

Pijanistice zagrebačke sredine s kraja 19. i prve polovine 20. stoljeća u svjetlu suvremenoga pijanizma i glasovirske pedagogije

Mičija Palić, Martina

Doctoral thesis / Disertacija

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:288068>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-05**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Martina Mičija Palić

**PIJANISTICE ZAGREBAČKE SREDINE S
KRAJA 19. I PRVE POLOVINE 20.
STOLJEĆA U SVJETLU SUVREMENOGA
PIJANIZMA I GLASOVIRSKJE PEDAGOGIJE**

DOKTORSKI RAD

Mentor:
izv. prof. dr. sc. Dalibor Davidović

Zagreb, 2019.



University of Zagreb

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Martina Mičija Palić

**FEMALE PIANISTS OF ZAGREB
ENVIRONMENT AT THE END OF 19TH AND
IN THE FIRST HALF OF THE 20TH
CENTURY, IN THE LIGHT OF
CONTEMPORARY PIANISM AND PIANO
PEDAGOGY**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
associate professor Dalibor Davidović, Ph. D.

Zagreb, 2019

ŽIVOTOPIS MENTORA

Izv. prof. dr. sc. Dalibor Davidović rođen je 3. siječnja 1972. godine u Našicama. Diplomirao je 1995. godine, a potom magistrirao muzikologiju 1998. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Kao stipendist DAAD-a akademsku je godinu 1998./1999. proveo na usavršavanju u Muzikološkom institutu Sveučilišta u Hamburgu, gdje je 2004. godine obranio i doktorsku disertaciju pod nazivom *Glazba i identitet: Diskurs „Nove muzikologije”*.

Od 1994. do 1998. surađivao je na Trećem programu Hrvatskoga radija autorskim priložima i prijevodima stručnih tekstova. Od 1996. stalno je zaposlen kao mlađi asistent na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, od godine 1999. kao asistent, od godine 2004. kao viši asistent, a od godine 2007. kao docent. U zvanje izvanrednoga profesora izabran je 26. rujna 2012. godine. Kao gostujući profesor predavao je na Filozofskome fakultetu Sveučilišta u Ljubljani (2007./2008.) i na Muzičkoj akademiji u Sarajevu (2012./2013.), a kao gostujući istraživač boravio je u dva navrata (2016. i 2017./2018.) na Sveučilištu umjetnosti u Berlinu.

Njegovi radovi tiskani u znanstvenim i stručnim publikacijama kreću se u širokom rasponu zahvaćajući područja sistematske muzikologije, odnos glazbe i filma te glazbu 19. i 20. stoljeća. Sudjelovao je u dva znanstvena projekta Hrvatskoga semiotičkog društva uz potporu MZOS-a: *Znakovi povijesti* (1996.–1998.) i *Nacija i reprezentacija* (2007.–2012.). Bio je voditelj hrvatske komponente bilateralnoga projekta *Slušna mjesta stranosti* (2011.–2013.). Uz potporu DAAD-a proveo je znanstveni projekt *Polazeći od glazbe* (2016.). Znanstveni projekt *Umjetnost Hansa Jürgena Syberberga uhom mišljena* (2017.–2018.) proveo je uz potporu zaklade Alexander von Humboldt.

Objavio je dvije znanstvene monografije (*Identität und Musik: Zwischen Kritik und Technik*, Wien: Mille Tre Verlag, 2006. i *Istraživanja recepcije u muzikologiji i njihovi izgledi*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2002.), dvadeset i devet znanstvenih članaka, petnaest poglavlja u knjigama, deset recenzija, dva enciklopedijska članka, sedamnaest stručnih članaka, veći broj kraćih stručnih priloga (eseja, recenzija i intervjua), osam uredničkih izdanja, četiri prijevoda knjiga, te prijevode niza kraćih tekstova objavljenih u stručnim publikacijama ili emitiranih na Trećem programu Hrvatskoga radija.

Član je Hrvatskog muzikološkog društva, Hrvatskog društva skladatelja i Društva za glazbu i estetiku (Freiburg im Breisgau).

Zahvale

Ponajprije zahvaljujem mentoru izv. prof. dr. sc. Daliboru Davidoviću na svesrdnoj pomoći i povjerenju koje mi je ukazao prilikom izrade doktorskoga rada.

Također, zahvaljujem voditelju poslijediplomskoga doktorskog studija hrvatske kulture prof. dr. sc. Stipi Botici na savjetima i brizi oko napretka svojih doktoranada.

Zahvaljujem svojim roditeljima Božani i Josipu što su me podržavali u mojim nastojanjima, čak i onda kada je to zahtijevalo njihovu požrtvovnost i odricanje.

Zahvaljujem svojem supргу Robertu na strpljenju i podršci pri svim etapama provedbe opsežnog istraživačkog rada.

Zahvaljujem kolegama i prijateljima koji su mi pomagali u ostvarivanju mojih zamisli.

SAŽETAK

U doktorskome radu *Pijanistice zagrebačke sredine s kraja 19. i prve polovine 20. stoljeća u svjetlu suvremenoga pijanizma i glasovirske pedagogije* razmatra se udio i uloga pijanistica u početnim stadijima razvoja pijanizma u zagrebačkoj sredini. Teorijski okvir od kojega rad polazi feministička su muzikološka istraživanja, napose ona čija je namjera proširiti vidno polje discipline kako bi se uključile žene. Budući da su znanstvena istraživanja pijanizma u zagrebačkoj sredini još uvijek rijetka, ovaj rad donosi prikaz povijesti pijanizma u navedenu razdoblju, raščlanjujući je u tri etape: od pojave instrumenata s tipkama do osnutka *klavirne učione* glazbene škole Hrvatskoga glazbenoga zavoda 1872. godine, od 1872. do osnutka Muzičke akademije u Zagrebu 1920. godine i naposljetku od 1920. do 1945. godine, u razdoblju obilježene pedagoškom djelatnošću rodonačelnika Zagrebačke pijanističke škole Svetislava Stančića i prvih generacija njegovih diplomanada i diplomandica. Istraživanje se temelji na proučavanju dostupnih primarnih izvora, prije svega ostavština pijanistica, kao i relevantnih sekundarnih izvora. Zastupljenost pijanistica kao nastavnica i učenica u glazbeno-obrazovnome sustavu, a potom i u javnoj koncertnoj djelatnosti, analizira se kvantitativno, a individualna postignuća pojedinih pijanistica istražuju se kvalitativno prateći nekoliko kriterija: njihovo obrazovanje kao ishodište pijanističke djelatnosti, utjecaj pojedinih europskih pijanističkih škola na njihovo pijanističko formiranje, opseg i karakter njihove koncertne djelatnosti, opseg i karakter njihova pedagoškoga rada i naposljetku posebnosti poput redaktorskoga rada ili vođenja glazbeno-obrazovnih ustanova. Rezultati istraživanja pokazuju nezaobilazan utjecaj pijanistica na razvoj hrvatskoga pijanizma u navedenu razdoblju, unatoč društvenim okolnostima koje nisu bile naklonjene intelektualnom i javnom umjetničkom djelovanju žena toga vremena.

Ključne riječi: pijanizam, pijanistice, Zagrebačka pijanistička škola, glazbena škola Hrvatskoga glazbenog zavoda, Muzička akademija u Zagrebu, glazbena kultura 19. stoljeća, glazbena kultura 20. stoljeća, feministički studiji.

SUMMARY

The doctoral dissertation *Female pianists of Zagreb environment at the end of 19th and in the first half of the 20th century, in the light of contemporary pianism and piano pedagogy* presents research based on a study of the role of female pianists in the formative processes of the development and affirmation of pianism in the Zagreb environment. The underlying theoretical framework is the feminist musicological research conducted under the so-called “New musicology” movement, with the aim of reconstructing the history of pianism in the Zagreb environment, in order to analyze the role and activity of women within this environment and assign them to the narrative of Croatian music history.

Research of pianism in the Zagreb environment is still rare. Therefore, this work presents a first overview of the development of pianism from the earliest appearance of keyboard instruments to the first private piano lessons, followed by their institutionalization and finally the creation of the so-called Zagreb school of pianism, while following the development of concert activity and piano pedagogy. The research is based on a study of available primary sources, primarily the legacy of female pianists, as well as relevant secondary sources yet to be systematized, evaluated, and interpreted as systematic scientific insights into the topic of local pianism.

The introductory chapter presents theoretical starting points of the research and positions it within the framework of feminist musicological research. It also contains a literature review, with emphasis on the rare occurrences of systematic research of pianism in Zagreb, consisting mainly of partial overviews of individual pianists or specific segments of their work. This chapter describes the research methodology used to confirm the initial hypothesis and emphasizes the aim and motivation of the author, who approached this topic from the perspective of her own experience in pianism.

In order to contextualize the research within the framework of European pianism, the first chapter examines the most important determining factors in the history of pianism, from the invention of the piano to its *golden age*, and analyzes the contributions of individual pianists, with a focus on the widespread 19th century perception of the piano as a *female instrument*. Also investigated are the characteristics and influence of the development of national schools of pianism, with emphasis on their founders and most prominent representatives. The last part of the chapter contains an overview of gender/sex topics in the context of pianism, from

stereotypes assigned to the piano in the 19th century to the theory of phallogentricity present in the pianist profession even today.

The second chapter contains an review of the development of pianism in the Zagreb environment, from the first mentions of keyboard instruments to the end of the 19th century, including occurrences such as private piano lessons, guest performances of foreign pianist virtuosi, and finally the institutionalization of piano lessons in the *piano classroom* at the Croatian Music Institute music school, which eventually developed into the Zagreb Academy of Music in the early 20th century. A part of this chapter is devoted to the analysis of pianist concert activity in Zagreb and the share of female pianists performing in public concerts.

The next two chapters analyze the activity of individual female pianists within the framework of the *piano classroom*, i.e. the Department of Piano, Organ and Harp of the Zagreb Academy of Music, with primary focus on their share among piano students, graduates and teachers, followed by an analysis of their individual contributions to the development of pianism as a whole. Also examined is the creation and development of the Zagreb school of pianism and the activity of its founder, Svetislav Stančić, whose piano pedagogy significantly influenced female pianists from this work. Data about the number of female pianists in concert activity and all levels of music education was obtained through quantitative analysis, followed by an analysis of individual achievements of female pianists based on several criteria: education as a source of artistic activity, influence of European piano schools on their formation as pianists, and the scope and nature of their activities in concerts and pedagogy.

The conclusion provides guidelines for systematic future research of local pianist activity, outside the Zagreb environment and beyond the limited time frame of research presented in this work. The analysis of the contributions of female pianists in music education institutions and the realization of individual artistic and reproductive achievements in late 19th and in the first half of the 20th century has revealed their important influence on the development of Croatian pianism, despite the social circumstances and prejudices that worked against the intellectual and artistic activity of women at the time.

Keywords: female pianists, pianism, Zagreb school of pianism, Croatian Music Institute music school, Zagreb Academy of Music, music culture of the 19th century, music culture of the 20th century, feminist studies.

SADRŽAJ:

ŽIVOTOPIS MENTORA.....	
Zahvale.....	
SAŽETAK.....	
SUMMARY.....	
1. UVOD	1
2. PIJANIZAM U DIJAKRONIJI I SINKRONIJI	6
2.1. Uvod.....	6
2.2. Ishodište i značaj glasovira kao instrumenta te njegov položaj u društvenomu kontekstu kraja 18. i tijekom 19. stoljeća	7
2.2.1. Izum, razvoj i recepcija novoga instrumenta	9
2.2.2. Začetak pijanističke djelatnosti	15
2.2.3. Ludwig van Beethoven – pijanist, skladatelj i glasovirski pedagog	19
2.2.4. Razvoj pijanizma u 19. stoljeću	23
2.2.5. Prikaz najznačajnijih nacionalnih pijanističkih škola	31
2.2.6. Rodno/spolna problematika pijanizma kao „falocentrične“ profesije.....	39
3. PIJANISTIČKO NASLJEĐE ZAGREBAČKE SREDINE I PRIKAZ ZAČETKA INSTITUCIONALIZACIJE GLASOVIRSKE PODUKE.....	46
3.1. Uvod.....	46
3.2. Pijanističko nasljeđe u Zagrebu do 1871. godine.....	53
3.2.1. Prva institucionalizirana poduka glazbe u Zagrebu	54
3.2.2. Prva privatna poduka glasovira u zagrebačkoj sredini do 1871. godine.....	58
3.2.3. Pijanističko-koncertna djelatnost u prvoj polovini 19. stoljeća i razmatranje zastupljenosti žena u koncertnim programima.....	64
3.3. Pijanističko nasljeđe u Zagrebu od 1871. do 1920. godine.....	67
3.3.1. Osnivanje stalne <i>klavirne učione</i> pri školi Hrvatskoga glazbenog zavoda	67
3.3.2. <i>Klavirna učiona</i> Hrvatskoga glazbenog zavoda i učitelji glasovira koji su na zavodu djelovali od 1876. do 1920. godine	70

3.3.3. Pijanističko-koncertna djelatnost u drugoj polovini 19. stoljeća do 1950-ih godina u svjetlu znamenitih pijanističkih nastupa	74
4. DJELATNOST PRVIH PIJANISTICA I GLASOVIRSKIH PEDAGOGINJA ZAGREBAČKE SREDINE NA PRIJELAZU STOLJEĆA	77
4.1. Prve pijanistice i glasovirske pedagoginje u okviru <i>klavirne učione</i> Hrvatskoga glazbenog zavoda	78
4.2. Najznačajnije pijanistice i glasovirske pedagoginje u Zagrebu od 1890. do 1940. godine koje su djelovale na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda	88
4.2.1. Emilija pl. Makanec – prva nastavnica glasovira u okviru <i>klavirne učione</i>	88
4.2.2. Anka Barbot Krežma.....	92
4.2.3. Dragica Kovačević Häusler.....	97
4.2.4. Sidonija Geiger.....	101
4.2.5. Antonija Geiger Eichhorn	105
4.2.6. Ostale značajne pijanistice i glasovirske pedagoginje u zagrebačkoj sredini na prijelazu stoljeća.....	114
5. NAJZNAČAJNIJE PIJANISTICE PREDSTAVNICE ZAGREBAČKE PIJANISTIČKE ŠKOLE U PRVOJ POLOVINI 20. STOLJEĆA	119
5.1. Pijanističko nasljeđe u Zagrebu od 1921. do 1950. godine i djelatnost Muzičke akademije u praskozorje Zagrebačke pijanističke škole.....	120
5.2. Djelatnost Svetislava Stančića	122
5.3. Od „Stančićeve metode” do Zagrebačke pijanističke škole.....	127
5.4. Pijanistice Zagrebačke pijanističke škole – diplomandice Muzičke akademije u Zagrebu u prvoj polovini 20. stoljeća	131
5.4.1. Melita Lorković – „prvi ‘moderni’ hrvatski pijanist”	136
5.4.2. Dora Gušić.....	147
5.4.3. Branka Musulin	150
5.4.4. Sofija Deželić	155
5.4.5. Ostale značajne pijanistice i glasovirske pedagoginje u zagrebačkoj sredini u prvoj polovini 20. stoljeća	162

5.5. Zaključna razmatranja	171
6. ZAKLJUČAK	173
7. BIBLIOGRAFIJA	178
7.1. Arhivska građa	212
8. TABLICE	221
9. PRILOZI.....	283
10. POPIS SLIKA	344
11. POPIS GRAFIKONA	345
12. ŽIVOTOPIS	346

1. UVOD

Znanstvena se istraživanja u novije vrijeme sve više bave glazbenim djelatnostima žena. Najčešće se okupljajući pod zajedničkom egidom tzv. „nove muzikologije”,¹ ovi znanstvenici razmatraju glazbene djelatnosti žena između ostaloga i zato što ih smatraju nepravedno marginaliziranima. Pa ipak, i pri novome razmatranju povijesti glazbe najčešće je u prvome planu djelatnost skladateljica,² dok u drugome planu ostaje djelatnost žena koje su se posvetile izvođenju glazbe ili glazbenoj pedagogiji. Kako se skladateljska djelatnost tradicionalno smatrala predodređenom za muškarce, uz obrazloženje da stvaralački čin nije svojstven nečemu takvom kao što je *ženska priroda*,³ tako je ženama bilo najteže ostvariti skladateljsku karijeru,

¹ „Nova muzikologija” nastala je u posljednjim desetljećima dvadesetoga stoljeća propitivanjem tradicionalnih muzikoloških metoda, pretpostavki i tema, polazeći pritom od raznolikih polazišta kao što su književne – feminističke studije, a autori koji djeluju u njezinim okvirima često implementiraju u svoja znanstvena istraživanja utjecaje feminizma, kulturologije i drugih znanstvenih disciplina. Usp. SOLIE 2001. Usp. DAVIDOVIĆ 2001: 54–58. Usp. DAVIDOVIĆ 2006: 12–13.

² Pritom je prednost koja se daje skladateljstvu u uskoj vezi sa stvaranjem kanona glazbenih djela. S tim u vezi Kenyon napominje: „Generacijama smo priču o glazbi pisali kao povijest skladateljske djelatnosti. No sigurno je pogrešno misliti da glazba zapravo postoji na policama knjižnica u ozbiljno prikupljenim izdanjima. Povijest izvođaštva oblikovala je tijek glazbe, a povijest izvođaštva nikada nije napisana.” [„For generations, we wrote the story of music as the history of compositions. But it is surely a mistake to think that music actually exists on library shelves in weighty collected editions. It is the history of performance that has shaped the course of music, and the history of performance has never been written.”, prijevod M. M. P.]. (KENYON 2005: 6, citat prema: LAWSON & STOWELL 2012: xxi). Pojam kanona klasične glazbe usko povezan sa skladateljskom djelatnošću razmatra i Marcia Judith Citron, koja zapaža izostanak kanonskih skladbi žena-skladateljica i tendenciju prema trivijalizaciji ženskoga autorstva posredstvom pretpostavke o hijerarhiji pojedinih umjetničkih žanrova. Usp. CITRON 1990: 102–117. O feminističkim istraživanjima djelatnosti skladateljica vidi i u: DAVIES 2011.

³ „Pitanje o tomu jesu li žene sposobne za mentalno stvaralaštvo bilo je presudno za njihovu recepciju kao skladateljica i reproduktivnih umjetnica; doista, to je bila problematika koja je utjecala na žene umjetnice u svim područjima. Godine 1863. Jules Sandeau, boreći se za pravo žena spisateljica da budu prihvaćene kao članice *Académie française*, u polušali ih je optužio za sudjelovanje u održavanju mita da ženama nedostaje intelektualne moći i kreativnoga genija. One su, smatrao je, sukrive za to zbog toga što su premalo objavile da bi mogle kontrirati tvrdnjama muškaraca kako im je nedostupan kreativni genij. Lako je vidjeti kako su žene pijanistice mogli optužiti na sličan način.” [„The question of whether women were capable of mental creativity was crucial in their reception as composers and performers; indeed, it was an issue that affected women artists in all fields. In 1863, Jules Sandeau, fighting for the right of female writers to be accepted as members of the *Académie française*, half-jokingly accused them of complicity in perpetuating the myth that women lacked intellectual power and creative genius. They were, he argued, complicit because they published too little to counter male claims that literary creativity was beyond them. It is easy to see how women pianists might be similarly accused.”, prijevod M. M. P.]. (ELLIS 1997: 358–359). Uspoređujući Kantove, Schopenhauerove i Hegelove teze, Cvejić ističe da je za njih stvaralački genij mogao biti samo muškarac. No on također ističe da je ukidanje autorskoga glasa ženama donijelo i nešto pozitivno, mogućnost afirmacije u ulozi interpretkinje: „Dakle prisiljene izvoditi glazbu drugih (to jest, muškaraca), pijanistice su svoje reputacije stvarale kao interpretkinje – ili kao kanali stvaralačkih proizvoda muškaraca. Time su potvrđivale rodni stereotip koji je pozivao žene da se odreknu vlastitog autorskog glasa, ali im je dozvoljavao, kao Svetoj Ceciliji, prenositi uzvišena nadahnuća drugih ljudi. Tako su pijanistice prve, prije svojih muških kolega, ostvarile ideal virtuozu kao vjernog tumača kanoniziranih glazbenih djela.” (CVEJIĆ 2016: 197). S druge strane, Anton Rubinstein ženama ne samo što je odricao stvaralački glas, nego i sposobnost reproduktivne djelatnosti: „Ženama nedostaju dvije glavne odlike neophodne za izvođenje i skladanje – subjektivnost i inicijativa. U izvođenju se ne mogu uzdići iznad objektivnosti (imitacije); nemaju ni hrabrosti ni uvjerenja za subjektivnost. Za glazbene kreacije nemaju dubinu, koncentraciju, moć rasuđivanja, opseg emocionalnoga horizonta, slobodu izvođenja itd.” [„Women are lacking in two principal qualifications for

pa su ih nerijetko upućivali na druge oblike glazbene djelatnosti poput reproduktivne umjetnosti ili pedagoškoga rada.

Unatoč potiskivanju reproduktivne umjetnosti u drugi plan u odnosu na skladateljstvo i marginalizaciji pedagoškoga rada, koji je i danas gotovo u potpunosti rezerviran za žene-glazbene pedagoginje, upravo su se na ovim područjima dogodile najzamjetnije promjene u položaju i značaju glazbenih djelatnosti žena. Stoga ću u ovome radu razmatrati upravo reproduktivnu pijanističku djelatnost i pedagogiju glasovira, kako bih pokazala koliko je znatan i važan udio žena u razvoju ovih segmenata glazbene scene krajem devetnaestoga i u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća.

Teorijski horizont iz kojega krećem feministička su muzikološka istraživanja. Pritom su za sam rad najznačajnije premise one struje feminističke muzikologije koja se:

„počinje pojavljivati u glazbenoj znanosti 1970-ih godina kao grana tradicionalne muzikologije koja namjerava proširiti vidno polje discipline kako bi se uključile žene. Njezina je osnovna zadaća bila pronaći zaboravljene glazbenice u europskoj tradiciji, učiniti njihova djela dostupnima za objavljivanje i snimanje te proučavati njihovu povijest kako je trenutno shvaćamo.”⁴

Mada se ova struja feminističkih istraživanja razvila prije drugih, njezine su premise i danas aktualne, napose kada je posrijedi tema o kojoj će biti riječi u ovome radu. Naime, znanstvena istraživanja pijanizma u zagrebačkoj sredini još su uvijek rijetka. Stoga je za potrebe ovoga istraživanja bilo neophodno ponajprije pokušati rekonstruirati povijest pijanizma u ovdašnjoj sredini, kako bi se unutar njega sagledala uloga i djelatnost žena. Uloga i djelatnost žena na taj se način nastoji „ovidljiviti”,⁵ kako bi se pridružila „kanonu hrvatske glazbe i njezinoj povijesti”.⁶ Premda bi se ovakvu pristupu moglo zamjeriti da djelatnost pijanistica istražuje, analizira i vrednuje prema tradicionalnim odnosno androcentričnim kriterijima,⁷ mišljenja sam

performing and composing – subjectivity and initiative. In performing they cannot rise above objectivity (imitation); they have neither the courage nor conviction for the subjectivity. For musical creations they have not the depth, the concentration, the reasoning power, the scope of the emotional horizon, the freedom of execution, etc.”, prijevod M. M. P.]. (RUBINSTEIN 1892: 111).

⁴ [„begin to emerge in music scholarship in the 1970s as a branch of traditional musicology intended to broaden the discipline's field of vision to include women. Its basic task was to locate forgotten women musicians in the European tradition, to make their works available in publication and recording, and to study their history as currently understood.”, prijevod M. M. P.]. (SOLIE 2001).

⁵ Ovaj termin uvodi Rožić u svojim radovima s područja feminističke muzikologije. Usp. ROŽIĆ 2005: 464. Usp. ROŽIĆ 2007: 46.

⁶ ROŽIĆ 2005: 463.

⁷ Pojedine novije predstavnice feminističke muzikologije, za razliku od onih struja koje su se od 1970-ih posvetile uključivanju djelatnosti žena u zapadnoeuropsku povijest glazbe, smatraju da su kriteriji prema kojima se ženski doprinos pritom vrednuje zapravo konstrukt patrijarhalnoga društva, odnosno da je posrijedi androcentričnost tradicionalne muzikologije, pa bi stoga i same te kriterije valjalo preispitivati odnosno mijenjati. Tako Cusick

da je ovo istraživanje ipak potrebno i opravdano, pružajući mogućnost da se neka buduća istraživanja ne provode *ex nihilo*, nego da mogu krenuti barem od solidne osnove.

Istraživanja domaćega pijanizma tek su zadnjih godina brojnija. Objavljeni zbornici i monografska djela pritom se usredotočuju na djelatnost skladatelja-pijanista poput Božidara Kunca⁸ ili Ive Mačeka,⁹ a odgovarajuće monografije posvećene su i reproduktivnim umjetnicima kao što su Jurica Muraj¹⁰ i Zvezdana Bašić.¹¹ Svojevrsno je (auto)biografsko djelo knjiga Radovana Lorkovića o njegovoj majci, pijanistici Meliti Lorković.¹² Postoji i niz kraćih studija i stručnih članaka posvećenih pojedinim znamenitim pijanistima kao što su Dragica Kovačević Häusler,¹³ Sofija Deželić,¹⁴ Antonija Geiger Eichhorn,¹⁵ Svetislav Stančić,¹⁶ Jurica Muraj,¹⁷ Margita Neustadt Matz¹⁸ i skladateljica-pijanistica Ivana Lang.¹⁹ Ovi članci nerijetko upućuju na osobna iskustva i svjedočanstva njihovih autora. No u nabrojanim je slučajevima u pravilu riječ o parcijalnim istraživanjima pojedinih osoba i njihova djelovanja. Ono što nedostaje jest uvid u šire sklopove u kojima se pijanizam razvijao u ovdašnjoj sredini.

Stoga ću u ovom istraživanju pokušati sustavno prikazati ishodišta pijanističke djelatnosti u zagrebačkoj sredini i njezin razvoj od najranije pojave instrumenata s tipkama pa do prve privatne poduke glasovira, potom njezinu institucionalizaciju i naposljetku stvaranje Zagrebačke pijanističke škole, prateći pritom i razvoj koncertne djelatnosti i glasovirske pedagogije u devetnaestome i prvoj polovini dvadesetoga stoljeća. Djelatnost samih pijanistica može se sustavno pratiti od razdoblja u kojemu dolazi do institucionalizacije glasovirske poduke osnivanjem *klavirne učione* glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda 1872. godine sve do konca prve polovine dvadesetoga stoljeća, što je i vremenski okvir ovoga rada.

ističe: „Razumijevanje ženske identifikacije s glazbenom praksom nužno je dio većega projekta feminizma, koji se sastoji u identificiranju i rastavljanju struktura moći patrijarhata.” [„Understanding female identification with musical practice necessarily participates in the larger project of feminism, which is to identify and dismantle the power structures of patriarchy.”, prijevod M. M. P.]. (CUSICK 2001: 485). Ova autorica stoga i glazbu smatra „slikom kulturalnoga maskuliniteta”, napominjući da je važenje androcentričnih kriterija u obrazovnome sustavu dovelo do marginaliziranja reproduktivne i pedagoške djelatnosti. Usp. CUSICK 2001: 480. Usp. ROŽIĆ 2005: 464. Usp. DAVIES 2011.

⁸ Usp. KOS & MAJER BOBETKO 2007.

⁹ Usp. ZUBOVIĆ 2014.

¹⁰ Usp. KR PAN 2000.

¹¹ Usp. PERIĆ KEMPF 2004.

¹² Usp. LORKOVIĆ 2012.

¹³ Usp. KOS 1990.

¹⁴ Usp. BEZIĆ 2001. Usp. BILIĆ 2014. Usp. BILIĆ 2009.

¹⁵ Usp. POLIĆ 1992.

¹⁶ Usp. DOLIĆ 1988. Usp. SEDAK 2004.

¹⁷ Usp. JURKIĆ SVIBEN 2015.

¹⁸ Usp. POLIĆ 1997.

¹⁹ Usp. JURKIĆ SVIBEN 2014.

Istraživanje što ga ovdje predstavljam temelji se na proučavanju dostupnih primarnih izvora o pijanizmu u zagrebačkoj sredini, prije svega ostavština pijanistica pohranjenih u arhivima i u privatnom posjedu, kao i na proučavanju relevantnih sekundarnih izvora. Pratit ću zastupljenost pijanistica kao nastavnica i učenica u glazbeno-obrazovnome sustavu, a potom i u javnoj koncertnoj djelatnosti, imajući na umu ono o čemu je riječ u postojećoj literaturi o pijanizmu u ovome razdoblju u drugim sredinama, naime svojevrsan raskorak između veće zastupljenosti pijanistica u vertikali glazbeno-obrazovnoga sustava naprama većoj zastupljenosti pijanista u javnoj reproduktivnoj izvođačkoj sferi.²⁰ Individualna postignuća pojedinih pijanistica analizirat ću prateći nekoliko kriterija: njihovo obrazovanje kao ishodište pijanističke djelatnosti, utjecaj pojedinih europskih pijanističkih škola na njihovo pijanističko formiranje, opseg i karakter njihove koncertne djelatnosti, opseg i karakter njihova pedagoškoga rada i naposljetku posebnosti poput redaktorskoga rada ili vođenja glazbeno-obrazovnih ustanova. Rezultate dobivene na ovaj način analizirat ću i kvantitativno, pokušavajući utvrditi udio pijanistica u razvoju pijanizma u zagrebačkoj sredini u razdoblju s kraja devetnaestoga i prve polovine dvadesetoga stoljeća.

Iz ovakva je pristupa proizašla i struktura samoga rada. Tako je u uvodnome poglavlju riječ o povijesti i razvoju pijanizma od izuma glasovira do njegova „zlatnoga doba”²¹. U ovome se poglavlju razmatra doprinos pojedinih pijanista tome razvoju s posebnim obzirom na mnijenje o glasoviru kao „ženskome instrumentu”,²² rašireno u devetnaestome stoljeću. Naredno poglavlje donosi pregled razvoja pijanizma u zagrebačkoj sredini od prvih spomena instrumenata s tipkama pa do konca devetnaestoga stoljeća, uključujući pojave kao što su privatna poduka glasovira i gostovanja inozemnih pijanističkih virtuoza pa sve do ustrojstva glazbenoga školstva u zagrebačkoj sredini i naposljetku do institucionalizacije glasovirske poduke u okviru glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda, koja će u ranome dvadesetom stoljeću prerasti u Muzičku akademiju u Zagrebu. Poseban dio ovoga poglavlja obuhvaća analiza pijanističke koncertne djelatnosti u zagrebačkoj sredini i udjela pijanistica na javnim koncertnim priredbama. U naredna dva poglavlja analizirat ću djelatnost pojedinih pijanistica u okviru *klavirne učione*, odnosno na Odjelu za klavir, orgulje i harfu Muzičke akademije u Zagrebu, i to najprije s obzirom na njihovu zastupljenost kao učenica glasovira, diplomandica i nastavnica, a potom ću razmatrati njihov individualni doprinos razvoju pijanizma u cjelini.

²⁰ O tomu vidi više u: LOESSER 2013: 132. Usp. ELLSWORTH 2007: 150. Usp. YING 2013: 221–225. Usp. O’CONNOR 2008: 59–61. Usp. REICH 2001a: 150.

²¹ HAMILTON 2008: 4.

²² Vidi o tomu u LEPPERT 1988: 122. Usp. i LOESSER 2013: 64.

Osvrnut ću se i na nastanak i razvoj Zagrebačke pijanističke škole te na djelatnost njezina rodonačelnika Svetislava Stančića, čija je glasovirska pedagogija u znatnoj mjeri utjecala i na pijanistice o kojima je riječ u ovome radu. U zaključnom poglavlju predstaviti ću smjernice prema kojima bi se u nekim budućim istraživanjima sustavno mogla proučavati pijanistička djelatnost u nas, izvan zagrebačke sredine i vremenskoga okvira kojim je omeđeno istraživanje što ga predstavljam u ovome radu.

Jedan od motiva za ovo istraživanje svakako su bila i vlastita pijanistička iskustva, od kojih sam mogla krenuti.²³ Njegova je nakana učiniti doprinos žena vidljivijim i nezaobilaznim pri proučavanju hrvatskoga pijanizma. Kada sam istraživanje započinjala, mogla sam samo naslutiti koliku su ulogu u razvoju domaćega pijanizma imale žene, a rezultati su samo potvrdili moju hipotezu o tomu da je djelatnost žena uistinu fundament koji je omogućio izgradnju pijanističke profesije u nas, unatoč njihovu položaju, neznatno poboljšanome u današnje vrijeme.

²³ Jedna je od bitnih crta „nove muzikologije” u tome da diskurs smatra uvijek situiranim, što dakako uključuje i vlastiti znanstveni diskurs. Ova promjena odražava se i na stilskoj i jezičnoj razini, kao što pokazuje Davidović, analizirajući način pisanja Susan McClary, jedne od predstavnica feminističke struje „nove muzikologije”: „Retorika što je ovdje McClary rabi obično se smatra tipičnom za ‘New musicology’: refleksivne figure, inzistiranje na govoru u prvom licu jednine, *ispovijedanje*. Za razliku od Adlerova pokušaja da se *osobno* odvoji od *znanosti*, i da se svaki od tih dvaju polova zatvori u posebno polje (u jednome bi bila čista znanost, u drugome pak čisti govor o osobnome), autori/ce što ih se ubraja u ‘New musicology’ u to ne vjeruju. Za njih je ono osobno sastavni dio znanosti; štoviše, znanstveni spis, kako ga shvaća program ‘New musicology’, gotovo da je obvezan dati na uvid i *osobno* dotična muzikologa ili muzikologinje.” (DAVIDOVIĆ 2001: 53–54). Budući da i ovaj rad polazi od premisa „nove muzikologije”, tekst što slijedi pisan je dobrim dijelom u prvome licu jednine, naznačujući tako i iskustvenu razinu koja je potaknula njegov nastanak.

2. PIJANIZAM U DIJAKRONIJI I SINKRONIJI

2.1. Uvod

Glasovir je jedan od najznačajnijih i najrasprostranjenijih instrumenata, onih koji su uvelike utjecali na razvoj klasične glazbe. Da bi se mogao razmatrati začetak suvremenoga pijanizma potrebno je najprije sagledati ishodište pijanističke djelatnosti, koja je u početnom razdoblju usko povezana s nastankom i razvojem glasovira te njegovim položajem i zastupljenošću u pojedinoj sredini. Glasovir nipošto nije prvi od instrumenata s tipkama što ih poznaje zapadnoeuropska povijest glazbe. Već su njegovi prethodnici, instrumenti poput klavikorda²⁴ i čembala,²⁵ imali značajnu ulogu u skladateljskomu i izvođačkomu pogledu, a u znatnoj su mjeri pridonijeli i razvoju i kasnijoj popularnosti glasovira te snažno utjecali na pojedine pijanističke tendencije.²⁶ Upravo je zbog nakane za usavršavanjem tehničkih odlika navedenih instrumenata došlo do nastanka, u načelu, novoga instrumenta s tipkama – glasovira, koji je u odnosu na svoje prethodnike imao drukčiju mehaniku²⁷ i način proizvodnje zvuka, čime su se otvarale i nove skladateljsko-izvođačke mogućnosti. Iako se od instrumenta Bartolomea Cristoforija²⁸ (vidi Sliku 1) do modernog glasovira odvijao razvojni put od gotovo

²⁴ Pretpostavlja se da je klavikord nastao sredinom 14. stoljeća, dočim danas najstariji sačuvani instrument graditelja Domenicusa Pisaurensisa datira iz 1543. godine. Iako je imao mogućnost dinamičke diferencijacije tona, zbog ograničene voluminoznosti zvuka uglavnom se koristio kao instrument kućnoga muziciranja ili za poduku, nešto rjeđe u komornim ansamblima, dok prisutnost u orkestrima nije zabilježena. Ipak, njegova popularnost ne jenjava sve do početka devetnaestoga stoljeća, kada primat preuzima glasovir. Razlog tomu može se pronaći u njegovoj kompaktnosti (radi se o vrlo malenom i mobilnom instrumentu, svojevrsnoj kutiji), kao i u njegovoj dostupnosti širim slojevima. Usp. LOESSER 2013: 13. Usp. WILLIAMS: 11–12. Usp. KIPNIS 2007: 73. Usp. BACH 1949: 36.

²⁵ Za razliku od klavikorda, čembalo (sa srodnim instrumentima poput spineta, virginala i dr.) instrument je većih dimenzija i voluminoznijega zvuka, no bez dinamičkih mogućnosti. Stoga se znatno češće koristio u ansamblima i orkestrima, preuzimajući ulogu *bassa continua*. Unatoč tomu, čembalo ima određene mogućnosti zvučne ekspresije najčešće posredstvom dva manuala, ako ih ima, i pedala, koji su u kombinaciji mogli poslužiti za mijenjanje registara i udvajanje oktava. Time bi se dobivala određena promjena dinamike (tzv. terasasta dinamika) odnosno promjena timbra. Zbog briljantnoga i voluminoznoga zvuka čembalo je bio i solistički instrument, a već koncem osamnaestoga stoljeća tu je ulogu preuzeo glasovir. Usp. LOESSER 2013: 10. Usp. WILLIAMS: 9–10. Usp. MARSHALL 2003: 8.

²⁶ U početnome razdoblju razvoja glasovira razvidan je utjecaj čembalističke izvođačke tehnike (tzv. prstne tehnike). Ostatak ovakva pristupa susreće se još u prvoj polovini devetnaestoga stoljeća, a skladatelj-pijanist koji je u velikoj mjeri dokinuo takvu praksu bio je Beethoven. Usp. GERIG 2007: 52, 81.

²⁷ Najuočljivija razlika u mehanici glasovira i njegovih preteča vidljiva je u načinu stvaranja zvuka. Naime, kod glasovira zvuk nastaje udaranjem batića o žicu, dok se kod čembala zvuk stvara trzanjem žice perom, a kod klavikorda udarcem mjedene tangente po žici. Detaljnije o povijesnomu razvoju mehanike glasovira vidi: WILLIAMS: 14–55 i OORT 2000: 75–88.

²⁸ Izumiteljem glasovira smatra se talijanski graditelj instrumenata Bartolomeo Cristofori (1655.–1732.) koji je od 1688. godine djelovao u Firenci na dvoru vojvode Ferdinanda de' Medicija. Vjeruje se da je prvi glasovir konstruirao oko 1698. godine, a danas su sačuvana tri originalna Cristoforijeva instrumenta, od kojih je najstariji iz 1720. godine i čuva se u *Metropolitan Museum of Arts* u New Yorku, drugi datira iz 1722. godine i nalazi se u *Museo nazionale degli strumenti musicali* u Rimu, dok je posljednji iz 1726. godine u *Museum für*

dvije stotine godina, značaj i popularnost njegova izuma, kao i velika rasprostranjenost, u znatnoj su mjeri obilježili zapadnoeuropsku glazbenu tradiciju kao niti jedan drugi izum, sve do nastanka fonografa²⁹ i razvoja suvremenih tehničkih sredstava za reprodukciju glazbe. Stoga se može reći da je glasovir zauzimao središnje mjesto u percepciji klasične glazbe, upravo stoga što je bio najzastupljenije sredstvo reprodukcije glazbe, nalazeći svoje mjesto i u privatnoj i u javnoj izvođačkoj sferi.

2.2. Ishodište i značaj glasovira kao instrumenta te njegov položaj u društvenomu kontekstu kraja 18. i tijekom 19. stoljeća

„Glasovir je najznačajniji od svih glazbenih instrumenata: njegov izum značio je za glazbu ono što je izum tiskarskoga stroja značio za poeziju!”³⁰

George Bernard Shaw, *The Religion of the Pianoforte*, 1894.

U poglavlju što slijedi riječ će biti o razvoju glasovira, i to manje u tehničkom pogledu, a više s obzirom na njegov značaj za razvoj izvođačke umjetnosti u javnoj i privatnoj sferi, s obzirom na njegovu rasprostranjenost i percepciju u društvenome kontekstu i njegov doprinos razvoju glazbe u cjelini. Upravo na tu dimenziju upućuju navedene riječi Georgea Bernarda Shawa. Pritom ne treba smetnuti s uma da je glasovir zacijelo nastao na temelju pokušaja da se riješe tehnički problemi njegovih preteča, klavikorda i čembala. Iako su bili značajno zastupljeni u izvođačkoj praksi, ti su instrumenti igrali uloge određene njihovim tehničkim ograničenjima. Tako se klavikord najčešće koristio za privatno muziciranje i za glazbenu poduku, zbog svojih manjih dimenzija i ograničenoga volumena zvuka. Na njemu je bilo moguće diferencirati dinamiku zvuka, doduše u rasponu od *pianissimo* do *mezzoforte*,³¹ što je ponukalo graditelje instrumenata da taj princip razvijaju konstruiranjem instrumenta *col piano*

Musikinstrumente der Universität Leipzig. Usp. ROWLAND 1998: 7. Usp. WILLIAMS: 15–16. Usp. POWERS 2000. Usp. EHRLICH 2002: 12.

²⁹ Prvi uređaj za snimanje i reprodukciju zvuka izumio je Thomas A. Edison 1878. godine, čime se radikalno promijenila percepcija glazbe, od njezine sve veće dostupnosti, do promjene prostora u kojima se izvodila pa do publike koja u sve većoj mjeri glazbu konzumira posredstvom uređaja za reprodukciju, a znatno manje amaterskim izvođenjem kao u prethodnim razdobljima. Usp. BYRNE 2014: 25.

³⁰ „The pianoforte is the most important of all musical instruments: its invention was to music what the invention of the printing was to poetry.” (SHAW 1978: 3) [prijevod M. M. P.].

³¹ Iako Gerig navodi da je raspon dinamike klavikorda od „najmekšeg *pianissima* do umjerenog *mezzoforte*” u suvremenome smislu shvaćanja dinamičkoga stupnjevanja, krajnja se granica zasigurno može više približiti dinamiči *mezzopiano* nego *mezzoforte*. U prilog tomu ide i Loesserova tvrdnja da je raspon dinamike klavikorda od *pianissimo possibile* do *pianissimo* stupnja. Usp. GERIG 2007: 10. Usp. LOESSER 2013: 14. Usp. MARSHALL 2003: 12.

e forte.³² Nasuprot tomu, čembalo je kao instrument voluminoznijega zvuka prikladnoga za veće koncertne³³ prostore ostalo uskraćeno za ovu važnu interpretativnu³⁴ mogućnost, pa se češće koristilo u komornim ansamblima nego kao solistički instrument. Glasovir je po svemu sudeći nastao kao pokušaj da se uklone ovi nedostaci.



Slika 1. Prikaz najstarijega sačuvanog glasovira Bartolomea Cristoforija iz 1720. godine (izvor: Metropolitan Museum of Arts u New Yorku).

³² Prvi glasovir Bartolomea Cristoforia nosio je naziv „gravicembalo col piano e forte” ili „arpicembalo col piano e forte” upravo s namjerom da se naglasi njegova mogućnost diferencijacije dinamike kao najvažnija novost njegove mehanike. Usp. POWERS 2000.

³³ Čembalo je najčešće sudjelovao u dvorskim i opernim orkestrima koji su nastupali u koncertnim prostorima, u kojima je klavikord bio u potpunosti neupotrebljiv zbog svojih dinamičkih ograničenja. Usp. LOESSER 2013: 14–15.

³⁴ François Couperin u predgovoru prve knjige svojih skladbi za čembalo, *Pièces de Clavecin* iz 1713. godine, navodi: „Čembalo je savršen instrument kada ima snažan i blistav zvuk sam po sebi, ali kako ne možemo ni povećati ni umanjiti njegove zvukove, ja ću biti vječno zahvalan onima koji će, s beskonačnom umjetnošću potpomognutom dobrim ukusom, moći ovaj instrument učiniti prikladnim za izražajnost.” [„Le clavecin est parfait quand à son étendue, et brillant par lui-même; mais, comme on ne peut enfler ni diminuer ses sons, je saurai toujours gré à ceux qui, par un art infini soutenu par le goût, pourront arriver à rendre cet instrument susceptible d'expression.”, prijevod M. M. P.]. (COUPERIN 1713: 2).

2.2.1. Izum, razvoj i recepcija novoga instrumenta

U cjelokupnome povijesnom razvoju novoga instrumenta, a naročito u prvim desetljećima, zamjetna je neodvojivost glasovira i djelatnosti njegovih graditelja, skladatelja i izvođača. Korelacija tih triju aspekata, graditeljskoga, skladateljskoga i reproduktivnoga, potaknula je razvoj glasovira i njegovu sve veću zastupljenost u javnoj sferi. Sama ideja o razvoju tehnički savršenijega instrumenta postojala je i prije početka Cristoforijeve djelatnosti pod Medicijevim patronatom,³⁵ ali svakako je Cristofori patentirao jedan od najznačajnijih izuma u povijesti razvoja glazbe. Zahvaljujući zapisu, čiji je autor Scipione Maffei,³⁶ sačuvan je prikaz mehanike prvoga glasovira (vidi Slike 2 i 3), a povijest je zapamtila i ime njegova tvorca. Ovaj prikaz novoga instrumenta odigrao je značajnu ulogu u svojevrsnomu predstavljanju glasovira izvan sredine u kojoj je nastao i utjecao na njegovo daljnje širenje diljem Europe, naročito u prvim desetljećima nakon njegova izuma.

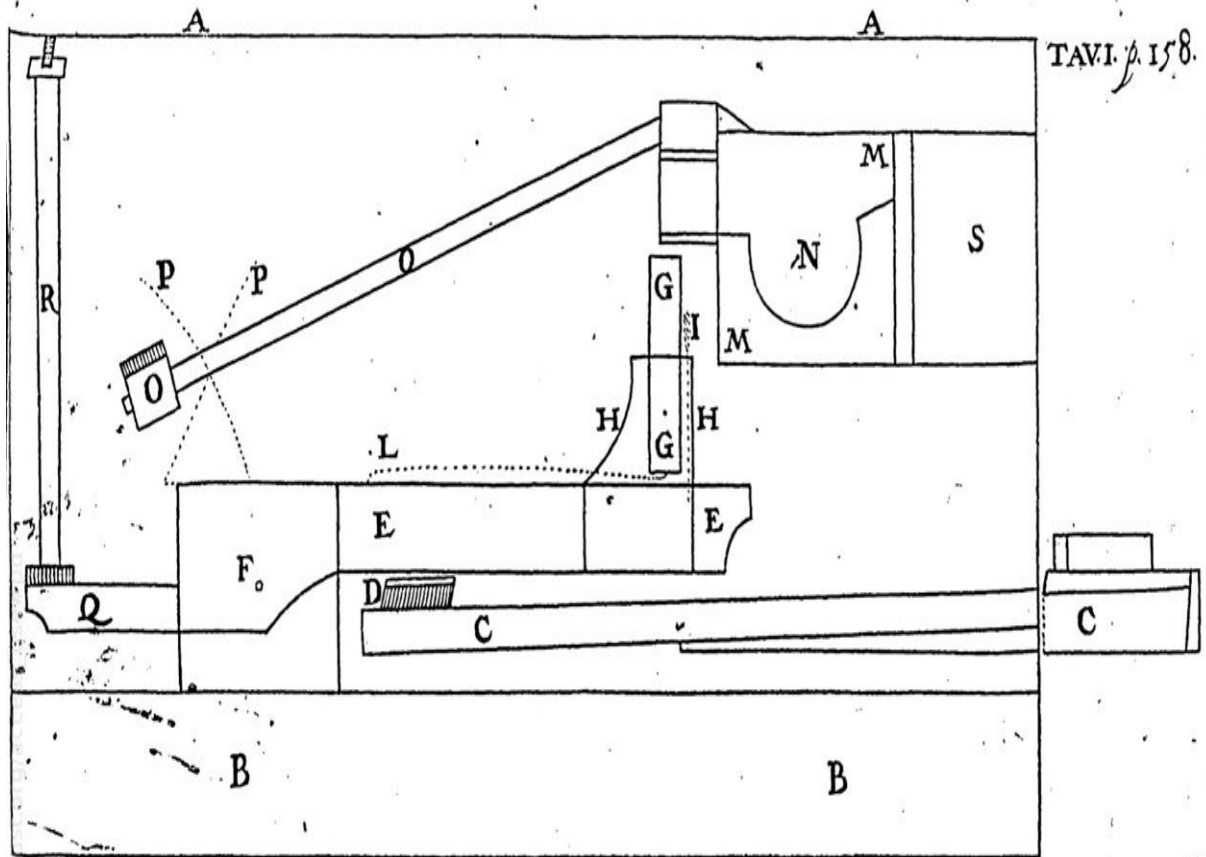
Najveći je interes glasovir pobudio kod graditelja instrumenata, koji su se trudili replicirati i unaprijediti mehanizam Cristoforijeva izuma,³⁷ što je sasvim razumljivo uzme li se

³⁵ Ideja o tehnički savršenijemu instrumentu u neznatnoj je mjeri ostvarena u dva instrumenta koja su se pojavila u Njemačkoj i Francuskoj gotovo istodobno s razvojem Cristoforijeva instrumenta, što govori u prilog činjenici da je ona vjerojatno postojala i ranije. Prvi od tih instrumenata, dulcimer odnosno pantalon, pojavio se u posljednjemu desetljeću sedamnaestoga stoljeća, a konstruirao ga je Pantaleon Hebenstreit. Sličnost s glasovinom pronalazimo u mehanici s batićima, no u znatno jednostavnijoj verziji. Isti je slučaj i s instrumentom pod nazivom „clavecin à maillets” (čembalo s čekićima), koji je izumio Jean Marius i svoje otkriće 1716. godine predstavio francuskoj *Académie des Sciences*. Također, o nužnosti konstruiranja instrumenta s tipkama na kojemu se može „prema želji svirati glasno i tiho” razmišlja i saski glazbenik Christoph Gottlieb Schröter u drugomu desetljeću osamnaestoga stoljeća. Iako navedeni instrumenti nisu naišli na širu uporabnu vrijednost, a njihovi graditelji nisu bili upoznati s Cristoforijevim izumom, samo njihovo postojanje ide u prilog pretpostavci da je ideja o tehnički savršenijem instrumentu vjerojatno postojala u ranijim razdobljima. Usp. LOESSER 2013: 24–25, 28. Usp. PARAKILAS 2002: 31. Usp. DE PLACE 1977:1117. Usp. MARSHALL 2003: 5.

³⁶ Članak pod nazivom „Nuova invenzione d'un gravicembalo col piano, e forte” objavio je 1711. Scipione Maffei u publikaciji *Giornale de' letterati d'Italia*. Pretpostavlja se da je Maffei prilikom posjete toskanske vojvodi, vjerojatno 1709. godine, susreo Cristoforija, koji ga je upoznao sa svojim izumom. Upravo je ovaj članak svojevrsna reklama za novi instrument. Iz njega doznajemo detalje o prvom glasoviru, a prikaz mehanike pretpostavlja se da je nacrtao sam Cristofori. Članak je ponovno objavljen 1719. godine, a značajan je i prijevod Johanna Urlicha Königa na njemački jezik iz 1725. godine (objavljen u publikaciji *Critica Musica* Johanna Matthesona), koji je utjecao na širenje Cristoforijevoga izuma među saskim graditeljima instrumenata. Članak sadrži i Cristoforijevu tvrdnju da prilikom konstrukcije glasovira „nije imao utjecaj ni od čega”, čime se ističe izuzetnost izuma koji se sa sigurnošću pripisuje Cristoforiju. Ipak, navedenu tvrdnju treba uzeti s dozom opreza shvaćajući je ponajprije tako da se odnosi na jedinstvenost izuma, a ne i na ideju o pronalasku superiornijega instrumenta, koja je postojala i ranije. Usp. WRIGHT 2017: 1–20. Usp. PALMIERI 2003: 19, 102. Usp. MARSHALL 2003: 15.

³⁷ Cristoforija je na dvoru toskanskoga vojvode naslijedio njegov učenik Giovanni Ferrini, koji je izrađivao glasovire prema načelima svojega učitelja, a njegove instrumente promovirali su skladatelj Domenico Scarlatti i poznati kastrat Farinelli (pravim imenom Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi). Usp. PALMIERI 2003:113, 36, 137. Usp. SUTHERLAND 1995: 250–251. Isto tako, saski su graditelji instrumenata zahvaljujući prijevodu Maffeijeva članka upoznali Cristoforijev izum nastojeći izraditi i unaprijediti glasovirsku mehaniku. Najpoznatiji među njima je svakako Gottfried Silbermann, koji je zahvaljujući susretu s Johannom Sebastianom Bachom znatno usavršio mehaniku glasovira. Naime, Silbermann je kao graditelj orgulja i čembala izrađivao i Hebenstreitove pantalone, a dva glasovira nalik Cristoforijevu konstruirao je krajem 1720-ih. Bach je isprobao ove instrumente i

u obzir činjenica da su desetljećima pokušavali usavršiti tehničke nedostatke postojećih instrumenata. Ova se tendencija nastavlja i u narednome stoljeću, a zahvaljujući njoj glasovir svoj suvremeni oblik poprima u posljednjim desetljećima devetnaestoga stoljeća.



Slika 2. Prikaz mehanike Cristoforijeva glasovira (izvor: Scipione Maffei, *Nuova invenzione d'un gravicembalo col piano, e forte*, 1711.).

izrazio svoje nezadovoljstvo preteškom mehanikom i slabim diskantom, što je ponukalo Silbermanna na izradu nekih tehničkih poboljšanja. Prilikom posjete potsdamskome dvoru cara Friedricha II. Velikoga 1747. godine Bach je ponovno svirao, ali ovaj puta na usavršenim Silbermannovim glasovirima, hvaleći tehničke preinake koje je načinio njihov graditelj. Usp. PALMIERI 2003: 35, 344. Usp. GERIG 2007: 36–37. Usp. POWERS 2000.



Slika 3. *Mehanika s batićima na najstarijem sačuvanom glasoviru Bartolomea Cristoforija (izvor: Metropolitan Museum of Arts u New Yorku).*

U prvom je razdoblju razvoja glasovir zasigurno instrument čiji napredak i rasprostranjenost uvelike ovisi o aristokratskim krugovima. Od dvora Medicija, na kojemu je nastao, glasovir postaje instrumentom što ga mnogi velikaši uvrštavaju u svoje glazbene zbirke. Osim financijske podrške graditeljima instrumenata, aristokracija svoj mecenat širi na skladatelje i glazbene izvođače. Zanimljiva je činjenica da su za „pohod” glasovira iz domicilne Italije zaslužne zapravo dvije žene najvišega aristokratskog podrijetla,³⁸ koje udajom postaju

³⁸ Prvi glasoviri za koje znamo da su napustili Italiju bili su instrumenti što ih je najvjerojatnije konstruirao Cristoforijev učenik Giovanni Ferrini. Portugalski kralj João V, blizak talijanskoj glazbenoj tradiciji, okupljao je brojne talijanske glazbenike, među kojima je za glasovirsku tradiciju značajan skladatelj Domenico Scarlatti. Kao dvorski glazbenik davao je poduku na čembalu i glasoviru dvorskoj aristokraciji, a kada se portugalska princeza Maria Bárbara da Bregança udala za španjolskoga kralja Ferdinanda, u Madrid je s njom otišao i Scarlatti. Vjerojatno je kao dio miraza princeza u Madrid odnijela i pet talijanskih glasovira, o kojima su zapisi pronađeni u njezinoj oporuci. Usp. SUTHERLAND 1995: 243, 249. Usp. KIPNIS 2007: 319. Usp. MARSHALL 2003: 16. Značajniju ulogu u povijesti glasovira imala je njemačka princeza Charlotte od Mecklenburg–Strelitza, buduća

kraljice Španjolske odnosno Engleske. Tek promjenom gospodarske i političke situacije glasovir doista postaje instrumentom novoga doba, s kojim se poistovjećuju pripadnici dobrostojećega građanskog sloja. Preduvjet ekspanzije glasovira i njegove popularnosti, koja svoj vrhunac doseže u devetnaestom stoljeću, pronalazimo u pokretanju manufakturne proizvodnje instrumenata, čiji primat niz desetljeća drže engleski graditelji instrumenata i poduzetnici.³⁹ Kao što su klavikord i čembalo bili instrumenti aristokratskih dvorova, nakon revolucija krajem osamnaestoga⁴⁰ i sredinom devetnaestoga stoljeća građanski sloj počinje percipirati glasovir kao instrument novoga doba, shvaćajući ga ponajprije kao tehnički izum⁴¹ koji postaje statusnim simbolom,⁴² dajući građanstvu nešto od plemenitosti svrgnutih prethodnika.

Ipak, u građanskome društvu mijenja se položaj glazbe i glazbenika pa se demokratizacija očituje u glazbi poglavito kroz njezinu sve veću dostupnost širim društvenim slojevima, između ostalog i u obliku javnih koncerata, što dovodi do popularnosti glasovira i pijanista-virtuoza, koji svojom djelatnošću obilježavaju devetnaesto stoljeće. Uz javne

britanska kraljica. Ona je 1762. godine za svojega učitelja glazbe angažirala skladatelja Johanna Christiana Bacha, koji je znatno utjecao na glazbeni život Londona, kao i na razvoj glasovirske izvođačke prakse. Usp. PARAKILAS 2002: 32.

³⁹ Tradicija gradnje glasovira u Engleskoj zapravo započinje dolaskom njemačkih graditelja, koji su 1756. godine zbog Sedmogodišnjega rata migrirali u London. Među njima se ističe Johann Christoph Zumpe koji je već početkom 1760-ih pokrenuo vlastitu proizvodnju, a na njegovim je instrumentima prve javne koncerte održavao i Johann Christian Bach. Prije pojave njemačkih graditelja instrumenata, kolokvijalno nazvanih „dvanaestoricom apostola”, nema zabilježenih podataka o proizvodnji glasovira u Engleskoj. Stoga je moguće reći da su navedene migracije utjecale na širenje Cristoforijeva izuma, ponajprije prijevodom Maffeijsva članka kao svojevrsnom reklamom novoga instrumenta u njemačkim pokrajinama, a potom nastavkom usavršavanja glasovira što ih je načinio Silbermann i ostali njemački graditelji instrumenata, među kojima su i migranti koju su svoju graditeljsku djelatnost uslijed društveno-političkih okolnosti nastavili u Londonu. Usp. POLLENS 2017: 344–346. Usp. PORTIER 2007: 345–346. Usp. PALMIERI 2003: 124. Usp. EHRlich 2002: 13.

⁴⁰ Potrebno je imati na umu činjenicu da su tijekom Francuske revolucije uništeni i konfiscirani brojni instrumenti preteče glasovira, koji su za predstavnike novoga društvenog poretka predstavljali statusni simbol aristokratskoga načina života. Usp. GERIG 2007: 46.

⁴¹ Shvaćanje glasovira kao tehničkog izuma potaknula je fascinacija tehničkim napravama i strojevima, koja se još intenzivirala u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća uslijed tehničkih izuma potaknutih Drugom industrijskom revolucijom. U tome je razdoblju i glasovir usavršen do svoga suvremenog oblika, što ga je učinilo prototipom „kapitalističkoga političkog, ekonomskog i ideološkog uspjeha”. (PARAKILAS 2002: 216). Usp. CVEJIĆ 2016: 112. Usp. PARAKILAS 2002: 115. Usp. LENOIR 1979: 80.

⁴² Usp. LENOIR 1979: 80.

koncerte,⁴³ građansko društvo utječe i na diversifikaciju glazbeničkih zanimanja,⁴⁴ kao i na način proizvodnje, promidžbu i pozicioniranje glasovira i pijanista u društvu,⁴⁵ što u korelaciji s glazbenom podukom i sve većim brojem amaterskih glazbenika rezultira stvaranjem respektabilnoga glazbenog tržišta. Uz sve veću potražnju za glasovinom, koji postaje neizostavnim dijelom „namještaja”⁴⁶ građanskih salona, razvija se i glazbena izdavačka djelatnost⁴⁷ kroz publikacije ponajviše notnoga materijala, ali i kroz sve značajniju novinsko-nakladničku djelatnost.

Usporedo s popularnošću glasovira dolazi i do intenzivnijeg razvoja glazbeno-obrazovnoga sustava, koji nastoji udovoljiti potražnji za glazbenom podukom. Iako je glazbena poduka u izvaninstitucionalnome obliku prisutna naročito u privatnoj sferi, kroz čitavo osamnaesto i devetnaesto stoljeće teško ju je istraživati zbog nedostatka izvora, a slično je i s

⁴³ U prvih stotinu godina od izuma glasovira, u koncertnoj djelatnosti zamjećuje se suživot različitih instrumenata s tipkama, glasovira i njegovih preteča, koji su se ponekad označavali u „generičkom smislu samo nazivom čembalo” (SCHOTT 1985: 35). Usp. PARAKILAS 2002: 87. Usp. PORTIER 2007: 351. Usp. BRODER 1941: 427. Usp. MARSHALL 2003: 177. Usp. BACH 1949: 27. Ipak, javni koncerti donose i razlikovanje instrumenata do te mjere da se u programskim knjižicama najprije naznačava vrsta instrumenta, a potom i proizvođač. Stoga su u povijesti glazbe ostali zabilježeni prvi javni nastupi na glasoviru, među kojima su dva koncerta Johanna Baptista Schmidta održana 6. ožujka i 13. svibnja 1763. u bečkomu Burgtheateru, a 1767. godine u londonskome Covent Gardenu „skladatelj Charles Dibdin prati pjevača na novome instrumentu koji se naziva *pianoforte*”. Prvu javnu solističku izvedbu na glasoviru 19. svibnja 1768. godine u Dublinu održao je Henry Walsh, a na glasoviru koji je izradio Johannes Zumpe solistički nastup upriličio je Johann Christian Bach 2. lipnja 1768. godine u velikome salonu londonske *Thatched House Tavern on St. James's Street*. Usp. SCHOTT 1985: 31. Usp. MAUNDER 1991: 207. Usp. MARSHALL 2003: 17. Usp. PORTIER 2007: 348. Usp. EHRILCH 2002: 13. Nekoliko mjeseci kasnije, 8. rujna 1768. godine u ciklusu koncerata *Concerts spirituels*, na prvomu je javnom koncertu pariškoj publici glasovir predstavila prva žena za koju je sačuvan zapis da je u javnosti svirala glasovir, „gospođica Lechantre”, svirajući instrument pod nazivom „clavecine-pianoforte”. Usp. SCHOTT 1985: 31, 33.

⁴⁴ Građansko društvo znatno je utjecalo na promjenu statusa profesionalnih glazbenika, s obzirom na to da javni koncerti postaju novim izvorom prihoda pa egzistencija glazbenika u manjoj mjeri ovisi o mecenatskomu odnosu kao u prethodnim razdobljima. Nakon Mozarta, za kojega se može reći da je bio prvi „samostalni umjetnik”, sve se više glazbenika odlučuje svoju karijeru ostvariti na slobodnome tržištu, unatoč činjenici da se često uz skladateljsku i reproduktivnu izdavačku djelatnost moraju posvetiti glazbenoj poduci, potom promoviranju i prodaji instrumenata i sl. No krajem osamnaestoga i kroz čitavo devetnaesto stoljeće dolazi do sve naglašenije specijalizacije glazbeničkih zanimanja pa se mijenja i tradicionalna djelatnost skladatelja-izvođača. Učestalijom postaje pojava isključivo reproduktivnih glazbenika, u ovom slučaju pijanista. Usp. DENORA 1995: 38.

⁴⁵ Dahlhaus naglašava da je „kod glazbenika koji je morao nastupiti za novac (...) socijalni položaj prema višem građanstvu bio gotovo podjednako nezgodan kao i prema aristokraciji, koja je u 19. stoljeću neke glazbenike (poput Liszta) akceptirala kao sebi ravne uglednike”. Nadalje, ističe kako je kod privatnih koncerata u Engleskoj glazbenik „mogao birati hoće li primiti honorar, ili pak želi biti tretiran kao džentlmen koji je spadao u visoko društvo”, čime mu se nedvosmisleno nameće inferiorniji položaj na društvenoj ljestvici odluči li se kojim slučajem za profesionalni odnos (DAHLHAUS 2007: 47).

⁴⁶ Trivijalno shvaćanje glasovira kao dijela namještaja građanskih salona ne treba izazivati čuđenje, s obzirom na to da su nerijetko zbog prilagođavanja tržištu graditelji instrumenata kao svoje pomoćnike zapošljavali graditelje namještaja, što je ponekad rezultiralo stvaranjem glasovira vrlo različitih dimenzija i oblika. Usp. PARAKILAS 2002: 78. Usp. ISSACOF 2012: 56–57. Usp. GAY 1998: 82. Usp. SABIN 1988: 28.

⁴⁷ Glazbena izdavačka djelatnost, koja je u najvećoj mjeri obuhvaćala notna izdanja, osvajala je tržište kroz sinergijsko djelovanje s novinsko-nakladničkom djelatnošću, s obzirom na to da je ova bila zadužena za marketing odnosno reklamu. Tako su primjerice *Breitkopf & Härtel* pokrenuli časopis *Allgemeine musikalische Zeitung* angažirajući eminentne glazbenike koji su svojim tekstovima promovirali njihova najnovija izdanja, donosili prikaze nastupa virtuozna ili reklamirali najnovije instrumente i glazbene proizvode. Usp. PARAKILAS 2002: 71.

muziciranjem u privatnim rezidencijama. No s tendencijama prema javnome školstvu⁴⁸ stvara se i institucionalizirana poduka glasovira, koja se može pratiti kroz razvijeni sustav konzervatorija,⁴⁹ a već krajem osamnaestoga stoljeća ona postaje ishodištem razvoja suvremenoga pijanizma. Ipak, kroz čitavo osamnaesto i gotovo do kraja devetnaestoga stoljeća primarni su nosioci razvoja pijanističke djelatnosti zapravo skladatelji-pijanisti, koji su svoj doprinos ostvarili u okviru stvaralačke, kao i intenzivne reproduktivno-izvođačke djelatnosti.⁵⁰ Razvoj pijanizma zacijelo je bitno određen tim dualnim odnosom, posljedicom socijalnoga položaja glazbenika u građanskome društvu, što će se prema kraju devetnaestoga stoljeća sve više mijenjati upravo zbog tendencije prema specijalizaciji glazbeničkih zanimanja i sve boljega društvenog položaja reproduktivnih umjetnika.

⁴⁸ Početkom devetnaestoga stoljeća u Europi primat u organiziranju školskoga sustava sve više prelazi iz crkvenih redova u nadležnost državne vlasti, naročito nakon Napoleonskih ratova. No unificiranje sustava javnih pučkih škola intenzivira se tek 1870-ih godina. U nas je situacija neznatno drukčija, iz razloga što je prvi korak učinila carica Marija Terezija uvođenjem odredbi *Allgemeine Schulordnung* iz 1774. godine i *Ratio educationis totiusque rei literariae per regnum Hungariae et provincias eidem adnexas* iz 1777. godine, kada Monarhija zapravo ustrojava jedinstveni školski sustav. Usp. BILIĆ & IVANKOVIĆ 2006: 255. Usp. ŽUPAN 2013: 61.

⁴⁹ Prva institucionalizirana poduka glasovira odvija se u okviru sustava konzervatorija, koji se u prvoj polovini devetnaestoga stoljeća otvaraju diljem Europe, a kao nastavnički kadar okupljaju najuspješnije skladatelje i reproduktivne umjetnike epohe. Najstariji je među njima pariški *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris*, osnovan 1795. godine, na kojemu je kao jedna od prvih nastavnika glasovira angažirana znamenita francuska pijanistica i pedagoginja Héléne de Montgeroult. Nakon markize Montgeroult proći će pedeset godina prije nego još jedna žena dobije poziciju nastavnice glasovira, pa će ondje tek 1842. godine Louise Farrenc započeti svoju pedagošku djelatnost. Usp. BADOL BERTRAND 2016: https://youtu.be/Z_vCr6Totw0 (pristup: 20. srpnja 2018). Usp. CONSTANT 1900: 129, 407, 584. Usp. SCHOTT 1985: 33. Usp. ISACOFF 2012: 59. Nakon pariškoga osnivaju se konzervatoriji u Pragu 1811., Beču 1817., Innsbrucku 1818., Leipzigu 1843., Berlinu 1855., Dresdenu 1856., Stuttgartu 1857., Münchenu 1867., Weimaru 1872., Frankfurtu 1878. godine itd. Usp. PARAKILAS 2002: 124–126.

⁵⁰ Promjena paradigme u shvaćanju glazbe kao umjetnosti odražava se i na određenje skladateljske djelatnosti kao vrhunskoga umjetničkog ostvarenja, dok se reproduktivno-izvođačkoj djelatnosti pripisuju odlike efemernosti i ne-umjetnosti. U filozofskom smislu, ovakav je stav posljedica odbacivanja kantovske tradicije shvaćanja glazbe kao „neodvojivosti muzičke izvedbe i prakse” od strane postkantovskih filozofa, naročito Schopenhauera, koji će glazbu (onu instrumentalnu!) shvaćati kao apstraktnu umjetnost koja je *primus inter pares* ostalim umjetnostima. Nepovoljne odlike koje se pripisuju reproduktivno-izvođačkoj djelatnosti određene su i negativnim utjecajem virtuozno-tehničke pijanističke izvođačke prakse, koja je svoj vrhunac doživjela u trećem i četvrtom desetljeću devetnaestoga stoljeća. Tek se u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća „sumnjivi virtuoze” transformira u interpretaciju tj. tumačenje djela prema načelu *Werktreue* (vjernosti originalnom umjetničkom djelu), a pijaniste sve više shvaća kao reproduktivne umjetnike, interprete glazbe. Usp. CVEJIĆ 2016: 65, 90, 94.

2.2.2. Začetak pijanističke djelatnosti

Intenzivnija pijanistička izvođačka djelatnost može se pratiti u okviru koncertne i skladateljske prakse dvojice skladatelja za koje se može kazati da su bili i prvi pijanisti – Muzija Clementija i Wolfganga Amadeusa Mozarta.⁵¹ Prvoga nazivaju „ocem glasovira”,⁵² a potonjega prvim „samostalnim umjetnikom”,⁵³ no njihov je doprinos pijanizmu uvelike povezan s njihovom skladateljskom i pedagoškom djelatnošću. Za Clementija se može reći da je bio glazbeni poduzetnik, skladatelj, pijanist i pedagog, koji je postigao jednu od prvih koncertnih karijera u povijesti pijanizma. Veći dio njegova skladateljskog opusa posvećen je glasoviru, no njegove brojne sonate i didaktičke⁵⁴ skladbe, kao i zbirka etida *Gradus ad Parnassum*, pretpostavljaju načela tzv. prstne glasovirske tehnike, tipične za sviranje klavikorda i čembala. Neke od njegovih glasovirskih skladbi i danas su dio nastavnoga kurikula glazbeno-obrazovnih institucija. U ranom razdoblju Clementi se dokazao kao vrstan pijanist-virtuoz, znatno utječući na glazbeni život Londona u kojemu je obitavao, a potom i uspješnim koncertnim gostovanjima

⁵¹ Ovaj prikaz početaka pijanizma započinje skladateljima-pijanistima čija je pijanistička djelatnost znatno utjecala na razvoj izvođačke prakse. No ishodišta pijanizma valja tražiti i u djelatnosti nekih skladatelja koji su znatno utjecali na razvoj pijanizma svojim skladbama, premda je njihova vlastita izvođačka praksa bila vezana za instrumente prethodnike glasovira. U tome se istaknuo Domenico Scarlatti napisavši više od pet stotina sonata za čembalo, potom Georg Friedrich Händel, vrstan čembalist i orguljaš, koji je ostavio niz skladbi za čembalo i znatno utjecao na skladatelje bečke klasike. Nezaobilazni su, također, Johann Sebastian Bach i njegovi sinovi, naročito Johann Christian i Carl Philipp Emanuel, koji čine svojevrsan ishodišni trijumvirat pijanističkoga djelovanja – u skladateljskoj, reproduktivnoj i pedagoškoj praksi. Pojedini tehnički principi Johanna Sebastiana Bacha otvorili su mogućnosti za razvoj pijanizma, a njegove skladbe i danas su neizostavan dio nastavnih kurikula. Kao vrstan pedagog, Johann Sebastian svojim je principima podučio i sinove, od kojih je Johann Christian zapamćen kao vrstan izvođač koji je među prvima svirao glasovir na javnim koncertima, a svojim je skladbama posebno utjecao na Mozarta. Carl Philipp Emanuel, skladatelj i čembalist koji je svojom djelatnošću bio vezan za carski dvor Friedricha II. Velikog, ostvario je najznačajniji utjecaj na glasovirsku pedagogiju svojim esejem o sviranju instrumenata s tipkama *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* iz 1753. godine. Upravo je navedeni metodički priručnik Carla Philippa Emanuela postao etalom glasoviranja koji su prihvatili Clementi, Cramer, Hummel, Haydn, Mozart i naročito Beethoven, kao i generacije nakon njih, pa sve do našega doba, kada se koristi kao dio literature za stručni ispit mladih glasovirskih pedagoga. Svojevrsnu sponu između Bacha i njegovih sinova prema Mozartu možemo pronaći i u glasovirskim skladbama Josepha Haydna, koji doduše nije bio pijanist-virtuoz poput Mozarta i Beethovena, ali je svakako kasnije opuse svojih sonata namijenio izvođenju na glasoviru, a ne njegovim pretečama. Također, Haydn je u svojim glasovirskim skladbama, naročito sonatama, postavio okvire novoga stila koje će poštovati i Beethoven, premda će ih modificirati do neslućenih razmjera. Naposljetku, tražimo li samo ishodište pijanizma i nasljednu liniju, ona svakako kreće od Bacha i njegovih sinova, preko Haydna, Mozarta i Beethovena sve do romantizma i stvaranja nacionalnih pijanističkih škola krajem devetnaestoga stoljeća. Usp. MARSHALL 2003: 150, 151, 173, 242. Usp. SKOWRONECK 2010: 29. Usp. BACH 1949: 2. Usp. PALMIERI 2003: 34, 35, 78, 168, 245, 265, 332. Usp. MARUŠIĆ 2006: 64. Usp. SUTHERLAND 1995: 244, 252. Usp. OORT 2000: 73–74. Usp. PARRISH 1948: 27, 30, 33.

⁵² Usp. PARAKILAS 2002: 5. Usp. TEMPERLY 1985: 25. Usp. PALMIERI 2003:78.

⁵³ Usp. GAY 2000: 39. Usp. ŽMEGAČ 2009: 172.

⁵⁴ Clementi je napisao i jednu od prvih uputa za glasovirsku poduku početnika koja je objavljena 1801. godine pod nazivom *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*. Značaj takvoga poteza očituje se u Clementijevoj nakani da proširi broj kupaca svojih proizvođa (glasovira, notnih izdanja i sl.), a najbolji je put k tomu upravo usmjeravanje pažnje na glasovirsku poduku početnika i njezinu dostupnost. Usp. PARAKILAS 2002: 68. Usp. CLEMENTI 1801.

diljem Europe. Zbog briljantne tehnike sviranja⁵⁵ njegovi su koncerti oduševljavali publiku i kolege glazbenike, ali nakon sraza s Mozartom⁵⁶ svoju djelatnost sve više usmjerava k skladateljskom i poduzetničkom segmentu. Zamjetna je i Clementijeva pedagoška djelatnost,⁵⁷ a neki od njegovih učenika bili su vrsni pijanisti, utemeljitelji i predstavnici nacionalnih pijanističkih škola koje su se formirale u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća.⁵⁸ Među njima svakako treba istaknuti Johanna Baptista Cramera i Johna Fielda, potom Ignaza Moschelesa i pijanisticu Therese Jansen Bartolozzi. Kod Clementija je glasovir učio, doduše kratko, i Mozartov najpoznatiji učenik Johann Nepomuk Hummel, prvi pijanist-virtuoz koji je nastupao u Zagrebu 1815. godine.⁵⁹

Nedvojbeno, najveći je doprinos pijanizmu i položaju glasovira u društvu ostvario Clementi svojom poduzetničkom djelatnošću. Istančanim instinktom za promjene društvenih okolnosti, osobito ekonomskih, Clementi je prepoznao duh vremena iskoristivši tekovine Prve industrijske revolucije i stvaranja slobodnoga tržišta za razvoj proizvodnje i distribucije glasovira te za pokretanje širokoga spektra glazbenoga nakladništva.⁶⁰ Glazbene proizvode osmišljeno je reklamirao i uspio učiniti glasovir dostupnim širim društvenim slojevima. Parakilas navodi da je Clementi:

⁵⁵ „Dok je Mozart učinio prvi veliki prijelaz od čembala do glasovira, Clementi je zaslužan za rane začetke iskonske pijanističke tehnike.” [„While Mozart made the first major keyboard transition from harpsichord to pianoforte, it was Clementi who was responsible for the early beginnings of a true pianoforte technique.”, prijevod M. M. P.]. (GERIG 2007: 59).

⁵⁶ Svojevrsno glazbeno natjecanje dvojice najvećih onodobnih virtuoza – Clementija i Mozarta – upriličio je car Josip II. u Beču 1781. godine. Unatoč vrsnoj izvedbi oba pijanista, Mozart je negativnim komentarom o Clementiju kao *mechanicusu* indirektno utjecao i na njegovu koncertnu djelatnost, ističući da su mu najsajnija točka „pasaže u tercama”, ali da je njegovo sviranje „bez osjećaja i ukusa – jednom riječju, stroj”. (PARAKILAS 2002: 66). Usp. GERIG 2007: 55. Usp. KEEFE 2017: 45. Usp. ISACOFF 2012: 46. Usp. WALLACE 1865: 117. Usp. EHRLICH 2002: 20.

⁵⁷ Usp. GERIG 2007: 344–346.

⁵⁸ Svojom je pedagoškom djelatnošću, preko svojih učenika, Clementi ostvario značajan utjecaj na veći dio europskih nacionalnih pijanističkih škola. Clementi se smatra utemeljiteljem Londonske pijanističke škole (ponekad se spominje i kao Engleska pijanistička škola), dok je njegov učenik John Field rodonačelnik Ruske pijanističke škole, Johann Nepomuk Hummel predstavnik je Austrijsko-njemačke pijanističke škole, a Hélène de Montgeroult prva je profesorica glasovira na Pariškomu konzervatoriju i predstavnica Francuske pijanističke škole. Usp. PÂRIS 2004: 1240–1243. Usp. WISNIEWSKI 2016: 114. Usp. TEMPERLY 1985: 25, 27. Usp. RINGER 1970: 755.

⁵⁹ Usp. GOGLIA 1930: 7. Usp. BARLÉ 1938: 21.

⁶⁰ U okviru glazbenoga nakladništva Clementi objavljuje vlastite skladbe, kako za početnike, tako i za napredne glazbenike, istovremeno stvarajući i tzv. albume u kojima donosi skladbe iz prethodnih razdoblja (nerijetko namijenjene izvođenju na čembalu). No nastoji potaknuti i svoje suvremenike da objavljuju vlastite skladbe u njegovoj ediciji pa na taj način znatno utječe na kasnije stvaranje glazbenoga kanona. Parakilas ističe da, za razliku od Mozarta, koji je objavljivao samo skladbe za amatere (a virtuozne skladbe koje je sâm izvodio nije davao u tisak), Clementi nije činio razliku u izdavačkoj djelatnosti između profesionalaca i amaterskih glazbenika, čime se kasnije vodio i Clementijev „gorljivi zagovornik Beethoven, koji je prateći njegovo vodstvo objavljivao svoje virtuozne glasovirske sonate na masovnom tržištu”. (PARAKILAS 2002: 67). Usp. KEEFE 2017: 39.

„pokazao određen genij za razumijevanje kako naizgled različiti sustavi proizvodnje i marketinga mogu biti koordinirani tako da svaki od njih promovira i širi onaj drugi: koncertni život i kućno muziciranje; izrada glasovira i glazbena poduka; glazbeno izdavaštvo i novinska djelatnost, a također i formiranje glazbenoga kanona.”⁶¹

Iako je Clementijev doprinos nedvojbjen, u povijesti glazbe Mozart ipak zauzima značajniji položaj. U njegovoj se koncertnoj djelatnosti od najranije dobi pa do zrelosti može pratiti prijelaz od klavikorda i čembala kao prvih instrumenata na kojima je vježbao i održavao koncertne nastupe, sve do odabira glasovira kao instrumenta svoje zrele koncertne i skladateljske djelatnosti.⁶² Kao prvi samostalni umjetnik koji je odbacio mecenatstvo, svoju je egzistenciju nastojao osigurati intenzivnom koncertnom i skladateljskom djelatnošću, što u postojećim uvjetima nije uvijek bilo jednostavno. Ipak, Mozartov je doprinos razvoju pijanizma ponajprije u njegovoj skladateljskoj djelatnosti, s obzirom na to da je glasoviru posvetio određen broj skladbi, od kojih je potrebno istaknuti sonate i glasovirske koncerte koji su činili okosnicu njegove koncertne djelatnosti. Iako je Mozartu nedostajao Clementijev poduzetnički duh, ostvario je brojne koncertne turneje. Znatno je manje pažnje posvećivao pedagoškome⁶³ radu. Među njegovim učenicima izdvaja se Johann Nepomuk Hummel, predstavnik Bečke pijanističke škole, koja je tijekom devetnaestoga stoljeća prerasla u Austrijsko-njemačku pijanističku školu.⁶⁴

⁶¹ [„Clementi showed a particular genius for understanding how apparently different systems of production and marketing could be coordinated so that each promoted and expanded the others: concert life and domestic music making; piano manufacture and piano instruction; music publishing, musical journalism, and the musical canon.”, prijevod M. M. P.]. (PARAKILAS 2002: 75).

⁶² Potrebno je napomenuti da je Mozart u ranoj mladosti svirao mahom klavikord, čembalo i violinu, a poduku mu je davao otac Leopold. Tek je na svojim turnejama upoznao razne graditelje instrumenata i njihove glasovire, od kojih neke odabire i za svoje koncertne nastupe. No Gerig navodi da je nakon upoznavanja Steinovih instrumenata od 1777. godine Mozart zapravo „favorizirao glasovir” koji je postao okosnicom njegova pijanističkog djelovanja. GERIG 2007: 49. Usp. BRODER 1941: 425–426. Usp. MARSHALL 2003: 20. Mozart u pismu ocu 17. listopada 1777. godine opisuje svoje oduševljenje glasovirima Johanna Andreasa Steina, ali kasnije, 1781. godine, ipak kupuje glasovir Antona Waltera. Usp. SCHOTT 1985: 32. Usp. SPAETHLING 2004: 71, 72. Usp. TRANCHEFORT 1987: 538–539. Usp. ISACOFF 2012: 36, 40. Usp. PALMIERI 2003: 237–238. Usp. WALLACE 1866: 93–98.

⁶³ Iako glasovirska pedagoška praksa nije zauzimala primarni status u cjelokupnoj Mozartovoj djelatnosti, u znatnoj je mjeri utjecala na pozicioniranje Mozarta na bečkoj glazbenoj sceni te na širenje njegova utjecaja među aristokracijom i bogatim građanstvom, istodobno stvarajući određenu dobit i u financijskome smislu. Tako je Mozart u svojih desetak godina provedenih u Beču davao privatnu poduku glasovira mahom kćerkama iz najuglednijih obitelji. Nerijetko su njegove učenice bile vrlo spretnne pijanistice, što je Mozart iskoristio svirajući s njima najčešće na privatnim koncertima, izvodeći skladbe za glasovir četveroručno ili za dva glasovira. Tako Keefe ističe Mozartov nastup u studenome 1781. godine s učenicom Josephom Auernhammer, za koji je skladao i sonatu za dva glasovira KV 448 – skladbu koju je izvodio i tri godine kasnije s vrlo uspješnom učenicom Barbarom Ployer kojoj je posvetio i dva glasovirska koncerta KV 449 u Es-duru i KV 453 u G-duru. Od ostalih Mozartovih učenika Keefe ističe Therese von Trattner i groficu Rumbeke. Usp. KEEFE 2017: 46, 68, 72, 169.

⁶⁴ Usp. WISNIEWSKI 2016: 32–33.

U prvim godinama umjetničke samostalnosti, koje nominalno započinju 1781. u Beču, zamjetna je Mozartova želja za „popularnošću”, potaknuta vlastitom egzistencijalnom situacijom. Unatoč uvriježenoj slici o Mozartu kao „neozbiljnome”, „nepouzdanim” i pomalo „smušenome” umjetniku, zadivljuje njegovo promišljeno i pomno planirano usklađivanje različitih djelatnosti s nakanom što uspješnijega pozicioniranja na bečkom glazbenom tržištu.⁶⁵ Značajne korake u ostvarivanju svojih zamisli Mozart je učinio ponajprije povezujući skladateljsku djelatnost s pijanističkom kroz brojne koncertne nastupe,⁶⁶ što je rezultiralo i porastom njegove prepoznatljivosti kao vrhunskoga pijanista, pedagoga i skladatelja. Ipak, Mozart je svjestan „drugotnosti”⁶⁷ svoje pijanističke djelatnosti pa se možemo prikloniti Keefeovu mnijenju da je Mozart ponajprije skladatelj koji se bavio i pijanizmom,⁶⁸ a ne obrnuto, kao što će to biti slučaj kod nekih poznatih skladatelja-pijanista devetnaestog stoljeća. Međutim, kako je najveći Mozartov doprinos reproduktivnoj pijanističkoj djelatnosti u njegovim brojnim skladbama za glasovir (solistički, s orkestrom i u različitim komornim sastavima),⁶⁹ njegov stil skladanja kao i sviranja⁷⁰ postavlja osnovu za egzaktnost izvođenja i razvoj briljantne prstne tehnike u okviru prirodne fluktuacije glazbene fraze, ali ne u službi virtuoznosti koja bi bila sebi svrhom,⁷¹ nego zbog elegancije i jasnoće izraza,⁷² suprotno

⁶⁵ Mozartova sposobnost snalaženja u Beču, gradu koji naziva „zemljom glasovira”, u novim okolnostima i to u razdoblju u kojemu je institucionalizacija glazbenoga života još nejaka, govori o pronicljivoj poduzetničkom duhu, koji doduše nije poput Clementijevog, koji je svojom poslovnom umješnošću „osvojio” čitav kontinent. Ipak, Mozart je umjetničkom ingenioznošću osvojio Europu još u mladosti, a u posljednjem desetljeću života izvrsnim poslovnim umrežavanjem i sinergijom svojih djelatnosti uspio zavladati glazbenom scenom „zemlje glasovira”. Usp. KEEFE 2017: 27, 28, 41.

⁶⁶ Svoju je skladateljsku djelatnost u bečkome razdoblju, uz glasovirske i komorne skladbe koje je pisao uglavnom za vlastite koncertne nastupe, nastojao ostvariti pisanjem opera smatrajući da će time ostvariti zapažen uspjeh. Nije zanemario ni izdavačku djelatnost, svojevrstan nastavak vlastite skladateljske i koncertne djelatnosti, pri čemu je pomno birao skladbe za objavljivanje, najčešće za širu publiku glazbenih amatera, nerijetko ih posvećujući svojim učenicama i mecenama iz najuglednijih bečkih obitelji, poput grofice Marije Wilhelmine von Thun i dr. Usp. KEEFE 2017: 71, 78, 108, 117.

⁶⁷ Mozart u pismu ocu od 7. veljače 1787. godine navodi: „Ja sam skladatelj, rođen da postanem kapelnikom, stoga ne mogu, niti smijem pokopati talent za skladanje kojim me je Bog tako bogato obdario (...) a ja bih radije, da tako kažem, zanemario glasovir nego skladanje, jer smatram glasovir samo sekundarnom djelatnošću, ipak, Bogu hvala, vrlo značajnom.” [„I am a composer, and born to become a Kapellmeister, and I neither can nor ought thus to bury the talent for composition with which God has so richly endowed me (...) and I would rather, so to speak, neglect the piano than composition, for I look on the piano to be only a secondary consideration, though, thank God ! a very strong one too.”, prijevod M. M. P.] (WALLACE 1866: 166).

⁶⁸ Usp. KEEFE 2017: 217.

⁶⁹ Uz osamnaest sonata za glasovir solo, Mozart je skladao sonate za glasovir četveroručno, varijacije, fantazije i različite komade, kao i skladbe za dva glasovira, no najznačajniji je njegov doprinos pijanističkoj literaturi dvadeset i sedam koncerata za glasovir i orkestar. Isto tako, uvrstio je glasovir u mnoge skladbe za različite komorne sastave, u kojima je glasovir nerijetko instrument sa znatno zahtjevnijom dionicom u tehničkome i glazbeno-interpretativnome smislu. Usp. TRANCHEFORT 1987: 539–548. Usp. TRANCHEFORT 1986: 531–551. Usp. TRANCHEFORT 1989: 615. Usp. KEEFE 2017: 58–59. Usp. BRODER 1941: 429.

⁷⁰ Usp. TRANCHEFORT 1987: 539.

⁷¹ O negativnim aspektima virtuožiteta vidi: CVEJIĆ 2016: 83–84.

⁷² Usp. KEEFE 2017: 216–217.

tendencijama pijanističkoga virtuoziteta koji osvaja glazbenu scenu u desetljećima nakon Mozartove smrti.

2.2.3. Ludwig van Beethoven – pijanist, skladatelj i glasovirski pedagog

„Beethoven je, zapravo, u srednjem razdoblju svoga stvaranja bio mnogo subjektivniji, da ne kažemo: mnogo 'osobniji' nego na kraju; mnogo je više u to doba bio zaokupljen mišlju da se sve konvencionalno, formalno, sve prazne ukrasne fraze, čega je glazba bila krcata, sažge u vatri svoga osobnoga izraza i da sve to pretopi u subjektivnu dinamiku. Sasvim je drugačiji odnos kasnijeg Beethovena, na primjer u pet njegovih posljednjih sonata, prema konvencionalnom, uza svu njihovu neponovljivost, pa i svu čudesnost jezika muzičkih oblika: ovdje kao da se konvencionalnomu nešto prašta, kao da mu je autor skloniji. Nedodirnuta i neizmijenjena od subjektivnoga, konvencija se u njegovim kasnijim djelima češće javlja, nekako ogoljela ili, rekao bi čovjek, nekako očišćena od natruha i kao da je ostavljena sama sebi, ali sve to opet djeluje jezovitije i veličanstvenije od bilo koje osobne smionosti. U tim tvorevinama (...) sve subjektivno i sve konvencionalno ušlo je u novi odnos, odnos određen smrću. (...) Ondje gdje se sastaju veličina i smrt nastaje neka konvenciji sklona stvarnost koja po svojoj suverenosti ostavlja za sobom najgospodstveniji subjektivizam, jer je u njoj sadržano ono isključivo osobno, koje je ionako već nadmašilo tradiciju dovedenu do njena vrhunca, te još jednom prerašćuje samu sebe tako što kao nešto veliko i sablasno ulazi u mitsko i kolektivno.”⁷³

Thomas Mann, *Doktor Faustus*, 1947.

Godinu dana nakon Mozartove smrti na bečku je glazbenu scenu zakoračio skladatelj i pijanist koji je umnogome promijenio paradigmu glazbenih djelatnosti kojima se posvetio, postavljajući mjerila tehničko-interpretativnoga pijanističkog izričaja na kojima se temelji i suvremena reproduktivna pijanistička djelatnost. Naravno, riječ je o Ludwigu van Beethovenu.⁷⁴ Beethovenov se doprinos pijanizmu ogleda u nekoliko različitih segmenata.⁷⁵ U

⁷³ MANN 2000: 72.

⁷⁴ Beethoven je prototip umjetnika–genija, svojevrsnoga „aristokrata talenta”, koji svojom naglašenom individualnošću, originalnošću izraza i vrsnoćom zauzima najviše mjesto glazbenoga Partenona, istovremeno se namećući kao nasljednik skladateljsko-pijanističke linije koja kreće od Bacha, pa sve do Haydna i Mozarta. Usp. DENORA 1995: 38, 42. Usp. DENORA 2002: 27. Usp. MARSHALL 2003: 10. Usp. LOWINSKY 1964a: 328. Usp. LOWINSKY 1964b: 484, 485. Usp. SWAFFORD 2014: 183.

⁷⁵ Beethovenovu glazbenu djelatnost potrebno je sagledati kroz njegovo skladateljstvo, ističući pritom glasovirski opus, koji uključuje i komorna djela s glasovinom, potom njegov pijanistički doprinos kao reproduktivnoga umjetnika te naposljetku njegov pedagoški rad. Premda su prva dva značajnija, upravo je ovaj posljednji neizostavan želimo li sagledati povijest glasovirske pedagogije. Sam Beethoven po obrazovanju je bio orguljaš i samouki pijanist, a svoju je glasovirsku poduku temeljio na načelima skladbi J. S. Bacha, G. F. Händela, zatim uputa C. Ph. E. Bacha objavljenih u njegovu spisu *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* i didaktičkim skladbama M. Clementija te ostalih skladatelja tzv. Londonske glasovirske škole. Jedan od Beethovenovih najznačajnijih učenika svakako je Carl Czerny, „praotac glasovirske tehnike”, čiji su učenici bili rodonačelnici

ranom životnom razdoblju, pogotovo u prvim godinama nakon dolaska u Beč, Beethoven je, slično kao i Mozart, djelovao uglavnom kao pijanist,⁷⁶ smatrajući da će tako najbrže postići prepoznatljivost na glazbenoj sceni. Istodobno, svoj je skladateljski fokus usmjerio prema glasoviru stvarajući brojne skladbe za solističke i komorne nastupe,⁷⁷ koji su se nerijetko odvijali u salonima aristokratskih bečkih rezidencija. Iako je Mozart na gotovo identičan način netom po dolasku iz Salzburga zavladao bečkom glazbenom scenom, Beethovenov je status bio drukčiji. Naime, značajnu podršku bečkih uglednika djelomično su osigurale preporuke njegova habsburško-bonskog mecena, zatim pohvale njegova učitelja Haydna,⁷⁸ ali i potreba bečke publike za „nasljednikom” Mozarta.⁷⁹ No Beethoven nije u potpunosti slijedio mozartovski model, što je najzamjetnije u njegovim glasovirskim skladbama. Dok je Mozart pijanističku karijeru gradio izvođenjem svojih glasovirskih koncerata, Beethoven je unaprijedio glasovirsku sonatu, glazbenu vrstu koja se do njega uglavnom vezivala za intimnije koncertne

najznačajnijih europskih glasovirskih škola. Među njima ističe se lik Franza Liszta, utjelovljenje pijanizma devetnaestog stoljeća. Usp. MARSHALL2003: 359. Usp. GERIG 2007: 60, 81, 89, 107. Usp. RINGER 1970: 745, 750, 755. Usp. TEMPERLY 1985: 25, 27. Usp. COOK 1927: 287. Usp. OORT 2000: 74. Usp. PARRISH 1948: 27. Usp. Prilog 1. *Carl Czerny – otac glasovirske tehnike.*

⁷⁶ „Da je Beethoven bio samo pijanist, a ne i skladatelj, ipak bi bio jedan od najistaknutijih glazbenika svojega doba. Od djetinjstva do starosti koristio je glasovir kao osnovno sredstvo za improvizaciju, skladanje i sviranje. Skladanje za klavirom bila je jedna od njegovih primarnih dnevnih aktivnosti, važnija od neprekidnoga ispisivanja glazbenih bilježnica.” [„If Beethoven had been a pianist but not a composer, he would still have been one of the preeminent musicians of his time. From childhood to old age he used the piano as his basic vehicle for improvising, composing and performing. Inventing music at the keyboard was a prime daily activity, even more important to him than his incessant sketchbook writing.”, prijevod M. M. P.] (LOCKWOOD 2003: 280).

⁷⁷ Beethovenov bogati glasovirski opus nastajao je u gotovo svim razdobljima njegove skladateljske djelatnosti. No djela iz ranoga razdoblja, neposredno nakon dolaska u Beč, pisana su s namjerom da ih skladatelj izvodi na vlastitim koncertima, a iz pragmatičnih su razloga i posvećivana bečkim uglednicima – od prvih glasovirskih sonata s posvetom učitelju Josephu Haydnu (sonate op. 2), do onih posvećenih prinčevima Waldsteinu (sonata op. 53), Lichnowskom (sonate op. 13 i 26) i nadvojvodi Rudolphu (sonate op. 106 i op. 111). Trideset i dvije klavirske sonate ogleđni su primjer razvoja Beethovenova skladateljskog umijeća, ne samo u pogledu glazbene vrste, nego i u glasovirskoj fakturi koja zahtjeva vrsnost pijanističke izvedbe, kao i usavršavanje tehničkih mogućnosti tadašnjih, Beethovenu dostupnih glasovira. Od ostalih skladbi za glasovir izdvajaju se pet glasovirskih koncerata, zatim varijacije i brojne bagatele. Značajan je i Beethovenov doprinos komornome muziciranju, pri čemu je uz trostruki koncert za violinu, violončelo i glasovir, skladao sonate za violinu, violončelo, trija, kvartete, kvintete i dr., u kojima je glasovir ravnopravan dio komornoga ansambla. Usp. TRANCHEFORT 1987: 90–91. Usp. TRANCHEFORT 1986: 72–78. Usp. TRANCHEFORT 1989: 50–110.

⁷⁸ Beethoven je kratko po dolasku u Beč 1792. godine učio kompoziciju (naročito kontrapunkt) kod Josepha Haydna, a o vrlo kompleksnom odnosu učenika i učitelja detaljnije pogledati: LOCKWOOD 2003: 82–86. PARRISH 1948: 30–33.

⁷⁹ Glazbenu scenu „zemlje glasovira” Beethoven je osvojio uslijed niza povoljnih okolnosti. Značajnu ulogu imao je njegov bonski mecena, nadvojvoda Maximilian Franz (najmlađi sin carice Marije Terezije), koji je financirao Beethovenov odlazak u Beč kako bi mladi skladatelj učio kod Josepha Haydna. Isto tako, naklonost habsburškoga dvora osigurala je Beethovenu ulazak u najviše aristokratske krugove u znatnijoj mjeri nego Mozartu, čime je Beethoven lakše rješavao svoja egzistencijalna pitanja. Beethoven je svoj uspjeh mogao zahvaliti i okolnostima nastalima nakon Mozartove smrti, kada je publika Mozartova nasljednika pronašla upravo u liku mladoga bonskog skladatelja-pijanista, koji je djelomično slijedeći model svojega prethodnika ostvario karijeru u kojoj je glasovir zauzimao značajno mjesto, a koja bi se svakako drugačije razvijala da nije nesretno osujećena Beethovenovim gubitkom sluha. Usp. LOCKWOOD 2003: 73–88. Usp. DENORA 1995: 40–41. Usp. MAI 20017: 39–40. Usp. SWAFFORD 2014: 598.

prostore i amaterske izvođače.⁸⁰ Od prvih sonata posvećenih Haydnu (i napisanih pod utjecajem „staroga” stila), Beethoven je sonatu razvio do neslućenih razmjera. Zahtjevnost napose njegovih kasnih sonata ostaje mjerilom i suvremenim pijanistima, a Sonata op. 106 jedna je od najkompleksnijih i interpretativno-tehnički najzahtjevnijih glasovirskih skladbi u povijesti glazbe uopće.⁸¹ Uklanjajući i modificirajući pojedine skladateljske manire klasičnoga stila, poput homofonih obrazaca nerijetko popraćenih figurama Albertijeva basa,⁸² glazbenih fraza nastalih pod utjecajem gudačke (najčešće violinističke) artikulacije, briljantnosti ljestvičnih pasaža i virtuozne prstne tehnike, Beethoven stvara izvođački stil u kojemu *legato* postaje osnovni tip glasovirske tehnike,⁸³ uvodi figure tzv. krupne tehnike, stvara polifone ulomke koristeći široki harmonijski slog, a sonatu uzdiže na rang simfonije.⁸⁴ Dokidanjem pisanja za

⁸⁰ Glasovirska sonata u razdoblju prije Beethovena mahom je bila namijenjena izvođenju u privatnim salonima i nerijetko je bila jednostavnih tehničkih zahtjeva kako bi je mogli izvoditi amateri. No od samoga početka Beethovenove skladateljsko-pijanističke djelatnosti razvidno je da glasovirska sonata zauzima centralnu ulogu, pogotovo u ranom razdoblju, dok se još intenzivno bavi izvodilaštvom, te da više nije namijenjena amaterskim glazbenicima, nego vrsnim pijanistima. Lockwood ističe kompleksnost Beethovenovih sonata navodeći da je posrijedi amalgam sonate i klavirskoga koncerta. Pišući o sonati *Waldstein* ističe sljedeće: „Ovu sonatu nikako nije mogao svirati kompetentni amater Beethovenova vremena. Njezinim nastankom tehnička razina glasovirske sonate podignuta je na razinu glasovirskoga koncerta. Prema tome, kao djelo za izučenoga solista-pijanista, sadržava u sebi miješanje žanrova sonate i koncerta – upravo ono što je Beethoven već postigao, izričito za violinu, u Kreutzerovoj sonati. Oba djela daju nam osjećaj da se trostavani ciklus uzdigao na nove visine tehničkih zahtjeva.” [„This sonata could have never been played by merely competent amateurs of Beethoven's time. With its arrival the technical level of the piano sonata was elevated to that of the concerto. Accordingly, as a work for a trained solo pianist, it implies a blending of the genres of sonata and concerto – just what Beethoven had already accomplished explicitly for the violin in the ‘Kreutzer’ Sonata. Both works give us a sense that the three-movement cycle has expanded to the new technical heights.”, prijevod M. M. P.]. (LOCKWOOD 2003: 295). Usp. SKOWRONECK 2010: 73. Usp. ISACOFF 2012: 103. Usp. BRENDEL 2001: 42–46. Usp. SWAFFORD 2014: 859. Usp. RINGER 1970: 745.

⁸¹ „Beethovenove glasovirske skladbe ukazale su daleko u budućnost izgradnje glasovira. Desetljeća su morala proći nakon njegove smrti prije nego što su glasoviri – i pijanisti – bili u mogućnosti savladati zahtjeve njegove sonate 'Hammerklavier' op. 106.” [„Beethoven's piano works pointed far into the future of piano building. Decades had to pass after his death before there were pianos – and pianists – equal to the demands of his 'Hammerklavier' Sonata op. 106.”, prijevod M. M. P.]. (BRENDEL 2001: 18). Usp. SWAFFORD 2014: 822. Usp. ROSEN 1998: 404.

⁸² Figura Albertijeva ili albertinskoga basa karakteristična je u glasovirskoj literaturi koja pripada razdoblju bečke klasike. Riječ je o rastavljenom trozvuku u okviru jednolične ritamske figure, koji služi kao pratnja glavnoj melodijskoj liniji homofonoga sloga. Praksu korištenja Albertijeva basa u velikoj je mjeri dokinuo Beethoven, naročito u zrelih glasovirskim sonatama. Njezine se naznake još mogu pronaći u sonatama op. 49 br. 1 i op. 78, naravno, u znatno modificiranom obliku. Usp. MARSHALL 2003: 215, 242. Usp. ROSEN 1998: 29.

⁸³ Inzistirajući na načinu sviranja *legato* kao osnovnom tipu udara Beethoven se suprotstavlja uvriježenim izvođačkim principima svojega vremena, s obzirom da je upravo *non legato* bio svojstven izvođenju glasovirskih skladbi u razdoblju bečke klasike. Također, potonji je tip udara bio lakše izvediv na glasovirima bečke mehanike, dok je *legato* bilo jednostavnije odsvirati na glasovirima engleske mehanike. Beethoven kao pedagog i kao pijanist obilato koristi *legato* kada je to moguće, a mjestimice upotrebljava intenzivniju verziju, tzv. *superlegato* tj. „prstni pedal” (nastao pod utjecajem orguljaške tehnike, jer je Beethoven u mladosti bio vrsni orguljaš). Ova promjena upotrebe različitih tipova udara proizlazi iz snažnoga utjecaja čembalističke tehnike u prethodnim razdobljima. Usp. SKOWRONECK 2010: 172–173, 175. Usp. KULLAK 2013: 2–5. Usp. OORT 2000: 78.

⁸⁴ U tome kontekstu Lockwood ističe sonatu *Hammerklavier* uspoređujući njezine odlike s onima simfonije: „U svojim tehničkim zahtjevima, njihovim razmjerima i širini ekspresivnoga sadržaja, to je prekretnica u Beethovenovoj trećoj zrelosti i u povijesti glasovirske sonate. (...) U skladu s time, skladanje sonate *Hammerklavier* postalo je zapravo ekvivalentom skladanja simfonije.” [„In its technical demands, its scale, and its breadth of expressive content, it is a turning point in Beethoven's third maturity and in the history of the piano

glasovir koje se oslanja na tehniku sviranja na njegovim pretečama (npr. umanjujući značaj prstne tehnike i sl.), uz primisao „orkestralnoga” razmišljanja⁸⁵ pri skladanju glasovirskih sonata, Beethoven zastupa ideju pijanizma koja ide ususret tehničkim odlikama suvremenih glasovira. Skladatelj na razmeđu stilova, kako ga često nazivaju,⁸⁶ on korjenito mijenja karakter pijanizma, stvarajući temelje za njegov procvat u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća.

Beethovenova pijanistička djelatnost umnogome je označila početak suvremenoga pijanizma, s obzirom na to da načela kojima je težio pri sviranju glasovira vrijede i danas. Njegov je doprinos pijanizmu proizašao iz bogate izvođačke prakse, a pojedini zapisi (naročito njegova učenika Czernyja) svjedoče o visokoj umjetničkoj razini Beethovenova sviranja. Pritom se ističe njegova vjernost notnom tekstu, odnosno odbacivanje samovoljnog ukrašavanja skladateljskog zapisa, kao i uvjerljivost glazbene ekspresivnosti njegovih interpretacija. Ustrajavao je na vokalnom karakteru fraze i tražio voluminozan, ali „pjevni” ton na glasoviru, postižući ga tehnikom *superlegata*. Impresivnost Beethovenova pijanističkog umijeća ogleda se i u njegovoj sposobnosti improvizacije, zbog koje su ga nazivali najvršnjim pijanistom svojega doba. Uz ove odlike Beethovenova pijanizma ravnopravno stoji i njegova glasovirska

sonata. (...) Accordingly, composing Hammerklavier became virtual equivalent of working on a symphony.”, prijevod M. M. P.] (LOCKWOOD 2003: 379). Usp. MARSHALL 2003: 313.

⁸⁵ Beethoven je jedan od prvih skladatelja koji je glasovirski slog kreirao po uzoru na orkestralni, što je jedna od karakterističnih odlika glasovirske fakture njegovih skladbi: „Od njegovih prvih bečkih glasovirskih skladbi, jasno je da je njegovo pisanje u potpunosti orkestralno, a njegova paleta tonskih varijanti morala je biti velika.” [„From his first Viennese piano works, his writing is clearly orchestral throughout, and his required palette of tone variations must have been large.”, prijevod M. M. P.] (SKOWRONEK 2010: 82). Slično navodi i Marshall ističući: „Možda je najznačajniji Beethovenov rani doprinos glasovirskoj fakturi bilo prisvajanje faktura povezanih s drugim žanrovima (komorna glazba i simfonija) čak i prije nego što je skladao kvartete ili simfonije.” [„Perhaps Beethoven's most significant early contribution to piano texture was the appropriation of textures associated with other genres (chamber music and symphony) even before he had written quartets or symphonies himself.”, prijevod M. M. P.] (MARSHALL 2003: 362). Usp. SWAFFORD 2014: 200. Usporedi i sljedeće: „Beethoven je u suštini otvorio put romantičkome glasoviru progresivnim akvizicijama, stalnom evolucijom svoga stila i, jednostavno, svojom glazbenom osobnošću. Tako, na primjer, podređuje svaku virtuoznost zahtjevima iskrenoga nadahnuća i prije svega lirizma; isto tako, donosi gotovo simfonijsku koncepciju glasovira, uz strogo orkestralne sugestije: čini se da ga cijeli orkestar podržava, a svaki od instrumenata zadržava svoju boju i način ekspresije; na taj način, naposljetku, emancipacijom od konvencionalnih formi, postiže nove kriterije logičke organizacije koji imaju samo prividnost fantazije: one slobode stečene u prošlosti, ukratko, i ponuđene budućnosti glasovira – budućnosti glazbe u cijelosti.” [„Beethoven a essentiellement ouvert la voie au piano romantique par des acquisitions progressives, une évolution constante de son style et, simplement, de sa personnalité de musicien. Ainsi, par exemple, la soumission de toute virtuosité aux exigences de sincérité de l'inspiration et, surtout, du lyrisme; ainsi, encore, la conception quasi symphonique du clavier, a suggestions proprement orchestrales: tout un orchestre y semble retenir, et chacun de ses instruments y conserver sa couleur et son mode d'expression; ainsi, pour terminer, l'émancipation des formes conventionnelles, pour aboutir à de nouveaux critères d'organisation logique n'ayant que l'apparence de la fantaisie: ceux d'une liberté conquise sur le passé, en somme, et offerte à l'avenir du piano, – à l'avenir de toute la musique.”, prijevod M. M. P.] (TRANCHEFORT 1987: 90–91).

⁸⁶ U pogledu stilskog određenja Beethoven je posebno problematičan slučaj, što se ogleda i u kontradiktornim ocjenama u muzikološkoj literaturi. Tako na primjer Rosen negira Beethovenovu pripadnost glazbenoj romantici napominjući da je Beethoven samo proširio granice klasičke, dok Lockwood ističe Beethovenove romantičke crte, smatrajući napose njegove kasne skladbe „anticipacijom kasnoromantičarskih glasovirskih komada”. Usp. ROSEN 1998: 381–387. Usp. LOCKWOOD 2003: 296, 398. Usp. BURKHOLDER, GROUT & PALISCA 2014: 471. Usp. SWAFFORD 2014: 844.

pedagoška djelatnost. Najznačajniji su mu učenici Ferdinand Ries i Carl Czerny, od kojih je potonji jedan od najutjecajnijih glasovirskih pedagoga u povijesti zapadnoeuropske glazbe.⁸⁷

2.2.4. Razvoj pijanizma u 19. stoljeću

U narednim desetljećima pijanizam se razvija u suodnosu s usavršavanjem glasovira kao instrumenta, pri čemu okosnicu čini konstrukcija okvira od lijevanoga željeza s ukriž napetim žicama, tehnički izum koji je postigla tvrtka Steinway, u većim razmjerima prihvaćen nakon prezentacije 1867. godine na svjetskoj izložbi u Parizu.⁸⁸ Glasoviri tako sve više nalikuju suvremenim inačicama, kako prema tehničkim karakteristikama, tako i prema izvedbenim mogućnostima. Uz tehnološki napredak, ekspanziju proizvodnje glasovira i svih pratećih djelatnosti,⁸⁹ devetnaesto su stoljeće obilježile i promjene u društvenoj sferi, utječući na razvoj pijanističke djelatnosti. Stoljeće koje je započelo u sjeni Francuske revolucije bilo je nemirno sve do revolucija 1848. godine. Ova su zbivanja razdijelila stoljeće i u glazbenom smislu, posebno kada se razmatra razvoj pijanističke djelatnosti, pa se i pijanizam i glasovirska pedagogija u prvoj i drugoj polovini stoljeća znatno razlikuju. Utjecaj aristokratskih krugova opada, napose u drugoj polovini stoljeća, a stvaraju se gradske elite, pripadnici kojih postaju aktivnim sudionicima i pokretačima kulturnih zbivanja. Glasovir isprva postaje simbolom pripadnosti dobrostojećem sloju, no rastom proizvodnje instrumenata, nižim cijenama i sve većom rasprostranjenosti amaterskoga glasoviranja koncem devetnaestoga stoljeća postaje dostupan i širim slojevima.⁹⁰ Razvija se glazbena scena i produkcija koja umnogome postaje nalik današnjoj, barem kada je riječ o klasičnoj glazbi. U devetnaestom stoljeću nastaju temelji pijanističke profesije kakvu poznajemo i danas, a pojedini glazbenici i muzikolozi nazivaju ga „zlatnim dobom” pijanizma uopće.⁹¹ Ova se oznaka najčešće koristi imajući na umu koncertnu

⁸⁷ Usp. SKOWRONECK 2010: 119, 145, 146, 162, 172, 217. Usp. LOCKWOOD 2003: 284–285. Usp. GILLESPIE 1972: 252. Usp. SCHONBERG 1987: 80. Usp. KULLAK 2013: 8, 10, 11. Usp. MAI 2007: 40–41. Usp. THAYER 1921: 182–184. Usp. ROSEN 1998: 101. Usp. Prilog 1. *Carl Czerny – otac glasovirske tehnike.*

⁸⁸ Iako je metalni okvir glasovira izumljen još u drugome desetljeću devetnaestoga stoljeća, tvrtka Steinway tek je 1867. godine predstavila svoj model tehnički usavršenoga instrumenta. Do kraja devetnaestoga stoljeća samo je Steinway patentirao pedeset i četiri nova tehnička izuma vezana za glasovir. Usp. EHRLICH 2002: 50, 59.

⁸⁹ Rast proizvodnje glasovira pratio je i intenzivan razvoj koncertne djelatnosti, glasovirske poduke (institucionalizirane i privatne), glazbenoga nakladništva, glazbene publicistike i drugih djelatnosti koje su dodatno utjecale na tržišnu vrijednost i potražnju za glasovirom kao instrumenta.

⁹⁰ Amatersko muziciranje, naime, predstavljalo je svojevrsnu „bazu” ljubitelja glazbe koja se pojavljuje u javnoj sferi. Usp. SAMSON 2004: 22.

⁹¹ Ehrlich smatra „zlatnim dobom” glasovira ono koje započinje 1870-ih godina pod velikim utjecajem gospodarskih promjena. Naime, rast prihoda pripadnika visokoga građanstva znači i bolju kupovnu moć, a time i potražnju za „luksuznom” robom. Stoga je u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća udvostručena prodaja glasovira, koji se smatra „obiteljskim instrumentom” i statusnim simbolom. Uz pijaniste-virtuoze pojavljuje se i potreba za glasovirskim pedagogima. Ehrlich iznosi primjer Velike Britanije u kojoj je 1881. bilo 26 000

djelatnost, koju Samson dijeli s obzirom na vrstu i odnos prema još jednome novitetu devetnaestoga stoljeća – solističkome recitalu. Samson, naime, smatra da je promjena pijanističke paradigme u devetnaestome stoljeću krenula od post-klasičnog virtuoziteta prvih dekada, kod kojega su okosnicom pijanističke djelatnosti bili karakteristični žanrovi i „izvodilački orijentirana kultura”, prema drugome dijelu devetnaestoga stoljeća, kada u prvi plan istupa praksa *Werktreue*, koja se orijentira prema odlikama skladbe, a ne interpretira. Kao razdjelnicu Samson uzima etabliranje glasovirskoga recitala oko sredine stoljeća,⁹² zahvaljujući kojemu se „institucionalizirao koncept vjerne interpretacije skladbi u pijanističkoj praksi”.⁹³ Tako je moguće razlikovati pred-recitalno, recitalno i post-recitalno doba,⁹⁴ a upravo pojavom solističkoga koncerta odnosno recitala mijenja se i uloga pijanista, pred kojega se postavljaju sve veći izvođački zahtjevi.⁹⁵ Istodobno, zamjećuje se intenzivan razvoj glasovirske pedagogije koja u posljednjim dekadama devetnaestoga stoljeća dobiva jasnije konture u okviru nacionalnih pijanističkih škola. Stoga koncertna i pedagoška djelatnost, kontinuitet koje se može prepoznati i sve do danas, u korelaciji sa sve rasprostranjenijim amaterskim muziciranjem, utječu na veću brojnost pijanista i glasovirskih pedagoga. Zbog njihova broja i različitosti nemoguće je detaljno analizirati njihovu djelatnost u ovome radu. Izdvojiti ću samo ključne osobe, djelatnost kojih je nezaobilazna u svakom pregledu razvoja pijanizma.

U razdoblju dok Beethoven sklada svoje posljednje glasovirske sonate, djeluju Franz Schubert, Carl Maria von Weber, nešto kasnije i Felix Mendelssohn, a prva polovina

pijanista/glasovirskih pedagoga, dok ih je 1911. godine bilo čak 47 000. Usp. EHRlich 2002: 94, 97, 99, 107. Usp. HAMILTON 2008: 4.

⁹² Franz Liszt održao je svoj prvi javni samostalni koncert 1839. godine u Rimu pod nazivom *monologues pianistiques*. Iako je uvriježeno prvim recitalom smatrati upravo Lisztov nastup, slično je pokušao i Ignaz Moscheles 1837. godine, a Clara Schumann i Hans von Bülow uvelike su utjecali na prihvaćanje recitala kao pijanističke prakse koja će opstati, uz pojedine modifikacije, sve do suvremenoga doba, koje Samson naziva post-recitalnim. Usp. SAMSON 2000: 115. Usp. i HAMILTON 2008: 37, 41.

⁹³ SAMSON 2000: 111.

⁹⁴ Pišući o pred-recitalnom dobu Samson ističe: „Pred-recitalna kultura ranoga devetnaestog stoljeća funkcionirala je unutar vrlo različite konfiguracije, još uvijek nije bila usredotočena na glazbeno djelo i na njegove interpretativne oblike. Temeljila se na različitim institucijama, poglavito na financijskoj dobiti i kulturi građanskoga salona; a podržavali su je različiti čimbenici, osobito proizvođači glasovira i glazbeni izdavači; usmjereni na događaj (izvedbu), a ne na objekt i koncept (djelo i njegovu interpretaciju).” [„The pre-recital culture of the early nineteenth century functioned within a very different configuration, on not yet centered on the musical work and on its interpretive forms. It was grounded by different institutions, principally the benefit and the salon; supported by different agents, notably the piano manufacturer and the music publisher; focused on an event (the performance) rather than an object and concept (the work and its interpretation).”, prijevod M. M. P.]. (SAMSON 2000: 115–116). U recitalnome se razdoblju „glazbeno djelo kao idealni estetski objekt određuje etosom i adekvatnom interpretacijom, koja podrazumijeva dijalektički odnos samo-ekspresije i konvencije”, dok naše suvremeno doba Samson smatra post-recitalnim i napominje da ono obuhvaća „preoblikovanje interpretativne forme pod utjecajem glazbene industrije”. (SAMSON 2000: 115).

⁹⁵ Pojavom recitala pijanist više nije samo jedan od izvođača raznovrsnoga koncertnog programa, izvodeći uz ostale soliste ili orkestar najčešće jednu veću ili nekoliko kraćih skladbi. Recital kao cjelovečernji koncert jednoga izvođača iziskuje pripremanje opširnijeg programa, slobodno improviziranje na zadanu temu, a uvodi se i praksa izvođenja napamet. Usp. LOESSER 2013: 177. Usp. HAMILTON 2008: 41, 45.

devetnaestoga stoljeća donosi dva modela pijanističko-skladateljskoga iskaza: dok su na vrhuncu svoje djelatnosti pijanisti-skladatelji poput Roberta Schumanna ili Frédérica Chopina, istovremeno glazbenom scenom vladaju pijanisti-virtuozi. Kako se u devetnaestome stoljeću mijenjaju i mjesta muziciranja, pa je izvođenje glazbe sve zastupljenije u javnoj sferi, tako se pojavljuju i izvođači koji „nišu svojega djelovanja pronalaze specijalizirajući se za jedan instrument”,⁹⁶ a prototip glazbenoga virtuoza postaje violinist Niccolò Paganini. Virtuoznost u prvim dekadama devetnaestoga stoljeća nerijetko nosi i negativne ocjene, iz razloga što se smatra da tehničke akrobacije znače gubitak glazbenog sadržaja, odnosno da mehanička spretnost izvođača i sklonost prema izvodilačkom ekshibicionizmu dokida glazbeno-interpretativne uzuse.⁹⁷ Glazbena produkcija pijanista-virtuoza najplodnija je tridesetih i četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća, a njihov se utjecaj na ovaj ili onaj način zamjećuje sve do danas. Virtuozni svoju publiku obasipaju dopadljivom salonskom glazbom, tehnički zahtjevnim opernim parafrazama i često afektirajućim scenskim nastupom. Ovaj oblik pijanističke djelatnosti svoju popularnost može zahvaliti upravo brojnim glazbenim amaterima koji postaju slušatelji i izvođači lakših salonskih komada, dok im tehničke bravure opernih parafraza često ostaju nedostižne. Stoga se pojavljuje sve veća tržišna potražnja za notnim izdanjima i popratnim tekstualnim uputama o izvođenju ovakvih skladbi, koje uz koncertne turneje postaju značajan izvor prihoda pijanista-virtuoza. Među pijanistima-virtuozima pronalazimo i jednoga od najznačajnijih pijanista i glasovirskih pedagoga uopće, Franza Liszta, koji karijeru pijanističkoga virtuoza započinje 1822. godine.⁹⁸ Kao centralna figura pijanizma u devetnaestome stoljeću, Liszt se do 1848. godine intenzivno posvetio koncertnoj djelatnosti, da bi u drugoj polovini života okosnicu umjetničkoga djelovanja pronašao u skladanju i pedagogiji. Kao da zrcali Lisztovu putanju, na sličan se način mijenja i percepcija virtuoznosti, koja se krajem stoljeća više ne smatra nesukladnom ozbiljnom skladateljstvu i stoga gubi negativne konotacije, istovremeno poprimajući oblik vjerne interpretacije notnoga zapisa.⁹⁹

⁹⁶ BURKHOLDER, GROUT & PALISCA 2014: 588.

⁹⁷ Cvejić detaljno prikazuje odlike ove negativne recepcije virtuoznosti sve do promjene paradigme sredinom devetnaestoga stoljeća, kada se „izvedba preinačuje u interpretaciju, tumačenje djela, to jest kompozitorovih namjera i njihova (navodnoga) utjelovljenja u djelu”. (CVEJIĆ 2016: 94).

⁹⁸ Uz Franza Liszta jedan od najznačajnijih pijanista-virtuoza bio je i Sigismond Thalberg, kojega Fétis smatra začetnikom novoga pijanističkog stila, s obzirom da „objedinjuje prednosti briljantne tehnike preuzete od Clementija i pjevnoga stila Hummela i Mozarta”. Kao Lisztov najozbiljniji konkurent, s kojim se uostalom okušao u „dvoboju” upriličenom kod princeze Belgiojoso 1837. godine, proglašen je „najvećim pijanistom”, uz napomenu da „postoji samo jedan Liszt”. Ipak, Hamilton navodi da se sraz ove dvojice vrhunskih pijanista svojega doba može uzeti kao ishodište tzv. *velike pijanističke tradicije*, koja prema njegovu mišljenju završava smrću Ignaca Jana Padarewskoga 1941. godine. Usp. HAMILTON 2008: 19, 156. Usp. DAVISON 2006: 36.

⁹⁹ Kao prototip pijanista-interpretira Pedroza navodi Liszta i Claru Schumann, predstavnike dviju estetičkih tendencija što su se u 19. stoljeću smatrale suprotstavljenima. Naime, vodeći se načelom vjernosti glazbenomu djelu, svatko od njih nastoji približiti glazbu različitim slojevima, predstavljajući se pritom kao tumač skladateljeve

Utoliko je moguće reći da je i djelatnost pijanista-virtuoza, premda zaobilazno, pridonijela suvremenome pojmu pijanista-interpreta.

