

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

Stipica Grgat (ur.): *Tradicijsko crkveno pučko pjevanje u Franjevačkoj provinciji Presvetoga Otkupitelja*, Zbornik KAČIĆ, Franjevačka provincija Presvetog Otkupitelja, Split 2011., str. 502, ISBN 978-953-150-863-6

Nakladnik Franjevačka provincija Presvetog Otkupitelja u izdanju Zbornika »Kačić« iz Splita (Glazbeni niz — *Nova et vetera*, sv. V.) prošle godine objavio je knjigu (kojoj su priložena 4 nosača zvuka tj. 4 audio zapisa) pod naslovom *Tradicijsko crkveno pučko pjevanje u Franjevačkoj provinciji Presvetoga Otkupitelja*. To opsežno djelo (502 stranice) koje sadrži 12 poglavlja, rezultat je istraživanja glazbenih povjesničara i crkvenih glazbenika s početka 20. stoljeća (Franje Kuhača, Vladoja Berse, fra. Ivana Glibotića), te združenih napora nekolicine suvremenih istraživača franjevac-glazbenika spomenute Provincije (fra. Mile Čirka, fra. Stipice Grgata, fra. Domagoja Volarevića, fra. Jure Župića, fra. Ante Akrapa), koji su rarietne napjeve zabilježili na terenu, snimili i po prvi put transkribirali, u vremenskom razdoblju od 1975. do 2010. godine. Velik udio na sakupljanju građe koju ova studija donosi pripada također nedavno preminulome Ljubi Stipišiću Delmati, Jošku Čaleti, don Šimi Maroviću i Siniši Vukoviću.

Opsežnu glazbeno-liturgijsku građu možemo nazvati »glazbenim inventarom« liturgijskih napjeva franjevačke tradicije Presvetog Otkupitelja sa sjedištem u Splitu. Naime, glazbeni se repertoar odnosi na napjeve koji su postojali u misnom bogoslužju, počevši od najstarijih zapisanih u 15. stoljeću, do suvremenih, snimljenih i zapisanih 2010. godine, i koji je isključivo bio prenošen usmenim putem, uz iznimku manjega broja napjeva iz rukopisnih kantuala.

Građa ove edicije u grafičkom, organizacijskom i metodološkom smislu obrađena je načelom minuciozne analize kako tekstovnih specifičnosti tako i melodijskih karakteristika svakoga pojedinoga glazbenoga oblika. Osim toga autori su pri analizi napjeva franjevačke tradicije u komparativnom kontekstu tragali za

srodnostima s drugim glazbenim tradicijama na dalmatinskim prostorima: glagoljaškom, folklornom tradicijom pojedinih lokaliteta, kao i evidentnom poveznicom s napjevima gregorijanskoga korala. Stoga se analize napjeva uz bogat i temeljit kritički aparat temelje na najsuvremenijim muzikološkim i etnomuzikološkim metodama obradbe glazbenoga materijala.

Prvo poglavlje ili »Uvodnik« (str. IX do XXXIII) stručno i pomno predstavlja razrađene teme koje omogućuju da se glazbeno-liturgijska građa ove studije bolje razumije u povijesnom, liturgijskom, muzikološkom i jezičnom kontekstu: *Franjevci »čuvari baštine* (fra Željko Tolić, provincijal); *Muzikološki prikaz edicije* (Hana Breko Kustura); *Povijest Franjevačke provincije Presvetog Otkupitelja* (fra Vicko Kapitanović); *Napjevi u povijesno-analitičkom kontekstu* (Gorana Doliner); *Jezik crkvenih pučkih napjeva u Franjevačkoj provinciji Presvetog Otkupitelja* (Mile Mamić). Riječ je zapravo o izvrsnom uvodu u samu studiju.

Drugo poglavlje naslovljeno je »Redosljed napjeva« (str. 3-11). Tu je u devet cjelina predstavljen redosljed napjeva u osnovnim skupinama prema sadržaju i funkciji njihovih tekstova: 1. Pjevane mise u nedjelje i blagdane iz: Lišana (A), Stankovaca (B), Metkovića, župa sv. Ilije (C), Makarskog primorja (Č), Velikog Brda (D), Podaca (E); 2. Napjevi za Službu riječi; 3. Euharistijske pjesme; 4. Božićne pjesme; 5. Korizmeni napjevi; 6. Napjevi Velikoga tjedna; 7. Slavlje svetaca: a) Marijanske pjesme b) Svetačke pjesme; 8. Napjevi za sprovod; 9. Napjevi na kraju mise.

