Diskografija tvrtke Elektroton 1933. – 1947.: rekonstrukcija i analiza

The Discography of the Company Elektroton, 1933–1947: Reconstruction and Analysis



NAILA CERIBAŠIĆ
DAVID D. POKRAJAC
SAŠA SPASOJEVIĆ

Diskografija tvrtke Elektroton 1933. – 1947.: rekonstrukcija i analiza • The Discography of the Company Elektroton, 1933–1947: Reconstruction and Analysis

Autori:
Naila Ceribašić, David D. Pokrajac i Saša Spasojević

Biblioteka:
Iz arhiva (urednici: Mihaela Blagaić Kišiček, Joško Ćaleta, Viktorija Kudra Beroš, Koraljka Kuzman Šlogar, Irena Miholić)

Nakladnik:
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Za nakladnika:
Iva Niemčić

Recenzenti:
Svanibor Pettan, Mojca Piškor

Urednica mrežno dostupne diskografije:
Naila Ceribašić

Prijevod na engleski:
Naila Ceribašić, David D. Pokrajac

Grafičko oblikovanje:
Barbara Majnarić

Prijelom:
Vesna Beader

Tisak:
Tiskara Zelina

Izdanje je dijelom projekta "Tradicije glazbe i plesa", koji financira Europska unija – NextGeneration EU.

Objavljivanje ovog izdanja sufinancirano je sredstvima Grada Zagreba.

ISBN 978-953-8518-24-9 (tiskano izdanje; uz mrežno dostupnu diskografiju u PDF-u i Excelu)
ISBN 978-953-8518-25-6 (e-izdanje; uz mrežno dostupnu diskografiju u PDF-u i Excelu)

CIP zapis je dostupan u nacionalnom skupnom katalogu knjižničnog sustava Bukinet (katalog.bukinet.hr) pod brojem 991006073066509366.

© 2026. Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, Hrvatska

Diskografija tvrtke Elektroton 1933. – 1947.: rekonstrukcija i analiza

The Discography of the Company Elektroton, 1933–1947: Reconstruction and Analysis

NAILA CERIBAŠIĆ, DAVID D. POKRAJAC
I SAŠA SPASOJEVIĆ

Biblioteka
Iz arhiva

Zagreb, studeni 2026.

SADRŽAJ • CONTENTS

Uvodna riječ 1

Foreword 3

Kroki Elektrotonova poslovanja 7

Uzlet u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj 11

Kraj Elektrotona 15

Rad na diskografiji Elektrotona 19

Problematika kvantifikacije 26

Izostavljeni nakladnički brojevi 27

Ponovljena izdanja i alternativne snimke 28

Datacije 29

Ritam izdavanja 32

Podrijetlo matrica 33

Podaci o naslovima, autorima, izvodačima i žanrovima 43

Podaci o kataloškim sekcijama, izvedbenim sastavima te kulturnoj i jezičnoj pripadnosti autora i izvodača 47

Elektrotonova ponuda glazbi i glazbenika u kulturnom kontekstu 51

Međukulturno preuzimanje i udomaćivanje 53

Elektrotonova karta svijeta 62

Talijanska glazba i glazbenici 63

Češka glazba i glazbenici 68

Bugarska glazba i glazbenici 72

An Overview of Elektroton and Its Discography 79
An Outline of Elektroton's Business Activities 80
Expansion in the Independent State of Croatia 82
The End of Elektroton 83
Compiling Elektroton's Discography 84
Guide to the Fields in the Discography 90
Elektroton's Offering of Music and Musicians in Cultural Context 97
Cross-Cultural Borrowing and Domestication 99
Elektroton's Map of the World 101

Kratice u diskografiji • Abbreviations Used in the Discography 105

Izvori i citirana literatura 109
Dokumentirane zbirke gramofonskih ploča te foto- i kataloška dokumentacija naljepnica gramofonskih ploča Elektrotona 109
Prodajni katalozi Elektrotona 110
Popisi Elektrotonovih ploča u arhivskim fondovima 110
Citirani arhivski fondovi 111
Citirana literatura 112

O autorima 121

Diskografija Elektrotona [The Discography of Elektroton]

Diskografija Elektrotona dostupna je na •
The Discography of Elektroton is available at:
https://www.ief.hr/izdavastvo/iz-arhiva/diskografija-tvrtke-elektroton-1933-1947-rekonstrukcija-i-analiza/

Uvodna riječ

Ovo se izdanje izravno nastavlja na projekt “Diskografska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih” (“Diskograf”), koji se pod vodstvom Naile Ceribašić odvijao u Institutu za etnologiju i folkloristiku od 2020. do 2024. godine uz financijsku potporu Hrvatske zaklade za znanost (IP-2019-04-4175). Dva najvažnija rezultata projekta jesu multiautorska knjiga *Rana domaća diskografska industrija: Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton* (Ceribašić et al. 2025b) i baza podataka ploča i snimki u izdanju Edison Bell Penkale, Elektrotona i Jugotona (dostupna u Digitalnom repozitoriju Instituta, https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=l&mrx%5B-%5D%5B150723%5D=a). Ovdje pak donosimo cjelovitu diskografiju tvrtke Elektroton, izlučenu iz digitalne baze podataka, dopunjenu relevantnim podacima, analitički doradenu i predočenu u vidu preglednog popisa koji obuhvaća niz pretraživih elemenata za svaku snimku u izdanju Elektrotona. U tekstualnom je pak dijelu najprije ukratko predočeno poslovanje Elektrotona od njegova utemeljenja 1933. godine do poslijeratne nacionalizacije i preobrazbe u tvrtku Jugoton 1947. godine. Slijedi središnji dio, u kojemu razlažemo rad na diskografiji Elektrotona i donosimo pojašnjenja vezana uz svaki od elemenata opisa. Prvotni upis Elektrotonovih ploča i snimki u projektnu bazu podataka učinila je suradnica na projektu “Diskograf” Željka Radovinović, a Naila Ceribašić ga je potom provjerila, korigirala i/ili dopunila u nizu elemenata, ustustavila i dr. Zatim su se, prije oko tri godine, već tada s mišlju o oblikovanju zasebnoga izdanja koje se sada i ostvaruje, u rad na diskografiji Elektrotona uključili suautori ovoga izdanja, David D. Pokrajac i Saša Spasojević, kolekcionari i istraživači rane diskografije. Sa Spasojevićem su suradnici na projektu “Diskograf”, naročito Ceribašić, otprije već surađivali, posebno u vidu Spasojevićeva nesebičnog davanja na uvid vlastite goleme zbirke gramofonskih ploča (koja uključuje i mnoga raritetna izdanja Elektrotona), dijeljenja kopija prodajnih kataloga i srodne primarne dokumentacije koju posjeduje te dijeljenja svojih istraživačkih saznanja. Otkako smo naumili zajedno izraditi Elektrotonovu diskografiju, Spasojević se još predanije posvetio upotpunjavanju svojega fonda Elektrotonovih ploča i uopće pronalaženju fizičkih i virtualnih njihovih tragova, barem naljepnica i digitalnih presnimki, ako već ne i fizičkih ploča, oslanjajući se pritom i na svoje kontakte s drugim kolekcionarima. Rezultiralo je to zamjetno naraslim

brojem Elektrotonovih ploča i snimki koje su nam danas, u času dovršavanja ovoga izdanja, poznate, premda i nadalje ostaje problem općenito slabe očuvanosti Elektrotonovih ploča, kako razlažemo u nastavku. Pokrajac se pak pokazao pravim majstorom u korištenju dobrobiti digitalnoga doba. S jedne strane, bio je naš IT stručnjak, što uostalom i jest, i primarnim svojim obrazovanjem i zaposlenjem, a s druge je strane detektirao i detaljno pretražio niz relevantnih digitalnih repozitorija, zbirki, internetskih stranica, audiovizualnih platformi, kanala i sl., što je bilo od presudne važnosti za utvrđivanje podrijetla snimki objavljenih na Elektrotonovim pločama, ali i za niz drugih elemenata opisa Elektrotonove diskografije. Ceribašić im se pridružila u različitim smjerovima detekcije, identifikacije, upotpunjavanja i ustustavljivanja podataka, a s obzirom na svoje iskustvo i profesionalnu poziciju, imala je i vodeću ulogu u pisanju na temelju svih prikupljenih i obrađenih podataka, kako tekstualnog dijela, tako i strukturiranja podataka u samoj diskografiji Elektrotona. Usto je, povratno, na temelju novostečenih uvida ažurirala i digitalnu bazu podataka "Diskograf", tako da iz njezina sadašnjeg obličja nisu razvidne iznimno brojne korekcije i dopune do kojih je došlo radom na ovome izdanju.

Zaključni dio tekstualnog dijela ovoga izdanja tematizira Elektrotonovu izdavačku politiku – glazbene žanrove i glazbenike zastupljene u njegovoj ponudi. Obilježuje je kontinuirano iskušavanje mogućnosti plasmana i osluškivanje tržišne potražnje, ali u granicama kulturnih, društvenih i političkih zadanosti razdoblja o kojima je riječ. Elektroton time ishodi kao veoma zahvalan primjer za razumijevanje dinamike diskografske industrije u kulturi, i to ne samo Zagreba i Hrvatske u turbulentnom razdoblju 1930-ih i 1940-ih nego i općenito doba u kojem se diskografska industrija postupno transformirala od dominacije multinacionalnih proizvođača gramofona i gramofonskih ploča te njihovih lokalnih posrednika u svim dijelovima svijeta prema diskografskim tvrtkama s primarno nacionalnom agendom. Djelovanje Elektrotona živo je svjedočanstvo takve lokalne i globalne dinamike.

Publikaciju objavljujemo i kao tiskano izdanje i kao e-izdanje. Pritom je i tiskano izdanje realizirano u inačici u kojoj sama diskografija nije fizičkom sastavnicom izdanja, već je dostupna na internetu putem poveznice (QR koda). Na takvo smo se rješenje odlučili iz dva razloga. Prvo, usprkos sveprisutnosti digitalizacije, čini nam se da tiskana izdanja ipak ostaju primarnim obličjem publikacija te jamstvom njihove vidljivosti i očuvanosti. Predviđamo da će se tiskano izdanje naći u fondovima najvažnijih (nacionalnih) knjižnica u Hrvatskoj, drugim europskim zemljama i Sjevernoj Americi, pri čemu su od posebne važnosti domicilne zemlje tvrtki s kojima je Elektroton surađivao (Njemačka, Češka, Italija, Bugarska, a preko njih i pojedine druge europske zemlje i SAD) i zemlje na čijim je tržištima bio prisutan (područje bivše Jugoslavije). S druge strane, po prirodi stvari diskografije se ne čitaju, nego prvenstveno pretražuju po različitim kriterijima i vođeno različitim interesima različitih tipova korisnika, od ljubitelja određenoga žanra, glazbenika, određenoga razdoblja ili glazbene kulture itd. do zajednica poklonika snimljene glazbe te stručnjaka i istraživača diskografske produkcije. To je razlog što samu diskografiju donosimo kao internetski dostupan i pretraživ

dokument, i to u dvije inačice: u formi popisa slijedom nakladničkih brojeva (u PDF-u) i kao tablicu (u Excelu), koja je još pogodnija za pretraživanje. Osim toga, imajući na umu međunarodnu zajednicu kolekcionara, zaljubljenika i istraživača rane diskografije, izdanje obuhvaća opsežno poglavlje na engleskom jeziku, u kojem je predočen rad Elektrotona i pojašnjeni svi elementi opisa u samoj diskografiji. To će, vjerujemo, i negovornicima hrvatskog pružiti valjani oslonac za korištenje diskografije, premda je donosimo samo na hrvatskom jeziku.

Foreword

This publication is a direct continuation of the project "The record industry in Croatia from 1927 to the end of the 1950s" ("Diskograf"), which was carried out under the leadership of Naila Ceribašić at the Institute of Ethnology and Folklore Research from 2020 to 2024, with financial support from the Croatian Science Foundation (IP-2019-04-4175). The two most important outcomes of the project are the multi-authored volume *Rana domaća diskografska industrija: Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton* (Ceribašić et al. 2025b) and a database of records and recordings issued by Edison Bell Penkala, Elektroton, and Jugoton (available in the Institute's Digital Repository, https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=l&mrx-%5B-%5D%5B150723%5D=a). The present publication offers the complete discography of the company Elektroton, extracted from the digital database, supplemented with relevant information, further refined through analysis, and presented as a clearly structured list of entries with searchable fields for each recording. The textual part, on the other hand, first provides a brief overview of Elektroton's business activities, from its establishment in 1933 to its nationalisation after the Second World War and its transformation into the company Jugoton in 1947. This is followed by the central chapter, in which we explain our work on Elektroton's discography and clarify each descriptive field. The initial entries for Elektroton's records and recordings in the project database were made by Željka Radovinović, a collaborator on the "Diskograf" project. Naila Ceribašić subsequently checked these entries, corrected and/or supplemented numerous fields, standardised the data, and carried out further revisions. Approximately three years ago, with the idea of developing a separate publication already in mind – a project now brought to fruition – the co-authors of the present volume, David D. Pokrajac and Saša Spasojević, both collectors and researchers of early discography, joined the work on Elektroton's discography. The "Diskograf" project team, and Ceribašić in particular, had already

collaborated with Spasojević, especially through his generous willingness to make his extensive record collection available for consultation, including many rare Elektroton releases, and to share copies of sales catalogues, related primary documentation in his possession, and the findings of his research. Once we had decided to create Elektroton's discography together, Spasojević devoted himself even more intensively to expanding his collection of Elektroton records and tracing surviving evidence of their existence, both physical and virtual. Where the records themselves could not be located, this meant searching for at least their labels and digital transfers. In doing so, he also drew on his contacts with other collectors. As a result, the number of Elektroton records and recordings known to us had increased considerably by the time this publication was completed, although the generally poor state of preservation of Elektroton records remains a problem, as discussed below. Pokrajac, meanwhile, proved exceptionally adept at making use of the opportunities offered by the digital age. On the one hand, he served as our IT specialist, which is also his professional occupation, grounded in both his formal education and employment. On the other, he identified and thoroughly searched numerous relevant digital repositories, collections, websites, audiovisual platforms, channels, and other online resources. This work was crucial not only to establishing the provenance of recordings released on Elektroton records but also to documenting numerous other descriptive fields in the discography. Ceribašić contributed to the various aspects of locating, identifying, supplementing, and standardising the data. Drawing on her experience and professional position, she also played a leading role in writing the text on the basis of all the data collected and processed, as well as in structuring the data in the discography itself. In addition, she updated the "Diskograf" digital database in light of the new insights gained during this research. Consequently, the database in its current form no longer reveals the many corrections and additions made in the course of preparing this publication.

The concluding chapter of the textual part examines Elektroton's publishing policy, focusing on the musical genres and musicians represented in its catalogue. This policy was characterised by continually testing market opportunities and gauging consumer demand, albeit within the cultural, social, and political constraints of the period in question. Elektroton thus provides a particularly illuminating case for understanding the dynamics of the recording industry within its cultural context – not only in Zagreb and Croatia during the turbulent 1930s and 1940s, but also in the broader context of an era in which the recording industry was gradually transforming from a system dominated by multinational manufacturers of gramophones and gramophone records, together with their local intermediaries in different parts of the world, into one increasingly shaped by record companies pursuing primarily national agendas. Elektroton's activities offer vivid testimony to these local and global dynamics.

We are publishing this volume in both print and electronic editions. In both editions, however, the discography itself is provided separately and can be accessed online via a link (QR code). We have opted for this arrangement

for two reasons. First, despite the ubiquity of digitisation, we believe that print publications remain a primary form of scholarly publishing and continue to ensure visibility and preservation. We anticipate that the print edition will be held in the collections of the major national libraries in Croatia, other European countries, and North America. Of particular importance are the countries of origin of the companies with which Elektroton collaborated (Germany, Czechia, Italy, and Bulgaria, as well as other European countries and the United States connected to Elektroton through these companies) and the countries in whose markets Elektroton was present (the former Yugoslavia). At the same time, discographies are not, by their very nature, intended primarily to be read from beginning to end. Rather, they are searched according to different criteria and in accordance with the diverse interests of different types of users, ranging from enthusiasts of particular musical genres, musicians, historical periods, or musical cultures to communities of collectors and admirers of recorded music, as well as specialists and researchers of the recording industry. This is why we are making the discography itself available online as a searchable document in two formats: a list of entries arranged by catalogue number (in PDF format) and a spreadsheet (in Excel format) that is even better suited to searching and filtering. Furthermore, with the international community of collectors, enthusiasts, and researchers of early discography in mind, this publication includes an extensive English-language chapter outlining Elektroton's activities and explaining all the descriptive fields used in the discography itself. We hope that this will also provide readers who do not speak Croatian with a reliable basis for using the discography, even though the discography itself is available only in Croatian.

Kroki Elektrotonova poslovanja

Elektroton su 1933. godine osnovali supružnici Dragutin Križanec (Varaždin, 1898. – Zagreb, 1964.) i Albina (Zora) Križanec, rođ. Volbenk (Ljubljana, 1909. – Zagreb, 1973.).[1] Prvotno je sjedište tvrtke bilo na Aleksandrovi cesti 4 u Ljubljani, gdje je Albina od 1931. godine vodila trgovinu gramofonskih ploča, postavši jednom od rijetkih žena u tom pretežno "muškom" poslu.[2] Dragutin je prethodno u svojoj trgovini "Koloniale" u Varaždinu prodavao tzv. kolonijalnu robu (kavu, šećer, čokoladu i dr.).[3] Glavnica novoutemeljenoga Elektrotona iznosila je 100.000 din., od čega je desetinu vrijednosti činila Albinina dotadašnja trgovina (prostor te gramofoni, ploče i druga

1 Ovo se poglavlje temelji na prethodno objavljenom dijelu uvodnoga teksta u knjizi *Rana domaća diskografska industrija* (Ceribašić et al. 2025a), a pojedinim sastavnicama i na još nekim autorskim i koautorskim prilozima Naile Ceribašić u toj knjizi. Ovdje su, međutim, ti dijelovi prethodno objavljenih tekstova dopunjeni i/ili korigirani nemalim brojem novih saznanja, a i modificirani u aspektima koji su prethodno bili samo sažeto tematizirani, dok su ovdje razrađeni već u ovom ili u narednim poglavljima. Dora Dunatov je prva utvrdila pojedine elemente o djelovanju Elektrotona, naročito o njegovom prvom, ljubljanskom razdoblju, o karijerama supružnika koje su prethodile utemeljenju Elektrotona i o prvoj zagrebačkoj podružnici. Ta su saznanja djelomice uključena u spomenuto uvodno poglavlje (Ceribašić et al. 2025a), a šire obrađena u njezinoj doktorskoj disertaciji (Dunatov 2024: 70–73, 245–255).

Najvažnije primarne izvore čini građa pohranjena u Državnom arhivu u Zagrebu (fond Milana Dečaka, DAZ-D), Hrvatskom državnom arhivu (fond Glavnog ravnateljstva za promičbu pri Predsjedništvu Vlade NDH, HDA-237-38), Arhivu Jugoslavije (fondovi Komiteta za radiodifuznu službu Vlade FNRJ, AJ-8-50 i AJ-8-62, Komiteta za kulturu i umetnost Vlade FNRJ, AJ-314 te Saveznog sekretarijata za obrazovanje i kulturu, AJ-318) te građa koju je u Hrvatskom državnom arhivu i Državnom arhivu u Zagrebu prikupila Ines Flanjak, unuka Dragutina Križanca (HDA-DAZ-IF). Zahvaljujemo joj i na ovom mjestu na ustupanju kopija te građe. Njezin otac Žarko (rođ. 1930.) bio je sin iz Križančeva braka s Danicom rođ. Rubetić, a zbog narušenih odnosa s ocem nije nosio njegovo, već majčino prezime. Povremeno je s ocem kontaktirao tek mnogo kasnije, potkraj Dragutinova života. Stoga se i znanja Ines Flanjak o njezinu djedu odnose primarno na navedenu arhivsku dokumentaciju koju je prikupila zbog zahtjeva za povrat imovine.

2 O tome svjedoče reklame u novinama, npr. *Jugoslovan*, 4. 6. 1931., str. 3; *Jutro*, 13. 9. 1932., str. 12.

3 Križančevo neuspješno poslovanje, prezaduženost i prevare rezultirali su u siječnju 1926. trogodišnjom, u to doba još nepravomoćnom kaznom zatvora (v. "Iz sudnice", *Narodno jedinstvo*, Varaždin, 21. 1. 1926., str. 3).

roba na zalihi). Kako stoji u upisniku tvrtke u trgovački registar 25. rujna 1933., utemeljena je kao društvo s ograničenom odgovornošću, a djelatnost je obuhvatila "posudbu i prodaju, naročito komisionu prodaju gramofona, gramofonskih ploča i radio-aparata te pripadajućih sastavnih dijelova".[4] Do kraja 1933. godine utemeljena je i zagrebačka podružnica Elektrotona,[5] no već 5. lipnja 1934. otvoren je pri sudu u Ljubljani postupak nagodbe s vjerovnicima,[6] koji je zaključen prisilnom nagodbom 27. prosinca 1934. godine.[7] Nužnost vraćanja dugova vjerojatno je bila razlogom za ukidanje zagrebačke podružnice 13. veljače 1935. godine.[8]

Tijekom 1934. sjedište tvrtke preseljeno je u Tavčarevu 3,[9] a s njime i trgovina, dok Elektroton počevši od veljače 1935. reklamnim oglasima u tisku oglašava svoje preseljenje iz Tavčareve u prolaz Nebotičnika.[10] Ta će atraktivna lokacija ostati trajnom lokacijom Elektrotonove ljubljanske trgovine. Treba podcrtati da se od početka rada pa do potkraj 1936. godine Elektroton reklamirao kao tvrtka koja iznajmljuje, zamjenjuje, prodaje i kupuje gramofonske ploče i gramofone, stavljajući pritom na prvo mjesto najam, a katkad ga i grafički podcrtavajući.[11] Potkraj 1936. godine, međutim, počinje se reklamirati samo prodajom.[12] Do toga je došlo, čini se, usporedno s početkom

4 "Posojevanje in prodaja, zlasti komisijska prodaja gramofonov, gramofonskih plošč in radio-aparatov ter pripadajočih sestavnih delov" (u "Vpisi v trgovinski register", *Službeni list Kraljevske banske uprave Dravske banovine* 4/84, 18. 10. 1933., str. 430; v. i *Trgovinski list*, 19. 10. 1933., str. 4). Dragutinova službena adresa u to je doba bila u Zagrebu, Praška 6.

5 Upis 22. 12. 1933. (u "Vpisi v trgovinski register", *Službeni list Kraljevske banske uprave Dravske banovine* 4/104, 27. 12. 1933., str. 526; v. i *Trgovinski list,* 4. 1. 1934., str. 4).

6 V. *Službeni list Kraljevske banske uprave Dravske banovine* 5/46, 9. 6. 1934., str. 238.

7 Nagodbom je potvrđen povrat 20% dugovanja vjerovnicima III. reda u tromjesečnim obrocima. V. *Službeni list Kraljevske banske uprave Dravske banovine* 6/2, 5. 1. 1935., str. 7. Tijek procesa v. u *Službeni list Kraljevske banske uprave Dravske banovine* 5/61, 1. 8. 1934., str. 315; 5/83, 13. 10. 1934., str. 419.

8 V. *Službeni list Kraljevske banske uprave Dravske banovine* 6/18, 2. 3. 1935., str. 83.

9 Kako se navodi u vezi sa sudskim ročištem u listopadu 1934. (v. *Službeni list Kraljevske banske uprave Dravske banovine* 5/83, 13. 10. 1934., str. 419).

10 V. npr. *Slovenec*, 10. 2. 1935., str. 15; *Slovenski narod,* 16. 2. 1935., str. 6; *Gostilničarski vestnik*, 28. 2. 1935., str. 9 ; 13. 4. 1935., str. 8.

11 Npr. "IZPOSOJAMO / plošče à 2 Din / gramofone à 10 Din" (*Slovenski narod*, 28. 11. 1934., str. 4; 7. 12. 1934., str. 8; 22. 12. 1934., str. 6; 16. 1. 1935., str. 4; usp. i *Gostilničarski vestnik,* 14. 6. 1934., str. 8; *Družinski tednik*, 10. 1. 1935., str. 3); "*Plošče - gramofone* / izposojamo, zamenjavamo, prodajemo in kupujemo" (***S**lovenski narod*, 19. 12. 1934., str. 4; 31. 12. 1934., str. 9; 14. 1. 1935., str. 4; *Ponedeljski Slovenec*, 24. 12. 1934., str. 4; usp. i *Slovenec*, 10. 2. 1935., str. 15; 10. 4. 1935., str. 8; *Slovenski narod*, 16. 2. 1935., str. 6; *Gostilničarski vestnik*, 28. 2. 1935., str. 9; 13. 4. 1935., str. 8; *Družinski tednik*, 25. 4. 1935., str. 2; 12. 9. 1935., str. 8).

12 Npr. "*Za mal dnarja* dost muzke. Plošče, gramofone, radioaparate itd. prodajamo po ugodnih cenah tudi na obroke" (*Domoljub*, 16. 12. 1936., str. 799; 3. 2. 1937., str. 16; 17. 2. 1937., str. 16).

izdavanja vlastitih ploča, tj. ploča s vlastitom naljepnicom, što smještamo otprilike u jesen 1936. godine. Iz cjeline analize Elektrotonova poslovanja, no naročito na temelju pažljivog proučavanja sačuvanih ploča i kataloga te utvrđenih originalnih matrica, zaključili smo, naime, da Elektroton vlastite ploče nije započeo izdavati odmah po utemeljenju, nego otprilike u jesen 1936. godine (više o tome v. u narednom poglavlju).

Time je započeo poslovni model koji će dominirati ukupnim Elektrotonovim djelovanjem – objavljivanje licencnih izdanja, tj. umnažanje i distribucija gramofonskih ploča s vlastitom naljepnicom, izrađenih iz matrica stranih proizvođača.[13] Vlastita je naljepnica osnovni razlikovni faktor za uključivanje odnosno neuključivanje u Elektrotonovu diskografiju, premda je i znatan broj ploča s naljepnicom drugih tvrtki koje je Elektroton distribuirao sadržavao tekst ispisan na hrvatskom, kao i dodatno nalijepljen Elektrotonov logotip (naročito Odeonove ploče). Jednako tako, u oba segmenta svoje ponude Elektroton se vodio načelom iskušavanja i osluškivanja tržišta te nudio srodne repertoare, žanrove i tipove izvedbi srodnog kulturnog i geografskog podrijetla. Usprkos tomu, ključnim faktorom ipak ostaje tržišna cirkulacija ploča kao Elektrotonovih vlastitih, s vlastitom naljepnicom, za razliku od preostalih ploča u njegovoj ponudi.

Nakon započinjanja proizvodnje ploča s vlastitom naljepnicom, naredni važan iskorak čini ponovno proširivanje poslovanja na Zagreb od jeseni 1937. godine, u doba otvaranja stečajnog postupka Edison Bell Penkale (EBP), tvrtke koja je do tada dominirala ne samo na zagrebačkom i hrvatskom nego i na jugoslavenskom tržištu (više v. u Ceribašić et al. 2025b; Dunatov 2024). Trgovinu je Elektroton otvorio u Oktogonu (Ilica 5), u istom prostoru u kojem je do kraja kolovoza 1937. bila EBP-ova trgovina.[14] Kad je riječ o

13 Nije naodmet pojasniti da matrica podrazumijeva snimku (snimljenu izvedbu) identificiranu brojem i priređenu za postupak umnažanja jedne strane gramofonske ploče. U razmatranom se razdoblju zvuk neposredno urezivao na površinu prikladnu za snimanje (disk). Upotrebljavali su se većinom voštani diskovi, a u kasnijem dijelu razdoblja, ovisno o proizvođaču i njegovu tehnološkom postupku, i lakirani diskovi. Iz takvog se izvornog snimljenog diska galvanoplastičkim postupkom izrađivao metalni *master* (engl. *matrix*, *father, otac*), tj. prvi metalni odljev koji je, dakle, u odnosu na izvorni disk imao suprotne, negativne brazde. Metalni se master mogao izravno upotrijebiti kao matrica za umnažanje, no u načelu se nije koristio kao matrica, već se iz njega izrađivao metalni pozitiv (*mother, majka*), a iz njega negativni *stamperi* (*sinovi*), odnosno matrice (engl. *matrices*), iz kojih su se izrađivale gramofonske ploče (v. Hoffmann 2005: 297–298; više o tehnologiji proizvodnje ploča v. u Lipovšćak 2019: 758–763). Broj *majki* i *stampera* (matrica) koje se moglo izraditi iz jednoga mastera, kao i broj ploča koje je bilo moguće izraditi iz jedne matrice, varirao je ovisno o primijenjenom postupku, kvaliteti mastera, galvanoplastike i korištenih smjesa materijala. Trgovalo se *majkama* (ili eventualno *stamperima*), ne i masterima, koji su u načelu ostajali u posjedu izvornog proizvođača, odnosno stjecali eventualnom kupnjom tvrtke koja ih je izvorno proizvela.

14 Zatvorena je 31. 8. 1937. zbog nemogućnosti plaćanja rente (prema izvješću Milana Dečaka, stečajnog upravitelja EBP-a, Okružnom sudu u Zagrebu, 4. 9. 1937., DAZ-D). Trgovinsko-industrijska komora u Zagrebu već je 25. 9. 1937. izdala uvjerenje da Albina Volbenk "ispunjava sve zakonske uslove" za vođenje Elektrotonove zagrebačke podružnice; potom je Gradsko poglavarstvo 19. 10. 1937. potvrdilo da je u Ilici 5 (Oktogon) sjedište zagrebačke podružnice Elektrotona, a postupak je dokončan 19. 1. 1938. upisom "Elektrona" u trgovački registar pri Okružnom sudu u Zagrebu. Pogreška u imenu ispravljena je 8. 2. 1938. (HDA-DAZ-IF). Upisnikom je definirano da će podružnicu "zastupati i potpisivati glavni poslovodja centrale Križanec Dragutin iz Ljubljane" (ibid.).

radionici za izradu ploča, ona se nalazila u prizemlju kuće u ulici Sveti Duh 50a, koju su Križančevi kupili i u njoj se nastanili, ali ne postoji dokumentacija koja bi potvrdila je li se to dogodilo usporedno s otvaranjem trgovine u Oktogonu ili poslije. U postojećoj se literaturi, makar i prešutno, podrazumijeva istodobnost otvaranja trgovine i radionice (usp. npr. Lipovšćak 2014: 311; Ceribašić et al. 2025a: 25), no Dario Bulić upozorava na zapisnik 41. sjednice "upravnog odbora" EBP-a od 9. prosinca 1939., u kojem stoji da je tvrtka Elektroton "preselila strojeve u Zagreb i da će odsada proizvoditi ploče u Zagrebu" (1980: 26).[15] Uz taj podatak, postoji još nekoliko pojedinosti koje upućuju na vjerojatnost da se proizvodnja sve do potkraj 1939. ili početka 1940. odvijala u Ljubljani. Najizravnije to sugerira "Prethodno ovlašćenje" za Dragutina Križanca "iz mjesta Sv. Ivan Žabno [...] da će moći obavljati proizvodnju gramofonskih ploća [sic!] pošto [...] dobije odobrenje za upotrebu radionice ili postrojenja za ovu radnju [djelatnost]" sa sjedištem u ulici Sv. Duh 50a. Dokument je izdalo Gradsko poglavarstvo u Zagrebu, i to tek 6. ožujka 1940. (HDA-DAZ-IF), dakle više od dvije godine nakon otvaranja Elektrotonove maloprodajne trgovine u Oktogonu. Naredna pojedinost koja ide u prilog istomu zaključku sadržana je u Elektrotonovu katalogu koji smo (pouzdano) datirali u 1939. godinu, a u kojemu istaknutim crvenim slovima na zadnjoj stranici stoji da narudžbe treba slati "direktno tvornici" u Ljubljani, Frančiškanska 10. Dakle, bit će, po svoj prilici, da se proizvodnja premjestila u Zagreb tek početkom 1940. godine, a da su se do tada ploče proizvodile u Ljubljani na navedenoj adresi, ali uz uporabu naljepnica na hrvatskom i/ili na srpskom, katkad i na ćirilici, s obzirom na ciljno šire jugoslavensko tržište. Ako je pretpostavka točna, vremenski je s time usklađena i jedna od promjena tipa naljepnice na Elektrotonovim pločama, o čemu govorimo u narednom poglavlju.

Osim u Zagrebu, Elektroton je najkasnije 1939. godine otvorio vlastitu maloprodajnu trgovinu u Beogradu (u pasažu Terazija 5), a do 1940/41. godine i u Novom Sadu (Željeznička 4) i Mariboru (Gosposka 20).[16] Tih je godina i programski izdiferencirao svoju ponudu. U porastu je bio udio talijanske popularne glazbe i glazbenika zahvaljujući suradnji s tvrtkom Fonit i nabavi njezinih matrica, kao i čeških zahvaljujući Esti, a utemeljena je i zasebna serija 1000 s ponudom južnoslavenskih glazbi i glazbenika iz sfera narodne i popularne glazbe. Time je ublažena prethodna dominacija njemačkog kulturnog i jezičnog područja, premda je preko njemačkih proizvođača matrica Elektroton pribavljao i raspon drugih glazbi, od suvremene angloameričke plesne glazbe do rumunjskih i ruskih romskih ansambala, lokalne slovenske glazbe i dr.

10

15 Zapravo je riječ o zapisniku 41. sjednice Vjerovničkog odbora EBP-a (DAZ-D). Informaciju je u svom dopisu prenio Moisse I. Sasson, bivši upravitelj EBP-ove podružnice u Beogradu, pitajući istodobno Odbor ima li Elektrotonovo preseljenje kakve veze s likvidacijom EBP-a.

16 Gradovi i adrese Elektrotonovih trgovina navedeni su na zadnjim stranicama njegovih kataloga iz 1939., odnosno iz 1940/41. godine. Mariborska se nalazila upravo pokraj trgovine bivšeg EBP-ova zastupnika u Gosposkoj 18 (v. npr. *Mariborski večernik "Jutra",* 21. 9. 1929., str. 5).

Uz objavu vlastitih ploča s licencnim snimkama, Elektroton je od 1940/41. godine pridodao distribuciju (a moguće i tješnje povezivanje u vidu zastupanja) gramofonskih ploča Polydora, Brunswicka i Radiole,[17] a od 1943. i Odeona, Cetre, Patrie te, u specifičnom, malom opsegu, Columbie i His Master's Voicea.[18] Osim toga, kontinuirano je, kako svjedoče svi sačuvani prodajni katalozi, prodavao nekoliko modela gramofona i gramofonsku opremu te pružao uslugu popravka gramofona i radioprijemnika. Bila je nedvojbeno riječ o sastavljanju gramofona iz nabavljenih dijelova (među kojima se jedino spominje Boschov motor u kat. 1937. i 1939.), no to nije priječilo Elektroton da ih nazove vlastitim imenom (u kat. 1937. i 1943.). Cijena najjeftinijeg modela gramofona bila je 500 din. (1937., 1939.), dok je cijena Elektrotonovih ploča bila 30 din. (1937., 1939.),[19] odnosno 100 kn (1943.). Po istoj se cijeni 1943. nudio i dio Odeonovih ploča (one sa zelenom naljepnicom koje su uključivale lokalni repertoar i izvođače), dok su ostale Odeonove ploče i ploče drugih tvrtki bile skuplje, 120 i 150 kn. Pritom treba podcrtati da su ploče u navedenom razdoblju realno postajale cjenovno priuštivije. Uzimajući u obzir rast opće razine cijena, ploča koja se početkom 1943. prodavala za 100–150 kn bila je, prema okvirnoj procjeni, realno jeftinija od ploče koja je 1937. koštala 30 din.[20]

Uzlet u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj

Do zaključnog uzleta poslovanja došlo je u doba NDH. Elektroton je stekao važnu novu tržišnu nišu opskrbljujući gramofonskim pločama razglasne postaje, kojih je već do kolovoza 1943. bilo više od 80 diljem NDH, a služile su kao nadomjestak za radijske stanice koje su bile malobrojne i slaba dosega. U tome je surađivao s Državnim izvještajnim i promičbenim uredom (DIPU; od listopada 1942. Glavno ravnateljstvo za promičbu, GRP), institucijom koja je, između ostaloga, upravljala uvozom, proizvodnjom i cirkulacijom gramofonskih ploča i "imala praktički sve značajke ministarstva propagande" (Jareb 2016: 240).[21] Zahvaljujući nadzoru GRP-a za određeni je broj snimki poznato kada su otprilike objavljene na Elektrotonovim pločama, što nam je bilo dragocjenom referentnom točkom pri rekonstrukciji njegove diskografije. U

17 Na temelju sačuvana ovitka Elektrotonova kataloga 1940/1941.

18 Na temelju sačuvana Elektrotonova kataloga za koji smo utvrdili da potječe iz 1943. godine.

19 Iznimku čine četiri ploče Josefa Schmidta sa zlatnom naljepnicom, kojima je cijena bila 40 din. Za usporedbu, ploče Edison Bell Penkale istoga promjera su od 1927. do 1936., u razdoblju za koje postoji podatak, koštale 35 din. neovisno o nakladničkom nizu, a cijene gramofona kretale su se u rasponu od 1.000 do 2.200 din. (Ceribašić 2025e: 371–372).

20 Procjena realne vrijednosti temelji se na indeksima troškova života u Kraljevini Jugoslaviji za razdoblje od 1937. do 1939. te indeksima maksimiranih maloprodajnih cijena u Zagrebu 1942. i 1943. (usp. Hinić et al. 2014: 353; Tomasevich 2010: 787). Budući da ne postoji poseban indeks cijena gramofonskih ploča, kao ni mjesečni indeks za početak 1943., rezultat proizlazi iz približne usporedbe u odnosu na opću razinu cijena.

21 Više o tome v. u Ceribašić 2025b: 286–290.

razdoblju od kraja 1943. do sloma NDH Elektrotonova se glavnica udvostručila s pet na deset milijuna kuna,[22] što prvenstveno treba pripisati porastu naklada, a njih usluzi opskrbljivanja razglasnih postaja. Godišnja je proizvodnja u to vrijeme iznosila oko 60.000 ploča, za razliku od 15.000 u ljubljanskom razdoblju proizvodnje (Lipovšćak 1972: 9–10; 2014: 310–312).[23] Osim toga, o razvitku djelatnosti svjedoči i registracija Elektrotona kao dioničkog društva "za veleobrt i trgovinu" sa svrhom: "proizvodnja, uvoz, izvoz i prodaja gramofonskih ploča, gramofona, krugovalnih i ostalih aparata za prenos glasbe, svih vrsti glasbala i pripadajućeg pribora, kao i proizvodnja i posudjivanje zvučnih slikopisa".[24] Preregistraciju je bilo potrebno provesti zato što pravna regulativa više nije dopuštala društva s ograničenom odgovornošću, no sama ta činjenica ne objašnjava ambiciozno postavljenu svrhu društva. Ta je očito bila posljedicom Elektrotonova veoma uspješnog poslovanja u NDH.

Drugi ključni element Elektrotonova uzleta u NDH tiče se započinjanja vlastitih snimanja. Na temelju sačuvane dokumentacije poznato je da je "aparatura za snimanje ploča" pribavljena u veljači 1943.[25] te da su se prva snimanja odvila u rujnu 1943. u suradnji s Hrvatskim krugovalom, u njegovu tonskom studiju. Snimljene su hrvatska himna i 11 koračnica u izvedbi "glasbe zračnih snaga".[26] S obzirom na nedostatak vlastita uređaja za izradu matrica, one su trebale biti izrađene u tvrtki Carl Lindström u Berlinu (ibid.). Pribavljanje potrebnih dozvola, međutim, oteglo se te do realizacije matriciranja, gotovo je sigurno, nije došlo, već su poslije bile načinjene nove snimke – i to samo jednog dijela prvotno snimljenih koračnica, a uz dodatak nekih drugih – koje su potom i objavljene na četiri Elektrotonove ploče u izvedbi Glasbe bojnog zrakoplovstva pod ravnanjem kapelnika Juraja Štjeha.[27] Ukupno je do kraja NDH

22 V. "Molba za osnutak dioničkog družtva 'Elektroton' d.d. za veleobrt i trgovinu u Zagrebu, Sv. Duh br. 50/a" upućena Ministarstvu obrta, veleobrta i trgovine, 15. 12. 1943., HDA-237-38; "Popis presuda vojnih i drugih sudova za osobe kojima je konfiskovana imovina: Križanec Dragutin", 17. 6. 1945., HDA-DAZ-IF; dopis privremenog upravitelja Elektrotona Zemaljskoj upravi narodnih dobara, 17. 9. 1945., HDA-DAZ-IF. U odnosu na početnih 100.000 din. s kojima je tvrtka utemeljena, riječ je o stostrukom uvećanju glavnice (zamjena dinara za kunu 1941. se obavljala u omjeru 1:1, v. https://www.kunalipa.com/katalog/povijest/20-stoljece-2.php).

23 Ponešto su drukčiji podaci navedeni u Jugotonovu elaboratu iz 1956. godine. Prema tom izvoru, Elektroton je 1939. godine izradio 24.000 ploča, a 1945. godine 60.000 ("Problematika i potrebe rekonstrukcije Tvornice gramofonskih ploča 'Jugoton' u Zagrebu", 7. 5. 1956., AJ-318-190-268).

24 Upis u registar pri Trgovačkom sudu u Zagrebu 21. 2. 1944. (cit. prema dopisu Elektrotona Gradskom poglavarstvu, 15. 1. 1945., HDA-DAZ-IF).

25 Kupljena je od Fonita u lipnju 1942., ali je do Zagreba pristigla tek u veljači 1943. (v. dopis Ureda za promičbu Uredu za vanjsku trgovinu Ministarstva za obrt, veleobrt i trgovinu, 24. 6. 1942., HDA-237-38; dopis Elektrotona Ravnateljstvu DIPU-a, 21. 2. 1943., HDA-237-38).

26 Dopis Elektrotona GRP-u, 19. 9. 1943., HDA-237-38.

27 Više o tome v. u Ceribašić i Radovinović 2025a: 657–658. Kad je riječ o uređaju za izradu matrica, najizglednija je mogućnost da je Elektroton stekao vlastiti uređaj, bilo kupnjom iz inozemstva bilo možda pretražujući po ostacima ostataka EBP-ove opreme.

Elektroton načinio sedamdesetak snimki (kako se može zaključiti na temelju brojeva matrica na sačuvanim primjercima ploča), ali je objavljen samo dio: Glasba bojnog zrakoplovstva zastupljena je na pločama br. 478–481 (usto vjerojatno i na ploči br. 482, a moguće i ploči br. 477), a braća Sutlović i Nina Selak sa snimkama narodne i popularne glazbe na pločama br. 488–496. Naredne tri ploče, br. 497–499, sadrže snimke koje su zasigurno nastale u NDH (što potvrđuju niži brojevi matrica u odnosu na one na prethodno objavljenim pločama, kao i zastupljeni glazbenici), ali su objavljene nakon rata (na što upućuje snimka "Cheek to cheek" na ploči br. 497, koja teško da je mogla biti objavljena u NDH). Riječ je o snimkama popularne glazbe domaćih autora u izvedbama trojice pjevača popularnih u NDH (Rudolfa Dugulina, Miroslava Golića i naročito Andrije Konca), čija su imena na naljepnicama ploča izostavljena (uz iznimku prve Dugulinove snimke), što dodatno podupire zaključak da su te ploče objavljene nakon rata. U popratnom tekstu uz kompaktnu ploču s izborom Elektrotonovih vlastitih snimki Veljko Lipovšćak navodi da su sve nastale i objavljene "potkraj 1944. i u prvih pet mjeseci 1945." (2018: [nepag.]).[28] Isti osnovni vremenski okvir ishodi i iz naše analize ukupne Elektrotonove diskografije, ali uz netom navedene posebnosti.

Do tog je razdoblja Elektroton već veoma solidno razvio svoje materijalne resurse. U radionici na Sv. Duhu bile su potkraj 1943. hidraulična poluautomatska preša i hidraulična ručna preša te stroj za brušenje i uglačavanje ploča uz svu dodatnu opremu i alate, tlačne sisaljke različitih karakteristika, tlačni akumulator i hladionik s betonskim bazenom u strojarni te parni kotao i parna sisaljka u kotlovnici.[29] Dodatnu je prešu Elektroton nešto prije unajmio od EBP-a.[30] Godinu i pol kasnije, u popisu inventara iz srpnja 1945.,

28 Pritom se poziva na nespecificiranu arhivsku dokumentaciju iz Državnog arhiva u Zagrebu i arhiva Jugotona te na sjećanja istaknutih poznavatelja domaće diskografije (Eduarda Čapke, Ljudevita Juga, Antuna Kuljevana, Slavka Kopuna i Ede Mihajlovića).

29 "Inventar strojeva za proizvodnju gramofonskih ploča, Zagreb, Sv. Duh 60-a", 7. 12. 1943., HDA-DAZ-IF. Dokument je najvjerojatnije nastao kao sastavni dio zahtjeva za registraciju Elektrotona kao dioničkog društva. Ukupna je vrijednost iznosila četiri milijuna kuna, pri čemu se najzamašniji dio – 2.094.000 kn – odnosio na "1396 komada bakrenih negativa (matrica) za izradbu ploča komad a Kn. 1500 sa pripadajućim etiketama cca 300.000 komada".

Kad se navedeni broj matrica usporedi s Elektrotonovom diskografijom, tj. s dokumentiranim brojem matrica do tog doba, ishodi da je on za oko 300 matrica veći. Ne postoji dokumentacija iz koje bismo mogli protumačiti tu razliku. Najizglednije je da je dotičnih oko 300 matrica postojalo, ali nikad nisu objavljene, no postoji i mogućnost da je dio bio objavljen na izostavljenim nakladničkim brojevima (tj. time bi to bili naizgled izostavljeni, a zapravo nedokumentirani nakladnički brojevi), o čemu govorimo u narednom poglavlju. Osim toga, moguće je da su neke matrice bile u više nego jednom primjerku, pa otuda razlika u ukupnom broju.

Iz podatka o broju pripadajućih etiketa ishodi prosječna naklada od oko 215 primjeraka.

30 Ugovor o najmu, 19. 10. 1943., DAZ-D. Ugovorena je cijena od 3.000 kn mjesečno za šestomjesečni najam, što je bio trostruki iznos u odnosu na onaj koji je Križanec prvotno ponudio 16. 6. 1943. (DAZ-D). Naredni ugovor o najmu EBP-ove preše sklopljen je 11. 5. 1944. uz cijenu od 2.000 kn mjesečno za šestomjesečni najam. Istim su ugovorom od EBP-a unajmljena i dva uređaja za brušenje ploča po cijeni od 1.000 kn mjesečno za šestomjesečni najam. Uređaji za brušenje u to doba više nisu bili u EBP-u zbog "prisilnog izpražnjenja prostora tvornice", već na pohrani kod Ustaške samovozne bojne (DAZ-D).

uz radionicu, kancelariju, garažu, dućan i skladište ("magazin"), međutim, specifično se navode i "galvanotehnički laboratorium" na adresi Sv. Duh 50a[31] te, kao veoma začuđujuće, "laboratorium u Šubićevoj ulici", tj. zapravo studio za snimanje.[32] Iz toga ishodi da je Elektroton imao vlastiti studio za snimanje, dočim se u postojećoj literaturi (uključujući i Ceribašić et al. 2025b) navodi da su snimanja ostvarena u suradnji s Hrvatskim krugovalom u njegovu studiju. Budući da prvo snimanje u rujnu 1943. nedvojbeno jest bilo ostvareno u suradnji s Krugovalom, a i uzimajući u obzir i dijeljeni repertoar i glazbenike, kao i GRP-ovo povezivanje radija i diskografije, razumno je bilo zaključiti da je isti model suradnje Elektrotona i Krugovala zadržan i poslije.[33] No, ako je tako, posve je neobjašnjivo kako bi se u iscrpnoj inventarizaciji Elektrotonove imovine 1945. godine mogao pojaviti "laboratorium u Šubićevoj". Kućni broj nije naveden, pa se može pomisliti da je mogla biti riječ o Šubićevoj 20, gdje je Hrvatski krugoval 1944. dobio "nove prostorije" (Galić 2016: 636), a i poslije će na istoj adresi desetljećima biti sjedište Radija Zagreb i Radiotelevizije Zagreb. Međutim, i opet je teško zamisliti da bi se pri inventarizaciji eventualno postojeći studio Krugovala u Šubićevoj mogao pobrkati s Elektrotonovim. Jednako tako, razmišljajući o drugoj mogućoj opciji, ne razaznajemo nikakav razlog da bi ga se eventualno hotimice lažno predstavilo kao Elektrotonov ako je zapravo bio Krugovalov. Opravdanijim se čini zaključiti da Elektroton jest imao vlastiti studio za snimanje, neovisan o Krugovalu.