S druge strane, na pijanizam devetnaestoga stoljeća presudno su utjecali i brojni skladatelji, što svojim skladbama posvećenima glasoviru, što svojim pijanističko-pedagoškim radom. Franz Schubert zadužio je pijanizam svojim glasovirskim sonatama i kraćim glasovirskim komadima, ali i popijevkama i komornom glazbom, u kojoj glasovir ravnopravno sudjeluje s drugima. Kao pijanist, Schubert je uglavnom nastupao u zatvorenijem okružju, a u povijesti su ostale zapisane njegove „Schubertiade”. Premda generacijski bliski, Robert Schumann i Felix Mendelssohn Bartholdy na različite su načine utjecali na razvoj pijanizma. Tako je Schumann, želeći biti pijanistom, nakon ozljede prsta ostao „samo” skladatelj, posvetivši glasoviru nešto više od tri stotine skladbi mahom nastalih do 1840. godine, uz glasovirski koncert i glasovirska trija. U ovome pregledu zanimljiv je i zbog svoje supruge Clare, najuspješnije pijanistice devetnaestoga stoljeća. S druge strane, Felix Mendelssohn bio je „virtuoz na orguljama i glasoviru”,¹⁰⁰ ugledajući se pritom na Bacha, Händela, Mozarta i Beethovena. Stoga se priklanja „starome stilu virtuoznosti”,¹⁰¹ držeći se podalje od onodobne „akrobacije bez supstance”.¹⁰² Uz intenzivnu izvođačku, dirigentsku i skladateljsku djelatnost, Mendelssohn je ostao zapamćen i po zbirci kraćih glasovirskih komada *Pjesme bez riječi* (1832.) i dvama glasovirskim koncertima (1830. i 1837.). Iz obitelji Mendelssohn potječe i Felixova sestra Fanny Hensel, pijanistica i skladateljica, čije je djelovanje na svojevrsan način oprečno onomu Clare Schumann, s obzirom na to da je ova svoju djelatnost ostvarila u javnoj sferi kao jedna od prvih profesionalnih pijanistica.

U prvoj polovini devetnaestoga stoljeća pojavljuju se i dva skladatelja-pijanista koji će obilježiti cjelokupnu povijest pijanizma. Riječ je, naravno, o Frédéricu Chopinu i već spomenutome Franzu Lisztu. Chopin je jedan od rijetkih skladatelja za koje bi se moglo reći da je njihova poetika proizašla iz glasovira. No značajna je bila i njegova pedagoška djelatnost, s obzirom na to da se izdržavao dajući privatnu poduku najčešće pripadnicama uglednih pariških obitelji.¹⁰³ S obzirom da se kretao u tome miljeu, i kao pijanist nastupao je mahom u salonima,

ideje. Zajedno s novom ulogom što je zauzima pijanist, tako nastaje i „muzej glazbenih djela”, tj. kanonski repertoar glazbe, na kojemu uglavnom počiva i suvremeni pijanizam. Usp. PEDROZA 2010: 296, 308, 311, 318, 321. Usp. SAMSON 2004: 27.

¹⁰⁰ BURKHOLDER, GROUT & PALISCA 2014: 607.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

¹⁰³ Chopin je najčešće podučavao žene, amaterske pijanistice, čiji društveni status nije dopuštao javne nastupe. Prema Eigeldingeru samo je desetak profesionalnih pijanista izašlo iz njegove klase, među kojima se ističu Georges Mathias i Karol Mikuli. Usp. EIGELDINGER 1986: 4–5.

dok je u cjelokupnoj koncertnoj karijeri održao samo manji broj koncerata.¹⁰⁴ Stoga je Chopin jedan od prvih skladatelja čija će recepcija ovisiti o interpretaciji od strane njegovih kolega i učenika. Najveći promotori njegove glazbe bili su Liszt i Clara Schumann,¹⁰⁵ koji su u znatnoj mjeri pridonijeli ulasku njegovih skladbi u pijanistički kanon, u kojemu do današnjega dana zauzimaju središnju poziciju. U svojem je pijanističkom izrazu Chopin kroz romantičku prizmu objedinio tradiciju francuskih klavsenista s utjecajem Mozarta, Bacha i talijanske opere,¹⁰⁶ pa su ga stoga i suvremenici smatrali „klasičnim duhom u romantičkoj duši”.¹⁰⁷ Njemu se pripisuje uvođenje agogičke manire *rubato*, kao odlike romantičkoga fraziranja.¹⁰⁸ Liszt ju je opisao ovako:

„Pogledajte ova stabla: vjetar se igra u lišću, čini ih valovitima; ali stablo se ne pomiče.

To je *rubato chopinesque*.”¹⁰⁹

Pijanističku ekspresiju Chopin u svojim skladbama nadopunjava odmjerenom upotrebom pedala, a uvođenjem novih glazbenih vrsta, poput balade, mazurke, nokturna, poloneze i drugih, obogaćuje romantičku izražajnu paletu. Smisao za filigransko cizeliranje, kojim je obilježena njegova glazba, nužan je preduvjet za njezinu dobru izvedbu. Sve do danas Chopin je ostao oličenjem romantičkoga umjetnika,¹¹⁰ u istome smislu kao što je Liszt postao prototipom suvremenoga pijanista.

Iako je do 1848. godine nastupao javno u maniri pijanista-virtuoza, prilagodivši svoj izvođački repertoar ondašnjim zahtjevima publike i svojevrsnoj repertoarnoj „modi”, u drugome dijelu svojega života Franz Liszt intenzivno se posvetio skladateljskoj i pedagoškoj djelatnosti. Pritom u središtu njegova skladateljskoga rada više nije bio samo glasovir, kao u

¹⁰⁴ Za razliku od Franza Liszta, koji je od 1839. do 1847. godine održao više od tisuću koncerata, Chopin je u trideset godina, od 1818. do 1848., održao samo pedesetak zabilježenih javnih nastupa. Usp. BURKHOLDER, GROUT & PALISCA 2014: 618. Usp. RITTERMAN 1992: 11–12. Usp. MULLEN 2004: 695. Usp. HILMES 2016: 43, 75. Pišući knjigu o Chopinu, Liszt ističe njegovu averziju prema javnim nastupima, koja je vjerojatno razlogom što se okrenuo skladateljskoj i pedagoškoj djelatnosti, dok je javne koncerte nastojao izbjeći: „Uopće nisam prikladan za koncerte, ja, kojega publika plaši, osjećam se zagušen tim ubrzanim disanjem, paraliziran tim znatiželjnim pogledima, nijem pred tim stranim licima (...)”. (LISZT 2011: 92). Usp. HILMES 2016: 43. Eigeldinger ističe da Chopin svoju pedagošku djelatnost „nije orijentirao prema koncertnoj platformi”, čime je u stvari „propagirao estetiku komornoga glazbenog djelovanja” u intimnosti salona. (EIGELDINGER 1986: 5).

¹⁰⁵ Usp. RITTERMAN 1992: 30.

¹⁰⁶ Chopin se u svojem pristupu interpretaciji glasovirskih skladbi vodio idejom *bel canto*, za razliku od Liszta, koji je orkestralni način tretiranja glasovira naslijedio od Beethovena, a nerijetko je učenicima naglašavao da „moraju pjevati ako žele svirati”. (EIGELDINGER 1986: 14). Usp. ROSEN 2003: 285, 344.

¹⁰⁷ TRANCHEFORT 1987: 210.

¹⁰⁸ Usp. ROSEN 2003: 413–414.

¹⁰⁹ [„Regardez ses arbres : le vent joue dans les feuilles, les fait ondoyer ; mais l'arbre ne bouge pas. Voilà le *rubato chopinesque*.”, prijevod M. M. P.]. (TRANCHEFORT 1987: 211).

¹¹⁰ Unatoč činjenici da je bio sjajan improvizator, Chopin je bio upravo anti-virtuoz, za razliku od mnogih pijanista njegova doba. Poput Mendelsohna, negativno je ocjenjivao ranoromantičke istupe pijanističkih virtuoza poput Thalberga. Usp. MULLEN 2004: 696–697.

prethodnome razdoblju, no svojom je pedagoškom djelatnošću na određeni način utemeljio suvremenu glasovirsku pedagogiju. Upravo je taj posljednji aspekt njegova djelovanja u ovome pregledu najznačajniji, s obzirom na to da je Liszt kao glasovirski pedagog, posredno ili neposredno, ishodištem najznačajnijih nacionalnih pijanističkih škola.

Pijanistička tradiciju koju nasljeđuje Liszt kreće od Beethovena,¹¹¹ a tradira je Carl Czerny, jedan od najznačajnijih glasovirskih pedagoga devetnaestoga stoljeća. Zbog velikoga broja njegovih instruktivnih glasovirskih skladbi,¹¹² u kojima je nastojao riješiti najvažnija tehnička pitanja, Czerny je dobio naziv „praoca glasovirske tehnike”.¹¹³ Odgojio je niz glasovirskih pedagoga poput Theodora Leschetizkog i Theodora Kullaka, koji su obilježili povijest europskoga pijanizma (vidi Prilog 1), a mladomu Franzu Lisztu bio je zapravo jedini učitelj glasovira.¹¹⁴ Noseći nasljeđe Beethovena i Czernyja, Liszt je u odlučnoj mjeri postavio okvire u kojima će se kasnije razviti suvremeni pijanizam. Stoga Walker ponajprije ističe njegov doprinos pijanizmu ostvaren u prvoj polovini devetnaestoga stoljeća, još za vrijeme intenzivne koncertne karijere:

„Tijekom 1839. pa do 1847. godine Liszt je ostvario karijeru pijanista-virtuoza bez premca u povijesti pijanističke izvođačke prakse. On je još uvijek model koji slijede današnji pijanisti. On je prvi izvodio čitave programe napamet; prvi koji je izvodio cjelokupan raspon pijanističkoga repertoara (koji je tada postojao) od Bacha do Chopina; prvi koji dosljedno stavlja glasovir pod pravim kutom na pozornicu, tako da

¹¹¹ Kao nasljednik Beethovenove tradicije, Liszt je bio jedan od prvih pijanista koji su promovirali i Beethovenovu glazbu. Često je izvodio njegove glasovirske sonate, među kojima i najkompleksniju, Sonatu op. 106. Također, u svojim je skladbama Liszt glasovirski slog koncipirao prema Beethovenovu orkestralnom načelu, modificirajući ga u skladu s razvojem glasovirske tehnike i romantičkih stilsko-interpretativnih tendencija. Liszt je svoje glazbeno nasljeđe pokazivao i drugdje, primjerice kada je uslijed nedostatka financijskih sredstava za postavljanje Beethovenova spomenika u Bonnu donirao vlastiti novac, ne mareći pritom za vlastitu nesigurnu materijalnu situaciju. Usp. ECKHARDT & MUELLER & WALKER 2001. Usp. SAMSON 2004: 15.

¹¹² Czerny je ostavio nešto više od osam stotina opusa s nizom teorijskih prikaza pijanističke tehnike. Njegove su skladbe okosnica suvremene glasovirske pedagogije i kao takve nezaobilazne u nastavnim programima glasovira u cjelokupnoj vertikali glazbeno-obrazovnog sustava. Czernyja također nazivaju i „prvim modernim učiteljem glasovira”, jer je među prvima u povijesti glazbe odvojio poduku izvođačkih vještina od poduke skladanja i opće teorije glazbe, čime je ostvario novi pristup glazbenoj pedagogiji na kojemu se temelji i suvremeni ustroj glazbenoga obrazovanja. Usp. SAMSON 2004: 14, 21. Usp. TRANCHEFORT 1987: 284–285.

¹¹³ COOK 1927: 287.

¹¹⁴ Franz Liszt prvu je poduku glasovira dobio od oca, a od proljeća 1822. godine četrnaest mjeseci intenzivno radi s Czernyjem, koji za njega kaže: „Nikada prije nisam imao tako revnoga, talentiranoga ili marljivoga studenta.” (ECKHARDT & MUELLER & WALKER 2001). Uz glasovir Liszt uči i kompoziciju kod Salierija, a potaknut uspjesima prvih koncerata u Beču i Budimpešti odlazi u Pariz, koji je tada bio centar glazbenoga života, u kojemu se svaki pijanist željan europske karijere morao afirmirati. Po dolasku u Pariz 1823. godine uz preporuku Érarda pokušava upisati Pariški konzervatorij, ali tadašnji rektor Luigi Cherubini odbija ga s obrazloženjem da politika konzervatorija ne dopušta upis strancima. Iako je u načelu doista bilo tako i Pariški konzervatorij nije upisivao strane studente, takva se praksa u posebnim slučajevima znala zaobići pa je bilo i nastavnika, poput samog Cherubinija, kao i studenata inozemnoga podrijetla. Ipak, za Liszta se nije učinila iznimka pa je svoje usavršavanje, i to samo skladateljskoga umijeća i teorije glazbe, nastavio privatno kod Antoineta Reiche i Ferdinanda Paera. Usp. TRANCHEFORT 1987: 453. Usp. ECKHARDT & MUELLER & WALKER 2001.

njegov otvoreni poklopac reflektira zvuk prema publici; prvi put obilazi Europu od Pirineja do Urala. Čak je i izraz 'recital' bio njegov. (...) Upravo je Liszt izveo glasovir iz salona u modernu koncertnu dvoranu. Kada je početkom 1837. održao recital pred 3000 ljudi u Milanu, u La Scali, on je zapravo demokratizirao instrument."¹¹⁵

Ipak, njegova pedagoška djelatnost i nasljeđe koje je njome prenio ostavljajući ga nadolazećim generacijama¹¹⁶ prelazi granice njegove fascinantne koncertne karijere i inovacija koje je uveo u izvodilačku praksu. Naime, Liszt je ponajprije utemeljio model tzv. *majstorskih tečajeva* ili *majstorskih škola*, u okviru kojih se nastava održava pred otvorenim auditorijem koji najčešće čine ostali studenti.¹¹⁷ Bez usustavljene metode podučavanja, izbjegavajući rješavati pitanja pijanističke tehnike, Liszt je u svome pedagoškom pristupu nastojao potaknuti na razmišljanje o interpretaciji skladbe i značaju pojedinih glazbenih fraza pridodajući im nerijetko i programni karakter. Pritom je individualno pristupao svakom studentu s nakanom „očuvanja umjetničkoga individualiteta”,¹¹⁸ odnosno kako ne bi „stvarao vlastite kopije”¹¹⁹. Takav način podučavanja, utemeljen na individualiziranome pristupu, okosnica je i suvremene glasovirske pedagogije, koja je nerijetko nailazila na negodovanje akademskih krugova. Ipak, Liszt je bio uzorom brojnim glasovirskim pedagozima, a pojedinci poput Rudolfa Breithaupta, Ludwiga Deppea i Williama Masona u njegovom su načinu sviranja pronašli prve naznake tzv. „sviranja težinom”.¹²⁰ Davison iskazuje sumnju u ovakva tumačenja napominjući da Lisztov način sviranja nije moguće podrobnije definirati, no unatoč tome ističe najznačajniji Lisztov doprinos koji je utjecao na razvoj suvremene pijanističke tehnike:

„Osim njegova sviranja i poučavanja, jedan od najvećih Lisztovih doprinosa glasoviru leži u činjenici da je 'bio prvi skladatelj u povijesti koji je u potpunosti razumio

¹¹⁵ [„During the years 1839 to 1847 Liszt unfolded a virtuoso career unmatched in the history of performance. He is still the model followed by pianists today. He was the first to play entire programmes from memory; the first to play the full range of the keyboard repertory (as it then existed) from Bach to Chopin; the first consistently to place the piano at right-angles to the stage, so that its open lid reflected the sound across the auditorium; the first to tour Europe from the Pyrenees to the Urals. Even the term 'recital' was his. (...) It was Liszt who took the piano out of the salon and placed it in the modern concert hall. When, in early 1837, he gave a recital before 3000 people in Milan, at La Scala, he was democratizing the instrument.”, prijevod M. M. P.] (ECKHARDT & MUELLER & WALKER 2001).

¹¹⁶ Walker navodi da je Lisztova pedagoška djelatnost trajala gotovo šezdeset godina, pri čemu se spominje broj od četiri stotine učenika koji su prošli kroz njegovu klasu. Među njima su najpoznatiji Bülow, Klindworth, d'Albert, Sauer, Siloti, Menter i dr. Usp. ECKHARDT & MUELLER & WALKER 2001.

¹¹⁷ Za razliku od Lisztova *majstorskog tečaja* kao nastave otvorenoga pristupa, Chopin nije dopuštao prisutnost drugih učenika na svojim individualnim satovima. Usp. EIGELDINGER 1986: 10.

¹¹⁸ ECKHARDT & MUELLER & WALKER 2001.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Usp. DAVISON 2006: 42–43.

glazbenu važnost – dramatsku i emocionalnu, kao i slušnu – novih tehnika izvođenja'. Lisztova dostignuća izgledaju zapanjujuće kada se postave u njihov povijesni kontekst."¹²¹

Iako se Lisztovo nasljeđe u proteklih stotinu godina nastojalo umanjiti, trivijalizirati ili zlorabiti kao argument kojim su pojedinci nastojali dokazati ispravnost vlastitih pijanističkih nazora, neosporan je njegov značaj, cjelovitost ostvarena kao neraskidiv spoj pijanističkoga virtuoziteta, skladateljske, dirigentske i pedagoške djelatnosti. Stoga se u lujevskoj maniri, po uzoru na samoga Liszta,¹²² može zaključiti da bi izreka „Le pianiste, c'est moi!” [„Pijanist, to sam ja!”] mogla opisati paradigmatičko značenje što ga ima Liszt u povijesti pijanizma.

Pijanističku djelatnost druge polovine devetnaestoga stoljeća obilježili su i drugi značajni skladatelji, među kojima su neki bili i vrsni pijanisti: Brahms, Grieg, Čajkovski, a na prijelazu stoljeća Debussy i Ravel, no njih ću u ovome prikazu izostaviti. Oni su, naime, na pijanizam utjecali uglavnom svojom skladateljskom djelatnošću, dok pojmom pijanista i uzorom budućim generacijama ostaje i dalje Liszt, „arhetip romantičkoga umjetnika”,¹²³ čiji je utjecaj, baš kao i Beethovenov u prethodnome razdoblju, obilježio dekade nakon njegove smrti pa sve do prijelaza stoljeća. Upravo se u posljednjem razdoblju Lisztova života u širim razmjerima afirmiraju pijanistički idiomi što ih je zastupao u svojem pijanističkom i pedagoškom radu, što naposljetku rezultira sve učestalijom pojavom pijanista-interpreta koji se više ne bave skladateljskom djelatnošću, potom individualizacijom pedagoškoga pristupa koji sve više prihvaćaju i akademski krugovi konzervatorijskih nastavnika, kao i stvaranjem kanonskoga pijanističkog repertoara, onoga što Lydia Goehr naziva „muzejom glazbenih djela”.¹²⁴ Na ovim će se načelima razvijati pijanizam u dvadesetome stoljeću i održati sve do danas, uz određene modifikacije uvjetovane suvremenom tehnologijom i zahtjevima tržišta.¹²⁵

¹²¹ [„Apart from his playing and teaching, one of Liszt's greatest contributions to the piano lies in the fact that he 'was the first composer in history to understand fully the musical significance – dramatic and emotional as well as aural – of the new techniques of execution'. Liszt's achievements seem all the more astonishing when placed in their historical context.”, prijevod M. M. P.]. (DAVISON 2006: 43).

¹²² Po uzoru na Luju XIV., Liszt je prilikom afirmacije recitala kao novoga koncertnoga oblika ustvrdio: „Konzert, to sam ja!” [„Le concert, c'est moi!”], prijevod M. M. P.]. (ECKHARDT & MUELLER & WALKER 2001).

¹²³ SAMSON 2004: 14.

¹²⁴ GOEHR 1992: 174.

¹²⁵ Ehrlich navodi da već tridesetih godina dvadesetoga stoljeća promjene u glazbi utječu na smanjenje popularnosti glasovira, a „erozija socijalnoga statusa glasovira” razvidna je već nakon pojave gramofona i automobila, koji kao roba široke potrošnje preuzimaju ulogu koju je glasovir imao u devetnaestome stoljeću. Prema njegovu mišljenju, poglavito konzumerizam, a potom i tendencije suvremene glazbe utječu na sve manju zastupljenost glasovira u ljudskoj svakodnevnici, koji naposljetku postaje „žrtvom agonije suvremene glazbe”. Pritom treba napomenuti da je percepcija glasovira u društvu u korelaciji s položajem pijanista i glasovirskih pedagoga, kao i pijanizma u cjelini. EHRlich 2002: 184, 185, 200.

2.2.5. Prikaz najznačajnijih nacionalnih pijanističkih škola

Razvoj pijanizma u devetnaestome stoljeću i pojava pijanista-interpretata utjecala je i na nastanak karakterističnih estetsko-stilskih trendova u izvođačkoj praksi u obliku koji poznajemo pod nazivom *pijanističke škole*. Najrecentniji cjelovit prikaz nacionalnih pijanističkih škola donosi Wojciech Wisniewski, koji je definirao pojam škole, opisao odlike pojedinih škola, naveo najznačajnije predstavnike, rekonstruirao njihovu povijest i pokazao njihov položaj u svijetu suvremenog pijanizma. Njihovi su začeci u devetnaestomu stoljeću, a na njihov nastanak presudno je utjecala institucionalizacija glasovirske poduke:

„Romantička estetika u glazbi, tako savršeno usuglašena s pojmom čuda, lisztovskog Wunderkinda, ostvarila se više ili manje u tandemu s rastućom standardizacijom i institucionalizacijom pedagoške prakse. To je, naposljetku, bilo doba konzervatorija, učitelja, udžbenika, učionica; doba, također, kada su pijanisti-skladatelji (grands pédagogues), gotovo bez iznimke, imali svoje sustave poduke, svoje *Lehrbücher* i čitave koterije učenika; doba, ukratko, etida i vježbe.”¹²⁶

U ovome razdoblju dolazi i do sve intenzivnije specijalizacije glazbene struke, što se u okviru pijanizma manifestira jasnijim odvajanjem skladateljske od izvođačke prakse,¹²⁷ pa se tako u drugoj polovini stoljeća pojavljuje tip pijanista-interpretata s odlikama koje su se uglavnom zadržale sve do danas. Kako bi se što više afirmirali na širem glazbenom tržištu, pijanisti se predstavljaju kao nositelji određenih pijanističkih odlika koje sežu u povijest do Bacha, Mozarta i Beethovena, čime se stvaraju pijanistička genealoška stabla i naglašava poželjnost u pripadanju velikim pijanističkim tradicijama. Stavi li se na stranu želja za što boljom samopromocijom pojedinih pijanista, moguće je doći do utemeljene pretpostavke o postojanju pijanističkih škola, onoga što Wisniewski određuje kao „grupe umjetnika koje stvaraju u sličnom stilu i često slijede najprominentniju osobu – tzv. voditelja grupe”.¹²⁸ Stoga se pijanističke škole najčešće raspoznaju prema njihovim nacionalnim odlikama, odnosno prema najznačajnijim pijanistima-eksponentima i rodonačelniku, tj. utemeljitelju škole. Iako se

¹²⁶ [„Romantic aesthetic in music, so perfectly attuned to the notion of the prodigy, the Lisztian Wunderkind, came to fruition more-or-less in tandem with the growing standardization and institutionalization of pedagogical practices. This, after all, was the age of the conservatory, the tutor, the textbook, the classroom; the age, too, when pianist-composers (the grands pédagogues), virtually without exception, had their systems, their *Lehrbücher*, and their coteries of pupils; the age, in brief, of the etude and the exercise.”, prijevod M. M. P.] (SAMSON 2004: 14).

¹²⁷ Usp. SAMSON 2004: 14–15.

¹²⁸ WISNIEWSKI 2016: 3.

nazivaju nacionalnim školama, svoje ime mogu dobiti po državama ili gradovima,¹²⁹ a nerijetko su vezane uz institucionaliziranu glasovirsku poduku na europskim glazbenim konzervatorijima.¹³⁰ Tako razlikujemo tri najznačajnije europske pijanističke škole: rusku, njemačku i francusku,¹³¹ koje su vezane uz Moskovski i Sankt Peterburški konzervatorij, odnosno Leipziški i Pariški konzervatorij. Unatoč činjenici da su ove tri velike pijanističke škole zastupljene u većini literature, Wisniewski razlikuje Američku, Austrijsko-njemačku, Englesku, Francusku, Talijansku, Poljsku, Rusku i Orijentalnu pijanističku školu,¹³² dok Schonberg tomu nizu pridodaje i Slavensku pijanističku školu,¹³³ a Doan¹³⁴ Mađarsku pijanističku školu. Svim navedenim pijanističkim školama zajednička je znatna uloga usmene predaje u tradiranju znanja:

„Neke od vrlo značajnih informacija koje su mnogi glazbenici stekli tijekom svojih individualnih satova glasovira koje pohađaju još od djetinjstva, potječu iz usmene tradicije instrumentalnog obrazovanja.”¹³⁵

Usmena predaja kojom su se, naročito u prvim desetljećima njihova postojanja, prenosile pijanističke tradicije, zbog svoje neegzaktnosti, nepouzdanosti i vrlo učestale individualne modifikacije od strane pojedinih pijanista i glasovirskih pedagoga, najčešći je uzrok polemika oko određenja nacionalnih pijanističkih škola, determiniranja njihovih razlika i propitkivanja njihove održivosti u suvremeno doba. Ipak, autori koji su se posvetili proučavanju pijanističkih škola određuju njihove karakteristike preko sljedećih kategorija:

„(...) sklonost općemu i specifičnomu repertoaru, karakteristična zvučnost, tempo, način korištenja pedala, različiti graditelji glasovira, pedagoške metode, pristupi

¹²⁹ Među pijanističkim školama koje su svoje nazive dobile prema gradovima ističu se Stuttgartska, Bečka, kao i Zagrebačka škola. Iako su prve dvije škole svoju tradiciju započele u devetnaestome, a Zagrebačka tek u dvadesetome stoljeću, zamjetne su tendencije okupljanja škola vezanih uz pojedine gradove u veće, nacionalno obojene grupacije. Prema tome Stuttgartska i Bečka škola postaju dio Austrijsko-njemačke pijanističke škole, a Zagrebačka škola bi se mogla svrstati između Austrijsko-njemačke i Slavenske pijanističke škole. Usp. WISNIEWSKI 2016: 4. Usp. SCHONBERG 1987: 464.

¹³⁰ Wisniewski navodi da su najznačajnije europske visokoškolske glazbeno-obrazovne institucije u suodnosu s nacionalnim pijanističkim školama, stoga što su glasovirski pedagozi koji djeluju u okviru njihovih glasovirskih odsjeka najučestaliji nositelji i čuvari karakterističnih pijanističkih tradicija. Usp. WISNIEWSKI 2016: 3–4.

¹³¹ Ovakva podjela potječe iz druge polovine devetnaestoga stoljeća kada su navedeni konzervatoriji bili ujedno i najznačajnije visokoškolske glazbene institucije u Europi. Na prijelazu stoljeća i u prvim desetljećima dvadesetoga stoljeća slika će biti neznatno drugačija, s obzirom na to da će ove tri najznačajnije pijanističke škole, uslijed određenih društvenih mijena, proširiti svoj utjecaj na ostatak svijeta i inicirati nastanak novih pijanističkih tradicija koje svoje podrijetlo, ponajviše zbog pojedinih glasovirskih pedagoga i pijanista-eksponenata škola, nalaze u europskoj pijanističkoj tradiciji. Usp. LOURENÇO 2010: 6. Usp. WISNIEWSKI 2016: 2–3.

¹³² Usp. WISNIEWSKI 2016: 27.

¹³³ Usp. SCHONBERG 1987: 464.

¹³⁴ Usp. DOAN 2009: 215.

¹³⁵ [“Some of the very important information all musicians gained during their one-to-one lessons since childhood came from the oral tradition of instrumental education.”, prijevod M. M. P.] (LOURENÇO 2007: 188).

tehničko-interpretativnomu tumačenju skladbe (upotreba *rubata*, polifonijska jasnoća, itd.).”¹³⁶

Budući da se navedene kategorije mahom odnose na interpretaciju skladbi kod pojedinih pripadnika pijanističkih škola, Wisniewski smatra da pri određenju zajedničkih karakteristika treba obratiti pozornost i na kriterije kao što su sljedeći:

„(...) interpretacija (tehnika, zvuk, estetika); nacionalna osobnost / nacionalne značajke; repertoar; ključni arhetipovi – pijanisti i glasovirski pedagozi; proizvodnja instrumenata; odgoj / uvjetovanost / povijesne okolnosti.”¹³⁷

Sagledavajući pijanističke škole prema njihovim ključnim obilježjima može se zaključiti da je Francuska škola najdugovječnija,¹³⁸ a među njezinim je najznačajnijim odlikama utjecaj klavsenističke tradicije, zamjetan ponajviše u tonskim i dinamičkim odnosima, sklonosti prema prstnoj tehnici te dominantnim tipovima glasovira laganije mehanike s manjim otporom tipaka proizvođača Érarda i Pleyela, na kojima je moguće izvoditi tzv. *jeu perlé*.¹³⁹ Ovaj način sviranja određuje i odabir karakterističnoga repertoara, najčešće djela francuskih skladatelja, uz vrlo rijetko izvođenje skladbi koje zahtijevaju tzv. *krupnu tehniku*:

„Budući da je ova lagana tehnika [*jeu perlé*, op. M. M. P.] dominirala francuskim stilom, bila je rijetkost čuti francuskoga pijanista koji izvodi ili snima glasovirske koncerte kasnih romantičara Sergeja Rahmanjinova, Piotra Čajkovskog ili Johannes Brahmisa.”¹⁴⁰

¹³⁶ [„(...) preference for general and specific repertoire, characteristic sonority, tempo, use of pedal, different piano constructors, pedagogical methods, technical-interpretation approaches (use of *rubato*, polyphonic clearness, etc.)”, prijevod M. M. P.]. (LOURENÇO 2010: 6).

¹³⁷ [„interpretation (technique, sound, aesthetics); national personality / national characteristics; repertoire; key archetypes; instrument manufacture; upbringing / conditioning / historical circumstances.”, prijevod M. M. P.]. (WISNIEWSKI 2016: 41).

¹³⁸ Schonberg i Timbrell ističu dugovječnost Francuske pijanističke škole napominjući da se njezin začetak veže uz osnivanje Pariškoga konzervatorija 1795. godine, a nestanak njezinih karakteristika potonji datira sredinom dvadesetoga stoljeća, nakon smrti Marguerite Long, jedne od najznačajnijih francuskih glasovirskih pedagoginja. Nasuprot tomu Schonberg navodi da Francuska pijanistička škola opstaje do osamdesetih godina dvadesetoga stoljeća, kada su već gotovo sve ostale pijanističke škole amalgamirane u estetski okvir suvremenoga pijanizma. Razlog dugovječnosti ove pijanističke škole pronalazi u odolijevanju vanjskim utjecajima i snažnom čuvanju tradicije u okviru institucije Pariškoga konzervatorija. Usp. TIMBRELL 1999: 225, 254. Usp. SCHONBERG 1987: 465. Usp. WISNIEWSKI 2016: 28.

¹³⁹ *Jeu perlé* način je izvođenja karakterističan za Francusku pijanističku školu koji podrazumijeva prstnu ujednačenost, jasnu artikulaciju, minimalističku uporabu pedala i svladavanje briljantnih pasaža baziranih najčešće na ljestvičnim figurama. Usp. EIGELDINGER 1986: 17. Usp. LOURENÇO 2010: 9. Usp. TIMBRELL 1999: 94. Usp. WISNIEWSKI 2016: 31.

¹⁴⁰ [„While this light type of technique dominated the French style, it was a rarity to hear a French pianist perform od record late romantic concertos composed by Sergei Rahmanjinov, Piotr Tchaikovsky or Johannes Brahms.”, prijevod M. M. P.]. (WISNIEWSKI 2016: 28).

Tako Francuska pijanistička škola „naglašava više teksturu i boju zvuka nego njegovu masivnost”,¹⁴¹ pri čemu se:

„(...) velika pozornost poklanja interpretaciji, razradi detalja, nijansama zvuka, bogatijem tonu, tehničkoj jednostavnosti, slobodi fantazije, za razliku od njemačkog perfekcionizma.”¹⁴²

Na ishodištu Francuske pijanističke škole nalaze se dva glasovirska pedagoga, Louis Adam i François-Adrien Boieldieu. Zahvaljujući dvojici rodonačelnika raspoznaje se i njezina nehomogenost, pa se škola stoga dijeli u dvije osnovne grane. Najznačajniji su nasljednici Boieldieua pijanisti Charles-Valentin Alkan, Antoine-Françoise Marmontel, César Franck, Louis Diémer, Marguerite Long, Alfred Cortot, Lazare Lévy, Yvonne Loriod i dr.¹⁴³ S druge strane Adamovo nasljeđe nose Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Frédéric Chopin, Georges Mathias, Sigismond Thalberg, Isidore Philippe, Teresa Carreño i Camille Saint-Saëns.¹⁴⁴ Wisniewski spominje i treću, sporednu granu Francuske pijanističke škole, koja se održala samo do konca devetnaestoga stoljeća, a nastala je pod utjecajem Clementija i Duška, čiji su nasljednici Hélène de Montgeroult, Louis-Barthélémy Pradher, Henri Herz i Felix Le Couppey.¹⁴⁵ Pojedini glasovirski pedagozi, predstavnici Francuske pijanističke škole, poput Cortota i Lévyja, utjecali su i na pijaniste Zagrebačke pijanističke škole, koji su se najčešće po završetku studija na Muzičkoj akademiji u Zagrebu usavršavali na pariškoj École Normale de Musique de Paris ili na Pariškome konzervatoriju, o čemu će biti riječi u narednim poglavljima.

Na hrvatski pijanizam u devetnaestome i prvim desetljećima dvadesetoga stoljeća u najvećoj je mjeri utjecala Austrijsko-njemačka pijanistička škola, odnosno Bečka pijanistička škola kao jedna od njezinih sastavnica. Ishodište ove pijanističke tradicije Wisniewski vezuje uz Johanna Sebastiana Bacha, Josepha Haydna, Wolfganga Amadeusa Mozarta, Johanna Nepomuka Hummela i Ludwiga van Beethovena,¹⁴⁶ napominjući ipak da je njihova djelatnost preduvjet nastanka Austrijsko-njemačke škole, ali je genealošku linearnu tradiciju moguće pratiti tek od Beethovena. Ova pijanistička tradicija još je u većoj mjeri razvedena nego Francuska pijanistička škola. Najznačajniju granu ove škole čine Beethoven i njegovi nasljednici Carl Czerny, Franz Liszt, Theodor Leschetizky, Theodor Kullak i njihovi učenici. Druga grana genealoškoga stabla kreće od Mozarta, kojega nasljeđuju Johann Nepomuk

¹⁴¹ ZUBOVIĆ 2014: 32.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Usp. WISNIEWSKI 2016: 118.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Usp. WISNIEWSKI 2016: 51, 114.

Hummel i Ignaz Moscheles.¹⁴⁷ Treća je grana neznatno mlađa i predstavlja tzv. modernu njemačku pijanističku tradiciju, u kojoj se ističu Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer, Wilhelm Kempf, Rudolf Serkin, Arthur Schnabel i Alfred Brendel.¹⁴⁸ No najveći utjecaj na pijanizam u cijelosti ostvarili su nasljednici Beethovenove linije, među kojima su Liszt i Leschetizky zahvaljujući svojoj pedagoškoj djelatnosti i velikom broju učenika postali zapravo nadnacionalni pijanistički autoriteti,¹⁴⁹ nosioci vlastitih škola, čiji je utjecaj modificirao tradiciju gotovo svih pijanističkih škola u posljednjim dekadama devetnaestoga i prvoj polovini dvadesetoga stoljeća.

Kada se razmatraju odlike Austrijsko-njemačke pijanističke škole, Wisniewski napominje da je ona u načelu „suprotstavljena Francuskoj”,¹⁵⁰ ali je potrebno razlikovati njezine inačice nastale u devetnaestome stoljeću, poput Bečke pijanističke škole, od moderne njemačke pijanističke škole, čije estetske odrednice donosi Schonberg ističući da je karakteriziraju:

„obzirna muzikalnost, ozbiljnost i snaga, a ne šarm; čvrstoća, a ne senzualnost; intelekt, a ne instinkt; trezvenost, a ne sjaj.”¹⁵¹

Budući da je ova inačica njemačke škole nastala znatno kasnije nego austrijska, osnovna je razlika među njima u pijanističkoj tehnici, pri čemu se potonja još uvijek oslanja na čembalističku tradiciju u čijoj je osnovi prstna tehnika koju propagira i Czerny, nasuprot modernijoj inačici, koja je uvelike pod utjecajem lisztovske tehničke paradigme i nešto kasnije razvijene tehnike sviranja težinom. Austrijska, odnosno Bečka pijanistička škola vezana je uz pedagoge Bečkoga konzervatorija, među kojima je na zagrebački pijanizam najveći utjecaj ostvario Julius Epstein, međutim ne može se pratiti kao homogeni sustav koji se:

„kontinuirano linearno razvija, nego kao pitanje kompleksnih prioriteta nastalih u okviru transregionalnih, međunarodnih utjecaja, iniciranih u Beču oko 1800. godine, koji donose specifične boje produkciji pijanista i akademskih profesora”.¹⁵²

Stoga se kod Bečke pijanističke škole može razlikovati nekoliko inačica, a najstarija je među njima ona čiji su začetnici Mozart i njegov učenik Hummel, institucionalizirana u okviru najranije pijanističke djelatnosti Bečkoga konzervatorija. Upravo je ta tzv. „stara Bečka škola”

¹⁴⁷ Usp. WISNIEWSKI 2016: 114–115.

¹⁴⁸ Usp. WISNIEWSKI 2016: 34. Usp. SCHONBERG 1987: 446.

¹⁴⁹ Usp. WISNIEWSKI 2016: 54.

¹⁵⁰ WISNIEWSKI 2016: 33.

¹⁵¹ [„scrupulous musicianship, severity and strength rather than charm, solidity rather than sensuousity, intellect rather than instinct, sobriety rather than brilliance”, prijevod M. M. P.]. (SCHONBERG 1987: 446).

¹⁵² OSSBERGER 2001.

najviše utjecala na prve predstavnike pijanizma u zagrebačkoj sredini, a odlikovala se vjernošću prstnoj tehnici s fiksiranim ručnim zglobom, bez korištenja ruku i ramena tj. bez sviranja težinom. Uzrok tomu leži između ostaloga i u činjenici da su u ovome razdoblju bili najzastupljeniji instrumenti tzv. bečke mehanike koje su proizvodili Stein, Streicher, Walter, Graf i dr.¹⁵³ Beethoven i Czerny mijenjali su ovu tradiciju, a na njihovu tragu i Liszt, koji je svojim tehničkim i interpretativnim pristupom najbliži postulatima suvremenoga pijanizma.¹⁵⁴ Iako je Liszt učinio najveći iskorak po pitanju unapređenja tehnike izvođenja, brojni njegovi učenici,¹⁵⁵ uslijed nepostojanja određene metode podučavanja glasovira, vraćaju se czernyjevim principima koji su bliži prstnoj tehnici nego suvremenoj pijanističkoj tehnici:

„Glasovirsku poduku teško je pogađala tiranija germanske profesorske škole [ovdje se misli na profesore glasovira koji djeluju u okviru najznačajnijih konzervatorija, op. M. M. P.]. Već sam spomenuo neuspjeh Lisztove škole da cijeni blago sadržano u tehničkoj slobodi svojega učitelja; kako su se držali stare Czernyjeve i Hummelove metode turobnih prstnih vježbi s visokim podizanjem prstiju, visoko postavljenoga zgloba, krutim rukama i usklađenošću sa strogim akademskim tehničkim stilom i pokretom na štetu prilagodljivosti i fleksibilnosti. Glavni je predstavnik ove škole bio Lebert, a protagonisti su bili Kullak (...) i Klindworth.”¹⁵⁶

Sličan je zaokret učinio i Theodor Leschetizky,¹⁵⁷ jedan od najznačajnijih glasovirskih pedagoga na prijelazu stoljeća, ali je pojavom Deppea¹⁵⁸ i kasnije Breithaupta¹⁵⁹ utemeljena

¹⁵³ Usp. LOESSER 2013: 134. Usp. OSSBERGER 2001.

¹⁵⁴ Usp. FIELDEN 1932: 48. Usp. OSSBERGER 2001.

¹⁵⁵ U svojim pismima Amy Fay, Amerikanka koja je studirala kod Tausiga, Liszta, Kullaka i Deppea, uspoređuje njihove različite pristupe rješavanju pojedinih tehničkih specifičnosti, pri čemu napominje da se na njemačkim konzervatorijima, ponajprije u Stuttgartu kod Sigmunda Leberta, a potom u Berlinu kod Tausiga i Kullaka, gotovo godinu dana studiraju etide i tehničke vježbe Carla Czernyja s naglaskom na anakroni pristup prstnoj tehnici, što prema njezinom iskustvu nije uvijek donosilo željeno rješenje tehničkih poteškoća. Usp. FAY 2011: 264, 268, 272.

¹⁵⁶ [„Pianoforte teaching was suffering badly from the tyranny of the German professor school. I have already mentioned the failure of the Liszt school to appreciate the treasure it held in the technical freedom of its master; how they kept to the old Czerny and Hummel method of dreary finger-exercises with high-finger action, high-wrist movement, rigid arms, and a conformity to a rigid academic technical style and movement at the expense of adaptability and flexibility. The great exponent of this school was Lebert, and the protagonist were Kullak (...) and Klindworth.”, prijevod M. M. P.] (FIELDEN 1932: 51).

¹⁵⁷ Unatoč tomu što se Leschetizky u svojoj poduci glasovira prvotno okrenuo metodi svojega učitelja Czernyja, pojavom Deppeovih načela pijanističke tehnike uključio ih je u vlastitu pedagošku praksu i postao jedan od njezinih najznačajnijih promicatelja. Na Leschetizkyjevu promjenu pristupa pijanizmu i glasovirskoj pedagogiji, pogotovo vezano uz tematiku tonskoga nijansiranja, uvelike je utjecao i Julius Schulhoff, kojega je slušao u Beču četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća. Usp. FIELDEN 1932: 54. Usp. OSSBERGER 2001. Usp. METHUEN-CAMPBELL 2001.

¹⁵⁸ FIELDEN 1932: 52.

¹⁵⁹ „Nastala kao reakcija na praksu poduke prve polovine 19. stoljeća, koja je počivala na artikulaciji prstiju, ona [Breithauptova metoda] ističe važnost dozirane težine ruke, od 'bestežinskog stanja' do aktivnog pritiska. Time se izbjegava mišićna aktivnost, odnosno rad prstiju (snaga udara), a zagovaraju pasivniji izvori snage – težina i pritisak. Pri tome se ruka spušta, baca, odbija od klavijature i sl., dok je uloga prstiju svedena na pasivne nositelje

metoda sviranja težinom, koja će zajedno sa starom prstnom školom i novim fiziološko-psihologijskim pristupom glasovirskoj tehnici u dvadesetomu stoljeću rezultirati stvaranjem moderne tehnike sviranja prilagođene suvremenim instrumentima. U drugoj se polovini devetnaestoga stoljeća najprije Liszt, a potom i Leschetizky na prijelazu stoljeća pojavljuju kao glasovirski pedagozi koji su doduše potekli iz beethovenovsko-czernyjevske tradicije Bečke pijanističke škole, ali su se svojom jedinstvenom pedagoškom djelatnošću izdignuli iznad okvira nacionalnih pijanističkih škola¹⁶⁰ i zapravo postali utemeljitelji vlastitih škola. Njihovi najznačajniji učenici obilježili su posljednjih stotinu godina pijanističke djelatnosti i ostvarili utjecaj na gotovo sve nacionalne pijanističke škole.¹⁶¹

Nezaobilazno mjesto u ovom pregledu pijanističkih škola pripada Ruskoj pijanističkoj školi, koja je nastala znatno kasnije nego Francuska i Austrijsko-njemačka, a svoj je vrhunac doživjela tek u dvadesetom stoljeću. Njezin začetak vezuje se uz već spomenute konzervatorije u Sankt Peterburgu i Moskvi,¹⁶² od kojih je prvi osnovao Anton Rubinstein 1862. godine, a potonji njegov brat Nikolai Rubinstein 1866. godine.¹⁶³ Značajan utjecaj na Rusku pijanističku školu ostvarili su Lisztovi¹⁶⁴ učenici Karl Heinrich Barth i Alexander Siloti, potom Leschetizkyjevi učenici Vasilij Safonov i Annette Essipova, a Clementijevu tradiciju u jednu od grana ove škole donio je njegov učenik John Field.¹⁶⁵ Ruska pijanistička škola tako je nastala kao svojevrsan amalgam utjecaja koji potječu od Beethovena, Czernyja, Liszta, Leschetizkog i Clementija, objedinjujući najsnažnije linije pijanističke tradicije. Stoga je karakteristična tehnika kojom se odlikuje Ruska pijanistička škola sagrađena na temeljima prstne tehnike,¹⁶⁶ tehnike sviranja težinom uz prihvaćanje ograničenja uzrokovanih anatomijom ljudskog tijela, vodeći se uvijek „artističkim zakonitostima glazbe”¹⁶⁷:

težine. Tijekom 20. stoljeća pod utjecajem Breithaupta sve više se smatra kako pristup koji počinje velikim polugama, a ne prstima, svrhovitije oslobađa krupne mišiće (i ruku općenito), jer je u njima locirano najviše snage.” (ZLATAR 2015: 39).

¹⁶⁰ Usp. WISNIEWSKI 2016: 3.

¹⁶¹ Za detaljniji popis predstavnika nacionalnih pijanističkih škola, te prikaz utjecaja Lisztovih i Leschetizkyjevih učenika, vidi genealoška stabla u: WISNIEWSKI 2016: 114–125.

¹⁶² Ova dva glazbena centra zapravo predstavljaju i dvije grane Ruske pijanističke škole, koje se razlikuju u pojedinim interpretativnim karakteristikama. Tako Isacoff ističe da „moskovski pijanisti sviraju s mnogo pedala i gestikulacije, ali je njihovo sviranje slobodno i usmjereno prema tonskoj boji i virtuozičnosti”. Nasuprot tomu stoji tradicija petrogradskih pijanista koju odlikuje „introspektivnost, usmjerenost prema detaljima, fokusiranost na strukturu i ostale intelektualne aspekte pijanističke umjetnosti” (ISACOFF 2012: 253). Više o utjecaju konzervatorija na profesionalizaciju glazbeničke profesije u Rusiji vidi u: SARGEANT 2004: 41–61.

¹⁶³ Usp. SCHONBERG 1987: 278–279. Usp. METHUEN-CAMPBELL 2001.

¹⁶⁴ Usp. ROSEN 2003: 540.

¹⁶⁵ Usp. LOURENÇO 2010: 13. Usp. WISNIEWSKI 2016: 119.

¹⁶⁶ Maria Levinskaya bila je među pedagozima koji su načelima Breithauptove metode u korelaciji sa starom prstnom tehnikom kreirali novi sustav, koji objedinjuje najkvalitetnije odlike navedenih tehnika te istovremeno donosi „mentalnu i muskularnu kontrolu tona i tonske boje” (ZLATAR 2000: 30).

¹⁶⁷ WISNIEWSKI 2016: 36.

„Za ostvarivanje tehnike koja omogućuje realizaciju posvemašnje klavirske literature nužno je koristiti sve anatomske-fiziološke mogućnosti pokretnog sustava, od jedva zamjetnog pomaka nokatnoga članka prsta, preko pokretanja cijelog prsta, podlaktice, ruke, područja ramena, pa sve do sudjelovanja leđa i čitavog tijela.”¹⁶⁸

Zbog političke izoliranosti Rusije ova pijanistička škola ostaje „posljednjom utvrdom romantizma”¹⁶⁹ u dvadesetome stoljeću, a svoj procvat doživljava tek 1960-ih godina.¹⁷⁰ Iz istoga razloga njezina estetika odolijeva suvremenim zapadnoeuropskim glazbenim stremljenjima pa karakterističan repertoar ove škole, uz kanonske skladbe, obuhvaćaju djela ruskih skladatelja iz prve polovine dvadesetoga stoljeća.¹⁷¹

Utjecaji različitih pijanističkih škola u pojedinim su se slučajevima preklapali, čak i kod pojedinih pijanista koji su učili kod različitih pedagoga, nasuprot čemu stoje i primjeri bez zajedničkih dodirnih točaka i bez međusobnih utjecaja.¹⁷² Pokušavajući sumarno ocrtati bitnu karakteristiku svake od škola, Lourenço tako navodi sljedeće:

„Ruska škola se osobito bavi karakterom i izrazom, dok je njemačka škola više posvećena strukturi djela. (...) Francuska škola vrlo je slična njemačkoj školi, posebno kada je u pitanju ‘bezuovjetno poštivanje teksta’, kao što je napomenula Marguerite Long. *Jeu perlé* i *claret* načini francuskog sviranja, međutim, obično ne trebaju sonornost tehnike sviranja težinom ruke koju upotrebljavaju Ruska i Njemačka škola.”¹⁷³

Kada je pak riječ o stanju nacionalnih pijanističkih škola danas, Wisniewski napominje da se prema njegovu istraživanju čak 48,3 % pijanista osjeća pripadnicima pojedinih pijanističkih škola, dokazujući da je „ideja o nestanku nacionalnih pijanističkih škola u dvadeset i prvom stoljeću u suprotnosti s podacima dobivenim istraživanjem”.¹⁷⁴ Pritom se čak 29,41 %

¹⁶⁸ NEUHAUS 2002: 75.

¹⁶⁹ SCHONBERG 1987: 463.

¹⁷⁰ Iako na globalnoj glazbenoj sceni Ruska pijanistička škola doživljava snažnu afirmaciju već šezdesetih godina, Zlatar navodi da je njezin utjecaj u našoj sredini zamjetan od sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća afirmacijom Timakinove glasovirske pedagogije, a nastavlja se do današnjih dana, s obzirom da je Nikolajevljeva glasovirska početnica među najzastupljenijima u uporabi u našem osnovnoškolskom glazbenom sustavu. Također, pojedini hrvatski pijanisti imali su značajne kontakte s Ruskom pijanističkom školom, primjerice Zvezdana Bašić, Ivo Pogorelić, Đuro Tikvica i dr. Usp. ZLATAR 2000a: 25. Usp. SCHONBERG 1987: 464.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Usp. WISNIEWSKI 2016: 51.

¹⁷³ [„The Russian school is particularly concerned with character and expression while the German school is more concerned with structure. (...) The French school is very similar to the German school with regards to the unconditional respect for the text, as Marguerite Long suggested. The *jeu perlé* and *claret* of French playing, however, does not usually need the sonority of arm weight technique that the Russian and the German school employs.”, prijevod M. M. P.] (LOURENÇO 2007: 190–191).

¹⁷⁴ WISNIEWSKI 2016: 59.

ispitanika smatra pripadnicima više od jedne pijanističke škole, među kojima su najbrojniji pripadnici Ruske pijanističke škole.¹⁷⁵ Ipak, 91,23 % ispitanika smatra da je prije pedeset godina bilo moguće odrediti pripadnost pijanista pojedinoj pijanističkoj školi, dok je danas takva determinacija gotovo nemoguća, što upućuje na postojanje tendencija prema unifikaciji suvremene pijanističke tradicije.¹⁷⁶

Druge pijanističke škole, Engleska (Londonska), Američka, Talijanska, Mađarska,¹⁷⁷ Poljska i Orijentalna, nastale su uglavnom pod snažnim utjecajem Ruske, Francuske i Austrijsko-njemačke škole, zahvaljujući glasovirskim pedagogima koji su, najčešće uslijed značajnih političkih previranja ili svjetskih ratova, svoje djelovanje nastavili u novim sredinama prenoseći načela pijanizma nastala u okviru triju najznačajnijih i najutjecajnijih europskih pijanističkih škola.

2.2.6. Rodno/spolna problematika pijanizma kao „falocentrične“ profesije

Poimanje glasovira kao instrumenta donosi i karakterističnu oznaku koja će imati značajne posljedice na pijanističku profesiju u cjelini. Posrijedi je, naime, pripisivanje rodni/spolnih¹⁷⁸ karakteristika ovome instrumentu. Kao što napominju Loesser i Leppert, glasovir se u devetnaestom stoljeću smatrao „ženskim“¹⁷⁹ glazbalom, stoga što se prilikom njegova sviranja tijelo ne dovodi u neprimjeren položaj i tako ne ugrožava ženska čestitost,¹⁸⁰ koja se smatrala cijenjenom vrlinom:

„Instrumenti s tipkama omogućili su ženama da sačuvaju maksimalno dostojanstvo u prikazivanju svojih glazbenih nastojanja. Čednost, pogotovo za žene, bila je naravno

¹⁷⁵ Usp. WISNIEWSKI 2016: 59-60.

¹⁷⁶ Usp. WISNIEWSKI 2016: 67.

¹⁷⁷ Mađarsku pijanističku školu i njezine odlike detaljnije prikazuje Sandra Doan, koja Liszta smatra rodonačelnikom škole, a ističe i značajan utjecaj Ruske pijanističke škole, istovremeno napominjući da Mađarska u dvadesetom stoljeću ima „najveći broj pijanista *per capita* u svijetu“, što je činjenica koju ne bi trebalo zanemariti, posebno ako se sjetimo najznačajnijih pijanista-predstavnik Mađarske pijanističke škole, kao što su Georges Cziffra, Géza Anda, György Sándor, Lili Kraus, Annie Fischer, Béla Bartók, Zoltán Kocsis, Dezső Ránki, András Schiff, Jenő Jándó itd. Usp. DOAN 2009: 216, 217, 218.

¹⁷⁸ U ovomu se radu neće uzimati u obzir razlika između roda i spola, kao što je uvriježeno u feminističkoj muzikologiji, stoga što su predmetom istraživanja isključivo pijanistice, njihova zastupljenost na koncertnoj sceni i u okviru glazbeno-obrazovnog sustava, uz prikaz njihova položaja u kontekstu razvoja pijanizma. Oslanjat ću se pritom na istraživanje Dinka Župana, koji u razmatranju spolne politike obrazovanja žena u Banskoj Hrvatskoj koristi pojam spola, a ne roda, vodeći se ondašnjim shvaćanjem razlika između muškaraca i žena koje su utjecale na razvoj obrazovanja. Pratit ću razvoj „ženskoga pijanizma“ u okviru povijesti zapadnoeuropske glazbe, nastojeći je „(re)konstruirati kao neku vrstu socijalne povijesti, prateći i analizirajući socijalne prakse u kojima žene kao skladateljice, izvođačice ili učiteljice participiraju“ (ROŽIĆ 2005: 460). Usp. ŽUPAN 2013: 23–24.

¹⁷⁹ Usp. LEPPERT 1988: 122. Usp. LOESSER 2013: 64.

¹⁸⁰ Usp. LOESSER 2013: 65.

univerzalna vrlina, ali ipak je srednjoj klasi postala posebno naglašen predmet ponosa.”¹⁸¹

Ova je karakterizacija instrumenata s tipkama, pa među njima i glasovira, bila jedan od razloga njegove široke rasprostranjenosti u obrazovanju pripadnica najviših društvenih slojeva. Drugi razlog popularnosti glasovira bila je njegova prisutnost u svakodnevici, jer je kao svojevrsna „ženska zanimacija” dobio svoje mjesto u privatnoj sferi,¹⁸² tj. u građanskim domovima, čime su pripadnice dobrostojećih obitelji dobile svakodnevnu razbibrigu,¹⁸³ istodobno koristeći sviranje glasovira kao način suptilne samopromocije s ciljem što boljega pozicioniranja u široj obiteljskoj i društvenoj zajednici, najčešće s namjerom da se ostvari udaja za uglednoga ženika.¹⁸⁴ Zato su se u devetnaestome stoljeću u građanskim salonima, u kontroliranim društvenim uvjetima,¹⁸⁵ prikazivala dostignuća mladih djevojaka, koje su između ostaloga svojim sviranjem pokazivale svoje vrline, razinu obrazovanja, ljupkost i gracioznost prilikom izvođenja najčešće lakših solističkih komada ili pri komornome muziciranju.¹⁸⁶ Iako je prvotna namjera vođenja salona bila demonstriranje građanskoga nobiliteta po uzoru na aristokraciju iz prethodnih stoljeća, kada je u pitanju glasovir, salon je kao društvena kategorija omogućio ženama prvi iskorak iz privatne sfere građanskoga doma u polujavnu sferu građanskoga salona. Ova činjenica nipošto nije beznačajna, s obzirom na to da predstavlja put koji je doveo do pojave prvih profesionalnih pijanistica u devetnaestome stoljeću.¹⁸⁷

¹⁸¹ [„The keyboard instruments enabled females to preserve a maximum of decorum in the exercise of their musical efforts. Chastity, especially for women, is of course a universal virtue, yet it was the middle class to whom it became an especially emphasized object of pride.”, prijevod M. M. P.] (LOESSER 2013: 64).

¹⁸² Usp. LOESSER 2013: 53. Usp. VORACHEK 2000: 26.

¹⁸³ Kako bi se nenametljivo prikazao društveni utjecaj i bogatstvo građanskih obitelji, žene su bile oslobođene fizičkoga rada, što se i pokazivalo njihovim fizičkim izgledom koji je morao ostavljati dojam „precizne osobne profinjenosti, odsutnosti nasilnoga maskuliniteta, nefunkcionalne krhkosti i ekstravagancije”. (LOESSER 2013: 65). Usp. i GREEN 1997: 59.

¹⁸⁴ Sviranje glasovira kod uglednih djevojaka predstavljalo je „izvanjski simbol sposobnosti njezine obitelji da plati njezino školovanje i njezinu dekorativnost, kao prikaz težnje za kulturom i milostima života, ponosno ističući činjenicu da nije morala raditi i da nije trčala za muškarcima”. (LOESSER 2013: 65).

¹⁸⁵ Usp. IVELJIĆ 2007: 296. Usp. RIEGER & STEEGMANN 1996: 363. Usp. SABIN 1988: 27.

¹⁸⁶ Loesser ističe važnost prikaza ženskih vrline, ponajprije čestitosti, za društvenu poziciju i ugled obitelji, čak i kada su one samo privid: „Bilo je u potpunosti važno, za dobru reputaciju njezine obitelji, da djevojka iz srednje klase ostavlja dojam da izgleda i da se ponaša s respektabilnom ‘skromnošću’.” [„It was absolutely essential to her family's good repute that a middle-class girl seem to look and behave with respectable ‘modesty’.”, prijevod M. M. P.] (LOESSER 2013: 64). Sabin pak napominje da je žena za glasovirom u građanskome društvu devetnaestog stoljeća bila „objekt za pokazivanje”, a nužnost stjecanja vještine sviranja glasovira za žene je predstavljala imperativ istovjetan obvezi vojne službe kod muškaraca. Usp. SABIN 1988: 29.

¹⁸⁷ Prvi pokušaji iskoraka ne samo pijanistica, nego žena instrumentalistica uopće, u javnu sferu nisu nipošto bili bezazleni, o čemu nam svjedoči i pokušaj Ann Ford, pjevačice i sviračice engleske gitare te viole da gambe, koja je zbog održavanja javnih koncerata nekoliko puta bila uhapšena. Usp. LEPPERT 1988: 40.

Unatoč percepciji glasovira kao ženskoga instrumenta, nezaobilaznoga u obrazovanju žena,¹⁸⁸ profesionalni su pijanisti i glasovirski pedagozi uglavnom bili muškarci. Profesionalizacija pijanizma započela je djelatnošću skladatelja-pijanista, ističući pritom drugotnost izvođačke prakse u usporedbi s kreativnim činom skladanja.¹⁸⁹ Stoga je reproduktivna pijanistička praksa, kojom su se bavili uglavnom skladatelji-muškarci, bila sporedna djelatnost koja je omogućavala afirmaciju i pozicioniranje na glazbenoj sceni, kao i rješavanje egzistencijalnih problema prvih samostalnih umjetnika. Inferiornost izvedbene prakse ogledala se u njezinoj efemernosti, pogotovo u razdoblju prije izuma tehničkih sredstava za reprodukciju glazbe. Stoga u samom začetku pijanizma i ne postoji kao samostalna djelatnost.¹⁹⁰ Ovakav je položaj reproduktivne pijanističke djelatnosti uvelike onemogućio ženama pristup na javnu glazbenu scenu. Razlog tomu treba tražiti u činjenici da se ženama odričala sposobnost stvaralačke skladateljske kreacije, štoviše žene nisu mogle ni studirati kompoziciju gotovo do dvadesetoga stoljeća, pa je posljedično tome u prvim razdobljima razvoja pijanizma, prema dosadašnjim dostupnim izvorima, zamjetna vrlo slaba prisutnost skladateljica-pijanistica na javnoj glazbenoj sceni europskih prijestolnica.

U devetnaestom stoljeću s pojavom prvih pijanista-virtuoza zastupljenost žena, mahom amaterskih pijanistica, u polujavnoj sferi građanskoga salona u značajnoj je mjeri utjecala i na pojavu prvih profesionalnih pijanistica-interpretkinja, poput Clare Schumann i Marie Pleyel. Unatoč činjenici da je u devetnaestome stoljeću „virtuozitet u instrumentalnoj glazbi bio muška stvar”,¹⁹¹ zbog romantičkoga shvaćanja genija kao „muškoga prerogativa”¹⁹² odnosno shvaćanja virtuoza kao muškoga heroja,¹⁹³ navedene pijanistice pojavile su se u javnoj sferi. Iako nisu bile jedine žene na pijanističkoj sceni, njihova djelatnost zapažena je i priznata u muškome svijetu onodobnoga pijanizma¹⁹⁴ te valorizirana, doduše iz rakursa muškaraca, kao

¹⁸⁸ Vorachek napominje da je glasovir dio obrazovanja žena ne samo stoga što „se smatralo da sviranje glasovira utječe na disciplinu, služi kao rasonoda i pomaže u pronalasku ženika”, nego i stoga što u privatnoj sferi građanskoga doma pridonosi održavanju „kućnoga reda”, odnosno zadovoljavanja normi koje pred ženu postavlja patrijarhalno orijentirano građansko društvo. VORACHEK 2000: 26, 29. Usp. RIEGER & STEEGMANN 1996: 365.

¹⁸⁹ Ženama se „dokidao autorski glas” uz izliku da „nisu sposobne za mentalnu kreativnost”, zbog čega su bile upućene na izvođenje tuđih skladbi, a ne vlastitih, kako je bilo uvriježeno kod muških virtuoza. Pristup poduci komponiranja gotovo je u potpunosti bio onemogućen ženama, pogotovo na institucijama poput Pariškoga konzervatorija, na kojemu je sve do 1903. godine ženama bilo zabranjeno natjecati se za prestižnu skladateljsku nagradu *Prix de Rome*. Usp. ELLIS 1997: 357–358. Usp. CVEJIĆ 2016: 182.

¹⁹⁰ Usp. CVEJIĆ 2016: 90–91.

¹⁹¹ CVEJIĆ 2016: 181.

¹⁹² GREEN 1997: 228.

¹⁹³ Usp. CVEJIĆ 2016: 180, 182, 187. Usp. DENORA 2002: 27. Usp. VORACHEK 2000: 29. Usp. RIEGER & STEEGMANN 1996: 368.

¹⁹⁴ De Nora navodi da je još od početka stoljeća, gotovo od razdoblja u kojemu je djelovao Beethoven, u glazbi prisutan „hegemonijski maskulinitet povezan s usponom dvospolnoga svijeta osamnaestoga i narednih stoljeća, u

pijanizam iznimno visoke umjetničke vrijednosti. Marie Pleyel etablirala se na pariškoj glazbenoj sceni kao uspješan pijanistički virtuoz, a pojedini kritičari, osvrćući se na njezin uspjeh koji je ostvarila 1845. godine, navode da je „nadmašila čak i Liszta kao zreloga virtuozu”,¹⁹⁵ ipak praveći razliku između pijanista i pijanistica, s obzirom da su „muškarci mogli biti dobri pijanisti, a žene jedino dobre *žene* pijanisti”¹⁹⁶:

„Nećemo govoriti o muškarcima kao što su Liszt, Thalberg, Mendelssohn, čak niti o Chopinu, Döhleru, Dreyshocku, Emilu Prudentu i dr. Ali među ženama, Madame Pleyel je Liszt. Ona je zaista carica tog instrumenta.”¹⁹⁷

U slučaju pijanistica pojavljuju se, dakle, problemi pri vrednovanju njihova izvođačkoga umijeća. Naime, muškim virtuozima pridavale su se gotovo božanske odlike, dok se pijanistice spominju samo u kontekstu svojih „ženskih čari”,¹⁹⁸ zaobilazeći time pitanje uspješnosti njihove pijanističke interpretacije. Ipak, kako navodi Cvejić, u rijetkim kritičkim osvrtima, kada se postavljalo pitanje uspješnosti ženske pijanističke reproduktivne umjetnosti, nastojale su se maskulinizirati dodjeljivanjem „počasne muškosti”¹⁹⁹ ili defeminizirati tako što im se odricao ikakav spol²⁰⁰:

„(...) više od muškarca, više od velikog umjetnika, više od jedne lijepo žene, kada je za glasovinom, ona [Marie Pleyel, op. M. M. P.] je bez spola.”²⁰¹

Dakle, reproduktivna pijanistička djelatnost žena morala se svesti na *muške* kriterije, kako bi se mogla vrednovati u okviru pijanizma devetnaestoga stoljeća. No kako žene nisu mogle biti istovjetne „muškim” virtuozima muškarcima, niti skladati vlastita djela, tako se pojavilo i pitanje repertoara što su ga izvodile. Kako su morale tumačiti djela drugih skladatelja, tako su svoj fokus usmjerile prema interpretaciji djela, a ne skladanju novoga djela. Stoga je moguće

okviru kojega se muškarci postupno prikazuju kao aktivni, stabilni i snažni, dok se na žene gleda, prema tome, kao na suprotnost – pasivne, nestabilne i delikatne u svojoj konstituciji”. (DENORA 2002: 27).

¹⁹⁵ ELLIS 1997: 374.

¹⁹⁶ *** 1846c: 239–241, citat prema: CVEJIĆ 2016: 197.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Usp. RIEGER & STEEGMANN 1996: 17. Usp. CVEJIĆ 2015: 24. Usp. CVEJIĆ 2016: 204.

¹⁹⁹ CVEJIĆ 2016: 210.

²⁰⁰ Na ovakve su tendencije u velikoj mjeri utjecale i činjenice o bračnome statusu žena pijanistica. Naime, ako su bile amaterske pijanistice iz uglednih građanskih obitelji, njihova je karijera u polujavnim prostorima najčešće završavala nakon udaje. Kod profesionalnih je pijanistica poput Marie Pleyel i Clare Schumann simptomatično da je prva ostvarila značajnije uspjehe nakon razvoda, a potonja u mladosti i nakon smrti supruga (iako je nastupala kontinuirano i za vrijeme braka, ali najčešće pod patronatom supruga). Stoga je moguće zaključiti da je brak svojevrsna prepreka ženskoj reproduktivnoj pijanističkoj djelatnosti, a isti će se problem pojaviti i kod one pedagoške. Usp. RIEGER & STEEGMANN 1996: 371. Usp. CVEJIĆ 2016: 184.

²⁰¹ BLANCHARD 1845: 38, citat prema: CVEJIĆ 2016: 211.

tvrditi da su upravo pijanistice zaslužne za prijelaz od ranoromantičkih pijanista-virtuoza do modernoga pijanista-interpreta:

„Upravo su virtuoskinje bile te koje su, bilo to dobro ili ne, pridonijele prelasku s Lisztovoga ‘transcendentalnoga’ virtuoziteta, koji je oko 1850. počeo odumirati, na naše moderno shvaćanje virtuoziteta kao vjernog, a ipak originalnog tumačenja glazbe, a ne njihovi slavni suparnici, od kojih se većina do tada ili povukla ili je preminula. Za razliku od njih, moderna figura virtuoza-interpreta, koju su u XIX. stoljeću oličavale umjetnice poput Clare Wieck Schumann i Marie Moke Pleyel, svakako je i dalje sa nama.”²⁰²

Posljedično tomu došlo je i do stereotipizacije repertoara, dijeljenjem na „muški” i „ženski”, što se pojavljuje kao specifična odlika devetnaestostoljetnoga pijanizma koja se ne zamjećuje u prethodnim razdobljima. Štoviše, DeNora navodi da su u Beethovenovo doba na bečkoj glazbenoj sceni ravnopravno zastupljeni pijanisti oba spola te da još 1796. godine nema stereotipne podjele repertoara.²⁰³ Prvi se put promjena repertoara zamjećuje pri izvođenju Beethovenovih skladbi, koju su pijanistice najčešće izbjegavale, smatrajući da takva umjetnički i tehnički zahtjevna glazba dovodi u pitanje prihvatljivost položaja tijela za glasovinom i može biti prijatnija njihovim ženskim vrlinama.²⁰⁴ Ova promjena uvelike je označila izvođačku i pedagošku praksu kroz čitavo stoljeće, s obzirom na to da se na Pariškom konzervatoriju podjela na „muški” i „ženski” repertoar sustavno provodila sve do 1900. godine:

„Idea da bi žene pijanistice trebale svirati različit repertoar od svojih muških kolega institucionalizirana je u okviru Pariškoga konzervatorija tijekom čitava devetnaestog stoljeća u skladbama odabranima za završne ispite u muškim i ženskim klasama glasovira.”²⁰⁵

Tako su žene svirale uglavnom „ranu glasovirsku glazbu”,²⁰⁶ skladbe Bacha, Scarlattija, Haydna sve do Chopina, dok Beethovenova djela nisu uopće izvodile na završnim ispitima. Istodobno, zadani program koji su izvodili muškarci obuhvaćao je, uz Beethovenove, skladbe Cramera i Hummela, ali ne i skladbe iz ranijih razdoblja, te djela gotovo svih romantičkih skladatelja, koja su ženama bila nedostupna.²⁰⁷

²⁰² CVEJIĆ 2016: 217–218.

²⁰³ Usp. DENORA 2002: 28.

²⁰⁴ Usp. DENORA 2002: 29.

²⁰⁵ [„The idea that women pianists should play different repertory from their male counterparts was institutionalized by the Paris Conservatory through-out the nineteenth century in the works selected for the end-of-year competitions in the men's and women's piano classes.”, prijevod M. M. P.J. (ELLIS 1997: 363).

²⁰⁶ Usp. CVEJIĆ 2016: 196.

²⁰⁷ Usp. ELLIS 1997: 363.

Jedna od rijetkih pijanistica koja je odstupala od ovakve nametnute prakse bila je Clara Schumann, koja se etablirala kao svojevrsan anti-virtuoz²⁰⁸ i prvi pijanist-interpret. Kada su svi željeli postati ranoromantički pijanisti-virtuozi, Clara Schumann je osuđivala virtuozičnost liztovskoga tipa. Kada se žene pijanistice nisu bavile skladateljskom djelatnošću, Clara Schumann je pisala i izvodila vlastite skladbe.²⁰⁹ Kada žene nisu izvodile „muški” repertoar, Clara Schumann je svirala Beethovena, Mendelssohna, Schumanna i Chopina.²¹⁰ Zbog svoje ozbiljnosti i odsustva koketerije, karakteristične primjerice za Marie Pleyel, Claru Schumann nazivali su „svećenicom”.²¹¹ Ipak, svojom šezdesetogodišnjom kontinuiranom reproduktivnom pijanističkom djelatnošću obilježila je devetnaesto stoljeće, u velikoj mjeri utječući na stvaranje kanonskoga repertoara, pri čemu je, kao svojevrsna antiteza pijanističko-virtuoznoj djelatnosti Marie Pleyel, afirmirala kategoriju pijanista-interpret.²¹² Upravo sam stoga u pregledu pijanističke djelatnosti žena u devetnaestome stoljeću odabrala govoriti o Pleyel i Schumann, premda nisu bile jedine žene pijanistice.²¹³ One su naime predstavljale dvije oprečne strane pijanizma: Marie Pleyel kao ranoromantički tip virtuozna naprama Clari Schumann kao prototipu suvremenoga pijanista-interpret.²¹⁴

Rodna/spolna dimenzija pijanizma može se zamijetiti i u okviru glasovirske pedagogije odnosno dostupnosti glasovirske poduke ženama. Pijanistice su se najčešće obrazovale u roditeljskome domu, pri čemu su ih nerijetko podučavali roditelji, ali institucionalizacijom glazbenoga obrazovanja i otvaranjem europskih konzervatorija omogućuje im se i pristup javnome glazbenom obrazovanju, često pod posebnim uvjetima.²¹⁵ Najčešće su bile odijeljene „muške” i „ženske” klase glasovira, pri čemu su profesori podučavali studente oba spola, a

²⁰⁸ Usp. CVEJIĆ 2016: 5.

²⁰⁹ Njezin je otac Friedrich Wieck podržavao prve Clarine skladateljske pokušaje, kao i njezin suprug Robert, ali unatoč tomu Clara je propitkivala svoj talent za skladanje i stvaralaštvo, smatrajući izvođačku praksu svojom primarnom djelatnošću. Usp. ISACOFF 2012: 202. Usp. REICH 2001: 219.

²¹⁰ Kopiez, Lehmann i Klassen ističu da je u sačuvanim programskim knjižicama 1312 koncerata Clare Schumann u njezinoj šezdesetogodišnjoj pijanističkoj karijeri zamijećena 69,5 %-na zastupljenost skladbi Schumanna, Mendelssohna, Beethovena i Chopina, dok je rijetko izvodila skladbe Bacha, Brahmsa i Mozarta. Usp. KOPIEZ, LEHMANN & KLASSEN 2009: 60, 63.

²¹¹ REICH 2001: 255.

²¹² Ellsworth napominje da je upravo ova promjena paradigme od virtuozna prema interpretu „jedan od faktora povećanja broja profesionalnih pijanistica i njihova prihvaćanja u društvu”. (ELLSWORTH 2007: 151).

²¹³ Sve do sedamdesetih godina devetnaestoga stoljeća pojavljuje se niz pijanistica koje djeluju u polujavnoj ili javnoj sferi, ali Pleyel i Schumann najistaknutije su među njima. No u posljednjim desetljećima devetnaestoga stoljeća na glazbenu scenu sve učestalije dolaze pijanistice poput Sophie Menter, Annette Essipove, Terese Carreño, Fannie Bloomfield Zeisler, Fanny Davies, Ilone Eibenschütz, Adeline de Lare, Mathilde Verne, Elly Ney i dr. Usp. SCHONBERG 1987: 347–357.

²¹⁴ Iako se za Lisztu također može reći da predstavlja prototip suvremenoga pijanista, potrebno je istaknuti da je uz njega Clara Schumann u najvećoj mjeri kroz devetnaesto stoljeće utjecala na prijelaz od virtuozičnosti prema interpretaciji. Usp. CVEJIĆ 2016: 218.

²¹⁵ Usp. GREEN 1997: 58, 60.

profesorice su vodile isključivo ženske klase,²¹⁶ s različitim nastavnim programom, slijedeći rodne stereotype pri odabiru repertoara završnih ispita. Iako je u samom začetku institucionalizacije glazbenoga obrazovanja pristup ženama bio ograničen, u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća žene postaju sve brojnije u glazbeno-obrazovnome sustavu kao učenice i nastavnice glasovira. Tako Loesser piše da je Beč na početku devetnaestoga stoljeća imao gotovo tri stotine učitelja glasovira i šest tisuća pijanista, profesionalnih i amaterskih, od kojih su većinu činile žene.²¹⁷ Vrlo je slična situacija bila i u Engleskoj, za koju postoje podaci da je 1851. godine bilo 27 % žena profesorica glasovira, dok je 1891. godine taj iznos porastao na 50 %.²¹⁸ Ovakva statistika ne iznenađuje, posebno u kontekstu stereotipnoga stava prema kojemu se pedagogija smatrala „ženskom” profesijom, o čemu će biti riječi u narednim poglavljima ovoga rada.

Već od konca devetnaestoga stoljeća žene su zastupljenije u glazbeno-obrazovnome sustavu nego muškarci, ali u svijetu profesionalnoga pijanizma gotovo do kraja dvadesetoga stoljeća dominiraju muškarci. Stoga se pijanizam smatra falocentričnom profesijom.²¹⁹ Istraživanje o pobjednicima najznačajnijih pijanističkih natjecanja²²⁰ od 1927. do 2012. godine, koje je provela Loo Fung Ying, pokazuje da je „šansa pijanistica da postanu dobitnice prve nagrade na natjecanjima u razdoblju od osamdeset i pet godina iznosila samo 9,84 %”,²²¹ što pokazuje da je i u suvremenome pijanizmu prisutna rodna nejednakost. Ovakve polazišne premise potaknule su ovo istraživanje, u kojemu će pokušati prikazati doprinos pijanistica cjelokupnom razvoju pijanizma u zagrebačkoj sredini od njihova intenzivnijeg pojavljivanja u okviru institucionalizirane glasovirske poduke u posljednjim desetljećima devetnaestoga stoljeća pa do stvaranja nacionalne pijanističke tradicije koju poznajemo pod nazivom Zagrebačka pijanistička škola.

²¹⁶ Usp. ELLSWORTH 2007: 152. Usp. ELLIS 1997: 363.

²¹⁷ Usp. LOESSER 2013: 132.

²¹⁸ Usp. ELLSWORTH 2007: 150.

²¹⁹ Usp. GREEN 1997: 14–15. Usp. LEPPERT 1988: 122, 154. Usp. YING 2013: 221–225.

²²⁰ Više o problemu pijanističkih natjecanja vidi u: ROSEN 2002: 89–115.

²²¹ YING 2013: 224.

3. PIJANISTIČKO NASLJEĐE ZAGREBAČKE SREDINE I PRIKAZ ZAČETKA INSTITUCIONALIZACIJE GLASOVIRSKÉ PODUKE

3.1. Uvod

Sagleda li se pijanističko nasljeđe zagrebačke sredine iz suvremene perspektive, uočljiva je niska razina zastupljenosti pijanističkih tema u znanstvenim istraživanjima odnosno u objavljenim znanstvenim i stručnim radovima. U znanstvenim istraživanjima o razdoblju s kraja osamnaestoga i početka devetnaestoga stoljeća, prije institucionalizacije glazbene poduke i osnivanja prve glazbene škole u Zagrebu pod pokroviteljstvom društva Hrvatskoga glazbenog zavoda 1829. godine, pijanizam se kao tema gotovo i ne pojavljuje. Pri određivanju samih začetaka podučavanja glasovira u Zagrebu potrebno je konzultirati izvore koji nisu primarno vezani uz glasovir i glasovirsku poduku već uz početke glazbenoga života Zagreba te načine i oblike glazbene poduke uopće. Širenjem konteksta istraživanja, uzimajući glasovirsku poduku kao jedan od segmenata ukupnoga glazbenog života grada, pronalazimo pojedinačne zapise unutar opsežnijih znanstvenih djela posvećenih upravo proučavanju glazbenoga života Zagreba²²², u kojima se spominju glazbena poduka i glasoviranje. Nezaobilazni su također i historiografski izvori u obliku kroničarskih zapisa o Zagrebu,²²³ koji mogu upotpuniti sliku o gradu kao takvom te razjasniti socijalne i političke aspekte razdoblja u kojemu se Zagreb transformira iz provincijskoga grada u značajno gradsko središte koje inicira glazbena zbivanja, u kojemu se razvija glazbeno školstvo i začinje koncertna djelatnost.²²⁴

Razmatra li se dijakronijski pijanističko nasljeđe Zagreba, neophodno je okrenuti se prvim zabilježenim pronalascima instrumenata s tipkama, pojavi reproduktivnih umjetnika – instrumentalista te graditelja instrumenata i razvoju privatne pedagoške poduke, koja rezultira institucionalizacijom podučavanja glasovira. Da bi se moglo analizirati zatečeno stanje vezano uz pijanističko nasljeđe prije institucionalizacije glazbenoga obrazovanja, potrebno je osloniti se na nekoliko parametara koji proizlaze iz društvenih zahtjeva tadašnje okoline i proučiti mjesto i ulogu onoga što se podrazumijeva pod pojmom „klasične glazbe“.²²⁵

Krene li se, ponajprije, od pojave prvih instrumenata i poznatih glazbenika, zapažamo da se među prve glazbenike u zagrebačkoj sredini ubrajaju orguljaši.²²⁶ Tako se spominje

²²² Usp. GOGLIA 1930: 7. Usp. BEZIĆ 2012: 38.

²²³ Usp. BUNTAK 1978: 21. Usp. BUNTAK 1996: 542, 723.

²²⁴ Usp. MILANJA 2012: 177.

²²⁵ Usp. ANDREIS 1974: 117.

²²⁶ Šaban napominje da se tek u četrnaestomu stoljeću pravi razlika među glazbenicima prema instrumentu koji sviraju, a pravu specijalizaciju glazbeničkih zanimanja primjećujemo u sjevernoj Hrvatskoj tek u petnaestomu stoljeću. Usp. ŠABAN 1969: 274.

stanoviti Nikola²²⁷ kao prvi orguljaš crkve svetoga Marka još davne 1359. godine. Iako se orgulje ne mogu „prisvojiti“ u dijakronijski prikaz pijanističkoga²²⁸ nasljeđa, ipak se može zamijetiti da se u zagrebačkoj sredini pojavljuju kao prvi instrument s tipkama još u četrnaestomu stoljeću, pa je moguće pretpostaviti da su orguljaši držali i prvu privatnu poduku sviranja instrumenata s tipkama i time neposredno utjecali na kasniji razvoj pijanističke djelatnosti.

Važno je napomenuti da je prva glazbena djelatnost u Zagrebu bila vezana uz crkvene institucije pa se tako uz pojavu prvih glazbenika-orguljaša javlja i prvi oblik institucionalizirane glazbene poduke (vidi Tablicu 1), ponajprije u tzv. Katedralnoj školi na Kaptolu,²²⁹ spomenutoj u zapisima još davne 1334. godine, u kojoj se davala glazbena poduka svećenstvu i polaznicima škole neophodna za sudjelovanje u liturgiji.²³⁰ Uz orguljaše u tadašnjoj stolnoj crkvi i u crkvi svetoga Marka, sasvim sigurno u zagrebačkoj sredini djeluju i svjetovni svirači, no prve dokaze o postojanju instrumenata s tipkama u svjetovnoj sredini pronalazimo znatno kasnije. U tome smislu zanimljiv je prvi poznati prikaz čembala u sjevernoj Hrvatskoj²³¹ na kasnogotskomu oltaru iz Remetinca, nastalom oko 1470. godine, kao pokazatelj prisutnosti instrumenata s tipkama u određenoj sredini, izuzmu li se orgulje i portativ (vidi Sliku 4 i 5).

No, tek se u baroku, kada se plemstvo pojavljuje kao pokretač zbivanja u glazbenome životu zagrebačke sredine, sve više donosi koncertni ugođaj u crkvene institucije i liturgiju. Tako upravo najbogatija organizirana glazbena djelatnost proizlazi iz zahtjeva okoline i još je uvijek vezana za crkvene institucije – samostane isusovaca i klarisa.²³² Za ovaj rad naročito je važna činjenica vezana uz samostan klarisa.²³³ Naime, pripadnice ovoga reda dolaze u Zagreb 1646. godine i otvaraju prvu žensku školu, namijenjenu ponajprije djevojkama koje se žele

²²⁷ Usp. BEZIĆ 2012: 50.

²²⁸ U članku o povijesti pijanizma u Hrvatskoj Jakša Zlatar ističe orgulje kao najstarija glazbala s tipkama u našoj sredini i gradske orguljaše kao prve zapamćene glazbenike, napominjući da se instrumenti preteče glasovira u građanskoj sredini, u ovom slučaju spinet, spominju tek na prijelazu iz petnaestoga u šesnaesto stoljeće u Dalmaciji, a u sjevernoj Hrvatskoj gotovo stotinu godina kasnije. Usp. ZLATAR 2002: 3.

²²⁹ Usp. BILIĆ & IVANKOVIĆ 2006: 255.

²³⁰ Hirc navodi da je nakon 1. lateranskoga sabora osnovana na Kaptolu prva škola za klerike, oko 1179. godine. Kolokvijalno nazvana „crnom školom“ među nastavnim kadrom, imala je *kanonika pojca ili kantora* koji je rukovodio nastavom crkvene glazbe za svećenike i školsku mladež. O bogatoj tradiciji crkvenoga muziciranja svjedoči i činjenica da je stara katedrala imala dva pjevališta, tzv. *koruša* i orgulje. Usp. HUDOVSKY 1969: 7. Usp. HIRC 2008b: 103.

²³¹ Koraljka Kos ističe da se najraniji prikazi čembala pojavljuju oko 1440. godine u likovnoj umjetnosti Italije, Engleske, Francuske i Nizozemske, dok je u nas prvi prikaz čembala iz petnaestoga stoljeća pronađen u lovranskoj crkvi Svetoga Jurja. Također je važan prikaz čembala u obliku krila koje drži anđeo na oltarnome prikazu bivše franjevačke crkve – oltaru sv. Marije iz Remetinca kod Novog Marofa, nastalom oko 1470. godine (oko 1460. godine datirano je u natpisu oltara sv. Marije u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu, u kojemu se čuva), kao pokazatelj prisutnosti instrumenata s tipkama, izuzev orgulja i portativa, u tadašnjoj sredini. Usp. KOS 1969: 208–209.

²³² Usp. HUDOVSKY 1969: 41–43. Usp. KLAIĆ 1994: 62.

²³³ Usp. HIRC 2008a: 86.

zaređiti, a kasnije i djevojkama iz uglednih plemićkih i građanskih obitelji bez obveze zaređivanja.



Slika 4. *Oltar sv. Marije iz Remetinca kod Novog Marofa, prikaz anđela s čembalom, detalj (snimila M. Mičija Palić).*



Slika 5. Oltar sv. Marije iz Remetinca kod Novog Marofa, prikaz anđela s čembalom, detalj (snimila M. Mičija Palić).

Ovu je obvezu ukinula nadstojnica samostana Judita Petronila Zrinski,²³⁴ čime je samostanska škola postala i prvom pučkom školom za djevojke.²³⁵ U toj se školi odvijala i glazbena poduka, a iz zapisa o inventaru prilikom ukidanja samostana 1782. godine,²³⁶ uz tri

²³⁴ Na ovome se mjestu može istaknuti i značenje glazbe u obitelji Zrinski. Naime, kako napominje Vârkonyi pišući o Jeleni Zrinski, jednoj od sestara Judite Petronile, postojao je velik broj glazbenika angažiranih na dvoru: „Da je dvor posvećivao istaknutu pozornost razini glazbenog života svjedoči i činjenica da su na stalnoj plaći bili dva violinista, orguljaš, virginalist, zurlaš, svirač poljskog roga, gajdaš i četiri trubača, a uz njih su se četvorica školovala za rogista, a trojica šegrtovala kao budući trubljači.” (VÂRKONYI 2011: 47).

Ipak, posebna se pažnja posvećivala kćerima, za koje je sviranje bilo društveni imperativ: „Na oblikovanje ličnosti njezine prvorodene kćeri umnogome su utjecala novovjekovna načela u odgoju budućih naraštaja, prema kojima se budućnost itekako može i mora isplanirati, kao što će o odgoju djevojaka ovisiti i to kakvi će im sinovi biti postanu li glave obitelji, političari, vojnici ili državnici. (...) Bilo je neupitno hoće li kćeri naučiti čitati i pisati, kao što je nedvojbeno da će istodobno, naučiti vesti (...), jahati, sokolariti, svirati i pjevati, kao što se zna da joj je stric Nikola u dobi od jedva desetak godina već solidno svirao lutnju, ili da joj je mlađa sestra Aurora u odrasloj dobi vodila pjevački zbor, kao i to da je i ona [Jelena] svojoj kćeri već kao malenoj djevojčici naručila i stavila na raspolaganje virginal (...) jer je za njezinu obitelj glazba bila nadasve važna.” (VÂRKONYI 2011: 27, 67).

²³⁵ Usp. BLASIN & MARKOVIĆ 2006: 35.

²³⁶ Usp. ŠIŠIĆ 1975: 342.

violine, violu, violončelo i četiri kontrabasa, pronalazimo čak šest klavikorda, pa se može zaključiti da su klarise njegovale komorno muziciranje i izvodile djela barokne literature na instrumentima s tipkama.²³⁷ Glazbenu poduku njegovali su i isusovci,²³⁸ osobito nakon 1631. godine,²³⁹ podučavajući pjevanje, violinu, trompetu i orgulje, pri čemu je poduka uglavnom bila dostupna sjemeništarcima i svećenstvu. U njih ne nalazimo prisutnost instrumenata s tipkama²⁴⁰ u komornome muziciranju kao u klarisa već je naglasak na muziciranju u obliku manjega orkestra koji je izvodio rana divertimenta i prve simfonije.²⁴¹

Osamnaesto stoljeće mijenja odnose moći u sferi glazbene djelatnosti zagrebačke sredine napose ukidanjem crkvenih redova 1773. godine, zatim sve češćim dolascima profesionalnih kazališnih skupina u Zagreb, a naposljetku i reformama u školstvu koje 1777. godine provodi carica Marija Terezija.²⁴² Pritom je potrebno istaknuti da su povoljne društveno-političke i ekonomske prilike kasnoga osamnaestog stoljeća pozitivno utjecale na razvoj obrazovanja i kulture u Habsburškoj Monarhiji, a sekularizacija obrazovanja dovodi do širenja dostupnosti glazbe i glazbenoga obrazovanja za gotovo sve društvene slojeve. Neizostavan je utjecaj plemstva, a poslije i sve brojnijega građanstva. Iako plemstvo postaje glavnim nositeljem razvoja glazbenoga života, istovremeno je zamjetno nepostojanje svijesti o očuvanju obiteljskoga instrumentarija,²⁴³ što pak rezultira manjkom izvora. Stoga se glazbena djelatnost plemstva proučava tako da je pratimo „temeljem zbirki skladbi za glasovir te inventarnih popisa instrumenata“.²⁴⁴

²³⁷ Klaić navodi da su u samostanskoj školi 1782. godine, prije ukidanja reda, djelovale ravnateljica i dvije učiteljice, a školu je pohađalo 36 učenica. Također ističe važnu ulogu glazbe koja je bila dio školskoga kurikula, a činila je i dio samostanske svakodnevice, jer je u privatnim odajama časnih sestara pronađen veći broj instrumenata: „Uz predmete pučke škole podučavalo se je jamačno u pjevanju i glasoviranju, jer je u jednoj sobi tik do školskih prostorija bio smješten glasovir (clavicordium). Glasovire (klavikorde sic!) imale su u svojim izbama takodjer ravnateljica i obje učiteljice, onda i neke druge opatice, tako da je u klostru bilo šest glasovira, što je u ono vrijeme bila velika rijetkost. U izbi učiteljice Vulame bile su još troje gusle (3 fides minores) i jedne gude (1 fides maiores vulgo Bassetlin), po čemu se može nagađati, da su opatice gojile takodjer komornu glazbu.“ (KLAJĆ 1994: 63). Usp. HUDOVSKY 1969: 43.

²³⁸ Usp. ANDREIS 1974: 118.

²³⁹ Navedene je godine rektor isusovačkoga samostana Danijel Bastelius pozvao instrumentaliste iz Klagenfurta da sudjeluju u svečanostima vezanim uz posvećenje crkve sv. Katarine. Igrom slučaja, navedeni su instrumentalisti na poziv rektora i zagrebačkih velikaša ostali trajno u zagrebačkoj sredini, gdje su, između ostalog, davali i glazbenu poduku sjemeništarcima isusovačkoga samostana. Usp. HOUDOVSKY 1969: 42.

²⁴⁰ U ovomu se radu pod pojmom instrumenata s tipkama uvijek podrazumijevaju samo oni instrumenti koje smatramo izravnim pretečama glasovira, poput klavikorda, čembala i sl., za razliku od orgulja.

²⁴¹ Od prve polovine osamnaestoga stoljeća pratimo komorno muziciranje u isusovačkoj crkvi svete Katarine, pri čemu sačuvana ostavština, note i instrumenti upućuju na to da je riječ o komornome orkestru koji je izvodio jednostavnije orkestralne skladbe. Usp. ŽUPANOVIĆ 1994: 369–382.

²⁴² Reforma Marije Terezije uvedena je 22. kolovoza 1777. godine aktom *Ratio educationis totiusque rei literariae per regnum Hungariae et provincias eidem adnexas*. Njime je država po prvi put preuzela brigu o školstvu i crkvi oduzela primat koji je imala u prethodnim stoljećima. Usp. CUVAJ 1910: 444. Usp. BILIĆ & IVANKOVIĆ 2006: 255.

²⁴³ Usp. KATALINIĆ 2005: 96.

²⁴⁴ KATALINIĆ 2005: 95.

Najznačajnija je takva zbirka *Glazbena knjižica za sviranje visokorođene grofice Julijane Erdödy rođene grofice Drašković* iz 1779. godine. Ova rukopisna knjiga nastala je u Varaždinu, a sadrži skladbe Josepha Haydna, Ignaza Pleyela i Jana Křtitela Vaňhala²⁴⁵. *Glazbena knjižica*²⁴⁶ dokaz je grofičine kvalitetne glazbene naobrazbe, visoke razine tehničkih vještina sviranja te svjedoči o poznavanju recentnih glazbenih zbivanja, jer su u knjižici sabrana djela tada suvremenih skladatelja.²⁴⁷ Pretpostavlja se da je knjižicu sastavio Ignaz Pleyel,²⁴⁸ koji je u navedenom razdoblju bio angažiran na dvoru Erdödyevih,²⁴⁹ plemićke obitelji koja je uz Draškoviće najviše utjecala na razvoj glazbenoga života u kontinentalnoj Hrvatskoj i Zagrebu, poglavito zbog uglednih glazbenika angažiranih u njihovim dvorskim kapelama.²⁵⁰ Isto tako, u inventarnim su popisima ostavština spomenutih plemićkih obitelji sačuvani i zapisi o instrumentima s tipkama koje su posjedovali: klavikord, rani tip glasovira i dr.²⁵¹

Postupno se krajem osamnaestoga stoljeća građanstvo, napose ono bogato, etablira kao snažan pandan plemstvu u revitalizaciji i razvoju glazbene sredine. I u plemićkim i u građanskim ostavštinama može se pratiti prisutnost instrumenata s tipkama. Tako se smatra da

²⁴⁵Jan Křtitel Vaňhal (1739. – 1813.) češki je skladatelj koji je svoje zrele godine proveo u Beču, a školovao se kod Karla Dittersa von Dittersdorfa. Za ovaj rad značajna je njegova povezanost s obitelji Erdödy, posebno grofom Ladislavom, pod čijim je protektoratom Vaňhal išao na studijsko putovanje u Italiju kako bi se usavršio u svojem skladateljskom nauku. Također, između 1772. i 1780. godine Vaňhal je živio na ugarskim i hrvatskim imanjima grofa Ladislava te vodio njegovu dvorsku kapelu. Usp. FILIĆ 1972: 57–58.

²⁴⁶Glazbene ili notne knjižice najčešći su edukativni materijal za privatnu poduku koje otkrivaju važne informacije o glazbenome ukusu i tehničkim vještinama pripadnika aristokracije. Leppert navodi da su u Engleskoj već od konca šesnaestoga stoljeća prisutne tzv. *tutor books*, notne knjižice za poduku sviranja klavikorda, a kasnije i glasovira, pisane najčešće za odrasle početnike glasoviranja, pripadnike najviših društvenih staleža. Usp. LEPPERT 1988: 67. Usp. i ŠABAN 1968c: 153.

²⁴⁷Skladbe Josepha Haydna, sadržane u knjižici grofice Julijane Erdödy Drašković, tiskane su nakon 1779. godine kada je knjižica nastala, pa se pretpostavlja da ih je sastavljač knjižice imao u rukopisu. Također, zamjećuju se male razlike u notnome tekstu između skladbi u knjižicama i tiskanoga izvornika, zbog čega postoji mogućnost da je sam Haydn utjecao na pisanje notne knjižice, što nije teško prihvatiti ako znamo da je Ignaz Pleyel bio njegovim studentom upravo zahvaljujući svojem meceni, grofu Ladislavu Erdödyju. Usp. ŠABAN 1982a: 101–147. Usp. SEIFERT 1995: 200–201. Slične notne knjižice pisao je i Leopold Ebner za potrebe glasovirske poduke pitomkinja uršulinskoga samostana u Varaždinu. Usp. KATALINIĆ 2005: 4–5. Usp. ŠANJEK 1978: 125. Usp. SVALINA i ĐURAN 1979: 129. Usp. ĐURAN 2008: 88.

²⁴⁸Ignaz Pleyel (1757.–1831.) značajan je kao skladatelj, glazbeni nakladnik i graditelj glasovira. Zahvaljujući meceni, grofu Ladislavu Erdödyju, školovao se kod Vaňhala i Haydna, a znanja o glazbi prikupljao je i u okviru studijskih putovanja po Italiji. Službuje kao voditelj dvorske kapele grofa Erdödyja, potom je angažiran u katedrali u Strasbourgu, a od 1795. godine živi u Parizu. Upravo je u pariškome razdoblju ostvario značajnu nakladničku djelatnost, a od 1807. godine širi svoje poslovanje pa otvara tvornicu glasovira, nakon čega u velikoj mjeri pridonosi razvoju glasovira kao instrumenta, ali i glazbenoga života Pariza (i danas je jedna od najznačajnijih pariških koncertnih dvorana *Salle Pleyel*) ponajviše suradnjom s najznačajnijim glazbenicima, napose pijanistima onoga doba. Iz Pleyelove obitelji proizaći će i jedna od najpoznatijih pijanistica devetnaestoga stoljeća – Marie Pleyel – supruga njegova sina Camillea, također vrsnoga pijanista. Usp. RAUSCH 2015 i VIGNAL 2011.

²⁴⁹Plemićke obitelji znatno utječu na razvoj glazbenoga života, između ostaloga i zbog veza hrvatskih plemenitaša s glazbenim zbivanjima u Europi, napose u Beču, što je vidljivo i zbog kontakta s Beethovenom, koji je prijateljevao s Anom (r. Niczky) Erdödy, a Ani Lujzi Barbari (r. Keglević) Odeschalchi posvetio je Sonatu op. 7, Glasovirski koncert op. 15, Varijacije *La stessa* i 6 varijacija op. 34. Usp. SCHNEIDER 1942: 81. Usp. SEIFERT 1995: 194.

²⁵⁰Usp. ŠABAN 2005: 3–13.

²⁵¹Usp. PERČI 2003: 169–186. Usp. VRBANIĆ 2011: 138.

je oporuka gradskoga beneficijata Nikole Ivšića, sastavljena 5. rujna 1739. godine, prvi zapis o klavikordu u posjedu jednoga zagrebačkog građanina.²⁵² Klavikord je jedan od najrasprostranjenijih instrumenata s tipkama u zagrebačkoj građanskoj sredini osamnaestoga stoljeća, a Ladislav Šaban tu činjenicu objašnjava pojavom najstarijega poznatog profesionalnog orguljara i graditelja instrumenata Antoniusa Weinerja, za kojega smatra da od 1735. godine djeluje u Zagrebu.²⁵³ U skladu s tradicijom, orguljari su izrađivali gotovo sve instrumente s tipkama, tj. instrumente koji su imali klavijaturu, pa je Šabanov zaključak logičan, naročito ako se zna da je klavikord bio popularan i dostupan instrument koji se koristio i za kućno muziciranje i za poduku. Postojanje klavikorda u građanskoj sredini dokaz je bogate tradicije komornoga muziciranja uz instrumente s tipkama, čija datacija seže na sam početak osamnaestoga stoljeća. No razvidno je da će najrasprostranjeniji instrument kućnoga muziciranja, koje će procvjetati u nadolazećemu devetnaestom stoljeću, neupitno biti glasovir.²⁵⁴

²⁵² Uz oporuku Nikole Ivšića, o kojoj piše Blažeković, potrebno je istaknuti i oporuku katedralnoga orguljaša Franje Mesmera iz 1788. godine, u kojoj se uz bogatu notnu ostavštinu nalazi i glasovir, o kojemu Barlé ističe: „Pokojnikov glasovir (clavi-cordium Fortepiano) kupio je na dražbi za 121 for. 30. novč. dvorski savjetnik Komar. Visoka cijena nam svjedoči, da je glasovir vrsno djelo i tekar nedavno nabavljen.” (BARLÉ 1913: 21–22). Usp. KATALINIĆ 2014: 223. Usp. KATALINIĆ 2013: 199–200. Usp. BLAŽEKOVIĆ 2002: 31. Usp. BLAŽEKOVIĆ 1993/94: 80.

²⁵³ Usp. ŠABAN 1974: 79.

²⁵⁴ Popularnost glasovira ističe i Koraljka Kos pri istraživanju ikonografskih izvora, napominjući da je glasovir zapažen slikarski motiv i kod prikaza pripadnika plemstva i građanstva: „Grofica Julijana Erdödy Drašković (1847.–1901.), poznata kao glazbenica i slikarica, naslikala je nekonvencionalni autoportret u stojećem položaju uz glasovir, leđima okrenuta gledatelju. (...) Tijekom 19. stoljeća hrvatsko građanstvo njeguje razne oblike kućnog muziciranja, u skladu s europskom praksom. I likovne su umjetnosti zabilježile građansko muziciranje, najčešće uz glasovir ili pijanino. Takvu je tipičnu scenu prikazao slikar Vlaho Bukovac (1855.–1922.) na grupnom portretu obitelji Katalinić (1885.) (...) Za slikara Otona Ivekovića (1869.–1939.) pijanino je omiljeni motiv. Ovaj slikar koji je postao poznat zbog svojih povijesnih prikaza, našao je i suptilan lirski izraz za svoje osobno okružje, u kojem je jedan od glavnih 'junaka' pijanino sa sviračem ili bez njega.” (KOS 2003: 4–5). Usp. SABIN 1988: 20–22. Usp. ROWLAND 1998: 21.

3.2. Pijanističko nasljeđe u Zagrebu do 1871. godine

Prve naznake začetaka pijanizma pronalazimo već koncem osamnaestoga stoljeća, ponajprije u komornome muziciranju u aristokratskim rezidencijama, a kasnije u salonima dobrostojećega građanstva – društvenih slojeva koji su glazbu shvaćali ponajprije kao vid zabave,²⁵⁵ a potom kao istinsku umjetnost, te su se njome bavili kao amateri, „diletanti“²⁵⁶. Glazba je koncem osamnaestoga i tijekom cijeloga devetnaestog stoljeća zauzimala znatno drugačiju ulogu u društvu nego danas.²⁵⁷ Iako se činjenica da se glazba mogla slušati samo uživo može učiniti trivijalnom, upravo je ta spoznaja nužna kako bi se moglo shvatiti značenje glazbe, ne samo u društvenoj sredini Zagreba devetnaestoga stoljeća nego i u kontekstu cjelokupne glazbene povijesti ovoga razdoblja, te odrediti ishodišnu točku povijesti pijanističkoga nasljeđa. Može se pretpostaviti da se uslijed navedenih okolnosti većina pripadnika „viših“ društvenih slojeva okušala u različitim oblicima reprodukcije glazbe,²⁵⁸ no rijetki su pojedinci postigli dostatnu razinu tehničko-virtuoznih vještina za solističko pijanističko muziciranje. Dolazi do procvata upravo komornoga muziciranja, pri čemu, zbog prirode instrumenta, njegove dostupnosti i popularnosti, glasovir postaje neizostavnim instrumentom kućnoga, salonskoga muziciranja, a kasnije i javnih koncerata.

²⁵⁵ Komparativan uvid o shvaćanju i značenju glazbe u aristokratskim i građanskim rezidencijama daje Leppert, pišući o onodobnoj Engleskoj: „Glazba, kao oznaka statusa, bila je drukčija: njezina realizacija zahtijevala je da se fizički čin ponavlja više puta (za razliku od, recimo, slike koja je, nakon što je jednom naslikana, ostala zauvijek prisutna). Glazba je trebala nekoga da je izvodi. U sve samosvjesnijoj odvojenosti između rada i slobodnog vremena, (...) glazba kao rad bila je na umu pisaca koji pokušavaju zadržati standarde onoga što je određivalo pravoga gospodina. (...) U visokom društvu Engleske osamnaestoga stoljeća, glazba sve više funkcionira kao zabava (...)”. [„Music, as a status marker, was different: its realization required a physical act to be repeated over and over again (unlike, say, a painting which once realized remained ever present). Music needed someone to play it. In an increasingly self-conscious separation between labor and leisure, (...) music qua work was very much on the minds of writers trying to hold up the standards of what defined a true gentleman. (...) In eighteenth-century England high society, music increasingly functioned as entertainment (...)”, prijevod M. M. P.]. (LEPPERT 1988: 20). Usp. BLAŽEKOVIĆ 1985: 114. Usp. DAUB: 55.

²⁵⁶ Pri razmatranju društvenog značenja glazbe potrebno je imati na umu činjenicu da su zbog tadašnjih mogućnosti reprodukcije glazbe, koja je bila dostupna samo izvođenjem uživo (što je bilo dodatno otežano i uslijed nepostojanja profesionalnih ansambala sve do druge polovine devetnaestoga stoljeća), pojedine skladbe originalno namijenjene većemu izvođačkom sastavu priređivale su se za izvođenje na glasoviru (najčešće četveroručno) ili za neki komorni ansambl, zbog čega je amatersko muziciranje u znatnoj mjeri bilo usmjereno na izvođenje komorne glazbe. Na prijelazu stoljeća, napretkom tehnologije, dolazi i do promjene paradigme u recepcijskom činu pa publiku koja se u devetnaestome stoljeću većinom sastojala od glazbenih amatera-izvođača (koji moraju posjedovati određenu izvođačku vještinu), u moderno doba čine uglavnom konzumenti glazbe-slušaći (koji ne trebaju imati ni izvođačku umješnost ni znanje o glazbi), stječući „recepcijsku samostalnost koja postavlja odnos prema umjetnosti na nove temelje”. (BENJAMIN 2010: 119).

²⁵⁷ Garrioch detaljno sagledava zvučnu sliku okoline u kojoj su živjeli građani u sedamnaestomu, osamnaestomu i devetnaestomu stoljeću. Tvrdnja da su drugačije percipirali i interpretirali zvukove otvara zanimljivu paradigmu pri sagledavanju mjesta glazbe u društvenoj sredini jednoga grada. Usp. GARRIOCH 2003: 5–25.

²⁵⁸ Usp. LOESSER 2013: 137–138.

Kada razmatramo ishodišne točke pijanističke djelatnosti zagrebačke sredine, nameće se nekoliko događaja. Nadasve je važna 1788. godina, kada se u Zagrebu otvara prva javna državna glazbena učionica, kao samostalna jedinica u sklopu učiteljske preparandije otvorene još 1776. godine.²⁵⁹ Potom je značajno prvo zabilježeno gostovanje pijanističkoga virtuozu u Zagrebu,²⁶⁰ pijanista Johanna Nepomuka Hummela koji je, došavši na poziv biskupa Maksimilijana Vrhovca 1815. godine, održao dva koncerta.²⁶¹ Naposljetku, dolazak Erdödyjeva tajnika, kapelnika Jurja Karla Wisnera von Morgensterna u Zagreb 1818. godine,²⁶² označava početak novoga doba u glazbenom životu zagrebačke sredine.

3.2.1. Prva institucionalizirana poduka glazbe u Zagrebu

Već sam ranije istaknula ulogu aristokracije, koja je u osamnaestome stoljeću glavni pokretač glazbenoga života. U doba kada još uvijek nema institucionaliziranoga glazbenog obrazovanja niti organizirane javne koncertne djelatnosti, plemićke su rezidencije središta glazbenih zbivanja. Upravo plemićke obitelji drže vlastite kapele koje okupljaju mahom strane glazbenike školovane u europskim centrima, najčešće u Beču.

No, nakon Francuske revolucije i Napoleonskih ratova,²⁶³ zbog nepovoljnih političko-ekonomskih prilika, plemstvo sve više gubi svoje posjede, ekonomski i politički slabi s nadolaskom novoga stoljeća, dok građanstvo preuzima sve važniju ulogu u okviru glazbenih zbivanja. Jačanjem građanskoga sloja podiže se svijest o važnosti obrazovanja, i općega i glazbenoga, što rezultira, među ostalim, i institucionalizacijom glazbene poduke u Zagrebu.²⁶⁴

Nakon što je reformom Marije Terezije država preuzela organizaciju školstva, prvi se oblici glazbene poduke vežu uz obrazovanje učitelja, prvotno unutar „normalne“ ili „primarne“ škole, zagrebačke preparandije, otvorene 3. rujna 1776. godine. U njoj se, u očekivanju povoljnijih materijalnih prilika, od osnutka planirala uspostaviti *glazbena učionica*.²⁶⁵ Iako je prvotno bila namijenjena obrazovanju učitelja, glazbena škola osnovana 13. svibnja 1788. godine u sastavu primarne zagrebačke škole u Popovu tornju na Griču postaje dostupna i

²⁵⁹ Usp. RAKIJAŠ 1968: 16.

²⁶⁰ Pojava internacionalnih pijanističkih virtuozu važna je sastavnica glazbenoga života devetnaestog stoljeća. Svoje su koncerte pijanistički virtuozu održavali u najvećim europskim centrima, a tek neki od njih na turnejama dolaze i u Zagreb. Usp. ELLSWORTH & WOLLENBERG 2007: 2.

²⁶¹ Usp. GOGLIA 1930: 7. Usp. BARLÉ 1938: 21.

²⁶² Usp. BEZIĆ 2004: 49. Usp. ŠABAN 1976: 106. Usp. CARLTON 2006: 3.

²⁶³ Usp. ŽUPAN 2013: 32. Usp. PRUETT 1993: 79–89.

²⁶⁴ Usp. *** 1984w: 415, s. v. „Školstvo. Hrvatska”.

²⁶⁵ Usp. RAKIJAŠ 1968: 16.

zainteresiranome građanstvu. Nastala kao zasebna jedinica s vlastitim nastavnim planom i programom, *glazbena učionica* nije imala svrhu obrazovati profesionalne glazbenike:

„Utemeljena s namjerom da školuje učitelje-orguljaše, glazbena učionica postupno je proširila plan rada uvođenjem poduke u pjevanju i glasoviranju.“²⁶⁶

Prema dostupnim podacima, u nastavnome programu zasigurno je bila zastupljena poduka pjevanja, klavikorda i orgulja, no taj program ipak nije bio unificiran već je ovisio o pojedinim nastavnicima, pa su neki dodavali izbornu nastavu puhačkih i gudačkih instrumenata.²⁶⁷ Glazbena je poduka trajala tri godine, a školu je u početku pohađalo samo desetak redovitih učenika, ponajviše zbog nedostatka učiteljskih kadrova.

Od 1776. do 1788. godine na školi su djelovala dva honorarna nastavnika koji su davali osnovnu glazbenu poduku budućim učiteljima: Ludwig Pancer od 1776. do 1786. godine, a nakon njega Franjo Kornig²⁶⁸ od 1786. do 1788. godine. Kada je napokon 1788. godine odobreno stalno mjesto učitelja glazbe i otvorena samostalna jedinica *glazbene učionice*, na zagrebačkoj školi svoju djelatnost započinje Johann Pleyel,²⁶⁹ koji je do tada bio članom dvorske kapele grofa Erdödyja zajedno sa svojom braćom, od kojih će stariji, Ignaz Pleyel, otići u Pariz i zahvaljujući svojoj uspješnoj glazbenoj djelatnosti ostati upisan u europsku povijest glazbe. Stoga se može reći da je Johann Pleyel²⁷⁰ bio prvim profesionalnim učiteljem glasoviranja u zagrebačkoj sredini. Nakon njega na školi su djelovali Franjo Lichtenegger, Ivan Klie, Josef Horaček i Alojz Lukinac, sve do 1840. godine, kada se glazbena učionica pripojila školi Hrvatskoga glazbenog zavoda (vidi Tablicu 2).

Budući da je građanstvo postajalo sve aktivniji pokretač glazbenih zbivanja, u Zagrebu je sve više povremenih koncerata u obliku tzv. akademija, koji su često nadopuna pojedinim izvanglazbenim događajima u javnom životu²⁷¹. Po uzoru na druge gradove Monarhije, pokreće se inicijativa za stvaranjem glazbene asocijacije – društva ljubitelja glazbe.²⁷² Takva društva djeluju „od 1794. godine u Ljubljani, od 1812. godine u Beču, od 1815. godine u Grazu, a od

²⁶⁶ ŽUPANOVIĆ 1994: 376.

²⁶⁷ Usp. RAKIJAŠ 1968: 159. Usp. KOŠTA 2009: 109.

²⁶⁸ Franjo Kornig (? – 1807.) u nekim varijantama i Kornik, spominje se kao pitomac isusovačkoga samostana, a kasnije kao učitelj u Samoboru, potom na zagrebačkoj preparandiji i kasnije na Primarnoj narodnoj školi. O njegovoj glazbenoj poduci do sada nisu pronađeni detaljniji zapisi. Ističe se njegovo vrsno prevođenje s njemačkoga jezika i sastavljanje priručnika za poduku gramatike hrvatskoga jezika. Usp. ŠIPRAK 2009.

²⁶⁹ Johann Pleyel (1754. – 1811.) bio je vrsni orguljaš kojemu je 1776. ponuđeno i mjesto gradskoga orguljaša u Varaždinu, koje je zbog nepovoljnih uvjeta odbio i ostao članom dvorske kapele grofa Ladislava III. Erdödyja do 1788. godine, kada nakon smrti poslodavca svoje novo zaposlenje pronalazi u Zagrebu. Usp. SEIFERT 1995: 196–197. Usp. *** 1984s: 191, s. v. „Pleyel, Ivan”. Usp. FILIĆ 1972: 53.

²⁷⁰ Usp. ŽUPANOVIĆ 1980: 135.

²⁷¹ Usp. SUPIČIĆ 1964: 41. Usp. KATALINIĆ 2009: 629. Usp. SEIFERT 1995: 201.

²⁷² Usp. MILANJA 2012: 181.

1827. godine u Zagrebu, Rijeci i Varaždinu te nakon toga od 1830. godine u Osijeku, od 1841. godine u Petrinji i od 1858. godine u Zadru.²⁷³ Kada govori o takvim građanskim društvima, Dahlhaus ističe:

„Činjenica je, dakle, da su primarno građanske udruge – a ne kao u 20. stoljeću komercijalne agencije i državne ili javno-pravne instance – bile nositelj njemačke glazbene kulture restauracijskog doba (dvorska su kazališta bila relikviji prošlosti). Građanske institucije u kojima su utjecajem dominirali uglednici, povijesno su posredovale između aristokratske kulture (koja je još podržavala Beethovena, osobito u prvim desetljećima) i moderne masovne kulture.“²⁷⁴

Gledano iz suvremene perspektive, zagrebačko je Društvo ljubitelja glazbe zadužilo hrvatsku sredinu najviše od svih spomenutih društava, s obzirom na to da je uslijed kontinuiranoga djelovanja sve do danas, dovelo do osnutka prve visokoškolske glazbeno-obrazovne ustanove u Republici Hrvatskoj – Muzičke akademije u Zagrebu. No vratimo li se začecima zagrebačkoga Društva ljubitelja glazbe, važno je spomenuti okolnosti nastanka i razvoja ove institucije. Dahlhaus ističe da je za glazbenu udruhu s početka devetnaestoga stoljeća bilo izrazito važno „prožimanje kulture druženja, obrazovne funkcije i građanske reprezentantnosti.“²⁷⁵ Govoreći o začecima zagrebačkoga Društva, Lovro Županović navodi da se još 1823. godine u Šufrajevoj kući na Griču sastaje grupa uglednih građana te da se „na tim sastancima iskristalizirala ideja o nužnosti osnivanja jednoga glazbenog društva koje bi poradilo na približavanju glazbe svim ljudima bez obzira na spol, narodnost, vjeroispovijest i društveni položaj, a s vremenom otvorilo i svoju školu.“²⁷⁶ Pri osnivanju *Musikvereina*²⁷⁷ značajnu će ulogu odigrati već spomenuti Juraj Karlo Wisner von Morgenstern,²⁷⁸ okupljajući oko sebe osnivače Društva i pokrovitelje, a postaje i učiteljem glazbene škole. Shvativši da će

²⁷³ BEZIĆ 2003: 11. Usp. STIPČEVIĆ 1997: 156.

²⁷⁴ DAHLHAUS 2007: 170.

²⁷⁵ Ibid.: 171.

²⁷⁶ ŽUPANOVIĆ 1994: 378.

²⁷⁷ Društvo ljubitelja glazbe u Zagrebu od svojega je osnutka 1827. godine nekoliko puta mijenjalo ime, kao i glazbena škola u sastavu društva. U literaturi ga pronalazimo pod sljedećim imenima: Agramer Musikverein (1827.), Skladoglasja društvo zagrebačko (1847.), Društvo prijateljah glasbe (1852.), Narodni zemaljski glasbeni zavod (1861.), Hrvatski zemaljski glasbeni zavod (1895.), Hrvatski konzervatorij ili Konzervatorij Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda (1916.) – naziv za glazbenu školu, Hrvatska zemaljska glazbena škola (1920.), Hrvatski glazbeni zavod (od 1925. do danas). Usp. KRPAN 2011a: 24.

²⁷⁸ Juraj Karlo Wisner von Morgenstern (1783.–1855.) značajna je osoba prve polovine devetnaestoga stoljeća u glazbenome životu Zagreba. Od 1818. godine, kada se prvi put spominje u dnevniku biskupa Maksimilijana Vrhovca, pa sve do polovine stoljeća intenzivno se bavi glazbenom djelatnošću kao skladatelj, dirigent, koralist, violinist, glazbeni pedagog i dr. U kontekstu ovoga rada najznačajnija je njegova uloga u osnivanju Društva ljubitelja glazbe u Zagrebu, pri čemu je potrebno istaknuti da je bio prvim dirigentom društvenoga orkestra te prvim voditeljem glazbene škole od njezina osnutka 1829. pa do 1851. godine, kada odlazi u mirovinu. Usp. KLAJIĆ 1892: 3. Usp. BEZIĆ 2004: 48–54.

teško unaprijediti glazbeni život Zagreba bez stalnoga orkestra, članovi su Hrvatskoga glazbenog zavoda iskazivali nužnost pokretanja glazbene škole, jer bez educiranih glazbenika nije bilo moguće okupiti orkestar. U siječnju 1827. godine upisuju se prvi članovi Društva, a 18. travnja iste godine održava se i prvi koncert orkestra.²⁷⁹ Prvotna nakana škole bila je glazbeno obrazovanje približiti svima koji to žele te tako educirati i glazbene amatere i profesionalne glazbenike. Posebno je značajan statut, u kojemu se ističe nakana da glazba bude dostupna svima bez obzira na spol, narodnost, vjeroispovijest i društveni položaj, a isti se princip primjenjuje i na glazbenu školu,²⁸⁰ koja se otvara 16. veljače 1829. godine. O samome upisu prvih polaznika Šaban navodi sljedeće:

„Primalo se u školu djecu obojega spola bez razlike u pogledu narodnosti ili vjeroispovijesti, između osme i četrnaeste godine života, a moglo se primiti najviše trideset i šest pitomaca.“²⁸¹

Šaban također spominje da su prvi pitomci pohađali glazbenu školu tri godine, tjedno su imali petnaest sati nastave, od toga osam sati pjevanja i sedam sati instrumenta, dok su nakon završetka školovanja imali obvezu tri godine svirati u orkestru, čime su bili oslobođeni plaćanja školarine. Školu su također pohađali i učenici „čiji je glavni studij bio u nekoj drugoj“²⁸² obrazovnoj ustanovi i koji nisu imali namjeru postati profesionalnim glazbenicima. Takvi su imali samo sedam sati tjednih zaduženja u glazbenoj školi, od toga četiri sata pjevanja i teorije glazbe, a tri sata instrumenta, te nisu bili dužni izaći na završni ispit niti po završetku školovanja svirati u orkestru, ali su morali plaćati školarinu. Neophodno je istaknuti da su i članovi Društva mogli slušati nastavu i izaći na ispite, što je svojevrsan kuriozitet, jer nema zabilježenih podataka da je netko navedeno pravo iskoristio.²⁸³ Škola u nadolazećim godinama mijenja plan i program pa se 1834. godine uvodi četvrta godina nauka za napredne polaznike, a 1837. godine i peta godina glazbenoga naukovanja, dok se 1840. godine otvara i poseban tečaj pjevanja za djevojke. Značajno je istaknuti da se u školi mogla pohađati nastava gudačkih instrumenata i pjevanja, nešto kasnije puhačkih instrumenata, a tek posljednjih desetljeća devetnaestoga stoljeća nastava glasovira, o čemu će biti riječ u nadolazećemu poglavlju.

²⁷⁹ Prvi koncert društvenoga orkestra održan je 18. travnja 1827. godine u dvorani Kraljevske akademije na gornjogradskome Trgu sv. Katarine (današnja Gornjogradska gimnazija) i smatra se datumom početka rada Društva. Usp. ŠABAN 1968b: 186.

²⁸⁰ Usp. ŠABAN 1968a: 28, 32. Usp. ŽUPANOVIĆ 1994: 378.

²⁸¹ Usp. ŠABAN 1968a: 28.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Ibid.: 27.

Iako je osnivanjem institucija poput *glazbene učionice* pri zagrebačkoj preparandiji, zagrebačkoga *Musikvereina* i njegove glazbene škole sasvim sigurno započeo organizirani glazbeni život zagrebačke sredine, u prvoj se polovini devetnaestoga stoljeća još uvijek teško prati razvoj pijanističke djelatnosti. Izuzmu li se gostovanja stranih pijanista, poduka klavikorda za učitelje pri preparandiji i privatna poduka glasoviranja koju drže ugledni glazbenici, sve do 1872. godine ne može se pratiti institucionalizirana glazbena djelatnost u obliku kontinuirane organizirane poduke glasovira u Zagrebu. No važno je već u ranom razdoblju institucionalizacije glazbene djelatnosti uočiti napredne stavove tadašnjega društva. Naime, ideja o dostupnosti glazbe i glazbenoga obrazovanja svim društvenim slojevima bez iznimke svakako je napredna za ondašnje društvo, posebno s obzirom na položaj žena²⁸⁴ i tzv. žensko pitanje.²⁸⁵ Stoga se može reći da je škola *Musikvereina* prva obrazovna ustanova u nas koja je od svojega osnutka zastupala načela demokratičnosti²⁸⁶ i artizma, prema kojima je umjetnički kriterij važniji od bilo kakvih naslijeđenih društvenih normi:

„Glazba je, u obliku komorne glazbe u kojoj su sudjelovali i plemeniti diletanti, također bila područje u kojemu su se staleške razlike [pa i one rodne, op. M. M. P.] neko vrijeme mogle i suspendirati.“²⁸⁷

3.2.2. Prva privatna poduka glasovira u zagrebačkoj sredini do 1871. godine

Segment pijanističkoga nasljeđa koji se razmatra u ovome poglavlju nesumnjivo je najteže istražiti zbog nedostatka primarnih izvora. Nasreću, postoje okolnosti koje upućuju na djelovanje glazbenika u Zagrebu za koje se može ustvrditi da su vjerojatno održavali i privatnu poduku glasovira. Budući da je glasovir jedan od neizostavnih instrumenata komornoga muziciranja napose u građanskim salonima,²⁸⁸ u tome se ogleda i okolnost da je sviranje glasovira, naročito pri odgoju djevojaka, bilo društveni imperativ:

²⁸⁴ Društveni položaj žena pripadnica građanskoga sloja i njihova prisutnost u sferi javnoga djelovanja određeni su „jasnim granicama društvene stratifikacije“, koje su omogućavale protočnost samo uslijed određenih društvenih anomalija poput snažnih socijalno-ekonomskih previranja, revolucija i ratova, dokidajući uvriježene norme, što je rezultiralo većom pojavnošću žena u „svim segmentima društvenoga života, uključujući organizaciju, izvedbu i pasivno sudjelovanje“. (HERMAN KAURIĆ 2018: 223–224).