Treće poglavlje, »Napjevi« (str. 11-277), čini središnji dio ove studije. U njemu su predstavljeni napjevi transkribirani u suvremeno notno pismo i podijeljeni prema skupinama i funkciji tekstova. Riječ je o predstavljanju misnih napjeva pojedinih lokalnih tradicija — od obalnog, priobalnog do dijela Provincije koji se odnosi na Dalmatinsku zagoru. Nižu se tako napjevi iz Lišana, Stankovaca, Metkovića, Velikog Brda kod Makarske, Podaca, Otoka, Hrvaca, Prgometa, Sumartina na Braču, Sinja, Slivna, Basta, Baške Vode, Čvrljeva, Imotskog, Makarske, Makarskog primorja, Omiša, Runovića, Splita, Visovca, Vrgorca, Tučepa. Napjevi obuhvaćaju nepromjenljive dijelove mise (*Ordinarium misae*): Gospodine smiluj se, Slava, Vjervanje, Svet i blagoslovljen, Jaganjče Božji. Ovim nepromjenljivim dijelovima mise prethodi antifona pred početak mise »Poškropi me«. Potom slijede napjevi za Službu Riječi (čitanja i evanđelje), Euharistijske pjesme (Zdravo tijelo Isusovo, Zdravo krvi Isusova, Zdrav' prisveti sakramentu); božićne pjesme (U se vrime godišća, Spavaj, spavaj, Ditiću, Veseli se Majko Božja, Danas osmi časni dan je, Ovoga vrimenta); korizmeni napjevi križnoga puta, Muke i liturgijskih obreda za Cvjetnicu i Veliki petak (Puna tuge, Majka staše; Pred tobom, Bože; Ja se kajem, Prosti moj Bože, Djeca židovska, Muka Gospodina našega Isusa Krista po Mateju, Barjaci kreću kraljevi, Divnoj dakle, Muka Gospodina našega Isusa Krista po Ivanu, Gospin plač, Iz plača Jeremije proroka, Prijekori pri klanjanju sv. Križu na Veliki petak, Oficij — Služba čitanja na Veliki Petak, Posljednica — Žrtvi vazmenoj); Marijanske pjesme (Sva si lipost, O Marijo, Visovačka, slavna mati, Dobra majko, na dobrome — Gospi od zdravlja, Gospe draga, majko od

zavita, Nasrid sela crkva od kamena, Litanije Lauretanske — Srcu Isusovu — Svih svetih); Svecima (sv. Anto Padovanski, sv. Jeronim, sv. Paškal); Napjevi za sprovod (Posljednica — Dan od gnjeva, Ps. »Smiluj mi se Bože«, Evandeoski hvalospjev — Blagoslovljen, Izbavi me Gospodine — na odrješenju mrtvih, na sprovodu — Pomozite sveci Božji, U raj povelite te anđeli); Hvalospjev na kraju mise (Budi hvaljeno).

U četvrtom poglavlju nalazimo »analize i napomene« (str. 277-297). Riječ je zapravo o navođenju upotrijebljenih tonova kako u cijelom napjevu tako i u pojedinim glasovima odnosno o završnim tonovima napjeva. Napomene donose objašnjenja termina, govore o intonaciji, mjeri i ritmu napjeva, identičnosti ili o njihovoj kontrafakturi, o prvim zapisivačima ili autorima napjeva, o mjestu objavljivanja napjeva i transkripcije, načinu pjevanja, te shemi napjeva kao i napomenama uz tonski zapis nekih napjeva.

Peto poglavlje nosi naslov »Tonski nizovi« (str. 297-305), a u njemu je za svaki napjev naveden njegov tonski niz.

Šesto poglavlje, »Komentari« (str. 305-343), zapravo sadrži dragocjene informacije o analitičko-glazbenom sadržaju napjeva, interpretima i zapisivačima. Popratni kritički aparat bogat je i temeljit. Svojim sadržajem komentira glazbene zapise i same tekstove. Za svaki je napjev navedena i njegova intervalska i formalna struktura, način pjevanja, tonalno-modalna pripadnost, ritamska struktura s osobitim osvrtom na tip i karakteristike višeglasja u pojedinom lokalitetu. Na pojedinim mjestima analiza napjeva dodatno je obogaćena iskazima samih kazivača-pjevača. Kod nekih napjeva autori su upozorili na određene sličnosti s karakteristikama svjetovnoga pjevanja, ali i na srodnost i povezanost s glagoljaškom i gregorijanskom pjevanom tradicijom. Ponekim napjevima bilo je moguće pronaći izravne uzore i melodijske modele, poglavito kad je riječ o napjevima koji predstavljaju kontrafakture.

Sedmo poglavlje, »Tekstovi napjeva« (str. 343-419), sadrži tekstove napjeva i analizu tekstovnih specifičnosti te njihovo značenje.

Osmo poglavlje (str. 419-427) predstavlja oblike napjeva te donosi njihov redoslijed učinjen prema vrstama teksta s tekstualnim početkom te njihovom zastupljenošću u redu mise i liturgijskih obreda.