U licencnom se programu Elektroton tijekom NDH oslonio na suradnju s Fonitom, Estom i bugarskim Kristalom, objavljujući na novim svojim pločama snimke talijanskih, čeških i bugarskih glazbenika. No usto je reizdao niz prethodno objavljenih ploča i snimki, o čemu svjedoči nemali broj sačuvanih primjeraka ploča nižih nakladničkih brojeva s naljepnicom kakva se koristila od druge polovice 1940. do potkraj 1944. godine (više o tome v. u narednom poglavlju). Od početka rada na Elektrotonovoj diskografiji, tada još u okviru projekta "Diskograf", fasciniralo nas je kako se u Elektrotonovu katalogu iz 1943. godine bešavno ulančavaju primjeri nacističke propagandne glazbe

31 U njemu su bile bakreno-kisela galvanoplastička kupelj, cian-bakrena kupelj, niklena kupelj, kupelj za odstranjivanje masnoće, 69 kutija upotrebljenih voskova za snimanje, 22 snimljena voska koja treba izraditi i dr. ("Inventar sastavljen dne 3. srpnja 1945.", Gradski narodni odbor u Zagrebu – Industrijski odjel, HDA-DAZ-IF).

32 U njemu su bila dva kondenzatorska mikrofona Jenkins & Adair Chicago Type D-6, TE-KA-DE mikrofoni sa cijevima različita tipa (AD1, AF7, AZ12) i rezervne cijevi za njih, više tipova pojačala s cijevima (605-G, 50 RCA, 89 RCA, 83 RCA, 82 RCA) i rezervne cijevi za njih, elektrodinamički zvučnik, Telefunkenov stroj za rezanje ploča s pojačalom, stroj za rezanje voska i dr. (ibid.).

33 Lipovšćak štoviše specificira i lokaciju, pa navodi da se radijski studio u kojem su nastale Elektrotonove snimke nalazio u prizemlju zgrade Državne krugovalne postaje Zagreb u Vlaškoj 116, a voštane su se ploče nakon urezivanja u podrumu zgrade prevozile na Sveti Duh (2014: 312; 2019: 766). Na toj lokaciji doista je bilo sjedište zagrebačke postaje od 1940. godine, uključujući i novi studio koji je proradio 2. 11. 1940. (Galić 2016: 264, 436, 635). Više o programskom ulančavanju domaćih diskografa i radija v. u Dunatov 2025.

(npr. ploča br. 365), američkog jazza (npr. ploče br. 321, 357), njemačke, talijanske i češke plesne glazbe, transetničke jugoslavenske narodne glazbe (npr. ploče br. 1007, 1022, 1024–1026, 1032–1035), čeških i inih vojnih glazbi. Uz suradnju s DIPU-om odnosno GRP-om u opskrbi razglasnih stanica gramofonskim pločama, Elektroton je paralelno kupcima nudio i ploče koje su pristašama ustaškog pokreta zasigurno bile nepoćudne; moglo bi se reći, uz ploče u promidžbene svrhe nudio je i ploče za skončati na stratištu. Takav nevjerojatan raspon, zaključili smo, posljedica je, s jedne strane, ustrajnosti Križančevih kao trgovaca pločama da uvijek budu na usluzi kupcima, s druge strane, šizme glazbenih afiniteta u odnosu na ideološke afinitete u potrošača, onih režimu pravovjernih, a s treće strane marginalnosti ploča kao sastavnice glazbene kulture, pa su stoga i nepoćudne ploče mogle kružiti "ispod radara" vlasti (više o tome v. u Ceribašić 2025b: 287–290; 2025c: 56–57).

Kraj Elektrotona

Odmah po završetku rata Križančevi su osuđeni kao narodni neprijatelji, njihova imovina konfiscirana, a Elektroton nacionaliziran. Dragutin je 17. lipnja 1945. osuđen na "6 mjeseci prisilnog rada i 2 god gubitak [sic!] gradjanske časti i konfiskaciju imovine".[34] Sama presuda nije sačuvana, već samo drugi dokumenti u kojima se navodi njezina bit – da je osuđen kao narodni neprijatelj. Pušten je na slobodu i prije isteka šest mjeseci, najkasnije već početkom rujna.[35] Zora je pak uhićena 14. lipnja, a 26. kolovoza 1945. osuđena na "3 godine lišenja slobode sa prinudnim radom i 2 god. gubitka svih polit. i gradj. prava te konfiskacijom [sic!] imovine".[36] Ako je bilo ikakve realne podloge za znatnu razliku u kaznama Zori i Dragutinu, ona je mogla biti samo u njihovim različitim ulogama u vođenju Elektrotona, Zorinu programskom vođenju (odabir snimki i ploča na temelju procjene njihova tržišnog plasmana), što je politički i ideološki osjetljiva sfera, i Dragutinovu trgovačko-poslovnom vođenju tvrtke (organizacija rada, kontakti s dobavljačima i kupcima i sl.). Takav izvod ojačava konstataciju o Zori kao prvoj ženi u domaćoj diskografskoj industriji, i to, kako se može pretpostaviti na temelju dosuđene kazne, u istaknutoj ulozi glazbene urednice.[37]

Paralelno s osudom Križančevih, Elektroton je postao državna tvornica gramofonskih ploča i gramofona. Za privremenu je upraviteljicu 22. lipnja

34 Obavijest Vojnog suda Komande Grada Zagreba Kotarskom narodnom sudu, 5. 8. 1945., HDA-DAZ-IF.

35 Na temelju "Potvrde" Trgovinske komore Zagreb "u svrhu da se Dragutin Križanec može s istom osobno iskazati pred nadležnim vlastima", 4. 9. 1945., HDA-DAZ-IF.

36 Dopis Elektrotona Zemaljskoj upravi narodnih dobara, 6. 7. 1945., HDA-DAZ-IF; obavijest Vojnog suda Komande Grada Zagreba Kotarskom narodnom sudu, 16. 9. 1945., HDA-DAZ-IF.

37 Nešto više o osudi Križančevih v. u Ceribašić 2025a: 113–115.

1945. postavljena Ljuba Selak,[38] koja je i prethodno radila u Elektrotonu kao privatnoj tvrtki Križančevih, jednako kao i Ljudevit Šplait, koji joj je postao najbližim suradnikom i nastavio voditi galvanoplastički laboratorij. Za prvu polovicu srpnja 1945. postoji podatak da je proizvedeno 1.819 komada gramofonskih ploča, a u prodaju stavljeno 1.348 ploča, 392 kutije igala i dr.[39] No najviše podataka o prvim mjesecima rada sadržano je u Križančevoj pritužbi zbog neodgovornog vođenja njegove bivše tvrtke.[40] Prvi je revizor potvrdio Križančeve navode, utvrdio prevelik broj zaposlenih, nerad, "kolosalne" stavke troškova upraviteljice i voditelja laboratorija za njihova poslovnoga putovanja u Beograd te zaključio da bi se državnom imovinom moralo bolje gospodariti, da je potrebno provesti generalnu reviziju cjelokupnog poslovanja, smijeniti upraviteljicu i postaviti "strogo stručno i ozbiljno lice na taj položaj".[41] Naredni su revizori, međutim, zaključili da se rad u poduzeću odvija normalno, osim što je plaća upraviteljice prevelika za tako maleno poduzeće i što bi prekovremeni rad trebalo honorirati.[42]

Tijekom 1946. Elektroton je djelovao "pod rukovodstvom" ELIH-a, o čemu doznajemo iz prepiske u vezi s narednim problemom u poslovanju Elektrotona, naime dugom za autorske tantijeme u 1946. u iznosu od 105.697,45 din.[43] Iz istoga očitovanja doznajemo da je rukovođenje Elektrotonom koncem 1946. preuzeo "Komitet Vlade FNRJ" (tj. Komitet za radiodifuznu službu Vlade FNRJ) i odmah obustavio rad zbog "loših proi-

38 "Zapisnik sastavljen na licu mjesta u stanu osudjenog Križanac Dragutina", 20. 9. 1945., HDA-DAZ-IF. Ujedno je tim zapisnikom potvrđena konfiskacija Dragutinove imovine: "sudski izaslanik proglasuje cjelokupnu imovinu osudjenog Križanec Dragutina u njegovom privatnom stanu i onu u tvornici 'Elektroton d.d. kao i u prodavaoni Ilica 5. Oktogon, konfisciranom u korist Države koliko po posjedu dionica pripada na ime osudjenog Dragutina Križanec." Presudu o konfiskaciji donio je Vojni sud Komande Grada Zagreba, 12. 9. 1945., HDA-DAZ-IF.

39 "Izvještaj o promjeni u imovini za vrijeme od 1. do 14. srpnja 1945.", 19. 7. 1945., HDA-DAZ-IF.

40 "Izvješće Dragutina Križanca o poslovanju Tte Elektroton d.d." upućeno Zemaljskoj upravi narodnih dobara, 25. 9. 1945., HDA-DAZ-IF. Izvode iz tog njegova izvješća v. u Ceribašić 2025a: 115; 2025b: 291.

41 Izvještaj revizora upućen Gradskoj upravi narodnih dobara, 1. 10. 1945., HDA-DAZ-IF. Tada je bilo 22 zaposlenika, uz šest netom otpuštenih (upraviteljica, knjigovođa, blagajnica i činovnica u poslovnici, Šplajt, njegov sin i pomoćni radnik u kemijskom laboratoriju, poslovođa elektromehaničar, specijalni mehaničar, 3 pomoćna radnika i ložač u radionici, poslovotkinja, blagajnica, 2 pomoćnice i naučnica u trgovini u Oktogonu te 2 skladištara i 2 pomoćne radnice u skladištu na Sv. Duhu). Više nije bilo zaposlenika koji bi indicirali postojanje studija za snimanje. Susjed na Sv. Duhu posvjedočio je revizoru da je "u poduzeću mnogo više namještenika nego je to bilo za vreme Križanca, kada je poduzeće puno jaće [sic!] radilo". Križanec u svom citiranom izvješću navodi da je imao stalnih 18 namještenika.

42 Izvještaj revizora upućen Ministarstvu industrije i rudarstva, 16. 10. 1945., HDA-DAZ-IF.

43 Očitovanje Glavne direkcije radio-industrije u Beogradu u okviru dopisa Radio stanice Zagreb Hrvatskom autorskom društvu u likvidaciji, 2. 4. 1947., AJ-8-50. Elektro-industrija Hrvatske (ELIH) osnovana je u rujnu 1945. objedinjujući predratne elektroindustrijske tvrtke. Postojala je do kraja 1946. godine, kada je iz njezina "Pogona Rade Končar" oformljena Tvornica električnih strojeva "Rade Končar" (Car 2021: 237).

zvoda". U času pisanja očitovanja proizvodnja je iznova trebala započeti "u dogledno vrijeme", a Elektroton je "upravo dobiva[o] novo ime i novo vodstvo, te će u buduće poslovati po [sic!] firmom 'Jugoton'" (ibid.). Očitovanje je očito bilo napisano početkom 1947. budući da je Jugoton osnovan 10. veljače 1947. godine.[44] Što se tiče dugovanja Hrvatskom autorskom društvu u likvidaciji, s obzirom na to da je naknada za autorska prava iznosila 7,5 % od prodajne cijene gramofonskih ploča, a da su Jugotonove godinu poslije koštale 60 din.,[45] može se zaključiti da se dugovanje odnosilo na oko 23.488 primjeraka objavljenih ploča. To je mnogo, tim više što vjerojatno nije uključivalo ploče s narodnom glazbom koje ne podliježu autorskom pravu. Među tada ili eventualno već u drugoj polovici 1945. prvi put objavljenim pločama su zasigurno bile ploče snimljene još u NDH, ali objavljene nakon rata (br. 497–499), kao i ploče koje su vjerojatno i snimljene poslije rata (br. 500–505), a uz njih i ploče s vjerojatno neovlašteno preuzetim Lindströmovim (Odeonovim) matricama (br. 1046–1050) te s EBP-ovim i HMV-ovim matricama (br. 1051). No s obzirom na zamašnu izračunatu nakladu, mora da je te 1946. bilo dotisnuto još i mnogo snimki i/ili ploča iz prethodne Elektrotonove licencne proizvodnje.[46]

Posljednji dokumenti u kojima se Elektroton pojavljuje kao pravni subjekt tiču se prve polovice 1947. godine.[47] O prijelaznom razdoblju usisavanja Elektrotonove produkcije u okvir novoutemeljena Jugotona svjedoče sačuvane Elektrotonove ploče koje na naljepnici sadrže "Proizvod 'Jugoton'

44 Osnovan je rješenjem Vlade FNRJ kao "poduzeće za izradu gramofonskih ploča i aparata". Taj se podatak navodi u nizu dokumenata pohranjenih u fondu Komiteta za radiodifuznu službu Vlade FNRJ (AJ-8-50 i AJ-8-62). U registar državnih privrednih poduzeća pri Ministarstvu financija FNRJ upisan je 8. 8. 1947. (AJ-8-50).

45 Naknada od 7,5 % spominje se u dopisu Elektrotona EBP-u u vezi s ponudom za kupnju EBP-ovih ploča (16. 6. 1943., DAZ-D) te u još nekoliko dokumenata vezanih uz poslovanje EBP-a (v. Vukobratović 2025: 72). Cijena ploče od 60 din. navedena je u Jugotonovu katalogu za 1947. i svojevrsnom rudimentarnom katalogu Jugotonovih izdanja koji je sastavnim dijelom dopisa Jugotona Komitetu za kulturu i umjetnost Vlade FNRJ (28. 1. 1948., AJ-314-15-63).

46 Postoji i dodatni komplicirajući detalj u konstrukciji teze o nakladi i obuhvatu ploča na temelju podatka o dugu, naime to da je dug potraživalo Hrvatsko autorsko društvo (HAD). Tek smo na temelju uvida u arhivske izvore nevezane uz diskografiju, već uz prikazivanje filmova i radijsko emitiranje, stekli podlogu za zaključak da HAD u to vrijeme, 1946. i dijelu 1947. godine, makar bio "u likvidaciji", nije zastupao samo hrvatske autore već autore u cjelini (v. dopise Zavoda za autorsko-pravno posredništvo upućene Komitetu za kulturu i umjetnost Vlade FNRJ, 28. i 29. 3. 1947., AJ-314-9-36). Na takav njegov status ukazuje i naš izračun naklade, koja bi bila enormna kada bi se odnosila samo na ploče s djelima hrvatskih autora. Dug prema HAD-u preuzeo je Jugoton i kao takav je proknjižen u Jugotonovoj bilanci za 1947. godinu (AJ-8-62). Nismo pronašli dokumentaciju o tome je li, kada i kome isplaćen.

47 Riječ je o Elektrotonovim dopisima upućenima Glavnoj direkciji radioindustrije vezano uz financijska izvješća o poslovanju, popise robe u beogradskoj i zagrebačkoj maloprodajnoj trgovini Elektrotona te u skladištu na Sv. Duhu (AJ-8-62). Među njima najraniji u kojem je kao privremeni upravitelj Elektrotona naveden Slavko Kopun potječe iz svibnja 1947., no vjerojatno je na toj funkciji bio barem od utemeljenja Jugotona, ako ne i koji mjesec prije toga. Kopun je bio direktor Jugotona od njegova utemeljenja pa sve do umirovljenja 1977. godine. Više o njegovu vodstvu Jugotona v. u Ceribašić 2025a: 108–112.

Zagreb FNRJ", za koje možemo zaključiti da su tiskane, odnosno dotisnute u razdoblju od utemeljenja Jugotona 10. veljače do zaključnog spominjanja Elektrotona kao pravnog subjekta 30. lipnja 1947. godine.[48] Osim toga, Jugoton je, započinjući s radom 1. srpnja 1947.[49] i oskudijevajući snimkama u prve dvije godine rada, planirao posegnuti za snimkama s Elektrotonovih ploča. O tome svjedoči nekoliko dopisa pohranjenih u Arhivu Jugoslavije, među kojima je najinteresantniji onaj u kojem Jugoton donosi popis petnaestak Elektrotonovih ploča, pretežno originalnih Estinih snimki iz bloka ploča br. 50–100, za koje od Glavne direkcije radioindustrije, sukladno tadašnjem načinu rada, traži odobrenje za objavu. Priložio je i "probne otiske" koje je za Direkciju procijenio Miroslav Špiler te je za neke dao odobrenje, za neke naveo da se mogu objaviti "za nuždu", za neke da bi "muzički išle, ali za tekst ne odgovaram jer ne znam češki", dok je znatan dio odbio zbog loše snimke, slabe izvedbe i/ili neprimjerenoga teksta (npr. "To naše selo" s ploče br. 58 ocijenio je kao malograđanštinu, a za "Prevareno djevojče" s ploče br. 80 sugerirao je izmjenu naslova).[50] Naposljetku je, prema dostupnoj dokumentaciji, Jugoton reizdao samo tri snimke prethodno objavljene na Elektrotonovim pločama: "Rug cutter swing" s ploče br. 322 (na ploči J-2019 pod naslovom "Svatko pleše = Anybody dances") i potpuri iz Bizetove *Carmen* s ploče br. 483 (na ploči J-5002).

48 Na temelju sačuvanih primjeraka riječ je o pločama br. 125, 142, 249, 302, 351, 385, 410, 424 (jedna strana), 427 (jedna strana) i 1044 te o pločama začudnih nakladničkih brojeva 607, 608, 704, 709, 715, 718 (jedna strana) i 724. Doima se da je postojao plan o utemeljenju novih serija 600 i 700, pri čemu izostavljeni brojevi sugeriraju da su postojale i ploče dotičnih nakladničkih brojeva, ali nisu sačuvane.

49 Izvještaj o poslovanju Jugotona u 1947. godini, 30. 4. 1948., AJ-8-62.

50 Dopis Jugotona Glavnoj direkciji radioindustrije, 23. 2. 1948., s rukom upisanim komentarima M. Špilera, AJ-8-50.

Rad na diskografiji Elektrotona

Iznimno je zahtjevno bilo rekonstruirati Elektrotonovu diskografiju. Razlozi su višestruki. Ponajprije, nepotpuna je primarna građa gramofonskih ploča, a isto tako i prodajnih kataloga. Oko trećine ploča ne postoji ni u jednoj institucionalnoj i privatnoj zbirci dokumentiranoj u okviru projekta "Diskograf" te kasnijim istraživanjem i pretraživanjem. Tada smo se oslonili na prodajne kataloge, no i oni su samo parcijalno sačuvani. Zatim, zahtjevnost rekonstrukcije proizlazi iz prirode Elektrotonova poslovanja, odnosno toga da je, uz iznimku malog broja ploča iz razdoblja 1944. – 1945., objavljivao snimke inozemnih proizvođača, a da o tome ne postoji nikakva sačuvana poslovna dokumentacija (uz iznimku malog broja dopisa vezanih uz uvoz ploča 1942. – 1944.). Usto su i slovne oznake matrica, koje upućuju na originalne proizvođače, na Elektrotonovim pločama navedene samo djelomice konzistentno. Stoga je bilo potrebno provesti opsežno pretraživanje izvora i literature o pretpostavljenim originalnim proizvođačima (od kojih se samo za neke potvrdilo da je Elektroton doista objavio njihove snimke), što je pak bilo otežano manjkom izvora i literature i o tim drugim tvrtkama. Samo smo se kod jednoga od važnih Elektrotonovih poslovnih partnera, češke tvrtke Esta, mogli osloniti na sveobuhvatan i pouzdan izvor, naime na diskografiju Estinih izdanja koju su priredili Gabriel Gössel i Filip Šír (2014). Za razliku od toga, kod preostalih najvažnijih partnera, a to su njemački konglomerati Crystalate / Kristall i Artiphon, talijanski Fonit i bugarska Simonavija, s obzirom na to da ne postoje njihove diskografije, nije bilo druge mogućnosti nego "pješke" pretraživati svaku pojedinu snimku po različitim – nažalost nepotpunim – zbirkama, repozitorijima, katalozima, publikacijama i sl. U tome su se pojedini izvori pokazali kao iznimno korisni i iscrpni u podacima o snimkama, napose digitalni katalog Deutsche Nationalbibliothek (DNB) i baza podataka snimki pri Gesellschaft für Historische Tonträger (GHT), naročito što se tiče snimki njemačkoga podrijetla. Također, Fonitove snimke jazz glazbe uključene su u diskografiju talijanske jazz glazbe koja je sastavnim dijelom knjige Adriana Mazzolettija (1983). Na drugom polu od toga je Simonavija, za koju nam je na raspolaganju bio samo jedan – i to sve do potkraj rada na ovome izdanju parcijalan – prodajni katalog te nevelike

digitalne zbirke pojedinih istraživača entuzijasta. Naredni problem koji je otežao rekonstrukciju proizlazi iz prirode onodobnog funkcioniranja diskografske industrije na međunarodnoj razini, o čemu je također izrazit manjak relevantne literature. Naime, općenito je veoma zamršena struktura vlasništva nad snimkama uslijed učestalih onodobnih promjena vlasništva tvrtki, još i više uslijed zamršenog odnosa između tvrtki i nakladničkih serija i/ili robnih marki (engl. *labels*) s obzirom na razinu samostalnosti potonjih, a i statusa koji bi stekle (zadržale ili pak izgubile) eventualnom promjenom vlasništva, kao i uslijed uvriježene tadašnje prakse trgovanja matricama. Svi se ti problemi izrazito očituju i u primjeru Elektrotonova poslovanja, o čemu će specifično više riječi biti u nastavku. Povrh toga, Elektroton je relativno često, po svoj prilici vođen, s jedne strane, osluškivanjem tržišta i nastojanjem za tržišnim probitkom, s druge strane ekonomičnošću poslovanja, a s treće strane moguće i nemarom, iste snimke (matrice) objavljivao na pločama različitih nakladničkih brojeva, kao i različite snimke, pa i parove snimki na pločama istog nakladničkog broja, što je dodatno otežalo rekonstrukciju ukupne njegove diskografije. Osim svega navedenog, rekonstrukciju je otežala i nekonzistentnost naslova, podataka o izvođačima i žanrovima sadržanih na naljepnicama, nečitljivost izblijedjelih naljepnica i podataka urezanih u šelak i dr.

Rad na diskografiji Elektrotona često nas je podsjećao na detektivski posao prikupljanja dokaza i rekonstrukcije onoga što se stvarno dogodilo, kao u kakvom napetom krimiću. Za ilustraciju može poslužiti priča o uporabi matrica njemačke tvrtke Artiphon. Akademskom argumentacijom obrađujemo je u nastavku, dok ovdje služi za ilustraciju detektivske potke našega rada. Trebalo je vremena i napora da uopće dođemo do dokaza da je Elektroton koristio Artiphonove matrice. Odmah se postavilo i pitanje kako ih je mogao koristiti budući da Artiphon u to doba više nije postojao. Pitanje je ostalo neodgovoreno dok drugi krak istrage nije pokazao da je Elektroton još neke proizvođače tretirao isto kao i Artiphon. Iz toga smo zaključili da i nije imao doticaja s Artiphonom, već s nekim tko je posjedovao njegove matrice, a koga je Elektroton nazivao M. Zatim je treći krak istrage uputio na vjerojatnu češku lokaciju dotičnoga M-a. Na tome je i ostalo dok nismo uposlili umjetnu inteligenciju da podrobno pročešlja češku domenu svekolikih e-zapisa, što nas je dovelo do saznanja o istrazi kolega iz Češke oko prešaonice ploča Hermanna Maassena. Pokazala se prilična razina podudarnosti između njihove i naše istrage. Time i završava ovo izdanje, odnosno, rječnikom krimića, ova sezona serije. Za narednu zamišljamo da započinje epizodom u kojoj se odvija novi pretres Maassenove ostavštine na temelju saznanja dobivenih iz Hrvatske, te da se radnja u nastavku sezone prebacuje od lokalnih slučajeva iz Hrvatske i Češke na srednjo- ili paneuropsku mrežu aktera uključenih u kolanje matrica (proizvođača, trgovaca i kupaca različita profila, katkad i upitne legalnosti rada) koju koordinirano istražuje međunarodni tim istražitelja.

Napuštajući metaforu krimića, treba podcrtati da je u rekonstrukciju Elektrotonove diskografije snažno usađena analitička dimenzija, kojom ovo izdanje postaje nalik kritičkim izdanjima kakva su uvriježena u različitim

humanističkim područjima, pa i u glazbenoj umjetnosti, no ne i na području obrade diskografskih izdanja.[51] Diskografije su u pravilu sastavljene samo od osnovnih podataka – nakladničkog broja, broja matrice, naslova, autora i izvođača, katkad i uz podatak o vremenu snimanja i/ili objave te o žanrovskoj pripadnosti.[52] Ovdje je ta okosnica znatno proširena.

Jedan sklop podataka ishodi iz *proučavanja sačuvanih primjeraka ploča*. U rubrici "Osnovni izvor (zbirke gramofonskih ploča)" notirane su sve zbirke u kojima su sačuvani primjerci Elektrotonovih ploča ili fotografije naljepnica Elektrotonovih ploča, a koje su dokumentirane u okviru projekta "Diskograf" i naknadnim našim istraživanjem i pretraživanjem. Slijed navođenja sukladan je razlikovanju institucionalnih i privatnih zbirki fizičkih primjeraka ploča, *online* dokumentacije fizičkih primjeraka, fotografske dokumentacije naljepnica te kataloških zapisa o fizičkim primjercima u inozemnim fondovima ili *online* dokumentaciji.[53] Fotografije naljepnica svih dokumentiranih ploča dostupne su u bazi podataka projekta "Diskograf" (https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=l&mrx%5B-%5D%5B150723%5D=a), no najčešće je riječ o samo jednoj fotografiji i u slučaju dokumentiranih različitih naklada (tj. različitih nakl. oznaka, tipova i/ili pojedinosti ispisa naljepnica). Osim podatka o mjestima pohrane Elektrotonovih ploča, u diskografiju su uključeni i svi preostali podaci sadržani na naljepnicama ploča ili urezani u šelak, a koje prodajni katalozi ne sadrže: oznaka nakladničkog broja (*No.* i *E*),[54] dizajn i boja naljepnice, podatak o proizvodnji, regulacija prava i, kao najvažnije, oznaka i broj matrice, koji je i temeljni identifikator svake snimke. Kojiput se ispisani i u šelak urezani broj matrice razlikuju, pri čemu smo urezani broj u pravilu smatrali vjerodostojnijim. Važnost podataka o lokacijama sačuvanih primjeraka te o oznakama i brojevima matrica nije potrebno obrazlagati jer je samorazumljiva, dok je važnost ovoga sklopa u cjelini u tome što on daje barem indicije, ako ne i čvrste potvrde o cirkulaciji te većoj ili manjoj popularnosti određene snimke i ploče u svoje doba u domaćoj sredini. Iz podataka o regulaciji prava moguće je iščitavati uklapanje Elektrotona u pravni sustav zaštite autorskih prava i uopće u stanje onodobne implementacije toga sustava u Hrvatskoj i bivšoj Jugoslaviji. Nakladničke oznake, dizajn i boja naljepnice važni su pak kao elementi koji potpomažu (okvirnu) dataciju

51 Kao poznati primjer možemo istaknuti Hećimovićev *Repertoar hrvatskih kazališta* (1990, 2002).

52 Stotine diskografija ukratko je opisano na podstranici International Association of Sound and Audiovisual Archives (International Bibliography of Discographies, ibd.iasa-web.org/database), neke i s poveznicom na samu mrežno dostupnu diskografiju. Kao primjere diskografija koje prate i iscrpne popratne studije možemo navesti npr. Lerski [2003] (kao izdanje koje uključuje i samu diskografiju, pa otuda obuhvaća oko 850 str.) te Buček 2025 (gdje diskografija nije sastavnim dijelom izdanja, nego je mrežno dostupna, kao i u našem primjeru).

53 U samoj diskografiji koristimo kratice i skraćene oblike, a ukupan popis i cjelovite podatke o dokumentiranim zbirkama te foto- i kataloškoj dokumentaciji naljepnica donosimo na kraju ove publikacije (u "Izvorima i citiranoj literaturi").

54 U jednom primjeru, na ploči br. 1000, pojavljuje se i oznaka *Broj*, a na jednom od sačuvanih primjeraka ploče br. 249 oznaka *Nr*.

izdanja, a i za identifikaciju izvedbenog sastava u primjerima u kojima podatak o sastavu izostaje na samoj naljepnici i/ili u prodajnom katalogu. Plava se boja u pravilu koristila za instrumentalne snimke,[55] crvena za vokalno-instrumentalne, a zelena za slovenske, premda ima i odstupanja od toga. Osim tih boja, pojavljuje se još jedino zlatna na četiri ploče Josefa Schmidta (br. 201–204), "glasovit[og] pevač[a] uz pratnju orkestra berlinske opere", kako stoji u katalogu iz 1939. godine, koje su se prodavale i po višoj cijeni, pa otuda vjerojatno i zasebna boja. Kad je riječ o nakladničkim oznakama, treba istaknuti da u Elektrotonovu sustavu nisu postojale (izrijekom) različite serije i veličine ploča, nego su sve Elektrotonove ploče promjera 25 cm i sve u nakladničkom broju sadrže oznaku *No.* do 1944. godine, a potom oznaku *E* (od ploče br. 478 nadalje). Nakladničke brojeve navodimo kraticom "br." umjesto *No.* ili *E* kako bi se izbjegla zabuna oko zapravo istih ploča koje su, ovisno o tome jesu li izdane ili pak samo dotisnute do 1944. ili nakon toga, obilježene na Elektrotonovim pločama navedenim dvama različitim prefiksima, a sve to na podlozi općenito slabe sačuvanosti Elektrotonovih ploča. Primjerice, ploča E-141, u smislu konkretnog primjerka, nedvojbeno je otisnuta 1944. ili poslije, no prvi put je izdana (tada s oznakom *No.*) najkasnije 1937. godine.

S obzirom na to da je Elektroton u načelu kataloški kontinuirano nudio svoju ukupnu prethodnu produkciju, o različitim nakladama iste ploče – dakako, samo za ploče sačuvane u većem broju primjeraka – svjedoče slovne oznake nakladničkih brojeva (*No.* i *E*), a i dizajn naljepnica, koji se s vremenom mijenjao. Time je važan i kao indikator vremena objave. Utvrdili smo četiri tipa naljepnica Elektrotonovih ploča. Razlikuju se po tome što su se najprije koristile tri, a poslije četiri izlomljene crte s lijeve strane i valovite s desne strane, različiti crteži radijskoga tornja i širenja radijskoga signala, različita grafička rješenja kružnice na obodu naljepnice te različit dizajn slova "e" u imenu tvrtke. Šest razlikovnih elemenata obilježeno je brojevima.



Prvi se tip naljepnice koristio do kraja 1936., drugi od 1937. (ili od potkraj 1936.) do 1939., treći u prvoj polovici 1940. (ili od potkraj 1939. i u prvoj polovici 1940.), a četvrti od druge polovice 1940. nadalje. Kako smo to utvrdili, obrazlažemo u nastavku. No već ovdje, nastavno na podatak iz prethodnoga

55 Boja na naljepnicama koje su nam bile dostupne samo u digitalnom obliku katkad je bliža ljubičastoj nego plavoj, ovisno o uvjetima u kojima su snimljene dotične fotografije (npr. na sačuvanom primjerku ploče br. 472), no u naravi je riječ o plavoj boji.

poglavlja, treba podcrtati da se prijelaz s naljepnica tipa II na tip III podudara s premještanjem proizvodnje ploča iz Ljubljane u Zagreb. Do jednog i drugog zaključka, povezujući fragmentarne podatke, došli smo zasebnim kracima istraživanja, a njihova ih vremenska podudarnost ojačava. Po svoj prilici, premještanje proizvodnje u Zagreb kao važan iskorak u poslovanju očitovalo se i u promjeni dizajna naljepnice.

Osim navedenih elemenata, i pojedinosti ispisa naljepnica pokazale su se relevantnim faktorom za dataciju. Posebno se to odnosi na korištenje korijenskoga pravopisa tijekom NDH. Tako, primjerice, ploča br. 403 u dokumentiranim zbirkama postoji u dvije inačice ispisa: "Na lijepom plavom Dunavu" i "Na liepom plavom Dunavu" u izvedbi "Orkestra vojne glazbe", odnosno "Orkestra vojne glasbe", obje objavljene na naljepnici tipa IV i s nakladničkom oznakom *No*. Iz svih se tih elemenata može zaključiti da je ta ploča prvi put objavljena u drugoj polovici 1940. ili prvoj polovici 1941., premda možda i nešto kasnije,[56] dok druga inačica nedvojbeno predstavlja dotisnuto izdanje iz doba NDH, ali prije kraja 1944. godine, kada je nakladnička oznaka *E* zamijenila oznaku *No*. Relevantnim se za razdoblje NDH pokazao i termin "slikopis" umjesto prethodnog "tonfilma" i kasnijeg "filma". Između ostalih, kao primjer mogu poslužiti tri dokumentirane inačice snimke "Mamma" s ploče br. 416, sve s naljepnicom tipa IV: "tonfilm" u kombinaciji s nakladničkom oznakom *No.* upućuje na objavu potkraj Kraljevine Jugoslavije ili početka NDH, "slikopis" uz oznaku *No.* na NDH prije kraja 1944., a "film" uz nakladničku oznaku *E* na poslijeratno razdoblje. Naredni veoma ilustrativan primjer, i to u duljem razdoblju, odnosi se na snimku "Vivere" s ploče br. 169 u tri inačice nakladničke oznake *No.*: "Vivere = Živeti, slow-fox iz istoimenog ton-filma" na naljepnici tipa II (prvo izdanje iz oko 1938., kada se na naljepnicama nerijetko koristila ekavica); "Vivere = Živjeti, slow-fox iz istoimenog tonfilma" na naljepnici tipa III (dotisnuto izdanje iz prve polovice 1940.); "Vivere = Živjeti, lagani fox iz istoimenog slikopisa" na naljepnici tipa IV (dotisnuto izdanje iz NDH prije kraja 1944.).

Naredni sklop podataka ishodi iz Elektrotonovih *prodajnih kataloga i njihove usporedbe sa sačuvanim primjercima ploča*. Katalozi su samo djelomice sačuvani, nisu datirani i, kako je napomenuto, uključuju gotovo ukupnu prethodnu produkciju, što izrazito otežava datiranje prvih izdanja određene ploče. Na temelju analize kataloga utvrdili smo da Elektrotonova numeracija ploča nije kontinuirana s obzirom na ritam izdavanja. Naime, niz je kontinuiran u rasponu nakladničkih brojeva 101–505, koji se protežu od početka do kraja djelovanja Elektrotona, dočim je prvih 50 nakladničkih brojeva bilo rezervirano za ploče sa slovenskim snimkama, naredni blok, br. 51–100, za češke snimke, a serija 1000 (br. 1001–1054) za južnoslavensku glazbu. Tako su ploče br. 25–49 prvi put izdane tek počevši od oko 1940. godine, dok su ploče br. 51–88 prvi put izdane najkasnije 1939. godine, serija 1000 je započela 1939. godine, dok, primjerice, ploče iz vlastite produkcije koje su objavljene potkraj 1944. nose nakladničke brojeve 478–482.

56 Naime, korijenski je pravopis uveden Ministarskom naredbom o hrvatskom pravopisu od 23. 6. 1941., ali je ususatvljen tek objavom Klaićeva pravopisnog priručnika *Koriensko pisanje* potkraj kolovoza 1942. godine (Lemaić i Njari 2010: 223–224).

Prvi poznati Elektrotonov katalog, koji u naslovu nosi br. 3, potječe iz 1937., kako se može zaključiti na temelju pridruženog mu lista "Dodatak k br. 3" iz "novembra 1937.". Zbirno ti katalozi obuhvaćaju ploče br. 1–18, 101–154, 161. Naredni poznati katalog seže do nakladničkog br. 267, obuhvaćajući i prve tri ploče iz serije 1000, a datirali smo ga u 1939. godinu služeći se nizom usporedbi (prvenstveno datacijom originalnih snimki, a u nekim primjerima i skladbi o kojima je riječ kao *terminus post quem*, ojačano katkad i datacijama domaćih notnih izdanja, kao i analizom u odnosu na prethodno navedene elemente na sačuvanim primjercima ploča).[57] Treći poznati katalog datirali smo u 1943. (i tu služeći se većim brojem alata za identifikaciju, uključujući i znani podatak, na temelju arhivskih izvora, o uvozu matrica). Treba napomenuti da je u svim prilozima monografije proistekle iz projekta "Diskograf" (Ceribašić et al. 2025b) naveden kao katalog iz "1942. ili 1943.", ali smo dodatnim proučavanjem svih relevantnih elemenata utvrdili da nije mogao biti izdan 1942., nego upravo 1943. godine. Taj katalog seže do nakladničkog br. 442 i br. 1043 u seriji 1000, uz izostavljanje dijela ploča zbog prenumeracije, eventualno i dotrajalosti matrica ili pak, češće, kao nepoćudnih u NDH (npr. snimke s pjevanjem na engleskom). Posljednji poznati katalog jedini je datiran, potječe iz 1946. godine, no za datacije ploča nije odveć koristan jer je u to doba Elektroton izdao veoma mali broj novih ploča, a dio ploča objavljenih nakon kataloga iz 1943. ionako ne uključuje (ploče ideološki izrazito vezane uz NDH). Nominalno je poznato da je postojao i katalog iz 1940/1941. jer je sačuvan njegov ovitak (u zbirci Vite Gospodnetića) i ponešto Spasojevićevih bilješki o pločama koje je sadržavao. Međutim, nismo ga nigdje uspjeli pronaći, usprkos svim nastojanjima. Osim toga, očito su postojala još barem dva kataloga iz najranijeg razdoblja, objavljena prije najranijeg poznatog kataloga iz 1937. godine.

Za svaku smo fizički sačuvanu ploču usporedili podatke na naljepnici ploče s podacima u katalozima. Kod različitih navoda, u načelu smo vjerodostojnijim smatrali podatak na naljepnici. Uostalom, naljepnice u pravilu uključuju specifikaciju autora, izvođača i/ili žanra češće nego što je to slučaj u katalozima, premda ima i odstupanja od toga. S druge strane, kataloške su kategorije u mnogim primjerima jedine indicije žanra i/ili izvođačkog sastava. S treće strane, u mnogim primjerima i na ploči i u katalogu izostaje podatak o autorima i o žanru, a podatak o izvođačima je generički (npr. plesni orkestar i sl.). U takvim smo primjerima navedene podatke rekonstruirali na temelju originalnoga izdanja matrice o kojoj je riječ, ako smo je uspjeli identificirati i ako originalna snimka doista i sadrži specificirane podatke. U načelu smo, kad su postojali različiti specifični podaci, vjerodostojnijim smatrali podatak na originalnom izdanju, ali i to tek na temelju dodatne provjere. U svakom slučaju, sve dvojbe oko rekonstrukcije i analize podataka sažeto su predočene u rubrici napomena. Taj element također ovo izdanje čini kritičko-analitičkim – za svaku snimku koja sadrži nepotpune ili neujednačene podatke predočili smo slijed našega zaključivanja, izvore na koje smo se pritom oslanjali te riješene ili i nadalje preostale nesigurne identifikacije.

57 U primjerku tog kataloga koji nam je bio dostupan manjkaju str. 22–23, ali smo ih rekonstruirali na temelju indeksa na kraju kataloga.

Treći sklop podataka u diskografiji Elektrotona odnosi se na *identifikaciju proizvođača i/ili izdavačke serije snimke (matrice)* preuzete za izdanje Elektrotona. Taj smo analitički postupak proveli ne samo za Elektrotonove ploče koje su fizički sačuvane, pa je poznat i broj matrice, nego i za ploče koje su samo kataloški dokumentirane, pa broj matrice nije poznat, već samo ostali elementi (naslov, autori, izvođači i/ili žanr). Bez podatka o broju matrice kao osnovnom identifikatoru snimke ostaje veća ili manja nesigurnost oko valjanosti identifikacije, što smo podcrtali i specifičnom rubrikom u diskografiji. Naime, uz rubriku "Podrijetlo matrice", gdje navodimo tvrtku i/ili marku (jednu ili više njih) o kojima je riječ, donosimo i rubriku "Identifikacija podrijetla", u kojoj je naznačena razina sigurnosti identifikacije. Usto u napomenama navodimo čime smo se vodili pri utvrđivanju podrijetla matrice. Za nemali broj snimki koje su samo kataloški dokumentirane nastojanje za utvrđivanjem podrijetla matrice nije urodilo plodom, usprkos sveobuhvatnom pretraživanju relevantnih (i potencijalno relevantnih) mrežnih izvora i literature.

Naredni, četvrti sklop podataka potpomaže *predočiti raspon glazbi i glazbenika u Elektrotonovoj ponudi*. Obuhvaća rubrike sa strukturiranim navođenjem potvrđenih i/ili identificiranih autora (skladatelja, aranžera, tekstopisaca), izvođača pojedinaca (pjevača, solista na glazbalima, voditelja ansambala), glazbenih ansambala i glazbenih žanrova, dočim podrobniji uvid u navedene elemente za svaku od snimki omogućuju dodatne analitičke rubrike s podacima o izvedbenom sastavu, kulturnom području autora (skladbe) te jezičnom i kulturnom području izvođača (snimke). Donosimo usto i rubriku s podacima o kataloškim sekcijama u koje je uključena svaka od snimki, što nam je uostalom bilo poticajem za tri provedene analize.

Peti sklop podataka tiče se *ulančanosti snimke s notnim izdanjima i filmovima*. To su također elementi koji daju indiciju vremena objave Elektrotonovih ploča, ali samo okvirno jer objava ploče može i prethoditi notnom izdanju, rijetkokad i filmu, premda je najčešće obrnuto ili se, što se tiče Elektrotonovih ploča i domaćih notnih izdanja, odvija otprilike u isto vrijeme. Pojedini konkretni primjeri u kojima nam je, primjerice zahvaljujući reklamama u tisku, poznato vrijeme objave ploče, potvrđuju paralelno pojavljivanje određene skladbe u notnom izdanju i na ploči. Osim toga, pojavljivanje određene skladbe u tim različitim medijima razumno je shvaćati kao svjedočanstvo njezine popularnosti, pa i otuda važnost bilježenja notnih izdanja i poveznice s filmovima.

Naposljetku, šesti sklop podataka uključenih u diskografiju Elektrotona odnosi se na *daljnji život Elektrotonovih snimki* – njihova reizdanja od doba vinilnih ploča nadalje te njihove javno dostupne digitalne presnimke u institucionalnim i privatnim virtualnim repozitorijima. Privatni repozitoriji podrazumijevaju prvenstveno YouTube kanale nekolicine kolekcionara i entuzijasta digitalizacije rane diskografije, među kojima prvenstvo pripada anonimnom MrSuanPanu. Zahvaljujući njegovu radu javnosti je u ovome času (rujan 2026.) dostupno oko 300 Elektrotonovih snimki; u suprotnom bi u doslovnom smislu riječi bile "mrtvi kapital" koji je samo parcijalno pohranjen u institucionalnim depoima i u zbirkama rijetkih pojedinaca,

ali je posve nedostupan javnosti, dočim je drugim dijelom zauvijek izgubljen. Zahvaljujući digitalnim presnimkama s Elektrotonovih ploča, osim toga, mogli smo u pojedinim primjerima potvrditi izvorišne matrice (dakako, pod uvjetom da i dotične snimke postoje u formi digitalnih presnimki, ali bez specifikacije broja matrice), a katkad i izvorišne skladbe (npr. "Vodka, vodka" na ploči br. 428, o kojoj će biti riječi u narednom poglavlju). U rubrici donosimo kratice institucija i/ili nazive YouTube kanala o kojima je riječ te poveznice na digitalne presnimke s Elektrotonovih ploča, a nerijetko i poveznice na iste snimke objavljene na pločama drugih marki gramofonskih ploča.

Dakle, pri izradi Elektrotonove diskografije vodili smo se nastojanjem za cjelovitom rekonstrukcijom i iscrpnom analizom svih relevantnih sastavnica svake pojedine ploče i snimke. S obzirom na parcijalnost sačuvanih ploča i kataloga, izostanak poslovne dokumentacije, ograničen fond spoznaja o tvrtkama s kojima je Elektroton surađivao, nepostojanje njihovih diskografija i dr., otpočetka smo znali da je cilj neostvariv u svim svojim elementima. S druge strane, veoma predan, dugotrajan i analitičan rad uz podastiranje slijeda zaključivanja jest, čini nam se, uvelike ispunio zacrtani cilj te ova diskografija stoji kao podloga za bilo kakvo daljnje, entuzijastičko ili stručno bavljenje Elektrotonom, ranom domaćom diskografskom produkcijom i funkcioniranjem domaće diskografske industrije u kulturi, pa i šire od toga, kao referentna točka za srodne pothvate ne samo u nas nego i na međunarodnoj razini.

Problematika kvantifikacije

Prema našoj rekonstrukciji i analizi, Elektroton je izdao ukupno 1172 snimke pod različitim nakladničkim brojevima. Na pločama se uvijek nalaze po jedna snimka sa svake strane (iznimka je jedino ploča br. 1000, koja s jedne strane sadrži dvije snimke), pa bi prema tome broj ploča trebao biti 586. No točan broj i snimki (različitih snimki) i ploča ponešto je drukčiji zato što različite inačice ploče istog nakladničkog broja katkad sadrže različite snimke koje nazivamo "alternativnim" snimkama,[58] a određeni broj snimki reizdan je pod novim nakladničkim brojevima. K tomu, s obzirom na parcijalnost sačuvanih ploča i kataloga, katkad nije moguće pouzdano utvrditi je li ili nije riječ o takvim primjerima, tim više što iste snimke mogu nositi čak i različite naslove (npr. uslijed korištenja različitih jezika), kao i druge elemente opisa. Problem parcijalnosti sačuvanih ploča i kataloga konstantno je opterećivao naš rad te bismo u nastavku uz svaki podatak koji donosimo mogli upotrijebiti frazu "koliko sežu naši uvidi", "na temelju dostupne dokumentacije" i sl. Tekst nećemo opterećivati takvim navodima, no korisnici konstantno trebaju imati na umu sveprisutnost problema parcijalnosti sačuvane primarne građe te kvantitativne podatke koje donosimo smatrati prilično, ali ne i apsolutno pouzdanima.

58 Riječ je o posve različitim snimkama koje su alternativne u smislu pojavljivanja pod istim nakladničkim brojem, a ne o alternativnim verzijama određene izvedbe i snimke načinjenima tijekom istoga snimanja, na što se odnosi engl. termin *alternate takes*.

Izostavljeni nakladnički brojevi

Elektroton je objavio ukupno 560 ploča različitih nakladničkih brojeva (ploče br. 1–49, 51–285, 287–360, 362–363, 365–476, 478–505, 549, 607, 608, 704, 709, 715, 718, 724, 1000–1044, 1046, 1049–1054). U nizu do br. 505 izostavljeni su br. 50, 286, 361, 364, 477, a u seriji 1000 br. 1045, 1047–1048. Ploča br. 50 moguće da nikad i nije postojala jer je od br. 51 započinjala nova serija pretežno čeških snimki počevši od 1938. ili 1939. godine, uz prenumeraciju bloka slovenskih i čeških snimki, što se može naslutiti pažljivom usporedbom kataloga iz 1937. i 1939. te sačuvanih primjeraka ploča koje sadrže. Preostali izostavljeni brojevi u nizu do br. 505 možda nisu ni bili izdani zbog kakve greške u procesu proizvodnje, no možda i jesu, ali ih katalozi izdani po njihovoj objavi (kat. 1943. i/ili kat. 1946.) ne dokumentiraju jer dotične ploče više nisu bile u prodaji iz tehničkog razloga (dotrajale matrice) ili pak jer svojim sadržajem više nisu bile prihvatljive u promijenjenim društveno-političkim okolnostima. Kao što su u ponudi iz doba NDH pojedine ploče izostavljene, po svoj prilici, zbog svoje vezanosti uz neprijateljsku stranu (npr. ploče br. 269, 272, 305–306, 310, 318–320, 360, 362, 367, koje su sve s tekstom na engleskom, a čije matrice očito nisu bile dotrajale jer se dotične ploče pojavljuju u kat. 1946.), isti je slučaj mogao biti i s pločama br. 286, 361 i 364, koje su izdane – dakako, ako doista jesu bile izdane – između 1939. i 1943. godine. Za ploču br. 477, s druge strane, čak se može pretpostaviti što je mogla sadržavati – hrvatsku himnu i "Ustašku koračnicu" u izvedbi Glasbe bojnog zrakoplovstva (argumentaciju v. u Ceribašić i Radovinović 2025a: 659), koju katalog iz 1943. ne sadrži jer je izdana nakon njegove objave, a katalog iz 1946. izostavlja kao upravo simboličke snimke poraženoga ustaškog režima. Isti je splet razloga po svoj prilici relevantan i za preskočene brojeve u seriji 1000, dok u primjeru ploča nakon br. 505 imamo podatke samo na temelju sačuvanih dotičnih primjeraka ploča. S obzirom na mali broj takvih primjeraka (ukupno osam ploča), teško je razaznati ikakvu logiku njihova numeriranja i slijeda. Na temelju nakladničkog broja, oznake i tipa naljepnice te, naročito, oznake "Proizvod 'Jugoton'", nema dvojbe da su izdane u posljednjoj fazi Elektrotonova rada, između veljače i lipnja 1947. godine, što ukazuje na mogućnost da su u to doba bile utemeljene nove serije 600 i 700. Pritom neobjašnjivu iznimku čini ploča br. 549, koja ne sadrži oznaku Jugotona i, štoviše, sadrži oznaku *No.*, jednako kao i jedna strana ploče br. 718. Dodatno je zbunjujuće i to da su poneke zapravo Odeonove ploče, koje je Elektroton prethodno i distribuirao kao takve, da bi ih nakon Drugoga svjetskog rata objavio i pod vlastitom naljepnicom, a usto i uključio u katalog iz 1946. u okviru istih sekcija, ne razlikujući ih od potonjih.[59] Višestruko zbunjujući karakter te skupine ploča mora da je posljedicom tadašnjeg zaključnog rasapa Elektrotonova poslovanja.