²⁸⁵ Usp. ŠEGO 2011: 143–144.

²⁸⁶ Usp. ŠABAN 1982b: 21.

²⁸⁷ DAHLHAUS 2007: 46–47.

²⁸⁸ Usp. FRANKOVIĆ 1992: 172. Usp. KATALINIĆ 2009: 630. Usp. IVELJIĆ 2007: 296. Usp. GROSS & SZABO 1992: 540.

„U pučkoj izobrazbi kakvu je zahtijevao Pestalozzi, glazba, za razliku od latinskih škola od 16. do 18. stoljeća, nije ni socijalno vezana uz povlašteni društveni sloj (...) nego se pojavljuje kao sredstvo obrazovanja koje treba biti dostupno svim društvenim slojevima, i to kao obrazovanje osjećajnosti. Iz filantropske pedagogije, čiji je diferencirani program u 19. stoljeću premetnut u grubu stvarnost, rezultirala je, dakle, masovnost usvajanja glazbe (...). K tome je glazbena izobrazba u 19. stoljeću poprimila poseban naglasak time, što se kao njezin popularni sinonim pojavila nastava glasovira i pjevanja koja je spadala u odgoj uglednih djevojaka i onih koje su za time težile, pa je tako kućna glazbena kultura bila obilježena predodžbom koje je jedno patrijarhalno doba stvaralo o ženskom karakteru.“²⁸⁹

Isto tako, popularnost glasovira kao instrumenta,²⁹⁰ pa samim time i zastupljenost glasovirske poduke kao dijela općega obrazovanja, vidljiva je i u onodobnom izrazu što ga navodi Eduard Hanslick kada opisuje pomamu za sviranjem glasovira: „Clavierseuche“.²⁹¹ Edmond de Goncourt pak glasovir naziva „ženskim hašišem“,²⁹² dok Danièle Piston, proučavajući romane iz devetnaestoga stoljeća, navodi čak dvije tisuće scena u kojima se spominje glasovir, često u kontekstu edukacije:

„Vještina sviranja glasovira obećavala je dobar ugled djeteta i davala javnosti dokaz kvalitetne edukacije.“²⁹³

Rasprostranjenost te „mode“ u obrazovanju građanskih kćeri²⁹⁴ očituje se u ovdašnjoj sredini u velikom interesu za mogućnosti učenja glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda, no preduvjeti za institucionalizaciju učionice glasovira stvaraju se tek nakon 1870. godine.²⁹⁵ Ipak, potrebno je sagledati što se događalo s podukom glasovira u većem dijelu devetnaestoga stoljeća, prije institucionalizacije. Moguće je pretpostaviti da su, uz orguljaše i kapelnike, i profesori sa zagrebačke preparandije držali privatnu poduku glasovira. Dokaz tog tvrdnji može se pronaći u biografijama skladatelja navedenoga razdoblja, koji su često prve poduke glazbe dobivali privatnom podukom, a kasnije su i sami tijekom svojega umjetničkog djelovanja, najčešće zbog nepovoljne materijalne situacije, davali privatne satove.

²⁸⁹ Ibid.: 310. Usp. JAGIĆ 2008: 77, 85.

²⁹⁰ Usp. KENNAWAY 2011: 27.

²⁹¹ Termin „Clavierseuche“ Hanslick koristi u medicinskomu smislu, kao da je posrijedi prava glasovirska epidemija. Usp. HANSLICK 1884: 572–575.

²⁹² Usp. CORBIN 1990: 531. Usp. PERROT 2009: 109.

²⁹³ [„The ability to play the piano well established a child's reputation and gave public proof of a good education.“, prijevod M. M. P.] (CORBIN 1990:531).

²⁹⁴ Usp. KOS 2003: 4. Usp. GROSS & SZABO 1992: 540, 554.

²⁹⁵ Antun Goglia u svojoj kronici o Hrvatskome glazbenom zavodu navodi da je još 1857. godine član ravnateljstva Adolf Felbinger na sjednici predložio uvođenje *klavirne škole*. Usp. GOGLIA 1927: 23.

Tako Širola donosi biografske podatke o Lisinskomu koji govore o privatnoj poduci:

„U glazbenu školu 'Musikvereina' nije išao jer se tamo učila samo violina i teorija, a otac je Lisinskoga dao podučavati u udaranju na klaviru. Namijenio mu je naime učiteljsku službu, pa je slabunjavi dječak imao postati učiteljem i orguljašem. Među prvim njegovim učiteljima spominje se Čeh Sojka (učitelj na zagrebačkoj preparandiji).“²⁹⁶

Poslije susrećemo i zapis u kojemu Širola navodi i riječi Lisinskoga, koji je, nastojeći osigurati vlastitu egzistenciju, držao privatne satove glasovira:

„Moja malenkost ima čast, ali samo čast, biti nadzornikom škola (glazbenog društva); ta je malenkost primorana davati privatne lekcije, da ne postane još veća malenkost.“²⁹⁷

U biografiji Ivana Padovca također pronalazimo podatak da je ovaj glazbenik teoriju glazbe i glasovir učio kod Jurja Karla Wisnera von Morgensterna dvadesetih godina devetnaestoga stoljeća.²⁹⁸ Također, značajno je istaknuti činjenicu koju spominje Snježana Miklaušić Ćeran²⁹⁹ o poznatome pijanistu i pedagogu Juliusu Epsteinu,³⁰⁰ koji je prvu poduku glasovira polazio privatno kod Vatroslava Lichteneggera.³⁰¹ Možda najdetaljniji prikaz djelatnosti privatnih učitelja glasovira donose Zdravko Blažeković, Dubravka Franković i Antun Goglia, koji prate privatnu poduku oslanjajući se na arhivske zapise i pretraživanje periodike (poglavito oglasa u dnevnim novinama). Tako Dubravka Franković, prateći oglasnik koji izlazi u *Novinama Horvatszkim (Obznanitely k Horvatszkem novinam)*, navodi da se u broju 59 iz 1835. godine traži poduka glasovira i učitelj tj. *klavirmester*, a u razdoblju od 1838. do

²⁹⁶ ŠIROLA 1942: 81. Istu činjenicu potvrđuje i Lovro Županović navodeći da je prvu poduku glazbe Lisinski dobio kod Jurja Sojke. Usp. ŽUPANOVIĆ 1969: 33–34.

²⁹⁷ Ibid.: 83–84.

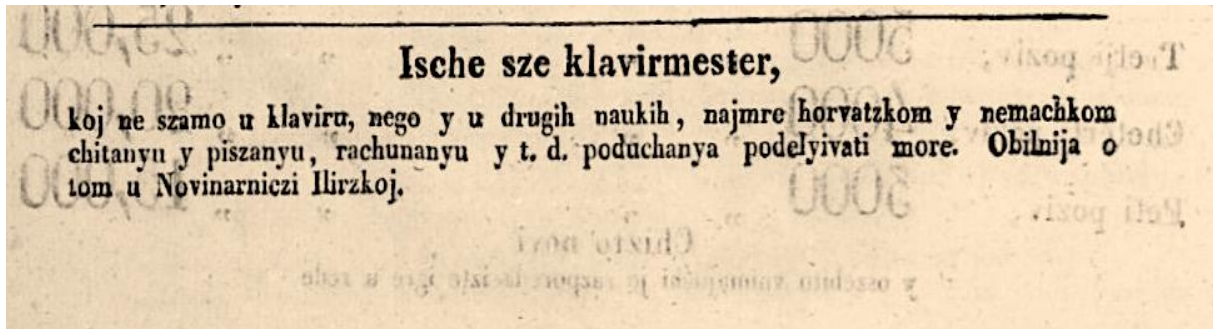
²⁹⁸ Ibid.: 101. Usp. KUHAČ 1994: 97, 98. Usp. KOVAČEVIĆ 1978: 8. Usp. FILIĆ 1972: 359.

²⁹⁹ Usp. MIKLAUŠIĆ ĆERAN 2001: 97.

³⁰⁰ Julius Epstein (1832. – 1926.) značajno je ime u povijesti pijanizma. Prvu glazbenu poduku dobiva u rodnome Zagrebu kod Vatroslava Lichteneggera, a s osamnaest godina glazbeno školovanje nastavlja na Bečkome konzervatoriju, na kojemu će kao glasovirski pedagog djelovati od 1867. do 1901. godine. Značajan je kao pijanist, pedagog i redaktor glasovirskih izdanja, dok se među njegove studente ubrajaju i učenici Hrvatskoga glazbenog zavoda poput Ernesta Krautha, Sidonije Geiger i Blagoja Berse, a od internacionalnih imena svakako je potrebno izdvojiti Gustava Mahlera, Ignaza Brüllu, Josepha Schalka i Richarda Roberta. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 68, 193. Usp. KATALINIĆ 1998.

³⁰¹ Vatroslav Lichtenegger (1809. – 1885.) pjevački je pedagog i vrsni pijanist koji je studirao na Konzervatoriju u Pragu, a od 1851. godine djelovao je kao nastavnik pjevanja na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Kao pijanist nastupao je najčešće u komornim ansamblima, poglavito u triju s Ivanom Oertlom i Đurom Eisenhuthom. Budući da se u raznim izvorima spominje kao prvi nastavnik čuvenoga pijanista i pedagoga Juliusa Epsteina, ako se uzme u obzir činjenica da je Epstein studij u Beču započeo 1850. godine, zaključujemo da je vjerojatno prije toga kod Lichteneggera pohađao privatnu poduku glasovira, jer tada u Zagrebu nije postojala institucionalizirana poduka glasovira. Usp. BEZIĆ 2013.

1849. godine pojavljuje se još nekoliko oglasa u kojima se, uz poduku jezika (najčešće njemačkoga i francuskoga), traži i poduka glasovira³⁰² (vidi Sliku 6).



Slika 6. *Obznanitely k Horvatzkem novinam br. 59 (1835), objavljeno 1. 12. 1835.* (snimila M. Mičija Palić).

Goglia i Blažeković navode podatak o privatnoj poduci vezan uz društvo Hrvatskoga glazbenog zavoda. Naime, sukladno inicijativi Adolfa Felbingera, koji je 1857. godine predložio ravnateljstvu Hrvatskoga glazbenog zavoda osnivanje *klavirne škole*, pronađeno je privremeno rješenje 1858. godine, kada učitelj i orguljaš Vinko Winař dobiva odobrenje ravnateljstva da u zavodskim prostorijama vodi privremenu privatnu učionicu glasovira. Imenovan je „suplentom bez plaće“,³⁰³ a nastavu je održavao pod nadzorom i uputama školskoga nadzornika. Učenici su mu plaćali školarinu tri forinte mjesečno, a učionicu je u ovome obliku vodio do lipnja 1860. godine, kada se zahvalio ravnateljstvu Hrvatskoga glazbenog zavoda i nastavio dalje privatno podučavati glasovir u vlastitome aranžmanu, otvorivši novu učionicu u jesen 1861. godine u tzv. Stankovićevoj zgradi na Trgu Bana Josipa Jelačića. Blažeković je tragom oglasa u časopisu *Prozor* otkrio da je Winařova škola nakon godinu dana došla pod vodstvo upravitelja Slavoljuba Lžičara,³⁰⁴ no nije poznato koliko ju je dugo vodio novi upravitelj.³⁰⁵ Poslije, tragom arhivskih spisa Blažeković pronalazi i zapis iz 1865. godine o svećeniku Stjepanu Rihtariću, koji također drži glazbenu poduku. Nakon odlaska Winařa privatna inicijativa ravnatelja škole Hrvatskoga glazbenog zavoda Adolfa Felbingera rezultira još jednim pokušajem institucionalizacije nastave glasovira. Naime,

³⁰² Usp. FRANKOVIĆ 1984: 169–178.

³⁰³ Usp. BLAŽEKOVIĆ 2002: 242. Usp. *Izvjestaj glavnoj skupštini Zavoda za 1858. godinu*, I–37/1858. (Arhiv HGZ-a).

³⁰⁴ Slavoljub Lžičar (1832. – 1901.) školovao se u Pragu i Beču, a pretpostavlja se da je od 1861./1862. vodio privatnu školu glasovira u Zagrebu, koju je preuzeo od Winařa. Kasnije je djelovao kao dirigent pjevačkog društva *Kolo*, zatim kao zborovođa, skladatelj i učitelj u Pančevu, Mitrovici, Subotici i Petrinji. Potrebno je istaknuti da je ostavio u rukopisu priručnik *Uputa u glavna pravila glazbe uopće a glasovira napose* iz 1864. godine. Usp. *** 1984: 532, s. v. „Lžičar, Slavoljub”. Usp. BLAŽEKOVIĆ 2002: 243, 291.

³⁰⁵ *Ibid.*: 243.

Felbinger je 1865. godine osnovao učionicu glasovira, koju zbog pomanjkanja materijalnih sredstava za stručnoga pedagoga vodi sâm. Felbinger kao glazbeni amater nije imao dovoljno znanja ni iskustva za održavanje kvalitetne nastave, pa se učionica održala samo jednu školsku godinu.³⁰⁶ Tek otvaranjem stalne *klavirne učione* u okviru glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda i zaposlenjem Franje Ksavera Kuhača³⁰⁷ kao nastavnika glasovira započinje novo poglavlje povijesti pijanizma u zagrebačkoj sredini. No i nakon sedamdesetih godina devetnaestoga stoljeća može se pratiti privatna poduka glasovira, ponajprije putem oglasa u tiskovinama, a krajem stoljeća i u raznim sekundarnim publikacijama poput telefonskih imenika, kalendara i sl., u kojima se mogu pronaći zapisi, poglavito oglasi, o privatnim učiteljima glasovira. Tako nailazimo na imena Josefina Cenčić, Franje Petrića i Antonije Lukšić,³⁰⁸ o čijoj djelatnosti ne nalazimo drugih zabilježenih podataka.

Unatoč nepostojanju institucionalizirane poduke glasovira sve do 1871. godine, izuzme li se djelovanje Vinka Winařa i Adolfa Felbingera pri Hrvatskome glazbenom zavodu, može se zaključiti da je sam Zavod ipak bio okosnicom pijanističke djelatnosti i u prvoj polovini devetnaestoga stoljeća. Razlog tomu jest okolnost da su pojedini profesori Zavoda, poput Morgensterna i Lisinskoga, ujedno bili i prvi privatni učitelji glasovira u zagrebačkoj sredini, a inicijativu otvaranja *klavirne učione*³⁰⁹ pokrenulo je samo ravnateljstvo Hrvatskoga glazbenog zavoda, o čemu svjedoči i oglas za upis u glazbenu školu iz prosinca 1851. godine (vidi Sliku 7).

³⁰⁶ Usp. JANAČEK BULJAN 1978: 71–80.

³⁰⁷ Iako povijest glazbe pamti Franju Ksavera Kuhača (1834. – 1911.) ponajprije kao etnomuzikologa i utemeljitelja hrvatske muzikologije, za ovaj je rad značajna njegova djelatnost vezana uz glasovir i glasovirsku pedagogiju. Stoga je potrebno izdvojiti da se školovao na Konzervatoriju u Budimpešti u klasi Karla Therna, a Marošević i Majer Bobetko navode da se „privatno usavršivao u pijanističkoj praksi i glazbenim disciplinama, u Weimaru u F. Liszta te u Beču u C. Czernyja i E. Hanslicka”. MAROŠEVIĆ & MAJER BOBETKO 2013.

Ipak, prema recentnim istraživanjima Stanislava Tuksara ne može se sa sigurnošću utvrditi priroda odnosa s Franzom Lisztom te detaljnije informacije o Kuhačevu boravku u Weimaru, osim onih koje Kuhač sâm iznosi. No osim što je za ovaj pregled pijanističke djelatnosti Kuhač značajan kao prvi profesor *klavirne učione* Hrvatskoga glazbenog zavoda, potrebno je spomenuti i njegovo didaktičko djelo, glasovirsku početnicu *Prva hrvatska uputa u glasoviranje*. Usp. TUKSAR 2018: 43. Usp. KUHAČ 1908: 56–57. Usp. ZLATAR 2015: 56–57. Usp. BLAŽEKOVIĆ 1994: 225–276.

³⁰⁸ Usp. FRANKOVIĆ 2002: 244. Usp. BEZIĆ 2012: 42.

³⁰⁹ Privatna poduka u zagrebačkoj sredini može se pratiti i nakon osnivanja *klavirne učione* u okviru glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda. Tako među ostalima i neki učitelji koji su djelovali na Zavodu, poput Vatroslava Kolandera ili Milana Fabkovića, otvaraju privatne glazbene škole ili daju privatnu poduku. Usp. FILIĆ 1972: 415. Usp. GOGLIA 1927: 55.



Slika 7. *Ilirske novine* br. 280 (1851), objavljeno 5. 12. 1851. (snimila M. Mičija Palić).

Uz inicijative Winařa i Felbingera, mogu se pratiti i koncertni programi, produkcije učenika i koncertna gostovanja stranih solista pod patronatom Hrvatskoga glazbenog zavoda, čime se potvrđuje doprinos zagrebačkoga glazbenog društva razvoju glazbenoga života grada Zagreba tijekom čitavoga devetnaestoga stoljeća.³¹⁰

³¹⁰ Usp. MAJER BOBETKO 2009: 650.

3.2.3. Pijanističko-koncertna djelatnost u prvoj polovini 19. stoljeća i razmatranje zastupljenosti žena u koncertnim programima

Uz mogućnost edukacije, o kojoj je bilo riječi u prethodnim poglavljima, pijanistička djelatnost određene sredine može se pratiti i na području koncertne aktivnosti. Upravo se u tomu segmentu pijanističkoga nasljeđa najviše zamjećuje otvaranje zagrebačke glazbene sredine prema suvremenim tendencijama na međunarodnoj glazbenoj sceni. Značajna je činjenica da su na prvim javnim koncertima u Zagrebu nastupali upravo pijanisti. Tako je na poziv biskupa Maksimilijana Vrhovca u Zagrebu 1815. godine dva koncerta održao pijanistički virtuoz Johann Nepomuk Hummel.³¹¹ Uz javni koncert u Amadéovu kazalištu, Hummel je održao i privatni koncert u kući Julijane Novosel, sestre biskupa Vrhovca. Prema zapisu iz dnevnika biskupa Vrhovca sačuvani su podaci o navedenu gostovanju, a pretpostavlja se da je Hummel, uz djela bečkih klasika, izvodio i vlastite skladbe.³¹² Nakon Hummela tek 1828. godine susreće se podatak o nastupu pijanista³¹³ u Zagrebu. Riječ je, naime, o Franzu Spilleru, članu Hrvatskoga glazbenog zavoda, skladatelju i pijanistu, vjerojatno amateru. Na programu koncerta iz 1828. godine, sačuvanom u Muzeju grada Zagreba,³¹⁴ navodi se Franz Spiller kao izvođač vlastite skladbe, a kao posljednja točka programa, ujedno i najatraktivnija, navedena je slobodna fantazija u njegovoj izvedbi. Kako ističe Ladislav Šaban, upravo je slobodna fantazija prvi poznati primjer slobodne improvizacije na glasoviru u nas, što dokazuje poznavanje svojevrsne „mode“ – novih stremljenja pijanizma u prvoj polovini devetnaestoga stoljeća, jer su na programima koncerata tadašnjih europskih pijanista česti primjeri slobodnih improvizacija, ponekad na popularne teme. Iako detalje o pijanističkim izvedbama možemo pratiti u Tablici 4 u prilogu ovoga rada,³¹⁵ u ovome ću poglavlju izdvojiti one pijaniste čiji su nastupi najznačajniji za zagrebačku sredinu.

Kao primjer žena-pijanistica na javnim koncertima treba istaknuti „gospođicu Hofholzer“, koja na koncertu održanom 1845. godine, po riječima Antuna Gogle, „udara u klavir“ Mendelssohnov glasovirski koncert.³¹⁶ Budući da je ovo prvi sačuvani zapis, može se

³¹¹ Usp. TUKSAR 2000: 70. Usp. VRHOVAC 2017: 807.

³¹² Usp. MATASOVIĆ 1998: 487. Usp. BARLÉ 1938: 21.

³¹³ Andreis spominje da je kod biskupa Maksimilijana Vrhovca dvije godine nakon Hummela, dakle 1817., nastupio i virtuoz Jansen. No o komu je zapravo riječ za sada nema sigurnih podataka. Ipak, Katalinić i Ries dolaze do zaključka da bi mogla biti riječ o skladatelju, pijanistu i glasovirskom pedagogu Johannu Antonu Friedrichu Jansenu, koji je djelovao u Italiji. Usp. KATALINIĆ & RIES 2016: 56. Usp. ANDREIS 1974: 172. Usp. WEBER 1827: 326.

³¹⁴ Usp. ŠABAN 1982b: 57.

³¹⁵ Usporedi Tablicu 4. u prilogu ovoga rada.

³¹⁶ Usp. GOGLIA 1927: 8.

zaključiti da je vjerojatno riječ o jednoj od prvih izvedbi Mendelssohnovih glasovirskih koncerata u Zagrebu. Uz „gospođicu Hofholzer“,³¹⁷ u zagrebačkoj sredini svojim nastupima zapamćena je i Leopoldina Gilly, članica društva Hrvatskoga glazbenog zavoda, koja je uz solističke koncerte nastupala i kao članica komornih sastava, a izvodila je i vlastite skladbe. Prisutnost žena na javnim koncertnim podijima svjedoči o demokratičnosti zagrebačke sredine, napose one glazbene te nadasve društva Hrvatskoga glazbenog zavoda, pod čijim okriljem navedene pijanistice nastupaju.

Jedno od gostovanja koje Zagreb upisuje na kartu europskih glazbenih metropola ono je Franza Liszta, najvećega pijanističkog virtuozu onoga vremena. Naime, na poziv zagrebačkih mađarona Liszt, koji je boravio u Rogaškoj Slatini, dolazi u Zagreb, gdje je 27. srpnja 1846. godine³¹⁸ održao solistički recital u Stankovićevu kazalištu na Griču. Kako je bilo uobičajeno, Liszt je svirao na vlastitom glasoviru, a zagrebačka ga je publika s oduševljenjem dočekala. Koncert na kojemu je izvodio svoja djela, kao i stavak sonate Ludwiga van Beethovena³¹⁹ (vidi Sliku 8), bio je veliki uspjeh, a Liszt je za boravka u Zagrebu postao i počasnim članom Hrvatskoga glazbenog zavoda.³²⁰

252

Franjo Liszt,
Glasoviti umětnik na fortepianu,
davat će u ovdašnjem kazalištu preksutra, 27. ov. mēseca, koncert, u kojem će igrati na svojem vlastitom instrumentu slēdeće komade: 1) Reminiscences de Norma, sastavljeno po Lisztu; — 2) Sonate pathetique, od Beethovena; — 3) Die Forelle, pēsan od Schuberta, za fortepiano prenešena po Lisztu; — 4) La Serenada e l' orgia, od Rossina; prenešeno po Lisztu; — 5) Lob der Thränen, od Schuberta; prenešeno po Lisztu; — 6) Souvenir d' Espagne, sastavljeno po Lisztu.

Budući da će gospodīn Liszt o v a j j e d i n i koncert ovdī u Zagrebu dati, zato pohitit će bez dvojbe svaki prijatelj muzike, da ove u Zagrebu velerēdke razkoši udionik bude.

Cēne: Loža u parteru i pērvom redu bez ulaza stoji 5 for.; — loža u drugom redu 3 for.; — stolac gori na sceni (Cercle-Sita) 1 for. 30 kr.; stolac pod zatvorom u parteru 1 for. 20 kr. srebra. — Ulaz u lože i parter stoji 1 for.; stolac pod zatvorom na galerii 40 kr.; — zatvorena galeria 30 kr., odpērta galeria 20 kr. srebra.

Slika 8. *Novine horvatske-slavonsko-dalmatinske*, XII (25. srpnja 1846.), br. 59, str. 252 (snimila M. Mičija Palić).

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ U pojedinim izvorima navodi se da je koncert održan mjesec dana kasnije, dakle u kolovozu, ali prijepore su razriješile Katalinić i Ries. Usp. KATALINIĆ & RIES 2018: 50.

Izvjēšća o koncertu objavljena u tiskovinama, kao i zapis baruna Lannoya donose detalje o boravku u Zagrebu i programu koncerta (koji je također prema nekim izvorima bio nepotpun). Usp. LANNOY 1846: 780. Usp. HABJANIĆ 2016: 16–18. Usp. KATALINIĆ & RIES 2016: 59. Usp. *** 1846a: 129–130. Usp. Tablicu 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine.*

³¹⁹ Usp. *** 1846b: 252.

³²⁰ Usp. FRANKOVIĆ 2011: 2–4. Usp. FRANKOVIĆ 1978: 46. Usp. TUKSAR 2018: 37, 39.

Pri sagledavanju koncertnih zbivanja u Zagrebu u prvoj polovini devetnaestoga stoljeća nezaobilazna je osoba Julius Epstein. Jedan od najvećih pijanista i pijanističkih pedagoga svojega vremena rođen je u Zagrebu, gdje je započeo svoje glazbeno djelovanje pod okriljem Vatroslava Lichteneggera. Iako je 1852. godine Epstein debitirao u Beču i nedugo potom postao profesorom Bečkoga konzervatorija, njegova veza s rodnim Zagrebom nije prekinuta. Često je nastupao na koncertima u organizaciji Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1852. do 1858. godine, svirajući i u dobrotvorne svrhe (npr. za *Mozartovu zakladu HGZ-a*).³²¹ Svoj doprinos zagrebačkoj glazbenoj sredini Epstein daje i kao pedagog, jer će njegovi učenici i učenici njegovih učenika biti poznati zagrebački pedagozi i pijanisti poput Sidonije Geiger, Antonije Geiger Eichhorn i Ernesta Krautha³²². Polić stoga s pravom napominje da su „stupovi zagrebačkog pijanizma u prvim dekadama XX. stoljeća, posredno ili neposredno, isklesani po epštajnovskim uzorima.“³²³

Do kraja 1870. godine u Zagrebu je, uz domaće pijaniste, mahom članove Hrvatskoga glazbenog zavoda, bilo i nekoliko gostovanja inozemnih pijanista i pijanistica,³²⁴ a nakon dolaska Ivana pl. Zajca u Zagreb i otvaranja stalne *klavirne učione* moguće je govoriti o procvatu pedagoške i koncertne pijanističke djelatnosti. Naročito će značajni biti prvi pijanisti i pijanistice proizašli iz glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda, koji će naposljetku, početkom dvadesetoga stoljeća, utemeljiti tzv. Zagrebačku pijanističku školu. U drugoj polovini devetnaestoga stoljeća moguće je pratiti i sve veću prisutnost žena-pijanistica i glasovirskih pedagoginja,³²⁵ što je prilično neobično imamo li na umu položaj žena u društvu ondašnjega doba, mogućnosti njihova obrazovanja i zapošljavanja. Time se otvara i pitanje o pijanizmu kao falocentričnoj profesiji, s obzirom na diskrepanciju između realne uloge žena u afirmaciji pijanizma i pijanističkih škola nasuprot stereotipnoj karakterizaciji glasovira kao instrumenta.³²⁶

³²¹ Usp. GOGLIA 1927: 23.

³²² Ernest Krauth (1876. – 1969.) jedan je od bečkih studenata Juliusa Epsteina, koji je svoje školovanje započeo u Zagrebu, gdje je nakon 1916. godine djelovao kao učitelj glasovira na zavodskoj školi, a od 1923. kao profesor glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Umirovljen je 1941. godine, a od 1945. do 1957. ponovno djeluje kao profesor glasovira na navedenoj ustanovi. Značajno je istaknuti da je 1923. godine osnovao privatnu glazbenu školu *Polyhymnia*, a zapažen je kao koncertni pijanist i komorni glazbenik s nešto više od četiri stotine koncertnih nastupa. Među njegovim najznačajnijim studentima potrebno je izdvojiti pijaniste Petra Dumičića, Marijana Felleri i Freda Doška. Usp. AJANOVIĆ MALINAR 2013. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2010: 125–126.

³²³ POLIĆ 1998: 243. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2010: 121.

³²⁴ Usp. Tablicu 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine* u prilogu ovoga rada.

³²⁵ Usp. Tablicu 5. *Zastupljenost učenica glasovira na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda 1872.–1900.* u prilogu ovoga rada.

³²⁶ Predrasude o tome pitanju sežu duboko u dvadeseto stoljeće, o čemu svjedoči i činjenica da je prva žena pobjednica nekog međunarodnoga pijanističkog natjecanja bila Annie Fischer, pobijedivši 1933. godine na 1. internacionalnome natjecanju Franz Liszt u Budimpešti, potom Bella Davidovich i Halina Czerny-Stefańska 1949.

3.3. Pijanističko nasljeđe u Zagrebu od 1871. do 1920. godine

Glazbeni je život Zagreba u devetnaestom stoljeću određen dolaskom dvojice skladatelja: Jurja Karla Wisnera von Morgensterna početkom stoljeća i Ivana pl. Zajca 1870. godine, koji dolazi na poziv ravnateljstva Hrvatskoga glazbenog zavoda. Nakon što je na skupštini 16. siječnja 1870. godine Zajc izabran za redovnoga profesora, ravnatelja orkestra i glazbene škole, započinje novo razdoblje restrukturiranja glazbenoga obrazovanja u Zagrebu, kao i napretka cjelokupnoga glazbenog života grada. Za sagledavanje pijanističkoga nasljeđa značajna je činjenica da je Zajc, uz sve ravnateljske i dirigentske obveze, držao nastavu glasovira ponajprije svojim učenicima pjevanja,³²⁷ a također je na koncertima Hrvatskoga glazbenog zavoda nastupao kao korepetitor i umjetnički suradnik u raznim komornim sastavima. Ponekad je svirao i kao solist-pijanist, najčešće izvodeći vlastite skladbe. Stoga se s pravom može reći da:

„Zajc unapređuje cjelokupni muzički život Zagreba, nameće se kao dirigent, organizator, skladatelj i nastavnik. Vjerojatno zahvaljujući tomu širi se interes za glazbu i glazbenu školu, pa se sve više osjeća potreba za otvaranjem glasovirskog odjela, kojega do tada nije bilo.“³²⁸

3.3.1. Osnivanje stalne klavirne učione pri školi Hrvatskoga glazbenog zavoda

Ideja o osnivanju glasovirskoga odjela ili tzv. *klavirne učione* pri glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda prisutna je duži niz godina. No od prvoga pokušaja Adolfa Felbingera iz 1857. godine, sve do 1872. godine, to se pitanje neće adekvatno riješiti poglavito

godine, podijelivši prvu nagradu na 4. internacionalnom natjecanju Frédéric Chopin, a nakon njih tek Marta Argerich 1965. godine. Sve do suvremenoga doba u karijeri glazbenika prisutan je falocentrizam, pri čemu kod glasovira postoji znakovita dihotomija: iako se često karakterizira kao „ženski“ instrument, istraživanja pokazuju da su pijanisti uglavnom muškarci. Stereotipna kategorizacija prisutna je i u klasifikaciji pijanističkoga repertoara, a šanse žena da postanu pobjednice najznačajnijih pijanističkih natjecanja današnjice iznose samo 9,84 %. Usp. YING 2013: 221–225. Usp. LEPPERT 1988: 122, 154. Usp. WEBER 2012: 389. Usp. ELLIS 1997: 361. Usp. GREEN 1997: 15. Usp. LÜDERS 2008: 4. Usp. PÂRIS 2004: 35, 208, 278. Usp. DUBAL 2004: 17, 86–87. Falocentrizam kao pojam koristi se u engleskome jeziku i u obliku *male-centrism*, a ovdje ga shvaćamo kao simbolički pojam koji označava dominantan sustav odnosa moći, tj. kao maskulino načelo u gradnji identiteta pijanističke profesije. Usp. BITI 2002: 120. U antropologiji se susreće srodan pojam *androcentrizam*, koji označava „pogled na svijet iz muške perspektive u kojemu muškarac zauzima središnje mjesto“. Usp. ***: Androcentrizam, <http://struna.ihji.hr/naziv/androcentrizam/25163/#naziv> (pristup: 11. ožujka 2016). Usp. i KODRNJA 2001: 36–37.

³²⁷ Nastavu glasovira oblatno, koju je držao Zajc, ne treba ni u kojemu slučaju podcijeniti, jer su Zajčevi učenici izvodili vrlo zahtjevne programe poput Lisztova *Faustova valcera*, Beethovenova glasovirskoga koncerta u c-molu ili Rubinsteinova *Capriccia*. Usp. PETTAN 1978: 56.

³²⁸ JANAČEK BULJAN 1978: 72.

zbog nedostatka materijalnih sredstava za zapošljavanje stalnoga profesora glasovira. Tako je 1865. godine ustrojena privremena učionica glasovira, koju vodi Adolf Felbinger kao privatnu učionicu, a kao takva održala se samo godinu dana. Pitanje osnutka stalne *klavirne učione* intenziviralo se nakon 1867. godine, kada i Namjesničko vijeće zahtijeva njezino otvaranje, pri čemu Hrvatski glazbeni zavod traži da gradska uprava osigura neophodna sredstva za plaću profesora i nabavku instrumenata.³²⁹

Naposljetku, problem se rješava tek 1872. godine zaposlenjem Franje Ksavera Kuhača, prvoga stalnog profesora glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Kuhač je još od 1864. godine u pregovorima s ravnateljstvom Zavoda oko moguće suradnje i namještenja za ravnatelja i učitelja na glazbenoj školi, ali ravnateljstvo zbog nedostatka financijskih sredstava nije moglo realizirati svoju nakanu. Unatoč tome Kuhač ne odustaje od namjere dolaska u Zagreb,³³⁰ ponajprije zbog pretpostavke da će u većoj sredini nego li je njegov rodni Osijek pronaći podršku za svoju etnomuzikološku djelatnost, kao i za tiskanje metodičke glazbene literature na hrvatskome jeziku, za koju postoji interes i ravnateljstva Hrvatskoga glazbenog zavoda. Na sjednici ravnateljstva 24. listopada 1871. godine odlučuje se da se Kuhaču ponudi mjesto nastavnika glasovira i teorije glazbe.³³¹ Kuhač odugovlači pregovore i postavlja posebne uvjete poput dodatna slobodnog dana u tjednu (četvrtak), potom zahtijeva slobodu u izboru učenika (u klasi ne želi ni početnike ni djevojke!),³³² a traži i određenu vrstu autonomije, iz razloga što ne želi odgovarati ravnatelju škole, Zajcu. Iako ravnateljstvo Hrvatskoga glazbenog zavoda nije prihvatilo sve navedene uvjete, Kuhač je naposljetku ipak pristao, pa je na sjednici održanoj 18. ožujka 1872. godine postavljen za prvoga učitelja glasovira i podravnatelja glazbene škole s plaćom od 600 forinti, čime je i formalno otvorena *klavirna učiona*.³³³

Prema dostupnim zapisima može se zaključiti kako ustroj i djelatnost *klavirne učione* nisu u samim počecima bili zadovoljavajući, a pojedini učenici čak i javno prozivaju Kuhača da do lipnja 1872. godine još nije započeo održavati nastavu glasovira. Krivica možda nije Kuhačeva, s obzirom na to da Hrvatski glazbeni zavod tada još nije imao vlastitu zgradu, pa se

³²⁹ Goglia navodi da je Hrvatski glazbeni zavod pripravan otvoriti glasovirsku učionu ako gradska uprava pripomogne svotom od 250 forinti godišnje za dio plaće stalnoga učitelja i jednokratnom financijskom pomoći od 500 forinti za nabavku triju glasovira neophodnih za održavanje nastave, što gradska uprava odbija zbog nedostatka sredstava. Usp. GOGLIA 1927: 37.

³³⁰ Usp. KOS 2013: 13.

³³¹ Usp. JANAČEK BULJAN 1978: 72.

³³² Iako Kuhač ne želi raditi s djevojkama, taj mu zahtjev nije odobren, što pokazuje da ravnateljstvo Hrvatskoga glazbenog zavoda i dalje nastoji ispuniti načela utkana u statut Društva, te pristup glazbenoj naobrazbi omogućiti svima zainteresiranima za takvo što. Doduše, Kuhačeva mizoginija nije bila jednoznačna, imamo li na umu da je velik dio svojih zapisa o hrvatskoj glazbenoj prošlosti posvetio ženama i njihovu umjetničkom stvaralaštvu. Detaljnu analizu ovoga problema vidi u radu Martine Bratić. Usp. BRATIĆ 2014: 7.

³³³ Usp. JANAČEK BULJAN 1978: 73.

može pretpostaviti da nastava nije započela zbog nedostatka prostora. U arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda prvi zapisi o radu *klavirne učione*³³⁴ potječu iz 1872. godine, a iz njih je razvidno da je Kuhač u klasi imao osamnaest učenika, dok ih je tijekom školske godine 1872./73. odustalo čak sedmero. Nakon završnoga koncerta klase Kuhača je kritizirao zainteresirani auditorij, što ga u prvi tren nije omelo u njegovu radu. No u nadolazećim godinama kritike ne jenjavaju, pri čemu se Kuhaču zamjera nestručnost i neorganiziranost nastave, iako je na završnim koncertima 1875. i 1876. godine zapažen uspjeh njegovih učenika.³³⁵

Zbog neslaganja s ravnateljstvom oko preustroja Zavoda, a i zbog kontinuiranoga rivalstva sa Zajcem, Kuhač je 19. rujna 1876. godine podnio ostavku na mjestu učitelja glasovira i podravnatelja škole. Nekoliko će puta nakon toga Kuhač ponovno pokušati ostvariti suradnju s Hrvatskim glazbenim zavodom, pa im čak na recenziju šalje i svoj udžbenik *Prva hrvatska uputa u glasoviranje*, (vidi Prilog 2)³³⁶ ali stalni profesionalni angažman više nikada neće realizirati. Na Kuhačevo mjesto 25. rujna 1876. godine za učitelja glasovira dolazi Vatroslav Kolander,³³⁷ koji tu dužnost obavlja sve do 1881. godine, dok će preseljenjem Hrvatskoga glazbenog zavoda u novu zgradu propulzivno rasti broj učenika glazbene škole pa tako i učenika glasovira, što će navesti ravnatelja Zajca da već 1880. godine uputi zahtjev za namještenjem novoga učitelja glasovira.³³⁸

³³⁴ Ibid.

³³⁵ U *Izvjescima Hrvatskoga glazbenog zavoda* od 1872./1873. pa sve do 1876. možemo pratiti napredak Kuhačevih učenika. Tako će u školskoj godini 1872./1873. od osamnaest upisanih učenika razred završiti samo sedam učenika, od toga dva s odličnim, pet s vrlo dobrim, dva s dobrim i dva s dovoljnim uspjehom. Narednih godina zapaža se sve bolji uspjeh učenika na završnim ispitima, a 1876. godine od trinaest učenika čak je devet odličnih i četiri vrlo dobra. Usp. *Izvišće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1877.* (Arhiv HGZ).

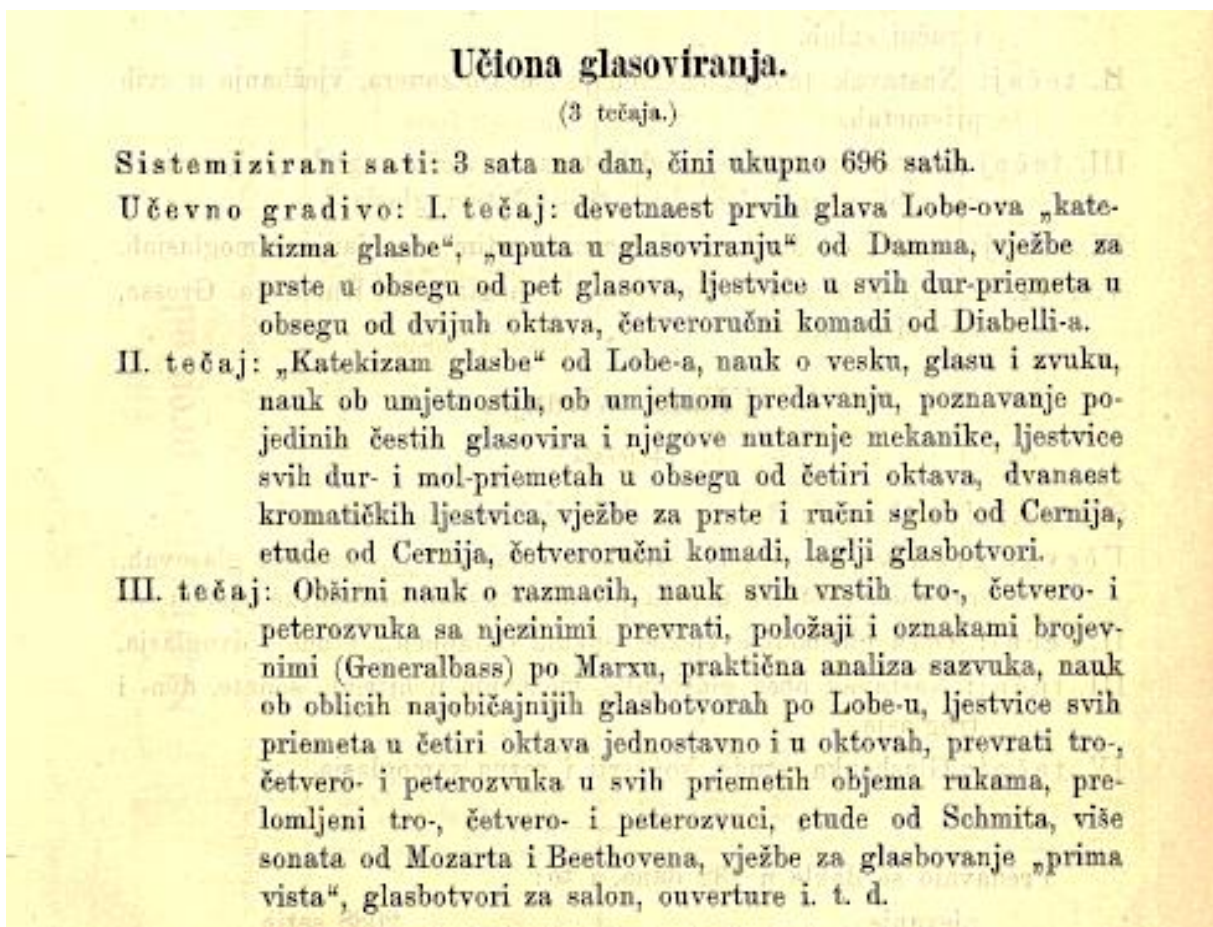
³³⁶ Kuhačeva *Prva hrvatska uputa u glasoviranje* objavljena je 1896. i 1897. godine u dvama svescima, a namijenjena je poduci glasovira za djecu i odrasle. Iako je, prema recenziji Pere Budmanija, korisnija za privatnu nego za institucionaliziranu upotrebu u okviru glazbene škole, neosporan je Kuhačev doprinos na području metodičke literature za glasovir, jer ovo je jedna od prvih glasovirskih početnica u nas. Usp. ZLATAR 2015: 56–59. Usp. JANAČEK BULJAN, 1978: 77–79.

³³⁷ Vatroslav Kolander (1848.–1912.) varaždinski je glazbenik, skladatelj i orguljaš te učitelj glasovira na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Filić navodi da je Kolander prvu poduku glasovira dobivao od svojega suučenika Julija Leitnera i njegove sestre, pijanistice Dragice. Kasnije se školovao na Konzervatoriju u Pragu, a osim studija orgulja učio je i glasovir u klasi Teodora Prokscha. Usavršavao se na Konzervatoriju u Beču kod Schennera, Krenna i Weissa. U zagrebačkoj sredini djelovao je kao orguljaš prvostolne crkve, učitelj glasovira i skladatelj, a nakon što je napustio službu učitelja u glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda 1881. godine otvara privatnu glasovirsku školu koju vodi gotovo tri desetljeća. Usp. FILIĆ 1972: 413–417.

³³⁸ Goglia navodi da je 1876. godine glazbenu školu pohađalo 98 učenika (od toga 36 učenika glasovira), da bi 1878. godine taj broj narastao na 174 učenika (od čega je 50 učenika glasovira). Usp. GOGLIA 1927: 48–57.

3.3.2. Klavirna učiona Hrvatskoga glazbenog zavoda i učitelji glasovira koji su na zavodu djelovali od 1876. do 1920. godine

Djelatnost *klavirne učione* Hrvatskoga glazbenog zavoda i učitelja glasovira može se pratiti od njezina osnutka pa sve do 1920. godine, kada će prerasti u glasovirski odsjek današnje Muzičke akademije u Zagrebu. U izvješću Hrvatskoga glazbenog zavoda iz 1876. godine nalazi se zapis o ustrojstvu prve *klavirne učione*, koja se tada sastojala od triju „tečaja“ sa zasebno raspisanim zahtjevima za svaki od njih (vidi Sliku 9). Preustrojem škole tijekom godina program poduke glasovira proširit će se na šest tečajeva, tj. razreda.



Slika 9. Program klavirne učione iz 1876. godine, Izvišće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1877. (snimila M. Mičija Palić).

Nakon Kuhača koji je četiri školske godine vodio *klavirnu učionu*³³⁹ te Vatroslava Kolandera, koji ga je naslijedio, rapidnim porastom broja učenika glasovira povećava se i

³³⁹ Usp. ŠKUNCA 1969: 293.

učiteljski zbor (vidi Prilog 3). Tako se 1881. godine Vatroslav Kolander zahvaljuje i odstupa s funkcije, a do raspisivanja natječaja za novoga učitelja glasovira tu službu obavlja ravnatelj Zajc.³⁴⁰ Naredne godine na natječaju za mjesto učitelja glasovira konkurira sedam kandidata, a namještenje dobiva Milan Fabković³⁴¹. Za Fabkovića Goglia navodi da je završio Konzervatorij u Beču u klasi glasovitoga pedagoga Hansa Schmitta, nakon čega je držao privatnu poduku glasovira. No Fabkovićevo djelovanje na Zavodu neće biti duljega vijeka, s obzirom na to da već 1887. odlazi sa Zavoda i pedagošku djelatnost³⁴² nastavlja u obliku privatne poduke u vlastitoj školi, kao i Kolander prije njega.³⁴³ Na prijedlog ravnateljstva Hrvatskoga glazbenog zavoda privremenim učiteljem glasovira 1883. godine imenovan je Antun Stöckl,³⁴⁴ a dvije godine kasnije Dragutin Marek. Nakon odlaska Fabkovića 1887. godine njegovu dužnost preuzima Nikola pl. Faller³⁴⁵. Zbog porasta broja učenika glasovira učiteljski je zbor podnio zamolbu ravnateljstvu za zapošljavanjem dodatnoga učitelja, pa je tako 1888. godine na dužnost stupio Hektor pl. Catinelli. Od školske godine 1886./1887. u godišnjim izvješćima Hrvatskoga glazbenog zavoda pronalazimo i Franju Potučeka, koji je naveden kao „učitelj sviranja i glasoviranja”,³⁴⁶ pa se može zaključiti da je škola imala čak pet učitelja glasovira, sve dok se Faller nije zahvalio na službi 1889. godine.

³⁴⁰ Usp. BLAŽEKOVIĆ 1982: 62.

³⁴¹ Usp. GOGLIA 1927:55. Usp. AJANOVIĆ MALINAR 1998.

³⁴² Među Fabkovićeve učenike glasovira ubraja se i Antun pl. Vancaš, koji je nakon glazbene poduke teorije kod Kuhača i glasovira kod Fabkovića svoj studij kompozicije nastavio na Konzervatoriju u Beču 1884. godine. Dvije godine nakon toga, 1886., odlazi s Nikolom pl. Fallerom na studij u Pariz, gdje će na tamošnjem konzervatoriju učiti kompoziciju kod Julesa Masseneta. Nažalost, godine 1888. umire u dobi od dvadeset i jedne godine. Kuhač za Vancaša ističe da je bio vrstan glasovirač i skladatelj od kojega se očekivalo da unaprijedi nacionalnu operu smjerom koji je utvrdio Lisinski. Usp. BILIĆ 1973: 119–132. Usp. GOGLIA 1994: 282.

³⁴³ Podsjećamo da je Kuhač imao plaću od 600 forinti za znatno manji broj učenika nego Fabković, koji je istu službu obnašao za plaću od 400 forinti, što je vjerojatno bio jedan od razloga zbog kojih se zahvalio na namještenju učitelja glasovira. Usp. GOGLIA 1927: 55.

³⁴⁴ Antun Stöckl (1851. – 1902.) bio je svestrani glazbenik, dirigent, skladatelj, orguljaš, violinist i glazbeni pedagog. Orgulje je učio privatno kod Antona Foersteru u Ljubljani. Od 1883. godine živi u Zagrebu, a najznačajniji segment njegove djelatnosti vezan je uz dirigentske angažmane u okviru sjemenišnoga društva Vijenac, potom Društvenoga orkestra Hrvatskoga glazbenog zavoda i dr. Također je djelovao kao violinist, najčešće u kazališnom orkestru, kao orguljaš crkve sv. Katarine te kao učitelj teorijskih predmeta na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Usp. GOGLIA 1927: 57. Usp. ***: STÖCKL, Antun, u: *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58191> (pristup: 26. srpnja 2018).

³⁴⁵ Nikola pl. Faller (1862. – 1938.) bio je dirigent i skladatelj. Prvu poduku glasovira dobio je u obitelji, a potom na varaždinskoj glazbenoj školi kod Rikarda Hansmanna. Poslije je u Zagrebu učio glasovir kod Franje Petrića, a nastupao je i kao korepetitor zagrebačke opere. Studij glazbe nastavlja na Konzervatoriju u Beču 1884. godine, a potom i u Parizu od 1886. učeći ponajprije kompoziciju, ali i glasovir kod Epsteina. Iako mu je dirigiranje bilo primarna djelatnost, nastupao je kao pijanist-solist (s društvenim orkestrom izveo je Saint-Saënsov glasovirski koncert u g-molu 1888. godine) i u komornim sastavima, a u nekoliko navrata bio je angažiran kao dirigent kazališnoga orkestra i ravnatelj opere. Usp. FILIĆ 1972: 425–430. Usp. GOGLIA 1927: 62. Usp. BEZIĆ 1998.

³⁴⁶ Franjo Potuček u prethodnim se izvješćima navodi samo kao učitelj „sviranja i teorije”, dok se od 1886. godine ističe i glasoviranje kao jedna od djelatnosti koju je vodio na zavodskoj glazbenoj školi. Usp. *Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1887.* (Arhiv HGZ).

Novo ravnateljstvo, imenovano 1890. godine, sustavno razvija djelatnost zavodske glazbene škole te profesionalizacijom glazbenoga školstva postavlja temelje muzičkoj akademiji, jer se već tada spominju nakane ravnateljstva da se škola preustrojem podigne na razinu visoke škole, tj. konzervatorija. Najveću će zaslugu u ostvarenju toga cilja imati dugogodišnji ravnatelj Hrvatskoga glazbenog zavoda Vjekoslav Klaić, po kojemu se čitavo razdoblje od 1890. do 1920. godine u muzikološkoj literaturi naziva i *Klaićevim dobom*.³⁴⁷ *Klavirna učiona* u ovome razdoblju znatno napreduje poglavito zapošljavanjem sve kvalitetnijih učitelja.³⁴⁸ Tako je 1890. godine za učiteljicu glasovira izabrana Emilija pl. Makanec, ujedno prva žena-učiteljica glasovira na zavodskoj školi, koja ondje djeluje punih trideset godina, a povijest je pamti i kao prvu učiteljicu Svetislava Stančića, utemeljitelja tzv. Zagrebačke pijanističke škole. Naredne godine na *klavirnoj učioni* svoju djelatnost započinje još jedna glasovirska pedagoginja i pijanistica zapažene karijere, Anka Barbot Krežma, koja se afirmirala brojnim nastupima diljem Europe sa svojim bratom, violinistom Franjom Krežmom. Značajno je istaknuti da će pedagoška djelatnost Anke Barbot Krežme među ostalima iznjedrili sjajnu pijanisticu i glasovirsku pedagoginju Antoniju Geiger Eichhorn.

Profesionalizaciji škole pridonosi i uvođenje ispita zrelosti 1894. godine, a značajan je utjecaj Hrvatskoga glazbenog zavoda i na razvoj koncertne djelatnosti, što ću razmatrati u zasebnome poglavlju. Izniman doprinos razvoju *klavirne učione* svakako je otvaranje *Majstorske škole za klavir i violinu* 15. ožujka 1912. godine, a za voditelja glasovirskoga majstorskog tečaja imenovan je Hermann Gruss iz Magdeburga. Gruss tu dužnost obavlja sve do 1916. godine, a njega će naslijediti upravo Svetislav Stančić. Iste godine ravnateljstvo je preimenovalo glazbenu školu u Hrvatski konservatorij, tj. Konservatorij Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda, čije financiranje 13. kolovoza 1920. preuzima Kraljevska zemaljska vlada³⁴⁹ i proglašava ga Kraljevskom muzičkom akademijom.

³⁴⁷ Usp. KOS 1978: 83.

³⁴⁸ „Tek nakon reorganizacije na konzervatorijskoj osnovi, koju je proveo Vjekoslav Klaić 1891. godine, u školu su postavljene dvije učiteljice iz čijih će klasa izaći prvi domaći značajni pijanisti.“ (ZLATAR 2002: 4). Usp. KR PAN 2011b: 40–41. Usp. ŠABAN 1981: 37.

³⁴⁹ Zbog sve teže financijske situacije, koja dovodi u pitanje opstanak konzervatorija, Kraljevska zemaljska vlada dopisom od 8. siječnja 1920. godine donosi odluku o preuzimanju konzervatorija pod državnu upravu, a dopisom od 13. kolovoza 1920. godine prosljedila je ravnateljstvu Hrvatskoga glazbenog zavoda uvjete pod kojima će preuzeti konzervatorij. Primopredaja je izvršena 1. rujna 1920. godine, a vlada je preuzela sve profesore osim Emilije Makanec, Leonije Brückl (pjevanje) i Slave Proff, koje su umirovljene. Kraljevska zemaljska vlada preimenovala je konzervatorij u *Hrvatsku zemaljsku glazbenu školu*, a 2. kolovoza 1921. godine u *Kraljevski konzervatorij u Zagrebu* te naposljetku 18. listopada 1922. godine u *Kraljevsku muzičku akademiju*. Potrebno je istaknuti da se tek Statutom iz 1923. godine uvode instrumentalni odjeli Muzičke akademije, godine 1940. Muzička akademija dobiva rang fakulteta, a 1951. godine odvojila se Glazbena škola Vatroslava Lisinskog, dok je Akademija tek 1979. postala jednom od sastavnica Sveučilišta u Zagrebu. Usp. GOGLIA 1927: 111–112. Usp. KOVAČEVIĆ 1981: 9. Usp. TUKSAR 2002: 6–7. Usp. KR PAN 2011a: 21–22.

U prilogu ovoga rada nalazi se detaljan popis svih glasovirskih pedagoga (vidi Tablicu 3) koji su djelovali na *klavirnoj učioni* od njezina nastanka, a uz već ranije navedene učitelje treba istaknuti i one koji su svojim djelovanjem znatno unaprijedili zagrebački pijanizam. To su svakako Dragica Kovačević, Sidonija Geiger, Antonija Geiger Eichhorn, Ernest Krauth i Elvira Marsić.³⁵⁰ Djelatnost pojedinih među navedenima razmatrat ću u zasebnome poglavlju. Uz pedagošku djelatnost, učitelji su veliku pažnju pridavali i onoj koncertnoj, pa su tako prvi u zagrebačkoj sredini izvodili danas kanonska djela glasovirske literature. Potrebno je istaknuti da je Hrvatski glazbeni zavod podupirao svoje učitelje i učenike neprestano vodeći brigu o njihovu profesionalnom razvoju, pa je mnogima bilo omogućeno da uz stipendiju svoje pijanističke vještine usavrše na konzervatorijima i muzičkim akademijama diljem Europe:

„Tih godina početkom 20. stoljeća HGZ posvećuje posebnu pažnju specijalizaciji svojih nastavnika ili mladih stipendista na glasovitim inozemnim konzervatorijima. U proljeće 1907. Leonija Brückl posjećuje nastavu pjevanja na pariškom konzervatoriju, a iduće godine Terezija Hercog prisustvuje predavanjima iz glasovira i teorije na Königliche Akademische Hochschule für Musik u Berlinu. Godine 1907./1908. studira u Berlinu i Franjo Dugan (...). Na konzervatoriju u Leipzigu usavršava se Stanislav Stražnický (1906.), a nakon završetka rata (1918.) Svetislav Stančić će se usavršavati na berlinskoj glazbenoj akademiji. Svi ovi i mnogi drugi nastavnici prenose u našu sredinu najnovija pedagoška iskustva.“³⁵¹

Značajno je istaknuti da je Kraljevska zemaljska vlada godine 1920. preuzela konzervatorij s ukupno 508 učenika, od toga 310 učenika glasovira (43 redovna, 262 izvanredna, 15 frekventanata) i 16 učitelja glasovira.³⁵² Tako je u četrdeset i osam godina svojega postojanja *klavirna učiona* čak sedamnaest puta povećala broj učenika i broj učitelja (sjetimo se Kuhača i prvih 18 polaznika) koji će se ubrajati među prve hrvatske pijaniste.

³⁵⁰ Usp. BOIĆ 1977: 50.

³⁵¹ KOS 1978: 94. Usp. KOS 2009b: 673.

³⁵² Usp. GOGLIA 1927: 110–111. Usp. *Izveštaj Hrvatske zemaljske glazbene škole u Zagrebu za školsku godinu 1920.–1921.* (Arhiv HGZ).

3.3.3. Pijanističko-koncertna djelatnost u drugoj polovini 19. stoljeća do 1950-ih godina u svjetlu znamenitih pijanističkih nastupa

Hrvatski glazbeni zavod u cijelom je devetnaestome stoljeću, pa sve do dvadesetih godina dvadesetoga stoljeća, obnašao nezaobilaznu ulogu u glazbenome životu zagrebačke sredine te je osim primata na polju glazbenoga obrazovanja bio jednim od glavnih pokretača izvođačke djelatnosti, jer je uz nastupe učenika i nastavnika glazbene škole nerijetko organizirao koncerte inozemnih umjetnika, pijanista, komornih ansambala i orkestrara. Pijanističko-koncertna djelatnost znatno se intenzivirala u posljednjim desetljećima devetnaestoga stoljeća poglavito zbog interesa zagrebačke publike, ali i zbog sve veće uključenosti u recentna glazbena zbivanja unutar Monarhije. Na taj se način koncertna djelatnost nakon 1870. godine može sagledati u trima aspektima. Prvi među njima bila bi koncertna djelatnost u okviru produkcija glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda, na kojima uglavnom nastupaju učenici i učitelji uz zastupljenost i učestalost komornoga muziciranja. Programi takvih produkcija još su uvijek raznovrsni i raznorodni prema izboru skladbi i izvođačkim sastavima,³⁵³ kao što je bilo uvriježeno tijekom cijeloga stoljeća, dočim su recitali pijanista još uvijek rijetkost.³⁵⁴ Ove koncerte ne bi trebalo smatrati produkcijama glazbenih škola u suvremenome smislu, ponajprije stoga što je njihova izvođačka razina bila mnogo viša, ako je suditi po zahtjevnim programima, pri čemu se ne smije zaboraviti ni činjenica da su produkcije Hrvatskoga glazbenog zavoda bile gotovo jedini koncerti dostupni široj javnosti tijekom sezone. Drugi aspekt sagledavanja koncertne djelatnosti odnosi se na koncerte sada već profesionalnih pijanista i pijanistica, kao i tzv. abiturijenata odnosno diplomanada glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda koji su na začetku svoje profesionalne glazbene karijere. Takvi su koncerti nerijetko bili uz orkestar te su upotpunjavali koncertnu ponudu zagrebačke sredine. Naposljetku, treći aspekt koncertne djelatnosti sagledava se u gostovanjima inozemnih pijanista. Upravo oni pokazuju interes zagrebačke sredine i stupanj poznavanja europske glazbene scene. No potrebno je napomenuti da su ovakva gostovanja ipak bila rijetka, tek nekoliko koncerata na godišnjoj razini.

Tako se sedamdesetih godina devetnaestoga stoljeća ističu zagrebački nastupi Marie Wieck, Sophie Menter, Annette Essipove, Antona Doora i Anke Krežme. Marie Wieck mlađa

³⁵³ Usp. MIKLAUŠIĆ ĆERAN 2001: 42, 44, 54. Usp. MIKLAUŠIĆ ĆERAN 2003: 130.

³⁵⁴ Usp. SAMSON 2000: 115–116. Usp. LOESSER 2013: 174–175. Usp. KOS 2009a: 634.

je polusestra Clare Schumann, koja je prijateljerala s Dragicom Leitner³⁵⁵ iz Varaždina, učenicom svojega oca Friedricha Wiecka. Dragica Leitner 1860-ih godina učila je u Dresdenu glasovir kod Wiecka, a na njezin će poziv Marie, koja se uputila u Beč održati koncerte na svjetskoj izložbi, doći u posjetu Leitnerovima u Varaždin te potom nastupiti u Zagrebu 31. ožujka 1873. godine.³⁵⁶ Naredne godine zagrebačka sredina bilježi značajan koncert čuvenoga violončelista Davida Poppera, uz kojega je nastupila pijanistica Sophie Menter (vidi Prilog 4). Brilljantna Menter učenica je Franza Liszta, koji je naziva svojom „jedinom kćeri glasovira“,³⁵⁷ a zapažena koncertna karijera svrstava je među najveće pijaniste uopće. U Zagrebu 1876. godine nastupa također jedna značajna pijanistica, Annette Essipova,³⁵⁸ učenica Theodora Leschetizkoga i predstavnica Ruske pijanističke škole, među čijim će studentima biti poznata imena poput Sergeja Prokofjeva, Marije Yudine, Alexandra Borowskoga i drugih.

Nadalje, komorni nastup violinista Pabla de Sarasatea uz glasovirsku pratnju Antona Doora održan je 1877. godine, pri čemu treba istaknuti da je Door izveo skladbe za glasovir solo Schumanna, Chopina i Rubinsteina.³⁵⁹ Još jedan violinističko-pijanistički duo nastupio je 1878. godine,³⁶⁰ a riječ je o bratu i sestri, Franji i Anki Krežma, koji svojom djelatnošću ostaju zapamćeni u hrvatskoj glazbenoj historiografiji. U razdoblju od 1880. do 1900. godine treba izdvojiti nastupe pijanista Antona Foerstera, Maxa von Pauera, Rikarda Epsteina, Ilone Eibenschütz³⁶¹ (vidi Prilog 5), a značajne su i dvije hrvatske pijanistice, Anka Krežma³⁶² i Dragica Kovačević,³⁶³ koje će u navedenom razdoblju prve u nas izvesti koncerte za glasovir i orkestar Franza Liszta i Petra Iljiča Čajkovskog.

U prvim desetljećima dvadesetoga stoljeća u Zagrebu nastupaju brojni pijanisti, od kojih su svakako najvažniji Leopold Godowsky, Moritz Rosenthal, Wilhelm Backhaus, Emil Sauer, Elly Ney, Paul Weingarten i Eugen d'Albert,³⁶⁴ a posebno se ističe koncert na kojemu je Richard

³⁵⁵ Dragica Leitner udana Marković značajna je pijanistica i glazbena pedagoginja varaždinskoga glazbenoga kruga. Potekla je iz obitelji u kojoj je glazba zauzimala značajno mjesto, a njezin je otac Albert „priređivao koncerte i podupirao glazbena varaždinska nastojanja”. Zajedno sa sestrama školovala se u Dresdenu kod Friedricha Wiecka. Nakon udaje odustaje od pijanističke karijere, ali ostaje zapamćena kao pedagoginja koja je podučavala Vatroslava Kolandera. FILIĆ 1972: 413. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 194–195.

³⁵⁶ Blažeković navodi da su bila zakazana dva koncerta Marie Wieck, od kojih je samo jedan realiziran. Usp. BLAŽEKOVIĆ 1991: 123.

³⁵⁷ Usp. RIEGER 1995: 326. Usp. SCHONBERG 1987: 262. Usp. DUBAL 2004: 142.

³⁵⁸ Ibid.: 352–353. Usp. ISSACOFF 2011: 260–261. Usp. DUBAL 2004: 101.

³⁵⁹ Usp. MATASOVIĆ 1998: 488.

³⁶⁰ Usp. GOGLIA 1927: 52.

³⁶¹ Ibid.: 76, 82, 84. Usp. ŠIROLA 1942: 320. Usp. MIKLAUŠIĆ ČERAN & ZUBOVIĆ 1996: 84. Usp. DUBAL 2004: 99.

³⁶² Usp. GRGIĆ 2006: 42.

³⁶³ Usp. GOGLIA 1927: 73, 87. Usp. KOS 1990: 24, 28, 29.

³⁶⁴ Usp. Tablicu 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine* u prilogu ovoga rada. Usp. GOGLIA 1935: 86, 91.

Strauss nastupio kao glasovirski pratilac Fritza Steinera, izvodeći vlastite popijevke.³⁶⁵ U tome razdoblju započinju karijere prvih hrvatskih pijanista proizašlih iz škole Hrvatskoga glazbenog zavoda – pijanistice Antonije Geiger Eichhorn i pijanista Svetislava Stančića.³⁶⁶

Zagrebački koncertni podiji sve do sredine dvadesetoga stoljeća bilježe koncerte³⁶⁷ najznačajnijih pijanista i skladatelja koji su nastupali kao pijanisti, što je dokaz da je onodobni Zagreb stekao ugledno mjesto na glazbenoj karti Europe. Uz gostovanja Stravinskoga, Szymanovskoga i Prokofjeva, treba istaknuti i pijaniste poput Cortota, Rubinsteina, Arraua, Friedmana, Magalova i Vladigerova.³⁶⁸ Kontinuirani porast broja koncerata promijenit će ponajprije koncertno poslovanje u Zagrebu, pa će prvotni načini organizacije gostovanja inozemnih umjetnika³⁶⁹ prerasti u stvaranje Odbora za unapređivanje komorne glazbe u Zagrebu 1896. godine,³⁷⁰ a potom inicirati i otvaranje prve koncertne poslovnice u Zagrebu 1917. godine u okviru Hrvatskoga glazbenog zavoda.³⁷¹ U prvoj se polovini dvadesetoga stoljeća sve više afirmiraju hrvatski skladatelji čija su djela najčešće izvodili domaći pijanisti, a intenziviranjem pedagoške djelatnosti i otvaranjem Muzičke akademije stasaju nove generacije pijanista u zagrebačkoj sredini,³⁷² od kojih će poneki ostvariti i zapažene međunarodne karijere.

³⁶⁵ Usp. MATASOVIĆ 1998: 492. Usp. BEZIĆ 2005: 282.

³⁶⁶ Usp. DOLIĆ 1988: 73–74.

³⁶⁷ Usp. Tablicu 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine* u prilogu ovoga rada.

³⁶⁸ Usp. ŠIROLA 1942: 321.

³⁶⁹ „Način angažiranja gostujućih umjetnika ili družina nije se izmijenio za sve vrijeme bavljenja stranih poduzetnika (do 1860), pa čak ni onda kad su takve angažmane inicirali pojedini biskupi, velikaši ili rodoljubi (...). Zarada, mecenatstvo, prijateljske veze ili rodoljublje bili su glavni pokretači posredničkih akcija. Tako je bilo (...) i s prvim koncertima i scenskim nastupima najistaknutijih evropskih umjetnika onog vremena (prijateljstvo i mecenatstvo). Posredničke uloge poduzetnika, mecena i rodoljuba, preuzele su kasnije uprave kazališta, glazbenih institucija i društava, nastavila su se gostovanja poznatih naših i stranih umjetnika i družina, ali sve to na osnovi institucionalnih, društvenih i privatnih angažmana, a nikako akcijom nekih posredničkih agencija ili menagera. Tako je ostalo sve do potkraj XIX stoljeća.” (CINDRIĆ 1971:12).

³⁷⁰ Usp. CINDRIĆ 1971: 15.

³⁷¹ Usp. GOGLIA 1937: 75.

³⁷² Sredinom tridesetih godina dvadesetoga stoljeća na zagrebačku glazbenu scenu dolaze pijanisti prve generacije diplomanada iz klase Svetislava Stančića poput Dore Gušić, Melite Lorković, Božidara Kunca, Branke Musulin, Evgenija Vaulina i drugih, koji će se kasnije smatrati predstavnicima Zagrebačke pijanističke škole. Usp. Tablicu 4. u prilogu ovoga rada.

4. DJELATNOST PRVIH PIJANISTICA I GLASOVIRSKIH PEDAGOGINJA ZAGREBAČKE SREDINE NA PRIJELAZU STOLJEĆA

U prethodnome sam poglavlju predstavila razvoj pijanizma u zagrebačkoj sredini u devetnaestom stoljeću, razdoblju koje je većim dijelom obilježeno nepostojanjem institucionaliziranoga obrazovanja za pijaniste i glasovirske pedagoge, kao i nekontinuiranom koncertnom djelatnošću koju čine gostovanja inozemnih pijanističkih virtuoza i nastojanja glazbenika domaće sredine, često i amatera (tzv. diletanata), da svojim koncertnim nastupima, najčešće u komornim ansamblima, obogate koncertnu ponudu Zagreba. Višegodišnji zahtjevi sredine za institucionalizacijom pijanističkoga obrazovanja ostvarili su se, izuzimajući pokušaje Winařa i Felbingera, tek 1872. godine osnivanjem *klavirne učione* pri školi Hrvatskoga glazbenog zavoda i angažiranjem Franje Ksavera Kuhaća kao prvoga stalnog profesora glasovira.

U prvim su dekadama *klavirnu učionu* vodili muški nastavnici, a izborom novoga ravnateljstva 1890. godine među nastavnički kadar dolazi i prva žena, Emilija pl. Makanec, koja će umnogome utjecati na zagrebački pijanizam, ponajprije kao učiteljica Svetislava Stančića. Dolazak Emilije pl. Makanec i njezina tridesetogodišnja djelatnost na zavodskoj glazbenoj školi koincidira s onim što se u historiografiji naziva *Klaićevim razdobljem*, u kojemu novo ravnateljstvo Hrvatskoga glazbenog zavoda nastoji sustavno profesionalizirati i unaprijediti glazbeno-obrazovnu strukturu škole, što se ogleda u pokušajima da se škola podigne na rang konzervatorija, u uvođenju ispita zrelosti 1894., u otvaranju tzv. majstorske škole 1912. godine te stipendiranju boravaka na europskim konzervatorijima pripadnika nastavničkoga kolektiva, ali i najuspješnijih učenika po završetku školovanja na Hrvatskome glazbenom zavodu. U takvome okružju, uvelike pod utjecajem Bečkoga konzervatorija i epštajnovske glasovirske tradicije Bečke pijanističke škole, započinje djelatnost prvih žena pijanistica i glasovirskih pedagoginja na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda.³⁷³

Ovo je razdoblje u kojemu djelatnost nastavnika glasovira glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda stvara preduvjete za kasnije formiranje Zagrebačke pijanističke škole kao krajnjeg rezultata profesionalizacije pijanističke struke započete još u posljednjemu desetljeću devetnaestoga stoljeća. Značajnu su ulogu u tome procesu odigrale žene, pijanistice i nastavnice glasovira. Želimo li sagledati razvoj pijanizma u zagrebačkoj sredini, njihova je djelatnost nezaobilazna.

³⁷³ Usp. POLIĆ 1998: 243.

4.1. Prve pijanistice i glasovirske pedagoginje u okviru klavirne učione Hrvatskoga glazbenog zavoda

Kako bi se razumio kontekst u kojemu djeluju prve pijanistice i glasovirske pedagoginje angažirane u okviru klavirne učione Hrvatskoga glazbenog zavoda, trebalo bi započeti s nekoliko uvodnih napomena o djelatnosti žena u drugoj polovini devetnaestoga stoljeća i kraćim prikazom položaja žena, napose u području obrazovanja, s obzirom na tzv. žensko pitanje³⁷⁴. Još od četrdesetih godina devetnaestoga stoljeća započela se u okvirima ilirskoga pokreta³⁷⁵ razvijati svijest o ženi kao nositeljici društvenoga utjecaja, dakako unutar granica određenih patrijarhalnim normativnim sustavom koji je ženu smještao u privatnu, obiteljsku domenu. Uočila se važnost obrazovanja žena, što se tada ponajprije vezivalo uz učenje hrvatskoga jezika, kao osnove na kojoj bi se mogla formirati nacija. Obrazovanje žena zagovarali su predstavnici intelektualne elite, nositelji kulturnoga i političkoga razvoja građanskoga društva poput Ivana Perkovca, Ivana Filipovića, Augusta Šenoae i drugih.³⁷⁶ Upravo je obrazovanje žena, jedan od prvih zahtjeva što su ih postavljali zagovornici³⁷⁷ poboljšanja statusa žena u društvenoj zajednici, dobilo značajan zamašnjak odlukom Izidora

³⁷⁴ *Žensko pitanje* pojavljuje se najprije kao pitanje obrazovanja i statusa žena, pri čemu valja imati na umu ono što ističu Gross i Szabo: „Niska razina obrazovanja građanskih žena pokazala se kao velika kočnica u razvoju hrvatske kulture.” (GROSS & SZABO 1992: 553). Iako postoje nakane za poboljšanjem statusa žena u društvu, one su ipak ograničene posebno s obzirom na građanska prava žena, imovinske odnose, nemogućnost političkog djelovanja i sl.

³⁷⁵ Feldman navodi kako je ilirizam zadržao tradicionalnu ulogu žene u okvirima građanskoga patrijarhalnog društvenog sustava, videći ponajprije njezinu ulogu u obitelji, a potom dajući i pravila po kojima su žene iz uglednih obitelji morale voditi kućanstvo, pratiti modu, baviti se umjetnošću pa i glazbom. Usp. FELDMAN 2004: 12–13. Usp. IVELJIĆ 2007: 279.

³⁷⁶ Među prvim zagovornicima ženske emancipacije, doduše u uvjetima patrijarhalnoga društva, bili su Ivan Perkovac, Ivan Filipović i August Šenoa, koji su svojim tekstovima i predavanjima nastojali educirati žene, ponajprije kako bi ih odvratili od germanskih utjecaja i potakli razvoj nacionalne svijesti učestalijim korištenjem hrvatskoga jezika u svakodnevnici. Usp. OGRAJSEK GORENJAK 2004: 163.

³⁷⁷ O problemu obrazovanja žena Gross i Szabo navode: „Osnovna je poteškoća bila u nedostatnoj naobrazbi građanskih žena. Djevojke iz ‘fina kuća’ učile su doduše francuski i klavir, ali nisu mogle steći sustavnu naobrazbu između ostaloga i zato što nisu smjele pohađati gimnaziju a u djevojačkim su školama odgajane za domaćice, majke i supruge. Predstavnici intelektualne elite nisu bili zadovoljni primitivnom duhovnom razinom prosječne građanske žene. Shvaćali su bitnu ulogu žena ne samo u jačanju nacionalne svijesti nego i u osnovnim pitanjima pri utemeljenju građanskoga društva uopće.” (GROSS & SZABO 1992: 553).

Käppeli ističe da je upravo zalaganje za poboljšanjem pristupa obrazovanju jedan od primarnih momenata u feminističkoj misli: „U većini europskih zemalja obrazovanje je imalo prioritet među feminističkim zahtjevima. Oni koji su se zalagali za bolje obrazovanje djevojčica i žena istaknuli su da je znanje neophodno u životu. Žene, tvrde, igraju ključnu ulogu u civilizaciji, jer su odgovorne za obrazovanje svoje djece. Isto tako, žene ne mogu postići ekonomsku neovisnost bez stjecanja profesionalnih vještina.” [„In most European countries education received first priority among feminist demands. Those who advocated better education for girls and women pointed out that knowledge is indispensable in life. Women, it was argued, play a key role in civilization, since they are responsible for educating their children. Nor could they achieve economic independence without acquiring professional skills.”, prijevod M. M. P.]. (KÄPPELI 1993: 496).

Kršnjavoga iz 1892. godine o reformi ženskoga obrazovanja.³⁷⁸ Kao jedna od posljedica navedene reforme, uz otvaranje visoke škole za žene i pristupa srednjoškolskom općem obrazovanju, kao i mogućnosti polaganja mature, ženama je 1895. omogućen pristup fakultetskom obrazovanju, najprije kao izvanrednim, a potom 1901. godine i kao redovitim studenticama fakulteta.³⁷⁹ Prvi su iskorak u ovome pogledu učinile učiteljice poput Marije Jambrišak, koje su kao samostalne, obrazovane i mahom neudate žene ipak imale poseban status u društvu³⁸⁰ koji im je omogućavao prelazak u javnu sferu i aktivno sudjelovanje u njezinim zbivanjima.

Razmotrimo li odgovarajući problem u sferi pijanizma, naići ćemo na dvije međusobno ovisne pojave: s jedne strane na amatersko muziciranje žena u okviru polujavnih građanskih salona i s druge strane na to da pristup obrazovanju utječe na sve veću pojavu žena u pijanističkoj profesiji. Žene su ponajviše djelovale kao amaterske glazbenice, svirajući uglavnom instrumente s tipkama, tj. u devetnaestome stoljeću glasovir, kao instrument pogodan onomu što se smatralo ženskim habitusom: ženstvenost, gracioznost i odmjereno ponašanje svojstveno prirodnome položaju tijela (koje bi se narušilo ako bi žena primjerice svirala violinu, flautu ili violončelo).³⁸¹ Građansko je društvo u velikoj mjeri razvijalo segment amaterskoga

³⁷⁸ Iako su prvi pozitivni učinci na obrazovanje žena zabilježeni već nakon reforme školstva koju je proveo Ivan Mažuranić 1874. godine uvođenjem obveznoga četverogodišnjeg osnovnoškolskog obrazovanja, tek reforma Izidora Kršnjavoga otvara ženama mogućnost pristupa srednjoškolskom i kasnije visokoškolskom obrazovanju. Usp. OGRAJŠEK GORENJAK 2004: 161, 166–169. Usp. OGRAJŠEK GORENJAK 2006: 155. Usp. ŠEGO 2011: 145. Usp. ŽUPAN 2013: 96, 109.

³⁷⁹ Prve studentice Mudroslovnoga fakulteta bile su upravo učiteljice koje su djelovale na ženskom liceju. Pravo studiranja ostvarile su 1895. godine kao izvanredne, a 1901. kao redovne studentice Mudroslovnoga fakulteta. Usporedbe radi, potrebno je istaknuti da je Filozofski fakultet u Beču već od 1897. godine upisivao redovne studentice, dok je Pravni fakultet pristup ženama omogućio tek 1919. godine, kao i zagrebački. Usp. LUETIĆ 2002: 167. Usp. OGRAJŠEK GORENJAK 2004: 171. Usp. ŽUPAN 2013: 106. Usp. IVELJIĆ 2007: 281.

³⁸⁰ Župan ističe da je zanimanje učiteljice „prvo pomoću kojega su žene u većem broju izašle u javni prostor građanskog društva 19. stoljeća”, jer se ono smatralo svojstvenim ženskoj prirodi, iz razloga što „proizlazi iz ženinog majčinskog identiteta” (ŽUPAN 2013: 141). Stoga su se zanimanja poput liječnice, pravnice i znanstvenice smatrala neprirodnima za ženu, pa je i njihova pristupačnost bila u znatnoj mjeri otežana. Iako se učiteljsko zanimanje smatralo „ženskim”, školskim je zakonom bilo propisano da se učiteljice ne smiju udavati, a nakon ukidanja odredbe 1918. godine ova se praksa smatrala uvriježenom i u narednim desetljećima dvadesetoga stoljeća. Stoga Luetić ističe: „Čak i u ‘najprihvatljivijem’ ženskom zanimanju, učiteljskom, nisu se mogle zaposliti udane žene, jer je prema školskom zakonu iz 1888. godine bilo uređeno da ‘uda li se učiteljica, smatrat će se da se je dobrovoljno odrekla učiteljske službe’, a još je 1912. naredbom Odjela za bogoštovlje i nastavu Kr. hrv.-slav.-dalm. zem. vlade, bilo propisano da učitelji srednjih škola ‘u pravilu nisu oženjeni.’” (LUETIĆ 2002: 169). Usp. ŽUPAN 2013: 148–150.

³⁸¹ Budući da je sviranje instrumenata bilo jedna od djevojačkih vještina koje su kćerima iz uglednih obitelji trebale pružiti što bolje mogućnosti za udaju, sviranje instrumenta moralo je naglašavati ponajprije žensku ljepotu i gracioznost, pa je u tome smislu glasovir bio najpodobniji instrument, s obzirom na to da sviranje nije iskrivljavalo oblik tijela niti ga smještalo u nedolične pozicije, što je moguće kod nekih drugih instrumenata, kao što navodi Freia Hoffmann: „Ženski virtuozi na klarinetu pripada rijetkim pojavama, a također se čulo mišljenje da su duhački i gudački instrumenti neženstveni. Tko zadatak glazbenika shvaća kao sredstvo za osobno izlaganje, tome s pravom pripada mišljenje da položaj i izobličavanje mišića lica, što izazivlje vladanje takvim instrumentima, ne donosi povećanju ženske ljepote.” (HOFFMANN 1991: 51, citat prema: WEBER 2012: 390).

muziciranja, pri čemu se sviranje glasovira smatralo vještinom koja će djevojkama pomoći pri udaji i postizanju višega društvenog statusa. Dobrostojeće su pripadnice građanskoga sloja stoga nerijetko vodile vlastite salone³⁸² kao rasadnike umjetnosti, glazbe i društveno-političkih kontakata u kojima su se ostvarivali ciljevi građanske *étiquette* u kontroliranoj polujavnoj društvenoj sferi.

Uz poboljšanje statusa žena u društvu uslijed pristupa obrazovanju, ove su okolnosti omogućile da žene ozbiljnije odabiru glazbu kao vlastitu profesiju te da koncem devetnaestoga stoljeća u sve značajnijoj mjeri njihova djelatnost prijeđe u javnu sferu i postane društveno prihvatljivom. Glazbenice zagrebačke sredine bile su u svojevrsnoj prednosti pred ženama ostalih profesija, s obzirom na to da su pristup glazbenom obrazovanju u okviru škole Hrvatskoga glazbenog zavoda imale od osnutka glazbene škole 1829. godine, a za glasovir od osnutka *klavirne učione* 1872. godine³⁸³. Iako je prva žena učiteljica glazbene škole bila učiteljica pjevanja Ida Wimberger još 1882. godine,³⁸⁴ učiteljski se zbor *klavirne učione* u prvih osamnaest godina sastojao isključivo od muškaraca, no u *Klaićevu razdoblju* pridružuju im se i žene. Stoga će u ovome poglavlju doprinos žena razvoju zagrebačkoga pijanizma razmatrati analizirajući njihovu prisutnost u koncertnim programima u devetnaestomu stoljeću, potom zastupljenost učenica i nastavnica glasovira u glazbenoj školi, te razmatrajući individualne primjere pojedinih među njima. Njihov će doprinos analizirati i valorizirati uzimajući u obzir kategorije kao što su naobrazba, utjecaji europskih pijanističkih škola, koncertna i pedagoška djelatnost.

Lucy Green, Leppert i Loesser također ističu da su se instrumenti s tipkama shvaćali kao „ženski” ponajprije stoga što se sviračica za instrumentom nalazi u sjedećoj, nekompromitirajućoj poziciji. Drugi razlog Green pronalazi u društvenoj ulozi glasovira kao instrumenta koji je bio pogodan za korištenje u privatnoj sferi. Usp. GREEN 1997: 59. Usp. LEPPERT 1988: 154. Usp. LOESSER 2013: 65.

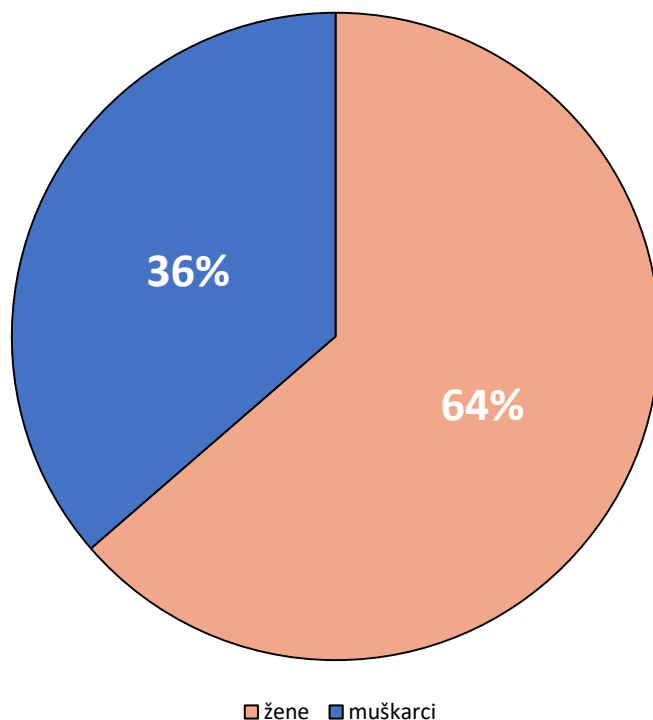
³⁸² Pišući o značenju građanskih salona Iskra Iveljić napominje sljedeće: „Premda je moderno građansko društvo ženama namijenilo djelovanje isključivo u privatnoj sferi, istodobno im je omogućilo da u polujavnoj sferi salona, društvenih izlazaka i drugih reprezentativnih obveza pomalo stvore svoj autonomni prostor te da sudjeluju u stvaranju pravila pripadnosti eliti, sudjelujući djelomice i u definiranju svoje rodne uloge.” (IVELJIĆ 2007: 296).

³⁸³ Kada je riječ o pristupačnosti glazbenoga obrazovanja ženama, može se istaknuti da su konzervatoriji diljem Europe od osnutka primali žene, prvotno na studij pjevanja i pojedinih instrumenata, ali pod posebnim uvjetima koji su obuhvaćali odvojene muške i ženske razrede, poseban kurikulum za žene i slično. Tek 1870-ih žene dobivaju mogućnost studirati i kompoziciju, a razlike u obrazovanju muškaraca i žena na europskim visokoškolskim ustanovama ukinute su tek u prvim desetljećima dvadesetoga stoljeća. U tome se smislu kao napredni pokazuju stavovi Ravnateljstva Hrvatskoga glazbenog zavoda, koje nikada nije činilo razlike u uvjetima obrazovanja za žene i muškarce, a povrh svega učiteljicama je bilo dopušteno voditi tzv. miješane klase. Usp. REICH 2001a: 149. Usp. ŠABAN 1982b: 21.

³⁸⁴ Prva žena imenovana učiteljicom na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda bila je Ida Wimberger, kasnije udata Brkić, koja je odlukom Ravnateljstva od 6. studenoga 1882. godine dobila radno mjesto učiteljice pjevanja, na kojemu je ostala do 1890. godine. Ida Wimberger Brkić bila je prva učiteljica pjevanja sopranistice Milke Trnine, a svojevremeno je vodila i privatnu glasovirsku i pjevačku školu za djevojke u Zagrebu. Usp. GOGLIA 1927: 56. Usp. BARBIERI 1996: 127–128. Usp. *** 1887: 302.

U prethodnom poglavlju bilo je riječi o najznačajnijim pijanističkim nastupima u zagrebačkoj sredini, među kojima su i prvi zabilježeni koncerti na kojima su sudjelovale pijanistice. Da bi se ocrtalo značenje pijanistica koje su djelovale u okviru *klavirne učione*, najprije ću, prema dostupnim izvorima, iznijeti podatke o zastupljenosti žena u koncertnim programima. Pritom ću se osloniti na istraživanje Snježane Miklaušić Ćeran o glazbenom životu Zagreba u devetnaestome stoljeću,³⁸⁵ u kojemu je analizirala koncertne programe sačuvane u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda u razdoblju od 1818. do 1890. godine. Kako navedeno istraživanje donosi detaljan popis izvođača i izvedenih skladbi, može poslužiti kao izvor za razmatranje zastupljenosti pijanistica na sačuvanim koncertnim programima. Dobiveni rezultati pokazuju da je na koncertima nastupilo ukupno 55 pijanista, od čega 35 žena i 20 muškaraca, odnosno 64 % žena naprama 36 % muškaraca (vidi Grafikon 1).

Zastupljenost pijanistica na koncertima prema programima sačuvanima u Arhivu HGZ-a od 1818. do 1890. godine

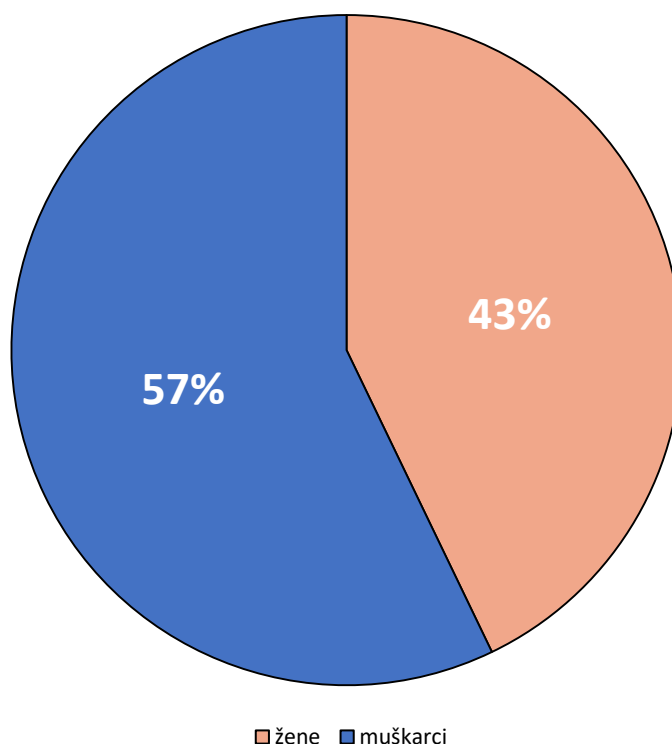


Grafikon 1. *Zastupljenost pijanistica na koncertima prema programima sačuvanima u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1818. do 1890. godine* (izrađeno prema: MIKLAUŠIĆ ĆERAN 2001: 335–345).

³⁸⁵ Usp. MIKLAUŠIĆ ĆERAN 2001: 335–345.

Ovdje je još neophodno istaknuti da se prije otvaranja *klavirne učione* 1872. godine na koncertima pojavljuje samo sedmero pijanista, od čega su četiri muškarca i tri žene, odnosno 57 % u korist muškaraca naprama 43 % žena (vidi Grafikon 2).

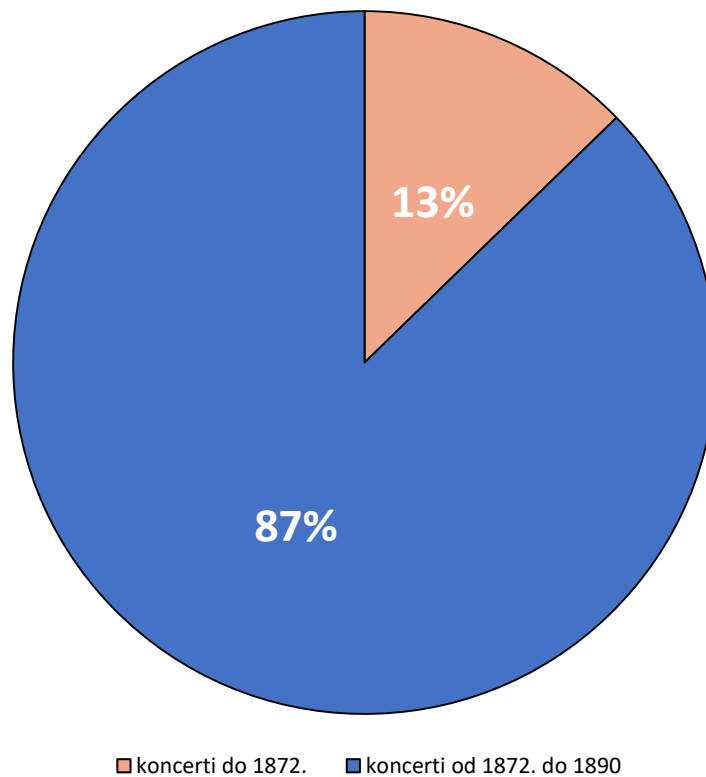
Zastupljenost pijanistica na koncertima prema programima sačuvanima u Arhivu HGZ-a od 1818. do 1872. godine



Grafikon 2. Zastupljenost pijanistica na koncertima prema programima sačuvanima u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1818. do 1872. godine (izrađeno prema: MIKLAUŠIĆ ĆERAN 2001: 335–345).

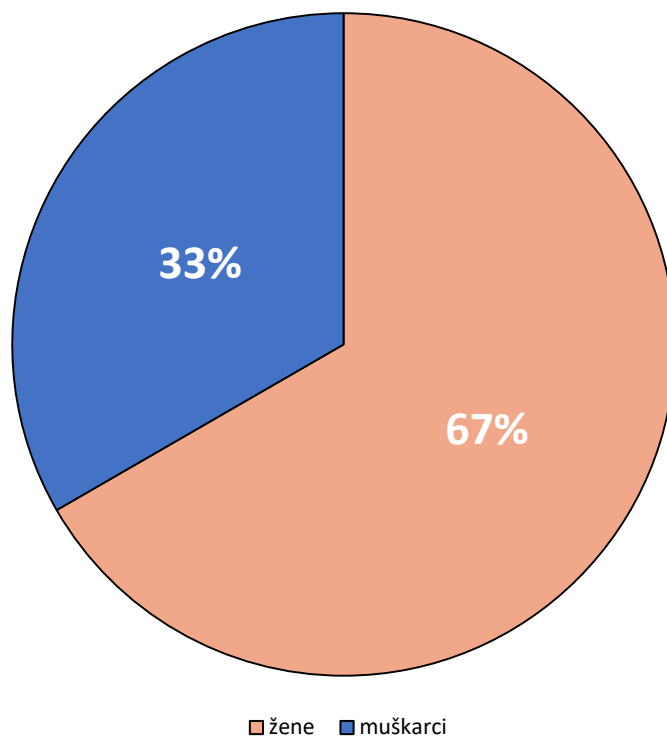
S obzirom na navedeno, moguće je zaključiti da se većina koncerata, točnije 87 %, na kojima su nastupali pijanisti, održala nakon otvaranja *klavirne učione*, tj. u razdoblju od 1872. do 1890. godine (vidi Grafikon 3). Na koncertima održanima u navedenom razdoblju nastupilo je 48 pijanista od kojih su 32 žene i 16 muškaraca, što je u konačnici 67 % naprama 33 % u korist žena (vidi Grafikon 4). Iz ovih je rezultata razvidna prevlast pijanistica na koncertima održanima u posljednjoj trećini devetnaestoga stoljeća, koja se vremenski podudara i s djelovanjem *klavirne učione*.

Koncerti na kojima nastupaju pijanisti prema programima sačuvanima u Arhivu HGZ-a prije i nakon otvaranja klavirne učione 1872. godine



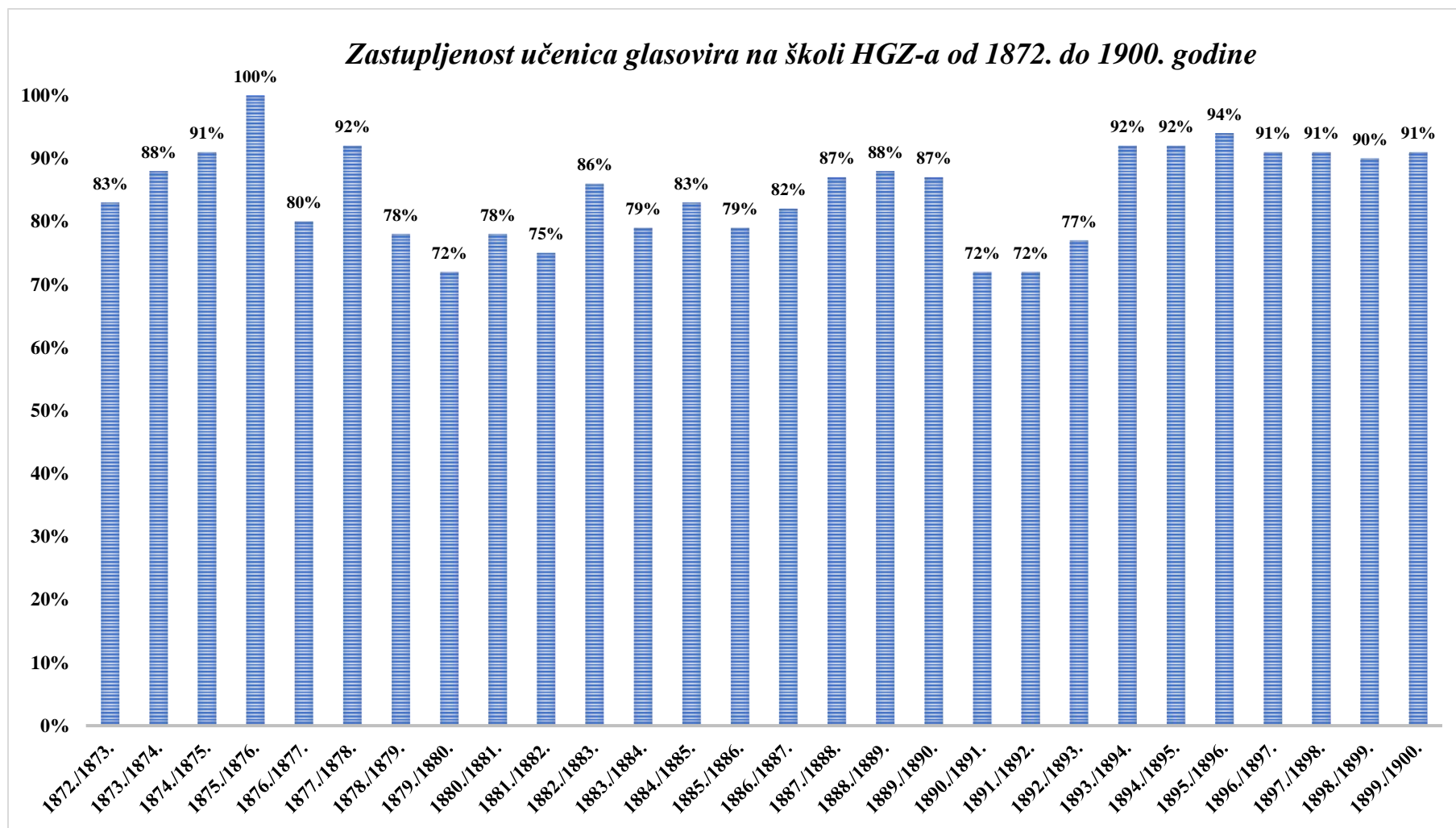
Grafikon 3. *Koncerti na kojima nastupaju pijanisti prema programima sačuvanima u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda prije i nakon otvaranja 'klavirne učione' 1872. godine* (izrađeno prema: MIKLAUŠIĆ ĆERAN 2001: 335–345).

Zastupljenost pijanistica na koncertima prema programima sačuvanima u Arhivu HGZ-a od 1872. do 1890. godine



Grafikon 4. *Zastupljenost pijanistica na koncertima prema programima sačuvanima u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1872. do 1890. godine* (izrađeno prema: MIKLAUŠIĆ ĆERAN 2001: 335–345).

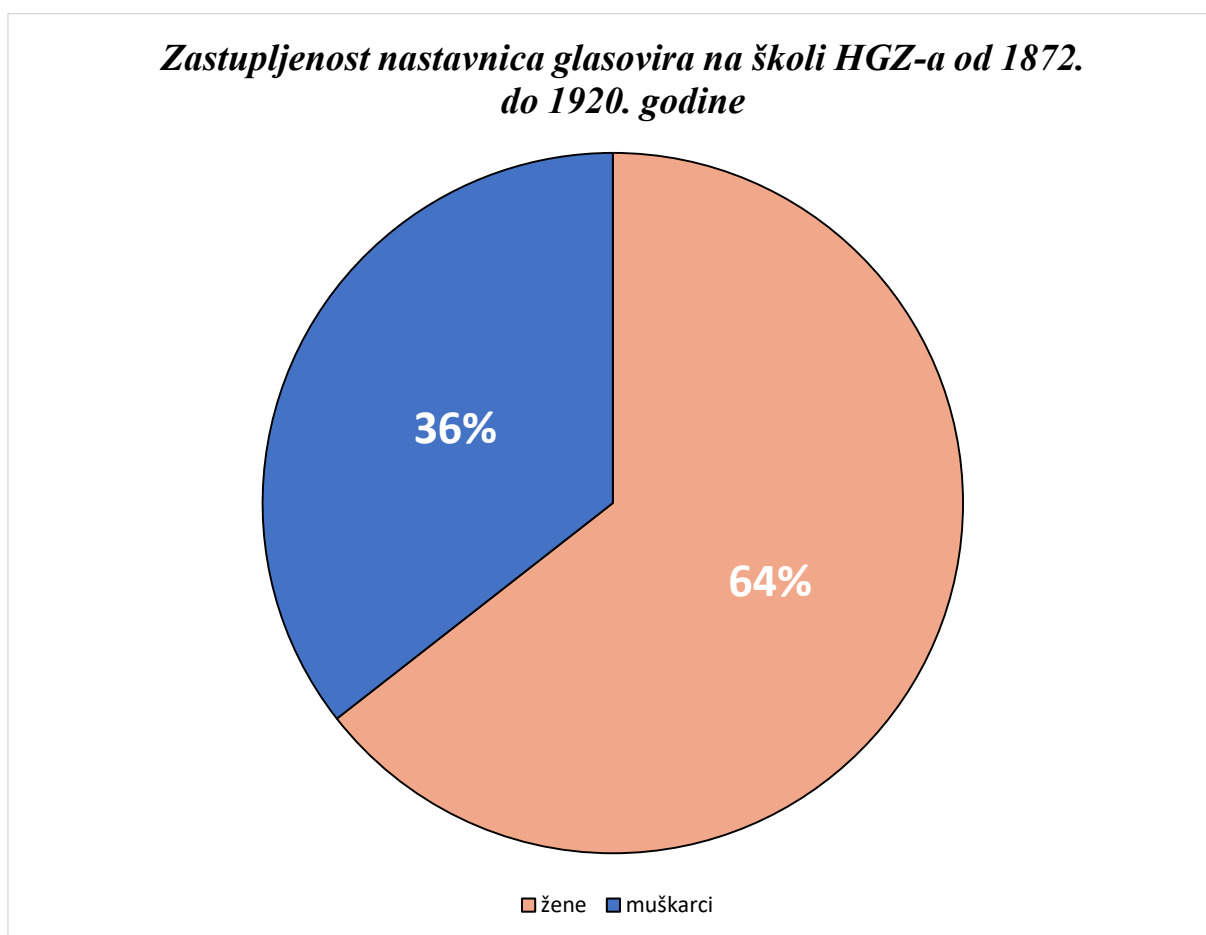
Žene su od osnivanja *klavirne učione* bile brojnije kao učenice glasovira, a od 1890. godine primat preuzimaju i u nastavničkome kadru. Tako je u razdoblju od 1872. pa do 1900. godine zamjetan visok postotak učenica glasovira, koji varira u rasponu od 72 % do 100 % u pojedinim godinama, no nikada se ne spušta ispod 72 % u školskim godinama 1879./1880., 1890./1891. i 1891./1892., nakon kojih kontinuirano raste do iznad 90 % (vidi Grafikon 5 i Tablicu 5).



Grafikon 5. Zastupljenost učenica glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1872. do 1900. godine³⁸⁶

³⁸⁶ Grafikon je izrađen prema popisu učenika u izvješćima glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda od školske godine 1872./1873. do 1899./1900. (vidi Tablicu 5).

Razumljivo je da će iz tako visoke zastupljenosti učenica glasovira³⁸⁷ na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda u narednim godinama na prijelazu stoljeća doći i do porasta broja nastavnica glasovira, s obzirom na to da su neke od njih upravo učenice koje su završile zavodsku školu. Gledajući cjelokupno razdoblje djelovanja *klavirne učione*, od 1872. do 1920. godine, na glazbenoj školi bilo je zaposleno ukupno 45 nastavnika glasovira, od čega je 29 žena i 16 muškaraca, što izraženo u postocima iznosi 64 % žena naprama 36 % muškaraca (vidi Grafikon 6).

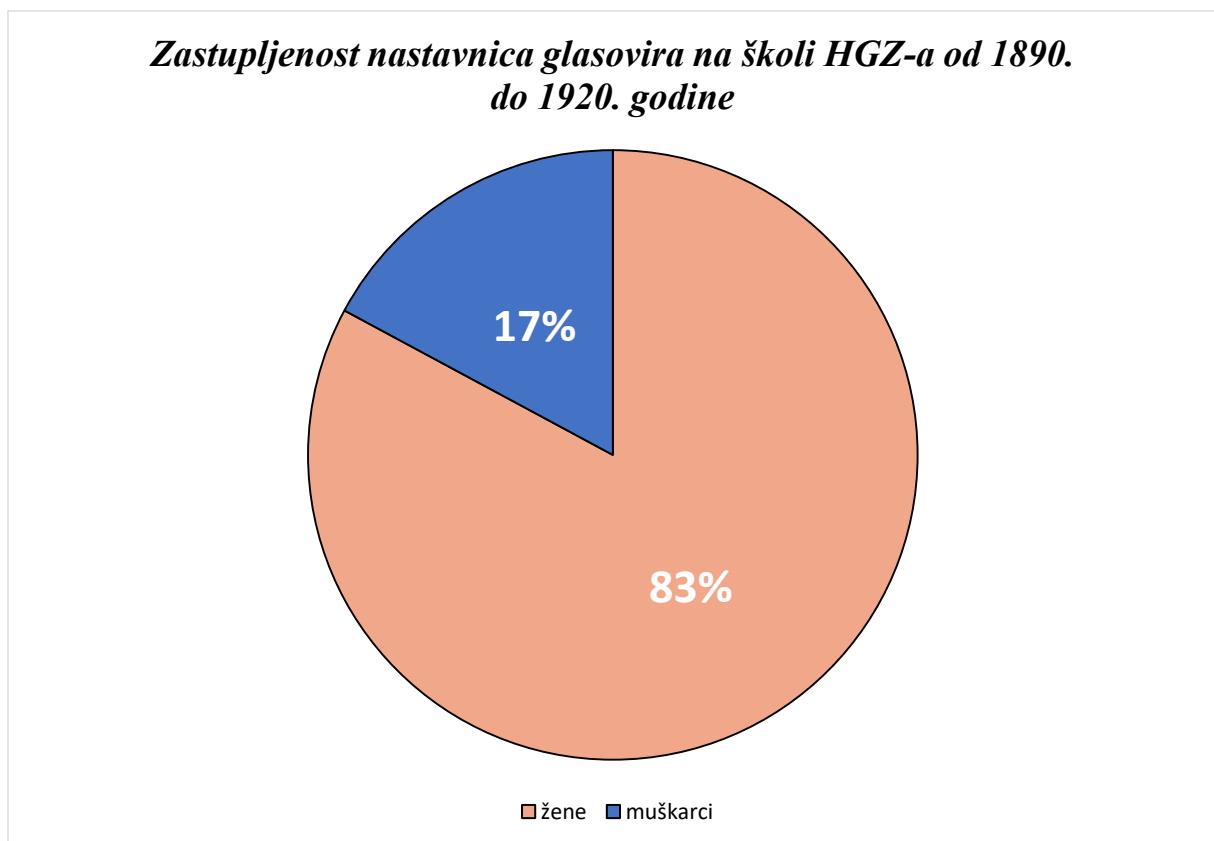


Grafikon 6. Zastupljenost nastavnica glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1872. do 1920. godine³⁸⁸

³⁸⁷ Ovakvi se rezultati donekle podudaraju s podacima o prisutnosti žena kao učenica europskih konzervatorija. Tako je Konzervatorij u Leipzigu već 1868. godine završilo 1420 studenata od čega je bilo 975 muškaraca i 445 žena. No u posljednjim dvama desetljećima devetnaestoga stoljeća taj se odnos mijenja u korist žena pa će tako među studentima prve godine na Frankfurtskom konzervatoriju 1878. godine biti 97 žena i 42 muškarca. Naravno, ovi se podaci odnose na studente svih odsjeka, a ne samo glasovirskoga, no može se pretpostaviti da je brojnost žena i na studiju glasovira bila veća. Usp. REICH 2001a: 150.

³⁸⁸ Grafikon je izrađen prema izvješćima glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda od školske godine 1872./1873. do 1920./1921. (vidi Tablicu 3).

Kada se pak uzme u obzir samo *Klaićevo doba*, dakle razdoblje od 1890. do 1920. godine, rezultati su u još većemu postotku u korist nastavnica glasovira. Od ukupno 35 nastavnika glasovira koji u ovome razdoblju djeluju na školi, 29 je žena i šest muškaraca, odnosno 83 % naprama 17 % u korist žena u nastavnome kadru (vidi Grafikon 7). U skladu s navedenim podacima može se zaključiti kako je ovaj segment glazbeno-obrazovnoga sustava u znatnoj mjeri utemeljen na zastupljenosti žena, ponajprije kao učenica, a potom i kao nastavnica glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Slična će se situacija između zastupljenosti muškaraca i žena u glazbeno-obrazovnome sustavu nastaviti i u narednim desetljećima, nakon osnivanja Muzičke akademije u Zagrebu, o čemu će biti riječi u narednome poglavlju. Stoga se može konstatirati da je od osnutka *klavirne učione* pa sve do polovine dvadesetoga stoljeća zamjetna veća prisutnost učenica glasovira, a od 1890. godine primat u nastavnome kadru preuzimaju nastavnice glasovira, koje su svojom djelatnošću uvelike utjecale na razvoj pijanizma u zagrebačkoj sredini, što je neposredno utjecalo i na razvoj koncertne djelatnosti u kojoj su žene također bile zastupljenije.



Grafikon 7. Zastupljenost nastavnica glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1890. do 1920. godine³⁸⁹

³⁸⁹ Grafikon je izrađen prema izvješćima glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda od školske godine 1890./1891. do 1920./1921. (vidi Tablicu 3).

4.2. Najznačajnije pijanistice i glasovirske pedagoginje u Zagrebu od 1890. do 1940. godine koje su djelovale na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda

Nakon analize statističkih podataka o prisutnosti žena kao učenica i nastavnica glasovira, u ovome ću odjeljku na individualnim primjerima prikazati doprinos žena razvoju zagrebačkoga pijanizma. Razmatrat ću njihovu djelatnost u dvama razdobljima: od 1890. do 1920. i od 1920. do 1940. godine. Ovakva podjela proizlazi iz događaja koji su uvelike odredili razvoj zagrebačke pijanističke scene u cijelosti. Posrijedi je naime dolazak prve nastavnice glasovira na glazbenu školu Hrvatskoga glazbenog zavoda, odnosno osnutak Muzičke akademije u Zagrebu u akademskoj godini 1921./1922. U prvome ću razdoblju razmatrati djelatnost žena u okviru *klavirne učione*, a potom, u drugome razdoblju, njihovu zastupljenost u okviru glasovirskoga odjela Muzičke akademije u Zagrebu. U razdoblju od 1920. do 1940. godine nositeljice tradicije *klavirne učione* djeluju istodobno s onima koje se smatraju prvom generacijom pripadnica Zagrebačke pijanističke škole. Budući da je potonja tradicija obilježila čitavo dvadeseto stoljeće i može se smatrati ekvivalentom nacionalnim pijanističkim školama, djelatnost pripadnica *klavirne učione* u razdoblju od 1920. do 1940. godine izgubila je ono značenje koje je imala u prethodnome razdoblju. No unatoč tome što su se pripadnici Zagrebačke pijanističke škole, proizašli iz klase Svetislava Stančića, postupno počeli isticati, bilo bi nepravredno prešutjeti da su i pijanistice koje su djelovale od 1890. godine pa do prvih desetljeća nakon osnutka Muzičke akademije u Zagrebu postigle zapažene pijanističke karijere kao prve žene koje su svojom javnom koncertnom djelatnošću utjecale na glazbenu scenu Zagreba, a pedagoškim radom ostvarile značajan napredak u profesionalizaciji pijanističke profesije.

4.2.1. Emilija pl. Makanec – prva nastavnica glasovira u okviru *klavirne učione*

Emilija pl. Makanec rođ. Saint-Firmin³⁹⁰ (1851. – 1933.) (vidi Prilog 6) zapamćena je u povijesti glazbene kulture u Hrvatskoj kao prva značajnija glasovirska pedagoginja u nas. Kako o njoj nema mnogo biografskih podataka, osim da je rođena u Beču, gdje je završila studij glasovira na tamošnjemu Konzervatoriju,³⁹¹ nepoznati autor njezina nekrologa navodi da je

³⁹⁰ Djevojačko prezime Emilije pl. Makanec pronalazimo u dvama oblicima: prvi je *Saint-Firmin*, uvriježen u leksikografskim izdanjima, a drugi *Maréchal de Firmin*, koji ponekad pronalazimo u periodici. U potonjemu obliku djevojačko prezime zapisano je i na njezinu nadgrobnom spomeniku na Mirogoju. Usp. *** 1984lj: 546, s. v. „Makanec, Emilija”. Usp. *** 1933: 133.

³⁹¹ Usp. *** 1984lj: 546, s. v. „Makanec, Emilija”.

„poslije smrti svog muža godine 1883. pošla na Bečki konzervatorij, gdje je kod profesora Epsteina s odličnim uspjehom položila ispit”³⁹². Doista je Emilija pl. Makanec 1883. godine ostala udovicom, pa se može pretpostaviti da se od tada intenzivnije posvetila pedagoškoj djelatnosti u okviru privatne škole glasovira,³⁹³ što je vidljivo iz oglasa u periodici (vidi Sliku 10).



Slika 10. Oglas Emilije Makanec – *Narodne novine*, god. 50, br. 262, str. 8, objavljeno 12. 11. 1884. (snimila M. Mičija Palić).

O privatnoj školi glasovira Emilije pl. Makanec prve zapise pronalazimo u periodici, najraniji od njih jest oglas iz studenoga 1884., a u narednim godinama njezino se ime pojavljuje u nekoliko osvrtu s koncerata što su ih održale njezine učenice. Tako se u *Narodnim novinama* od 9. rujna 1885. godine spominje da je Emilija Makanec priredila „u maloj dvorani građanske strieljane sa svojimi učenicami izpitni koncert na glasoviru, da dokaže roditeljem, koliko su jim dosele djeca u njezinoj školi i uz njezinu metodu podučavanja napredovala”.³⁹⁴ Osvrti s koncerata iz 1889. i 1890. godine spominju blistave nastupe njezinih učenica, održane u intimnome prostoru učiteljičina stana u kojemu se okupila brojna publika:

³⁹² *** 1933: 133. Ovaj navod nema potvrdu u primarnim izvorima, te se stoga ne može sa sigurnošću utvrditi kada je Emilija pl. Makanec studirala u klasi Juliusa Epsteina na Bečkome konzervatoriju. Među za sada dostupnom arhivskom građom sačuvanom u *Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* nije pronađen nijedan zapis prema kojemu bi Emilija pl. Makanec bila učenicom Bečkoga konzervatorija. Usp. KOSZ, Iona: e-mail poruka autorici, 13. veljače 2019.

Unatoč tomu, Zlatar je ubraja među Epsteinove učenike, kao i Vatroslava Kolandera, Ernesta Krautha te Anku Barbot Krežma, a u *Leksikonu jugoslavenske muzike* također pronalazimo podatak da je Makanec bila studenticom Bečkoga konzervatorija (bez naznake kod koga je učila glasovir). Ovi su se autori vjerojatno vodili gore navedenim zapisom iz časopisa *Sveta Cecilija*, koji za sada nije potvrđen. No naposljetku ipak ostavljamo otvorenu mogućnost, koja za sada nije dokazana, da se Emilija pl. Makanec privatno usavršavala kod Juliusa Epsteina, poput Sidonije Geiger. Usp. ZLATAR 2002: 5, 11. Usp. *** 1984lj: 546, s. v. „Makanec, Emilija”.

³⁹³ Usp. MIKLAUŠIĆ ČERAN 2001: 66.

³⁹⁴ *** 1885: 2.

„100 osobah najodličnijeg zagrebačkog društva među kojim smo opazili i novog predsjednika zem. glasbenog zavoda presv. g. Vl. pl. Cuculića, da prisustvuju produkciji omiljele ove glasoviračke škole”³⁹⁵.

U osvrtu na koncert održan u prosincu 1890. godine doznajemo da su učenice privatne škole ovoga puta nastupile u velikoj dvorani Hrvatskoga glazbenog zavoda: Emilija pl. Makanec od ove je godine „preniela svoj muzikalni glavni stan u glazbeni zavod”³⁹⁶.

U razdoblju intenzivne pedagoške djelatnosti u okviru privatne škole glasovira, koju je moguće pratiti od 1884. do 1890. godine, zamjećuje se da Emilija pl. Makanec drži privatnu poduku samo djevojkama, najčešće iz imućnijih građanskih i plemićkih zagrebačkih obitelji, što i dolikuje pripadnici visokoga staleža. Zamjetno je da do smrti njezina supruga, dr. Milana Makanca,³⁹⁷ ne pronalazimo zapise o njezinu javnom djelovanju ni kao pijanistice ni kao glasovirske pedagoginje, što je u suglasju sa statusom žena u građanskome društvu druge polovine devetnaestoga stoljeća. Među učenicama Emilije pl. Makanec u ovome se razdoblju ističu Ivana pl. Cuculić, Josefina Schreiber, Alka Mažuranić,³⁹⁸ Vera pl. Jelačić, Jelka St. Firmin, Stella Stengl i dr., a najzapaženije su izvedbe Ivane pl. Cuculić i Josefine Schreiber, o čemu svjedoči sljedeći zapis:

„Obim se vidi, da sviraju s pasijom, sa strašću, da ne smatraju svoj instrument utočištem hirovitih časovah, već dragim prijateljem, s kojim umiju šaputati, šaliti se,

³⁹⁵ *** 1890a: 3.

³⁹⁶ GRLOVIĆ 1890: 4–5.

³⁹⁷ Milan pl. Makanec (1843.–1883.) bio je političar, pravnik i publicist. Završio je studij prava u Zagrebu, a 1867. godine doktorirao u Beču. Po završetku doktorskoga studija radi u Zagrebu kao profesor kaznenoga prava, a kasnije kao tajnik obrtničke komore i gradski vijećnik u Sisku i Petrinji. Bio je također saborski zastupnik, aktivan u djelovanju protiv snažnoga ugarskog utjecaja, a zalagao se i za ujedinjenje hrvatskoga teritorija. Usp. ***: MAKANEC, Milan, u: *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38230> (pristup: 2. lipnja 2018).

³⁹⁸ Ivana Brlić Mažuranić u svojim dnevničkim zapisima spominje Emiliju pl. Makanec: „Do sad sam glasovir igrala. Po malo i meni muzika u glavu ide. Dobivam sluha. Gdja. Makanec kaže da imam veliki muzikalni talent.” (MAŽURANIĆ 2010: 36). Kako je ovaj dnevnički zapis iz 1889. godine, a Ivana Brlić Mažuranić se već 1892. godine udala, može se pretpostaviti da je prije udaje u roditeljskomu domu učila svirati glasovir, što se vremenski podudara s djelovanjem privatne škole Emilije pl. Makanec. Dodamo li još tomu činjenicu da je Ivanina sestra Alka bila učenicom Emilije Makanec te je i javno nastupala na koncertima, može se pretpostaviti da je i Ivana Brlić Mažuranić poduku glasovira dobila kod Emilije pl. Makanec. Iz biografskih podataka o književnici možemo razabrati da su glazba i glasovir zauzimali značajno mjesto u njezinoj svakodnevnici, da je još kao djevojka svirala glasovir koji je kasnije dobila na dar od roditelja kao svadbeni poklon. Svoju je kćerku Nadu podučavala sviranju glasovira, a ponekad je sa suprugom Vatroslavom, violinistom amaterom, svirala u duetu: „Čini se da sam pogriješila i kad sam pomislila da Ivana nije osobito voljela glazbu. Ona za sebe kaže da nije pod Mozartovom zvijezdom rođena, no glazba je ipak bila stalni pratilac njezinog života. I sama je pomalo svirala pa se itekako veselila kad je u kuću u Brodu napokon stigao glasovir što su joj ga roditelji obećali kao vjenčani dar. (...) U domu Brlićevih, kao i u drugim građanskim kućama, sviralo se s drugima i za druge. Ivana je svirala često i s različitim ljudima: glasovir četveroručno s prijateljicom ili bratom, rado je pratila vrsnog violončelista Josipa Stana koji je živio u Brodu, a ponekad čak i svojega muža koji je svirao violinu i, po njezinim riječima, imao sjajan sluh; znali su složiti kakav trio, a rado je muzicirala s prijateljima koji su znali dobro pjevati.” (LOVRENČIĆ 2013: 154–155).

a kad treba – i grmiti. Gospodična Cuculićeva klikče i pjeva, gospodična Schreiberova šapće. Kulakova etida op. 57 dokazala nam je, da g. C. virtuožno shvaća, što svira, a Lisztova rapsodija, koju je svirala g. S., ne čuje se bolje ni od pianisticah, koje su na glasu. Osobito nam je spomenuti Duvernoyov komad ‘Feu-roulant’, koji su obje gospojice odsvirale ‘kao da bi ga odpuhnule’. Izazivom i zasluženom čestitanju sa svih strana nije bilo konca ni kraja.”³⁹⁹

Vjerojatno su uspješni koncertni nastupi učenica Emilije pl. Makanec jedan od razloga zbog kojih ju je ravnateljstvo Hrvatskoga glazbenog zavoda angažiralo kao redovitu učiteljicu⁴⁰⁰ glasovira u okviru *klavirne učione*, koja službovanje započinje 28. veljače 1890. godine kao prva žena nastavnica glasovira na zavodskoj glazbenoj školi.⁴⁰¹ Ostvarivanjem pedagoške djelatnosti u okviru ove institucije Emilija pl. Makanec u tridesetogodišnjemu radnom vijeku zabilježila je značajne uspjehe,⁴⁰² a među mnogobrojnim učenicima njezine klase ističu se Ada Werhonig, Marija Virant, Margita Pavelić, Marija Uhliř, Jerka Marković Dobronić i dakako, rodonadželnik Zagrebačke pijanističke škole, Svetislav Stančić.⁴⁰³

Iako se Emilija pl. Makanec uglavnom posvetila pedagogiji, ne može se zanemariti ni njezina reproduktivna djelatnost. Njezina koncertna karijera nije doduše na razini pijanistica koje će djelovati u zagrebačkoj sredini u dvadesetomu stoljeću, poput Melite Lorković ili Dore Gušić, ali u svoje je vrijeme Emilija pl. Makanec ipak postigla znatne uspjehe. Tako je primjerice prva u nas izvela *Treći glasovirski koncert u c-molu op. 37* Ludwiga van Beethovena 1891. godine uz orkestar Hrvatskoga glazbenog zavoda.⁴⁰⁴ Emilija pl. Makanec nastupala je u brojnim komornim sastavima i surađivala s glazbenicima⁴⁰⁵ poput Josipa Eisenhutha, Antuna

³⁹⁹ GRLOVIĆ 1890: 5.

