

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

Vjera Katalinić — Stanislav Tuksar (ur.): *Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Glazbena historiografija i identitet / Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911): Musical Historiography and Identity*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2013, 323 str., ISBN 978-953-6090-48-8

U zborniku su sabrana izlaganja s istoimenog međunarodnog muzikološkog skupa koji je u organizaciji Hrvatskoga muzikološkog društva i Odsjeka za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU održan u Zagrebu od 27. do 29. listopada 2011, povodom stote obljetnice smrti Franje Ksavera Kuhača, utemeljitelja hrvatske historijske muzikologije, etnomuzikologije i glazbene historiografije. Unutar dvaju tematskih težišta, zbornik obuhvaća 26 tektova (4 na hrvatskom i 22 na engleskom) kojih su autori ugledni muzikolozi, etnomuzikolozi, estetičari glazbe i sveučilišni profesori iz Austrije, Bugarske, Crne Gore, Češke, Hrvatske, Irske, Italije, Mađarske, Poljske, SAD-a, Slovenije i Srbije.

U širokom rasponu predstavljenih tema, bez strogog vremenskog i geografskog ograničenja, u zborniku se problematiziraju dva aspekta Kuhačeva rada: 1. poimanje, konstruiranje i pisanje **glazbene historiografije** kako ju je on u svojem opsežnom opusu oprimjerio na slučaju hrvatske i južnoslavenske glazbene historiografije; 2. poimanje, stvaranje i utvrđivanje **glazbenog identiteta** na lokalnoj, regionalnoj, nacionalnoj i nadnacionalnoj razini. Supostojanje i dijalektički suodnos tih razina zapravo je srž Kuhačeva djela u pokušaju izgradnje kolektivnog južnoslavenskog identiteta tijekom 19. stoljeća, u kojemu bi važnu ulogu imala nacionalna odnosno folklorna glazba.

Kuhačev životni i stvaralački put, njegova djela i estetički stavovi, teorijska polazišta i ideološke zasade, svjetonazorska načela i paradigme zaokupljaju pozornost domaće i inozemne muzikologije već gotovo cijelo stoljeće. Njegova

potraga za nacionalnim identitetom i program »hrvatske narodne glazbe« (na elementima folklorne skladane glazbe), u kojoj je prepoznao snažno sredstvo identifikacije nacije, korespondira onodobnim hrvatskim političkim prilikama, ali i romantičkoj viziji nacionalnog identiteta kao jedne od najkarakterističnijih crta europske glazbene kulture 19. stoljeća. Unatoč prijepornim postavkama i katkada gotovo ekscentričnim i kontradiktornim formulacijama u izricanju vlastita shvaćanja glazbe, ostaje neosporna i konstantna Kuhačeva zasluga u hrvatskoj muzikologiji, čije je mnoge smjerove istraživanja zasnovao ili najavio. Ipak, da bi slika njegova znanstveničkog i osobnog profila bila jasnija i cjelovitija, potrebno ju je sagledati ne samo iz perspektive nacionalnih postignuća i utjecaja koje je ostvario na kasnije naraštaje naših muzikologa, već i u širem kontekstu europskih težnji njegova vremena, usmjerujući ponešto bogatije svjetlo na njegovu »onodobnu i suvremenu prisutnost i važnost u srednjoeuropskom prostoru« (Predgovor, str. 10). U tom smislu ovaj zbornik dobiva dodatni smisao i značenje, jer objedinjuje vrijedan korpus radova koji dopunjuju dosadašnje spoznaje o Kuhačevu djelovanju afirmirajući ga »kao ličnost i znanstvenika daleko šireg od nacionalnih okvira u kojima ga se dosad uglavnom razmatralo« (str. 10).