Deveto poglavlje, naslovljeno »Popisi« (str. 427-449), donosi popis građe: prema pojedinim lokalitetima (abecednim redom); popis zapisivača i istraživača; popis tonskih zapisivača; popis autora komentara, te popis pjevača.

Deseto poglavlje (»Oznake i kratice«, str. 449-457) obrazlaže, kako je to običaj u znanstvenim djelima, oznake osnovnih skupina napjeva prema mjestima njihove upotrebe (također abecednim redom). Tu su i objašnjenja posebnih znakova i kratica, te popis kratica.

Jedanaesto poglavlje ili »Tonski zapisi« (str. 457-465) donosi popis i kazalo tonskih zapisa kako slijedi na priloženim nosačima zvuka CD 1 — CD 4, koji su prilijepljeni na nutarnju koricu knjige.

Napokon, dvanaesto poglavlje, »Prilozi i dodatci« (465-502), uključuje: slikovne priloge; navode izvora i literaturu; sažetke na latinskom, engleskom, njemačkom i talijanskom jeziku; kartu područja terenskih istraživanja, te kazalo osobnih imena.

Valja, čestitajući svima koji su sudjelovali u pripremi ovoga velebnoga i značajnoga djela, primijetiti da je ovom izvrsnom i opsežnom studijom spašena pjevana tradicijsko-crkvena baština franjevačke i pučke liturgijsko-glazbene baštine pojedinih lokaliteta naše Dalmacije. Djelo je opremljeno odgovarajućom znanstvenom aparaturom a prati najsuvremenije muzikološke i etnomuzikološke metode obradbe glazbenoga materijala.

Uz folklorističke i muzikološke odlike, bogata glazbeno-liturgijska baština sakupljena u ovom djelu nedvojbeno ima i svoje književne, jezikoslovne i druge vrijednosti. Tako će obrađena liturgijsko-glazbena građa na našim prostorima biti temelj za buduće komparativne filološko-historiografske analize, te glazbeno-povijesna istraživanja uzajamnih veza gregorijanskoga korala, glagoljaške tradicije i pučkih liturgijskih napjeva.

Knjiga zaslužuje veliku pozornost! Pohvalu pak zavrjeđuju idejni začetnik ovoga projekta: Uprava Franjevačke provincije Presvetoga Otkupitelja, poduzetnici te ideje i stručni savjetnici Joško Čaleta, Miljenko Grgić i Hana Breko Kustura. Posebna zasluga u ostvarenju ovoga projekta pripada realizatorima, glazbenicima-franjevcima i glazbenim istražiteljima suradnicima uz dragocjen i važan doprinos muzikologinje Gorane Doliner, koja je usmjeravala finalnu artikulaciju sakupljene građe i njezinu pripremu za tisak.

Hvalevrijedna je i značajna najava da je ovaj svezak »prvi u nizu planiranih budućih tiskanih priloga o pjevanoj liturgijskoj pučkoj baštini Franjevačke provincije Presvetog Otkupitelja« (str. XI).

Nije manje važno primijetiti da je objavljivanje ove studije s notnim zapisima, od kojih su pojedini obrađeni i za suvremeno zbornsko izvođenje, zapravo i svojevrsni odgovor na pobudu i poticaj Drugoga vatikanskoga sabora o potrebi čuvanja i promicanja blaga svete glazbe, kao i njegovanja pučkoga pjevanja, kako čitamo u konstituciji *Sacrosanctum concilium*: »Neka se s najvećom brigom čuva i promiče blago svete glazbe« i »neka se njeguje pučko vjersko pjevanje« (SC, 114 i 118).

Svakako, objavljivanjem ove knjige na najljepši je mogući način obilježena 800. obljetnica utemeljenja Franjevačkoga reda, koju su prošle godine proslavili oci franjevci — čuvari kulturno-umjetničke baštine našega naroda.

Katarina KOPREK
Zagreb

Irena Paulus: *Kubrickova glazbena odiseja, Pozitiv film, Zagreb 2011, 331 str., ISBN 978-953-7675-03-5*

Ovu je knjigu bilo i lako i teško napisati. Lako stoga što filmovi američkog redatelja Stanleya Kubricka gledatelja mogu oduševiti, napose ako je istodobno i pozoran slušatelj. Gotovo kao da se sami nude, kada razmatramo pitanja glazbe i filma. No knjigu je istodobno bilo i teško napisati, jer već postoji nemalen broj radova o ovoj temi, pa je utoliko valjalo računati s terenom na kojemu su već ucrtane demarkacijske linije, tim više što su među njihovim autorima i oni koji *daju ton* istraživanjima glazbe u filmu. Kako je Irena Paulus, autorica nekoliko knjiga i mnoštva kraćih radova o glazbi u filmu, postupila s obzirom na Kubrickovu umjetnost, s jedne, i teoriju ove umjetnosti, s druge strane?