⁴⁰⁰ Usp. *Izvjeshće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda za školsku godinu 1907.–1908.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁰¹ Emilija pl. Makanec radi kao učiteljica glasovira na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda od 28. veljače 1890. do umirovljenja 1. rujna 1920. godine. U istoj godini zaposlena je na zavodskoj školi Terezija Knez, kao što navodi Goglia: „Napokon radi prevelikog broja učenika za klavir, namještena bi kao pomoćna učiteljica, apsolutnica bečkog konservatorija Terezija Knez.” (GOGLIA 1927: 67). No njezina je pedagoška djelatnost skromna, jer je na zavodskoj školi ostala samo jednu školsku godinu. Usp. GOGLIA 1927: 112.

⁴⁰² Njezini učenici redovito nastupaju na koncertima glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda, a programi koje izvode sastoje se najčešće od skladbi za glasovir solo, četveroručno i za dva glasovira. Pojedini učenici nastupaju i s učeničkim orkestrom pod ravnanjem Vjekoslava Rosenberga Ružića, poput Marije Virant koja 30. travnja 1912. godine izvodi *Glasovirski koncert op. 2* Antona Arenskog, kao i učenika Svetislava Stančića koji 30. siječnja 1912. izvodi Mozartov *Glasovirski koncert u d-molu*, a dvije godine kasnije, 24. lipnja 1914., završava studij glasovira izvedbom Beethovenova *Glasovirskoga koncerta op. 73 u Es-duru*. Usp. *Izvjeshće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda za školsku godinu 1911.–1912.* (Arhiv HGZ-a). Usp. *Izvjeshće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda za školsku godinu 1913.–1914.* (Arhiv HGZ-a). Usp. DOLIĆ 1988: 82–85.

⁴⁰³ Ibid. Usp. *** 1984lj: 546, s. v. „Makanec, Emilija”.

⁴⁰⁴ Na koncertu u čast sv. Cecilije, održanom 20. studenoga 1891. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu, kao solistica Beethovenova koncerta nastupila je Emilija pl. Makanec. Ibid. Usp. GOGLIA 1927: 72. Usp. *Izvjeshće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda koncem školske godine 1891.–1892.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁰⁵ Usp. GOGLIA 1930: 28, 48. Usp. GOGLIA 1940: 16.

Goglie, Roberta Kronfelda, Gašpara Zamečnika, Rudolfa Šega, Josipa Karbulke, Ljudevita Sove, a pohvale je dobila i prilikom izvođenja Lisztovih *Réminiscences de Don Juan* za dva glasovira s Marijom Abzac na društvenome koncertu Hrvatskoga glazbenog zavoda održanom 26. listopada 1893. godine:

„Tehnička vještina poznate vrsne učiteljice gdje. Makanec poznata je i prema dobrome glasu njezinu mogli smo samo očekivati onako savršenu igru, kakovom se iskazala uza svoju mladju kolegicu prof. Abzac.”⁴⁰⁶

Sagleda li se djelatnost Emilije pl. Makanec u cjelini, može se zaključiti da se njezin doprinos razvoju pijanizma u zagrebačkoj sredini ogleda uglavnom u pedagoškom radu, isprva u okviru vlastite privatne škole, a potom i *klavirne učione* Hrvatskoga glazbenog zavoda. Njezini su učenici kasnije postali učitelji glazbene škole i Muzičke akademije, a Svetislav Stančić jedan je od naših najznačajnijih glasovirskih pedagoga u dvadesetom stoljeću. Prenoseći pijanističku tradiciju bečke škole u zagrebačku sredinu, Emilija pl. Makanec svojom je pedagoškom, solističkom i komornom djelatnošću u značajnoj mjeri utjecala na oblikovanje ovdašnje predodžbe o glasoviranju, čineći glasovir prijemčivijim instrumentom honoratskome društvenom sloju, kao prva plemkinja u nas koja je javno djelovala kao pijanistica i glasovirska pedagoginja. Naposljetku, neka ostane zapisana i činjenica da njezina učenika Svetislava Stančića smatramo rodonačelnikom Zagrebačke pijanističke škole, ishodištem koje je, ipak, bila jedna žena.

4.2.2. Anka Barbot Krežma

„Nu nemojmo zaboravit njegove sestre, koja ti glasovira kao prava umjetnica, koja ga prati velikim talentom.”⁴⁰⁷

Uz Emiliju pl. Makanec na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda djeluje još jedna pijanistica i glasovirska pedagoginja, koja je u povijesti glazbe, možda nepravedno,⁴⁰⁸ zapamćena ponajprije kao sestra eminentnoga violinista Franje Krežme. Riječ je, dakako, o

⁴⁰⁶ Dr. F. 1893: 95.

⁴⁰⁷ KUHAČ 1882: 209, citat prema: FAJDETIĆ 1982: 51.

⁴⁰⁸ U literaturi se Anka Krežma najčešće spominje tek kao sestra uglednoga violinista, no o njoj nema relevantnih radova, niti je uvrštena u Muzičku enciklopediju. Tek *Leksikon jugoslavenske muzike i Hrvatski biografski leksikon* donose natuknice o Anki Krežmi. Usp. ŠABAN 1983a. Usp. *** 1984b: 474, s. v. „Barbot Krežma, Anka”.

Anki Barbot Krežma (1859.–1914.),⁴⁰⁹ pijanistici i glasovirskoj pedagoginji koja je među prvima u nas ostvarila zapaženu koncertnu i vrlo uspješnu pedagošku djelatnost. Prvu poduku glasovira Anka Krežma dobila je u rodnome Osijeku vjerojatno kod učitelja Ivana Nepomuka Hummela,⁴¹⁰ a od rane je dobi pokazivala glazbeni talent:

„Anka je postala najrevnija i najsvjesnija učenica među njegovim učenicima. Vježbala je i po osam sati dnevno, ne štedeći ni krhko zdravlje ni slab vid, a takvim se marom odlikovala i kasnije u Zagrebu, te je izvanredno brzo napredovala.”⁴¹¹

Od 1866. godine obitelj Krežma nastanjuje se u Zagrebu, gdje Anka Krežma nastavlja svoju privatnu glasovirsku poduku⁴¹² i održava prve koncerte⁴¹³ s bratom Franjom, koji će igrom slučaja biti odlučujući za nastavak njihova školovanja na Konzervatoriju u Beču. Franjo i Anka Krežma studirali su u Beču od 1871. do 1875. godine (vidi Prilog 7) uz financijsku pomoć biskupa Strossmayera, grofa Ladislava Pejačevića⁴¹⁴ te kao stipendisti grofa Hansa Wilczeka⁴¹⁵ (vidi Prilog 8). Anka Krežma učila je glasovir u klasi profesora Franza

⁴⁰⁹ Njezino ime i prezime pronalazimo i u obliku Anka Krežma Barbot, kao i Anna Krežma, dok joj cjelovito ime glasi Anka Elizabeta Amalija. Usp. ŠABAN 1983a.

⁴¹⁰ Fajdetić navodi da je Anka Krežma vjerojatno učila glasovir kod Ivana Nepomuka Hummela, koji je od 1845. bio osječki gradski učitelj i orguljaš župne crkve u Tvrđi. Iako Kassowitz-Cvijić navodi da je Anka Krežma prvu poduku glasovira dobila kod stanovitoga učitelja Frimla ili Frimmela, Fajdetić zaključuje da se ovdje radi o pravopisnoj grešci. Jedinu sličnost tomu prezimenu pronalazimo u Valerijana Friml-Antunovića (1888. – 1937.), osječkoga dirigenta i skladatelja, koji je doduše podučavao glasovir, ali tek 1918. godine, pa se Fajdetićev zaključak čini istinitim. Usp. FAJDETIĆ 1982: 8, 134, 136. Usp. ČERVENJAK 2014: 323–324. Usp. KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925: 110.

⁴¹¹ KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925: 110, citat prema: FAJDETIĆ 1982: 8.

⁴¹² Iz postojećih izvora ne može se sa sigurnošću utvrditi kod koga je Anka učila glasovir u Zagrebu. Ipak, po odlasku na studij u Beč, Franjo i Anka pišu pismo u kojemu su se „dirljivo oprostili od svog dotadašnjeg nastavnika” Gjure Eisenhutha. Tako Anka piše: „Poštovani gospodine profesore! Započeta karijera mog dragog brata ponukala me je, da ga sliedim, i da kao sestra bdijem nad njim i da ga štitim, pa zato nisam mogla nastaviti s glasbenom podukom, koju ste mi Vi pružali s toliko mnogo ljubavi. Osjećam se obvezana neizmjernom zahvalnošću za Vaš veliki trud i za dobru podlogu koju ste mi dali. Obećajem, da ću Vam uvijek poslužiti na veliku čast, a to ću postići svojom marljivošću. Molim Vas izručite rukoljub milostivoj gospođi. S veleštovanjem Vaša učenica Ana Krežma. – Beč, 30 rujna 1871.” (Cit. prema: FAJDETIĆ 1982: 15).

Kako je Eisenhuth djelovao kao učitelj violine na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda, ali i kao dirigent, skladatelj i orguljaš župne crkve sv. Marije na Dolcu, tako postoji mogućnost da je, uz poduku violine mladome Franji, davao i poduku glasovira njegovoj sestri Anki. Usp. AJANOVIĆ MALINAR 1998.

Anku Krežmu pronalazimo i u izvješću glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda za školsku godinu 1870./1871. među učenicima pjevanja u klasi Emanuela Simma, doduše na popisu bolesnih učenica, koje su u toj godini izostale s nastave. Usp. *Imenik i razredba učenikah odnosno učenicah učionah Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda na koncu školske godine 1870.–1871.* (Arhiv HGZ-a).

⁴¹³ Franjo i Anka Krežma prvi su zajednički koncert održali u Sisku 10. kolovoza 1870., a potom i u Stankovićevo kazalištu u Zagrebu 6. svibnja 1871. godine, gdje ih je čuo profesor Bečkoga konzervatorija Alexander Leopold Zellner te im pomogao oko nastavka studija u Beču. Usp. FAJDETIĆ 1982: 14. Usp. KOS 2012b: 14. Usp. KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925: 111.

⁴¹⁴ Usp. ČVRLJAK 1992: 48. Usp. KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925: 112.

⁴¹⁵ Franjo je stipendiju grofa Hansa Wilczeka dobivao od početka školovanja, a Anka samo u posljednjoj školskoj godini 1874./1875. Usp. FAJDETIĆ 1982: 14. Usp. *Matrikel – Anna Krezma 1875.*, knjiga K, br. 284 (Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien).

Ramescha,⁴¹⁶ a s velikim uspjehom završila je svoje školovanje uz posebne pohvale⁴¹⁷ (vidi Prilog 9), pri čemu nije zaostajala za svojim bratom pa je „nagrađena s diplomom i zlatnom kolajnom”⁴¹⁸.

Još za vrijeme studija Franjo i Anka održavali su koncerte u ovdašnjoj sredini, često na poziv Gjüre Eisenhutha i Ivana pl. Zajca,⁴¹⁹ no tek nakon završetka studija zapravo započinje blistava koncertna karijera mladoga violinskog virtuozu, u okviru koje će brat i sestra nastupati u najvećim glazbenim prijestolnicama Europe. Anka Krežma do 1879. godine vjerno je pratila brata na brojnim koncertima, od kojih je svakako potrebno istaknuti nastup u rimskoj dvorani *Dante*, 7. veljače 1876. godine, kada su svirali pred Franzom Lisztom, nakon kojega je, dva dana kasnije, uslijedio privatni koncert u palači kontese Sayn-Wittgenstein⁴²⁰. U narednih pet godina mladi su glazbenici održali uspješne koncerte po Italiji, Francuskoj, Mađarskoj, Austriji, Češkoj, Njemačkoj, a nastupali su i diljem Hrvatske.⁴²¹ Zapažen uspjeh ostvarili su na koncertima u Parizu 1877. godine, svirajući pred najznačajnijim europskim violinistima i violinističkim pedagogima, poput Henryja Vieuxtempsa, Charlesa Duncla, Camillea Sivorija i Lamberta Josepha Massarta. Na gotovo svim njihovim nastupima Anka je izvodila nekoliko solističkih skladbi, za koje bi redovito dobila pohvale:

⁴¹⁶ U arhivskoj građi u *Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* Anka Krežma navedena je na popisu učenika glasovira za školske godine 1873./1874. i 1874./1875., pri čemu se navodi da joj je učitelj glasovira bio Franz Ramesch, a na završnome ispitu dobila je najviše ocjene. Usp. KOSZ, Ilona: e-mail poruka autorici, 13. veljače 2019. Usp. *Matrikel – Anna Krezma 1875.*, knjiga K, br. 284 (Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Usp. *Matrikel – Anna Krezma 1873./1874.*, knjiga K, br. 268 (Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien). Usp. *Matrikel – Anna Krezma 1873.*, knjiga K, br. 207 (Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien).

⁴¹⁷ Osvrt o njihovu završnom ispitu objavljen je u novinama *Deutsche Musik Zeitung*, pri čemu se uz pohvale trinaestogodišnjemu Franji ističe i Ankina umješnost: „Gospođica Anka, ljubka sestra mladog virtuozu, također bečka konzervatoristica, prati na glasoviru svoga brata izvrstnim i nesebičnim načinom, razumnim shvaćanjem i točnošću, te svira izim toga i samokomade. Gospođica posvjedočuje lijepo brzoprstje (Geläufigkeit), krasan udar i razgovijetnu predaju, s jednom riječju, ona je obdarena glasoviračica, kojoj samo jošte manjka tjelesna snaga da proizvede nešto savršenoga.” (Cit. prema: FAJDETIĆ 1982: 19). Usp. *** 1875: 8.

⁴¹⁸ FAJDETIĆ 1982: 136. Usp. KOSZ, Ilona: e-mail poruka autorici, 13. veljače 2019.

⁴¹⁹ Usp. GOGLIA 1940: 10. Usp. KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925: 112.

⁴²⁰ Do susreta s Franzom Lisztom došlo je zahvaljujući posredovanju biskupa Strossmayera, koji je Franju i Anku Krežma uveo u visoko rimsko društvo. Prilikom privatnoga koncerta mladi su glazbenici svirali za Liszta, a Franjo je imao i priliku „s Lisztom glasbovati”. Također, na prvome rimskom koncertu u dvorani *Dante*, kada ih je slušao Liszt, Anka je svirala solo, što saznajemo iz osvrta na koncert: „Jedna Chopinova fantazija, zatim proljetna pjesma Mendelssohnova, odigrane od gospođice Anke, zasvjedočiše njenu valjanost, dobru školu i ukusno muzikalno poimanje.” (Cit. prema FAJDETIĆ 1982: 33).

⁴²¹ Franjo i Anka Krežma održali su zajedno više od dvije stotine koncerata diljem Europe i Hrvatske. Detaljan popis koncerata vidi u: FAJDETIĆ 1982: 196–201. Usp. GOGLIA 1940: 11. Usp. ČVRLJAK 1992: 50. Usp. KUHAČ 1882: 131–132. Usp. KOS 2012b: 14. Usp. KASSOWITZ-CVIJIĆ 1925: 114.

„Gospodjica Anka, koja je s bratom dijelila iskazanu im čast ove večeri, glasovirala je dva koncertna komada, s kojima je izazvala živo povladjivanje, te ih je morala opetovati.”⁴²²

Posljednji zajednički koncert u Zagrebu Franjo i Anka održali su 3. travnja 1879. godine u Hrvatskome narodnom kazalištu,⁴²³ a u svome prikazu koncerta Ivo Vojnović piše i o Anki:

„Uz takvog svjetskog umjetnika, kao što je Franjo Krežma, njegova dražestna sestra Anka igra čedniju, ali ipak dostojnu ulogu. Njezina fina, ubava osoba, njezino udaranje ako ne izvanredno, ali ipak uvijek točno i čuvstveno, znade pridobiti na prvi mah sućuti občinstva osobito pako, slušajući prekrasni način kojim sprovadja svoga brata. Malo kada možeš naći tako savršenu, umjetničku sprovoditeljicu, koja znade pogoditi sve one tanke razlikosti izraza što zahtjeva pratnja takvog umjetnika. Njezina dva komada ‘Improvization’ od Fuchsa i ‘Valse-Caprice’ od Rubinsteina bijahu odigrana velikom finoćom i liepom brzinom, tako da ju občinstvo odlikova živim pleskanjem.”⁴²⁴

U srpnju 1879. godine Franjo prihvaća poziv Benjamina Bilsea i postaje koncert-majstorum njegova orkestra, buduće Berlinske filharmonije. Franjin odlazak u Berlin značio je i kraj umjetničke suradnje brata i sestre. Anka je ostala u Zagrebu s roditeljima te se u narednome razdoblju posvetila solističkoj koncertnoj djelatnosti, svirajući povremeno i u komornim sastavima sa zagrebačkim glazbenicima, ali s bratom više nije javno nastupala.

U zagrebačkoj sredini Anka Barbot Krežma ostvarila je svoje najznačajnije solističke nastupe, među kojima se ističu oni s orkestrom (vidi Tablicu 4). Naime, na koncertu Hrvatskoga pjevačkog društva *Kolo* 14. studenoga 1890. godine, održanom u velikoj dvorani *Sokola*, izvela je prvi put u nas *Koncert za glasovir i orkestar op. 33* Antonina Dvořáka, kako ističe autor osvrta objavljenoga u Narodnim novinama:

„Uz Smetanu bio je na koncertu zastupan i najveći živući češki majstor Dvořák, od koga je naša vrstna pianistica gdja. Anka Krežma Barbot prvi put u Zagrebu izvela koncert po samih narodnih melodijah na glasoviru uz vanredno eksaktnu pratnju vojničke glasbe. Kompozicija je remek-djelo glasovirskih konceratah, a interpretacija bila je u celosti prekrasna (...).”⁴²⁵

⁴²² Iz kritike koncerta održanog u Parizu 6. travnja 1877. godine. Cit. prema: FAJDETIĆ 1982: 57–58.

⁴²³ Iako nakon ovoga koncerta Franjo Krežma više nikada nije nastupao u Zagrebu, posljednji zajednički koncert, ujedno i posljednji njegov koncert u Hrvatskoj, brat i sestra Krežma održali su u Ogulinu 10. lipnja 1879. godine. Usp. FAJDETIĆ 1982: 201.

⁴²⁴ Cit. prema: FAJDETIĆ 1982: 73.

⁴²⁵ *** 1890b: 4.

Dvije godine kasnije Anka Barbot Krežma održala je još jedan značajni koncert, po kojemu je također ostala zapisana u povijesti ovdašnje glazbene kulture. Dakle, 25. studenoga 1892. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu održan je koncert u čast sv. Cecilije, na kojemu je Anka Krežma pod ravnanjem Ivana pl. Zajca⁴²⁶ prva u nas izvela *Glasovirski koncert u b-molu op. 23 br. 1* P. I. Čajkovskoga:

„Namah druga točka: Čajkovskov koncert (Op. 23 Br. 1 B-moll) za glasovir i orkestar bio je tako zvani glavni stožer celog koncerta. Veoma smo zahvalni gdji. prof. Anki Krežma Barbot, što je odabrala ovu najtežu Čajkovskovu kompoziciju i ujedno jednu od najljepših u modernoj glasb. klasičnoj literaturi.”⁴²⁷

Koncerti Dvořáka i Čajkovskog ubrajaju se među najzahtjevnije skladbe pijanističkoga repertoara, za čiju je izvedbu neophodna tehničko-interpretativna umješnost najviše razine, pa ovi pothvati upućuju na to da je Anka Krežma doista bila vrsnom pijanisticom. Također, nastupala je i kao članica komornih ansambala, surađujući s Josipom Eisenhuthom, Josipom Karbulkom, Hinkom Geigerom, Vitézslavom Romanom Moserom i Antunom Stöcklom.⁴²⁸ No kao što ističe i Fajdetić,⁴²⁹ nakon 1892. godine u arhivskoj građi i periodici nema podataka o koncertima Anke Barbot Krežma, pa se može pretpostaviti da je nakon udaje za uglednoga poduzetnika Dragutina Barbota Anka svoju pažnju usmjerila prema pedagoškoj djelatnosti.

Ladislav Šaban navodi da je Anka Krežma davala privatnu poduku glasovira,⁴³⁰ što nije potvrđeno iz primarnih izvora, ali je poznato da je još 1882. godine konkurirala na natječaju za učitelja glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Tada su među kandidatima, uz Anku Krežma, bili Dragutin Bauda, Provaznik, Josipa Crnčić, Malvina Chiurkov, Antun Stöckl i Milan Fabković, a potonji je primljen za učitelja *klavirne učione*.⁴³¹ Nekoliko godina kasnije, nakon dolaska novoga ravnateljstva, Anka Barbot Krežma imenovana je redovnom učiteljicom glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda, gdje je službovala dvadeset i tri godine,⁴³² od 1. listopada 1891. do svoje smrti 15. lipnja 1914. godine. Upravo u okviru pedagoške djelatnosti na *klavirnoj učioni* Anka Barbot Krežma ostvarila je najznačajniji utjecaj na razvoj zagrebačkoga pijanizma. Naime, njezinom klasom glasovira prošla je gotova stotina učenika,

⁴²⁶ Usp. *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1892.–1893.* (Arhiv HGZ-a).

⁴²⁷ GRLOVIĆ 1892: 6.

⁴²⁸ Usp. GOGLIA 1927: 70. Usp. GOGLIA 1930: 28, 46. Usp. GOGLIA 1940: 16. Usp. S. B. 1891: 5.

⁴²⁹ Usp. FAJDETIĆ 1982: 136.

⁴³⁰ Usp. ŠABAN 1983a.

⁴³¹ Usp. GOGLIA 1927: 55.

⁴³² Usp. GOGLIA 1927: 70. Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda za školsku godinu 1910.–1911.* (Arhiv HGZ-a).

od kojih su mnogi bili značajni pijanisti i glasovirski pedagozi. U svojoj je pedagogiji pripadala tradiciji Bečke pijanističke škole. Kao što je učenik Emilije pl. Makanec bio Svetislav Stančić, Anka Barbot Krežma odgojila je našu prvu pijanisticu Antoniju Geiger Eichhorn. Njezini su učenici također bili poznata zagrebačka glasovirska pedagoginja Izabela pl. Catinelli, jedna od prvih učiteljica glasovira Melite Lorković, zatim pijanistice Dragica Kovačević Häusler, Felice Streim i Gizela Beck (vidi Tablicu 4), kao i učiteljice *klavirne učione* Terezija Herzog, Cvijeta Janda, Hedviga Devidé Hergešić, Nada Klaić Jurinac i Marija Vranešić Vasilesko (vidi Tablicu 3). Učenica Anke Barbot Krežma bila je i sestra Antuna Gustava Matoša, solo pjevačica i glasovirska pedagoginja Danica Matoš Strzeszewska (vidi Tablicu 7), potom skladatelj i glazbeni kritičar Lujo Šafranek Kavić, kao i pijanistica i harfistica Marija Eisenhuth Rac.⁴³³

Premda klasa Anke Barbot Krežma nije dala nositelje reformatorskih pijanističkih tendencija nego je radije nastavila tradiciju bečko-zagrebačkoga pijanizma, i Barbot Krežma, zajedno s Emilijom pl. Makanec, neposredno je utjecala na domaću sredinu. U prvim desetljećima dvadesetoga stoljeća nositeljica ove linije zagrebačkoga pijanizma bila je njezina učenica Antonija Geiger Eichhorn, suvremenica Svetislava Stančića i jedna od prvih pijanistica koje su postigle značajnu izvedbenu djelatnost u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća.

4.2.3. Dragica Kovačević Häusler

Nakon Emilije pl. Makanec i Anke Barbot Krežma slijedi prva generacija njihovih učenica, koje su u znatnoj mjeri utjecale na razvoj pijanizma i profesionalizaciju pijanističke izvedbene i pedagoške djelatnosti. Prva koja se izdvaja svakako je **Dragica Kovačević Häusler (1879. – 1974.)**.⁴³⁴ Njezina profesionalna karijera nije bila dugoga vijeka, ali je itekako značajna, naročito u reproduktivnome smislu, zbog čega literatura Dragicu Kovačević Häusler ubraja u „pionire profesionalnog pijanizma u Hrvatskoj”⁴³⁵. Glazbenu naobrazbu započela je kod Vatroslava Kolandera,⁴³⁶ a od jeseni 1891. do 1897. učenica je glasovira u klasi Anke Barbot Krežma na *klavirnoj učioni* Hrvatskoga glazbenog zavoda.⁴³⁷

⁴³³ Usp. *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1891.–1892.* (Arhiv HGZ-a), u kontinuitetu za svaku školsku godinu do *Izvešće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1899.–1900.* (Arhiv HGZ-a).

⁴³⁴ Usp. AJANOVIĆ MALINAR 2009.

⁴³⁵ *** 1984g: 466, s. v. „Kovačević Häusler, Dragica”.

⁴³⁶ Usp. LVOVSKÝ 1899: 1.

⁴³⁷ Usp. *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1891.–1892.* (Arhiv HGZ-a), slijedom za svaku školsku godinu do *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1896.–1897.* (Arhiv HGZ-a).

Za vrijeme školovanja ostvarila je značajne koncertne nastupe,⁴³⁸ a već je krajem školske godine 1891./1892. nagrađena „darom i upisom u zlatnu knjigu”⁴³⁹ Hrvatskoga glazbenog zavoda. Koraljka Kos navodi da je Dragica Kovačević morala svladati vrlo zahtjevan program na završnome ispitu:

„Na završnom ispitu zrelosti iz glasoviranja svira Dragica Kovačević nastudirani program, ali i Lisztovu 9. Rapsodiju koju je dobila na studij 14 dana prije ispita, zatim i kompoziciju ‘prima vista’, te harmonijski zadatak iz modulacije i transpozicije. Završetak školovanja na svečan je način i formalno okrunjen nastupom na završnoj učeničkoj produkciji.”⁴⁴⁰

Za dalji napredak Dragice Kovačević založio se Izidor Kršnjavi⁴⁴¹ omogućujući joj državnu stipendiju da bi usavršavanje mogla nastaviti na Bečkomu konzervatoriju. Zsigurno su ovome pripomogli i Dragičini zavodski nastavnici, kao i ravnatelj Zajc, koji ju je nazivao „kneginjom glazbe”⁴⁴². Od 1897. do 1900. godine Dragica Kovačević učenica je glasovira u klasi Louisa Therna. Kao i tijekom studija u Zagrebu, Dragica Kovačević u Beču ostvaruje nekoliko zapaženih koncertnih nastupa (vidi Tablicu 4), a dobiva i prve ozbiljne profesionalne ponude, no susreće se i s restrikcijama koje susreću ženu-pijanisticu u pokušaju da postigne međunarodnu koncertnu karijeru:

„Prema sjećanju unuka, prof. M. Häuslera, Dragica Kovačević je u to vrijeme dobila ponudu za koncertnu turneju po Sjedinjenim američkim državama, no to se nije ostvarilo, jer je otac bio protiv takva puta, iako je majka bila voljna pratiti pianisticu.”⁴⁴³

U ovome je razdoblju Dragica Kovačević nastupila 4. travnja 1898. godine na koncertu Slavenskoga pjevačkog društva u Beču, a 9. prosinca iste godine u zagrebačkomu Hrvatskom

⁴³⁸ Na učeničkim produkcijama izvodi skladbe Saint-Saënsa, Chopina, Glazunova i Liszta, kao i prve stavke Mozartova *Glasovirskoga koncerta u d-molu*, Beethovenova *Glasovirskoga koncerta u c-molu* te Rubinsteinova *Glasovirskoga koncerta op. 70* uz pratnju zavodskoga orkestra. Usp. KOS 1990: 31. Neposredno prije završetka školovanja na *klavirnoj učionici* Dragica Kovačević nastupila je 26. travnja 1897. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu kao gošća na koncertu gudačkoga kvarteta Fitzner iz Beča. Koncert je organizirao *Odbor za unapređivanje komorne glazbe u Zagrebu*, kao treći koncert po redu u prvoj sezoni njihova djelovanja. Na tome je koncertu Dragica Kovačević svirala Brahmsovu *Rapsodiju u g-molu op. 118. br. 3* i Chopinov *Scherzo u b-molu op. 31 br. 2*. Usp. *** 1897b: 3. Usp. GOGLIA 1930: 40.

Iste je godine nastupila na koncertu Hrvatskoga pjevačkog društva *Kolo*, na kojemu je izvela Gounodov *Faustov valcer*. Usp. KOS 1990: 31. Usp. *** 1897a: 5.

⁴³⁹ *Izviješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1891.–1892.* (Arhiv HGZ-a.

⁴⁴⁰ KOS 1990: 24.

⁴⁴¹ Usp. MULJEVIĆ 1990: 5.

⁴⁴² Usp. KOS 1990: 24.

⁴⁴³ Ibid.

glazbenom zavodu izvodila je *Glasovirski koncert u a-molu*⁴⁴⁴ Edwarda Griega te solističke skladbe Bach-Tausiga, Chopina, Schumanna, Seissa i Liszta (vidi Tablicu 4).⁴⁴⁵ Naredne, 1899. godine ponovno nastupa na dvama koncertima u Beču: 15. ožujka na koncertu Slavenskoga pjevačkog društva te 7. lipnja na koncertu u povodu 100. obljetnice rođenja A. S. Puškina u bečkomu *Kursalonu*⁴⁴⁶. Ipak, najznačajniji koncert održala je u zadnjoj godini studija, 9. veljače 1900. godine, kada je na društvenomu koncertu Hrvatskoga glazbenog zavoda prvi put u Zagrebu izvela *Koncert za glasovir i okrestar u Es-duru br. 1* Franza Liszta⁴⁴⁷. Jamačno je ovaj jedinstveni pothvat izvođenja Lisztova koncerta osigurao Dragici Kovačević nastavak reproduktivne i pedagoške karijere nakon povratka sa studija u Beču⁴⁴⁸ (vidi Prilog 16), koji je završila 19. kolovoza 1900. godine⁴⁴⁹. Tako je godine 1900., uz izvođenje Lisztova koncerta, nastupila i na dvama koncertima u Beču⁴⁵⁰ te u Koprivnici, gdje je ponovno izvela Griegov glasovirski koncert⁴⁵¹. U narednoj godini pronalazimo jedini poznati zapis o komornoj djelatnosti Dragice Kovačević. Naime, 21. siječnja 1901. godine nastupila je u Hrvatskome glazbenom zavodu na posljednjemu koncertnom gostovanju violinista Aurela Wais-Bjelinskog kao umjetnička suradnica na glasoviru. U toj su prigodi izveli Goldmarkovu *Sonatu za violinu i glasovir op. 11*, Spohrov *Adagio iz IX. koncerta*; Guiraudov *Capriccio*, Chopin-Sarasateov *Nocturno* i Saint-Saënsov *Introduction et Rondo capriccioso*⁴⁵². U 1902. i 1903. godini izvela je *Koncertnu skladbu u f-molu op. 79* C. M. Webera na društvenom koncertu Hrvatskoga glazbenog zavoda, a drugi put na koncertu Hrvatskoga pjevačkog društva *Kolo* uz glasovirsku

⁴⁴⁴ Za Griegov glasovirski koncert u literaturi se često navodi netočan podatak da ga je prva u nas izvodila Anka Barbot Krežma 1897. godine, o čemu nema potvrde u primarnim izvorima ni u periodici. No u izvješćima glazbene škole Hrvatskoga glazbenoga zavoda na programu društvenoga koncerta od 18. prosinca 1897. godine pronalazimo upravo Griegov glasovirski koncert koji izvodi Dragutin Simon, učenik glasovira u klasi Ivana pl. Zajca. Usp. *Izvešće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1897.–1898.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁴⁵ Usp. KOS 1990: 31. Usp. KAISER 1898: 800.

⁴⁴⁶ Usp. KOS 1990: 32. Usp. *** 1899a: 6. Usp. LVOVSKÝ 1899a: 4–5.

⁴⁴⁷ Usp. KOS 1990: 29, 32. Usp. *Izvešće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1899.–1900.* (Arhiv HGZ-a). Usp. SCHULZ 1900: 6–7.

⁴⁴⁸ U prikazu njezine djelatnosti koji je napisao Lvovský 1899. godine navodi se da se Dragica Kovačević predstavila i kao skladateljica: „Ona je darovita skladateljica, koja čak u svome stolu čuva i glasovirsku sonatu, marljivo izvedenu i sretno kreiranu prema svima pravilima teorije glazbenih oblika.” [„Sie ist eine begabte Komponistin, welche sogar eine nach allen Regeln der Formenlehre fleißig ausgeführte und glücklich erfundene Clavier-Sonate im Pulte aufbewahrt.”, prijevod M. M. P.]. (LVOVSKÝ 1899b: 1).

⁴⁴⁹ Usp. KOS 1990: 26.

⁴⁵⁰ U Beču je svirala 15. siječnja 1900. godine na dobrotvornome koncertu časopisa *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* u dvorani *Ehrbar*, kada je izvela solističke skladbe Chopina, Liszta, Scarlattija i Seissa. Na drugome koncertu u Beču, 7. ožujka 1900. u povodu 100. obljetnice rođenja Franca Prešerna svirala je Chopina, Liszta i Mendelssohna. Usp. KOS 1990: 32.

⁴⁵¹ Usp. *** 1900: 4.

⁴⁵² Usp. GOGLIA 1940: 14.

pratnju Nikole Fallera⁴⁵³. Iako su koncertna djelatnost i pedagoški rad Dragice Kovačević Häusler vrlo rano prekinuti, Koraljka Kos ističe sljedeće:

„U relativno kratkom razdoblju umjetnica je u naš koncertni život ugradila nekoliko značajnih repertoarnih novina, a ozbiljnošću i razinom sviranja pridružila se tendenciji profesionalizacije glazbenoga života koju u Zagrebu bilježimo koncem 19. i početkom 20. stoljeća.”⁴⁵⁴

Od školske godine 1900./1901. Dragica Kovačević djeluje kao učiteljica glasovira na *klavirnoj učioni* Hrvatskoga glazbenog zavoda. Prvotno je angažirana kao volonterka bez plaće, a od naredne školske godine imenovana je „namjestnom” učiteljicom.⁴⁵⁵ Ovu je službu obavljala sve do 5. rujna 1905. godine, kada joj je odobren dopust zbog bolesti. Nakon toga ne vraća se na radno mjesto nego 19. siječnja 1906. godine podnosi ostavku na mjesto učiteljice glasovira,⁴⁵⁶ a njezinu klasu preuzima Hedviga pl. Hergešić (rođ. Devidé). U vrlo kratkome petogodišnjem razdoblju pedagoške djelatnosti Dragica Kovačević nije uspjela odgojiti značajan broj pijanista, a kao njezina učenica zabilježena je samo Anka Mazek, koja je nastupila na programu društvenoga koncerta 30. siječnja 1904. godine i u okviru javne učeničke produkcije 29. svibnja 1905. godine⁴⁵⁷.

Dragica Kovačević Häusler primjer je pijanistice koja je imala preduvjete za značajnu reproduktivnu i pedagošku karijeru, možda i na internacionalnoj glazbenoj sceni, ali je nakon udaje 1904. godine i obiteljskih obveza⁴⁵⁸ zauvijek napustila profesionalnu djelatnost:

„Prekinuvši nakon udaje zbog novog društvenog statusa i obiteljskih obveza javnu koncertantnu i pedagošku djelatnost, Dragica Kovačević podvrgla se običaju svoga vremena, ne mogavši pomiriti svoje stvaralačke ambicije s društvenim konvencijama. Njezin se način života mijenja, jer je kao supruga uglednog financijskog inspektora u

⁴⁵³ Usp. KOS 1990: 32.

⁴⁵⁴ KOS 1990: 29.

⁴⁵⁵ Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1901.–1902.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁵⁶ Usp. KOS 1990: 26. Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1905.–1906.* (Arhiv HGZ-a). Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1906.–1907.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁵⁷ Na prvomu je koncertu Ana Mazek izvodila skladbe *Automne op. 35* i *Pierrette op. 41* Cécile Chaminade, dok je na drugome svirala Mendelssohnov *Capriccio u h-molu* uz pratnju hospitantice Marije Lorković. Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1903.–1904.* (Arhiv HGZ-a). Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1904.–1905.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁵⁸ Nakon udaje za višeg financijskog inspektora Antuna Häuslera 1904. radila je još godinu dana u *klavirnoj učioni*, a dopust koji je uzela u rujnu 1905. godine zbog bolesti te konačna odluka o ostavci u siječnju 1906. godine bili su vjerojatno prouzročeni njezinom trudnoćom, jer je 1906. rodila i prvo dijete, kćerku Dragicu. Usp. KOS 1990: 26.

vlasti dužna preuzeti društvene obveze, reprezentaciju, putovanja. No može se pretpostaviti da su njezini kontakti s glazbom ostali živi i intenzivni u okviru privatnih soareja i obiteljskih mogućnosti. Ipak, niti taj životni sadržaj nije joj bilo dano sačuvati: očekujući drugo dijete (sin Eugen rođen je 2. III. 1917.) zbog teških glavobolja uzima lijekove koji izazivaju mali moždani udar i kao posljedicu kočenje desne ruke i noge. Otada Dragici Kovačević niti privatni kontakti s glazbom nisu više mogući, te tako ova umjetnica čiji je životni put počeo s toliko obećanja i velikih nada, gasne u tišini obiteljskog života, dijeleći sudbinu građanskih žena jedne konzervativne sredine.⁴⁵⁹

Kratkotrajna pijanistička djelatnost Dragice Kovačević Häusler, osujećena zahtjevima društvenih okolnosti, pokazuje kakve su poteškoće pijanistice morale svladavati kako bi uskladile profesionalnu djelatnost s obiteljskim dužnostima supruge. Nažalost, i naredne su se generacije suočavale s ovim problemom, zbog čega su se pijanistice često u većoj mjeri posvećivale pedagoškoj djelatnosti s tek povremenim pijanističkim nastupima, dok su rijetke među njima ostvarile kontinuiranu višegodišnju koncertnu karijeru. Takav će se model promijeniti tek pojavom Antonije Geiger Eichhorn i kasnije Melite Lorković. U razdoblju na prijelazu stoljeća pijanistice su u aktivan javni život najčešće ulazile u ranoj dobi, po završetku studija i prije udaje, poput Dragice Kovačević Häusler, ili nakon smrti supruga, kada su se morale skrbiti i privređivati za obitelj, kao što je to činila Emilija pl. Makanec.

4.2.4. Sidonija Geiger

Značajna pijanistica i glasovirska pedagoginja koja je svojim radom obilježila prva desetljeća dvadesetoga stoljeća svakako je bila **Sidonija Geiger rođ. Altstädter (1874. – 1944.)**⁴⁶⁰. Prvu glasovirsku poduku dobila je u rodnome Varaždinu od gradskoga kapelnika i zborovođe prvostolne crkve Ivana Ernsta Christoha,⁴⁶¹ a potom kod Vjekoslava Rosenberga Ružića, koji ga je naslijedio 1895. godine.⁴⁶² Nakon toga glasovir studira u Beču na privatnoj

⁴⁵⁹ KOS 1990: 28.

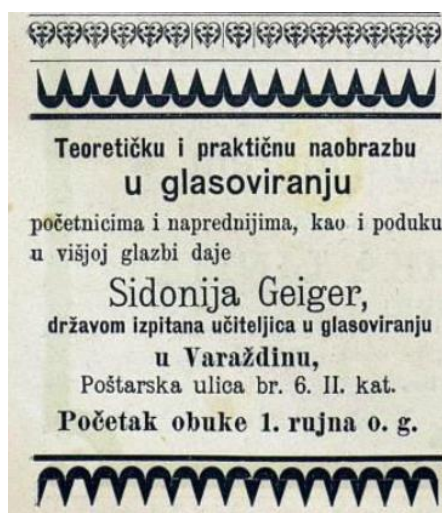
⁴⁶⁰ U osobnim dokumentima njezino ime ponekad pronalazimo u obliku Sidonie Cäcilia (Altstädter) Geiger. Usp. *Prüfungs-Zeugnis Sidonie Cäcilia Geiger Z. 134 ex 1903 M. P. K.* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sidonije Geiger).

⁴⁶¹ Ivan Ernst Christoph (1844. – 1895.) bio je kapelnik gradske glazbe, orguljaš i glazbeni pedagog. Studij glazbe završio je na Praškome konzervatoriju, a kasnije je djelovao u orkestru bečke opere, potom u Odesi kao zborovođa, a kao kapelnik njemačke kazališne družine stigao je 1876. godine u Varaždin, gdje se nastanio. U narednih devetnaest godina u značajnoj je mjeri utjecao na glazbeni život Varaždina obavljajući mnoge važne službe: bio je kapelnik gradske glazbe, katedralni orguljaš i *regens chori*, učitelj pjevanja, ravnatelj glazbene škole, učitelj pjevanja više djevojačke škole i zborovođa Hrvatskog pjevačkog društva *Vile*. Istodobno se bavio skladanjem, a privatno je podučavao glasovir i violinu. Usp. FILIĆ 1972: 396–397.

⁴⁶² Usp. FILIĆ 1982: 443–444.

glazbenoj školi „Kaiser”,⁴⁶³ gdje joj je nastavnik bio Wilhelm Dörr. Po završetku studija, 30. travnja 1904. godine uspješno je položila državni ispit za učiteljicu glasovira,⁴⁶⁴ a ispitivači su joj bili već spomenuti Wilhelm Dörr za glasovir, Guido Adler za povijest glazbe i Rudolf Weinwurm za harmoniju⁴⁶⁵ (vidi Priloge 17, 18 i 19). Kasnije se usavršavala kod Juliusa Epsteina⁴⁶⁶ (vidi Priloge 20 i 21) i Georga von Lalewicza⁴⁶⁷.

Prve zapise o profesionalnoj djelatnosti Sidonije Geiger pronalazimo u periodici, pa prema oglasu iz časopisa *Naše pravice* od 24. kolovoza 1905. godine doznajemo da održava privatnu poduku glasovira u Varaždinu (vidi Sliku 11).



Slika 11. Oglas Sidonije Geiger – 'Naše pravice', god. 2, br. 34, str. 7, objavljeno 24. 8. 1905. (snimila M. Mičija Palić).

⁴⁶³ Krešimir Filić navodi da joj je financijsku potporu za studij u Beču osigurao njezin brat, ugledni zagrebački stomatolog, dr. Žiga Altstädter. Usp. FILIĆ 1982: 454.

⁴⁶⁴ Usp. *** 1904: 10.

⁴⁶⁵ Usp. *Prüfungs-Zeugnis Sidonie Cäcilia Geiger Z. 134 ex 1903 M. P. K.* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sidonije Geiger).

⁴⁶⁶ Uz pismo Juliusa Epsteina u prilogu je i program na kojemu su skladbe Rheinbergera, Beethovena, Raffaa, Schumanna, Bach-Klindwortha, Schuberta, Balakireva i Zimmermana. Usp. *Pismo Juliusa Epsteina upućeno Sidoniji Geiger od 25. listopada 1904. godine* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sidonije Geiger).

⁴⁶⁷ U *Hrvatskom biografskom leksikonu* pronalazimo podatak da se Sidonija Geiger usavršavala u glasoviranju kod stanovitoga „G. Talewicza”, koji se prvi puta spominje u Goglie te kasnije u Filića, što nije potvrđeno u primarnim izvorima. Budući da nije bilo moguće pronaći informacije o glasovirskom pedagogu ili pijanistu takvoga imena u ondašnjemu Beču, moguće je pretpostaviti da je riječ o pijanistu Georgu von Lalewiczu (u nekim oblicima Jerzy ili Jorge Lalewicz), poslije profesoru glasovira na bečkoj muzičkoj akademiji. Ako bi se ovo pokazalo točnim, mogli bismo ustvrditi da je Sidonija Geiger među prvim pijanisticama u nas koja uz tradiciju bečke nosi i utjecaj ruske pijanističke škole. Usp. AJANOVIĆ MALINAR 1998a. Usp. GOGLIA 1927: 97. Usp. FILIĆ 1982: 454. Jerzy (Georg von) Lalewicz (1875. – 1951.) bio je pijanist i glasovirski pedagog poljskoga podrijetla koji je studirao glasovir i kompoziciju na Konzervatoriju u Sankt Peterburgu. Nastavnica glasovira bila mu je Annette Essipova, a kompoziciju i teoriju glazbe učio je kod Anatolija Ljadova i Nikolaja Rimskog Korsakova. Po završetku studija 1900. godine sudjelovao je na međunarodnome natjecanju Antona Rubinsteina u Beču, na kojemu je osvojio posebnu diplomu. Uz bogatu koncertnu karijeru posvetio se i pedagoškoj, djelujući na konzervatorijima u Odesi, Krakovu, Lavovu, Beču i Buenos Airesu. Usp. ***: Jerzy Lalewicz, <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-lalewicz> (pristup: 6. lipnja 2018). Usp. SALSZA & KRONBERG 2015.

No kontinuiranu pedagošku djelatnost Sidonije Geiger moguće je pratiti od 18. rujna 1908. godine, kada je imenovana izvanrednom učiteljicom *klavirne učione* Hrvatskoga glazbenog zavoda, naslijedivši time klasu Marije Vasilesko Vranešić, koja je prethodne godine podnijela ostavku.⁴⁶⁸ Dužnost učiteljice glasovira Sidonija Geiger obavljala je ukupno trideset i dvije godine, najprije u *klavirnoj učioni*, a kasnije i kao nastavnica Srednje škole Muzičke akademije u Zagrebu, do umirovljenja 25. rujna 1940. godine.⁴⁶⁹ Njezini učenici redovito nastupaju na produkcijama glazbene škole⁴⁷⁰ (vidi Priloge 22 i 23), a među njima možemo izdvojiti Rajka Gjermanovića, Klaru Babath, Inu Ehrlich, Vjeru Vlašić, Leopoldinu Tepeš, Miru Radej, Emu Stražik, Vjeru Zoltner, Boženu Šolc, Olgu Pavletić, Ljerku Pexidr i dr.⁴⁷¹ (vidi Prilog 24). Ipak, samo su se neki njezini učenici posvetili profesionalnoj pijanističkoj i glazbenoj djelatnosti, poput Sofije Deželić Eder, Elvire Marsić, Eleonore Čalogović Huml, Piroške i Andrije Präger i Žige Hirschlera.⁴⁷²

Koncertna djelatnost Sidonije Geiger uglavnom je obuhvaćala komorne nastupe, dok je za sada poznat samo jedan njezin nastup s orkestrom. Naime, 20. prosinca 1917. godine Sidonija Geiger i Ernest Krauth na koncertu Hrvatskoga konzervatorija izveli su *Koncert u c-molu, br. 3 za dva glasovira i orkestar* Johanna Sebastiana Bacha⁴⁷³ (vidi Tablicu 4). Komorne nastupe pratimo od 1909. do 1921. godine, i to uglavnom u Hrvatskome glazbenom zavodu.⁴⁷⁴ Tako je 29. siječnja 1909. godine nastupila s Hinkom Geigerom, Václavom Humlom i Umbertom Fabbrijem, a svirali su Mozartov *Glasovirski trio u C-duru br. 4* i Brahmsov *Glasovirski trio u H-duru op. 8*. Na istomu je koncertu Sidonija Geiger izvela Bachovu

⁴⁶⁸ Usp. *Izješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenog zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1908.–1909.* (Arhiv HGZ-a). Usp. *Utanačenje Hrvatskoga zemaljskoga glazbenog zavoda br. 5 –1908/9 od 1. listopada 1908. godine* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sidonije Geiger).

⁴⁶⁹ U višegodišnjoj pedagoškoj karijeri Sidonija Geiger napredovala je u zvanju: od 18. rujna 1908. godine bila je izvanrednom učiteljicom, 19. studenoga 1920. imenovana je glavnom učiteljicom glazbe učiteljskih škola, 12. studenoga 1923. dodijeljen joj je naslov „profesor”, 10. prosinca 1924. postala je učiteljicom Muzičke akademije u Zagrebu, a umirovljena je 25. rujna 1940. godine. Usp. *Rješenje Banske vlasti Banovine Hrvatske Odjela za prosvjetu u Zagrebu br. 98237-II-1940 od 7. prosinca 1940. godine* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sidonije Geiger).

⁴⁷⁰ Usp. *Izješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenog zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1910.–1911.* (Arhiv HGZ-a) u kontinuitetu do *Akademija glazbe i kazališne umjetnosti u Zagrebu: Izješčaj za školsku godinu 1939.–1940.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁷¹ U ostavštini Sidonije Geiger nalazi se srebrni lovor-vijenac s popisom učenika na svakomu listu od 1909. do 1929. godine: Lola Štanduhar, Elvira Marsić, Ina Ehrlich, Lily Montag, Štefa Franck, Vera Singer, Marta Vaić, Stana Bartulović, Ljudmila Čičkina, Jelka Gjurić, Olga Pavletić, Sofija Eder, Andrija Präger, Piroška Präger i Ljerka Pexidr. Usp. *Srebrni lovor-vijenac Sidoniji Geiger, Zagreb 1909.–1929. godine* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sidonije Geiger).

⁴⁷² Usp. AJANOVIĆ MALINAR 1998a. Usp. *** 1984e: 260, s. v. „Geiger, Sidonija”. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 84, 245.

⁴⁷³ Usp. GOGLIA 1927: 107.

⁴⁷⁴ Njezini su koncerti vezani uz učiteljsku službu na Hrvatskome glazbenom zavodu, s obzirom na to da joj u ugovoru stoji da je, kao i ostali nastavnici, dužna „sudjelovati u dva zavodska koncerta godišnje prema odluci Ravnateljstva bilo kao solo glasoviračica, bilo u komornoj glazbi”. (*Utanačenje Hrvatskoga zemaljskoga glazbenog zavoda br. 5 –1908/9 od 1. listopada 1908. godine* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sidonije Geiger).

Kromatsku fantaziju i fugu za glasovir solo, što je ujedno i jedini poznati njezin solistički nastup.⁴⁷⁵ Potom je 11. ožujka 1910. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu svirala Brahmsov *Trio za glasovir, violinu i rog op. 40* u suradnji s Václavom Humlom i Franom Lhotkom, a s Humlom je izvela i *Sonatu za violinu i glasovir u Es-duru op. 18* Richarda Straussa.⁴⁷⁶ Na prvome društvenom koncertu 24. ožujka 1911. godine svirala je Beethovenovu *Sonatu za violinu i glasovir op. 30 br. 2* ponovno s Humlom, kao i Dvořákov *Glasovirski kvintet u A-duru op. 81* s Václavom Humlom, Zlatkom Balokovićem, Josipom Novakom i Umbertom Fabbrijem.⁴⁷⁷ Nakon toga, 10. travnja 1912. godine, u Hrvatskome glazbenom zavodu izvodi Dvořákov *Glasovirski kvartet u Es-duru op. 87* s Václavom Humlom, Dragutinom Heinrichom i Umbertom Fabbrijem, a s potonjim svira i Griegovu *Sonatu za glasovir i violončelo u a-molu op. 36*.⁴⁷⁸ Isto tako, 22. travnja 1914. nastupila je s Václavom Humlom, Miroslavom Šlikom, Josipom Novakom i Umbertom Fabbrijem izvedeći Goldmarkov *Glasovirski kvintet op. 30*,⁴⁷⁹ a 27. veljače 1921. godine svirala je Franckov *Glasovirski kvintet u f-molu op. 34* sa Zagrebačkim kvartetom u sastavu Jan Pribil, Milan Graf, Dragutin Arany i Umberto Fabbri.⁴⁸⁰

Cjelokupna djelatnost Sidonije Geiger značajna je u smislu prijenosa epštajnovske pijanističke tradicije u zagrebačku sredinu, uz moguće dodire s tendencijama ruske pijanističke škole. Kao značajna glasovirska pedagoginja u trideset i dvije godine rada odgojila je brojne učenike glasovira, a kao komorna glazbenica umnogome je utjecala na razvoj komorne glazbe na ondašnjoj zagrebačkoj glazbenoj sceni. Polić je ubraja među najznačajnije pijaniste onoga vremena, zajedno s Ernestom Krauthom i Antonijom Geiger Eichhorn, ističući sljedeće:

„Odgojili su čitavu plejadu zagrebačkih pijanista, a oboje su u mlađim danima bili i vrsni koncertantni umjetnici.”⁴⁸¹

Također, napominje da je njezina djelatnost dobila svojevrsnoga nasljednika u Andriji Prägeru, jednome od pijanista koji su svoju karijeru izgradili izvan zagrebačke sredine:

„Na veliku tradiciju i stručnu izobrazbu Sidonije Geiger i Antonije Geiger Eichhorn izravno se nadovezuje njihov đak Andrija Preger (1912.) vrsnim nastupima koncertantnog pijaniste i profesora Muzičke akademije u Beogradu. Preger, uostalom,

⁴⁷⁵ Usp. GOGLIA 1927: 98. Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1908.–1909.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁷⁶ Usp. GOGLIA 1930: 28. Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1909.–1910.* (Arhiv HGZ-a). Usp. GOGLIA 1940: 19.

⁴⁷⁷ Usp. GOGLIA 1920: 101. Usp. GOGLIA 1930: 28. Usp. GOGLIA 1940: 19.

⁴⁷⁸ Usp. GOGLIA 1927: 102.

⁴⁷⁹ Usp. GOGLIA 1927: 104.

⁴⁸⁰ Usp. GOGLIA 1927: 114.

⁴⁸¹ POLIĆ 1998: 243.

nije jedini koji je tradiciju hrvatskoga pijanizma, što se razvijao u velikoj mjeri zaslugom židovskih glazbenika, pronio izvan Hrvatske.”⁴⁸²

Prema dostupnim izvorima, Sidonija Geiger skončala je na nepoznatom mjestu, nakon rujna 1944. godine, kao žrtva ustaškoga terora u jednoj od posljednjih deportacija Židova.⁴⁸³

4.2.5. Antonija Geiger Eichhorn

Prva naša pijanistica i glasovirska pedagoginja koja je uspjela postići višegodišnju kontinuiranu koncertnu i pedagošku djelatnost u dvadesetomu stoljeću bila je **Antonija Geiger Eichhorn (1893. – 1971.)**.⁴⁸⁴ Već se u ranoj dobi susrela s glazbom, jer joj je otac bio violončelist i nastavnik Hrvatskoga glazbenog zavoda Hinko Geiger, a i njezino je djetinjstvo do neke mjere imalo odlike *wunderkinda*. Naime, sa šest je godina započela glasovirsku poduku u *klavirnoj učionici* pa je tako u školskoj godini 1899./1900. pronalazimo u klasi učiteljice Cvijete Janda,⁴⁸⁵ a od naredne školske godine pa do 1904./1905. bila je učenicom Anke Barbot Krežma⁴⁸⁶. Za vrijeme školovanja u Zagrebu nastupila je na nekoliko učeničkih produkcija kao solistica ili u komornim ansamblima. Tako je na prvoj zabilježenoj učeničkoj produkciji 10. svibnja 1902. izvodila solističke skladbe Raffa i Poldinija, a na produkciji održanoj 31. svibnja 1902. godine glasovirska je pratnja učeniku svojega oca, violončelistu Ivanu Dragancu.⁴⁸⁷ U narednoj školskoj godini nastupa na dvama učeničkim produkcijama: 22. veljače 1903. godine izvodi skladbe Čajkovskog i Pachera, a 5. lipnja 1903. svira kompoziciju za dva glasovira osmeroručno sa sestrom Dorom Geiger te suučenicama Nadom Klaić i Vilimom Heinezom.⁴⁸⁸ Do kraja školovanja nastupila je na još jednoj školskoj produkciji, 29. svibnja 1905. godine, u

⁴⁸² Ibid.

⁴⁸³ Usp. ***: GEIGER, Sidonija, u: *Židovski biografski leksikon (u izradi)*, <http://zbl.lzmk.hr/?p=3563> (pristup: 7. lipnja 2018).

⁴⁸⁴ Usp. PERIĆ KEMPF 1998a. Usp. *** 1984f: 260, s. v. „Geiger Eichhorn, Antonija”. Usp. KATALINIĆ 2001.

⁴⁸⁵ Usp. *Izješće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1899.–1900.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁸⁶ Prvi put Antoniju Geiger pronalazimo u izvješću iz 1899./1900. godine i svake naredne godine sve do 1904./1905. Od školske godine 1903./1904. do 1904./1905. dobivala je i stipendiju iz zaklade nadbiskupa Mihalovića u iznosu od 80 kruna za svaku godinu. U školskoj godini 1905./1906. Antonija Geiger nalazi se u popisu učenika, doduše onih koji su izostali s nastave, ali je upisana kao stipendistica koja dobiva potporu od 280 kruna, od toga 200 kruna iz tzv. zemaljske zaklade i 80 kruna iz zaklade nadbiskupa Josipa Mihalovića. Usp. *Izješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1900.–1901.* (Arhiv HGZ-a) kontinuirano do *Izješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1905.–1906.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁸⁷ Usp. *Izješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1901.–1902.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁸⁸ Usp. *Izješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1902.–1903.* (Arhiv HGZ-a).

duetu s Dorom Geiger.⁴⁸⁹ Tijekom školovanja također održava i prve koncerte s ocem. Tako su već učeničke produkcije iz svibnja 1902. godine, a potom i njihovi koncerti u Karlovcu 8. studenoga i u zagrebačkomu Hrvatskom glazbenom zavodu 21. studenoga 1902. godine⁴⁹⁰ izazvali oduševljenje publike i kritike, pri čemu su Antoniju Geiger nazivali „muzikalnim čudom od djeteta”,⁴⁹¹ a ostala je zapamćena i kao „mala Toni Geiger”⁴⁹² (vidi Prilog 26):

„Mala Tonka Geigerova pratila je svog oca na glasoviru upravo hvale vrijedno. Ali što umije, pokazala je tek svojim solo-glasoviranjem. Ona se lani i ljetos već nekoliko puta javno producirala i kod ispitâ i kod koncerata. Ali od onda je i opet napredovala. Da ne znaš, tko udara u glasovir i da je slušaš zatvorenih očiju, gotovo ne bi vjerovao, da tu glazbu velikomu koncertnomu krilašu izmamљуje 8-godišnje dijete, malo, sitno, crnokoso, nevinašce u bijeloj kratkoj haljinici. Ta ne zna još pravo ni pisati, a već se hvata u koštac s kompozicijama najvećih glasbotvoraca. (...) jer ona nam je doista pružila glazbenog užitka. Istina, majušne ručice nijesu još vrsne izbaviti tona, malo njezino srdašce ne umije jošte čuvstvovati, a nerazvita njezina duša ne zna još umovati, no tehnika je njezina za čudo jako već dotjerana, a pokazala je i tragova lijepomu fraziranju. Njezine su pasaže vrlo hrle, skokovi sigurni i čisti, znade crescendirati, decrescendirati, akcelerirati i posve zgodno koncertantno predavati.”⁴⁹³

Od 1902. do 1904. godine održala je niz koncerata s ocem, a u tome razdoblju u Zagrebu slušao ju je i Julius Epstein, koji se pozitivno izrazio o talentu mlade pijanistice.⁴⁹⁴ Jedan od prvih njezinih inozemnih nastupa održan je u ožujku 1904. godine u Budimpešti, za koji je dobila laskave kritike, posebno za izvođenje Mendelssohnove skladbe *Rondo capriccioso*⁴⁹⁵. Od jeseni 1905. godine nastavlja svoje školovanje u Pragu na privatnoj školi profesora Adolfa Mikeša,⁴⁹⁶ što će, između ostaloga, rezultirati i njezinim uspješnim nastupom uz Češku

⁴⁸⁹ Usp. *Izviješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1904.–1905.* (Arhiv HGZ-a).

⁴⁹⁰ Prvim javnim koncertom smatra se nastup u zagrebačkoj *Streljani* 20. ožujka 1902. godine, kada je izvela Griegov *Ples vila* i jednu Chopinovu *Mazurku*. Prema tomu je koncertu Antonija Geiger Eichhorn obilježila i svoj jubilej dvadeset i pet godina poslije. Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 5, 8, 121 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn). Usp. BREKO 1997: 6.

⁴⁹¹ SCHULZ 1902: 6.

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ ČAČIĆ 1902: 815–816.

⁴⁹⁴ Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 15 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁴⁹⁵ Ibid.: 22–35.

⁴⁹⁶ Adolf Mikeš (1864. – 1929.) bio je češki glasovirski pedagog koji je svoju glazbenu naobrazbu stekao kod Josefa Klička i Jindřicha Káana, a studirao je također pravo i slikarstvo u Beču i Pragu. Ponajprije je djelovao u okviru Praškoga konzervatorija kao asistent Jindřicha Káana od 1891. do 1898. godine, a nakon toga otvara vlastitu privatnu školu glasovira u Plzeňu te od 1903. godine u Pragu. Kao značajan predstavnik češke pijanističke škole u svojoj je glasovirskoj pedagogiji primjenjivao metodu Ludwiga Deppea, uz širenje glazbene naobrazbe na podučavanje teorijskih predmeta i estetike glazbe. Također se bavio glazbenom publicistikom, a od 1918. godine predavao je glasovir na Praškome konzervatoriju. Usp. ČERNÝ 2001. U literaturi se navodi da je Antonija Geiger

filharmoniju 24. veljače 1907. godine, kada je izvela Beethovenov *Glasovirski koncert u c-molu op. 37*.⁴⁹⁷ Njezin nastup sjajno je prihvatila publika i kritika, a posebnu je senzaciju izazvala činjenica da je mlada solistica Beethovenova koncerta tada imala samo trinaest godina:

„Izvanredan uspjeh ostvarila je druga solistica večeri, glasovirska virtuoskinja Antonija Geiger, napredna studentica Mikešove škole. Zrelost ove male virtuoskinje, koja je razigrano izvršila težak zadatak kao što je izvedba Beethovenovog koncerta u c-molu, zaista je iznenađujuća. Profesor Mikeš, koji se, štoviše, sve više hvali predivnim rezultatima svoje metode podučavanja, koja nailazi na odobravanje, može se ponositi ovim ‘čudesnim djetetom’, koje u instrumentu ima potpuno pouzdanu tehniku, a u svom izrazu izvanrednu zrelost.”⁴⁹⁸

Nedugo nakon toga, 4. travnja 1907. godine, nastupila je u Pragu na koncertu održanom u dvorani *Plodinové burse* izvodeći Raffovu skladbu *Giga con variazioni* iz *Suite br. 4 op. 91* i Smetaninu *Le bonheur éteint* (*Ugasla sreća* iz ciklusa *Snovi*), o čemu kritika piše:

„Antonija Geiger, učenica ravnatelja Mikeša, svirala je pored Smetanine ‘Ugasle sreće’, Raffovu Gigu s varijacijama, tehnički zahtjevno djelo, u potpunosti uspješno. Njezino sviranje ima lijep, pun zvuk, veliku lakoću i samopouzdanje te je prožeto zdravom muzikalnošću.”⁴⁹⁹

Godine 1907. Antonija Geiger nastavlja studij glasovira u Beču, prvotno na Majstorskoj školi Bečke muzičke akademije u klasi Ferruccia Busonija. Naime, otac joj je tada bio prvi violončelist orkestra Bečke državne opere i želio je da Antonija nastavi studij na tadašnjoj

Eichhorn studirala kod Mikeša na Praškome konzervatoriju što nije bilo moguće, jer je Mikeš u tome razdoblju vodio privatnu školu, a nastavnikom Konzervatorija postao je tek 1918. godine. Isto potvrđuju i zapisi iz ostavštine Antonije Geiger Eichhorn, ponajprije kritike njezinih nastupa u kojima se spominje da je bila učenicom Mikešove privatne škole. Isto tako, biografija koju je sama pisala donosi podatak da je studirala na „muzičkoj školi profesora Mikeša u Pragu”. Nadalje, Geiger Eichhorn u biografiji navodi da originalne diplome o školovanju u Pragu ni poslije u Beču ne posjeduje, jer su nestale za vrijeme njemačke okupacije u Beogradu. Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 36 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn). Usp. *Lični podaci reproduktivnih muzičkih umjetnika* (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn). Usp. PERIĆ KEMPF 1998a. Usp. *** 1984f: 260, s. v. „Geiger Eichhorn, Antonija”.

⁴⁹⁷ U literaturi pronalazimo netočan podatak da je Antonija Geiger Eichhorn nastupila uz Prašku filharmoniju, dok kritike ističu da je svirala uz Češku filharmoniju. Potrebno je naglasiti tu razliku jer je riječ o dvama konkurentskim orkestrima koji i danas postoje sa sjedištem u Pragu. Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 36–40 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁴⁹⁸ [„Pozoruhodného úspěchu dobyla druhá sólistka klavírní virtuoska A. Geigerova, pokročilá žačka školy Mikšovy. Vspělost této malé virtuosky, která hravé zhostila se úkolu tek nesnadného, jakým jest přednes Beethovenova Koncertu C-moll, je překvapující. Prof. Mikeš, který ostatně již častěji pochlubil se krásnými výsledky své vyučovací metody, jež nalézá vždy více přátel, může býti hrdým na toto zázračné dítě, jež nástroj svůj ovládá naprosto spolehlivě po stránce technické a jež i v přednesu jeví znamenitou vyspělost.”, prijevod M. M. P.]. (Citat prema: Ibid.: 36).

⁴⁹⁹ [„Sl. Geigerova, žačka ředitele Mikeše, zahrála vedle Smetanova ‘Zhaslého štěstí’ Raffovu gigu s variacemi, dílo plné těžkých úloh technických s plným zdarem. Hra její má pěkný, plný zvuk, velikou lehkost a jistotu a jest prodchnuta zdravou hudebností.”, prijevod M. M. P.]. (Ibid.: 4).

majstorskoj školi koju je pokrenuo glasovirski pedagog Theodor Leschetizky, a slovila je kao najperspektivniji srednjoeuropski rasadnik pijanista⁵⁰⁰. No, Busoni je već 1908. godine napustio Beč,⁵⁰¹ pa je stoga Antonija Geiger upisala studij glasovira na muzičkoj akademiji⁵⁰² u klasi profesora Huga Reinholda,⁵⁰³ koji pripada tradiciji Bečke pijanističke škole kao učenik Juliusa Epsteina. U klasi profesora Reinholda diplomirala je 1909. godine, a kao najbolja diplomandica nagrađena je glasovirom marke Bösendorfer.⁵⁰⁴

Nakon diplomskoga ispita glasovir ponovno uči u okviru Majstorske škole muzičke akademije u Beču, u klasi eminentnoga pijanista i glasovirskog pedagoga Leopolda Godowskog.⁵⁰⁵ Upisati studij kod Godowskog nije bio lak zadatak, a izvedbom Lisztove *Sonate u h-molu* Antonija Geiger Eichhorn udovoljila je zahtjevima ispitne komisije i uspješno nastavila svoje usavršavanje u klasi punoj studenata iz raznih dijelova svijeta:

„(...) kod Leopolda Godowskog morala sam tako reći početi iznova. Srećom onda sam još bila mlada, tako da sam u svojoj 16. godini po drugi put polagala prijemni ispit na Majstorskoj školi. (...) Uvjeti za prijam u školu bijahu vrlo strogi, a kandidata je uvijek bilo mnogo i Godowski bi lako odabirao 12–14 đaka. Oni koji su položili prvi prijamni ispit bili bi tek uvjetno primljeni na pola godine pokusnog roka, pa ako tijekom studija ne bi odgovarali, bili bi naprosto odstranjeni. (...) Školarina međutim

⁵⁰⁰ „Za pijaniste su najveću privlačnost u ono doba imali Theodor Leschetizky i upravo tada osnovana Majstorska škola na Muzičkoj akademiji. To je bilo razlogom što je moj otac, u ono doba prvi solo-čelist u Narodnoj operi u Beču, želio da prekinem svoj studij u Pragu i pozvao me u Beč da ondje nastavim. Majstorska je škola bila u sklopu Muzičke akademije, no ipak posve nezavisna od nje. Zadaća joj je bila da pod vodstvom jednog umjetnika svjetskog glasa odgaja mladi naraštaj koncertantnih pijanista. Prve je godine predavao Ferruccio Busoni. Kod njega sam odmah bila primljena, ali on je ubrzo napustio Beč i preselio se u Berlin. Tako je to mjesto dvije godine ostalo nepopunjeno. Da ne ostanem bez poduke, u međuvremenu sam se upisala na Muzičku akademiju kod uglednoga profesora Reinholda i kod njega sam diplomirala.” (Citat prema: POLIĆ 1992: 48).

⁵⁰¹ Usp. KOGAN 2010: 89.

⁵⁰² Od 1812. do 1909. godine Bečki konzervatorij nosi naziv *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, od 1909. *k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst*, od 1920. *Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst*, od 1947. *Akademie für Musik und darstellende Kunst*, od 1970. *Hochschule für Musik und darstellende Kunst*, a od 1998. *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien*. Usp. HELLER: Die Geschichte der mdw, <https://www.mdw.ac.at/405/> (pristup: 7. lipnja 2018).

⁵⁰³ Hugo Reinhold (1854. – 1935.) bio je austrijski pijanist, glasovirski pedagog i skladatelj. Na Bečkome konzervatoriju završio je studij kompozicije u klasi Antona Brucknera i Felixa Otta Dessoffa, a glasovir kod Juliusa Epsteina. Od 1897. do 1909. godine bio je nastavnik glasovira na Bečkome konzervatoriju, koji kasnije postaje muzičkom akademijom, na kojoj djeluje do 1924. godine. Usp. FASTL 2001.

⁵⁰⁴ Usp. POLIĆ 1992: 48.

⁵⁰⁵ Leopold Godowski (1870. – 1938.) bio je pijanist poljskoga podrijetla koji je započeo svoju pijanističku djelatnost kao osmogodišnje *čudo od djeteta*. Učio je glasovir kod Ernsta Rudorffa u Berlinu i kod Camillea Saint-Saënsa u Parizu. Uz intenzivnu koncertnu karijeru diljem svijeta posvetio se i glasovirskoj pedagogiji, radeći na muzičkim akademijama u New Yorku, Philadelphiji, Chicagu, Berlinu i Beču, a u potonjemu je djelovao od 1909. do 1914. godine. Glasovirsku pedagogiju obogatio je idejom o tzv. *sviranju težinom* i brojnim instruktivnim izdanjima repertoarnih skladbi, a skladao je i neka djela za glasovir. U prvoj je polovini dvadesetoga stoljeća bio najznačajniji i najtraženiji pijanist i glasovirski pedagog. Među njegove studente ubrajaju se neki od ponajboljih pijanista poput Heinricha Neuhausa, Svjatoslava Richtera i Emila Gilelsa. Usp. PÂRIS 2004: 342. Usp. POLIĆ 1992: 47.

bijaše tako visoka da su je mogli namiriti samo djeca najimućnijih, ali su zato za siromašne no nadarene čak bila rezervirana dva mjesta. Jedno je od njih dobila jedna osobito nadarena Bečanka, a drugo – ja. (...) Pripremila sam pored ostalog i Lisztovu Sonatu u h-molu. (...) Komisija se sastojala od predsjednika Muzičke akademije, direktora i nekolicine profesora. Čudno je što su absolventi bečke Akademije primljeni u tako malom broju. U tri godine, a toliko je bilo određeno za studij do diplomskog ispita, iz Beča je imao samo četiri studenta, ostali su bili iz raznih krajeva svijeta (Amerike, Australije, Francuske, Belgije itd.), a najbrojniji su bili Rusi iz škole A. N. Essipove.”⁵⁰⁶

Tijekom studija održala je nekoliko koncerata, a u svibnju 1910. godine Antonija Geiger predstavila se bečkoj publici kao solistica na koncertu glasovirske majstorske škole Bečke muzičke akademije. Tada je izvela Saint-Saënsov *Glasovirski koncert u F-duru br. 5 op. 103* uz orkestar muzičke akademije pod ravnanjem direktora Wilhelma Boppa.⁵⁰⁷ U okviru koncerata majstorske klase Leopolda Godowskog u narednim trima godinama svojega studija Antonija Geiger nastupila je na koncertima u Beču, Berlinu i Londonu,⁵⁰⁸ ostvarivši zapažen uspjeh, a za izvedbe skladbi Bach-Busonija i Liszta usporedili su je s pijanisticom Teresom Carreño⁵⁰⁹:

„Od dvoje mladih umjetnika koji su se dan ranije mogli poslušati u Queen's Hallu, gospođica Antonija Geiger pružila je upečatljiv dokaz ogromnih fizičkih i monumentalnih resursa koje kontrolira svojom mladenačkom voljom. Carreño na vrhuncu svoje karijere teško je mogla izaći tako svježja iz zapanjujuće snažnog prikaza Busonijevog aranžmana Bachove Chaconne i šest Paganini-Lisztovih etida.”⁵¹⁰

⁵⁰⁶ Citat prema: POLIĆ 1992: 48.

⁵⁰⁷ Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 52 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵⁰⁸ U 1911. godini nastupila je u Berlinu izvodeći *Glasovirski koncert u b-molu op. 32* Xaviera Scharwenke, a naredne godine Saint-Saënsov *Glasovirski koncert u F-duru br. 5 op. 103* uz Berlinsku filharmoniju pod ravnanjem Ernsta Kunwalda. Na solističkom koncertu u Berlinu iste godine izvodila je Busonijevu obradu Bachove *Chaconne u d-molu* i šest odabranih Lisztovih *Paganinijevih etida*. Navedeni program ponovila je u Londonu s *Queen's Hall Orchestra* pod ravnanjem Percyja Pitta, a potom je nastupila kao solistica u dvorani *Bechstein Hall*. Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 54–70 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵⁰⁹ Teresa Carreño (1853. – 1917.) bila je pijanistica podrijetlom iz Venezuele, koja je glasovir studirala u New Yorku kod Gottschalka, potom u Parizu kod Mathiasa i kasnije u Londonu kod Antona Rubinsteina. Uz blistavu koncertnu karijeru diljem Europe i SAD-a ostvarila je i zapaženu pedagošku djelatnost, radeći gotovo trideset godina u Njemačkoj. Nazivali su je *Walkürom glasovira*, a za njezine interpretacije tvrdili su da „svira kao muškarac”. Četiri se puta udavala, između ostalih i za renomiranog pijanista Eugene d'Alberta, jednog od najpoznatijih učenika Franza Liszta. Usp. SCHONBERG 1987: 347–351.

⁵¹⁰ [„Of the two young artists heard at the Queen's Hall the day before, miss Antonie Geiger gave striking proof of the vast physical and monumental resources at the command of her youthful will. Carreño in her prime could hardly have come out so fresh from such an amazingly powerful presentation of the Busoni arrangement of the Bach Chaconne and the six Paganini-Liszt etudes.”, prijevod M. M. P.]. (Ibid.: 69).

Majstorsku školu glasovira kod Godowskog završila je 1912. godine (vidi Priloge 27, 28 i 29), a kao najbolja diplomandica, između osam studenata koji su izašli na završni ispit u toj godini, nagrađena je Austrijskom državnom nagradom.⁵¹¹ Po završetku studija Antonija Geiger Eichhorn postigla je uspješnu i intenzivnu koncertnu karijeru koja je započela recitalom u Beču 1913. godine,⁵¹² a potom koncertima u Zagrebu,⁵¹³ Budimpešti⁵¹⁴ i Sarajevu⁵¹⁵. Od 1919. godine redovito nastupa u Zagrebu,⁵¹⁶ gdje se nastanila, i od 1920. godine postala nastavnicom glasovira na *klavirnoj učionici* Hrvatskoga glazbenog zavoda, koja će naredne godine postati muzičkom akademijom. U razdoblju od 1920. do 1941. godine održava niz koncerata u Zagrebu (vidi Tablicu 4), a 4. listopada 1921. godine nastupila je u velikoj dvorani *Konzerthausa* u Beču⁵¹⁷ s Bečkim simfonijskim orkestrom pod ravnanjem Bernharda Tittela. U Beču je izvela neuobičajen program koji se sastojao od triju glasovirskih koncerata u istoj večeri: Beethovenova *Glasovirskog koncerta u G-duru op. 58*, Saint-Saënsova *Glasovirskog koncerta u F-duru br. 5 op. 103* i Chopinova *Drugog glasovirskog koncerta u f-molu op. 21*.⁵¹⁸ Od koncertnih nastupa u Zagrebu potrebno je istaknuti one iz 1920. godine, kada je kritika uspoređuje s Wilhelmom Backhausom i Elly Ney,⁵¹⁹ potom 1922. koncert posvećen modernim talijanskim skladateljima na kojemu svira solo i u duetu s Umbertom Fabbrijem, zatim izvedbe glasovirskih koncerata Beethovena i Saint-Saënsa uz Zagrebačku filharmoniju 1921., 1922. i 1924. godine te posebno zapaženu interpretaciju *Glasovirskog koncerta u b-molu op. 23 br. 1* P. I. Čajkovskoga 1923. godine (vidi Tablicu 4).⁵²⁰ Nakon kraće stanke, godine 1926. održala je večer Franza Liszta u Hrvatskome glazbenom zavodu, o kojoj je kritika zapisala sljedeće:

„Upravo muževnom, demonskom snagom gdja. Eichhorn iznosi zvukove iz svojeg instrumenta, a koliko li je gracije u njenim pasažama, koje upravo nezapaženo

⁵¹¹ U leksikografskoj literaturi pogrešno se navodi da je majstorsku školu završila 1911. godine. Ipak, uvidom u dataciju koncerata u dnevniku nastupa iz ostavštine u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda i stručni karton Antonije Geiger Eichhorn u arhivu Muzičke akademije u Zagrebu razvidno je da je studij kod Leopolda Godowskog završila 1912. godine. Naime, u osobnome dosjeu nalazi se prijepis i prijevod diploma s muzičke akademije u Beču, ponajprije one izdane 30. rujna 1909. nakon završetka studija u klasi Reinholda, a potom i diploma o završetku majstorske klase Godowskog koja nosi datum 28. srpnja 1912. godine. Usp. *Stručni karton Antonije Geiger Eichhorn* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu, osobni dosje). Usp. POLIĆ 1992: 52. Usp. *** 1984f: 260, s. v. „Geiger Eichhorn, Antonija”. Usp. PERIĆ KEMPF 1998a.

⁵¹² Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 64 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵¹³ Usp. BREKO 1997: 6.

⁵¹⁴ Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 72 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵¹⁵ Ibid.: 82, 90.

⁵¹⁶ Usp. BREKO 1997: 6.

⁵¹⁷ Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 97 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn). Usp. *** 1921: 14.

⁵¹⁸ Ibid.

⁵¹⁹ Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 92, 94 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵²⁰ Ibid.: 98, 103, 106, 109, 112.

odigrava. Svoj tehnički maksimum pokazala je u izvedbi *Études d'exécution transcendante*, a svoj smisao za interpretaciju dubokih radova Liszta, istakla je u *Années de pèlerinage*.⁵²¹

Već je naredne 1927. godine proslavila dvadeset i petu godišnjicu svojega umjetničkog rada recitalom u Hrvatskome glazbenom zavodu,⁵²² a godine 1928. s Osječkom filharmonijom⁵²³ pod ravnanjem Lava Mirskog izvela je *Koncertnu fantaziju za glasovir i orkestar* Dore Pejačević i Lisztov *Glasovirski koncert u Es-duru*. Početak trećega desetljeća dvadesetog stoljeća obilježila je izvedba *Sonate za glasovir op. 10* u okviru autorske večeri Borisa Papandopula,⁵²⁴ potom izvedba *Koncertne fantazije* Dore Pejačević sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Krešimira Baranovića,⁵²⁵ a naposljetku i koncert *moderne židovske muzike*⁵²⁶ na kojemu je nastupila sa Zagrebačkim kvartetom. Godine 1932. izvela je Chopinov *Drugi glasovirski koncert u f-molu op. 21*,⁵²⁷ a 1933. zapažena je njezina izvedba *Koncerta za glasovir i okrestar u Es-duru br. 1* Franza Liszta pod ravnanjem Lovre pl. Matačića⁵²⁸. Iste je godine ponovno izvodila glasovirske skladbe na autorskoj večeri Borisa Papandopula,⁵²⁹ a 1934. nastupila na filharmonijskome koncertu u Osijeku⁵³⁰. Godine 1934. i 1935. nastupila je dva puta sa Zagrebačkim kvartetom izvodeći skladbe Novaka, Goldmarka i Schumanna.⁵³¹ Nakon 1935. nema zabilježenih koncertnih nastupa Antonije Geiger Eichhorn u Zagrebu sve do 1946. godine, što je donekle razumljivo, s obzirom na to da je od 1941. do 1945. godine bila internirana u logoru u Italiji⁵³². Po povratku u Zagreb u rujnu 1945. godine nastavlja svoju koncertnu djelatnost, nastupajući i za potrebe Radija *Zagreb*,⁵³³ a do 1957. godine učestalo će izvoditi glasovirske koncerte Chopina, Saint-Saënsa, Liszta, Rahmanjinova, Beethovena i Čajkovskog (vidi Tablice 4 i 6). Gostovanja izvan Zagreba u ovome su razdoblju rijetka, a među njima ističe se nastup u Beogradu 1939. godine, na kojem je izvela glasovirski

⁵²¹ *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 114 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵²² Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 119–121 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵²³ Ovaj je koncert održan u Osijeku. Ibid.: 122, 125, 130.

⁵²⁴ Ibid.: 123, 124, 129, 132.

⁵²⁵ Ibid.: 127.

⁵²⁶ Ibid.: 128, 131. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 314.

⁵²⁷ Ibid.: 150, 151, 155, 156.

⁵²⁸ Ibid.: 147, 153, 201.

⁵²⁹ Usp. BREKO 1997: 6.

⁵³⁰ Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 148–149 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵³¹ Ibid.: 163–168.

⁵³² Usp. *Sjećanja na godine provedene u internaciji u Italiji 1941–1945*. (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵³³ Značajan broj skladbi snimala je za potrebe Radija *Zagreb* i Radija *Beograd*. Usp. *Tehnički dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn, autora Marcela Eichhorna* (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

koncert Čajkovskog pod ravnanjem Mihajla Vukdragovića,⁵³⁴ zatim recitali u Osijeku i Rijeci 1951. i 1952., te u Ljubljani 1954. godine⁵³⁵. Godine 1954. obilježila je pedesetu godišnjicu umjetničkoga rada,⁵³⁶ a 1958. godine održala posljednji recital u Hrvatskome glazbenom zavodu.⁵³⁷ Njezin posljednji koncert s orkestrom održan je 1960. u povodu 150. obljetnice rođenja Frederica Chopina⁵³⁸. Intenzivna koncertna karijera od gotovo pedeset i osam godina impresivna je i u repertoarnom⁵³⁹ i u recepcijskom aspektu, naročito ima li se u vidu onodobni pijanizam. Samo su u Tehničkom dnevniku nastupa, koji je vodio njezin suprug Marcel Eichhorn, od 1945. do 1960. godine zabilježene gotovo dvije stotine nastupa,⁵⁴⁰ od kojih je većina održana u Zagrebu, što svjedoči o tomu da je Antonija Geiger Eichhorn svojom koncertnom djelatnošću unaprijedila glazbenu scenu zagrebačke sredine. Valja istaknuti i njezinu posvećenost djelima hrvatskih skladatelja. Tako je 1930. praisvela Papandopulovu *Sonatu za glasovir op. 10*, godine 1949. *Komorni koncert za glasovir i orkestar* Bruna Bjelinskog⁵⁴¹ (vidi Tablicu 4), a na programe koncerata redovito je uvrštavala skladbe svojih suvremenika⁵⁴². Iako je za vrijeme i neposredno nakon završetka studija ostvarila značajne koncertne nastupe u inozemstvu, njezina je internacionalna karijera posustala dolaskom u Zagreb. Posljednji zabilježeni inozemni koncert održala je 1921. godine u Beču. Razlog tomu valja tražiti i u okolnosti da se uz intenzivnu karijeru u zagrebačkoj sredini posvetila i pedagoškome radu.

U središtu je umjetničkoga djelovanja Antonije Geiger Eichhorn svakako koncertna djelatnost, ali nije zanemariva ni ona pedagoška, unatoč tomu što je ostala zasjenjena⁵⁴³ pedagoškim postignućima Svetislava Stančića. Od 1. veljače 1920. do 25. rujna 1940. djeluje kao nastavnica glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, od 1923. godine nosi naslov

⁵³⁴ Usp. *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 169 (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵³⁵ Ibid.: 170, 184, 186, 195, 203.

⁵³⁶ Ibid.: 175, 200.

⁵³⁷ Na ovome je koncertu između ostalog prvi put u nas izvela Chopinovu *Sonatu u c-molu br. 1*. Ibid.: 196.

⁵³⁸ Usp. *Tehnički dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn, autora Marcela Eichhorna* (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵³⁹ Pišući o Antoniji Geiger Eichhorn, Bosiljka Perić-Kempff navodi: „Kao izravni nastavljatelj pijanističkog nasljeđa bečke škole njegovala je stil virtuozna XIX. stoljeća s težištem na tehničkoj bravuroznosti. Ostvarila je golem repertoar pretežito pijanističke glazbe XIX. i XX. stoljeća, posebice sve Beethovenove glasovirske sonate (osim opusa 106), gotovo sveukupni Chopinov opus, mnoge skladbe F. Liszta, F. Schuberta, R. Schumanna, J. Brahmsa, S. Rahmanjinova, M. Ravela, J. Suka, A. Skrjabin, A. Glazunova. Izvodila je skladbe hrvatskih autora, Dore Pejačević, V. Rosenberga Ružića, B. Kunca, B. Papandopula, Ž. Hirschlera, M. Cipre, M. Majera i B. Bjelinskog.” (PERIĆ KEMPF 1998a).

⁵⁴⁰ Usp. *Tehnički dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn, autora Marcela Eichhorna* (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵⁴¹ Usp. KOVAČEVIĆ 1960: 46.

⁵⁴² Usp. *Popis izvedenih skladbi hrvatskih autora* (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵⁴³ Usp. *Stručna ocjena – radna karakteristika u Kartonu podataka za stručni i rukovodeći kadar iz 1949. godine* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu, osobni dosje).

profesora, a od 25. rujna 1940. do 6. kolovoza 1941. godine privremeno je umirovljena. Tijekom rata internirana je u Italiji od 6. kolovoza 1941. do povratka u Zagreb 9. rujna 1945. godine, kada nastavlja službu na Muzičkoj akademiji u zvanju docentice. Od 5. lipnja 1948. bila je izvanrednom profesoricom, a od 19. rujna 1953. pa do umirovljenja 30. rujna 1961. godine nosi naslov redovne profesorice.⁵⁴⁴ U svojem pedagoškom radu zastupala je tradiciju Bečke pijanističke škole osuvremenjene pedagoškim načelima Leopolda Godowskog, ali u našoj se sredini ipak „djelomično i ona može smatrati sljednicom Epsteinove škole”.⁵⁴⁵ U trideset i šest godina pedagoške karijere odgojila je niz pijanista i glasovirskih pedagoga (vidi Tablicu 14), od kojih se ističu Danica Ogrizović, Ivana Lang, Zdenka Novak, Natko Devčić, Piroška Präger, Andrija Präger, Erži Ferber Quitt, Ladislav Sternberg, Zlatko Dušak, Elly Bašić i Ivan Supičić, a u njezinoj su klasi glasovir učili i glazbenici poput orguljaša Čedomila Dugana i skladatelja Borisa Papandopula.⁵⁴⁶ Za višegodišnju izvodilačku i pedagošku djelatnost 1948. dodijeljena joj je Republička nagrada, godine 1949. dobiva priznanje za požrtvovan rad Gradskog odbora narodnog fronta Zagreb, godine 1961. proglašena je počasnom članicom Saveza muzičkih umjetnika Jugoslavije, a 1966. godine dobiva Nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo.⁵⁴⁷

Uzmemo li u obzir koncertne nastupe Antonije Geiger Eichhorn, one solističke, s orkestrom i u komornim ansamblima, kao i višegodišnju pedagošku djelatnost na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, pred nama se ocrta lik jedne od naših najznačajnijih pijanistica, koja je vrhunac profesionalne djelatnosti postigla dvadesetih i tridesetih, a potom i pedesetih godina dvadesetoga stoljeća. Antonija Geiger Eichhorn jedna je od prvih glasovirskih pedagoginja⁵⁴⁸ u nas koja je dobila zvanje redovne profesorice Muzičke akademije u Zagrebu. Stoga u razmatranju njezina doprinosa ovdašnjem pijanizmu treba imati na umu i njezinu različitost spram pijanistica Zagrebačke pijanističke škole, koje će svoju djelatnost započeti u prvoj polovini stoljeća, ali najveće uspjehe postići tek šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća.

⁵⁴⁴ Usp. *Stručni karton Antonije Geiger Eichhorn* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu, osobni dosje).

⁵⁴⁵ JURKIĆ SVIBEN 2016: 245.

⁵⁴⁶ U školskoj godini 1920./1921. njezin učenik bio je i Božidar Kunc, koji je kasnije diplomirao glasovir u klasi Svetislava Stančića. Usp. AJANOVIĆ MALINAR & PINTAR 2013. Usp. MANASTERIOTTI 1993. Usp. KRPAN 2016.

⁵⁴⁷ Usp. *Nagrade i priznanja Antonije Geiger Eichhorn* (Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

⁵⁴⁸ Melita Lorković prva je pijanistica u zvanju redovne profesorice Muzičke akademije u Zagrebu, koje je nosila od 1941. do 1945. godine, a nakon nje ovo su zvanje postigle Antonija Geiger Eichhorn 1953. i Dora Gušić 1961. godine. Usp. KRPAN 2011a: 129–146.

4.2.6. Ostale značajne pijanistice i glasovirske pedagoginje u zagrebačkoj sredini na prijelazu stoljeća

U okviru *klavirne učione* Hrvatskoga glazbenog zavoda, kao i kasnije na Muzičkoj akademiji, djelovao je niz pijanistica koje su svoju djelatnost usmjerile uglavnom na pedagoški rad uz povremene koncertne nastupe, najčešće u komornim ansamblima. U ovome pregledu ipak ih je potrebno spomenuti, navodeći onaj segment njihova djelovanja kojim su najviše obilježile pijanističku djelatnost u zagrebačkoj sredini. Među njima ističe se glasovirska pedagoginja **Marija Boić rođ. Košćec (1876. – 1964.)**⁵⁴⁹ koja je 1898. godine završila studij glasovira⁵⁵⁰ na *klavirnoj učioni* Hrvatskoga glazbenog zavoda u klasi Emilije pl. Makanec. Po završetku studija imenovana je učiteljicom glasovira⁵⁵¹ na istoj ustanovi, gdje će pedagošku djelatnost obavljati od 13. svibnja 1898. do 10. prosinca 1924. godine⁵⁵² (vidi Tablice 3 i 7). Među njezinim učenicima⁵⁵³ ističu se Milan Majer, Ivka Antolković Lhotka, Vilma Nožinić, Olga Clement Milčinić, Margita Rosenberg Marković, Lea Čulumović i dr.

Višegodišnjom pedagoškom djelatnošću istaknula se i **Danica Matoš Strzeszewska (1876. – 1962.)**, sestra književnika Antuna Gustava Matoša. Glasovir je učila u klasi Antuna Stöckla⁵⁵⁴ od 1887./1888. do 1891./1892., kada njegovu klasu preuzima Anka Barbot Krežma. Tijekom školovanja nekoliko je puta nagrađivana upisom u zlatnu knjigu i javnim pohvalama, kontinuirano sudjeluje na učeničkim produkcijama, povremeno dobiva i financijsku potporu zemaljske vlade, a studij glasovira na *klavirnoj učioni* završava polaganjem ispita zrelosti⁵⁵⁵ 21. lipnja 1897. godine. Svoje umjetničko usavršavanje nastavlja u Beču,⁵⁵⁶ učeći glasovir u klasi glasovitoga glasovirskog pedagoga Theodora Leschetizkog na konzervatoriju, a pjevanje privatno u klasi *mezzosopranistice* Rose Papier Paumgartner. Po završetku studija nastupa ponajprije kao operna pjevačica, odlično prihvaćena među publikom i kritikom diljem Europe,

⁵⁴⁹ Usp. *** 1984c: 84, s. v. „Boić, Marija”.

⁵⁵⁰ Usp. *Izješće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1897.–1898.* (Arhiv HGZ-a).

⁵⁵¹ U školskoj godini 1898./1899. u statusu je volontera, a od 7. listopada 1899. godine imenovana je namjesnom učiteljicom glasovira. Usp. *Izješće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1898.–1899.* (Arhiv HGZ-a). Usp. *Izješće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1899.–1900.* (Arhiv HGZ-a).

⁵⁵² Usp. BLAŽEKOVIĆ 1981: 104.

⁵⁵³ Usp. *** 1984c: 84, s. v. „Boić, Marija”.

⁵⁵⁴ Usp. *Izješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1887.–1888.* (Arhiv HGZ-a). Usp. *Izješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1891.–1892.* (Arhiv HGZ-a).

⁵⁵⁵ Usp. *Izješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1896.–1897.* (Arhiv HGZ-a).

⁵⁵⁶ Usp. BARBIERI 1996: 179. Usp. MIČIJA PALIĆ 2017: 152.

pa ju je tako i Debussy nazvao „la belle Croate”⁵⁵⁷ nakon izvedbe Zajčevih pjesama prigodom gostovanja u Parizu. Tek je rijetko nastupala kao solistica na glasoviru,⁵⁵⁸ no na svojim bi ga koncertima ipak svirala:

„Ostvarila je brojne operne uloge, a zapaženi su i njezini koncertni nastupi na kojima se nerijetko sama korepetirala, uvrštavajući, između ostalog, na program koncerata skladbe hrvatskih autora.”⁵⁵⁹

Uz bogatu koncertnu karijeru operne pjevačice, pedagošku je djelatnost započela na Konzervatoriju u Rigi,⁵⁶⁰ a od 29. rujna 1924. do 23. kolovoza 1945. godine⁵⁶¹ ugovorna je nastavnica glasovira srednje glazbene škole Muzičke akademije u Zagrebu. Iako je u povijesti ostala zapamćena ponajprije kao operna pjevačica, u kontekstu pijanizma valja istaknuti njezino uspješno povezivanje izvođačke vokalne djelatnosti i glasovirske pedagogije.

Sličan je slučaj znamenite sopranistice **Vilme Nožinić (1897. – 1975.)**,⁵⁶² prvakinja zagrebačke opere, o kojoj je manje poznato da je studirala glasovir i da se posvetila glasovirskoj pedagogiji. Prvu je glasovirsku poduku dobila u roditeljskom domu u rodnoj Požegi, potom kod gradskoga kapelnika Rikarda Krestina,⁵⁶³ a od školske godine 1911./1912. uči glasovir⁵⁶⁴ kod Ćirila Juneka na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda. Na istoj instituciji poslije uči i pjevanje, koje će diplomirati u klasi Nade Eder Bertić 1928. godine, no deset godina ranije, 1918. godine, polaže ispit zrelosti i postaje učiteljicom glasovira. Od 10. rujna 1920. do 31. siječnja 1931. godine posvetila se glasovirskoj pedagoškoj djelatnosti,⁵⁶⁵ a nakon uspješnog *débuta* u zagrebačkoj operi 1927. godine započinje karijeru operne solistice, koja će postati njezinom primarnom djelatnošću. Kao i kod Danice Matoš Strzeszewske, svojevrsni je kuriozum činjenica da je glazbeno djelovanje ovih dviju opernih umjetnica započelo upravo pijanističkom glazbenom naobrazbom i da je obuhvaćalo i glasovirsku pedagogiju.

Uz *klavirnu učionu* Hrvatskoga glazbenog zavoda vezana je još jedna glasovirska pedagoginja i pijanistica koja se istaknula uglavnom nastupima u okviru komornih ansambala

⁵⁵⁷ Usp. BARBIERI 1996: 181.

⁵⁵⁸ U periodici pronalazimo zapis o njezinu koncertu održanom u Hrvatskome glazbenom zavodu 1899. godine, na kojemu je izvodila i skladbe za glasovir solo: Rameau *Gavotte et variation*, Henselt *Koncertna etida u Fis-duru*, Leschetizky *Mazurka u G-duru*, Schlözer *Velika koncertna etida br. 2*, Liszt *Rapsodija br. 12* i Gounod *Faust-valcer*. Usp. *** 1899b: 4. Usp. SCHULZ 1899: 5.

⁵⁵⁹ MIČIJA PALIĆ 2017: 152.

⁵⁶⁰ Usp. *** 1984n: 586, s. v. „Matoš-Strzeszewska, Danica”. Usp. MATOŠ 2015: 21.

⁵⁶¹ Usp. BLAŽEKOVIĆ 1981: 111.

⁵⁶² Usp. *** 1984r: 88, s. v. „Nožinić, Vilma”.

⁵⁶³ Usp. BARBIERI 2016.

⁵⁶⁴ Usp. *Izješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1911.–1912.* (Arhiv HGZ-a).

⁵⁶⁵ Usp. BLAŽEKOVIĆ 1981: 109.

– **Elvira Marsić (1899. – 1954.)**,⁵⁶⁶ već spomenuta učenica Sidonije Geiger, kod koje je 1919. godine⁵⁶⁷ završila svoje školovanje. Kao apsolventica Hrvatskoga konzervatorija održala je prvi samostalni koncert⁵⁶⁸ 6. prosinca 1919. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu, gdje je izvela skladbe Bach-Stradala, Beethovena, Chopina, Brahmsa, Dvořáka i Liszta, o čemu je kritika zapisala sljedeće:

„Gđica Marsić muzički je nadarena; ustrajna u studiju, ne sustaje ni pred jednim muzičkim i tehničkim problemom, već ga svladava takvom mirnoćom i jednostavnošću, da nam pruža jamstvo za uspješni daljnji razvitak. Jednaka je svojstva pokazala i kod koncerta klarinetiste Dragutina Mandla (10. V.), kod kojega je u djelima komorne muzike isticala samo muzički sadržaj djela, a stavljala u pozadinu znatne tehničke teškoće.”⁵⁶⁹

Po završetku Hrvatskoga konzervatorija glasovir usavršava u Berlinu i Beču,⁵⁷⁰ od 1919. do 10. listopada 1945. djeluje kao učiteljica glasovira⁵⁷¹ srednje škole Muzičke akademije (vidi Tablice 3 i 7), a potom do 1947. godine⁵⁷² zaposlena je na Gradskoj muzičkoj školi u Zagrebu. Jedan je od njezinih najpoznatijih učenika pijanist Ranko Filjak,⁵⁷³ Stančićev diplomand i istaknuti predstavnik Zagrebačke pijanističke škole (vidi Tablicu 13).

Njezina koncertna djelatnost obilježena je nastupima u raznim komornim ansamblima, od kojih se među prvima ističe onaj održan 28. lipnja 1919. godine,⁵⁷⁴ kada je u Hrvatskomu glazbenom zavodu izvela Franckov *Glasovirski kvintet* s Ladislavom Škatulom, Milanom Žepićem, Antunom Spitzerom i Rudolfom Matzom. Nastupi s klarinetistom Dragutinom Mandlom 1920. i 1921. godine,⁵⁷⁵ na kojima se su znali pridružiti violist Jan Škatula Miranov i violončelist Umberto Fabbri, bili su među prvim koncertima u nas na kojima se klarinet pojavljuje u komornome ansamblu. Godine 1921. nastupa s pijanistom Hugom Mihalovićem,⁵⁷⁶ izvodeći skladbe Mozarta, Schumanna i Arenskog za dva glasovira. Narednih godina Elvira Marsić djeluje u nekoliko komornih sastava koji će se održati na sceni dvije do tri sezone. Tako od 1924. godine nastupa u triju Marsić-Mandl-Žepić⁵⁷⁷ koji je ostvario niz zapaženih koncertnih

⁵⁶⁶ Usp. *** 1984m: 578, s. v. „Marsić, Elvira”.

⁵⁶⁷ Ibid.

⁵⁶⁸ Usp. MARKULIN 1920: 84.

⁵⁶⁹ Ibid.

⁵⁷⁰ Usp. (h) 1940: 7.

⁵⁷¹ Usp. BLAŽEKOVIĆ 1981: 108.

⁵⁷² Usp. TOMAŠEK 1955: 26.

⁵⁷³ Usp. PERIĆ KEMPF 1998.

⁵⁷⁴ Usp. GOGLIA 1927: 109.

⁵⁷⁵ Usp. GOGLIA 1930: 18–19.

⁵⁷⁶ Usp. ŠAFRANEK KAVIĆ 1921: 72.

⁵⁷⁷ Usp. GOGLIA 1930: 19. Usp. BOIĆ 1977: 50, 73.

izvedbi, između ostaloga i za potrebe Radija *Zagreb*. Poslije, od 1927. godine Elvira Marsić djeluje u još jednome komornom ansamblu, *Zagrebačkom klavirnom triju*,⁵⁷⁸ u kojemu je surađivala s violinistom Ivanom Karlom Sancinom i violončelistom Rudolfom Matzom. Nakon nekoliko uspješnih koncerata u Zagrebu te gostovanja u Ljubljani, Kranju i Celju, ovaj ansambl nije nastavio svoje umjetničko djelovanje (vidi Prilog 31). Narednih godina nastupala je s mnogim glazbenicima (vidi Prilog 32), a u zagrebačkoj sredini zapamćena je kao vrsna umjetnička suradnica.

Sa zagrebačkom *klavirnom učionom* povezana je i pijanistica čija profesionalna djelatnost nije vezana uz zagrebačku već splitsku sredinu, ali kako je svoje glazbeno školovanje završila u Zagrebu ipak je treba spomenuti u ovom izlaganju. **Paula Goršetić, udana Begović (1879. – 1956.)**, pijanistica i glasovirska pedagoginja, glasovir je učila u klasi Hectora pl. Catinellija od 1891. godine,⁵⁷⁹ a od 1893. do 1896. kod Ivana pl. Zajca.⁵⁸⁰ Upravo će je ravnatelj Zajc zbog velikog broja upisanih učenika glasovira angažirati na *klavirnoj učioni* 21. listopada 1895. godine⁵⁸¹, a na toj će se službi zahvaliti zbog odlaska u Split 1896. godine. U Splitu djeluje do 1905. godine, podučava glasovir na glazbenoj školi i nastupa u raznim komornim sastavima, a u tamošnjoj je sredini bila „prva žena koja se profesionalno bavila glazbom”.⁵⁸² Njezina djelatnost primjer je utjecaja *klavirne učione* izvan okvira zagrebačke sredine, čime se pokazuje značaj Hrvatskoga glazbenog zavoda za razvoj hrvatskoga pijanizma u širem smislu.

Hrvatski glazbeni zavod i *klavirna učiona* okosnica su pijanističkoga djelovanja na prijelazu stoljeća, upravo zbog pijanistica i glasovirskih pedagoginja koje su svoje obrazovanje stekle na toj instituciji, a mnoge su i svoju profesionalnu djelatnost ostvarile kao glasovirske pedagoginje zavodske škole (vidi Tablicu 3). U ovome prikazu izdvojila sam najznačajnije među njima, one koje su svojom djelatnošću znatnije utjecale na razvoj pijanizma, ponajprije reproduktivnom pijanističkom aktivnošću, što valja smatrati znatnim postignućem uzme li se u obzir položaj žene u ondašnjem društvu. Kontinuitet pijanističke djelatnosti moguće je zapaziti tek u Antonije Geiger Eichhorn, dok su njezine prethodnice zagrebačku glazbenu scenu obogatile uglavnom sporadičnim pijanističkim pothvatima, kao što je izvođenje zahtjevnijih

⁵⁷⁸ Usp. GOGLIA 1930: 21.

⁵⁷⁹ Usp. *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1891.–1892.* (Arhiv HGZ-a) i *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1892.–1893.* (Arhiv HGZ-a).

⁵⁸⁰ Usp. *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1893.–1894.* (Arhiv HGZ-a) te za svaku godinu do *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1895.–1896.* (Arhiv HGZ-a).

⁵⁸¹ Usp. *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1895.–1896.* (Arhiv HGZ-a).

⁵⁸² ŠKUNCA 2002.

glasovirskih koncerata, a svoju su pijanističku svestranost pokazale i suradnjom s različitim glazbenicima i komornim ansamblima. U svojoj su glasovirskoj pedagogiji slijedile zasade Bečke pijanističke škole, s obzirom na to da su se u većini slučajeva usavršavale na Bečkomu konzervatoriju, uz iznimku Sidonije Geiger i Antonije Geiger Eichhorn, koje su uz to u okviru svojega usavršavanja, prva vjerojatno kod Lalewicza a druga kod Godowskog, upoznale i smjernice drugih pijanističkih škola. Razmatranjem njihove djelatnosti s obzirom na onodobna ograničenja u javnom djelovanju koja su se postavljala ženama, doprinos pijanistica dobiva još veće značenje, jer su svojom djelatnošću znatno unaprijedile profesionalizaciju pijanizma i stvorile afirmativno glazbeno ozračje u kojemu će biti moguć uzlet pijanističke djelatnosti do visoke kvalitativne razine u nadolazećim desetljećima.

5. NAJZNAČAJNIJE PIJANISTICE PREDSTAVNICE ZAGREBAČKE PIJANISTIČKE ŠKOLE U PRVOJ POLOVINI 20. STOLJEĆA

U ovome se poglavlju razmatra djelatnost pijanistica predstavnica Zagrebačke pijanističke škole. Kao pripadnice navedene pijanističke škole, one su svojim obrazovanjem vezane za Muzičku akademiju u Zagrebu i klasu glasovirskoga pedagoga Svetislava Stančića. Budući da je riječ o generaciji koja je diplomirala već u drugomu i trećemu desetljeću dvadesetoga stoljeća, neke od njih već 1930-ih godina započinju svoje koncertne i pedagoške karijere, dok će ostale to učiniti pred sam početak Drugoga svjetskog rata. U istome su razdoblju na Muzičkoj akademiji u Zagrebu djelovali i glasovirski pedagozi poput Antonije Geiger Eichhorn, Sidonije Geiger i Ernesta Krautha. No njih ipak ne držimo predstavnicima Zagrebačke pijanističke škole, jer se njihova djelatnost odvija i prije Stančića, ali i stoga što se njihov pijanizam i glasovirska pedagogija oslanja na tradiciju tzv. Bečke pijanističke škole, o čemu piše Jurkić Sviben:

„Hrvatska klavirska pedagogija krajem 19. i u prvoj polovici 20. stoljeća veže se uz pedagoge koji su se školovali u Beču, Budimpešti, Pragu i Berlinu te u hrvatsku sredinu prenosili tadašnja najnovija dostignuća u klavirskoj pedagogiji poput metoda ‘Lescheticki’ ili ‘Breithaupt’ (bečka klavirska škola – Sidonija Geiger, Ernest Krauth) te kasnije ‘Godowski’ (Antonija Geiger-Eichhorn) i ‘Busoni’ (Svetislav Stančić). Najznačajniji predstavnik Busonijeve škole je Svetislav Stančić u čiju su klasu u Zagreb i prije i poslije drugoga svjetskog rata dolazili brojni pijanisti iz područja bivše Jugoslavije kako bi usavršili svoje pijanističko umijeće.”⁵⁸³

Unatoč tomu što pripadaju već ponešto anakronim tendencijama ondašnje glasovirske pedagogije, njihov je doprinos značajan u cjelokupnome kontekstu razvoja glasovirske pedagogije u zagrebačkoj sredini koncem 19. i u prvoj polovini 20. stoljeća, s obzirom na to da su, prenoseći glazbena stremljenja iz ondašnje metropole, u našoj sredini učinili prve korake prema modernizaciji i profesionalizaciji pijanističke struke, čime su „pripremili teren za dolazak Svetislava Stančića“,⁵⁸⁴ kasnijeg rodonačelnika Zagrebačke pijanističke škole. Istovremeno, u drugome desetljeću dvadesetoga stoljeća dolazi do osnivanja Muzičke akademije u Zagrebu, prve visokoškolske glazbeno-obrazovne institucije u nas, koja je u znatnoj mjeri okosnica glazbenoga života Zagreba i čitave kontinentalne Hrvatske. Zamašnjak

⁵⁸³ JURKIĆ SVIBEN 2016: 254–255.

⁵⁸⁴ Ibid.: 255.

u razvoju svih segmenata glazbene djelatnosti, ostvaren u međuratnome razdoblju, rezultira upravo okolnostima u kojima su svoj pijanizam mogli razviti autoriteti poput Svetislava Stančića i njegovih nasljednika.

5.1. Pijanističko nasljeđe u Zagrebu od 1921. do 1950. godine i djelatnost Muzičke akademije u praskozorje Zagrebačke pianističke škole

Na početku trećega desetljeća dvadesetoga stoljeća započinje razdoblje u kojemu dolazi do procvata glazbenoga života Zagreba, razdoblje koje obilježuju „posvemašnja profesionalizacija glazbene produkcije, izvoditeljstva, nakladništva, pedagogije i organizacijskih oblika”⁵⁸⁵. Okosnica cjelokupne profesionalizacije glazbene scene umnogome je osnivanje Muzičke akademije u Zagrebu,⁵⁸⁶ koja u glazbeno-pedagoškome smislu nastavlja temeljne ideje glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda iz koje je ponikla, ostvarujući ih na znatno višoj profesionalnoj razini. Iako se prva takva nastojanja mogu pratiti već u tzv. Klaićevu razdoblju nakanom da se glazbena škola modernizira i preustroji po uzoru na europske glazbene akademije, ponajprije Bečki konzervatorij, tek se osnivanjem Muzičke akademije, kada država u cijelosti preuzima financiranje⁵⁸⁷ i brigu oko ustroja institucije,⁵⁸⁸ postiže kontinuitet profesionalnoga glazbenog obrazovanja, koji traje sve do danas. Kao rasadnik profesionalnih glazbenika i umjetničkih interpreta, Akademija okuplja neke od ponajboljih glazbenika dvadesetoga stoljeća u nas.⁵⁸⁹ Oni dominiraju i koncertnom scenom grada i zemlje, a nekolicina je postigla i zapažene međunarodne karijere.

⁵⁸⁵ TUKSAR 2011: 70.

⁵⁸⁶ U ovome će se radu koristiti suvremeni naziv institucije (Muzička akademija u Zagrebu), uz napomenu da je u prethodnim razdobljima nosila različita imena: Kraljevski konzervatorij (1921.), Kraljevska muzička akademija (1922.), Državna muzička akademija (1927.), Akademija glazbe i kazališne umjetnosti (1940.), Hrvatski državni konzervatorij (1941.), Muzička akademija u Zagrebu (1951.) i Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu (1979.). Usp. KRPAN 2011a: 24. Usp. KOVAČEVIĆ 1981: 12.

⁵⁸⁷ Još je 1861. godine na zamolbu Ravnateljstva Hrvatskoga glazbenog zavoda Sabor dodijelio školi stalnu financijsku pomoć, ali upravljanje glazbenom školom ipak je ostalo pod jurisdikcijom osnivača, tj. udruge građana. Iste je godine i prvi put iskazana namjera Ravnateljstva Hrvatskoga glazbenog zavoda za preustrojem glazbene škole na konzervatorijskoj osnovi s nužnošću profesionalizacije cjelokupnoga sustava, što se ostvarilo tek 1916. godine. Ipak, 1921. godine preuzimanjem glazbene škole i osnivanjem Muzičke akademije država u potpunosti postaje nadležna nad institucionaliziranim glazbenim obrazovanjem u administrativnom, financijskom i organizacijskom pogledu. Usp. KRPAN 2011a: 17–18. Usp. ŠABAN 1982b: 83, 114.

⁵⁸⁸ Organizacijski ustroj Muzičke akademije do 1951. godine sastojao se od niže, srednje i visoke škole, a tek su se polovinom stoljeća niža i srednja škola izdvojile u zasebnu instituciju, današnju Glazbenu školu Vatroslava Lisinskog u Zagrebu. Istodobno, do 1940. godine Akademija nije imala razinu fakulteta, a tek je 1979. godine postala sastavnicom Sveučilišta u Zagrebu. Usp. TUKSAR 2002: 6.

⁵⁸⁹ Pišući o važnosti Muzičke akademije u Zagrebu, Tuksar ističe da je „Akademija najstarija i središnja visokoškolska glazbena ustanova u Republici Hrvatskoj. Na Akademiji su se ustanovila i djelovala dva najvažnija kruga hrvatske glazbene pedagogije 20. stoljeća: pianistička škola Svetislava Stančića i violinistička škola Vaclava Humla. U svojstvu redovitih ili honorarnih nastavnika na Akademiji je djelovala velika većina

Analogno tomu je i Odjel za klavir, orgulje i harfu⁵⁹⁰ nezaobilazna postaja u pregledu pijanističke djelatnosti u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća. Na samome početku rada Muzičke akademije nastavnički kadar visoke škole dobio je naslov profesora,⁵⁹¹ a Odjel nije imao pročelnika sve do preustroja Akademije statutom iz 1923. godine, kada je prvim pročelnikom imenovan Ćiril Ličar⁵⁹². Nakon njega na toj su se voditeljskoj funkciji izmjenjivala ugledna imena hrvatskoga pijanizma, a uz najdugovječnijega pročelnika i profesora Svetislava Stančića do današnjega su doba samo tri žene obavljale navedenu dužnost. Prva od njih bila je Melita Lorković (od 1942. do 1945. godine), potom u dvama navratima Zvezdana Bašić (od 1983. do 1988. te od 1994. do 1997. godine) i naposljetku Pavica Gvozdić⁵⁹³ (od 1999. do 2001. godine)⁵⁹⁴. Navedena činjenica ne umanjuje značenje i brojnost žena u nastavničkom kadru niti marginalizira njihov doprinos razvoju pijanističke djelatnosti, ali svakako upućuje na patrijarhalne odlike društva,⁵⁹⁵ prema kojima su rukovodeće funkcije ipak rezervirane za muške kolege. Tradicija na koju se oslanja djelatnost Odjela kreće od Kuhača i *klavirne učione* Hrvatskoga glazbenog zavoda, no ishodištem je njegova pijanizma, kao što je razvidno iz

najistaknutijih hrvatskih skladatelja, izvoditelja i muzikologa 20. stoljeća, te niz prominentnih inozemnih umjetnika.” (TUKSAR 2002: 7).

⁵⁹⁰ Statutom iz 1923. godine ustrojeni su odjeli na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Tako je u navedenom razdoblju Odjel za klavir i orgulje prvi odjel Akademije, od 1947. postaje trećim odjelom, da bi od 1977. godine postao petim odjelom. Od 1993. nosi naziv koji ima i danas, Odsjek za klavir, čembalo i orgulje. Usp. KOVAČEVIĆ 1981: 10–13. Usp. TUKSAR 2002: 49.

⁵⁹¹ Nastavno osoblje u prethodnim razdobljima u okviru škole Hrvatskoga glazbenog zavoda nosilo je naslov učitelja, osnutkom Muzičke akademije dobiva naziv profesora, a tek nakon 1940., uredbom prema kojoj Muzička akademija postaje fakultetom, profesori se dijele na redovne i izvanredne, dok se od 1944. godine uvodi i status docenta. Usp. KR PAN 2011a: 21.

⁵⁹² Ćiril [Ćiril] Ličar (1894. – 1957.) bio je pijanist i glasovirski pedagog slovenskoga podrijetla koji se školovao u Ljubljani i na Konzervatoriju u Pragu, a u Zagrebu je djelovao od 1921. do 1925. godine kao učitelj na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda i kasnije na Muzičkoj akademiji. Od 1925. godine živi u Beogradu, gdje je kao glazbeni pedagog radio na srednjoj školi i muzičkoj akademiji, a zapaženi su njegovi komorni nastupi najčešće s violinistima, violončelistima ili u glasovirskome kvintetu. Usp. CVETKO 1974: 453, s. v. „Ličar, Ćiril”. Usp. *** 1984i: 513, s. v. „Ličar, Ćiril”.

⁵⁹³ Budući da se u ovome radu neće zasebno razmatrati djelatnost Pavice Gvozdić, jer ona djeluje u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća, potrebno je na ovome mjestu istaknuti nekoliko značajki njezina pijanizma. Diplomirala je glasovir 1960. i završila poslijediplomski studij 1969. godine, a predstavnica je treće generacije pijanista proizašlih iz Stančićeve klase. Nakon završetka studija godinu dana usavršavala se u Parizu kod Magde Tagliaferro, istovremeno započevši intenzivnu koncertnu karijeru u zemlji i svijetu. Od 1975. godine bavi se pedagoškom djelatnošću na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. O njezinu reproduktivnom djelovanju Perić Kempf piše: „Sazrijevujući stvarala je svoj prepoznatljivi pijanistički stil koji karakterizira intuitivno poniranje u najdublje slojeve glazbenog djela i urođena sposobnost da na odčitavanju skladateljevih zamisli gradi vlastitu interpretaciju. (...) Pijanizam joj odlikuje i prirodnost, koja se i nakon više desetljeća intenzivnoga koncertiranja u svakoj interpretaciji iskazuje svježinom izvedbe i uvijek ponovljenom radošću muziciranja. Ostvarila je repertoar širokih razmjera, koji obuhvaća tridesetak koncerata za glasovir i orkestar i gotovo sva važnija solistička djela glasovirske glazbe od baroka do XX. st.” (PERIĆ KEMPF 2002a).

⁵⁹⁴ Usp. Tablicu 11. *Pročelnici Odsjeka za klavir, orgulje i čembalo Muzičke akademije u Zagrebu* u prilogu ovoga rada.

⁵⁹⁵ Jasenka Kodrnja zamjećuje da su patrijarhalne tendencije u suvremenom društvu otporne na utjecaj varijabli poput vremena, prostora, obrazovanja, dobi, roda itd. Prikazujući različite aspekte patrijarhalnosti, autorica zaključuje: „Sve ovo upućuje da su patrijarhat i obilježja patrijarhalnosti otporni na promjene (vrijeme), sposobni na preoblikovanje i prerusavanje.” (KODRNJA 2008: 62).

prethodnih poglavlja, ipak djelatnost dviju učiteljica glasovira, Emilije pl. Makanec i Anke Barbot Krežme,⁵⁹⁶ školovanih u okviru pijanističkoga nasljeđa bečke škole. Iz njihovih klasa proizlaze, između ostalih, dvije značajne pijanističke osobnosti čija je djelatnost obilježila hrvatski pijanizam dvadesetog stoljeća.⁵⁹⁷ Anka Barbot Krežma bila je učiteljicom pijanistici i glasovirskoj pedagoginji Antoniji Geiger Eichhorn, a iz klase Emilije pl. Makanec dolazi Svetislav Stančić, rodonačelnik Zagrebačke pijanističke škole. Kako se djelatnost Antonije Geiger Eichhorn u ovome radu razmatrala u prethodnome poglavlju, ovdje ću, ponajprije zbog kontekstualizacije pijanizma u zagrebačkoj sredini u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća, ukratko prikazati djelatnost Svetislava Stančića i nastanak Zagrebačke pijanističke škole.

5.2. Djelatnost Svetislava Stančića

Svetislav Stančić značajno je obilježio glazbenu kulturu hrvatske sredine kao pijanist, skladatelj, redaktor notnih izdanja, a ponajviše kao glasovirski pedagog i utemeljitelj Zagrebačke pijanističke škole. Da bi se pokazao razvoj njegove pijanističke djelatnosti, potrebno je potražiti ishodišta njegova glazbenog obrazovanja u okviru škole Hrvatskoga glazbenog zavoda. U klasi Emilije pl. Makanec započinje svoje školovanje 1909. godine, koje završava nakon pet godina. Od dolaska na zavodsku školu Stančić je zapažen kao jedan od najuspješnijih učenika, pri čemu dobiva i potporu od 300 kruna godišnje za troškove školovanja, a često nastupa i na učeničkim produkcijama, svirajući solo ili s učeničkim orkestrom⁵⁹⁸. Završni koncert Svetislava Stančića održan je 24. lipnja 1914. godine, neposredno prije negoli je Kraljevska zemaljska vlada zabranila javno djelovanje svih zagrebačkih društava⁵⁹⁹. Stančić je položio ispit zrelosti izvedbom Beethovenova *Petog glasovirskog koncerta u Es-duru* op. 73 uz pratnju učeničkoga orkestra pod ravnanjem Vjekoslava

⁵⁹⁶ Uz njih djeluju i glasovirski pedagozi poput Sidonije Geiger i Ernesta Krautha, ali upravo se Makanec i Barbot Krežma izdvajaju zbog učenika proizašlih iz njihovih klasa, Antonije Geiger Eichhorn i Svetislava Stančića. Usp. Tablica 7. *Nastavnici glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1920. do 1950. godine*. Usp. ZLATAR 2002: 4. Usp. ŠABAN 1981: 37.

⁵⁹⁷ Usp. ZLATAR 2002: 4. Usp. KR PAN 2011b: 40–41. Usp. ŠABAN 1981: 37.

⁵⁹⁸ Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1910.–1911.* (Arhiv HGZ-a). Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1911.–1912.* (Arhiv HGZ-a). Usp. *Izvešće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1913.–1914.* (Arhiv HGZ-a). Usp. i DOLIĆ 1988: 82–85.

⁵⁹⁹ Zbog ratnoga stanja Kraljevska zemaljska vlada svim je građanskim društvima i udrugama zabranila javno djelovanje, pa su tako obustavljeni i koncerti Hrvatskoga glazbenog zavoda, uključujući i produkcije učenika. Prekršitelje ove odluke snašla bi novčana i zatvorska kazna. Usp. GOGLIA 1927: 104. Usp. HERMAN KAURIĆ 2010: 50.