Izostavljene nakladničke brojeve dokumentirali smo u zasebnoj rubrici zajedno s ponovljenim izdanjima.

59 Da je riječ o pločama drugih tvrtki svjedoče u tom katalogu tek oznake nakladničkih brojeva: O za Odeon, OH za Odeonove južnoslavenske ploče, Ct za Cetru, P za Polydor, RB za Radiolu, B za Brunswick, C za Columbiju. U prethodnom katalogu iz 1943. ploče drugih tvrtki bile su smještene u zasebne sekcije, a ne zajedno s Elektrotonovim pločama.

Ponovljena izdanja i alternativne snimke

Ponovljena se izdanja odnose na objavu iste snimke ili pak iste ploče (dakle, snimki s obje strane ploče) pod različitim nakladničkim brojevima. Postoji oko 150 takvih primjera na razini snimki, pri čemu smo za oko polovicu mogli pouzdano potvrditi da jest riječ o ponovljenim izdanjima, dok drugu polovicu čine vjerojatni primjeri. Na takav je način to i notirano u rubrici: "ista snimka..." ili "vjerojatno ista snimka..." (uz dva manje vjerojatna primjera, koji su stoga notirani formulacijom "moguće ista snimka..."). Dakako, razlika proistječe iz toga jesu li ili nisu sačuvani fizički primjerci dotičnih ploča te time i je li ili nije poznat broj matrice kao ključni identifikator snimke.

Samo se malim dijelom ponovljena izdanja preklapaju s alternativnim snimkama na pločama istih nakladničkih brojeva, što se pojavljuje na oko 40 nakladničkih brojeva. To smo utvrdili na temelju analize svih fizički i virtualno sačuvanih naljepnica ploča, svih sačuvanih kataloga te, u malom broju primjera, na temelju inih pouzdanih izvora, što smo sve potom usporedili i analizirali. Alternativne snimke nismo notirali u zasebnoj rubrici, no posve je jasno na kojim se nakladničkim brojevima pojavljuju već kad se promotri njihov slijed u dotičnoj rubrici.[60]

Pretpostavljamo da su različiti faktori utjecali na ponavljanje izdanja i alteriranje snimki, katkad i spoj više različitih faktora, kao uostalom i u primjeru izostavljenih nakladničkih brojeva. Nadomještanje dotrajale matrice nekom drugom, neprikladnost određene snimke i/ili cijele ploče u novim društveno-političkim okolnostima, pa i omaške u numeraciji uvijek mogu biti na djelu. Jednako tako, tržišna potražnja, odnosno Elektrotonova procjena tržišne potražnje, kao i reprezentiranje snimki kao "najnovijih" (premda to realno nisu), a time i najprivlačnijih u ponudi također mogu biti posve razumljivim razlozima za ponavljanje izdanja i alteriranje snimki. Međutim, pažljiva nas je analiza dovela i do još dvaju objašnjavajućih, međusobno povezanih faktora. Jedan je u tome da je Elektroton, vjerojatno usporedno s preseljenjem u Zagreb 1938. godine, (potencijalno) traženije ploče ili snimke izdao pod novim brojem, uključujući naslov na hrvatskom ili srpskom, a izostavljajući slovenski.[61] U isto je doba ujedno razlučio blok slovenskih snimki od bloka čeških snimki (do br. 50, odnosno od br. 51 do br. 100), što je za posljedicu imalo i prenumeraciju.[62]

60 Po tri alternativne snimke – umjesto standardnih dviju snimki – dokumentirane su na pločama br. 12, 32, 79, 102, 103, 121, 123, 125, 131, 132, 134, 140, 142, 150, 159, 166, 194, 236, 250, 265, 266, 271, 274, 281, 288, 319, 369, 382, 385, 424, 427, 430, 467; po četiri alternativne snimke na pločama br. 1, 9, 16, 104, 253, 1002, 1008; pet alternativnih snimki na ploči br. 122.

61 Usp. ploče br. 7 i 107; 8 i 129; 9 i 279; 13 i 137; 14 i 141; 15 i 142; 17 i 128; 17 i 132; 18 i 145; 24 i 164. Također, usp. snimke s ploča br. 2 i 12; 6 i 128; 22 i 162; 22 i 163; 23 i 163; 23 i 410, a vjerojatno i 162; 106 i 140, a vjerojatno i 307; 125 i 227; 132 i 134; 150 i 224.

62 Indikativne su za to naročito ploče br. 1 i 52, 16 i 56 te snimke s ploča br. 9 i 59.

Datacije

Za dataciju Elektrotonovih ploča najpouzdaniji su izvor njegovi prodajni katalozi, u kojima se određena snimka prvi put pojavljuje, a usto i nakladničke oznake i tipovi naljepnica, kako je prethodno već pojašnjeno. Međutim, oni su širokoga vremenskog raspona. Uži raspon pružaju podaci uključeni u rubriku "Datacije: godina snimanja i/ili objave originalne matrice, uvoza, nota, filma, kataloga suradnih tvrtki". Najizravnije se Elektrotona tiču podaci o uvozu, bilo u smislu Elektrotonova zahtjeva prema Glavnom ravnateljstvu za promičbu (GRP) za uvoz matrica (tj. uvoz "uzoraka" gramofonskih ploča) ili pak dopuštenja GRP-a za takav uvoz. I u takvim je primjerima moralo proteći neko vrijeme od prepiske s GRP-om do plasiranja određene snimke na tržište, no ipak su takvi podaci nedvojbeno najbliži vremenu Elektrotonove objave dotične snimke.

Podaci o paralelnim notnim izdanjima i filmovima uz koje su vezane snimke objavljene na Elektrotonovim pločama, kako je prethodno spomenuto, indiciraju popularnost dotičnih komada i njihovu prisutnost u široj sferi glazbene i kulturne industrije, ali istodobno pružaju okvir za dataciju Elektrotonovih ploča. Kad je riječ o notnim izdanjima, pratili smo vrijeme objave izdanja popularne glazbe jer su se u načelu pojavljivala otprilike paralelno s diskografskim izdanjima. O suradnji Elektrotona s nakladnicima notnih izdanja Albinijem i Akordom svjedoči niz Elektrotonovih naljepnica ploča, a više podataka o tom primjeru "kooperativnog marketinga" donosi Željka Radovinović (2025a: 227–230). U rubriku datacija uključen je samo osnovni podatak o godini notnog izdanja, i to u formulaciji "note" za izdanja u domicilnoj zemlji, što se mahom odnosi na Italiju, te u formulaciji "note dom." za domaća izdanja. Postoji, osim toga, i zasebna rubrika "Domaća notna izdanja", u kojoj navodimo izdavača, broj izdanja i mjesto pohrane primjerka dotičnog izdanja, a ako je poznato također i godinu izdanja, reklame za dotično izdanje u drugim notnim izdanjima te podatak s naljepnice ploče o postojanju paralelnog notnog izdanja.[63]

Mnogo snimki u izdanju Elektrotona potječe iz filmova, pa smo u rubriku datacija uključili godinu svjetske premijere u formulaciji "film", što također daje stanoviti okvir (svakako *terminus post quem*) za dataciju Elektrotonovih izdanja, dočim se podatak o originalnom naslovu filma, zemlji proizvodnje i datumu premijere nalazi u rubrici napomena. Pritom se ne pozivamo na izvore jer je riječ o lako dostupnim podacima preuzetima s internetskih portala kao što su Wikipedia, IMDb, SecondHandSongs i sl., za njemačke filmove s filmportal.de, a za češke s filmovyprehled.cz. Uključen je osim toga i podatak o godini premijere ili vremenu prikazivanja filma u Beogradu: u rubrici datacija sažeto u formulaciji "bg. prem." (za beogradsku premijeru) ili "bg. prikaz." (za prikazivanja u Beogradu), dočim u napomenama donosimo konkretan datum. Pritom se, što se tiče beogradskih premijera, također ne pozivamo na izvore kako ne bismo isuviše opterećivali tekst, no riječ je o podacima preuzetima

63 Notna izdanja samo katkad sadrže godinu objave, katkad ju je moguće rekonstruirati s više ili manje pouzdanosti na temelju nakladničkog broja, a katkad ni to nije moguće. Više o tome v. u Radovinović 2025a.

iz dnevnih novina *Vreme* i/ili *Pravda* u rasponu od petnaestak dana prije ili poslije datuma premijere. Ponešto podataka o prikazivanju filmova u Beogradu preuzeto je iz knjige Miroslava Savkovića (1994), kako je i navedeno u napomenama. Dakako, još bi bolju aproksimaciju Elektrotonovih izdanja filmske glazbe pružili podaci o premijeri i/ili prikazivanju u Zagrebu, no njihova bi rekonstrukcija iziskivala dugotrajno pretraživanje fizičkih primjeraka novina s obzirom na to da ne postoji digitalizirani fond relevantnih zagrebačkih dnevnih novina i tjednika (za razliku od beogradskog *Vremena* i *Pravde*), a ni relevantna literatura (kao što je to Savković 1994 u primjeru Beograda). Općenito se može pretpostaviti da su se zagrebačke premijere odvile nešto prije ili najkasnije u isto vrijeme kada i beogradske, uzimajući u obzir činjenicu da je najveći broj distributera filmova ("uvoznih filmskih zavoda") u međuratnom razdoblju, oko dvije trećine, imalo sjedište u Zagrebu, a ostatak u Beogradu ili nekim drugim gradovima Jugoslavije (Kosanović 2011: 37).

Godine snimanja i/ili objave originalnih matrica, što je prvi podatak u rubrici datacija (ako je poznat), preuzeli smo iz različitih izvora, svjesni da njihova pouzdanost varira. Posve se pouzdanima mogu smatrati podaci preuzeti iz baze pri GHT-u, koji se mahom odnose na njemačke tvrtke, podaci o Estinim matricama (na temelju Gössel i Šír 2014), podaci o Fonitovim izdanjima jazz glazbe (na temelju Mazzoletti 1983), podaci o matricama Edison Bell Penkale (na temelju projekta "Diskograf") te podaci iz znanstvenih radova posvećenih pojedinim glazbenicima, čije je snimke objavio i Elektroton (npr. Koren 2018; Kunej 2025). Također se pouzdanim, na temelju usporedbe s provjerenim izvorima, a i detaljnosti zapisa, za njemačke marke pokazao rad Henryja Königa, a za ruske snimke portal Russian Records, koji vodi Yuri Bernikov.[64] Podaci preuzeti iz baze Discogs, kao i oni uz digitalne presnimke na YouTubeu i iz drugih mrežnih izvora, ne mogu se u cjelini smatrati pouzdanima, već njihova pouzdanost ovisi od slučaja do slučaja. Za Simonavijinu marku Orfei uključili smo rukom dopisane datacije koje je u primjerak koji posjedujemo upisao netko neznan. Na nekoliko primjera snimki Mice Ostojić pokazale su se točnima, no isti se zaključak ne može povući i za sve druge snimke s Orfejevih ploča. Nadalje, datacije Rexovih snimki, primjerice, doimaju se pouzdanima (tim više jer uključuju konkretne datume snimanja),[65] dočim su se datacije Fonitovih snimki na koje smo se isprva oslonili u više primjera nedvojbeno pokazale pogrešnima te smo ih naposljetku i izostavili.[66] U cjelini u napomenama stoji podatak o izvoru, čime omogućujemo korisnicima da i sami prosude o razini pouzdanosti određenoga izvora.

64 V. www.musiktiteldb.de/Label/_IndexLabel.html; www.russian-records.com.

65 Preuzete su s internetske stranice Michaela Thomasa, www.mgthomas.co.uk/Records/LabelPages/Rex.htm.

66 Riječ je o popisu Fonitovih izdanja dostupnom na https://series.78rpm.club/series/record-series-f/fonit-it-record-series. S obzirom na to da mnoge Fonitove snimke objavljene na pločama Elektrotona taj popis ne sadrži, datirali smo ih podrazumijevajući da se nakladnički brojevi i brojevi matrica nižu u vremenskom kontinuitetu, da bismo naposljetku te datacije izbrisali uvjerivši se na više primjera u njihovu netočnost. Zadržali smo datacije snimki talijanskog jazza (na temelju Mazzoletti 1983) i datacije preuzete s portala Canzoneitaliana, doduše ionako veoma malobrojne, premda, kako se pokazalo na pojedinim primjerima, i njih treba uzeti sa zadrškom.

Naposljetku, stanoviti okvir za dataciju Elektrotonovih ploča pružaju katalozi tvrtki s kojima je Elektroton surađivao. Na njih smo se oslonili ako nema izravnih izvora, kao što su pristup podacima s ploča, uključujući i broj matrice (kao npr. putem kataloga DNB-a), ili pristup podacima vezanima uz nastanak izvorišnih snimki, također uključujući i br. matrice (kao npr. u bazi pri GHT-u). Prvenstveno se to odnosi na snimke bugarske glazbe i glazbenika u katalozima Simonavije u sezoni 1942/43. i bugarskog Kristala i/ili London-Rekorda za 1941.,[67] koji su nam bili upravo ključni, ujedno većinom i jedini izvor, s obzirom na to da bugarska diskografija nije dokumentirana u relevantnim bugarskim institucijama (npr. nacionalnoj knjižnici), veoma je slabo zastupljena u bazi Discogs i na YouTubeu, a i stručna i znanstvena literatura veoma je oskudna. U rubrici datacija tako navodimo godine iz kojih su dotični katalozi (uz kraticu "kat."), a u napomenama puni podatak o konkretnom katalogu i snimci o kojoj je riječ. Pritom treba imati na umu da navedene godine, po svoj prilici, predstavljaju *terminus ante quem*, kao i u slučaju Elektrotonovih kataloga, tj. uključuju snimke nastale do tada, moguće i godinama unazad, što znači da je Elektroton mogao nabaviti i objaviti određenu snimku i prije (a ne samo poslije) objave navedenih kataloga. Rukom dopisane godine u Simonavijinu katalogu, uostalom, indiciraju da je riječ o takvom tipu kataloga.[68] Svakako, ti su nam katalozi bili iznimno važni pri utvrđivanju podrijetla snimki, katkad i za identifikaciju autora i izvođača te žanrovska određenja, dok su za dataciju Elektrotonovih ploča od sporedne važnosti.

Umrežavanje svih navedenih elemenata omogućuje okvirno datiranje objave Elektrotonovih ploča. Ključni su vrijeme nastanka originalne snimke kao *terminus post quem*, što je međutim pouzdano poznato samo za ograničen broj snimki,[69] te vrijeme prvog uključivanja određene ploče u Elektrotonov katalog kao *terminus ante quem*. Također je ključno znati da su ploče u središnjem nizu objavljene kronološki (br. 101–505), kao što su i blokovi slovenskih (br. 1–49), čeških (br. 51–100) i južnoslavenskih snimki (br. 1001–1054) svaki za sebe objavljeni kronološki, ali neovisno jedan o drugome i o središnjem nizu. To znači da se vrijeme nastanka određene originalne snimke proteže kao *terminus post quem* i na Elektrotonove ploče daljnjih nakladničkih brojeva u okviru istoga niza (koje mogu sadržati snimke za koje vrijeme nastanka originalne snimke nije poznato, što i jest najčešći slučaj), što nam je itekako bilo od važnosti za detaljniju dataciju Elektrotonovih ploča, kao uostalom i za detaljniju dataciju njegovih kataloga i tipova naljepnica.

67 Taj katalog uključuje i ploče u izdanju Balkana, koje nam međutim nisu važne jer se ne pojavljuju na Elektrotonovim pločama. Puni je naslov kataloga *Общъ каталогъ на грамофоннитѣ плочи 'Балканъ' / 'Кристалъ' / 'Лондон-Рекордъ' за 1941 г.*

68 Indiciju da je isti slučaj i s katalogom bugarskog Kristala i/ili London-Rekorda daje veoma širok raspon u njega uključenih nakladničkih brojeva.

69 Vrijeme nastanka originalne snimke i njezine objave može se, ali i ne mora odviti u bliskom vremenskom slijedu, čak i kad je riječ o objavi na marki gramofonskih ploča tijesno vezanoj uz proizvođača snimke. Kad je u izvorima specificirano da je riječ o snimanju, tako je navedeno i u napomeni ("snimljeno..."), a kad je nejasno je li riječ o snimanju ili objavi snimke, koristimo formulaciju da je snimka "iz" određene godine.

Svi preostali elementi su podupirući, ali nisu presudni. Doduše, vrijeme svjetskih premijera filmova također u primjeru Elektrotonovih ploča i snimki funkcionira kao *terminus post quem*.

U diskografiji ne donosimo rubriku koja bi specificirala vrijeme objave određene Elektrotonove snimke i ploče, i to zato što, usprkos opsežnoj provedenoj analizi, ne bismo mogli biti precizni, dočim je okvirno vrijeme objave ionako već sadržano u diskografiji – dovoljno je pogledati u rubriku "Zastupljenost u katalozima" i paralelno promotriti datacije originalnih snimki određenoga broja prethodećih Elektrotonovih ploča, usto i pogledati o kojem je tipu naljepnice riječ te kada su se pojavila eventualna domaća notna izdanja i prikazali filmovi. Pa ipak, rezultat će u konačnici, uza sve naše nastojanje, većinom ostati samo okviran.

Ritam izdavanja

Navedeno nas dovodi i do pitanja ritma izdavanja Elektrotonovih ploča. Prvi čvrsti oslonac daje nam "Dodatak" katalogu iz studenog 1937. godine, iz kojega ishodi da je Elektroton do tada izdao ukupno oko 72 ploče (ploče br. 1–18, 101–154). Otad pa do kraja NDH u svibnju 1945. godine izdao je ukupno oko 469 novih ploča (br. 19–100, 155–496, 1000–1044). Pritom u oba slučaja zanemarujemo problematiku izostavljenih nakladničkih brojeva, ponovljenih izdanja i alternativnih snimki. Zaključili smo da je ploča br. 496 zadnja koja je izdana u NDH jer naredne uključuju skladbe američkih autora (br. 497, 500–502), a na naljepnicama dviju ploča (br. 498–499) izostavljeno je ime Andrije Konca. Da su te ploče izdane za trajanja NDH, zasigurno ime toga tada veoma popularnog pjevača ne bi bilo prešućeno.[70] U seriji 1000 razdoblje NDH po svoj prilici završava s pločom br. 1043, izdanom već prije objave kataloga iz 1943. godine, ili eventualno s pločom br. 1044 jer na narednima započinje pravno upitna praksa objavljivanja Odeonovih snimki pod vlastitom naljepnicom (kao uostalom i u slučaju jedne strane na ploči br. 497), što Elektroton prethodno nije činio, a do čega je vjerojatno došlo neupućenošću i/ili nemarom novoga vodstva Elektrotona po uhićenju Križančevih. Na temelju ukupno 469 novih ploča (ploča s novim snimkama i pod novim nakladničkim brojevima) u razdoblju od 90 mjeseci (od prosinca 1937. do svibnja 1945.) ishodi da je Elektroton prosječno izdavao nešto više od pet novih ploča mjesečno (konkretno 5,21). Primijenjeno na prethodno razdoblje, to bi značilo da ih je počeo izdavati oko 14 mjeseci prije studenog 1937. godine, od rujna 1936. godine, čemu ne kolidiraju postojeće datacije (originalne snimke iz 1937. na pločama br. 9, 18 i 145, uz niz ranijih originalnih snimki te paralelna domaća notna izdanja i beogradske premijere filmova 1936. i 1937.),[71] kao ni vremenski raspon u kojem su se koristile naljepnice

70 O iznimnoj popularnosti Konca u NDH i njegovu tragičnom kraju poslije Drugoga svjetskog rata v. u popratnom tekstu Veljka Lipovšćaka uz kompaktnu ploču *Andrija Konc (1914–1945.): portret jednog tenora* (2017).

71 Od toga odstupa jedino domaće notno izdanje "Napuljskih noći" (s ploče br. 101) reklamno oglašeno tek 1940. godine, no ono ne dovodi u pitanje uvriježenu okosnicu paralelizma.

tipa I i II. Osim toga, linearni statistički model primijenjen na povezanost nakladničkog broja za snimke u središnjem nizu (br. 101–505) s datumom beogradske premijere filma ukazuje na veljaču 1936. godine kao vrijeme pojavljivanja prve ploče iz tog niza (br. 101). Srodan rezultat daje i linearni model povezanosti godine snimanja Estinih matrica i nakladničkih brojeva Elektrotonovih ploča na kojima su one objavljene. U konačnici, premda u postojećoj literaturi to nigdje nije navedeno, čini nam se prilično argumentiranim pretpostaviti da Elektroton nije započeo izdavati vlastite ploče odmah po utemeljenju 1933., nego nakon što je razvio posao prodaje gramofonskih ploča, ojačao odnose s dobavljačima, nabavio potrebnu opremu i usvojio znanja vezana uz tehnologiju izrade ploča iz matrice. To doista i jest moglo započeti otprilike u ljeto ili ranu jesen 1936. godine, kako sugerira predočena analiza. Moglo se dogoditi i koji mjesec prije toga, uzimajući u obzir razumnu pretpostavku da je početni ritam mogao biti sporiji zbog poteškoća u proizvodnom procesu i usvajanju nove tehnologije, ali ne i više od toga s obzirom na originalne matrice iz 1937. godine (na pločama br. 18 i 145 riječ je o istoj snimci "Kuckucks-Walzera", nastaloj otprilike u travnju 1937., kako je pouzdano dokumentirano u bazi pri GHT-u, dok za snimke "Veselih harmonikarja" s ploče br. 9 postoji samo podatak o godini, i to u bazi Discogs, koja je što se tiče datacija manje razine pouzdanosti).

Premda je neprijeporno da je prosječni ritam izdavanja od potkraj 1937. do kraja NDH iznosio oko pet novih ploča mjesečno, on je vremenom varirao. Uspoređujući kataloške zapise sa sačuvanim primjercima ploča prema tipovima naljepnica, pokazuje se da je od 1937. do 1939. (u doba korištenja naljepnice tipa II) prosječno izdano oko 7–8 ploča mjesečno, zatim u prvoj polovici 1940. (u razdoblju korištenja naljepnice tipa III) oko 4–5 ploča mjesečno, a od druge polovice 1940. do potkraj 1944. (u razdoblju korištenja naljepnice tipa IV) oko 3–4 ploče mjesečno, ali uz oko četvrdesetak dotisnutih ploča iz prethodnih razdoblja. Uvodno je već istaknuto da je Elektroton u NDH financijski prosperirao, što je očito ostvario nakladama, a ne i brojem novih ploča u ponudi. Pritom su mu glavnom tržišnom nišom bile razglasne postaje, kako je skicirano u prethodnom poglavlju.

S ritmom izdavanja povezano je i izdavanje blokova snimki istoga podrijetla ne samo kao zasebnih, već višeput spominjanih nizova slovenskih, čeških i južnoslavenskih glazbi (do br. 100 i serija 1000), nego i unutar središnjega niza. Elektroton je na taj način započeo raditi oko 1940. godine, pa se tako nižu blokovi od 17 ploča bugarske popularne glazbe i 9 ploča ruske glazbe, a nešto poslije i novi blokovi od 13 ploča bugarske glazbe, 36 ploča talijanske glazbe i 11 ploča češke glazbe, kojima je i zaključen katalog iz 1943. godine. Ploče iz svakog od tih blokova vjerojatno su nabavljene u isto vrijeme, što je ubrzavalo ritam izdavanja ploča iz istoga bloka te ga posljedično usporavalo na prijelazima iz jednoga u drugi blok ploča.

Podrijetlo matrica

Sačuvana dokumentacija vezana uz Elektroton, a i stanje istraživanja rane diskografije na međunarodnom planu, ne omogućuju verificirano zaključivanje o razlozima Elektrotonova kombiniranja vlastitih izdanja zasnovanih

na matricama različitih proizvođača s distribucijom ploča drugih tvrtki i marki na njihovim naljepnicama. Iz svih dostupnih podataka ishodi da je Elektroton posve legalno nabavljao matrice, premda poslovna dokumentacija koja bi o tome posvjedočila nije sačuvana i premda to općenito nije uvijek bio slučaj u radu diskografskih tvrtki, kako naznačuju i pojedini radovi na koje se pozivamo u nastavku. Općenito se može zaključiti da je Elektrotonu bilo isplativije kupovati matrice i iz njih samostalno proizvoditi ploče nego kupovati gotove proizvode, kako uostalom indiciraju i razlike u cijenama ploča navedene u prethodnom poglavlju. Na to je zasigurno utjecala i izrazito protekcionistička jugoslavenska porezna politika koja je omogućila bescarinski uvoz sredstava za proizvodnju, kao što su to bile i matrice, a propisala visoke carinske stope na uvoz gotovih proizvoda, kao što su to bile gramofonske ploče.[72] Usto su ploče s vlastitom naljepnicom davale prestiž relevantnog, ozbiljnog, a po nestanku EBP-a zapravo i jedinog domaćeg diskografa, što je također od važnosti. Istodobno, bio je to uvriježeni način poslovanja niza malih europskih diskografskih tvrtki u to doba. Indikativno je u tom smislu djelovanje čak 102 tvrtke (marke, etikete) u Čehoslovačkoj od 1926. do 1946. godine (Gössel 2021), što se u najvećem dijelu odnosi na one koje su pod vlastitom naljepnicom izdavale snimke velikih inozemnih tvrtki, jednako kao i Elektroton.[73] U primjeru tvrtki Rektophon, ASO, Ahoj, Amphion, Arpiton, Monopol i Nubaphon paralele s Elektrotonom sežu i do konkretnih snimki preuzetih od njemačkog Artiphona (usp. Gössel 2021: 166, 28, 16, 20, 22, 124, 132 i rubriku podrijetla matrica u Elektrotonovoj diskografiji). No Elektroton se od navedenih čeških tvrtki izdvaja svojom dugovječnošću, opsegom proizvodnje i naročito, koliko se može zaključiti na temelju podataka u Gösselovoj publikaciji, daleko širim krugom tvrtki čije su originalne snimke objavljene na Elektrotonovim pločama.

S druge su strane onodobnog poslovnog modela zasad neimenovane tvrtke koje su proizvodile matrice, mahom velike, moćne i dugovječne tvrtke. Dio takvih obasizao je čitav proizvodni lanac, od snimanja do plasmana na tržištu, primjerice među tvrtkama prisutnima na hrvatskom i jugoslavenskom tržištu The Gramophone Company i njezin His Master's Voice, Carl Lindström AG i njezini Odeon i Parlophone te Columbia. Dio se pak takvih

72 V. Ceribašić 2025c: 53; o sličnoj situaciji u Čehoslovačkoj v. Kotek 1998: 21.

73 Treba pripomenuti da je veoma često nejasno je li opravdano govoriti o tvrtki ili pak o marki, etiketi, brendu ili nakladničkoj seriji određene tvrtke. U engleskoj terminologiji uvriježeno je govoriti o *label*, što se odnosi i na samu "naljepnicu ploče" i na "nakladničku seriju", kako smo ih imenovali u monografiji proistekloj iz projekta "Diskograf" (Ceribašić et al. 2025b). No nakladničke su serije nerijetko bile i pravni subjekti, dakle tvrtke. Tako i u primjeru Elektrotona nema dvojbe da bi ga se iz perspektive međunarodnoga bavljenja diskografskom industrijom bez oklijevanja nazvalo *labelom*, premda je jednako tako jasno da je on bio prije svega tvrtka, pa smo ga sukladno tomu u navedenoj monografiji (Ceribašić et al. 2025b) nazivali tvrtkom, kao i u ovom izdanju. No u primjeru mnogih inozemnih subjekata ne znamo kada je nedvojbeno bila riječ o tvrtki, a kada o marki, etiketi, brendu ili nakladničkoj seriji određene (neimenovane) tvrtke. U ovome izdanju koristimo i termin marka, sukladno inozemnim izvorima, kojim prevodimo termin *label*, ne ulazeći u pitanje kada je ujedno bila riječ o istoimenim tvrtkama, a kada nije. Ovisno o konkretnom kontekstu, koristimo i termin tvrtka; razlikovanje stoga ostaje u sivoj zoni jer, s obzirom na ograničen uvid, i nije moglo biti drukčije.

velikih, moćnih i dugovječnih tvrtki koncentrirao prvenstveno na snimanja, proizvodnju i prodaju matrica, dok je plasman ploča s vlastitom naljepnicom bio sporedan. Dva najvažnija izvora Elektrotonovih snimki – Crystalate i Artiphon – pripadaju upravo tom krugu tvrtki. Otuda vjerojatno i razlika u dva segmenta poslovanja Elektrotona. Naime, opravdano se može pretpostaviti da, štiteći svoje brandove, primjerice Carl Lindström AG nije bio sklon prodavati matrice, već je Elektroton angažirao kao distributera Odeonovih ploča, za razliku od politike djelovanja Crystalatea i Artiphona. I/ili bi kupnja Lindströmovih matrica za Elektroton bila manje povoljna od preuzimanja gotovih Odeonovih ploča.[74] Ista je logika usuglašavanja interesa prodavača i kupca matrica ili gotovih ploča bila na djelu, kako se može zaključiti, i kod preostalih Elektrotonovih poslovnih partnera – kad je bilo isplativije i kad je bilo moguće, prednost je davao kupnji matrica. Tako je, po svoj prilici, postupao i što se tiče dviju vodećih talijanskih tvrtki – od Fonita je kupovao matrice, a Cetrine je ploče distribuirao pod njezinom naljepnicom. Jedino je s češkom Estom poslovao na oba načina – kupujući matrice ili pak gotove ploče.[75] Kako je već višeput istaknuto, izostaje nažalost dokumentacija koja bi tu pretpostavljenu logiku poslovanja neprijeporno potvrdila, a jednako tako ne postoje ni komparativni specifični primjeri u literaturi.

Crystalate je bila britanska tvrtka (The Crystalate Manufacturing Company Ltd.) koja je, uz preradu plastike, provodila snimanja, proizvodila matrice i izrađivala ploče za druge tvrtke od svojega utemeljenja 1901. pa do prodaje tog dijela svojega poslovanja tvrtki Decca 1937. godine. U prvoj je polovici 1920-ih proširila diskografski rad preuzimajući matrice od američke tvrtke Banner Records,[76] ostvarujući trećinski udio u American Record Company i Brunswick, otvarajući podružnice u Francuskoj i Njemačkoj te pokrećući vlastitu marku Imperial.[77] Sukladno tomu, 1928. godine modificirala

74 Spomenuto je već da je nakon rata Elektroton pod vlastitom naljepnicom objavio pojedine Odeonove snimke. Pretpostavljamo da je to učinjeno svojevoljno, bez suglasnosti tvrtke Carl Lindström AG koja je na kraju rata i sama pretrpjela veliku štetu (https://www.discogs.com/label/275192).

75 Npr., 22. 4. 1943. Elektroton traži dozvolu za uvoz "kao uzorak 93 kom. ploča" tvrtke Esta, od kojih je neke poslije i objavio pod svojom naljepnicom. Za razliku od toga, npr. 2. 7. 1943. GRP dopušta Elektrotonu uvoz ukupno 460 komada Estinih ploča (s po 5, 10, 20 ili 25 komada po određenoj ploči). Naredne se godine tri odobrena zahtjeva odnose na Estine ploče: 17. 4. 1944. dopušten je uvoz 259 ploča (s po 2, 4, 5, 10 ili 20 komada po određenoj ploči), 5. 5. 1944. ukupno 138 ploča (uglavnom s po 2 ili 3 primjerka određene ploče), a 6. 11. 1944. ukupno 550 komada četiriju albuma ploča (s po 25 i 50 komada po određenom albumu). Među najvećim brojem naručenih primjeraka našao se i Elektrotonov uvoz 50 primjeraka Estina albuma (sa 10 ploča) koji sadrži *Má vlast* i *Vltavu* (HDA-237-38). Katkad se događalo i da je isti naslov uvezen u većem broju primjeraka ploča, a i objavljen na Elektrotonovoj ploči. Tako je npr. "Polka bez kapelnika" 19. 9. 1943. uvezena kao Estina ploča (br. 7821) u 40 primjeraka (HDA-237-38), ali je i objavljena na Elektrotonovoj ploči br. 100 (m. Es-3349). Može se iz toga prilično pouzdano zaključiti da je ta skladba Jára Beneša bila tražena u domaćoj sredini.

76 Nekoliko snimki koje je objavio Elektroton pronašli smo i na pločama Bannera.

77 Na Elektrotonovim je pločama sedamdesetak snimki koje smo pronašli i na pločama Imperiala.

je ime u The Crystalate Gramophone Record Manufacturing Company Ltd. (Martland 2013: 247–248; Andrews 1983: 297; Andrews 1984: 323; Hoffmann 2005: 255). Za Elektrotonovu je diskografiju važan i podatak da je Crystalate 1932. preuzeo imovinu propale Vocalion Gramophone Company Ltd. (Martland 2013: 251),[78] da je naredne godine pokrenuo marku Rex, nastavljajući na istoimenu marku preuzetoga Vocaliona (Andrews 1984: 321; v. i www.discogs.com/label/125183),[79] a posebice da je 1929. pokrenuo Deutsche Crystalate GmbH (Andrews 1984: 317),[80] u okviru koje je utemeljena marka Kristall te njezine podružnice u Francuskoj (Cristal), Italiji (Cristallo), Mađarskoj (Kristály), Nizozemskoj (Kristal) i Rumunjskoj (Cristal) (www.discogs.com/label/130808). Na temelju proučavanja Elektrotonove diskografije tom nizu možemo pridodati i Švedsku (Kristall Sv), Bugarsku (Кристалъ)[81] i Jugoslaviju, potonju na temelju slovne oznake matrica K-JU.

Do naredne važne promjene dolazi 1933. godine, kada je Deutsche Crystalate GmbH preregistriran u Kristall-Schallplatten GmbH, tvrtku koja je postojala do 1976., premda ju je već 1939. preuzeo Carl Lindström AG.[82] Izostaje literatura koja bi pojasnila kako su se te promjene očitovale na planu vlasništva nad snimkama i diskografskim markama, ovdje Imperiala, Kristalla i drugih spomenutih. U bazi podataka Discogs za Imperial pod okriljem britanskog Crystalatea navodi se da je postojao od 1922. do 1934. i napominje da ga ne treba brkati s njemačkim Imperialom, koji je pak djelovao 1936. i 1937. pod okriljem Kristall-Schallplatten GmbH, a zatim od 1937. do 1951. pod Carl Lindström AG.[83] No, s obzirom na sljedništvo triju tvrtki, ta se napomena ne čini logičnom. U Elektrotonovoj se diskografiji snimke za koje smo utvrdili da su objavljene i na pločama Imperiala pojavljuju pod istim tim imenom, sukladno tomu kako je ispisano na naljepnicama identificiranih istih snimki, neovisno o promjeni dizajna naljepnice. Isto vrijedi i za inačice marke Kristall, koju je razvio Deutsche Crystalate, a koju su i naredni vlasnici nastavili izdavati pod istim imenom i njezinim inačicama. Uostalom, za Kristall

78 I u tom smo primjeru nekolicinu snimki koje je objavio Elektroton pronašli i na pločama Vocaliona.

79 Na Elektrotonovim je pločama četrdesetak snimki za koje smo utvrdili da ih je objavio i Rex.

80 Prema bazi Discogs, to se zbilo 1928. godine (www.discogs.com/label/275867).

81 Na temelju kataloga gramofonskih ploča Balkan, Kristal i London-Rekord za 1941. godinu, na koji se pozivamo u diskografiji.

82 V. www.discogs.com/label/344455. Prema Hoffmannu, Kristall Schallplatten osnovana je već 1929. kao podružnica britanskog Crystalatea, a Carl Lindström ju je preuzeo 1938., ali nastavio izdavati marku Kristall do 1945. godine (2005: 587). Podatak je, kako ishodi iz preostalih, premda malobrojnih izvora, netočan. Iz perspektive proučavanja Elektrotonove diskografije, napose, nemoguće je da naziv Crystalate nikad nije bio prisutan u Njemačkoj. Deutsche Crystalate GmbH spominje i James Mitchell u članku o diskografskoj industriji u Sijamu (Tajlandu) u razdoblju od 1903. do 1940. kao jednu od tvrtki koja je provodila snimanja i proizvodila ploče za pojedine tamošnje diskografske kuće (2017: 21).

83 V. www.discogs.com/label/132350; www.discogs.com/label/567683.

se i u bazi Discogs navodi da je postojao od 1929. do 1943. (www.discogs.com/label/130808), iz čega ishodi da u njegovu primjeru promjena vlasništva nije narušila identitet marke. Srodno tomu, iz perspektive proučavanja Elektrotonove diskografije proizlazi da se promjenom vlasništva umnažaju portfelji snimki, obuhvaćajući i one stečene u okviru prethodnih tvrtki i poslovnih odnosa. Naime, Elektroton zasigurno nije imao doticaja s britanskim Crystalateom, njegovim markama i američkim akvizicijama (Imperial, Rex, Banner, Vocalion i dr.), već je snimke objavljene na tim markama pribavljao iz Njemačke, najvjerojatnije od Kristall-Schallplatten.

Narednu razinu zamršenosti donio nam je pristup bazi podataka pri Gesellschaft für Historische Tonträger (GHT). To je najopsežnija, najdetaljnija i najpouzdanija baza snimki (upravo snimki, tj. matrica, a ne gotovih gramofonskih ploča) vezanih uz Crystalate i Kristall-Schallplatten (kao i uz Artiphon, o kojem će biti riječi u nastavku) na koju smo se oslonili pri rekonstrukciji Elektrotonove diskografije. U njoj je kao tvrtka od koje potječu snimke izdane na pločama Elektrotona naveden isključivo "Crystalate", najčešće i uz podatak o mjestu (uglavnom Berlin) i vremenu snimanja (u rasponu od 1931. do 1940. za snimke koje je objavio i Elektroton), što pridonosi preciznosti i uvjerljivosti podatka. Ne znamo kako to objasniti osim zaključkom da je (Deutsche) Crystalate ipak nastavio snimati i proizvoditi matrice i nakon 1933., usprkos novoutemeljenoj Kristall-Schallplatten, zadržavajući svoj identitet pravnoga subjekta.[84] Ukratko, neprijeporno je da najveći udio u Elektrotonovoj diskografiji čine snimke koje potječu iz konglomerata Crystalate / Kristall, koji obuhvaća i snimke za koje smo utvrdili da su ih osim Kristalla (i/ili Cristala, Cristalla, Kristala) objavili i Imperial, Rex, Banner, Melotone, Perfect i/ili Vocalion, a koje je Elektroton, kako pretpostavljamo, sve nabavio od samo jednoga dobavljača, njemačkog Kristall-Schallplatten.[85] Riječ je o ukupno oko 175 pouzdano identificiranih snimki i oko 125 vjerojatnih ili mogućih.

Naredni važan izvor snimki u izdanju Elektrotona bio je konglomerat njemačke tvrtke Artiphon, u kojem je mreža odnosa i vlasništva nad snimkama među različitim tvrtkama i markama također veoma zamršena, barem koliko

84 U bazi GHT-a je u ovome času (lipanj 2026.) ukupno 8.462 Crystalateovih snimki nastalih u razdoblju od 1914/1915. do 1943., uz mali broj dodatnih iz 1947., 1948. i 1951. godine.

85 U prilog istomu zaključku ide i usporedba podataka i formulacija na naljepnicama ploča. Na Elektrotonovim i Kristallovim pločama oni su u pravilu identični, dok se zapis pri GHT-u vezan uz Crystalateovu snimku može razlikovati nekim elementima (npr. sadržavati podatak o tekstopiscu, koji se na naljepnicama ploča rjeđe navodi). Također, katkad se (premda rijetkokad) Elektrotonove ploče matrične oznake K odnose na Kristall, ali ne i na Crystalate. Tako se npr. snimka na ploči br. 250 (m. K-2467) odnosi na snimku na ploči Kristall 4289 (m. R 2467-1) (v. https://d-nb.info/381082989), dočim Crystalateova matrica C 2467 (u bazi pri GHT-u) sadrži sasvim drugu snimku, nevezanu uz Elektroton. Isto vrijedi i za snimku Elektroton (m. K 2468) i Kristall (m. R 2468) u odnosu na Crystalate m. C 2468, snimku Elektroton i Kristall (m. K-4509) u odnosu na Crystalate C 4509, kao i snimku Elektroton (m. K-Tb 2176) koja je objavljena na pločama Kristall, Kristall Sv, Rex, Decca, dok Crystalate m. C 2176 sadrži različitu snimku. Sačuvana je i jedna ponuda Kristall-Schallplatten upućena Elektrotonu 15. 4. 1943., u kojoj su navedene cijene Kristallovih i Imperialovih ploča te zahtjev da ih Elektroton obavijesti o prodajnoj cijeni budući da se naknada za licencu temelji na njoj (DAZ-D).

i u slučaju Crystalatea / Kristalla. Artiphon nije imao doticaja s angloameričkom regijom, pa se stoga ne spominje u radovima leksikografskog karaktera koji su nam bili glavni izvor informacija o Crystalateu (Hoffmann 2005; Martland 2013). Saznanja o Artiphonu stjecali smo induktivno, tragajući u GHT-u, nizu nacionalnih knjižnica, Discogsu i dr. za snimkama koje je objavio i Elektroton. Tako se isplela mreža koja je, osim samog Artiphona, obuhvatila marke ASO, Hertie, Phonycord i Rektophon, zastupljene s po desetak i više snimki, te Amphion, Arpiton, Elektra, Ermophon, Letem, Monopol, Nubaphon, Sonora, VOWA i Wotama, zastupljene s po nekoliko snimki kao i na pločama Elektrotona. Hertie, Phonycord i Wotama djelovali su u Njemačkoj, Sonora u Švedskoj, a preostale navedene u Čehoslovačkoj.[86] Za potvrdu da originalne snimke (matrice) potječu od Artiphona presudna je bila baza pri GHT-u, dok za potvrdu da su sve navedene marke doista bile povezane s Artiphonom, povrh rezultata našeg vlastitog pretraživanja (tj. utvrđivanja da su pojedine snimke s Elektrotonovih ploča objavljene i na pločama dviju ili više navedenih marki), osobito je dragocjeno bilo izdanje *Sto plus dvě etikety* Gabriela Gössela (2021), kako je prethodno već pojašnjeno.

Premda je snimke nastale u vlastitoj produkciji objavljivao i na vlastitim pločama (Artiphon Record i Artiphon Electro Special), daleko najveći dio Artiphonova poslovanja odnosio se na prodaju matrica drugim tvrtkama i markama. Djelovao je u Berlinu, gdje su se odvijala i snimanja, premda katkad i u Pragu, Bernu i dr., u razdoblju od 1919. do 1934. godine.[87] Osim prodaje vlastitih matrica, Gössel i Šír navode da je Artiphon za različite marke izrađivao ploče iz vlastitih matrica, ali i "matrica drugih gramofonskih tvrtki, često bez njihova znanja ili dopuštenja", kao i da je varirao podatke o izvođačima nastojeći pojačati uspjeh na specifičnom ciljnom tržištu (2016: 47–48). Jednako je začudno da su Artiphonove matrice koristile i gramofonske tvrtke izvan Artiphonova konglomerata, i to u razdoblju nakon što je sam Artiphon prestao snimati.[88] Takav je i primjer Elektrotona, pa se može zaključiti da je Artiphon nastavio poslovati još i godinama nakon što je obustavio snimanja ili je, vjerojatnije, Elektroton Artiphonove matrice nabavljao od nekog drugog, nama neznanog dobavljača koji ih je posjedovao. Ukupno je Elektroton objavio oko 65 pouzdano identificiranih i oko 70 vjerojatnih ili mogućih snimki Artiphona i/ili snimki objavljenih i na pločama uz njega

86 V. www.discogs.com/label/143836; www.discogs.com/label/258070; www.discogs.com/label/1552579; https://sv.wikipedia.org/wiki/Sonora_(skivbolag); Gössel 2021: 28, 166, 20, 22, 124, 132; Gössel i Šír 2016: 48. Vrijedi spomenuti i da su Hertie, ASO i Nubaphon bili vezani uz trgovačke tvrtke kojima je očito bilo prestižno potrošačima ponuditi i vlastitu diskografsku marku.

87 Navedeno ishodi iz podataka o snimkama u bazi pri GHT-u. U ovome času (lipanj 2026.) ukupno je 5.287 Artiphonovih snimki u toj bazi. Prema bazi Discogs, Artiphon je vlastite ploče izdavao od 1919. do 1932. (www.discogs.com/label/107074).

88 Prema Gösselu i Šíru, početkom 1930-ih Artiphonove su matrice koristili Kristall, Esta i Kalliope Electro, a marka Pallas (koja je primarno bila vezana uz tvrtku Clausophon) još i 1937. godine (2016: 48, 52).

vezanih marki (ASO, Hertie, Phonycord, Rektophon, Amphion, Arpiton, Elektra, Ermophon, Letem, Monopol, Nubaphon, Sonora, VOWA i Wotama).

Teza da je Elektroton Artiphonove matrice nabavljao od nekog drugog, nama neznanog dobavljača postaje još vjerojatnija kad se promotre i preostale izvorno njemačke tvrtke i uz njih vezane marke čije je snimke objavljivao i Elektroton. Među pouzdano identificiranim snimkama na pločama Elektrotona to su snimke koje potječu od Electro-Musik i njezine marke Elton (oko 30 snimki), Clausophona i njezinih marki Pallas, Audiphon, DeBeGe i Juwel (oko 40), Brillanta i/ili Tempa (oko 15), Tonographie (oko 15), Clangor-Schallplatten GmbH i njezine marke Schallplatten-Volksverband (oko 15), Kalliope i/ili Menzenhauer & Schmidt uz marke Diamant, Bellaccord, VDM (oko 15), Küchenmeistera i/ili Ultraphona (oko 10), Homocorda i/ili Homophona (oko 10) te Polydora (oko 40), a uz njih i švicarske marke Elite Record i Elite Special (oko 15 snimki).[89] Malo je vjerojatno da je Elektroton uspostavio poslovni odnos sa svim tim tvrtkama; izglednije je da je snimke iz njihova portfelja nabavljao od kakva posrednika koji ih je posjedovao. Teza ostaje na razini (razumne) pretpostavke jer ne postoji dokumentacija koja bi je potvrdila, a ni komparativni primjeri u literaturi. Pa ipak, postoje i dodatni argumenti u prilog navedenoj tezi. Prvi se tiče snimki za koje smo pouzdano utvrdili da su objavljene na pločama različitih konglomerata, kako smo ih nazvali. Riječ je o pedesetak takvih primjera koji se, usprkos relativnoj malobrojnosti, čine znakovitima. Kako indiciraju i Gössel i Šír (2016), čini se dakle da su snimke cirkulirale ne samo unutar konglomerata jedne ili više tvrtki, njihovih marki, inozemnih podružnica i poslovnih partnera nego i među konkurentskim konglomeratima, katkad vjerojatno i zaobilazeći legalne okvire. Drugi argument sadrže same Elektrotonove ploče koje su fizički sačuvane, a riječ je o slovnim oznakama matrica. Kako smo radili na diskografiji, od početka su nas oznake matrica koje sadrže slova K i C upućivale na konglomerat Crystalate / Kristall (oznake C, K, K-C, katkad i K-It, K-JU, K-R, K-Sv, R, gdje je It oznaka za Italiju, JU za Jugoslaviju, R za Rex, Sv za Švedsku). Elektroton je snimke tih oznaka očito i nabavio od Crystalatea / Kristalla jer ih u suprotnom ne bi obilježio navedenim slovnim oznakama. Posve je drukčije sa slovnim oznakama snimki koje potječu iz Artiphonova konglomerata. Mahom su obilježene slovom M, uz nekoliko primjera oznaka E (uvijek kada je istu snimku objavio i Elton) i T (uvijek kada su istu snimku objavili i Brillant i/ili Tempo), a katkad ne sadrže slovnu oznaku, već samo broj. Međutim, istim slovom M obilježene su i matrice koje potječu iz domene Clausophona i njegova Pallasa, od Küchenmeistera i Ultraphona te od Elitea. Može se zaključiti da je snimke svih tih tvrtki i marki Elektroton kupovao od istoga, neznanog dobavljača (dobavljača "M").

