

UDK 78.075:301

Ivo Supičić
ZagrebRANI OBLICI "MASOVNE" GLAZBENE KULTURE
I IZDAVAČKA DJELATNOST.

O "masovnoj" se glazbenoj kulturi najčešće govori kada je riječ o glazbi 20. stoljeća i o pojavama koje su vezane uz suvremeni glazbeni život. O njezinu postojanju i značenju ima dakako različitih shvaćanja i stajališta.¹ No pojam se "masovne" glazbene kulture najviše upotrebljava na području takozvane razonodne ili pop glazbe, premda se postepeno sve više proteže i na takozvanu ozbiljnu glazbu, napose u vezi s njezinim širenjem pomoću masovnih medija (radija, gramofonskih ploča, magnetofonskih vrpca itd.). Nedavno je, međutim, pitanje ranih oblika "masovne" glazbene kulture postavljeno šire s obzirom na njezino područje i na njihove početke, pri čemu se "masovnu kulturu" na glazbenom polju definiralo kao "izvodjenje ili rasprostiranje glazbe koje ne počiva na osobnim odnosima izmedju glazbenika i publike, i kojemu je dosizanje - u stvari, manipuliranje - široke publike prvenstveni cilj. To nije samo stvar grubog broja ljudi koji kupuju muziku i idu na koncerte. Masovnu glazbenu kulturu radije su obilježavali u prvom redu nepersonalnost odnosa izmedju slušalaca i izvodilaca i aktivno iskorišćavanje široke publike od glazbenog poslovnog svijeta."² Rani oblici tako shvaćene "masovne" glazbene kulture padali bi negdje u sredinu 19. stoljeća, u doba radjanja i učvršćivanja interesa publike za glazbu velikih majstora bečke klasike, kada je važnu funkciju imao i rast izdavačke djelatnosti.³

Međutim, pitanje o "masovnom" karakteru određene glazbene kulture moglo bi se postaviti šire: ne s obzirom na neke prethodne ili suvremene "nemasovne" pojave u glazbenoj kulturi o kojoj je riječ, pojave obilježene nekim različitim ili suprotnim svojstvima od onih što određuju "masovnu" glazbenu kulturu u pitanju. Katkad bi se moglo govoriti i o nekim "masovnim" aspektima glazbene kulture, a ne o njezinoj "masovnosti" u cjelini. U nekom bi se smislu moglo reći da je gotovo svako vrijeme imalo oblike "masovne" i "nemasovne" glazbene kulture, barem utoliko što su postojale glazbene forme ili vrste koje su se izvodile i slušale u užim krugovima društva i publike, a tako i one koje su pripadale brojnijem slušateljstvu i širim društvenim slojevima radilo se pritom o

1 Usp. npr. zanimljiv pregled problema u: Slavko Zlatić, *Aktualna pitanja tzv. masovne muzičke kulture*, Zvuk, 1977, br. 4, str. 20-25.

narodnoj ili umjetničkoj glazbi. Gdje počinje, a gdje svršava "masovnost" ili "nemasovnost" jedne glazbene kulture konkretan je problem koji se može riješiti jedino uz pomoć konkretnih podataka o odredjenom vremenu i kulturno-društvenom okviru. Pritom se javlja metodološko pitanje mogu li se postaviti i jedinstveni kriteriji ili jedinstvene odrednice o "masovnom" karakteru jedne glazbene kulture ili nekog njezinog sektora za sva povijesna razdoblja, ili ih pak valja uzeti fleksibilno, u funkciji različitih i promjenljivih povijesnih relacija i u njima prisutnih elemenata, u okvirima kojih se - po svojim konkretnim obilježjima - i više ili manje raznolike pojave u glazbenoj kulturi pojedinih društvenih sredina mogu obilježiti kao "masovne" odnosno "nemasovne".