Ponajprije, nije krila oduševljenje redateljevim djelom. Kubrick ne samo što je »jedan od najvećih filmskih autora druge polovice 20. stoljeća«,¹ nego je izniman i u specifičnu smislu, budući da njegovo postupanje s glazbom u filmu »nitko nije uspio nadmašiti«. ² Ipak, autoričino oduševljenje nije rezultiralo *obožavateljskim* pisanjem, koje se obično gubi u rapsodičnom nizu detalja, povezanih jedino nekom, makar i najdaljom sponom s obožavanim likom. Nasuprot tome, ovu knjigu odlikuje upravo uzorna sistematičnost i analitičnost: autorica tako uzima u obzir sva Kubrickova dovršena filmska ostvarenja, razmatrajući ih kronološkim redoslijedom nastanka. Knjiga je stoga, nakon kraćeg »Uvoda«, podijeljena na poglavlja o »ranim filmovima«, o filmovima nastalima »ranih šezdesetih«, slijedi poglavlje o »zrelom Kubricku«, posvećeno u cjelini filmu *2001: Odiseja u svemiru*, na koje nadovezuje ono o »novim glazbenim smjernicama«, koje se odnosi na Kubrickove filmove nakon *Odiseje*, završavajući poglavljem »Stanley Kubrick u devedesetima«, u kojemu je riječ samo o posljednjem redateljevu filmu, *Oči širom zatvorene*, koji i u kronološkom pogledu, a prema autoričinu tumačenju i u onome poetičkom, zauzima zasebno mjesto. »Odiseja redatelja glazbe« zaključno je poglavlje, svojevrsan odzvon početnog »Uvoda«, u kojemu se sistematiziraju prethodne analize, ocrtavajući generalnu sliku. Knjigu zatvaraju *protokolarniji* dijelovi: detaljna filmografija Kubrickovih ostvarenja i bibliografija, u koju su uvrštena i izdanja filmova. I analitičke procedure odaju precizan i odmjeren pogled: svaki je film prikazan zasebno, polazeći od prepričavanja radnje, određenja njegova žanra, općih obilježja njegove poetike u pogledu odnosa između glazbe i slike-teksta, da bi se potom prikaz usredotočio na posebnosti. Svako poglavlje završava sažetkom, u kojemu se utvrđuju pojedine etape Kubrickove glazbeno-filmske poetike. Možda je u ovome posljednjem najviše zamjetna prigoda za koju je knjiga izvorno nastala (riječ je o autoričinu magistarskom radu), manje vidljiva u samome načinu pisanja, koji svojom lakoćom i protočnošću uspješno izbjegava akademski žargon.

¹ Irena PAULUS: *Kubrickova glazbena odiseja, Pozitiv film, Zagreb 2011, 11.*

² *Ibid.*, 7.

Oduševljenje Kubrickovim djelom tako se ogleda već u rasporedu knjige, u kojemu je ključno mjesto posvećeno jednome filmu, kojemu prethode koraci *prema* njemu, da bi *nakon* njega slijedila postupna razgradnja, sve do povratka u prvotno stanje. Što, dakle, autorica pronalazi u Kubrickovoj *Odiseji*, smatrajući je središtem redateljeva opusa, štoviše nenadmašenim vrhuncem povijesti glazbe u filmu? Otkrivajući analitičkim uvidom sloj po sloj ovoga zagonetnog djela, pokazuje kako se u svakome od njih pojavljuju stanovite promjene, upućujući na nešto poput fundamentalna preokreta u odnosu glazbe i filma: »Kubrick je... u *2001: Odiseji u svemiru* sasvim izmijenio tradicionalni odnos redatelj-skladatelj. Postavši redateljem glazbe (odabirom glazbenih djela, povezivanjem glazbe i prizora, vrhunskom montažom slike prema glazbi, oblikovanjem filmske strukture uz pomoć glazbenih djela), redefinirao je ulogu skladatelja. Za Kubricka skladatelj nije čovjek koji stvara novu glazbu, nego čovjek koji, koristeći se postojećim glazbenim djelima, stvara novi odnos glazbe i prizora, a ponekad i nova glazbena djela.«³ Naime, dok se u ranim filmovima Kubrick još obraćao skladateljima koji bi pisali glazbu za pojedini film, postupno je, postajući sve nezadovoljniji onime što bi dobio, sve manje uključivao njihov rad u finalni proizvod. Radeći na *Odiseji*, jednostavno je zadržao već gotovu *privremenu* glazbu, koju je koristio tijekom snimanja, kao konačnu, posve odbacujući originalnu glazbu što ju je načinio skladatelj Alex North. Redatelj je tako *asimilirao* skladatelja, pretvorivši se u neku vrst DJ-a koji slobodno raspolaže snimkama postojeće glazbe, s kojima će dalje raditi na montažnom stolu. Pritom Kubrick, kako pokazuje autorica, vizualnu komponentu filma najčešće prilagođuje i oblikuje prema glazbi, no u stanovitim momentima, kao što je prolaz kroz Zvezdana vrata u *Odiseji*, međusobno montira i sama glazbena djela, u ovome slučaju tri kompozicije Györgyja Ligetija.