Postoji još jedan element koji upućuje na postojanje Elektrotonova dobavljača "M". Moguće je da je bio lociran u Čehoslovačkoj, na što upućuje urezani

89 Više o navedenim tvrtkama i markama v. u bazi Discogs. Još je i veći broj snimki za koje opravdano pretpostavljamo, ali nismo mogli i potvrditi da ih je Elektroton preuzeo od navedenih tvrtki i marki. Kao i inače, manjak potvrde posljedica je toga što manjkaju fizički primjerci Elektrotonovih ploča (time i matrični brojevi) i/ili zato što diskografije izvorišnih tvrtki i marki nisu cjelovite.

tekst “Made in Czecho Slovakia”, dokumentiran na oko 30 ploča s obje ili samo jedne strane ploče (ukupno oko 47 strana u rasponu od br. 62 do br. 370 te br. 718; v. rubriku “Podatak o proizvodnji”). Svi takvi primjeri, uz iznimku triju strana, imaju naljepnicu tipa II, mahom nose oznaku matrice M, a pouzdano identificirane matrice obuhvaćaju Artiphon i uz njega vezan Hertie, Elton, Clausophon i uz njega vezane Pallas, DeBeGe i Juwel, Tonographie, Küchenmeister te Elite Rekord. Razvidna je prilična razina uklapanja podatka o čehoslovačkoj proizvodnji u tezu o Elektrotonovoj suradnji s dobavljačem “M”, od kojega je nabavljao snimke različitih proizvođača. Naposljetku smo došli i do toga da je moguće da je riječ o tvrtki Maassen & Co., koja je isprva, pod vodstvom bečkog poduzetnika Hermanna Maassena, u gradu Podmokly (njem. Bodenbach), koji je danas dijelom Děčína u Češkoj, od 1924. tiskala Artiphonove ploče za čehoslovačko tržište, usto tiskala gramofonske ploče za različite naručitelje, sama proizvodila snimke i raspolagala velikim fondom Artiphonovih, a uz njih i Pallasovih i drugih matrica. Nakon smrti oca novoregistriranom tvrtkom istoga imena od 1934. je upravljao Friedrich Maassen (v. Hosťák et al. 2025; usp. i Gössel i Šír 2016: 48, 105, 174). Stoga je moguće da Elektrotonova oznaka “M” označava upravo Maassenov fond ili nabavni kanal, premda bez uvida u poslovnu dokumentaciju takva identifikacija ostaje na razini hipoteze.

Struktura preostalih njemačkih tvrtki i marki iz perspektive Elektrotonova označavanja matrica – a time po svoj prilici i njegovih poslovnih kontakata – sukladna je njihovu realnom ulančavanju, pa su oznakom E označene matrice Electro-Musika i njezina Eltona, oznakom Kp matrice Kalliope i Menzenhauer & Schmidta, oznakom T matrice Brillanta i Tempa,[90] oznakom L-H matrice Homocorda (uz L-HJ kao oznaku za Jugoslaviju), oznakama D, D-L, P i P-L Polydorove matrice, dok se za Clangor-Schallplatten i njezin Schallplatten-Volksverband te za Tonographie ne može izvući pouzdani zaključak. Ima doduše i odstupanja od toga uslijed cirkulacije snimki među različitim tvrtkama, a paralelno tomu i nepotpunih diskografija, kako je već naznačeno i općenito, a i u vezi s izvorno Artiphonovim matricama. Osim toga, uvijek su moguće i omaške.

Neusporedivo je jednostavnije bilo rekonstruirati Elektrotonovo korištenje matrica talijanskog Fonita (matrice oznake F) i češke (čehoslovačke) Este (matrice oznake Es ili E-S) kao daljnjih njegovih važnih partnera.[91] S obje je tvrtke izravno komunicirao, o čemu svjedoči i dokumentacija sačuvana zahvaljujući nadzoru koji je nad uvozom gramofonskih ploča u doba NDH provodio GRP. Identifikaciju Fonitovih matrica otežala je činjenica da ne

90 Logično je da ih je Elektroton označavao slovom T, prema Tempu, koji je 1936. ili 1937. zamijenio prethodnu marku Brillant u okviru koncerna Schallplattenindustrie Otto Stahmann (www.discogs.com/label/65067; www.discogs.com/label/99684).

91 Fonit je pod tim imenom, izvedenim iz naziva originalne tvrtke Fonodisco Italiano Trevisan koja je 1911. utemeljena u Milanu, djelovao od 1926. godine (Harwell Celenza 2017: 104). Esta je djelovala od 1930. do 1946. godine, kada je nacionalizirana i transformirana u novoutemeljeni Gramofonové závody (Gössel i Šír 2014: 15), slično kao što je bilo i u primjeru Elektrotona i Jugotona. Bila je prva češka diskografska tvrtka koja je obuhvatila sve faze proizvodnje gramofonskih ploča (ibid.: 13). O radu Este v. i Kotek 1998: 21–22.

postoji njegova cjelovita diskografija,[92] pa stoga za šezdesetak snimki koje (vrlo) vjerojatno potječu od Fonita i za koje su znatnim dijelom poznati i matrični brojevi (jer su sačuvani fizički primjerci ploča) ipak nismo mogli potvrditi da je doista riječ o Fonitovim matricama, dok smo za preostalih šezdesetak snimki pouzdano utvrdili da jest riječ o Fonitovim matricama.[93] Za razliku od toga, s Estinim je matricama postupak bio veoma jednostavan jer postoji cjelovita njezina diskografija, uključujući i pouzdane metapodatke i datacije snimki (Gössel i Šír 2014). Stoga samo u desetak primjera nismo mogli potvrditi da jest riječ o Estinim snimkama (zato što nisu sačuvani primjerci Elektrotonovih ploča, pa dakle nisu poznati ni brojevi matrica), uz sedamdesetak pouzdano identificiranih Estinih snimki objavljenih na pločama Elektrotona.

Uz primarno njemačku, talijansku i češku glazbu na matricama njemačkih diskografa, Fonita i Este te angloameričku, zastupljenu najviše na matricama Crystalatea / Kristalla, Elektroton je svojim licencnim izdanjima predstavljao i južnoslavensku glazbu. Rad je i započeo snimkama slovenske glazbe, što je doduše bilo točno samo jednim dijelom, dok su drugim dijelom "slovensku" sekciju u katalogu iz 1937. reprezentirali njemački instrumentalni sastavi u izdanju njemačkih diskografa. Elektrotonov interes za slovenski repertoar i izvođače nastavio se i narednih godina, pa otuda suradnja s Homophonom (snimke Danila Bučara iz 1929.) i Polydorom (snimke Mirka Jelačina i Drage Žagara te Muškog seksteta Brnca iz 1931.). Sva je ta tri bloka snimki Elektroton objavio nakon kataloga iz 1939., a prije kataloga iz 1943. godine. Postoji mogućnost i da je oko pet matrica Elektroton preuzeo od tvrtke Elektra u vlasništvu A. Rasbergera, a ovaj nabavio od inozemnih proizvođača. O postojanju te trgovine gramofonskim pločama u Ljubljani doznajemo iz reklama u novinama (v. npr. *Slovenski narod*, 6. 3. 1927., str. 7) i sačuvanih prodajnih kataloga.[94] Osim što je prodavao ploče različitih proizvođača, Rasberger ih je i objavljivao pod vlastitom naljepnicom (primjere potencijalno vezane uz Elektroton v. u rubrici napomena u diskografiji).

Godine 1939. Elektroton je započeo seriju 1000 posvećenu južnoslavenskoj narodnoj glazbi, surađujući pritom s Homocordom, vjerojatno i Polydorom i Kristallom, no naročito s bugarskom tvrtkom Simonavija (Симонавия) i njezinom markom Orfei (Орфей) (oznake matrica S i S-N).[95] Isprva smo smatrali

92 Oslonili smo se na katalog talijanskog nacionalnog knjižničnog servisa (opac.sbn.it), talijansku digitalnu knjižnicu (internetculturale.it) i portal Canzone italiana (canzoneitaliana.it), a što se tiče snimki talijanskog jazza, na popis koji donosi Mazzoletti u svojoj knjizi (1983).

93 Treba pripomenuti da je Elektroton, počevši od ploče br. 452, promijenio način navođenja Fonitovih matrica: od označavanja Fonitovim nakladničkim brojem (na prethodnim Elektrotonovim pločama, nerijetko uz urezani broj Fonitove matrice) prema označavanju Fonitovim brojem matrice (od ploče br. 452 nadalje).

94 Dva su kataloga iz 1930. i jedan je nedatiran. Kopije su pohranjene u GNI ZRC SAZU.

95 Tvrtku je 1924. osnovao Simeon Petrov, jedan od pionira bugarskog zrakoplovstva. Akustička su snimanja započela 1928/1929., a 1934. električna, pozicionirajući Simonaviju kao "prvu [tvrtku] u Bugarskoj koja je započela s cjelovitom proizvodnjom ploča" (https://bg.wiki-

da je Orfei ime tvrtke (usp. Ceribašić et al. 2025b), vodeći se naljepnicama dostupnih ploča te digitalnom inačicom "kataloga" Orfejevih ploča. On na paginiranim stranicama sadrži popis gramofonskih ploča Orfeja (str. 1–20), Medeje (Медея; str. 20–22), Patrije (Патрия; str. 22–23), Lire (Лира; str. 24) te "međunarodne ploče" Polydora (str. 25). Tek smo naknadnim pronalaženjem naslovnice dotičnoga kataloga utvrdili da je zapravo riječ o izdavačkim markama pod okriljem Simonavije. Uz osnovni podatak o Simonavijinu pravnom statusu i adresi, na naslovnici stoji: *Каталогъ на грамофоннитѣ плочи "Орфей", "Медея", "Патрия", "Лира", "Полидоръ", и "Брунсвигъ": Сезонъ 1942/43 година* [Katalog na gramofonnitě ploči Orfei, Medeja, Patria, Lira, Polidoră i Brunsvigă: Sezonă 1942/43 godina].

U tom smo katalogu pronašli 13 potvrđenih i oko 50 vjerojatnih snimki objavljenih i na pločama Elektrotona, uz četiri vjerojatne paralele snimki koje je Simonavija objavila u seriji Medeja. Obuhvaćaju primjere i narodne i popularne glazbe, a velika razlika između potvrđenih i nepotvrđenih matrica ishodi iz toga što ne postoji Simonavijina diskografija, kao ni fond njezinih ploča u relevantnim bugarskim institucijama, dočim dotični katalog, dakako, ne uključuje brojeve matrica, već samo nakladničke brojeve. Stoga se potvrđene snimke odnose na malobrojne zapise u bazi Discogs i digitalne presnimke koje smo pronašli na YouTubeu (a koje uključuju i naljepnice ploča, pa dakle i brojeve matrica), nekoliko podataka o matricama u dokumentaciji Saše Spasojevića te nekoliko podataka u radovima Ventsislava Dimova (2009, 2012).[96]

Desetak snimki ruske i hrvatske glazbe u izvedbama domaćih glazbenika Elektroton je preuzeo od Edison Bell Penkale. To je skroman broj uzimajući u obzir višekratna Elektrotonova nastojanja za uspostavom suradnje s EBP-om, i oko otkupa matrica i oko otkupa i/ili najma opreme za proizvodnju ploča (Ceribašić et al. 2025a: 26). Vlastita je pak snimanja, kako je već navedeno, Elektroton realizirao od potkraj 1944. i tijekom 1945. godine. Ukupno smo pouzdano identificirali 31 takvu snimku (matrice oznake Et), uz 14 dodatnih objavljenih na pločama koje fizički nisu sačuvane, pa stoga ni njihova pouzdana identifikacija nije moguća. Dio ih je dospio biti objavljen u NDH, a dio je objavljen nakon rata. Osim toga, usporedba slijeda objavljenih ploča, brojeva matrica i podrijetla snimki ukazuje na to da nisu sve snimke nastale u NDH, nego dio i nakon rata, vjerojatno već 1945., a eventualno i 1946., no svakako prije utemeljenja Jugotona 1947. godine (jer bi u tom slu-

pedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%8F; v. i www.discogs.com/label/697447; https://www.linkedin.com/posts/yonko-chuklev-a7733568_100-%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D0%B1%D1%8A%D0%BB%D0%B3%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0-%D0%B7%D0%B2%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D1%88%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82-activity-7267553034065350659-v_-5; https://jazzfm.bg/intervuta/pyrvi-aviator-i-muzikalen-izdatel-pochitame-simeon-petrov-osnovatelja-na-simonavija; https://balkanza.ru/istoriya-bolgarskoj-zvukozapisyvayushhej-kompanii-balkanton/).

96 Neobično je da i Dimov, vodeći bugarski znanstvenik u sferi diskografskih istraživanja, Simonaviju spominje samo u jednom svom radu (2009: 33, 39, 41).

čaju nosile oznaku "Proizvod 'Jugoton'", koju ne sadrže). Postoje usto i dvije snimke s ploče br. 1000, izdane u doba objave kataloga iz 1943. godine, koje su po svoj prilici snimljene u suradnji Elektrotona i Hrvatskog krugovala, ali izrađene u inozemstvu (s obzirom na oznaku matrice D, moguće u suradnji s Polydorom). Repertoar Elektrotonovih vlastitih snimki obuhvaća hrvatsku narodnu, popularnu (plesnu) i klasičnu (vojnu) glazbu, uz nekoliko snimki prepjeva inozemne popularne glazbe, a izvođači su onodobni istaknuti hrvatski glazbenici i ansambli. S obzirom na to da se brojevi dokumentiranih matrica kreću u rasponu od br. 21 do br. 98, čini se da je bio načinjen daleko veći broj snimki, od kojih, međutim, znatan dio nikad nije objavljen.

U rubrici "Podrijetlo matrica" navedene su tvrtke i/ili marke gramofonskih ploča od kojih je Elektroton preuzimao matrice. Izvor za zaključivanje u svakom konkretnom primjeru naveden je u napomenama, pri čemu se javljaju dvije osnovne formulacije: "originalno izdanje ..." kada je riječ o identifikaciji tvrtke koja je proizvela dotičnu matricu te "ista snimka objavljena na ploči ..." kada je riječ o identifikaciji marke gramofonskih ploča koja je objavila istu snimku kao i Elektroton. Razina sigurnosti zaključivanja varira, kako je također razvidno iz napomene uz svaki konkretni primjer, ali je navedeno i u zasebnoj rubrici – "Identifikacija podrijetla" – s opcijama "sigurna", "nesigurna" i "nepoznata". Sigurna identifikacija podrazumijeva da smo putem broja matrice (a usto i drugih podataka o snimci) utvrdili tvrtku koja je proizvela i/ili marku koja je objavila istu snimku (matricu) kao na Elektrotonovoj ploči. Kod nesigurnih identifikacija to izostaje (u pravilu zato što nije sačuvan primjerak Elektrotonove ploče, pa nam stoga nije poznat ni broj matrice, ili zato što izvorišna matrica nije uključena u postojeće fondove koje smo pretražili), ali više preostalih metapodataka upućuje na "vjerojatnu" ili "moguću" snimku određena podrijetla, kako je pojašnjeno u napomenama. "Nepoznata" identifikacija odnosi se na snimke s Elektrotonovih ploča za koje nismo uspjeli utvrditi paralelu, čak ni moguću ili vjerojatnu, a kamoli sigurnu. Naposljetku, treba napomenuti da u rubrici "Podrijetlo matrica" kod snimki koje su objavili različiti njemački konglomerati, kao i snimki za koje postoje indicije o podrijetlu u smjeru dotičnih različitih konglomerata, najprije navodimo Crystalate / Kristall i pridružene marke, zatim Artiphon i njegove pridružene marke (kao dva najvažnija izvora snimki na Elektrotonovim pločama), a u nastavku preostale tvrtke i/ili marke ploča.

Podaci o naslovima, autorima, izvođačima i žanrovima

Navedeno je prethodno da smo inačicama podataka kako su zabilježeni na naljepnicama ploča dali prednost nad inačicama u katalozima. To je provedeno u svim rubrikama kojih se tiče: "Naslov snimke (nalj. ili kat.)", "Podnaslov snimke (nalj. ili kat.)", "Autori (nalj. ili kat.)", "Izvođači: pojedinci (nalj. ili kat.)" i "Izvođači: ansambli (nalj. ili kat.)". Je li riječ o podacima s naljepnica ili iz kataloga razvidno je na temelju rubrike "Osnovni izvor (zbirke gramofonskih ploča)", gdje izostanak podatka podrazumijeva da smo se morali osloniti na kataloge s obzirom na to da ni fizički ni virtualno ne postoje sačuvani primjerci ploča. U slučaju alternativnih navoda, bilo pri oslanjanju na

naljepnice ili na kataloge, navodimo znak jednakosti među njima, a isti znak koristimo i za višejezične naslove. Tako, primjerice, za snimku s ploče br. 71 stoji naslov "Muzikanti, pojdte hrát... = Zasvirajte muzikanti = Dodjite i svirajte..." (na temelju tri dokumentirana primjerka ploče), dok je u napomene uključen podatak da se u katalozima pojavljuje i naslov "Zasvirajte glazbenici". Na jednak smo način postupili i u svim preostalim navedenim rubrikama, točno prenoseći formulacije s naljepnica ploča, odnosno iz kataloga, sve do omaški u ispisu. Pritom smo razlike u katalozima u odnosu na naljepnice ploča notirali u napomenama samo kada je riječ o različitim navodima, dok smo različite formulacije zanemarili. Primjerice, nismo notirali piše li u katalogu "uz pratnju plesnog orkestra", za razliku od "plesnog orkestra" na naljepnici ploče, ali jesmo notirali ako je, primjerice, na naljepnici "plesni orkestar", a u katalogu "salonski orkestar". Isto tako, ako na naljepnici stoji "engleski valcer", a u katalogu "valcer", to je u napomeni notirano, no nije notirano ako u katalogu umjesto "engleskog valcera" stoji "lagani valcer" ili "Engl. Waltz". Dakle, kada je riječ o naljepnicama, navodimo i sve sitne razlike u ispisu među različitim sačuvanim primjercima (npr. "Engl. Waltz = lagani valcer" na ploči br. 140). Kako smo prethodno predočili vezano uz pravopis prije i tijekom NDH, takve sitne razlike mogu biti znakovite i potpomoći identifikaciju različitih elemenata ne samo određene snimke nego i strukturiranja Elektrotonove produkcije u cjelini.

Kad je riječ o autorima, izvođačima pojedincima i ansamblima, u zasebnim rubrikama donosimo točno kako su navedeni na naljepnicama ili u katalozima,[97] uključujući i eventualne omaške i krive navode (ili čestoput i nema podatka), a u zasebnim rubrikama potvrđene ili identificirane autore, izvođače pojedince i ansamble. Najčešće jest riječ o istim, odnosno potvrđenim autorima i izvođačima koji su navedeni i na naljepnici i/ili u katalozima, premda je i znatan broj onih koje smo identificirali na temelju originalne matrice i/ili izdanja iste matrice na pločama drugih marki. U rubrikama potvrđenih/identificiranih autora i izvođača usustavljen je način njihova navođenja prezimenom, imenom i ulogom (npr. "Semprini, Alberto, skladatelj" ili "Semprini, Alberto, voditelj" na snimkama gdje je voditelj ansambla). U rubrici potvrđenih/identificiranih autora najprije su navedeni skladatelji, zatim aranžeri i na kraju tekstopisci, a u rubrici potvrđenih/identificiranih izvođača pojedinaca najprije pjevači, zatim eventualni solisti na glazbalima i na kraju voditelji ansambala. U rubrici potvrđenih/identificiranih ansambala provedeno je i ujednačavanje naziva, pa je većina ansambala imenovana svojim voditeljem: primjerice, "Orkestar Semprini" (premda je na naljepnicama i u inačici "plesnoga orkestra"), "Orkestar Gulesco" (premda je na naljepnicama i u inačici "ciganskog orkestra"), "Orkestar Walis" (premda je na naljepnicama u inačicama "orkestra", "jazz orkestra" i "salonskog orkestra", kako je i navedeno u rubrici "Izvođači: ansambli [nalj. ili kat.]"). Ujednačavanje

97 Treba spomenuti da je katalog iz 1943. najoskudniji podacima. Cijelim se katalogom donosi samo naslov (većinom na originalnom jeziku i hrvatskom) te žanr i/ili katkad podatak o tipu izvedbenog sastava. Usto uz pojedine snimke u sekcijama "Narodnih" i "Macedonskih" te dijelu "Slovenskih" (str. 17–21) stoje prezimena pjevača (i u nekoliko primjera harmonikaša), a u sekciji "Koncertnih skladbi i pjesama" (str. 26–27) ponegdje prezimena skladatelja.

naziva opravdano je uslijed učestale onodobne prakse navođenja različitih atribucija i za nesumnjivo isti konkretni ansambl. Tip izvodilačkog sastava usustavljeno je naveden u zasebnoj rubrici, dok je ovdje naglasak na identificiranom voditelju, kao što je to i bio slučaj u onodobnoj diskografiji. Što se tiče ansambala specifična naziva i/ili institucionalnih ansambala (orkestara), navodimo ih u inačici na izvornim jezicima (njemački, češki, engleski, španjolski) ili pak u hrvatskoj inačici (u primjerima gdje inačice na izvornim jezicima većinom nisu poznate, već su najčešće njemačke, što se odnosi na ruske i bugarske ansamble). Moguće je, dakako, da ista osoba vodi različite orkestre, kao i da se isti orkestar, i usprkos provedenoj analizi, pojavljuje pod različitim nazivima. Tako je, primjerice, moguće da je Eddy Walis vodio više različitih orkestara (kako i indiciraju naljepnice na pločama Elektrotona i drugih tvrtki i marki), a ne jedan (kako sugerira navod u rubrici potvrđenih/identificiranih ansambala). Jednako tako, moguće je da je u još ponekim snimkama Elton-Tanz-Orchestera, primjerice, zapravo riječ o orkestru Emila Kahna (kako smo utvrdili za tri snimke). Treba spomenuti i problematičnost termina "orkestar". Koristimo ga jer u izvorima funkcionira kao središnji, opći termin za instrumentalna izvodilačka tijela (za što danas koristimo termin instrumentalnog "ansambla", kao što je i u nazivu rubrike), no neumitno istodobno sugerira prilično mnogoljudno izvodilačko tijelo, premda mnogi ansambli (tj. "orkestri") po svoj prilici nisu bili takva karaktera. Na naljepnicama ploča samo pojedini termini (napose "solisti" i "band") sugeriraju instrumentalne ansamble manje od orkestra, no kako se i oni u izvorima koriste nekonzistentno za nesumnjivo isti ansambl, sve smo ih podveli pod termin "orkestra", tim više jer su izvedbeni sastavi specificirani u zasebnoj rubrici. I u primjeru manjih sastava (dua, trija, kvarteta i seksteta) imenujemo ih samo prezimenom voditelja s obzirom na to da su kulturna pripadnost i izvedbeni sastav uključeni u zasebne rubrike (npr. "Trio 'The Owahy Players'" umjesto "Havajski trio 'The Owahy Players'", "Duo Rapp i Elmer" umjesto "Harmonikaški duo Rapp i Elmer").

Navode o autorima, izvođačima i žanrovima provjeravali smo tragajući ujedno za izvorišnim matricama. Kod različitih navoda, u pravilu smo vjerodostojnijima smatrali one vezane uz izvorišnu matricu, ali smo ih i dodatno provjeravali – svaku skladbu i njezina autora te sve izvođače. Nailazili smo na mnogobrojne probleme. Primjerice, u mnogim slučajevima iz samih naljepnica i/ili kataloga nije bilo jasno tko je skladatelj, a tko tekstopisac, trebalo je razlučiti skladatelje i aranžere narodnih napjeva te identificirati o kojem je konkretno autoru i/ili izvođaču riječ, s obzirom na to da na naljepnici i/ili u katalogu manjkaju osobna imena, da su podaci netočni, u rasponu od krivih atribucija do pogrešaka u ispisu imena, ili pak da podaci u potpunosti izostaju. Sva imena provjeravali smo u muzikološkoj literaturi,[98] no ishod je bio prilično

98 Konkretno, pretraživali smo u *RILM*-u (*Répertoire International de Littérature Musicale*) kao najopsežnijem agregatu literature o glazbi na svim jezicima i sa svih strana svijeta, uključujući i mrežno pretraživa leksikografska izdanja kao što su njemačka enciklopedija *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, talijanski *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* i *Československý hudební slovník osob a institucí*, kao i specijalistička izdanja poput *Blasmusik-Lexikon*, *Steirisches Musiklexikon* i dr. Također smo pretraživali i *Grove Music Online*, nacionalne biografske leksikone itd.

slabašan, očito zato što je muzikologija i nadalje koncentrirana prvenstveno na klasičnu glazbu. Studij popularne glazbe izrazito je angloamerički fokusiran, kao uostalom i studij snimljene glazbe (diskografije), kako je već navedeno, te nam ni te subdisciplinarne niše nisu bile od osobite pomoći u identifikaciji, a nekmoli za neki podrobniji uvid u rad autora i izvođača koje je Elektroton izdavao. Najobuhvatnijim se pokazao Discogs, a uz njega, za skladbe, autore i izvođače angloameričkoga podrijetla, SecondHandSongs, za preostale katkad i nacionalne Wikipedije, dok smo elementarne podatke o imenima, godinama života i profesionalnoj pripadnosti nerijetko pronašli i u VIAF-u. Pri ponovnim pokušajima ili provjeravanjima od potkraj 2025. nadalje od pomoći je bila i umjetna inteligencija, tada već integrirana u mrežne pretraživače, navodeći nas kojiput prema korisnim izvorima. Osim toga, znatno nam je ubrzala rad pri strukturiranju rubrika "Kulturno područje autora (skladbe)" i "Jezično i kulturno područje izvođača (snimke)", koje smo oblikovali tek potkraj rada na Elektrotonovoj diskografiji. No i usprkos svim nastojanjima, nismo uspjeli identificirati autore četrdesetak snimki koje nisu narodne (većinom bugarskih), dok je, što se tiče izvođača pojedinaca i ansambala, ostalo nepoznato o kome je riječ za 478, odnosno 599 snimki. Kako je razvidno u rubrikama potvrđenih/identificiranih autora i izvođača, broj barem elementarno identificiranih pojedinaca još je i manji od toga, s obzirom na to da su obuhvaćeni i oni kojima ne znamo čak ni puno ime (npr. stanoviti Zajec i Nizdal na po dvije, aranžeri Lützow i F. Schmid na po dvije, skladatelji Nikolov na sedam i N. Leviev na osam snimki, pjevači Iv. Hristov, Vl. Končak i Savata na po jednoj, pjevač/ica G. Lanko na dvije, pjevači Iv. Zdravkov na dvije, a V. Pavlásek na četiri snimke, harmonikaški duo Rapp i Elmer na dvije, dirigent A. Müller na jednoj i voditelj W. Zenz na jednoj snimci).

U biografijama potvrđenih i/ili identificiranih glazbenika nailazili smo na podatke koji kolidiraju saznanjima na temelju izrade Elektrotonove diskografije. Kao samo jedan od niza primjera navedimo Emila Kahna (1896. – 1985.). Ime mu se ne pojavljuje na Elektrotonovim naljepnicama i/ili u katalozima, ali smo pouzdano identificirali četiri snimke u kojima je voditelj ansambla (uz jednu vjerojatnu), od kojih su dvije nastale otprilike u siječnju 1936. u Stuttgart-Bad Cannstattu (prema bazi pri GHT-u). Iz toga ishodi da u SAD nije emigrirao 1935., kako se navodi u biografiji do koje smo uspjeli doći, nego nešto poslije.[99] Dakako da se ovdje ne možemo baviti dopunama biografija glazbenika čije je snimke objavio i Elektroton. Namjera nam je bila donijeti koliko je god moguće pouzdan podatak o snimkama, a time i elementarnu (pouzdanu) informaciju o zastupljenim glazbenicima, kao što je to i u primjeru Emila Kahna.

Manje je zahtjevno bilo utvrditi žanrovsku pripadnost snimki. Kao i za druge metapodatke, navod uz identificiranu snimku izvorišne tvrtke i/ili gramofonske marke smatrali smo pouzdanijim od navoda na naljepnici Elektrotonove

99 V. https://grammophon-platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?5647; v. i https://www.discogs.com/artist/1337025; http://viaf.org/viaf/111308868; https://d-nb.info/gnd/1394595417. Pretražujući RILM, saznali smo da je Kahn autor studije o dirigiranju (*Conducting*, 1965.) te da je 2024. objavljena monografija o njemu (*Blick zurück in eine große Zukunft: der Dirigent Emil Kahn* autora Rainera Bunza. Norderstedt: BoD [Books on Demand]).

ploče, a ovaj pak pouzdanijim od navoda uz samu snimku u katalogu i/ili navoda slijedom kataloške sekcije. Podatak je najčešće bio istovjetan, samo katkad zamućen nazivom kataloške sekcije koji se odnosi na suprotnu stranu ploče. Dvojbena određenja nastojali smo razriješiti pronalazeći notno izdanje skladbe. U rubrici žanrova, osim toga, usustavili smo termine (npr. engleski valcer umjesto English waltz i sl.) i slijed navođenja žanrovskih određenja (npr. najprije podatak da je riječ o filmskoj glazbi, a zatim podatak o plesnom žanru). Oko pripadnosti "narodnoj" glazbi nije bilo moguće biti dosljedan. Naime, za mnoga žanrovska određenja snimki izvan kruga južnoslavenskih glazbi izostaje uvid koji bi nam omogućio razlučiti žanrove narodne glazbe, obrade narodne glazbe i autorske skladbe u stilu dotičnih žanrova narodne glazbe, naročito što se tiče pojedinih božićnih pjesama, čardaša, jodlera, lendlera, mađarskih pjesama, mazurki, polki, valcera, kao i pojedinih kola. Stoga se odrednica narodne glazbe u konačnici pojavljuje samo uz južnoslavenske i poneke snimke ruske glazbe, katkad i uz dodatnu žanrovsku specifikaciju (npr. kolo), a izostaje kod snimki drugoga podrijetla. Oboje je sukladno Elektrotonovu razumijevanju narodnoga kao lokalno i regionalno definiranoga pojma koji se odnosi na domaću sredinu.

Podaci o kataloškim sekcijama, izvedbenim sastavima te kulturnoj i jezičnoj pripadnosti autora i izvođača

Uvid u raspon glazbi (predložaka i stilova izvođenja) i glazbenika zastupljenih na pločama Elektrotona nastojali smo produbiti, ali u najsažetijoj mogućoj formi, dodajući rubrike s podacima o izvedbenim sastavima, kulturnom području autora (tj. skladbe, odnosno predloška u primjerima narodne glazbe) te jezičnom i kulturnom području izvođača (tj. snimke, odnosno izvedbe). Svi su ti aspekti bili relevantni i iz perspektive vodstva Elektrotona, kako je razvidno iz naziva sekcija u katalozima, koje navodimo u zasebnoj rubrici.

Kod glazbenika koji su djelovali u različitim sredinama u obzir smo uzeli njihovo djelovanje u doba nastanka snimke o kojoj je riječ. Primjerice, talijanski skladatelj Gino Filippini (1900. – 1962.) rođen je u Aleksandriji, gdje je završio i studij, nakon Prvoga svjetskog rata preselio se u Torino, tijekom 1920-ih radio kao dirigent na Radiju Bern, potom i u Njemačkoj i Španjolskoj, da bi se zatim vratio u Torino, formirao jedan od prvih talijanskih jazz orkestara i za njega počeo skladati, ostvarivši prvi uspjeh 1939. skladbom "Sulla carrozzella".[100] S obzirom na to da snimke njegovih skladbi koje je preuzeo Elektroton potječu s kraja 1930-ih i početka 1940-ih i pjevane su na talijanskom, jezično i kulturno područje odredili smo kao talijansko, usprkos multilokacijskoj životnoj putanji njihova autora. Srodno tomu, za voditelja instrumentalnih ansambala i pijanista Alberta Semprinija (1908. – 1990.), koji je na Elektrotonovim pločama zastupljen s pedesetak snimki, navodimo također talijansku pripadnost jer te snimke potječu iz njegova talijanskoga razdoblja studiranja i rada od 1920-ih do 1949., nakon čega se vratio u rodno

100 V. https://it.wikipedia.org/wiki/Gino_Filippini. Navedena je skladba objavljena na Elektrotonovoj ploči br. 453.

Ujedinjeno Kraljevstvo.[101] Usto je odreda riječ o snimkama koje je originalno objavio Fonit i koje su, kad je riječ o vokalno-instrumentalnim izvedbama, pjevane na talijanskom. Problematika višestruke kulturne pripadnosti izraženija je kod nizozemskog glazbenika židovskoga podrijetla Eddyja Walisa (1900. – 1966.), koji je na Elektrotonovim pločama zastupljen u ulozi voditelja ansambla na osam potvrđenih i vjerojatnih Artiphonovih snimki. Walis je snimao s glazbenicima iz različitih jezičnih i kulturnih područja (češkog, njemačkog, engleskog),[102] a s obzirom na to da je Elektroton od Artiphona preuzimao snimke i na njemačkom i na češkom, onda ni Walisova kulturna determinacija nije kod svih snimki ista (što inače u pravilu jest slučaj, kako je netom navedeno), već se pojavljuje i pod osnovnom češkom i osnovnom upitnom njemačkom determinacijom: "češko (i nizoz., žid.)" i "njem.? (i nizoz., žid.)". Mnogo je usporedivih primjera višestrukih kulturnih pripadnosti glazbenika koje su u ovim dvjema rubrikama svedene na isječak relevantan za konkretnu snimku na Elektrotonovoj ploči. Kad je riječ o pripadnicima manjinskih zajednica, židovske i romske, s obzirom na to da su komparativno bili dobro zastupljeni u diskografiji, dotične pripadnosti naznačujemo u zagradi uz navod sredine u kojoj su djelovali u doba nastanka snimke o kojoj je riječ. Dokumentirali smo prvenstveno pripadnosti skladatelja (ne i tekstopisaca), pjevača i voditelja orkestara (ne i eventualno navedenih drugih istaknutih izvođača). Pritom su na području popularne glazbe (koja je u Elektrotonovoj diskografiji neusporedivo zastupljenija od klasične) ionako najčešće istovjetne kulturne pripadnosti svih autora, odnosno svih izvođača.

U svim slučajevima nesigurnih kulturnih pripadnosti dodali smo upitnik. Drugim riječima, upitnik izostaje samo kod potvrđenih autora i izvođača potvrđenih kulturnih pripadnosti. Kad autor nije poznat, a vjerojatno jest riječ o autorskoj skladbi, u određivanju njegove kulturne pripadnosti vodili smo se jezikom navedena naslova, kao i nazivom sekcije u katalogu (u primjerima gdje jest riječ o kulturno, geografski i/ili jezično definiranim sekcijama), ali uz pridodani upitnik. Upitnik je naveden i u primjerima kad autori i izvođači jesu izrijekom navedeni svojim imenom, no nisu poznate njihove pripadnosti. Time smo na jednak način tretirali skladbe imenovanih autora za koje nemamo dodatnih podataka, kao i skladbe bez navoda o autoru koje drugim navedenim elementima upućuju na autora određene kulturne pripadnosti.

Kod izvođača je više nesigurnosti nego kod autora. Ako postoji podatak o vjerojatnoj originalnoj snimci i njezinim izvođačima ili ako je riječ o snimkama Este i Fonita, što već samo po sebi upućuje na češke, odnosno talijanske izvođače (pa makar dotične originalne snimke katkad i ne sadržavale podatke o izvođačima), ili ako je kataloški snimka smještena u sekciju određenu prema kulturnom području (npr. "Češke"), to se područje navodi i u rubrici jezičnog i kulturnog područja snimke uz dodani upitnik, koji je tim primjereniji jer se geografski i/ili kulturno imenovane sekcije u Elektrotonovim kata-

101 V. Chislett 2008; https://en.wikipedia.org/wiki/Alberto_Semprini.

102 V. http://www.musiques-regenerees.fr/Pays-Bas/Amsterdam/WallisEddie.html.

lozima odnose prvenstveno na skladbe, a sekundarno na izvođače. S matricama njemačkih tvrtki drukčije je jer, premda su na njima dominirali izvođači s njemačkog jezičnog područja, i unutar toga iz Njemačke, ipak postoji i nemali broj drukčijih primjera. Stoga ni identificirano izdanje Crystalatea, Kristalla, Eltona, Artiphona te drugih njemačkih tvrtki i marki nije impliciralo i njemačku pripadnost izvođača, nego je naveden samo upitnik.

Kod sekcije "slovenskih" snimki u Elektrotonovim katalozima, pokazalo se u nizu primjera da je zapravo riječ o snimkama s njemačkoga jezičnog područja, pa je ta kataloška odrednica zanemarena. Za razliku od toga, uključenost u katalošku sekciju sa snimkama vokalno-instrumentalne glazbe na njemačkom (tj. snimke s njemačkim "pripjevom" ili "refrenom") bila je podlogom za određivanje takvih snimki kao njemačkih s upitnikom, jednako kao i kod čeških, talijanskih i dr. snimki.

U rubrici "Izvedbeni sastavi" ne koristimo upitnik, nego riječ "vjerojatno" (tj. kraticu "vjer.") u svim primjerima nepotvrđenih sastava gdje, međutim, podaci na naljepnici, u katalozima i/ili sekcije kataloga upućuju na određeni, vjerojatni sastav. Za razliku od naglaska na voditeljima u rubrici potvrđenih i/ili identificiranih ansambala, ovdje je naglasak na tipu ansambala, uključujući i specificiranje opće kategorije "orkestra" u mjeri u kojoj je bilo moguće pouzdano razlučiti manje instrumentalne "ansamble" od većih "orkestara", a i trija, kvartete, sekstete itd. Kod vokalno-instrumentalnih snimki najprije je naveden sastav vokalnih, a zatim instrumentalnih dionica, a kod instrumentalnih najprije solistička glazbala, a zatim prateći ansambl (npr. "vokal/i, havajske gitare, orkestar plesni" u "Please remember" na ploči br. 359). U nemalom broju primjera nije bilo moguće razlučiti radi li se o "plesnom" ili "salonskom orkestru", pa su stoga i navedeni u formulaciji "orkestar plesni/salonski". Nema dvojbe da je njihovo razlikovanje u glazbenoj praksi razmatranoga razdoblja uvelike ovisilo o žanrovskoj pripadnosti repertoara (s okosnicom u modernim plesnim žanrovima, odnosno popularnim brojevima iz opereta i klasičnim plesnim žanrovima), no nju hotimice nismo uzeli u obzir jer se ova rubrika tiče izvedbenoga sastava, dočim je žanrovska pripadnost sadržana u zasebnoj rubrici. Na srodan se način odnose i pojedine snimke jazz, swing i swing-jazz orkestara prema plesnim orkestrima.

U rubrici "Sekcije u katalozima" prenosimo podatke iz kataloga, ali uz određene modifikacije s obzirom na to da kataloške sekcije obuhvaćaju ploče, a ovdje je riječ o snimkama. Vodili smo računa o realnoj žanrovskoj pripadnosti određene snimke, pa je zanemarena činjenica da se određena snimka pojavljuje, zbog druge strane ploče, i u sekciji kojoj realno ne pripada; navedena je samo realna sekcija dotične snimke. Međutim, za snimke žanrova koji ni u jednom katalogu ne čine zasebnu sekciju (npr. foxtrot-rumba) morali smo uključiti podatak vezan uz snimku s druge strane ploče – u takvim smo primjerima u uglatoj zagradi naveli "druga strana", kako bi se potvrdilo da snimka jest uključena u određeni katalog, ali i svrstana u sekciju samo s obzirom na suprotnu stranu ploče. Također, u primjerima gdje je uz samu snimku u katalogu navedena drukčija odrednica od one u naslovu sekcije uključili smo navod koji je sukladan stvarnom stanju (npr. češki, a ne engleski "refren" u snimci na ploči br. 90). Navođenje više sekcija iz kataloga

zadržali smo u primjerima gdje je to opravdano (npr. orguljska izvedba operne i operetne arije na ploči br. 247, koja je i u sekciji "Vurličke orgulje" i u sekciji "Opere i operete: veliki simf. ork.", premda je u potonjem slučaju podnaslov neodgovarajući). I u drugim smo srodnim primjerima učinili isto. Općenito smo izostavili navode sekcija iz kataloga u slučaju kada jedna i druga strana ploče bez ostatka pripadaju različitim sekcijama, što je naročito izraženo kod sekcija prema osnovnim plesovima (tango, valcer, foxtrot i dr.). Osim toga, nedvojbeno pogrešne kataloške navode nismo perpetuirali (npr. snimka "Mein Herz hat Heimweh nach deiner Liebe" s ploče br. 143 nije engleski valcer, kako je navedeno u katalogu, nego tango). Sekcije koje se nalaze na dvije manjkajuće stranice kataloga iz 1939. koji nam je bio dostupan (str. 22–23) rekonstruirali smo samo iz sadržaja ("Valceri", "Polke" i "Valceri i polke: harmonika"), ali ih navodimo u uglatim zagradama.

Elektrotonova ponuda glazbi i glazbenika u kulturnom kontekstu

Elektrotonova diskografija pruža izravno svjedočanstvo o glazbi, žanrovima, autorima i izvođačima koji su 1930-ih i 1940-ih bili zastupljeni na domaćem tržištu. Okosnicu ponude činile su suvremena plesna (foxtroti, tanga, valceri i dr.) i filmska glazba te popularni brojevi iz opereta, a rjeđe i opera, u izvedbama plesnih i salonskih, a rjeđe i klasičnih orkestara. Zastupljene su bile i koračnice te drugi žanrovi u izvedbi puhačkih orkestara, kao i narodna glazba (pjesme, kola, polke i dr.) južnoslavenskog, ali i češkog, ruskog i njemačkog podrijetla, u izvedbama različitih narodnih i popularnoglazbenih sastava. Korespondentna je tomu bila mreža tvrtki od kojih je Elektroton nabavljao matrice, što govori u prilog postojanju osmišljena plana rada. Ponudu južnoslavenskih narodnih glazbi osiguravao je suradnjom s Polydorom, Homocordom i Simonavijom, u manjoj mjeri i s Edison Bell Penkalom, a naposljetku nudeći i vlastite snimke. Pallas mu je bio ključan izvor snimki klasične glazbe, dok su modernu plesnu i filmsku glazbu ponajprije zastupale snimke Crystalatea / Kristalla i pridruženih marki s njemačkog, a u manjoj mjeri i engleskog jezičnog područja, Fonita, kao izvora talijanskih snimki, te Simonavije, kao izvora bugarskih snimki, uz vlastite snimke hrvatskih popularnoglazbenih autora i izvođača. Snimke preuzete od Este i konglomerata Artiphon sežu, pak, u sva tri osnovna glazbena područja, ali sa snažnim udjelom češkog i njemačkog repertoara, osobito valcera, polki, koračnica i operetnih brojeva.

Elektrotonova izdavačka politika i plan rada očituju se na nekoliko razina. Jedna se tiče zasebnih nakladničkih nizova koji su supostojali od 1939. godine i svi se nastavili u 1940-ima. Oni čine razumljive repertoarne kategorije s obzirom na tržište kojemu je Elektroton u pojedinom razdoblju bio usmjeren (najprije slovensko, zatim hrvatsko i jugoslavensko, a potom tržište NDH), kao i na dostupnu ponudu te uvjete poslovanja tvrtki s kojima je surađivao. Od oko 1940. pa sve do kraja rata Elektrotonovo strukturiranje po blokovima razvidno je i u okviru središnjega niza. Tako su sve bugarske snimke popularne

glazbe iz Simonavijina fonda objavljene jedna za drugom (br. 372–388), nakon čega slijedi blok ruskih snimki iz fondova Edison Bell Penkale i Polydora (br. 389–397). Nakon objave 19 ploča raznovrsna podrijetla i glazbenih obilježja (br. 398–416), Elektroton izdaje novi blok bugarskih snimki nabavljenih od bugarskog Kristala (br. 417–429), a zatim velike blokove talijanskih Fonitovih snimki (br. 430–465) i čeških Estinih snimki (br. 466–476, 483–487). Posljednji Estin blok prekinuo je vlastitim snimkama vojne glazbe (br. 478–482), a na kraju su uslijedile vlastite snimke popularne glazbe (br. 488–505). Uzimajući u obzir ograničene mogućnosti tržišne apsorpcije repertoarno i stilski srodne glazbe, riječ je o veoma neobičnoj politici djelovanja. Za pretpostaviti je da ju je uvjetovala otežana nabava u ratno doba, dok je, s druge strane, plasman snimki za državne potrebe bio osiguran, zbog čega su potrebe individualnih kupaca mogle ostati zanemarene.

Nadalje, Elektrotonova izdavačka politika i plan rada očituju se u strukturiranju kataloških sekcija. Treba zamijetiti da je od trajne važnosti bilo navođenje glazbenih područja i/ili žanrova: narodne pjesme, narodna kola, valceri i polke, lendleri, jodleri, božićne pjesme, foxtroti i slowfoxi, tango, engleski valceri, "šlageri iz tonfilmova", "plesna glazba", koračnice, "šlageri iz operete", opere i operete, "karakterne" skladbe (skladbe klasične glazbe za orkestar, nerijetko u obradama za različite sastave), "koncertne" skladbe (iz sfere klasične glazbe, većinom za izvorne sastave), potpuriji, kupleti. Jednako su tako učestalo navedeni izvedbeni sastavi, istaknuta glazbala (harmonika, havajske gitare, citre i mandoline, balalajke, orgulje) te jezik pjevanja (sa ili bez pjevanja, tj. "refrena" ili "pripjeva"). Kulturna i etnonacionalna pripadnost repertoara iskazana je izravno (češke, slovenske, makedonske, mađarske, ruske i talijanske) ili, češće, s obzirom na jezik pjevanja (njemački, češki, talijanski, bugarski, engleski, ruski, francuski, švedski, a u katalogu iz 1946. i hrvatski). Osnovna diferencijacija na instrumentalne i vokalno-instrumentalne snimke podcrtana je i bojom naljepnica (plavom, odnosno crvenom), kako je prethodno opisano.

Pojedini segmenti Elektrotonove produkcije obrađeni su u prilozima okupljenima u knjizi *Rana domaća diskografska industrija*: slovenska narodna glazba i glazbenici, uz studiju slučaja muškog seksteta iz Brnce (Kunej 2025), češki glazbenici, autori i žanrovi (Ceribašić i Radovinović 2025b: 141–145), filmska glazba s njemačkog govornog područja (Sijaric 2025), žanrovi klasične glazbe, naročito orkestralna glazba i solopjesme (Radovinović 2025b: 617–619, 623), popularni brojevi iz bečkih, čeških, engleskih i francuskih opereta (Bezić 2025: 633–639), domaće vojne glazbe (Ceribašić i Radovinović 2025a: 655–660), hrvatski glazbenici primarno vezani uz radio (Dunatov 2025: 177–180), dalmatinska glazba u izvedbi braće Sutlović (Ćaleta i Dunatov 2025: 454–457), makedonska glazba (Zekić 2025: 473), nevelika ponuda kajkavskog repertoara (Halužan 2025: 710, 713–714) i sevdalinki (Ceribašić 2025f: 431) te studija slučaja pjesme "Kupi mi, majko, top" (Ceribašić 2025d). Dora Dunatov u svojoj disertaciji, osim toga, donosi ukupan pregled Elektrotonove ponude i vlastitih snimki i snimki preuzetih od inozemnih proizvođača (2024: 224–244). Ovdje nećemo prenositi naglaske iz tih radova ni predočiti kvantitativnu analizu zastupljenosti pojedinih tipova

sastava, žanrova te kulturne pripadnosti autora i izvođača jer se ona lako razaznaje iz same diskografije i njezinih specifičnih rubrika. Važno je, međutim, podcrtati dvije značajke Elektrotonove diskografije, a time posredno i njezina djelovanja u domaćoj sredini, te izdvojiti pojedine karakteristične primjere. Prva se tiče lokalizacije glazbi zastupljenih na Elektrotonovim pločama, njihova međukulturnog preuzimanja i udomaćivanja. Druga se odnosi na dijapazon glazbi u ponudi Elektrotona i njezin poticaj revalorizaciji standardnoga diskursa o smjerovima međukulturnih utjecaja, što predstavljamo u odsjeku o Elektrotonovoj karti svijeta. Pokazalo se da su češki, talijanski i bugarski segment Elektrotonove ponude, po kojima se ona uostalom izdvajala iz ukupne ponude na domaćem tržištu toga doba, ujedno veoma znakoviti za obje istaknute značajke njegove diskografije u kulturnom kontekstu.

Međukulturno preuzimanje i udomaćivanje

Može se reći da Elektrotonova diskografija potiče ili čak iziskuje osvrt na međuodnos, preplitanje i/ili stvaralačku tenziju između stranog i domaćeg, preuzimanja i udomaćivanja. Ukupna diskografska industrija međuratnoga razdoblja zasnivala se na načelu lokalizacije, pa su i vodeće multinacionalne tvrtke producirale glazbe koje potječu s ciljnih tržišta i izvode ih tamošnji glazbenici. Na taj je način u domaćoj sredini poslovao EBP, poslije i Jugoton.[103] Međutim, Elektroton najzamašnijim dijelom svoje diskografije pokazuje da se moglo uspješno poslovati i odstupajući od tog načela, odnosno doslovno govoreći, *preuzimajući* licencne snimke inozemnih glazbi i glazbenika. Istodobno je u takav pristup upleteno i lokalizacijsko načelo u vidu trajne ponude slovenskih snimki (isprva uključujući i predstavljanje snimki s njemačkog kulturnog područja kao navodnih "slovenskih", što tim više podcrtava važnost lokalizacije), ponude južnoslavenskih narodnih glazbi preuzetih od inozemnih proizvođača (u okviru serije 1000 započete 1939.) te, naposljetku i najvažnije, u vidu pokretanja vlastitih snimanja, kojima je u punini oživotvoreno lokalizacijsko načelo predstavljanja lokalnih glazbi u lokalnim izvedbama za lokalno tržište.