Rosenberga Ružića. Na ovome se koncertu Stančić predstavio također kao skladatelj⁶⁰⁰ i dirigent, jer je početna skladba koncertnoga programa bila njegova *Uvertira* za veliki orkestar. Nakon završetka školovanja Stančić postaje korepetitorom Opere Hrvatskoga narodnog kazališta od 1915. do 1918. godine,⁶⁰¹ a istovremeno od 1. rujna 1916. godine⁶⁰² započinje službu na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda u statusu izvanrednoga učitelja,⁶⁰³ preuzevši tzv. majstorsku školu nakon ostavke Hermanna Grussa. Po završetku Prvoga svjetskog rata Stančić je svoje školovanje nastavio u Berlinu, gdje je od 1918. do 1922. godine učio glasovir privatno kod Hansa Bartha i Conrada Ansozea, a od 1920. i kompoziciju kod Ferruccia Busonija⁶⁰⁴ na Majstorskoj školi Akademije umjetnosti u Berlinu. U tome je razdoblju Stančić prihvatio odlike Busonijeve umjetničke etike, koja se nije sastojala samo od svladavanja skladateljskih zakonitosti, nego je obuhvaćala i preuzimanje profesionalnih načela umjetničkoga djelovanja i cjelovit umjetnički integritet koji obuhvaća poznavanje i drugih umjetničkih područja, a ne isključivo glazbe. Stoga Lukežić navodi:

„Osim kompozicije Busoni je svoje studente podučavao književnosti i umjetnosti, uvodeći ih u umjetničku i glazbenu filozofiju. Nakon povratka u domovinu, Stančić je unio u hrvatsku glazbenu pedagogiju visoku razinu profesionalizma i rafinirane spoznaje o glazbenoj interpretaciji kao spoja besprijekornog umijeća, znanja i umjetničkog nadahnuća.”⁶⁰⁵

Primarna je intencija Stančićeva odlaska u Berlin vjerojatno bila želja za usavršavanjem i pijanističkoga i skladateljskoga umijeća, no unatoč tomu berlinsko je razdoblje, čini se, u većoj mjeri odredilo Stančića kao pijanista i glasovirskoga pedagoga nego kao skladatelja. U Berlinu je Stančić upoznao ondašnja glazbena stremljenja i u skladateljskom i u pedagoškom aspektu. Naime, u navedenome razdoblju vodile su se debate između zagovornika metode Deppe-Breithaupt i pristalica tradicionalne njemačke pijanističke škole:

„Ono najvrednije što je Stančić donio iz Berlina bila je pijanistička stručnost, mjerljiva svjetskim mjerilima. Za vrijeme njegova boravka u Berlinu vođena je borba između

⁶⁰⁰ Stančić je uz glasovir učio i kompoziciju u klasi Vjekoslava Rosenberga Ružića. Usp. GOGLIA 1927: 104. Usp. ***: STANČIĆ, Svetislav, u: *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=57753> (pristup: 2. kolovoza 2018). Usp. SEDAK 2004: 28.

⁶⁰¹ Ibid. Usp. DOLIĆ 1988: 72–73.

⁶⁰² Usp. GOGLIA 1927: 105–106. Usp. *Izveštaj konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1916.–1917.* (Arhiv HGZ-a).

⁶⁰³ Iako je Stančić nominalno započeo pedagošku djelatnost na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda 1916. godine, do odlaska u Berlin 1918. godine bila je prekinuta zbog Stančićeve vojne službe. Usp. BEZIĆ 2014: 3.

⁶⁰⁴ Usp. LUKEŽIĆ 2011: 120. Usp. KOVAČEVIĆ 1977a: 441, s. v. „Stančić, Svetislav”.

⁶⁰⁵ LUKEŽIĆ 2011: 120.

pristalica Deppe-Breithauptove škole i branitelja provjerenoga, velikoga njemačkog pijanizma Bülowa, Reisenauera, Backhausa, Pauera i dr. Prateći taj sukob, Stančić se priklonio tradicionalnom pristupu i njega se držao cijeloga života.”⁶⁰⁶

Po povratku u Zagreb 1922. godine Stančić se potpuno posvetio koncertnoj i pedagoškoj djelatnosti, napuštajući skladateljski rad.⁶⁰⁷ Nakon 1919. godine nije javno predstavljena nijedna njegova nova skladba.⁶⁰⁸ Nasuprot tomu, koncertna se djelatnost Svetislava Stančića može razdijeliti u dva razdoblja: prije i poslije studija u Berlinu, tj. od nastupa na prvoj javnoj učeničkoj produkciji u siječnju 1911. godine pa sve do odlaska u Berlin, a potom od povratka u zagrebačku sredinu 1922. do 1927. godine, kada je održao svoj posljednji koncert. U prvome razdoblju možda bi valjalo istaknuti, uz već spomenuti završni diplomski koncert iz 1914. godine, upravo *Simfonijski koncert mladih hrvatskih skladatelja*, održan 5. veljače 1916. godine, na kojemu se Stančić predstavio kao skladatelj *Simfonijskoga scherza*, ali i kao pijanist, praizvođači *Koncert za glasovir i orkestar u g-molu* op. 33 Dore Pejačević.⁶⁰⁹ Tijekom Prvoga svjetskog rata Stančić je nekoliko puta nastupio u dobrotvorne svrhe, a već 1920. godine zamjetna je promjena njegovih koncertnih programa. Uspoređujući repertoar prvoga i drugoga razdoblja, Dolić zaključuje da su programi njegovih ranih nastupa „koncipirani maštovito, prema principu atraktivnosti i virtuoznih kvaliteta pojedinih kompozicija.”⁶¹⁰ Nasuprot tomu:

„Nakon povratka sa studija, možda i pod utjecajem Ferruccia Busonija, Stančić bira što kvalitetnije kompozicije, koje (...) uključuje u programe vodeći računa o zajedničkoj tematskoj okosnici.”⁶¹¹

⁶⁰⁶ ZLATAR 2013: 88.

⁶⁰⁷ O skladateljskoj djelatnosti Svetislava Stančića do sada je možda najmeritornije pisala Eva Sedak, upozoravajući pritom na značaj njegovih glasovirskih transkripcija: „Hvali se njegov moderni osjećaj za efektanu instrumentaciju, poneka ‘bizarna’ harmonizacija, u orkestralnim ga se skladbama uspoređuje s Puccinijem i Korngoldom, kod *Simfonijskog scherza* spominju se Dvořák i Smetana, a u povodu pomalo pompozno svečanog *Krunidbenog preludija* javljaju se asocijacije čak prema Wagnerovu *Rajninu zlatu*. S vokalnim opusima iz 1918. godine u kojima, kao i u *Hrvatskoj rapsodiji* na folklorne teme iz Međimurja i Srijema, prevladava estetika nacionalnog smjera, definitivno ga se svrstava u krug skladatelja oko A. Dobronića. Zato je tim veće iznenađenje nad klavirskim *Preludijem u b-molu* iz 1917/18. u kojemu se čuje zvuk francuskih i ruskih modernista kao što su Skrjabin i Stravinski. Stančićev skladateljski nerv, koji osim u dvadesetak klavirskih skladbi, desetak zborova, isto toliko solo popjevaka, pet orkestralnih skladbi, jednom komornom opusu i u velikom broju nedovršenih zapisa i skica u svim spomenutim vrstama, treba tražiti i u vrlo značajnim transkripcijama i redakcijama (Bach, Schönberg, Bersa, Konjović, Širola, Dugan itd.), svakako obvezuje.” (SEDAK 2004: 28).

⁶⁰⁸ Usp. DOLIĆ 1988: 74.

⁶⁰⁹ Usp. ANDREIS 1974: 274. Usp. SEDAK 2004: 28.

⁶¹⁰ DOLIĆ 1988: 80.

⁶¹¹ DOLIĆ 1988: 80. Jedan od prvih takvih tematskih koncerata, ujedno i jedini Stančićev koncert u inozemstvu, održan je 18. svibnja 1922. godine u Dvorani *Beethoven (Beethoven Saal)* u Berlinu, a na programu su bile skladbe J. S. Bacha i L. van Beethovena. Usp. DOLIĆ 1988: 77, 92.

Ipak, razmatrajući Stančićevu koncertnu djelatnost u cjelini, potrebno je istaknuti da je u šesnaest godina održao 57 koncerata, od toga 24 „samostalne klavirske večeri”,⁶¹² a zapaža se i njegov afirmativan stav prema djelima domaćih autora, koja se kontinuirano pojavljuju na njegovim koncertnim programima. Kao što se odrekao skladateljske djelatnosti, Stančić je vlastitom željom završio i koncertnu karijeru, kako bi se u potpunosti posvetio glasovirskoj pedagogiji:

„Počeo sam karijeru kao pijanist i skladatelj, a istodobno sam se bavio i pedagogijom. Vremenom sam uvidio da sve to ne ide zajedno, odnosno da će nešto biti oštećeno, bilo pijanistika, bilo kompozicija ili pedagogija, Godine 1927. prekinuo sam kao pijanist i posvetio sam se samo pedagogiji. Mislim da nisam učinio krivo!”⁶¹³

Stančić je upravo kao pedagog obilježio čitavo dvadeseto stoljeće zagrebačkoga, pa i hrvatskoga pijanizma.⁶¹⁴ Kao profesor glasovira djelovao je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. pa do umirovljenja 1965. godine, osim u razdoblju od 1941. do 1945. godine, kada je bio prisilno umirovljen.⁶¹⁵ U gotovo pedesetogodišnjoj pedagoškoj djelatnosti njegovom je klasom na Muzičkoj akademiji u Zagrebu prošlo gotovo stotinu studenata,⁶¹⁶ od kojih je diplomiralo šezdeset i četiri, a četrdesetak se posvetilo intenzivnoj koncertnoj djelatnosti. Najplodonosnije doba Stančićeve pedagoške djelatnosti može se podijeliti u tri razdoblja. Riječ je naime o trima Stančićevim generacijama studenta: prvu su činili oni pijanisti koji su diplomirali tridesetih, drugu diplomandi iz pedesetih, a treću diplomandi iz šezdesetih godina dvadesetoga stoljeća.⁶¹⁷ Kako se u ovome radu razmatra pijanistička djelatnost prve polovine dvadesetoga stoljeća, prva je generacija u središtu mojeg istraživačkog interesa, s naglaskom na djelatnosti žena-pijanistica. Razmatramo li korelaciju koncertne i pedagoške djelatnosti, u prvom se generaciji Stančićevih studenata, dakle onih koji su diplomirali od 1925. do 1936.

⁶¹² DOLIĆ 1988: 77.

⁶¹³ Ovaj navod preuzet je iz intervjua Svetislava Stančića pod nazivom „Na odabranoj stazi. U traganju za izgubljenim profesorom”, emisija Radiotelevizije *Zagreb*, muzički program, snimljeno 10. travnja 1973. godine, scenarij i režija Mladen Raukar. RAUKAR 1973: Na odabranoj stazi. U traganju za izgubljenim profesorom, <https://www.svetislavstancic.com.hr/index.php/svetislav-stancic> (pristup: 3. kolovoza 2018).

⁶¹⁴ Stančić je bio redoviti član HAZU-a i dopisni član SANU-a, a za svoju je cjelokupnu djelatnost dobio brojna priznanja i nagrade, od kojih treba izdvojiti Nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo (1960. godine) i imenovanje doživotnim počasnim predsjednikom Hrvatskoga glazbenog zavoda (1952. godine). Usp. ŠABAN 1982b: 138. Usp. *** 1984u: 367, s. v. „Stančić, Svetislav”.

⁶¹⁵ Usp. ŠABAN 1982b: 137–138.

⁶¹⁶ Usp. ŠABAN MS, Istraživačka građa Ladislava Šabana (fascikl 1), HAZU, Odsjek za povijest hrvatske glazbe, <http://dizbi.hazu.hr/?object=content&id=3703> (pristup: 3. kolovoza 2018).

⁶¹⁷ Za detaljan popis diplomiranih studenata Svetislava Stančića usporedi Tablicu 9a. *Diplomandi glasovira u klasi Svetislava Stančića od 1922. do 1965. (i nakon umirovljenja do 1968.) godine* u prilogu ovoga rada.

godine, ističu Božidar Kunc,⁶¹⁸ Dora Gušić, Melita Lorković, Evgenij Vaulin⁶¹⁹ i Branka Musulin, dok u četvrtome desetljeću dvadesetoga stoljeća iz Stančićeve klase izlaze Robert Herzl,⁶²⁰ Ladislav Šaban⁶²¹ i Darko Lukić,⁶²² a na pragu petoga desetljeća Zvezdana Bašić i Jurica Murai⁶²³. Kako bi razmatranje djelatnosti prethodno navedenih Stančićevih studenata

⁶¹⁸ Božidar Kunc (1903. – 1964.), pijanist i skladatelj, glasovir je učio najprije kod Antonije Geiger Eichhorn, a diplomirao je u Stančićevoj klasi 1925. godine. Dvije godine kasnije diplomirao je i kompoziciju kod Blagoja Berse, a od 1929. radi na srednjoj školi Muzičke akademije u Zagrebu kao profesor glasovira, potom i kao voditelj opernoga studija i korepeticije na navedenoj instituciji. Nakon 1951. odlazi u New York, gdje surađuje sa sestrom Zinkom i radi kao korepetitor pjevača te plesnih umjetnika u baletnomu studiju Mije Čorak Slavenske. Nastupa i kao solist, a plodonosan je i njegov skladateljski rad. Usp. KOS 2007: 11–21. Usp. TUKSAR 2007: 53–62. Usp. AJANOVIĆ MALINAR & PINTAR 2013. Usp. WEBER 1995: 170–188.

⁶¹⁹ Evgenij Vaulin (1902. – 1970.) bio je pijanist ruskoga podrijetla koji je diplomirao u Stančićevoj klasi 1929. godine. Radovan Lorković za njega navodi da je „kao mladić došao u Zagreb kao gotov pijanist. Stančićeva škola bila mu je tek dodatna izobrazba ispod koje se njegov ruski odgoj jasno razabirao.” (LORKOVIĆ 2011: 103). Također se usavršavao u Berlinu kod Leonida Kreutzera, a kasnije u Zagrebu djeluje kao pijanist i glasovirski pedagog. Radio je na privatnoj glazbenoj školi *Beethoven*, koju je vodila Elly Bašić, kao i na srednjoj glazbenoj školi *Lisinski* te na Muzičkoj akademiji. Intenzivno je nastupao kao solist i u komornim sastavima, a zamijećeni su i njegovi nastupi s Melitom Lorković, „koji su se zbog velikog interesa publike morali ponavljati.” (LORKOVIĆ 2011: 103).

Nakon 1951. godine ne djeluje više u Zagrebu nego nastavlja svoju glazbeno-pedagošku djelatnost na muzičkim akademijama u Budimpešti, Sverdlovsku i Odesi. Objavio je *Školu za klavir*, a njegovim su učenicima neki od značajnih pijanista i pedagoga, poput Sofije Deželić, Elle Kovačić Murai, Zorke Loos Depolo, Vere Bogdanov, Freda Doška i dr. Usp. *** 1984y: 496, s. v. „Vaulin, Evgenij”. Usp. LORKOVIĆ 2011: 103–104. Usp. ZLATAR 2015: 61.

⁶²⁰ Robert Herzl (1913. – 1941.), pijanist i skladatelj, diplomirao je glasovir u klasi Svetislava Stančića 1940. godine, a dvije godine ranije i kompoziciju u klasi Krste Odaka. Prvu glasovirsku poduku dobio je kod Margite Matz, također Stančićeve učenice, a tijekom studija istaknuo se kao vrstan pijanist i glasovirski interpret. Zapažen je i njegov skladateljski rad, od čega je sačuvano malo, među ostalim *Sonata za glasovir u d-molu*. Nastupao je kao solist, komorni glazbenik i zborovođa kojemu su pretkazivali uspješnu karijeru. Nažalost, njegov je život bio prekinut s dvadeset i osam godina, vjerojatno u ustaškom logoru u Jadovnom. Usp. MAJER BOBETKO 2002. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 141–143, 204.

⁶²¹ Ladislav Šaban (1918. – 1985.), glasovirski pedagog, pijanist i muzikolog, diplomirao je u Stančićevoj klasi, a kasnije se usavršavao u Wiesbadenu. Zapažena je njegova pedagoška djelatnost ostvarena u okviru dugogodišnjega rada na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, na kojoj se uz neposredan rad sa studentima posvetio i nastavi metodike glasovira, na istoimenom kolegiju koji je pokrenuo Vaulin na nagovor zajedničkog im profesora Stančića. Šaban je također, zajedno s Matzom, koautor početnice za glasovir iz 1952. godine koja se u nas koristila više od tridesetak godina, a i danas se nalazi u Nastavnome planu i programu osnovnih glazbenih škola. Do 1950. godine aktivno je nastupao kao pijanist, a kasnije se intenzivno posvetio muzikološkome radu. Najpoznatiji su njegovi studenti Ksenija Kos, Bianca Bodalia, Ranka Kragić Cuzzi i Emin Armano. Usp. *** 1984v: 393–394, s. v. „Šaban, Ladislav”. Usp. ZLATAR 2013: 88.

⁶²² Darko Lukić (1922. – 1974.), pijanist i glasovirski pedagog, svoje je glazbeno školovanje započeo u rodnome Osijeku u klasi Elze Hankin. Kasnije je u Zagrebu srednju školu završio u klasi Evgenija Vaulina, a studij glasovira 1949. godine u klasi Svetislava Stančića. Nakon diplome usavršavao se u Parizu kod Marguerite Long i Jacquesa Féliera. Od 1951. godine radi na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a kao koncertni pijanist nastupa diljem zemlje i inozemstva. Uz nastupe po većim europskim središtima potrebno je istaknuti i njegove turneje po bivšemu SSSR-u, Kanadi, Kini i Južnoj Americi. Usp. *** 1984k: 531, s. v. „Lukić, Darko”. Usp. AJANOVIĆ et al. 2018.

⁶²³ Jurica Murai (1927. – 1999.), pijanist i glasovirski pedagog, studirao je na muzičkoj akademiji u Budimpešti, a potom diplomirao kod Stančića u Zagrebu 1950. godine. Usavršavao se kod Guida Agostija, Alfreda Cortota i Marguerite Long, a od 1952. započeo je svoju pedagošku djelatnost na Muzičkoj akademiji Zagrebu. Uz intenzivnu koncertnu djelatnost u okviru koje je ostvario nastupe po zemlji i inozemstvu, za njegovu pedagošku djelatnost može se reći da je nakon Stančićeve najupečatljivija i najplodonosnija u kronološkome i kvalitativnome aspektu. Naime, nakon Stančićeva umirovljenja, Murai se istaknuo kao snažna osobnost i kao dugogodišnji pročelnik glasovirskoga odjela Muzičke akademije, koji je iza sebe ostavio niz uspješnih diplomanada, pijanista i pedagoga nove generacije poput Ide Gamulin, Hrvoja Jugovića, Nenada Kačara, Tamare Jurkić Sviben i dr. Praisveo je niz skladbi hrvatskih autora i ostavio brojna instruktivna izdanja skladbi za glasovir. Od 1997. godine bio je redoviti član HAZU-a, a za svoju je djelatnost dobio i brojne nagrade (*Vladimir Nazor*, *Milka Trnina*, *Nagradu grada*

prešlo okvire ovoga rada, a nije neophodno za dokazivanje postavljene hipoteze, istraživala sam doprinos pijanistica koje su ponikle iz Stančićeve klase⁶²⁴ u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća, pri čemu je neophodno istaknuti da djelatnost nekih među njima itekako prelazi zadanu vremensku odrednicu ovoga istraživanja i nastavlja se u drugoj polovini stoljeća. Stoga ću se usredotočiti na prikaz djelatnosti Melite Lorković, Dore Gušić, Branke Musulin i Sofije Deželić. Kako je riječ o četirima vrlo različitim pijanističkim osobnostima i karijerama koje su se razvijale ponekad u suprotnim aspektima, istaknute su Melita Lorković i Branka Musulin kao *primae inter pares* upravo zbog njihovih postignuća u nas i na međunarodnoj sceni, pri čemu Melitu Lorković zaslužno nazivaju „prvim modernim hrvatskim pijanistom”,⁶²⁵ a Branku Musulin jednom od najznačajnijih naših pijanistica na europskoj glazbenoj sceni. Iako su Musulin i Lorković postigle značajna dostignuća i umnogome utjecale na zagrebačku sredinu, potrebno je ipak posebno naglasiti doprinos Melite Lorković, koja višestrukošću svoje umjetničke djelatnosti i najobuhvatnijom koncertnom karijerom sa zavidnim pijanističkim repertoarom stoji prva među najznačajnijim predstavnicima Zagrebačke pijanističke škole u dvadesetom stoljeću. U narednim poglavljima detaljnije ću razmotriti značenje pijanistica iz Stančićeve klase, no prije toga, kao zaključak o djelovanju Svetislava Stančića, valja pobliže objasniti pojam tzv. Zagrebačke pijanističke škole.

5.3. Od „Stančićeve metode” do Zagrebačke pijanističke škole

Dugogodišnja Stančićeva pedagoška djelatnost iznjedrila je neke od naših najistaknutijih pijanista i glasovirskih pedagoga. Osim umjetničkih dosega, Zlatar ističe i brojnost Stančićevih studenata, napominjući sljedeće:

„Gledajući u cjelini, od 44 nastavnika na 5. odsjeku (u Zagrebu i područnim odjeljenjima u Splitu, Osijeku i Rijeci) uz Stančića je djelovalo 14 njegovih učenika te još 12 učenika njegovih učenika, ukupno 26 nastavnika. Kod njih je diplomiralo

Zagreba, Nagradu Ivan Lukačić itd.). Značajno je spomenuti da je Murai bio jedan je od utemeljitelja *Varaždinskih baroknih večeri*. Usp. KR PAN 2000: 39–50, 272. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2015: 41–56. Usp. KRAŠ 2015: 11–25.

⁶²⁴ Stančić je uz studente na Muzičkoj akademiji imao i niz privatnih studenata ili onih koji su se usavršavali kod njega. Jedan od takvih je i pijanist Ivo Maček, koji je nakon diplome kod Vjekoslava Rosenberga Ružića nastavio usavršavanje pod Stančićevim vodstvom. Kako za privatnu poduku nema točne evidencije, a u ovome kontekstu nije od presudne važnosti, u ovome je prikazu Stančićevih studenata ne uzimam u obzir. Usp. ZUBOVIĆ 2014: 21. Usp. ŠABAN MS, Istraživačka građa Ladislava Šabana (fascikl 1), HAZU, Odsjek za povijest hrvatske glazbe, <http://dizbi.hazu.hr/?object=content&id=3703> (pristup: 3. kolovoza 2018).

⁶²⁵ Usp. LORKOVIĆ 2012: stražnje korice knjige. Usp. AJANOVIĆ MALINAR et al. 2017.

oko 750 studenata, a kod ostalih 18 nastavnika još oko 150, što je ukupno oko 900 studenata tijekom 90 godina.”⁶²⁶

Iz navedenih podataka razabire se činjenica da je čak 83 % diplomanada Muzičke akademije u Zagrebu⁶²⁷ završilo studij glasovira u klasi Svetislava Stančića i njegovih učenika (vidi Prilog 33). Zasiurno je to jedan od razloga zašto se upravo pedagoška djelatnost Svetislava Stančića ponajprije okarakterizirala nazivom *Stančićeva metoda*, a nešto je kasnije nazvana tzv. Zagrebačkom pijanističkom školom. Mnoge su se polemike vodile oko Stančićeve metode, pa tako dok neki nastoje odrediti njezine odlike, drugi u pitanje stavljaju i samo njezino postojanje⁶²⁸. Mnogi od Stančićevih studenata i njihovih učenika i sami su pokušavali prikazati doprinos njihovoga profesora i na svoj način odrediti njegovu metodu poučavanja, i to osobnim svjedočanstvima⁶²⁹ ili analizom metodičkih osnova⁶³⁰ Stančićeve škole:

⁶²⁶ ZLATAR 2011: 121.

⁶²⁷ Ovi su podaci iz članka obavljenoga 2011. godine povodom devedesete obljetnice Muzičke akademije u Zagrebu, što bi značilo da se broj studenata do danas povećao, jer na Odsjeku još uvijek djeluju Stančićevi učenici i generacije učenika njegovih učenika. Usp. ZLATAR 2011: 120–121.

⁶²⁸ Erika Krpan, pišući o izvođačkoj praksi u nas govori o više škola, pri čemu o Stančićevoj ističe: „Mnogo se govorilo, iako danas sve manje, o tzv. Zagrebačkoj pijanističkoj školi i o njezinu utemeljitelju profesoru Svetislavu Stančiću, pripisivala su se njegova znanja studiju u Berlinu kod Ferruccia Busonija i Karla Heinricha Bartha, a da, međutim, ipak nitko nije pravodobno objasnio što su i kakva su temeljna načela te škole. Poznati su danas jedino pijanisti eksponenti te škole koji su sami ta načela objašnjavali tek u naznakama, a vlastitu su reproduktivnu i pedagošku praksu oslanjali na složena iskustva unutar kojih je Stančićeva poduka bila temelj individualnoj nadgradnji po kojoj su se ipak svi njegovi učenici međusobno razlikovali. (...) Neka od usmenih svjedočenja kažu kako je sam Stančić govorio da nije riječ ni o kakvoj posebnoj metodi koja bi, svedena na načela, mogla funkcionirati neovisno o svojem autoru. (...) Ne bi se mogla obraniti tvrdnja kako je Stančić rođonačelnik pijanističke poduke u Hrvatskoj, kao što je to primjerice Čeh Ivan (Jan) Oertl na području poduke violončela, jer je bilo prije njega (ili uz njega) pedagoga vrijednih pozornosti: Anka Barbot Krežma (1874.–1914.), Ernest Krauth (1876.–1969.), Sidonija Geiger (1874.–1944.) i pijanista od prakse.” (KRPAN 2011b: 41).

⁶²⁹ Zvezdana Bašić o Stančiću piše: „Pedagoški lik profesora Stančića sadrži sve elemente koji čine velikog učitelja, ali je tomu kompleksu dodan i dah genija. U svakoga pojedinca ponajprije je odgajao glazbenika, a tek onda klavirista. (...) Pomno je razradio sve elemente pijanizma – sve vrste tehnike i probleme vezane uz njih: prstomet, fraziranje, dinamiku, agogiku, pedalizaciju, formu, stil, karakter djela i skladatelja. Kao pravi znanstvenik te je elemente usavršavao i obogaćivao tijekom života i uvijek novih iskustava – pa nije bilo problema koje nije znao riješiti.” (Citat prema: PERIĆ KEMPF 2004: 44–45). Jurica Murai o svome profesoru navodi: „Kao pedagog nastojim primijeniti onu metodu koju je prema meni primjenjivao profesor Stančić. To znači upućivanje u specifičnosti stila epohe i skladatelja iz te epohe (...) Nastojim izbor pojedinih skladbi prilagoditi osobnoj naklonosti studenta s time da u njemu razvijam, ako je moguće, razumijevanje i prema onim stilovima za koje student osjeća manje naklonosti.” (Citat prema: KRPAN 2000: 65). Ladislav Šaban detaljno prikazuje aspekte Stančićeve djelatnosti kazujući sljedeće: „Onaj najveći dobitak i ono najtrajnije što je Stančić iz velikog svijeta prenio u našu sredinu bila je istinska pijanistička stručnost mjeriva svjetskim stručnim mjerilima. (...) Uvijek je volio naglašavati da neka metoda Stančić ne postoji, da on slijedi samo opće usvojene pijanističke zasade, ali je njegov način kako razrađuje i studira umjetničko djelo možda nešto što se razlikuje od postupaka ostalih i eventualno zaslužuje naziv neke metode.” (ŠABAN MS, Istraživačka građa Ladislava Šabana (fascikl 1), HAZU, Odsjek za povijest hrvatske glazbe, <http://dizbi.hazu.hr/?object=content&id=3703> (pristup: 3. kolovoza 2018). Alma Zubović napominje: „Nametnuvši se zagrebačkoj sredini kao vodeća ličnost glasovirske pedagogije, Stančić je utemeljitelj tzv. Zagrebačke pijanističke škole, koja se često naziva i ‘Stančićeva škola’. Ona se temelji na tradiciji u tom razdoblju dominantne njemačke pijanističke škole, koju je Stančić usvojio i, kao što smo vidjeli, prenosio na svoje studente razvijajući ‘točnost, brzinu i masivan zvuk.’” (ZUBOVIĆ 2014: 24).

⁶³⁰ Analizirajući tzv. Stančićevu kajdanku, prema kojoj se na Muzičkoj akademiji podučavalo sve do devedesetih godina dvadesetoga stoljeća, Zlatar napominje da su u njezinoj osnovi načela metode Leschetizky, a započinje raznim vježbama za artikulaciju, sviranjem rastvorba, ljestvica, dvohvata i sl. Usp. ZLATAR 2013: 88–92.

„Svojim predavanjima, sviranjem i pedagoškim uspjesima formirao je [Stančić] ‘metodičko mišljenje’ klavirskih pedagoga u Hrvatskoj sve do početka 1970-ih, kad se pojavljuje jak utjecaj ruske škole. Metodičke osnove Stančićeve pijanističke škole teorijski je oblikovao Ladislav Šaban u svojoj klavirskoj početnici (Matz-Šaban) (...).”⁶³¹

Iako je sam Stančić negirao kako postoji bilo kakva njegova metoda, njegov je pristup glazbenom djelu bio intelektualiziran, obazirući se na načelo *Werktreue* i obuhvaćao je detaljnu višeslojnu analizu interpretativno-stilskih odlika djela i minuciozno svladavanje tehničkih i glazbenih zahtjevnosti pojedinih skladbi. Istovremeno, tražio je od svojih učenika široku glazbenu i umjetničku naobrazbu, kao što je to činio i Busoni, pristupajući pritom individualno svakome od njih, omogućujući tako nesputan razvoj njihovih vlastitih umjetničkih odlika. Stančićeva se veličina očituje ne samo u autoritetu kojim je obilježio hrvatski pijanizam u većemu dijelu dvadesetoga stoljeća i u nadasve etičnom pristupu interpretaciji skladateljske misli nego ponajviše u njegovoj pedagoškoj nesebičnosti zbog koje je bilo moguće da iz njegove klase izađe zapanjujuće velik broj uspješnih pijanista, koji su svoje znanje i umješnost potvrdili prvo usavršavanjem na inozemnim muzičkim akademijama, a potom i značajnim koncertnim i pedagoškim uspjesima. Zahvaljujući Stančićevoj klasi (vidi Sliku 12) kao ishodištu, počeli su ih stoga prepoznavati kao Zagrebačku pijanističku školu.

Razmatra li se u ovdašnjem kontekstu, djelatnost Svetislava Stančića dobiva još veće značenje, jer iako možda nije prvi u zasnivanju profesionalizacije pijanističke profesije u nas (složimo li se s Erikom Krpan da nije zanemariv i doprinos drugih glasovirskih pedagoga, Stančićevih prethodnika i/ili suvremenika), ipak Stančić svojim autoritetom stoji na samome vrhu toga procesa profesionalizacije, unapređujući pijanističku djelatnost do razine čiji su rezultati u potpunosti razvidni tek u posljednjoj četvrtini dvadesetoga stoljeća, kada se ona već može razmatrati s distancom, bez sjene velikoga Stančićeva duha. Složimo li se s Wisniewskim da utjecaj nacionalnih pijanističkih škola u dvadeset i prvomu stoljeću jenjava, s obzirom na to da suvremena stremljenja vode prema unifikaciji pijanizma na globalnoj razini, ipak ostaje činjenica da su tri generacije Stančićevih studenata prepoznatljive prema zajedničkim odlikama

Nadalje piše o početnici Matz-Šaban i Stančićevoj metodi: „Valja dodati da su navedene osnovne artikulacijske vježbe, uz mirno držanje ruke, bile polazište Zagrebačke pijanističke škole. Te vježbe je S. Stančić (a zatim i njegovi učenici I. Maček, L. Šaban, J. Murai i dr.) zadavao svojim studentima na početku studija. Ostale su zabilježene u kajdankama, a služile su za tzv. ‘čišćenje tehnike’, rezimiranje artikulacije prstiju i osnovnih tehničkih oblika (položajne formule, ljestvice, rastvorbe, dvohvati itd.). Pri tome se malo govorilo o sudjelovanju ruke u radu prstiju, a i tada je veliki pokret bio strogo kontroliran. (...) Navedena poduka počivala je, kao što je spomenuto, na gledištima Leschetizkoga, a izbjegavala je svaki utjecaj Breithauptova ‘sviranja težinom.’” (ZLATAR 2015: 64).

⁶³¹ ZLATAR 2013: 86.

onoga što poznajemo pod pojmom *pijanističke škole*⁶³². Prema kriterijima koje navodi Wisniewski, može se zaključiti da je i Stančićeva pedagoška djelatnost imala obilježja „škole”, a njezin „nacionalni” karakter očituje se u njezinoj vremenskoj i prostornoj jedinstvenosti kojoj u nas nema, niti je bilo, dovoljno snažnoga ekvivalenta.



Slika 12. Svetislav Stančić i njegovi nekadašnji studenti (fotografija iz 1950-ih) – s lijeva na desno: Ivo Maček, Melita Lorković, Stjepan Radić, Dora Gušić, Ranko Filjak, Mirjana Vukdragović, Natalija Matovinović Gottlieb, Darko Lukić i Jurica Murai (izvor: <http://www.muza.unizg.hr/5-odsjek-za-klavir-cembalo-i-orgulje/>, pristup: 5. kolovoza 2018.).

⁶³² Studija Wisniewskog jedna je od rijetkih koja razmatra nacionalne pianističke škole, definirajući pritom i sam pojam *škole*. Prema ovome autoru, *školu* obilježava jedinstveni stil izvođačke ili pedagoške djelatnosti karakteristične za određenu zemlju ili osobu. Kategorije po kojima se određuju odlike škole obuhvaćaju karakteristike vezane uz „nacionalnu povijest, političke okolnosti razvoja pianizma, kulturno nasljeđe, skladateljsku djelatnost, jezik, tip glasovira, tradiciju interpretacije (tehnika, zvuk, estetika, fraziranje, repertoar) i individualnost.” [„national history, political circumstances, cultural and compositional heritage, language, instrument type, traditions of interpretation (technique, sound, aesthetics, phrasing, repertoire) and individual personality.”, prijevod M. M. P.] (WISNIEWSKI 2016: 102–103).

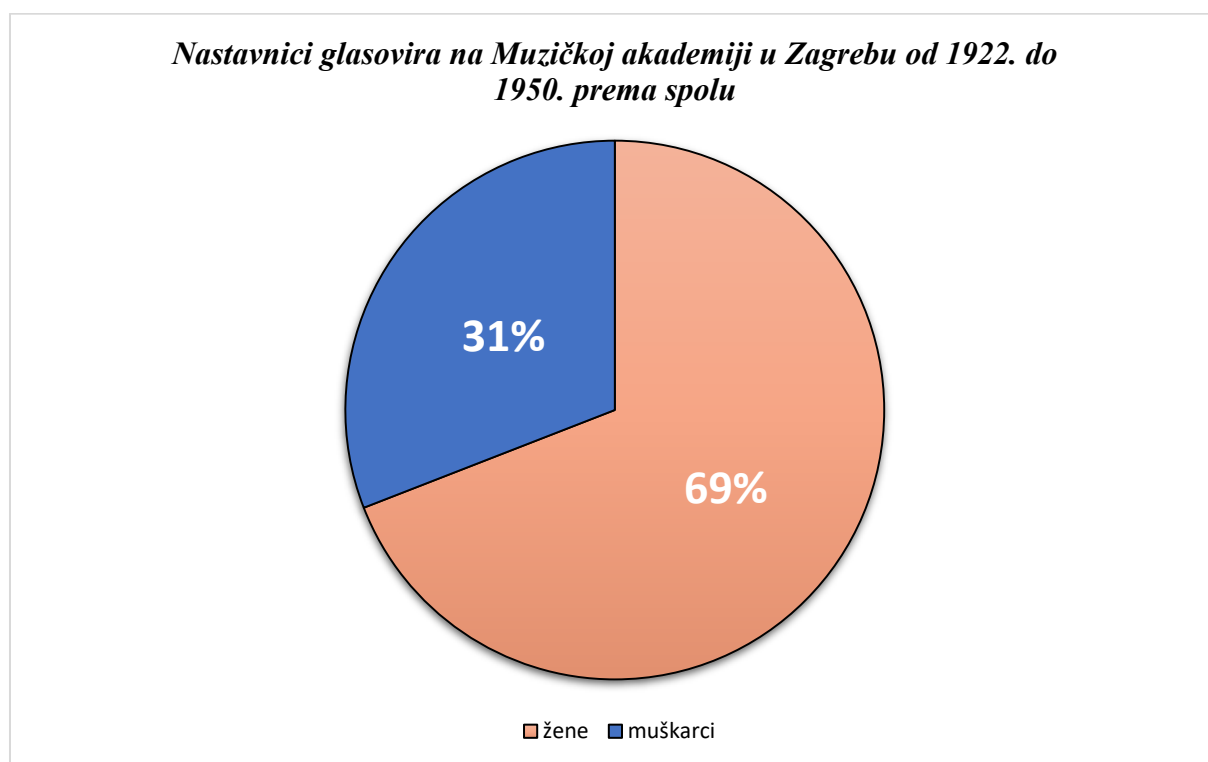
5.4. Pijanistice Zagrebačke pijanističke škole – diplomandice Muzičke akademije u Zagrebu u prvoj polovini 20. stoljeća

Značajan su zamašnjak profesionalizaciji pijanizma u zagrebačkoj sredini prve polovine dvadesetoga stoljeća dale pijanistice i glasovirske pedagoginje, koje su često djelovale samozatajno, u sjeni svojih muških kolega i profesora, osoba poput Stančića i drugih. No navedena činjenica nipošto ne umanjuje njihov doprinos. Naprotiv, zahvaljujući njihovoj prisutnosti i zastupljenosti u cjelokupnome sustavu, upravo djelatnost žena čini temelj postojanosti razvoja i napretka pijanizma u nas. Dokaz ovoj tvrdnji može se pronaći ponajprije u brojnosti pijanistica kao koncertnih umjetnica, glasovirskih pedagoginja i studentica odnosno diplomandica glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Za razliku od njihovih muških kolega, zamjetno je da su žene kao okosnicu svoje djelatnosti odabirale mahom reproduktivni aspekt, onaj izvođački i/ili pedagoški, dok su se njihovi kolege pijanisti u većoj mjeri, uz izvođačku djelatnost, posvećivali i skladanju (npr. Stančić, Kunc, Maček, Dumičić, Devčić i dr.). U žena ova je pojava gotovo nezamjetna, a jedan je od takvih primjera glasovirska pedagoginja i skladateljica Ivana Lang. Žene su najzastupljenije među glasovirskim pedagozima, što je u tradiciji struke tzv. ženska djelatnost,⁶³³ a među reproduktivnim umjetnicama rijetke su uspjele prijeći lokalno značenje i ostvariti značajnije međunarodne karijere. No one među njima kojima je to uspjelo nedvojben su pokazatelj umješnosti žena da se unatoč falocentričnosti koncertne profesije etabliraju kao značajne umjetnice u međunarodnim razmjerima. Na prvome mjestu u ovome razdoblju svakako valja spomenuti pijanistice Melitu Lorković i Branku Musulin, koje i danas u svijetu prepoznaju kao predstavnice Zagrebačke pijanističke škole, a uz njih treba istaknuti Doru Gušić, Sofiju Deželić i nešto kasnije Zvezdanu Bašić, djelatnost kojih jest također nezaobilazna kada je riječ o istraživanju pijanizma u nas.

Ipak, prije nego se pristupi razmatranju njihova doprinosa, treba se osvrnuti na prisutnost pijanistica i glasovirskih pedagoginja u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća. Da bi se pokazala zastupljenost pijanistica u zagrebačkoj sredini, predstaviti ću rezultate vlastite analize arhivske građe. Razmatrala sam zastupljenost žena u nastavničkom kadru Muzičke akademije

⁶³³ Razmatrajući status žena sredinom dvadesetoga stoljeća u bivšoj Jugoslaviji, Cvijanović napominje kako su unatoč „značajnijoj emancipaciji” žena nakon Drugoga svjetskog rata i sve povoljnijem društvenom statusu, koji se manifestira ponajprije dostupnošću obrazovanja i sve povoljnijih radnih uvjeta, „takozvana ‘ženska zanimanja’ i dalje opstala sugerirajući tradicionalnost društva”. (CVIJANOVIĆ 2015: 89). Razmatrajući pak djelatnost žena u glazbi, autorica zapaža da je u velikoj mjeri prisutno stereotipno poimanje stvaralačke djelatnosti žena i naklonost društva prema prihvaćanju žene kao izvođačice: „Drugim riječima, uslijed nedostataka kreativnosti, kako je u prethodnom dijelu rada navedeno, žene ne mogu pisati muziku, ali je mogu tumačiti.” (Ibid.: 91).

u Zagrebu kao centralne institucije glazbene naobrazbe u nas, a potom i udio žena kao diplomandica glasovira na navedenoj ustanovi. Tako je među nastavnim osobljem koje je predavalo glasovir (vidi Tablicu 7), neovisno o njihovu statusu, u razdoblju od 1920. do 1950. godine na Muzičkoj akademiji u Zagrebu bilo zaposleno 55 nastavnika glasovira za glavni predmet i glasovir obligatno (vidi Tablicu 7a). Od toga je 38 žena i 17 muškaraca, što znači da nastavnički kolektiv čini 69 % žena, a 31 % muškaraca (vidi Grafikon 8). No, unatoč brojnosti žena, zamjećuje se da je među redovitim profesorima, kao najvišemu znanstveno-nastavnom zvanju, ipak veća prisutnost muškaraca. Stoga su od 11 redovitih profesora čak sedmorica muškarci, a samo četiri žene (Antonija Geiger Eichhorn, Melita Lorković, Dora Gušić i Ella Kovačić Murai), tj. 64 % u odnosu na 36 %, čime se pokazuje da je u najvišim sferama pijanističke profesije, čak i u pedagoškome segmentu a ne samo izvođačkome, dominantna prisutnost muškaraca⁶³⁴.

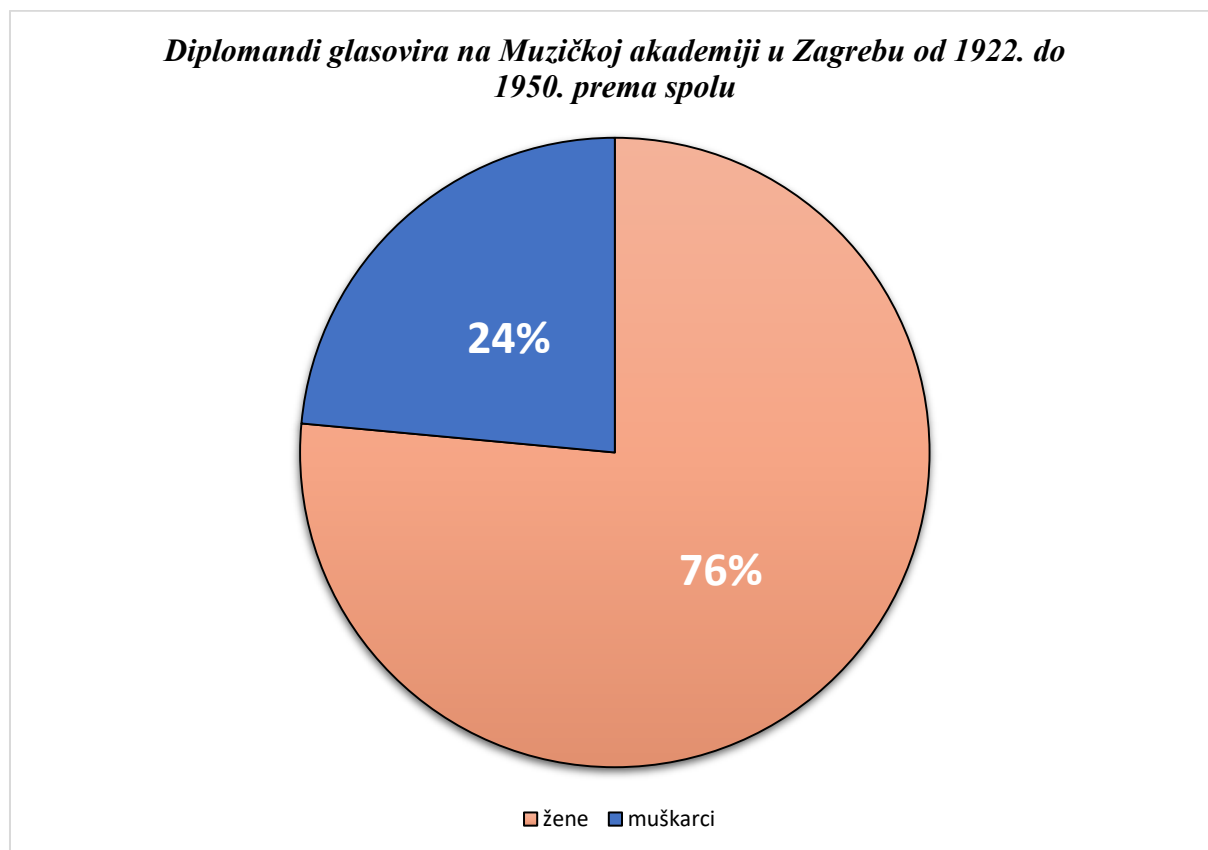


Grafikon 8. *Nastavnici glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu.*

U istome je razdoblju, prema evidenciji diplomiranih studenata na Odjelu za klavir, orgulje i harfu, također zastupljen visok postotak žena. Naime, od ukupno 85 diplomanada glasovira

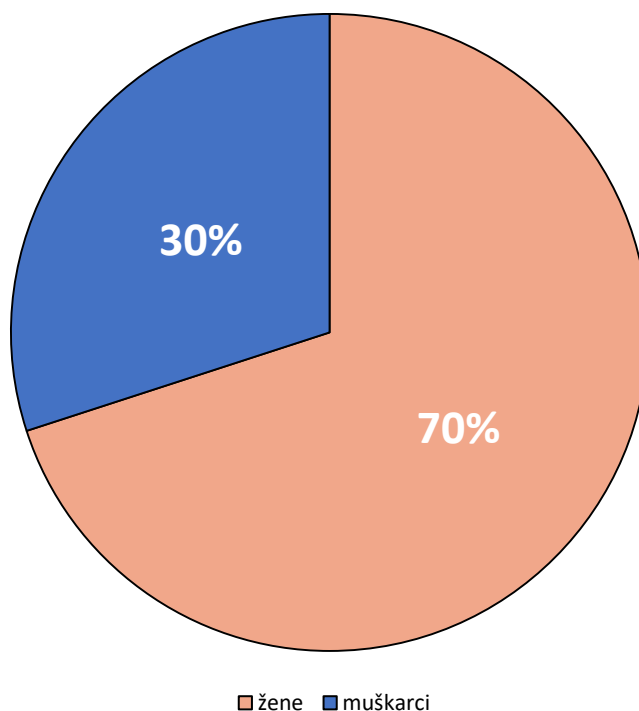
⁶³⁴ Loo Fung Ying razmatrala je pobjednike četiriju najznačajnijih pijanističkih natjecanja (Leeds, Van Cliburn, Čajkovski i Chopin) u razdoblju od 1928. do 2012. godine. Njezini rezultati pokazali su da je pijanizam od prvih pijanističkih virtuozna devetnaestoga stoljeća do pijanista-interpret današnjice obilježen rodnom nejednakošću, odnosno značajnom dominacijom muškaraca. Usp. YING 2013: 221–225.

samo je 20 muškaraca i čak 65 žena (vidi Tablice 8 i 9), što pokazuje visok udio žena u iznosu 76 % naprama 24 % (vidi Grafikon 9). Uzme li se u obzir i razlika među diplomiranim studentima umjetničkoga i nastavničkoga studija, rezultati ponovno idu u korist žena.



Grafikon 9. *Diplomandi glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu.*

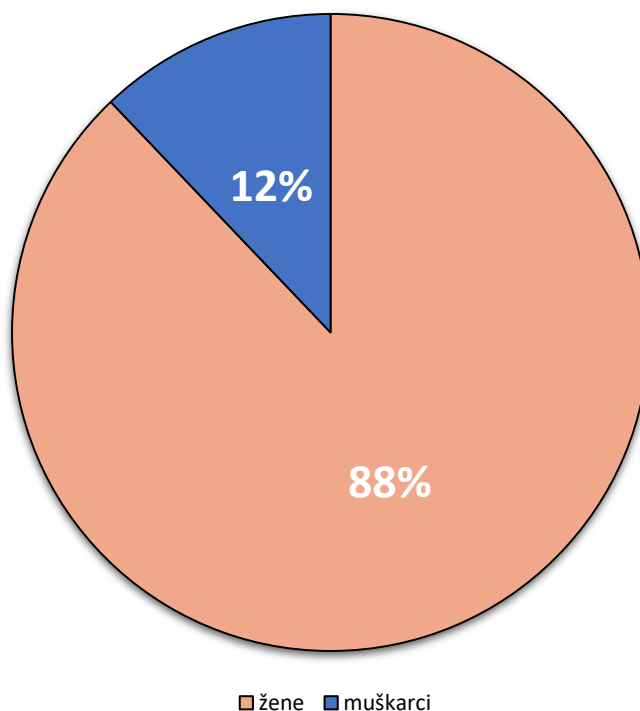
Diplomandi umjetničkoga odsjeka glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu



Grafikon 10. *Diplomandi umjetničkoga odsjeka glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu.*

Naime, umjetnički je odsjek završilo ukupno 50 studenata, od čega 35 žena i 15 muškaraca, odnosno 70 % u odnosu na 30 % (vidi Grafikon 10). Na nastavničkomu odsjeku situacija je neznatno drugačija, pa je od ukupno 33 diplomanada 29 žena, a samo četiri muškarca, što čini 88 % naprama 12 % ponovno u korist žena (vidi Grafikon 11), dok su oba odsjeka završili po jedan muškarac i jedna žena.

Diplomandi nastavnčkoga odsjeka glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu



Grafikon 11. *Diplomandi nastavnčkoga odsjeka glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu.*

U ovome je kontekstu zanimljivo razmatrati diplomande u klasama Svetislava Stančića, Antonije Geiger Eichhorn i ostalih pedagoga. Tako je kod Stančića studiralo ukupno 45 diplomanada, od čega su 34 žene i 11 muškaraca, tj. 76 % žena prema 24 % muškaraca (vidi Tablicu 10). Od toga je na umjetničkom odsjeku u Stančićevoj klasi bilo 30 diplomanada, tj. 21 žena (70 %) i 9 muškaraca (30 %), dok je na nastavnčkom odsjeku od ukupno 13 diplomanada čak 12 žena (93 %) i 1 muškarac (7 %), a oba odsjeka završila su 2 diplomanda, 1 žena i 1 muškarac. Kod Antonije Geiger Eichhorn ukupno je 24 diplomirana studenata, od čega 20 žena (83 %) i 4 muškarca (17 %) (vidi Tablicu 11). Umjetnički odsjek u njezinoj klasi završilo je ukupno 10 studenata, 8 žena (80 %) i 2 muškarca (20 %), a nastavnčki odsjek 14 diplomanada, 12 žena (86 %) i 2 muškarca (14 %). U ostalim klasama zastupljenost žena ne odudara od prethodno navedenih podataka, pa je tako od ukupno 16 diplomanada 11 žena (69 %) i 5 muškaraca (31 %) (vidi Tablicu 12). Umjetnički odsjek završilo je 10 diplomanada, od čega 6 žena (60 %) i 4 muškarca (40 %), a nastavnčki odsjek 6 diplomanada, tj. 5 žena (83 %) i 1 muškarac (17 %).

Uzmu li se u obzir svi navedeni podaci, može se zaključiti da je studij glasovira u ovome razdoblju završilo više žena nego muškaraca, te da je značajnija zastupljenost žena razvidna i na umjetničkom i na nastavničkom odsjeku, pri čemu je, naročito na potonjemu, zamjetan izuzetno visok udio žena (od 83 do 93 %, ovisno o razmatranim parametrima), čime se potvrđuje teza o tradicionalnom shvaćanju pedagogije kao profesije predodređene za žene. Također, razvidna je prevlast žena i na umjetničkom tj. koncertnom odsjeku, unatoč činjenici da u muškaraca postoji nešto veći interes za navedeni odsjek negoli za nastavnički. Doduše, iako statistika ide u korist pijanistica, mnoge od njih prekidale su svoje izvođačke i/ili pedagoške karijere, nerijetko zbog udaje i obiteljskoga života, kao što je bilo zamjetno već u prethodnoj generaciji⁶³⁵. Uz brojčanu prevlast u glazbeno-obrazovnom sustavu, značajan su doprinos ostvarile i one pijanistice koje su se u prvome redu posvetile reproduktivnoj djelatnosti, pridonijevši vidljivosti Zagrebačke pijanističke škole na nacionalnoj i međunarodnoj razini, a pedagoškom djelatnošću, koja je za razliku od koncertne zamjetna u gotovo svih pijanistica, unaprijedile su hrvatski pijanizam u sljedećim generacijama. Razmatranjem djelatnosti najznačajnijih među njima u narednim ću poglavljima i na kvalitativnoj razini nastojati potkrijepiti tezu o značajnom doprinosu *ženskoga pijanizma*⁶³⁶ u nas.

5.4.1. Melita Lorković – „prvi ‘moderni’ hrvatski pijanist”⁶³⁷

Od najznačajnijih predstavnica Zagrebačke pijanističke škole kronološki se može pratiti djelovanje Melite Lorković, Dore Gušić, Branke Musulin, Sofije Deželić i kasnije Zvezdane Bašić. Iako je pijanizam svake od njih u znatnoj mjeri različit, svima im je zajednička ishodišna

⁶³⁵ Dragica Kovačević Häusler, na primjer, prekinula je svoju karijeru nakon udaje i rođenja prvoga djeteta. Melita Lorković se u prvim godinama braka posvetila obiteljskome životu zapostavivši koncertnu djelatnost, a pojedine pijanistice poput Ade Werhonig odustajale su i od pedagoške djelatnosti zbog udaje: „Dne 19. travnja 1911. odrekla se učiteljica glasoviranja Ada Werhonig udaje radi, službe na ovom zavodu [Hrvatskome glazbenom zavodu].” Usp. *Izviješće glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda za školsku godinu 1910.–1911.* (Arhiv HGZ-a), str. 32. Usp. KOS 1990: 26. Usp. LORKOVIĆ 2012: 40.

⁶³⁶ Po uzoru na termin *žensko pismo*, moglo bi se govoriti i o *ženskom pijanizmu*. Ako je u pojmu *ženskoga pisma*, koji je sedamdesetih godina dvadesetoga stoljeća uvela francuska feministička kritika, posrijedi „ženski simbolički izraz koji nastoji prevladati patrijarhalnu hegemoniju u jezičnim strukturama” (***: *Žensko pismo*, <http://struna.ihjj.hr/naziv/zensko-pismo/25497/> pristup: 25. veljače 2019), moguće je analogijom govoriti i o ženskome pijanizmu, s obzirom da je i pijanizam određen muškom dominacijom pa žene, ulazeći u ovo područje, moraju svoju djelatnost pozicionirati u okviru falocentrične odnosno androcentrične profesije. Rušenje stereotipnih formacija i modificiranje pijanističke profesije uslijed djelatnosti žena (bilo koncertne ili pedagoške) može se označiti pojmom *ženskoga pijanizma*. Kao što se pod pismom odnosno pisanjem podrazumijeva stvaralačka dimenzija, i *ženski pijanizam* valjalo bi smatrati kreativnom djelatnošću, za razliku od stereotipa o drugotnosti reproduktivne pijanističke djelatnosti. Usp. GREEN 1997: 124.

⁶³⁷ LORKOVIĆ 2012: stražnje korice knjige. Usp. AJANOVIĆ MALINAR et al. 2017.

točka: školovanje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu kod Svetislava Stančića. Navedene su glazbenice svoju pijanističku djelatnost započele u zagrebačkoj sredini, a neke su poslije svoju karijeru nastavile i u inozemstvu, povremeno održavajući koncerte, predavanja ili seminare i u Zagrebu, čime su i nakon odlaska utjecale na razvoj pijanizma u nas. Njihovu ću djelatnost razmatrati s obzirom na nekoliko kriterija: naobrazbu, pripadnost i kontakte sa svjetskim (europskim) pijanističkim školama, koncertnu djelatnost i pedagoški rad.

Kronološki prva među pijanisticama Zagrebačke pijanističke škole jest **Melita Lorković rođ. Pozajić (1907. – 1987.)**, obilježena i formulacijom „prvoga modernog hrvatskog pijanista”.⁶³⁸ Iako se u novije vrijeme uvriježilo žene nazivati „pijanisticama”, u ovomu se kontekstu koristi izraz „pijanist”, obuhvaćajući glazbenike obaju spolova, čime se želi naglasiti da je Melita Lorković zaista prva među svim hrvatskim pijanistima ostvarila uspješnu pijanističku i pedagošku karijeru, koja do danas nije u potpunosti nadmašena.

Prvu glasovirsku poduku Melita Lorković dobila je od svoje majke još u djetinjstvu provedenom u Županji.⁶³⁹ Po dolasku u Zagreb Melita Lorković živi u internatu i pohađa Gornjogradsku žensku gimnaziju i privatne satove glasovira kod Adele Buljan i Izabele Catinelli⁶⁴⁰. U školskoj godini 1921./1922. upisuje srednju glazbenu školu Hrvatskoga glazbenog zavoda u klasi Ernesta Krautha, a nakon tri završena razreda prelazi na visoku školu u klasu Ćirila Ličara⁶⁴¹. Od 1923. godine u klasi je Svetislava Stančića, kod kojega je diplomirala 15. lipnja 1928. godine⁶⁴². Tijekom studija nastupala je na učeničkim produkcijama još od 1921. godine, a potrebno je izdvojiti dva samostalna koncerta u Hrvatskome glazbenom zavodu; 7. lipnja 1927. (vidi Prilog 34)⁶⁴³ i 31. svibnja 1928. godine (vidi Prilog 35)⁶⁴⁴ te

⁶³⁸ Prvi je ovaj izraz koristio u svojoj knjizi Radovan Lorković, objašnjavajući da je *modernizam* Melite Lorković u tome što je izvodila i modernu ili tada recentnu glazbu za glasovir, poput skladbi Rolfa Liebermanna, Albana Berga, Dmitrija Šostakoviča i dr. No Melita Lorković bila je i među rijetkima koji su u ono doba njegovali opsežan repertoar koji je obuhvaćao većinu najznačajnijih glasovirskih koncerata s orkestrom, kao i širok spektar solističkih skladbi od baroknoga do suvremenoga razdoblja. Usp. LORKOVIĆ 2013. Usp. LORKOVIĆ 2012: 137–140.

⁶³⁹ Majka Melite Lorković, Marija Pozajić rođ. Smאיć, završila je samostansku školu u Zagrebu u kojoj je imala i poduku glasovira te je bila „spretna na ‘glaviru’, čitala s lista prepoznatljivo pruženim prstima Chopinove etude”. (LORKOVIĆ 2012: 11).

⁶⁴⁰ Usp. LORKOVIĆ 2012: 17. Usp. MAJAČIĆ 2008: 7. Usp. ZDUNIĆ 1970.

⁶⁴¹ Usp. MAJAČIĆ 2008: 7. Usp. LORKOVIĆ 2012: 21. Usp. LORKOVIĆ 2013.

⁶⁴² Usp. PETTAN 1981: 116.

⁶⁴³ Na ovom je koncertu Melita Lorković izvodila Beethovenovu *Sonatu za glasovir* op. 53, Schumannov *Carnaval* op. 9, i Chopinovu *Sonatu* op. 35. Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1926.–1927.* (Arhiv HGZ-a).

⁶⁴⁴ Apsolventica Melita Pozajić na ovom je koncertu izvela Beethovenovu *Sonatu* op. 111, Lisztovu *Sonatu u h-molu*, Brahmsove *Varijacije na temu Paganinija* op. 35, što je ujedno bio i program njezina diplomskoga koncerta. Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1927.–1928.* (Arhiv HGZ-a).

koncert s orkestrom Državne muzičke akademije pod ravnanjem Frana Lhotke, održan 13. travnja 1929. godine⁶⁴⁵.

Nakon završetka studija, od 23. kolovoza 1929. godine,⁶⁴⁶ zaposlena je kao nastavnica glasovira na srednjoj školi Muzičke akademije u Zagrebu, ali pedagoškoj djelatnosti posvetila se još 1926. godine⁶⁴⁷ u okviru privatnih muzičkih škola *Lisinski*⁶⁴⁸ i *Beethoven*,⁶⁴⁹ zatim od 1931. do 1941. godine u Glazbenom studiju *Matz*,⁶⁵⁰ dok istovremeno drži i privatnu poduku⁶⁵¹. Iako se nakon diplomskoga ispita u većoj mjeri posvetila pedagoškoj djelatnosti, koju je bilo znatno lakše usuglasiti s obiteljskim obvezama mlade majke i supruge,⁶⁵² u ovomu razdoblju nisu izostali povremeni koncertni nastupi. Tako je 1931. godine nastupila na koncertu povodom pedesete godišnjice smrti Musorgskoga⁶⁵³ u Hrvatskome glazbenom zavodu, potom je 6. prosinca 1933. godine⁶⁵⁴ svirala sa Zagrebačkim kvartetom, kao i dvije godine kasnije, 2. listopada 1935. godine u Sokolskoj dvorani na Sušaku,⁶⁵⁵ izvodeći *Glasovirski kvintet u f-molu* Césara Francka. U kolovozu i rujnu 1934. godine održala je dva koncerta u Zagrebu, na kojima je svirala četveroručno s Margitom Matz⁶⁵⁶. U 1936. godini nastupila je u Hrvatskome glazbenom zavodu 18. svibnja na koncertu u povodu stote obljetnice ilirskoga pokreta, kada je izvela skladbe Fortunata Pintarića⁶⁵⁷ za glasovir solo, zatim je 4. studenoga iste godine svirala s Margitom Matz Händelov *Concerto grosso* br. 11 za dva glasovira⁶⁵⁸ uz Društveni orkestar Hrvatskoga glazbenog zavoda pod ravnanjem Rudolfa Matza, a nastupila je i u Križevcima sa sopranisticom Ligom Doroghy⁶⁵⁹.

⁶⁴⁵ U okviru koncerta Muzičke akademije, na kojemu su s orkestrom svirali učenici Svetislava Stančića Čedomil Dugan, Branka Musulin i Evgenij Vaulin, nastupila je i Melita Pozajić, navedena kao hospitantica. Ona je tada izvela Schubertovu *Wanderer fantaziju* u Lisztovoj obradi. Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1928.–1929.* (Arhiv HGZ-a).

⁶⁴⁶ Usp. *Izvadak iz osobnika – Melita Lorković* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu).

⁶⁴⁷ Usp. MAJAČIĆ 2008: 11.

⁶⁴⁸ Usp. LORKOVIĆ 2012: 107.

⁶⁴⁹ Usp. LETICA 2014: 29. Usp. KOLAK 2005: 54.

⁶⁵⁰ Usp. JELČIĆ 2010: 25.

⁶⁵¹ Usp. LORKOVIĆ 2012: 107.

⁶⁵² Nakon završetka studija glasovira Melita Lorković upisala je studij psihologije, koji je pohađala dva semestra, a 1929. godine udala se za inženjera Radoslava Lorkovića, kojemu je rodila dva sina, Hrvoja 1930. i Radovana 1932. godine. Njezin sin Radovan ugledni je violinist i pedagog koji je svojedobno predavao na muzičkoj akademiji u Baselu. Obiteljske obveze privremeno su je udaljile od koncertne karijere, kojoj se vratila devet godina nakon završetka studija glasovira, na nagovor profesora Stančića i uz podršku supruga Radoslava. Usp. LORKOVIĆ 2012: 26, 29, 36. Usp. HETRICH 1985.

⁶⁵³ Usp. ŠAFRANEK KAVIĆ 1931: 95.

⁶⁵⁴ Usp. ŠAFRANEK KAVIĆ 1933a: 186. Usp. GOGLIA 1934: 11. Usp. GOGLIA 1937: 135.

⁶⁵⁵ Usp. MAJAČIĆ 2008: 12.

⁶⁵⁶ Melita Lorković nastupala je i prijateljivala s Margitom Matz, a Jurkić Sviben navodi da su zajedno surađivale i sa sinagogalnim zborom židovskoga hrama u Zagrebu. Usp. *** 1934a: 41. Usp. *** 1934b: 41. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2010: 123. Usp. POLIĆ 1997: 4.

⁶⁵⁷ Usp. GOGLIA 1937: 107.

⁶⁵⁸ Usp. GOGLIA 1937: 107. Usp. JELČIĆ 2010: 130.

⁶⁵⁹ Usp. KONFIC 2010: 29.

No kao početak intenzivne pijanističke karijere mogla bi se uzeti 1937. godina, kada je Melita Lorković održala cjelovečernji recital u Hrvatskome glazbenom zavodu (vidi Prilog 36).⁶⁶⁰ Iste godine nastupa u Varaždinu,⁶⁶¹ Osijeku i Splitu⁶⁶². Tada započinje i suradnja sa Zagrebačkim madrigalistima, čiji je voditelj bio njezin brat Mladen Pozajić, pa u okviru njihova komornoga ciklusa održava koncerte s basom Dragom Bernardićem 14. svibnja 1937. godine,⁶⁶³ potom nastupa na *Večeri njemačke glazbe* 9. studenoga 1937., a naredne godine, 11. siječnja 1938., drži koncert za dva glasovira s Evgenijem Vaulinom⁶⁶⁴. U travnju iste godine nastupa i kao članica glasovirskoga trija, na koncertu *Kluba hrvatskih kompozitora* s violinistom Juricom Kirschnerom i violončelistom Aleksandrom Fučkarom⁶⁶⁵.

Zahvaljujući stipendiji Francuskoga instituta u Zagrebu, Melita Lorković u lipnju 1938. godine (vidi Priloge 37 i 38)⁶⁶⁶ odlazi na tromjesečno usavršavanje u Pariz na *École Normale de Musique de Paris*, gdje pohađa *course d'interprétation* u klasi Alfreda Cortota i njegove asistentice Yvonne Lefébure⁶⁶⁷ (vidi Priloge 38 i 39). Istodobno, polazi i tečajeve interpretacije

⁶⁶⁰ Na ovom je koncertu izvodila skladbe Bach-Stančića, Chopina, Schumanna, Dugan-Stančića, Kunca i Papandopula. Usp. MAJAČIĆ 2008: 13. Usp. HETRICH 1985.

⁶⁶¹ Usp. *** 1937b: 6.

⁶⁶² Usp. LORKOVIĆ 2012: 101.

⁶⁶³ Usp. *** 1937a: 37.

⁶⁶⁴ Usp. RIMAN 2007: 150.

⁶⁶⁵ Tada su izveli glasovirski trio Mila Cipre. Usp. GOGLIA 1940: 34.

⁶⁶⁶ U literaturi se često susreće netočan podatak da je Melita Lorković boravila u Parizu 1939. godine, što je u ovome radu ispravljeno na temelju odobrenja Državne Muzičke akademije u Zagrebu za odsustvo zbog usavršavanja, te potvrde o sudjelovanju na usavršavanju u Parizu koju je izdala *École Normale de Musique de Paris*. Na ovim se dokumentima jasno navodi da je Melita Lorković boravila u Parizu od lipnja do kolovoza 1938. godine. Usp. *Odobrenje Državne Muzičke akademije u Zagrebu za odsustvo zbog usavršavanja – Melita Lorković*, (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu).

⁶⁶⁷ Po dolasku na *École Normale de Musique de Paris*, Melita Lorković svirala je u nekoliko navrata Alfredu Cortotu, koji je nakon oduševljenja njezinom izvedbom, naročito Brahmsovih skladbi, pozvao pijanisticu da bude članica ispitne komisije koja se sastojala od pet članova (Cortot, dva profesora škole, ugledni rumunjski pijanist Dinu Lipatti i Melita Lorković). Tada su u kolovozu 1938. godine poslušali dvanaest kandidata, studenata *École Normale de Musique de Paris*, koji su nastojali zadovoljiti ispit kako bi dobili tzv. *Licence d'enseignement*. Usp. Prilog 38. *Potvrda o sudjelovanju Melite Lorković na usavršavanju i u ispitnoj komisiji na École Normale de Musique de Paris*. Usp. Prilog 39. *Pismo Melite Lorković upućeno suprugu Radoslavu o sudjelovanju u ispitnoj komisiji na École Normale de Musique de Paris*.

kod Lazara Lévyja,⁶⁶⁸ Marguerite Long⁶⁶⁹ i Wande Landowske.⁶⁷⁰ Poslije je Melita Lorković surađivala s Lazarom Lévyjem koji je posjećivao Lorkoviće i prilikom gostovanja u Zagrebu, a o značaju njezinoga pariškoga usavršavanja Radovan Lorković ističe:

„Francuski utjecaj bio je bitna dopuna zagrebačkom odgoju, obojenom njemačkom i austrijskom kulturom, te je bitno proširio njezin vidokrug.”⁶⁷¹

Nakon povratka iz Pariza uslijedili su brojni recitali i gostovanja, pa je tako na Sušaku i u Somboru nastupila 1939. godine, u Beogradu je iste godine izvela Chopinov glasovirski koncert u e-molu, godine 1940. svira sa Zagrebačkom filharmonijom ponajprije kao solistica, a potom izvodi i koncert za dva glasovira s Evgenijem Vaulinom⁶⁷². Također nastupa na koncertima u Hrvatskome glazbenom zavodu, zatim na koncertu komorne glazbe s violinisticom Marijom Schön⁶⁷³ i nekoliko puta snima za potrebe Radija *Zagreb*⁶⁷⁴. U razdoblju od 1941. godine do 1945. godine održava koncerte u Zagrebu,⁶⁷⁵ a gostuje u Austriji,

⁶⁶⁸ Lazare Lévy (1882. – 1964.) bio je francuski pijanist i glasovirski pedagog koji je studij glasovira završio na Pariškome konzervatoriju u klasi Louisa Diémera. Uz koncertnu djelatnost značajan trag ostavio je i u pedagoškoj, djelujući na Pariškome konzervatoriju od 1923. do 1953. godine. Njegovi najznačajniji učenici, predstavnici francuske pijanističke škole, prominentni su francuski pijanisti i glasovirski pedagozi poput France Clidat, Clare Haskil, Monique Haas, Yvonne Loriod i Jeana Hubeaua. Usp. PÂRIS 2004: 528. Usp. DUBAL 2004: 215.

⁶⁶⁹ Podatak da je Melita Lorković slušala tečaj interpretacije kod Marguerite Long pronalazimo samo u Kovačevića, dok se u ostalim izvorima ne navodi. Međutim, kako je Marguerite Long održavala predavanja u vrijeme boravka Melite Lorković na École Normale de Musique de Paris, ova je tvrdnja vjerojatno istinita, jer je uvriježena navada da su predavanja nastavnoga kadra dostupna svim polaznicima škole. Usp. *** 1984j: 525, s. v. „Lorković, Melita”.

Inače, Marguerite Long (1874. – 1966.) jedna je od najznačajnijih francuskih glazbenih pedagoginja i pijanistica. Studij glasovira završila je u klasi jednoga od rodonačelnika francuske pijanističke škole, Antoineta François Marmontela, kao pijanistica prve generacije njegovih studenata. Godine 1883. debitirala je u *Salle Pleyel*, a pedagošku djelatnost započela je na Pariškome konzervatoriju 1906. Od 1921. godine drži tečajeve o suvremenoj francuskoj glazbi na École Normale de Musique de Paris. Značajno je istaknuti da je 1963. godine objavila svoju metodološku studiju o glasovirskoj tehnici francuske pijanističke škole i da je u svojoj karijeri interpretirala mnoge skladbe Debussyja i Ravela koje su bile napisane upravo za nju. Usp. PÂRIS 2004: 540.

⁶⁷⁰ Usp. AJANOVIĆ MALINAR et al. 2017. Usp. *** 1984j: 525, s. v. „Lorković, Melita”. Usp. MAJAČIĆ 2008: 11. Usp. LORKOVIĆ 2012: 40.

⁶⁷¹ LORKOVIĆ 2012: 40.

⁶⁷² „Slijedila je izvedba Mozartovog koncerta za dva glasovira i orkestar u Es-duru. Kao solisti nastupili su glasovirski umjetnici Melita Lorković i Evgenij Vaulin. Možemo odmah kazati, da je to djelo, odnosno izvedba tog koncerta, bilo vrhunac umjetničke vrijednosti večeri. Melita Lorković i Evgenij Vaulin dali su tako sjajnu glazbu Mozarta svojom preciznošću, dubokim razumijevanjem i kristalnom jasnoćom i čistoćom. Oboje naših odličnih glasovirskih umjetnika zaslužuju zbog te svoje interpretacije punu zahvalnost općinstva i puno umjetničko priznanje. U trećemu stavku, koji izgleda najteži za interpretaciju, Melita Lorković i Evgenij Vaulin pokazali su sjajnu glasovirsku tehniku i profinjenu smisao za preciznost i ritam. Njihovo oblikovanje Mozartovog koncerta bilo je savršeno.” (mk. 1941: Nova Hrvatska, 30. studenoga 1941., citat prema: SABLJAK 2009: 80–81).

⁶⁷³ Usp. GOGLIA 1940: 24.

⁶⁷⁴ Usp. *Akademija glazbe i kazališne umjetnosti u Zagrebu: Izvještaj za školsku godinu 1939.–1940.* (Arhiv HGZ-a). Melita Lorković praižvela je za Radio *Zagreb* 14. travnja 1939. godine skladbu Mladena Pozajića *Četiri preludija za glasovir* u okviru *Večeri kompozicija Mladena Pozajića*. Usp. RIMAN 2007: 29, 51, 247.

⁶⁷⁵ Usp. F. K. 1941: 7.

Njemačkoj,⁶⁷⁶ Slovačkoj, Rumunjskoj, Bugarskoj, Finskoj i Švedskoj⁶⁷⁷ (vidi Priloge 40, 41, 43 i 44). Svakako je potrebno istaknuti recital u bečkoj *Schubert Saal*⁶⁷⁸ u siječnju 1941. godine, zatim koncert u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu u siječnju sa Zagrebačkom filharmonijom,⁶⁷⁹ a u lipnju 1942. godine s Carskim simfonijskim orkestrom iz Bugarske pod ravnanjem Saše Popova,⁶⁸⁰ potom iste godine koncert s Bukureštanskom filharmonijom pod ravnanjem Lovre pl. Matačića,⁶⁸¹ te recital u berlinskoj *Bachsaal* 25. siječnja 1943. godine, kada je izvodila skladbe Bach-Stančića, Brahmsa, Kunca, Liszta, Papandopula i Scarlattija.⁶⁸²

Uz koncertnu karijeru, Melita Lorković ostvarila je u razdoblju od 1939. godine i značajnu pedagošku djelatnost u zagrebačkoj sredini. Naime, tada je imenovana docenticom, potom 1941. redovnom profesoricom, a od 1942. do 1945. godine bila je prva žena pročelnica Odsjeka za klavir, orgulje i čembalo Muzičke akademije u Zagrebu (vidi Tablicu 17).⁶⁸³ Pročelništvo je preuzela od svoga profesora Svetislava Stančića koji je prisilno umirovljen, kako bi se „sačuvalo tog vrijednog čovjeka od njemu opasne javnosti“.⁶⁸⁴ Naime, Stančić je zbog svoje nacionalnosti bio u opasnosti od ustaškog režima, pa su Mladen Pozajić⁶⁸⁵ kao rektor Muzičke akademije i Melita Lorković kao pročelnica nastojali zaštititi svoga profesora.⁶⁸⁶

⁶⁷⁶ U kolovozu 1941. godine na poziv njemačkog ministra Goebbelsa odabrani hrvatski umjetnici odlaze na turneju po Njemačkoj i Austriji, nastupajući u Grazu, Beču, Dresdenu, Magdeburgu, Berlinu, Frankfurtu na Majni, Stuttgartu, Münchenu i Salzburgu. Od devetnaest novinara i umjetnika ističu se glazbenici Liga Doroghy, Melita Lorković, Mladen Pozajić, Milo Cipra, Lovro pl. Matačić, Stanislav Stražnický i dr. Ovi su nastupi, kao i oni koji su uslijedili sve do 1945. godine, uvelike utjecali na probleme i ograničavanje njihova javnog umjetničkog djelovanja po završetku rata. Usp. BANOVIĆ 2012: 42. Usp. *** 1941b: 607. Usp. MAJAČIĆ 2008: 11.

⁶⁷⁷ Usp. LORKOVIĆ 2012: 40. Usp. ANDREIS 1943a: 156.

⁶⁷⁸ Usp. TENSCHERT 1943: 3.

⁶⁷⁹ Usp. BANOVIĆ 2012: 235.

⁶⁸⁰ Usp. *** 1942a: 121.

⁶⁸¹ Koncert u Bukureštu održan je u studenome 1942. godine, a Melita Lorković tada je svirala Mozartov glasovirski koncert u A-duru KV 488 pod ravnanjem Lovre pl. Matačića. Usp. MIKLAUŠIĆ ČERAN 1996: 303. Usp. *** 1942b: 189.

⁶⁸² Usp. *** 1943: 1.

⁶⁸³ Usp. KRPAŃ 2011a: 138. Usp. AJANOVIĆ MALINAR et al. 2017.

⁶⁸⁴ LORKOVIĆ 2012: 41.

⁶⁸⁵ Mladen Pozajić također je bio učenik Svetislava Stančića. Usp. RIMAN 2007: 21. Usp. Tablica 13a. *Studenti glasovira u klasi Svetislava Stančića koji nisu kod njega diplomirali.*

⁶⁸⁶ Ovaj navod potvrđuje i Radovan Lorković, koji ističe da Stančićevo prisilno umirovljenje nije narušilo odnos s Melitom i Mladenom. Štoviše, za vrijeme Drugoga svjetskog rata Melita je svoje koncertne programe izrađivala sa Stančićem koji je bio redovit gost u domu Lorkovićevih: „Uz Stančićevu potporu Melita je godinama prije zabrane nastupa naučila brojna nova djela, prije svega 2. Brahmsov koncert, prva četiri Beethovena (peti je već prije izvodila), Schumannov a-mol, Straussov Burlesku, Franckove Simfonijske varijacije, Rahmanjinovljeve c-mol koncert kao i Hačaturjanov koncert.“ (LORKOVIĆ 2012: 45). Također, u prilog tvrdnji o nenarušenu odnosu Melite Lorković i Stančića idu i okolnosti nakon rata, kada je Melita Lorković ostala bez građanskih prava i zaposlenja pa joj je upravo Stančić preko svoje studentice Mirjane Vukdragović, kćerke rektora Mihajla Vukdragovića, omogućio angažman na Muzičkoj akademiji u Beogradu 1948. godine. Usp. LORKOVIĆ 2013. Usp. DANON 2005: 282–283.

Međusobno poštovanje između Melite Lorković i Stančića nikada nije bilo narušeno izvanjskim okolnostima te su si pomagali i kasnije.⁶⁸⁷ O svojem profesoru Melita Lorković piše:

„Njemu zbilja dugujem neizmjernu zahvalnost za njegovu nesebičnost, sav trud i konačno za to da mi je dao takav stup za život na kojega se i sada najsigurnije oslanjam.”⁶⁸⁸

U prvome razdoblju Melitina djelovanja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u njezinoj klasi studij glasovira započeli su mnogi učenici, a neki od njih morali su ga završiti u klasama drugih nastavnika, pa je tako 1941. godine Melita Lorković imala samo jednoga diplomanda – Josipa Rozmana.⁶⁸⁹ Od ostalih njezinih učenika u ovome razdoblju potrebno je spomenuti Fedora Kabalina,⁶⁹⁰ Milana Horvata, Biserku Sekulić, Stellu Podvinec Čolaković, Ranka Wolfa, Milka Kelemena i Sonju Kirigin Tudor, a privatnu poduku je davala između ostalih Nedi Pavelić i Ivanu Supeku.⁶⁹¹

Koncertna i pedagoška djelatnost Melite Lorković u zagrebačkoj sredini naprasno je prekinuta uslijed društveno-političkih okolnosti nastalih nakon urote Vokić-Lorković. Stoga joj je ustaški režim krajem 1944. godine zabranio javne nastupe, pa su posljednji koncerti s orkestrom, koje je do tada održala u zagrebačkoj sredini, bila dva nastupa s orkestrom Hrvatskog krugovala, prvi u svibnju 1944. pod ravnanjem Lovre pl. Matačića⁶⁹² i drugi održan 2. listopada 1944. godine pod ravnanjem Mladena Pozajića.⁶⁹³ Promjenom režima u svibnju 1945. godine formiran je časni sud Muzičke akademije u Zagrebu koji je Melitu Lorković zbog „suradnje s okupatorom”⁶⁹⁴ osudio na trogodišnju zabranu javnoga djelovanja i gubitak građanskih prava, uz otpuštanje iz službe nastavnice glasovira.⁶⁹⁵ Istovremeno s ovom osudom Melitu Lorković zadesila je obiteljska i osobna tragedija, pa je u nekoliko mjeseci izgubila

⁶⁸⁷ Kako Svetislav Stančić nije imao dostatnu mirovinu, Melita Lorković mu iz Kaira šalje mjesečno sto dolara za lijekove. Usp. HR HDA 2016, Fond obitelji Lorković, kutija br. 1, korespondencija, *Pismo Melite Lorković sinu Radovanu*, Kairo, 8. studenog 1969. godine, MS.

⁶⁸⁸ HR HDA 2016, Fond obitelji Lorković, kutija br. 1, korespondencija, *Pismo Melite Lorković sinu Radovanu*, Kairo, 8. studenog 1969. godine, MS.

⁶⁸⁹ Usp. Tablica 14. *Diplomandi glasovira u klasi Melite Lorković 1929.–1945./1983.–1987. godine.*

⁶⁹⁰ Fedor Kabalin studirao je glasovir u klasi Melite Lorković 1940./1941. godine u Zagrebu, a kasnije diplomirao kompoziciju u Beogradu i usavršavao dirigiranje u Salzburgu i SAD-u. Od 1965. do 1969. godine bio je dirigent *Midland Symphony Orchestra* s kojim je, pod njegovim vodstvom, nastupila i Melita Lorković. Usp. BLAŽEKović 2005.

⁶⁹¹ Usp. LORKović 2012: 107.

⁶⁹² Usp. MIKLAUŠIĆ ČERAN 1996: 305.

⁶⁹³ Usp. RIMAN 2007: 174. Usp. MAJAČIĆ 2008: 26.

⁶⁹⁴ LORKović 2011a: 105.

⁶⁹⁵ Članovi časnoga suda bili su dojučerašnji kolege Melite Lorković i suučenicima iz Stančićeve klase, poput Evgenija Vaulina, s kojim je nastupala u ratno doba. Ističe se da je najveća zamjerka Meliti Lorković, koja je rezultirala i osudom, bila turneja 1941. i 1942. godine, kada je nastupala diljem Njemačke. Usp. MAJAČIĆ 2008: 11. Usp. LORKović 2012: 41. Usp. LORKović 2011: 104.

supruga, radno mjesto i obiteljski stan, ostavši tako udovicom s dvama maloljetnim sinovima, bez prihoda i adekvatnoga stambenog rješenja.⁶⁹⁶ Zahvaljujući pomoći roditelja, obitelji i prijatelja Melita Lorković osiguravala je egzistenciju svojoj obitelji dajući privatnu poduku,⁶⁹⁷ uz kontinuirano traženje namještenja,⁶⁹⁸ koje je napokon i dobila 1947. godine na Glazbenoj školi Pavla Markovca u Zagrebu, čime joj se situacija donekle poboljšala, jer je zaposlenje značilo i vraćanje građanskih prava.⁶⁹⁹ Ipak, u proljeće 1948. godine Melita Lorković napušta zagrebačku sredinu i odlazi u Beograd, na poziv rektora tamošnje muzičke akademije Mihajla Vukdragovića, zahvaljujući zagovoru Svetislava Stančića i Krešimira Baranovića:

„Po mom [Oskar Danon] i Dragutinovićevih uvjerenju, na beogradskoj Akademiji, u klasama, carevao je i vladao suhi akademizam, konzervativnost i začahurenost, koja nije dozvoljavala prodor drugačijih ili novih tendencija (...). Dragutinovićevima je uspjelo da isposluju kod rektora beogradske Akademije Mihaila Vukdragovića, koji je, uzgred budi rečeno, svoju kćerku Miru, pijanistkinju, apsolventicu kod prof. Emila Hajeka, poslao u Zagreb profesoru Stančiću, da on predloži Savjetu da se pošalje poziv Meliti Lorković da kao redovni profesor preuzme klasu na Akademiji u Beogradu. Za Mihaila Vukdragovića bila je presudna intervencija prof. Svetislava Stančića i Krešimira Baranovića, nakon čega je on uputio poziv Meliti Lorković.”⁷⁰⁰

Dolaskom u Beograd nastupilo je za Melitu Lorković najproduktivnije razdoblje njezine umjetničke karijere, isprepletено uspješnom koncertnom i pedagoškom djelatnošću. Kao redovna profesorica Muzičke akademije u Beogradu, na kojoj je djelovala do 1960. godine, Melita Lorković etablirala se kao uspješna glasovirska pedagoginja, s obzirom na to da je tek u ovome razdoblju uspjela doista razviti svoju pedagošku djelatnost na visokoškolskoj razini. Naime, u Zagrebu je prije toga uglavnom radila na srednjoj glazbenoj školi, a kao nastavnica Muzičke akademije u pet godina nije uspjela stvoriti respektabilnu klasu iz koje bi izašao znatniji broj diplomanada glasovira. Ova se činjenica, naprotiv, u Beogradu promijenila pa je Melita Lorković u svojoj klasi odgojila niz uglednih pijanista i glasovirskih pedagoga. Posebno je među njima potrebno istaknuti Nikolu Rackova,⁷⁰¹ Mirjanu Šuicu Babić i Žiku Jovanovića. Za vrijeme njezina boravka u Beogradu kod Melite Lorković glasovir su učili i Liza Šuica,

⁶⁹⁶ Usp. LORKOVIĆ 2012: 43.

⁶⁹⁷ Ibid.

⁶⁹⁸ Među nekoliko neuspješnih pokušaja traženja namještenja ističe se onaj u glazbenoj školi u Rijeci. Usp. LORKOVIĆ 2012: 45.

⁶⁹⁹ Ibid.

⁷⁰⁰ DANON 2005: 282–283.

⁷⁰¹ Nikola Rackov učio je glasovir na Muzičkoj akademiji u Beogradu u klasi Melite Lorković, a diplomirao kod Stanke Vrinjanin 1963. godine, nakon čega odlazi u Frankfurt na Majni, gdje 1967. godine završava magistarski studij glasovira u klasi Branke Musulin. Usp. *** 1984š: 219, s. v. „Rackov, Nikola”.

Dragoljub Melikijan, Rista Savić, Maja Danon, Nada Prodanović Čurčija, Vova Steljmaščenko, Sribislava Goločevac i Branko Opačić.⁷⁰²

Od 1960. do 1971. godine svoju pedagošku djelatnost⁷⁰³ nastavlja u Kairu na *Conservatoire Supérieur de Musique de le Caire*, gdje je djelovala jedanaest i pol godina kao profesorica glasovira i pročelnica odjela, koja je „organizirala konzervatorij, načinila naučnu osnovu i uvela učeničke koncerte.”⁷⁰⁴ Među njezinim studentima u Kairu ističu se Hoda Fouad Banoub, Samia Wilson i Mohamed Monim Nibal el Sayed.⁷⁰⁵ Po umirovljenju 1972. godine dolazi ponovno u Zagreb, predavajući na Muzičkoj akademiji glasovir od 1983. do 1987. godine.⁷⁰⁶ U ovih je nekoliko godina studij glasovira u klasi Melite Lorković završilo četiri studenta: Renata Stojin Richter 1985. godine, Emil Vukov i Darija Podreka 1986. godine, te Iris Fabijanić 1987. godine (vidi Tablicu 15). Posljednje studentice Melite Lorković bile su Ivana Novak i Vlasta Salopek, koje su kasnije diplomirale u klasi Zvezdane Bašić.⁷⁰⁷

Koncertnu djelatnost, nakon zagrebačke zabrane javnoga nastupanja, nastavila je Melita Lorković po dolasku u Beograd. U Zagrebu je ponovno nastupila tek 1950. godine sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Oskara Danona, kada je, 23. i 25. siječnja u koncertnoj dvorani *Istra* izvela Lisztov glasovirski koncert u Es-duru.⁷⁰⁸ Tek nakon toga koncerta započelo je razdoblje u kojemu se Melita Lorković ponovno prepoznaje kao jedna od naših najznačajnijih pijanistica dvadesetoga stoljeća. U narednim godinama uslijedit će koncerti u Zagrebu (vidi Tablicu 6), Sarajevu, Beogradu, Mariboru, Dubrovniku te nastupi i turneje u Londonu 1951. godine, Francuskoj 1953. godine, Grčkoj 1956. godine, Njemačkoj 1957. godine, Poljskoj, Finskoj i Švedskoj 1954. i 1959. godine, a potom 1955. godine u Argentini i Brazilu. Nakon toga, od 1960. godine nastupa u Egiptu, Siriji i Libanonu, 1966. godine u Belgiji, 1969. godine u SAD-u i Kanadi, 1974. godine na Cipru, od 1973. do 1976. ima nekoliko koncerata u Švicarskoj, a 1976./1977. godine odlazi na posljednju turneju u Indiju,

⁷⁰² Usp. LORKOVIĆ 2012: 107.

⁷⁰³ Krajem pedesetih godina dvadesetoga stoljeća Melita Lorković imala je nekoliko sati i s Eduardom Steuermannom na *Mozarteumu* u Salzburgu, što joj je, uz savjete ruskih i talijanskih pedagoga koji su s njome surađivali u Kairu, uvelike pomoglo da usavrši Stančićevu pedagošku metodu i time definira vlastite pedagoške principe. Usp. LORKOVIĆ 2013. Usp. LORKOVIĆ 2012: 129.

⁷⁰⁴ Usp. HETRICH 1985.

⁷⁰⁵ Usp. LORKOVIĆ 2012: 49. Usp. KR PAN 2011a: 139. Usp. HR HDA 2016, Fond obitelji Lorković, kutija br. 2, korespondencija, *Pismo Melite Lorković sinu Radovanu*, Kairo, 5. svibnja 1962. godine, MS.

⁷⁰⁶ Usp. *Odluka o zasnivanju radnog odnosa u dopunskom radu – Melita Lorković* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu).

⁷⁰⁷ Usp. LORKOVIĆ 2012: 107. Usp. PERIĆ KEMPF 2004: 68, 70.

⁷⁰⁸ Usp. DANON 2005: 20, 282. Usp. Tablica 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine.*

Burmu i Šri Lanku.⁷⁰⁹ U bogatoj je koncertnoj karijeri surađivala s dirigentima poput Mladena Pozajića, Lovre pl. Matačića, Borisa Papandopula, Milana Horvata, Milana Sachsa, Friedricha Zauna, Oskara Danona, Živojina Zdravkovića, Saše Popova, Sama Hubada, Issay Dobrowena, Kurta Masura, Taunoa Hannikainena, Eleazara de Carvalha, Andréa Cluytensa, Svend Christian Felumba, Ole Edgrena i dr. (vidi Priloge 40, 41, 43 i 44).⁷¹⁰

Repertoar Melite Lorković obuhvaćao je dvadesetak najznačajnijih glasovirskih koncerata s orkestrom, kao i najzahtjevnija solistička djela poput Lisztove *Sonate u h-molu*. Među prvima je u nas svirala monumentalne Brahmsove glasovirske koncerte, a njezinim programima dominirale su skladbe Beethovena, Liszta, Chopina i Čajkovskog. Često je znala isticati da su takve „velike skladbe obično izvodili muškarci”,⁷¹¹ što je nije sprječavalo da ih i sama interpretira hrabro i suvereno, za što je dobila mnogobrojne pohvale kritičara. Među njima ističe se sljedeća:

„Svoju pijanističku i umjetničku finoću pokazala je umjetnica međutim sjajno kod Lisztove h-mol sonate. Tu se je spojio fabulozno tehnički virtuoзитet sa izabranom frazeologijom te južnjačkom toplinom i temperamentom, što je vanredno djelovalo na slušače da su najvećim pijetetom slušali ovo veličanstveno pijanističko remek-djelo. Tako visokim stilom još nisam slušao prikazati ovu sonatu od vremena kada ju je protumačio svojedobno glasoviti umjetnik Eugen d'Albert.”⁷¹²

Značajan dio pijanističkog repertoara Melite Lorković zauzimala su djela domaćih skladatelja, koja su ponekad bila i napisana na njezin poticaj, a neka je od njih i snimila. Među skladbama hrvatskih autora potrebno je napomenuti da je 1953. godine sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Milana Horvata praizvela *Koncert za glasovir i orkestar* Milka Kelemena (vidi Tablicu 6 i Prilog 45).⁷¹³ Također, za nju su skladali Ivo Maček (*Intermezzo*),⁷¹⁴ Božidar Kunc (*Dva nokturna* op. 32), Boris Papandopulo (*Sonatina* op. 103, koju je praizvela u Zagrebu 1943. godine i *Vrzino kolo* za glasovir i orkestar, praizvedeno u Zagrebu 1970. godine),⁷¹⁵ Petar Dumičić (*Toccata*), Marko Tajčević (*Varijacije*) i Mladen Pozajić (*Četiri preludija* za glasovir).

⁷⁰⁹ Usp. *** 1984j: 525, s. v. „Lorković, Melita”. Usp. AJANOVIĆ MALINAR et al. 2017. Usp. MAJAČIĆ 2008: 25–26.

⁷¹⁰ Usp. LORKOVIĆ 2012: 98–101.

⁷¹¹ Usp. HETRICH 1985.

⁷¹² BUČAR 1943: 105.

⁷¹³ Usp. *** 2007: Melita Lorković (1907. – 1987.) – koncerti u spomen 100 godišnjice rođenja, programska knjižica, Zagrebačka filharmonija.

⁷¹⁴ Usp. ZUBOVIĆ 2014: 109.

⁷¹⁵ Usp. *** 2007: Melita Lorković (1907. – 1987.) – koncerti u spomen 100 godišnjice rođenja, programska knjižica, Zagrebačka filharmonija. Usp. Tablica 6. *Najznačajniji koncertni nastupi hrvatskih pijanistica s orkestrom u Zagrebu od 1951. do 1970. godine.*

Izvodila je i snimala skladbe Vjekoslava Rosenberga Ružića, Fortunata Pintarića, Ferde Livadića, Blagoja Berse, Frana Lhotke, Josipa Štolcera Slavenskog, Mila Cipre, Brune Bjelinskoga, Rudolfa Matza, Franje Dugana, Božidara Širole i Stjepana Šuleka.⁷¹⁶ U poznim godinama, potaknuta pedagoškom djelatnošću, posvetila se i redigiranju instruktivnih notnih izdanja za Muzičku nakladu u Zagrebu, pa je u razdoblju od 1977. do 1984. godine priredila osam objavljenih svezaka,⁷¹⁷ koji se i danas upotrebljavaju u nastavi u osnovnim i srednjim glazbenim školama. Od 1972. godine, kada se ponovno nastanila u Zagrebu, djeluje kao mentorica nastavnika glasovira u srednjim školama,⁷¹⁸ nastojeći pomoći mlađim kolegama svojim bogatim pijanističkim i pedagoškim iskustvom. Edukativnu komponentu svojeg djelovanja ostvarila je i u nekoliko radijskih emisija snimljenih za potrebe Radija *Zagreb*, dok je svoj koncertni repertoar snimala za potrebe domaćih radio postaja, kao i inozemnih, poput *Radio France* i dr.⁷¹⁹ Za svoju je cjelokupnu umjetničku djelatnost dobila i pojedine nagrade: 1949. godine Nagradu Vlade FNRJ i 1956. godine Nagradu Saveza kompozitora Jugoslavije.⁷²⁰

Melita Lorković svojom jedinstvenom pijanističkom djelatnošću predstavlja ishodišni trenutak u formiranju prepoznatljive Zagrebačke pijanističke škole, s obzirom na to da je postigla respektabilnu karijeru na najvišoj razini, koja je svojom unutarnjom razgranatošću jedinstvena u kontekstu hrvatskoga pijanizma dvadesetoga stoljeća. Ostvarivši ponajprije bogatu koncertnu djelatnost koja je obuhvaćala širok spektar najzahtjevnijih glasovirskih skladbi, od kojih je neke prva izvela u našoj sredini, svojim je pijanizmom značajno utjecala i na domaće skladatelje, koji su zahvaljujući njezinu poticaju obogatili pijanističku literaturu novim skladbama. Korelacijom koncertne i pedagoške djelatnosti svoje je višegodišnje pijanističko iskustvo prenosila i na buduće generacije, nastavljajući tako tendencije Zagrebačke pijanističke škole i temeljne principe pedagogije Svetislava Stančića, obogaćene vlastitim iskustvom, čime se u povijest hrvatskoga pijanizma uistinu upisala kao *prvi moderni hrvatski pijanist*.

⁷¹⁶ Za popis repertoara domaćih autora vidi u: LORKOVIĆ 2012: 140.

⁷¹⁷ Za Muzičku nakladu Melita Lorković redigirala je sljedeće skladbe: M. Ravel: *Bolero* (1977.), J. S. Bach: *Troglasne invencije* (1978.), M. Moszkowski: *Etide* op. 72 (1980.), P. I. Čajkovski: *Godišnja doba* op. 37 (1981.), F. Chopin: *Za naše najmlađe* (1981.), *Album za klavir* op. 43, op. 71 br. 1, op. post., op. 57, op. 66 (1983.), *Valceri* sv. I i sv. II (1984.) i F. Mendelssohn: *Dječji komadi* op. 72 (1984.). Usp. LORKOVIĆ 2012: 140. Usp. Prilog 42. *Izdanje Mendelssohnovih skladbi u redakciji Melite Lorković 1984. godine.*

⁷¹⁸ Usp. LORKOVIĆ 2012: 50.

⁷¹⁹ Usp. AJANOVIĆ MALINAR et al. 2017. Usp. LORKOVIĆ 2012: 69.

⁷²⁰ Usp. AJANOVIĆ MALINAR et al. 2017. Usp. ZUBOVIĆ 2014: 176.

5.4.2. Dora Gušić

Među pijanisticama Zagrebačke pijanističke škole ističe se i **Dora Gušić (1908. – 1998.)**, koja je pak svoju djelatnost vezala uglavnom uz zagrebačku sredinu. Glazbenu naobrazbu stekla je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu završivši studij glasovira 1926. godine kao treća diplomandica u klasi Svetislava Stančića. Nakon diplome održava brojne koncertne nastupe, a u akademskoj godini 1927./1928. polazi usavršavanje kod Isidora Philippa⁷²¹ na Pariškome konzervatoriju, kod Alfreda Cortota⁷²² *course d'interprétation* i naposljetku kod Wande Landowske⁷²³ *course de musique ancienne*⁷²⁴ na École Normale de Musique de Paris. Pariz je u navedenome razdoblju očito bio nezaobilazna postaja Stančićevih diplomanada na kojoj su usavršavali svoje pijanističko umijeće.⁷²⁵ Stoga se može reći da je takva glazbena nadogradnja, tečajevi u klasama upravo rodonačelnika francuske pijanističke škole Isidora Philippa i jednog od najistaknutijih eksponenata Alfreda Cortota, u velikoj mjeri utjecala na pijanizam Dore Gušić, što se ponajprije očituje u njezinu pristupu glasovirskoj literaturi koju odabire za svoje koncertne nastupe, uz neskriveno favoriziranje djela francuskih skladatelja,⁷²⁶

⁷²¹ Isidor Philipp (1863. – 1958.) francuski je pijanist i glasovirski pedagog, jedan od rodonačelnika francuske pijanističke škole. Učio je glasovir kod Georgesa Mathiasa na Pariškome konzervatoriju, zatim kod Camillea Saint-Saënsa, Stephena Hellera i Theodora Rittera. Unatoč uspješnoj solističkoj karijeri posvetio se pedagoškoj djelatnosti, pa je od 1903. do 1934. godine predavao na Pariškome konzervatoriju. Od 1941. godine živio je u SAD-u, a predavao je u New Yorku i Montrealu. Među njegovim studentima ističu se Aaron Copland, Jeanne-Marie Darré, Nikita Magaloff, Federico Mompou, Ania Dorfmann, Guiomar Novaes, Albert Schweitzer, Youra Guller, Beveridge Webster, Soulima Stravinski i dr. Usp. KOVAČEVIĆ 1977: 73, s. v. „Philipp, Isidore”. Usp. PÂRIS 2004: 687, 1241. Usp. BELLAMANN 1943: 417–425.

⁷²² Alfred Cortot (1877. – 1962.) bio je francuski pijanist, glasovirski pedagog i dirigent švicarskoga podrijetla. Studirao je glasovir na Pariškome konzervatoriju kod posljednjega Chopinova učenika Émilea Decombesa i kasnije kod Louisea Diémera. Uz bogatu koncertnu karijeru pijanista, komornoga glazbenika i dirigenta, posvetio se pedagoškoj djelatnosti ponajprije kao profesor Pariškoga konzervatorija od 1907. do 1923. godine, a 1919. godine osnovao je i vodio privatnu glazbenu akademiju École Normale de Musique de Paris „Alfred Cortot”, u okviru koje održava svoje čuvene *course d'interprétation*. Najznačajniji studenti su mu bili Yvonne Lefébure, Clara Haskil, Magda Tagliafero, Dinu Lipatti, Vlado Perlemuter, Samson François itd. Usp. PÂRIS 2004: 186–188, 1241.

⁷²³ Wanda Landowska (1879. – 1959.) francuska je čembalistica poljskoga podrijetla. Studirala je na Varšavskom konzervatoriju kod Jana Kleczyńskoga i Aleksandera Michałowskoga. Učila je kompoziciju u Berlinu kod Heinricha Urbana i u Parizu kod Moritza Moszkowskoga. Od 1900. godine predaje glasovir na pariškoj Scholi Cantorum, potom na Berlinskoj muzičkoj akademiji čembalo od 1913. do 1919. godine, a od 1925. do 1928. na Curtis Institute of Music u SAD-u. Nakon Prvoga svjetskog rata u Parizu predaje čembalo na Cortotovoj École Normale de Musique de Paris, a 1925. godine utemeljila je tečajeve pod nazivom *École de Musique Ancienne*, koje drži do 1939. godine. Od 1941. živi u SAD-u, prvo u New Yorku, a potom u Lakevillu. Kao najznačajnija čembalistica dvadesetoga stoljeća u velikoj je mjeri pridonijela popularizaciji toga instrumenta, a prva je u suvremenoj povijesti, 1933. godine, izvela *Goldberg varijacije* J. S. Bacha na čembalu. Usp. PÂRIS 2004: 503–504. Usp. ALDRICH 1971: 461–468.

⁷²⁴ Usp. *Personalni list – Dora Gušić* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu, osobni dosje).

⁷²⁵ Velik je broj diplomanada zagrebačke Muzičke akademije, napose iz klase Svetislava Stančića, svoje usavršavanje nakon diplome nastavio u Parizu. Među njima svakako treba istaknuti Melitu Lorković, Branku Musulin, Marijana Felleru, Beatu Delić, Ivu Mačeka, Darka Lukića i Juricu Muraja.

⁷²⁶ Prilikom koncertnoga nastupa Dore Gušić u Parizu 1937. godine kritičar Maurice Imbert ističe: „Gospođica Gussich završila je koncert djelima naših suvremenih skladatelja. Ona je postala zagovornicom Debussyja, Fauréa,

od kojih je neka u našoj sredini prvi put izvela. Upoznata s odlikama francuske pijanističke škole i suvremenim tendencijama ondašnje pariške glazbene scene, Dora Gušić zasigurno ih je ugradila u svoju koncertnu i pedagošku praksu, donoseći time zagrebačkoj sredini recentna stremljenja europskoga pijanizma. Temelj što ga čini Stančićeva glasovirska pedagogija tako se nadopunjava utjecajem francuskoga pijanizma prvih desetljeća dvadesetoga stoljeća.

Bogata koncertna djelatnost Dore Gušić može se pratiti od njezine diplome 1926. godine u kontinuitetu, napose od 1928. tj. nakon povratka sa studija u Parizu. Pritom je potrebno istaknuti da je jezgru njezina koncertiranja, uz solističke nastupe, sačinjavala i komorna glazba, koja je u značajnoj mjeri bila zastupljena na zagrebačkoj glazbenoj sceni u međuratnome razdoblju.⁷²⁷ Od brojnih umjetničkih suradnji Dore Gušić u različitim komornim ansamblima najznačajnija je ona s violončelistom Antoniom Janigrom. Cjelokupnu koncertnu djelatnost Dore Gušić moguće je podijeliti u dva razdoblja, prijeratno i poslijeratno. U prvome se ističu koncerti u Parizu, Pragu, Brnu, Lisabonu i Budimpešti, kao i koncerti u Zagrebu s pijanistom Marijanom Fellerom, s kojim je 1934. godine izvela *Koncert u Es-duru* za dva glasovira i orkestar C. Ph. E. Bacha sa Zagrebačkom filharmonijom te 1935. godine koncert povodom 250. godišnjice rođenja J. S. Bacha (vidi Tablicu 4). Godine 1938. Dora Gušić održala je u Hrvatskome glazbenom zavodu solistički koncert posvećen francuskim skladateljima u suradnji s Društvom prijatelja Francuske.⁷²⁸ Za vrijeme rata održala je dva koncerta sa Zagrebačkom filharmonijom 1940. (pod ravnanjem Milana Sachsa)⁷²⁹ i 1943. godine (pod ravnanjem Lovre pl. Matačića),⁷³⁰ na kojima je izvela Schumannov *Koncert za glasovir i orkestar* u a-molu op. 54 i glasovirski komad *Aufschwung* op. 12. Poslijeratno razdoblje obilježile su koncertne turneje 1947. godine u tadašnjoj Čehoslovačkoj (Prag, Bratislava, Olomouc, Ústí, Liberec, Košice) i 1950. godine u Italiji (Firenza, Pescara, Vicenza, Verona, Pavia, Milano).⁷³¹ Isto tako,

kao i gospode Florenta Schmitta, Poulenca, Aurica i Ravela. Ovaj popis autora dokazuje njezino poznavanje suvremene francuske glazbe.” [„Mlle Gussich termina le concert par des pièces de nos auteurs contemporains. Elle se fit tour à tour l’avocate de Debussy, Fauré, ainsi que de MM. Fl. Schmitt, Poulenc, Auric et Ravel. Cette énumération prouve sa connaissance de la musique française actuelle.”, prijevod M. M. P.]. (IMBERT 1937: 4).

⁷²⁷ Usp. KOVAČEVIĆ 1966: 21.

⁷²⁸ „U pogledu afirmacije francuske kulture, prema tome i glazbene kulture, valja istaknuti djelatnost Društva prijatelja Francuske, koje još i danas djeluje u Zagrebu. U suradnji s tim društvom održala je zagrebačka pijanistica Dora Gussich-Feller koncert 2. ožujka 1938. godine na kojem je izvodila djela francuskih skladatelja (G. Fauré, J. Ibert, E. Satie, F. Poulenc, F. Schmitt, D. Milhaud, G. Auric, M. Ravel). Među tim djelima izvela je i suitu *Pour le piano* C. Debussyja.” (WEBER 1995: 144).

⁷²⁹ Usp. PETTAN 1940: 447. Usp. Tablicu 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine* u prilogu ovoga rada.

⁷³⁰ Usp. ANDREIS 1943: 12. Usp. Tablicu 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine* u prilogu ovoga rada.

⁷³¹ Usp. *Karton podataka za stručni i rukovodeći kadar – Dora Gušić* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu, osobni dosje).

nastupila je s Beogradskom filharmonijom,⁷³² a 1949. godine ponovno sa Zagrebačkom filharmonijom te je ovom prigodom izvela *Prvi koncert za glasovir i orkestar* u C-duru op. 15 Ludwiga van Beethovena, dok je 1951. godine pod ravnanjem Friedricha Zauna s istim orkestrom održala tri koncerta, izvodeći Schumannov glasovirski koncert (vidi Tablicu 4). Uz solističke, komorne i koncerte s orkestrom više je puta nastupala za potrebe tadašnjega Radija *Zagreb*.⁷³³ Njezin solistički repertoar obuhvaćao je skladbe već spomenutih francuskih skladatelja, zatim djela ranobaroknih skladatelja i J. S. Bacha, čija je djela ponekad izvodila na spinetu,⁷³⁴ dok je neke od njih poput *Goldberg varijacija*, izvela prva u nas. Također, uz skladbe iz razdoblja romantizma, izvodila je i skladbe domaćih autora, posebno na koncertima u inozemstvu,⁷³⁵ od kojih su najzastupljeniji bili Božidar Kunc, Stjepan Šulek,⁷³⁶ Boris Papandopulo i Marko Tajčević.

Dora Gušić svoju je značajnu, dugogodišnju pedagošku djelatnost započela 1929. godine u okviru Studija Gussich-Feller, koji je vodila s prvim suprugom, pijanistom Marijanom Fellerom. Nakon ukidanja privatnih glazbenih škola 1941. godine Dora Gušić imenovana je docenticom na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Tu je dužnost obavljala kao izvanredna profesorica od 1950. godine i redovna profesorica od 1961. godine pa sve do odlaska u mirovinu 1974. godine.⁷³⁷ U njezinoj klasi diplomiralo je 23 studenta glasovira, od toga 11 na umjetničkome, a 12 na nastavničkom odsjeku, među kojima se osobito ističu Marija Gvozdić Horvat, Pavica Mravunac, Zlata Gašparac, Tatjana Patarčec, Marko Bolfek i Mladen Raukar (vidi Tablicu 16). Za svoj je cjelokupni umjetnički rad 1981. godine dobila Nagradu *Vladimir Nazor* za životno djelo.⁷³⁸

Djelatnost Dore Gušić, koju nazivaju jednom od „najblistavijih predstavnica Stančićeve pijanističke škole”,⁷³⁹ uvelike je obilježila i unaprijedila zagrebačku pijanističku tradiciju. Uz činjenicu da je čitav život provela u Zagrebu, gdje je ostvarila svoju koncertnu i pedagošku karijeru, naročito je važno istaknuti nove poticaje koje je Dora Gušić donijela, ponajprije

⁷³² Ibid.

⁷³³ Usp. PERIĆ KEMPF 2002.

⁷³⁴ Usp. ŠAFRANEK KAVIĆ 1933: 56.

⁷³⁵ Na koncertu u pariškoj *Salle Érard* 1937. godine izvodila je skladbe Tajčevića, Papandopula i Konjovića u Stančićevoj obradi. Usp. IMBERT 1937: 4.

⁷³⁶ Dora Gušić je prva izvela *Prvu sonatu za glasovir* Stjepana Šuleka u Zagrebu 1948. godine. Također je 1946. godine prva izvela *Jedanaest varijacija na pučki napjev iz Bosne za glasovir solo* Mila Cipre, *Bosansku rapsodiju za glasovirski kvintet* Antuna Dobronića 1942. godine sa Zagrebačkim kvartetom, a djelo *Tri epizode za glasovir i gudački orkestar* op. 58 Božidara Kunca prva izvela je 1959. godine sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Milana Horvata. Usp. SIRIŠEVIĆ 1996: 222. Usp. KOVAČEVIĆ 1960: 96, 138, 240, 471.

⁷³⁷ Usp. *Karton podataka za stručni i rukovodeći kadar – Dora Gušić, Rješenja o imenovanju – Dora Gušić* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu, osobni dosje).

⁷³⁸ Usp. PERIĆ KEMPF 2002.

⁷³⁹ Usp. TURKALJ 1998: 19.

utjecajima francuske pijanističke škole i nastojanjima Wande Landowske za oživljavanjem čembala, zahvaljujući kojima je Gušić ostvarila zapažene interpretacije suvremenih francuskih skladatelja i francuskih klavsenista, ranobaroknih skladatelja i Johanna Sebastiana Bacha, po čemu je u nas bila jedinstvena u svojem vremenu.

5.4.3. Branka Musulin

Znatno drugačiji životni i profesionalni put od onoga Dore Gušić ostvarila je pijanistica i glasovirska pedagoginja **Branka Musulin (1917. – 1975.)**,⁷⁴⁰ desetak godina mlađa od svoje prethodnice. S reputacijom *Wunderkinda* Branka Musulin upisala je srednju školu Muzičke akademije u Zagrebu u klasi Svetislava Stančića 1926. godine u dobi od devet godina. Prije dolaska u Stančićevu klasu poduku glasovira dobila je u krugu obitelji, od tete, koja je u svojoj nećakinji prepoznala razvijeni senzibilitet za glazbu i apsolutni sluh, podržavajući njezin interes za sviranjem glasovira. Upravo je teta Branke Musulin organizirala audiciju kod Stančića, koji je poslije iscrpnoga višesatnog ispitivanja odlučio učiniti iznimku i primiti u svoju klasu⁷⁴¹ ovako mladu učenicu, koja prethodno nije pohađala institucionaliziranu glazbenu poduku. Branka Musulin sjajno je napredovala pod Stančićevim vodstvom, što je razvidno iz prvih koncertnih nastupa koje je održala u okviru svojega školovanja, od kojih je potrebno izdvojiti učeničku produkciju 10. lipnja 1927. godine, na kojoj je izvodila solističke skladbe G. F. Händela (*Passacaglia, Gavotta con variazioni, Bourrée I, Bourrée II* iz suite br. 3), J. Haydna (*Sonata u e-molu*) i W. A. Mozarta (*Sonata u C-duru*)⁷⁴² te godinu dana kasnije, 2. lipnja 1928. godine, kada je svirala skladbe J. S. Bacha (*Francuska suita* br. 5) i W. A. Mozarta (*Sonata u c-molu*).⁷⁴³ Prvi koncertni nastup s orkestrom održala je kao jedanaestogodišnja djevojčica, nastupivši 13. travnja 1929. godine s orkestrom Državne Muzičke akademije u Zagrebu pod ravnanjem Frana Lhotke. Navedenom je prigodom svirala Mozartov *Glasovirski koncert u d-molu* KV 466,⁷⁴⁴ koji će se zadržati na njezinu repertoaru tijekom čitave koncertne karijere. Idući koncert s orkestrom održala je 14. ožujka 1934. godine u „korist Hrvatske Mensae Academicae”,⁷⁴⁵ također uz orkestar Državne Muzičke akademije u Zagrebu pod ravnanjem

⁷⁴⁰ U pojedinim je izvorima krivo navedena 1920. kao godina rođenja Branke Musulin. Prema dokumentima u arhivu Muzičke akademije, ispravan datum rođenja jest 6. kolovoza 1917. godine. Usp. *Nacional – Branka Musulin za 1935./1936. godinu* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu). Usp. *** 1984p: 39, s. v. „Musulin, Branka”.

⁷⁴¹ Usp. BREDOW 2017: 10.

⁷⁴² Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1926.–1927.* (Arhiv HGZ-a).

⁷⁴³ Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1927.–1928.* (Arhiv HGZ-a).

⁷⁴⁴ Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1928.–1929.* (Arhiv HGZ-a).

⁷⁴⁵ Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1933.–1934.* (Arhiv HGZ-a).

Frana Lhotke, a izvela je Beethovenov *Treći glasovirski koncert u c-molu* op. 37 i *Simfonijske varijacije* Césara Francka.⁷⁴⁶ Naredne godine, točnije 31. svibnja 1935., održala je samostalnu učeničku produkciju na kojoj je izvela *Sonatu* op. 31 br. 2 Ludwiga van Beethovena, *Kreislerianu* op. 16 Roberta Schumanna, *Etidu* op. 10 br. 9, *Etidu* op. 25 br. 3 i *Baladu* op. 52 Frédéricica Chopina, a program je završila *Sonatom-fantazijom* op. 19 br. 2 Aleksandra Skrjabina.⁷⁴⁷ Naposljetku, 22. veljače 1936. godine Branka Musulin diplomirala je s odličnim uspjehom, pa joj je stoga dodijeljena Nagrada *Vjekoslav Klaić* Hrvatskoga glazbenog zavoda za 1936. godinu.⁷⁴⁸ Kao jedna od najmlađih diplomandica Muzičke akademije u Zagrebu, Branka Musulin završila je studij glasovira prije mature u gimnaziji.⁷⁴⁹ Nedugo nakon diplome održala je prvi samostalni koncert u ciklusu Zagrebačke filharmonije 19. svibnja 1936. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu, na kojemu je izvela skladbe J. S. Bacha (*Talijanski koncert* BWV 971), L. van Beethovena (*Sonata* op. 31 br. 2), F. Chopina (*Sonata u b-molu* op. 35, *Etida* op. 25. br. 3, *Balada u f-molu* op. 52) i C. Debussyja (*Children's Corner*).⁷⁵⁰ O njezinu tadašnjem pijanizmu kritičar Milan Majer piše:

„Njezin jučerašnji koncert u dvorani Hrvatskoga glazbenog zavoda dokazao je prisutnost visokoga stupnja njezine pijanističke i umjetničke izvedbe. U svakome pogledu vrlo dobro razvijena i razrađena tehnika i izvorni glazbeni senzibilitet obilježavaju njezino sviranje. Zadatak je budućnosti da na ovim temeljima, čvrstim poput granitnih stupova, razvija umjetničku osobnost.”⁷⁵¹

Svojevremeno, koncem tridesetih godina dvadesetoga stoljeća, Branka Musulin impresionirala je i dirigenta Bruna Waltera kada mu je prilikom njegova posjeta Zagrebu svirala na jednoj privatnoj audiciji.⁷⁵² Po završetku studija 1936. godine nastavila je usavršavanje u Parizu na

⁷⁴⁶ O ovom koncertu Andrić piše: „U drugom dijelu programa svirala je na glasoviru uz pratnju orkestra mlada šesnaestogodišnja Branka Musulin Beethovenov Koncert op. 37 i Césara Francka Simfonijske varijacije. Sjajna glazba tih djela došla je do punog izražaja u izvedbi mlade pianistice, koje ne samo da svladava sve poteškoće, nego i umije zvucima, što se izvijaju ispod njenih nježnih prstiju, uliti nešto od svoje mlade duše, koja sva živi u izvođenju djela. Na mahove osjećaš, da joj ruka nije još dovoljno jaka, da pojedinim mjestima daje i potrebne snage (osobito kod Beethovena), ali uspjeh ovog njena nastupa bio je uza sve to na visini, koja odaje lijepu budućnost mlade umjetnice.” (ANDRIĆ 1934: 203).

⁷⁴⁷ Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1934.–1935.* (Arhiv HGZ-a).

⁷⁴⁸ Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1935.–1936.* (Arhiv HGZ-a). Usp. PETTAN 1981: 117. Usp. BLAŽEKOVIĆ 1981a: 193.

⁷⁴⁹ Usp. BREDOW 2017: 10.

⁷⁵⁰ Usp. MAJER 1936:5. Usp. WEBER 1995: 142.

⁷⁵¹ [„Ihr gestriges Konzert im Saal des Kroatisches Musikinstituts, bewies den hohen Grad ihrer gegenwärtigen pianistischen und künstlerischen Leistungsfähigkeit. In jeder Beziehung sehr gut ausgebaute und ausgearbeitete Technik und ursprüngliches musikalisches Empfinden kennzeichnen ihr Spiel. Die Aufgabe der Zukunft ist es, auf diesen granitfesten Grundpfeilern die künstlerische Persönlichkeit zu entwickeln.”, prijevod M. M. P.] (MAJER 1936: 5).

⁷⁵² Kako je Bruno Walter ravnao Zagrebačkom filharmonijom u listopadu 1938. godine u okviru svoje balkanske turneje, a desetak dana kasnije s istim je orkestrom nastupila i Branka Musulin, može se pretpostaviti da se upravo

École Normale de Musique de Paris⁷⁵³ u klasi Alfreda Cortota i njegove asistentice Yvonne Lefébure,⁷⁵⁴ gdje je 1938. godine dobila tzv. *Licence de Concerts*.⁷⁵⁵ Nakon Pariza odlazi u Sienu kod bivšeg Cortotova asistenta Alfreda Caselle,⁷⁵⁶ a od 1941. godine u klasi je Maxa von Pauera u Njemačkoj.⁷⁵⁷ Značajno je istaknuti da je na svojim usavršavanjima Branka Musulin usvojila odlike francuske pijanističke škole, uz to je kod Caselle, koji je također bio francuski đak,⁷⁵⁸ zasigurno stekla uvide i o suvremenim stremljenjima glazbe, dočim joj je Max von Pauer kao nasljednik klasične njemačke tradicije u velikoj mjeri pomogao u njezinu umjetničkom i pedagoškom razvoju.⁷⁵⁹

Tijekom usavršavanja Branka Musulin intenzivno je nastupala na koncertima u zemlji i inozemstvu, nastojeći održati kontakte sa zagrebačkom sredinom. Tako 1936. godine nastupa sa Zagrebačkim kvartetom u Zagrebu, a potom u Nancyju (vidi Prilog 46)⁷⁶⁰ (izvodi Schumannov *Glasovirski kvintet* op. 44), naredne godine svira u Zagrebu, a 1938. godine izvodi glasovirske koncerte Chopina i Schumanna sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Krešimira Baranovića.⁷⁶¹ Iste godine gostuje u Pragu, a u Beogradu nastupa s Beogradskom filharmonijom,⁷⁶² dok 1939. godine ponovno svira sa Zagrebačkom filharmonijom u povodu

tada dogodio njihov zagrebački susret. Zlatar prepričava navedenu audiciju prema sjećanju pijanistice Natalije Gottlieb Matovinović, pa navodi da je istom zgodom svirala i Dora Gušić, no upravo je Branki Musulin Walter pomogao u daljnjoj karijeri. Usp. RYDING & PECHEFSKY 2001:263. Usp. MATASOVIĆ 1998: 492. Usp. ZLATAR 2009: 133.

⁷⁵³ U Parizu je uz glasovir studirala na Sorboni filozofiju i povijest umjetnosti, a u *Leksikonu jugoslavenske muzike* navodi se da je pohađala i tečajeve interpretacije kod Wande Landowske i Marguerite Long. Usp. *** 1984p: 39, s. v. „Musulin, Branka”. Usp. BREDOW 2017: 10.

⁷⁵⁴ Yvonne Lefébure (1898. – 1986.) bila je francuska pijanistica i glasovirska pedagoginja. Studij glasovira završila je na Pariškome konzervatoriju u klasi Alfreda Cortota. Uz uspješnu koncertnu karijeru u velikoj se mjeri posvetila pedagoškoj djelatnosti pa je vodila klase glasovira na Conservatoire national supérieur de musique de Paris, École Normale de Musique de Paris i Conservatoire européen, a među njezine učenike ubrajaju se neki od najznačajnijih pijanista dvadesetoga stoljeća, kao što su Dinu Lipatti, Samson François, Françoise Thinat, Hélène Boschi i dr. Usp. Usp. PÂRIS 2004: 516, 1241.

⁷⁵⁵ Usp. KRAUSE 1958: 9.

