

## RECENZIJJE, PRIKAZI I INFORMACIJE O PUBLIKACIJAMA — REVIEWS AND INFORMATION ON PUBLICATIONS

**Ennio Stipčević: *Glazba, tekst, kontekst*, Meandar, Zagreb 2006, 179 str., ISBN 953-206-211-4**

Rijetki su muzikolozi u Hrvatskoj koji periodički svake dvije ili tri godine izdaju knjigu, a Ennio Stipčević je zasigurno među najmarljivijim glazbenim znanstvenicima svoje sredine. Njegova najnovija autorska knjiga, po mojem računu deseta, zbirka je studija nastalih kroz proteklih desetak godina, kojoj je — kako autor sam ukazuje — zajednički nazivnik intermedijalnost: »Tu se razlažu raznoslojni značenjski aspekti odnosa glazbe i književnosti, od idiomatskih oblika *poesia per musica*, kao što su humanistička latinska oda ili kasnobarokni nabožni napjevi, do pojava gdje se pjesnički i glazbeni izričaj nadopunjavaju kao što je slučaj kod libreta, opere, teatra.« (str. 7) Te su teme ukoričene esejima o knjizi *Književnost i glazba* Viktora Žmegača (2003), te o kontekstu koji su Dubrovačke ljetne igre mogle pružiti starijoj (dubrovačkoj) glazbi.<sup>1</sup>

Kronološki najranija tema zbirke je humanist Francesco Niger, koji je u svoju latinsku gramatiku, tiskanu prvi put u Veneciji 1480. godine, uvrstio pet primjera pjesničkog metra, ilustrirajući ih kratkim notnim zapisima jednostavnih napjeva. Te se melodije danas smatraju najranijim primjerima tiskane bijele menzuralne notacije, a sam je Niger, koji je živio u Veneciji, najraniji u nizu glazbenih ličnosti koje se vezuju uz hrvatski povijesni kanon, po ocu podrijetlom iz hrvatskog prostora.

Od Nigera razmatranja kreću prema renesansnom i baroknom kazalištu u Dalmaciji. U eseju o glazbenom kazalištu na talijanskom jeziku u zadnjim

<sup>1</sup> Sadržaj knjige je sljedeći: Umjesto uvoda: *Poesia per musica*. Uz jedno čitanje Žmegačeve knjige (str. 9-19); Glazba u Nigerovoj *Grammatica brevis* (1490) (str. 21-40); »Pisni duhovne«: O narodnim nabožnim popijevkama 18. stoljeća (str. 41-66); »O čuidesa, o meraviglia«: O renesansnom glazbenom kazalištu na talijanskom jeziku u Hrvatskoj (str. 67-82); »Skladno pripjevavanje«: Teatar, glazba i glazbeni teatar u Dubrovniku u 17. stoljeću (str. 83-110); Uz prvo poglavlje hrvatske opere i libretistike (str. 111-146); O »lijepim kulisama« i »dosadi«, ili O staroj glazbi na Dubrovačkim ljetnim igrama (str. 147-165).

desetljećima 16. stoljeća predstavljene su akademije u Zadru, Dubrovniku i Kopru, koje su pružale okvir kazališnim predstavama. Stipčević temeljito poznaje teatrološku literaturu, pa vješto pronalazi u njoj reference o kazališnim događanjima, uglavnom intermedijima, o kojima su historijski podatci sačuvani u obrisima.

Kazališna situacija postaje nešto određenija u Dubrovniku krajem 16. stoljeća, kada je ovdje začet trend reinterpetiranja talijanske (glazbene i dramske) kazališne literature u hrvatskim prijevodima. Orfejeva lira je i tamo postala središnji simbol jedinstvenosti glazbe i poezije, na kojem su članovi Firentinske kamerate postavili temelj budućoj operi. Teško ćemo ikada znati je li Paskoje Primović, kada se u Dubrovniku uhvatio prevođenja libretta o Orfeju Ottavija Rinuccinija (po kojem su u Firenzi opere skladali Jacopo Peri i Giulio Caccini), bio intrigiran jedinstvom pjesništva i glazbe, koje stoji u središtu simbolike toga mita, važnog renesansnim pjesnicima i glazbenicima Mediterana, ili se upustio u prevođenje teksta, želeći tek prenijeti u svoj Dubrovnik priču popularnu na zapadnoj strani Jadrana. Nakon Primovića, libretistički zasnovane tragikomedije su pisali u Dubrovniku Ivan Gundulić i Junije Palmotić. Pri izvođenju ovih djela, kako upozorava Stipčević, funkcija glazbe je bila »ponajprije da osvježi temeljni dramski tijek, da bude međuigra, interludij«. (str. 108) I zaista, Stipčević vjerojatno ispravno ukazuje kako »u hrvatskom renesansnom kazalištu glazbeni odlomci najčeše su povjeravani folklornim i pučkim glazbalima. A taj domaći tradicijski instrumentarij ('mišnice', 'lijerice', 'frule') dakako je izvodio glazbu blisku folklornom, pučkom idiomu« (*ibid.*). Ovo je važan zaključak, koji objašnjava ne samo razloge zašto nije sačuvano glazbenih materijala vezanih uz kazalište toga vremena, nego i škrtost arhivskih tragova o profesionalnim glazbenicima prisutnima u hrvatskom baroknom kazalištu.