Postajanje redatelja Autorom, *Subjektom*, neovisno smatramo li ga rezultatom umjetničke dosljednosti i »nužnosti koja je vodila cilju«⁴ ili u njemu vidimo tek »*grandomaniju*«, »potrebu za apsolutnom kontrolom« i »autorski egzibicionizam«⁵, prema autoričinu prikazu koincidira s promjenom funkcije glazbe u filmu. »Ironijski kontrapunkt« njezina je oznaka za odnos glazbe i vizualno-tekstovne komponente u zrelih Kubrickovih filmovima, prije svega u *Odiseji*, smatrajući ga redateljevom »najvećom inovacijom«.⁶ *Ukidajući* skladatelja kao odvojenu jedinku i preuzimajući njegovu ulogu, redatelj kao Autor kao da može slobodno supostavljati glazbu i sliku-tekst, a iz te slobode proizlazi sklop u kojemu će jedno biti od drugoga odvojeno, štoviše nije riječ o pukoj odvojenosti nego upravo o suprotnosti: slika-tekst govori jedno, glazba drugo, opovrgavajući ono prvo. Ovome bi se mogli pronalaziti korelati i na sadržajnoj razini Kubrickovih filmova,

³ *Ibid.*, 296-297.

⁴ *Ibid.*, 138.

⁵ *Ibid.*, 147.

⁶ *Ibid.*, 302.

pa tako autorica upućuje na dominaciju ratnih tema, s jedne, i ljubavnih pjesama kao »ironijskog kontrapunkta«, s druge strane.⁷

Analizi Kubrickove poetike i njezinoj ocjeni gotovo se ništa ne bi moglo dodati, da autoričin minuciozan prikaz ne daje i nastavak. Historijski situirajući Kubrickovu »inovaciju«, ona tako upućuje na norme »klasičnoga filmskog skladanja«,⁸ kojemu je cilj nenametljivost glazbe, njezina nečujnost, označavanje emocija, praćenje priče, kontinuitet i jedinstvo. Za razliku od ove *sljubljenosti* glazbe i slike-teksta, karakteristične za holivudski film sve otprilike do kraja pedesetih godina, njihova »ironijska« razdvojenost u Kubricka, međusobni *rat*, ne samo što nastaje paralelno s »raspadom američkoga studijskog sustava«,⁹ nego indirektno slijedi i trag razmišljanja o odnosu glazbe i slike-teksta, što su ih 1947. formulirali Hanns Eisler i Theodor Adorno, proglašavajući »klasična« pravila pukim »predrasudama i lošim navikama«. ¹⁰ Ovako supostavljene, dvije poetike, »klasična« i »moderna« (tj. ona iz Kubrickova zrelog razdoblja¹¹), međusobno se isključuju, točnije odmjenjuju — kao što je Kubrickova asimilacija skladatelja i preuzimanje njegove uloge odmijenilo *podjelu rada* između skladatelja i redatelja, obilježje »klasičnog« pristupa. Međutim, razmatrajući u nastavku Kubrickovu *Odiseju*, autorica radije govori o »objedinjavanju suprotnosti« u odnosu glazbe i slike-teksta, o »neobičnim vezama između reda i nereda, kojima jedna kategorija *istodobno* potvrđuje i poništava drugu«. ¹² Je li stoga slučajno da se i Kubrickova asimilacija skladatelja, novouspostavljeni *red*, naknadnim pogledom pokazuje kao nešto neuspjelo, *uređeno* i u isto vrijeme *neuređeno*? Kao što se glazba što je za montažnim stolom *kroji* redatelj-skladatelj pravilno i očekivano raspada u »visoku« i »nisku«, Ligetija i Johanna Straussa, avangardu i pop,¹³ tako se i dotični Autor raspada u ambicioznog diletanta, s jedne, i pasivnog profesionalca, s druge strane, u pojedinca za montažnim stolom i onoga koji ipak posjeduje stanovite vještine nedostupne prvome, priređujući mu instrumentalne aranžmane ljubavnih pjesama, nužne za »ironijski kontrapunkt«.