Utjecaj Franje Ks. Kuhača na hrvatsku glazbenu historiografiju prve polovice 20. stoljeća bio je, kako je pokazala Sanja Majer-Bobetko, presudan u mnogih autora koji su u svojim zapisima o povijesti i razvoju hrvatske glazbe preuzeli njegovu tezu o narodnom preporodu kao središnjoj i uporišnoj točki od koje zapravo počinje »povijest zamišljene **autentične nacionalne glazbe**« (str. 169). No, rekonstruirajući povijest pisanja onih povijesti glazbe koje su u Hrvatskoj objavljene nakon druge polovice 19. stoljeća, Majer-Bobetko razmatra i novije historiografske pristupe na području muzikologije i književnopovijesnih odnosno kulturoloških istraživanja, koji, ne odričući se Kuhačeve teze o značenju preporodnog razdoblja, promiču stajalište da ono ipak »nije značilo **početak** razvoja hrvatske glazbe nego njezin **nastavak**« (str. 169). Kuhačeva teorijska polazišta unutar povijesnog i umjetničkog konteksta njegova vremena i sredine izložila je Koraljka Kos u prilogu koji revalorizira njegov doprinos hrvatskoj muzikologiji i tumači gorljivost njegove borbe za promicanje nacionalnih ideja, čak i onda kada svoje estetičke stavove i vrijednosne kriterije pri odabiru i prosudbi pojedinih skladatelja nije uspijevaao, gledajući s današnjeg aspekta, adekvatno predstaviti i objasniti. S jedne strane bio je glazbenik koji prepoznaje vrijednost i ljepotu glazbe, a s druge rob vlastite ideologije i ograničenja koja su ga povremeno vodila do naivnih procjena i sasvim pogrešnih interpretacija.

Vodeni nacionalnim osjećajem, Kuhač je ispisao portrete ilirskih skladatelja izdvajajući neke od glazbeno nepismenih »ishitralaca« koji su se bavili hrvatskim pjesništvom, a izostavljajući instrumentalnu glazbu i skladatelje-profesionalce koji podrijetlom nisu Hrvati (primjerice njemačkog maestra Karla Wisnera von Morgensterna i Mađara Đuru-Györgya Arnolda). Očigledno je da su protagonisti njegovih zapisa, kako ističe Kos, »bili određeni etničkom pripadnošću i/ili pristajanjem uz ideje Ilirskog pokreta« (str. 18). O njegovu »domoljubnom«

pripisivanju hrvatskog podrijetla znamenitim skladateljima (Tartiniju, Haydnu i Lisztu) već su se ignorantski izjasnili i njegovi suvremenici, pa o tome valja govoriti s odmakom i isključivo iz perspektive njegova ustrajnog, ali pionirskog zalaganja za stvaranje »hrvatske narodne glazbe«. Takva pripisivanja nisu, međutim, bila neuobičajena ni u drugim europskim zemljama u doba »nacionalnog romantizma«, na što je upozorio Harry White prisjećajući se irskog glazbenog antikvara i povjesničara Grattana Flooda (1859-1928), istraživača irskih narodnih pjesama i glazbenih biografija irskih skladatelja. Asocijacije na domet Kuhačevih postignuća i više su nego očite, jer su oba povjesničara nastojala integrirati glazbu svojih zemalja u neporeciv europski okvir, često s kontroverznim rezultatima, no tvoreći temelj moderne irske, odnosno hrvatske glazbene historiografije. Sličnim etničkim i nacionalnim temama, a opet direktno ili indirektno vezanim uz Kuhačevu neobično razgranatu znanstveničku aktivnost, bave se i drugi autori zborničkih priloga poput Ivana Cavallinija (*Folklorno i narodno kao »nacionalno«: izum talijanskog jedinstva putem pjesništva i glazbe*), Williama A. Everetta (*Zamišljanje identiteta istočne Azije u britanskom glazbenom kazalištu 1890-ih: slučaj musicala The Geisha [1896] Sidneyja Jonesa*), Jolante Guzy-Pasiak (*Panslavenska ideja Ludomira Michala Rogowskog [1881-1954] — U potrazi za poljskim nacionalnim identitetom u glazbi*), Tomáša Slavickya (*Traženje zajedničkoga kulturnog identiteta na početku 20. stoljeća: Josef Vajs i pokret za obnovu glagoljaškoga pjevanja u Hrvatskoj i Češkoj*), Nataše Cigoj Krstulović (*Kultura i identitet: razumijevanje glazbe 19. stoljeća na slovenskom etničkom teritoriju*).