Dok je kazalište bilo privilegij urbanih sredina, narodne nabožne popijevke 18. stoljeća činile su zajednički glazbeni krajolik većeg dijela Hrvatske. U njihovu formiranju ključno mjesto zauzimaju franjevci Toma Babić i Filip Vlahović Kapošvarac, te isusovac Juraj Mulić. Stihovi iz Babićeve antologije *Cvit razlika mirisa duhovnoga* (1726.) su označili 18. stoljeće, te ostali prisutni u katoličkim zajednicama do ranih desetljeća 20. stoljeća. Stipčević ukazuje ovdje na Babićeve utjecaje kojima je Vlahović bio izložen, pa je u svojim rukopisnim kantualima sastavljenima za potrebe u Vukovaru (1730.) i Našicama (1737.) preuzeo sedam pjesama iz Babićeve *Babuše*. Doticaji ove dvojice franjevacu zapravo su logični s obzirom da su pripadali istoj Franjevačkoj provinciji Bosne Srebrene, od koje su se dalmatinski samostani odvojili u Provinciju Sv. Kaja tek 1735. Iako djelujući u različitim okružjima — Babić u skradinskoj biskupiji a Vlahović u Slavoniji—bili su povezani istim franjevačkim kulturnim krugom. Recepcija *Babuše* bila je brza, no to i ne treba čuditi jer je sigurno da se uprava provincije pobrinula da knjiga ovoga profila bude adekvatno distribuirana kroz njezine samostane. Vlahovićeve biografije još uvijek nije potpuno definirana, ali moguće je izdvojiti nekoliko točaka u kojima su se Babić i Vlahović potencijalno mogli susresti: Vlahović je studirao u Italiji i na putu je morao proći kroz dalmatinske samostane. S druge je strane Babić na kapitulu u

Požegi 1723. godine bio izabran definatorom provincije, koja se tada prostirala do Bude, gdje joj je bilo sjedište. Definator je pomagao u vođenju provincije, pa je u obnašanju dužnosti morao prolaziti Slavonijom. Prvo izdanje njegove *Babuše* bilo je tiskano 1726., upravo u godini kada mu je završio mandat definitora, te je na provincijskom kapitolu u Našicama bio izabran za gvardijana u Kninu. Kasnije je Babić ponovno boravio u Slavoniji 1735. godine, kada su se u Brodu odvijali pregovori o podjeli provincije.

O kazališnom životu početkom 19. stoljeća poznato je mnogo više nego o ranijim stoljećima, međutim, čini se da više znamo o jadranskim gradovima nego o Zagrebu. Stipčević nastavlja knjigu prikazom opernih trendova u Zadru, analizira razlike između Metastasijevog oratorijskog libretta *Giuseppe riconosciuto* (1733.) i njegova hrvatskog prijevoda *Josip poznat od svoje braće* (1791.) osječkog franjevca Aleksandra Tomikovića, i predstavlja nam za povijest kazališta u Zadru kroz 19. stoljeće ključnu knjigu Giuseppea Sabalicha, *Cronistoria aneddotica del nobile teatro di Zara (1781.-1881.)*. Ovo je poglavlje indikativno ne samo po onome što opisuje, nego također i po onome što mu nedostaje. Stipčević ovdje »ahistoricistički [postavlja] pitanje — na što se to Vatroslav Lisinski uopće mogao ugledati, ili koje bi to bilo *prvo poglavlje hrvatske opere* — i danas ćemo morati priznati da se nalazimo pred nizom nepoznanica, neistraženih činjenica metodoloških nedoumica.« (str. 113) I zaista, mi jedva znamo koje su operne trupe gostovale u Zagrebu za vrijeme Lisinskijeve mladosti ili koje je pjevače on mogao čuti u zagrebačkom kazalištu. Operni repertoire je poznat u glavnim crtama, ali o scenskim muzikama, koje su izvođene u dramskim predstavama, jedva da nešto znamo, i njihov zapravo najpouzdaniji popis se nalazi u studiji Blanke Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb, 1780-1840*, tiskanoj još 1938. Ime dirigenta zagrebačkog kazališta Adolfa Willea, za koga nekrolog u zagrebačkoj *Luni* od 23. studenog 1839. navodi da je ostavio »eine fast vollendete Oper: 'König Richard in Palästina', die ausgezeichnete musikalische Schönheiten enthält«, nije se našlo niti u jednom hrvatskom glazbenom priručniku, iako je za života bio dovoljno cijenjen da bude sahranjen u grobnici katedrale, a za sahranu je Antun Kirschhofer skladao prigodnu nadgrobnicu. Jednako malo znamo i što je u Zagrebu radio njegov nasljednik Max Maretzek, koji je stigao iz Brna neposredno nakon uspješne premijere svoje opere *Hamlet*, 5. studenoga 1840. Nakon samo jedne sezone u Zagrebu otišao je za dirigenta u Bamberg, pa u Nancy, i napokon u London i New York, gdje je bio dirigent talijanske opere, a 1860-ih i 1870-ih godina postao središnja ličnost opernog života u gradu. O Wisner von Morgensternovoj operi *Alexis, der Deserteur aus Liebe*, koja je prema [Wiener] *Allgemeine Theaterzeitung* (17/78; 29. lipnja 1824.) bila izvedena u Grazu 8. travnja 1824., isto tako ne znamo gotovo ništa. Čini se da je i ova opera nastavljala tradiciju prerada tekstnih predložaka; libretto joj je bio slobodan prijevod Michel-Jean Sedainesovog *Le Déserteur*, napisanog za Pierre-Alexandre Monsignyja, a on je po njoj napisao operu oko 1769. Kasnije u stoljeću, varaždinski skladatelj Ivan Nepomuk Köck je 1862. uspješno izveo u Bratislavi svoju operetu *Kriegers Heimkehr*, koju je kasnije prevedenu kao *Der Serezaner* izveo u bečkom Theater an der Wien