⁷⁵⁶ Alfredo Casella (1883. – 1947.) bio je talijanski skladatelj, dirigent, pijanist i glasovirski pedagog. Studirao je glasovir na Pariškome konzervatoriju kod Louisa Diéméra, a kompoziciju kod Gabriela Fauréa. Na istomu je konzervatoriju po završetku studija predavao glasovir, a kasnije radi u Rimu. Koncerte održava diljem Europe, a uz pedagošku djelatnost i majstorske tečajeve posvetio se skladateljskoj djelatnosti, glazbenoj publicistici i redaktorskom radu. Usp. ANDREIS 1971: 301, s. v. „Casella, Alfredo”.

⁷⁵⁷ Max von Pauer, tada 75-godišnji pijanist i glasovirski pedagog, primio je Branku Musulin u svoju klasu prema preporuci njegove nećakinje Sofije Deželić. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija, sv. I., str. 28* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁷⁵⁸ Casella je glasovir studirao kod Louisa Diéméra, jednog od rodonačelnika francuske pijanističke škole, pa se time smatra nasljednikom tradicije francuskoga pijanizma. Usp. WISNIEWSKI 2016: 117.

⁷⁵⁹ Branka Musulin u pismu zahvale Sofiji Deželić za preporuku i kontakt s Maxom von Pauerom navodi da joj je profesor poklonio neke njegove note koje su joj kasnije pomogle u pedagoškomu radu, što je pokazatelj da ju je Pauer instruirao dajući joj savjete pedagoške naravi. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija, sv. I., str. 28* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁷⁶⁰ Usp. *** 1936: 10. Usp. MARTINČEVIĆ 2010: 16.

⁷⁶¹ Usp. Tablica 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine* u prilogu ovoga rada.

⁷⁶² Usp. KOSTIĆ 1940: 9.

25. obljetnice smrti Ivana pl. Zajca, izvodeći Ravelov *Glasovirski koncert* u G-duru pod ravnanjem Lovre pl. Matačića.⁷⁶³ U 1939. godini nastupila je na koncertima u Parizu,⁷⁶⁴ Antwerpenu, Bruxellesu⁷⁶⁵ i Sarajevu,⁷⁶⁶ a 1940. godine gostuje u Skopju,⁷⁶⁷ Zagrebu, Ateni⁷⁶⁸ i Beogradu te ostvaruje uspješnu turneju po Italiji.⁷⁶⁹ Sljedeće, 1941. godine nastupa sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Saše Popova,⁷⁷⁰ zatim i na koncertu u povodu 150. godišnjice Mozartove smrti u Hrvatskome glazbenom zavodu,⁷⁷¹ a gostuje i u Splitu⁷⁷² i Ljubljani⁷⁷³ (vidi Priloge 47 i 48). Godine 1941. napušta Zagreb pa se intenzivira njezina koncertna djelatnost u inozemstvu.⁷⁷⁴ Tako je 1942. godine u milanskoj Scali⁷⁷⁵ svirala Franckove *Simfonijske varijacije* (vidi Prilog 49), a 1943. godine u Parizu izvela je koncert Mauricea Ravela pod ravnanjem Carla Schurichta.⁷⁷⁶ Iste je godine održala nastupe s *Frankfurter Museumsorkester* pod ravnanjem Willema Mengelberga,⁷⁷⁷ u Amsterdamu je svirala s *Royal Concertgebouw Orchestra* pod ravnanjem Jana Koetsiera,⁷⁷⁸ a u Berlinu sa *Städtisches Orchester Berlin* i Friedrichom Zaunom (vidi Prilog 50), dok je 1944. godine nastupila s Berlinskom filharmonijom i Karlom Elmendorffom,⁷⁷⁹ te održala zapaženi recital u Grazu.⁷⁸⁰ U ovome razdoblju živi u Dresdenu, a nakon savezničkoga bombardiranja u veljači

⁷⁶³ Usp. Tablica 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine* u prilogu ovoga rada.

⁷⁶⁴ U travnju 1939. godine održala je koncert u pariškoj *Salle Cortot* na kojemu je izvodila skladbe Schumanna, Bacha, Ravela, Chopina i Scarlattija. O njezinu nastupu Orthys piše: „Ona nas je obasipala vještijem talentom i najfinijom delikatnošću. Njezin temperament i tehnika usklađeni su do savršenstva.” [„Elle a prodigué le talent le plus averti et la délicatesse la plus exquise. Tempérament et technique s'harmonisent à la perfection.”, prijevod M. M. P.]. (ORTHYS 1939: B/10).

⁷⁶⁵ Usp. KRAUSE 1958: 11. Usp. *** 1939: 11.

⁷⁶⁶ U Sarajevu je Branka Musulin održala večer impresionizma uz predavanje dirigenta Oskara Danona u okviru *Collegiuma artisticuma* 20. studenoga 1939. godine, a dvadeset godina kasnije, tj. 23. listopada 1959. nastupila je u istome gradu i izvela Schumannov *Glasovirski koncert* sa Sarajevskom filharmonijom pod ravnanjem Mladena Pozajića. Usp. DANON 2005: 507. Usp. RIMAN 2007: 468. Usp. PAČUKA & HADŽIĆ 2017: 328. Usp. ČAVLOVIĆ 2011: 134.

⁷⁶⁷ Usp. ŽABEVA 2008: 267.

⁷⁶⁸ Usp. KOSTIĆ 1940: 9.

⁷⁶⁹ Usp. KATIĆ 1940: 13.

⁷⁷⁰ Usp. Tablica 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine* u prilogu ovoga rada.

⁷⁷¹ U povodu 150. godišnjice Mozartove smrti Branka Musulin nastupa na koncertu u Hrvatskome glazbenom zavodu 7. travnja 1941. godine, na kojemu je izvela Mozartov *Koncert u G-duru* br. 17 KV 453. Usp. GOGLIA 1941: 72–73.

⁷⁷² Usp. *** 1941a: 3.

⁷⁷³ Usp. SILIĆ 1941: 8.

⁷⁷⁴ Unatoč odlasku iz Zagreba, Branka Musulin i dalje povremeno nastupa u rodnome gradu. Usp. Prilog 51. *Plakat koncerta Branke Musulin u Zagrebu 1944. godine*.

⁷⁷⁵ Usp. *** 1951: „Branka Musulin – Konzertbesprechungen”, [S. l. : s. n.], str. 3.

⁷⁷⁶ Usp. PAULOWSKI 1943: 5.

⁷⁷⁷ Usp. BREDOW 2017: 10.

⁷⁷⁸ Usp. CLAUS 1943: 2.

⁷⁷⁹ Usp. BREDOW 2017: 10.

⁷⁸⁰ Usp. MATZAK 1944: 6.

1945. godine odlazi u Regensburg, da bi nakon rata živjela u zapadnome Berlinu. Tada započinje suradnju s Berlinskom filharmonijom i dirigentom Sergiuom Celibidacheom, s kojima je 1949. godine svirala kao gošća na novogodišnjemu koncertu.⁷⁸¹ Od 1950. do 1958. godine živi u Stuttgartu, a nakon toga seli u Bad Homburg von der Höhe i postaje profesoricom glasovira na *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst* u Frankfurtu na Majni, na kojoj je radila narednih sedamnaest godina, sve do iznenadne smrti 1975. godine.⁷⁸² Od 1950-ih godina nastupa diljem Europe, te održava i koncerte u Zagrebu, a od 1952. do 1960. svira nekoliko puta sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Živojina Zdravkovića, Friedricha Zauna, Krešimira Baranovića, Milana Horvata i Borisa Papandopula.⁷⁸³ U istomu je razdoblju, 1952. godine, prouzvela *Koncertne varijacije za glasovir i orkestar* Hermanna Reuttera s Radijskim simfonijskim orkestrom Stuttgarta pod ravnanjem Georga Soltija,⁷⁸⁴ a deset godina kasnije, 1962., nastupa ponovno s *Frankfurter Museumsorkester* pod ravnanjem Lovre pl. Matačića⁷⁸⁵ u Frankfurtu na Majni. Iste je godine u Hamburgu prouzvela *Transfiguracije za glasovir i orkestar* Milka Kelemena s orkestrom NDR-a (Simfonijski orkestar Sjevernonjemačkoga radija) pod dirigentskom palicom Andrzeja Markowskoga, a ovo je djelo potom svirala i na koncertima u Frankfurtu, Zagrebu, Beogradu, Torinu i Budimpešti.⁷⁸⁶ Redovito je nastupala u SAD-u, Meksiku, Kanadi, Japanu i Egiptu,⁷⁸⁷ a surađivala je s najznačajnijim dirigentima svojega vremena kao što su Hermann Abendroth, Karl Böhm, Joseph Keilberth, Franz Konwitschny, Georg Solti, Sergiu Celibidache, Willem Mengelberg, Karl Elmendorff, Eugen Jochum, Carl Schuricht, Hans Rosbaud, André Cluytens, Wilhelm Schüchter, Heinz Wallberg, Hans Müller-Kray, Willem van Hoogstraten, Robert Heger, Lovro pl. Matačić, Oskar Danon i dr.⁷⁸⁸

Branka Musulin postigla je, uz Melitu Lorković, možda najznačajniju i najintenzivniju koncertnu karijeru od svih predstavnika Zagrebačke pijanističke škole koji su u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća izašli iz klase Svetislava Stančića. Za sobom je ostavila i tridesetak tonskih zapisa na kojima je svirala skladbe Chopina, Beethovena, Mendelssohna, Skrjabinina, Ravela i

⁷⁸¹ Usp. BREDOW 2017: 10. Usp. *** 1951: „Branka Musulin – Konzertbesprechungen”, [S. l. : s. n.], str. 2.

⁷⁸² Ibid.

⁷⁸³ U ovom je razdoblju nastupila i na koncertu povodom 60. obljetnice rođenja Svetislava Stančića. U toj je prigodi izvela Franckove *Simfonijske varijacije*. Usp. ZLATAR 2009: 133–134. Usp. Tablica 4. *Najznačajniji koncertni nastupi pijanista u Zagrebu od 1815. do 1951. godine* u prilogu ovoga rada.

⁷⁸⁴ Usp. BREDOW 2017: 10.

⁷⁸⁵ Usp. MIKLAUŠIĆ ČERAN 1996: 323.

⁷⁸⁶ Usp. BRUSNIAK 2008: 95. Usp. BREDOW 2017: 10.

⁷⁸⁷ Usp. *** 1984p: 39, s. v. „Musulin, Branka”. Usp. BREDOW 2017: 10.

⁷⁸⁸ Usp. BREDOW 2017: 10. Usp. *** 1984p: 39, s. v. „Musulin, Branka”. Usp. KRAUSE 1958: 43. Usp. *** 1951: „Branka Musulin – Konzertbesprechungen”, [S. l. : s. n.], str. 14–15.

dr.⁷⁸⁹ Istodobno je u sedamnaest godina dugoj pedagoškoj karijeri na frankfurtskoj visokoj školi odgojila niz uspješnih pijanista i glasovirskih pedagoga kao što su Sontraud Speidel,⁷⁹⁰ Makiko Takeda-Herms, Rose Marie Zartner, Friedhelm Brusniak, Rolf Kohlrausch, Jürgen Blume, Nikola Rackov i drugi. Iako svojom pedagoškom djelatnošću nije utjecala na zagrebačku sredinu, u velikoj je mjeri pridonijela prepoznatljivosti Zagrebačke pijanističke škole i Svetislava Stančića kao uglednoga pedagoga u europskim razmjerima. Štoviše, zagrebačka je sredina nikada nije percipirala kao njemačku pijanisticu:

„Gospodin Brusniak predstavlja Branku Musulin kao frankfurtsku pijanisticu i klavirsku pedagoginju, što je razumljivo jer je djelovala na tamošnjoj Visokoj glazbenoj školi od 1958. do smrti 1975., dakle punih sedamnaest godina. Istina, na jednom mjestu spominje da je podrijetlom Zagrepčanka i da je dio školovanja provela kod S. Stančića. Mi smo je, razumljivo, doživljavali drugačije: kao najveću predstavnicu onoga što se nazivalo Zagrebačkom pijanističkom školom, odnosno kao zagrebačku pijanisticu koja je otišla u inozemstvo i tamo ostala živjeti.”⁷⁹¹

5.4.4. Sofija Deželić

U prvoj polovini dvadesetoga stoljeća još se jedna pijanistica upisala među najznačajnije predstavnike Zagrebačke pijanističke škole. Riječ je o **Sofiji Deželić rođ. Eder (1911. – 1985.)**, pijanistici i glasovirskoj pedagoginji koja je rano razdoblje svojega školovanja i djelovanja provela uglavnom u zagrebačkoj sredini, a od 1949. godine živjela i djelovala u Sarajevu. Glazbeno obrazovanje⁷⁹² započela je 1921. godine u klasi Sidonije Geiger,⁷⁹³ kod koje je završila srednju glazbenu školu 1927. godine. Uz glasovir učila je i violinu kod Vaclava

⁷⁸⁹ Usp. BREDOW 2017: 10. Usp. *** 1984p: 39, s. v. „Musulin, Branka”.

⁷⁹⁰ U povodu 100. obljetnice rođenja Branke Musulin njezine su učenice Sontraud Speidel i Makiko Takeda-Herms održale koncert s gudačkim orkestrom *Frankfurt Strings* pod ravnanjem Stefana Succija 24. rujna 2017. godine u Dvorani *Kurtheater* u Bad Homburgu, koji je inicirao njezin učenik Rolf Kohlrausch. Usp. Prilog 53. *Plakat koncerta povodom 100. obljetnice rođenja Branke Musulin u Bad Homburgu 2017. godine*. Usp. BREDOW 2017: 10.

⁷⁹¹ ZLATAR 2009: 133.

⁷⁹² Na samome početku potrebno je podsjetiti da Sofija Deželić rođ. Eder potječe iz obitelji u kojoj je bila prisutna dugogodišnja glazbena tradicija, a pojedini članovi obitelji Eder, Stein, Streicher, Pauer, Hrzić i Bertić bili su profesionalni glazbenici i glazbeni pedagozi o čemu je iscrpno istraživanje proveo Mladen Deželić. Usp. *Mladen (1983a): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija – Pređi Sofije Deželić rođ. Eder (obitelji muzičara Stein, Streicher, Pauer, Hrzić, Eder, Bertić)*, sv. II., str. 1 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

Usp. BEZIĆ 2001: 141–152.

⁷⁹³ Po završetku srednje glazbene škole Sofija Deželić stekla je i *Svjedodžbu osposobnicu za učiteljsku službu glasoviranja na ženskim učiteljskim, ženskim građanskim i strukovnim školama*. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 1, 5 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

Humla, a nakon završetka srednje škole upisuje studij kompozicije⁷⁹⁴ na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, koji prekida 1928. godine zbog studija glasovira u Leipzigu. U akademskoj godini 1928./1929. upisuje *Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig*⁷⁹⁵ (vidi Prilog 54) u klasi svojega ujaka, pijanista Maxa von Pauera,⁷⁹⁶ (vidi Prilog 55) dok teoriju uči kod skladatelja Sigfrida Karg-Elerta.⁷⁹⁷ Studij glasovira u Leipzigu prekinula je 1930. godine prvo zbog bolesti, a potom i zbog udaje. Kasnije ipak nastavlja studij glazbe na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Prvo studira orgulje u klasi Franje Dugana od 1935. do 1937. godine, potom glasovir kod Svetislava Stančića od 1940. do 1941. godine⁷⁹⁸ i naposljetku kod Evgenija Vulina od 1941. do 1943. godine, kada je i diplomirala.⁷⁹⁹ Kao najbolja diplomandica godine 1943. dobila je, kao i Branka Musulin prije nje, Nagradu *Vjekoslav Klaić* Hrvatskoga glazbenog zavoda.⁸⁰⁰

Tijekom studija održala je značajan broj koncerata,⁸⁰¹ a još od 1927. godine nastupala je kao umjetnička suradnica-korepetitorica solo pjevača iz klase svoje majke Nade Eder Bertić.⁸⁰² Na produkcijama u Hrvatskome glazbenom zavodu 17. svibnja 1927. godine izvodila je solističke skladbe Bach-Liszta (*Preludij i fugu u a-molu*) te Brahmsa (*Intermezzi* op. 118),⁸⁰³ a 14. svibnja 1928. godine Lisztovu *Sonatu u h-molu*.⁸⁰⁴ Također je nastupala na koncertnim akademijama Hrvatskoga pjevačkog društva *Kolo* 1930. i 1931. godine⁸⁰⁵ s djelima Širole,

⁷⁹⁴ Usp. *Nacional – Sofija Eder za 1927./1928. godinu* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu).

⁷⁹⁵ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 9 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁷⁹⁶ Max von Pauer (1866. – 1945.) bio je njemački pijanist i glasovirski pedagog. Studirao je glasovir u Londonu kod svojega oca Ernsta Pauera na *Royal Academy of Music*, a kasnije je usavršavao glasovir kod Eugena d'Alberta i kompoziciju kod Vinzenza Lachnera. Od 1887. do 1897. predavao je na Konzervatoriju u Kölnu, od 1897. do 1924. u Stuttgartu, a nakon toga u Leipzigu i Manheimu do 1934. godine. U kontekstu ovoga rada značajna je njegova obiteljska veza sa Sofijom Deželić kojoj je bio ujakom, kao i ona profesionalna s Brankom Musulin, koja je kao i Sofija kod njega učila glasovir. Zanimljivo je istaknuti da je za vrijeme studija Sofije Deželić klasa Maxa von Pauera bila podijeljena na muški i ženski razred, a Sofija navodi da je u klasi „bilo 12 pijanistica iz raznih krajeva svijeta iz Engleske, iz USA, Južne Amerike, Australije, Europe i Sovjetskog Saveza”. (*Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 9, Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić). Usp. PÂRIS 2004: 670.

⁷⁹⁷ Usp. BILIĆ 2009: 36. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 11 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁷⁹⁸ Usp. *Nacional – Sofija Deželić Eder za 1940./1941. godinu* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu).

⁷⁹⁹ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 33–36 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸⁰⁰ Ibid.: 36. Usp. *** 1984đ: 191, s. v. „Deželić, Sofija”.

⁸⁰¹ Detaljan popis nastupa Sofije Deželić nalazi se u: Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 129–149 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸⁰² „(...) uz to je pripremala učenice i učenike svoje majke za nastupe na javnim produkcijama Muzičke akademije. Zanimljivo je spomenuti, da je prigodom uvježbavanja učenika sama naučila klavirsku dionicu i tekst pjesama i arija napamet, pa je pjevače i pjevačice na koncertima pratila bez nota i napamet što je bila mala senzacija.” (Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 19, Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸⁰³ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 2 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸⁰⁴ Ibid.: 8.

⁸⁰⁵ Ibid.: 20, 23.

Papandopula,⁸⁰⁶ Bacha, Regera, Haasa i Gieseckinga, te je iste godine praisvela, zajedno s Majom Strozzi-Pečić i Zagrebačkom filharmonijom, *Concerto da camera* op. 11 Borisa Papandopula, a 1933. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu svirala je Brahmsovu *Sonatu u f-molu* op 5.⁸⁰⁷ U razdoblju do 1940. godine pratila je brojne pjevače i instrumentaliste na produkcijama Muzičke akademije, a 21. ožujka 1943. godine izvela je Schumannov *Glasovirski koncert* u Hrvatskome glazbenom zavodu pod ravnanjem Mladena Pozajića,⁸⁰⁸ za što je dobila odlične kritike:

„Najveći uspjeh te večeri polučila je gđa Sofija Deželić (učenica majstorske klase prof. Evgenija Vaulina), koja je svojom potpuno zreloom umjetnošću do kraja realizirala interpretaciju Schumannovog znamenitog djela. Bio je to doista ispit zrelosti majstorice svog glasbala. Hitne trke tonova izvirale su ispod njenih brzih i okretnih prstiju poput nizova bisera; snažna akordika puna zvuka takmila se sa zvukom puna orkestra, a nježne kantilene pune pjesničkog sanjarskog ugodjaja pokazivale su njezinu izvanrednu sposobnost za plastikom linije i posebno za šarom glasovirskog zvuka.”⁸⁰⁹

Nakon diplomskoga ispita⁸¹⁰ pa sve do odlaska u Sarajevo održala je niz recitala u Hrvatskome glazbenom zavodu: 28. veljače 1944. godine svirala je skladbe Bacha, Beethovena, Širole, Cipse, Rahmanjinova i Chopina, 7. svibnja 1946. izvodila je djela Beethovena, Schumanna, Skrjabina, Cipse, Prokofjeva i Liszta, 12. prosinca 1946. održala je večer Beethovenovih glasovirskih sonata⁸¹¹ (vidi Prilog 57), a 7. studenoga 1947. svirala je Chopina

⁸⁰⁶ Skladbe Božidara Širole *Menuet* i *Svadbena ples* ovom je prilikom praisvela, a uz njih svirala je i *Kompoziciju za glasovir* op. 13 Borisa Papandopula, za što je polučila odlične kritike: „Značajan i senzacionalan uspjeh ove večeri bio je nastup gdje Deželić-Eder. (...) Učinak je bio toliko snažniji, što se pred nama najednom pojavila gotova izgrađena umjetnička reproduktivna ličnost, koja će pouzdano zauzeti vidno mjesto među prvim našim umjetnicima – pijanistima.” Iz kritike objavljene u *Novostima*, 12. studenoga 1930. godine. (Citat prema: *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 20, Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸⁰⁷ Nastupila je na koncertu povodom stote godišnjice rođenja Johannesesa Brahmsa. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 24 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸⁰⁸ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 35 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸⁰⁹ Iz kritike Božidara Širole objavljene 16. ožujka 1943. u časopisu *Nova Hrvatska* br. 64 (Citat prema: *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 35, Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸¹⁰ Svoje pijanističko usavršavanje Sofija Deželić nastavila je i nakon završetka studija glasovira, pa je 1944. godine sudjelovala na desetodnevnome seminaru ugledne pijanistice Elly Ney na salzburškome *Mozarteumu* zahvaljujući financijskoj pomoći Humboldtove zaklade. Usp. *Udruženje reproduktivnih muzičkih umjetnika Hrvatske – upitni arak*, 7. srpnja 1945. (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸¹¹ Na koncertu posvećenom Beethovenovim skladbama Sofija Deželić izvela je *Sonatu u E-duru* op. 109 i *Sonatu u B-duru* op. 106. Potonja se sonata ubraja među najkompleksnija djela glasovirske literature, a pretpostavlja se da je na ovome koncertu po prvi put izvedena u nas, kao što je istaknuo Milo Cipra, zamolvši Sofiju Deželić da uz njezinu interpretaciju analizira navedenu sonatu pred auditorijem kolega i studenata akademije. Usp. *Mladen*

i Liszta, dok je godine 1948. održala dva solistička koncerta s djelima Schuberta, Ivane Lang, Širole, Bjelinskog i Cipre.⁸¹² U prosincu 1948. godine održala je prva dva koncerta u Sarajevu, u dvorani Muzičke škole u kojoj će od naredne godine raditi kao nastavnica glasovira.

Od dolaska u Sarajevo 1949. godine pa do 1964. godine Sofija Deželić ostvarila je bogatu koncertnu djelatnost koja se mahom vezivala za nastupe u Zagrebu, Sarajevu, Beogradu, Dubrovniku, Tuzli, Banja Luci, Mostaru i Grazu.⁸¹³ Značajni su njezini nastupi s orkestrom,⁸¹⁴ u Sarajevu 1951. pod ravnanjem Borisa Papandopula (Liszt: *Koncert za glasovir u Es-duru*), 1953. pod ravnanjem Ivana Štajcera (Chopin: *Koncert za glasovir u e-molu*), 1953. i 1954. pod ravnanjem Mladena Pozajića (Liszt: *Koncert za glasovir u A-duru*; Schumann: *Koncert za glasovir u a-molu*), 1955. u Dubrovniku pod ravnanjem Klara Mizerita (Schumann: *Koncert za glasovir u a-molu*), 1956. u Tuzli pod ravnanjem Zije Kučukalića (Bach: *Koncert za glasovir u d-molu*, Ditters von Dittersdorf: *Koncert za glasovir u A-duru*), 1956. u Mostaru, Sarajevu, Zenici i Banja Luci pod ravnanjem Alfreda Tučeka, Gustava Koslika, Ivana Štajcera i Dragana Šajnovića (Mozart: *Koncert za glasovir u A-duru* KV 414), 1957. u Sarajevu dva koncerta pod ravnanjem Vinka Savnika (Chopin: *Koncert za glasovir u e-molu*) i Franje Povija (Mozart: *Koncert za glasovir u A-duru* KV 414), a 1958. pod ravnanjem Marjana Ropelevskoga (Haydn: *Koncert za glasovir u G-duru*, Rimski-Korsakov: *Koncert za glasovir u cis-molu* op. 30) i pod ravnanjem Fabiena Sevitzkoga (Prokofjev: *Koncert za glasovir* br. 3 op. 26), 1960. u Mostaru pod ravnanjem Alfreda Tučeka (Beethoven: *Koncert za glasovir u Es-duru*), 1962. i 1964. u Sarajevu pod ravnanjem Marjana Ropelevskoga (Čajkovski: *Koncert za glasovir u b-molu*) i Ivana Štajcera povodom 30 godina umjetničkoga rada Sofije Deželić (Papandopulo: *Koncert za glasovir i gudački okrestar*, Brahms: *Koncert za glasovir u d-molu*).

Koncertirala je u prvome redu solistički, ali i s orkestrima, a etablirala se i kao sposobna umjetnička suradnica-korepetitorica i komorna glazbenica.⁸¹⁵ Iz njezinih nastupa vidljiva je

Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija, sv. I., str. 43a (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸¹² Na koncertu koji je održan 8. studenoga 1948. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu Sofija Deželić praisvela je *Preludij i Nocturne* Ivane Lang, *Allegro giocoso* Božidara Širole, *Capriccio – Intermezzo – Con moto* Bruna Bjelinskoga te *Andante i Allegro* Mila Cipre. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 133–140 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸¹³ U Grazu je Sofija Deželić nastupila 20. siječnja 1960. godine u okviru Studija za probleme suvremene glazbe na *Steiermärkisches Landeskonservatoriumu*. Tada se posljednji put susrela sa svojim učenikom, čuvenim pijanistom Alfredom Brendelom. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 78 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić). Usp. MARTINČEVIĆ 1989: 3.

⁸¹⁴ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 133–140 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić). Usp. BILIĆ 2014: 261.

⁸¹⁵ Sofija Deželić nastupala je u različitim komornim sastavima i surađivala s glazbenicima poput pjevača Vilme Nožinić, Maje Strozzi-Pečić, Nade Tončić, Vladimira Ruždjaka, Dragice Martinis i Srebrenke Jurinac, zatim sa Sarajevskim kvartetom, a svirala je i četveroručno s pijanisticom Vlastom Debelić. Usp. BILIĆ 2009: 36. Usp.

raznolikost repertoara, a zamjetan je i broj glasovirskih koncerata s orkestrom, koji obuhvaćaju skladbe u rasponu od razdoblja baroka pa sve do suvremenih hrvatskih skladatelja, među kojima je neke i praisvela. Potrebno je istaknuti da je ostvarila i niz tonskih zapisa za potrebe radijskih postaja *Zagreb*, *Beograd*, *Ljubljana* i *Sarajevo*,⁸¹⁶ među kojima, uz standardni pijanistički repertoar, izvodi i djela hrvatskih skladatelja poput Mila Cipre, Božidara Širole, Ivane Lang, Bruna Bjelinskoga, Rudolfa Matza, Borisa Papandopula, Mladena Pozajića, Natka Devčića i dr. Pohvale njezinoj pijanističkoj umješnosti zamjetne su i u kritikama njezinih koncerata, od onih tijekom studija, pa do zrele faze njezine umjetničke djelatnosti, pri čemu kritičari ističu:

„Pijanist neuobičajene erudicije i muzikalno profinjenog osjećaja za reproduciranje, profesor Sofija Deželić je svoj široki repertoar ispunila sa preko 15 klavirskih koncerata i gotovo bezbroj djela solističke literature za ovaj instrument. (...) Sonate Telemana i Haydna udružuju se sa djelima Bartóka, Mokranjca, Radića i izvode se jednakom snagom i stilskim osjećajem izraza.”⁸¹⁷

Pored uspješne tridesetogodišnje koncertne karijere Sofija Deželić ostvarila je zapažene rezultate i u svome pedagoškom radu, koji je započela u Zagrebu, a od 1949. godine nastavila u Sarajevu. Već po završetku srednje glazbene škole započela je Sofija Deželić svoju pedagošku djelatnost kao umjetnička suradnica-korepetitorica klase solo pjevača, a od 1930. do 1938. godine „podučava kao samostalna pijanistica”.⁸¹⁸ Upravo u navedenom razdoblju u njezinoj je klasi bio Alfred Brendel, tada još dječak, kasnije jedan od najznačajnijih svjetskih pijanista dvadesetoga stoljeća. Naime, u to je doba Sofija Deželić bila nastavnicom glasovira za početnike u okviru umjetničke organizacije *Dječje carstvo*,⁸¹⁹ koju su osnovali 1935. godine

Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija, sv. I., str. 130–150 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸¹⁶ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 141–150 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸¹⁷ Iz kritike Branke Stahuljak „30 godina umjetničkog rada – uz jubilej prof. Sofije Deželić”, *Naši dani*, god. XI., Sarajevo, 7. ožujka 1964. godine. (Citat prema: *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 89, Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸¹⁸ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 150 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸¹⁹ Početkom tridesetih godina dvadesetoga stoljeća Tito Strozzi priređuje emisiju za djecu u okviru Radija *Zagreb*, koja prerasta u umjetničku organizaciju i dječje kazalište pod nazivom *Dječje carstvo*. Uz Strozija, *Dječje carstvo* vodio je Mladen Širola, a primarna djelatnost bila je postavljanje dječjih igrokaza na sceni Maloga kazališta (uz ugovor o suradnji s Hrvatskim narodnim kazalištem u Zagrebu iz 1931. godine), po čemu su bili jedinstveni u ondašnjoj zagrebačkoj kulturnoj sredini. Također organiziraju i dječji orkestar, glumačke i glazbene tečajeve, pjevački zbor te objavljuju i časopis za djecu. Djeluju u ovome obliku do 1941. godine, kada je ova umjetnička družina ukinuta. U okviru glazbenih tečajeva za djecu od pet do deset godina s početnicima je radila pijanistica Sofija Deželić. Usp. LEDERER 2003: 59–60. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 30 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

Mladen Širola i Tito Strozzi, a koja je jednom godišnje davala dječje priredbe u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu. Alfred Brendel pohađao je nastavu glasovira kod Sofije Deželić od 1937. do 1944. godine⁸²⁰ (vidi Prilog 56), kada seli u Graz, u kojemu će četiri godine kasnije održati i svoj debitantski koncert. Tijekom godina zadržao je kontakt sa svojom prvom nastavnicom glasovira,⁸²¹ a uvijek je isticao da se rado sjeća prvih satova glasovira i temeljnih pijanističkih principa koje mu je u ranoj dobi prenosila Sofija Deželić. Time su navedene tvrdnje osobitije, uzme li se u obzir da je Brendel nakon svoje šesnaeste godine prekinuo formalnu glazbenu naobrazbu i otada zapravo bio samouki pijanist.⁸²²

Koncem trećega desetljeća dvadesetoga stoljeća, točnije od školske godine 1938./1939. pa sve do 1941./1942., Sofija Deželić zaposlena je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu kao honorarna nastavnica za korepeticiju solo pjevača i violinista, a na navedeno radno mjesto formalno je nastupila nakon smrti svoje majke, kao svojevrsna korepetitorica opernog studija⁸²³:

„Budući da su mnoge učenice i učenici Nade Eder-Bertić ostali bez nastavnice pjevanja, preuzeli su ih drugi nastavnici, a Uprava Muzičke akademije zamolila je Sofiju Deželić, da i nadalje s njima uvježbava koncertne programe i prati ih na javnim produkcijama. Istom je 15. rujna 1938. postavljena za honorarnog nastavnika u Državnoj muzičkoj akademiji u Zagrebu.”⁸²⁴

Po završetku studija glasovira 1943. godine Sofija Deželić ponovno je angažirana na Muzičkoj akademiji u Zagrebu,⁸²⁵ ovaj put kao nastavnica glasovira u okviru pripreme i srednje glazbene škole, ponajprije u zvanju pripravnika, tzv. suplenta, a od 1947. godine dobiva naslov profesora srednje škole.⁸²⁶ Na ovoj ustanovi predaje sve do rujna 1949. godine, kada je premještena na

⁸²⁰ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 30 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸²¹ U ostavštini Sofije Deželić u Arhivu HGZ-a čuvaju se pisma Alfreda Brendela. Sačuvano je devet pisama koja datiraju od 1949. do 1985. godine. Posljednje pismo kao izraz sućuti upućeno je dr. Mladenu Deželiću, suprugu pokojne Brendelove nastavnice. Usp. *Korespondencija prof. Sofije Deželić s Alfredom Brendelom* (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸²² Usp. NICOLAS 2008, <http://alfredbrendel.com/lifeandcareer.php> (pristup: 17. kolovoza 2018).

⁸²³ Po dolasku nove uprave Muzičke akademije u Zagrebu Sofija Deželić otpuštena je u travnju 1941. godine bez obrazloženja, a njezino radno mjesto dobio je Božidar Kunc. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 31, 96 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić). Usp. BEZIĆ 2001: 142. Usp. BARBIERI 2007: 223.

⁸²⁴ *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 29 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸²⁵ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 36 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸²⁶ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 96 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

Srednju muzičku školu u Sarajevu.⁸²⁷ Ondje je Sofija Deželić, uz već spomenutu koncertnu karijeru, dala i značajan pedagoški doprinos sredini u kojoj je živjela. Naime, po dolasku na novo radno mjesto imenovana je pročelnicom glasovirskoga odsjeka i nastavnicom glasovira,⁸²⁸ kao i predavačicom metodike nastave glasovira, a od 1952. do 1960. godine preuzela je i dužnost ravnateljice glazbene škole.

Kao spretna organizatorica unaprijedila je školski sustav u raznorodnim aspektima: od uređenja prostora škole, koncertne dvorane i nabavke kvalitetnih glasovira,⁸²⁹ do unificiranja nastavnih programa i provedbe nadzora nad glazbenim školama u Bosni i Hercegovini pa do ostvarivanja suradnje s inozemnim umjetnicima i realizacije njihovih gostovanja u Sarajevu.⁸³⁰ Vodeći se nastojanjima da se „uzdigne nivo škole da ona postane doista umjetničko-nastavnička ustanova”,⁸³¹ Sofija Deželić stvorila je preduvjete i za osnivanje Muzičke akademije u Sarajevu 1955. godine. Nažalost, ta njezina zalaganja nisu bila nagrađena zaslužnim radnim mjestom docenta na novoosnovanoj Akademiji, zbog animoziteta⁸³² koji je prema njoj neskriveno pokazivala kolegica Matusja Blum.⁸³³ Unatoč tome, Sofija Deželić predavala je na visokoškolskim ustanovama, pa je tako 1954. i 1956. godine bila gostujuća predavačica na *Akademie der Tonkunst* u Münchenu,⁸³⁴ a od 1955. do 1957. godine bila je honorarnom nastavnicom na *Akademiji za glasbo* u Ljubljani za kolegij *Razvoj klavirske literature*⁸³⁵. U suradnji s Muzičkom akademijom u Zagrebu i Udruženjem muzičkih pedagoga Hrvatske

⁸²⁷ Zbog obiteljskih prilika Sofija Deželić seli u Sarajevo, jer joj je suprug imenovan redovitim profesorom na Medicinskom fakultetu u Sarajevu. Ondje će živjeti sve do umirovljenja 1966. godine, kada se vraćaju u Zagreb. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 46 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸²⁸ Kao nastavnica glasovira odgojila je niz učenika koji su maturirali u njezinoj klasi, a glazbu su kao profesiju izabrali Vesna Vunić (njezina učenica iz Zagreba) te Ranka Cecić-Jovanović, Meira Smajlović i Olana Sijarić (učenice iz Sarajeva). Usp. BILIĆ 2014: 261–262.

⁸²⁹ Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 59–60, 119 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸³⁰ Organizirala je gostovanja pijanista Nikolaja Orlova, oboista Leona Goossensa te pijanista i muzikologa Waltera Georgijija koji su nastupali i održali predavanja na Srednjoj muzičkoj školu u Sarajevu. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 60 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸³¹ *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 97 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸³² Usp. BILIĆ 2009: 38. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 64–66 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸³³ Usp. ČAVLOVIĆ 2017: 13–18.

⁸³⁴ Godine 1954. (23. ožujka i 7. prosinca) Sofija Deželić održala je dva predavanja u Münchenu, na kojima su izvedene skladbe Stanojla Rajičića i Mila Cipre, a u okviru suradnje s pijanistom i muzikologom Walterom Georgijijem, autorom djela *Geschichte der Klavermusik zu zwei und vier Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ponovno je 1956. godine u Münchenu Sofija Deželić održala uspješna predavanja o glasovirskim skladbama hrvatskih i srpskih autora. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 60c, 66 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić). Usp. *** 1984đ: 191, s. v. „Deželić, Sofija”.

⁸³⁵ Već 1953. godine na istoj je ustanovi održala predavanje o Maxu Regeru i izvodila njegove skladbe, a od 1955. godine angažirana je kao honorarna predavačica. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 61, 63, 150 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

održala je i predavanja 1964. i 1965. godine u Zagrebu⁸³⁶ o suvremenoj glasovirskoj literaturi i njezinoj implementaciji u pedagoškomu radu.

Za svoju je cjelokupnu pijanističku djelatnost Sofija Deželić nagrađena 1954. godine Nagradom Udruženja kompozitora Bosne i Hercegovine za promicanje skladbi domaćih autora, zatim 1964. godine Republičkom nagradom BiH koju joj je dodijelio Sekretarijat za kulturu SRBiH povodom tridesete obljetnice umjetničkoga rada, te 1966. godine Nagradom Udruženja muzičkih umjetnika Bosne i Hercegovine. Od ostalih priznanja potrebno je napomenuti da je 1977. godine proglašena počasnom članicom Hrvatskoga glazbenog zavoda, a 1980. godine dodijeljena joj je zlatna značka Muzičke škole u Sarajevu za doprinos razvoju glazbenoga školstva u Sarajevu.⁸³⁷

Kada se naposljetku sagleda razgranatost djelovanja Sofije Deželić, zavidan broj koncerata, predavanja,⁸³⁸ tonskih zapisa koje je ostavila te osobit pedagoški rad, kao i njezin cjelokupan utjecaj na unapređenje glazbenoga školstva i glazbene scene grada u kojemu je djelovala sedamnaest godina, ostaje tek naslućivati što je sve zagrebačka sredina izgubila nemogućnošću da ovako značajna glazbenica ostvari svoju djelatnost u gradu u kojemu je započela svoj pijanistički put.

5.4.5. Ostale značajne pijanistice i glasovirske pedagoginje u zagrebačkoj sredini u prvoj polovini 20. stoljeća

Pijanistice čiju sam djelatnost analizirala u prethodnim poglavljima istaknule su se u nekoliko segmenata koji su važni za ovo istraživanje. Naime, sve su ponikle iz zagrebačke sredine i diplomirale na Muzičkoj akademiji u Zagrebu te se potom usavršavale u inozemstvu, ostvarivši tako poveznice s europskim pijanističkim školama. Poslije su svoju profesionalnu djelatnost razvijale u dvama najznačajnijim pijanističkim aspektima; koncertnom i pedagoškom u gotovo podjednakoj mjeri, u skladu s realnim okolnostima i mogućnostima za razvoj individualnoga umjetničkog potencijala. Kako bi se rasvijetlio značaj žena – pijanistica i glasovirskih pedagoginja u zagrebačkoj sredini potrebno se osvrnuti i na one koje su se u većoj

⁸³⁶ Usp. BILIĆ 2009: 39. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 107, 111 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸³⁷ Ibid.:151. Usp. *** 1984đ: 191, s. v. „Deželić, Sofija”.

⁸³⁸ Nastojeći educirati učenike i mlade kolege nastavnike glasovira, Sofija Deželić često je uz koncertne programe svojih učenika držala kratku konferansu u okviru koje je analizirala skladbe i autore koji se izvode. Također je snimila i održala brojna predavanja za kolege glasovirske pedagoge, a svoja je pedagoška i pijanistička razmatranja objavljivala kao stručne radove u časopisima *Književni tjednik* (1941. godine) i *Muzika i škola* (1964. godine). Usp. ŠABAN 1993. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 149 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

mjeri posvetile pedagoškoj djelatnosti i iz čijih su, najčešće srednjoškolskih, klasa izašli značajni predstavnici Zagrebačke pijanističke škole. Pojedine su se posvetile privatnoj glazbenoj poduci u okviru vlastitih glazbenih škola ili tečajeva, neke su bile i prve glazbenice koje su u nas svirale čembalo, dok su neke stvorile vlastite glasovirske početnice, skladale i primjenjivale nove pedagoške prakse u nastavi glasovira. Kako bi razmatranje djelatnosti svih onih koje su diplomirale ili djelovale na zagrebačkim osnovnim i srednjim glazbenim školama u velikoj mjeri prešlo okvire ovoga rada, u nastavku ću se osvrnuti samo na djelatnost onih koje su se istaknule jedinstvenošću njihova pedagoškoga pristupa ili uspješnošću njihove djelatnosti u zagrebačkoj sredini. Uzimajući u obzir datum završetka studija, možemo ih razdijeliti u tri skupine: diplomandice do 1930. godine, diplomandice od 1930. do 1940. godine i diplomandice od 1940. do 1950. godine. Sasvim je jasno da je potonja skupina, napose one koje su diplomirale nakon Drugoga svjetskog rata, tj. od 1945. do 1950. godine, djelovala u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća, pa ću njezine pripadnice ovdje samo spomenuti. Detaljnije ću razmotriti pijanistice koje su diplomirale u trećem i četvrtom desetljeću dvadesetoga stoljeća.

U prvoj generaciji diplomandica ističu se **Beata Delić rođ. Miletić (1906. – 1986.)** i **Margita Matz rođ. Neustadt (1906. – 1998.)**, koje su diplomirale 1928. godine u klasi Svetislava Stančića, iste godine kada i Melita Lorković. Zanimljiva poveznica između Beate Delić i Melite Lorković jest i usavršavanje u Parizu na *École Normale de Musique de Paris „Alfred Cortot“*. Ondje je Beata Delić provela akademsku godinu 1933./1934. u klasi Cortotova učenika Pierrea Mairea, a Lorković će u Pariz doći pet godina kasnije. Usmjerivši se na pedagošku djelatnost,⁸³⁹ Beata Delić je od 1943. do 1951. bila nastavnicom glasovira na srednjoj školi Muzičke akademije u Zagrebu, a kasnije do 1970. godine na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog.⁸⁴⁰ U literaturi se spominje kao „pedagog velike stručnosti“ te da je „kod svojih učenika uz tehničku spretnost razvijala muzikalnost interpretacije“.⁸⁴¹ Profesionalna suradnja povezuje je s Margitom Matz u zajedničkom redaktorskom radu na instruktivnom zborniku glasovirskih skladbi u dvama svescima pod naslovom *Za najmlađe*, objavljenome 1960. godine pri Muzičkoj nakladi u Zagrebu.

Njezina kolegica Margita Matz glasovir je učila kod dvoje najznačajnijih zagrebačkih pedagoga iz prve polovine dvadesetoga stoljeća: srednju glazbenu školu završila je 1925. godine u klasi Antonije Geiger Eichhorn, dok je diplomu stekla 1928. u klasi Svetislava

⁸³⁹ Beata Delić bila je prva nastavnica glasovira violinistu Radovanu Lorkoviću, sinu Melite Lorković. Usp. LORKOVIĆ 2013.

⁸⁴⁰ Ovdje je riječ o istoj instituciji, samo što je srednja glazbena škola bila u sastavu Muzičke akademije u Zagrebu do 1951. godine, a potom se izdvojila kao samostalna srednjoškolska ustanova. Usp. TUKSAR 2002: 6.

⁸⁴¹ Usp. *** 1984dž: 182, s. v. „Delić, Beata“.

Stančića. Posvetila se pedagoškom radu,⁸⁴² ponajprije od 1929. do 1931. godine na srednjoj glazbenoj školi Muzičke akademije u Zagrebu, potom od 1931. do 1941. u okviru Glazbenoga studija *Matz*,⁸⁴³ te naposljetku od 1945. na Gradskoj muzičkoj školi i od 1950. do 1970. godine na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog.⁸⁴⁴ Iz njezine klase izašli su mnogi značajni pijanisti i glazbenici poput Roberta Herzla, Ivane Lang, Stjepana Radića, Blaženke Zorić, Dubravka Detonija, Emina Armana, Bruna Bjelinskoga, Stelle Čolaković, Stjepana Kalogjere, Alfija Kabilja i dr.⁸⁴⁵ Hrvatska povijest glazbe pamti Margitu Matz i kao „prvu koncertnu čembalisticu”⁸⁴⁶ koja je 17. travnja 1939. godine održala prvi koncert na čembalu u Hrvatskome glazbenom zavodu.⁸⁴⁷ Učestalo je nastupala kao komorna glazbenica surađujući s ansamblom svojega supruga Rudolfa Matza, a svirala je i glasovir četveroručno s Melitom Lorković.⁸⁴⁸ Održala je koncerte sa Zagrebačkim solistima i s *Chicago Chamber Trio*⁸⁴⁹ te sa Zagrebačkom filharmonijom,⁸⁵⁰ nastupajući kao solistica ili kao članica *basso continuo* sekcije,⁸⁵¹ a snimala je i svirala uživo za potrebe Radija *Zagreb*.⁸⁵² Za svoju djelatnost dobila je brojne nagrade, od kojih se ističu povelja o imenovanju za počasnoga člana Hrvatskoga glazbenog zavoda 1977. godine i priznanje Udruženja klavirskih pedagoga Hrvatske iz 1989. godine.⁸⁵³

Naredne, 1929. godine na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji iz glasovirskih klasa Svetislava Stančića i Antonije Geiger Eichhorn izašle su dvije značajne osobe: pijanistica **Vlasta Debelić rod. Lorković (1904. – 1980.)** i glazbena pedagoginja **Elly Bašić rod. Gabriela Lerch (1908. – 1998.)**. Nakon diplomskoga ispita u školskoj godini 1930./1931. Vlasta Debelić radila je na srednjoj školi Muzičke akademije u Zagrebu kao nastavnica

⁸⁴² Uz pedagoški, posvetila se i redaktorskom radu, priređujući instruktivna izdanja za Muzičku nakladu (*Prve sonatine za klavir* iz 1955. godine). Napisala je i nekolicinu stručnih članaka, prevela s njemačkoga *Mali priručnik za pijaniste* Waltera Georgija (objavila Muzička naklada 1958. godine), a surađivala je i na izradi početnice *Osnovna škola za glasovir Matz–Šaban*. Usp. JELČIĆ 2010: 76. Usp. *** 1984nj: 588, s. v. „Matz, Margita”. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 251. Usp. POLIĆ 1998: 243.

⁸⁴³ Glazbeni studio *Matz* bila je privatna glazbena škola koju je od 1931. do 1941. godine vodio Rudolf Matz. Organizirana je kao priprema za prijemne ispite na srednjoj školi Muzičke akademije, dok su između ostalih glasovirske tečajeve držale Margita Matz, Melita Lorković i Ivana Lang. Učenici Glazbenoga studija *Matz* svake su godine nastupali na javnim produkcijama u dvorani Hrvatskoga glazbenog zavoda. Usp. JELČIĆ 2010: 24–25. Usp. TOMAŠEK 1968: 54.

⁸⁴⁴ Usp. JELČIĆ 2010: 75.

⁸⁴⁵ Usp. JELČIĆ 2010: 76. Usp. *** 1984nj: 588, s. v. „Matz, Margita”. Usp. POLIĆ 1997: 4.

⁸⁴⁶ JELČIĆ 2010: 75.

⁸⁴⁷ Na prvomu su koncertu uz Margitu Matz nastupili violinisti Ivan Pinkava i Filip Matheis te violončelist Rudolf Matz. Usp. JELČIĆ 2010: 143.

⁸⁴⁸ Usp. *** 1934a: 41. Usp. *** 1934b: 41. Usp. POLIĆ 1997: 4.

⁸⁴⁹ Usp. JELČIĆ 2014: 134.

⁸⁵⁰ Sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Oskara Danona izvela je Mozartov *Glasovirski koncert u A-duru* KV 488, 19. svibnja 1947. godine u Hrvatskome glazbenom zavodu. Usp. JELČIĆ 2010: 144.

⁸⁵¹ Usp. JELČIĆ 2010: 76. Usp. *** 1984nj: 588, s. v. „Matz, Margita”.

⁸⁵² Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 310. Usp. JELČIĆ 2010: 74.

⁸⁵³ Usp. JELČIĆ 2010: 77, 150.

glasovira u statusu vanjske suradnice, a bila je i članica *Zagrebačkih madrigalista*.⁸⁵⁴ Svoju pijanističku djelatnost od 1947. godine nastavlja u Sarajevu, poput Sofije Deželić dvije godine kasnije. Od dolaska u Sarajevo pa do 1956. godine nastavnica je glasovira na glazbenoj školi u Sarajevu,⁸⁵⁵ a od 1956. do 1971. godine zaposlena je na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Uz pedagošku, ostvarila je i značajnu koncertnu karijeru, a unatoč diskontinuitetu koncertnih nastupa, svirala je kao solistica, s orkestrima⁸⁵⁶ i kao vrsna umjetnička suradnica u raznim komornim ansamblima.⁸⁵⁷

Za razvoj pijanističke umjetnosti u zagrebačkoj sredini nije zanemariva djelatnost Elly Bašić. Iako se takva tvrdnja može učiniti preuzetnom, s obzirom na to da se Bašić najčešće spominje kao glazbena pedagoginja – autorica *Funkcionalne muzičke pedagogije* i začetnica istoimene glazbene škole u Zagrebu,⁸⁵⁸ ne smije se zaboraviti činjenica da je Elly Bašić diplomirala glasovir (pedagoški smjer)⁸⁵⁹ u klasi Antonije Geiger Eichhorn (vidi Priloge 58 i 59) i da je u ranoj fazi svojega pedagoškog rada bila nastavnicom glasovira. Naime, nakon završetka studija 1929. godine osnovala je eksperimentalnu Muzičku školu *Beethoven*,⁸⁶⁰ na kojoj je sve do 1945. godine bila voditeljica škole i nastavnica teorijskih predmeta i glasovira. Također je od 1945. do 1961. godine na Gradskoj muzičkoj školi u Zagrebu (današnja Glazbena

⁸⁵⁴ *Zagrebački madrigalisti* bili su komorni vokalni ansambl koji je djelovao od 1930. do 1941. godine pod vodstvom Mladena Pozajića, a uz nastupe ansambla organizirali su i koncerte mladih reproduktivnih umjetnika iz zemlje i inozemstva. Vlasta Debelić bila je stalna članica ansambla, a na koncertima *Zagrebačkih madrigalista* nastupali su glazbenici poput Dore Gušić, Marijana Feller, Melite Lorković, Evgenija Vaulina, Petra Dumičića, Lige Doroghy, Lazara Lévyja, Josepha Bonneta, Raoula Koczalskoga i dr. Usp. RIMAN 2007: 64, 141, 158.

⁸⁵⁵ Zanimljivo je istaknuti da je glasovir u klasi Vlaste Debelić učila i Dora Deželić, kći pijanistice Sofije Deželić. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 98 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić).

⁸⁵⁶ Osobit je nastup Vlaste Debelić sa Sarajevskom filharmonijom 4. listopada 1955. godine u Domu JNA u Sarajevu pod ravnanjem Mladena Pozajića, na kojemu je izvodila Griegov *Glasovirski koncert u a-molu* op. 16. Redovito je nastupala sa simfonijskim orkestrima u Dubrovniku i Mostaru, a zapamćene su njezine interpretacije Griega, Beethovena i Francka. Usp. RIMAN 2007:455. Usp. DEBELIĆ 2017: 44. Usp. LORKOVIĆ 2012: 35. Usp. LORKOVIĆ 2013.

⁸⁵⁷ Vlasta Debelić često je nastupala s pjevačima, a djelovala je i kao korepetitorica u operi Narodnoga pozorišta u Sarajevu. Također je svirala u glasovirskom duetu sa Sofijom Deželić, Melitom Lorković i Ankom Humo. Za potrebe Radija *Sarajevo* snimila je sa Sofijom Deželić 26. lipnja i 12. prosinca 1957. godine skladbe Chopina, Stravinskoga i Kunca za dva glasovira te Debussyja za glasovir četveroručno, a 10. lipnja 1958. godine uživo su izvele skladbe Brahmsa i Griega. Također je potrebno istaknuti da su 21. lipnja 1960. godine snimile Papandopulovu skladbu *Horoskop za dva klavira*, također za potrebe sarajevske radiopostaje. Usp. RIMAN 2007: 64. Usp. *Mladen Deželić (1983): Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I., str. 140, 146–147 (Arhiv HGZ-a, ostavština Sofije Deželić). Usp. DOLINER 1993. Usp. *** 1984d: 180, s. v. „Debelić, Vlasta”. Usp. ČAVLOVIĆ 2011: 226. Usp. LORKOVIĆ 2012: 44.

⁸⁵⁸ Prilikom osnivanja 1965. godine glazbena škola je nosila naziv *Funkcionalna muzička škola*, a danas djeluje pod imenom Glazbeno učilište *Elly Bašić*. Usp. LETICA 2014: 6.

⁸⁵⁹ Usp. *Uvjerjenje o završetku studija Elly Bašić*, br. 9/25, (Ostavština Elly Bašić, Arhiv Glazbenog učilišta Elly Bašić, Zagreb). Usp. *Nacional Elly Lerch Prišlin za 1927./1928. godinu* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu). Usp. Tablica 8. *Diplomandi glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. godine*.

⁸⁶⁰ Usp. BERKOVIĆ 2013: 98. Usp. KOLAK 2005: 54–56.

škola Pavla Markovca) između ostaloga držala klasu glasovira.⁸⁶¹ U narednome razdoblju razvija *Funkcionalnu muzičku pedagogiju*, a poslije utemeljuje i školu, nakon čega se fokus njezine djelatnosti⁸⁶² usmjerava prema glazbeno-pedagoškim sferama pa ne pronalazimo podatke da je nakon 1961. godine predavala glasovir. Ipak, Elly Bašić u svoju novu metodu uključuje i iskustvo nastavnika glasovira vodeći se idejom o korelaciji instrumentalne i teorijske nastave,⁸⁶³ o čemu je jednom prilikom istaknula sljedeće:

„Želim postati teoretičar da sebe kontroliram kao pijanist, a želim biti i pijanist da sebe kontroliram kao teoretičar. To je taj moj put u kojem u funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji zapravo ja objedinjujem ta dva znanja i ta dva načina razmišljanja, koji izuzetno popunjavaju i dopunjuju jedno drugo. Na taj sam način onda kreirala i svoju pedagogiju.”⁸⁶⁴

Jedinstvenost *Funkcionalne muzičke pedagogije* očituje se u polazištu da je glazba dostupna svakomu djetetu,⁸⁶⁵ a njezin je cilj u tome da glazbeno stvaralaštvo i sinkretički glazbeni izričaj individualiziranim pristupom spram pojedinca vode prema stvaranju „cjelovitog čovjeka”.⁸⁶⁶ Elly Bašić uvelike je utjecala na zagrebačko glazbeno školstvo, u prvoj polovini stoljeća osnivanjem Muzičke škole *Beethoven*, a kasnije Funkcionalne muzičke škole, institucija u okviru kojih su djelovali značajni glazbeni pedagozi i instrumentalisti, poput Melite Lorković, Evgenija Vaulina, Ive Prišlina, Marijana Felleri, Mladena Bašića, Vaclava Humla, Stjepana Šuleka, Antonija Janigra, Milana Sachsa, Borisa Papandopula i dr.⁸⁶⁷

Tridesetih godina dvadesetoga stoljeća studij glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu završava nekoliko pijanistica od kojih se ističu Ira Švarc Kohn (diplomirala 1934. godine), Piroška Preger Radauš (diplomirala 1935. godine), Stanka Vrinjanin Hiršl (diplomirala 1936. godine), Ivana Lang (diplomirala 1937. godine), Eleonora Čalogović rođ. Huml

⁸⁶¹ Svojim djelovanjem na Gradskoj muzičkoj školi u Zagrebu Elly Bašić nastojala je poboljšati kvalitetu nastave glasovira pa je tako održala niz stručnih predavanja za nastavnike glasovira i teorijskih predmeta. Na jednome od njih, posvećeno „Upotrebi pedala po Kreutzeru”, pridružila joj se i Melita Lorković, koja je izlaganje Elly Bašić popratila „ilustriranjem na glasoviru”. (TOMAŠEK 1955: 10). Usp. TUKSAR 1992: 49.

⁸⁶² Elly Bašić predavala je na Akademiji za kazališnu umjetnost, surađivala s Institutom za etnologiju i folkloristiku, a od 1962. do 1973. godine bila je docentica i pročelnica teorijskoga odsjeka na Muzičkoj akademiji u Sarajevu. Održala je brojna predavanja u zemlji i inozemstvu, pisala stručne i znanstvene radove, obrađivala teme s područja etnomuzikologije i muzikoterapije, a u svoj je pedagoški rad prenosila iskustva stečena iz komplementarnih umjetničkih disciplina, često povezujući glazbu s likovnom umjetnošću, sve s namjerom implementacije „dva temeljna civilizacijska i kulturna postulata: demokratičnosti i humanizma” (TUKSAR 1992: 49) u svoju glazbenu djelatnost. Usp. RAKIJAŠ 1983.

⁸⁶³ Usp. BAČLIJA SUŠIĆ 2012: 76.

⁸⁶⁴ Citat prema: BAČLIJA SUŠIĆ 2012: 76.

⁸⁶⁵ Elly Bašić u svojem radu djeluje prema sloganu: „Ne neko dijete, već svako dijete ima pravo na glazbenu kulturu!” (LETICA 2014: 16).

⁸⁶⁶ LETICA 2014: 24. Usp. *** 1984a: 51, s. v. „Bašić, Elly”.

⁸⁶⁷ Usp. LETICA 2014: 29. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2016: 242.

(diplomirala 1939. godine) i Stella Čolaković rođ. Podvinec (diplomirala 1939. godine). Neke od njih, poput **Ire Švarc Kohn (1909. – 1997.)**,⁸⁶⁸ zapamćene su u glazbenoj povijesti poglavito zbog pedagoške djelatnosti,⁸⁶⁹ jer su u njihovim klasama stasali uspješni pijanisti, predstavnici Zagrebačke pijanističke škole, poput Vladimira Krpana, učenika spomenute Ire Švarc Kohn.

Diplomandica Antonije Geiger Eichhorn⁸⁷⁰ **Piroška Preger Radauš (1910. – ?)**⁸⁷¹ po završetku nastavnickoga smjera na studiju glasovira posvetila se privatnoj poduci,⁸⁷² a nakon rata djelovala je kao glasovirska pedagoginja u Splitu od 1945. do 1948. godine i potom u Dubrovniku.⁸⁷³ Uz solističke koncerte često je nastupala u komornim ansamblima, djelovala je kao korepetitor baletnoga studija u okviru glazbene škole, a surađivala je i s radiopostajama *Dubrovnik, Sarajevo, Zagreb i Beograd* kao pijanistica i glazbena kritičarka.⁸⁷⁴

I **Stanka Vrinjanin Hiršl (1912. – 2006.)**⁸⁷⁵ nakon diplome kod Stančića posvećuje se koncertnoj djelatnosti, dok se pedagoškom djelatnošću bavi isprva u Zagrebu na glazbenim školama *Lisinski* i *Polyhymnia*,⁸⁷⁶ a za vrijeme Drugoga svjetskog rata u partizanima, organizirajući različite oblike glazbeno-pedagoškoga rada (poduka glasovira, dječji zbor i sl.). Od 1947. do 1950. godine zaposlena je kao docentica glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu,⁸⁷⁷ a od 1950. do 1969. djeluje kao profesorica Muzičke akademije u Beogradu.⁸⁷⁸ Nastupala je kao solistica i umjetnička suradnica, a bavila se i glazbenom publicistikom.

Iz klase Antonije Geiger Eichhorn 1937. godine izašla je još jedna diplomandica koja je uz pijanističku karijeru razvila i skladateljsku djelatnost, što je nakon Dore Pejačević čini jedinstvenom u hrvatskoj povijesti glazbe. Riječ je, dakako, o **Ivani Lang (1912.–1982.)**, za koju se u literaturi kaže kako je:

⁸⁶⁸ Ira Švarc Kohn diplomirala je u klasi Svetislava Stančića, a od 1945. do 1950. godine predavala je glasovir na Gradskoj muzičkoj školi u Zagrebu te od 1950. do 1967. godine na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog. Usp. *** 1984x: 447, s. v. „Švarc Kohn, Ira”. Usp. TOMAŠEK 1955: 28.

⁸⁶⁹ Usp. POLIĆ 1998: 243.

⁸⁷⁰ Glasovir je učila i u klasi Svetislava Stančića, ali je studij završila kod Antonije Geiger Eichhorn. Usp. Tablica 13a. *Studenti glasovira u klasi Svetislava Stančića koji nisu kod njega diplomirali*.

⁸⁷¹ U pojedinim izvorima njezino prezime može se pronaći pisano kao Präger. Usp. PETTAN 1981: 117. Godina rođenja preuzeta je iz baze podataka Istraživačkog i dokumentacijskog centra CENDO, <http://www.prezivjeli.cendo.hr/Person/SearchPeople> (pristup: 18. kolovoza 2018).

⁸⁷² Jedan od njezinih privatnih učenika bio je muzički pisac i radijski urednik Branko Polić. Usp. POLIĆ 2014: 12. Usp. POLIĆ 2004: 309.

⁸⁷³ Usp. POLIĆ 1998: 243.

⁸⁷⁴ Usp. TOMAŠEK 1982: 285–286.

⁸⁷⁵ Usp. KONFIC 2012: 48.

⁸⁷⁶ Usp. TOMAŠEK 1982: 347. Usp. *** 1984z: 521, s. v. „Vrinjanin, Stanka”.

⁸⁷⁷ Usp. Tablica 7. *Nastavnici glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1920. do 1950. godine*.

⁸⁷⁸ Usp. TOMAŠEK 1982: 347.

„svojim opusom izgradila most u povijesti glazbe od Elene Pucić-Sorkočević (Dubrovnik, 18. st.), Dore Pejačević (19./20. st. sjeverna Hrvatska) prema suvremenim hrvatskim skladateljicama kojih je danas sve više”.⁸⁷⁹

Ipak, kada se razmatra ishodište glazbene djelatnosti Ivane Lang, može se zaključiti da je glasovir okosnica njezina interesa.⁸⁸⁰ Naime, osnovnu i srednju glazbenu školu završila je u klasi Margite Matz, a potom diplomirala u klasi Antonije Geiger Eichhorn. Učila je i kompoziciju, najprije privatno kod Mila Cipre, a zatim i na salzburškome *Mozarteumu* kod Josepha Marxa.⁸⁸¹ Uz skladateljsku djelatnost posvetila se i glasovirskoj pedagogiji pa je od 1936. do 1941. godine predavala glasovir u Glazbenome studiju *Matz*, zatim od 1940. do 1943. godine na Učiteljskoj školi i naposljetku od 1943. do 1978. godine na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog.⁸⁸² Od njezinih učenika ističu se pijanisti Ljubomir Gašparović i Robert Andres. Ivana Lang posvetila se i reproduktivnoj djelatnosti, no u znatno manjoj mjeri nego skladateljskoj i pedagoškoj, najčešće izvodeći vlastita djela. Također je surađivala sa solo pjevačima poput Marijane Radev i Blanke Zec, a nastupala je i u različitim komornim ansamblima.⁸⁸³ Jedno od njezinih najznačajnijih glasovirskih djela,⁸⁸⁴ *Koncert za glasovir i okrestar* op. 22, započet je još 1944. u cijelosti završen tek 1981. godine.⁸⁸⁵ Istodobnost triju sastavnica njezine djelatnosti,⁸⁸⁶ skladateljske, pedagoške i pijanističke, čini je jedinstvenom među pijanisticama i glasovirskim pedagoginjama iz prve polovine dvadesetoga stoljeća, jer se skladateljstvo kao stvaralačka djelatnost nije smatralo svojstvenim ženama. Stoga se možemo

⁸⁷⁹ JURKIĆ SVIBEN 2014: 161.

⁸⁸⁰ Od sto i deset skladbi, koliko ih je ostavila Ivana Lang, čak je sedamdeset i šest posvećeno glasoviru (okupljenih u četrdeset i jedan opus), iz čega je razvidno da je i njezina skladateljska djelatnost nastajala pod utjecajem pijanističke, a mnoga je djela posvetila svojim učenicima glasovira. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2014: 168–169.

⁸⁸¹ Usp. *** 1984h: 504, s. v. „Lang, Ivana”.

⁸⁸² Usp. JURKIĆ SVIBEN 2014: 169. Usp. AJANOVIĆ MALINAR 2013b.

⁸⁸³ Usp. MIKLAUŠIĆ ČERAN 2012: VI.

⁸⁸⁴ Razmatrajući značaj glasovira u kontekstu skladateljske poetike Ivane Lang, Koraljka Kos ističe: „Poput Božidara Kunca koji je, kao i ona, bio vrstan pijanist, Ivana Lang u svojim glasovirskim i komornim skladbama s klavirom uobličuje glazbenu misao u majstorski slog. On izrasta iz maksimalno osviještenih mogućnosti glasovirskoga zvuka koji je – kao što to skladateljica sama ističe – oplodio i njezine ostale skladbe. Tokatnost, maštovita igra motiva, tih važnih uporišta u genezi forme, kolorističko sjenčanje i povremena polifonizacija koja proizlazi iz kontrapunktskog oživljavanja fature, značajke su glasovirskih skladbi Ivane Lang.” (KOS 2012: 86–87).

⁸⁸⁵ Treći stavak koncerta Ivana Lang napisala je 1944. godine kao samostalno djelo, dok je ostala dva završila tek 1981. godine. Koncert je integralno praižvela 2006. godine pijanistica Tamara Jurkić Sviben sa Simfonijskim orkestrom HRT-a pod ravnanjem Mladena Tarbuka. Usp. JURKIĆ SVIBEN 2014: 171. Usp. ***ZAMP – baza autora, <https://www.zamp.hr/baza-autora/autor/pregled/133001125> (pristup: 19. kolovoza 2018). Usp. LUČIĆ 2002: 268.

⁸⁸⁶ Koraljka Kos o djelatnosti Ivane Lang navodi: „Područja pedagogije i skladateljstva, uz povremenu koncertnu djelatnost u nje su u trajnoj interakciji i međusobno se oploduju.” (KOS 2012: 85).

složiti s tvrdnjom da je Ivana Lang u neku ruku „skladateljica u muškome svijetu”,⁸⁸⁷ ne zaboravljajući pritom da je ishodište njezine skladateljske poetike u osnovi pijanističko.

U prvoj polovini dvadesetoga stoljeća svoju pijanističku djelatnost započinje **Eleonora Čalogović rođ. Huml (1916. – 1992.)**. Glasovir uči na glazbenoj školi Muzičke akademije u Zagrebu u klasi Sidonije Geiger, a studij glasovira – umjetnički i nastavnički odsjek – završava 1939. godine u klasi Svetislava Stančića.⁸⁸⁸ Kao najbolja apsolventica svoje generacije dobila je Nagradu *Vjekoslav Klaić* Hrvatskoga glazbenog zavoda, poput Branke Musulin i Sofije Deželić. Kasnije studira i pjevanje na Bečkom konzervatoriju i na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. Od 1942. do 1983. godine posvetila se pedagoškoj djelatnosti kao nastavnica glasovira na srednjoj školi Muzičke akademije, potom na Glazbenoj školi Pavla Markovca⁸⁸⁹ i na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog,⁸⁹⁰ a njezini istaknuti učenici su Hari Gusek i Loreta Kovačić.⁸⁹¹ Iako joj je pedagoški rad dominantna djelatnost, povremeno i koncertira, posebno u godinama nakon završetka studija, a nastupa kao solistica i češće kao umjetnička suradnica u komornim ansamblima.

Iste godine kao i Eleonora Čalogović studij glasovira (nastavnički odsjek) u klasi Svetislava Stančića završila je i **Stella Čolaković rođ. Podvinec (1914. – 1988.)**. Osim kod Stančića, glasovir je učila i kod Margite Matz,⁸⁹² a srednju glazbenu školu završila je 1935. godine u klasi Melite Lorković.⁸⁹³ Po završetku studija kratko se posvetila koncertnoj djelatnosti, a potom i pedagoškoj, koja je bila okosnicom njezina rada. Naime, Stella Čolaković predavala je glasovir od 1940. do 1944. godine na Učiteljskoj i glazbenoj školi u Osijeku,⁸⁹⁴ a zatim na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog u Zagrebu do 1976. godine. U dugogodišnjoj pedagoškoj karijeri iz njezine klase izašli su Josip Andreis, Milko Kelemen, Branko Sepčić⁸⁹⁵ i dr. Najznačajniju ulogu u glazbenom životu Zagreba Stella Čolaković ostvarila je na rukovodećim pozicijama institucija u okviru sustava glazbenoga školstva. Naime, isprva je nastojala unaprijediti nastavu metodike glasovira, zatim je bila ravnateljica Glazbene škole Vatroslava Lisinskog od 1953. do 1955. godine, a od 1964. do 1970. godine organizirala je niz područnih odjela navedene glazbene škole u zagrebačkim prigradskim naseljima. Nakon toga

⁸⁸⁷ Usp. ŠPOLJARIĆ 2007: 25.

⁸⁸⁸ Usp. Tablica 8. *Diplomandi glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. godine*. Usp. *** 1984č: 164, s. v. „Čalogović, Eleonora”.

⁸⁸⁹ Usp. TOMAŠEK 1955: 24.

⁸⁹⁰ Ibid.

⁸⁹¹ Usp. TUKSAR 1993.

⁸⁹² Usp. JELČIĆ 2010: 76.

⁸⁹³ Usp. *Izveštaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1934.–1935.* (Arhiv HGZ-a).

⁸⁹⁴ Usp. KELAVA 2004: 99.

⁸⁹⁵ Usp. AJANOVIĆ MALINAR 1993.

je 1970. godine osnovala i do 1973. godine vodila Glazbenu školu Zlatka Balokovića u Zagrebu i nastavu organizirala u trima područnim odjelima škole.⁸⁹⁶ Vodeći se idejom decentralizacije glazbeno-obrazovnoga sustava i unaprjeđenja kvalitete rada, nastojala je svojim djelovanjem reformirati postojeći obrazac organizacije nastave⁸⁹⁷ stvaranjem eksperimentalnih grupa za početnike glasovira, koncerte i natjecanja učenika, intenzivno usavršavanje nastavnika, kao i osuvremenjivanjem nastavnih planova i programa glazbenih škola. Kako bi postigla navedene ciljeve, svoj je rad nadopunjavala objavljivanjem stručnih članaka, snimanjem edukativnih emisija, redigiranjem izdanja glasovirskih skladbi te naposljetku djelovanjem u Udruženju muzičkih pedagoga Hrvatske, tj. današnjemu Hrvatskom društvu glazbenih i plesnih pedagoga.⁸⁹⁸

U narednom desetljeću, od 1940. do 1950. godine, Muzičku akademiju u Zagrebu završile su pijanistice i glasovirske pedagoginje čija je djelatnost započela u ovome razdoblju, a u potpunosti se razvila tek u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća. Tako je **Mira Sakač rođ. Dragomanović (1916. – 1979.)**⁸⁹⁹ diplomirala 1941. godine u klasi Svetislava Stančića, a kasnije djelovala na Glazbenoj školi Vatroslava Lisinskog. Iz njezine je klase izašla jedna od najznačajnijih predstavnica Zagrebačke pijanističke škole u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća – Pavica Gvozdić. Ugledna glasovirska pedagoginja bila je i **Zorka Loos Depolo (1921. – 1970.)**, diplomandica Evgenija Vaulina, koja je od 1954. do 1970. godine zaposlena kao nastavnica glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.⁹⁰⁰ Još jedna Vaulinova diplomandica bila je i **Ella Kovačić Murai (1922. – 2010.)**, dugogodišnja profesorica glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, u čijoj je klasi u razdoblju od 1945. do 1993. godine studij glasovir završilo trideset diplomanada⁹⁰¹ poput Elde Krajcar Percan, Marije Basch, Pavice Mikšić, Ksenije Burić i dr. Godine 1950. diplomirala je jedna od najistaknutijih Stančićevih studentica druge generacije, pijanistica i glasovirska pedagoginja **Zvezdana Bašić rođ. Žuvić (1923. – 2005.)**. Po završetku studija, od 1960. do 1963. godine, usavršavala se na Moskovskom konzervatoriju⁹⁰² kod Vere Gornostajeve i Heinricha Neuhausa, predstavnika Ruske pijanističke škole, a kasnije od 1967. do 1969. godine u Caracasu kod Harriet Serr.⁹⁰³ Nakon povratka u Zagreb završila je magisterijski studij glasovira 1972. godine u klasi Ive Mačeka.⁹⁰⁴

⁸⁹⁶ Ibid. Usp. HRESTAK 1989: 767.

⁸⁹⁷ Usp. *** 1984c: 172, s. v. „Čolaković, Stella”.

⁸⁹⁸ Ibid. Usp. AJANOVIĆ MALINAR 1993. Usp. HRESTAK 1989: 767.

⁸⁹⁹ Usp. *** 1984t: 273, s. v. „Sakač, Mira”.

⁹⁰⁰ Usp. KRPAN 2011a: 138. Usp. *** 1984o: 38, s. v. „Murai, Ella”.

⁹⁰¹ Ibid.

⁹⁰² Usp. PERIĆ KEMPF 2004: 18.

⁹⁰³ Ibid.: 19.

⁹⁰⁴ Usp. ŠABAN 1983.

Još za vrijeme studija započinje bogatu koncertnu karijeru nastupima sa Zagrebačkom filharmonijom pod ravnanjem Milana Horvata,⁹⁰⁵ a u narednim godinama održavala je koncerte u Švicarskoj, Čileu, Egiptu, Venezueli, Rusiji itd. Naposljetku, ostvarila je i pedagošku karijeru na Muzičkoj akademiji u Zagrebu,⁹⁰⁶ gdje predaje glasovir od 1971. do 2001. godine. Kao jedna od najznačajnijih predstavnica Zagrebačke pijanističke škole svojom je djelatnošću obilježila drugu polovinu dvadesetoga stoljeća, pa detaljnije razmatranje njezina rada prelazi okvire ovoga istraživanja.

5.5. Zaključna razmatranja

U ovome sam poglavlju nastojala prikazati pijanizam u zagrebačkoj sredini ističući pritom doprinos žena, kako bih potvrdila hipotezu o značenju njihove djelatnosti u okviru cjelokupne glazbene scene i sustava glazbenoga obrazovanja. Razmatrajući zastupljenosti žena u ukupnome broju diplomanada glasovira, a potom i okviru što ga čini nastavnički kadar Muzičke akademije u Zagrebu, došla sam do rezultata koji pokazuju izrazito visok postotak žena među kategorijama relevantnima za ovo istraživanje. Uzevši to u obzir, može se zaključiti da su žene u velikoj mjeri, već zbog njihove brojnosti, znatno utjecale na razvoj pijanizma u cijelosti. Nakon ovoga kvantitativnog razmatranja predstavila sam djelatnost pojedinih pijanistica i glasovirskih pedagoginja kako bih na pojedinim slučajevima pokazala na koje su sve načine žene djelovale u glazbenome životu zagrebačke sredine. Pijanistice o kojima je ovdje riječ stekle su glazbeno obrazovanje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, a nakon završetka studija gotovo su sve nastojale ostvariti koncertnu i pedagošku karijeru. U kojim im je razmjerima takva nakana uspjela, pokušala sam prikazati na pojedinačnim primjerima, a kao zaključak može se reći da su pojedine pijanistice postigle značajne međunarodne koncertne uspjehe, da je velik dio imao uspješne pedagoške karijere na srednjoškolskim i visokoškolskim obrazovnim ustanovama u zemlji i inozemstvu te da su u velikoj mjeri sudjelovale u nastojanjima da se poboljša organizacija i kvaliteta nastave na institucijama na kojima su djelovale. Neke od njih bile su i na rukovodećim funkcijama, kao pročelnice glasovirskih odsjeka ili ravnateljice škola ili su pak različitim edukativnim programima, predavanjima, radijskim emisijama, redigiranjem instruktivnih izdanja glasovirske literature i poboljšavanjem nastavnih planova i programa, posebno metodike glasovira, uvelike osigurale temelje

⁹⁰⁵ Usp. PERIĆ KEMPF 2004: 15, 95.

⁹⁰⁶ Ibid.: 21.

suvremenoga pijanizma u nas, učvršćujući tako tradiciju na kojoj počiva i današnja vertikala glazbenoga obrazovanja. Za one među njima koje su svoje karijere nastavile drugdje, pokazalo se da su, unatoč izbivanju, i dalje održavale veze sa zagrebačkom sredinom koncertnim gostovanjima, održavanjem seminara i slično, što je također važno u sagledavanju glazbenoga života Zagreba, s obzirom da su time u našu sredinu donosile nove modele europskoga pijanizma. Također, one su pridonijele i prepoznatljivosti Zagrebačke pijanističke škole u drugim sredinama.

6. ZAKLJUČAK

Razvoj pijanizma u zagrebačkoj sredini u ovome se radu prikazuje u tri razdoblja: od pojave instrumenata s tipkama do 1872. godine, kada se osniva *klavirna učiona* glazbene škole Hrvatskoga glazbenoga zavoda; potom u razdoblju od 1872. do 1920. godine, u kojemu je moguće pratiti djelatnost *klavirne učione*; i naposljetku od osnutka Muzičke akademije u Zagrebu 1920. godine pa do polovine dvadesetoga stoljeća, u razdoblju obilježenome pedagoškom djelatnošću rodonačelnika Zagrebačke pijanističke škole Svetislava Stančića i prvih generacija njegovih diplomanada i diplomandica. Pritom sam u svakome od ovih razdoblja pratila djelatnost pijanistica i to na dva načina. S jedne sam strane analizirala njihovu kvantitativnu zastupljenost na javnim koncertnim priredbama, kao i njihov udio u vertikali glazbeno-obrazovnog sustava, od učenica do studentica, diplomandica i nastavnica glasovira. Rezultati ovoga dijela istraživanja pokazali su da pijanisti dominiraju na javnoj glazbenoj sceni u devetnaestome stoljeću do osnivanja *klavirne učione* i to sa zastupljenošću od 57 %, nakon čega primat preuzimaju žene, koje se pojavljuju u čak 67 % koncertnih priredbi. Pregledom zastupljenosti učenica glasovira zapaža se iznimno visok postotak njihove prisutnosti u sustavu, od najniže razine u iznosu od 72 % u pojedinim godinama pa do 100 %. Slično će se pokazati i u slučaju diplomandica glasovira Muzičke akademije u Zagrebu, koje čine 76 % ukupnoga broja diplomanada glasovira, pri čemu će diplomandice biti brojnije i među studentima umjetničkoga i nastavničkoga studija brojeći na prvome 70 %, a na potonjemu 88 % cjelokupne studentske populacije. Analizom udjela nastavnica glasovira koje su djelovale u okviru *klavirne učione* i kasnije na Odjelu za klavir, orgulje i harfu uočava se također dominacija žena, pri čemu ona kod *klavirne učione* iznosi 83 %, a na Muzičkoj akademiji 69 % u korist glasovirskih pedagoginja. Navedeni rezultati potvrđuju ishodišnu hipotezu ovoga istraživanja, prema kojoj je doprinos pijanistica i glasovirskih pedagoginja nezaobilazan u razvoju zagrebačkoga pijanizma. Brojnost žena u svim segmentima pijanističke djelatnosti pokazatelj je njihova utjecaja, pa bi se stoga moglo reći da cjelokupan sustav glazbenoga obrazovanja i reproduktivne izvođačke prakse počiva na doprinosu žena.

Ovi rezultati svjedoče i o demokratičnosti zagrebačke sredine s obzirom na pristup obrazovanju glazbenica i njihovoj izvođačkoj djelatnosti u javnoj sferi, unatoč nešto drukčijoj situaciji kada su u pitanju druge sfere društva. Oni su djelomice proizašli i iz početne ideje utemeljitelja Hrvatskoga glazbenoga zavoda o glazbenoj djelatnosti i glazbenome obrazovanju. Premda je mizoginija nedvojbeno bila prisutna na ovaj ili onaj način, barem je u sferi pijanizma odnosno pijanističkog obrazovanja ona u zagrebačkoj sredini tijekom dobrog dijela

devetnaestoga stoljeća bila nešto niža od one u drugim europskim sredinama, u kojima se ogleda u otežanome pristupu glazbenom obrazovanju, često pod nejednakim uvjetima, i poteškoćama s obzirom na mogućnost nastupa na javnim koncertnim podijima.

S druge strane, ishodišnu hipotezu potvrdilo je i kvalitativno istraživanje individualnih doprinosa pojedinih umjetnica razvoju pijanizma u zagrebačkoj sredini. Kako bih ocrtila karakter i razinu njihove djelatnosti u širem europskome kontekstu, razmatrala sam je prema nekoliko kriterija, od kojih su na prvome mjestu njihovo obrazovanje i formativan utjecaj pijanističkih škola. Za pijanistice u zagrebačkoj sredini tijekom čitava devetnaestog i u prvim desetljećima dvadesetoga stoljeća formativno je važna bila Bečka pijanistička škola, prije svega epštajnovska tradicija.⁹⁰⁷ Među pijanisticama koje donose ovu glasovirsku tradiciju ističu se Emilija pl. Makanec, prva nastavnica glasovira u zagrebačkoj sredini, potom bečke diplomandice Anka Barbot Krežma, Dragica Kovačević Häusler i Sidonija Geiger, među kojima je posljednja ostvarila i dodire s petrogradskim ogrankom Ruske pijanističke škole, što je prvi takav do sada poznat slučaj u domaćoj sredini. Antonija Geiger Eichhorn, prva značajnija pijanistica u nas koja je uspjela ostvariti višegodišnji kontinuitet koncertne i pedagoške djelatnosti, u zagrebačku je sredinu donijela utjecaje češkoga pijanizma, Bečke pijanističke škole i *sviranja težinom* kao odlike glasovirske pedagogije koju je zastupao Leopold Godowski. Među ostalim nastavnicama glasovira koje su djelovale u okviru *klavirne učione* Hrvatskoga glazbenog zavoda u ovome sam radu razmatrala djelatnost Marije Boić, Danice Matoš Strzeszewske, Vilme Nožinić i Elvire Marsić, kao i onu Paule Goršetić, koja će po završetku školovanja u Zagrebu profesionalnu djelatnost započeti u Splitu, čime se pokazuje da utjecaj *klavirne učione* seže i izvan granica zagrebačke sredine. U drugome istraživanom razdoblju, u kojemu se može pratiti djelatnost *klavirne učione*, pijanistice obuhvaćene ovim istraživanjem primarno su pedagoginje, dok je njihova reproduktivna pijanistička aktivnost sporadična. Razlog tomu možda bi trebalo manje tražiti u podređenom položaju žena, a prije u činjenici da koncem devetnaestoga i u prvim desetljećima dvadesetoga stoljeća koncertna djelatnost zagrebačke sredine nije sustavno organizirana, već nestalna i stihijska. Značajnije promjene moguće je zamijetiti tek u slučaju Antonije Geiger Eichhorn, koja je intenzivnu profesionalnu pijanističku djelatnost u zagrebačkoj sredini ostvarila nakon 1920. godine.

Prerastanjem glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda u Hrvatski konzervatorij, a potom i u Muzičku akademiju u Zagrebu, započelo je odlučujuće razdoblje profesionalizacije pijanističke struke u kojemu nastaje Zagrebačka pijanistička škola, za što je zaslužan, između

⁹⁰⁷ Usp. POLIĆ 1998: 243.

ostalnih, i njezin rodonačelnik Svetislav Stančić. On je u svoju glasovirsku pedagogiju utkao ishodišne karakteristike rane zagrebačke pijanističke tradicije, koju je usvojio kao učenik Emilije pl. Makanec, kasnije ih nadograđivši načelima Busonijeva pijanizma i glasovirske pedagogije koja polazi od nasljeđa Franza Liszta. Iako je uz Stančića u zagrebačkoj sredini djelovao niz pedagoga i pijanista, upravo je njegova pedagoška djelatnost iznjedrila najznačajnije predstavnike Zagrebačke pijanističke škole, među kojima se u prvoj generaciji iz 1930-ih ističu Božidar Kunc, Dora Gušić, Melita Lorković, Evgenij Vaulin i Branka Musulin, a potom 1940-ih Sofija Deželić,⁹⁰⁸ Robert Herzl, Ladislav Šaban, Darko Lukić te nešto kasnije Zvezdana Bašić i Jurica Murai.

Među navedenim umjetnicima ističe se Melita Lorković, za koju se može reći da je postigla najrespektabilniju koncertnu i pedagošku karijeru od svih Stančićevih studenata koji su diplomirali u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća. Uz Stančićevu školu, pijanizam Melite Lorković obilježen je i utjecajem Francuske pijanističke škole, s kojom je došla u dodir prilikom usavršavanja u Parizu. Koncertni nastupi diljem svijeta, kao i pedagoški rad na glazbenim akademijama u Zagrebu, Beogradu i Kairu, učinili su Melitu Lorković najprepoznatljivijom predstavnicom Zagrebačke pijanističke škole u širim razmjerima.

Od sličnih ishodišta, Stančićeve škole i francuskoga pijanizma, pošla je i Dora Gušić, no njezina je koncertna i pedagoška djelatnost u većoj mjeri vezana za zagrebačku sredinu. Među prvima je u nas izvodila skladbe tada suvremenih francuskih autora, prenoseći i nastojanja Wande Landowske za oživljavanjem čembala, a istaknula se i interpretacijama francuskih klavsenista, ranobaroknih skladatelja i skladbi Johanna Sebastiana Bacha, što je čini jedinstvenim primjerom u ondašnjemu zagrebačkom pijanizmu.

Treća u nizu pijanistica poniklih iz Stančićeve klase, Branka Musulin, postigla je u ovome razdoblju, nakon Melite Lorković, najznačajniju inozemnu karijeru. Za razliku od predstavnica Zagrebačke pijanističke škole koje su se usavršavale samo u Parizu, Musulin je učila i kod Alfreda Caselle u Rimu te kod Maxa von Pauera u Njemačkoj, čime je u svojemu pijanizmu objedinila zagrebački, francuski i klasični njemački pijanizam. Unatoč činjenici da je glavninu svoje koncertne i pedagoške karijere ostvarila u Njemačkoj, uvelike je pridonijela afirmaciji Zagrebačke pijanističke škole na europskoj glazbenoj sceni polovinom dvadesetoga stoljeća.

Individualne crte ima i karijera Sofije Deželić, koja je nakon Stančićeve i Vaulinove škole, glasovir učila i kod svojega ujaka Maxa von Pauera. Iznimno bogatu koncertnu i

⁹⁰⁸ Iako je kod Stančića studirala glasovir samo godinu dana, diplomirala je u klasi njegova učenika Evgenija Vaulina pa ju je stoga moguće smatrati predstavnicom Zagrebačke pijanističke škole.

pedagošku djelatnost ostvarila je u Zagrebu i Sarajevu, a među njezinim zagrebačkim učenicima bio je i jedan od najznačajnijih pijanista dvadesetoga stoljeća, Alfred Brendel. Uvelike je utjecala i na razvoj glazbenoga školstva sarajevske sredine, a svoje široko znanje i iskustvo koristila je za edukaciju mladih pedagoga i unapređivanje planova i programa nastave glasovira.

U posljednjemu dijelu ovoga poglavlja predstavila sam i djelatnost onih pijanistica i glasovirskih pedagoginja koje su se u većoj mjeri posvetile pedagoškome radu. Zahvaljujući njima stasali su neki od najznačajnijih predstavnika i predstavnicu zagrebačkoga pijanizma koji su na glazbenu scenu stupili u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća. Prva među njima bila je Beata Delić, potom Margita Matz, Vlasta Debelić, Elly Bašić, Ira Švarc Kohn, Piroška Radauš, Stanka Vrinjanin, Ivana Lang, Eleonora Čalogović, Stella Čolaković, Mira Sakač, Zorka Loos Depolo, Ella Kovačić Murai i Zvezdana Bašić. Osim pedagoške djelatnosti, koja je zajednička svima, neke među njima odlikovale su se i posebnim crtama, pa je tako Margita Matz zapamćena kao „prva koncertna čembalistica”⁹⁰⁹, Elly Bašić kao utemeljiteljica Funkcionalne muzičke pedagogije, a Ivana Lang kao jedina skladateljica među njima. Neke su djelovale izvan zagrebačke sredine, utječući u znatnoj mjeri na razvoj pijanizma u Dubrovniku (Piroška Radauš) i Beogradu (Stanka Vrinjanin), a pojedine, poput Stelle Čolaković, značajno su utjecale i na ustrojstvo osnovnoškolskoga i srednjoškolskoga glazbeno-obrazovnoga sustava u zagrebačkoj sredini.

Rezultati kvalitativnog istraživanja individualnih doprinosa pojedinih umjetnica razvoju pijanizma u zagrebačkoj sredini u razdoblju s kraja devetnaestoga i u prvoj polovini dvadesetoga stoljeća pokazuju da su pijanistice značajno utjecale na začetak profesionalizacije pijanističke struke stvarajući temelje za razvoj, afirmaciju i promoviranje Zagrebačke pijanističke škole u dvadesetome stoljeću. Promicale su i usavršavale epštajnovska i stančićevska pijanistička načela usklađujući ih s ranim ruskim, francuskim i njemačkim pijanističkim tendencijama, a koncertnom i pedagoškom djelatnošću proširile su konture zagrebačkoga pijanizma i osigurale njegovu prepoznatljivost na europskoj glazbenoj sceni. Neke od njih utjecale su i na ustrojstvo suvremenoga pijanizma i glasovirske pedagogije, ne samo u zagrebačkoj sredini, nego diljem ondašnje zemlje djelujući na rukovodećim funkcijama u glazbeno-obrazovnim ustanovama čime su zadužile nadolazeće generacije. Utoliko je moguće reći da je i kvalitativni dio ovoga istraživanja potvrdio ishodišnu hipotezu.

⁹⁰⁹ JELČIĆ 2010: 75.

Ipak, potrebno je napomenuti kako predstavljeno istraživanje predstavlja tek početni korak u sustavnome proučavanju hrvatskoga pijanizma. Ostaje analizirati djelatnost pijanistica i u drugoj polovini dvadesetoga stoljeća pa sve do danas, a bilo bi uputno detaljnije razmotriti i promjene karakterističnih crta same Zagrebačke pijanističke škole tijekom dvadesetoga stoljeća odnosno njezin današnji položaj u kontekstu nacionalnih pijanističkih škola. Nadam se da će ovo istraživanje potaknuti i svijest o potrebi za očuvanjem i revalorizacijom naše pijanističke baštine, ponajviše primjerenim arhiviranjem, istraživanjem i proučavanjem ostavština, osobito onih koje možda propadaju i nisu dostupne znanstvenicima i zainteresiranoj javnosti. Možda bi rezultati ovoga rada mogli potaknuti i istraživanja koja bi se odnosila na djelatnost drugih reproduktivnih umjetnika, ne samo pijanista. Naposljetku, želja mi je da ovo istraživanje potakne interes i u drugim europskim sredinama za povijest i dosege našega pijanizma, u nadi da se nikada neće ostvariti sljedeće riječi Georgea Bernarda Shawa:

„Doći će dan kada će svaki građanin imati nadohvat ruke sredstva za adekvatno umjetničko izražavanje koja bi mogao koristiti kad god se osjeća raspoloženim za takvo što. Do tada će glasovir biti spasitelj društva. Ali kada dođe to zlatno doba, svatko će konačno uvidjeti kakva je grozota, zveckanje, lupanje, neugodna neprijatnost našega domaćega glazbenog stroja, a uznemirujući zvuk od tada se više neće čuti na našim ulicama.”⁹¹⁰

⁹¹⁰ [„The day will come when every citizen will find within his reach and means adequate artistic representation to recreate him whenever he feels disposed for them. Until then the pianoforte will be the savior of society. But when that golden age comes, everybody will see at last what an execrable, jangling, banging, mistuned nuisance our domestic music machine is, and the maddening sound of it will thenceforth be no more heard in our streets.”, prijevod M. M. P.]. (SHAW 1978: 16).

7. BIBLIOGRAFIJA

1. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona (1993): ČOLAKOVIĆ, Stella, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4083> (pristup: 19. kolovoza 2018).
2. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona (1998): EISENHUTH, Gjuro, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5653> (pristup: 3. lipnja 2018).
3. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona (1998a): GEIGER, Sidonija, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6723> (pristup: 6. lipnja 2018).
4. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona (2009): KOVAČEVIĆ, Dragica, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=252> (pristup: 5. lipnja 2018).
5. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona (2013): FABKOVIĆ, Milan, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5797> (pristup: 26. srpnja 2018).
6. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona (2013a): KRAUTH, Ernest, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10946> (pristup: 26. srpnja 2018).
7. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona & PINTAR, Marijana (2013): KUNC, Božidar, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11379> (pristup: 3. kolovoza 2018).
8. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona (2013b): LANG, Ivana, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11096> (pristup: 19. kolovoza 2018).
9. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona et al. (2017): LORKOVIĆ, Melita, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11948> (pristup: 4. kolovoza 2018).
10. AJANOVIĆ MALINAR, Ivona et al. (2018): LUKIĆ, Darko, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11980> (pristup: 3. kolovoza 2018).
11. ALDRICH, Putnam (1971): Wanda Landowska's *Musique Ancienne*, *Notes: The Quarterly Journal of the Music Library Association*, Vol. 27, br. 3, str. 461–468.
12. ANDREIS, Josip (1943): Nastup Dore Gussich, *Spremnost*, god. 2, br. 63, str. 12.
13. ANDREIS, Josip (1943a): [Glasbeni festival u Trenčianskim toplicama], *Sveta Cecilija*, 37, br. 4–5, str. 154–158.
14. ANDREIS, Josip (1971): CASELLA, Alfredo, MELZ, sv. 1, str. 301.
15. ANDREIS, Josip (1974): *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Liber Mladost.
16. ANDRIĆ, Josip (1934): Simfonijski koncert orkestra Muzičke akademije, *Obitelj*, (18. ožujka 1934.), br. 11, str. 203.

17. BACH, Carl Philipp Emanuel (1949): *Essay on the true Art of playing Keyboard Instruments*, Preveo i uredio William J. Mitchell, New York: W. W. Norton & Company.
18. BAČLIJA SUŠIĆ, Blaženka (2012): *Funkcionalna muzička pedagogija u klavirskoj poduci – Functional Music Pedagogy in Piano Learning*, doktorska disertacija, Ljubljana: Akademija za glasbo, 6. 9. 2012., str. 342, Mentori: Rotar Pance, Branka & Zlatar, Jakša.
19. BADOL – BERTRAND, Florence (2016): *Hélène de Montgeroult, pianiste, compositrice et pédagogue*, (redateljica Agnès Démaret), Pariz: Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, https://m.youtube.com/watch?v=Z_vCr6Totw0 (pristup: 20. srpnja 2018).
20. BANOVIĆ, Snježana (2012): *Država i njezino kazalište: Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941.–1945.*, Zagreb: Profil International.
21. BARBIERI, Marija (1996): *Hrvatski operni pjevači 1846.–1918.*, Zagreb: Matica hrvatska.
22. BARBIERI, Marija (2007): Božidar Kunc – pratilac vokalnih umjetnika, u: KOS, Koraljka & MAJER BOBETKO, Sanja (ur.): *Božidar Kunc (1903.–1964.): Život i djelo*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, str. 221–282.
23. BARBIERI, Marija (2016): Vilma Nožinić, <http://www.opera.hr/index.php?p=article&id=88> (pristup: 10. lipnja 2018).
24. BARLÉ, Janko (1913): Neki organisti prvostolne crkve u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 7, br. 2, str. 21–22.
25. BARLÉ, Janko (1938): Ivan Nepomuk Hummel u Zagrebu 1815., *Sveta Cecilija*, 32, br. 1, str. 21.
26. BELLAMANN, Henry (1943): Isidor Philipp, *The Musical Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, Vol. 29, br. 4, str. 417–425.
27. BENJAMIN, Walter (2010): Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije, u: ŽMEGAČ, Viktor (ur.): *Prošlost i budućnost 20. stoljeća*, Zagreb: Matica hrvatska, str. 115–134.
28. BERKOVIĆ, Zvonimir (2013): *O glazbi*, Zagreb: Mala zvona.
29. BEZIĆ, Nada (1998): FALLER, Nikola, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5823> (pristup: 26. srpnja 2018).
30. BEZIĆ, Nada (2001): Linking Peoples, Cultures and Arts through Family: Sofija Deželić and Her Ancestors, u: INGMAR, Susan & REISENLEITNER, Markus &

- SZABÓ KNOTIK Cornelia (ur.): *Identität, Kultur, Raum: kulturelle Praktiken und die Ausbildung von Imagined Communities in Nordamerika und Zentraleuropa*, Beč: Turia und Kant, str. 141–152.
31. BEZIĆ, Nada (2003): *Hrvatski glazbeni zavod (1827.–2002.)*, ur. Marcel Bačić, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, str. 11–36.
 32. BEZIĆ, Nada (2004): Prilozi za biografiju Georga (Jurja) Karla Wisnera von Morgensterna, uoči 150. obljetnice smrti, *Arti musices*, 35, str. 47–61.
 33. BEZIĆ, Nada (2005): Koncertni programi i plakati u zbirci arhivske građe Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu 1852.–1918., *Vjesnik bibliotekara Hrvatske*, 48, br. 3/4, str. 272–299.
 34. BEZIĆ, Nada (2012): *Glazbena topografija grada Zagreba od 1799. do 2010.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
 35. BEZIĆ, Nada (2013): LICHTENEGGER, Vatroslav, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11779> (pristup: 24. srpnja 2018).
 36. BEZIĆ, Nada (2014): HGZ uoči Velikog rata, *HaGeZe – glasilo Hrvatskoga glazbenog zavoda*, XVII, br. 9, str. 3.
 37. BILIĆ, Franjo (1973): Život Antuna Vancaša, *Arti musices*, 4, str. 119–132.
 38. BILIĆ, Franjo (2009): Do Sarajeva i natrag, u: GLIGO, Nikša & DAVIDOVIĆ, Dalibor & BEZIĆ, Nada (ur.): *Glazba prijelaza: Svečani zbornik za Evu Sedak*, Zagreb: Artresor naklada & Hrvatska radiotelevizija–Hrvatski radio, str. 35–39.
 39. BILIĆ, Josip & IVANKOVIĆ, Hrvoje (ur.) (2006.): *Zagrebački leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
 40. BILIĆ, Žanina (2014): Značajni glazbeni interpreti i pedagozi – pijanisti, u: ZGAGA, Višnja (ur.): *Glazba u muzeju/muzeji glazbe*, Muzeologija, br. 51, Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar, str. 259–263.
 41. BITI, Vladimir (2002): *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
 42. BLANCHARD, Henri (1845): Coup d'œil musical sur les Concerts de la semaine et de la saison, *Revue et Gazette musicale de Paris*, (2. veljače 1845.), god. 12, br. 5, str. 37–39.
 43. BLASIN, Barbara & MARKOVIĆ, Igor (2006): *Ženski vodič kroz Zagreb*, Zagreb: Meandar.

44. BLAŽEKović, Zdravko (1981): Popis radnika Muzičke akademije u Zagrebu (1920/21–1980/81), u: KOS, Koraljka (ur.): *Muzička akademija u Zagrebu 1921–1981: Spomenica u povodu 60. godišnjice osnutka*, Zagreb: Muzička akademija, str. 103–112.
45. BLAŽEKović, Zdravko (1981a): Primljene nagrade, u: KOS, Koraljka (ur.): *Muzička akademija u Zagrebu 1921–1981: Spomenica u povodu 60. godišnjice osnutka*, Zagreb: Muzička akademija, str. 187–196.
46. BLAŽEKović, Zdravko (1982): Djelatnost Ivana Zajca u okvirima Hrvatskog glazbenog zavoda, u: ŽUPANOVIĆ, Lovro (ur.): *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Ivana Zajca (1832–1914)*, Zagreb: JAZU, Razred za muzičku umjetnost, Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, str. 55–77.
47. BLAŽEKović, Zdravko (1985): Hrvatska u vrijeme Ilirskog preporoda (1790.–1848.), *Hrvatski narodni preporod 1790–1848*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, str. 114–134.
48. BLAŽEKović, Zdravko (1991): Friedrich Wieck's Musikalische Bauernsprüche – Some New Aphorisms, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 33, str. 121–130.
49. BLAŽEKović, Zdravko (1993/1994): The Origins of Modern Croatian Music (1770.–1883.), *Journal of Croatian studies – Annual Review of the Croatian Academy of America, Inc. New York*, XXXIV–XXXV, str. 75–97.
50. BLAŽEKović, Zdravko (2002): *Glazba osjenjena politikom*, Zagreb: Matica hrvatska.
51. BLAŽEKović, Zdravko (2005): KABALIN, Fedor, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=9364> (pristup: 5. kolovoza 2018).
52. BOIĆ, Viktor (1977): Prilog komornoj glazbi u zagrebačkim domovima, *Sveta Cecilija*, 47/2–3, str. 50–51 i 73–74.
53. BRATIĆ, Martina (2014): *Prinosi Franje Ksavera Kuhača i Antonije Kassowitz–Cvijić feminističkoj muzikologiji / završni rad – diplomski/integralni studij*, rukopis u knjižnici Muzičke akademije u Zagrebu.
54. BREDOW, Moritz von (2017): Klang gewordener Geist, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, (14. 8. 2017.), br. 187, str. 10.
55. BREKO, Hana (1997): Programi koncertnih nastupa pijanistice Antonije Geiger Eichhorn u dvorani Hrvatskog glazbenog zavoda, *Novi Omanut*, 25/1997, str. 6.
56. BRENDEL, Alfred (2001): *On Music*, London: Robson Books.

57. BRODER, Nathan (1941): Mozart and the Clavier, *The Musical Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, Vol. 27, br. 4, str. 422–432.
58. BRUSNIAK, Friedhelm (2008): „...sviranje na osnovi jasno diferencirane zvučne predodžbe” – Sjećanja na frankfurtsku pijanisticu i klavirsku pedagoginju Branku Musulin (1920.–1975.), *Tonovi*, 52, br. 23/2, str. 94–101.
59. BUČAR, Franjo (1943): Koncert hrvatske umjetnice Melite Lorković u Stockholmu, *Sveta Cecilija*, 37, br. 3, str. 105.
60. BURKHOLDER, Peter J. & Donald Jay GROUT & Claude V. PALISCA (2014): *A History of Western Music*, New York, London: W. W. Norton & Company.
61. BUNTAK, Franjo (1978): Političke i kulturne prilike u kojima je živio Zagreb u 19. i početkom 20. stoljeća, *Arti musices*, 9/1–2, str. 21–37.
62. BUNTAK, Franjo (1996): *Povijest Zagreba*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
63. BUTLER, Judith (2000): *Nevolje s rodom*, Zagreb: Ženska infoteka.
64. BYRNE, David (2014): *Sve o glazbi*, Zagreb: Planetopija.
65. CARLTON, Richard (2006): *Changes in Status and Role-play: the Musician at the End of the 18th Century*, *IRASM*, 37/1, str. 3–16.
66. CINDRIĆ, Pavao (1971): *Koncertni Zagreb 1896.–1971. godine*, Zagreb: Koncertna direkcija Zagreb.
67. CITRON, Marcia Judith (1990): Gender, Professionalism and the Musical Canon, *The Journal of Musicology*, Vol. 8, br. 1, str. 102–117.
68. CLAUS, Othmar (1943): Branka Musulin – Im Sonntagkonzert des Concertgebouw, *Deutsche Zeitung in den Niederlanden*, (20. prosinca 1943.), god. 4, br. 198, str. 2.
69. CLEMENTI, Muzio (1801): *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*, Op. 42, Leipzig: C. F. Peters.
70. CONSTANT, Pierre (1900): *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation – documents historiques et administratifs*, Pariz: Imprimerie nationale, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9752046h> (pristup: 20. srpnja 2018).
71. COOK, James Francis (ur.) (1927): Carl Czerny – The Forefather of Pianoforte Technique, *The Etude Music Magazine*, Vol. XLV, br. 4, str. 287. Philadelphia: Theodore Presser Company, <http://etudemagazine.com/gallery/main.php> (pristup: 3. kolovoza 2018).
72. CORBIN, Alain (1990): Backstage – The Secret of the Individual, u: PERROT, Michelle (ur.): *A History of Private Life, sv. IV, From the Fires of Revolution to the Great War*, Cambridge, MA: Harvard University Press, str. 451–669.

73. COUPERIN, François (1713): *Pièces de Clavecin, Livre I*, Pariz: A. Durand & Fils.
74. CUSICK, Suzanne G. (2001): Gender, Musicology and Feminism, u: COOK, Nicholas & EVERIST, Mark (ur.): *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, str. 471–498.
75. CUVAJ, Antun (1910): *Građa za povijest školstva Kraljevina Hrvatske i Slavonije od najstarijih vremena do danas I–XI.*, Zagreb: Kraljevska zemaljska tiskara.
76. CVEJIĆ, Žarko (2015): Feminine Charms and honorary Masculinization/De-Feminization: Gender and the Critical Reception of the *Virtuose*, 1815–1848, *New Sound International Journal of Music*, god. 2, br. 46, str. 23–38.
77. CVEJIĆ, Žarko (2016): *Ukroćeni virtuoz: filozofija subjekta i recepcija virtuozieta u evropskoj instrumentalnoj muzici 1815 – 1850.*, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
78. CVETKO, Dragotin (1974): LIČAR, Ciril, MELZ, sv. 2, str. 453.
79. CVIJANOVIĆ, Snežana (2015): Emancipacija žena u SFRJ na polju muzike – studija slučaja: repertoar KNU (1951–1961), *Artefact*, god. 1, br. 2, str. 87–104, Niš: Fakultet umetnosti u Nišu.
80. ČAČIĆ, Vladimir (1902): [U vijenac koncerata stranih umjetnika upleo se napokon i koncert domaćega umjetnika: Hinka Geigera], *Vienac*, (18. prosinca 1902.), god. 34, br. 51, str. 815–816.
81. ČAVLOVIĆ, Ivan (2011): *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Muzička akademija.
82. ČAVLOVIĆ, Ivan (2017): *Muzički portreti: izvori i sjećanja*, Sarajevo & Zagreb: Buybook.
83. ČERNÝ, Miroslav Karel, (2001): MIKEŠ, Adolf, u: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000018645> (pristup: 8. lipnja 2018).
84. ČERVENJAK, Jelena (2014): Obiteljski fond Friml-Antunović pohranjen u Državnom arhivu u Osijeku, *Deutsche Gemeinschaft Jahrbuch*, Vol. 21, Osijek: Njemačka zajednica & Zemaljska udruga Podunavskih Švaba u Hrvatskoj, str. 321–330.
85. ČVRLJAK, Krešimir (1992): Najveći hrvatski violinist 19. stoljeća Franjo Krežma (1862–1881) koncertira u Skradinu 1879., *Arti musices*, 23/1, str. 45–57.
86. DAHLHAUS, Carl (2007): *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

87. DANON, Oskar & HRIBAR, Svjetlana (prir.) (2005): *Ritmovi nemira*, Sarajevo: NIK Rabic.
88. DANUSER, Hermann (2007): *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
89. DAUB, Adrian (2014): *Four-Handed Monsters: Four-Handed Piano Playing and Nineteenth-Century Culture*, Oxford & New York: Oxford University Press.
90. DAVIDOVIĆ, Dalibor (2001): 'Ženski završeci': O poetikama završavanja u 'New musicology', *Narodna umjetnost*, god. 38, br. 2, str. 51–72.
91. DAVIDOVIĆ, Dalibor (2006): *Identität und Musik: Zwischen Kritik und Technik*, Beč: Mille Tre Verlag.
92. DAVIES, Lucy (2011): Feminist Musicology, u: *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2461> (pristup: 15. rujna 2018).
93. DAVISON, Alan (2006): Franz Liszt and the Development of 19th-Century Pianism: A Re-Reading of the Evidence, *The Musical Times*, Vol. 147, br. 1896, str. 33–43.
94. DEBELIĆ, Nikola (2017): *Dubrovački simfonijski orkestar 1971.–1979.*, Zagreb: Nikola Debelić vlastita naklada.
95. DENORA, Tia (1995): Beethoven et l'invention du génie, *Actes de la recherche en sciences sociales – Musique et musiciens*, Vol. 110, str. 36–45.
96. DENORA, Tia (2002): Music into action: performing gender on the Viennese concert stage 1790–1810., *Poetics*, Vol. 30, str. 19–33.
97. DE PLACE, Marie-Adélaïde (1977): Le piano-forte en France de 1760 à 1812, u: *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques. Annuaire 1976-1977*, Pariz: École pratique des hautes études, str. 1117–1121.
98. DOAN, Sandra (2009): The Hungarian School of Pianism: The Making of a Pianist, u: NAGYPÁL, Csanád (ur.): *Fulbright Student Conference Papers*, Budimpešta: Hungarian-American Commission for Educational Exchange.
99. DOLIĆ, Željka (1988): Repertoar pijanističkih nastupa Svetislava Stančića, *Arti musices*, 19/1, str. 71–102.
100. DOLINER, Gordana (1993): DEBELIĆ, Vlasta, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4424> (pristup: 18. kolovoza 2018).
101. Dr. F. (FOLNEGOVIĆ, Fran?) (1893): Koncert narodnog zem. glazbenog zavoda u Zagrebu, *Glazba*, god. 1, br. 11, str. 95.

102. DUBAL, David (2004): *The Art of the Piano: Its Performers, Literature, and Recordings*, Pompton Plains, New Jersey: Amadeus Press.
103. ĐURAN, Klaudija (2008): Glazba u uršulinskoj pučkoj i višoj djevojačkoj školi u Varaždinu, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, br. 19, str. 79–104.
104. ECKHARDT, Maria & MUELLER, Rena Charnin & WALKER, Alan, (2001): FRANZ, Liszt, u: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265> (pristup: 12. lipnja 2018).
105. EHRLICH, Cyril (2002): *The Piano – a History*, Oxford: Clarendon Press & Oxford University Press.
106. EIGELDINGER, Jean-Jacques (1986): *Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils*, Cambridge: Cambridge University Press.
107. ELLIS, Katherine (1997): Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris, *Journal of the American Musicological Society*, 50/2–3, str. 353–385.
108. ELLSWORTH, Therese (2007): Victorian Pianists as Concert Artists: The Case of Arabella Goddard (1836–1922), u: ELLSWORTH, Therese & WOLLENBERG Susan (ur.): *The Piano in Nineteenth-Century British Music Culture: Instruments, Performers and Repertoire*, Aldershot: Ashgate, str. 149–169.
109. ELLSWORTH, Therese & WOLLENBERG Susan (2007): Introduction, u: ELLSWORTH, Therese & WOLLENBERG Susan (ur.): *The Piano in Nineteenth-Century British Music Culture: Instruments, Performers and Repertoire*, Aldershot: Ashgate, str. 1–11.
110. FAJDETIĆ, Vladimir (1982): *Franjo Krežma (1862–1881): hrvatski violinski virtuoz XIX stoljeća u svom i našem vremenu*, Osijek: Zajednica kulturnih djelatnosti.
111. FASTL, Christian (2001): REINHOLD, Hugo, u: *Österreichisches Musiklexikon*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Reinhold_Hugo.xml (pristup: 7. lipnja 2018).
112. FAY, Amy (2011): *Music-Study in Germany: The Classic Memoir of the Romantic Era*, Mineola, NY: Dover Publications Inc.
113. FELDMAN, Andrea (2004): Predgovor, u: FELDMAN, Andrea (ur.): *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*, Zagreb: Institut „Vlado Gotovac” & Ženska infoteka, str. 9–20.
114. FILIĆ, Krešimir (1972): *Glazbeni život Varaždina*, Varaždin: Muzička škola Varaždin.
115. FIELDEN, Thomas (1932): The History of the Evolution of Pianoforte Technique, *Proceedings of the Musical Association*, Vol. 59, str. 35–59.

116. F. K. (1941): Koncert Melite Lorković, *Vreme*, god. 21, br. 6875, str. 7.
117. FRANKOVIĆ, Dubravka (1978): Neki aspekti rada Musikvereina u doba Ilirskog preporoda, *Arti musices*, 9/1–2, str. 38–52.
118. FRANKOVIĆ, Dubravka (1984): O muzičkom životu Hrvatske tragom oglasnika ilirske štampe, u: BUNTAK, Franjo i dr. (ur.): *Iz starog i novog Zagreba*, sv. VI., Zagreb: Muzej grada Zagreba, str. 169–178.
119. FRANKOVIĆ, Dubravka (1992): Sêdiljke ou besêde (soirées du cercles) à Zagreb en 1844. caractères socio-historiques et musicaux, *IRASM*, 23/2, str. 171–176.
120. FRANKOVIĆ, Dubravka (1994): Školovanje Franje Ksavera Kuhača – Pešta, 1852.–1854., *Arti musices*, 25/1–2, str. 225–276.
121. FRANKOVIĆ, Dubravka (2011): Kako je Liszt postao naš počasni član, *HaGeZe – glasilo Hrvatskoga glazbenog zavoda*, XVI, br. 9, str. 2–4.
122. GARRIOCH, David (2003): Sounds of the City: the Soundscape of Early Modern European Towns, *Urban History*, 30/1, str. 5–25.
123. GAY, Peter (2000): *Mozart*, London: Phoenix.
124. GAY, Peter (1998): *Pleasure Wars – The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, New York & London: W. W. Norton & Company.
125. GERIG, Reginald R., (2007): *Famous Pianists and Their Technique*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
126. GILLESPIE, John (1972): *Five Centuries of Keyboard Music – a historical survey of music for harpsichord and piano*, New York: Dover Publications, Inc.
127. GOEHR, Lydia (1992): *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Clarendon Press.
128. GOGLIA, Antun (1927): *Hrvatski glazbeni zavod 1827.–1927.*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, [Posebni otisak iz časopisa *Sveta Cecilija*].
129. GOGLIA, Antun (1930): *Komorna muzika u Zagrebu*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, [Posebni otisak iz časopisa *Sveta Cecilija*].
130. GOGLIA, Antun (1934): *Zagrebački kvartet povodom 15-godišnjeg opstanka*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, [Posebni otisak iz časopisa *Sveta Cecilija*].
131. GOGLIA, Antun (1935): *Orkestralna muzika u Zagrebu*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, [Posebni otisak iz časopisa *Sveta Cecilija*].
132. GOGLIA, Antun (1937): *Hrvatski glazbeni zavod u deceniju 1927.–1937.*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, [Posebni otisak iz časopisa *Sveta Cecilija*].

133. GOGLIA, Antun (1940): *Domaći violinisti u Zagrebu u XIX. i XX. stoljeću*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, [Posebni otisak iz časopisa *Sveta Cecilija*].
134. GOGLIA, Antun (1941): Wolfgang Amadeus Mozart, *Sveta Cecilija*, 35, br. 5/6, str. 66–76.
135. GOGLIA, Antun (1994): Antun pl. Vancaš – hrvatski skladatelj (crtica iz muzikalnog života zagrebačkog), u: LASZLOWSKI, Emilij (ur.): *Stari i novi Zagreb*, Zagreb: Školska knjiga, str. 281–284. [Prvotisak: Braća Hrvatskog Zmaja, Zagreb: 1925. godine].
136. GREEN, Lucy (1997): *Music, Gender, Education*, Cambridge: Cambridge University Press.
137. GRGIĆ, Irena (2006): *Pojava Fredericha Chopina u glazbenom životu Zagreba 19. stoljeća od 1869. do 1899. godine*, Zagreb: Klasična gimnazija (Križanićeva) / maturalni rad, Voditelj: Katušić, Sonja.
138. GRLOVIĆ, Milan (1890): Glasbena večer gospodje Mikančeve, *Narodne novine*, (30. prosinca 1890.), god. 56, br. 298, str. 4–5.
139. GRLOVIĆ, Milan (1892): Koncert u slavu Sv. Cecilije, *Narodne novine*, (26. studenoga 1892.), god. 58, br. 271, str. 6.
140. GROSS, Mirjana & SZABO, Agneza (1992): *Prema hrvatskome građanskom društvu: Društveni razvoj u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća*, Zagreb: Globus.
141. (h) (1940): Galerija javnih radnica: Prof. Elvira Marsić, *Hrvatica*, god. 2, br. 2, str. 7.
142. HABJANIČ, Oskar (2016): Franz Liszt and Eduard von Lannoy on the Small European Tour in the Year 1846: Graz – Maribor – Rogaška Slatina – Zagreb, u: BEVC VARL Valentina & HABJANIČ Oskar (ur.): *Evropa v času Franza Liszta / Europe in the Time of Franz Liszt*, Maribor: Pokrajinski muzej Maribor, str. 7–23.
143. HAMILTON, Kenneth (2008): *After the Golden Age – Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford & New York: Oxford University Press.
144. HANSLICK, Eduard (1884): Ein Brief über die „Clavierseuche“, *Die Gartenlaube*, Leipzig, sv. 35, str. 572–575.
145. HELLER, Lynne: Die Geschichte der mdw, <https://www.mdw.ac.at/405/> (pristup: 7. lipnja 2018).
146. HERMAN KAURIĆ, Vijoleta (2010): Ozračje dobrotvornih priredbi održanih u Zagrebu tijekom Prvoga svjetskog rata, u: MATIJEVIĆ, Zlatko (ur.): *Godina 1918. – Prethodnice, zbivanja, posljedice, Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog*

- skupa održanog u Zagrebu 4. i 5. prosinca 2008.*, Zagreb: Hrvatski institut za povijest, str. 49–71.
147. HERMAN KAURIĆ, Vijoleta (2018): Dobrotvorni koncerti Hrvatskoga glazbenoga kluba „Lisinski” – glazbeni repertoar kao odraz političkoga raspoloženja, *Časopis za suvremenu povijest*, Vol. 50, br. 2, str. 223–266.
 148. HETRICH, Ivan (1985): *Srdačno vaši – Melita Lorković*, Miro Mahečić (ur.), Televizija Zagreb, emitirano 1986. godine, Arhiv Hrvatske radiotelevizije.
 149. HILMES, Oliver (2016): *Franz Liszt: Musician, Celebrity, Superstar*, New Haven & London: Yale University Press.
 150. HIRC, Dragutin (2008a): *Stari Zagreb*, sv. I: *Gradec i Grič*, Zagreb: Matica hrvatska.
 151. HIRC, Dragutin (2008b): *Stari Zagreb*, sv. II: *Kaptol i Donji grad*, Zagreb: Matica hrvatska.
 152. HOFFMANN, Freia (1991): *Instrument und Körper: Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt am Main & Leipzig: Insel Verlag.
 153. HRESTAK, Siniša (1989): Profesorica Stella Čolaković nije više među nama, *Marulić: časopis za književnost i kulturu*, god. 22, br. 6, str. 767.
 154. HUDOVSKY, Zoran (1969): Razvoj muzičke kulture u Zagrebu od XI do konca XVII stoljeća, u: *Rad JAZU*, knj. 351, Zagreb: JAZU, str. 5–61.
 155. IMBERT, Maurice (1937): Concerts et Récitals – Mlle Dora Gussich-Feller, *Journal des débats politiques et littéraires*, god. 149, br. 170, str. 4.
 156. IVELJIĆ, Iskra (2007): *Očevi i sinovi: privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*, Zagreb: Leykam international.
 157. ISACOFF, Stuart (2012): *A Natural History of the Piano: The Instrument, the Music, the Musicians – from Mozart to Modern Jazz, and Everything in Between*, New York: Vintage Books.
 158. JAGIĆ, Suzana (2008): Jer kad žene budu žene prave... – Uloga i položaj žena u obrazovnoj politici Banske Hrvatske na prijelazu u XX. stoljeće, *Povijest u nastavi*, VI, br.11/1, str. 77–100.
 159. JANAČEK BULJAN, Marija (1978): Franjo Kuhač i Hrvatski glazbeni zavod, *Arti musices*, 9/1–2, str. 71–80.
 160. JELČIĆ, Zrinka (2010): *Zbirka Margite & Rudolfa Matza: donacija Muzeju grada Zagreba*, Zagreb: Muzej grada Zagreba.

161. JELČIĆ, Zrinka (2014): Dom Margite i Rudolfa Matza – od memorije do mjesta glazbenih događanja, u: ZGAGA, Višnja (ur.): *Glazba u muzeju/muzeji glazbe*, Muzeologija, br. 51, Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar, str. 132–143.
162. JURKIĆ SVIBEN, Tamara (2010): Motivi i poticaji hrvatskih glazbenika židovskog podrijetla u hrvatskoj kulturi i hrvatskoj glazbenoj baštini, *Kroatologija* 1, br. 1, str. 116–130.
163. JURKIĆ SVIBEN, Tamara (2014): Ivana Lang – hrvatska skladateljica: o 100-toj obljetnici rođenja 1912.–1982., u: JALŽEČIĆ, Matea & MARINČIĆ, Petra (ur.): *Žene kroz povijest*, Zagreb: Hrvatski studiji, str. 161–173.
164. JURKIĆ SVIBEN, Tamara (2015): Pijanistički erudit Jurica Murai, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, br. 26, str. 41–56.
165. JURKIĆ SVIBEN, Tamara (2016): *Glazbenici židovskoga podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine*, doktorska disertacija, rukopis u biblioteci Hrvatskih studija Sveučilišta u Zagrebu.
166. KAISER, Dragutin (1898): Koncert Dragice Kovačević, *Vienac*, (17. prosinca 1898.), god. 30, br. 51, str. 800.
167. KÄPPELI, Anne Marie (1993): Feminist Scenes, u: FRAISSE, Geneviève & PERROT, Michelle (ur.): *A History of Women in the West, sv. IV, Emerging Feminism from Revolution to World War*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, str. 482–514.
168. KASSOWITZ–CVIJIC, Antonija (1925): Franjo Krežma, guslač i komponista. *Vijenac*, god. 3, br. V/5–6, str. 110–115.
169. KATALINIĆ, Vjera (1998): EPSTEIN, Julius, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=5699> (pristup: 24. srpnja 2018).
170. KATALINIĆ, Vjera (2001): GIEGER EICHHORN, Antonija, u: *Österreichisches Musiklexikon*, http://musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Geiger_Familie_2.xml (pristup: 7. lipnja 2018).
171. KATALINIĆ, Vjera (2005): Glazba u palači i oko nje, *Kaj*, 38/4–5, str. 95–109.
172. KATALINIĆ, Vjera (2009): Glazbena kultura u Hrvatskoj od kraja XVIII. do prvih desetljeća XIX. stoljeća (1770.–1830.), u: JEŽIĆ, Mislav (ur.): *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost, sv. 4: Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*, Zagreb: HAZU – Školska knjiga, str. 629–632.