Iz predstavljenih naslova, jasno je da smo zakoračili u drugi, uvodno najavljeni tematski korpus — u područje teorije konstrukcije i utvrđivanja glazbenog identiteta koji »na složen i često kontroverzan način ilustrira upravo Kuhačev primjer vlastita laviranja između hrvatskog, južnoslavenskog ili panslavenskog identiteta« (str. 9). Kako ističe Stanislav Tuksar, Kuhačevi su »proslavenski emotivni stavovi bili autentični dio njegova identiteta, dok se za laviranje na idejno-ideološkom planu može pretpostaviti da je bilo pod utjecajem dnevno-političkih konotacija« (str. 32). Propitujući, dakle, uzroke konverzije Kuhačeva identiteta u pogledu nacionalne pripadnosti (*Franz Xaver Koch vs. Franjo Ksaver Kuhač*) s gledišta individualne i društvene psihologije, Tuksar lucidno primjećuje da »pitanje izvornog etniciteta nije predstavljalo odlučujući faktor u stvaranju i doživljaju identiteta, tj. da izvitoperena nacionalistička 'teorija krvi i tla' iz kasnijih vremena nije imala svoju podlogu u većini teorija i praksa ranih nacionalnih pokreta 19. stoljeća, pa ni u konkretnom slučaju pitanja identiteta F. Ks. Kuhača« (str. 32). U širem smislu, Barbara Boisits problematizira historiografski škakljivo pitanje »kako izbjeći nacionalističku zamku?« (str. 192) i upozorava da je u naracijama povijesti glazbe 19. i 20. stoljeća u srednjoj Europi konačno došlo vrijeme da se prevlada ili barem umanjí važnost koncepata koji pretpostavljaju homogenu nacionalnu kulturu poričući stalne procese kulturnih transfera, ispreplitanja i višestrukih identiteta. Dinamičke kulturne kartografije iščitava i Renata Suchowiejko u prilogu koji na primjeru poljske glazbene kulture propituje mobilnost i migracije glazbenika sredinom 19. stoljeća u Europi.

S motrišta današnjeg diskursa o ovoj problematici, jasno je uočljiva diskrepancija između suvremene misli i ideja što ih odčitavamo iz tekstova napisanih prije više od stotinu godina. Valja biti svjestan, kako kaže Cigoj Krstulović, »univerzalnog kanona i prisvajanja, kao i transformacije općih glazbenih obrazaca te činjenice da se razumijevanje identiteta mijenja s vremenom« (str. 300). Upravo stoga, važno je ukazati na, ovim zbornikom dokumentirano potvrđen, nepobitan Kuhačev utjecaj na šire kulturno područje. Analizirajući njegove studije južnoslavenske glazbene kulture u rasponu od rukopisne skice *Pokušaj glazbene povijesti Južnih Slavena* iz 1875, preko leksikografskog rada u vezi s planovima o biografskom rječniku južnoslavenskih glazbenika do opsežne, četverosveščane zbirke *Južno-slovenske narodne popievke* (1878-1881), Tatjana Marković naglašava Kuhačevu ulogu u mapiranju južnoslavenske glazbene kulture i profiliranju ne samo hrvatskog, nego i kolektivnog južnoslavenskog identiteta. U kozmopolitizmu časopisa *Svijet* i *Kulisa* te u nacionalizmu Seljačke sloge između dvaju svjetskih ratova, Naila Ceribašić pronašla je moguću poveznicu s Kuhačevom baštinom, što je potvrda njezine trajnosti u užeznanstvenoj i širokoj kulturnoj sferi te svjedočanstvo Kuhačeva utjecaja na praksu prve polovice 20. stoljeća. O važnosti tog utjecaja i idejama o narodnoj glazbi u istraživanjima i glazbenoj praksi u Hrvatskoj od sredine 19. do sredine 20. stoljeća detaljnije raspravlja Grozdana Marošević. Vezu između češkoga svećenika i glazbenog pisca Karela Konráda (1842-1894) i Kuhača uspostavio je Jan Baťa u prilogu o konstruktivnom panslavenskom glazbenom identitetu. Kako je prikazao, upravo je Kuhač bio jedan od znanstvenika koji su Konráda nadahnuli u vlastitoj potrazi za panslavenskim glazbenim identitetom i u sakralnim i u narodnim pjesmama raznih slavenskih naroda. Michaela Freemanová i Jarmila Procházková dokazale su da je posredstvom Kuhačeva prijatelja Sigismunda Vašátka (1831-1886) iz Moravske, Leoš Janáček došao u kontakt s Kuhačevom zbirkom *Južno-slovenske narodne popievke*, a László Vikárius nizom je konkretnih primjera potvrdio značenje tog izdanja za Bélu Bartóka. Promišljajući, naime, o karakteru Bartókova sistematskog znanstvenog istraživanja Kuhačeva materijala, Vikárius je predočio neke od njegovih zabilježbi u primjerku zbirke i usporedio Kuhačeve napomene s prijepisima melodija pripremljenih pod Bartókovim nadzorom. U pokušaju rekonstrukcije osobnih i profesionalnih veza Franje Ks. Kuhača s Bugarskom i bugarskim intelektualcima, Stefanka Georgieva posegnula je za obradom dosad neobjavljenih pisama iz Kuhačeve korespondencije i historiografskim dokumenatima iz bugarskih javnih zapisa iz posljednjih dvaju desetljeća 19. i s početka 20. stoljeća. Kuhačevom korespondencijom bavi se i prilog Vjere Katalinić, dok Andrea Sapunar Knežević i Marijana Togonal prikazuju Kuhača kao putopisca, kao pronicljiva promatrača ali i vrlo vještog i duhovitog pripovjedača. Vilena Vrbanić dala je pregled diploma, priznanja i odlikovanja koji su kao specifičan znak društvene verifikacije dodijeljeni Kuhaču za njegov znanstveno-istraživački rad, a Ivana Antović predstavila je diplomski rad kompozitora Ivana Brkanovića posvećen djelovanju Franje Ks. Kuhača. Igrani film Oktavijana Miletića *Lisinski*, snimljen 1944. kao adaptacija