kao »hrvatsku narodnu operu«, a potom i u Zagrebu, Pragu i Sopronu. Ništa ne znamo niti o njegovoj operi *Die Waise aus Frywalden*, koja je također bila prikazana u Bratislavi. Ne samo, dakle, da je poznavanje starijeg hrvatskog glazbenog kazališta nedovoljno poznato (i Stipčevićeva razmatranja tu bitno pomiču stvari naprijed), nego niti novija strujanja nisu sasvim jasna, i očito za prvo poglavlje hrvatske opere treba pregledati još mnogo materijala.

Spretnim umrežavanjem historijskih podataka Stipčević rekonstruira u knjizi jedan glazbeno-kazališni svijet koji izmiče interpretaciji utemeljenoj na ekskluzivno glazbenim sredstvima; izmiče zato što glazbena komponenta takvoga kazališta, ili nikada nije bila zapisana, ili je njezin zapis izgubljen. Za muzikologe je ovo važna knjiga, jer demonstrira metodologiju koju je neophodno primijeniti pri istraživanju hrvatskog kazališta. Polazeći od literarnih predložaka (umjesto od glazbe), Stipčević je tu krenuo jednim mogućim putem. Ova je metodologija međutim indikativna za vremensku i geografsku izoliranost kazališnih pokušaja, jer se čini da je do potkraj 18. stoljeća glazbeno kazalište teško uspostavljalo kontinuitet, te su predstave ovisile više o naporima i talentu pojedinaca nego o zanimanju sredine. A kroz te se napore pojedinaca kao crvena nit provlačila ovisnost o stranim tekstovima; od renesansnog Dubrovnika do slavonskog kazališta 19. stoljeća domaći su pisci pohrvaćivali i prerađivali uradke donesene iz susjedstva, prvenstveno Italije.

Stipčević je jedan od rijetkih hrvatskih glazbenih znanstvenika s talentom za esejističko pisanje, koji problemu prilazi jednako iz blizine, prilažući i komentirajući dokumente, kao i iz daljine koja mu pruža mogućnost za širinu ispitivanja problema i umrežavanje različitih utjecaja i silnica. Svi su ovi eseji bili ranije zasebno tiskani i trebali su biti dobro poznati u (hrvatskom) muzikološkom krugu. Međutim, u novoj kontekstualnoj prezentaciji koju donosi ova knjiga, oni su dobili i novo značenje. Nije manje važno ni to što je knjiga tiskana kod komercijalnog izdavača, pa ima mogućnost šire distribucije, a time i upoznavanja njezinog sadržaja izvan uskog stručnog kruga nacionalne muzikologije, što se u neku ruku i potvrdilo kad sam ju, za nedavnog boravka u Beogradu, zapazio u tamošnjoj uglednoj knjižari Beoizlog na Trgu Republike.

Zdravko BLAŽEKOVIĆ  
New York

**Peter Hill — Nigel Simeone: *Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques, Landmarks in Music since 1950*, Ashgate, Hampshire 2007, 140 str., ISBN 978-0-7546-5630-2**

Pisanje i razmišljanje o glazbi 20. stoljeća, pogotovo nakon 1950., već odavno predstavlja metaznanstveni problem, a neki novi historiografski ekvivalenti koji bi bolje odgovarali raznovrsnim glazbenim idiomima i njihovoj nesvodljivosti pod

generalije stila, epohe ili razdoblja, još se nisu pronašli. Ako prihvatimo pretpostavku da se promatrana (glazbena) pojava može objasniti jedino s obzirom na neku drugu ili na zbir nekih drugih srodnih (glazbenih) pojava, potreban je i metaznanstveni pojmovnik koji će opisati te potvrditi ili negirati umreženost, ali i pozicije točaka pojedinih (glazbenih) pojava koje čine tu istu mrežu. No, ako (glazbene) pojave ne mogu svojom disperzivnošću konstruirati poveznice, već se mimoilaze različitim udaljenim putanjama, čak i često polemizirana hermeneutika postaje nedostižna. Paradoksalno, autonomija i sloboda glazbe znanstveniku napokon omogućavaju normirani i specijalistički pristup području, ali ga istovremeno i sputavaju u njegovu nastojanju da objasni pojave tog turbulentnog (i u atmosferi političko-socijalno-ekonomskog i kulturno-umjetničkog) 20. stoljeća.