Ovo drugo stajalište čini se pogodnije pri istraživanju povijesne istine, a dopušta i proširenje problema ne samo na više razdoblja povijesti glazbene kulture nego i na uočavanje "masovnog" odnosno "nemasovnog" karaktera raznih sektora glazbenog života u svim društvenim klasama i slojevima, i to od narodne i zabavne glazbe do, u užem smislu, umjetničke glazbe i onih njezinih vrsta ili oblika koji su bili pridržani društvenim manjinama pa prema tome i užim krugovima publike. To bi stajalište dopustilo i povijesni studij oscilacija kroz koje su pojedina glazbena djela, opusi pojedinih skladatelja ili pojedine glazbene vrste prolazile s obzirom na njihov uspjeh i "popularnost" kod publike, odnosno uže ili "masovnije" prihvaćanje. Takav bi ugao promatranja bio nesumnjivo važan i zanimljiv u jednoj socijalnoj povijesti glazbe.

No ostane li se samo pri evropskoj umjetničkoj glazbi zadnjih stoljeća, moglo bi se uzeti da se prvi korak k "masovnosti" javlja s razvitkom javnih koncerata. Nasuprot dotadašnjim privatnim amaterskim nastupima i koncertima zatvorenog tipa u dvorskim sredinama i aristokratskim rezidencijama, a kasnije i u gradjanskim domovima, te prelaznim oblicima polujavnih koncerata pretežno komornog obilježja, javni su koncerti druge polovine 18. stoljeća zabilježili prvi izraziti pomak prema onome što bi se, već tada, moglo nazvati odredjenom "masovnošću" glazbenog života na području umjetničke muzike. U prilog tome govori više aspekata.

Sedamdesete godine 18. stoljeća označile su neke važne prekretnice u glazbenom životu Evrope, vezane izmedju ostalog i uz izdavačku djelatnost. U to doba dolazi do sve izraženijeg nezadovoljstva gradjanstva s njegovim društvenim položajem. Osobito se zaoštavaju i promjene u ekonomskom položaju glazbenika, koji postepeno napuštaju isključivu službu dvoru, crkvi i gradu, barem u njezinim tradicionalnim i dotad tipičnim oblicima. Glazbena profesija slijedi kretanja na drugim društvenim sektorima, na kojima se postepeno probija sve slobodnije poduzetništvo, koje opskrbljuje uglavnom gradjansko tržište, i to prema sve izraženijim zakonima ponude i potrošnje, koji na specifičan način počinju djelovati i u kulturnoj sferi. U zadnjoj četvrtini stoljeća dolazi i do opadanja uloge i funkcije mecenatstva. Sudbina glazbenika i njihovih djela odlučuje se sve izravnije na podjima javnih koncerata, na sceni postepeno sve više komercijaliziranog

2 *William Weber, Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870, IRASM, 1977, sv. VIII, br. 1, str. 6-7.*

3 *Usp. ibid., str. 5-6.*

4 *Neke je nabrojio Barry S. Brook, kao na primjer: honorarni rad Kapellmeistera na dvoru; pisanje opera na ugovornoj osnovi za putujuće*

glazbenog života, koji se organizira pretežno za novu, građansku i, dakako, tada još brojnu aristokratsku publiku, a ne u onim relativno sve malobrojnijim privatnim salonima aristokratskih rezidencija, u kojima je glazbenik bio tek poslužitelj poput Haydna kod Esterházyja ili Mozarta u Salzburgu. Skladatelji ovisе u sve manjem broju od svojih aristokratskih poslodavaca.