Kuhačeve monografije o životu i djelu Vatroslava Lisinskog, razmatra se u prilogu Dalibora Davidovića »kao poprište između različitih režima i njima odgovarajućih povijesnih poetika, te kao umjetničko djelo koje svjedoči o nemogućnosti cjelovitosti« (str. 276). Na pozadini prijepora o autonomnosti i heteronomnosti glazbe, Tomislav Škrbić podsjeća na različite estetičke konotacije pojma duha u Kuhačevim i Hanslickovim teorijskim pozicijama, a Ingrid Pustijanac svojim je prilogom pokušala problematizirati definiciju glazbenog identiteta hrvatske Nove glazbe sredinom 20. stoljeća.

Zahvaljujući povijesnoj i vremenskoj distanci te razvoju recentnih studija o glazbi i identitetu, kojih su rezultati vidljivi i u prilogima ovoga zbornika, svjesni smo činjenice da je danas način razumijevanja i interpretiranja povijesti glazbe 19. stoljeća sasvim drugačije intoniran. Štoviše, u razdoblju sinteza u kojem je pripadnost određenoj glazbenoj kulturi jedan od mogućih načina stupanja u odnos s drugim kulturama, prisutnost više ili manje geografski konotiranih glazbenih elemenata dobiva potpuno novo značenje. U takvoj konstelaciji, nacionalni identitet ima smisla »samo onda ako ne funkcionira kao čvrsta mjera koja određuje 'autohtono' i 'strano'...« (Cigoj Krstulović, str. 300). Kao praktičar i jedan od glavnih ideologa hrvatskog nacionalizma, Kuhač je, dakako, bio sklon traženju razlika između »naše« i »tuđe« glazbe, čime je zapravo postavio uporišta za proučavanje odnosa glazbe i identiteta, ali i potakao nove izazove za razvijanje suvremenih tendencija s onu stranu nacionalnih/nacionalističkih mapiranja.

Riječju, bio je i ostao veliko ime hrvatske znanosti o glazbi, u kojoj je »postavio temelje na kojima se moglo dalje i drugačije graditi« (Kos, str. 25).

Ivana TOMIĆ FERIĆ
Split

Vjera Katalinić: *Sorkočevići, dubrovački plemići i glazbenici = The Sorkočevićes, Aristocratic Musicians from Dubrovnik*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, Zagreb 2014, 165 str., ISBN 978-953-7129-38-5

Istraživanje bogate višestoljetne hrvatske kulturne povijesti izdvaja mnoga imena filozofski i teološki obrazovanih znanstvenika i umjetnika, poznavatelja klasične kulture i jezika, čiji opusi imaju dalekosežno značenje u oblikovanju hrvatskoga kulturnog identiteta, kao i njegova predstavljanja u razmjerima širim od nacionalnih. Glazbena ostavština, barem kada je riječ o umjetničkoj glazbi kasnoga hrvatskoga *settecenta*, pruža obilje povoda i ponuda kojima povijest hrani suvremenost i jamči budućnost. Specifičnost intelektualne i glazbene klime toga vremena poticali su pojedinci odnjegovana duha i senzibiliteta, svjedočeći o »veličini malenih«, o narodu koji je stvarao prepoznatljivu vlastitost, i, kao »predziđe Europe«, pridonosio njezinu duhovnom zajedništvu. Nove ideje,

pokretane općim prosvjetiteljskim duhom i racionalističkom filozofijom, dopirale su na domaće tlo, ostavivši traga u univerzalnoj kulturi hrvatskoga sjevera i juga. Prvenstvo je ipak pripadalo Dubrovniku, gradu koji se svojim tipičnostima i posebnostima, stoljećima pružao kao pozornica začudne igre senzacija, po mjeri spisateljske i umjetničke imaginacije, u dubinama čijih slojeva jedno uz drugo i jedno u drugome živi ono europsko, mediteransko i hrvatsko.