Usko specijalizirane studije koje se bave samo pojedinačnim djelima pojedinog skladatelja svakako su jedan od odgovora, ili jedan od načina izmicanja rješavanju problema. Ovom rastućem trendu pripada i serija publikacija *Landmarks in Music since 1950*. U dosad objavljenom nizu *Shostakovich: String Quartet No. 8* (au. David Fanning), *Louis Andriessen: De Staat* (au. Robert Adlington) i *György Kurtag: The Saying of Péter Bornemisza, Op. 7* (au. Rachel Beckles Willson) posljednje izdanje *Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques*, autora Petera Hilla i Nigela Simeonea, prešutno je posvećeno skladateljevoj velikoj stogodišnjoj obljetnici rođenja. Ipak, ako nam je suditi samo po monografskoj knjižici o *Oiseaux exotiques* (1955. — 1956.) u kontekstu čitave serije, tada bismo teoretski mogli zaključiti o uredničkoj namjeri ovih publikacija koje ne žele postulirati kanone ili klasike glazbe nakon Schönbergove smrti, pa niti obilježiti važnije i krupnije obljetnice, već one teže dati partikularne analitičke, estetske i kultur(al)ne presjeke pojedinačnih opusa.

Studija Petera Hilla i Nigela Simeonea u osnovi želi predstaviti *Oiseaux exotiques* s obzirom na kulturni kontekst i Messiaenovu poziciju unutar njega, te mjesto izabrane skladbe unutar Messiaenovog opusa. No, tu nailazimo na još jedan problem. Gdje postaviti granice utjecaja? Što sve pripada u kontekst (glazbenog) teksta? Odnosno, postaviti ćemo ono bazično pitanje, gdje su granice teksta i konteksta, da li se isti uopće i mogu odvojiti jedan od drugoga? Autori implicitno tu granicu brišu, a nositelj postaje kulturni kontekst realnih mogućnosti i potencijala, odnosno o djelu se govori kao o verziji (kon)teksta. Tako se na brojnim mjestima čini da glavni junak postaje Pierre Boulez i »njegov« *Domaine musical* kroz koji i zbog kojeg i nastaje sam opus »u žarištu«. Djelo započinje postojati, odnosno Hill i Simeone ga promatraju u fazi prednastanka ideje, te zatim u čitavom širokom luku od narudžbe i prigode za koju djelo nastaje, Messiaenoveg procesa konstruiranja partiture te zaključnog zapisa, praizvedbe u kulturno-sociološkom smislu (*Domaine musical*, Pierre Boulez i njegov značaj), u estetskom smislu (snimka izvedbe, analiza i tumačenje kvalitete dirigenta, pijanistice i nekih članova orkestra prema njihovim profesionalnim biografijama), recepcije publike i kritike (brojna svjedočanstva, novinske kritike, oduševljenost i pljesak publike koji se može čuti na samoj snimci koncerta iz ožujka 1956. i sl.) pa sve do prvog izdanja partiture i dionica (Universal Edition, Beč 1960.) i njegovih kasnijih izvedbi.

Iako je središnji dio monografije posvećen samoj partituri, zapravo se sustavno radi o detaljnoj analizi Messiaenove fascinacije pticama i njihovim pjevom. Većina stranica stoga je posvećena izvorima zvukovnog i idejnog materijala (neposredan zvuk iz prirode ili snimka zvuka pjeva ptice), odnosno realnim lokusima ptica te skladateljevim metodama transkripcije. No, Hill i Simeone zapravo žele objasniti krajnje upotrebe pripremljenog materijala u procesu skladateljske intervencije i prilagodbe (od samog autora toliko potiskivanima) glazbenoj ideji (u smislu artificijelne, humanoidne glazbe, a ne zvuka po sebi) i samom autorstvu. Hill i Simeone uspješno rekonstruiraju dijakroniju skladateljskog procesa, naravno s posebnim naglaskom na napredak i (pozitivne) promjene u Messiaenovu promatranju pjeva ptica iz glazbenog (u skladateljsko-tehničkom smislu) i ornitološkog rakursa. Stoga su proučene skladateljeve skice i zapisi, dnevnik i razgovori koje je vodio tijekom 1950-ih. Uključeno je i neizbježno Messiaenovo prijašnje iskustvo evoluiranja tzv. nove eksperimentalne faze od 1950. godine. Tome pripadaju i raniji srodni opusi, kao npr. *Réveil des oiseaux* (1953.), kojim započinje Messiaenova fascinacija pticama, ali i kasniji, poput *Catalogue d'oiseaux* (1956. — 1958.).

Dobra opremljenost izdanja sastoji se od pratećeg CD-a i brojnih notnih primjera. Na CD-u se nalaze izvorni primjeri snimaka ptica koje je koristio i sam Messiaen (*American Bird Songs*), snimke Messiaenovih transkripcija i transformacija istih te snimka praižvedbe (10. ožujka 1956., Domaine musicale) s Yvonne Loriod na klaviru, Rudolfom Albertom kao dirigentom i ansamblom Domaine musicale. Uz točna određenja dijelova skladbe na CD-u dani su i brojevi taktova, što omogućuje paralelno praćenje snimke i partiture, te analiza autorskog dvojca i kritičkih komentara.