Naredni aspekt lokalizacije sadržan je u *udomaćivanju* preuzetih i Elektrotonovim pločama posredovanih repertoara, žanrova i stilova izvođenja. U tome one nisu ekskluzivnim akterom, nego sastavnicom ili, rječnikom projekta "Diskograf", jednom od poluga glazbenoga života, usporedno s pločama drugih diskografa zastupljenima na domaćem tržištu, radijskim programima, prikazivanjem filmova, notnim izdanjima te raznolikim tipovima i mjestima javnoga izvođenja glazbe u različitim segmentima društva. Na dva primjera udomaćivanja u koje je upleten i Elektroton već je upozorila Nada Bezić (2025: 636). Riječ je o valcerima "Kukačka" ("Kukavica kuka") iz istoimene operete Jaroslava Jankovca i "Tvé foto" ("Pokloni mi tvoj foto", "Pokloni svoj mi foto") iz operete *Na ty louce zelený* (*Na zelenoj livadi*) Jára

103 To je podrobno obrazloženo u različitim prilozima u Ceribašić et al. 2025b; usto i u Ceribašić 2021; Halužan 2022; Gronow i Pennanen 2022. O globalnim kretanjima i srodnim primjerima u drugim dijelovima svijeta v. npr. Gronow 1983; Tschmuck 2012; Denning 2015; Tan 2016; Ospina Romero 2019.

Beneša (Elektrotonove ploče br. 16 i 56 te br. 9 i 59). Obje su operete praizvedene 1935., a u Zagrebu su prvi put izvedene već naredne godine. Uslijedila su i Albinijeva notna izdanja ("Pokloni svoj mi foto" u prijevodu Ace Biničkog 1936. i "Kukavica" u prijevodu Petra Ercega 1937.), a zatim i Elektrotonove ploče. O udomaćivanju tih dvaju valcera svjedoči njihovo daljnje trajanje u različitim ovdašnjim glazbenim praksama, među kojima Bezić izdvaja "Kukavicu", kao dijegetsku glazbu u sceni iz poznatoga filma *Tko pjeva zlo ne misli* Kreše Golika (1971.), te prepjeve obiju skladbi na diskografskim izdanjima rock-skupine Korni grupa (singl 1972. i album 1975.). Ni u ovom ni u narednim primjerima koje ćemo navesti nije moguće, a ni potrebno, iscrpno navesti sve potvrde izvođenja određenih skladbi u domaćoj sredini.[104] Također, nemoguće je izmjeriti upravo Elektrotonov udio u procesu udomaćivanja, premda bi u kontekstu ovoga rada (pouzdani) takav uvid bio dragocjen. Postoje samo indicije na temelju detaljne analize izdvojenih primjera (kojih bi za pouzdaniji zaključak trebalo biti osjetno više), čega se poduhvatila Ceribašić u dvjema studijama slučaja povezanima s Elektrotonom: prva se odnosi na cirkulaciju pjesme "Kupi mi, majko, top", koju su u različitim izvedbama objavili i EBP i Elektroton (EBP-ova ploča Z-2119 i Elektrotonova br. 1033), a druga na Jelačićevu i Mačekovu koračnicu koje je objavio Elektroton (ploče br. 1000, 1001 i 1002) (Ceribašić 2025d; 2026). Obje studije slučaja ukazuju na složenu dinamiku prepletanja različitih društvenih slojeva i različitih poluga glazbenog života, dakle usuprot pomisli da bi određena snimka bila podlogom, polazištem, uzorom ili *Urtextom* za (mnoge) daljnje izvedbe, ali i na to da snimka, naročito na polju popularne glazbe i u procesima dugoga trajanja, stoji kao ključna referentna točka i za glazbenike i za istraživače.

Nastavljajući se na primjere koje je iznijela Bezić, najprije smo provjerili koliko se u kasnijoj diskografiji s područja bivše Jugoslavije pojavljuju skladbe čeških, talijanskih i bugarskih autora koje je Elektroton objavio, pretežno koristeći Estine, Fonitove i Simonavijine matrice. Isprva smo izdvojili ta tri kulturna kruga jer čine posebnost Elektrotonove ponude u odnosu na ponudu drugih diskografa prisutnih na domaćem tržištu, pa time i nešto izravnije naznačuju mogućnost da su Elektrotonove snimke mogle biti referentnom točkom. Zatim smo provjerili daljnju prisutnost autora s njemačkog jezičnog područja (Njemačka, Austrija i Švicarska), koji su u Elektrotonovoj diskografiji najza-

104 Tako bi, kad je riječ o navedenim dvama primjerima, zadržavajući se samo na diskografskim izdanjima dokumentiranima u bazi Discogs, trebalo pridodati da su "Kukavicu" snimili i Milan Bačić 1971., Opatijski suveniri 1976. (pod naslovom "U gaju tom"), Roman Butina 1978., Zagrebački muzikaši 1980. i dr., a "Pokloni svoj mi foto" Stjepan Jimmy Stanić uz braću Justin 1982. i dr. Premda istraživači tradicijske glazbe i plesa u načelu nisu dokumentirali primjere novijeg repertoara stranoga podrijetla, u fonoteci Instituta za etnologiju i folkloristiku ipak postoje snimke "Kukavice" u izvedbi svirača na harmonici heligonki u Šimatovu u Gorskom kotaru 1976. (Sremac, IEF CD 2473) te tamburaškog sastava iz Jesenovca kraj Kašine 1977. (Brass, IEF mgtf 949). "Pokloni svoj mi foto" rado su izvodili i kazališni amateri Čeških beseda u daruvarskom kraju (Siruček 2016: 4, 57–66). Usto postoje i bilješke razasute po tisku i literaturi, koje također svjedoče o udomaćenosti. Primjerice, Slavko Modrijan svoju kritiku stanja u glazbenom odgoju djece potkraj 1930-ih podcrtava prizorom u kojem dijete dolazi u školu i na učiteljevo pitanje što zna pjevati odgovara: "Marijanu ... kukavica kuka ..., Bel ami ... i slično" (1940–1941: 1). To autora potiče na zaključak da "[t]akvu djecu zacijelo nijesu odgajali roditelji već ulica, zlo društvo i pojedinci kojima smeta zdrav moral hrvatske omladine", no nama je važno kao potvrda da je "Kukavica" već tada očito bila veoma popularna i činila dio svakodnevice običnih ljudi.

stupljeniji (oko 310 snimki), te američkih i britanskih autora, također dobro zastupljenih (oko 110 snimki), ali i zbog općenitog prepoznavanja angloameričkog područja kao središta popularne glazbe na svjetskoj razini. Analiza je tek skicozna i daje samo grubu sliku jer smo inicijalno uzeli u obzir samo najzastupljenije autore (one s po šest i više snimki na pločama Elektrotona), a pretragu ograničili na bazu Discogs i fonoteku Instituta za etnologiju i folkloristiku. Naknadno smo pridodali i skladbe koje su u relevantnoj literaturi istaknute kao iznimno popularne i/ili važne, a objavio ih je i Elektroton, premda nije riječ o djelima najzastupljenijih autora na njegovim pločama ("Funiculì, funiculà" Luigija Denze i "St. Louis blues" Williama C. Handyja).

Pokazalo se da udomaćenom češkom repertoaru treba pridružiti "Polku bez kapelnika" Járe Beneša (ploča br. 100), a svakako i polku "Škoda lásky" Jaromira Vejvode. Zadržat ćemo se samo na potonjoj. Elektroton je objavio njezine prepjeve na engleski ("Beer barrel = Bačvica pive" na ploči br. 274) i talijanski ("Rosamunda", br. 398), ali ne i neku od snimki u ponudi Este. S obzirom na naslov i autora talijanskog prepjeva, navedenoga i u notnim izdanjima Akorda i Albinija, moglo bi se pomisliti da je skladba u nas usvojena posredovanjem talijanske verzije. Kao "Rozamundu" snimili su je u hrvatskom prepjevu Novi fosili 1975., instrumentalnu je verziju 1976. snimio harmonikaš Roman Butina,[105] a usto je i terenski prilično dobro dokumentirana.[106] Kad je riječ o izvedbama navedenih neprofesionalnih svirača, trebalo bi pažljivo preslušati same snimke te i iz razgovora rasvijetliti put kojim su skladbu usvojili. Kod Novih fosila, međutim, nema dvojbe da postoji snimka koja im je poslužila kao uzor za njihov *cover* – to nije nijedna od Elektrotonovih snimki, već mnogo kasnija interpretacija Dennieja Christiana s tekstom na njemačkom iz 1974. godine.[107] Slijeđenje traga diskografski posredovanog popularnog komada poput "Škoda lásky" začas se, dakle, može zakomplicirati novim nizovima preuzimanja i prilagođavanja specifičnim sredinama, što se, međutim, nerijetko odvija u širokom međukulturnom luku, pa tako u ovom slučaju put od Češke do Hrvatske vodi Elektrotonovom trasom preko Ujedinjenog Kraljevstva i Italije, a trasom Novih fosila preko Njemačke.

105 Na svoj album *Harmonika pops br. 1* (Jugoton, LSY-61411, 1978.) Butina je uvrstio tri skladbe čeških autora koje je objavio i Elektroton: "Rozamundu", "Kukavicu" i "Polku bez kapelnika" (usp. www.discogs.com/release/2923353). Općenito je rado posezao za češkim repertoarom polki, pa bi bilo zanimljivo propitati očituje li se to i u njegovu skladateljskom radu.

106 Riječ je o izvedbama svirača iz Kaptola kraj Požege i Jakšinca kraj Donje Stubice 1969. (Bezić, IEF CD 788, 861), Trajštofa u Gradišću 1973. (Bezić, IEF CD 2348), Trešća u Gorskom kotaru 1973. (Galin, IEF CD 2409), Broda Moravica 1976. (Sremac, IEF CD 2475), Kastva i Rubeša 1977. (Lozica, IEF CD 2510, 2511), Duge Rese 1980. i Zvečaja 1981. (Marošević, IEF CD 88, 106) te dr.

107 Snimke su dostupne na YouTubeu (https://youtu.be/nwUEQWIc0gQ?si=36kOnZeP7bkNR5bT; https://youtu.be/FvoB8Prt9bI?si=qf1YxuLT_ZgCg5-H), a metapodaci u bazi Discogs (www.discogs.com/release/2459524; www.discogs.com/release/2003823). Tekstualnom se sastavnicom Christianova verzija oslonila na prepjev koji je nastao 1936., a objavljen počevši od ploča Telefunkena i Imperiala 1939. (v. secondhandsongs.com/work/127144; secondhandsongs.com/performance/230690), dakle iste godine kada i Rexova snimka koju je objavio Elektroton.

Vodeći češki istraživač popularne glazbe Josef Kotek veliki uspjeh koji je "Škoda lásky" požnjela u Europi i Americi pripisuje njezinoj privlačnosti i tradicionalno i moderno orijentiranim orkestrima i slušateljima, posebice privlačnosti njezina glavnog motiva, koji se svojom sinkopiranošću, uz fino zamućivanje ukrasnim tonovima i kromatski pomak blok-akorda, izrazito približava tadašnjem jazzu (1992: 152). Težnja za modernizacijom domaće tradicije polke, nastavlja Kotek, očitovala se u to doba stvaranjem niza tzv. "fox-polki", uglavnom s izvorno pridruženim tekstom (za razliku od "Škoda lásky", kojoj je tek naknadno pridodan, kada je promijenjen i prvotni naziv "Modřanská polka") i oštrije naglašenim ritmom (ibid.). Elektroton je izdao dvije snimke s Estinih matrica koje su u Estinoj diskografiji određene kao fox-polke ("Prši, prši" Josefa Svarovskog na pločama br. 16 i 56 te "Ničevo" Bernarda Grüna na br. 304), uz još tri koje je sam odredio kao fox-polke ("Lesniho Lenka" Františeka Čenskýja na br. 93, "Bu-bu-bu" Jiřija Mihule na br. 94 i englesku verziju Vejvodine "Škoda lásky", tj. "Beer barrel" na br. 274). Domaći pandan češkim fox-polkama je "Kolo – fox" Miroslava Biróa, koje je za Jugoton 1949. snimio orkestar Kalmana Kočija (ploča J-6007). Veza je vjerojatno izravna, odnosno upravo su češke fox-polke vjerojatno poslužile kao uzor i/ili nadahnuće za taj domaći primjer ulančavanja narodnog i modernog plesa.[108] Iz ove se, makar i grube, analize udomaćivanja pojedinih čeških polki i valcera kao poticajna tema za buduća ispitivanja nameće pitanje stvaralačkog stilskog uzora i/ili nadahnuća kao naredne karike u procesu lokalizacije. Jednako tako, s obzirom na brojnost terenski dokumentiranih "Rozamundi" i "Kukavica", zanimljivo bi, a i potencijalno plodonosno za vječnu etnomuzikološku i etnološku temu odnosa "tradicije" i "modernosti", bilo utvrditi kako i zašto se to dogodilo. Pritom se pothvat može izrazito zakomplicirati jer se autorstvo u sferi tradicijske glazbe lako i brzo zaboravlja.[109]

U odnosu na češke, u Elektrotonovoj je diskografiji znatno više snimki talijanskih popularnih pjesama, preuzetih s identificiranih matrica Crystalatea / Kristalla, Electro-Musika, Küchenmeistera, Este i naročito Fonita, koje su u daljnjim desetljećima izvodili i snimali hrvatski, slovenski i srpski pjevači. Zastupljeni su sljedeći skladatelji:

– Cesare Andrea Bixio s "Parlami d'amore Mariù" (nastala 1932.), "Violino tzigano" (1934.), "Vivere" (1937.) i "Mamma" (1940.; Elektrotonove ploče br. 108, 158, 169, 416);

---

108 Srodan je žanr *l'udový fox* (ili *čardášový fox*), koji se od druge polovice 1930-ih razvijao u Slovačkoj. Međutim, nije ga podupirala infrastruktura diskografske industrije, pa skladbe i izvedbe istaknutih nositelja toga žanra (v. Opekar 2017: 470) nisu mogle doprijeti ni do Elektrotonovih ploča ni do domaćih glazbenika.

109 Ilustrativan je primjer Benešova "Polka bez kapelnika", za koju su terenski sugovornici iz Brčevca kraj Vrbovca 1995. godine Tvrtku Zebecu posvjedočili da je riječ o skladbi lokalnog glazbenika Slavka Horvata, kojem su pripisali i foxtrot "Prši, prši" (IEF mgtf 2631), koji je zapravo skladao Josef Svárovský, a Elektroton objavio na pločama br. 16 i 56, preuzimajući Estinu matricu. Da nisu zadržani originalni naslovi (nego da je "Polka bez kapelnika" postala npr. "Horvatovom polkom", a "Prši, prši" npr. "Kišom"), što se lako moglo dogoditi, neusporedivo bi zahtjevnije bilo utvrditi izvorišne predloške.

– Eldo Di Lazzaro s “Chitarra romana” (1934.), “Reginella campagnola” (1938. ili 1939.), “Sbarazzina” (1938.), “Siciliana bruna” (1939.), “Ti bacerò stasera con la luna” (1939.) i “Il valzer della fortuna” (1940.; El. ploče br. 248, 265, 315, 314, 401, 486, 435, 438);

– Ernesto De Curtis s “Non ti scordar di me” (1935.) i “Torna a Surriento” (1894. i 1905.; El. ploče br. 158, 409);

– Giovanni D’Anzi s “Dolce sogno” (1941.) i “Voglio vivere così” (1941.; El. ploče br. 451, 464);

– Eduardo Di Capua s “O sole mio” (1898.) i “Maria, Marì” (1899.; El. ploče br. 117, 204, 409);

– Luigi Denza s “Funiculì, funiculà” (1880.; El. ploče br. 259, 366);

– Dino Olivieri s “Tornerai” (1936.; El. ploče br. 266, 704);

– Giovanni Raimondo sa “Scrivi mi” (1935.; El. ploča br. 315).[110]

Domaći su pjevači te skladbe snimili većinom u hrvatskom prepjevu, kako je razvidno i iz naslova u nastavku, i uglavnom za Jugoton. Niz, međutim, započinje Andrija Konc sa snimkama za EBP 1938. (“Gitaro, druže moj” i “Scrivi mi”), za Hrvatski krugoval u doba rata (“Majko” i “Takav život pruža čar”) te za mađarsku tvrtku Durium-Patria 1944. (“Mamma” i “Torna a Surriento”). Njegov interpretativni i autorski opus izrazito je orijentiran na talijansku *canzonu*, što pokazuje već i njezina kvantitativna zastupljenost u Končevoj diskografskoj ostavštini.[111]

Nakon Konca jednu ili više navedenih skladbi snimili su Dušan Jakšić 1959., Ante Katunarić 1959., Miki Jevremović 1962., Marjana Deržaj 1963., Tereza Kesovija 1963. i 1989., Ana Štefok 1963., Vice Vukov 1963., 1989. i 1990., Ivanka Kraševec 1964., Marko Novosel 1964., Stjepan Jimmy Stanić 1964., Radmila Bakočević 1965., Klára Berki 1966., Krunoslav Cigoj 1977., Mirko Cetinski 1980., Čeda Momčilović i Ansambl “Žirado” 1981., Stjepan Jimmy Stanić uz braću Justin 1982. i 1983., Predrag Živković Tozovac 1983., Milan Bačić 1984., Tomislav Ivčić 1984., Jurij Reja i Simfoniki RTV Ljubljana 1986., Miran Zadnik 1991., Trio Gušt 1995., Marjan Zgonc 1996., Antun Antulov-Fantulin 1997., Sandra Kulier i Zagrebački [tamburaški] akademski ansambl 1997., Slavko Nikolić 2003., Novi staromodni orkestar 2003., Helena Blagne 2005., Suzana Šuvaković Savić 2009. i dr., a instrumentalne verzije harmonikaš Roman Butina 1981., trubač Bruno Pintar 1984., Gradska glazba Imotski 2000. i dr. U kontekstu Elektrotonove diskografije posebno su zanimljivi albumi koji sadrže po dvije, tri, četiri ili pet skladbi talijanskih autora koje je objavio i Elektroton (Cigoj 1977.; Cetinski 1980.; Stanić i braća Justin 1982. i 1983.; Pintar 1984.; Kesovija 1989.; Vukov 1989.; Antulov-Fantulin

110 Postoje i prepjevi približno sedam skladbi Gornija Kramera, ali nijedne od onih koje je objavio Elektroton.

111 Tako album *Andrija Konc: portret jednog tenora* (Croatia Records, CD 6080304, 2017.) sadrži ukupno 20 brojeva: šest popijevki talijanskih autora i 14 domaćih, uključujući dvije samoga Konca, poetički bliske talijanskima.

1997.; Nikolić 2003.) jer, makar i neizravno, podcrtavaju relevantnost Elektrotonove ponude talijanske popijevke u domaćoj sredini. Osim toga, naslovima "vječnih", "nezaboravnih" i "najljepših" melodija (Cigoj 1977.; Momčilović i "Žirado" 1981.; Stanić i braća Justin 1982. i 1983.; Kesovija 1989.; Nikolić 2003.) podcrtavaju i drugi aspekt udomaćenosti, naime to da je taj krug talijanskih popijevki funkcionirao kao "vječan" (*evergreen*) i za slušateljstvo. Mnogi će (stariji) korisnici ovoga izdanja zasigurno prepoznati te melodije, premda im njihovo podrijetlo možda nije poznato i premda ih sami ne moraju pjevati.

Vječne i nezaboravne melodije u izboru Momčilovića, Stanića (br. 1 i br. 2) i Kesovije[112] pokazale su se i kao svojevrsne okvirne studije slučaja za Elektrotonovu diskografiju u cjelini. Sadrže, naime, skladbe ne samo talijanskih nego i američkih, britanskih, čeških, španjolskih i njemačkih autora koje je objavio i Elektroton, kao i skladbe koje Elektroton nije objavio, pa stoga te albume, čini nam se, možemo shvatiti kao sažete prikaze o utjecaju Elektrotonove diskografije u kulturi. Uz čak jedanaest popijevki talijanskih autora koje je objavio i Elektroton (konkretno, Di Lazzarovih "Kraljica polja", "Vragoljanka", "Dalmatinko smeđa", "Dođi da te ljubim" i "Valcer sreće", Bixiovih "Violina u noći", "Živjeti" i "Mama", De Curtisove "Tebi sam vjerna", Olivierijeve "Zbogom ljubavi" i Raimondove "Piši mi") te Benešov "Pokloni svoj mi foto", uključeno je još sedam skladbi koje je objavio i Elektroton, preuzimajući matrice Crystalatea, Imperiala, Este i Fonita, a vjerojatno i Rexa i Simonavije: "Indijanska ljubavna pjesma" Rudolfa Frimla i Herberta Stotharta (nastala 1924.), "U tihoj noći" Michaela Carra (1939.), "Bijeli jorgovan" ("Sweetheart") i "Senorita" Sigmunda Romberga (1917., 1938.), "Pjevaj balalajko" Georgea Posforda (1936.), "Prodavačica ljubičica" ("La violetera") Joséa Padille (1914.) te "Za jednu noć slatke ljubavi" ("Für eine Nacht voller Seligkeit") Petera Kreudera (1940.; Elektrotonove ploče br. 140, 159, 168, 317, 304, 382, 428, 368, 406). Sve su to bile velike međunarodne uspješnice svojega doba. S obzirom na to da se i u nas pojavljuju u kontekstu "vječnih" melodija, zasad možemo zaključiti da je Elektroton nudio veoma dobar izbor talijanskih popijevki, kao i uspješnica iz njemačkih i, osobito, američkih filmova, da je takav koncept proizlazio iz njegove već više puta istaknute tržišne orijentacije te da je imao trajan učinak u domaćoj sredini. Doduše, pritom je trag uspješnica iz njemačkih filmova iščeznuo, čemu ćemo se još vratiti.

O promjenama do kojih je došlo u narednim desetljećima u osnovnim crtama svjedoče skladbe s četiri albuma "vječnih" melodija iz 1980-ih koje Elektroton nije objavio. Najvažnija se razlika tiče domaćeg popularnoglazbenog stvaralaštva, dobro zastupljenoga na Stanićevim albumima,[113] koje

112 Već je navedeno da su cjeloviti podaci o svim snimkama i albumima koje ovdje spominjemo dostupni u bazi Discogs. No kako se u nastavku detaljnije osvrćemo na ova četiri, uputno je i izravno navesti da su podaci o njima dostupni na www.discogs.com/release/5760408; www.discogs.com/release/1189354; www.discogs.com/release/2962068; www.discogs.com/release/5526229.

113 Riječ je o "Sanjaj, Marelo" Ede Ljubića iz oko 1937. (pogrešno pripisanoj Bixiju u prepjevu Vlahe Paljetka); "Sedam noći na moru", također iz međuratnoga razdoblja, čiji je autor vjero-

je Elektroton počeo producirati i promicati tek na samome kraju svojega rada. Osim toga, riječ je o domaćim interpretima razvijenih poetika te općenito o razdoblju u kojemu su se interpreti i interpretacije – a ne više autori i njihove skladbe – etablirali kao ključne ličnosti popularne glazbe, pa i iz tog ugla treba razumijevati sklonost prema pojedinim stilovima, žanrovima, glazbenim kulturama i načinima interpretacije. Znakovito je, primjerice, da je Kesovija posegnula za ikoničkom pjesmom Edith Piaf "La vie en rose" i "Coimbrom", koju je proslavila Amália Rodrigues, dok je Stanić uvrstio svoje duhovite preradbe "Španje", talijanskog "Dimnjačara" i njemačke "žute kočije" [*gelben Wagen*] transformirane u "Smetlara". Premda je zastupljenost različitih glazbenih kultura uravnoteženija nego u Elektrotonovoj ponudi, a izbori Stanića i Kesovije ažurirani skladbama iz poslijeratnog razdoblja, time se, uz prethodno navedeno, i iscrpljuju ključni pomaci u odnosu na Elektrotonovu diskografiju. Drugim riječima, ona potvrđuje svoju relevantnost i daleko po nestanku samoga Elektrotona.

Najizrazitija promjena u odnosu na glazbe zastupljene u ponudi Elektrotona tiče se onih s njemačkog jezičnog područja. Koliko smo uspjeli identificirati pretražujući bazu Discogs, u kasnijim su desetljećima domaći glazbenici posegnuli za samo dvjema skladbama plesne, filmske i operetne glazbe njemačkih autora koje je objavio Elektroton, što je ogroman nesrazmjer u odnosu na tristotinjak snimki u ponudi Elektrotona. Dotične dvije iznimke su spomenuti prepjev Kreuderove "Für eine Nacht voller Seligkeit", koji je Stanić uključio na svoj drugi album *Vječnih melodija*, i "Erika" (prvi put obj. 1938.) Hermsa Niela (Elektrotonova ploča br. 323), koju u glazbi za film *Pljačka Trećeg rajha* Zdravka Šotre izvode Dušica Blagojević i Nenad Milosavljević (2004.). Ta druga snimka sugerira i dio odgovora na pitanje zašto domaći glazbenici nisu posezali za njemačkim autorima – po svoj prilici, zbog povezivanja s nasljeđem Trećeg Reicha, što se, premda opravdano za dio repertoara, generalizacijom prelilo na ukupnu produkciju njemačke popularne glazbe toga razdoblja.[114] Nadomjestak su pružila Jugotonova licencna izdanja, primjerice albumi *Tango bolero* orkestra Claudiusa Alznera (Elite Special, Jugoton PLPS 30117, 1970.) i *Tanghi celebri* Grand Fantastic Stringsa (RCA Victor, Jugoton BKAY 18351, 1973.), koji sadrže "Violettu" Othmara Klosea

jatno Stevan Malek; "Zlato" Margit (Manci) Dorman (vjerojatno "Sad zbogom zlato", prema notnom izdanju koje je oko 1942. objavio Akord), šansonjerke i skladateljice iz Subotice (v. Mitić 2016b; usp. i drukčiji podatak u Vasiljević 2019: 295); "Ne plači, Danijelo", čiji je autor vjerojatno Uroš Seferović (v. https://plus.cobiss.net/cobiss/sr/sr/data/cobib/65607687); te "Samo za me sav taj čar", čiji je autor sam Stanić. Momčilović i Ansambl "Žirado" uključili su, pak, na svoj album "Tri palme na otoku sreće" Miroslava Biróa.

114 U kontekstu revalorizacije nasljeđa Drugoga svjetskog rata više je hrvatskih, pa i slovenskih i srpskih glazbenika tijekom 1990-ih posegnulo za "Lili Marleen" Norberta Schultzea (Stjepan Jimmy Stanić 1991., Agropop 1991. pod naslovom "Lili Podrem", Sandra Kulier 1992. pod naslovom "Čekam te", Vlado Kreslin i Beltinška banda 1992. i 1993., L.D.W. & XeNia iUS 1996., Damir Novak 2003., a uključena je i u spomenuti film *Pljačka Trećeg rajha*). Elektroton je objavio Schultzeovu propagandnu koračnicu "Bomben auf Engelland: Kamerad! Kamerad!" (ploča br. 365), ali ne i "Lili Marleen", premda među znalcima rane diskografije kruži priča da su Križančevi nakon rata osuđeni upravo zbog objavljivanja te skladbe (nešto više o tome v. u Ceribašić 2025a: 114).

i Rudolfa Lukescha, "Tango notturno" Hansa Otta Borgmanna i "Tango Marina" Ludwiga Schmidsedera, koje je objavio i Elektroton (ploče br. 167, 398, 704, 245, 251).

Zasebno od toga kruga su dvije koračnice podrijetlom s njemačkog jezičnog područja koje su se ukorijenile u slovenskih glazbenika: "Tiroler Holzhackerbuam" ("Drvarska koračnica") Josefa Franza Wagnera (nastala 1899.; El. ploče br. 8 i 129) i "Alte Kameraden" ("Stari prijatelji") Carla Alberta Hermanna Teikea (1889.; El. ploče br. 13 i 137). Na svoje su ih albume uključili harmonikaš Valter Skok s svojo godbo 1979., Ansambel Stopar 1993., harmonikaš Zoran Zorko 1993., harmonikaš Jože Bohorč s prijatelji 1996., 1998. i 2003., Šentjurski muzikanti 1998., Gasilska godba na pihala, Loče 2000., Ljudski godci Trio Vetrnica s pevci 2001. i dr.[115] Elektroton je te snimke inicijalno predstavljao kao slovenske, što nije bilo potpuno pogrešno ako su već u to doba bile rado izvođene u Sloveniji. Daljnjim bi istraživanjem bilo zanimljivo propitati put kojim su dospjele u Sloveniju i ondje se udomaćile. Moguće je da su i Elektrotonove snimke u tome bile relevantnim faktorom.

Bogat Elektrotonov izbor skladbi bugarskih autora popularne glazbe nije ostavio nikakva traga u kasnijoj jugoslavenskoj diskografiji, kao, uostalom, ni u drugim zemljama, a vrlo malo i u samoj Bugarskoj. Kad taj podatak vratimo na pitanje učinkovitosti Elektrotonove izdavačke politike, možemo pretpostaviti da je riječ bila o lošoj tržišnoj procjeni.

Naposljetku, Elektrotonova se ponuda skladbi američkih i britanskih autora u kasnijoj jugoslavenskoj i postjugoslavenskoj diskografiji svela na desetak skladbi: "Carioca" i "Tea for two" ("Čaj za dvoje") Vincenta Youmansa (nastale 1933. i 1924.; El. ploče br. 106, 113, 337), "Top hat" ("Cheek to cheek") i "Alexander's ragtime band" Irvinga Berlina (1934/1935. i 1911., El. ploče br. 144, 275, 319, 497), "Jeepers creepers" i "Chattanooga choo choo" ("Čatanuga ču-ču") Harryja Warrena (1938. i 1941., El. ploče br. 333, 501), već spomenuta "Indian love call" ("Indijanska ljubavna pjesma") Rudolfa Frimla i Herberta Stotharta (El. ploča br. 140), Frimlova "The donkey serenade" ("Magareća podoknica") (1937.; El. ploča br. 253), "St. Louis blues" Williama C. Handyja (1914.; El. ploča br. 371) te Posfordova "Pjevaj balalajko" / "Balalajka" (El. ploče br. 304, 382, 428). Uz pridruženu *Balalajku* s londonskog West Enda, riječ je o kanonskim djelima američke kulture, stvorenima u trokutu između Tin Pan Alleyja, broadwayskih kazališta i hollywoodskih glazbenih filmova. Pritom je riječ o skladbama različitih umjetničkih izričaja (od oslanjanja na europsku operetnu tradiciju u Frimla do složenih harmonijskih i ritamskih struktura u Youmansa), što je i drugdje i u nas privuklo interpretatore različitih žanrovskih usmjerenja da posegnu za njima. Tako su navedene Frimlove skladbe snimili već spominjani Čeda Momčilović i Ansambl "Žirado" 1981., uz njih i Hor i Revijski orkestar RTV Sarajevo 1986. te harfistica Marija Mlinar 1997., a Posfordovu "Balalajku", uz Stanića i braću Justin 1982., još i Dragan Laković 1967. te Predrag Cune Gojković 1981. Preostale su skladbe postale čuvene u interpretacijama jazz (i swing-jazz)

115 Ponekim je svojim skladbama u tom krugu slovenskih glazbenika zastupljen i njemački citraš i skladatelj Georg Freundorfer, no ne i onima koje je objavio Elektroton.

glazbenika (primjerice, “St. Louis blues” u izvedbi Bessie Smith i Louisa Armstronga, “Tea for two” u izvedbi Theloniousa Monka, “Cheek to cheek” u izvedbi Elle Fitzgerald i Louisa Armstronga, “Chattanooga choo choo” u prvoj snimljenoj izvedbi orkestra Glenna Millera, uz stotine drugih izvedbi dokumentiranih u bazi SecondHandSongs), pa su i do domaćih interpretatora zasigurno stizale preko inozemnih, a ne Elektrotonovih ploča. Skladbe te četvorice američkih autora koje je objavio i Elektroton snimili su sljedeći domaći interpretatori:

– Youmansove su snimili Beti Jurković 1959., Krsta Petrović i Ansambl Tomice Simovića 1962., Kvintet usnih harmonika Branka Kralja 1963., Drago Diklić 1981., Big band RTV Ljubljana 1989., Mestna godba Kamnik 1993., Mia Žnidarič 1994., Big band GŠ Vrhnika 1998. i dr.;

– Berlinove su snimili Diksilend ansambl Dinamo 1960., Diksilend ansambl “7 mladih” 1962., Plesni orkestar RTV Ljubljana 1974., Alfi Nipič 1980., Drago Diklić 1981., Stjepan Jimmy Stanić i Glenn Rich Orchestra 1985., Renato Chicco & String.si with Alenka Godec 1999., Ansambl Do-re-mi 2004., The Belgrade Dixieland Orchestra 2006., Uroš Perić & Big band RTV Slovenija 2022. i dr.;

– Warrenove su snimili Marjana Deržaj 1960., Orkestar Diskos 1964., Biserka Spevec 1965., Drago Diklić 1981., Dixiland band Kranj 2001., Tomaž Grintal i Big band RTV Slovenija 2014. i dr.;

– Handyjev “St. Louis blues” snimili su Jazz kvartet Jože Privšek 1961., “7 mladih” 1980. (reizdanje 2007.), Greentown Jazz Band 1986. i 1990., Black Coffee 1996., Zagrebački akademski tamburaški ansambl 1996., Gradska glazba Imotski 2000., Vladimir Maričić Trio 2001., The Sick Swing Orchestra 2005., The Belgrade Dixieland Orchestra 2006. i dr.

Razvidno je iz ovoga niza da je najveći broj skladbi o kojima je riječ interpretirao Drago Diklić na svom albumu *Swinging and dancing*.[116] Uz ta četiri broja (“Tea for two”, “Cheek to cheek”, “Alexander’s ragtime band” i “Jeepers creepers”), uključio je i skladbu “Sonny boy” Raya Hendersona, jednu od najzastupljenijih u izdanju EBP-a (ploče Z-1600, Z-1620, SZ-1625, SZ-1627, Z-1688, Z-1805), “Stardust” Hoagyja Carmichaela, koju je u razdoblju šelak ploča licencno objavio Jugoton (ploča D-4129) te “Charmaine” Ernoa Rapeea, koju su objavili i EBP i Jugoton (ploče E-5000, C-6478). Diklićev je album tako svojevrstan sažetak američkih uspješnica iz ponude triju domaćih diskografa u razdoblju ploča na 78 okretaja u minuti.

U cjelini je, dakle, Elektrotonova diskografija ostavila najdublji trag u usvajanju talijanske popijevke (*canzone*), koja je bila i jedan od ključnih oslonaca razvoja domaće zabavne glazbe. Istraživanje Elektrotonove diskografije pokazalo je, osim toga, da su se pojedine polke i koračnice čeških, austrijskih i njemačkih autora udomaćile u tradicijskoj glazbi Slovenije i Hrvatske. Dodatnim bi istraživanjem trebalo propitati kakvu su ulogu u tome odigrale Elektrotonove snimke. Naišli smo, treba spomenuti, i na obrnuti primjer preuzimanja s područja tradicijske (slovenske) u autorsku (talijansku) glazbu,

116 Jugoton, LSY-61601, 1981.; v. www.discogs.com/release/5327633.

koji se upravo zahvaljujući postojanju snimki potvrđuje kao nedvojben. Riječ je o skladbi "La g'ha... la g'ha... : La piuma sul cappello" ("O gle, o gle, to pero na šeširu"), koju autorski potpisuju skladatelj Giovanni D'Anzi i tekstopisac Alfredo Bracchi (El. ploča br. 430), a koja je pripjevom veoma srodna slovenskoj polki "Terezinka". Budući da je "Terezinka" dokumentirana već 1928. godine u izvedbi Hoyer Tria, a da je "La g'ha..." nastala 1940. za kazališnu reviju, kada je objavljeno i notno izdanje,[117] nema dvojbe da je smjer utjecaja išao od "Terezinke" ka "La g'ha...".

Elektrotonova karta svijeta

Elektrotonova je diskografija iscrtala glazbenu kartu svijeta koja odudara od shvaćanja o angloameričkoj osnovi popularne glazbe i njezinu utjecaju na domaću sredinu. Uz domaću i regionalnu ponudu, osnovni raster čine glazbe i glazbenici iz Njemačke (s obzirom na autore, i iz Austrije), Češke i Italije, a tek zatim kvantitativno slijedi prinos američkih autora i britanskih izvođača. Premda je iscrtana karta ovisila o rasponu mogućnosti, tj. o ponudi tvrtki od kojih je Elektroton nabavljao matrice, postojao je znatan prostor i za drukčije krojenje ponude u lokalnom kontekstu. Drugim riječima, Elektroton je bio uvelike autonoman u konkretizaciji svoje ponude. Skicu njezina odjeka u radu domaćih glazbenika narednih generacija predočili smo na prethodnim stranicama. Ovdje nam je, pak, namjera ukratko predstaviti istaknute segmente Elektrotonove diskografije, oslanjajući se pritom na stručnu literaturu o njihovu mjestu u kulturama podrijetla. Usto, spomenut ćemo međunarodno propulzivne glazbe koje su u Elektrotonovoj diskografiji slabo ili nimalo zastupljene te promotriti implikacije tih saznanja u kontekstu domaćih studija glazbe i njihova razumijevanja razvoja domaće popularne glazbe. Ni ovdje, kao ni u prethodnom odjeljku, nije riječ o cjelovitom, nego o skicoznom prikazu, koncentriranom na karakteristične, istaknute i/ili znakovite primjere, i to uvijek one koji su relevantni za Elektrotonovu diskografiju.

U razdoblju o kojemu je riječ paradigmatsko je pitanje zastupljenosti jazza. Ako se časopis *Svijet jazza*, prvi časopis te vrste u nas, koji je izlazio od početka 1941. do travnja iste godine, uzme kao reprezentativan izvor za profesionalna stajališta o jazzu na domaćoj sceni, prvenstveno zagrebačkoj, ishodi da je i za domaće dionike jazza neupitni centar bio u SAD-u. U svakom od četiriju objavljenih brojeva istaknuto mjesto zauzimaju "portreti američkih leadera", a predstavljeni su Benny Goodman, Tommy Dorsey, Duke Ellington i Artie Shaw. Stoga ih se opravdano može smatrati najvažnijim uzorima domaćim glazbenicima (usp. Golubović 2025: 226). Na pločama Elektrotona, međutim, jedva da su bili zastupljeni,[118] slično kao što se

117 V. https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800019521/BVE-45366-Terezinka; https://youtu.be/2OkzU2i2X9U?si=YvrWg2GQr_uiJB9p; http://id.sbn.it/bid/LO12098651; https://youtu.be/XTlcvxaB8Bc?si=Ez7jsJWCFairPYsp. O ukupnom diskografskom radu Hoyer Tria v. Kunej i Kunej 2016.

118 Objavljene su tri Ellingtonove skladbe: "Caravan" u izvedbi plesnog orkestra Maxa Rumpfa (br. 192), "In a sentimental mood" u izvedbi plesnog orkestra Dicka McDonougha (br. 277) i

i Elektroton u *Svijetu jazza* pojavljuje jedino vlastitim standardnim reklamnim oglasom (u 1. broju, str. 3) te kao trgovina u kojoj su se prodavale Brunswickove ploče jazz glazbe koje uredništvo časopisa preporučuje za preslušavanje.[119] Izgleda, dakle, da vodeći onodobni dionici domaćeg jazza nisu razaznali da dio Elektrotonovih ploča s talijanskim autorima i izvođačima pripada kategoriji jazza, odnosno jazza na "talijanski način" ili "talijanskog stila" jazza, kako ga se imenuje u prilično opsežnoj literaturi posvećenoj toj temi. Nisu ga razaznali ni u snimkama orkestra Briana Lawrancea, koje je Elektroton pribavio od Kristalla (a Kristall pak od Rexa), ni u snimci kvarteta Bennyja Cartera, ni u pojedinim snimkama orkestra Adolfa (Dolfija) Langera s Estinih matrica. Ista se konceptualna matrica zadržala i na istraživačkom planu. Tako Davor Hrvoj svoju "skicu za povijest" jazza u Hrvatskoj zasniva na opisu djelujućih ansambala i njihovih mjesta izvođenja, pri čemu im je referentna točka, prema autorovu tumačenju, uvijek SAD – od američkih vojnika-glazbenika koji su poslije Prvoga svjetskog rata ostali u Europi te potaknuli i zagrebačke glazbenike da "brzo prihvat[e] novi glazbeni izraz" (2009: 185) do usvajanja repertoara "na osnovu višestrukih gledanja američkih glazbenih filmova s glasovitim orkestrima i plesačima, ali i kratkih filmova s poznatim džezistima koji su prikazivani kao predigre" (ibid.: 187). Diskografija figurira samo u smislu snimki domaćih jazz glazbenika, a ne i usvajanja repertoara preslušavanjem ploča (u tom se kontekstu uz filmove spominje i radio; v. ibid.: 186), dočim se Elektroton spominje u kontekstu "uništavanja jazz snimaka", naime podatkom da su "sve tvrde gramofonske ploče uništene [...] u Elektronu [sic!] odmah poslije Drugoga svjetskog rata" (ibid.: 191). Srećom, podatak je netočan.

Talijanska glazba i glazbenici

Središnje mjesto u "jazzu na talijanski način" zauzima Gorni Kramer. Veoma je dobro zastupljen na Elektrotonovim snimkama, sve odreda preuzetima od Fonita, i to u ulogama voditelja ansambala i harmonikaša (43 identificirane snimke) te skladatelja (9 snimki). Premda je još kao dijete slušao snimke orkestra Paula Whitemana i drugih američkih sastava s ploča koje su donosili talijanski emigranti iz Amerike, jazzu su ga oko 1930. naročito privukle snimke Ellingtona i Armstronga. Već je 1934. s prijateljima oformio prvi kvintet, a 1935. vodio prateći ansambl na koncertu Louisa Armstronga u Torinu (Chapman 2019: 80, 90–91, 98). Iste su godine nastale i prve snimke njegova tadašnjeg kvinteta, da bi u narednim godinama intenzivirao svoje redovite svirke, koncerte i snimanja s različitim sastavima glazbenika.

"Solitude" u izvedbi Gornija Kramera i Alberta Semprinija (br. 333). Za usporedbu, nijedan od četvorice glazbenika nije zastupljen na pločama prethodećeg EBP-a, a Ellington samo jednom snimkom na Jugotonovim pločama iz razdoblja šelaka.

Treba osim toga spomenuti da je termin jazza u Elektrotonovoj diskografiji prisutan samo rubno, u nazivima pojedinih ansambala (Jazz orkestar Eddyja Walisa, Swing-jazz orkestar Esta i Jazz orkestar Elton). Mnogo je zastupljeniji termin swinga i još više plesnih žanrova vezanih uz jazz (foxtrot, slow-fox i swing-fox).

119 Članak "Treba slušati ploče" u travanjskom broju, str. 5.

U svim radovima koje smo konzultirali Kramer je predstavljen kao izvanredno inventivan i kreativan u oblikovanju talijanskog stila jazza. Prema Davidu Chapmanu, taj stil napose odlikuje melodičnost proizašla iz tradicije napuljske pjesme (*canzone napolitana*), spojena s dinamičnom jazzerskom ritmizacijom. S time je povezana i važna uloga vokalnih dionica te česta uporaba lokalnih glazbala, poput mandoline, violine i harmonike. Potonja je osobito važna u Kramerovim virtuoznim izvedbama, u kojima zvuči jednako vruće (*hot*), poletno i ljuljajuće (*swinging*) kao i uvriježeno vodeće glazbalo jazz sastava – truba (2019: 96–97; v. i Harwell Celenza 2017: 121–122, 130–134, 137).[120] Kao ogledni primjer takve Kramerove svirke na harmonici, uz improvizacijsku i "konverzacijsku" interakciju među sudjelujućim glazbenicima, Chapman izdvaja snimku "China boy" (2019: 99), koju je objavio i Elektroton na ploči br. 343, a dostupna je na YouTubeovu kanalu MrSuanPana.

Među pjevačima talijanskoga jazza jedan je od najistaknutijih Natalino Otto, koji je, kao i Kramer, snimao za Fonit, pa je i na Elektrotonovim pločama dobro zastupljen (27 identificiranih snimki). Anna Harwell Celenza opisuje ga kao prvog pravog talijanskog *croonera*, izvanredno umješnog u frazi-ranju, što je njegovim izvedbama davalo zavodljivu senzualnost, uz korištenje mikrofona kao sredstva oblikovanja takve, iznijansirane i intimističke interpretacije, pjevača toplog i jasnog timbra, precizne, upravo besprijekorne artikulacije te istančanog osjećaja za nijanse ritamskog tijeka (2017: 142, 145; v. i Chapman 2019: 156–157). Usporediv je s Frankom Sinatrom, kojemu je uostalom, prema Harwell Celenza, bio i uzorom u razvijanju stila izvođenja (2017: 142, 146). Kramer ga je izrazito cijenio te je rado s njim snimao i nastupao, uključujući i dugotrajne zajedničke turneje po Njemačkoj tijekom rata, kada su zabavljali vojnike i jačali drugarstvo između Nijemaca i Talijana (ibid.: 147). Stil izvođenja Alberta Rabagliatija, vodećeg radijskog jazz pjevača, koji je snimao isključivo za Cetru pa nije zastupljen na Elektrotonovim pločama, Kramer je smatrao čvršće vezanim uz stariju talijansku tradiciju, usprkos njegovoj "sposobnosti da pjeva ritmički". Natalino je, međutim, za Kramera "bio istinski čovjek swinga. Imao je izvanredan osjećaj za ritam, savršenu intonaciju i entuzijazam. Odmah mi se svidio. Nitko drugi u to doba nije bio tako dobar" (cit. prema ibid.).[121]

120 Srodno tomu, talijanska inačica jazza, a specifičnije "ritmički orkestri" kakve su vodili Cinico Angelini, Pippo Barzizza i Gorni Kramer, opisani su u talijanskoj glazbenoj enciklopediji kao spoj pulsirajućeg ritma, sinkopiranja i tematskog variranja, karakterističnih za američke uzore, s talijanskom melodijskom toplinom i snažnom dozom humora (Dalmonte 1983: 674).

121 Na temelju uvida u cirkulaciju snimki relevantnih za Elektroton na YouTubeu može se ustvrditi da su Kramerove i Ottove snimke za Fonit danas dostupne ponajprije zahvaljujući Elektrotonu, odnosno, preciznije, zahvaljujući MrSuanPanu i njegovoj digitalizaciji snimki s Elektrotonovih ploča. Pomalo je neobično da se time lokalni licencni partner s vremenom preobražava u važan primarni izvor koji svjedoči o glazbeničkoj vrsnoći tih dvaju nositelja talijanskog jazza, ali i drugih glazbenika koji su snimali za Fonit. Srodno tomu, neobično je da ovaj rad na diskografiji Elektrotona, izuzimajući snimke jazza zastupljene u Mazzolettijevoj knjizi (1983), pridonosi i rekonstrukciji diskografije Fonita, nekoć neusporedivo moćnije diskografske kuće, koja dosad, međutim, nije potaknula usporedivo nastojanje da se dokumentira njezina cjelokupna produkcija. Kako je već više puta istaknuto na prethodnim stranicama, to nam je bilo krupnom poteškoćom pri rekonstrukciji Elektrotonove diskografije. Voljeli bismo, dakako, da se to promijeni, možda i potaknuto ovim izdanjem.

Među Kramerovim skladbama, kao i kod nekih drugih autora, pozornost istraživača naročito su privukle one u kojima je moguće iščitati subverziju političkog sustava, mahom u vidu prikrivene satire pojedinih ličnosti i poteza fašističkih vlasti (*canzoni della fronda*). Primjeri koje navode autori na koje smo se oslonili većinom potječu iz 1939., što nije neobično jer je te godine, nastavno na rasni zakon s kraja 1938., donesen zakon kojim je uvedena stroga cenzura svih tekstova pjesama napisanih ili snimljenih u Italiji (Chapman 2019: 116). Tako je Kramerova "Pippo non lo sa" na tekst Maria Panzerija i Nina Rastellija, nastala 1939. godine, protumačena kao karikaturalni prikaz glavnog tajnika fašističke stranke i vođe fašističke milicije. Odmah je zabranjena na radiju, ali je usprkos tomu postala uspješnica prodana u velikom broju primjeraka (ibid.: 94–95; v. i Harwell Celenza 2017: 135). Objavio ju je i Elektroton (ploča br. 402). Slično tomu, pjesma "Signora illusione" (glazba Armando Fragna, tekst Bixio Cherubini; 1939.) bila je zabranjena zbog moguće aluzije na iluziju o pobjedi režima, dok su pjesmu "Maramao" (glazba Mario Consiglio i Mario Panzeri, tekst M. Panzeri; 1939.) cenzori procijenili pritajeno satiričnom i podrugljivom prema netom preminulom istaknutom fašističkom moćniku (Chapman 2019: 94). Elektroton je objavio obje na istoj ploči (br. 400), što daje pomisliti da je možda i bio upoznat s njihovim statusom u tadašnjoj Italiji.