173. KATALINIĆ, Vjera (2013): Emocionalno slavljenje pobjede: prilog poznavanju glazbenih zbivanja u blizini protuturske granice 1789. godine, *Arti Musices*, 44/2, str. 187–200.
174. KATALINIĆ, Vjera (2014): Glazbene migracije u kulturni transfer: Vaňhal i neki suvremenici, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, br. 25, str. 219–228.
175. KATALINIĆ, Vjera & RIES, Sara (2016): National vs. International? Franz Liszt in Zagreb in 1846, u: BEVC VARL Valentina & HABJANIĆ Oskar (ur.): *Evropa v času Franza Liszta / Europe in the Time of Franz Liszt*, Maribor: Pokrajinski muzej Maribor, str. 56–62.
176. KATALINIĆ, Vjera & RIES, Sara (2018): Franz Liszt's Contacts with Croatian Musicians and Dignitaries, *Arti Musices*, 49/1, str. 49–68.
177. KATIĆ, Milan (1940): Koncertna turneja Branke Musulin po Italiji, *Novosti*, 34, br. 45, str. 13.
178. KEFFE, Simon P. (2017): *Mozart in Vienna – The Final Decade*, Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
179. KELAVA, Ana (2004): Popis ravnatelja, profesora i maturanata Učiteljske škole u Osijeku (1893.–1965.), u: MARTINČIĆ, Julijo & HACKENBERGER, Dubravka (ur.): *Učiteljska škola u Osijeku: ravnatelji, profesori i maturanti 1893. – 1965.*, Zagreb & Osijek: HAZU.
180. KENNAWAY, James (2011): The Piano Plague: the Nineteenth-Century Medical Critique of Female Music Education, *Gesnerus PMC*, 68/1, str. 26–40.
181. KENYON, Nicholas (2005): Music Tradition in a Time of Anxiety, *Twelfth Leverhulme Memorial Lecture*, London: Leverhulme Trust.
182. KIPNIS, Igor (ur.) (2007): *The Harpsichord and Clavichord: An Encyclopedia*, New York: Routledge.
183. KLAIĆ, Vjekoslav (1892): Juraj Wisner pl. Morgenstern (Gradja za biografiju njegovu), *Gusle*, I/1, 2, 3, str. 3–4, 11–12, 19.
184. KLAIĆ, Vjekoslav (1994): Opatice Sv. Klare ili klarise u Zagrebu (1646. – 1782.), u: LASZLOWSKI, Emilij (ur.): *Stari i novi Zagreb*, Zagreb: Školska knjiga, str. 62–65. [Prvotisak: Braća Hrvatskog Zmaja, Zagreb: 1925. godine].
185. KODRNJA, Jasenka (2000): Žensko vrijeme i prostor: na primjeru umjetnica u Hrvatskoj, *Sociologija sela*, god. 38, br. 3/4 (149/150), 446–469.
186. KODRNJA, Jasenka (2001): *Nimfe, Muze, Eurinome: Društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj*, Zagreb: Alinea.

187. KODRNJA, Jasenka (2008): *Žene zmije – rodna dekonstrukcija*, Zagreb: Institut za društvena istraživanja.
188. KOGAN, Grigory (2010): *Busoni as Pianist*, Rochester: University of Rochester Press.
189. KOLAK, Minja (2005): Dva buntovnika – Ludwig i Elly, u: PERAK LOVRIČEVIĆ, Nataša (ur.): *Glazbeno učilište Elly Bašić 1965.–2005.*, Zagreb: Glazbeno učilište Elly Bašić.
190. KONFIC, Lucija (2010): Liga Doroghy i Križevci: prilog istraživanju glazbenog života, *Cris*, god. 11, br. 1, str. 28–36.
191. KONFIC, Lucija (2012): Lucija Ožegović – život i karijera obilježeni ulogom majke, *Cris*, god. 14, br. 1, str. 45–62.
192. KOPIEZ, Reinhard & LEHMANN, Andreas C. & KLASSEN, Janina (2009): Clara Schumann's Collection of Playbills: A historiometric Analysis of Life-span Development, Mobility and Repertoire Canonization, *Poetics*, br. 37, str. 50–73.
193. KOS, Koraljka (1969): Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske, u: *Rad JAZU*, knj. 351, Zagreb: JAZU, str. 167–270.
194. KOS, Koraljka (1978): Razdoblje Vjekoslava Klaića 1890.–1920., *Arti musices*, 9/1–2, str. 81–106.
195. KOS, Koraljka (1982): *Dora Pejačević*, Zagreb: JAZU & Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu.
196. KOS, Koraljka (1990): Pijanistica Dragica Kovačević i njezin doprinos profesionalizaciji glazbenoga života Zagreba oko 1900. godine, u: MATKOVIĆ, Vladimir (ur.): *Simpozij o Ferdinandu Kovačeviću – zbornik*, Zagreb: JAZU, str. 23–35.
197. KOS, Koraljka (2003): Privatno i javno u hrvatskom glazbenom životu 19. i ranog 20. stoljeća u svjetlu ikonografskih izvora. Istraživanje u tijeku, *Arti musices*, 34/1–2, str. 3–19.
198. KOS, Koraljka (2007): Božidar Kunc – oris životopisa, u: KOS, Koraljka & MAJER BOBETKO, Sanja (ur.): *Božidar Kunc (1903.–1964.): Život i djelo*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, str. 11–21.
199. KOS, Koraljka (2009a): Hrvatska glazba u doba romantizma, u: JEŽIĆ, Mislav (ur.): *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost, sv. 4: Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*, Zagreb: HAZU – Školska knjiga, str. 633–647.

200. KOS, Koraljka (2009b): Hrvatska glazba u razdoblju moderne, u: JEŽIĆ Mislav (ur.): *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost, sv. 4: Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*, Zagreb: HAZU – Školska knjiga, str. 669–681.
201. KOS, Koraljka (2012a): Ivana Lang – povodom stote obljetnice rođenja, *Tonovi*, 60, god. 27, br. 2, str. 85–87.
202. KOS, Koraljka (2012b): Pred stopedeset godina rođen je Franjo Krežma: Virtuoz svjetskog formata, *Cantus*, br. 174, str. 14.
203. KOS, Koraljka (2013): Franjo Ksaver Kuhač i hrvatska glazba njegova vremena, u: KATALINIĆ, Vjera & TUKSAR, Stanislav (ur.): *Zbornik Franjo Ksaver Kuhač (1834.–1911.): glazbena historiografija i identitet*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, str. 13–26.
204. KOSTIĆ, Dragutin (1940): Veliki uspeh naše mlade pianistkinje Branke Musulin u Atini, *Vreme*, 1940, 20, br. 6597, str. 9.
205. KOSZ, Ilona (2019): e-mail poruka autorici, 13. veljače 2019.
206. KOŠTA, Tomislav (2009): Razvoj nastave glazbe u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća i promjene u glazbeno-nastavnoj praksi nekad i danas, u: VIDULIN ORBANIĆ, Sabina (ur.): *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena (Zbornik 1. međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga)*, Pula: Sveučilište Jurja Dobrile, str. 103–116.
207. KOVAČEVIĆ, Krešimir (1960): *Hrvatski kompozitori i njihova djela*, Zagreb: Naprijed.
208. KOVAČEVIĆ, Krešimir (1966): *Muzičko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1945–1965*, Zagreb: Udruženje kompozitora Hrvatske.
209. KOVAČEVIĆ, Krešimir (1971): Albertinski basovi, *MELZ*, sv. 1, str. 32.
210. KOVAČEVIĆ, Krešimir (1977): PHILIPP, Isidore, *MELZ*, sv. 3, str. 73.
211. KOVAČEVIĆ, Krešimir (1977a): STANČIĆ, Svetislav, *MELZ*, sv. 3, str. 441.
212. KOVAČEVIĆ, Krešimir (1978): Glazbeno stvaralaštvo u Hrvatskoj i Hrvatski glazbeni zavod, *Arti musices*, 9/1–2, str. 7–20.
213. KOVAČEVIĆ, Krešimir (1981): Povijest Muzičke akademije u Zagrebu: I. razdoblje do 1970. godine, u: KOS, Koraljka (ur.): *Muzička akademija u Zagrebu 1921–1981: Spomenica u povodu 60. godišnjice osnutka*, Zagreb: Muzička akademija, str. 7–13.
214. KRAŠ, Marijan (2015): Jurica Murai – Varaždin i Varaždinske barokne večeri, *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, br. 26, str. 11–25.

215. KRAUSE, Ernst (1958): *Das Bildnis Branka Musulins*, Dresden: Verlag der Kunst Dresden.
216. KR PAN, Erika (2000): *Jurica Murai*, Varaždin: Varaždinske barokne večeri.
217. KR PAN, Erika (ur.) (2011a): *Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu: 90 godina*, Zagreb: Muzička akademija.
218. KR PAN, Erika (2011b): *Riječ između tonova: zapisi o hrvatskoj glazbi*, Zagreb: Cantus – Hrvatsko društvo skladatelja.
219. KR PAN, Erika (2016): PAPANDOPULO, Boris, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11916> (pristup: 9. lipnja 2018).
220. KUHAČ, Franjo Ksaver (1882): Franjo Krežma, *Hrvatska vila*, god. 1, br. 6, str. 113, str. 128–129, br. 7, str. 148–150, br. 10, str. 206–210.
221. KUHAČ, Franjo Ksaver (1908): Uspomene na dra. Franja Liszta, *Hrvatsko kolo*, knjiga IV, str. 41–62.
222. KUHAČ, Franjo Ksaver (1994): *Ilirski glazbenici*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
223. KULLAK, Franz (2013): *Beethoven's Piano playing*, Uredio Anton Kuerti, Mineola, NY: Dover Publications, Inc.
224. LANNOY, [Heinrich Eduard Joseph von] (1846): Liszt in Sauerbrunn bei Rohitsch und in Agram, *Allgemeine Theaterzeitung*, 39 (14., 15. kolovoz 1846.) br. 194–195, 780.
225. LAWSON, Colin & STOWELL, Robin (2012): Editor's Preface, u: LAWSON, Colin & STOWELL, Robin (ur.): *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press.
226. LEDERER, Ana (2003): *Redatelj Tito Strozzi*, Zagreb: Meandar.
227. LENOIR, Rémi (1979): Notes pour une histoire sociale du piano, *Actes de la recherche en sciences sociales, Les fonctions de l'art*, Pariz: Le Seuil, Vol. 28, str. 3–26.
228. LEPPERT, Richard (1988): *Music and Image: Domesticity, Ideology, and Socio-Cultural Formation in Eighteenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University Press.
229. LETICA, Marina (2014): *Vjerujem svakom djetetu – tekstovi iz ostavštine Elly Bašić*, Zagreb: Glazbeno učilište Elly Bašić.
230. LISZT, Franz (2011): *Chopin*, Zagreb: Mala zvona.
231. LOCKWOOD, Lewis (2003): *Beethoven – the Music and Life*, New York & London: W. W. Norton & Co.

232. LOESSER, Arthur (2013): *Men, Women, and Pianos: A Social History*, New York: Dover Publication, Inc.
233. LORKOVIĆ, Radovan (2011): Evgenij Vaulin, Marijan Feller i ostali zaboravljeni zagrebački klavirski pedagozi, *Tonovi*, 57, br. 26/1, str. 103–105.
234. LORKOVIĆ, Radovan (2011a): Sjećanje na Stanislava Stražnickog, *Tonovi*, 57, br. 26/1, str. 105–106.
235. LORKOVIĆ, Radovan (2012): *Melita Lorković (1907–1987): Pozajici, Lorkovići, Melita i ja*, Zagreb: Nakladnik Jakša Zlatar.
236. LORKOVIĆ, Radovan (2013): Intervju vodila Martina Mičija Palić, 23. listopada 2013. godine u Zagrebu.
237. LOURENÇO, Sofia (2007): Tendencies of Piano Interpretation in the Twentieth Century: Concept and different Types of ‘Piano Interpretation School’, u: WILLIAMON, Aaron & COIMBRA, Daniela (ur.): *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007 in Porto*, Utrecht: Association Européenne des Conservatoires & Académies de Musique et Musikhochschulen.
238. LOURENÇO, Sofia (2010): European Piano Schools: Russian, German and French Classical Piano Interpretation and Technique, *Journal of Science and Technology of Arts*, Vol. 2, br. 1, str. 6–14.
239. LOVRENČIĆ, Sanja (2013): *U potrazi za Ivanom*, Zagreb: Mala zvona.
240. LOWINSKY, Edward E. (1964a): Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept I, *The Musical Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, Vol. 50, br. 3, str. 321–340.
241. LOWINSKY, Edward E. (1964b): Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept II, *The Musical Quarterly*, Oxford: Oxford University Press, Vol. 50, br. 4, str. 476–495.
242. LUČIĆ, Kristina (2002): Građa za povijest hrvatske glazbe – Popis skladbi Ivane Lang (1912.–1982.), *Arti Musices*, 33/2, str. 263–288.
243. LÜDERS, Stéphanie (2008): *Inwiefern waren die Chancen der musikalischen Karriere einer Frau im 19. Jahrhundert problematisch?*, München: Examicus Verlag.
244. LUETIĆ, Tihana (2002): Prve studentice Mudroslovnog fakulteta kraljevskog Sveučilišta Franje Josipa I. u Zagrebu, *Povijesni prilozi*, vol. 22, br. 22, str. 167–207.
245. LUKEŽIĆ, Irvin (2011): *Ferruccio Busoni Faust iz Toskane*, Zagreb: Leykam international.
246. LVOVSKÝ, Břetislav (1899a): [Der Slavische Gesangverein], *Österreichische Musik- und Theaterzeitung*, Wien-Leipzig, god. 11, br. 14, str. 4–5.

247. LVOVSKÝ, Břetislav (1899b): Dragica Kovačević: Clavier-Virtuosin, *Österreichische Musik- und Theaterzeitung*, Wien-Leipzig, god. 12, br. 2, str. 1.
248. MAFFEI, Scipione (1711): Nuova invenzione di un Gravicembalo col piano, e forte, u: ZENO, Apostolo, Pietro Calerino ZENO i dr. (ur.): *Giornale de' letterati d'Italia tomo quinto anno MDCCXI sotto la protezione del serenissimo principe di Toscana*, Venecija: Appresso G. G. Hertz, str. 144–159, <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015064501573> (pristup: 20. siječnja 2017).
249. MAI, François Martin (2007): *Diagnosing Genius – the Life and Death of Beethoven*, Montreal & Kingston: McGill – Queen's University Press.
250. MAJAČIĆ, Ana (2008): *Melita Lorković...Iz života slavne pijanistice*, katalog izložbe, Županja: Zavičajni muzej Stjepana Grubera.
251. MAJER BOBETKO, Sanja (2002): HERZL, Robert u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7605> (pristup: 3. kolovoza 2018).
252. MAJER BOBETKO, Sanja (2009): Glazbena edukacija, reprodukcija, periodika i kritika u Hrvatskoj u drugoj polovici 19. stoljeća, u: JEŽIĆ, Mislav (ur.): *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost., sv. 4: Moderna hrvatska kultura od preporoda do moderne (XIX. stoljeće)*, Zagreb: HAZU – Školska knjiga, str. 649–653.
253. MAJER, Milan (1936): Klavierabend Branka Musulin, *Morgenblatt*, (20. 5. 1936.), 51/120, str. 5.
254. MANASTERIOTTI, Višnja (1993): DUGAN, Čedomil, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4083> (pristup: 9. lipnja 2018).
255. MANN, Thomas (2000): *Doktor Faustus*, Zagreb: Naklada Ljevak d. o. o.
256. MARKULIN, Stjepan (1920): Klavirske večeri sezone 1919–1920, *Sveta Cecilija*, 14, br. 4, str. 84–85.
257. MARKULIN, Stjepan (1921): Dr. Paul Weingarten/Alfred Hoehn, *Sveta Cecilija*, 15, br. 4, str. 102–103.
258. MAROŠEVIĆ, Grozdana & MAJER BOBETKO, Sanja (2013): KUHAČ, Franjo Ksaver, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10872> (pristup: 24. srpnja 2018).
259. MARSHALL, Robert L. (2003): *Eighteenth-Century Keyboard Music*, New York & London: Routledge.
260. MARTINČEVIĆ, Jagoda (1989): Neugasle djetinjje uspomene na Zagreb, *Vjesnik*, (3. listopada 1989.), god. 50, br. 15133, str. 9.

261. MARTINČEVIĆ, Jagoda (2010): *Zagrebački kvartet 1919.–2009.*, Zagreb: Matica hrvatska.
262. MARUŠIĆ, Jadranka (prir.) (2006): *Priručnik za stručni ispit učitelja i stručnih suradnika u osnovnom školstvu*, Uredio Miroslav Mićanović. Zagreb: Zavod za školstvo Republike Hrvatske.
263. MATASOVIĆ, Trpimir (1998): From Johann Nepomuk Hummel (1815) to Karl Böhm (1940): 125 Years of Guest-Appearances of Foreign Musicians in Zagreb, u: TUKSAR, Stanislav (ur.): *Zagreb 1094.–1994. (Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura)*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, str. 487–494.
264. MATOŠ, Nikolina (2015): Obitelj Matoš prije i poslije Antuna Gustava, u: VRHOVAC, Yvonne (ur.), *Matoš u Parizu*, Zagreb: FF Press, str. 17–25.
265. MATZAK, Kurt Hildebrand (1944): Klavierabend Branka Musulin in Graz, *Marburger Zeitung*, (16. ožujka 1944.), god. 84, br. 76, str. 6.
266. MAUNDER, Richard (1991): J. C. Bach and the Early Piano in London, *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, br. 2, str. 201–210.
267. MAŽURANIĆ, Ivana (2010): *Dobro jutro, svijete! Dnevnički zapisi 1888.–1891.*, Zagreb: Mala zvona.
268. METHUEN-CAMPBELL, James, (2001): LESCHETIZKY, Theodor, u: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16474> (pristup: 8. kolovoza 2018).
269. MIČIJA PALIĆ, Martina (2017): Antun Gustav Matoš kao instrumentalist i glazbeni pisac, *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, god. 27, br. 1, str. 149–162.
270. MILANJA, Cvjetko (2012): *Konstrukcije Kulture: Modeli kulturne modernizacije u Hrvatskoj 19. stoljeća*, Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.
271. MIKLAUŠIĆ ĆERAN, Snježana (1991): Skladbe Wolfganga Amadeusa Mozarta u glazbenom životu Zagreba u 19. stoljeću – prilog istraživanju primalaštva, *Arti musices* 22/2, str. 153–184.
272. MIKLAUŠIĆ ĆERAN, Snježana (1994): Koncert pijanista i izumitelja nove klavijature Pala Janka u Zagrebu godine 1887., *Arti musices* 25/1, 2, str. 225–276.
273. MIKLAUŠIĆ ĆERAN, Snježana (1996): Kalendarij koncerata, u: SEDAK, Eva (prir.): *Lovro Matačić*, Zagreb: Fond Lovro & Lilly Matačić – AGM, str. 289–360.

274. MIKLAUŠIĆ ĆERAN, Snježana & ZUBOVIĆ Alma (1996): Kronologija koncerata u Zagrebu od 1871., u: DETONI, Dubravko (ur.): *Zagrebačka filharmonija 1871.–1996.*, Zagreb: Zagrebačka filharmonija, str. 72–454.
275. MIKLAUŠIĆ ĆERAN, Snježana (2001): *Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću – u svjetlu koncertnih programa sačuvanih u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.
276. MIKLAUŠIĆ ĆERAN, Snježana (2003): Skladbe Johanna Sebastiana Bacha u koncertnom životu Zagreba između 1862. i 1940. prilog istraživanju koncertnog repertoara u Zagrebu (Hrvatskoj), *Arti musices* 34/1, 2, str. 83–131.
277. MIKLAUŠIĆ ĆERAN, Snježana (2005): KAFKA, Joseph, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=9406> (pristup: 27. srpnja 2018).
278. MIKLAUŠIĆ ĆERAN, Snježana (2012): Ivana Lang, uspješna glasovirska pedagoginja, pijanistica i zanemarena skladateljica, u: *Ivana Lang: Nepoznatim stazama*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncerte direkcije Zagreb, str. V–VII.
279. MULLEN, Alexandra (2004): In Search of Chopin, *The Hudson Review*, Vol. 56, br. 4, str. 695–702.
280. MULJEVIĆ, Vladimir (1990): Život i djelo Ferdinanda Kovačevića, u: MATKOVIĆ, Vladimir (ur.): *Simpozij o Ferdinandu Kovačeviću – zbornik*, Zagreb: JAZU, str. 1–9.
281. NEUHAUS, Heinrich (2002): *O umjetnosti sviranja klavira*, Zagreb: Naklada Jakša Zlatar.
282. NICOLAS, Jeremy (2008): Life & Career – Alfred Brendel, <http://alfredbrendel.com/lifeandcareer.php> (pristup: 17. kolovoza 2018).
283. O'CONNOR, Jennifer (2008): The Growth of Female Piano Pedagogy in Nineteenth-Century Dublin and Anne Curwen's Pianoforte Method, *Maynooth Musicology: Postgraduate Journal*, god. 1, br. 1, str. 59–77.
284. OGRAJŠEK GORENJAK, Ida (2004): 'On uči, ona pogađa, on se sjeća, ona prorokuje' – pitanje obrazovanja žena u sjevernoj Hrvatskoj krajem 19. stoljeća, u: FELDMAN, Andrea (ur.): *Žene u Hrvatskoj: ženska i kulturna povijest*, Zagreb: Institut Vlado Gotovac & Ženska infoteka, str. 157–180.
285. OGRAJŠEK GORENJAK, Ida (2006): Otvaranje Ženskog liceja u Zagrebu, *Povijest u nastavi*, vol. IV, br. 4 (2), str. 147–176 .
286. OORT, Bart von (2000): Haydn and the English Classical Piano Style, *Early Music*, Vol. 28, br. 1, str. 73–89.

287. ORTHYS, Fred (1939): A travers les récitals, *Le Matin*, (14. svibnja 1939.), god. 56, br. 20139, str. B/10.
288. OSSBERGER, Harald (2001): KLAVIERSCHULER, Wiener, u: *Österreichisches Musiklexikon*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Klavierschule_Wiener.xml (pristup: 7. kolovoza 2018).
289. PAČUKA, Lana & HADŽIĆ, Fatima (2017): The Piano as a Symbol of a „New Culture” in Bosnia and Herzegovina, u: JÄHNICHEN, Gisa (ur.): *Studia instrumentorum musicae popularis V (New Series)*, Münster: MV Wissenschaft, god. 5, br. 1, str. 313–336.
290. PALMIERI, Robert (ur.) (2003): *The Piano: An Encyclopedia*, New York & London: Routledge.
291. PARAKILAS, James i dr. (2002): *Piano Roles: A New History of the Piano*, New Haven, Connecticut: Yale University Press.
292. PÂRIS, Alain (2004): *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale depuis 1900.*, Pariz: Éditions Robert Laffont.
293. PARRISH, Carl (1948): Haydn and the Piano, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 1, br. 3, str. 27–34.
294. PAULOWSKI, Gaston de (ur.) (1943): Grands concerts, *Comoedia*, (27. veljače 1943.), god. 3, br. 87, str 5.
295. PEDROZA, Ludim R. (2010): Music as *Communitas*: Franz Liszt, Clara Schumann and the Musical Work, *Journal of Musicological Research*, Vol. 29, br. 4, str. 295–321.
296. PERČI, Ljerka (2003): Glazbeni instrumenti u posjedu plemićke obitelji Drašković na početku 19. stoljeća, *Arti musices*, 1–2, str. 169–186.
297. PERIĆ KEMPF, Bosiljka (1998): FILJAK Ranko, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6060> (pristup: 12. lipnja 2018).
298. PERIĆ KEMPF, Bosiljka (1998a): GEIGER EICHHORN, Antonija, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=6724> (pristup: 8. lipnja 2018).
299. PERIĆ KEMPF, Bosiljka (2002): GUŠIĆ, Dora, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=170> (pristup: 5. kolovoza 2018).
300. PERIĆ KEMPF, Bosiljka (2002a): GVOZDIĆ, Pavica, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=8293> (pristup: 2. kolovoza 2018).
301. PERIĆ KEMPF, Bosiljka (2004): *Zvezdana Bašić*, Zagreb: Naklada Jakša Zlatar.

302. PERROT, Michelle (2009): *Moja povijest žena*, Prevela Vesna Čaušević Kreho, Zagreb: Ibis grafika.
303. PETTAN, Hubert (1940): [U Zagrebu su koncertirali Zagrebački kvartet, Božidar Kunc, Zagrebačka filharmonija, Milan Sachs, Dora Gušić (...)], *Hrvatska revija*, 13/8, str. 446–447.
304. PETTAN, Hubert (1978): Djelovanje Ivana Zajca u Hrvatskom glazbenom zavodu, *Arti musices*, 9/1–2, str. 53–72.
305. PETTAN, Hubert (1981): Diplomirani studenti Muzičke akademije u Zagrebu, u: KOS, Koraljka (ur.): *Muzička akademija u Zagrebu 1921–1981: Spomenica u povodu 60. godišnjice osnutka*, Zagreb: Muzička akademija, str. 113–185.
306. POLIĆ, Branko (1992): Antonija Geiger-Eichhorn i Leopold Godowski, *Tonovi*, god. 7, br. 2, str. 47–52.
307. POLIĆ, Branko (1997): Mali razgovor s Margitom Matz, *Novi Omanut*, 25/1997, str. 4.
308. POLIĆ, Branko (1998): Židovi u muzičkoj kulturi Hrvatske, u: KRAUS, Ognjen (ur.): *Dva stoljeća povijesti i kulture Židova u Zagrebu i Hrvatskoj*, Zagreb: Židovska općina, str. 239–248.
309. POLIĆ, Branko (2004): *Vjetrenjasta klepsidra*, Zagreb: Durieux.
310. POLIĆ, Branko (2014): Branko Polić – Sam o sebi i svojim, *Novi Omanut*, god. 21, br. 5 (125), Zagreb: Kulturno društvo Miroslav Šalom Freiberg, str. 11–13.
311. POLLENS, Stewart (2017): *Bartolomeo Cristofori and the Invention of the Piano*, Cambridge: Cambridge University Press.
312. PORTIER François (2007): German Immigrants and the Birth of the Piano in Great Britain: Bach, Zumpe, their friends and the square piano, u: *Revue de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, Vol. 64, str. 339–355.
313. POWERS, Wendy (2000): The Piano: The Pianofortes of Bartolomeo Cristofori (1655–1731), u: *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York: The Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/cris/hd_cris.htm (pristup: 14. siječnja 2017).
314. PRUETT, Lilian P. (1993): Napoleonski ratovi u glazbi devetnaestog stoljeća za instrumente s tipkama, *Arti musices*, 24/1, str. 79–89.
315. RAKIJAŠ, Branko (1968): Muzičko školstvo u Hrvatskoj od 1776. do 1835. godine, u: TOMAŠEK, Andrija i dr. (ur.): *Razvoj muzičkog školstva u SR Hrvatskoj 1788.–1968.*, Zagreb: Hrvatski školski muzej, str. 16–19.
316. RAKIJAŠ, Branko (1969): Ugovor o pripojenju zagrebačke muzičke škole iz XVIII. stoljeća školi Musikvereina, *Arti musices*, I, str. 189–195.

317. RAKIJAŠ, Branko (1983): BAŠIĆ, Elly u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1433> (pristup: 18. kolovoza 2018).
318. RAUKAR, Mladen (1973): Na odabranoj stazi. U traganju za izgubljenim profesorom, <https://www.svetislavstancic.com.hr/index.php/svetislav-stancic> (pristup: 3. kolovoza 2018).
319. RAUSCH, Alexander (2015), PLEYEL Brüder, u: *Österreichisches Musiklexikon*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pleyel_Brueder.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Pleyel (pristup: 25. srpnja 2018).
320. REDAKCIONI ODBOR (1930): *Proljetna jedra: Glazbeno društvo intelektualaca u prvoj dekadi svoga opstanka*, Zagreb: Glazbeno društvo intelektualaca.
321. REICH, Nancy Bassen (2001): *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Ithaca: Cornell University Press.
322. REICH, Nancy Bassen (2001a): European Composers and Musicians 1800–1890, u: PENDLE, Karin Anna (ur.): *Women and Music: A History*, Bloomington: Indiana University Press, str. 147–175.
323. RIEGER, Eva (1995): Menter, Sophie, u: SADIE, Julie Anne & SAMUEL Rhian (ur.): *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, New York & London: W.W. Norton & Company, str. 326.
324. RIEGER, Eva & STEEGMANN, Monica (1996): *Frauen mit Flügel*, Frankfurt am Main & Leipzig: Insel Verlag.
325. RIMAN, Marija (2007): *Mladen Pozajić – život i djelo*, Rijeka: Adamić.
326. RINGER, Alexander R. (1970): Beethoven and the London Pianoforte School, *The Music Quarterly*, Vol. 56, br. 4, str. 742–758.
327. RITTERMAN, Janet (1992): Piano Music and the Public Concert 1800–1850, u: SAMSON, Jim (ur.): *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, str. 9–31.
328. ROSEN, Charles (1998): *The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven*, New York & London: W. W. Norton & Company.
329. ROSEN, Charles (2002): *Piano Notes: The World of the Pianist*, New York: The Free Press.
330. ROSEN, Charles (2003): *The Romantic Generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
331. ROWLAND, David (ur.) (1998): *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge: Cambridge University Press.

332. ROŽIĆ, Vesna (2005): Feminizam i muzikologija: kako još misliti Doru?, *Treća*, god. 7, br. 1–2, str. 458–465.
333. ROŽIĆ, Vesna (2007): Feminizam i muzikologija, u: ČAKARDIĆ, Ana & JELUŠIĆ, Ana & MAJIĆ, Daniela & RATKOVIĆ, Tanja (ur.): *Kategorički feminizam: Nužnost feminističke teorije i prakse*, Zagreb: Centar za ženske studije, str. 40–50.
334. RUBINSTEIN, Anton (1892): *Music and its Masters*, Chicago: Charles H. Sergel & Company.
335. RYDING, Eric & PECHEFSKY, Rebecca (2001): *Bruno Walter – A World elsewhere*, New Haven & London: Yale University Press.
336. SABIN, Stefana (1988): *Frauen am Klavier*, Frankfurt am Main: Insel Verlag.
337. SABLJAK, Tomislav (2009): *Hrvatsko državno kazalište u Zagrebu 1941.–1945.*, Zagreb: HAZU.
338. SAMSON, Jim (2000): The Practice of Early-Nineteenth-Century Pianism, u: TALBOT, Michael (ur.): *The Musical Work: Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press, str. 110–127.
339. SAMSON, Jim (2004): *Virtuosity and the Musical Work*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.
340. SARGEANT, Lynn (2004): A New Class of People: The Conservatoire and Musical Professionalization in Russia, *Music & Letters*, Vol. 85, br. 1, str. 41–61.
341. S. B. (1891): Narodni zemaljski glasbeni zavod, *Narodne novine*, (22. listopada 1891.), god. 52, br. 242, str. 5.
342. SCHNEIDER, Artur (1942): Neostvaren Beethovenov boravak u Hrvatskoj, *Sveta Cecilija*, 36/3–4, str. 81–90 i 36/5–6, str. 131–143.
343. SCHONBERG, Harold C. (1987): *The Great Pianists: from Mozart to the Present*, New York: Simon & Schuster.
344. SCHOTT, Howard (1985): From Harpsichord to Pianoforte: A Chronology and Commentary, *Early Music*, Vol. 13, br. 1, str. 28–38.
345. SCHULZ, Ernst (1899): [Kunst-Chronik: Zu Fräulein Danica Matoš lernten wir...], *Agramer Zeitung*, (7. travnja 1899.), god. 74, br. 79, str. 5.
346. SCHULZ, Ernst (1900): [Kunst-Chronik: Landes-Musikinstitut], *Agramer Zeitung*, (10. veljače 1900.), god. 75, br. 33, str. 6–7.
347. SCHULZ, Ernst (1902): Ein musikalisches Wunderkind, *Agramer Zeitung*, (4. srpnja 1902.), god. 77, br. 126, str. 6.

348. SEDAK, Eva (2004): Znakovi moderne u djelima hrvatskih skladatelja: Pokušaj tipizacije, u: ista (ur.): *Između moderne i avangarde: Hrvatska glazba 1910.–1960.*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, str. 11–36.
349. SEIFERT, Herbert (1995): Musik und Musiker der Grafen Erdödy in Kroatien im 18. Jahrhundert, *Studien zur Musikwissenschaft*, 44, str. 191–208.
350. SHAW, G. Bernard (1978): The Religion of the Pianoforte, u: CROMPTON, Louis (ur.): *The Great Composers – reviews and bombardments*, Berkeley: University of California Press, str. 3–16.
351. SILIČ, Ivan (1941): Koncert Musulinove v Ljubljani, *Slovenec*, 69, br. 16a, str. 8.
352. SIRIŠČEVIĆ, Mirjana (1996): Tradicija i postmoderna – Uz desetu obljetnicu smrti Stjepana Šuleka (1914.–1986.), *Društvena istraživanja*, 5, br. 1/21, str. 205–227.
353. SKOWRONECK, Tilman (2010): *Beethoven the Pianist*, Cambridge: Cambridge University Press.
354. SOLIE, Ruth A. (2001): Feminism, u: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41237> (pristup: 13. rujna 2018).
355. SPAETHLING, Robert (ur.) (2004): *Mozart's Letters, Mozart's Life*, London: Faber & Faber.
356. STIPČEVIĆ, Ennio (1997): *Hrvatska glazba*, Zagreb: Školska knjiga.
357. SUPIČIĆ, Ivo (1964): *Elementi sociologije muzike*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
358. SUTHERLAND, David (1995): Domenico Scarlatti and the Florentine Piano, *Early Music*, Vol. 23, br. 2, str. 243–256.
359. SVALINA, Marija Assumpta & ĐURAN, Ana Klauđija (1979): *Hrvatske uršulinke*, Varaždin: Novinsko izdavačka i štamparska radna organizacija.
360. SZALSZA, Piotr & KRONBERGER, Monika (2015): LALEWICZ, Jerzy, u: *Österreichisches Musiklexikon*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lalewicz_Jerzy.xml;internal&action=hilit.e.action&Parameter=Lalewicz (pristup: 6. lipnja 2018).
361. SWAFFORD, Jan (2014): *Beethoven – Anguish and Triumph*, New York: Mifflin Harcourt Publishing Company.
362. ŠABAN, Ladislav (1968a): Muzička škola Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1829–1920), u: TOMAŠEK, Andrija i dr. (ur.): *Razvoj muzičkog školstva u SR Hrvatskoj 1788.–1968.*, Zagreb: Hrvatski školski muzej, str. 27–39.

363. ŠABAN, Ladislav (1968b): Počeci Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1827–1829), u: BACH, Ivan & BUNTAK, Franjo & LADOVIĆ, Vanda & LUKATELA, Vera (ur.): *Iz starog i novog Zagreba*, sv. IV., Zagreb: Muzej grada Zagreba, str. 185–201.
364. ŠABAN, Ladislav (1968c): Poduka klavira u Varaždinu 1792. godine, *Muzika – škola – društvo*, br. 4, str. 149–153.
365. ŠABAN, Ladislav (1969): Glazbenici u 13. stoljeću u sjevernoj Hrvatskoj, u: *Rad JAZU*, knj. 351, Zagreb: JAZU, str. 271–286.
366. ŠABAN, Ladislav (1974): Antonius Weiner organifex zagrebiensis, u: BACH, Ivan & BUNTAK, Franjo & LADOVIĆ, Vanda (ur.): *Iz starog i novog Zagreba*, sv. V., Zagreb: Muzej grada Zagreba, str. 73–97.
367. ŠABAN, Ladislav, MS, Istraživačka građa Ladislava Šabana (fascikl 1), HAZU, Odsjek za povijest hrvatske glazbe, <http://dizbi.hazu.hr/?object=content&id=3703> (pristup: 3. kolovoza 2018).
368. ŠABAN, Ladislav (1976): Neobjavljeni stari koncertni plakati i programi kao važna povijesna građa, *Arti musices*, 7, str. 101–135.
369. ŠABAN, Ladislav (1981): Odjel za klavir, orgulje i harfu (V), u: KOS, Koraljka (ur.): *Muzička akademija u Zagrebu 1921–1981*, Zagreb: Muzička akademija, str. 37–50.
370. ŠABAN, Ladislav (1982a): Notna rukopisna knjiga Julijane Erdödy–Drašković iz 1779. godine, *Arti musices*, 13, str. 101–147.
371. ŠABAN, Ladislav (1982b): *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod.
372. ŠABAN, Ladislav (1983): BAŠIĆ, Zvezdana, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1447> (pristup: 19. kolovoza 2018).
373. ŠABAN, Ladislav (1983a): BARBOT KREŽMA, Anka, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1304> (pristup: 3. lipnja 2018).
374. ŠABAN, Ladislav (1993): DEŽELIĆ, Sofija, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=4709> (pristup: 17. kolovoza 2018).
375. ŠABAN, Ladislav (2005): Glazba u dvorovima Draškovića u 18. stoljeću, *Arti musices*, 36/1 str. 3–13.
376. ŠAFRANEK KAVIĆ, Lujo (1921): Koncertna sezona, *Sveta Cecilija*, 15, br. 3, str. 71–72.
377. ŠAFRANEK KAVIĆ, Lujo (1926): Muzička sezona u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 20, br. 1, str. 13–15.

378. ŠAFRANEK KAVIĆ, Lujo (1926a): Početak muzičke sezone u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 20, br. 2, str. 233–234.
379. ŠAFRANEK KAVIĆ, Lujo (1931): Opera i koncertna sezona u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 25, br. 3, str. 93–96.
380. ŠAFRANEK KAVIĆ, Lujo (1933): Opera i koncertna sezona u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 27, br. 2, str. 54–56.
381. ŠAFRANEK KAVIĆ, Lujo (1933a): Opera i koncertna sezona u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 27, br. 6, str. 183–186.
382. ŠAFRANEK KAVIĆ, Lujo (1935): Opera i koncertna sezona u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 29, br. 1, str. 17–19.
383. ŠANJEK, Janka (1987): Glazbena knjižnica Hrvatskog glazbenog zavoda, *Arti musices*, 9/1–2, str. 117–130.
384. ŠEGO, Jasna (2011): O ženama u „Viencu“ i o liku učiteljice u trima književnim tekstovima 19. stoljeća, *Kroatologija* 2, br. 2, str. 141–160.
385. ŠIPRAK, Ivana (2009): KORNIG, Franjo, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10046> (pristup: 25. srpnja 2018).
386. ŠIROLA, Božidar (1942): *Hrvatska umjetnička glazba*, Zagreb: Matica hrvatska.
387. ŠIŠIĆ, Ferdo (1975): *Pregled povijesti hrvatskoga naroda*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
388. ŠKUNCA, Mirjana (1969): Franjo Kuhač kao muzički historičar, u: *Rad JAZU*, knj. 351, Zagreb: JAZU, str. 287–324.
389. ŠKUNCA, Mirjana (2002): GORŠETIĆ, Paula, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=7235> (pristup: 12. lipnja 2018).
390. ŠPOLJARIĆ, Mirta (2007): Skladateljica u muškome svijetu, *Vjesnik*, (25. rujna 2007.), god. 68, br. 21335, str. 25.
391. TEMPERLY, Nicholas (1985): The London Pianoforte School, *The Musical Times*, Vol. 126, br. 1703, str. 25–27.
392. TENSCHERT, Roland (1943): Klavierabend Melita Lorković, *Neues Wiener Tagblatt*, (22. siječnja 1943.), god. 77, br. 22, str. 3.
393. THAYER, Alexander Wheelock (1921): *The Life of Ludwig van Beethoven*, Vol. II., New York: G. Schirmer, Inc.
394. TIMBRELL, Charles (1999): *French Pianism: A historical Perspective*, Portland: Amadeus Press.

395. TOMAŠEK, Andrija (1955): *Deset godina Gradske muzičke škole u Zagrebu*, Zagreb: Gradska muzička škola.
396. TOMAŠEK, Andrija (1968): Privatne muzičke škole u Zagrebu, u: TOMAŠEK, Andrija i dr. (ur.): *Razvoj muzičkog školstva u SR Hrvatskoj 1788.–1968.*, Zagreb: Hrvatski školski muzej, str. 54–55.
397. TOMAŠEK, Andrija (ur.) (1982): *Muzika i muzičari u NOB*, Beograd: Savez organizacija kompozitora Jugoslavije i dr.
398. TRANCHEFORT, François-René i dr. (ur.) (1986): *Guide de la musique symphonique*, Pariz: Librairie Arthème Fayard.
399. TRANCHEFORT, François-René i dr. (ur.) (1987): *Guide de la musique de piano et de clavecin*, Pariz: Librairie Arthème Fayard.
400. TRANCHEFORT, François-René i dr. (ur.) (1989): *Guide de la musique de chambre*, Pariz: Librairie Arthème Fayard.
401. TRAMER, Anne-Sophie (2011): FERRARI D'OCCHIEPPO, Augusta und Ernesta, u: *Instrumentalisten Lexikon: Sophie Drinker Institut*, <http://www.sophie-drinker-institut.de/ferrari-docchieppo-augusta-und-ernesta> (pristup: 27. srpnja 2018).
402. TUCAKOVIĆ, Marijan (2016): Valcer u e-molu op. posth Frederica Chopina u višeslojnim prezentacijama Zagrebačke pijanističke škole (od instruktivnih izdanja do komparativne analize interpretacija), *Tonovi*, 67, br. 31/1, str. 146–157.
403. TUKSAR, Stanislav (1992): Elly Bašić – nagrada I. Filipović za životno djelo, *Tonovi*, 7, br. 1, str. 49–51.
404. TUKSAR, Stanislav (1993): ČALOGOVIĆ, Eleonora, u: *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11096> (pristup: 19. kolovoza 2018).
405. TUKSAR, Stanislav (2000): *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska.
406. TUKSAR, Stanislav (ur.) (2002): *Sveučilište u Zagrebu – Muzička akademija 1922.–2002.*, Zagreb: Muzička akademija.
407. TUKSAR, Stanislav (2007): Božidar Kunc između skladateljstva, pijanizma i operne korepeticije, u: KOS, Koraljka & MAJER BOBETKO, Sanja (ur.): *Božidar Kunc (1903.–1964.): Život i djelo*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, str. 53–62.
408. TUKSAR, Stanislav (2011): Hrvatska glazba od srednjovjekovnih kodeksa i Ivana Lukačića do 20. stoljeća, *Nova prisutnost*, 9/1, str. 41–70.
409. TUKSAR, Stanislav (2018): Kuhač, Liszt, Weimar i Zagreb, *Arti Musices*, 49/1, str. 33–48.

410. TURKALJ, Nenad (1998): Najblistavija predstavica Stančićeve pijanističke škole, *Vjesnik*, 59 (1. rujna 1998.), str. 19.
411. VÁRKONYI, Ágnes R. (2011): *Jelena Zrinski, najhrabrija žena Europe*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
412. VIGNAL, Marc (2011): PLEYEL, Ignaz, u: *Encyclopédie Universalis* <http://www.universalis.fr/encyclopedie/ignaz-pleyel/> (pristup: 25. srpnja 2018).
413. VOJKOVIĆ, Sanda (1992): Deset godina od smrti Ivane Lang (15. 11. 1912. – 02. 01. 1982.), *Tonovi*, 7, br. 1, str. 50–51.
414. VORACHEK, Laura (2000): The Instrument of the Century: The Piano as an Icon of Female Sexuality in the Nineteenth Century, *George Eliot–George Henry Lewes Studies*, br. 38–39, str. 26–43.
415. VRHOVAC, Maksimilijan (2017): *Dnevnik – Diarium (1810.–1815.)*, sv. 2, Priredili i preveli Metod HRG & Josip KOLANOVIĆ, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, Filozofski fakultet u Zagrebu, Odsjek za povijest – Zavod za hrvatsku povijest.
416. VRBANIĆ, Vilena (2011): Instrumenti s tipkama iz fundusa Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, *Arti musices*, 42/2, str. 135–174.
417. WALLACE, Grace (1865): *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart 1769 – 1791.*, Vol. II., London: Longmans, Green & Co.
418. WALLACE, Grace (1866): *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart 1769 – 1791.*, Vol. I., New York: Hurd & Houghton.
419. WEBER, Zdenka (1995): *Impresionizam u hrvatskoj glazbi: Recepcija glazbe Clauda Debussyja u Hrvatskoj 1918 – 1940*. Zagreb: Matica hrvatska.
420. WEBER, Zdenka (2012): *U zagrljaju glazbe 1972.–2012.*, Varaždin: Tiva tiskara.
421. WEBER, Carl Maria von (ur.) (1827): *Allgemeine Musikalische Zeitung – Neunundzwanzigster Jahrgang*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
422. WILLIAMS, Jean Paul (2003): *Le Piano*, Genève: Minerva.
423. WISNIEWSKI, Wojciech (2016): *Defining National Piano Schools: Perceptions and Challenges*, Sydney: WWBooks.
424. WRAIGHT, Denzil (2017): *Differences between Maffei's article on Cristofori's piano in its 1711 and 1719 versions, their subsequent transmission and the implications*, Version 1.41, str. 1–53, <http://www.denzilwraight.com/Maffei.pdf> (pristup: 20. siječnja 2017).

425. YING, Loo Fung (2013): The Issues of Gender Imbalance Amongst Concert Pianist: Selected International Piano Competition, *Journal of Basic and Applied Scientific Research*, 3, str. 221–225.
426. ZDUNIĆ, Dragutin (ur.) (1970): *Hrvatske umjetnice*, Zagreb: Spektar.
427. ZLATAR, Jakša (2000): Praksa i teorija sviranja na klaviru od 18. do 21. stoljeća (3), *Tonovi*, 35, br. 15/1, str. 27–33.
428. ZLATAR, Jakša (2000a): Praksa i teorija sviranja na klaviru od 18. do 21. stoljeća (4), *Tonovi*, 36, br. 15/2, str. 18–25.
429. ZLATAR, Jakša (2002): Pijanizam u Hrvatskoj (1), *Tonovi*, 39, br. 17/1, str. 3–13.
430. ZLATAR, Jakša (2009): Osvrt na članak: „...sviranje na osnovi jasno diferencirane zvučne predodžbe” – Sjećanja na frankfurtsku pijanisticu i klavirsku pedagoginju Branku Musulin (1920.–1975.) Friedhelma Brusniaka, u prošlom broju Tonova (52, 2008.), *Tonovi*, 53, br. 24/1, str. 133–137.
431. ZLATAR, Jakša (2011): Kratki prikaz V. odsjeka (za klavir, orgulje i čembalo) Muzičke akademije u Zagrebu, *Tonovi*, 58, br. 26/2, str. 120–124.
432. ZLATAR, Jakša (2013): Tajne Stančićeve kajdanke (Metodičke osnove „Stančićeve pijanističke škole”), *Tonovi*, 62, br. 28/2, str. 86–93.
433. ZLATAR, Jakša (2015): *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira: Metodika klavira III*, Zagreb: Nakladnik Jakša Zlatar.
434. ZUBOVIĆ, Alma (2014): *Ivo Maček: glazbenički i skladateljski profil*, Zagreb: Leykam International.
435. ŽABEVA, Julijana (2008): Hrvatska glazbena kultura i gostovanja makedonskih glazbenika u Hrvatskoj u ogledalu makedonskog tiska od 1921. do 1991. godine, *Arti musices*, 39/2, str. 263–298.
436. ŽMEGAČ, Viktor (2009): *Majstori europske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska.
437. ŽUPAN, Dinko (2013): *Mentalni korzet: Spolna politika obrazovanja žena u Banskoj Hrvatskoj (1868–1918)*, Osijek – Slavonski Brod: Učiteljski fakultet u Osijeku – Hrvatski institut za povijest, Podružnica za povijest Slavonije, Srijema i Baranje.
438. ŽUPANOVIĆ, Lovro (1969): *Vatroslav Lisinski (1819.–1854.): Život – djelo – značenje*, Zagreb: JAZU.
439. ŽUPANOVIĆ, Lovro (1980): *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga.
440. ŽUPANOVIĆ, Lovro (1994): Razvoj glazbenog života na Gradecu od 14. do kraja prve polovice 19. stoljeća, u: KAMPUŠ, Ivan & MARGETIĆ, Lujo & ŠANJEK, Franjo (ur.): *Zagrebački Gradec 1242.–1850.*, Zagreb: Grad Zagreb, str. 369–382.

441. *** (1846a): Franjo Liszt u Zagrebu, *Danica horvatska, slavonska i dalmatinska*, XII (8. kolovoza 1846.), br. 32, str. 129–130.
442. *** (1846b): Franjo Liszt: Glasoviti umětnik na fortepianu, *Novine horvatsko-slavonsko-dalmatinske*, XII (25. srpnja 1846.), br. 59, str. 252.
443. *** (1846c): Reception of Madame Pleyel by the English Press, *The Musical World*, (23. svibnja 1846.), god. 21, br. 21, str. 239–241.
444. *** (1875): Franz und Anna Krežma, *Deutsche Musikzeitung*, (24. studenoga 1875.), god. 2, br. 42, str. 8.
445. *** (1884): [Oglas Emilije Makanec za poduku glasovira], *Narodne novine*, (12. studenoga 1884.), god. 50, br. 262, str. 8.
446. *** (1885): Privatna škola gospodje Emilije Makančeve, *Narodne novine*, (9. rujna 1885.), god. 51, br. 204, str. 2.
447. *** (1887): [Gospodja Ida Wimberger...], *Primorac*, (12. prosinca 1877.), god. 5, br. 148, str. 302.
448. *** (1890a): Glasbena večer kod gospodje Emilije Makančeve, *Narodne novine*, (25. veljače 1890.), god. 56, br. 46, str. 3.
449. *** (1890b): Koncert „Kola”, *Narodne novine*, (15. studenoga 1890.), god. 56, br. 263, str. 4.
450. *** (1897a): [Jour fix des „Kolo”], *Agramer Zeitung*, (27. ožujka 1897.), god. 72, br. 70, str. 5.
451. *** (1897b): [Kammermusik: Wie bereits gemeldet, veranstaltet das Comité zu Förderung der Kammermusik...], *Agramer Zeitung*, (26. travnja 1897.), god. 72, br. 94, str. 3.
452. *** (1899a): Slavisches Concert, *Das Vaterland*, (25. ožujka 1899.), god. 40, br. 84, str. 6.
453. *** (1899b): Concert Matoš, *Agramer Zeitung*, (5. travnja 1899.), god. 74, br. 77, str. 4.
454. *** (1900): [Concert des „Merkur” in Kopreinitz], *Agramer Zeitung*, (27. studenoga 1900.), god. 75, br. 272, str. 4.
455. *** (1904): [Bei den kürzlich abgehaltenen Staatsprüfungen für das Lehramt der Musik wurden elf Kandidaten der Musikschulen Kaiser approbiert...], *Deutsches Volksblatt*, (29. svibnja 1904.), god. 16, br. 5531, str. 10.
456. *** (1905): [Oglas Sidonije Geiger za poduku glasovira u Varaždinu], *Naše pravice*, (24. kolovoza 1905.), god. 2, br. 34, str. 7.

457. *** (1921): [Konzernachrichten: Antonia Geiger Eichhorn, die bekannte jugoslawische Meisterpianistin...], *Neues Wiener Journal*, (25. rujna 1921.), god. 29, br. 10016, str. 14.
458. *** (1933): [Emilija pl. Makanec], *Sveta Cecilija*, 27, br. 4, str. 133.
459. *** (1934a): [Vierhändiges Klavierkonzert – Mittwirkung: Melita Lorković, Margita Neustadt], *Radio Wien*, (17. kolovoza 1934.), god. 10, sv. 47, str. 41.
460. *** (1934b): [Vierhändiges Klavierkonzert – Mittwirkung: Melita Lorković, Margita Neustadt], *Radio Wien*, (21. rujna 1934.), god. 10, sv. 52, str. 41.
461. *** (1936): Prvi nastup Branke Musulin u Francuskoj na koncertu Zagrebačkog kvarteta u Nancyju, *Novosti*, 30, br. 323, str. 10.
462. *** (1937a): [Konzert: Melita Lorković (Klavier), Drago Bernardić (Bass)], *Radio Wien*, (7. svibnja 1937.), god. 13, sv. 32, str. 37.
463. *** (1937b): [Koncerat narodne čitaonice], *Hrvatsko jedinstvo*, (30. listopada 1937.), god. 1, br. 3, str. 6.
464. *** (1938a): Alfred Cortot u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 32, br. 2, str. 92.
465. *** (1938b): Koncert suvremene francuske klavirske glazbe Dore Gussich Feller, *Sveta Cecilija*, 32, br. 3, str. 93.
466. *** (1939): Uspjeh mlade zagrebačke pijanistice u Francuskoj i Belgiji. Branka Musulin oduševila je francuske i belgijske kritičare svojom svirkom, *Večer*, 20, br. 5567, str. 11.
467. *** (1941a): Klavirski koncert Branke Musulin u režiji Kluba komorne muzike Split, *Novo doba*, 24, br. 46, str. 3.
468. *** (1941b): Hrvatski umjetnici i arhitekti u Njemačkoj, *Hrvatska revija*, god. 14, br. 11, str. 607.
469. *** (1942a): Koncertna kronika u Zagrebu, *Sveta Cecilija*, 36, br. 3–4, str. 121.
470. *** (1942b): Bilješke iz glazbenog života, *Sveta Cecilija*, 36, br. 5–6, str. 188–191.
471. *** (1943): [Bachsaal: Melita Lorković], *Führer durch die Konzertsäle der Reichshauptstadt: Konzert der Woche*, (24. siječnja 1943.), god. 23, br. 21, str. 1.
472. *** (1951): Branka Musulin – Konzertbesprechungen, [S. l. : s. n.].
473. *** (1984a): BAŠIĆ, Elly, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 51.
474. *** (1984b): BARBOT KREŽMA, Anka, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 474.

475. *** (1984c): BOIĆ, Marija, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 84.
476. *** (1984č): ČALOGOVIĆ, Eleonora, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 164.
477. *** (1984ć): ČOLAKOVIĆ, Stella, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 172.
478. *** (1984d): DEBELIĆ, Vlasta, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 180.
479. *** (1984dž): DELIĆ, Beata, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 182.
480. *** (1984đ): DEŽELIĆ, Sofija, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 191.
481. *** (1984e): GEIGER, Sidonija, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 260.
482. *** (1984f): GEIGER EICHHORN, Antonija, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 260.
483. *** (1984g): KOVAČEVIĆ HÄUSLER, Dragica, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 466.
484. *** (1984h): LANG, Ivana, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 504.
485. *** (1984i): LIČAR, Ciril, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 513.
486. *** (1984j): LORKOVIĆ, Melita, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 525–526.
487. *** (1984k): LUKIĆ, Darko, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 531.
488. *** (1984l): LŽIČAR, Slavoljub, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 532.
489. *** (1984lj): MAKANEC, Emilija, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 546.

490. *** (1984m): MARSÍĆ, Elvira, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 578.
491. *** (1984n): MATOŠ STRZESZEWSKA, Danica, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 586.
492. *** (1984nj): MATZ, Margita, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 1. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 588.
493. *** (1984o): MURAI, Ella, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 38.
494. *** (1984p): MUSULIN, Branka, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 39.
495. *** (1984r): NOŽINIĆ, Vilma, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 88.
496. *** (1984s): PLEYEL, Ivan, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 191.
497. *** (1984š): RACKOV, Nikola, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 219.
498. *** (1984t): SAKAČ, Mira, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 273.
499. *** (1984u): STANČIĆ, Svetislav, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 367.
500. *** (1984v): ŠABAN, Ladislav, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 393–394.
501. *** (1984w): ŠKOLSTVO. HRVATSKA, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 415–419.
502. *** (1984x): ŠVARC KOHN, Ira, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 447.
503. *** (1984y): VAULIN, Evgenij, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 496.
504. *** (1984z): VRINJANIN, Stanka, u: KOVAČEVIĆ, Krešimir (ur.): *Leksikon jugoslavenske muzike*, sv. 2. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, str. 521.

505. *** (2007): Melita Lorković (1907. – 1987.) – koncerti u spomen 100. godišnjice rođenja, (programska knjižica), Zagreb: Zagrebačka filharmonija.
506. ***: Androcentrizam, <http://struna.ihjj.hr/naziv/androcentrizam/25163/#naziv> (pristup: 11. ožujka 2016).
507. ***: GEIGER, Sidonija, u: *Židovski biografski leksikon (u izradi)*, <http://zbl.lzmk.hr/?p=3563> (pristup: 7. lipnja 2018).
508. ***: Istraživački i dokumentacijski centar CENDO, s. v. „RADAUŠ, Piroška”, <http://www.prezivjeli.cendo.hr/Person/SearchPeople> (pristup: 18. kolovoza 2018).
509. ***: Jerzy Lalewicz, <https://culture.pl/pl/tworca/jerzy-lalewicz> (pristup: 6. lipnja 2018).
510. ***: MAKANEC, Milan, u: *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38230> (pristup: 2. lipnja 2018).
511. ***: Nadgrobni spomenik Emilije pl. Makanec, <https://et.billiongraves.com/grave/Emilija-Marechal-de-Firmin-Makanec/24768023> (pristup: 2. lipnja 2018).
512. ***: STANČIĆ, Svetislav, u: *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=57753> (pristup: 2. kolovoza 2018).
513. ***: STÖCKL, Antun, u: *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58191> (pristup: 26. srpnja 2018).
514. ***: ZAMP – baza autora, s. v. „LANG, Ivana”, <https://www.zamp.hr/baza-autora/autor/pregled/133001125> (pristup: 19. kolovoza 2018).
515. ***: Žensko pismo, <http://struna.ihjj.hr/naziv/zensko-pismo/25497/> (pristup: 25. veljače 2019).
516. ***: 5. odsjek za klavir, čembalo i orgulje, <http://www.muza.unizg.hr/5-odsjek-za-klavir-cembalo-i-orgulje/> (pristup 10. prosinca 2018).

7.1. Arhivska građa

517. Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Beč: Matrikel – Anna Krezma 1873., knjiga K, br. 207.
518. Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Beč: Matrikel – Anna Krezma 1873./1874., knjiga K, br. 268.
519. Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Beč: Matrikel – Anna Krezma 1875., knjiga K, br. 284.

520. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Imenik i razredba učenikah odnosno učenicah učionah Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu na koncu školske godine 1868.–1869.
521. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Imenik i razredba učenikah odnosno učenicah učionah Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu na koncu školske godine 1870.–1871.
522. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Imenik i razredba učenikah odnosno učenicah učionah Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu na koncu školske godine 1872./1873.
523. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Imenik i razredba pitomacah učionah Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu na koncu školske godine 1873./1874.
524. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Imenik i razredba pitomacah učionah Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu na koncu školske godine 1874./1875.
525. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1876.
526. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1877.
527. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1878.
528. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1879.
529. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1880.
530. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1881.
531. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1882.
532. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1883.
533. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1884.

534. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1885.
535. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1886.
536. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1887.
537. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1887./1888.
538. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1888./1889.
539. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1889./1890.
540. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem srpnja godine 1891.
541. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1891./1892.
542. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1892./1893.
543. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1893./1894.
544. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1894./1895.
545. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1895./1896.
546. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1896./1897.
547. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1897./1898.
548. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1898./1899.
549. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1899./1900.
550. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1900./1901.

551. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1901./1902.
552. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1902./1903.
553. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1903./1904.
554. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1904./1905.
555. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1905./1906.
556. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1906./1907.
557. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1907./1908.
558. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1908./1909.
559. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1909./1910.
560. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1910./1911.
561. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1911./1912.
562. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1912./1913.
563. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1913./1914.
564. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1914./1915.
565. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvješće glazbene škole Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1915./1916.
566. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1916.–1917.
567. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1917.–1918.

568. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1918.–1919.
569. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1919.–1920.
570. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Hrvatske zemaljske glazbene škole u Zagrebu za školsku godinu 1920.–1921.
571. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Kraljevskoga konzervatorija u Zagrebu za školsku godinu 1921.–1922.
572. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Kraljevske muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1922.–1923.
573. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Kraljevske muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1923.–1924.
574. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Kraljevske muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1924.–1925.
575. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Kraljevske muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1925.–1926.
576. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1926.–1927.
577. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1927.–1928.
578. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1928.–1929.
579. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1929.–1930.
580. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1930.–1931.
581. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1931.–1932.
582. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1932.–1933.
583. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1933.–1934.
584. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1934.–1935.

585. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1935.–1936.
586. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1936.–1937.
587. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1937.–1938.
588. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj Državne Muzičke akademije u Zagrebu za školsku godinu 1938.–1939.
589. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Akademija glazbe i kazališne umjetnosti u Zagrebu: Izvještaj za školsku godinu 1939.–1940.
590. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Izvještaj glavnoj skupštini Zavoda za 1858. godinu, br. I–37/1858.
591. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sofije Deželić, Studentska iskaznica Sofije Deželić rođ. Eder s Konzervatorija u Leipzigu.
592. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sofije Deželić, Sofija Deželić u klasi profesora Maxa von Pauera, Leipzig, 1929. godine.
593. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sofije Deželić, Udruženje reproduktivnih muzičkih umjetnika Hrvatske – upitni arak, 7. srpnja 1945.
594. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sofije Deželić, Program koncerta Sofije Deželić u Hrvatskome glazbenom zavodu 1946. godine.
595. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sofije Deželić, Fotografija učenika Sofije Deželić u okviru umjetničke organizacije *Dječje carstvo* 1938. godine.
596. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sofije Deželić, SEČIĆ, Dora (2011): *Korespondencija prof. Sofije Deželić s Alfredom Brendelom*.
597. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sofije Deželić, DEŽELIĆ, Mladen (1983): *Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija*, sv. I.
598. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sofije Deželić, DEŽELIĆ, Mladen (1983a): *Sofija Deželić i njena obiteljska muzička tradicija – Pređi Sofije Deželić rođ. Eder (obitelji muzičara Stein, Streicher, Pauer, Hrzić, Eder, Bertić)*, sv. II.
599. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sidonije Geiger, Pismo Juliusa Epsteina upućeno Sidoniji Geiger od 25. listopada 1904. godine.
600. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sidonije Geiger, Program uz pismo Juliusa Epsteina upućeno Sidoniji Geiger od 25. listopada 1904. godine.

601. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sidonije Geiger, Program produkcije učenika Sidonije Geiger od 29. svibnja 1929. godine.
602. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sidonije Geiger, Program produkcije učenika Sidonije Geiger od 29. travnja 1930. godine.
603. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sidonije Geiger, Prüfungs-Zeugnis Sidonie Cäcilia Geiger Z. 134 ex 1903 M. P. K.
604. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sidonije Geiger, Utanačenje Hrvatskoga zemaljskoga glazbenog zavoda br. 5 –1908/9 od 1. listopada 1908. godine.
605. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sidonije Geiger, Rješenje Banske vlasti Banovine Hrvatske Odjela za prosvjetu u Zagrebu br. 98237-II-1940 od 7. prosinca 1940. godine.
606. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Sidonije Geiger, Srebreni lovor-vijenac Sidoniji Geiger, Zagreb 1909.–1929. godine.
607. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Antonije Geiger Eichhorn, Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn.
608. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Antonije Geiger Eichhorn, Lični podaci reproduktivnih muzičkih umjetnika.
609. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Antonije Geiger Eichhorn, Nagrade i priznanja Antonije Geiger Eichhorn.
610. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Antonije Geiger Eichhorn, Pismo Melite Lorković upućeno Antoniji Geiger Eichhorn.
611. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Antonije Geiger Eichhorn, Popis izvedenih skladbi hrvatskih autora.
612. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Antonije Geiger Eichhorn, Sjećanja na godine provedene u internaciji u Italiji 1941–1945.
613. Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb: Ostavština Antonije Geiger Eichhorn, Tehnički dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn, autora Marcela Eichhorna.
614. Arhiv Glazbenog učilišta Elly Bašić, Zagreb: Ostavština Elly Bašić, Uvjerenje o diplomskome ispitu Elly Bašić, br. 9/25.
615. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Antonije Geiger Eichhorn, Prijepis diplome Antonije Geiger Eichhorn po završetku studija u klasi prof. Reinholda.
616. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Antonije Geiger Eichhorn, Prijepis diplome Antonije Geiger Eichhorn o završetku majstorske škole Leopolda Godowskog.

617. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Antonije Geiger Eichhorn, Stručni karton Antonije Geiger Eichhorn.
618. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Antonije Geiger Eichhorn, Stručna ocjena – radna karakteristika u Kartonu podataka za stručni i rukovodeći kadar iz 1949. godine.
619. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Dore Gušić, Personalni list – Dora Gušić.
620. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Dore Gušić, Karton podataka za stručni i rukovodeći kadar – Dora Gušić.
621. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Dore Gušić, Rješenja o imenovanju – Dora Gušić.
622. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Melite Lorković, Izvadak iz osobnika – Melita Lorković.
623. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Melite Lorković, Odobrenje Državne Muzičke akademije u Zagrebu za odsustvo zbog usavršavanja – Melita Lorković.
624. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Osobni dosje Melite Lorković, Odluka o zasnivanju radnog odnosa u dopunskom radu – Melita Lorković.
625. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Nacionalni studenata, Nacional – Sofija Eder za 1927./1928. godinu.
626. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Nacionalni studenata, Nacional – Sofija Deželić Eder za 1940./1941. godinu.
627. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Nacionalni studenata, Nacional Elly Lerch Prišlin za 1927./1928. godinu.
628. Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu: Nacionalni studenata, Nacional – Branka Musulin za 1935./1936. godinu.
629. HAZU, Zagreb: Odsjek za povijest hrvatske glazbe, ŠABAN, Ladislav MS, Istraživačka građa Ladislava Šabana (fascikl 1), <http://dizbi.hazu.hr/?object=content&id=3703> (pristup: 3. kolovoza 2018).
630. HR HDA 2016 – Hrvatski državni arhiv, Zagreb: Fond obitelji Lorković, kutija br. 1, korespondencija, Pismo Melite Lorković sinu Radovanu, Kairo, 8. studenoga 1969. godine, MS.

631. HR HDA 2016 – Hrvatski državni arhiv, Zagreb: Fond obitelji Lorković, kutija br. 2, korespondencija, Pismo Melite Lorković sinu Radovanu, Kairo, 5. svibnja 1962. godine, MS.
632. Osobni arhiv Radovana Lorkovića: Fotografija Svetislava Stančića i njegovih studenata povodom obljetnice 1956. u Zagrebu.
633. Osobni arhiv Radovana Lorkovića: Pismo Melite Lorković upućeno suprugu Radoslavu o sudjelovanju u ispitnoj komisiji na École Normale de Musique de Paris iz 1938. godine
634. Osobni arhiv Radovana Lorkovića: Potvrda o sudjelovanju Melite Lorković na usavršavanju i u ispitnoj komisiji na École Normale de Musique de Paris.
635. Osobni arhiv Radovana Lorkovića: Program koncerta Melite Lorković studentice Državne Muzičke akademije u Zagrebu 1927. godine.
636. Osobni arhiv Martine Mičija Palić: Izdanje Mendelssohnovih skladbi u redakciji Melite Lorković 1984. godine.
637. Osobni arhiv Martine Mičija Palić: Plakat koncerta Branke Musulin u Zagrebu 1944. godine.
638. Osobni arhiv Martine Mičija Palić: Programska knjižica za koncerte u spomen stogodišnjice rođenja Melite Lorković.
639. Osobni arhiv Martine Mičija Palić: Program koncerta Melite Lorković 13. travnja 1954. godine u Helsinkiju.
640. Zavičajni muzej „Stjepan Gruber”, Županja: Ostavština Melite Lorković, Program koncerta Melite Lorković studentice Državne Muzičke akademije u Zagrebu 1928. godine.
641. Zavičajni muzej „Stjepan Gruber”, Županja: Ostavština Melite Lorković, Program koncerta Melite Lorković održanoga u Zagrebu 1937. godine.
642. Zavičajni muzej „Stjepan Gruber”, Županja: Ostavština Melite Lorković, Program koncerta Melite Lorković pod ravnanjem Kurta Masura 1957. godine.
643. Zavičajni muzej „Stjepan Gruber”, Županja: Ostavština Melite Lorković, Program koncerta Melite Lorković pod ravnanjem Andréa Cluytensa 1966. godine.

8. TABLICE

Popis tablica:

Tablica 1. INSTITUCIONALIZIRANA PODUKA GLAZBE U ZAGREBU

Tablica 2. PRVI UČITELJI GLAZBE NA ZAGREBAČKOJ PREPARANDIJI

Tablica 3. UČITELJI GLASOVIRA NA ŠKOLI HGZ-a U ZAGREBU od 1858. do 1920. godine

Tablica 4. NAJZNAČAJNIJI KONCERTNI NASTUPI PIJANISTA U ZAGREBU od 1815. do 1951. godine

Tablica 5. ZASTUPLJENOST UČENICA GLASOVIRA NA GLAZBENOJ ŠKOLI HRVATSKOGA GLAZBENOG ZAVODA 1872. – 1900.

Tablica 6. NAJZNAČAJNIJI KONCERTNI NASTUPI HRVATSKIH PIJANISTICA S ORKESTROM U ZAGREBU od 1951. do 1970.

Tablica 7. NASTAVNICI GLASOVIRA NA MUZIČKOJ AKADEMIJI U ZAGREBU od 1920. do 1950. godine

Tablica 7a. NASTAVNICI GLASOVIRA NA MUZIČKOJ AKADEMIJI U ZAGREBU od 1920. do 1950. godine (razvrstani prema spolu)

Tablica 8. DIPLOMANDI GLASOVIRA NA MUZIČKOJ AKADEMIJI U ZAGREBU od 1922. do 1950. godine

Tablica 9. DIPLOMANDI GLASOVIRA NA MUZIČKOJ AKADEMIJI U ZAGREBU od 1922. do 1950. godine (razvrstani prema odsjecima i spolu)

Tablica 10. DIPLOMANDI GLASOVIRA iz klase Svetislava Stančića od 1922. do 1950. godine (razvrstani prema odsjecima i spolu)

Tablica 11. DIPLOMANDI GLASOVIRA iz klase Antonije Geiger Eichhorn od 1922. do 1950. godine (razvrstani prema odsjecima i spolu)

Tablica 12. DIPLOMANDI GLASOVIRA iz ostalih klasa od 1922. do 1950. godine (razvrstani prema odsjecima i spolu)

Tablica 13. DIPLOMANDI GLASOVIRA U KLASI SVETISLAVA STANČIĆA od 1922. do 1965. (i nakon umirovljenja do 1968.) godine

Tablica 13a. STUDENTI GLASOVIRA U KLASI SVETISLAVA STANČIĆA koji nisu kod njega diplomirali

Tablica 14. DIPLOMANDI GLASOVIRA U KLASI ANTONIJE GEIGER EICHHORN od 1920. do 1961. godine

Tablica 15. DIPLOMANDI GLASOVIRA U KLASI MELITE LORKOVIĆ

1929.–1945./1983.–1987. godine

Tablica 16. DIPLOMANDI GLASOVIRA U KLASI DORE GUŠIĆ 1941.–1974. godine

Tablica 17. PROČELNICI ODSJEKA ZA KLAVIR, ORGULJE I ČEMBALO MUZIČKE
AKADEMIJE U ZAGREBU

Tablica 1. INSTITUCIONALIZIRANA PODUKA GLAZBE U ZAGREBU (od prvih obrazovnih ustanova koje su u nastavnome kurikulumu imale neki od glazbenih predmeta, do osnutka Muzičke akademije u Zagrebu)

Godina osnutka institucije	Naziv institucije	Podaci o glazbenoj poduci
12. / 13. stoljeće	Katedralna škola	
1362.	Škola na Gradecu	
1473.	Dominikanski samostan	
16. stoljeće	Sjemenišna škola na Kaptolu	
1607.	Isusovačka gimnazija	
1632.	Isusovci imaju neku vrstu glazbene škole	
1646.	Samostan klarisa – ženska škola	
1776.	Zagrebačka preparandija	
1788.	Prva svjetovna glazbena škola u okviru preparandije	Prvi profesor Johann Pleyel, a škola ima samostalni nastavni plan i program.
1789.	Djevojačka škola	
1829.	Glazbena škola Hrvatskoga glazbenog zavoda	
1916.	Hrvatski konzervatorij	
1921./1922.	Muzička akademija u Zagrebu	

Tablica 2. PRVI UČITELJI GLAZBE NA ZAGREBAČKOJ PREPARANDIJI

Ime i prezime profesora	Razdoblje djelovanja na preparandiji	Status, posebne napomene
<i>Ludwig Pancer</i>	1776. – 1786.	Honorarno zaposlen, za izborni predmet.
<i>Franjo Kornig</i>	1786. – 1788.	Honorarno zaposlen, za izborni predmet.
Johann Pleyel	1788. – 1799.	Prvi stalno zaposlen učitelj glazbe.
Franjo Lichtenegger	1799. – 1800.	
Ivan Klie	1800.	Privremeno zaposlen.
Johann Pleyel ⁹¹¹	1800. – 1801.	Zbog bolesti nije držao nastavu, ali je umirovljen tek 1806. godine.
Josef Horaček	1802. – 1828.	Zaposlen i kao učitelj normalne škole.
Alojz Lukinac	1828. – 1840./41.	Po zanimanju odvjetnik, služba na preparandiji mu je ukinuta.
1841. godine Hrvatski glazbeni zavod preuzima upravljanje	1841.	Ugovor o pripojenju nije u potpunosti zaživio pa se ponovno 1860. godine javljaju nove poteškoće. ⁹¹²
Juraj Sojka	1841./42. – 1860.	Vatroslavu Lisinskomu drži privatnu poduku glasovira.
Vatroslav Lichtenegger	1864. – 1876.	Juliusu Epsteinu drži privatnu poduku glasovira.
Đuro Eisenhuth	1865. – 1876.	

⁹¹¹ Zbog bolesti Johann Pleyel nije bio u mogućnosti držati nastavu, pa se intenzivno traži dostojna zamjena. Nažalost, problemi s pronalaženjem stručnoga kadra nastavljaju se u narednomu periodu, a upravo se zbog toga u školskoj godini 1801./02. neće uopće održavati nastava glazbe.

⁹¹² Usp. RAKIJAS 1969: 189–195.

Tablica 3. UČITELJI GLASOVIRA NA ŠKOLI HGZ-a U ZAGREBU od 1858. do 1920. godine⁹¹³

Ime i prezime profesora	Razdoblje djelovanja pri školi Hrvatskoga glazbenog zavoda	Status, posebne napomene
Vinko Winař	1858. – 1860.	Suplent bez plaće, poslije daje privatne poduke.
Adolf Felbinger	1865. – 1867.	Privremena učionica glasovira u okviru škole HGZ-a.
Ivan Zajc	1870. – 1908.	Poduka glasovira obligatnoga za pjevače i glasovira kao glavnoga predmeta najčešće za izvanredne učenike ili frekventante.
Franjo Ksaver Kuhač	1872. – 1876.	Prvi profesor glasovira na školi HGZ-a u okviru <i>klavirne učione</i> .
Vatroslav Kolander	1876. – 1881.	Nakon 1881. godine vodi privatnu glasovirsku školu.
Vatroslav Lichtenegger	1877. – 1883.	Profesor pjevanja i glasovira.
Ivan Zajc	1881. – 1882.	Privremeno preuzeo <i>klavirnu učionu</i> .
Milan Fabković	1882. – 1887.	
Antun Stöckl	1883. – 1886.	
Dragutin Marek	1885. – 1890.	
Franjo Potuček	1886. – 1903.	
Nikola pl. Faller	1887. – 1889.	
Hector pl. Catinelli	1888. – 1892.	

⁹¹³ Tablica je izrađena prema izvješćima glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda od školske godine 1868./1869. do 1920./1921. te prema kronici o Hrvatskome glazbenom zavodu Antona Gogle. Usp. GOGLIA 1927.

Emilija pl. Makanec	1890. – 1920.	Učiteljica Svetislava Stančića. Prva žena zaposlena kao učiteljica glasovira na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda.
Terezija Knez	1890. – 1891.	
Anka Barbot Krežma	1891. – 1914.	Učiteljica Antonije Geiger Eichhorn.
Slava Proff Irnich	1891. – 1920.	
Vitézslav Roman Moser	1891. – 1893.	Učitelj violine i glasovira.
Marija Abzac	1892. – 1895.	
Franjo Jilek	1893. – 1905.	Učitelj violine, glasovira, komorne glazbe i opernog ansambla.
Olga Voršak	1894. – 1896.	
Paula Goršetić	1895. – 1896.	
Marija Vranešić Vasilesko	1896. – 1907.	
Terezija Herzog	1896. – 1912. (1911.)	Od 1911. na dopustu nakon kojega se nije vratila u službu.
Marija Boić (r. Koščec)	1898. – 1921.	
Felice Streim	1898. – 1918.	Radi na školi HZG-a u navedenome periodu s povremenim prekidima.
Cvjeta Janda (kasnije udana Pacher)	1899. – 1902.	
Dragica Kovačević (kasnije udana Häusler)	1900. – 1906.	
Ćiril Junek	1903. – 1920.	Učitelj orgulja, glasovira, zborskog pjevanja i teorije glazbe.
Hedviga Hergešić (r. Devidé)	1906. – 1909.	Od 1901. volontira na zavodskoj školi.
Sidonija Geiger	1908. – 1921.	

Slava pl. Krainčić (Huml)	1909. – 1919.	
Ada Werhonig	1909. – 1911.	
Nada Klaić Jurinac	1911. – 1920.	Uz glasovir predavala je i solo pjevanje.
Jerka Marković Dobronić	1912. – 1919.	
Hermann Gruss	1912. – 1916.	<i>Majstorska škola klavira</i> otvorena je 1912. godine, a prvi voditelj je Hermann Gruss.
Svetislav Stančić	1916. – 1921.	Vodi <i>Majstorsku školu klavira</i> nakon Grussa. Poslije profesor na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.
Ernest Krauth	1916. – 1921.	
Silvija pl. Kočiš (Kocsis) (kasnije udana Trišler)	1916. – 1921.	
Margita Rosenberg (kasnije udana Marković)	1917. – 1918.	
Olga Clement (kasnije udana Milčinović)	1917. – 1921.	
Olga Vukelić Lugarić	1917. – 1921.	
Lea Čulumović	1918. – 1919.	
Vjekoslava Ivka Hanžeković	1918. – 1921.	
Leonija Vuković (r. Stauduar)	1918. – 1921.	
Elvira Maršić	1919. – 1921.	
Margita Pavelić	1919. – 1921.	
Antonija Geiger Eichhorn	siječanj 1920. – 1921. ⁹¹⁴	

⁹¹⁴ Nakon školske godine 1920./1921. Hrvatski konzervatorij postaje Kraljevskom muzičkom akademijom u Zagrebu, koja preuzima sve učitelje glasovira, osim Makanec i Proff, koje odlaze u mirovinu sredinom 1920. godine. Usp. GOGLIA 1927: 112.

Tablica 4. NAJZNAČAJNIJI KONCERTNI NASTUPI PIJANISTA U ZAGREBU od 1815. do 1951. godine

Pijanist /pijanistica	Godina gostovanja	Mjesto gostovanja	Program koncerta, solistički ili komorni nastup	Izvor podataka o koncertima (navodi iz literature)
Johann Nepomuk Hummel	29. i 30. svibnja 1815.	2 koncerta: Amadéovo kazalište; kućni koncert kod Julijane Novosel (sestra biskupa Maksimilijana Vrhovca)	Solistički recital (izvodi većinom vlastita djela).	Barlé 1938: Sveta Cecilija, 32, br. 1, str. 21. Matasović 1998: 487. Bezić 2012: 61.
„virtuoz Jansen” – Johann Anton Friedrich Jansen ?	1817.			Katalinić & Ries 2018: 56.
Franz Spiller	1828.		Svira vlastite „Konzertne varijacije za glasovir“ i slobodnu fantaziju - prvi poznati primjer improvizacije u nas.	Šaban 1982: 57.
Franjo Krommer	1838.			Goglia 1927: 11.
A. ? Hofholzer	1845.	Stankovićevo kazalište	Izvodi s orkestrom Mendelssohnov koncert za glasovir.	Goglia 1927: 13.
Franz Liszt	27. srpnja 1846.	Stankovićevo kazalište (svira na vlastitome glasoviru)	F. Liszt: „Réminiscences de Norma“ L. van Beethoven: „Sonate pathétique“ (vjerojatno je svirao Andante con variazioni iz Sonate op. 26) ⁹¹⁵ F. Liszt (F. Schubert): „Die Forelle“, „Lob der Tränen“, F. Liszt: „Souvenir d'Espagne“, F. Liszt : „Grande galop chromatique“.	Goglia 1927: 13. Katalinić & Ries 2018: 59. Lannoy 1846: 780.

⁹¹⁵ Usp. KATALINIĆ & RIES 2018: 59. Usp. TUKSAR 2018: 38. Usp. LANNOY 1846: 780. Usp. *** 1846b: 252.

Julius Epstein	(1852.)/1854./1857./1858. ⁹¹⁶	Koncerti HGZ-a	1854. solo recital u povodu rođendana Franje Josipa I; svira vlastita djela „Priča“ i „Impromptu na narodnu temu“, „La colombe Blurette“, „Réminiscences du Trovatore“, Schulhoff: „Étoile du soir“, Chopin: „Valse de concert“, Mayseder: Glasovirski kvintet, Mendelssohn: „Pjesme bez riječi“ za fisharmoniku i glasovir.	Goglia 1927: 21. Širola 1942: 320. Miklaušić Ćeran 2001: 336.
Leopoldina Gilly	1857./1859. /1860.	Koncerti HGZ-a (Društveni koncert u Ilirskoj dvorani?)	Svira vlastitu fantaziju na narodne motive; A. Jaell: „Waldflüstern“, „Illustration“; R. Willmers: „La Serenade“; komorni program.	Goglia 1927: 25. Miklaušić Ćeran 2001: 337.
kapelnik David	1859.	Koncerti HGZ-a	Komorni koncert s Antunom Švarcom.	Goglia 1927: 26.
J. Roth	1860.	Koncert HGZ-a	Svira vlastito djelo „Papageno-rondo“.	Goglia 1927: 28.
Ljudmila Zadrobilkova	1861.		Schulhoff: „Souvenir de Kiev“, Mendelssohn: Koncert za glasovir u g-molu, Dreyschock: „Invitation à la polka“, Chopin: „Nocturno u Desduru“, S. Heller (F. Schubert): „Die Forelle“, obrade čeških narodnih pjesama.	Blažeković 2002: 266.
Joseph Kafka⁹¹⁷	1862./1863./1865./1871.	Koncert HGZ-a	Svira vlastito djelo „Souvenir de Moslavina“, F. Liszt: „Réminiscences de Norma“ i komorni program.	Goglia 1927: 30.
Vilim Müller	1863.	Koncert HGZ-a	Komorni program s Josephom Kafkom.	Goglia 1927: 31.
W. Döring/ A. Felbinger	1864.	Kazalište	Mendelssohn – Moscheles: Dvostruki koncert; komorni program s violinistom, W. Döring svira i solo Th. Döhler: Fantazija na teme iz „William Tell“.	Goglia 1927: 34.

⁹¹⁶ Širola navodi da je Julius Epstein svirao u Zagrebu 1852. godine, dok Antun Goglia donosi podatke da je Epstein svirao 17. kolovoza 1854. u Kazalištu na svečanoj akademiji povodom kraljevoga rođendana, 30. siječnja 1857. u korist „Mozartove zaklade“ HGZ-a i 26. rujna 1858. na koncertu Društva HGZ-a. Usp. GOGLIA 1927: 21–24.

⁹¹⁷ Joseph Kafka bio je pijanist, skladatelj i glazbeni kritičar koji je nastupao kao solist, najčešće izvodeći vlastite skladbe i virtuosne skladbe Franza Liszta. Usp. MIKLAUŠIĆ ĆERAN 2005.

Rudolf Willmers	1866.			Blažeković 2002: 277.
Jela Konšek	1870.		Beethoven: Sonata op. 26, Mendelssohn: „Die Spinnerin“, „Capriccio brillante“, „Die Forelle“ i komorni program.	Blažeković 2002: 274.
Cecilija Frank	1871.	Stankovićevo kazalište	L. van Beethoven: 3. koncert za glasovir i orkestar u c-molu, op. 37, Dirigent: Ivan pl. Zajc.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 73.
Anka Krežma	6. svibnja 1871.	Stankovićevo kazalište	Prvi koncert s violinistom Franjom Krežmom u Zagrebu.	Fajdetić 1982: 196.
Jovanka Stojković	1872.			Blažeković 2002: 274.
Marie Wieck	1873.			Blažeković 2002: 274.
Sophie Menter	14. travnja 1875.	Stankovićevo kazalište	Komorni nastup s violončelistom Davidom Popperom. Izvodi i skladbe za glasovir solo ; A. Rubinstein: Etida „Auf falschen Noten“, F. Chopin – F. Liszt: Chant polonaise, C. M. von Weber – C. Tausig: Aufforderung zum Tanz, F. Liszt: Tarantella di bravura.	Blažeković 2002: 275–276. (program u prilogu)
Franjo Petrić	1875.	Stankovićevo kazalište	I. Zajc: Simfonija za glasovir i orkestar, Dirigent: Ivan pl. Zajc.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 75.
Annette Essipova	1876. (održala je dva koncerta; 26. i 28. veljače)		F. Mendelssohn: Andante i scherzo, J. P. Rameau: Varijacije, R. Schumann: Faschingsschwank aus Wien op. 26, A. Rubinstein: Barcolla, F. Liszt: Waldesrauchen, Th. Leschetizky: Mazurka, F. Chopin: Berceuse, Etude, Scherzo / F. Mendelssohn: Preludij i fuga, J. Field: Nocturno, W. A. Mozart: Menuet, F. Schubert: Serenada, R. Schumann: Traumswirren, F. Liszt: Etude, F. Chopin: Barcarolle, Valcer, F. Liszt: Fantazija na motive iz Sna ljetne noći.	Širola 1942: 320. Miklaušić Čeran 2001: 67.
Anton Door	1877.		Komorni nastup s violinistom Pablom de Sarasateom, ali Door izvodi skladbe za glasovir solo R. Schumanna, F. Chopina i A. Rubinsteina.	Blažeković 2002: 277.

Anka Krežma	1878.		Komorni nastup s violinistom Franjom Krežmom.	Goglia 1927: 52.
Anka Krežma	1879.	Hrvatsko narodno kazalište	V. Fuchs: Improvisation, A. Rubinstein: Valse-caprice (dio programa koji izvodi solo).	Fajdetić 1982: 201.
Franjo Petrić, Josip Vončina ml.	1879.	Hrvatsko narodno kazalište	C. Saint-Saëns: Fantazija na jedan Beethovenov motiv za dva glasovira i orkestar.	Miklaušić Ćeran & Zubović 1996: 77.
Laura Fein	1882. (održala je dva koncerta; 3. i 5. svibnja)	Hrvatsko narodno kazalište	F. Chopin: Koncert za glasovir u e-molu op. 11 (prva izvedba u Hrvatskoj).	Grgić 2006: 42. Miklaušić Ćeran 2001: 336.–337.
Marie Baumayer	1885.	Hrvatski glazbeni zavod	W. A. Mozart: Fantazija, J. S. Bach – C. Tausig: Fuga u d-molu, J. Brahms: Rhapsodie, Capriccio, L. Lehmann: „Pedalskizze”.	Goglia 1927: 59.
Augusta i Eucesta Ferrari d'Occhieppo⁹¹⁸	1886.			Širola 1942: 320.
Laura Fein	1887.		L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru, op. 73.	Goglia 1927: 59.
Pal pl. Janko⁹¹⁹	1887.	Dvorana Hrvatskoga sokola	R. Wagner: Zbor hodočasnika iz opere Tanhäuser, J. S. Bach: Fuga za orgulje u c-molu, F. Chopin: Sonata u b-molu, Etida u Es-duru, C. Saint-Saëns: Mazurka u g-molu, F. Liszt: La campanella, Pjesma prelja iz Wagnerovoga Ukletog Holandeza, A. Rubinstein: Etida u C-duru, P. Janko: Valcer Delibesove Naile iz baleta „La source“.	Miklaušić Ćeran 1994: 263.
Alfred Reisenauer	1887. (održao tri koncerta: 18., 20. i 25. siječnja)	Hrvatsko narodno kazalište	R. Schumann: Simfonijske etide, D. Scarlatti: Pastorale i capriccio, L. van Beethoven: Rondo op. 128, J. Field: Nocturno, F. Chopin – F. Liszt: Chant polonaise, F. Liszt: Ricordanza, Cantique d'amour, Valse impromptu, Tarentelle, Réminiscences de Don Juan, W. A. Mozart: Rondo u a-molu i dr.	Širola 1942: 320.

⁹¹⁸ Usp. TRAMER 2011.

⁹¹⁹ Mađarski pijanist Pal pl. Janko izumitelj je nove klavijature pa je ovaj koncert svojevrsna senzacionalna prezentacija mogućnosti novoga tipa instrumenta. Usp. MIKLAUŠIĆ ĆERAN 1994: 263.

Nikola Faller	1888.	Hrvatski glazbeni zavod	C. Saint-Saëns: 2. koncert za glasovir i orkestar u g-molu op. 22	Goglia 1927: 63.
Slava Proff	1889.	Hrvatski glazbeni zavod	J. N. Hummel: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 85 br. 2	Goglia 1927: 62.
Anka Barbot Krežma	10. siječnja 1890.	Dvorana Hrvatskoga sokola	A. Dvořák: Koncert za glasovir i orkestar u g-molu op. 33 (prva izvedba u Hrvatskoj).	*** 1890b: 4.
Hector Catinelli	1890.	Hrvatski glazbeni zavod	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54	Goglia 1927: 63.
Anka Barbot Krežma	25. studenoga 1892.	Hrvatski glazbeni zavod	P. I. Čajkovski: Koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 br. 1 (prva izvedba u Hrvatskoj).	Goglia 1927: 73.
Antun Foerster	1894.	Hrvatski glazbeni zavod	F. Chopin: Balada u f-molu op. 52, Nocturno u Des-duru op. 27, br. 2 i dr.	Širola 1942: 320. Goglia 1927: 76.
Rikard Epstein	1895.	Hrvatski glazbeni zavod	J. S. Bach – C. Tausig: Toccata i fuga, F. Chopin: Sonata u h-molu op. 58 br. 3, Nocturne, R. Schumann: Waldszenen op. 82 br. 7 – „Vogel als Prophet“, F. Liszt: Rapsodija.	Goglia 1927: 82.
Ilona Eibenschütz	1896.	Hrvatsko narodno kazalište	F. Chopin: 2. koncert za glasovir i orkestar u f-molu, op. 21 Dirigent: Franjo Rumpel.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 84.
Max von Pauer	1896.	Hrvatski glazbeni zavod	Komorni nastup s triom; izvodi skladbe za glasovir solo; F. Mendelssohn: Pjesma bez riječi, Capriccio, Chopin: Etida?	Goglia 1927: 84.
Dragica Kovačević (Häusler)	1898.	Hrvatski glazbeni zavod	E. Grieg: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 16, J. S. Bach – C. Tausig: Toccata i fuga u d-molu, F. Chopin: Nocturne u Des-duru, R. Schumann: Novelette, F. Liszt: Gnomenreigen, Sonetto del Petrarca E-dur, Rhapsodie br. 12, Seiss: Bravour-studie.	Kos 1990: 31.
Dragica Kovačević (Häusler)	9. veljače 1900.	Hrvatski glazbeni zavod	F. Liszt: Koncert za glasovir i orkestar u Es-duru br. 1 (prva izvedba u Hrvatskoj).	Kos 1990: 32.
Dragica Kovačević (Häusler)	8. veljače 1901.		E. Grieg: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 16	Goglia 1927: 32.
Ernst Ferrier	1901.	Hrvatski glazbeni zavod	Komorni nastup.	Goglia 1927: 88.

Vilim Klassen	1901.	Hrvatski glazbeni zavod	Komorni nastup s violinistom F. Ondříčekom.	Goglia 1927: 88.
Dragica Kovačević (Häusler)	1902.	Hrvatski glazbeni zavod	C. M. von Weber: Koncertni komad u f-molu op. 79 za glasovir i orkestar.	Kos 1990: 32.
Dragica Kovačević (Häusler)	1903.		C. M. von Weber: Koncertni komad u f-molu op. 79 za glasovir i orkestar (uz glasovirsku pratnju Nikole pl. Fallera).	Kos 1990: 32.
Ernest pl. Dohnany	1903.		Komorni nastup s kvartetom Fitzner.	Širola 1942: 320. Goglia 1930: 41.
Leopold Godowsky	1905.			Širola 1942: 320.
Wilhelm Backhaus	1908.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je skladbe J. S. Bacha, L. van Beethovena, F. Chopina, F. Liszta.	Širola 1942: 320.
Bernhard Philipsen	1912.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je skladbe J. S. Bacha, F. Chopina, F. Liszta, C. Debussyja, Sverre Jordana, C. Scotta, H. Balfour – Gardinera	Goglia 1927: 103.
Richard Strauss	1912.	Hrvatski glazbeni zavod	Nastupa kao glasovirski pratilac Fritza Steinera izvodeći vlastite pjesme.	Matasović 1998: 492.
Raoul Pugno	1912.	Hrvatski glazbeni zavod		Širola 1942: 320. Miklašić Čeran 2003: 115.
Eugen d'Albert	1912.	Hrvatsko narodno kazalište	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru, op. 73.	Miklašić Čeran & Zubović 1996: 88.
Antonija Geiger	21. siječnja 1913.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58, F. Chopin: Scherzo u cis-molu, Nocturno u c-molu, F. Liszt: Waldesrauchen.	Goglia 1927: 103.
Hermann Gruss	1913.	Hrvatski glazbeni zavod	P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23	Goglia 1927: 104.
Emil Sauer	1914.			Širola 1942: 320.

Svetislav Stančić	1914.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru, op. 73 [Goglia navodi da je Stančić abiturijent tj. diplomant HGZ-a].	Goglia 1927: 104.
Svetislav Stančić	1916.	Hrvatsko narodno kazalište	Koncert na kojemu se izvode djela hrvatskih skladatelja mlađe generacije, a Stančić je prouzveo Koncert za glasovir i orkestar skladateljice Dore Pejačević. Dirigent: Fridrik Rukavina.	Dolić 1988: 87.
Elly Ney	1917.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodila je skladbe J. S. Bacha, L. van Beethovena, F. Schuberta, R. Schumanna i F. Liszta.	Širola 1942: 320.
Sidonija Geiger i Ernest Krauth	20. prosinca 1917.	Hrvatski glazbeni zavod	J. S. Bach: Koncert u c-molu, br. 3 za dva glasovira i orkestar.	Goglia 1927: 107.
Paul Weingarten	1917.		Izvodi skladbe J. Brahmsa, F. Schuberta i E. Sauera.	Širola 1942: 320. Markulin 1921: Sveta Cecilija, 15, br. 4, str. 102–103.
Alfred Hoehn	1918.		Izvodi četiri sonate L. van Beethovena.	Cindrić 1971: 30.
Josef Lhevinne	1918.	Hrvatski glazbeni zavod		Cindrić 1971: 30.
Svetislav Stančić	12. travnja 1919.	Hrvatski glazbeni zavod	J. S. Bach – C. Saint-Saëns: Uvertira iz 29. crkvene kantate, R. Schumann: Sonata u g-molu op. 22, S. Stančić: Preludij u b-molu, D. Plamenac: Gavota (1912), P. Konjović – S. Stančić: Narodna igra, F. Chopin: Nocturno u Fis-duru op. 15, Scherzo u cis-molu op. 39.	Goglia 1927: 110.
Moritz Rosenthal	1920. (održao je dva koncerta; 22. i 24. siječnja)		Izvodio je skladbe G. F. Händela, D. Scarlattija, W. A. Mozarta, L. van Beethovena, F. Chopina, R. Schumanna, I. Padarewskoga, A. Ljadova, F. Liszta, J. Straussa.	Markulin 1920: Sveta Cecilija, 14, br. 4, str. 84.
Gizela Beck	6. ožujka 1920.		L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru, op. 73, P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23	Markulin 1920: Sveta Cecilija, 14, br. 4, str. 85.
Anton Trost	1920.		J. Brahms: Rapsodija u g-molu, S. Stančić: Preludij u b-molu, M. Balakirev: „Islamej”.	Širola 1942: 320.

				Markulin 1920: Sveta Cecilija, 14, br. 4, str. 85.
Jan Smeterlin	1920.	Hrvatski glazbeni zavod		Širola 1942: 320.
Alfred Grünfeld	1921.		W. A. Mozart: Sonata A-dur, L. van Beethoven: Andante favori, C. W. Glück – J. Brahms: Gavotte, J. Brahms: Intermezzo op. 118 br. 2, Rapsodija op. 79, F. Schubert: Impromptu op. 90, F. Chopin: Nokturno op. 32, Valcer u a-molu, Mazurka op. 24, R. Schumann: Papillon op. 2 i nekoliko vlastitih skladbi.	Cindrić 1971: 35.
Antonija Geiger Eichhorn	7. ožujka 1921.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 98.
Antonija Geiger Eichhorn	22. ožujka 1921.	Hrvatsko narodno kazalište	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 98.
Paul Weingarten	1921.		Izvodi skladbe F. Chopina, C. Debussyja, L. van Beethovena, F. Liszta i Stauba.	Širola 1942: 320. Markulin 1921: Sveta Cecilija, 15, br. 4, str. 102–103.
Anton Trost	1922.	Hrvatski glazbeni zavod	F. Liszt: 1. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru Dirigent: Vjekoslav Rosenberg Ružić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 99.
Antonija Geiger Eichhorn	26. veljače 1922.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 99.
Antonija Geiger Eichhorn	21. siječnja 1923.	Hrvatski glazbeni zavod	P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 100.
Vojislav Arminski	1923.	Hrvatski glazbeni zavod	E. Grieg: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 16 Dirigent: Oskar Smodek.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 101.

Paul Weingarten	1923.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58 Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 101.
Alfred Hoehn	1923.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73, P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 101.
Svetislav Stančić	20. svibnja 1923.	Music Hall	F. Liszt: Dance macabre za glasovir i orkestar Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 102.
Antonija Geiger Eichhorn	13. siječnja 1924.		I. Stravinski: Petruška – tri stavka za glasovir	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 102.
Antonija Geiger Eichhorn	20. siječnja 1924.	Hrvatski glazbeni zavod	C. Saint-Saëns: 2. koncert za glasovir i orkestar u g-molu op. 22 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 102.
Fina Shapira	1924.	Hrvatski glazbeni zavod	Koncert komorne glazbe.	Goglia 1927: 118.
Anton Trost	1924.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 3. koncert za glasovir i orkestar u c-molu op. 37 Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 103.
Alexander Borowsky	1924. (održao dva koncerta: 2. i 5. listopada).	Hrvatski glazbeni zavod	P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 103.
Nikolaj Orlov	1925.	Hrvatski glazbeni zavod		Širola 1942: 321.
Josef Jiránek	1925.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je skladbe B. Smetane i A. Dvořáka.	Goglia 1927: 119.
Lazare Lévy	1925.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je skladbe W. A. Mozarta, M. Ravela, C. Debussyja, F. Chopina i E. Chabriera.	Šafranek Kavić 1926: Sveta Cecilija, 20, br. 1, str. 13–15.
Giulietta von Mendelssohn Gordigiani	1926.		Komorni nastup s čelistom Gasparom Cassadóom.	Matasović 1998: 489.
Igor Stravinski	1926.	Hrvatski glazbeni zavod	Nastup s opernom pjevačicom Majom Strozzi–Pečić, izvodi vlastitu Sonatu i Serenadu za glasovir.	Matasović 1998: 493.

Jenő Takács	1926.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je vlastite skladbe te djela Béle Bartóka i Zoltana Kodályja.	Goglia 1927: 124.
Antonija Geiger Eichhorn	1926.	Hrvatski glazbeni zavod	Večer Franza Liszta.	Goglia 1927: 124.
Svetislav Stančić	1926.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je Sonatinu Oskara Jozefovića i „Prizore iz marionetske igre” Božidara Širole te skladbe S. Prokofjeva, C. Scotta i A. Scriabina.	Goglia 1927: 124.
Fina Shapira	1926.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodila je skladbe F. Mendelssohna i C. M. von Webera za glasovir solo.	Goglia 1927: 124.
Ignaz Friedman	1926.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je skladbe J. S. Bacha – F. Busonija, L. van Beethovena, F. Schuberta, F. Liszta, I. Friedman – E. Gärtnera.	Širola 1942: 321. Šafranek Kavić 1926a: Sveta Cecilija, 20, br. 2, str. 233–234.
Arthur Rubinstein	1927. (održao je dva koncerta; u siječnju i listopadu) *nastupio je u Zagrebu i u listopadu 1929.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je skladbe J. S. Bacha, L. van Beethovena, F. Schuberta, F. Chopina, F. Liszta, J. Brahmsa, C. Debussyja, F. Busonija, I. Stravinskoga, I. Albéniza, H. Villa-Lobosa.	Matasović 1998: 487–488.
Paul Schraum	1927.		P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 105.
Svetislav Stančić	1927.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je skladbe Fortunata Pintarića, Ferde Livadića, Antuna Dobronića, Božidara Širole i Josipa Štolcera Slavenskog.	Goglia 1927: 125.
Božidar Kunc	1929.		A. Casella: Partita za glasovir i orkestar Dirigent: Fran Lhotka.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 107.
Antonija Geiger Eichhorn	16. ožujka 1930.	Hrvatsko narodno kazalište	D. Pejačević: Koncertna fantazija za glasovir i orkestar Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 108.
Paul Wittgenstein	1930.	Hrvatski glazbeni zavod	S. Bortkiewicz: Koncert za glasovir (za lijevu ruku) i orkestar op. 28, R. Strauss: Parergon iz „Sinfonie domestica” za glasovir (za lijevu ruku) i orkestar op. 73	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 108.

			Dirigent: Krešimir Baranović.	
Claudio Arrau	1931.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je djela J. S. Bacha, L. van Beethovena, F. Chopina i F. Liszta.	Matasović 1998: 488.
Rosalind Kaplan	1932. (održala je dva koncerta; 14. i 17. studenoga)	Hrvatski glazbeni zavod	P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23; F. Liszt: 2. koncert za glasovir i orkestar u A-duru. Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 110.
Antonija Geiger Eichhorn	6. siječnja 1932.		F. Chopin: 2. koncerta za glasovir i orkestar u f-molu op. 21	Goglia 1927: 124.
Karol Szymanovski	1933.	Hrvatski glazbeni zavod	K. Szymanovski: 4. simfonija za glasovir i orkestar op. 60.	Matasović 1998: 493.
Stana Ribnikar	1933.	Hrvatski glazbeni zavod	M. de Falla: „Noći u španjolskim vrtovima” – simfonijske impresije za glasovir i orkestar Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 111.
Antonija Geiger Eichhorn	1933.	Hrvatski glazbeni zavod	F. Liszt: 1. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 111.
Nikolaj Orlov	1934.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	F. Chopin: 2. koncerta za glasovir i orkestar u f-molu op. 21 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 111.
Petar Dumičić, Božidar Kunc i Evgenij Vaulin	1934.	Hrvatski glazbeni zavod	E. Grieg: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 16 (Dumičić), B. Kunc: Koncert za glasovir i orkestar u h-molu op. 22 (Kunc – praizvedba), F. Liszt: Dance macabre za glasovir i orkestar (Vaulin) Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 112.
Dora Gušić i Marijan Feller	14. prosinca 1934.		C. Ph. E. Bach: Koncert u Es-duru za dva glasovira i orkestar	Goglia 1937: 11.
Evgenij Vaulin	1935.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru, op. 73 Dirigent: Oskar Jozefović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 112.
Alexander Borowsky	1935.	Hrvatsko narodno kazalište	J. S. Bach: 1. koncert za glasovir i orkestar u d-molu, BWV 1052, F. Liszt: 1. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 113.

			Dirigent: Oskar Jozefović.	
Sergej Prokofjev	1935.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodio je vlastite skladbe.	Širola 1942: 321. Šafranek Kavić 1935: Sveta Cecilija, 29, br. 1, str. 17–19.
Dora Gušić i Marijan Feller	21. ožujka 1935.	Hrvatski glazbeni zavod	Večer J. S. Bacha povodom 250. godišnjice njegova rođenja.	Miklaušić Čeran 2003: 89.
Pančo Vladigerov	1936.	Hrvatski glazbeni zavod	P. Vladigerov: 2. koncert za glasovir i orkestar op. 22 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 113.
Ladislav Palfi	1937.	Hrvatski glazbeni zavod	F. Mendelssohn: 2. koncert za glasovir u g-molu op. 25 Dirigent: Oskar Jozefović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 116.
Nikolaj Orlov	1937.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	S. Rahmanjinov: 2. koncert za glasovir i orkestar u c-molu op. 18 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 116.
Hilde Ruth Somer	1937.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	F. Liszt: Mađarska rapsodija za glasovir i orkestar, W. A. Mozart: Koncertni rondo za glasovir i orkestar u D-duru KV 382 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 116–117.
Alexander Borowsky	1937.		A. Roussel: Koncert za glasovir i orkestar op. 36, (prva izvedba u Zagrebu), P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 117.
Rudolf Frikušny	1937.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	A Dvořák: Koncert za glasovir i orkestar u g-molu op. 33 (prva izvedba u Zagrebu) Dirigent: Oskar Jozefović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 117.
Božidar Kunc	1937.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	B. Kunc: Koncert za glasovir i orkestar u h-molu op. 22 Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 118.
Maša Majer	1937.	Hrvatski glazbeni zavod	W. A. Mozart: 20. koncert za glasovir i orkestar u d-molu KV 466 Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 118.

Frédéric Lamond	1937. (održao je dva koncerta; 20. i 30. prosinca)	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58, L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 118.
Alexander Borowsky	1938.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	L. van Beethoven: 2. koncert za glasovir i orkestar u B-duru op. 19, P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 118.
Dora Gušić Feller	2. ožujka 1938.	Hrvatski glazbeni zavod	Izdvila je skladbe C. Debussyja, G. Fauréa, J. Iberta, E. Satiea, F. Poulenca, F. Schmitta, D. Milhauda i M. Ravela.	Sveta Cecilija, 32, br. 3 (1938), str. 93.
Alfred Cortot	1938.		Izvodio je skladbe F. Chopina, R. Schumanna i C. Debussyja.	Sveta Cecilija, 32, br. 2 (1938), str. 92.
Nikolaj Orlov	1938.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	F. Chopin: 2. koncert za glasovir i orkestar u f-molu op. 21, S. Rahmanjinov: 2. koncert za glasovir i orkestar u c-molu op. 18 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 118.
Robert Riefing	1938.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	E. Grieg: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 16 Dirigent: Bruno Walter.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 119.
Branka Musulin	4. studenoga 1938.		F. Chopin: 2. koncert za glasovir i orkestar u f-molu op. 21, R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 119.
Sergej Prokofjev	1939.	Hrvatski glazbeni zavod	Izvodi vlastita djela za glasovir solo.	Matasović 1998: 493.
Alexander Borowsky	1939.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	F. Liszt: Mađarska rapsodija za glasovir i orkestar Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 119.
Ivo Maček	1939.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58, C. Franck: Simfonijske varijacije za glasovir i orkestar Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 120.
Branka Musulin	13. prosinca 1939.	Hrvatsko narodno kazalište	M. Ravel: Koncert za glasovir i orkestar (prva izvedba u Zagrebu)	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 122.

			Dirigent: Lovro pl. Matačić.	
Pančo Vladigerov	1940.	Hrvatsko narodno kazalište	P. Vladigerov: 3. koncert za glasovir i orkestar (prva izvedba u Zagrebu) Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 122.
Nikolaj Orlov	1940.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58, P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 122.
Evgenij Vaulin	1940.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	S. Rahmanjinov: 2. koncert za glasovir i orkestar u c-molu op. 18 Dirigent: Boris Papandopulo.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 123.
Dora Gušić	3. lipnja 1940.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 123.
Nikita Magalov	1940.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 124.
Melita Lorković	2. prosinca 1940.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	F. Schubert: Wanderer-fantazija za glasovir i orkestar Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 124.
Branka Musulin	1940. (održala je dva koncerta; 11. i 18. prosinca)	Dvorana Zagrebačkoga zbora	M. Ravel: Koncert za glasovir i orkestar Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 124.
Maša Majer	1941.		L. van Beethoven: 3. koncert za glasovir i orkestar u c-molu op. 37 Dirigent: Milan Sachs.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 124.
Branka Musulin	11. veljače 1941.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	F. Chopin: 2. koncert za glasovir i orkestar u f-molu op. 21 Dirigent: Saša Popov.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 124.
Petar Dumičić	1941.	Dvorana Zagrebačkoga zbora	P. Dumičić: Koncert za glasovir i orkestar u c-moli op. 9 Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 125.
Evgenij Vaulin	1942.	Katarinski trg	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 125.

Petar Dumičić	1943.	Hrvatsko narodno kazalište	I. Pizzeti: Koncert za glasovir i orkestar „Canti della Stagione Alta” (prva izvedba u Zagrebu) Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 126.
Ivo Maček, Stjepan Šulek (violina), Antonio Janigro (violončelo)	1943.	Hrvatsko narodno kazalište	L. van Beethoven: Trostruki koncert za glasovir, violinu, violončelo i orkestar u C-duru op. 56 Dirigent: Mladen Pozajić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 126.
Melita Lorković i Evgenij Vaulin	3. svibnja 1943.	Hrvatsko narodno kazalište	W. A. Mozart: 10. koncert za dva glasovira i orkestar u Es-duru KV 543 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 126.
Dora Gušić	1943.	Hrvatsko narodno kazalište	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Lovro pl. Matačić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 127.
Evgenij Vaulin	1944.	Hrvatski glazbeni zavod	W. A. Mozart: 20. koncert za glasovir i orkestar u d-molu KV 466 Dirigent: Boris Papandopulo.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 127.
Evgenij Vaulin	1944.	Hrvatski glazbeni zavod	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73 Dirigent: Đuro Vaić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 128.
Petar Dumičić	1945.	Hrvatski glazbeni zavod	E. Grieg: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 16 Dirigent: Boris Papandopulo.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 128.
Antonija Geiger Eichhorn	10. siječnja 1949.	Hrvatski glazbeni zavod	F. Chopin: 2. koncert za glasovir i orkestar u f-molu op. 21 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 128.
Antonija Geiger Eichhorn	16. ožujka 1949.	Hrvatski glazbeni zavod	B. Bjelinski: Komorni koncert za glasovir i orkestar (praizvedba) Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 128.
Natalija Matovinović Gottlieb	1949.	Hrvatski glazbeni zavod	W. A. Mozart: 17. koncert za glasovir i orkestar u G-duru KV 453 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 128.
Dora Gušić	28. ožujka 1949.	Dvorana Zagrebačkoga velesajma	L. van Beethoven: 1. koncert za glasovir i orkestar u C-duru op. 15 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 129.

Božidar Kunc	1950. (održao je dva koncerta; 7. i 17. siječnja)	Koncertna dvorana „Istra”	E. Grieg: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 16 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 130.
Melita Lorković	1950. (održala je dva koncerta; 23. i 25. siječnja)	Koncertna dvorana „Istra”	F. Liszt: 1. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru Dirigent: Oskar Danon.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 130.
Velta Vait	1950.	Koncertna dvorana „Istra”	W. A. Mozart: 21. koncert za glasovir i orkestar u C-duru KV 467 Dirigent: Carlo Zecchi.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 130.
Monique de la Bruchollerie	1950.	Koncertna dvorana „Istra”	S. Rahmanjinov: 3. koncert za glasovir i orkestar u d-molu op. 30 (prva izvedba u Zagrebu) Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 130.
Zorka Loos	1950.	Koncertna dvorana „Istra”	S. Šulek: Koncert za glasovir i orkestar u B-duru (praizvedba) Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 131.
Melita Lorković	24. travnja 1950.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73 Dirigent: Jakov Cipci.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 132.
Ira Švarc	1950.	Koncertna dvorana „Istra”	W. A. Mozart: Koncert za glasovir i orkestar u D-duru Dirigent: Berislav Klobučar.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 132.
Melita Lorković	1950. (održala četiri koncerta; 22., 23. 25. i 26. svibnja)	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 132.
Darko Lukić	1950.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Liszt: 1. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 132.
Melita Lorković	1951. (održala dva koncerta; 13. siječnja i 4. veljače)	Koncertna dvorana „Istra”	J. Brahms: 2. koncert za glasovir i orkestar u B-duru op. 83 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 133.
Antonija Geiger Eichhorn	1951. (održala dva koncerta; 8. i 11. veljače)	Koncertna dvorana „Istra”	C. Saint-Saëns: 2. koncert za glasovir i orkestar u g-molu op. 22 Dirigent: Silvije Bombardelli.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 133.
Adriana Brugnolini	1951.	Koncertna dvorana „Istra”	C. Franck: Simfonijske varijacije za glasovir i orkestar	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 133.

			Dirigent: Silvije Bombardelli.	
Dora Gušić	1951. (održala dva koncerta; 2. i 21. ožujka)	Koncertna dvorana „Istra”	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Ćeran & Zubović 1996: 133–134.
Dora Gušić	8. ožujka 1951.	Dom JNA	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Ćeran & Zubović 1996: 133.
Kendall Taylor	1951.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73, A. Bliss: Koncert za glasovir i orkestar (prva izvedba u Zagrebu) Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Ćeran & Zubović 1996: 134.

Tablica 5. ZASTUPLJENOST UČENICA GLASOVIRA NA GLAZBENOJ ŠKOLI HRVATSKOGA GLAZBENOG ZAVODA 1872. – 1900.⁹²⁰

Školska godina	Zastupljenost učenica glasovira	Ukupan broj upisanih učenika	Nastavnici glasovira
1872./1873.	83% (15 učenica)	18 učenika	Franjo Ksaver Kuhač
1873./1874.	88% (15 učenica)	17 učenika	Franjo Ksaver Kuhač
1874./1875.	91% (21 učenica)	23 učenika	Franjo Ksaver Kuhač
1875./1876.	100% (21 učenica)	21 učenik	Franjo Ksaver Kuhač
1876./1877.	80% (28 učenica)	35 učenika	Vatroslav Kolander
1877./1878.	92% (46 učenica)	50 učenika	V. Lichtenegger, V. Kolander
1878./1879.	78% (45 učenica)	58 učenika	V. Lichtenegger, V. Kolander
1879./1880.	72% (36 učenica)	50 učenika	V. Lichtenegger, V. Kolander
1880./1881.	78% (31 učenica)	40 učenika	V. Lichtenegger, V. Kolander
1881./1882.	75% (24 učenice)	32 učenika	V. Lichtenegger, A. Felbinger ⁹²¹ , I. Zajc ⁹²²
1882./1883.	86% * (30 učenica)	35 učenika	V. Lichtenegger, M. Fabković

⁹²⁰ Tablica je izrađena prema izvješćima glazbene škole Hrvatskoga glazbenog zavoda od školske godine 1872./1873. do 1899./1900.

⁹²¹ Adolf Felbinger naveden je kao „namješteni učitelj“. U ovogodišnjemu izvješću spominje se i Antun Švarc kao „profesor pjevanja i glasoviranja, ujedno ravnatelj“, ali nema podataka o eventualnim njegovim učenicima glasovira u školskoj godini 1881./1882.

* Kada postotak iznosi 85,7 % kao u navedenom slučaju, zaokružuje se na višu decimalu, kako bi se dobili cijeli brojevi.

⁹²² Goglia navodi kako je Zajc u 1881./1882. privremeno preuzeo *klavirnu učionu* do dolaska Milana Fabkovića, ali u Izvješću Hrvatskoga glazbenog zavoda s kraja navedene školske godine nema zapisa o eventualnim Zajčevim učenicima, pa pretpostavljamo da je bila riječ o nekoliko mjeseci zamjene.

1883./1884.	79% (34 učenice)	43 učenika	A. Stöckl, V. Lichtenegger, M. Fabković
1884./1885.	83% (45 učenica)	54 učenika	A. Stöckl, D. Marek, M. Fabković
1885./1886.	79% (60 učenica)	76 učenika	A. Stöckl, D. Marek, F. Potuček, M. Fabković
1886./1887.	82% (94 učenice)	115 učenika	A. Stöckl, D. Marek, F. Potuček, M. Fabković
1887./1888.	87% (92 učenice)	106 učenika	A. Stöckl, H. Catinelli–Obradich, N. Faller
1888./1889.	88% (90 učenica)	102 učenika	A. Stöckl, D. Marek, H. Catinelli–Obradich, N. Faller, F. Potuček
1889./1890.	87% (94 učenice)	108 učenika	A. Stöckl, Emilija pl. Makanec ⁹²³ H. Catinelli–Obradich, F. Potuček
1890./1891.	72% (68 učenica)	94 učenika	A. Stöckl, E. pl. Makanec, H. Catinelli–Obradich, T. Knez
1891./1892.	72% (85 učenica)	118 učenika	A. Barbot Krežma, V. R. Moser, E. pl. Makanec, H. Catinelli–Obradich, S. br. Proff, I. pl. Zajc
1892./1893.	77% (106 učenica)	138 učenika	A. Barbot Krežma, V. R. Moser, E. pl. Makanec, S. br. Proff, M. Abzac, I. pl. Zajc
1893./1894.	92% (91 učenica)	99 učenika	A. Barbot Krežma, E. pl. Makanec, S. br. Proff, M. Abzac, I. pl. Zajc
1894./1895.	92% (121 učenica)	131 učenik	A. Barbot Krežma, E. pl. Makanec, S. br. Proff, M. Abzac, I. pl. Zajc, O. Voršak

⁹²³ Emilija pl. Makanec prva je žena zaposlena kao učiteljica glasovira na glazbenoj školi Hrvatskoga glazbenog zavoda koja svoju pedagošku djelatnost na glazbenoj školi započinje u školskoj godini 1889./1890. Usp. *Izješće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1889./1890.* (Arhiv HGZ-a).

1895./1896.	94% (139 učenica)	148 učenika	A. Barbot Krežma, E. pl. Makanec, S. br. Proff, I. pl. Zajc, O. Voršak, P. Goršetić
1896./1897.	91% (136 učenica)	150 učenika	A. Barbot Krežma, E. pl. Makanec, S. br. Proff, I. pl. Zajc, O. Voršak, M. Vranešić, T. Herzog
1897./1898.	91% (128 učenica)	141 učenik	A. Barbot Krežma, E. pl. Makanec, S. br. Proff, I. pl. Zajc, M. Vranešić, T. Herzog, F. Streim
1898./1899.	90% (155 učenica)	173 učenika	A. Barbot Krežma, E. pl. Makanec, S. br. Proff, I. pl. Zajc, M. Vranešić, T. Herzog, F. Streim, M. Boić
1899./1900.	91% (180 učenica)	197 učenika	A. Barbot Krežma, E. pl. Makanec, S. br. Proff, I. pl. Zajc, M. Vranešić, T. Herzog, M. Boić, C. Janda

Tablica 6. NAJZNAČAJNIJI KONCERTNI NASTUPI HRVATSKIH PIJANISTICA S ORKESTROM U ZAGREBU od 1951. do 1970.

Pijanistica	Godina gostovanja	Mjesto gostovanja	Program koncerta	Izvor podataka o koncertima (navodi iz literature)
Melita Lorković	1951. (održala dva koncerta; 13. siječnja i 4. veljače)	Koncertna dvorana „Istra”	J. Brahms: 2. koncert za glasovir i orkestar u B-duru op. 83 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 133.
Antonija Geiger Eichhorn	1951. (održala dva koncerta; 8. i 11. veljače)	Koncertna dvorana „Istra”	C. Saint-Saëns: 2. koncert za glasovir i orkestar u g-molu op. 22 Dirigent: Silvije Bombardelli.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 133.
Dora Gušić	1951. (održala dva koncerta; 2. i 21. ožujka)	Koncertna dvorana „Istra”	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 133–134.
Dora Gušić	8. ožujka 1951.	Dom JNA	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 134.
Dora Gušić	27. studenoga 1951.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 1. koncert za glasovir i orkestar u C-duru op. 15 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 135.
Melita Lorković	15. prosinca 1951.	Koncertna dvorana „Istra”	P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 136.
Dora Gušić	27. prosinca 1951.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 1. koncert za glasovir i orkestar u C-duru op. 15 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 136.
Zorka Loos	1. i 2. veljače 1952.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Schubert – F. Liszt: Wanderer fantazija za glasovir i orkestar Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 136.
Antonija Geiger Eichhorn	20. veljače 1952.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Liszt: 1. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 136.
Ella Kovačić	14. ožujka 1952.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Chopin: 2. koncert za glasovir i orkestar u f-molu op. 21	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 136.

			Dirigent: Milan Horvat.	
Natalija Matovinović Gottlieb	10. svibnja 1952.	Koncertna dvorana „Istra”	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 137.
Branka Musulin	17. listopada 1952.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Chopin: 2. koncert za glasovir i orkestar u f-molu op. 21 Dirigent: Živojin Zdravković.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 138.
Branka Musulin	18. listopada 1952.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Chopin: 2. koncert za glasovir i orkestar u f-molu op. 21, C. Franck: Simfonijske varijacije za glasovir i orkestar Dirigent: Živojin Zdravković.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 138.
Dora Gušić	4. studenoga 1952.	Koncertna dvorana „Istra”	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Boris Papandopulo.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 139.
Melita Lorković	5. i 9. siječnja 1953.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Chopin: 1. koncert za glasovir i orkestar u e-molu op. 11 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 139.
Sonja Kirigin	20. siječnja 1953.	Koncertna dvorana „Istra”	I. Kirigin: Concertino za glasovir i orkestar Dirigent: Silvije Bombardelli.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 140.
Antonija Geiger Eichhorn	6. i 7. ožujka 1953.	Koncertna dvorana „Istra”	S. Rahmanjinov: 1. koncert za glasovir i orkestar u fis-molu op. 1 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 140.
Zvezdana Bašić	28. svibnja 1953.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 3. koncert za glasovir i orkestar u c-molu op. 37 Dirigent: Tauno Hannikainen.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 141.
Melita Lorković	12. rujna 1953.	Koncertna dvorana „Istra”	P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Silvije Bombardelli.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 142.
Melita Lorković	22. i 23. prosinca 1953.	Koncertna dvorana „Istra”	M. Kelemen: Koncert za glasovir i orkestar (praizvedba) Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 143.
Branka Musulin	10. ožujka 1954.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 143.