No, rekonstrukcija idealnog bivanja naslovnog i problematiziranog opusa, za autore nije opipljiva i zaključna bez pokušaja uvida u sve mogućnosti i otvorenosti partiture za interpretaciju (treba naglasiti da je Peter Hill i sam praktični pijanist te da je neko vrijeme bio student Oliviera Messiaena i Yvonne Loriod). Čitavo poglavlje posvećeno je usporedbi šest snimaka i radio prijenosa izvedaba *Oiseaux exotiques* koje su nastajale u rasponu od četrdeset godina (1956. — 1995.). Vrlo dobre i precizne analize ogledaju se prvenstveno o izvorni rukopis iz kojeg je djelo praižvedeno, o bečko izdanje iz 1960., odnosno na Messiaenove kasnije revizije teksta skladbe. Također, vrlo su bitne skladateljeve tehničke, stilske i estetičke upute i rješenja za interpretaciju, ali i Boulezova svjedočanstva o interpretativnim mogućnostima sredinom i krajem 20. stoljeća. Ipak, ključni i zaključni moment autora ove monografije, svakako je sve jasnije profiliranje slobodnijeg interpretativnog pristupa koje čini esencijalni karakter same skladbe.

Peter Hill i Nigel Simeone ekspanzionistički su pristupili Messiaenovom opusu, no njihova je krajnja želja bila *Oiseaux exotiques*, repertoarni klasik 20. stoljeća, prikazati kroz ostavštinu i utjecaje koje je skladba ostavila iza sebe, odnosno kroz baštinu koja skladbu još uvijek čini živom. U tome su svakako uspjeli.

Nina ČALOPEK

Zagreb

ninacalopek@yahoo.co.uk

Vjera Katalinić, *Violinski koncerti Ivana Jarnovića. Glazbeni aspekt i društveni kontekst njihova uspjeha u 18. stoljeću*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2007, 262 str., ISBN 978-953-6090-32-7

### Uvod

Kao uostalom i svako razdoblje u glazbenoj prošlosti, i ono druge polovice 18. stoljeća, nespretno ali uglavnom, gledamo kroz prizmu nekoliko najčešćih karakteristika. Klasiku — kao širi okvir djelovanja Ivana Jarnovića, najčešće opisujemo kroz 'formu' kao os oko koje se glazbena estetika toga vremena vrtila. To je razdoblje prošlosti, sa svim svojim velikim duhovima (Mozart, Haydn...) koji su dosegali vrhunce u ondašnjoj glazbenoj estetici, ali i onih 'manjih' skladatelja koji su kreirali glazbeni/društveni život. Jedan od njih — Ivan Jarnović, uzimajući u obzir sve ostale («velike» i «male»), točnije, njegovi violinski koncerti, centar su ove iscrpne knjige. Uranjajući u srž, da bih napisao nešto kratko o knjizi koja govori tako puno, a ponesen već spomenutim pojmom (kao ključnim u razdoblju kojim se knjiga bavi), prvo mi se nameće pitanje njezine formalne zamisli.

Iako sama autorica u svojim uvodnim rečenicama aludira na dvodijelnost sadržajne strukture knjige, iščitavajući retke nametnula se trodijelnost, i to ona ABA' tipa. Tako, bez Uvodnog dijela (ako ne računamo Predgovor) autorica donosi sadržaj o Jarnovićevu životu: rođenje, ime, školovanje, javno djelovanje i opus. Drugi, središnji dio knjige nosi »teret« njezina naslova: solistički/violinski koncert u drugoj polovici 18. stoljeća te analize svakog od triju stavaka Jarnovićevih violinskih koncerata kroz konstantni uvid u djela, skladateljske postupke i njihove usporedbe s ostalim (istim) djelima onoga vremena. Treći dio vraća nas ponovno u »život« — u društveni kontekst popularnosti Jarnovićevih koncerata, kroz koji autorica vrlo životno i višeslojno zadire u društveni aspekt onoga vremena.

### A dio

Malo je skladatelja/glazbenika koji više od pola stoljeća »golicaju« muzikologe kao što je to slučaj s Ivanom Jarnovićem. Od prvih napisa o njemu pa sve do danas, kroz istraživanja stranih istraživača do onih hrvatskih, osim vrijednih činjenica do kojih se ipak došlo, mnogo je i toga pod pojmovima *zablude, nedoumice i nepoznanice*. Čini se da je vlastitih trideset godina bavljenja s tim glazbenikom (priznaje autorica), ne samo bilo potrebno za prikupljanje informacija i njihovo valoriziranje, nego je omogućilo odmak od svih dosadašnjih pokušaja interpretiranja Jarnovića, koja su nerjetko bila »prezamagljena« (prije svega) nacionalnim razmišljanjem. Paradoksalno je kolika je želja mnogih muzikologa bila da se Jarnovića podvuče pod hrvatsku glazbu s obzirom na to koliko malo (gotovo nimalo) činjenica ide k tome u prilog, dok s druge strane u našoj glazbenoj prošlosti stoje imena koja, još uvijek, ostaju »nedostojna« iscrpijeg muzikološkog angažmana. Čini se da je svjetska slava