Učestalost, a katkada i sadržaj programa, koncertnih i opernih izvedbi rastu u glavnim potezima zajedno s rastom trgovačkih poduzimljivosti na području glazbene distribucije, sve manje ovisne o prepisivačkom zanatu i sve više vezane uz rastući obrt i već mladu industriju graviranja i tiskarstva. Napuštanje okrilja tradicionalnog aristokratskog pokroviteljstva popraćeno je razvojem dotad nepostojećih mogućnosti.⁴ Njima se koristi sve veći broj glasbenika. Mobilnost glazbene profesije postaje veća, klasni status glazbenika nije više prekruto određen, a i "pokretljivost" glazbe i njezinih utjecaja raste do dotad nepoznatih razmjera. A utjecaj tiskarstva i uza nj vezanog, rastućeg glazbenog izdavaštva ne očituje se samo na području difuzije i upoznavanja glazbe, putem objavljenog glazbenog djela, u širim društvenim i geografskim okvirima: uz cirkuliranje glazbenika iz jedne zemlje u drugu, njihove češće osobne dodire, turneje i gostovanja, omogućene nizom činilaca, ekstenzivno je glazbeno izdavaštvo pridonijelo i znatnijem uzajamnom utjecaju glazbenih stilova i pojedinih skladatelja, i to ne samo u okviru pojedinih zemalja, nego i preko njihovih granica. Imalo je, dakle, posljedica i na samom glazbenom, umjetničkom planu. U tom prođoru u to su doba imale vodeću ulogu Francuska, Engleska i Nizozemska.

Veliki prođor glazbenog izdavaštva imao je tada više uzroka i izraz je širih zbivanja u društvu i kulturi najrazvijenijeg dijela Evrope. To vrijeme glazbenog života označeno je pojavom koja će odsad njime sve više vladati. To je pojava *repetitivnosti*, koju Jacques Attali stavlja na kraj 19. stoljeća: "najava jednog novog stadija organizacije kapitalizma, stadija repetitivne produkcije, u seriji, svih društvenih odnosa."⁵ Medjutim, repetitivnost u glazbenom životu javlja se u određenom smislu već u zadnjim desetljećima 18. stoljeća. To se očituje, medju ostalim, upravo na području glazbenog izdavaštva. Pomalo se gubi i jednokratnost glazbenog događaja,⁶ nestaje njegova krajnja ograničenost u frekvenciji, vezanost za posebnu, obično jedinu ili jedinstvenu priliku, a sve se više širi repetitivni princip "potrošnje" glazbenog djela u nizu prilika za izvodjenje, koje izmiču izravnoj skladateljevoj kontroli ili konkretnom glazbenom vodstvu prilikom izvedbe kojom on sam upravlja, njegovu poznavanju mjesta izvedbe, publike i samih izvodilaca. Tako se, na primjer, Haydn 1768. potužio da mu je bilo teško skladati jednu kantatu za neki samostan u Austriji s obzirom da nije poznavao "ni osobe, ni mjesto".⁷ No kao što su kvantitativni rast glazbe, njezino

družine; skladanje simfonijskih djela za isključivu izvedbu i njihovo usporedno prodavanje izdavačima; pisanje komornih djela s posvetama za utjecajne ličnosti; davanje privatne pouke iz glazbe; tiskanje ili graviranje vlastitih i tuđih skladbi; sviranje u gradskom orkestru; koncertno nastupanje u vlastitu korist; prodavanje instrumenata, notnog papira i glazbenih djela drugih skladatelja. Usp. Barry S. Brook, Koncertantna simfonija: njezini glazbeni i sociološki temelji, Zvuk, 1974, br. 2, str. 87.

širenje i rasprostiranje, imali svoje sociološke uzroke - veću slobodu skladatelja, brojniju publiku, ekonomski poticaj u glazbenom izdavaštvu, graviranju i tiskarstvu - tako su imali i nesumnjive posljedice: dalje širenje publike i repetitivnosti u prezentaciji glazbe, od prilike do prilike, te šire poticaje glazbenom amaterizmu i, na kraju, samim ekonomskim aktivnostima u vezi s glazbom, odnosno glazbenim životom. U toku vremena pojava repetitivnosti dovela je do stvaranja sve šire i bolje organizirane ekonomske mreže ili lanca svih onih činilaca koji su imali aktivnu ulogu u njezinoj daljoj afirmaciji: tiskara, gravera, izdavača, trgovaca i prodavača muzikalija, proizvođača instrumenata, organizatora glazbenog života i drugih. Njihovim je djelovanjem krug uzajamnih utjecaja bio zatvoren.