Rad glazbenika orijentiranih jazzu u kontekstu fašističkog sustava iziskivao je vještinu i kreativnost povrh same glazbenotehničke razine, naime u balansiranju između javnih diskursa i državnih smjernica sve neskloniji jazzu,[122] zaobilaženju stege, slijeđenju vlastitih afiniteta i osluškivanju bila publike. Državne su se smjernice strogo provodile na nacionalnom radiju i s njim povezanoj Cetri, dočim je u Fonitu, koji je bio u privatnom vlasništvu, provedba bila manje revna. Do tog zaključka dovodi čitanje literature iz vizure poznavanja Elektrotonove diskografije (usp. Harwell Celenza 2017: 120–121; Chapman 2019: 116, 118–119; Fabbri 2016: 69). Štoviše, prema Adrianu Mazzolettiju, Fonit je bio veoma otvoren prema jazzu, a budući da nije imao mogućnost izdavati američke snimke, tim se više okrenuo Krameru i Sempriniju (1983: 267). U cjelini se, dakle, može zaključiti da su stil talijanskoga jazza u punom opsegu, naslanjajući se na zasade *hot* jazza, razvili Kramer i Otto, koji su snimali za Fonit i imali slab ili nikakav pristup radiju, dok se interpretacije Pippa Barzizze i Alberta Rabagliatija, njihovih pandana na radiju i u Cetrinoj produkciji, mogu okarakterizirati "laganijim", "sinkopiranim", "swingovskim", "slađim" (*sweet*), odnosno bližim srednjoj struji onodobne talijanske popularne glazbe (usp. Chapman 2019: 67, 81, 133). "Sinkopirana" glazba, koja se pojavljuje i u podnaslovu Chapmanove knjige, bila je uostalom jedan od alternativnih termina za talijanski jazz, prilagođen društveno-političkom sustavu i pomirljiv prema njegovim zadatostima i ograničenjima.[123]

122 To je kulminiralo zabranom distribucije i emitiranja angloameričke glazbe i glazbenika počevši od siječnja 1942., odmah po ulasku SAD-a u rat (Chapman 2019: 118–119).

123 Uz navedene, među vodećim su nositeljima talijanskoga jazza bili voditelj orkestra, aranžer i violinist Cinico Angelini te Trio Lescano (vokalni trio sestara Lescano), no ovdje su zane-

Postoji još jedna razlika koju valja istaknuti. Talijanski je jazz u spomenutim, relativno recentnim monografijama identificiran kao zaseban žanr talijanske popularne glazbe 1930-ih i 1940-ih. U nešto ranijim studijama i u radovima preglednog karaktera nema takav status, već je predočen kao jedno od stvaralačkih usmjerenja u okviru *musice leggere*, dominantne glazbene kategorije u doba fašizma (*ventennio fascista*, 1922. – 1943.). Tako Franco Fabbri, jedan od najistaknutijih talijanskih istraživača popularne glazbe, u okviru *musice leggere* razlikuje skladbe i izvedbe melodijskog tipa i/ili na zasadama "melodijske tradicije", s jedne strane, te "ritmične", "sinkopirane" i/ili swing skladbe i izvedbe koje su ritmom, harmonijom i vokalnom interpretacijom pod utjecajem američkog jazza, s druge strane (2016: 71–72). U drugom radu podcrtava suprotstavljenost tih dviju struja – tradicionalističke i modernističke, koje se razlikuju s obzirom na svoju društvenu poziciju i glazbene značajke, među kojima autor ističe vokalnu izvedbu (izvedenu iz operne tradicije i napuljske pjesme, odnosno kabaretske i utemeljene na *crooningu*), orkestralnu boju i strukturu pjesme (AABA forma i izmjena vokalnih i instrumentalnih *chorusa* karakterističnih za američke swing orkestre u modernističkoj struji) (2017: 266). Među vodeće dionike modernističke struje smješta Kramera, Otta, Trio Lescano, Barzizzu i dr.

Pojam *musica leggera* ima i općenitije značenje: označava laganu glazbu za zabavu i opuštanje, maštanje i ples, usmjerenu različitim društvenim slojevima i dobnim skupinama, estetski konvencionalnu, formulaičnu, nerijetko i banalnu, bez težnje originalnosti te duboko funkcionalnu (Dalmonte 1983: 672). No u doba fašizma, a naročito nakon utemeljenja nacionalnog radija 1928. godine i njegova utvrđivanja ideoloških i organizacijskih okvira na polju popularne glazbe, *musica leggera* postala je programatskim usmjerenjem i okosnicom kulturne politike na području glazbe, promičući autore koji su svoje poetike gradili na zasadama napuljske pjesme, operetne tradicije, plesne glazbe (valcera, polke, tanga), katkad uključujući i elemente jazza (naročito sinkopiranost), u spoju s tekstovima sentimentalne ljubavne tematike (ibid.: 673; v. i Fabbri 2017: 260–262). Među istaknute nositelje *musice leggere* – tj. njezina "melodijskog" ogranka prema Fabbrijevu tumačenju – ubrajaju se prethodno spomenuti autori zastupljeni na Elektrotonovim pločama i u kasnijoj domaćoj diskografiji – Bixio, Di Lazzaro, D'Anzi, Olivieri, Raimondo, kao i pripadnici starije generacije stvaratelja napuljske pjesme, među kojima su Denza, Di Capua i De Curtis također prisutni u domaćoj, Elektrotonovoj i kasnijoj diskografiji. Mnoge poznate pjesme navedenih i drugih autora "melodijske" *musice leggere* nastale su za potrebe filmske produkcije, koja je u Italiji tijekom 1930-ih doživjela veliku popularnost

mareni jer nisu snimali za Fonit, pa stoga nisu ni zastupljeni na Elektrotonovim pločama. S druge strane, voditelj orkestra i pijanist Alberto Semprini je primjer glazbenika koji je bogato zastupljen na Elektrotonovim pločama (čak 49 identificiranih snimki, od kojih 6 u suradnji s Kramerom, 10 s Ottom te jedna u ulozi skladatelja), ali veoma slabo u stručnoj literaturi. Uza svo opsežno pretraživanje i čitanje literature, pronašli smo jedan prigodan rad koji donosi skicu njegove biografije (Chislett 2008) i još kraću skicu u Mazzolettijevoj knjizi, uz ocjenu Semprinijeva doticaja s jazzom kao tek "sporadičnog" (1983: 373). U preostalim, i to malobrojnim radovima je, doslovno govoreći, samo spomenut. Semprini je najizrazitijim takvim primjerom, no ima i drugih. Podcrtali smo već višekratno da ovaj prikaz niti teži niti bi mogao težiti cjelovitosti.

(Fabbri 2016: 71). Tako je, primjerice, u popularnoznanstvenoj monografiji o Bixiju poseban naglasak stavljen upravo na njegov doprinos talijanskoj kinematografiji, a time i razvoju nacionalne kulturne industrije te stvaranju nacionalnog kulturnog identiteta (Venturi 2010); on je, prema Venturiju, svojevrsni "Morricone 1930-ih" i jedan od "stupova nacionalnog identiteta" (ibid.: 185).

Fabbri podcrtava da je *musica leggera* eskapistička, u funkciji prepuštanja iluziji i njegovanja kulture površnosti, da je spremna zatvoriti oči pred svim problemima, sve do tragičnog buđenja uz bombardiranje, da joj nedostaje ambicije, dubine i suočavanja s drugim, unatoč tomu što glazbenici ni izdaleka nisu bili površni, niti su uvijek bili u službi režima (2016: 69–70; v. i Fabbri 2017: 261). Bixiova i Cherubinijeva "Mamma" jedan je od Fabbrijevih oglednih primjera. Na drugom je mjestu naziva ultratradicionalističkom (*l'ultratradizionale*) te spominje prvu izvedbu Beniamina Giglija u istoimenom filmu, Rabagliatijevu izvedbu u tehnici *scata* i Ottovu u stilu zanosnog swinga, koja je također doživjela uspjeh unatoč zabrani emitiranja na radiju (2016: 73).[124] D'Anzija, pak, ocjenjuje jednim od najplodnijih i najznačajnijih talijanskih skladatelja od 1930-ih nadalje (ibid.: 72), no Elektroton nije objavio nijednu od njegovih skladbi koje Fabbri izdvaja.

Izrazit interes domaćih glazbenika za skladbe talijanskih autora koje je objavio i Elektroton donosi važnu implikaciju za tumačenje razvoja domaće zabavne glazbe. Uvriježeno se njezin zamah prepoznaje u festivalima, naročito Opatijskom festivalu od 1958., koji je kao ogledni inozemni primjer imao festival u Sanremu, osnovan 1951. godine (v. npr. Vrdoljak 1984; Vuletic 2008; Buhin 2016; Rolandi 2022; v. i više priloga u Beard i Rasmussen 2020). Međutim, Elektrotonova diskografija jasno pokazuje da se snažan talijanski utjecaj u domaćoj sredini tiče i prethodne generacije talijanskih autora, čije su poetike zadržale relevantnost i po utemeljenju festivala u Sanremu i Opatiji. Osim već spomenutog Konca, u ozračju Elektrotonove ponude talijanske *canzone* djelovali su i braća Miljenko i Silvio Sutlović, najzastupljeniji glazbenici na Elektrotonovim snimkama u vlastitoj produkciji. Kako navode Joško Ćaleta i Dora Dunatov, bili su nositelji onodobnog "procesa jačanja dalmatinskog žanra", najzastupljeniji izvođači i popularnih i narodnih dalmatinskih pjesama na Elektrotonovim pločama te među najomiljenijim radijskim pjevačima tijekom 1940-ih (2025: 454). Zasad je ostalo postrance pitanje njihove inspiracije talijanskom *canzonom*, kao i u primjeru

124 Elektroton je objavio snimku u izvedbi Fernanda Orlandisa uz pratnju orkestra Erosa Sciorillija (ploča br. 416), glazbenika koji su dobro zastupljeni na Elektrotonovim pločama (Orlandis s 12 identificiranih snimki, a Sciorilli s 20 kao voditelj orkestra i 6 kao skladatelj). Kao i u mnogim drugim primjerima, riječ je o glazbenicima koji su u opsežnoj konzultiranoj literaturi, u najboljem slučaju, samo spomenuti. Sciorillija Fabbri navodi kao autora pjesme "Non pensare a me", koja je pobijedila na festivalu u Sanremu 1967. godine (2016: 117), a Roberto Agostini kao skladatelja koji se na tom festivalu pojavljuje 1956. godine (2007: 392), dok na Orlandisa uopće nismo naišli u konzultiranoj stručnoj literaturi. O njemu i stotinama drugih, kako je već podcrtano, doznavali smo, ako uopće, isključivo internetskim pretraživanjem, pri čemu primat zauzima baza Discogs. U završnoj fazi rada na ovom izdanju, kako je također već spomenuto, od pomoći je u ponovnim pokušajima iznalaženja barem osnovnih podataka bila i umjetna inteligencija.

niza drugih autora i izvođača. I to, jednako kao i pitanje kontinuiteta domaće zabavne glazbe još od međuratnog, a ne tek poratnog razdoblja, zasigurno zavrjeđuje daljnje proučavanje.

Zanimljiva je paralela tomu i u samoj talijanskoj stručnoj literaturi. Radovima na koje smo se oslonili na prethodnim stranicama uvelike se iscrpljuje znanstveno tematiziranje glazbenika aktivnih tijekom fašističkih dvadeset godina; drugim riječima, u mnogim radovima iz područja znanosti o glazbi, u kojima je bilo razumno očekivati ponešto o njima, nismo pronašli baš ništa. Razlog je, po svoj prilici, u podrazumijevanju sloma fašizma kao prijelomne točke novoga početka u svim sferama života.[125] Fabbri, međutim, u članku o tri desetljeća *musice leggere* na talijanskom radiju (2017) čini važnu intervenciju argumentirajući da se ona neprekinuto nastavlja nakon 1945., ostajući dijelom svakodnevnih navika, oslanjajući se na isti krug autora te replicirajući organizacijske i vrijednosne sheme kulturne industrije i medija, i nakon utemeljenja festivala u Sanremu. Tek pobjeda kantautorske pjesme "Nel blu, dipinto di blu" Domenica Modugna na festivalu u Sanremu 1958. godine donosi rez između "tridesetljetnog" kontinuiteta *musice leggere* i glazbene "revolucije" 1960-ih.

Češka glazba i glazbenici

Za razumijevanje Elektrotonove diskografije u kontekstu kretanja u češkoj popularnoj glazbi međuratnog i ratnog razdoblja od najveće su nam važnosti bili radovi Josefa Koteka, naročito njegova knjiga (1998), ali i nekoliko drugih radova. Osim toga, usporedno smo imali mogućnost osloniti se i na cjelovitu Estinu diskografiju (Gössel i Šír 2014). To je, dakako, iznimno važno jer je Esta bila daleko najvažniji Elektrotonov opskrbljivač češkim snimkama. Uspostavljeni trokut znanstvene literature, cjelovite Estine diskografije i Elektrotonove diskografije omogućio nam je jasniji i pouzdaniji uvid u Elektrotonovu izdavačku politiku, odnosno u ono što smo na početku ovoga dijela nazvali njegovom autonomijom u krojenju vlastite ponude snimki, a što je u primjeru talijanske glazbe i glazbenika izostalo prvenstveno zbog nepostojanja cjelovite Fonitove diskografije, ali i prilično oskudne literature o talijanskoj popularnoj glazbi 1930-ih i 1940-ih godina.

Analiza iz navedena tri kraka pouzdano potvrđuje nezainteresiranost Elektrotona za suvremenu češku popularnu salonsku glazbu za slušanje (*poslechová [tzv. salonní] hudba*, kako je naziva Kotek). Njezin je najistaknutiji predstavnik bio Bohuslav Leopold, a Elektroton nije objavio nijednu od desetak snimki njegovih skladbi i aranžmana koje je izdala Esta (usp. Gössel i Šír 2014: 63, 81, 87, 88, 93, 135, 333, 365),[126] kao uostalom ni još nekih autora

125 Simptomatično je u tom smislu i to da su pozornost istraživača mnogo više zaokupljali "ritmičari" nego "melodičari". Premda su djela potonjih (p)ostala dijelom baštine i Italije i čovječanstva, prednost je "ritmičara", po svoj prilici, u podrazumijevajućoj nespojivosti jazza i fašizma.

126 Radi bolje preglednosti, u nastavku pri navođenju srodnih primjera podataka iz Gösselove i Šírove diskografije Estinih izdanja nećemo navoditi brojeve stranica, a većinom ni osnovni

koje u kontekstu salonske glazbe ističe Kotek (1998: 53–62; v. i Kotek 1992: 155–166). Nije bio zainteresiran ni za *trampske* pjesme (*trampské písně*), specifičan žanr povezan s izletima u prirodu, pjevanjem i sviranjem uz logorsku vatru, isprva najčešće uz gitaru, romantiziranjem pustolovnog lutanja, povratka prirodi, slobode, prijateljstva i zajedništva te imaginacijom Divljeg zapada i drugih egzotičnih, nerijetko filmski posredovanih krajeva. Taj je žanr bio veoma popularan među mladom urbanom populacijom u međuratnom i ratnom razdoblju, a njegovi su istaknuti nositelji na području glazbe bili Jaroslav Mottl, Jan Korda, Vladimír E. Fořt i dr. (Kotek 1998: 106–117; v. i Kotek 1995: 168–178). Ponešto iznimki na pločama Elektrotona potječe iz razdoblja etabliranja pojedinih *trampskih* autora kao tekstopisaca operetne, kazališne i filmske glazbe. Takav je primjer valcer "Houpydy hou" iz operete *Láska její výsosti* Jaroslava Jankovca, za koji su tekst napisali Mottl i Karel Melíšek, još jedan autor iz kruga *trampskoga* pokreta (ploča br. 92).

Slično kao i u slučaju *trampskih* pjesama, Elektroton je bio prilično nezainteresiran za preuzimanje snimki povezanih s jazzom. Nije, naime, objavio nijednu od brojnih Estinih snimki Rudolfa Antonína (R. A.) Dvorskog, skladatelja, voditelja sastava Melody Boys, pjevača, pijanista i nakladnika, vodećeg češkog jazz (a od potkraj 1930-ih specifičnije swing-jazz) glazbenika (Kotek 1998: 68–70, 170). Također, Elektroton nije objavio nijednu Estinu snimku skladbi i/ili izvedbi Jaroslava Ježeka i Emila Františeka Buriana, koje Kotek izdvaja kao glazbenike koji su povezali jazz, modernu klasičnu glazbu i kazališnu avangardu (ibid.: 78–80, 81–82; v. i Locke 2002). Za Estu su snimali znatno manje od Dvorskoga, ali i u njihovu je slučaju riječ o po desetak snimki (usp. Gössel i Šír 2014). Isto vrijedi i za druge glazbenike koji su, na temelju podataka Josefa Koteka, činili onodobnu češku jazz scenu.

Swing Kotek u svojoj knjizi tretira kao "novi stil popularne glazbe" na koji je "najsnažnije utjecao jazz" (1998: 163). Ne tumači ga, dakle, kao sastavnicu opće kategorije jazza, već kao zaseban stilsko-žanrovski pravac (usp. i Kotek 1972: 331, 339). Zamah je imao u razdoblju nacističke okupacije i Drugoga svjetskog rata (1939. – 1945.), tim više što je zabrana angloameričke glazbe prisilila domaće glazbenike da potraže vlastiti put i oblikuju "osebujan profil češkoga swinga" (Kotek 1998: 176), a publiku potaknula da ga percipira kao "skriveni izraz protunacističkog otpora" (ibid.: 163).[127] Nakon zabrane plesa kao zabave neprimjerene ratnim okolnostima, uvedene po napadu na Jugoslaviju u travnju 1941., swingu je uskraćena njegova osnovna društvena uloga, što je, međutim, uzvratno potaknulo porast kvalitete, "koja se katkad približavala čak i potajice slijeđenim zapadnim uzorima" (ibid.: 165), te usmjerilo glazbenike prema stvaranju pjevanih pjesama u stilu swinga, nerijetko prožetih komično-ironijskom kritikom stvarnosti.

podatak (Gössel i Šír 2014). Kad god se budemo pozivali na Estinu diskografiju, podrazumijevat će se, dakako, dotična publikacija Gössela i Šíra.

127 Vjerojatno je upravo korjenita promjena političkog i društvenog konteksta potaknula Koteka da swing posve odijeli od jazza. Primjerenije od toga, Brian Locke govori o dvjema "generacijama češkoga jazza", prvoj, do 1938. godine, i drugoj, u doba njemačke okupacije, kada dominira swing (2020: 200).

U tom svjetlu Kotek tumači pojedine *comedy-foxtrote*, od kojih je dva izdao i Elektroton ("Fakir" na ploči br. 94; "Ticho, prosím" na br. 466; usp. Kotek 1998: 168). Izdao je i četiri snimke orkestra Emila Ludvíka (ploče br. 466, 471, 472), jednog od najistaknutijih čeških goodmanovski usmjerenih orkestara toga doba (v. ibid.: 169–170). Orkestar Karela Vlacha, koji je, prema Koteku, vjerojatno najviše i najtrajnije utjecao na širenje swinga i stvaranje čeških swing pjesama (ibid.: 171–172), nije snimao za Estu (usp. Gössel i Šír 2014), već za Ultraphon (B. Locke 2020: 207), pa otuda nije mogao biti zastupljen ni na Elektrotonovim pločama. Za razliku od toga, skladatelj, aranžer i izvođač Jiří Traxler te pjevačica Inka Zemánková, koje Locke izdvaja kao nositelje češkog swinga pod nacističkom okupacijom (ibid.: 207–212), zastupljeni su na Estinim pločama svaki s petnaestak snimki, ali je Elektroton preuzeo samo jednu snimku Zemánkove (već spomenuti foxtrot "Ticho, prosím" na ploči br. 466). Rubno se jazza i swinga dotiču i orkestar pod vodstvom Harryja Hardena, koji je na prijelazu 1938. i 1939., po Hardenovu odlasku u SAD, preuzeo Jaroslav Malina, te orkestar Adolfa (Dolfija) Langera. Bili su to Estini gotovo pa "kućni" orkestri koji su snimali šarolik repertoar, uključujući skladbe i/ili interpretacije na tragu laganog, "slatkog" swinga (primjerice, snimke određene kao swing-fox na Elektrotonovim pločama br. 94, 167, 371; usp. Kotek 1998: 22, 71, 164, 170).[128] Tome krugu treba pridodati i orkestar pod vodstvom Sláve Emana Nováčeka, za koji Kotek navodi da je "iza sebe ostavio niz dojmljivo svježih snimki swinga" (ibid.: 170), što je na temelju preslušavanja dostupnih digitalnih presnimki s Elektrotonovih ploča moguće povezati s "Ťuky, ťuky, ťuk..." na ploči br. 470.

Gledano iz perspektive Elektrotona, najvažnija je sastavnica češke popularne glazbe toga razdoblja bila *lidovka*, ništa manje zastupljena od glazbe za puhačke orkestre i opereta, koje smo u okviru prethodnoga projekta "Diskograf" predstavili u okviru pregleda Elektrotonovih izdanja klasične glazbe (Ceribašić i Radovinović 2025a; Bezić 2025). *Lidovke* su popularne autorske pjesme oblikovane po uzoru na narodne (tradicijske) pjesme urbanog i ruralnog podrijetla, koje su nastajale i širile se od potkraj 1920-ih, poticajem novih masovnih medija (radija, diskografske industrije i notnog nakladništva), te stjecale popularnost usporedno s dopiranjem novih medija do "širokih narodnih slojeva", uključujući i seoske sredine (Kotek 1998: 96). Njihov bi pandan, dakle, bila novokomponirana narodna glazba koja se poslije pojavila na području Jugoslavije, odnosno "narodnjaci" u razgovornom jeziku i žargonu, pri čemu bi se, vodeći računa o češkoj i hrvatskoj morfologiji i semantici, kao prijevod mogao ponuditi neologizam "narodnjačica". Ogromnoj produkciji *lidovki* u okviru profesionalnog autorstva i izvodilaštva pogodovali su dosljedna primjena autorskog prava i razvoj moderne distribucijske mreže, dok su njihovoj popularnosti pridonijele pristupačnost izričaja i uporaba u kontekstima zajedničkog pjevanja, slušanja, plesa

128 Više o tim orkestrima v. u Gössel i Šír 2014: 36–37, 40, 48, 205; 2016: 46; a o njihovoj zastupljenosti na Elektrotonovim pločama v. u Ceribašić i Radovinović 2025b: 140, 143–145. Prema B. Lockeu, Malina nije preuzeo ansambl Harryja Hardena, nego Harryja Ostena (Siegfrieda Grzyba) te ga sačuvao "netaknutim" sve do kraja rata (2020: 205), no na temelju Estine i Elektrotonove diskografije ishodi da je ipak bila riječ o Hardenu, kako navodi i Kotek.

i marširanja (ibid.: 97). Od Františeka Kmocha, preteče *lidovke*, naročito s obzirom na njegovo uključivanje pjevanih refrena u izvedbe puhačkog orkestra, preko Karela Hašlera, autora primarno vezanoga uz kazalište, napose kabaret i reviju, koji je trajno bio nadahnut narodnom melodikom i temama, do "kralja češke *lidovke*" Karela Vaceka i Jaromíra Vejvode, drugoga najvažnijeg njezina skladatelja, tekstopisca Vašeka Zemana te niza drugih autora *lidovki* (v. ibid.: 22, 97–100, 103; v. i Kotek 1995: 158–163) – mnogi su od njih veoma dobro zastupljeni na Estinim snimkama, a posredstvom njih i na Elektrotonovim pločama, i to u kontinuitetu njegova djelovanja.

Za *lidovke*, pa tako i one objavljene na Elektrotonovim pločama, karakteristično je spajanje omiljenih klasičnih žanrova (polke, valcera, koračnice i novijeg tanga), sentimentalne melodike i jednostavnih, lako pamtljivih tekstova, dominantno seoske i ljubavne tematike, kao i ustaljenih izvodilačkih praksi puhačkih, gudačkih i mješovitih, tzv. univerzalnih ansambala (Kotek 1998: 97–98, 101–104). Najveće češke uspješnice ("šlageri") iz 1930-ih i 1940-ih pripadaju *lidovki*, a mnoge su ostale popularne sve do danas. Na međunarodnom su planu, ističe Kotek, najveći uspjeh ostvarile Vacekova "Cikánka", koju je Elektroton izdao u njemačkom prepjevu na ploči br. 108, i Vejvodina "Škoda lásky", o kojoj je bilo riječi u prethodnom dijelu. I niz drugih Vacekovih cijenjenih *lidovki*, navedenih u nastavku kronološki unutar žanrova, izdao je i Elektroton: polke "Bezejmenná" ("Já tě ráda mám"), "Lesácká" i "Hů a hů" ("Proč ta sova tolik houkala") (ploče br. 288, 67, 92), koračnice-pjesme "U našich kasáren" i "Kalná voda"[129] (br. 67, 97) te tango "Nikdy se nevrátí pohádka mládí" (br. 1, 52), uz već spomenutu "Cikánku", kao i neke druge Vacekove skladbe koje Kotek ne uvrštava među trajne klasike češke *lidovke* (usp. ibid.: 98; usp. i Kotek 1995: 161). Među Vejvodinim *lidovkama*, uz polku "Škoda lásky", čiji je refren "postao vjerojatno najrašireniji melodija koju je češka glazba ikada podarila svijetu" (Kotek 1995: 162; 1998: 100), Kotek kao najuspješnije izdvaja osam Vejvodinih polki i valcera, od kojih je Elektroton objavio polku "Kvetou máky v poli" (br. 80) i valcer "Psaníčko po letech" ("Nevolej víc, vždyť sám jsi moji lásku zradil") (br. 98).

Uz ovaj dvojac, Elektroton je objavio skladbe i drugih uspješnih autora *lidovki* (v. Kotek 1998: 100–101), među kojima su Václav Bláha (ploča br. 71), Josef Hotový (br. 60, 64, 73, 467), Josef Poncar (br. 63) i Jiří Voldán (br. 58, 70). Osim toga, mnogi autori koji su primarno djelovali u drugim glazbenim područjima potvrdili su se i kao autori *lidovki*, tako primjerice Alois Aust, Sláva Mach i František Alois Tichý na polju puhačke i popularne koncertne glazbe, a Jára Beneš, Josef Dobeš, Eduard Ingriš, Jaroslav Jankovec, Josef Kumok i Josef Stelibský među skladateljima opereta i filmske glazbe (usp. ibid.: 100). Iz podrobnijeg uvida ishodi da je Elektroton i u njihovu slučaju najradije posezao upravo za skladbama u stilu *lidovki*. Zaključak iz prethodnog dijela ovoga poglavlja, prema kojem bi produbljivanje proučavanja udomaćivanja čeških napjeva u hrvatskoj i slovenskoj tradicijskoj glazbi vjerojatno bilo plodonosno, odnosi se prvenstveno na repertoar *lidovki*.

129 Prema Estinoj i Elektrotonovoj ploči, riječ je o polki.

Naposljetku, treba spomenuti da se u Češkoj tijekom međuratnog i ratnog razdoblja razvila bogata filmska produkcija. Od 1930. do 1938. nastao je 241 film na češkom jeziku, a u doba Protektorata, od 1939. do 1945., još 124 filma (Kotek 1998: 28). Iz usporedbe Kotekovih podataka o najistaknutijim autorima filmske glazbe (v. ibid.) s Elektrotonovom diskografijom ishodi da je Elektroton izdao pojedine snimke dvojice najistaknutijih skladatelja iz te sfere – Josefa Dobeša, autora glazbe za 50 filmova (ploče br. 55, 82, 85) i Josefa Stelibskog, autora glazbe za 40 filmova (br. 87, 467), a uz njih i Josefa Kumoka, koji je skladao glazbu za 17 filmova (br. 86) te Karela Hašlera, autora glazbe za 10 filmova (br. 88).

Bugarska glazba i glazbenici

Bugarska glazba i glazbenici koje je objavljivao Elektroton, kako je već podcrtano, veoma su slabo dokumentirani i istraženi. Stoga nam je nemoguće skicirati prikaz nalik prethodnima, posvećenima talijanskim i češkim glazbenicima i žanrovima zastupljenima na Elektrotonovim pločama ili pak onima izostavljenima s njih. Ponešto podataka, premda većinom samo elementarnih, pronašli smo u radovima Ventsislava Dimova (2009, 2012). O Asenu Ovčarovu, najzastupljenijem bugarskom voditelju orkestra na Elektrotonovim pločama, doznali smo iz članka Mihaila Lukanova (2020), a o stvaralaštvu za djecu skladatelja Josifa Cankova, koji je također zastupljen na Elektrotonovim pločama, ali drukčijim repertoarom urbane plesne glazbe, iz članka Marije Spasove (2020). Ovčarov je u navedenom članku predstavljen kao "otac" bugarskoga jazza, no njegove snimke za Simonaviju, koje je objavio i Elektroton, one malobrojne koje su dostupne kao digitalne presnimke, ne otkrivaju da bi mu jazz bio primarnom odrednicom. Takvo je usmjerenje, čini se, razvio nakon rata,[130] dok su među dostupnim snimkama s Elektrotonovih ploča zamjetni tek pojedini elementi swinga, i to samo u dijelu njih, primjerice u "Хорсей" [Horsei] (ploča br. 378) s obzirom na sinkopiranje, masivniji orkestralni zvuk, preplet dionica u instrumentalnim međuigrama i kretanje basa u stilu dixielanda. Kako smo pribilježili u napomenama u samoj diskografiji, kao autor je naveden K. Malfred, no analiza snimke pokazuje da je izvornik pjesma "Horsey, horsey", čiji su autori Elton Box, Ralph Butler, Desmond Cox i Paddy Roberts. Do pogrešne atribucije najvjerojatnije je došlo iz autorskopravnih razloga.[131]

130 Kao primjer može poslužiti "Пролетна песен" [Proletna pesen] u izvedbi Leni V'lkove (Вълкова) i orkestra Asena Ovčarova (v. https://youtu.be/Xny0jZMf_7I?si=ZGd2POC_3GxJafSR).

131 Pretpostavljamo da je riječ o slučaju srodnom onomu praškoga glazbenog nakladnika Zdeněka Vlka, koji je autorstvo skladbi katkad prikrivao koristeći pseudonime Karel Šlik, Jan Volkov i Jan Zahora te na taj način prisvajao autorske tantijeme (Kotek 1998: 13). Prema Koteku, žrtvom mu je bio i Vlaho Paljetak, čiju je "Adio Mare" objavio pod dvama svojim pseudonimima, predstavljajući se i kao skladatelj i kao tekstopisac (ibid.: 14). Na Estinom izdanju "Adio Mare", međutim, Paljetak je naveden kao skladatelj, a K. Šlik kao tekstopisac (Gössel i Šír 2014: 183), dok su na Elektrotonovoj ploči s preuzetom Estinom matricom (br. 74) kao autori navedeni "Paljetak – Volkov – Šlik". Na temelju toga smo zaključili da je Vlk autor češkoga prepjeva, kako je navedeno i u samoj diskografiji.

Dominantan dio popularnoglazbenog repertoara preuzetog od Simonavije i bugarskog Kristala čini urbana plesna glazba bugarskih autora, sukladna transnacionalnim modelima, izvedbeno oblikovana s naglaskom na melodijskoj liniji u vokalnoj dionici, stabilnoj ritmizaciji, funkcionalnoj harmoniji, homofonoj orkestralnoj teksturi uz motivičko variranje u instrumentalnim međuigrama (v. primjerice tanga Bebela Madžarova na ploči br. 374, Nikolova na br. 378, 382, Josifa Cankova na br. 381, 383, 418). To se odnosi na izvedbe Ovčareva orkestra kao pratnje pjevačima, ali i izvedbe drugih, neimenovanih i/ili neidentificiranih orkestara koji su snimali za bugarski Kristal i Simonaviju. Kako naznačuju i netom navedeni primjeri, najzastupljeniji je među plesnim žanrovima bio tango.

Međutim, posebnu pozornost zaokuplja to što se bugarska produkcija, u usporedbi s češkom i talijanskom produkcijom zastupljenom na Elektrotonovim pločama, doima otvorenijom prema upijanju glazbi s raznih strana svijeta, barem na simboličkoj razini. Češće su evokacije udaljenih kultura, od Južne Amerike do Japana, a time i odstupanja od uvriježenoga kulturnog tijeka od Zapada prema Istoku. Ponajprije, čini se da su se u Bugarskoj rado skladale i izvodile rumbe. Riječ je o devet snimki, uključujući i dvije "havajske rumbe", od ukupno 14 u Elektrotonovoj diskografiji. Identificirani autori su Josif Cankov i N. Leviev te brazilski skladatelj André Filho, autor jedne od "havajskih rumbi", a tri dostupne digitalne presnimke potvrđuju usvajanje latinoameričkog plesnog obrasca. U literaturi nismo pronašli pojašnjenje o razlozima i načinima udomaćivanja rumbe u Bugarskoj. Čak i bez dostupne snimke, Filhova "havajska rumba" pod naslovom "Bamboleo" (El. ploča br. 373) posebno je zanimljiva jer je riječ o sambi koju je 1931. snimila Carmen Miranda, a Gipsy Kingsi preuzeli za refren svog istoimenog planetarnog hita iz 1987. godine, koji žanrovski pripada rumba-flamencu.[132] Moguće je da razlog zbog kojeg je "Bamboleo" već početkom 1940-ih u Bugarskoj postao rumbom ishodi iz "hibridizirajuće" recepcije hollywoodskog glazbenog filma *Down Argentine Way* iz 1940., koji i sam predstavlja hibrid karipskih i latinoameričkih stilova, pa je tako, osim Mirandine izvedbe sambe "Bamboleo", u film uključen i niz rumbi.[133] Na srodan je način, posredovanjem filmova, mogao biti prilijepljen i dodatni hibridni sloj "havajskoga". Isto vrijedi i za narednu "havajsku rumbu" u produkciji Simonavije (pod naslovom "Хавай"), objavljenu na Elektrotonovoj ploči br. 379. Osim egzotiziranja i romantiziranja Havaja kao transnacionalnog toposa onodobne popularne kulture,[134] moglo bi biti da je u tom primjeru postojalo i izravno nadovezivanje u smislu

132 V. https://pt.wikipedia.org/wiki/Bamboleo.

133 V. https://en.wikipedia.org/wiki/Down_Argentine_Way; v. i Swanson 2010.

134 Nismo pronašli znanstvene ili stručne radove koji bi tematizirali mjesto Havaja u bugarskoj popularnoj kulturi toga doba, ali smo pronašli književna djela koja, po svoj prilici, pripadaju takvoj produkciji, npr. romani *Гирлянди от Хавай* [Havajski vijenci] iz 1940. te *Царицата на Хавай* [Kraljica Havaja] i *Любовни нощи в Хавай* [Ljubavne noći na Havajima] iz 1941. (v. https://plus-legacy.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1055809508; https://plus-legacy.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1057571812; https://plus-legacy.cobiss.net/cobiss/bg/bg/bib/1060005860). O mjestu Havaja u kulturi susjedne Srbije, od recepcije filmova i opereta do domaćeg izvodilaštva, nakladništva, a ponešto i stvaralaštva, v. Mitić 2016a.

preuzimanja, reinterpretacije ili preoblikovanja potpurija pod naslovom "Гавайская румба" [Havajska rumba], koji je 1934. godine snimio ruski plesni orkestar pod vodstvom Leonida Utesova [Утесов] i koji je objavljen na pločama više marki.[135] U svakom slučaju, čini se da su se i bugarski glazbenici uključili u onodobnu modu havajske glazbe, ali na specifičan način, adresirajući je nazivima, za razliku od uključivanja havajskih gitara, pa i glazbenika i glazbenih predložaka, kako je to u primjeru snimki njemačkih diskografa (i u jednom primjeru Este) koje je kontinuirano preuzimao i Elektroton.[136] Time je u cjelini Elektrotonove ponude "havajska" glazba pozicionirana kao najzastupljenija geografski markirana glazba koja potječe izvan zapadnoga svijeta (usp. Denning 2015), što je zasigurno izravno utjecalo i na uključivanje havajskih gitara u Elektrotonovu vlastitu produkciju dalmatinskih narodnih pjesama u izvedbi braće Sutlović (v. o tome u Ćaleta i Dunatov 2025: 455–456).

Naredni zanimljiv primjer iz fonda bugarskih snimki na Elektrotonovim pločama je "japanski tango" Bebela Madžarova, koji u Elektrotonovu katalogu nosi naslov "Mamiko posljednja gejša" (ploča br. 388), a gotovo je sigurno riječ o Simonavijinoj matrici pod naslovom "Namiko", u izvedbi Ekaterine Vankove-Kolarove.[137] Udomaćivanje tanga u Japanu započelo je već pred Prvi svjetski rat i dobro je dokumentirano u literaturi (v. naročito Asaba 2025), no ovdje nije riječ o inspiraciji tangom kakav se udomaćio u Japanu, već, po svoj prilici, o uklapanju Madžarova u širi onodobni trend kozmopolitskog zamišljanja i romantiziranja dalekih, egzotičnih krajeva (usp. R. Locke 2020). U tome su i japanski egzotizmi, napose motiv gejše, prisutan u još nekoliko skladbi na Elektrotonovim pločama, kao i glazbeni motiv pentatonike, bili stalnim toposom. Pjesma tako započinje kišom i sjetom, potom se pojavljuje tužna Namiko, zatim i cvjetanje višanja u proljeće, uz Namiko koja i nadalje čeka svojega voljenog i poziva ga da se vrati,[138] a sve se to odvija uz naredni transkulturni topos iz drugoga smjera, naime uz glazbenu potku otprije već usvojenoga tanga. "Namiko" tako reprezentira složeni transkulturni hibrid, i to ne samo zbog ulančavanja tanga i Japana već i zbog mjesta bugarske glazbene kulture u globalnim kulturnim tijekovima. Kako u vezi s kasnijim razdobljem socijalizma i postsocijalizma ističu Ewa Mazierska i Zsolt Győri, transnacionalni karakter popularne glazbe istočne Europe u istraživanjima je uvriježeno ograničen: s jedne strane, na preuzimanje elemenata zapad-

135 V. https://www.russian-records.com/details.php?image_id=18630; https://www.russian-records.com/jazz/kdf/utiesov.html.

136 Ploče br. 101, 106, 117, 120, 132, 134, 140, 165, 168, 191, 232, 288, 307, 308, 334, 336, 353, 358, 359, 409.

137 V. napomenu uz tu snimku u diskografiji i poveznicu na vjerojatnu digitalnu presnimku. Prema zapisu uz presnimku, podnaslov glasi "pjesma gejše", srodno kao i u naslovu na Elektrotonovoj ploči.

138 Izvorište naslova pjesme po svoj je prilici glavni lik romana *Kukavica* Kenjirōa Tokutomija, koji tematizira ranjiv položaj žena u japanskom patrijarhalnom sustavu. Roman je preveden na mnoge jezike (Lavelle 2016), među ostalim i na bugarski, već 1906. godine (Nikolova 2020: 32). Od specifičnog književnog lika očito je prošao put preobrazbe u stereotip Japanke.

nog pop-rocka, što se tumači kao čin otpora represivnim režimima; s druge strane, na žanrove nastale u istočnoj Europi, naročito one koji se smatraju osobito egzotičnima ili orijentalnima, poput "ciganske" i "balkanske" glazbe, a koji privlače pozornost zapadnih glazbenika i publike zainteresirane za izričaje mimo *mainstreama* (2019: 2). U opisanim primjerima rumbi i japanskog tanga bugarski su glazbenici, međutim, akteri složenijeg transnacionalnog prekrajanja, uvriježeni egzotični Drugi koji preuzimaju ulogu samosvjesnog subjekta, usuprot uvriježenim perspektivama u studijima popularne glazbe.

Naredni se krak transkulturalnosti vezan uz Elektrotonove snimke preuzete od bugarskih diskografa tiče koncepata *alaturka* i *alafranga*, koji podrazumijevaju opreku Istoka i Zapada, tradicije i modernosti, a na glazbenotehničkoj razini napose netemperiranog sustava makama nasuprot temperiranom dur-mol sustavu te njihove implikacije i na drugim razinama glazbenog oblikovanja (melodijsko kretanje i formule, ornamentacija, harmonizacija, instrumentacija, zvučna boja). Konceptualno stoje kao opreke, no u glazbenoj praksi, kako je na primjeru grčke popularne glazbe istoga razdoblja pokazao Risto Pekka Pennanen, najčešće je riječ o njihovu prepletanju (1999; usp. i O'Connell 2016; Dimov 2019: 44). Premda su naši uvidi o bugarskim snimkama zastupljenijima na Elektrotonovim pločama skromni, kako zbog nedostupnosti samih snimki tako i stručne literature koja bi nas vodila u usvajanju znanja, ipak se usuđujemo naznačiti prepletanje *alaturke* i *alafrange* u skupini slow-foxa i tanga markiranih na Elektrotonovim pločama odrednicom "orijentalnoga" (ploče br. 374, 379, 383, 424, među kojima je samo prvospomenuta dostupna za preslušavanje), kao i snimki istih plesnih žanrova koje na Elektrotonovim pločama ne nose odrednicu "orijentalnoga", ali su njome označene u korespondentnim bugarskim katalozima (ploče br. 418, 425, 426, 429, sve dostupne za preslušavanje). Stječe se dojam da je "orijentalno" bilo važno sredstvo lokalizacije zapadne plesne glazbe, i to na razini samoga glazbenog strukturiranja, primarno tonskih odnosa. Nisu nam poznati usporedivi primjeri iz domaće sredine. U usporedbi s talijanskim jazzom, u manjoj mjeri i češkom *lidovkom*, a srodan bi primjer, čini se, mogao biti i bugarski idiom orijentalnoga, domaći su glazbenici bili skloniji preuzimanju i udomaćivanju bez unošenja snažnijih sredstava lokalizacije i/ili stvaranja hibridnih izričaja. Zašto i kako je došlo do takvih razlika ostaje pitanje za buduća istraživanja i analize.

Simonavijine snimke narodne glazbe donose i naredni specifični element među- i transkulturalnosti: suradnju pjevača s područja Jugoslavije (Mice Ostojić, Nate Pavlović i Jovana Zdravkovića) s bugarskim pratećim ansamblima (orkestrima Kostice, Lozanova i Angelova) u izvedbama pjesama koje se uvriježeno smješta u fond srpske, bugarske, makedonske i bosanske narodne glazbe ili ih nije moguće odrediti nacionalno, već samo regionalno, kao narodne pjesme južnoslavenskog urbanog podrijetla. U snimanju takva repertoara sudjelovao je i bugarski pjevač Hristo Velčev, koji je, osim toga, izvodio i repertoar moderne plesne glazbe (npr. spomenuti "Bamboleo").[139]

139 Riječ je o 14 Elektrotonovih ploča iz serije 1000 na kojima su identificirani navedeni izvođači (br. 1017–1026, 1032–1035), a vjerojatno i o određenom broju dodatnih ploča za koje nemamo podatke o izvođačima, kao uostalom ni o podrijetlu matrice.

Može se pretpostaviti da su bugarski prateći ansambli bili angažirani iz produkcijskih razloga, kako bi se pojednostavila i pojeftinila snimanja. No to je samo dio objašnjenja. Čini se, naime, da je postojala kontinuirana prekogranična razmjena i suradnja među glazbenicima, neovisno o diskografskim angažmanima. Mica Ostojić, o kojoj postoji nešto više podataka, redovito je nastupala u Bugarskoj, a čini se da je ondje i više godina kontinuirano radila kao pjevačica uz pratnju orkestara pod vodstvom Ramadana Lolova, Aleksandra Lozanova, a vjerojatno i još nekih glazbenika (Dimov 2009: 38–39; 2012: 316; Ceribašić 2025d: 738; Zekić 2025: 473). Prema jednom novinskom tekstu, u Beograd se vratila 1940. godine nakon petogodišnjeg boravka u Sofiji i Plovdivu (v. Ceribašić 2025d: 737). Osim toga, glazbeni su predlošci cirkulirali između Jugoslavije i Bugarske, pa se tako u kontekstu povratka Ostojić u Beograd navodi da "kafanskoj publici" donosi bugarske pjesme koje "Srbi mnogo vole" (ibid.). Srodnoga je karaktera i podatak da je Keva, iznimno popularna i cijenjena bugarska pjevačica romskoga podrijetla, koja je među prvima snimala za diskografsku tvrtku Balkan nakon Prvoga svjetskog rata, obuhvatila i "popularne" i "folklorne" pjesme, od kojih su neke "srpske, dok se druge temelje na bugarskim ritmovima" (Dimov 2019: 51). Temu međukulturne razmjene i suradnje između bugarske i jugoslavenske, naročito srpske, scene narodne glazbe možemo pridružiti prethodno izdvojenim temama koje bi zavrijedile daljnje istraživanje.[140]

Naposljetku, kao posljednju upečatljivu minijaturu iz fonda Elektrotonovih snimki preuzetih od bugarskih diskografa odabrali smo snimku u kojoj se presijecaju međukulturno preuzimanje, ambivalentno zamišljanje Drugoga i specifičan društveno-politički kontekst. Ta se snimka može uzeti i kao metafora Elektrotonova djelovanja u cjelini, a ilustrativna je i za našu rekonstrukciju i analizu njegove diskografije. Riječ je o foxtrotu "Vodka, vodka" neimenovanog autora, koji, prema naljepnici na sačuvanom primjerku ploče, izvodi neimenovani "plesni orkestar sa bugarskim pjevanjem" (ploča br. 428, m. V-53223). U članku V. Dimova pronašli smo podatak da je foxtrot istoga naslova, u izvedbi Zore Zlatine, objavljen na ploči Mikrofon 4065 (2009: 40), pa smo zaključili da je vjerojatno riječ o istoj snimci. Mnogo kasnije snimku s Elektrotonove ploče na svoj je kanal na YouTubeu postavio MrSuanPan, navodeći da je izvodi Zora Zlatina uz pratnju orkestra Dimitrov. Nismo uspjeli ući u trag tom podatku, odnosno pronaći snimku s ploče, vjerojatno Mikrofonove, čija bi naljepnica sadržavala podatak o Zlatinoj i orkestru Dimitrov niti pronaći više snimki Zlatine uz orkestar Dimitrov čijim bismo preslušavanjem mogli zaključiti je li na Elektrotonovoj ploči doista riječ o njihovoj izvedbi. No svejedno nam je MrSuanPanova presnimka bila iznimno dragocjena jer smo na temelju njezine usporedbe sa snimkom koju je na svoj kanal na YouTubeu postavio Radiomuseum Hardthausen

140 Zasad navedenome možemo pridodati još poneke podatke iz tiska: da su bugarske pjevačice Dida Koleva, Beba Vasiljeva, Penka Ivanova i Ljiljana Daneva tijekom 1937. nastupale u Beogradu ("Konkurs sevdalinki u Beogradu", *Vreme*, 26. 3. 1937., str. 12; "Juče je održana utakmica narodnih pevača", *Vreme*, 5. 7. 1937., str. 10; "Veče sevdalinki u bašti 'Ratničkog doma'", *Vreme*, 1. 8. 1937., str. 10), a da su Sofka i Pajo Nikolić tijekom nekoliko mjeseci 1934. nastupali u Bugarskoj ("Sofka i Paja u Bugarskoj", *Nedeljne ilustracije* 10/38, 1934., str. 26–27), kao i još neke pjevačice iz Srbije ("Jugoslovenske sevdalinke u Sofiji", *Pravda*, 18. 3. 1934., str. 10; "O Uskrsu pevaće se u Sofiji naše sevdalinke", *Pravda*, 27. 3. 1934., str. 5).

(koji se na nizu primjera pokazao pouzdanim izvorom) utvrdili da je autor tog foxtrota Edmund Kötscher, da mu je originalni naslov "Wodka, Wodka, Temp'rament" te da je objavljen 1940. godine za njemački Grammophon, u izvedbi plesnog orkestra Hansa Georga Schütza (ploča 11554 B; v. https://youtu.be/j0bPRd9Ha3g?si=GGD8AIxDMNUze5Mq). O autoru smo u literaturi pronašli tek ponešto fragmentarnih podataka, pa tako i da je od potkraj 1939. do travnja 1940., kada je pozvan u vojsku, bio jedan od voditelja radijskih orkestara utemeljenih po nalogu Ministarstva propagande i u uskoj suradnji s Ministarstvom vanjskih poslova Trećeg Reicha (Wouters 1999: 118; Bergmeier i Lotz 1997: 150).[141] Očito je upravo u to doba nastala i "Wodka, Wodka, Temp'rament" – u specifičnom trenutku kada je na snazi bio sporazum Njemačke i Sovjetskog Saveza o nenapadanju (od kolovoza 1939. do lipnja 1941.) i kada je na njemačkom radiju, kao i u drugim sferama javnosti, bila posve utišana antikomunistička i antisovjetska propaganda (Bergmeier i Lotz 1997: 64, 103).