toga glazbenika (koja je bila mnogo veća nego kvalitativna razina njegova opusa) bila dovoljno jak razlog da se krene u »bitku« za Jarnovića. Prošlo je previše godina u uvjerenju o Jarnoviću kao Dubrovčaninu, o Ivanu Mani..., da bismo ga se i danas u potpunosti odrekli. U tom trenutku, dolazi ova knjiga; s ponovnim iznošenjem svih dosad manje ili više diskutabilnih podataka (kada je u pitanju Jarnovićevo ime i nacionalnost), njihovom ponovnom provjerom do one mjere u kojoj i sama autorica dolazi do zaključka: »Giovanni Giornovich/Ivan Jarnović, virtuoz i skladatelj, rođen na području 'Kraljevstva dviju Sicilija', vjerojatno hrvatskog porijekla, na talijanskim zasadama glazbeno odgojeni predstavnik francuske violinističke škole.« (str. 18)

Danas, kad nam ideja »brisanja« granica postaje sve bliža, nije nam toliko teško prihvatiti još jedan autoričin zaključak — u skladu s Jarnovićevim načinom života, »čitava mu je Europa bila domom«. Izdizanjem nad pitanjem nacionalnosti, kao da se odstranila »mrena« koja je dugo godina zamagljivala realnost; autorica kreće u potragu za činjenicama *per se* i, poput mnogih onodobnih putopisaca i putujućih virtuozâ (o čemu će govoriti u trećem, A' dijelu) ona slijedi Jarnovićeve »kilometre« (iščitava dokumente, novinske napise, memoarske zapise...) i završava prvi, faktografski, A dio knjige, razriješivši mnoge *zablude*.

#### *B dio*

Do kompleksnog drugog dijela knjige, u kojem autorica raščlanjuje Jarnovićeve koncerte na njihove sastavne dijelove, te ih detaljnim uvidom u njihovu formalnu, melodijsko-harmonijsku i tonalitetnu strukturu uspoređuje s ostalim violinskim koncertima autorâ druge polovice 18. stoljeća i valorizira u odnosu na postavke tada suvremenih teoretičara glazbe, uvodi nas poglavlje *Solistički/violinski koncert u drugoj polovici 18. stoljeća*. Vodeći se prvenstveno postavkama teoretičara i skladatelja H. Ch. Kocha ali i drugih njegovih suvremenika, autorica zadire u etimologiju i povijest *koncerta* kao društvenog i glazbenog fenomena. Zatim opisuje *solistički koncert* kao glazbenu vrstu u kontekstu, s jedne strane još uvijek baroknog ozračja, a s druge prvih romantičkih nagovještaja; opisuje *izvođačko tijelo* (sastav ansambla), ne samo u odnosu na barokni (ansambl), nego i ovisno o pojedinom glazbenom središtu (London, Pariz, Milano...), te daje izuzetno zanimljiv uvid u onodobna glazbena središta s obzirom na violinske koncerte njihovih skladateljsko/violinističkih predstavnika. U tom smislu govori o tradiciji i/ili školi: Vivaldijevoj, Tartinijevoj, pijemonteškoj, sjevernonjemačkoj, sjevernoeuropskoj i dr.; o pojedincima poput J. Haydna i W. A. Mozarta, i na taj način kreira temeljni okvir i svojevrsni uvod za problematiku koja slijedi — komplementarnu analizu svih triju stavaka Jarnovićevih violinskih koncerata.

Uzimajući u obzir estetičke principe i stajališta glazbenih teoretičara 18. stoljeća, autorica secira glazbeno tkivo, počevši od sonatnog principa prvih stavaka, kroz prvenstveno formalnu, ali i melodijsku raznolikost srednjih stavaka, te na kraju



ronda i epizode finalnih stavaka. Analitičko »tkivo« autoričina teksta (potkrijepljeno s 60-ak notnih primjera i 7 tablica), prolazi kroz 17 Jarnovićevih koncerata kod kojih prati osnovne elemente, počevši od tonalitetnih, tematsko-harmonijskih, motivskih, instrumentacijskih... Razotkrivajući Jarnovićev skladateljski princip kroz prvenstveno violinske koncerte kao »prirodni središnji skladateljski interes violinskog virtuoza«, autorica dolazi do zaključka da se »uklopio u trend svoga vremena« te ih stilski svrstava u »prijelaz iz kasnog baroka u klasiku«.