Naime, dok je god stvaranje i izvodjenje umjetničke glazbe počivalo na načelu stroge i neposredne funkcionalnosti, konkretne prigode ili povoda, iz kojih je izviralo, a tako i individualne narudžbe određenog poslodavca, pokrovitelja ili mecene, pojedina su se glazbena djela ne samo izvodila nego dapače i stvarala izrazito i izričito s obzirom na narudžbu pojedinca ili ustanove, te funkciju i priliku, kojima su bila podvrgnuta i uz koje su bila vezana. Svaka eventualna dalja izvedba gotovo potpuno je ovisila samo o sticaju okolnosti iste ili slične vrste, koje su je mogle izazvati ili dopustiti. Bach je, na primjer, izvodio neku od svojih kantata, što ih je ranije skladao, ako za odgovarajuću priliku nije skladao novu, ili ako je upravo jedna ranija osobito odgovarala prilici za izvedbu. Za ona pak djela koja su se izvodila u dvorskoj sredini ili u crkvenim prostorima, u liturgijske svrhe, a takvih je s tom namjenom u doba renesanse i baroka bilo vrlo mnogo, ne može se reći da su imala u strogom smislu riječi svoje - tržište. U prvom su redu pojedine svjetovne glazbene vrste, kao *chanson*, već u doba renesanse imale, doduše ograničeno, tržište, no i to zahvaljujući postojanju ne samo određenih amaterske publike, koja je *chanson* rado slušala i izvodila, nego i tome što se ta vrsta našla već u ranim tiskanim zbirkama muzikalija, koje su se pojavile u Evropi 16. stoljeća, i što je imala svoje velike izdavače kao što su bili Pierre Attaignant u Parizu, Jacques Moderne u Lyonu i Tielman Susato u Antwerpenu.

Ako je točno, kao što ističe William Weber, da su u 18. stoljeću odnosi između izvodilaca i njihovih poslodavaca bili "središnji izvor društvenog reda u glazbenom životu. Ključ uspjeha za glazbenike nije bilo širenje broja takvih veza, nego radije njihovo održavanje pažljivom diplomacijom u društvenom kontekstu malih grupa toga vremena",⁸ s druge je strane točno i

- 5 Jacques Attali, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1977, str. 65.
- 6 Glazbeni događaj nastaje izvodjenjem, prezentiranjem, dakle na neki način posredovanjem ili "medijaliziranjem" glazbe. Nje nema u fizičkom smislu dok ne zazvuči. Prije toga nema ni glazbenog događaja. A kad glazba zvuči, uvijek je to na nekom mjestu i zato što je izvode ljudi ili pak zato što se prenosi nekim tehničkim medijem. A ako glazbenici ne sviraju sami sebi, glazbeni se događaj na osobit način uključuje u sociološki kontekst: ima određenu svrhu i intencionalnost, nekom i nečemu "služi" s obzirom na mjesto i sredinu u kojoj se odvija i ljude za koje se odvija.
- 7 Usp. Michel De Coster, *L'art mass-médiatisé. L'exemple de la musique classique enregistrée*, IRASM, 1975, sv. VI, br. 2, str. 257.