Pomalo kao i sam redatelj-skladatelj, koji dolazi do stanovitih nelagoda,¹⁴ ali ih odmah napušta, kako ga ne bi ugrozile, i autorica brzo otklanja ovakve pomake, obuzdavajući ih doslovnim, *sljubljujućim* čitanjem, ne samo Kubrickovih autorskih intencija (i stoga se ograđuje od pojedinih tumačenja Kubrickovih djela, smatrajući ih »pretjeranima« ili »ishitrenima«¹⁵), nego i spisa poput već spomenute Eislerove i Adornove knjige, koja stoga ostaje tek poetikom specifične vrste filma i

⁷ *Ibid.*, 299.

⁸ *Ibid.*, 138.

⁹ *Ibid.*, 293.

¹⁰ *Ibid.*, 138.

¹¹ Autorica će je na kraju i izrijekom tako nazvati, vidi *Ibid.*, 303.

¹² *Ibid.*, 157, kurziv D. D.

¹³ *Ibid.*, 299.

¹⁴ Usp. *Ibid.*, str. 151, na kojoj tišina postaje svojevrsan *nered*.

¹⁵ Usp. *Ibid.*, 285.

pripadajuće glazbe, a ne i mogućom teorijom filmske glazbe kao takve, teorijom za koju bi *sljubljenost* glazbe i slike-teksta bila u načelu moguća samo kao iluzija. Upravo bi ovdje njezine rezonancije mogle biti plodonosne: nastala, između ostalog, i kao implicitna polemika s Wagnerovim nasljeđem, mogla bi osvjetliti Kubricka i kao umjetnika u općenitijem smislu, tim više što se čitavom autoričinom knjigom, svjesno ili nesvjesno, provlače usporednice između Wagnera i Kubricka, od uspostave Autora asimilacijom pojedinačnih umjetničkih instanci, čak i u historijskom pogledu,¹⁶ preko estetičkih konzekvencija takva postupka (»približavanje tona zvuku-šumu«,¹⁷ s jedne, i dijatonsko-fanfarnе »pjesme«, s druge strane, moguće je — *mutatis mutandis* — pronaći i u Wagnerovim partiturama¹⁸), pa sve do pojedinačnih etapa umjetničkog razvoja, koji započinje podčinjenošću klišejima u okolnostima u kojima Autor još nije gospodar u vlastitoj kući (Kubrickovu *Spartaku* možda bi u tome pogledu odgovarao, recimo, Wagnerov *Rienzi*), nastavlja se djelom u kojemu je možda najviše zamjetna gesta Autora (Kubrickova *Odiseja*, Wagnerov *Tristan*), postupnim gubljenjem iluzije autorstva (Kubrickovi filmovi nakon *Odiseje*, Wagnerov *Prsten Nibelunga*), završavajući u »privlačnom i mudrom djelu — kakva je u glazbenoj analogiji posljednja opera Richarda Wagnera, *Parsifal*«,¹⁹ korelat posljednjeg Kubrickova filma. Autor naposljetku uviđa vlastitu konačnost, povlačeći se i prepuštajući scenu klišejima. Obojica umjetnika bili su zaneseni nedokučivim, no ono što im je bilo najteže dostupno možda je uistinu vlastiti kraj. Autoričinim riječima, »možda je jedini ekvivalent nedokučivosti svemira nedokučivost ljudskog uma«. ²⁰ Prije negoli neko određeno mjesto, Itaka u koju se vraćaju možda je tek anonimna nigdina iz koje su i došli.

Dalibor DAVIDOVIĆ
Zagreb

¹⁶ Wagner je »umjetničko djelo budućnosti« smatrao svojevrsnim preuzimanjem Beethovenova simfonizma, a *Devetu* ujedno i *posljednjom* simfonijom uopće, onom koja zaključuje simfoniju kao vrstu, ukazujući na ono što je nadilazi. Upućujući pak na ulogu što je u Kubrickovu opusu zauzima Beethovenova *Deveta*, autorica na stanovit način dotiče i ovu figuru: »Snimanje filmova nakon 2001: *Odiseje u svemiru* vjerojatno je bilo teško kao što je nakon Beethovena bilo teško skladanje simfonija.« (*Ibid.*, 248)

¹⁷ *Ibid.*, 237

¹⁸ O tome vidi: Theodor W. ADORNO: *Versuch über Wagner* (= *Gesammelte Schriften*, sv. 13), Suhrkamp, Frankfurt/M. 1996, 31-32.

¹⁹ I. PAULUS: *Kubrickova glazbena odiseja*, 289.

²⁰ *Ibid.*, str. 300.