#### *A' dio*

U trećem dijelu (variranom A) ponovno se vraćamo Ivanu Jarnoviću. I dok je prvi dio (A) morao razriješiti mnoge *zablude*, *nedoumice*, *nepoznanice* oko njegova života, u trećem dijelu pratimo ga kroz životna putovanja koja, čini se, mnogo više nego njegova izvorna skladateljska rješenja, nagovještaju ono što dolazi s 19. stoljećem. Kroz društveni kontekst popularnosti Jarnovićevih koncerata, autorica neposredno nudi prikaz društvenog, kulturnog pa i socijalnog »stanja« tadašnjih europskih pa i ponekih svjetskih središta. Jarnovića kao putujućeg virtuoza i skladatelja, »njegovu naglu i ratobornu narav«, pratimo od grada do grada (Londona, Pariza, Petrograda, Beča...), ali i kroz mnogobrojne koncerte (privatne, javne, duhovne, dobrotvorne...); novinske članke, plakate koji najavljuju koncerte, angažmane od strane aristokrata, zastupljenost njegovih djela (i obradba) kod izdavača (francuskih, njemačkih, talijanskih...), a njegove glazbene teme, koje su »citirali« drugi skladatelji toga vremena (isto kao što je to činio i on), potvrđuju njegov status jednog od najtraženijih (prvenstveno) virtuoza (ali i) skladatelja druge polovice 18. stoljeća.

#### *Coda*

Svojevrsna Coda ove knjige je popis Jarnovićevih tiskanih koncerata i njihovih obradbi, koji uključuje fotografiju i opis naslovnice tiskanog predloška svakog pojedinog koncerta, popis dionica, incipite svakog stavka, popis izdanja te vrijedne napomene.

Iako usko specijalizirane tematike, knjiga donosi nevjerojatno bogat fundus podataka o europskoj, ne samo povijesti glazbe druge polovice 18. stoljeća, nego i povijesti općenito. Građa obiluje temeljitim istraživanjem, iščitavanjem, interpretiranjem, ali i reinterpetiranjem dosad poznatih i nepoznatih podataka o životu Ivana Jarnovića; kompleksnom (i jednako tako detaljnom) analizom svih njegovih violinskih koncerata, koja ne ostaje samo na njihovom teoretičarskom opisu već ide paralelno s analizama sličnih djela ostalih skladatelja/virtuoza onoga vremena, te s estetičkim principima i postavkama tadašnjih eminentnih teoretičara glazbe (Koch, Quantz, Sulzer...). Nadalje, uzdiže se iznad nacionalnog aspekta,

poput psihološkog transfera Jarnovićevog života, opusa i djelovanja, tako da autorica ostavlja za sobom nekad »goruće« pitanje njegova identiteta kao najvažnijeg, te se postavlja na nadnacionalnu razinu, danas bismo pomodno rekli — »globalistički«!

Miljenko GRGIĆ  
Split

**CD: HGZ — ISCM. Koncert u povodu osamdesete godišnjice osnivanja ogranka Međunarodnog društva za suvremenu muziku (ISCM) pod okriljem Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu, Hrvatski glazbeni zavod, Zagreb 2007.**

Dokumentacija Jugoslavenske sekcije *Međunarodnog društva za suvremenu muziku* pohranjena u *Hrvatskom glazbenom zavodu* u Zagrebu svjedoči o zanimljivim početcima pokušaja promidžbe glazbene suvremenosti u Hrvatskoj. Znakovita je već i činjenica da inicijativa za osnivanje Sekcije ne potječe od pripadnika brojčano respektabilne skladateljske generacije »između dva rata«, te da se neki od njih protive osnutku takve udruge jer se »ideja muzičkog nacionalizma« u njoj ne može izraziti. Maja Strozzi, međutim, 1925. g. u Pragu, na Trećem festivalu onoga što danas nazivamo ISCM-om, na osnivanje domaćega »ogranka« i nije mogla biti inspirirana nacionalizmom, jer je bit njegova tadašnjeg djelovanja bila upravo suprotna — kozmopolitizam, po nekima čak i prevelika tolerancija prema najrazličitijim skladateljskim poetikama prve četvrtine dvadesetog stoljeća, u pitanjima kojih Društvo nije zauzimalo jasne estetičke stavove.

Osamdesetu godišnjicu osnutka Sekcije HGZ je, s obzirom na svojedobnu ulogu institucionalne podrške njezinu radu, zapravo jedini i obilježio, i to — svakako treba reći — na u pozitivnom smislu nesvakidašnji način. Naime, četiri skladbe izvedene na koncertu 13. travnja 2005., a ovjekovječene na CD-u, nisu neposredno vezane za početke ISCM »u nas«, ali su svejedno višestruko znakovite glede glazbeno »suvremenoga« i »novoga« u specifičnome kontekstu dvadesetih godina 20. stoljeća. U hrvatskoj diskografiji učestali su neminovni, ali i pomalo nespretni pokušaji povlačenja paralela između svjetskih i hrvatskih skladateljskih imena, opće i nacionalne povijesti glazbe. Stavljajući Dragana Plamenca i Josipa Štolcera Slavenskog uz bok predstavnicima tzv. nove bečke škole, Arnoldu Schönbergu i Antonu Webernu, autori albuma nipošto nisu dvojicu hrvatskih skladatelja htjeli označiti kao ponešto blijeđe ekvivalente naprednim strujanjima avangardne glazbe na Zapadu. Kao i u većini slučajeva spomenutih paralela, rezultat bi bio smiješan ili tek omalovažavajući. Izbor *Triju pjesama Charlesa Baudelairea* Dragana Plamenca, tek »nesuđenog« skladatelja, koji se obeshrabren neuspjehom svojih prvih radova u potpunosti okrenuo muzikologiji i u njoj postigao na svjetskoj razini zavidne