to, da u zadnjoj četvrtini stoljeća skladatelji sve više traže upravo širenje vlastite publike i umjetničku afirmaciju izvan mecenatskog okrilja i uskih društvenih skupina, čemu je pridonijelo i glazbeno izdavaštvo. A u tome valja gledati jedan od početaka ranih oblika "masovnosti" glazbene kulture, koje treba dakle staviti u to razdoblje, a ne u sredinu 19. stoljeća, kako čini W. Weber, ili ga vezati uz pojavu repetitivnosti u društvenim odnosima, kako je definira J. Attali, stavljajući je na kraj toga stoljeća. Već od zadnjih desetljeća 18. stoljeća glazbena izdavačka djelatnost pridonosi, kao jedan od bitnih elemenata, "masovnosti" glazbene kulture: u prvom redu, nepersonalnosti odnosâ između glazbenika i publike, među kojima je posrednik postala uz živo izvedenu i tiskana ili gravirana glazba; zatim, obraćanju skladatelja većem broju slušalaca i, što je osobito važno, glazbenih amatera, kojima su mnoga glazbena izdanja bila namijenjena; na kraju, trgovačkom iskorišćivanju glazbe u gotovo potpunom smislu te riječi (ne samo ulaganju sredstava u posao koji je donosio dobit, nego i takvom utjecaju na glazbeno tržište, ukus publike, na stvaranje glazbenika i izvodjenje njihovih djela, koje je moglo donijeti što veću dobit).

Kad dakle W. Weber govori o ranim oblicima "masovne" glazbene kulture, upotrebljavajući tako termin koji je nastao u našem vremenu i dosad se upotrebljavao uglavnom za naše vrijeme, radi se o neosnovanoj retrospektivnoj primjeni, premda se sa svim njegovim zaključcima nije moguće složiti. Tako, na primjer, premda u većem dijelu 18. stoljeća odnosi između glazbenika i njegova poslodavca ili mecena, koji je ujedno i njegov glavni slušalac, odnosno najprivilegiraniji član publike, ostaju personalni, ipak se s razvitkom javnog koncerta i pojavom više ili manje anonimne publike odnosi na liniji glazbenik - publika krajem toga stoljeća depersonaliziraju, radilo se o izvodiocu ili, pogotovu, o skladatelju. Dakako, u obratnom smjeru, na liniji publika - glazbenik, odnosi ostaju personalni u tom smislu što publika uglavnom poznaje glazbenika koji za nju svira. No ako je glazbena publika najčešće poznavala i glazbenika skladatelja, on svoju publiku nije više poznavao kao prije: poznavao je tu publiku to manje što su se izvedbe njegovih djela protezale dalje. O velikom ili većem broju slušalaca kao o kriteriju pri prosudbi "masovnosti" jedne glazbene kulture može se pak govoriti samo u dvostruko relativnom smislu, naime s obzirom na veću brojnost publike prema njezinu broju u nekim drugim žarištima glazbenog života *tekućeg* vremena, na primjer s obzirom na njezin broj u javnim koncertnim dvoranama spram njezina broja u aristokratskim rezidencijama, i s obzirom na njezinu manju brojnost u *prethodnim vremenima*. Bila bi nedopustiva retrospektivna projekcija proglašavati sve oblike glazbenog života prošlosti "nemasovnima" samo zato što je glazbena publika u 20. stoljeću relativno i apsolutno brojnija no bila koja druga u prošlim vremenima, ili pak zato što prije našega doba nisu postojali tehnički mediji masovne komunikacije kakvi postoje danas. Neznanstveno je suditi o prošlim vremenima uspoređujući ih s onim što ta vremena nisu mogla znati, a što postoji u kasnijim vremenima. Jedno se vrijeme mora shvatiti u samome sebi i u funkciji onog što mu je prethodilo ili što ga

je pripremljeno u prošlosti, a ne u funkciji budućnosti koja mu je bila nedohvatljiva.