Bonaventura Beretta OFMConv. (Saronno, 594 — Conegliano, 1687): *Clio sacra. Davidicos psalmos vespertinis horis adscriptos notis musicis decantans, Venezia 1635, Corpus Musicum Franciscanum, 23, Introduzione di Tito Olivato, Revisione di Roberto de Thierry, Trascrizione di Ivano Bettin, Centro Studi Antoniani, Padova 2010, XXI + 85 str., ISMN 13: 979-0-705035-18-6*

Seriya notnih izdanja *Corpus Musicum Franciscanum* već više od četiri desetljeća donosi kritička izdanja manje poznatih franjevačkih skladatelja i tijekom svih tih godina izrasla je u respektabilnu međunarodnu muzikološku referencu za povijest franjevačke i uopće crkvene glazbe. Uglavnom je serija usredotočena na talijanske majstore od 16. do 18. stoljeća, ali ne isključivo, kao što pokazuje prvo cjelokupno izdanje Lukacićeve zbirke *Sacrae cantiones* u mojoj redakciji (1986.), ili ambiciozno izdanje (u više od 50 svezaka!) *opera omnia* Bernardina Rizzija, jednoga od začetnika moderne crkvene poljske glazbe, inače rodnom Crešanina. Napominjem usput da je o Rizziju kod istog padovanskog nakladnika Giovanni M. Luisetto objavio i knjigu (1995.), koja je kod nas, međutim, prošla neopaženo. Zbog stoljetnih bliskih veza između talijanskih i hrvatskih franjevaca primorskih provincija dakako da se u ponekom svesku može naći ponešto zanimljivoga i iz našega, domaćega, muzikološkog diskursa, o čemu sam uostalom pisao na stranicama ovog časopisa (*AM*, 24/1). Nedavno je u seriji *Corpus Musicum Franciscanum* tiskan svezak, koji zaslužuje posebnu pozornost.

Bonaventura Beretta je slabo poznati talijanski barokni skladatelj. Uvršten je, doduše, u najnovije izdanje *The New Grove Dictionary* (2001, 11, 310), no kratka natuknica vrvi biografskim i bibliografskim nepreciznostima. U uvodnoj studiji notnome izdanju *Clio sacra...*, naslovljenoj »Bonaventura Beretta, Minore conventuale di Saronno, Organista della basilica del Santo di Padova, Maestro di cappella nella cattedrale di Spalato«, pružio je Tito Olivato obilje novopronađenih arhivskih biografskih podataka. Berretin boravak u Splitu Olivato je prikazao na temelju dokumentacije na koju je prvi bio upozorio Nikola Mate Roščić (Glazbena tradicija samostana sv. Frane na Obali u Splitu od 1600. do 1900. godine, *AM*, 21/1, 5-40: 18-19). Beretta je u splitskom franjevačkom samostanu bio nastanjen samo devet mjeseci, od lipnja 1660. do ožujka 1661., i za to je vrijeme bio kapelnikom splitske stolne crkve. Ne postoje nikakve indicije da je on u tom razdoblju bio i skladateljski angažiran, niti da je izvodio svoje, čini se, jedino tiskano djelo *Clio sacra*. Uopće je kratka splitska Berettina epizoda zatamnjena zbog još slabo proučene arhivske građe. No padovansko kritičko izdanje moglo bi biti poticajno i na drugi način.

Poznato je, naime, da su stari orguljaši i kapelnici, na čija se imena može naići u raznovrsnim nizovima arhivskih spisa, vrlo često brinuli o glazbenoj poduci i da su se neki od njih s više ili manje uspjeha bavili i skladanjem. Prisjetimo se, primjerice, Veronežanina Tomasa Cecchinija: kao orguljaša i kapelnika u Hvaru i Splitu prvi ga je uzgred spomenuo povjesničar Grga Novak, a tek je Dragan Plamenac, potaknut Novakovim usputnim bilješkama, prepoznao u Cecchiniju

jednu od stožernih figura hrvatskoga glazbenog baroka. Uopće ne dvojim da se među imenima splitskih orguljaša i kapelnika, na koje su u svojim studijama svojedobno upozoravali Ivan Bošković, Miljenko Grgić i Nikola Mate Roščić, krije i poneko skladateljsko ime. Što, dakako, vrijedi i za druge naše sredine.

Muzikološki standardi ovoga notnog izdanja u skladu su s reputacijom serije *Corpus Musicum Franciscanum*. Berettin, kako se čini, *opus unicum*, opskrbljen je minucioznim paleografskim opisom i stilističkom analizom, a redakcija u svemu poštuje suvremena načela glazbene filologije. Nakladniku valja čestitati, s nadom da će se u tom nizu notnih izdanja pojaviti još koji maestro di capellae iz hrvatskih strana.

Ennio STIPČEVIĆ
Zagreb

CD: Tradicija glagoljaškog pjevanja u Hrvatskoj, Cantus, HDS-ZAMP, Zagreb 2011.