rezultate, mogao bi nas navesti na krivi trag, drugu interpretacijsku krajnost — jednu od niza žalopojki o tome kako su skućene lokalne prilike zagušile talent u nastajanju. No premda stoji kako »zagrebačka« Jugoslavenska sekcija *Međunarodnog društva za suvremenu muziku* nije puno mogla ili htjela učiniti za promicanje suvremenoga hrvatskog glazbenog stvaralaštva na domaćem terenu, ostaje neprijepornim da je u dvama slučajevima — Božidara Širole i Krste Odaka — značajno potpomogla proboj hrvatskih autora na međunarodnu scenu pod okriljem ISCM-a.

*Prvi gudački kvartet* Josipa Štolcera Slavenskog na albumu *HGZ — ISCM* svoje mjesto pronalazi kao preteča takvih nastojanja: izveden, je, naime, 1924. na Danima nove komorne glazbe u Donaueschingenu, manifestaciji bez koje možda ne bi bilo ni osnivanja budućeg ISCM-a u Salzburgu. Dok Slavenski u svom kvartetu, bez sumnje jednom od najuspjelijih ostvarenja, »pjeva« i »pleše«, Anton Webern u *Pet stavaka za gudački kvartet*, op. 5, nastalih za iskorak u atonalitet prekretničke 1909. g. iz krize tradicije (čiji je gudački kvartet jedan od najklasičnijih predstavnika) izlaz ne traži u iskonskim obrascima glazbenosti, već u posve drugačijoj »redukciji« sloga, za njega karakterističnoj aforističnosti. Svojevremena recepcija Plamenčevih solopjesama koju nam jezgrovito skicira ulomak iz onodobne kritike u bogato opremljenom ovitku CD-a, još je apsurdnija kada nakon njih poslušamo pet godina starijih *Petnaest pjesama iz »Knjige visećih vrtova«* Stefana Georgea Arnolda Schönberga. Na optužbe o glazbi koja se »ne da složiti s onim što od muzikalne logike očekujemo i čemu smo privikli«, koju »naše uho ne može više sliediti i odgonetnuti«, a s iskustvom slušanja blago ekspresionističkih, ali ujedno i ponešto impresionističkih uglazbljenja milozvučnih Baudelaireovih stihova, na licima nam se ocrtava tek ironičan osmeh, a reakcija ne bi bila drugačija ni na moguće preuveličavanje Plamenčeve inovativnosti.

Koncepcija nosača zvuka *HGZ — ISCM* nastoji biti što imanentnija: četirima se skladbama pristupa bez osobitih predmnijevanja, uvažavajući svaku posebno uočavanjem onoga što imaju za ponuditi slušateljstvu danas, istodobno ostavljajući za sobom trag specifičnoga povijesnoga trenutka. To u jednakoj mjeri vrijedi i za dvije skupine izvođača (i to unatoč razlici u profesionalnome statusu) i za opremu albuma, koja je za hrvatske prilike svakako nekonvencionalna. Osim visoko profesionalnih prepjeva Baudelaireovih (Tin Ujević) i Georgeovih (Sead Muhamedagić) stihova, popratna knjižica najprije nudi četiri po formatu kratka, ali po retorici posve različita dokumenta, a potom nešto opsežniji tekst Eve Sedak. Lapidarnost spomenute novinske kritike o Plamencu, eruditske crtice Marcela Bačića o Georgeu i Schönbergu, ulomaka Webernovih pisama te informativnog osvrtu H. H. Stuckenschmidta o festivalu u Donaueschingenu tako nadopunjava muzikološki, tj. problemski koncipirani uvid u početke institucionalnog dijaloga sa suvremenosti u Hrvatskoj. Istodobno je s izvođačke strane svakako bilo nezahvalno »suprotstaviti« Martinu Gojčetu-Silić i njezinu korepetitoricu Evu Kirchmayer-Bilić studentskoj formaciji gudačkoga kvarteta, no tome su ionako kraljevale vanjske okolnosti. Samouvjereni je nastup dviju profesionalnih

glazbenica, koji ne varira u intenzitetu i predanosti kada javnost upoznaju s nezaživjelom hrvatskom tradicijom, kao ni kada ostvaruju prvu snimku zahtjevnih Schönbergovih minijatura na ovim prostorima. Tadašnji pak studenti Muzičke akademije pod mentorstvom Mladena Sedaka ulažu vidljivi trud u posredovanje interpretacijski izrazito zahtjevnih skladbi Weberna i Slavenkog. Premda stilski i tehnički teško mogu parirati ansamblima koji su se specijalizirali za takav repertoar, njihov žar svakako veseli te svjedoči o tome da se i izvan mogućih kasnijih okvira Cantusa i MBZ-a radi na razvijanju izvođačkog senzibiliteta za glazbu dvadesetog stoljeća.

Ivan ĆURKOVIĆ  
*Zagreb*