Personalnost odnosâ između glazbenikâ i publike, a napose njegovih poslodavaca ili mecena, bila je dakle, prije razvoja javnog koncerta, redovita i dominantna pojava. Stoviše, ti su odnosi doveli do udovoljavanja glazbenika izričitim narudžbama, ukusu i željama onoga ili onih u čijoj su službi radili i koji su određenu glazbu ili glazbovanje mogli platiti i tražiti. I to upravo u funkciji osobnih, obiteljskih i dvorskih, događaja, sastajanja i proslava, dakle društvenog života unutar užeg kruga ljudi, odnosno ljudskih skupina, u kojima se glazba na određen način cijenila, njegovala i podržavala, uostalom ne samo iz estetskih, umjetničkih motiva, nego i s razloga društvenog prestiža, uvažavanja i afirmacije. Glazbeni amaterizam u građanskim slojevima odvijao se također u neanonimnom obiteljskom i prijateljskom krugu, gdje su personalni odnosi između sudionika i prisutnika bili pogotovo još prisniji i izravniji, neopterećeni službenim distancama i okvirima ponašanja na dvoru.

Kad se broj prisutnog slušateljstva pri izvođenju glazbe povećao, i to na javnim koncertima 18. stoljeća, osobne su veze, kako ispravno ističe W. Weber, još uvijek bile u korijenu njihove organizacije i održavanja. Ako je u tim uvjetima bilo gotovo nemoguće prirediti koncerte za više od oko petsto slušalaca, bilo je to upravo zato što su tada tipični koncerti u okviru raznih amaterskih društava, akademija i tzv. dobrotvornih priredbi, bili organizirani pretežno na bazi osobnih veza i poznanstava, s osloncem na publiku rođjaka, znanaca, prijatelja i kolega glazbenika.⁹ Personalni su odnosi bili društvena veza i temelj glazbenog života, društvena osnova, na kojoj je u većem dijelu 18. stoljeća počivao javni koncert. No, kako je već navedeno, stvari su se u zadnjoj trećini toga stoljeća počele mijenjati. O tome se mogu navesti još neke činjenice. Prvo, rane pojave "masovne" glazbene kulture dolaze na vidjelo najprije i najviše u najvećim evropskim gradskim aglomeracijama, gdje je postojala najveća koncentracija stanovništva, a to su London i Pariz. Dok je krajem stoljeća London imao gotovo milijun stanovnika, a Pariz više od pola milijuna, dotle su npr. Amsterdam, Beč, Berlin i Rim imali svaki manje od četvrt milijuna. Francuska i Engleska, zemlje u kojima je postojala najveća gustoća glazbenog tržišta, bile su osim toga centralizirane, a ne razjedinjene poput Njemačke i Italije, što je olakšavalo prodaju glazbenih izdanja u pokrajinama. U glavnim gradovima, Parizu i Londonu, postojali su brojni saloni i dvorane, u kojima su se više ili manje redovito održavali koncerti. Postojala je i glazbena publika, brojnina no igdje drugdje u to vrijeme. Ako se tome doda sve intenzivnije i ekstenzivnije djelovanje velikog broja gravera i tiskara, prodavača muzikalija¹⁰ te tada najvećih izdavačkih kuća na području glazbe, razumjet će se što su se upravo u tim sredinama okupili svi glavni uvjeti za ranu pojavu "masovne" glazbene kulture i za veliki prodor glazbenog izdavaštva na scenu glazbenog života.

⁹ Usp. *ibid.*, str. 9.

¹⁰ U *pariškom Almanach musical* iz god. 1783. nabrojeno je gotovo stotinu izdavača glazbe, koji su djelovali u Parizu, a njihov pravi broj vjerojatno nije ni u potpunosti naveden. O glazbenicima kao prodavačima

SUMMARY

An early form of "mass" musical culture arose in European musical life not in the nineteenth, but already in the last third of the eighteenth century. The definition of "mass" musical culture should be conceived in a relative historical perspective. The quantitative scale of eighteenth-century "mass" musical culture should not be compared with that of the nineteenth and twentieth centuries, but rather considered within the limits of its own epoch. The musical publishing of that time largely contributed to the spread of music and to the enlargement of its public, even beyond national frontiers.

muzikalija *usp.* Klaus Hortschansky, *Der Musiker als Musikalienhändler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, u: Walter Salmen, *ur.*, *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis zum 19. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel-Basel, 1971, str. 83-102.