Snimka u izvedbi Schützova orkestra je instrumentalna, što ostavlja prostor za slušateljsku percepciju u spektru od orijentalističkog negativnog stereotipiziranja do egzotiziranja (slikovito rečeno, od demoniziranja "pijanih Sovjeta/Rusa" do fascinacije "sovjetskim/ruskim temperamentom"). S obzirom na glazbenu sastavnicu, kao brza, vesela, swingovska, instrumentalno bogata skladba s izraženim dijalogom harmonike i puhačkih instrumenata, u našem je doživljaju usmjerena drugom polu. Istog je karaktera i bugarska verzija, koja sadrži i tekst:

> Votka, votka do zore, tako bezbrižno živimo mi (prva pjevačica)
> Što je vjernost u ljubavi, ne znaju naša srca (druga pjevačica)
> Votka, votka do zore, iz punih čaša pijemo mi (prva pjevačica)
> Što je vjernost u ljubavi, ne znaju naša srca (druga pjevačica)
> O, brate, slušaj, nemoj tugovati, čim čuješ u noći kako svira balalajka (druga pjevačica i na kraju svi).[142]

U doba kad se ova pjesma vrtjela na gramofonima u Bugarskoj i kod nas, buktio je rat, Rusi, pa tako i njihova votka i balalajke, službeno su bili neprijatelji, države su donosile sve nove zabrane nepoćudne kulturne proizvodnje, a pjesma je, čini se, zahvaljujući svojoj ambivalentnosti, bila svojevrsnom eskapističkom terapijom. Eskapističku dimenziju pojedinih segmenata onodobne talijanske i češke diskografske produkcije spominju i autori na koje smo se prethodno oslonili. Nudio ju je i Elektroton velikim dijelom svoje produkcije, usporedno vješto i oprezno osluškujući ograničenja i mogućnosti te vodeći računa o vlastitim poslovnim interesima. U šelak je urezao glazbu kao kulturu svojega doba za sva vremena.

---

141 Međutim, podatak o pozivu u vojsku kolidira s podatkom da je od 1940. radio kao dirigent na radiju i u operi u Beogradu (https://www.hebu-music.com/de/musiker/edmund-koetscher.6334).

142 Na bugarskom (transkripcija uz pomoć umjetne inteligencije): Водка, водка до зори, безгрижно тъй живеем ние. / Що е вярност в любовта, не знаят нашите сърца. / Водка, водка до зори, с пълни чаши пием ние. / Що е вярност в любовта, не знаят нашите сърца. / О, братко, чуй, недей тъжи, щом чуеш в нощта че свири балалайка.

An Overview of Elektroton and Its Discography

Here we present a condensed version of the three central chapters of this publication: “An Outline of Elektroton’s Business Activities”, “Compiling Elektroton’s Discography” and “Elektroton’s Offering of Music and Musicians in Cultural Context”. In preparing this chapter, we generally omitted references to sources, the connections drawn between fragmentary data, insights derived from the relevant literature, descriptions of analytical procedures, and the reasoning and arguments behind our conclusions, while retaining the findings and conclusions themselves. In presenting our work on the discography, we also took particular care to make the discography as accessible as possible to readers who do not speak Croatian, since the discography itself is provided only in Croatian. The first part is therefore an almost literal translation of the corresponding introductory section of the Croatian chapter. We then omit the subsequent sections: a detailed explanation of the quantification problems, which arise from gaps in the catalogue numbering, reissued recordings, and alternative, entirely different recordings appearing under the same catalogue numbers; the problems of dating; an analysis of the pace at which records were issued; the complex and lengthy process of identifying the origins of matrices; the organisation of the fields (in the discography) containing information on titles, authors, performers and genres; and the organisation of the fields containing information on catalogue sections, performing forces, and the cultural and language affiliations of authors and performers. Instead, we provide a concise, practical guide to the fields in the discography. In working on this project, we considered a substantial body of literature written in languages of which we have little or no command, with effective assistance from artificial intelligence. It also helped with the initial translation of this chapter, which Ceribašić and Pokrajac subsequently refined. The same assistance is available to interested readers who do not speak Croatian when using this publication as a whole.

An Outline of Elektroton's Business Activities

Almost none of Elektroton's business records have survived. To reconstruct its activities, we therefore had to rely on fragmentary documentation of its communications with government authorities and registration records, newspaper sources, the scant existing literature, a small amount of orally transmitted information and, to a considerable extent, close study of every detail on surviving records. Throughout this work, we draw extensively on and build upon the "Diskograf" project and the principal volume resulting from it (Ceribašić et al. 2025b). The project also included Dora Dunatov's dissertation (2024), which is available in English.

Elektroton was founded in 1933 by the spouses Albina (Zora) Križanec, née Volbenk (Ljubljana, 1909 – Zagreb, 1973) and Dragutin Križanec (Varaždin, 1898 – Zagreb, 1964). The company was initially based at Aleksandrova cesta 4 in Ljubljana, where Albina had run a record shop since 1931, becoming one of the few females in this predominantly male business. Dragutin had previously sold coffee, sugar, chocolate and other products in his "Koloniale" shop in Varaždin. The newly established Elektroton had a capital of 100,000 dinars (approximately US$2,272 at the time, whereas Yugoslav GDP per capita was then between US$60 and US$70). One tenth of this amount consisted of Albina's existing shop: the premises and its stock of gramophones, records and other goods. According to the company's entry in the commercial register on 25 September 1933, it was established as a limited liability company whose activities comprised "the renting and sale, especially sale on commission, of gramophones, gramophone records and radio receivers, together with their component parts". A Zagreb branch of Elektroton had also been established by the end of 1933, but it was closed in February 1935.

During 1934, the company's headquarters and shop moved to Tavčareva 3 in Ljubljana. From February 1935, Elektroton's press advertisements announced another relocation from Tavčareva to the Nebotičnik passage. This attractive location would remain the permanent home of Elektroton's Ljubljana shop. It should be stressed that, from the beginning of its activities until late 1936, Elektroton advertised itself as a company that hired out, exchanged, sold and bought records and gramophones, emphasising the rental business. In late 1936, however, its advertisements began to focus exclusively on sales. This change appears to have coincided with the beginning of its own record releases, that is, gramophone records bearing its own label, which we date to approximately autumn 1936. Namely, our analysis of Elektroton's activities as a whole, and especially our close study of surviving records and catalogues and the original matrices we identified, led us to conclude that Elektroton did not begin issuing its own records immediately upon its establishment, but rather in the summer or autumn of 1936.

This marked the beginning of the business model that would dominate Elektroton's activities as a whole: publishing licensed recordings, that is, manufacturing and distributing records bearing its own label, made from matrices supplied by foreign producers. The presence of Elektroton's own

label on a record is the principal criterion for inclusion in its discography, even though a considerable number of records bearing other companies' labels that Elektroton distributed (particularly Odeon records) also carried text in Croatian and an additional Elektroton logo sticker. In both components of its offering, Elektroton likewise followed a policy of testing the market and responding to demand, supplying related repertoires, genres and types of performance from similar cultural and geographical backgrounds. Nevertheless, the decisive factor remains the circulation of records on the market as Elektroton's own releases, bearing its own label, as distinct from the other records it offered.

After the start of production of records bearing its own label, the next major step was another expansion into Zagreb in autumn 1937, coinciding with the start of bankruptcy proceedings against Edison Bell Penkala, the company that had until then dominated not only the Zagreb and Croatian, but also the Yugoslav market. Elektroton opened its Zagreb shop in the Oktogon passage (Ilica 5), in the same premises that had housed the Edison Bell Penkala shop until the end of August 1937. Its record-manufacturing workshop was on the ground floor of the house at Sveti Duh 50a, which the Križanecs purchased and made their home. No documentation survives, however, to determine whether the workshop was established concurrently with the opening of the Oktogon shop or at a later date. The existing literature assumes, at least implicitly, that the two events coincided. Our research, however, suggests that production most likely remained in Ljubljana until late 1939 or early 1940, but that, after the Zagreb shop opened, the labels used were no longer in Slovenian but in Croatian and/or Serbian, sometimes in Cyrillic, reflecting the broader Yugoslav market at which the business was now aiming.

In addition to Zagreb, Elektroton had opened its own retail shop in Belgrade by 1939 at the latest (in the passage at Terazije 5), and by 1940/41 in Novi Sad (Željeznička 4) and Maribor (Gosposka 20). During these years, it also developed a more differentiated repertoire. Italian popular music and musicians accounted for an increasing share through cooperation with Fonit and the acquisition of its matrices, as did Czech music and musicians through Esta. A separate 1000 series was also established, offering South Slavic music and musicians in the fields of folk and popular music. These developments reduced the earlier predominance of German-language repertoire and music associated with German culture, although Elektroton also provided music of various origin through German matrix producers: from contemporary Anglo-American dance music to Romanian and Russian Roma ensembles, local Slovenian music and more.

Alongside its own releases of licensed recordings, from 1940/41 Elektroton added to its market offering the distribution of Polydor, Brunswick and Radiola records, possibly entering into closer business relationships as their representative. From 1943, it also distributed Odeon, Cetra and Patria records and, on a limited and specific basis, Columbia and His Master's Voice. In addition, as all surviving sales catalogues attest, it continuously sold several models of gramophone and gramophone accessories, and

offered repairs to gramophones and radio receivers. The cheapest gramophone cost 500 dinars (1937, 1939), while Elektroton records cost 30 dinars (1937, 1939) or 100 kunas (1943; on the establishment of the Independent State of Croatia, dinar was exchanged for kuna at a rate of 1:1). In 1943, some Odeon records were offered at the same price, namely those with green labels featuring local repertoire and performers. Other Odeon records and records from other companies were more expensive, at 120 and 150 kunas. However, it should be stressed that records became more affordable in real terms during this period. Taking the rise in the general price level into account, a record selling for 100–150 kunas in early 1943 was, on a rough estimate, cheaper in real terms than one costing 30 dinars in 1937.

Expansion in the Independent State of Croatia

The final phase of business expansion took place during the Independent State of Croatia (Nezavisna Država Hrvatska, NDH, 1941–1945). Elektroton gained an important new market niche by supplying records to public-address stations. By August 1943, there were more than 80 of these across the NDH, serving as a substitute for radio stations, which were few in number and had limited transmitter coverage. In this endeavour, Elektroton cooperated with the State Information and Promotion Office (Državni izvještajni i promičbeni ured, DIPU; from October 1942, the Main Directorate for Promotion, Glavno ravnateljstvo za promičbu, GRP). Among its other functions, this institution controlled the import, production and circulation of records, and had all the characteristics of a ministry of propaganda. GRP oversight has made it possible to establish the approximate release dates of a number of recordings on Elektroton records, providing valuable reference points in our reconstruction of the discography. Between late 1943 and the collapse of the NDH, Elektroton's share capital doubled from five to ten million kunas. This should be attributed primarily to increased pressing quantities, which in turn resulted from the service of supplying public-address stations. Annual production at this time was approximately 60,000 records, compared with 15,000 during the Ljubljana production period (or, according to other sources, 24,000 records in 1939). The development of the business is also reflected in Elektroton's registration as a joint-stock company "for wholesale trade and commerce", with the following purpose: "the production, import, export and sale of gramophone records, gramophones, radio receivers and other apparatus for transmitting music, musical instruments of all kinds and their accessories, as well as the production and renting of sound films" (entry in the register of the Commercial Court in Zagreb, 21 February 1944).

The second key element in Elektroton's expansion during the NDH was the start of its own recording activities. Following unsuccessful attempts in 1943, these appear to have come to fruition only between late 1944 and the end of the NDH in May 1945. Our research indicates that Elektroton most likely made these recordings in its own studio in Šubićeva Street, whereas they had previously been thought to have been made in cooperation with

Croatian Radio (Hrvatski krugoval) at its studio in Vlaška Street. Elektroton made approximately seventy recordings in all, as can be inferred from the matrix numbers on surviving records, but only some were released. The Air Force Band [Glasba bojnog zrakoplovstva] appears on records nos. 478–481, while the Sutlović brothers and Nina Selak with folk and popular pieces were issued on nos. 488–496. The next three records, nos. 497–499, contain recordings certainly made during the NDH but released after the war. These are recordings of popular music by domestic composers, performed by three singers who were popular in the NDH: Rudolf Dugulin, Miroslav Golić and, especially, Andrija Konc.

In its licensed repertoire during the NDH, Elektroton relied on cooperation with Fonit, Esta and the Bulgarian Kristal, releasing recordings by Italian, Czech and Bulgarian musicians on its new records. It also reissued many previously released records and recordings, as demonstrated by the substantial number of surviving copies with lower catalogue numbers that bear the label design introduced in the second half of 1940 and the catalogue-number prefix in use by 1944, as discussed further below. From the outset of our work on Elektroton's discography, initially within the "Diskograf" project, we were fascinated by the seamless juxtaposition in its 1943 catalogue of Nazi propaganda music (for example, record no. 365), American jazz (for example, nos. 321 and 357), German, Italian and Czech dance music, transethnic Yugoslav folk music (for example, nos. 1007, 1022, 1024–1026 and 1032–1035), and Czech and other brass bands. Alongside its cooperation with the GRP in supplying records to public-address stations, Elektroton offered customers records that supporters of the Ustaša movement would certainly have found unacceptable. One might say that, alongside records for propaganda purposes, it offered records for which one could pay with one's life. We concluded that this extraordinary range resulted, first, from the Križanecs' determination as record dealers to remain responsive to their customers; second, from the divide between musical preferences and ideological loyalties among consumers loyal to the regime; and third, from the marginal status of records within musical culture, which allowed even officially objectionable records to circulate "under the radar" of the authorities.

The End of Elektroton

Immediately after the war, the Križanecs were convicted as enemies of the people, their property was confiscated and Elektroton was nationalised. On 17 June 1945, Dragutin was sentenced to six months of forced labour, two years' loss of civic honour and confiscation of his property. The text of the judgment has not survived, only other documents stating its outcome: that he had been convicted as an enemy of the people. He was released after less than six months, by early September at the latest. Zora was arrested on 14 June and, on 26 August 1945, sentenced to three years' imprisonment with forced labour, two years' loss of all political and civil rights, and confiscation of her property. If there was any factual basis for the substantial

difference between Zora's and Dragutin's sentences, it could only have lain in their different roles in running Elektroton: Zora's direction of the repertoire, selecting recordings and records on the basis of their market prospects, a politically and ideologically sensitive area; and Dragutin's commercial management of the company, organising work, maintaining contacts with suppliers and customers, and so forth. This inference strengthens the view of Zora as the first woman in the domestic recording industry and, as her sentence may suggest, in the prominent role of music editor.

At the same time as the Križanecs were convicted, Elektroton became a state factory for gramophone records and gramophones. On 22 June 1945, Ljuba Selak was appointed temporary manager. She had already worked at Elektroton when it was the Križanecs' private company, as had Ljudevit Šplait, who became her closest associate and continued to run the electroforming laboratory. Most of the information about the first months of operation comes from Križanec's complaint about the irresponsible management of his former company. The first auditor corroborated Križanec's allegations, finding excessive staffing (initially 28 and then 22 employees compared with 18 under the Križanecs), as well as idleness, wastefulness, irresponsible management of assets and incompetent leadership. Subsequent auditors, however, concluded that the enterprise was operating normally, apart from the manager's salary being too high for such a small enterprise and the need to pay employees for overtime.

During 1946, Elektroton operated under the management of Elektroindustrija Hrvatske (ELIH, the Electrical Industry of Croatia). In late 1946, the Yugoslav Government's Committee for Broadcasting Services took it over and immediately suspended operations because of "poor-quality products". Management of Elektroton was then entrusted to Jugoton, a state "enterprise for the manufacture of gramophone records and apparatus", established by a Yugoslav Government decision of 10 February 1947. Surviving Elektroton records whose labels carry the wording "Proizvod 'Jugoton' Zagreb FNRJ" [A "Jugoton" product, Zagreb, Federal People's Republic of Yugoslavia] attest to the transitional period during which Elektroton's production was absorbed into the newly established Jugoton. We can conclude that these records were pressed (that is, mainly re-pressed) between the establishment of Jugoton and the last mention of Elektroton as a legal entity, on 30 June 1947. In addition, Jugoton, which began operations on 1 July 1947 and lacked recordings during its first two years, planned to draw on recordings from Elektroton records. Ultimately, however, according to the available documentation, it reissued only three recordings previously released by Elektroton.

Compiling Elektroton's Discography

Reconstructing Elektroton's discography proved exceptionally demanding for several reasons. First, the primary material, both records and sales catalogues, is incomplete. Around one third of the records are not represented in any of the institutional or private collections documented through

the “Diskograf” project and subsequent research. In these cases, we relied on sales catalogues, but these too survive only in part. A further difficulty stems from the nature of Elektroton’s business: apart from a small number of records from 1944–1945, it issued recordings made by foreign producers, yet no business documentation of these arrangements survives, except for a few letters concerning record imports in 1942–1944. Moreover, the letter prefixes of matrix numbers, which indicate the original producers, are only partly consistent on Elektroton records. It was therefore necessary to undertake extensive searches of sources and literature on the presumed original producers, of which only some were indeed confirmed as having produced recordings issued by Elektroton. This task was hampered by the lack of sources and literature on those companies. For only one of Elektroton’s important business partners, the Czech company Esta, could we rely on a comprehensive and dependable source: the discography of Esta releases compiled by Gabriel Gössel and Filip Šír (2014). For the other principal partners, the German conglomerates Crystalate / Kristall and Artiphon, the Italian Fonit and the Bulgarian Simonaviya [Симонавия], no comparable discographies exist. There was therefore no alternative to searching manually for each individual recording across a variety of regrettably incomplete collections, repositories, catalogues, publications and other resources. Some sources proved exceptionally useful and rich in recording data, particularly the digital catalogue of the Deutsche Nationalbibliothek (DNB) and the recording database of the Gesellschaft für Historische Tonträger (GHT), especially for recordings of German origin. Also, Fonit’s jazz recordings are included in the discography of Italian jazz that forms part of Adriano Mazzoletti’s book (1983). At the other extreme was Simonaviya, for which, until near the end of our work on this publication, we had access to only one sales catalogue (as we eventually discovered, an incomplete copy) and a few small digital collections assembled by dedicated independent researchers. A further obstacle to reconstruction arises from the way the international recording industry operated at the time, another subject on which relevant literature is notably scarce. Ownership of recordings (matrices) is generally highly complex because company ownership changed frequently, and still more because of the tangled relationships between companies and recording labels. The latter varied in their degree of independence and in the status they might acquire, retain or lose following a change of ownership. The practice of trading matrices, then customary, adds to the complexity. All these problems are particularly evident in Elektroton’s activities. Furthermore, Elektroton relatively often issued the same recordings (matrices) on records with different catalogue numbers, as well as different recordings, and even different pairs of recordings, on records with the same catalogue number. This was most probably driven by responsiveness to market demand and the pursuit of commercial advantage, adaptation to socio-political currents, economies of operation, and possibly also carelessness, with one or more of these factors at play in any given case. It further complicated the reconstruction of the discography. In addition to all these difficulties, reconstruction was hampered by inconsistencies in titles and in performer and genre information on labels, the illegibility of faded labels and information inscribed in the shellac, and other problems.

An analytical dimension is deeply embedded in our reconstruction of Elektroton's discography. This gives the publication the character of a critical edition, a form familiar in various humanities disciplines, including music studies, but not in the study of record releases. Discographies generally contain only basic information: catalogue number, matrix number, title, authors and performers, sometimes supplemented by recording and/or release dates and genre classifications. Here, that framework has been substantially expanded.

One category of data derives from the *study of surviving copies of records*. The field "Osnovni izvor (zbirke gramofonskih ploča)" [Primary source (record collections)] lists all collections holding surviving Elektroton records or photographs of their labels that were documented through the "Diskograf" project and our subsequent research. Photographs of the labels of all documented records are available in the "Diskograf" project database, although usually only one photograph is provided even when different pressings of the same record are documented. In addition to information on the locations of Elektroton records, the discography includes all other data appearing on labels or inscribed in the shellac that are absent from the sales catalogues: the catalogue-number prefix (*No.* and *E*, with isolated occurrences of *Broj* and *Nr*), label design and colour, manufacturing information, copyright information and, most importantly, the matrix prefix and number, the latter being the primary identifier of each recording. The printed matrix number sometimes differs from the number inscribed in the shellac; as a rule, we treated the inscribed number as more reliable. The importance of information on the locations of surviving copies and on matrix prefixes and numbers is self-evident. The importance of this category of data as a whole lies in its capacity to provide at least indications, if not firm evidence, of the circulation and relative popularity of a given recording and record in the domestic context at the time. Rights information, meanwhile, offers insights into how Elektroton fitted into the legal framework of copyright protection and, more generally, insights into the implementation of that system in Croatia and the former Yugoslavia at the time. Catalogue-number prefixes, label design and label colour are important aids to the approximate dating of releases and to identifying the performing forces when these are not specified on the label and/or in the sales catalogue. Blue was generally used for instrumental recordings, red for vocal-instrumental recordings and green for Slovenian recordings, although there are exceptions. The only other colour is gold, used on four records by the singer Josef Schmidt (nos. 201–204). These were sold at a higher price, which probably explains their distinctive colour. As regards catalogue-number prefixes, it should be noted that Elektroton's system did not explicitly distinguish between different series and record sizes: all Elektroton records are 25 cm in diameter, and all carry the prefix *No.* as part of their catalogue number until 1944, followed by the prefix *E* from record no. 478 onwards. We use the Croatian abbreviation "br." for catalogue numbers, rather than *No.* or *E*, to avoid confusion over what are in fact the same records (but may have different number prefixes depending on whether they were pressed before or after the switch in

1944). This problem is compounded by the generally poor survival rate of Elektroton records. For example, the physical copy *E*-141 was undoubtedly pressed in 1944 or later, but the record was first issued, then with the prefix *No.*, by 1937 at the latest.

Since Elektroton generally continued to offer its entire previous output in its catalogues, different pressings of the same record (naturally, applicable only where more than one copy survives) can be identified by the catalogue-number prefixes (*No.* and *E*), as well as by label design, which changed over time. Label design is therefore also an important indicator of release (and pressing) dates. We identified four types of Elektroton label. Their distinguishing features include the initial use of three, and later four, angular lines on the left and wavy lines on the right; different drawings of the radio tower and the spreading radio signal; different graphic treatments of the circle around the edge of the label; and different designs of the letter "e" in the company's name. The six distinguishing elements are numbered in the illustration on p. 22. The first label type was used until the end of 1936; the second from 1937 (or late 1936) to 1939; the third in the first half of 1940 (or from late 1939 through the first half of 1940); and the fourth from the second half of 1940 onwards.

In addition to these features, details of the wording on labels proved relevant to dating, particularly the use of etymological spelling during the NDH. For example, record no. 403 survives in the documented collections with two variants of the wording: "Na lijepom plavom Dunavu" and "Na liepom plavom Dunavu" [On the beautiful blue Danube], performed by "Orkestar vojne glazbe" and "Orkestar vojne glasbe" [Military band] respectively. Both appear on type IV labels and carry the prefix *No.* Taken together, these features suggest that the record was first issued in the second half of 1940 or the first half of 1941 (or possibly somewhat later, as the implementation of the etymological spelling took some time). The second variant, however, is unquestionably a repressing from the NDH period, but not later than (the end of) 1944, given the replacement of the prefix *No.* by *E*. The term "slikopis", used instead of the earlier "ton-film" (or "tonfilm") and the later "film", also proved relevant to the NDH period. For example, the recording "Vivere" on record no. 169 is documented in three variants carrying the prefix *No.*: "Vivere = Živeti, slow-fox iz istoimenog ton-filma" on a type II label (a first issue from around 1938, when labels often used Ekavian forms, as here in "Živeti"); "Vivere = Živjeti, slow-fox iz istoimenog tonfilma" on a type III label (a repressing from the first half of 1940); and "Vivere = Živjeti, lagani fox iz istoimenog slikopisa" on a type IV label (a repressing from the NDH period, dating from no later than the end of 1944, as indicated by the prefix *No.*).

The next category of data derives from Elektroton's *sales catalogues and their comparison with surviving records*. The catalogues survive only in part and are undated. As noted, each includes almost all of Elektroton's releases up to its publication date, making it particularly difficult to date a record's first issue. Our analysis established that Elektroton's record numbering does not follow the chronological sequence of releases. The sequence

is continuous in the range of catalogue numbers 101–505, which spans Elektroton's entire period of activity. The first 50 catalogue numbers, however, were reserved for records with recordings intended for the Slovene market; the next block, nos. 51–100, for Czech recordings; and the 1000 series (nos. 1001–1054) for South Slavic music. Thus, records nos. 25–49 were first issued only from around 1940 onwards, while nos. 51–88 were first issued by 1939 at the latest. The 1000 series began in 1939, whereas, for example, records of Elektroton's own recordings released in late 1944 carry catalogue numbers 478–482.

The earliest known Elektroton catalogue, which bears no. 3 in its title, dates from 1937, as can be inferred from its accompanying sheet, "Dodatak k br. 3" [Supplement to no. 3], dated November 1937. Together, these catalogues extend to record no. 161 (nos. 1–18, 101–154, 161). The next known catalogue extends to no. 267 and includes the first three records in the 1000 series. We dated it to 1939 through a series of comparisons, principally using the dates of the original recordings (when available) and, in some cases, of the compositions themselves as a *terminus post quem*, sometimes supported by the dates of domestic sheet-music editions and by analysis of the features of surviving records discussed above. We dated the third known catalogue to 1943, again using several means of identification, including documented information on matrix imports drawn from archival sources. This catalogue extends to no. 442 and to no. 1043 in the 1000 series, omitting some records because of renumbering, possibly also because matrices had worn out, or, more often, because the records were deemed objectionable in the NDH (for example recordings with vocals in English). The last known catalogue is the only one that is explicitly dated, from 1946. It is not particularly useful for dating records, however, because Elektroton issued very few new records at that time, and it omits some of those released after the 1943 catalogue, namely records that could be closely ideologically associated with the NDH. The existence of a 1940/1941 catalogue is also known, since its cover survives, along with a few of Spasojević's notes on the records it contained. Despite every effort, however, we were unable to locate a copy. Furthermore, there must also have been at least two further catalogues from the earliest period, published before the earliest known catalogue from 1937.

For every surviving physical record, we compared the information on its label with that in the catalogues. Where accounts differed, we generally treated the label as more reliable. Labels usually specify authors, performers and/or genres more often than catalogues do, although there are exceptions. On the other hand, for unpreserved records, catalogue categories often provide the only indication of genre and/or performing forces. In many cases, however, neither the record nor the catalogue offers information on authors or genre, and the performer information is generic, such as "dance orchestra". In such cases, we reconstructed this information from the original matrix or, more often in practice, from releases of the matrix in question on other labels, particularly those more closely associated with the matrix producer, provided that we could identify the relevant matrix or release and

that it supplied specific information. When the information differed, we generally treated the information provided on such labels as more reliable, but only after further verification. In every case, all uncertainties concerning the reconstruction and analysis of the data are summarised in the notes field. This, too, gives the publication its critical and analytical character: for every recording with incomplete or inconsistent information, we explain our reasoning, identify the sources on which we relied, and indicate which uncertain identifications have been resolved and which remain open.

The third category of data in Elektroton's discography concerns the *identification of the origin of the matrix*, ideally by identifying the manufacturer of the matrix in question or, as was more often the case, the label or labels that issued records made from the same matrix. We undertook this analysis not only for Elektroton records that survive physically, and whose matrix numbers are therefore known, but also for records documented only in catalogues. For the latter, the matrix number is unknown, and only other elements are available: title, authors, performers and/or genre. Without the matrix number, the primary identifier of a recording, its origin can be identified only with varying degrees of certainty. We indicate this in a separate field in the discography. Alongside "Podrijetlo matrice" [Origin of the matrix], which lists the company and/or label(s) concerned, we include "Identifikacija podrijetla" [Identification of origin], which indicates the degree of certainty. The notes also explain the basis for identifying the matrix's origin. For a substantial number of recordings documented only in catalogues, however, our efforts to establish their matrix origins, even tentatively, were unsuccessful, despite comprehensive searches of relevant and potentially relevant online sources and literature.

The fourth component of data provides an overview of *the range of music and musicians offered by Elektroton*. It comprises fields systematically listing confirmed and/or identified authors (composers, arrangers and lyricists), individual performers (singers, instrumental soloists and ensemble leaders), musical ensembles and genres. Additional analytical fields provide a more detailed view of these elements for each recording, with information on performing forces, the cultural affiliation of the author (composition), and the language and cultural affiliation of the performers (recording). Another field lists the catalogue sections in which each recording appears; these sections, in fact, prompted the three analyses we undertook.

The fifth component of data concerns a *recording's links to sheet-music editions and films*. These too offer indications of when Elektroton records were released, but only approximately: a record may precede a sheet-music edition and, rarely, a film, although the reverse is more usual. Alternatively, as with Elektroton records and domestic sheet-music editions, the two may appear at roughly the same time. Specific cases in which a record's release date is known, for example from press advertisements, confirm the parallel appearance of a composition in sheet music and on record. Moreover, the appearance of a composition in these different media can reasonably be understood as evidence of its popularity, another reason for documenting sheet-music editions and links to films.

Finally, the sixth group of data in Elektroton's discography concerns the *subsequent life of its recordings*: reissues from the vinyl era onwards, and publicly available digital transfers in institutional and private online repositories. Private repositories primarily mean the YouTube channels of a few collectors and enthusiasts who digitise early recordings, foremost among them the anonymous MrSuanPan. Thanks to his work, approximately 300 Elektroton recordings are publicly accessible at the time of writing (September 2026). Without this work, the material would, in a very real sense, be a resource left to lie idle: some of it is preserved in institutional repositories and the collections of a few individuals but remains entirely unavailable to the public, while the rest for now can be considered lost for ever. Digital transfers of Elektroton records also enabled us in some cases to confirm the source matrices, provided that digital transfers of the recordings concerned were also available, albeit without matrix numbers, and occasionally to identify the original compositions (for example "Vodka, vodka" on record no. 428).

In compiling Elektroton's discography, therefore, we sought a complete reconstruction and exhaustive analysis of every relevant element of each individual record and recording. Given the incomplete survival of records and catalogues, the absence of business documentation, the limited knowledge of the companies with which Elektroton collaborated, the lack of their discographies and other constraints, we understood from the outset that this goal could not be achieved in every respect. Nevertheless, we believe that sustained, dedicated analytical work, with its reasoning made explicit, has largely fulfilled our aim. This discography thus provides a basis for any further work, whether by enthusiasts or specialists, on Elektroton, early domestic record production and the cultural role of the domestic recording industry. More broadly, it also offers a reference point for similar undertakings both domestically and internationally.

Guide to the Fields in the Discography

Nakl. br. – catalogue number. When examining this field, it becomes evident that some catalogue numbers are missing and that alternative, entirely different recordings sometimes appear under the same catalogue number on different surviving copies of records and/or in catalogues. Possible reasons include the deterioration of matrices, the unsuitability of certain recordings in changing socio-political circumstances, renumbering to create blocks of recordings, particularly Slovenian and Czech ones (nos. 1–50 and 51–100), and, in the case of alternative recordings, the aim of improving marketability. At the same time, the apparently missing numbers are probably, in most cases, only seemingly absent; that is, they did exist but are undocumented due to the fragmentary nature of the surviving records and catalogues.

Osnovni izvor (zbirke gr. ploča) – primary source (record collections). All institutional and private collections holding a physical copy of a record are listed, as well as, particularly given the generally poor state of preservation of Elektroton records, labels of the respective records documented photo-

graphically or in catalogues and, in a few cases, even information derived solely from the Discogs database. The sequence of entries distinguishes between institutional and private collections of physical records, online documentation of physical copies, photographic documentation of labels, and catalogue entries for physical copies held in foreign collections or documented online. In the discography, sources are cited in abbreviated form, while their full references are provided in the chapter "Izvori i citirana literatura" [Sources and references cited].

Zastupljenost u kat. – inclusion in catalogues. This field lists the documented Elektroton catalogues which include a recording listed under the respective catalogue number. The catalogues are designated by their identified year of publication: 1937, 1937.dod (for the supplement to the 1937 catalogue), 1939, 1943, and 1946. In addition, this field includes three lists of Elektroton records and recordings submitted by Jugoton to the relevant state authorities in 1948, which are useful because they contain matrix numbers. Sources are cited in abbreviated form in the discography, while full bibliographic references are provided in the chapter "Izvori i citirana literatura" [Sources and references cited].

Ponovljena izdanja i izostavljeni nakl. br. – recordings issued under different catalogue numbers and omitted catalogue numbers. This field documents recordings or entire records issued under different catalogue numbers and, for ease of reference, omitted catalogue numbers. The degree of certainty in identifying such recordings or records is also indicated, depending on whether the matrix number is known, through the use of the formulations "ista..." [the same...], "vjer. ista..." [probably the same...], and "moguće ista..." [possibly the same...].

Nakl. oznake – catalogue-number prefixes. Elektroton used the prefix *No*. until 1944, after which it used the prefix *E*.

Tip i boja nalj. – label design and colour. Elektroton used label type I until the end of 1936; type II from 1937 (or late 1936) to 1939; type III in the first half of 1940 (or from late 1939 through the first half of 1940); and type IV from the second half of 1940 onwards. Red was generally used for vocal-instrumental recordings, blue for instrumental recordings, and green for Slovenian recordings.

Pod. o proizvodnji – manufacturing information. Two types of information occur. One is the inscription "Made in Czecho Slovakia", engraved in the shellac outside the label. It appears on approximately 30 records, mainly alongside matrices bearing the prefix M, and we assume that the combination of these two details may indicate a supplier based in Czechoslovakia from whom Elektroton obtained matrices originating from various original producers. This may have been the company Maassen & Co. of Podmokly (German: Bodenbach), in present-day Czechia. The second type of information concerns records whose labels bear the wording "Proizvod 'Jugoton' Zagreb FNRJ" or "Proizvod 'Jugoton' FNRJ" [A "Jugoton" product, Zagreb, Federal People's Republic of Yugoslavia]. These records were reissued or, in a few cases, originally issued during the transitional period from February

to June 1947, when Elektroton's production was absorbed into the newly established Jugoton.

Regulacija prava – copyright information. Information identifying the copyright collecting agency is located in the upper-left section of Elektroton record labels. By far the most frequently occurring agency is BIEM (approximately 260 recordings), followed by OSA (the Czechoslovak Ochranný svaz autorský – Copyright Protection Association) for approximately 25 recordings, HAD (Hrvatsko autorsko društvo – Croatian Authors' Society) for approximately 15 recordings, and numerous others appearing on only a few recordings each. Folk music recordings, recordings by anonymous authors, and those by authors who had died at least 50 years earlier (or 30 years earlier in Bulgaria) were exempt from copyright protection; accordingly, labels on such records contain no copyright information. It is evident that Elektroton became increasingly diligent over time in including this information, as is particularly apparent from surviving copies of the same records bearing different label designs, although this trend was interrupted following the Second World War.

Br. matrice – matrix number. Letter prefixes and numbers are reproduced exactly as they appear on the record label. Any discrepancies between the matrix number printed on the label and the one engraved in the shellac are also noted, provided that the engraved number is visible on the copies examined, which was often not the case.

Podrijetlo matrice – origin of the matrix. In this field, we identify the original manufacturer of the matrix and/or the record label(s) on which the same recording was released. The evidence supporting each identification is cited in the notes. Two main formulations are used: "originalno izdanje ..." [original release...] when identifying the company that manufactured the matrix in question, and "ista snimka obj. na ploči ..." [the same recording released on record...] when identifying the record label that released the same recording as Elektroton. The degree of certainty varies, as indicated in the notes, and is also specified in a separate field, "Identifikacija podrijetla" [Identification of origin]. For recordings originating from various German conglomerates, as well as recordings for which there are indications of an origin in one of these conglomerates, we list Crystalate / Kristall and its associated labels first, followed by Artiphon and its associated labels (the two most important sources of recordings found on Elektroton records), and then the remaining companies and/or record labels.

Ident. podrijetla – identification of origin. We distinguish between three options: "sigurna" [certain], "nesigurna" [uncertain], and "nepoznata" [unknown] identification. A certain identification means that, based on the matrix number (as well as other information about the recording), we have identified the company that manufactured the matrix and/or the record label(s) that released the same recording (matrix) as the one on the Elektroton record. In the case of uncertain identifications, this identification could not be established (either because no copy of the Elektroton record has survived, meaning that the matrix number is unknown, or because the

source matrix is not represented in the collections we have searched), but other metadata point to a "probable" or "possible" recording of a particular origin, as explained in the notes. An "unknown" identification refers to recordings on Elektroton records for which we have been unable to establish any parallel, not even a possible or probable one, let alone a certain one.

Datacije: godina snimanja i/illi objave originalne m., uvoza, nota, filma, kat. suradnih tvrtki – Dating: year of recording and/or release of the original matrix; import; publication of sheet music; film release; catalogues issued by partner companies. The discography does not include a field specifying the date of release of Elektroton recordings and records, because, despite extensive analysis, we would not be able to establish such dates with sufficient precision. The present field serves as a substitute and should be considered in conjunction with the year in which the record was first included in an Elektroton catalogue (given in the field "Zastupljenost u katalozima" [Inclusion in catalogues]), which provides a *terminus ante quem*. The year of recording and/or release of the original matrix, listed first in this field, provides a *terminus post quem*, although this is reliably known for only a limited number of recordings. The information has been drawn from various sources, whose reliability varies. The source is identified in the notes, enabling users to assess the reliability of each source for themselves. The remaining dates listed in this field help establish a more precise date for the Elektroton recording and record. The information most directly relevant to Elektroton concerns imports, whether in the form of Elektroton's applications to import matrices or permits authorising such imports. Even in these cases, some time must have elapsed before a particular recording was released on the market; nevertheless, such information is undoubtedly the closest available indication of the date when Elektroton released the recording in question. A further chronological framework is provided by domestic sheet-music editions (identified in this field by the formulation "note dom."), which generally appeared at approximately the same time as Elektroton records. For sheet-music editions published in the country of origin, primarily Italy, we use the formulation "note". For recordings originating from films, this field gives the year of the film's world premiere under the formulation "film", which also provides a general chronological reference (in any case, a *terminus post quem*) for dating Elektroton releases. The original film title, country of production, and premiere date are provided in the notes. The year of the film's premiere in Belgrade or the period during which it was screened there is also included: in the dating field, this is abbreviated as "bg. prem." (for a Belgrade premiere) or "bg. prikaz." (for screenings in Belgrade), while the exact date is given in the notes. In general, it may be assumed that premieres in Zagreb took place somewhat earlier than, or at the latest at the same time as, those in Belgrade. Catalogues issued by companies with which Elektroton collaborated also provide a general chronological framework for dating Elektroton records. Of particular importance are the catalogues of the Bulgarian Kristal and Simonaviya, which proved crucial to our research and were, in most cases, our only sources for Bulgarian recordings. It should be borne in mind, however, that the publi-

cation years of these catalogues, like those of Elektroton catalogues, most likely represent a *terminus ante quem*: they include recordings made up to that point, potentially several years earlier. These catalogues were extremely important in establishing the provenance of recordings and sometimes in identifying composers and performers and determining genres, but they are of secondary importance for dating Elektroton records. In addition to all the above, where relevant, this field occasionally also gives the year in which the work in question was created. Bringing all these elements together makes it possible to establish an approximate date for the release of Elektroton records. This requires consulting the field "Zastupljenost u katalozima" and comparing the dates of original recordings on a number of preceding Elektroton records, while also considering the label type and checking, if applicable, when any domestic sheet-music editions appeared and when the films were screened. Nevertheless, despite all our efforts, the resulting date will in most cases remain approximate.

Napomene – notes. The notes present the reasoning underlying our analysis and conclusions, additional information on elements summarised in the other fields, conflicting information found in different sources, and so forth, as indicated in the descriptions of the other fields.

Naslov snimke (nalj. ili kat.) – title of the recording (label or catalogue). Titles are reproduced exactly as printed on the record labels, including errors. An equals sign is used to link bilingual titles appearing on the same label (e.g. in Croatian and German), as well as different versions of a title appearing on different documented labels (i.e. copies/pressings of a particular record). Where no label has been documented, the same principle is applied to the titles as listed in Elektroton's catalogues. In general, where a label has been documented, the information recorded on it takes precedence, while any relevant discrepancies in the catalogue are noted in the notes. Where no label has been documented, the information is taken from Elektroton's catalogues.

Podnaslov snimke (nalj. ili kat.) – subtitle of the recording (label or catalogue). The same approach is applied as for titles. The subtitle often corresponds to the genre designation.

Autori (nalj. ili kat.) – authors (label or catalogue). The same approach is applied as for titles. If no authors are listed on either the label or in the catalogue, the field is left blank. If the authors are listed in the catalogue but not on the label, even though the label is available, this is indicated as catalogue information.

Potvrđeni/ident. autori – confirmed/identified authors. In most cases, the authors are listed on the label and/or in catalogues (confirmed authors), although many authors have been identified on the basis of the original matrix and/or records issued by other labels from the same matrix (identified authors). As stated above, where sources provide conflicting information, we have generally considered information relating to the source matrix more reliable, but have also subjected it to further verification, checking each composition and its author, as well as all performers. The names of

confirmed/identified authors are standardised here in the order surname, given name, and role (e.g. "Semprini, Alberto, composer"). Composers are listed first, followed by arrangers (rarely listed) and, finally, lyricists.

Izvođači: pojedinci (nalj. ili kat.) – performers: individuals (label or catalogue). The same approach is applied as for titles and for authors as listed on labels or in catalogues.

Potvrđeni/ident. izvođači pojedinci – confirmed/identified individual performers. The same approach is applied as for confirmed/identified authors. Singers are listed first, followed by any instrumental soloists and, finally, ensemble leaders.

Izvođači: ansambli (nalj. ili kat.) – performers: ensembles (label or catalogue). The same approach is applied as for the preceding fields (i.e. the components of the description) that are based on information from labels or catalogues.

Potvrđeni/ident. ansambli – confirmed/identified ensembles. In addition to confirming or identifying ensembles, their names have also been standardised. Most ensembles are identified by their leader; for example, "Orkestar Semprini" (although the labels also give the variant "dance orchestra"), "Orkestar Gulesco" (although the labels also give the variant "Gypsy orchestra"), and "Trio 'The Owahy Players'" (although the labels also give the variant "Hawaiian trio 'The Owahy Players'"). This standardisation is justified by the frequent practice at the time of assigning different attributions to what was undoubtedly the same ensemble. The performing forces and the language and cultural affiliation of the performers are specified in separate fields, whereas the emphasis here is on the identified leader, reflecting also the practice of the time. As for ensembles with distinctive names and/or institutional ensembles (orchestras), we give their names in their original languages (German, Czech, English, Spanish, or Croatian). The exceptions are cases where versions in the original languages are generally unknown and are most often encountered in German, as is the case with Russian and Bulgarian ensembles, whose names are therefore given in Croatian. The term "orchestra" ("orkestar" in Croatian) also presents a problem. We use it because, in the sources, it functions as the central, general term for instrumental performing groups (for which the term "ensemble" is used today, as in the heading of this field). At the same time, however, "orchestra" inevitably suggests a fairly large performing group, although many of these ensembles (referred to as "orchestras" in the sources) were probably not of this kind.

Sekcije u kat. – sections in catalogues. This field reproduces information from the catalogues, with certain modifications, since catalogue sections refer to records, whereas this discography concerns individual recordings. We have taken into account the actual genre of each recording, disregarding cases in which a recording appears in a section corresponding to the genre of the recording on the other side of the record. However, for recordings belonging to genres that do not constitute separate catalogue sections (e.g. foxtrot-rumba), we have had to include information relating to the other

recording. In such cases, we have added "druga strana" [other side] in square brackets to confirm that the recording in question is indeed included in a particular catalogue, while indicating that its classification in that section is based on the genre of the recording on the other side of the record. The same approach applies to catalogue sections defined by performing forces and by the language and cultural affiliations of authors and performers.

Izvedbeni sastav – performing forces. Unlike the emphasis on ensemble leaders in the field for confirmed/identified ensembles, the focus here is on the type of ensemble, including the specification of the general category "orchestra" to the extent that it was possible to reliably distinguish smaller instrumental "ensembles" from larger "orchestras", as well as trios, quartets, sextets, and so on. In cases where the ensemble has not been confirmed but information on the label, in catalogues and/or catalogue sections points to a particular, probable ensemble, we use the qualifier "vjer." [probable]. For vocal-instrumental recordings, the vocal forces are listed first, followed by the instrumental forces; for instrumental recordings, solo instruments are listed first, followed by the accompanying ensemble (e.g. "vokal/i, havajske gitare, orkestar plesni" [vocal/s, Hawaiian guitars, dance orchestra]). In a considerable number of cases, it was not possible to determine whether the ensemble was a "dance orchestra" or a "salon orchestra", and these are therefore designated as "orkestar plesni/salonski" [dance/salon orchestra]. A similarly uncertain and fluid distinction applies to recordings by jazz, swing, and swing-jazz orchestras in relation to dance orchestras.

Žanr – genre. As with other components of the description, we considered genre designations accompanying the original matrix more reliable than those on the Elektroton record label, and the latter more reliable than designations accompanying the recordings in catalogues and/or inferred from catalogue sections. We sought to resolve ambiguities in genre designation by locating sheet-music editions of the compositions concerned. In addition, we standardised certain categories and terms, as well as the order in which genre designations are given (e.g. indicating first that a recording is film music, followed by its dance genre). It was not possible to apply a consistent approach to identifying "folk" music. For many genre designations of recordings outside the sphere of South Slavic music, we lacked the insight necessary to distinguish between folk-music genres, arrangements of folk music, and original compositions in the style of the respective folk-music genres. This was particularly the case with certain Christmas songs, yodels, Ländler, Hungarian songs, csárdás, mazurkas, polkas, waltzes, and certain *kolo* dances. Consequently, the designation "narodna" [folk] music ultimately appears only alongside South Slavic recordings and some Russian recordings, sometimes accompanied by an additional genre designation (e.g. "sevdalinka"), and is omitted for recordings of other origins. Both practices are consistent with Elektroton's understanding of "folk" as a locally and regionally defined concept referring to the domestic cultural environment.

Kult. područje autora (skladbe) – cultural affiliation of the author (composition). To provide users of the discography with an insight into the range

of musical traditions (models and performance styles) and musicians represented on Elektroton records, albeit in the most concise form possible, we have included this field, among others, indicating the cultural affiliation of the author (i.e. the composition or, in the case of folk music, the musical template). For musicians active in different cultural environments, we took into account their activities at the time the recording in question was made. A question mark is added in all cases of uncertain cultural affiliation. In other words, a question mark is omitted only for confirmed/identified authors whose cultural affiliation has also been confirmed. We documented primarily the cultural affiliations of composers, rather than lyricists. The abbreviations used are listed in the chapter "Kratice u diskografiji – Abbreviations Used in the Discography".

Jezično i kult. područje izvođača (snimke) – language and cultural affiliation of the performers (recording). In accordance with the intentions and approach adopted in the preceding field, this field indicates the language and cultural affiliation of the performers (i.e. the recording and performance). We documented the affiliations of singers and orchestra leaders, excluding any other performers who may have been listed.

Domaća notna izdanja – domestic sheet-music editions. The field provides the publisher, publication number, and location of the copy of the edition consulted, as well as the year of publication, where known (in which case it is also included in the dating field). It also records advertisements for the edition in other sheet-music publications and information included on Elektroton record labels. Elektroton collaborated with the publishers Albini and Akord, and accordingly, advertisements for their sheet-music editions appear on a number of Elektroton record labels, while advertisements for Elektroton records appear in their sheet-music editions.

Reizdanja – reissues. The field lists reissues of recordings from Elektroton records released from the vinyl era onwards. These comprise only a few albums issued by Croatia Records beginning in the mid-1990s.

Dig. presnimke – digital transfers. The field lists the abbreviations of the institutions and/or the names of the YouTube channels concerned, together with links to digital transfers of Elektroton records and, frequently, links to the same recordings released on records bearing other labels.

Elektroton's Offering of Music and Musicians in Cultural Context

Elektroton's discography provides direct evidence of the music, genres, authors and performers circulating on the domestic market in the 1930s and 1940s. Its core offering consisted of contemporary dance music (foxtrots, tangos, waltzes and other genres), film music and popular pieces from operettas and, less frequently, operas, performed by dance and salon orchestras and, more rarely, classical orchestras; marches and other genres performed by brass bands; and folk music (songs, *kolo* dances, polkas and other forms) of South Slavic, but also Czech, Russian and German origin,

performed by various folk and popular-music ensembles. The network of companies from which Elektroton obtained matrices corresponded to this offering, suggesting a well-designed business plan. Elektroton secured its South Slavic folk music repertoire through cooperation with Polydor, Homocord and Simonaviya, to a lesser extent Edison Bell Penkala, and finally through its own recordings. Pallas was its main source for recordings of classical music. Modern dance and film music was represented primarily by recordings from Crystalate / Kristall and associated labels from the German-speaking sphere and, to some extent, the English-speaking sphere; Fonit for Italy; Simonaviya for Bulgaria; and Elektroton's own recordings of Croatian popular-music composers and performers. Recordings obtained from Esta and the Artiphon conglomerate, meanwhile, span all three principal musical fields, with a strong representation of Czech and German waltzes, polkas, marches and operetta numbers.