Branka Musulin	11. ožujka 1954.	Koncertna dvorana „Istra”	R. Schumann: Koncert za glasovir i orkestar u a-molu op. 54 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 143.
Branka Musulin	12. ožujka 1954.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 143.
Vera Bogdanov	7. i 8. lipnja 1954.	Koncertna dvorana „Istra”	B. Širola: Koncert za glasovir i orkestar u E-duru op. D-22 Dirigent: Boris Papandopulo.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 145.
Dora Gušić	3. prosinca 1954.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Chopin: 1. koncert za glasovir i orkestar u e-molu op. 11 Dirigent: Bogo Leskovic.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 146.
Antonija Geiger Eichhorn	31. siječnja i 1. veljače 1955.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73 Dirigent: Tauno Hannikainen.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 147.
Melita Lorković	24. veljače 1955.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Chopin: 1. koncert za glasovir i orkestar u e-molu op. 11, P. I. Čajkovski: 1. koncert za glasovir i orkestar u b-molu op. 23 Dirigent: Samo Hubad.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 147.
Melita Lorković	5. svibnja 1955.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Liszt: 1. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 147.
Melita Lorković	24. i 25. listopada 1955.	Koncertna dvorana „Istra”	A. Honegger: Concertino za glasovir i orkestar (prva izvedba u Zagrebu), W. A. Mozart: 23. koncert za glasovir i orkestar u A-duru KV 488 Dirigent: Silvije Bombardelli.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 149.
Branka Musulin	9. veljače 1956.	Koncertna dvorana „Istra”	M. Ravel: Koncert za glasovir i orkestar u G-duru Dirigent: Živojin Zdravković.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 150.
Branka Musulin	10. veljače 1956.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Chopin: 2. koncert za glasovir i orkestar u f-molu op. 21 Dirigent: Živojin Zdravković.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 150.
Natalija Matovinović Gottlieb	17. i 18. veljače 1956.	Koncertna dvorana „Istra”	M. Ravel: Koncert za glasovir (za lijevu ruku) i orkestar u D-duru	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 150.

			Dirigent: Jovan Šajnović.	
Melita Lorković	15., 16. i 17. ožujka 1956.	Koncertna dvorana „Istra”	J. Brahms: 2. koncert za glasovir i orkestar u B-duru op. 83 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 150.
Melita Lorković	30. listopada 1956.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73 Dirigent: Živojin Zdravković.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 152.
Melita Lorković	24. i 25. siječanj 1957.	Koncertna dvorana „Istra”	M. de Falla: „Noći u španjolskih vrtovima” – simfonijske impresije za glasovir i orkestar, R. Strauss: Burleska za glasovir i orkestar u d-molu Dirigent: Silvije Bombardelli.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 153.
Melita Lorković	9. i 10. svibnja 1957.	Koncertna dvorana „Istra”	J. Brahms: 1. koncert za glasovir i orkestar u d-molu op. 15 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 154.
Antonija Geiger Eichhorn	9. listopada 1957.	Koncertna dvorana „Istra”	C. Saint-Saëns: 2. koncert za glasovir i orkestar u g-molu op. 22 Dirigent: Friedrich Zaun.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 154.
Branka Musulin	23. listopada 1957.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 3. koncert za glasovir i orkestar u c-molu op. 37 Dirigent: Krešimir Baranović.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 154.
Melita Lorković	4. prosinca 1957.	Koncertna dvorana „Istra”	J. Brahms: 2. koncert za glasovir i orkestar u B-duru op. 83 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 155.
Melita Lorković	13. prosinca 1958.	Koncertna dvorana „Istra”	S. Prokofjev: 1. koncert za glasovir i orkestar u Des-duru op. 10 Dirigent: Mladen Bašić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 157.
Pavica Gvozdić	7. listopada 1959.	Koncertna dvorana „Istra”	M. Ravel: Koncert za glasovir i orkestar u G-duru Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 160.
Branka Musulin	22. listopada 1959.	Koncertna dvorana „Istra”	C. Franck: Simfonijske varijacije za glasovir i orkestar, W. A. Mozart: 20. koncert za glasovir i orkestar u d-molu KV 466 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 160.

Dora Gušić	28. listopada 1959.	Koncertna dvorana „Istra”	B. Kunc: Tri epizode za glasovir i gudački orkestar op. 58 (praizvedba) Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 160.
Melita Lorković	30. prosinca 1959.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Liszt: 1. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru Dirigent: Ottavio Ziino.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 169.
Ljerka Pleslić Bjelinski	10. svibnja 1960.	Koncertna dvorana „Istra”	B. Bjelinski: Serenada za trublju, glasovir, gudače i udaraljke Dirigent: Igor Gjadrov.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 171.
Pavica Gvozdić	10. svibnja 1960.	Koncertna dvorana „Istra”	S. Rahmanjinov: 2. koncert za glasovir i orkestar u c-molu op. 18 Dirigent: Igor Gjadrov.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 171.
Branka Musulin	23. studenoga 1960.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58 Dirigent: Boris Papandopulo.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 171.
Pavica Gvozdić	12. lipnja 1961.	Koncertna dvorana „Istra”	C. Franck: Simfonijske varijacije za glasovir i orkestar Dirigent: Andreas Paradis.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 174.
Pavica Gvozdić	24. siječnja 1962.	Koncertna dvorana „Istra”	W. A. Mozart: 17. koncert za glasovir i orkestar u G-duru KV 453 Dirigent: Volker Wangenheim.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 175.
Melita Lorković	14. studenoga 1962.	Koncertna dvorana „Istra”	B. Bartók: 3. koncert za glasovir i orkestar Dirigent: Arthur Gruber.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 177.
Pavica Gvozdić	6. studenoga 1963.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58 Dirigent: Antonio Janigro.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 180.
Melita Lorković	4. ožujka 1964.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 5. koncert za glasovir i orkestar u Es-duru op. 73 Dirigent: Car Melles.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 182.
Ksenija Kos	1. travnja 1964.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: Fantazija za glasovir, zbor i orkestar u c-molu op. 80 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 182.
Pavica Gvozdić	1. prosinca 1965.	Koncertna dvorana „Istra”	W. A. Mozart: 17. koncert za glasovir i orkestar u G-duru KV 453 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 187.

Sretna Pavičić	23. veljače 1966.	Koncertna dvorana „Istra”	M. Ravel: Koncert za glasovir i orkestar u G-duru Dirigent: Davorin Hauptfeld.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 189.
Pavica Gvozdić	21. prosinca 1966.	Koncertna dvorana „Istra”	C. Franck: Simfonijske varijacije za glasovir i orkestar, W. A. Mozart: 17. koncert za glasovir i orkestar u G-duru KV 453 Dirigent: Mircea Basarab.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 191.
Pavica Gvozdić	22. veljače 1967.	Koncertna dvorana „Istra”	F. Chopin: 1. koncert za glasovir i orkestar u e-molu op. 11 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 192.
Pavica Gvozdić	22. svibnja 1968.	Koncertna dvorana „Istra”	W. A. Mozart: 17. koncert za glasovir i orkestar u G-duru KV 453 Dirigent: Antonio Janigro.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 196.
Ljerka Pleslić Bjelinski	27. studenoga 1968.	Koncertna dvorana „Istra”	B. Bjelinski: Sinfonietta concertante za glasovir i orkestar (praizvedba) Dirigent: Samo Hubad.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 197.
Pavica Gvozdić	12. svibnja 1969.	Koncertna dvorana „Istra”	L. van Beethoven: 4. koncert za glasovir i orkestar u G-duru op. 58 Dirigent: Carlo Zecchi.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 201.
Pavica Gvozdić	20. veljače 1970.	Koncertna dvorana „Istra”	S. Rahmanjinov: 2. koncert za glasovir i orkestar u c-molu op. 18 Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 202.
Ljerka Pleslić Bjelinski i Mirjana Vukdragović	17. travnja 1970.	Koncertna dvorana „Istra”	B. Martinů: Koncert za dva glasovira i orkestar (prva izvedba u Zagrebu) Dirigent: Miro Belamarić.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 203.
Melita Lorković*	1. listopada 1970.	Koncertna dvorana „Istra”	B. Papandopulo: „Vrzino kolo” – simfonijski scherzo za glasovir i orkestar (praizvedba), R. Strauss: Burleska za glasovir i orkestar u d-molu Dirigent: Milan Horvat.	Miklaušić Čeran & Zubović 1996: 203.

*Ovaj pregled završava posljednjim zabilježenim koncertom pijanistice Melite Lorković u Zagrebu sa Zagrebačkom filharmonijom.

Tablica 7. NASTAVNICI GLASOVIRA NA MUZIČKOJ AKADEMIJI U ZAGREBU od 1920. do 1950. godine⁹²⁴

Ime i prezime profesora	Razdoblje djelovanja pri Muzičkoj akademiji u Zagrebu	Status, posebne napomene
1. Zlata Arany (r. Barborski) ⁹²⁵	1924. – 1951.	Profesorica SŠ
2. Stana Barbulović	1924. – 1941. / 1945. – 1951.	Profesorica SŠ
3. Marija Boić (r. Košćec)	1898. – 1924.	Učiteljica SŠ
4. Herta Burgstaller	1936. (od 3. 3. do 30. 6.)	Vanjska učiteljica
5. Eleonora Čalogović (r. Huml)	1943. (od 27. 4. do 30. 9.)	Suplentica SŠ
6. Stela Čolaković (r. Podvinec)	1944. – 1951.	Nastavnica SŠ, kasnije ravnateljica GŠ Vatroslava Lisinskog
7. Vlasta Debelić (r. Lorković)	1930. – 1931.	Vanjska učiteljica
8. Beata Delić (r. Miletić)	1943. – 1951.	Nastavnica SŠ
9. Natko Devčić	1939. – 1943. / 1945. – 1980.	Redoviti profesor
10. Sofija Deželić (r. Eder)	1930. – 1931. / 1938. – 1949.	Honorarna nastavnica

⁹²⁴ Tablica je izrađena prema popisu zaposlenika Muzičke akademije u Zagrebu objavljenomu u spomenici iz 1981. godine. Usp. BLAŽEKOVIĆ 1981: 103–112.

⁹²⁵ Crvenom bojom u tablici označeni su muškarci, a crnom žene.

11. Čedomil Dugan	1938. – 1945.	Izvanredni profesor (predaje glasovir i orgulje)
12. Petar Dumičić	1941. – 1972.	Izvanredni profesor
13. Marijan Feller	1924. – 1929. / 1945. – 1958.	Docent
14. Sidonija Geiger (r. Altstädter)	1908. – 1940.	Glavna učiteljica SŠ
15. Antonija Geiger Eichhorn	1920. – 1940. / 1945. – 1961.	Redovna profesorica
16. Zlata Glojnarčić	1921. – 1924.	Pomoćna učiteljica
17. Dora Gušić	1941. – 1974.	Redovna profesorica
18. Vjekoslava Ivka Hanžeković	1918. – 1951.	Profesorica SŠ
19. Nada Hintermeier	1942. – 1944.	Suplentica SŠ
20. Anka Kokša Cerovski	1941. – 1945.	Profesorica SŠ
21. Ernest Krauth	1916. – 1941. / 1945. – 1948.	Glavni učitelj SŠ
22. Srećko Kumar	1926. – 1936.	Učitelj SŠ
23. Božidar Kunc	1928. – 1951.	Izvanredni profesor

24. Ćiril Liĉar	1921. – 1924.	Profesor SŠ
25. Zorka Loos Depolo	1945. – 1949. / 1954. – 1970.	Docentica
26. Melita Lorković (r. Pozajić)	1929. – 1945. / 1983. – 1987.	Redovna profesorica / Naslovna redovna profesorica (od 1983. do 1987. godine).
27. Franjo Luĉić	1911. – 1914. / 1921. – 1960.	Redoviti profesor (predaje teorijske predmete i orgulje, a povremeno i glasovir).
28. Ivo Maĉek	1940. – 1977.	Redoviti profesor
29. Maša Majer Botev	1944. – 1945.	Uĉiteljica SŠ
30. Margita Marković Pavelić	1919. – 1932.	Pomoćna uĉiteljica
31. Elvira Maršić	1919. – 1945.	Pomoćna uĉiteljica SŠ
32. Natalija Matovinović Gottlieb	1948. – 1953.	Asistentica
33. Margita Matz (r. Neustadt)	1931. – 1932.	Vanjska uĉiteljica SŠ
34. Olga Milĉinović Clement	1917. – 1941.	Glavna uĉiteljica SŠ
35. Ella Murai Kovaĉić	1945. – 1993.	Redovna profesorica
36. Vilma Nožinić	1920. – 1931.	Uĉiteljica SŠ (prvakinja opere HNK u Zagrebu, diplomirala i predavala glasovir).

37. Marija Oršić (r. Zoulek)	1921. – 1939.	Pomoćna učiteljica SŠ
38. Cvijeta Pacher (r. Janda)	1920. – 1932.	Pomoćna učiteljica SŠ
39. Marija Pirnat	1920. – 1945.	Pomoćna učiteljica SŠ
40. Vjekoslav Rosenberg Ružić	1910. – 1935.	Redoviti profesor
41. Blaža Rubčić Radošević	1941. – 1951.	Profesorica SŠ
42. Marija Rubčić Uhliř	1921. – 1932.	Učiteljica SŠ
43. Mira Sakač (r. Dragomanović)	1941. – 1951.	Profesorica SŠ
44. Stanislav Stražnický	1924. – 1945.	Profesor SŠ (predavao je povijest glazbe, teoriju, harmoniju i glasovir).
45. Stanko Šimunić	1939. (od 22. 3. do 30. 6.) / 1941. – 1945.	Honorarni nastavnik SŠ (preuzima klasu Marije Oršić nakon njezine smrti).
46. Svetislav Stančić	1916. – 1941. / 1945. – 1965.	Redoviti profesor
47. Dana Matoš Strzeszewska	1924. – 1945.	Ugovorna nastavnica SŠ (solo pjevačica, diplomirala i predavala glasovir).
48. Ladislav Šaban	1941. – 1978.	Redoviti profesor
49. Dana Šuperina	1924. – 1928.	Učiteljica SŠ

50. Silvija Trišler (r. pl. Kočiš ili Kocsis)	1916. – 1924.	Glavna učiteljica SŠ
51. Evgenij Vaulin	1932. – 1950.	Redoviti profesor
52. Ivan Vincetić	1919. – 1921. / 1924. – 1925.	Glavni učitelj SŠ (uz glasovir predavao je klarinet, obou i fagot).
53. Stanka Vrinjanin Hiršl	1947. – 1950.	Docentica
54. Olga Vukelić Lugarić	1917. – 1945.	Profesorica SŠ
55. Leonija Vuković (r. Stauduar)	1918. – 1923.	Glavna učiteljica SŠ

Tablica 7a. NASTAVNICI GLASOVIRA NA MUZIČKOJ AKADEMIJI U ZAGREBU od 1920. do 1950. godine (razvrstani prema spolu):

Ukupan broj članova nastavničkoga kadra	Broj žena nastavnica	Broj muškaraca nastavnika	Postotak zastupljenosti žena	Postotak zastupljenosti muškaraca
55 nastavnika / nastavnica	38 nastavnica	17 nastavnika	69 % žena	31 % muškaraca

Tablica 8. DIPLOMANDI GLASOVIRA NA MUZIČKOJ AKADEMIJI U ZAGREBU od 1922. do 1950. godine.⁹²⁶

Ime i prezime diplomanda /diplomandice	Godina diplomskoga ispita	Ime i prezime profesora glavnoga predmeta
1. Marijan Feller⁹²⁷	1923.	Ernest Krauth
2. Olga Froman	1924.	Svetislav Stančić
3. Olga Koroljkova	1925.	Antonija Geiger Eichhorn
4. Božidar Kunc	1925.	Svetislav Stančić
5. Mirjana Matějovsky	1925.	Antonija Geiger Eichhorn
6. Dora Gušić	1926.	Svetislav Stančić
7. Alfons Gutschy	1926.	Svetislav Stančić
8. Ana Kugušev	1926.	Svetislav Stančić
9. Blanka Majevski	1928.	Svetislav Stančić

⁹²⁶ Tablica je izrađena prema popisima diplomanada Muzičke akademije u Zagrebu objavljenima u spomenicima iz 1981. i 2011. godine koji su na nekim mjestima dopunjeni nacionalima studenata glasovira iz Arhiva Muzičke akademije u Zagrebu. Usp. PETTAN 1981: 113–185. Usp. KR PAN 2011a: 129–148.

⁹²⁷ Crvenom bojom u tablici označeni su muškarci, a crnom žene.

10. Beata Miletić	1928.	Svetislav Stančić
11. Margita Neustadt	1928.	Svetislav Stančić
12. Melita Pozajić	1928.	Svetislav Stančić
13. Vlasta Lorković	1929.	Svetislav Stančić
14. Evgenij Vaulin	1929.	Svetislav Stančić
15. Elly Bašić (Lerch/Prišlin)⁹²⁸	1929. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
16. Vjera Turk	1930.	Svetislav Stančić
17. Alice Pfeifer	1930.	Svetislav Stančić
18. Danica Ogrizović	1931.	Antonija Geiger Eichhorn
19. Vjera Petz	1932.	Svetislav Stančić
20. Vjera Grosević Verse	1932.	Antonija Geiger Eichhorn
21. Alice Schechter	1932.	Antonija Geiger Eichhorn

⁹²⁸ Usp. *Uvjerenje o završetku studija Elly Bašić, br. 9/25* (Ostavština Elly Bašić, Arhiv Glazbenog učilišta Elly Bašić). Usp. *Nacijonal Elly Lerch Prišlin za 1927./1928. godinu – Kraljevska muzička akademija u Zagrebu* (Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu).

22. Olga Milčinović	1933. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
23. Olga Buzarov	1934. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
24. Draga Dolić	1934. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
25. Dušanka Jurišić	1934.	Antonija Geiger Eichhorn
26. Ivo Maček	1934.	Vjekoslav Rosenberg Ružić
27. Božica Vlašić Novaković	1934.	Svetislav Stančić
28. Ira Švarc Kohn	1934.	Svetislav Stančić
29. Juraj Vesanović	1934. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
30. Slavica Mihordin	1935.	Svetislav Stančić
31. Tajana Kartelj	1935. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
32. Mira Vukić	1935. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
33. Piroška Preger (Präger)	1935. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
34. Maša Majer Botev	1936.	Svetislav Stančić

35. Branka Musulin	1936.	Svetislav Stančić
36. Stanka Vrinjanin	1936. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
37. Herta Friedmann	1936. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
38. Zdenko Kaiser	1936.	Svetislav Stančić
39. Erži Quitt Ferber	1936.	Antonija Geiger Eichhorn
40. Čedomil Dugan	1937.	Svetislav Stančić
41. Ivana Lang	1937.	Antonija Geiger Eichhorn
42. Natko Devčić	1937.	Antonija Geiger Eichhorn
43. Ladislav Sternberg	1937.	Antonija Geiger Eichhorn
44. Herta Burgstaller	1939. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
45. Vilma Blažević	1939. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
46. Nada Hintermeier	1939. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
47. Eleonora Huml	1939. (umjetnički i nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić

48. Ivana Ivanuš	1939. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
49. Stella Podvinec	1939. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
50. Ankica Kokša	1940. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
51. Nevenka Filić	1940. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
52. Blaženka Rubčić	1940. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
53. Robert Herzl	1940.	Svetislav Stančić
54. Anica Mirski (Fritz)	1941.	Svetislav Stančić
55. Ladislav Šaban	1941. (umjetnički i nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
56. Zlata Butković	1941. (nastavnički odsjek)	Evgenij Vaulin
57. Mira Dragomanović	1941. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
58. Josip Rozman	1941. (nastavnički odsjek)	Melita Lorković
59. Vladimir Gerčan	1941. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
60. Sofija Deželić	1943.	Evgenij Vaulin

61. Marta Biro	1944.	Dora Gušić
62. Biserka Sekulić	1945.	Svetislav Stančić
63. Natalija Gottlieb Matovinović	1945.	Svetislav Stančić
64. Alena Winkelsberg	1945. (nastavnički odsjek)	Evgenij Vaulin
65. Zorka Loos	1945.	Evgenij Vaulin
66. Sonja Tudor Kirigin	1945.	Svetislav Stančić
67. Ella Kovačić	1945.	Evgenij Vaulin
68. Elza Jurak	1946. (nastavnički odsjek)	Evgenij Vaulin
69. Vanda Klein	1946. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
70. Enrika Mikulić Machiedo	1946. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
71. Milan Horvat	1946.	Svetislav Stančić
72. Vera Hrdjok	1946. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
73. Vera Gospodnetić Zoltner	1947. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić

74. Vera Bogdanov	1947.	Evgenij Vaulin
75. Freddy Došek	1947.	Evgenij Vaulin
76. Lajoš Bordaš	1947. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
77. Dorotea Brunšmid	1947. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
78. Aleksandra Oblak	1947. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
79. Ivanka Vučetić	1948. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
80. Zenta Fiegenwald	1948. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
81. Mladen Raukar	1948.	Dora Gušić
82. Zlata Gašparac	1948.	Dora Gušić
83. Darko (Darivoj) Lukić	1949.	Svetislav Stančić
84. Zvezdana Bašić	1950.	Svetislav Stančić
85. Jurica Murai	1950.	Svetislav Stančić

Tablica 9. DIPLOMANDI GLASOVIRA NA MUZIČKOJ AKADEMIJI U ZAGREBU od 1922. do 1950. godine (razvrstani prema odsjecima i spolu)

	Ukupno diplomiranih	Umjetnički odsjek	Nastavnički odsjek	Oba odsjeka
Broj žena	65 diplomiranih – 76 %	35 diplomiranih – 70 %	29 diplomiranih – 88 %	1 diplomirana – 50 %
Broj muškaraca	20 diplomiranih – 24 %	15 diplomiranih – 30 %	4 diplomirana – 12 %	1 diplomirani – 50 %
Ukupno	85 diplomiranih	50 diplomiranih	33 diplomirana	2 diplomiranih

Tablica 10. DIPLOMANDI GLASOVIRA iz klase Svetislava Stančića od 1922. do 1950. godine (razvrstani prema odsjecima i spolu)

	Ukupno diplomiranih	Umjetnički odsjek	Nastavnički odsjek	Oba odsjeka
Broj žena	34 diplomiranih – 76 %	21 diplomiranih – 70 %	12 diplomiranih – 93 %	1 diplomirana – 50 %
Broj muškaraca	11 diplomiranih – 24 %	9 diplomiranih – 30 %	1 diplomirani – 7 %	1 diplomirani – 50 %
Ukupno	45 diplomiranih	30 diplomiranih	13 diplomiranih	2 diplomiranih

Tablica 11. DIPLOMANDI GLASOVIRA iz klase Antonije Geiger Eichhorn od 1922. do 1950. godine (razvrstani prema odsjecima i spolu)

	Ukupno diplomiranih	Umjetnički odsjek	Nastavnički odsjek	Oba odsjeka
Broj žena	20 diplomiranih – 83 %	8 diplomiranih – 80 %	12 diplomiranih – 86 %	nema
Broj muškaraca	4 diplomiranih – 17 %	2 diplomiranih – 20 %	2 diplomirana – 14 %	nema
Ukupno	24 diplomiranih	10 diplomiranih	14 diplomirana	nema

Tablica 12. DIPLOMANDI GLASOVIRA iz ostalih klasa od 1922. do 1950. godine (razvrstani prema odsjecima i spolu)

	Ukupno diplomiranih	Umjetnički odsjek	Nastavnički odsjek	Oba odsjeka
Broj žena	11 diplomiranih – 69 %	6 diplomiranih – 60 %	5 diplomiranih – 83 %	nema
Broj muškaraca	5 diplomiranih – 31 %	4 diplomiranih – 40 %	1 diplomirana – 17 %	nema
Ukupno	16 diplomiranih	10 diplomiranih	6 diplomirana	nema

Tablica 13. DIPLOMANDI GLASOVIRA U KLASI SVETISLAVA STANČIĆA od 1922. do 1965. (i nakon umirovljenja do 1968.) godine

Ime i prezime diplomanda /diplomandice	Godina diplomskoga ispita	Ime i prezime profesora glavnoga predmeta
1. Olga Froman	1924.	Svetislav Stančić
2. Božidar Kunc	1925.	Svetislav Stančić
3. Dora Gušić	1926.	Svetislav Stančić
4. Alfons Gutschy	1926.	Svetislav Stančić
5. Ana Kugušev (Lapinski)	1926.	Svetislav Stančić
6. Blanka Majeovski	1928.	Svetislav Stančić
7. Beata Miletić (Delić)	1928.	Svetislav Stančić
8. Margita Neustadt (Matz)	1928.	Svetislav Stančić
9. Melita Pozajić (Lorković)	1928.	Svetislav Stančić
10. Vlasta Lorković (Debelić)	1929.	Svetislav Stančić
11. Evgenij Vaulin	1929.	Svetislav Stančić

12. Vjera Turk	1930.	Svetislav Stančić
13. Alice Pfeifer	1930.	Svetislav Stančić
14. Vjera Petz	1932.	Svetislav Stančić
15. Olga Buzarov	1934. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
16. Draga Dolić	1934. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
17. Božica Vlašić Novaković	1934.	Svetislav Stančić
18. Ira Švarc Kohn	1934.	Svetislav Stančić
19. Juraj Vesanović	1934. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
20. Slavica Mihordin (Brolich)	1935.	Svetislav Stančić
21. Tajana Kartelj	1935. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
22. Mira Vukić	1935. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
23. Maša Majer Botev	1936.	Svetislav Stančić
24. Branka Musulin	1936.	Svetislav Stančić

25. Stanka Vrinjanin	1936. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
26. Herta Friedmann	1936. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
27. Zdenko Kaiser	1936.	Svetislav Stančić
28. Čedomil Dugan	1937.	Svetislav Stančić
29. Eleonora Huml	1939. (umjetnički i nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
30. Stella Podvinec (Čolaković)	1939. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
31. Nevenka Filić	1940. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
32. Blaženka Rubčić (Radošević)	1940. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
33. Robert Herzl	1940.	Svetislav Stančić
34. Anica Mirski (Fritz)	1941.	Svetislav Stančić
35. Ladislav Šaban	1941. (umjetnički i nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
36. Mira Dragomanović (Sakač)	1941. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
37. Biserka Sekulić	1945.	Svetislav Stančić

38. Natalija Gottlieb Matovinović	1945.	Svetislav Stančić
39. Sonja Tudor Kirigin	1945.	Svetislav Stančić
40. Vanda Klein (Kiš)	1946. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
41. Enrika Mikulić Machiedo	1946. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
42. Milan Horvat	1946.	Svetislav Stančić
43. Darko (Darivoj) Lukić	1949.	Svetislav Stančić
44. Zvezdana Bašić	1950.	Svetislav Stančić
45. Jurica Murai	1950.	Svetislav Stančić
46. Stella Šaban	1951. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
47. Janka Šanjek	1952. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
48. Branka Malec Horvat	1953.	Svetislav Stančić
49. Dorothy Koprivica	1953. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
50. Ranko Filjak	1954.	Svetislav Stančić

51. Mirjana Vukdragović	1954.	Svetislav Stančić
52. Branka Kašnar	1955. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
53. Ljerka Bonačić	1955. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
54. Stjepan Radić	1955.	Svetislav Stančić
55. Tatjana Bučar	1956.	Svetislav Stančić
56. Branko Sepčić	1956.	Svetislav Stančić
57. Marjeta Vrtovec	1957.	Svetislav Stančić
58. Pavica Gvozdić	1960.	Svetislav Stančić
59. Vladimir Krpan	1960.	Svetislav Stančić
60. Dubravko Detoni	1960.	Svetislav Stančić
61. Ljerka Pleslić Bjelinski	1962.	Svetislav Stančić
62. Željko Brkanović	1962. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
63. Jerica Ječ	1962. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić

64. Mira Flies	1964.	Svetislav Stančić
65. Sretna Pavičić (Meštrović)	1965.	Svetislav Stančić
66. Bosiljka Perić (Kempf)	1967. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
67. Nina Barborić	1967. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić
68. Željka Klobučar	1968. (nastavnički odsjek)	Svetislav Stančić

Tablica 13a. STUDENTI GLASOVIRA U KLASI SVETISLAVA STANČIĆA koji nisu kod njega diplomirali⁹²⁹

Ime i prezime studenta/studentice	Ime i prezime studenta/studentice
Jelka Antolek Orešek	Zdenka Novak
Vjera Bettini	Zdenka Pacher
Marta Biro	Mladen Paić
Lajoš Bordaš	Ladislav Palfi
Neda Brelić	Mira Pavelić Tišina
Sofija Deželić	Dimitrije Polnekov
Mira Dupelj Košutić	Mladen Pozajić
Magda Heltai	Piroška Präger
Anka Ivačić	Danica Reichsmann
Vjera Jančiković Pilar	Lujo Sagrestano
Odetta Juzbašić	Alice Schechter
Marija Kornicer	Srebrenka Sekulić
Franjo Kunszabo	Vesna Sever Vincens
Mladen Lanović	Albina Spiller
Đurđa Halper Leppée	Radeta Stanković
Ivo Lhotka	Ladislav Tantos

⁹²⁹ Tablica je izrađena prema popisu studenata Svetislava Stančića koji je načinio Ladislav Šaban. Usp. ŠABAN MS, Istraživačka građa Ladislava Šabana (fascikl 1), HAZU, Odsjek za povijest hrvatske glazbe, <http://dizbi.hazu.hr/?object=content&id=3703> (pristup: 3. kolovoza 2018).

Tablica 14. DIPLOMANDI GLASOVIRA U KLASI ANTONIJE GEIGER EICHHORN od 1920. do 1961. godine

Ime i prezime diplomanda /diplomandice	Godina diplomskoga ispita	Ime i prezime profesora glavnoga predmeta
Olga Koroljkova	1925.	Antonija Geiger Eichhorn
Mirjana Matějovsky	1925.	Antonija Geiger Eichhorn
Elly Bašić (Lerch/Prišlin)	1929. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Danica Ogrizović (Pollak)	1931.	Antonija Geiger Eichhorn
Vjera Grošević Verse	1932.	Antonija Geiger Eichhorn
Alice Schlechter	1932.	Antonija Geiger Eichhorn
Olga Milčinović	1933. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Dušanka Jurišić	1934.	Antonija Geiger Eichhorn
Piroška Preger (Präger)	1935. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Erži Quitt Ferber	1936.	Antonija Geiger Eichhorn
Ivana Lang	1937.	Antonija Geiger Eichhorn

Natko Devčić	1937.	Antonija Geiger Eichhorn
Ladislav Sternberg	1937.	Antonija Geiger Eichhorn
Herta Burgstaller	1939. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Vilma Blažević	1939. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Nada Hintermeier	1939. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Ivana Ivanuš	1939. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Ankica Kokša	1940. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Vladimir Gerčan	1941. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Vera Hrdjok	1946. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Lajoš Bordaš	1947. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Aleksandra Oblak	1947. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Ivanka Vučetić	1948. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Zenta Fiegenwald	1948. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn

Nada Miletić Zuccon	1952. (nastavnički odsjek)	Antonija Geiger Eichhorn
Ivan Supičić	1953.	Antonija Geiger Eichhorn
Katja Maračić	1954.	Antonija Geiger Eichhorn
Oliva Zadobošek	1954.	Antonija Geiger Eichhorn
Snežana Organdžieva	1957.	Antonija Geiger Eichhorn
Zdenka Novak	1959.	Antonija Geiger Eichhorn
Maja Šrbačić	1959.	Antonija Geiger Eichhorn
Milena Brnčić	1961.	Antonija Geiger Eichhorn
Valerija Mezdjić	1961.	Antonija Geiger Eichhorn
Zdravko Dušak	1961.	Antonija Geiger Eichhorn

Tablica 15. DIPLOMANDI GLASOVIRA U KLASI MELITE LORKOVIĆ 1929.–1945./1983.–1987. godine

Ime i prezime diplomanda /diplomandice	Godina diplomskoga ispita	Ime i prezime profesora glavnoga predmeta
Josip Rozman	1941. (nastavnički odsjek)	Melita Lorković
Renata Strojín Richter	1985.	Melita Lorković
Emil Vukov	1986.	Melita Lorković
Darija Podreka	1986.	Melita Lorković
Iris Fabijanić	1987.	Melita Lorković

Tablica 16. DIPLOMANDI GLASOVIRA U KLASI DORE GUŠIĆ 1941.–1974. godine

Ime i prezime diplomanda /diplomandice	Godina diplomskoga ispita	Ime i prezime profesora glavnoga predmeta
Marta Biro	1944.	Dora Gušić
Vera Gospodnetić Zoltner	1947. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Dorothea Brunšmid	1947. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Mladen Raukar	1948.	Dora Gušić
Zlata Gašparac	1948.	Dora Gušić
Lidija Čadež	1952. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Desa Romanić	1952. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Vesna Sever	1953. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Pavica Mravunac	1953. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Tatjana Kersnić Patarčec	1956. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Marija Gvozdić (Horvat)	1956.	Dora Gušić

Vlasta Koščević	1957. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Snežana Muratovska	1959.	Dora Gušić
Blanka Jazbec Podreka	1959.	Dora Gušić
Ljiljana Škorić	1961.	Dora Gušić
Miroslava Jung	1962. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Radoslava Čupić	1963. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Nataša Polivec	1964. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Maja Požežanec	1965.	Dora Gušić
Ivana Dvornik	1967. (nastavnički odsjek)	Dora Gušić
Marko Bolfek	1971.	Dora Gušić
Maja Moćan	1973.	Dora Gušić
Vinka Barić	1973.	Dora Gušić

Tablica 17. PROČELNICI ODSJEKA ZA KLAVIR, ORGULJE I ČEMBALO MUZIČKE AKADEMIJE U ZAGREBU⁹³⁰

Ime i prezime pročelnika / pročelnice	Razdoblje u kojemu djeluju	Napomene
Ćiril Ličar	1923. – 1924.	
Vjekoslav Rosenberg Ružić	1925. – 1927.	
Svetislav Stančić	1927. – 1928.	
Vjekoslav Rosenberg Ružić	1929. – 1935.	
Svetislav Stančić	1935. – 1941.	
Evgenij Vaulin	1941. – 1942.	
Melita Lorković	1942. – 1945.	Prva žena pročelnica Odsjeka.
Svetislav Stančić	1945. – 1967.	
Ivo Maček	1967. – 1977.	
Jurica Murai	1977. – 1981.	

⁹³⁰ Tablica je izrađena prema podacima iz spomenice Muzičke akademije u Zagrebu i nadopunjena popisom pročelnika odjela na mrežnoj stranici Muzičke akademije u Zagrebu. Usp. KRPAN 2011a: 127–128. Usp. ***: 5. odsjek za klavir, čembalo i orgulje, <http://www.muza.unizg.hr/5-odsjek-za-klavir-cembalo-i-orgulje/> (pristup 10. prosinca 2018).

Ranko Filjak	1981. – 1983.	
Zvezdana Bašić	1983. – 1988.	
Stjepan Radić	1988. – 1994.	
Zvezdana Bašić	1994. – 1997.	
Vladimir Krpan	1997. – 1999.	
Pavica Gvozdić	1999. – 2001.	
Vladimir Krpan	2001. – 2003.	
Đorđe Stanetti	2003. – 2006.	
Ljubomir Gašparović	2006. – 2008.	
Jakša Zlatar	2008. – 2017.	
Đorđe Stanetti	2017. – 2018.	
Srđan Filip Čaldarović	2018. – do danas	

9. PRILOZI

POPIS PRILOGA:

- Prilog 1. *Carl Czerny – otac glasovirske tehnike*
- Prilog 2. *Franjo Kuhač, 'Uputa u glasoviranje'*
- Prilog 3. *Ivan Zajc i učitelji glazbene škole*
- Prilog 4. *Program koncerta pijanistice Sofije Menter i violončelista Davida Poppera*
- Prilog 5. *Koncert pijanistice Ilone Eibenschütz u Zagrebu 1. siječnja 1896. godine*
- Prilog 6. *Nadgrobnni spomenik Emilije pl. Makanec na groblju Mirogoj*
- Prilog 7. *Izveštaj Konzervatorija u Beču za školsku godinu 1874./1875. kada su Franjo i Anka Krežma završili školovanje*
- Prilog 8. *Izveštaji Konzervatorija u Beču za školske godine 1871./1872. do 1874./1875. s prikazom Franje i Anke Krežme kao stipendista grofa Hansa Wilczeka*
- Prilog 9. *Naslovnica časopisa Deutsche Musikzeitung s prikazom Franje i Anke Krežme po završetku studija u Beču – objavljeno 24. studenoga 1875. godine*
- Prilog 10. *Najava koncerta Franje i Anke Krežme u Mariboru 9. svibnja 1877. godine*
- Prilog 11. *Franjo i Anka Krežma 1877. godine*
- Prilog 12. *Anka Krežma oko 1890. godine*
- Prilog 13. *Franjo i Anka Krežma oko 1880. godine*
- Prilog 14. *Koncert Franje i Anke Krežme u Zagrebu 13. studenoga 1876. godine*
- Prilog 15. *Koncert Franje i Anke Krežme u Zagrebu 3. studenoga 1878. godine*
- Prilog 16. *Prikaz djelovanja Dragice Kovačević 1899. godine – autor Břetislav Lvovský*
- Prilog 17. *Prüfungs-Zeugnis Sidonie Cäcilia Geiger Z. 134 ex 1903 M. P. K., str. 1*
- Prilog 18. *Prüfungs-Zeugnis Sidonie Cäcilia Geiger Z. 134 ex 1903 M. P. K., str. 2*
- Prilog 19. *Prüfungs-Zeugnis Sidonie Cäcilia Geiger Z. 134 ex 1903 M. P. K., str. 3*
- Prilog 20. *Pismo Juliusa Epsteina upućeno Sidoniji Geiger od 25. listopada 1904. godine*
- Prilog 21. *Program uz pismo Juliusa Epsteina upućeno Sidoniji Geiger od 25. listopada 1904. godine*
- Prilog 22. *Produkcija učenika Sidonije Geiger od 29. svibnja 1929. godine*
- Prilog 23. *Produkcija učenika Sidonije Geiger od 29. travnja 1930. godine*
- Prilog 24. *Srebreći lovor-vijenac Sidonije Geiger, Zagreb 1909.–1929. godine*
- Prilog 25. *Portret Sidonije Geiger*
- Prilog 26. *Portret 'male Toni Geiger'*
- Prilog 27. *Stručni karton Antonije Geiger Eichhorn*
- Prilog 28. *Prijepis diplome Antonije Geiger Eichhorn po završetku studija u klasi prof.*

Reinholda

- Prilog 29. *Prijepis diplome Antonije Geiger Eichhorn o završetku majstorske škole Leopolda Godowskog*
- Prilog 30. *Pismo Melite Lorković upućeno Antoniji Geiger Eichhorn*
- Prilog 31. *Program koncerta trija Sancin-Marsić-Matz u Ljubljani*
- Prilog 32. *Program koncerta na kojemu Elvira Marsić prati tenora Josipa Rijavca*
- Prilog 33. *Svetislav Stančić i njegovi studenti povodom obljetnice 1956. u Zagrebu*
- Prilog 34. *Program koncerta Melite Lorković studentice Državne Muzičke akademije u Zagrebu 1927. godine*
- Prilog 35. *Program koncerta Melite Lorković studentice Državne Muzičke akademije u Zagrebu 1928. godine*
- Prilog 36. *Program koncerta Melite Lorković održanoga u Zagrebu 1937. godine*
- Prilog 37. *Odobrenje Državne Muzičke akademije u Zagrebu Meliti Lorković za odsustvo zbog usavršavanja*
- Prilog 38. *Potvrda o sudjelovanju Melite Lorković na usavršavanju i u ispitnoj komisiji na École Normale de Musique de Paris*
- Prilog 39. *Pismo Melite Lorković upućeno suprugu Radoslavu o sudjelovanju u ispitnoj komisiji na École Normale de Musique de Paris*
- Prilog 40. *Program koncerta Melite Lorković pod ravnanjem Kurta Masura*
- Prilog 41. *Program koncerta Melite Lorković pod ravnanjem Andréa Cluytensa*
- Prilog 42. *Izdanje Mendelssohnovih skladbi u redakciji Melite Lorković 1984. godine*
- Prilog 43. *Program koncerta Melite Lorković 13. travnja 1954. godine u Helsinkiju, str. 1*
- Prilog 44. *Program koncerta Melite Lorković 13. travnja 1954. godine u Helsinkiju, str. 2*
- Prilog 45. *Naslovnica programske knjižice za koncerte u spomen stogodišnjice rođenja Melite Lorković*
- Prilog 46. *Program koncerta Branke Musulin sa Zagrebačkim kvartetom u Nancyju 1936. godine*
- Prilog 47. *Program koncerta Branke Musulin u Ljubljani 1941. godine, str 1.*
- Prilog 48. *Program koncerta Branke Musulin u Ljubljani 1941. godine, str 2.*
- Prilog 49. *Plakat koncerta Branke Musulin u Milanu 1942. godine*
- Prilog 50. *Plakat koncerta Branke Musulin u Berlinu 1943. godine*
- Prilog 51. *Plakat koncerta Branke Musulin u Zagrebu 1944. godine*
- Prilog 52. *Fotografija Branke Musulin iz 1949. godine*
- Prilog 53. *Plakat koncerta povodom 100. obljetnice rođenja Branke Musulin u Bad Homburgu 2017. godine*

Prilog 54. *Studentska iskaznica Sofije Deželić rođ. Eder s Konzervatorija u Leipzigu*

Prilog 55. *Sofija Deželić u klasi profesora Maxa von Pauera, Leipzig, 1929. godine*

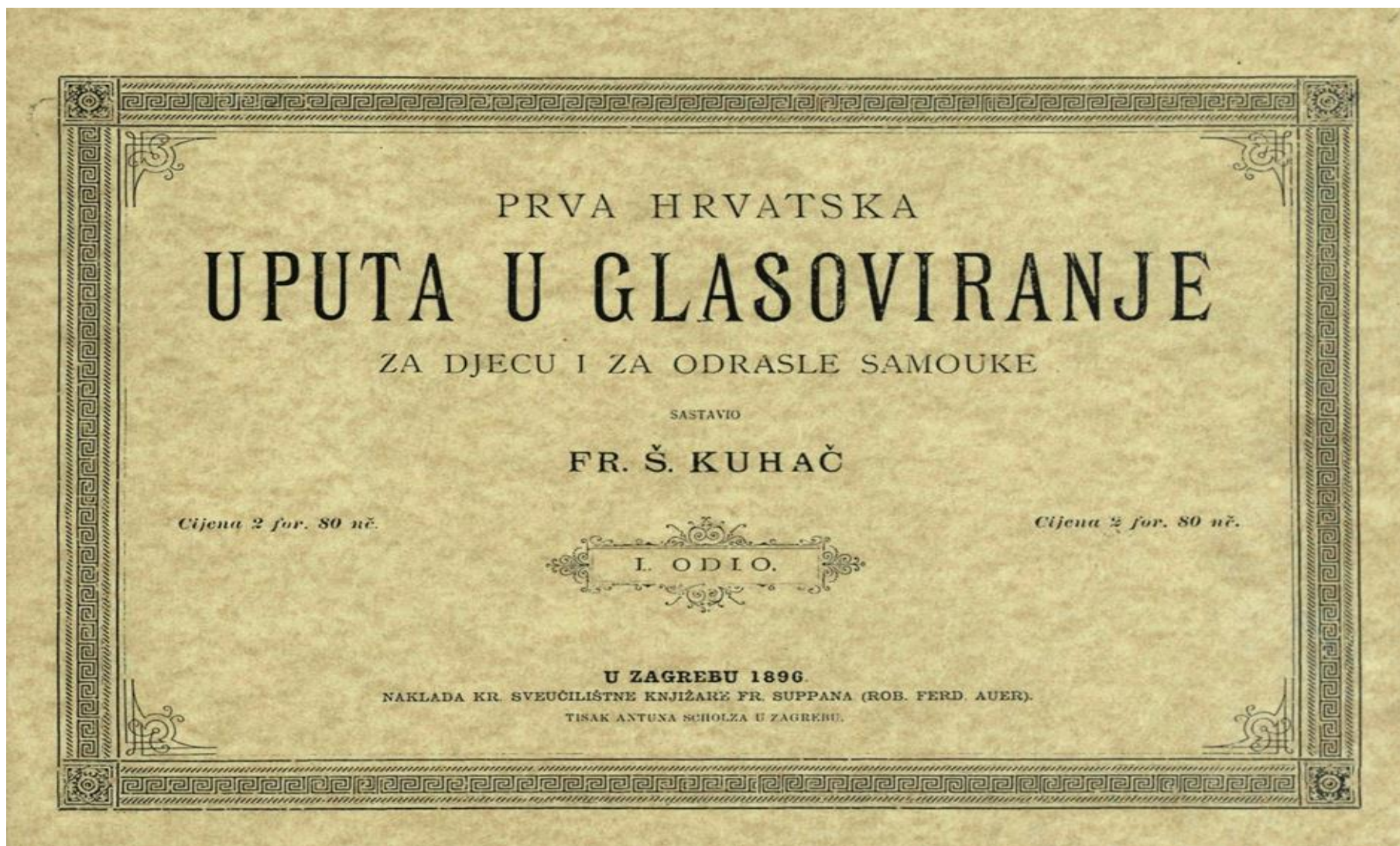
Prilog 56. *Fotografija učenika Sofije Deželić u okviru umjetničke organizacije
'Dječje carstvo' 1938. godine.*

Prilog 57. *Program koncerta Sofije Deželić u Hrvatskome glazbenom zavodu 1946. godine*

Prilog 58. *Uvjerenje o završetku studija Elly Bašić*

Prilog 59. *Nacijonal Elly Lerch Prišlin za 1927./1928. godinu*

Prilog 60. *Arhivska građa – popis ostavština pijanistica*



Prilog 2. *Franjo Kuhač*, 'Uputa u glasoviranje' (izvor: KGZ – digitalizirana baština, <http://kgzdz.arhivpro.hr/?kdoc=301003978> pristup: 2. lipnja 2018).



Prilog 3. Ivan Zajc i učitelji glazbene škole (izvor: <http://www.hgz.hr/index.php/hrvatski-glazbeni-zavod/povijest-zavoda> pristup: 3 lipnja 2018).

OPERA. Narodno zemaljsko kazalište u Zagrebu. NEPAR.

U sriedu dne 14. travnja 1875.

K O N C E R T

gospodje

Sofije Menter,

carsko-kralj. komorne pianistice,

i gospodina

Davidu Popper-a,

umjetnika na violončelu,

uz dobrohotno sudjelovanje opernih pjevačah nar. zem.
kazališta, gospode Franje Gerbića i Josipa Kašmana.

PROGRAM.

1. Sonata za glasovir i violončello od Rubinsteina.
Gospodja Sofija Menter i gospodin D. Popper.
2. „Concert Polonais“ od Poppera.
Gospodin D. Popper.
3. a) „Što sam sjetan“ ? Uglasbio Gerbić.
b) Udaljenoj. Uglasbio Sucher.
Gospodin Gerbić.
4. a) Etuda od Rubinsteina.
b) „Chant Polonais“ od Chopin-a.
c) „Aufforderung zum Tanz“ od Weber-Taussig-a.
Gospodja Sofija Menter.
5. a) „Adagio“ od Bocherini-a.
b) „Mazurka“ od Poppera.
c) „Du bist die Ruh“. Pjesma od Schuberta.
d) „Le Papillon“ od Poppera.
Gospodin D. Popper.
6. a) Pjesma za bariton-solo iz opere „Tannhäuser“ od R. Wagnera.
b) „Kralj Erik“. Ballada. Uglasbio Ivan pl. Zaje.
Gospodin Kašman.
7. Tarantella di Bravura od Liszta.
Gospođa Sofija Menter.
8. Ugarske rapsodije od Poppera.
Gospodin Popper.

Na glasoviru sprovadjat će dobrovoljno g. Ivan pl. Zaje, ravnatelj
narodne opere.

Glasovir je iz tvornice gosp. L. Bösendorfera, c. k. dvorskog i komornog
tvorničara glasovira u Beču.

Ulazne cijene: Fotelj u I. redu 2 for. — Zatvorena stolica u parteru zajedno
s ulaznicom 1 for. 50 novč. — Ulaznica za lože i parter 1 for. — Za djecu,
koju njihova rodbina u lože vodi, 50 novč. — Zatvorena stolica u I. redu na
galeriji 70 novč., u II. i III. redu 50 novč. — Otvorena galerija 30 novč.

Biljeti mogu se dobiti u knjižari g. Lav. Hartmána, kod g. E. F. Bothe-a, u
trgovini gg. Eisenhutha i Stiasny-a i kod kazališnog pazikuće g. Hörera.

Kasa otvara se u 6½ satih; početak je u 7½ satih.

Tiskom narodne tiskarne dra. Lj. Gaja.

Prilog 4. Program koncerta pijanistice Sofije Menter i violončelista Davidu Poppera
(izvor: HAZU DiZbi, <http://dizbi.hazu.hr/object/6053> pristup: 3. lipnja 2018).



U srijedu dne 1. siječnja 1896.

Predstava 81. Izvan predbrojke.

PRVI
SIMFONIJSKI KONCERAT

uz sudjelovanje umjetnice na glasoviru

gdjice. Ilone Eibenschütz iz Beča.

Dirigira gosp. ravnatelj Franjo Rimpl. 19

Program :

I. dio :

1. Ludvig van Beethoven : Simfonija op. 92. u A-duru. Izvodi veliki orkestar.
2. Fr. Chopin : Koncerat op. 21. u F-mollu za glasovir i orkestar. Uudara u glasovir gdjica. Ilona Eibenschütz.

II. dio :

3. Edmund pl. Mihalović : Rusalka (Die Nixe), balada. Izvodi veliki orkestar.
4. Solo-piece za glasovir. Uudara gdjica. Ilona Eibenschütz.
 Scarlatti : Allegro.
 Rubinstein : Barkarola.
 Paganini-Liszt : La campanella.
5. Rikard Wagner : Predigra k operi „Die Meistersinger von Nürnberg“. Izvodi veliki orkestar.

Cijene kao obično kod opere.

Blagajna se otvara u 6, početak u 7, a svršetak iza 9 sati.



Prilog 6. Nadgrobni spomenik Emilije pl. Makanec na groblju Mirogoj (izvor: <https://et.billiongraves.com/grave/Emilija-Marechal-de-Firmin-Makanec/24768023> pristup: 2. lipnja 2018).

Bericht
des
Conservatoriums
und der
Schauspielschule
der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Für das Schuljahr 1874 — 1875.

Wien, 1875.

Verlag des Conservatoriums.

Druck von J. B. Wallishausser.

Prilog 7. Izvještaj Konzervatorija u Beču za školsku godinu 1874./1875. kada su Franjo i Anka Krežma završili školovanje (izvor: FAJDETIĆ 1982).

Der Freiplatz, gestiftet von:	war verliehen an:
77 Herrn Simon Freiherr v. Sina	Caudella Bertha
78 Frau Marie Freiin v. Sina	Rucker Charlotte
79 der ersten österreichischen Sparcassa	Gössl Angelica
80 Herrn Max Ritter v. Springer	Saphier Josef
81 den Herren Hermann Baron Todesco Söhnen	Eisler Emilie
82 Herrn Carl Fürst Trautmannsdorf	Beer Josef
83 " Heinrich Freiherr v. Trent-Londer	Fuchs Pauline
84 " Franz Baron Wertheim	Dinersperg Antoinette v.
85 " Adolf Werthner	Oberneder Anna
86 " Eduard Ritter v. Wiener-Welten	Birker Casarine
87 " Hans Graf Wilczek	Kreczma Franz
88 " Moriz Freiherr v. Wodianer	Seller Isidor

Der Freiplatz, gestiftet von:	war verliehen an:
75 Herrn Friedrich Baron Schey	Groag Ernestine
76 " Anton Schneider	Hosp Sofie *)
77 " E. Graf Schönburg-Buchheim	Springel Marianne
78 " Ed. Fürst Schönburg-Gartenstein	Wetatschek Carl
79 " Gottlieb Schwab	Godei Richard
80 " Adolf Fürst zu Schwarzenberg	Egghard Julius
81 " J. Simon	Schweida Natalie
82 " Simon Freiherr v. Sina	Winter Johann
83 " Simon Freiherr v. Sina	Caudella Bertha
84 Frau Marie Freiin v. Sina	Haus Ketty
85 der ersten österreichischen Sparcassa	Gössl Angelica
86 Herrn Max Ritter v. Springer	Saphier Josef
87 den Herren Hermann Baron Todesco Söhnen	Fischer Auguste
88 Herrn Carl Fürst Trautmannsdorf	Jordan Eugen v.
89 " Heinrich Freiherr v. Trent-Londor	Fuchs Pauline
90 " Franz Baron Wertheim	Dinersperg Antoinette v.
91 " Adolf Werthner	Oberneder Anna
92 " Eduard Ritter v. Wiener-Welten	Birker Casarine
93 " Hans Graf Wilczek	Kreczma Anna
94 " Moriz Freiherr v. Wodianer	Seller Isidor
95 " Zimmer Adalbert	Zips Marianne

Prilog 8. Izveštaji Konzervatorija u Beču za školske godine 1871./1872. do 1874./1875. s prikazom Franje i Anke Krežme kao stipendista grofa Hansa Wilczeka (izvor: FAJDETIĆ 1982).

Zugleich mit dieser Nummer erschien eine *Separat-Ausgabe* enthaltend: „*Trauermarsch*“ von Fohringer, „*Empfindung am Friedhofe*“ von Duhez, deren Heinertrag den Hinterbliebenen des bei der Eisenbahn-Katastrophe bei Göpfritz verunglückten k. k. Postofficials Grabezky theilnahmsvoll gewidmet ist.

Wien, 24. November 1875.

Nr. 42. II. Jahrgang.

C. M. Biehrer's
Deutsche Musik-Zeitung.



Franz Krejma und Anna Krejma.

(Siehe Seite 8.)

Die nächste Nummer erscheint am 2. Dezember 1875.

Inhalt:

„Jugend-Erinnerungen“. Fantasie von Carl Reichardt.
„Der schöne Mai“. Polka-Mazur von Carl Gröfson.

Prilog 9. Naslovnica časopisa *Deutsche Musikzeitung* s prikazom Franje i Anke Krežme po završetku studija u Beču – objavljeno 24. studenoga 1875. godine (izvor: ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=dmz&datum=1875&pos=426&size=45> pristup: 13. prosinca 2018).

Mittwoch den 9. Mai 1877, Abends 8 Uhr
im Casinosaale zu Marburg:

CONCERT

von

Franz Krežma

(14 Jahre alt)

Violinvirtuos aus Paris,

ausgezeichnet mit dem grossen Preise des Conservatoriums zu
Wien und mit mehreren silbernen und goldenen Medaillen,

und seiner Schwester

Fräulein Annette Krežma, Pianistin,

ausgezeichnet mit dem ersten Preise des Wiener Conservatoriums.

PROGRAMM.

1. **Vieuxtemps:** Ballade und Polonaise.
2. a) **Schumann:** Aufschwung
b) **Paganini-Liszt:** Etude } **Frl. Annette Krežma.**
3. **Spohr:** Concert, VIII. 2. Theil.
4. **Beethoven:** Sonate (Kreutzer), Andante u. Finale.
5. **Rubinstein:** Tarantelle — **Frl. Annette Krežma.**
6. **Ernst:** Air hongrois.

Karten à 1 fl. ö. W.

sind zu haben in Fr. Leyrer's Buchhandlung und Abends
an der Cassa.

Druck von Eduard Janschitz.

Prilog 10. Najava koncerta Franje i Anke Krežme u Mariboru 9. svibnja 1877. godine (izvor: FAJDETIĆ 1982).



Prilog 11. *Franjo i Anka Krežma 1877. godine* (izvor: FAJDETIĆ 1982).



Prilog 12. *Anka Krežma oko 1890. godine*
(izvor: MUO-043693,
<http://athena.muio.hr/?object=detail&id=60621> pristup: 4. lipnja
2018).



Prilog 13. *Franjo i Anka Krežma oko 1880. godine* (izvor: MUO-
043692, <http://athena.muio.hr/?object=list&find=franjo+krežma>
pristup: 4. lipnja 2018).

Predstava 33.
© DiZbi.HAZU
Izvan
Nepar.

predbrojke.

Narodno zemaljsko kazalište u Zagrebu.



Danas u ponedjeljak dne 13. studenoga 1876.

biti će na obće zahtjevanje drugi i zadnji

K O N C E R T

umjetnika na guslah

g. Franje Krežme.

Sudjelovati će:

Gosp. Franjo Krežma,
violinista.

Géna. Louisa Ormeny,
pjevačica.

Géna. Anka Krežma,
pianistica.

PROGRAM:

RUBINSTEIN:	Sonate G-dur 1—2. stavak	Géna. Anka Krežma i g. Franjo Krežma.
ROSSINI:	Une voce poca fi iz opere „Seviljski brijac“	Géna. Louisa Ormeny.
ERNST:	Elegije	Gosp. Franjo Krežma.
RUBINSTEIN:	Tarantella H-moll	Géna. Anka Krežma.
DONICETTI:	La Zingara	Géna. Louisa Ormeny.
a) KREŽMA:	„Bosanski guslar“ (po motivu iz Fr. Kuháčeve sbirke jugoslavenskih pjesamah)	Gosp. Franjo Krežma.
b) LAUB:	Polonaise	Gosp. Franjo Krežma.

PRIJE TOGA:

LIEK ZA NERVOZNE GOSPODJE.

Šaljiva igra u 1 činu napisao Poli Henrion, s njemačkoga prevela Milka Grgurova.

Redatelj A. Mandrović.

L I C A:

Muš - - - - - G. Jovinović. Ta
Gospodja - - - - - Gđja Ružička-Strozzi.
Susjed - - - - - G. Fijan.

Sbiva se na ladanju.

Ulazne cijene. Loža u I. katu 5 fr., razi zemlje 4 fr., u drugom katu 3 fr. Fotelj u prvom redu 1 for. 30 novč. — Zatvorena stolica u parteru zajedno s ulaznicom 1 for. Ulaznica za lože i parter 50 novč., za častnike 40 novč. za podčastnike 25 novč. — Za djecu, koju njihova rodbina u lože vodi, polovina ulazne cijene za lože. — Zatvorena stolica na galeriji u I. redu 50 novč. u II. i III. redu 30 novč. — Otvorena galerija 10 novč.

Kasa otvara se u 6, a početak točno u 7 sati.

Prilog 14. Koncert Franje i Anke Krežme u Zagrebu 13. studenoga 1876. godine (izvor: HAZU DiZbi, <http://dizbi.hazu.hr/object/6354> pristup 4. lipnja 2018).

Napari

© DiZbi.HAZU
Izvan

PRESTAVA 27.

Drama.

predbrojke.

Narodno zemaljsko kazalište u Zagrebu.

Danas u nedelju 3. studenoga 1878.

biti će:

CONCERT.

Gospodina Franje **Krežme**, umjetnika na guslah, i gospodjice Anke **Krežme**, pianistice, uz blagohotno sudjelovanje gosp. ravnatelja opere Ivana pl. **Zajca** i gosp. **De-Negri-a**.

Program koncerta:

D I O I.

- I. Concert od Mendelssohn-a
a) Allegro molto appassionato
b) Andante
c) Allegro molto vivace
- Svirati će gosp. Franjo **Krežma** uz pratnju orkestra, kojim će ravnati ravnatelj opere gosp. Ivan pl. **Zajo**.

D I O II.

- II. Overture (E-moll) za orkestar skladao i ravnati će gosp. Franjo **Krežma**.
- III. a) Arabeske
b) Allegro de concert } Skladao i svirat će gosp. Franjo **Krežma**.
- IV. Verdi: Romanca iz opere „J. Lombardi“, pjevati će gosp. **De-Negri**.
- V. Grünfeld: a) Polka de concert
Liszt b) Pjesma prediljah, iz opere „Fliegende Holländer“ } Udarati će na glasoviru gospodična Anka **Krežma**.
- VI. Chopin-Wilhemly: a) Paraphraze o nekoj Romanzi
Wieniavski: b) Mazurka. } Svirat će gosp. Franjo **Krežma**;

Prije toga prikazivat će se prvi put:

Turci u Karlovcu.

Izvorna šala u 1 činu, napisao *Josip Hožarac*

Redatelj **A. Mandrović**.

L I C A:

Bartol grof Vitezić, vlastelin	-	G. Milan.		Gdja. Labudička iz Karlovca	-	Gdja. Vormastiniova.
Stanko, sinovac mu	-	G. Fijan.		Katinka, kći joj	-	Gđna. Mačuka.
Dr. Vladko Orlović	-	G. Ban.		Miško, dvorski	-	G. Freudenreich.

Sluge i seljaci. Čin se zbiva na Stankovu imanju Jablanovcu u hrvatskom Zagorju. Vrieme: Sadašnjost.

Glavovir je iz skladišta gosp. M. Heferer-a.

Ciene kao obično kod opere.

Pojedina sjedišta u loži 1 for. 50 nč.

Kasa otvara se u 6, a početak točno u 7 sati.

Za nebiljegovanu porabu.

Tiskara „Narodnih Novinah“.

→ Ausgezeichnet mit dem Ehrendiplom und der bronzenen Medaille Weltausstellung Brüssel 1897. ←

Nummer 2.

ÖSTERREICHISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG

Zeitschrift für Musik und Theater.
Herausgeber u.
Chef-Redacteur: B. Lvovský.

Erscheint
zweimal im Monate.
Abonnementspreis ganzjährig fl. 5.— = Rm. 10
halbjährig fl. 3.— = Rm. 6.—.

Redaction und Administration:
Wien, IV., Starhembergsgasse 26.
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Wien-Leipzig, 10. December 1899.

XII. Jahrgang.



Im Buchhandel: Literarische Anstalt August Schulze in Leipzig.



Dragica Kovačević.

Clavier-Virtuosin.

Bescheiden und ganz im Stillen wurde in den letzten Jahren hier unter Professor Louis Thern's kundiger Leitung ein echtes Talent herangezogen, nach des trefflichen Wiener Pädagogen langsam fortschreitender, gediegener Methode, ohne Ueberstürzung, ohne vorzeitige Reklame. Schreiber dieser Zeilen hatte Gelegenheit, die junge kroatische Clavier-Virtuosin dieser Tage zu hören und konnte mit Befriedigung constatiren, dass die anerkennenden Berichte, welche die junge Dame bei ihrem bisherigen Erscheinen am Concertpodium begleiteten, wohlverdient waren, und dass hier eine vielversprechende Künstlerin herangereift sei.

Frl. Dragica Kovačević wurde 1881 zu Agram geboren, ist somit erst 18 Jahre alt. Professor Kolander in Agram, früherer Zögling des Prager Conservatoriums, war ihr erster Lehrer; später genoss sie den Unterricht am Conservatorium des Agramer Musikvereines, wo die Professorin Fr. Anka Barbot-Krežma (gewesene Schülerin des Wiener Conservatoriums) ihre Studien leitete. Bald konnte Frl. Kovačević sich der Reifeprüfung am Agramer Conservatorium mit ausgezeichnetem Erfolge unterziehen. Man wurde auf die hochbegabte Pianistin aufmerksam, und es wurden ihr successive zu Studienzwecken zwei Regierungs-Stipendien ertheilt.

Nach Absolvirung des heimischen Conservatoriums begab sich 1897 Frl. Kovačević behufs weiterer Ausbildung nach Wien, wo sich ihrer Professor Louis Thern mit vorzüglichem Erfolge annahm.

Am 9 December 1898 betrat sie das Concertpodium ihrer Vaterstadt Agram als flügge gewordene Virtuosin und spielte mit Orchester Grieg's schwieriges a-moll-Concert mit durchschlagendem Erfolge; alle Berichte lobten ihren schönen, weichen Anschlag, die solide Technik und die

eigenartige Auffassung. Es war dies gleichzeitig ihr erstes selbstständiges Concert und enthielt das Programm: Bach-Taussig, Toccata und Fuge (d-moll); Liszt's „Petra-sonate“ (E-dur), „Gnomereigen“ und die Zwölfte ungarische Rhapsodie; Seiss' „Bravour-Studie“, also höchst schwierige Aufgaben der Clavier-Literatur. Die Art und Weise wie — den uns vorliegenden Referaten zufolge — damals Frl. Kovačević dieses Programm durchführte, darf die Kunstfreunde auf das Auftreten der Künstlerin in dieser Saison in Wien begierig machen. Zuvor wird Frl. Kovačević noch neuerdings in einem Concerte der Philharmonischen Gesellschaft zu Agram mitwirken und dort Liszt's Es-dur-Concert mit Orchester spielen.

Zum Schlusse sei noch auf eine besondere, bei einer Dame nicht häufig anzutreffende Eigenschaft Frl. Kovačević's aufmerksam gemacht. Sie ist eine begabte Componistin, welche sogar eine nach allen Regeln der Formenlehre fleissig ausgeführte und glücklich erfundene Clavier-Sonate im Pulte aufbewahrt.

Sie absolvirte die theoretischen Studien in Agram bei dem tüchtigen Theorielehrer Professor Stöckl und unterzog sich dem vollkommenen Cursus in der Harmonielehre, Compositionslehre, und zwar mit ausserordentlichem Fleisse. Beim dortigen Violinprofessor Jilek machte sie auch einen strengen Cursus im Kammermusikspiele durch, ist daher von seltener vielseitiger, musikalischer Bildung.

Wir wünschen der jungen, schönen Dame schon heute den besten Erfolg und rufen ihr ein herzliches „Auf Wiedersehen am Wiener Concertpodium!“ zu.

B. Lvovský.



Dragica Kovačević.

Prilog 16. Prikaz djelovanja Dragice Kovačević 1899. godine – autor Břetislav Lvovský (izvor: ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=omt&datum=1899&pos=13&size=45> pristup: 13. prosinca 2018).

Prüfungs-Zeugnis.



Herrn Geiger Cäcilia Sidonie, am 17. September 1874 in
Parasden in Böhmen geboren, hat ebenfalls die erste Klasse
der ersten Musikprüfung abfolgend und die musikalische
Ausbildung und Vorbereitung zur Ablegung der Staats-
Lehrerprüfung an der Kaiserlichen Pädagogischen Hochschule
in Wien erhalten.

Die Kandidatin wurde am 17. Dezember 1903 zur
Lehrerprüfung mit dem Klavierspiel und Orgel
zur spezifischen Ausarbeitung folgende Fragen:

I. Geschichte der Musik.

Über den Einfluss der Musikgeschichte wurde ein Thema
zur spezifischen Ausarbeitung nicht gestellt.

II. Klaviersach.

Christophorus über den ersten Versuch eines Fort-
pianos mit Bezug auf Clavichord und Hammer.
Nachdem Thema wurde sehr gut beantwortet.

Prilog 17. Prüfungs-Zeugnis Sidonie Cäcilia Geiger Z. 134 ex 1903 M. P. K., str. 1 (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sidonije Geiger).

Harmonielehre.

Harmonisierung der Cäsur in der Amoltskala.
das Gebraucht war sagt gut.

Die in am 30. April 1904 abgefallenen mündlichen
Prüfung waren die Resultate folgende:

1. Geschichte der Musik (Herrn Prof. Dr. Adler).

Die Fragen über Accubent und Conventus, sowie über
Hocart wurden sehr gut beantwortet.

Gesamtergebnis im Gegenstand sehr gut.

2. Harzenspiel (Herrn Prof. Dr. Döll).

Die ausführenden Fingeringvorschriften wurden
gründlich beachtet, die Leistungen im Lesen
waren sehr gut, im Harzenspielen gut,
die sportlichen Kenntnisse erwiesen sich als sehr gut.

Gesamtergebnis im Gegenstand sehr gut.

3. Harmonielehre (Herrn Prof. Weinmann).

Die Fragen über Accubent der Akkorde und Modulationen
sind sehr gründlich beantwortet.

Gesamtergebnis im Gegenstand gründlich.

Die Kenntnisse in Bezug auf allgemeine und specielle
geistige Bildung werden als sehr gut.
Auf Grund dieser Zeugnisse wird ferner

Geiger Cäcilia Sidonie

für den Studienkurs im Klavierspiel an
Lehrerbildungsanstalten unter Aufsicht
des Deutschen als Dokumentenführerin für
befähigt erklärt.

WIEN, den 30. April 1904.

Die k. k. Prüfungskommission für das Musiklehramt
an Mittelschulen und Lehrerbildungsanstalten.

Vorsitzender:

Anton Kollig
k. k. Landeslehrer

Fachexaminatoren:

W. Dörr
R. Weinwurm
Rudolf Adlar
J. Zaidler
R. D. Dörr

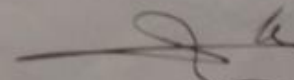
Prilog 19. Prüfungs-Zeugnis Sidonie Cäcilia Geiger Z. 134 ex 1903 M. P. K., str. 3 (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sidonije Geiger).

Ist bestätige hiermit, daß Frau
Sidonie Geiger meinen Nachruf
im Klavierpial. lang längerer
Zeit gewollt hat. Bis ich
sich veranlaßt hat Zeit lang
zu laud, daß mit Herbei
immer ausgeführt und
sich solche Kenntnisse zu,
vorbei, daß das selbe
als Klavierstück und
Lafraim auf das Märkte
zu empfangen ist.

Wien 25

October
1904

Julius Epstein


Korrespondent.

Prilog 20. Pismo Juliusa Epsteina upućeno Sidoniji Geiger od 25. listopada 1904. godine (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sidonije Geiger).

Kleinberger op: 42

" " 115

Beethoven op 35

Raff opus 91

(Chastif
nicht)

Shumann op: III

Bach - Klindworth

30 Variationen

Shumann op III

Schubert

3 Clavierstücke

Mozartstücke

Balakinew Gondellied

... (Zimmermann)

Prilog 21. Program uz pismo Juliusa Epsteina upućeno Sidoniji Geiger od 25. listopada 1904. godine (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sidonije Geiger).

DRŽ. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU.

ŠKOL. GOD. 1928-29.

JAVNE POKRETN. (II)

U SRIJEDU 26. V. 1929.

RASPORED

1. BRAHMS: Sonata C-dur op. 1.
Allegro — Andante — Scherzo: Allegro molto e con fuoco —
Finale: Allegro con fuoco.
PRÄGER ANDRIJA (S. VI.)

2. LOEWE: Tom der Reimer
PAVČIĆ: Pred durmi
GOTOVAC: Erbez

MANZONI ALEKSANDAR (V. II.)
Klaviir: Vaid Dorde.

3. CHOPIN: Fantazija op. 49.
Berceuse op. 57.
Etuda op. 10. br. 3.
Etuda op. 25. br. 12.

PRÄGER ANDRIJA

4. MOZART: Arija Despine iz op. Così fan tutte
J. STRAUSS: Proletni zvuci. Valček

MISITA VIERA (V. II.)
Klaviir: Čičkma Lindmila

5. DEBUSSY: Feux d'artifice
SKRIJABIN: Etuda op. 8. br. 12.

PRÄGER ANDRIJA

NASTAVNICI: Prof. Sidonija Geiger (klaviir br. 1, 3, 5)
Nada Eder-Berčić (pjevanje br. 2, 4.)

POČETAK U 8 SATI NA VEČER.

Tiskara Z. Petrić, Zagreb.

Prilog 22. Produkcija učenika Sidonije Geiger od 29. svibnja 1929. godine (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sidonije Geiger).

DRŽ. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU.

ŠKOL. GOD. 1929.-30.

JAVNE IZVEDBE (VI)

II UTOURAK 29. IV. 1930.

RASPORED

1. BACH: Preludij i fuga d mol
Preludij i fuga f mol
ELEONORA HUML (S. IV.)
 2. BACH-LISZT: Preludij i fuga za orgulje a mol
LJERKA PENIDR (S. VI.)
 3. BEETHOVEN: Sonata quasi una Fantasia op. 27, br. 1.
OLGA PAVLETIĆ (Hosp.)
 4. CHOPIN: Balada op. 47, Es dur
LJERKA PENIDR
 5. HOLY: Arabeska
TOURNIER: Prelude
TRNEČEK: Etude za harfu
IVKA MATETIĆ (S. IV.)
 6. CHOPIN: Nocturno op. 9, br. 2 Es dur
WEBER: Rondo brillant op. 62
ELEONORA HUML
 7. CHOPIN: 2 Scherzo op. 20
DEBUSSY: Reflets dans l'eau (Images br. 1)
PIROŠKA PRJACAR (Hosp.)
 8. LISZT: Poloneza E dur
OLGA PAVLETIĆ
- NASTAVNICI: Prof. Sidonija Geiger (klavir), Lujza Holubova (harfa)

POČETAK U 8 SATI.

Prilog 23. Produkcija učenika Sidonije Geiger od 29. travnja 1930. godine (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sidonije Geiger).



Prilog 24. *Srebreni lovor-vijenac Sidonije Geiger, Zagreb 1909.–1929. godine* (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sidonije Geiger).



Prilog 25. *Portret Sidonije Geiger* (izvor: GOGLIA 1927: 97).



Prilog 26. *Portret 'male Toni Geiger'* (izvor: *Dnevnik nastupa Antonije Geiger Eichhorn*, str. 1, Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

Stručni karton

Prezime, ime (i očevo ime) EICHHORN ANTONIJA rođ. GEIGER /pok.Hinka/ Nar. Republika Hrvatska

Struka prosvjetno-naučna Specijalnost pianistkinja Broj dosijea _____

1.	Dan, mjesec, godina, mjesto i kotar rođenja	4 I.1893 Rzeszow /Poljska/			
2.	Narodnost	Hrvatica			
3.	Državljanstvo	N.R.Hrvatska			
4.	Bračno stanje	udata			
5.	Zdravstveno stanje	zdrava			
6.	Članovi obitelji s kojima živi u zajedničkom kućanstvu	Ime	Rodbinski odnos	Datum rođenja	
9.	Zvanje i položaj	donent na vis.školi			
10.	Bruto iznos mjesečnih primada i ležnosti	Osnovna plaća		6.500	
11.		Funkc. dodatak			
12.		Lični dodatak			
13.		Dod. po čl. 5. Uredbe			
14.		Dodatak na djecu			
15.		SVEGA		6.500	
7.	Školska snobrazba i stručna sprema (osnovna, srednja, stručna i visoka škola; kursevi i stručni ispiti)	Naziv	Trajanje (od — do)	Mjesto (zemlja)	S kakvim je uspjehom svršilo
16.		Osnovna škola	1899-1903	Zagreb	odličan
17.		realna gimnazija	1903-1905	"	dobrim
18.		Glazbeni zavod	1899-1905	"	odličnim
19.		Muzička akademija	1908-1909	Beč	odličnim
20.		Mejstorska škola	1909-1912	Beč	odličnim
8.	Koje strane jezike poznaje i u kojoj mjeri	njemački i talijanski jezik			

Obr. 14034

Izdaje Nakladnog zavoda Hrvatske, Zagreb — 1719-47.

Prilog 27. Stručni karton Antonije Geiger Eichhorn (izvor: Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu, osobni dosje).

9)

Fraulein Antonie Geiger

hat ihre lehrplannässigen Studien an der k.k.Akademie für Musik
und darstellende Kunst in Wien

im Hauptfache Klavir und den damit verbundenen Nebenfächern
mit vorzüglichem Erfolge vollendet .

Es wird ihr hiemit als Anerkennung ihrer besonderer
Fähigkeiten und der erlangten künstlerischen Ausbildung das

A K A D E M I E D I P L O M
verliehen .

Der Direktor :
Wilhelm Bopp m.p.

Der Präsident :
Wiener m.p.

Wien 30. Juni 1909

Prevod .

Gjica Antonija Geiger

dovršila je sa odličnim uspjehom svoje studije po naučnoj
osnovi na c.k. akademiji za muziku i glumačku umjetnost u Beču u
glavnom predmetu

K l a v i r

i sa time skopčanim sporednim predmetima .

Ovine se podijeljuje u znak priznanje njenih osobitih
sposobnosti i postignute umjetničke izobrazbe .

Diplom akademije .

Ravnatelj :
Wilhelm Bopp m.p.

Predsjednik:
Wiener m.p.

U Beču dne 30. juna 1909

Prepis ovjerava



T a j n i k:

Natko Devčić

/ Natko Devčić /

Prilog 28. Prijepis diplome Antonije Geiger Eichhorn po završetku studija u klasi prof. Reinholda (izvor: Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu, osobni dosje).

10)

Fräulein Antonie Geiger

hat ihre lehrplanmässigen Studien an der k.k.Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien mit vorzüglichem Erfolge vollendet.

Es wird ihr hiemit auf Grund der abgelegten Prüfung als Anerkennung des höchsten an der Akademie erreichten Grades künstlerischer Ausbildung das

S T A A T S D I P L O M

verliehen .

Der k.k.Direktor
Wilhelm Bopp m.p.

Der Leiter der Meisterschule
Leopold Godovsky m.p.
k.k.Professor .

Der k.k. Präsident :
Wiener m.p.

Wien , am 28. Juni 1912 .

Prevod .

Gjica. Antonija Geiger dovršila je sa odličnim uspjehom svoje studije po naučnoj osnovi na majstorskoj školi za klavir c.k. akademije za muziku i glumačku umjetnost u Beču .-

Ovime se podjeljuje na temelju položenog ispita u znak priznanja na akademiji postignutog najvišeg stepena umjetničke izobrazbe

B R Ž A V N A D I P L O M A .

C.K. ravnatelj :
Wilhelm Bopp m.p,

Upravitelj majstorske škole
Leopold Godovsky
c.k.Profesor

C.K.Predsjednik :
Wiener m.p.

Beč , 28. juna 1912.



ovjerava

sa j n i k:

Natko Devčić
Natko Devčić /

Prilog 29. Prijepis diplome Antonije Geiger Eichhorn o završetku majstorske škole Leopolda Godowskog (izvor: Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu, osobni dosje)

Prof Antonija
Geiger-Eichhorn
Lagreb
udaljena 6 - Lužička ulica
Lagoršćak - Gecoge

Kairo, B. X.
Draga učiteljica!
Bila sam uistinu srećna
kad sam saznala da se u Zagrebu
održava koncert u vašem
nazivnom društvu. To je
veliki uspjeh i radost
za sve nas, jer znamo da
vaša grupa uistinu

posjeduje veliku i bogatu
primarnu muziku najkvalitetniju
i najkvalitetniju hoću!
Uz mnogo najljepših kompozicija
ka dobru i skladno. Vam želim
srećno i vama, iako ste primili
mnogo najljepših kompozicija
od mene odavno
Melite Lorković

Prilog 30. Pismo Melite Lorković upućeno Antoniji Geiger Eichhorn (izvor: Arhiv HGZ-a, ostavština Antonije Geiger Eichhorn).

V PETEK DNE 9. MARCA 1928.

KONCERT
TRIO
SANCIN - MARŠIĆ - MATZ
GOSLI KLAVIR ČELO



ZAČETEK OB 20. URI
DVORANA FILHARMONIČNE DRUŽBE

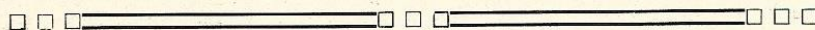
S P O R E D :

Smetana: Trio v g-molu, op. 15
Dvořák: Trio v B-duru, op. 21
Novak: Trio quasi una Ballata

Priporoča se Matična knjigarna v Ljubljani po največji
in najlepši izbiri muzikalij vseh založništev.

Prilog 31. *Program koncerta trija Sancin-Marsić-Matz u Ljubljani* (izvor: Digitalna knjižnica Slovenije, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-YJ6NC6HM> pristup: 12. prosinca 2018).

VELIKA DVORANA HRVATSKOG KONZERVATORIJA.



RASPORED KONCERTA

ŠTO GA PRIREĐUJE

„GLAZBENO DRUŠTVO INTELEKTUALACA U ZAGREBU“
U UTORAK 8. LIPNJA 1920. UZ SUDJELOVANJE GĐICE
ELVIRE FALLER-JAKOPOVIĆ I GOSP. JOSIPA RIJAVCA

1. FRAN LHOTKA: Harmonizacije nar. pjesama
 - a) Od kako je bijelo lale.
 - b) Svi cigani sveca slave.
 - c) Skuhala sam večericu.
 - d) Majka Maru . . .(Izvađa zbor G. D. I.)
2. LOVRO MATAČIĆ: a) Noć.
b) Ljetna noć.
AMBRO NOVAK: a) Mjesečina.
b) Zelen jagluk, Iz ciklusa „Ašikovanja“.
(Tekstovi nar pjesme.)
Pjeva gđica E. FALLER-JAKOPOVIĆ, za glasovirom L. MATAČIĆ.
3. VL. RUDOLF MATZ: Dva majska pejsaža.
 - a) Svitanje.
 - b) Narodna.(Izvađa zbor G. D. I.)
4. PAVAO MARKOVAC: a) Još ne sviti.
b) Kiša pada.
J. GOTOVAC: Na noćištu. (Iz anakreontskih pjesama).
Pjeva g. J. RIJAVEC, uz glasovir gđica E. MARSIĆ.
5. ANTE DOBRONIĆ: a) Kumovima ciganima.
b) Garavuša.
c) Nišna se zvezda.
(Izvađa zbor G. D. I.)

ZBOROVIMA RAVNA GOSP. RUDOLF MATZ.

II

Prilog 32. Program koncerta na kojemu Elvira Marsić prati tenora Josipa Rijavca (izvor: Redakcioni odbor 1930, *Proletna jedra: Glazbeno društvo intelektualaca u prvoj dekadi svoga opstanka*, Zagreb, str. II).



Prilog 33. Svetislav Stančić i njegovi studenti povodom obljetnice 1956. u Zagrebu (izvor: osobni arhiv Radovana Lorkovića).

DRŽ. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU

ŠKOL. GOD. 1926.-27.

JAVNE PRIREDBE (V.)

U UTORAK 7. VI. 1927.

RASPORED

BEETHOVEN: Sonata op. 53

Allegro con brio

Adagio molto

Rondo – Allegretto moderato

SCHUMANN: op. 9 Carnaval

CHOPIN: Sonata op. 35

Grave – Doppio movimento

Scherzo

Marche funèbre

Finale – Presto

Nastupa slušač klavirnog odjeljenja visoke škole
prof. Svetislava Stančića
MELITA POZAJIĆ (IV. god.)

POČETAK U 20 SATI

Slijedeća priredba bit će u petak 10. o. m.
Klavirna škola prof. Svetislava Stančića.
Nastupaju Branka Musulin i Čedomil Dugan
Na rasporedu: Händel – Bach – Haydn – Mozart

Prilog 34. Program koncerta Melite Lorković studentice Državne Muzičke akademije u Zagrebu 1927. godine (izvor: osobni arhiv Radovana Lorkovića).

DRŽ. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU.

ŠKOL. GOD. 1927.-28.

JAVNE PRIREDBE (VI.)

U ČETVRTAK 31. V. 1928.

RASPORED

BEETHOVEN: Sonata op. 111.

Maestoso – Allegro con brio.
Arietta – Adagio molto.

LISZT: Sonata (h-mol)

BRAHMS: Varijacije na temu od Paganini-a op. 35.

(Obadva sveska)

Nastupa apsolvant klavirnog odjeljenja visoke škole

prof. SVETISLAVA STANČIĆA

MELITA POZAJIĆ

POČETAK u 20 SATI NA VEČER.

Slijedeće priredbe: U petak 1. VI. nastupaju: Marija Cviljušac, Petar Serdjuk, Marijan Zuber (pjevanje, škola prof. Milana Reizera).

U subotu 2. VI. nastupaju: Branka Musulin i Čedomil Dugan (klavir, škola prof. Svetislava Stančića).

U ponedjeljak 4. VI. škola prof. Umberta Fabbri-a (violoncello i komorna muzika).

U utorak 5. VI. nastupaju: Božica Čajkovac, Vera Krsnik, Danica Ogrizović, Vera Mondschein (klavir, škola gdje prof. Antonije Eichhorn).

U petak 8. VI. nastupaju: Alice Pfeiffer, Blanka Majevski, Beata Miletić, Vjera Turk, Margita Neustadt (klavir, škola prof. Svet. Stančića).

Prilog 35. Program koncerta Melite Lorković studentice Državne Muzičke akademije u Zagrebu 1928. godine (izvor: Zavičajni muzej „Stjepan Gruber” Županja, ostavština Melite Lorković).

DVORANA HRVATSKOG GLAZBENOG ZAVODA

UTORAK 6 IV 1937

U 20 SATI

MELITA LORKOVIĆ

KLAVIRSKI KONCERAT

PROGRAM

- BACH-STANČIĆ** Četiri predigre crkvenim kantatama
Actus tragicus — Simphonia — Weinen, Klagen, Sorgen,
Zagen — Prvoga dana Uskrsa
- SCHUMANN** Carnaval
Préambule — Pierrot — Arlequin — Valse noble —
Eusebius — Florestan — Coquette — Replique — Papillons
— ASCH-SCHA (Lettres dansantes) — Chiarina —
Chopin — Estrella — Reconnaissance — Pantalon et
Colombine — Valse allemande — Paganini — Aveu —
Promenade — Pause — Marche des Davidsbündler
contre les Philistins
- DUGAN-STANČIĆ** Tokata
- KUNC** Dva nokturna
Nokturno fis-mol — Nokturno c-mol
- PAPANDOPULO** Contradanza
- CHOPIN** Etude C-dur op 10 No 1
Etude E-dur op 10 No 3
Etude a-mol op 25 No 11
Balada g-mol

Prilog 36. Program koncerta Melite Lorković održanoga u Zagrebu 1937. godine (izvor: Zavičajni muzej „Stjepan Gruber” Županja, ostavština Melite Lorković).

MINISTARSTVO PROSVETE
Kraljevine Jugoslavije
Opšte odjeljanje
br. 17819
23 maja 1938 godine
Beograd.

Na molbu Lorković Melite, profesora
Državne muzičke akademije u Zagrebu,
i mišljenju profesorskog veća iste
Akademije, a na osnovu § 87 Zakona o
činovnicima i § 38 tač. 14 Finansij-
skog zakona za 1938/39 godinu,

ODOBRAVAM:

Lorković Meliti, profesoru
Državne muzičke akademije u Zagre-
bu dvomesečno odsustvo u vremenu
od 1 juna do 31 jula 1938 g. zaključ-
no, s tim da ga može provesti u
Francuskoj, radi usavršavanja.

Taksa od 20 dinara za ovo odo-
brenje naplaćena je i na molbi po-
ništena.

26 maja 1938 godine
Beograd.

Ministar prosvete,
Dim. Magarašević, s. r.

Da je prepis veran originalu, tvrdi:



Jmceko sa v...

Rektoratu Državne muzičke akademije

Z a g r e b

Dostavlja se prednja odluka gospodina Ministra prosvete, s
molbom radi znanja i saznanja.
Prednju odluku u overenom prepisu potrebno je predati imeno-
vanoj na ličnu upotrebu.

Jmceko sa v...

DRŽAVNA MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU Primljeno dne 21 - V - 1938 Broj: 388 1938.	Pril. Taks. marta
---	----------------------

Prilog 37. Odobrenje Državne Muzičke akademije u Zagrebu Meliti Lorković za odsustvo zbog usavršavanja (izvor: Arhiv Muzičke akademije u Zagrebu).

École Normale de Musique
de Paris

Paris, le 9 Août 1938

Avec la haute approbation du Ministère
de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts
Sous le Patronage du Ministère des Affaires Étrangères

114 bis, Boulevard Malesherbes

PARIS (17^e)

Téléphone : WAGRAM 80-16

Je certifie que Mademoiselle Melita
LORKOVIC a participé comme exécutante aux
Cours d'interprétation de M. Alf. CORTOT et
de Mlle Yvonne LEFEBURE et qu'à la suite de
ces cours, elle a été invitée à faire partie
du Jury d'examen de piano de l'École Normale
de Musique.

Le Directeur

A. Leung

Prilog 38. Potvrda o sudjelovanju Melite Lorković na usavršavanju i u ispitnoj komisiji na École Normale de Musique de Paris (izvor: osobni arhiv Radovana Lorkovića).

Ukoga dana
Ma neće bio je koncert u S. N. na
kojem je Cortot dirigirao. Kad me je
opazio odmah je znao ^(direktor) koga je i foto
meu formacij, kako sam danas i govtuo
trikala i neka azne moju adresu da
me pozovi koji dan će biti ispit u školi,
jer da sam ja zaslužila da dirigujem
na ispitava kao "Membre de Jury."
I tako sam danas spredila sauo od
10-1/2 i od 2-1/2 i tako nadobudila
ono što me je u zaprebu učinilo. Jury
se sastojao od 5 čl. Cortot, dva profesora
škole, Lipattina ^{primatelj} na kursa ~~što~~
Maldstein sonata / i ja. ~~Kako sam bila~~
~~Cortot me je fosadio veći na detno, ja~~
~~sa u tako~~ Cortot je opet trika ~~fajf~~
gororio o mojem Brahmu, fosadio me
je sebi na detno i uopće je bio vrlo prijatan.
Čula sam 12 kandidata za licence d'ensei

Prilog 39. Pismo Melite Lorković upućeno supruhu Radoslavu o sudjelovanju u ispitnoj komisiji na École Normale de Musique de Paris (izvor: osobni arhiv Radovana Lorkovića).

KREUZKIRCHE SEIFHENNERSDORF

Mittwoch, den 16. Oktober 1957 — 20 Uhr

**Großes Kirchenkonzert
der Dresdner Philharmonie**
im Rahmen der „Evangelischen Woche“

Leitung: **Kurt Masur**

Solisten:

Melita Lorkovic, Klavier, Belgrad
Herbert Meier, Orgel, Seifhennersdorf

— Unkostenbeitrag DM 3.05 —

Prilog 40. Program koncerta Melite Lorković pod ravnanjem Kurta Masura (izvor: Zavičajni muzej „Stjepan Gruber” Županja, ostavština Melite Lorković).

Concerts du Conservatoire Royal de Bruxelles
Concerten van het Koninklijk Conservatorium te Brussel

16 - 1 - 1966

Zondag te 15 uur

Dimanche à 15 h.

Deuxième Concert de la Série B
Tweede Koncert van Reeks B

L'ORCHESTRE NATIONAL DE BELGIQUE
HET NATIONAAL ORKEST VAN BELGIË

sous la direction de

onder leiding van

ANDRE
CLUYTENS

SOLISTE

SOLIST

MELITA LORKOVIC

SYMPHONIE INACHEVÉE
ONVOLTOOIDE SYMFONIE

SCHUBERT

CONCERTO EN LA K. 488 POUR PIANO
CONCERTO IN A, K.V. 488, VOOR PIANO

MOZART

SYMPHONIE "LE MIRACLE"
SYMFONIE "HET WONDER"

HAYDN

Plaatsen van 35 tot 100 F.

Places de 35 à 100 F.

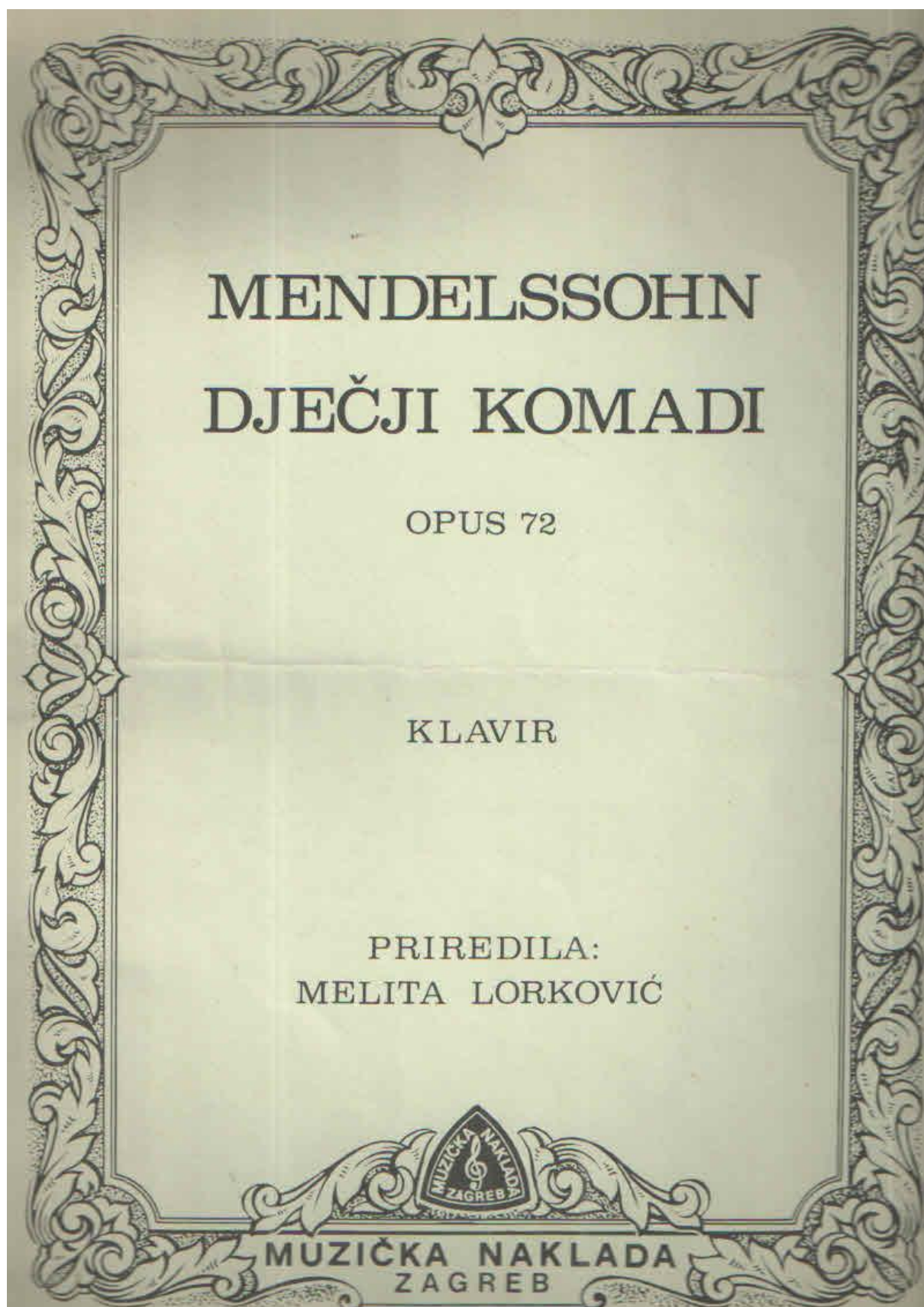
VERHURING : CONSERVATORIUM

LOCATION : CONSERVATOIRE

TEL. 12.23.69 — 11.04.27

IMP. F. TYTGAT & PRL
218 CHEM. D'ALSEMBERG, BRUXELLES

Prilog 41. Program koncerta Melite Lorković pod ravnanjem Andréa Cluytensa (izvor: Zavičajni muzej „Stjepan Gruber” Županja, ostavština Melite Lorković).



Prilog 42. Izdanje Mendelssohnovih skladbi u redakciji Melite Lorković 1984. godine (izvor: privatna zbirka M. M. P.).

RADION SINFONIAORKESTERI — RADIONS SYMFONIORKESTER

Kapellimestarit — Dirigenter

Nils-Eric Fougstedt
Erik Cronvall

I viulu — I violini

Sulo Aro
I konserttimestari
I konserttimästare
Hugo Riihimäki
II konserttimestari
II konserttimästare
Jouko Ignatius
Jorma Kärkkäinen
Walter Jusila
Olavi Tihli
Erikki Inkinen
Paavo Berglund
Kaarlo Pennanen
Tuomas Haapanen
Pekka Kari

II viulu — II violini

Heikki Louhivuori
Juhani Romanen
Viljo Järvelä
Ailla Vihtikka
Tuure Kivili
Ritja Laakso
Erikki Heimonen
H. C. Jensen

Alttoviulu — Alttivioliini

Erik Karma
Eero Koskimies
Urho Hallaste
Jukka Schärffund
Kaarlo Väinö
Aarik Lindberg
Jorma Juntunen

Sello — Violoncelli

Artto Granroth¹
Pentti Rautavaara¹
Tauno Korhonen
Imari Haapalainen
Unto Kunnas
Vili Pullinen

Basso — Kontrabas

Tauno Yrjölä
Vaino Aho
Paavo Püttiniemi
Ivan Putilin
Erikki Killaas

Harppu — Harpa

Ilona Juutilainen

Piano, combo, celesta

Tapani Valsta

Nuotistohoitajat — Bibliotekarier Tyko Orlund, Väinö Aho
Valtimestarit — Valtimästare Lauri Helminen, Martti Rikkonen

¹ Vuorottelevat solocellistik — Alternerande som solocellist.
² Avustaja — Extra medverkande.

OY FOLIO AB — 1954

RADION SINFONIAORKESTERI

Tiistai-konsertti



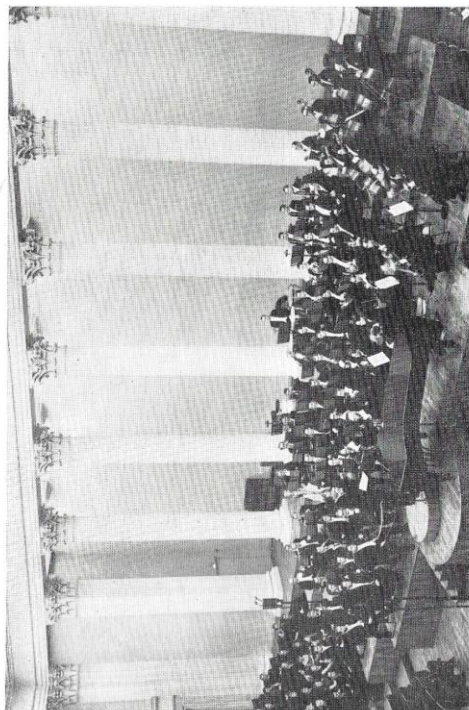
Kevätkausi

Värsäsongen

1954

RADIONS SYMFONIORKESTER

Tisdagskonsert



Radion Symfoniorkester

Radion Sinfoniaorkesteri



Ylikapellimestari
NILS-ERIC FUGSTEDT
Chefdirigent

Prilog 43. Program koncerta Melite Lorković 13. travnja 1954. godine u Helsinkiju, str. 1 (izvor: privatna zbirka M. M. P.).



ERIK CRONVALL
Kapellimestari — Kapellmästare



SULO ARO
I konsertimestari
I konsertmästare



HUGO HUTTUNEN
II konsertimestari
II konsertmästare

TIISTAIKONSERTTI

Huhtik. 13 p:nä 1954 klo 20.20

Johtaja: ERIK CRONVALL Dirigent:

Solisti: MELITA LORKOVIC Solist:

TISDAGSKONSERT

Den 13 april 1954 kl. 20.20



Melita Lorkovic

Ohjelma

- CESAR FRANCK: *Sinfonia d-molli:*
Lento-Allegro non troppo
Allegretto
Allegro non troppo
- PETER TSHAIKOVSKI: *Pianokonsertto b-molli:*
Allegro non troppo e molto
maestoso
Andantino semplice
Allegro con fuoco
Melita Lorkovic

César Franck (1822—90) sai valmiiksi ainoan sinfoniansa kaksi vuotta ennen kuolemaansa. Viitulosonaatin ohella tämä teos on ehkä huomattavin hänen sävellyksistään. Siinä kuvastuu erittäin selvästi kaikki säveltäjän erikoispiirteet. Franck on samalla kertaa romantiikko, uskonnollinen mystikko ja siinä missäkin idealisti. Rikas kromaattikka ja sointujen täyteläisyys ovat leimaa-antavia hänen sävellyksilleen. Orkesterisointi ja sävelkudos puolestaan tuovat kuulijan mieleen säveltäjän nimenomaan suurena urkujen mestarina. Franckin sinfonisella tyydillä on paljon yhtymäkohtia Brahmsin, mutta linja vain on lyhyempi. Näennäisesti irrallisia taitteita esiintyy usein, vieläpä selvästi formaattilopukkeitten pyristäminäkin. Teos pysyy siitä huolimatta hyvin koossa lähinnä eri osien välisten läheisten teemayhteyksien ansiosta. Niinpä esimerkiksi ensimmäisen osan taisteluaite ilmestyy uudestaan finaalin codassa ja toisen osan pääteema muodostaa finaalin sonaattimuodon loppusukkerin.

Peter Tshalkovski (1840—1893) sävelsi tunnetuimman, b-molli pianokonserttonsa v. 1874. Hän oli kirjoittanut sen alunperin kuuluisaa pianista Nikolai Rubinstelina varten, joka ei kuitenkaan ollut kiinnostunut teoksesta. Säveltäjä omistikin konserttonsa myöhemmin Hans von Bülowille, joka täysin ymmärsi teoksen arvon. Bülow kirjoitti pianokonsertosta sen säveltäjälle mm. seuraavaa: "Väsyisin, jos minun pitäisi luetella Teidän teoksenne kaikki ominaisuudet — ominaisuudet, jotka pakottavat minut omnittelemaan yhtä paljon sekä säveltäjää että kaikkia niitä, jotka tulevat nauttimaan teoksesta".

Program

- CESAR FRANCK: *Symfoni d-molli:*
Lento-Allegro non troppo
Allegretto
Allegro non troppo
- PETER TJAJKOVSKIJ: *Pianokonsert b-molli:*
Allegro non troppo e molto
maestoso
Andantino semplice
Allegro con fuoco
Melita Lorkovic

César Franck (1822—90) fullbordade sin enda symfoni två år före sin död. Jämte den berömda violinsonaten är detta verk mähända tonsättarens mest betydande skapelse. Symfonin återspeglar liksom i en sammanfattning alla tonsättarens särdrag. Franck är en religiöst romantisk mystiker och en barnaforn idealist. Hans tonaltet kännetecknas av en rik kromatik och klangfyllda ackord. Orkestersatsen ger ständigt lyssnaren en påminnelse om tonsättaren som en registrens klangmästare på orgeln. Francks symfoniska stil har många beröringspunkter med Brahms, men har en kortare linje. Skenbart fristående episoder, tydligt markerade genom fermatut är typiska för César Franck. Sammanhållningen mellan satserna framhålls genom gemensamma temata i de olika satserna. Sålunda uppträder andra satsens huvudtema som slutatsystem i finalen, och första satsens kanske mest markanta tema, det s.k. kamptemat dyker upp i finalens coda.

Peter Tjajkovskij (1840—1893) skrev sin pianokonsert i b-moll med tanke på den berömda pianisten Nikolai Rubinsteln. Denne uttalade sig emellertid i nedsättande ordalag om verket varvid den förtörnade tonsättaren tog tillbaka dedikationen och i stället tillägnade pianokonserten Hans von Bülow. I ett brev till komponisten skriver von Bülow följande: "Jag trötter endast ut mig genom att här uppräknat Ert verks förtjänster — förtjänster, som tvingar mig att lyckönska både kompositören och alla de som kommer att få njuta därav."



Melita Lorković

(1907.-1987.)

**KONCERTI
U SPOMEN 100 GODIŠNJICE ROĐENJA**

Prilog 45. *Naslovnica programske knjižice za koncerte u spomen stogodišnjice rođenja Melite Lorković* (izvor: privatna zbirka M. M. P.).



NANCY



Salle de la Chambre de Commerce
JEUDI 5 NOVEMBRE 1936, à 20 h. 30

CONCERT

donné par le

Quatuor de Zagreb

Messieurs **LADISLAV MIRANOV**
MILAN GARIG-GRAF
DRAGUTIN ZLATIG-ARANY
UMBERTO FABRI

Professeurs à l'Académie de Musique de Zagreb, Officiers d'Académie
avec le concours de

Mademoiselle **BRANKA MUSULIN**
Pianiste

Programme

I

IVAN BRKANOVIC. - Quatuor à cordes.
en un mouvement.

J. HAYDN. - Quatuor op. 33 n° 3.
Allegro moderato. - Scherzo, allegretto.
Adagio. - Finale, rondo.

MANE JARNOVIC (1745-1806). - Quartettino.
Allegro et Andantino.

SCHUBERT. - Variations du quatuor, en ré mineur
Sur le thème de "La jeune fille et la mort".

II

SCHUMANN.

Quintette pour piano et quatuor à cordes, op. 44.
Allegro brillante.
In modo di una marcia. Un poco largamente.
Scherzo, molto vivace.
Allegro ma non troppo.



Piano de concert Pleyel



IMP. MARIE LOUIS ALBERTUS

Prilog 46. Program koncerta Branke Musulin sa Zagrebačkim kvartetom u Nancyju 1936. godine (izvor: MARTINČEVIĆ 2010: 16).



KLAVIRSKI VEČER

BRANKE

MUSULIN

*



V PONEDELJEK, 13 JANUARJA 1941
MALA FILHARMONIČNA DVORANA
ZAČETEK OB 20. URI ZVEČER

Prilog 47. Program koncerta Branke Musulin u Ljubljani 1941. godine, str. 1 (izvor: Digitalna knjižnica Slovenije, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-VYEF2QB5> pristup: 12. prosinca 2018).

Spored:

Scarlatti: Dve sonati

Bach: Partia B-dur

Beethoven: Sonata op. III e-mol

* * *

Tajčević: Trije preludiji

Ravel: Ondino

Debussy: Bruyeres

Debussy: Jardins sous la Pluie

* * *

Chopin: Berceuse

Etuda f-mol

Etuda As-dur (op. posth.)

Etuda e-mol op. 25

Scherzo h-mol



Prilog 48. Program koncerta Branke Musulin u Ljubljani 1941. godine, str. 2 (izvor: Digitalna knjižnica Slovenije, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-VYEF2QB5> pristup: 12. prosinca 2018).

Meisterkonzert

der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ / Gau Berlin

Montag, den 15. März 1943, 19.00 Uhr
in der Philharmonie, Bernburger Str. 23

Städtisches Orchester Berlin

Dirigent: Generalmusikdirektor Fritz Zaun

Solisten: Branka Musulin, Klavier / Helge Roswaenge, Tenor

Mitwirkende:

*Chöre des Berliner Lehrer-Gesangsvereins
und der Berliner Liedertafel*

★

Vortragsfolge

Klavierkonzert f-moll Werk 21 Frédéric Chopin
Maestoso — Larghetto — Allegro vivace. 1810—1849

Eine Faust-Symphonie in drei Charakter-
bildern (nach Goethe) für großes
Orchester, Tenor-Solo und Männer-
chor Franz Liszt
1811—1886

1. Faust: Lento assai — Allegro impetuoso.

2. Gretchen: Andante soave.

Mephistopholes: Allegro vivace ironico.

Schlußchor mit Solo:

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis;

Das Unzulängliche, hier wird es Ereignis;

Das Unbeschreibliche, hier ist es getan;

Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“

Konzertflügel: Steinway u. Sons

Preis 10 Pfennig

Prilog 50. Plakat koncerta Branke Musulin u Berlinu 1943. godine (izvor: <http://digital.sim.spk-berlin.de/>, pristup: 10. kolovoza 2018).

HRVATSKI KRUGOVAL

JAVNI
SIMFONIJSKI KONCERTI
I
KOMORNE VEČERI



ZAGREB · 1944 - 1945 ·

III. KOMORNO VEČE

Ponedjeljak 13. studenog 1944.

GLASOVIRSKI KONCERT

BRANKE MUSULIN

Sudjeluje SIMFONIJSKI ORKESTAR HRVATSKOG KRUGOVALA

II

Prilog 51. Plakat koncerta Branke Musulin u Zagrebu 1944. godine (izvor: privatna zbirka M. M. P.).



Prilog 52. *Fotografija Branke Musulin iz 1949. godine* (izvor: Deutsche Fotothek, <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/88941177> pristup: 13. prosinca 2018).

Kulturkreis Taunus-Rhein-Main e.V.

100. GEBURTSTAG DER PIANISTIN

BRANKA MUSULIN



MAKIKO TAKEDA-HERMS
SONTRAUD SPEIDEL

ORCHESTER
FRANKFURT
STRINGS

CHOPIN &
MENDELSSOHN
KLAVIERKONZERTE

MODERIERT VON

MICHAEL
QUAST



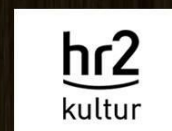
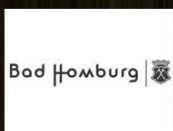
KURTHEATER
BAD HOMBURG

24. September
16.00 Uhr

Karten ab 19€ + VVK

Tourist Info + Service Bad Homburg 06172/1783710

frankfurttickets.de
eventim.de



Prilog 53. Plakat koncerta povodom 100. obljetnice rođenja Branke Musulin u Bad Homburgu 2017. godine (izvor: <https://www.kurtheater-bad-homburg.de>, pristup: 10. kolovoza 2018).



Prilog 54. *Studentska iskaznica Sofije Deželić rođ. Eder s Konzervatorija u Leipzigu* (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sofije Deželić).



Prilog 55. *Sofija Deželić u klasi profesora Maxa von Pauera, Leipzig, 1929. godine* (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sofije Deželić).



Prilog 56. Fotografija učenika Sofije Deželić u okviru umjetničke organizacije 'Dječje carstvo' 1938. godine (Treći s lijeve strane je Alfred Brendel.) (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sofije Deželić).

PRIREDBA KONCERTNOG UREDA

1946/47. — XXX.

DVORANA
GLAZBENOG ZAVODA

ČETVRTAK, 12. XII. 1946.
POČETAK U 20 SATI

VEĆE KLAVIRSKIH SONATA
LUDWIGA van BEETHOVENA

IZVODI:

SOFIJA DEŽELIĆ

RASPORED:

SONATA U E-DURU, OP. 109

Vivace ma non troppo-Adagio espressivo

Prestissimo

Tema s varijacijama

SONATA U B-DURU, OP. 106 (»HAMMERKLAVIER«)

Allegro

Scherzo

Adagio sostenuto

Largo-Prestissimo-Allegro risoluto

NAREDNE PRIREDBE:

13. XII. Zlata Lipovčićak Rajić (sopran)
— Veće pjesama i arlja

14. XII. Koncert poljske glazbe — Društvo za kulturnu suradnju Hrvatske s Poljskom

Lipografija, Zagreb 1946 3648

Prilog 57. Program koncerta Sofije Deželić u Hrvatskome glazbenom zavodu 1946. godine (izvor: Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, ostavština Sofije Deželić).

MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU
Broj: 563 1952

U V J E R E N J E

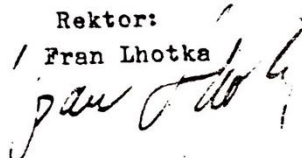
Elly Bašić, rođjena 3.IX.1908 u Zagrebu apsolvirala je u junu 1929 god. VI
/ posljednji / semestar pedagoškog odjela Visoke škole Muzičke akademije.
Pošto te godine taj odjel nije imao svog diplomskog ispita, to se uspješno završeni VI. semestar smatrao završetkom studija na tom odjelu.

SMRT FAŠIZMU - SLOBODA NARODU !

U Zagrebu, 20.V.1952

Rektor:

Fran Lhotka



Prilog 58. *Uvjerenje o završetku studija Elly Bašić* (izvor: Ostavština Elly Bašić, br. 9/25, Arhiv Glazbenog učilišta Elly Bašić, Zagreb).

Kr. Muzička Akademija u Zagrebu.

622

VISOKA ŠKOLA.

Zimski ~~ljetni~~ semestar škol. god. 1927. 1928.

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

Dan upisa 11. septembar 1927.

Odio: pedagoški klavir

Glavni predmet:

Broj glavnog kataloga:



NACIJONAL

Ime i prezime slušača: Elly Prištin Lerch

Kada se rodio, kojega dana, mjeseca i godine?	3. IX. 1908.		
Gdje je zavičajan, u kojoj općini, kotaru, županiji, zemlji?	Štvačka		
Gdje je zavičajan, u kojoj općini, kotaru županiji, zemlji?			
Koje je vjeroispovijesti?	R. Kt.		
Koji mu je materinski jezik?	njemački		
Ime	mrtva oca (eventualno i pokojnoga) odnosno majke, ako otac ne živi	Elly Prištin	
Zvanje i zanimanje		stara. muz.	
Prebivalište		Zg. A.	
Ako otac ne živi, ime stališ i prebivalište skrbnika?			
Stan slušača (ulica i broj kuće):	Masovnička 9. III.		
Dokazala, iz kojih izvodi pravo na upis (indeks, izdan kojega dana, mjeseca, godine i pod kojim brojem):	9. IX. 1926.		
Ima li stipendiju ili potporu, iz koje zaklade, od koga, u kojem iznosu, te dan, mjesec, godina i broj dotične odluke, kojom je podijeljena:			
Predavanja i vježbe za koje se prijavio	Broj nedjeljnih sati	Ime profesora	Potvrda polaska predavanja (i ime bilježke)
Klavir	1	Bobichhovec	—
Komorna muzika	4	Fabry	
Chor	2	Šušter	
Flauta		Vranješević	

Dopušta se upis:

Vlastoručni potpis slušača:

Rektor: *[Signature]*

Den 60 — Elly Prištin Lerch

Popis ostavština pijanistica:

1. Ostavština Sofije Deželić – Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, osobni arhiv Dore Sečić (kćerka) i Đure Deželića (sin), Zagreb.
2. Ostavština Antonije Geiger Eichhorn – Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb.
3. Ostavština Sidonije Geiger – Arhiv Hrvatskoga glazbenog zavoda, Zagreb.
4. Ostavština Dragice Kovačević Häusler – osobni arhiv obitelji Häusler, Zagreb.
5. Ostavština Ivane Lang – osobni arhiv Kristine Beck Kukavčić (kćerka), Zagreb.
6. Ostavština Melite Lorković – Hrvatski državni arhiv, Zavičajni muzej „Stjepan Gruber” Županja, Glazbena škola „Melita Lorković” u Trogiru, osobni arhiv Radovana Lorkovića (sin), Neuwiller.
7. Ostavština Branke Musulin – osobni arhiv Luellin Bienert (kćerka), Berlin.

Prilog 60. *Arhivska građa – popis ostavština pijanistica*

10. POPIS SLIKA

Slika 1. *Prikaz najstarijega sačuvanog glasovira Bartolomea Cristoforija iz 1720. godine* (izvor: Metropolitan Museum of Arts u New Yorku).

Slika 2. *Prikaz mehanike Cristoforijeva glasovira* (izvor: Scipione Maffei, *Nuova invenzione d'un gravicembalo col piano, e forte*, 1711.).

Slika 3. *Mehanika s batićima na najstarijemu sačuvanom glasoviru Bartolomea Cristoforija* (izvor: Metropolitan Museum of Arts u New Yorku).

Slika 4. *Oltar sv. Marije iz Remetinca kod Novog Marofa, prikaz anđela s čembalom, detalj* (snimila M. Mičija Palić).

Slika 5. *Oltar sv. Marije iz Remetinca kod Novog Marofa, prikaz anđela s čembalom, detalj* (snimila M. Mičija Palić).

Slika 6. *Obznanitely k Horvatszkem novinam br. 59 (1835), objavljeno 1. 12. 1835.* (snimila M. Mičija Palić).

Slika 7. *Ilirske novine br. 280 (1851), objavljeno 5. 12. 1851.* (snimila M. Mičija Palić).

Slika 8. *Novine horvatske-slavonsko-dalmatinske, XII (25. srpnja 1846.), br. 59, str. 252* (snimila M. Mičija Palić).

Slika 9. *Program klavirne učione iz 1876. godine, Izvješće Hrvatskoga glazbenog zavoda 1872./1873.* (snimila M. Mičija Palić).

Slika 10. *Oglas Emilije Makanec – Narodne novine, god. 50, br. 262, str. 8, objavljeno 12. 11. 1884.* (snimila M. Mičija Palić).

Slika 11. *Oglas Sidonije Geiger – Naše pravice, god. 2, br. 34, str. 7, objavljeno 24. 8. 1905.* (snimila M. Mičija Palić).

Slika 12. *Svetislav Stančić i njegovi nekadašnji studenti (fotografija iz 1950-ih)* (izvor: <http://www.muza.unizg.hr/5-odsjek-za-klavir-cembalo-i-orgulje/>, pristup: 5. kolovoza 2018.).

11. POPIS GRAFIKONA

Grafikon 1. *Zastupljenost pijanistica na koncertima prema programima sačuvanima u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1818. do 1890. godine*

Grafikon 2. *Zastupljenost pijanistica na koncertima prema programima sačuvanima u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1818. do 1872. godine*

Grafikon 3. *Koncerti na kojima nastupaju pijanisti prema programima sačuvanima u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda prije i nakon otvaranja klavirne učione 1872. godine*

Grafikon 4. *Zastupljenost pijanistica na koncertima prema programima sačuvanima u Arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1872. do 1890. godine*

Grafikon 5. *Zastupljenost učenica glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1872. do 1900. godine*

Grafikon 6. *Zastupljenost nastavnica glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1872. do 1920. godine*

Grafikon 7. *Zastupljenost nastavnica glasovira na školi Hrvatskoga glazbenog zavoda od 1890. do 1920. godine*

Grafikon 8. *Nastavnici glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu*

Grafikon 9. *Diplomandi glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu*

Grafikon 10. *Diplomandi umjetničkoga odsjeka glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu*

Grafikon 11. *Diplomandi nastavničkoga odsjeka glasovira na Muzičkoj akademiji u Zagrebu od 1922. do 1950. prema spolu*

12. ŽIVOTOPIS

Martina Mičija Palić rođena je 14. lipnja 1979. godine u Novskoj, a osnovnoškolsku naobrazbu završila je u Zagrebu. Maturirala je s odličnim uspjehom glasovir u klasi Barbare Bego Bojić na Srednjoj glazbenoj školi *Mirković*, paralelno završivši i Gornjogradsku gimnaziju. Diplomirala je glasovir 2003. godine na Visokoj školi za glazbenu umjetnost *Ino Mirković* u Lovranu, u klasi Evgenija Zarafiantsa. Od 2003. do 2006. godine nastavlja umjetničko usavršavanje na pariškoj *École Normale de Musique de Paris* 'Alfred Cortot', gdje je završila poslijediplomski studij glasovira u klasi Françoise Thinat i poslijediplomsku specijalizaciju iz komorne glazbe u klasi Nine Patarčec. Tijekom školovanja u Parizu bila je stipendistica Ministarstva znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske te Vlade Francuske Republike. Usavršavala se kod Marine Ambokadze, Manane Kandelaki, Ivane Švarc Grenda, Carole Grindea, Toros Cana, Petera Langa, Kirila Rodina i dr. Tijekom školovanja održala je i brojne nastupe od kojih se posebno ističu oni u rodnoj kući Claudea Debussyja u Saint Germain-en-Laye i u pariškoj Dvorani *Cortot (Salle Cortot)*. Nastupala je i kao umjetnička suradnica klase francuskog flautista i profesora Pariškoga konzervatorija, Pierrea Yvesa Artauda. U dosadašnjem umjetničkom radu ostvarila je koncertne nastupe u zemlji i inozemstvu, a u 2005. godini održala je niz koncerata s Francuskim orkestrom flauta (*Orchestre de Flûtes Français*) od kojih treba izdvojiti nastupe u Dvorani *Cortot (Salle Cortot)* u Parizu i KD *Lisinski* (u okviru 23. *Muzičkog Biennala Zagreb*), na kojima je prouzvela skladbe Viktorije Čop i Igora Kuljerića koje su joj bile posvećene. Od 2006. godine zaposlena je kao nastavnica glasovira na Glazbenoj školi Zlatka Balokovića u Zagrebu. Predsjednica je udruge Hrvatski glazbeni centar, u okviru koje djeluje ansambl *Projekt Lazarus*, čija je umjetnička suradnica i producentica, a koji nastoji revitalizirati hrvatsku glazbenu baštinu. Od 2013. godine voditeljica je Glazbenog odjela Ogranka Matice hrvatske u Svetoj Nedelji, u okviru kojega organizira ciklus koncerata klasične glazbe. Za posebna dostignuća na području glazbene kulture i umjetnosti dobila je *Nagradu grada Svete Nedelje*, a nagrađena je i *Srebrenom poveljom Predsjednika Matice hrvatske* kao urednica pretiska knjige Mihaela Šiloboda Bolšića. Sudjelovala je na znanstvenim skupovima i konferencijama, objavila je nekoliko stručnih i znanstvenih radova iz područja glasovirske pedagogije i povijesti pijanizma, a bila je i gost-predavač na Poslovnom veleučilištu Zagreb u okviru kolegija *Menadžment glazbene umjetnosti*. Članica je Hrvatskog društva glazbenih umjetnika, Matice hrvatske i Hrvatske udruge stipendista francuske Vlade. U školskoj godini 2011./2012. upisala je poslijediplomski sveučilišni doktorski studij hrvatske kulture na

Filozofskome fakultetu u Zagrebu, a uže područje njezina znanstvenog interesa obuhvaćaju povijest pijanizma, glasovirska pedagogija i menadžment u glazbi.

POPIS ZNAČAJNIJIH RADOVA:

MIČIJA PALIĆ, Martina (2017): Antun Gustav Matoš kao instrumentalist i glazbeni pisac, *Kolo: časopis Matice hrvatske za književnost, umjetnost i kulturu*, god. 27, br. 1, str. 149–162.

ŠILOBOD, MIHAEL (Mičija Palić, Martina & Koprek, Katarina ur.) (2016): *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis*, Sveta Nedelja: Ogranak Matice hrvatske u Svetoj Nedelji (pretisak originala iz 1760. godine, kritička znanstvena studija i digitalizirano izdanje originala).

MIČIJA PALIĆ, Martina (2016): Suvremeni izazovi umjetničkog suradnika-pijanista u svjetlu suradnje sa solo pjevačima, u: BALIĆ, Vito & RADICA, Davorka (ur.): *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena 4*, Split: Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija, str. 205–212.

MIČIJA PALIĆ, Martina (2016): Didaktička problematika u suvremenoj nastavi glasovira, u: JERKOVIĆ, Berislav & ŠKOJO, Tihana (ur.): *Umjetnik kao pedagog pred izazovima suvremenog odgoja i obrazovanja*, Osijek : Umjetnička akademija u Osijeku, str. 477–489.

MIČIJA PALIĆ, Martina (2015): Uloga glazbe u edukaciji, u: TEŽAK, Dubravka (ur.): *Poučavanje umjetnosti u 21. stoljeću*, Zagreb : Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 230–245.

MIČIJA PALIĆ, Martina & VASILJ, Denis (2015): Nastavni planovi i programi predškolskoga glazbenog obrazovanja u Republici Hrvatskoj – implementacija u praksi, u: ATANASOV PILJEK, Diana & JURKIĆ SVIBEN, Tamara (ur.): *Istraživanja glazbenih paradigmi djetinjstva, odgoja i obrazovanja*, Zagreb : Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, str. 304–315.

MIČIJA PALIĆ, Martina & VASILJ, Denis (2014): Integracija glazbe u program obveznog predškolskog odgoja i obrazovanja – male škole, u: HRVATIĆ, Neven; LUKENDA, Anita; PAVLOVIĆ, Slavica; SPAJIĆ VRKAŠ, Vedrana & VASILJ, Mario (ur.): *Pedagogija*,

obrazovanje i nastava, Mostar: Fakultet prirodoslovno-matematičkih i odgojnih znanosti Sveučilišta u Mostaru, str. 309–315.

MIČIJA PALIĆ, Martina (2013): Važnost i problematika korepeticije i komorne glazbe u nastavnoj praksi glazbenih škola, u: VIDULIN ORBANIĆ, Sabina (ur.): *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena 3*, Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, str. 497–509.