Definirati glagoljaško pjevanje jednom rečenicom, sasvim precizno, gotovo je nemoguće. Isti takav problem javlja se pri pokušaju definiranja ovog fenomena u zvuku, njegova fiksiranja na vremenom ograničeni medij, u pravilu na nešto više od šezdeset minuta. Tog nimalo laganog pothvata prihvatila se Gorana Doliner, urednica i glazbena producentica CD-a naslovljenog *Tradicija glagoljaškog pjevanja u Hrvatskoj*, što ga je objavila nakladnička kuća *Cantus*, uz potporu HDS ZAMP-a. Svojim velikim iskustvom, koje je proizašlo iz, mogli bismo reći, životnog znanstvenog opredjeljenja za ovu temu, urednica je vrlo uspješnim izborom od dvadeset pet napjeva opisala te zvukom ocrtala široki okvir što uokviruje zadanu temu. Posebna vrijednost izbora je u tome što donosi snimke s terena, nastale u razdoblju od 1957. do 1995. godine te na taj način svjedoči i o povijesti istraživanja ove glazbene pojave. Uz Goranu Doliner, najviše snimki što su ušle u ovaj odabir ostvario je Jerko Bezić, koji je ovom temom bio zaokupljen kroz čitav svoj radni vijek, ostavivši i nezaobilaznu, temeljnu studiju *Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području*.

Ako bismo pokušali odrediti pojam glagoljaško pjevanje na temelju napjeva što ih donosi ovaj nosač zvuka, onda bi to glasilo približno ovako: ono prema sadržaju obuhvaća rimokatoličko liturgijsko (npr. *Gospodine pomiluj, O Janjče Božji*) i paraliturgijsko pjevanje (npr. *Gospin plač, U se vrime godišta*), pjevane molitve (npr. *Litanije Majke Božje, O blaženi sveti Šebastijane*) te pučke nabožne popjevke (npr. *Istom sunce milosti, Oče nebeski Bože, smiluj se nami*). Geografski je široko rasprostranjeno: od Istre preko Kvarnera s Krkom i Novim Vinodolskim (kao žarištima ove pojave), pa sve do dalmatinskih otoka, Brača, Hvara, Korčule i

Neretvanske krajine. Asimilirajući stilove tradicijske vokalne glazbe navedenih geografskih regija, ovo je pjevanje u glazbenome smislu prilično divergentno, što se ogleda u tako različitim suzvučjima kao što su tercni paralelizmi s jedne, odnosno tijesna intervalska zvučanja s druge strane. Izvode ga uglavnom pučki pjevači i pjevačice, solistički ili višeglasno, u nekim slučajevima i uz orguljsku pratnju. Jezik napjeva također pokazuje nekoliko slojeva: od crkvenoslavenskoga hrvatske redakcije pa do živoga pučkog jezika.

Sve navedeno sačinjava ovaj veoma složen fenomen, koji je kroz svoju dugu povijest bio podložan kojekakvim utjecajima. Želja urednice da se pokažu ti brojni kontrasti što ga ovo pjevanje sadržava, rezultirala je suvislom izgradnjom glazbene cjeline albuma, koji time postaje »ne samo dokument, već [...] rado slušani glazbeni sadržaj«. Pohranjene u znanstvenim institucijama, Staroslavenskome institutu te Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, ove su snimke do sada bile rezervirane gotovo isključivo za istraživački kabinet male znanstvene zajednice; radi se naime o etnomuzikološkom izvoru *par excellence*, budući da su notni zapisi glagoljaškog pjevanja iznimke što potvrđuju pravilo o primarnosti usmene predaje u prenošenju ove tradicije crkvenoga pjevanja. Jedan od tih raritetnih zapisa — iz glagoljskoga zbornika (1556.) što se čuva u Arhivu HAZU pod signaturom IV a 47 — iskorišten je u ovome izdanju kao pozadina omotnice albuma. Uz tekst autorice na hrvatskom i engleskome jeziku, u kojemu ukratko objašnjava stanje izvora, ishodišta, a onda i konkretne odluke što su dovele do konačnoga proizvoda, popratna knjižica donosi i tekstove svih dvadeset pet napjeva, koji su međutim ostali uskraćeni za engleske prijevode. Od ovog se potencijalnog hrvatskoga *branda* — što sugerira i logotip na omotu, veoma nalik znaku »Izvorno hrvatsko« — očekuje da je otvoren k višejezičnosti, imanentnoj osobini glagoljaške kulture. No unatoč tome previdu, ovaj nosač zvuka hvale je vrijedan projekt, i to ne samo zbog svog prvenstva u pothvatu digitalnog očuvanja ove vrijedne građe, već prije svega zbog upoznavanja šire glazbene i kulturne javnosti s ovim, u europskim razmjerima jedinstvenim glazbeno-liturgijskim fenomenom.

Hrvoje BEBAN
Zagreb