Elektroton's release policy and business plan are evident at several levels. One is the existence of separate release series that coexisted from 1939 and all continued into the 1940s. These form coherent repertoire categories reflecting, on the one hand, the markets Elektroton targeted at a given time, first Slovenian, then Croatian and Yugoslav, and subsequently the NDH, and, on the other, the available repertoire and operating conditions of its partner companies. From around 1940 onwards, Elektroton's organisation of releases into blocks is also evident within the main sequence. All Bulgarian popular-music recordings from Simonaviya's holdings were released consecutively (nos. 372–388), followed by a block of Russian recordings from Edison Bell Penkala and Polydor (nos. 389–397). After issuing 19 records of varied origins and musical characteristics (nos. 398–416), Elektroton released another block of Bulgarian recordings acquired from the Bulgarian Kristal (nos. 417–429), followed by large blocks of Italian Fonit recordings (nos. 430–465) and Czech Esta recordings (nos. 466–476 and 483–487). The latter block was interrupted by a block of Elektroton's own military-band recordings (nos. 478–482), after which Elektroton issued its own popular-music recordings (nos. 488–505). Given the market's limited capacity to absorb music of similar repertoire and style, this was a highly unusual policy. It was presumably dictated by wartime difficulties in obtaining supplies and, on the other hand, by guaranteed sales for state needs, which allowed the needs of individual customers to be neglected.

Elektroton's release policy and business plan are also evident in the organisation of its catalogue sections. Musical fields and/or genres remained important categories throughout: folk songs, folk *kolo* dances, waltzes and polkas, Ländler, yodels, Christmas songs, foxtrots and slow foxtrots, tangos, English waltzes, "schlagers" (hits) from sound films, "dance music", marches, "schlagers" from operettas, operas and operettas, "character" pieces (classical orchestral works, often arranged for various ensembles), "concert" pieces (classical works, mostly for their original performing forces), potpourris and couplet songs. Performing forces, featured instruments (accordion, Hawaiian guitars, zithers and mandolins, balalaikas and organ), and the language of the vocals were also frequently specified, as

was whether a recording was with or without vocals. The repertoire's cultural and ethnonational affiliation was stated directly (Czech, Slovenian, Macedonian, Hungarian, Russian or Italian) or, more often, through the language of the vocals (German, Czech, Italian, Bulgarian, English, Russian, French, Swedish and, in the 1946 catalogue, Croatian). As noted above, the basic distinction between instrumental and vocal-instrumental recordings was also marked by label colour, blue and red respectively.

Particular segments of Elektroton's output have been examined in the articles collected in *Rana domaća diskografska industrija*: Slovenian folk music and musicians, with a case study of the male sextet from Brnca (Kunej 2025); Czech musicians, authors and genres (Ceribašić and Radovinović 2025b); film music from the German-speaking sphere (Sijaric 2025); classical genres, especially orchestral music and art songs (Radovinović 2025b); popular pieces from Viennese, Czech, English and French operettas (Bezić 2025); domestic military bands (Ceribašić and Radovinović 2025a); Croatian musicians associated primarily with radio (Dunatov 2025); Dalmatian music performed by the Sutlović brothers (Ćaleta and Dunatov 2025); Macedonian music (Zekić 2025); the small selection of Kajkavian repertoire (Halužan 2025) and sevdalinkas (Ceribašić 2025f); and a case study of the song "Kupi mi, majko, top" (Ceribašić 2025d). Besides, Dunatov provides an overview of Elektroton's complete catalogue in her dissertation (2024). Building on these works, the present publication emphasises two features of Elektroton's discography and, indirectly, their effects in the domestic context, highlighting several characteristic examples. The first concerns the localisation of the music represented on Elektroton records, its cross-cultural borrowing, and its domestication within the local musical context. The second concerns the range of music Elektroton offered and the impetus it provides to reassess conventional accounts of the directions of cross-cultural influence, discussed in the section on Elektroton's map of the world. The Czech, Italian and Bulgarian segments of Elektroton's offering, which also distinguish it from the overall repertoire available on the domestic market at the time, proved particularly revealing in relation to these two features of its discography in cultural context.

Cross-Cultural Borrowing and Domestication

Elektroton's discography can be said to invite, or even require, reflection on the relationship, interplay, and potential creative tension between the foreign and the domestic, borrowing and domestication. The recording industry as a whole in the interwar period operated on the principle of localisation: even the leading multinational companies produced music originating in their target markets and performed by musicians from those markets. Edison Bell Penkala, and later Jugoton, operated this way in the domestic context. The bulk of Elektroton's discography, however, shows that a company could also operate successfully by departing from this principle, quite literally *borrowing* licensed recordings of foreign music and musicians. At the same time, the principle of localisation was woven into this approach

through the continuing availability of Slovenian recordings. Initially, this even included presenting recordings from the German cultural sphere as supposedly "Slovenian", further underscoring the importance of localisation. It was also evident in the offering of South Slavic folk music acquired from foreign producers in the 1000 series, launched in 1939, and finally, and most importantly, in the start of Elektroton's own recording activities, which fully realised the principle of presenting local music, performed by local musicians, for the local market.

Another aspect of localisation lies in the *domestication* of repertoires, genres and performance styles acquired and disseminated through Elektroton records. These records were not the sole agents in this process, but constituted one factor or, in the terminology of the "Diskograf" project, one of the driving forces of musical life, alongside records issued by other companies represented on the domestic market, radio programmes, film screenings, sheet-music editions, and the varied forms and venues of public musical performance across different segments of society. Detailed analyses of individual examples reveal complex interactions between different social strata and the different driving forces of musical life. They thus challenge the idea that a particular recording might have served as the basis, starting point, model or *Urtext* for (numerous) subsequent performances. At the same time, they show that recordings, especially in popular music and over the long term, serve as key reference points for musicians and researchers alike.

In selected segments of Elektroton's output, we examined how, and to what extent, this repertoire remained part of domestic musical practice. We considered the most frequently represented authors in the Czech, Italian and Bulgarian segments, because these distinguish Elektroton's offering; those from the German-speaking sphere, because they are the most strongly represented in its discography; and those in the American and British segments, because these too are well represented and since the Anglo-American sphere is generally recognised as the global centre of popular music. We confined our searches to the Discogs database and the sound archive of the Institute of Ethnology and Folklore Research. The findings showed that Elektroton's discography left its deepest mark through the adoption of Italian song, or *canzone*, itself one of the key foundations in the development of domestic *zabavna* [entertainment] music. The composers and works concerned are Eldo Di Lazzaro with "Chitarra romana", "Reginella campagnola", "Sbarazzina", "Siciliana bruna", "Ti bacerò stasera con la luna" and "Il valzer della fortuna"; Cesare Andrea Bixio with "Parlami d'amore Mariù", "Violino tzigano", "Vivere" and "Mamma"; Giovanni D'Anzi with "Dolce sogno" and "Voglio vivere così"; Dino Olivieri with "Tornerai"; Giovanni Raimondo with "Scrivi mi"; Ernesto De Curtis with "Non ti scordar di me" and "Torna a Surriento"; Eduardo Di Capua with "O sole mio" and "Maria, Marì"; and Luigi Denza with "Funiculì, funiculà". Postwar Croatian, Serbian and Slovenian popular-music performers generally recorded these songs in translated adaptations, and most of the recordings were released by Jugoton. The findings also revealed that the following polkas and marches

by Czech, Austrian, and German composers had become domesticated and, in some cases, deeply rooted in the folk and traditional music of Slovenia and Croatia: Jára Beneš's "Tvé foto" and "Polka bez kapelníka", Jaromír Vejvoda's "Škoda lásky", Jaroslav Jankovec's "Kukačka", Josef Franz Wagner's "Tiroler Holzhackerbuam" and Carl Albert Hermann Teike's "Alte Kameraden". By contrast, dance, film and operetta music by German composers ceased to feature in the recordings by domestic musicians active from the end of the Second World War onwards. As far as we could establish, it was due to the perception, whether justified or not, that the music was too closely associated with Nazism. Two exceptions are isolated recordings of Peter Kreuder's "Für eine Nacht voller Seligkeit" and Herms Niel's "Erika". Bulgarian composers likewise left no trace not only in the former Yugoslavia but (unlike their German counterparts) also in other countries, and very little even in Bulgaria itself. Finally, many domestic performers, Croatian, Slovenian and Serbian, particularly in the sphere of jazz, did turn to works by American and British composers represented on Elektroton records. These, however, amount to only ten compositions, canonical works created in the triangle of Tin Pan Alley, Broadway theatres and Hollywood musical films, with one example from London's West End: Vincent Youmans's "Carioca" and "Tea for Two"; Harry Warren's "Jeepers Creepers" and "Chattanooga Choo Choo"; Irving Berlin's "Top Hat" ("Cheek to Cheek") and "Alexander's Ragtime Band"; Rudolf Friml and Herbert Stothart's "Indian Love Call" and Friml's "The Donkey Serenade"; William C. Handy's "St. Louis Blues"; and George Posford's "At the Balalaika".

Elektroton's Map of the World

Elektroton's discography mapped out a musical world that differs from the conventional understanding of popular music's Anglo-American foundations and their influence in the domestic context. Alongside domestic and regional repertoire, the basic framework consists of music and musicians from Germany (and, in terms of composers, Austria), as well as from Czechia and Italy. In quantitative terms, they are followed by the contributions of American composers and British performers. Although this map depended on the available options, that is, the offerings of the companies from which Elektroton obtained matrices, there was considerable scope for shaping the repertoire differently within the local context. In other words, Elektroton enjoyed substantial autonomy in determining its actual offering. This section focuses on the Italian, Czech and Bulgarian segments of Elektroton's discography, drawing on scholarly literature on their place in their respective cultures of origin. It also considers the implications of these findings for understanding the development of domestic popular music within music scholarship.

For the period under discussion, the representation of jazz is a paradigmatic question. A comparison of Elektroton's discography with articles published in *Svijet jazza* [The world of jazz], the first magazine of its kind in the domestic context, published from the beginning of 1941 until April of

that year, suggests that leading figures in domestic jazz at the time did not recognise some Elektroton records featuring Italian composers and performers as jazz. That is, they did not recognise the Italian "way" or "style" of jazz, as described in the fairly extensive literature on the subject. Nor did they recognise jazz in, for example, recordings by Brian Lawrance and his orchestra, which Elektroton obtained from Rex via Kristall; in a recording by Benny Carter's quartet; or in some recordings by Adolf (Dolfi) Langer's orchestra, obtained from Esta. The same conceptual framework has persisted in scholarship, as we illustrate using Davor Hrvoj's overview (2009) of the history of jazz in Croatia.

Our review of the *Italian music and musicians* represented on Elektroton records focuses on Italian jazz and *musica leggera*, the dominant category of popular music during the fascist period (*ventennio fascista*, 1922–1943). Some more recent interpretations treat Italian jazz as a distinct category, while others regard it as part of the broader category of *musica leggera*: its modernist branch, centred on rhythm and syncopation, as opposed to its traditionalist, "melodic" branch (Fabbri 2016, 2017). Leading figures in Italian jazz include the bandleader and accordionist Gorni Kramer and the singer Natalino Otto. Both recorded for Fonit and are therefore well represented on Elektroton records, with approximately 50 and 30 recordings respectively. They also occupy a prominent place in the scholarly literature on Italian jazz (Harwell Celenza 2017; Chapman 2019).

The term *musica leggera* has a broader meaning, referring to aesthetically conventional light music for entertainment and relaxation, reverie and dancing, aimed at different social strata and age groups. During the fascist period, however, especially following the establishment of national radio in 1928 and its role in setting ideological and organisational frameworks for popular music, *musica leggera* became a programmatic orientation and the mainstay of cultural policy in music. It promoted composers whose approaches drew on Neapolitan song, the operetta tradition, dance music (waltzes, polkas and tangos) and, occasionally, elements of jazz (especially syncopation), combined with sentimental love lyrics. Prominent exponents of *musica leggera*, specifically its "melodic" branch in Fabbri's interpretation, include the previously mentioned composers well represented both on Elektroton records and in later domestic discography: Di Lazzaro, Bixio, D'Anzi, Olivieri and Raimondo, as well as Denza, Di Capua and De Curtis, who belong to the older generation of Neapolitan song composers.

Domestic musicians' strong interest in Italian song, which was also prominently represented in Elektroton's offering, has important implications for understanding the development of domestic *zabavna* [entertainment] music. Festivals are conventionally seen as its driving force, especially the Opatija Festival, established in 1958 and drawing on the Sanremo Festival, founded in 1951. Elektroton's discography clearly shows, however, that the strong Italian influence in the domestic context also involved an earlier generation of Italian composers, whose musical idioms remained relevant after the establishment of the Sanremo and Opatija festivals. The brothers Miljenko and Silvio Sutlović, the most extensively represented musicians in

Elektroton's own recordings, and Andrija Konc, were active in the context of Elektroton's offering of Italian song. The extent to which they drew inspiration from this repertoire has so far remained unexplored, as has the corresponding question for a number of subsequent composers and performers. This question, like that of continuity in domestic *zabavna* music from the interwar period, rather than only from the postwar period onwards, certainly merits further study.

Our understanding of Elektroton's discography in the context of developments in *Czech popular music during the interwar and wartime periods* draws primarily on Josef Kotek's writings, especially his book (1998). We were also able to draw on the complete discography of Esta (Gössel and Šír 2014). This was particularly important because Esta was by far Elektroton's principal supplier of Czech recordings. Bringing together the scholarly literature, the complete Esta discography and Elektroton's discography gave us a clearer and more reliable understanding of Elektroton's release policy. The same approach was not possible in the case of Italian music and musicians, primarily because no complete discography of Fonit exists.

Analysis drawing on these three sources confirms Elektroton's lack of interest in contemporary Czech popular salon music intended for listening (*poslechová [tzv. salonní] hudba*, in Kotek's terminology), in *trampské písně* [tramping songs], and in Czech jazz. Swing, which Kotek interprets as a distinct musical style during the Nazi occupation and the Second World War, is represented on Elektroton records by at most around ten Esta recordings, depending on how broadly the term "swing" is understood.

From Elektroton's perspective, the most important component of Czech popular music in this period was the *lidovka*, which was represented no less strongly than brass band music and operettas. *Lidovky* are popular songs by known authors, modelled on folk (traditional) songs of urban and rural origin. Many of their authors singled out by Kotek feature on Esta recordings and, through them, on Elektroton records: from the "king of Czech *lidovka*", Karel Vacek, and its second most important composer, Jaromír Vejvoda, to Josef Hotový, Václav Bláha, Josef Poncar and Jiří Voldán. The analysis also showed that, even for composers working primarily in other musical fields, Elektroton favoured their compositions in the *lidovka* style. These include Alois Aust, Sláva Mach and František Alois Tichý in brass band and popular concert music, and Jára Beneš, Josef Dobeš, Eduard Ingriš, Jaroslav Jankovec, Josef Kumok and Josef Stelibský among composers of operettas and film music. The previously mentioned potential for further research into the domestication of Czech tunes in Croatian and Slovenian traditional music concerns primarily the *lidovka* repertoire.

The *Bulgarian music and musicians* released by Elektroton are very poorly documented and researched. We were therefore unable to sketch an account comparable to those of the Italian and Czech musicians and genres represented on, or absent from, Elektroton records. Most of the popular-music repertoire obtained from Simonaviya and the Bulgarian Kristal consisted of urban dance music by Bulgarian composers following transnational

models, for example tangos by Josif Cankov, Nikolov and Bebel Madžarov. Among the performers, Asen Ovčarov's orchestra and the singer Ekaterina Vankova-Kolarova stand out, with approximately 30 and 20 identified recordings respectively.

Particularly striking, however, is that, compared with the Czech and Italian production represented on Elektroton records, the Bulgarian repertoire appears more open to absorbing music from different parts of the world, at least at a symbolic level. Within the limits imposed by the poor survival of the material, we analysed recordings of rumbas, including two "Hawaiian" rumbas, one of them André Filho's "Bamboleo", and Bebel Madžarov's "Japanese tango". These are complex transcultural hybrids, not only because they bring together rumba and Hawaii, tango and Japan, but also because of the status of Bulgarian musical culture within global cultural flows.

Another aspect of transculturality in the recordings Elektroton acquired from Bulgarian record companies concerns the concepts of *alaturka* and *alafranga*, whose interplay we identified in a group of slow foxtrots and tangos designated "Oriental". The "Oriental" appears to have been an important means of localising Western dance music at the level of musical structuring itself, primarily tonal relationships. We are not aware of comparable processes of localisation or the creation of hybrid expressions in the domestic context. Why and how these differences arose remain subjects for future research and analysis.

Simonaviya's folk music recordings introduce another distinctive dimension of intercultural and transcultural exchange: cooperation between singers from Yugoslavia (Mica Ostojić, Nata Pavlović and Jovan Zdravković) and Bulgarian accompanying ensembles (the Kostica, Lozanov and Angelov orchestras). They performed songs conventionally assigned to the Serbian, Bulgarian, Macedonian and Bosnian repertoires, alongside songs that cannot be classified nationally but only regionally, as folk songs of South Slavic urban origin. The Bulgarian singer Hristo Velčev also participated in recording this repertoire, alongside recordings of modern dance music such as the aforementioned "Bamboleo". By connecting this evidence with scattered press reports, we concluded that there appears to have been continuous cross-border exchange and cooperation among musicians, independently of their recording engagements. Cross-cultural exchange and cooperation between the Bulgarian and Yugoslav folk music scenes, particularly the Serbian one, can thus be added to the subjects identified as deserving further research.

Finally, as the last striking vignette drawn from the recordings Elektroton acquired from Bulgarian record companies, we selected the foxtrot "Vodka, vodka", in which cross-cultural borrowing, an ambivalent imagining of otherness and a particular sociopolitical context intersect. It thus also serves as a metaphor for Elektroton's activities as a whole. Given the difficult process of establishing its authorship, the lack of documentation and the absence of relevant literature, this song is also illustrative of our reconstruction and analysis of Elektroton's discography.

Kratice u diskografiji • Abbreviations Used in the Discography

amer.	američko – American
arg.	argentinsko – Argentine
aust.	austrijsko – Austrian
bg. prem.	beogradska premijera [filma] – film premiere in Belgrade
bg. prikaz.	prikazivanje [filma] u Beogradu – film screening in Belgrade
br.	broj – number
brit.	britansko – British
bug.	bugarsko – Bulgarian
dalm.	dalmatinsko – Dalmatian
dig.	digitalno – digital
DIPU	Državni izvještajni i promičbeni ured – State Information and Promotion Office
dok.	dokumentacija, dokumentiran – documentation, documented
dom.	domaće – domestic (for sheet-music)
eng.	englesko – English
franc.	francusko – French
foto	fotografija – photo (documentation of the record label)
GHT	baza podataka snimki (matrica) pri Gesellschaft für Historische Tonträger – database of recordings (matrices) at the Gesellschaft für Historische Tonträger
GRP	Glavno ravnateljstvo za promičbu – Main Directorate for Promotion

gr. ploča	gramofonska ploča – gramophone record
hrv.	hrvatsko – Croatian
ident.	identifikacija, identificirano – identification, identified
južnosl.	južnoslavensko – South Slavic
kat.	katalog – catalogue
kor.	koruško – Carinthian
kult.	kulturno – cultural
m.	matrica – matrix
MA	Knjižnica Muzičke akademije u Zagrebu – Library of the Academy of Music in Zagreb
mađ.	mađarsko – Hungarian
mak.	makedonsko – Macedonian
nakl. br.	nakladnički broj – catalogue number
nalj.	naljepnica – record label (label on the record)
neident.	neidentificiran – unidentified
niz.	nizozemsko – Dutch
nord.	nordijsko – Nordic
njem.	njemačko – German
obj.	objavljeno – released, published
pod.	podatak (o proizvodnji) – information (manufacturing information)
pr.	primjerak – copy (of the record)
rum.	rumunjsko – Romanian
slov.	slovensko – Slovenian
španj.	španjolsko – Spanish
švic.	švicarsko – Swiss
tal.	talijansko – Italian
uklj.	uključeno – included
ukraj.	ukrajinsko – Ukrainian
urug.	urugvajsko – Uruguayan
usp.	usporedi – cf.
v.	vidi – see
vjer.	vjerojatno – probably, probable
žid.	židovsko – Jewish

Kratice i skraćene oblike navođenja dokumentiranih zbirki gramofonskih ploča te foto- i kataloške dokumentacije naljepnica gramofonskih ploča Elektrotona, kao i Elektrotonovih kataloga, korištenih arhivskih fondova i citirane literature v. u “Izvorima i citiranoj literaturi”.

For abbreviations and shortened forms used to refer to the documented collections of gramophone records and the photographic and catalogue documentation of Elektroton record labels, as well as to Elektroton’s catalogues, archival fonds consulted, and literature cited, see “Izvori i citirana literatura” [Sources and references cited].

Izvori i citirana literatura

Dokumentirane zbirke gramofonskih ploča te foto- i kataloška dokumentacija naljepnica gramofonskih ploča Elektrotona

BFM: fotografska dokumentacija naljepnica gramofonskih ploča anonimnog BFM, Zagreb

Biškup: zbirka obitelji Biškup

DAO: zbirka u Državnom arhivu u Osijeku (zbirka Radio stanice Osijek, HR-DAOS-957)

DAS: zbirka u Državnom arhivu u Splitu (zbirka Damira Tončića, HR-DAST-627)

Discogs: portal Discogs (https://www.discogs.com/)

DNB: katalog Deutsche Nationalbibliothek (https://portal.dnb.de/opac.htm)

GKZ: zbirka u Gradskoj knjižnici, Zagreb

GNI: zbirka u Glasbenonarodopisnom inštitutu ZRC SAZU, Ljubljana (djelomice)

Gospodnetić: fotografska dokumentacija naljepnica gramofonskih ploča Vite Gospodnetića, Zagreb

HDA: zbirka u Hrvatskom državnom arhivu (HR-HDA-1397)

IEF: zbirka u Institutu za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

Marušić: zbirka Mikule Marušića Pederina, Zagreb

Mirnik: zbirka Ivana Mirnika, Zagreb (preko YouTube kanala)

MISANU: zbirka u Muzikološkom institutu SANU, Beograd

MrSuanPan: zbirka anonimnog MrSuanPana (preko YouTube kanala)

MSO: zbirka u Muzeju Slavonije, Osijek

Mumlek: zbirka Zlatka Mumleka (Radiomuseum Croatia, https://web.radiomuseum-croatia.com/products-category/ploce-metalne-bakelitne-papirnate-valjci-glazbene-razglednice/)

NBS: zbirka u Narodnoj biblioteci Srbije, Beograd

NSK: zbirka u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu (najvećim dijelom zbirka Eduarda Čapke)

NUK: zbirka u Narodnoj in univerzitetnoj knjižnici, Ljubljana (djelomice)

ÖM: katalog Österreichische Mediathek (https://www.mediathek.at)

OPHG: zbirka u Odsjeku za povijest hrvatske glazbe HAZU, Zagreb (zbirka u ostavštini Natka Devčića)

OPHK: zbirka u Odsjeku za povijest hrvatskog kazališta HAZU, Zagreb

Polić: zbirka Branka Polića, Zagreb (djelomice)

Rijeka: zbirka u Muzeju grada Rijeke

Sisak: zbirka u Gradskom muzeju Sisak, Holandska kuća (zbirka Velimira Krakera)

Spasojević: zbirka Saše Spasojevića, Stara Borča kraj Beograda

Štimac: zbirka Gorana Štimca

TMNT: zbirka u Tehničkom muzeju Nikola Tesla, Zagreb

Zekić: Zbirka Nikole Zekića, Podgorica

Zrinski: zbirka Petera Serina Zrinskog (preko YouTube kanala)

Prodajni katalozi Elektrotona

kat. 1937.: Elektroton. [1937]. *Malo stoji i daje dobar ton! Br. 3*. Zagreb: [S. n.]. [Primjerak u DAZ-D, 6 nepag. str.].

kat. 1937.dod: Elektroton. 1937. *Dodatak k br. 3. Novembar 1937.* Ljubljana: [S. n.]. [Primjerak u DAZ-D, 1 nepag. str.].

kat. 1939.: Elektroton. [1939]. *Odličan ton daje Elektroton*. Ljubljana, Zagreb, Beograd: [S. n.]. [Primjerak u zbirci MrSuanPana, 56 pag. str.].

kat. 1943.: Elektroton. [1943]. *Glazba za svakoga! Najnoviji popis gramofonskih ploča. Elektroton, Odeon, Polydor, Cetra*. Zagreb: Tiskara C. Albrecht. [Primjerak/kopija u zbirci V. Lipovšćaka, 40 pag. str.].

kat. 1946.: Elektroton. 1946. *Proizvodnja i skladište ploča Elektroton, Brunswick, Columbia, Polydor, Radiola, Odeon, Centra*. Zagreb: [S. n.]. [Primjerak u Muzeju grada Zagreba, kopija u NBS-u, 59 pag. str.].

Popisi Elektrotonovih ploča u arhivskim fondovima

Dodatak kat. u AJ: popis Elektrotonovih ploča u okviru popisa (kataloga) Jugotonovih izdanja upućenog Komitetu za kulturu i umetnost Vlade FNRJ, 28. 1. 1948. (AJ-314-15-63)

Popis u AJ (23. 2. 1948.): popis odabranih Elektrotonovih ploča u okviru Jugotonova zahtjeva Glavnoj direkciji radioindustrije za odobrenjem objave starih matrica, 23. 2. 1948.; s rukom upisanim komentarima Miroslava Špilera (AJ-8-50)

Popis u AJ (28. 2. 1948.): popis odabranih snimki s Elektrotonovih ploča u okviru Jugotonova zahtjeva Glavnoj direkciji radioindustrije za odobrenjem objave starih matrica, 28. 2. 1948. (AJ-8-50)

Citirani arhivski fondovi

Arhiv Jugoslavije

AJ-8-50: Komitet za radiodifuznu službu Vlade FNRJ – Materjali [sic!] Glavne direkcije za radioindustriju – Materjali [sic!] preduzeća koja su radila u sklopu Glavne direkcije za radioindustriju – Jugoton, 1947. – 1949.

AJ-8-62: Komitet za radiodifuznu službu Vlade FNRJ – Računovodstvo, 1947. – 1948.

AJ-314-9-36: Komitet za kulturu i umetnost Vlade FNRJ – Zavod za autorsko-pravno posredništvo

AJ-314-15-63: Komitet za kulturu i umetnost Vlade FNRJ – Obična građa – Odeljenje za kulturu i umjetnost – Gramofonske ploče, 1948.

AJ-318-190-268: Savezni sekretarijat za obrazovanje i kulturu – Kultura – Scenske i muzičke ustanove – Jugoton 1956. – 1965.

Državni arhiv u Zagrebu

DAZ-D: Odvjetnička pisarnica Milana Dečaka, stečajnog upravitelja EBP-a 1937. –1944. (HR-DAZG-93, 53 kutije arhivski nesređenoga gradiva)

Hrvatski državni arhiv

HDA-237-38: Glavno ravnateljstvo za promičbu pri Predsjedništvu Vlade NDH, 1941. –1945. (HR-HDA-237, kut. 38)

HDA-1397: Zbirka fono gradiva, 1936. – 1994. (HR-HDA-1397) (v. i Šute, Snježana. 2015. *Inventar Zbirke fono gradiva 1936. – 1994*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv)

Hrvatski državni arhiv i Državni arhiv u Zagrebu

HDA-DAZ-IF: Dokumentacija o Elektrotonu koju je u Hrvatskom državnom arhivu i Državnom arhivu u Zagrebu prikupila Ines Flanjak, unuka Dragutina Križanca: dokumenti iz fondova HR-HDA-283 (Ministarstvo financija NR Hrvatske, 1945. –1952.), HR-HDA-306 (Zemaljska komisija

za utvrđivanje zločina okupatora i njihovih pomagača Hrvatske, 1944. – 1947.), HR-HDA-313 (Zemaljska uprava narodnih dobara Narodne Republike Hrvatske, 1945. – 1946.), HR-DAZG-10 (Gradsko poglavarstvo Zagreb, 1918. – 1941.), HR-DAZG-24 (Gradsko poglavarstvo Zagreb, 1941. – 1945.), HR-DAZG-37 (Narodni odbor grada Zagreba, 1945. – 1963.), HR-DAZG-1139 (Okružni narodni sud za okrug Zagreb, 1945. – 1949.)

Citirana literatura

Agostini, Roberto. 2007. "The Italian Canzone and the Sanremo Festival. Change and Continuity in Italian Mainstream Pop of the 1960s". *Popular Music* 26/3: 389–408.

Andrews, Frank. 1983. "Crystalate. The History of the Crystalate Companies in the Record Industry 1901–1937; Part 2". Ruth Edge, ur. *Hillandale. Journal of the City of London Phonograph and Gramophone Society* 135 (December): 291–297.

Andrews, Frank. 1984. "Crystalate. The History of the Crystalate Companies in the Record Industry 1901–1937; Part 3". Ruth Edge, ur. *Hillandale. Journal of the City of London Phonograph and Gramophone Society* 136 (February): 317–324.

Asaba, Yuiko. 2025. *Tango in Japan. Cosmopolitanism Beyond the West*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Badrock, Arthur i Frank Andrews. 1992. "The Phonycord Label". *International Talking Machine Review* 82: 2391–2393. [Dostupno na https://dn790007.ca.archive.org/0/items/TMR82/TMR%2082.pdf].

Beard, Danijela Š. i Ljerka V. Rasmussen, ur. 2020. *Made in Yugoslavia. Studies in Popular Music*. New York, London: Routledge.

Bergmeier, Horst J. P. i Rainer E. Lotz. 1997. *Hitler's Airwaves. The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing*. New Haven, London: Yale University Press.

Bezić, Nada. 2025. "Snimke opereta". U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 631–646.

Buček, Robert. 2025. *Diskografia slovenských historických zvukových nahrávok. Gramofónové platne 1900–1946*. Rožňava: [Vlastita naklada].

Buhin, Anita. 2016. "Opatijski festival i razvoj zabavne glazbe u Jugoslaviji (1958. – 1962.)". *Časopis za suvremenu povijest* 48/1: 139–159.

Bulić, Dario. 1980. "Diskografija u Jugoslaviji od 1918. do 1941.". Diplomski rad na Muzičkoj akademiji Sveučilišta u Zagrebu.

Car, Stjepan. 2021. "Razvoj Končara kroz stogodišnju povijest". *Polytechnic and Design* 9/4: 234–246.

Ceribašić, Naila. 2021. “Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology. A Take on Edison Bell Penkala”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 52/2: 323–354.

Ceribašić, Naila. 2025a. “Akteri. Ravnatelji, stručni suradnici i snimatelji”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 95–119.

Ceribašić, Naila. 2025b. “Diskografska ponuda, potražnja i društveni identiteti”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 283–301.

Ceribašić, Naila. 2025c. “Diskografski filtri na domaćem i međunarodnom terenu”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 47–66.

Ceribašić, Naila. 2025d. “Intertekstualno putovanje pjesme ‘Kupi mi, majko, top’”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 735–747.

Ceribašić, Naila. 2025e. “Prilog. Kvantitativni podaci vezani uz diskografsku ponudu i potražnju u društvenom kontekstu”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 369–381.

Ceribašić, Naila. 2025f. “Snimke sevdalinki, bosanskih narodnih pjesama”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 427–442.

Ceribašić, Naila. 2026. “Marširala složno, braćo mila. Učinkovitost glazbene intertekstualnosti u koračnicama banu Jelačiću i Vladku Mačeku”. U *Živjeti znanost. Svečani zbornik za akademkinju etnologinju Jasnu Čapo*. Valentina Gulin Zrnić i Tihana Rubić, ur. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko etnološko društvo, [u tisku].

Ceribašić, Naila, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović. 2025a. “Rana domaća diskografska industrija. Okviri i struktura”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i

folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 13–44.

Ceribašić, Naila, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. 2025b. *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Ceribašić, Naila i Željka Radovinović. 2025a. "Domaće vojne glazbe na pločama Edison Bell Penkale i Elektrotona". U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 647–664.

Ceribašić, Naila i Željka Radovinović. 2025b. "Suradnja domaćih s češkim diskografskim tvrtkama". U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 137–156.

Chapman, David. 2019. *Jazz Italiano. A History of Italian Syncopated Music 1904–1946*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Chislett, William H. A. 2008. "Alberto Fernando Riccardo Semprini OBE. 'Old ones, New ones, Loved ones, Neglected ones' 1908–1990". *The Survey of Bath and District* 23: 42–44. [Dostupno na https://historyofbath.org/Surveys/Surveys].

Ćaleta, Joško i Dora Dunatov. 2025. "Dalmatinska i klapska pjesma. Diskografski utjecaj na formiranje repertoara i glazbeno-stilske pristupe". U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 443–463.

Dalmonte, Rossana. 1983. "Leggera, Musica. I. Generalità; II. La canzone italiana". U *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, 2. Alberto Basso, ur. Torino: UTET, 672–675.

Denning, Michael. 2015. *Noise Uprising. The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. London, New York: Verso.

Dimov, Ventsislav [Венцислав]. 2009. "Славянски следи в записаната на грамофонни плочи музика от България". *Slavica Slovaca* 44/1: 31–45.

Dimov, Ventsislav. 2012. "A Contribution to the Research of the Media Music on the Balkans. A View from the Tavern Tables to Some Relations Between the Musical Cultures of the Balkans in the Field of Media Music During the First Half of 20th Century". U *Musical Practices in the Balkans. Ethnomusicological Perspectives*. Dejan Despić, Jelena Jovanović i Danka Lajić-Mihajlović, ur. Beograd: Institut za muzikologiju SANU, 313–324.

Dimov, Ventsislav. 2019. “Les tavernes et cafés balkaniques et la naissance de la musique locale enregistrée”. U *Café Europe*. Raïa Zaïmova, ur. Sofia: Institut d’Études balkaniques & Centre de Thracologie – Académie bulgare des Sciences, 43–55.

Dunatov, Dora. 2024. “Life of 78 RPM Records on the Domestic and Foreign Markets. The Case of Zagreb-Based Record Companies”. Disertacija na University of Music and Performing Arts Graz.

Dunatov, Dora. 2025. “Radio i diskografska industrija”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 169–186.

Fabbri, Franco. 2016. *Around the Clock. Una breve storia della popular music*. Torino: UTET Libreria.

Fabbri, Franco. 2017. “Il Trentennio. ‘Musica leggera’ alla radio italiana, 1928-1958”. U F. Fabbri: *L’ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*. Milano: il Saggiatore, 257–270.

Galić, Mirko, ur. 2016. *Leksikon radija i televizije*. Zagreb: HRT, Ljevak. [2. izdanje].

Golubović, Marija. 2025. “When Yugoslavia Began to Speak Jazz. The Magazine *Svijet jazza* (1941) in Interwar Popular Culture”. *Muzikologija/ Musicology* 39: 217–237.

Gössel, Gabriel. 2021. *Sto plus dvě etikety. Nahrávky na gramodeskách v éře elektrického záznamu zvuku, 1926–1946*. Praha: Národní muzeum.

Gössel, Gabriel i Filip Šír. 2014. *Český katalog nahrávek gramofonové firmy Esta 1930–1946*. Brno: Moravská zemská knihovna.

Gössel, Gabriel i Filip Šír. 2016. *Recorded Sound in Czech Lands 1900–1946*. Brno: The Moravian Library in Brno.

Gronow, Pekka. 1983. “The Record Industry. The Growth of a Mass Medium”. *Popular Music* 3: 53–75.

Gronow, Pekka i Risto Pekka Pennanen. 2022. “Zagreb, London, Berlin, New York. The Origins of the Record Industry in Croatia (1902–1939)”. *Arti musices* 53/2: 219–236.

Halužan, Tanja. 2022. “Thinking Global and Sounding Local. The Case of Kajkavian Repertoire in the Production of Edison Bell Penkala in the 1920s and 1930s”. *Arti musices* 53/2: 251–264.

Halužan, Tanja. 2025. “Kajkavski repertoar na šelak pločama iz vizure današnjeg vremena”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 705–721.

Harwell Celenza, Anna. 2017. *Jazz Italian Style. From its Origins in New Orleans to Fascist Italy and Sinatra*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hećimović, Branko, ur. 1990. *Repertoar hrvatskih kazališta. 1840–1860–1980*., 1-2. Zagreb: Globus, JAZU.

Hećimović, Branko, ur. 2002. *Repertoar hrvatskih kazališta. 1840–1860–1980*., 3. Zagreb: HAZU, AGM.

Hinić, Branko, Ljiljana Đurđević i Milan Šojić. 2014. "Serbia/Yugoslavia. From 1884 to 1940". U *South-Eastern European Monetary and Economic Statistics from the Nineteenth Century to World War II.* Sophia M. Lazaretu, ur. Athens, Vienna: Bank of Greece, Oesterreichische Nationalbank, 291–354.

Hoffmann, Frank, ur. 2005. *Encyclopedia of Recorded Sound*, 1–2. Abingdon, New York: Routledge.

Hosťák, Jan, Jan Müller i Vlasta Reittererová. 2025. *Lisovna gramofonových desek v Děčíně-Podmoklech*. Praha: Národní technické muzeum.

Hrvoj, Davor. 2009. "Jazz u Hrvatskoj (Skica za povijest)". U *Hrvatska glazba u XX. stoljeću*. Jelena Hekman i Vesna Zednik, ur. Zagreb: Matica hrvatska, 185–194.

Jareb, Mario. 2016. *Mediji i promidžba u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatski institut za povijest.

Koren, Tamara. 2018. "Danilo Bučar (1896–1971)". Magistarski rad na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani.

Kosanović, Dejan. 2011. *Kinematografija i film u Kraljevini SHS / Kraljevini Jugoslaviji 1918–1941*. Beograd: Filmski centar Srbije.

Kotek, Josef. 1972. "Prvá setkání české hudby s jazzovými idiomy. K počátkům moderní populární hudby v Čechách". *Hudební věda* 9/4: 321–343.

Kotek, Josef. 1992. "Dechová a populárně poslechová hudba v období budování samostatného státu (1918–1938)". *Hudební věda* 29/2: 142–169.

Kotek, Josef. 1995. "Lidovka a trampská píseň meziválečného období". *Hudební věda* 32/2: 158–181.

Kotek, Josef. 1998. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia.

Kunej, Drago. 2025. "Snimke slovenske narodne glazbe i glazbenika". U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 489–505.

Kunej, Drago i Rebeka Kunej. 2016. *Glasba z obeh strani. Gramofonske plošče Matije Arka in Hoyer tria*. Ljubljana, Ribnica: Založba ZRC – ZRC SAZU, Rokodelski center.

Lavelle, Isabelle. 2016. "Tokutomi Kenjirō's *Hototogisu*. A Worldwide Japanese Best-Seller in the Early Twentieth Century?". *Transcommunication* 3/1: 97–121.

Lemaić, Marina i Denis Njari. 2010. "Dva hrvatska korijenska pravopisa". *Hrvatistika. Studentski jezikoslovni časopis* 4/4: 223–232.

Lerski, Tomasz. [2003]. *Syrena Record. Pierwsza polska wytwórnia fonograficzna / Poland's First Recording Company. 1904–1939*. New York, Warsaw: Karin.

Lipovšćak, Veljko. 2014. "Povijest zvučnih zapisa u Hrvatskoj". *Muzeologija* 51: 301–317.

Lipovšćak, Veljko. 2017. [Popratni tekst uz kompaktnu ploču] *Andrija Konc (1914–1945.). Portret jednog tenora*. Zagreb: Croatia Records, CD 6080304, [nepag.].

Lipovšćak, Veljko. 2018. [Popratni tekst uz kompaktnu ploču] *Elektroton 80. 1938.–2018. Popularne melodije s izvornih snimaka 1944.–1945.* Zagreb: Croatia Records, CD 6084630, [nepag.].

Lipovšćak, Veljko. 2019. "Povijest proizvodnje gramofonskih ploča u Hrvatskoj". U *Povijest i filozofija tehnike. 8. simpozij PIFT 2019.* Zvonko Benčić, ur. Zagreb: Kiklos, 751–794.

Lipovšćak, Veljko, ur. 1972. *25 godina Jugotona. 1947–1972.* Zagreb: Jugoton – poduzeće za izradu gramofonskih ploča.

Locke, Brian. 2002. "'The Periphery is Singing Hit Songs'. The Globalization of American Jazz and the Interwar Czech Avant-Garde". *American Music Research Center Journal* 12: 25–55.

Locke, Brian S. 2020. "Swing in the Protectorate. Czech Popular Music under the Nazi Occupation, 1938–1945". U *Music in World War II. Coping with Wartime in Europe and the United States*. Pamela M. Potter, Christina L. Baade i Roberta Montemorra Marvin, ur. Bloomington: Indiana University Press, 199–225.

Locke, Ralph P. 2020. "Exoticism". U *Grove Music Online*. [Dostupno na https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45644].

Lukanov, Mihail. 2020. "Музикалното наследство на Асен Овчаров в българската популярна култура". *Българско музикознание / Bulgarian Musicology* 44/2: 55–65.

Marković, Mirko i Stevan Malek. [S. a.]. *Najlepše melodije za havajsku gitaru, za solo gitaru, uz pratnju gitare*. Beograd: Edition Frajt. [Br. 857].

Martland, Peter. 2013. *Recording History. The British Record Industry, 1888–1931.* Lanham etc.: The Scarecrow Press.

Mazierska, Ewa i Zsolt Győri. 2019. “Introduction. Crossing National and Regional Borders in Eastern European Popular Music”. U *Eastern European Popular Music in a Transnational Context. Beyond the Borders*. Ewa Mazierska i Zsolt Győri, ur. London: Palgrave Macmillan, 1–24.

Mazzoletti, Adriano. 1983. *Il jazz in Italia. Dalle origini al dopoguerra*. Roma: Laterza.

Mitchell, James. 2017. “The Siamese Record Industry 1903–1940”. U *Contributions to the History of the Record Industry*. Pekka Gronow, Christiane Hofer i Matthias Böhm, ur. Vienna: Gesellschaft für Historische Tonträger, 18–26.

Mitić, Slađana. 2016a. “Havajci koji havajska ostrva nisu videli”. *Etnoumlje* 29: 20–27.

Mitić, Slađana. 2016b. “Prve dame, izvođači i kantautori popularne muzike u Srbiji 1930–1941. Margit Dorman-Vad (I)”. *Sveske* 122: 133–142.

Modrijan, Slavko. 1940/1941. “Hrvatskoj djeci hrvatska dječja pjesma”. *Proljeće. Omladinska glazba* 2/1: 1.

Nikolova, Vyara [Вяра]. 2020. “Рецепция на съвременната японска литература в България”. *Издател / Publisher* 22/1: 31–41.

O’Connell, John Morgan. 2016. *Alaturka. Style in Turkish Music (1923–1938)*. London, New York: Routledge.

Opekar, Aleš. 2017. “Ľudový fox”. U *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, 11*: Genres. Europe*. Paolo Prato i David Horn, ur. New York etc.: Bloomsbury, 470–471.

Ospina Romero, Sergio Daniel. 2019. “Recording Studios on Tour. The Expeditions of the Victor Talking Machine Company Through Latin America, 1903–1926.”. Disertacija na Cornell University.

Pennanen, Risto Pekka. 1999. *Westernization and Modernization in Greek Popular Music*. Tampere: University of Tampere.

Radovinović, Željka. 2025a. “Prepletanje hrvatskog notnog izdavaštva i diskografije”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 219–240.

Radovinović, Željka. 2025b. “Snimke klasične glazbe”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 605–629.

Rolandi, Frančeska [Francesca]. 2022. *Dvadeset četiri hiljade poljubaca. Uticaj italijanske popularne kulture u Jugoslaviji (1955–1965)*. Beograd: Geopoetika.

Savković, Miroslav. 1994. *Kinematografija u Srbiji tokom Drugog svetskog rata. 1941–1945*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, radio i televiziju, IBIS.

Schorn, Franz. 1988. *Alte Schallplatten-Marken in Deutschland*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

Sijaric, Timur. 2025. "'Dvostruka manifestacija'. Filmska glazba s njemačkoga govornog područja iz 1930-ih godina na pločama Edison Bell Penkale i Elektrotona". U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 203–218.

Siruček, Lucija. 2016. "Operete u programima Češke besede u Daruvaru i okolici". Diplomski rad na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.

Spasova, Mariâ [Мария]. 2020. "Из историята на Българското радио. Авторската музика за деца в радиопредаванията (1931–1951)". *Българско музикознание / Bulgarian Musicology* 44/2: 29–43.

Swanson, Philip. 2010. "Going Down on Good Neighbours. Imagining *América* in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s (*Flying Down to Rio* and *Down Argentine Way*)". *Bulletin of Latin American Research* 29/1: 71–84.

Tan, Sooi Beng. 2016. "Cosmopolitan Identities. Evolving Musical Cultures of the Straits-born Chinese of pre-World War II Malaya". *Ethnomusicology Forum* 25: 35–57.

Tomasevich, Jozo. 2010. *Rat i revolucija u Jugoslaviji 1941–1945. Okupacija i kolaboracija*. Zagreb: Europapress holding, Novi Liber.

Tschmuck, Peter. 2012. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Heidelberg: Springer.

Vasiljević, Maja M. 2019. "U mreži disciplinarnih i regulacionih mehanizama. Muzičari u Beogradu 1941–1944". Disertacija na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu.

Venturi, Valerio. 2010. *Cesare Andrea Bixio. L'attività musicale di Bixio per l'industria cinematografica (1920–1945)*. Limena: Libreriauniversitaria.it.

Vrdoljak, Dražen. 1984. "Zabavna glazba". U *Diskografija u SR Hrvatskoj*. Nena Franičević i Mata Bošnjaković, org. Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske, 23–28.

Vukobratović, Jelka. 2025. "Ekonomsko-pravni kontekst rane diskografske industrije u Hrvatskoj". U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 67–78.

Vuletic, Dean. 2008. “Generation Number One. Politics and Popular Music in Yugoslavia in the 1950s”. *Nationalities Papers* 36/5: 861–879.

Wouters, C. A. T. M. 1999. “Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland, 1920–1945”. Disertacija na Universiteit van Amsterdam.

Zekić, Nikola. 2025. “Snimke makedonske glazbe”. U *Rana domaća diskografska industrija. Edison Bell Penkala, Elektroton i Jugoton*. Naila Ceribašić, Dora Dunatov i Jelka Vukobratović, ur. Zagreb, Ljubljana: Institut za etnologiju i folkloristiku, Založba Univerze v Ljubljani – Znanstvena založba Filozofske fakultete, 465–487.

O autorima

NAILA CERIBAŠIĆ znanstvena je savjetnica u trajnom izboru u Institutu za etnologiju i folkloristiku i naslovna redovita profesorica etnomuzikologije na Sveučilištu u Zagrebu. Njezina istraživanja i publikacije, približnim kronološkim slijedom, obuhvaćaju tradicijsku glazbu istočne Hrvatske, procese festivalizacije, glazbu u kontekstu rata i političkih promjena, rodne aspekte glazbovanja, glazbene izričaje etničkih manjina, teorije i metode u etnomuzikologiji, program nematerijalne kulturne baštine u jugoistočnoj Europi i svijetu te ranu diskografsku industriju. Od 2020. do 2024. godine vodila je projekt "Diskografska industrija u Hrvatskoj od 1927. do kraja 1950-ih", na koji se izravno nastavlja i ovo izdanje.

DAVID D. POKRAJAC doktorirao je računarstvo u području znanosti o podacima (*data science*). Bio je redoviti profesor i pomoćnik prorektora na Sveučilištu Delaware State u SAD-u, a sada radi kao IT menadžer u proizvodnoj industriji. Ujedno je i gostujući profesor na Prirodno-matematičkom fakultetu Univerziteta u Nišu. Autor je četiriju patenata te više od stotinu konferencijskih izlaganja i objavljenih radova iz područja računarstva. Diskografijom i proučavanjem ranih zvučnih zapisa bavi se od 2006. godine.

SAŠA SPASOJEVIĆ jedan je od najvećih kolekcionara gramofonskih ploča s glazbom južnoslavenskih naroda iz razdoblja ploča na 78 okretaja u minuti. Od sredine 2000-ih počeo je javno predstavljati svoje kolekcionarske i istraživačke uvide, i to u radijskim i televizijskim emisijama te novinskim člancima. Potom je počeo surađivati s kulturnim i znanstvenim institucijama, pružajući stručne savjete i pomažući u sređivanju zvučne građe. Od sredine 2010-ih objavljuje radove u znanstvenim i stručnim časopisima, u suradnji s Davidom Pokrajcem i drugim istraživačima. Posljednjih je godina sudjelovao i na nekoliko znanstvenih skupova posvećenih ranoj diskografiji.



CIJENA: 20 €

ISBN 978-953-8518-24-9