Najnovije, dvojezično izdanje dr. Vjere Katalinić plod je njezina višedesetljetnog istraživanja hrvatske glazbe 18. stoljeća i prilog obilježavanju 280. obljetnice rođenja i 225. obljetnice smrti Luke Sorga (ili uvriježeno Sorkočevića), jednog od istaknutijih predstavnika dubrovačke plemićke obitelji Sorgo, i, uz Bajamontija, vjerojatno najautentičnijeg domaćeg glazbenika čije stvarateljstvo pripada matici europskoga pretklasicističkoga i klasicističkoga stila. Iscrpno razotkrivajući atmosferu i svekoliki društveni pejzaž epohe koja veliča snagu duha i samosvijest ljudskoga uma, knjiga podastire gradu koja obuhvaća i okuplja, sažima i produbljuje, interpretira i reinterpreтира obilje podataka o životu i djelovanju dvaju glazbeno nadarenih Sorkočevića — Luke (1734-1789) i njegova sina Antuna (1775-1841). Istodobno, međutim, njihovo djelovanje autorica postavlja u kontekst onodobnih zbivanja, »njihovih primarnih službi te domaćih i internacionalnih silnica koje su na njih utjecale i u glazbenom pogledu« (str. 4). Unutar široko postavljenih istraživačkih vizura, a sukladno općem duhovnom kozmopolitizmu prosvjetiteljskoga stoljeća, knjiga je čitljiva ne samo kao biografija ljudskog i umjetničkog trajanja Sorkočevićâ, već i kao ogledalo društvenih i intelektualnih kretanja mnogih njihovih suvremenika u dubrovačkoj sredini, ali i širem mediteranskom, odnosno srednjoeuropskom prostoru. Baveći se Bajamontijem, i osobno sam tragala za skrivenim istinama povijesne priče Dubrovnika kao »samosvojnog« kulturnog središta i dijela onodobne kultivirane Europe, koja ga je, svojim političkim i društvenim promjenama, »ne samo dotaknula nego i obuhvatila svojim vrtlozima« (str. 148). Stoga ovoj knjizi prilazim s osjećajem stanovite prisnosti i posebna senzibiliteta, oživljujući brojne refleksije što ih autoričina naracija aktualizira. Neke od njih već je bilo sresti u ranije objavljenim tekstovima o dvojici uglednika dubrovačkog vlastelinskog roda, a neke su pak iskrsnule nove i svojom podatnošću tek čekaju dublju (pr)ovjeru.

Gradeći priču na iskustvima prethodne knjige o Jarnoviću, koja također nadilazi isključivo nacionalni aspekt i donosi nevjerojatno bogat fundus podataka o europskoj, ne samo povijesti glazbe druge polovice 18. stoljeća, nego i povijesti općenito, Vjera Katalinić propitkuje povijesni i društveni »predtekst« unutar kojega se oblikovala glazbena kultura Dubrovnika ne izostavljajući pitanje njezine kontekstualizacije u okvirima odgovarajućih europskih glazbenih strujanja. Ne umanjuje pritom značenje domaćih glazbenika, ali ne zaobilazi ni važnost djelovanja onih inozemnih, koji su na glazbenom području, »privremeno ili trajno, ostvarili svoje kreativne potencijale i unaprijedili lokalni glazbeni život kao skladatelji, učitelji, interpreti ili kao rasadnici novih glazbenih djela, vrsta, načina muziciranja...« (str. 4). U takvoj, relativno bogatoj i aktivnoj sredini, prožetoj

propulzivnošću glazbenih ideja, ugradili su svoja nastojanja rijetki hrvatski plemići — glazbenici, Luka i Antun Sorgo, ali i jedna dubrovačka dama, pridružena članica skladateljske obitelji kojoj autorica posvećuje posebno poglavlje — to je Elena Luisa Ragnina, udana Pozza-Sorgo (1784-1865), koja se u povijesno-glazbenim tekstovima i enciklopedijskim izdanjima spominje »kao prva ili jedna od prvih hrvatskih skladateljica pod slaveniziranim imenom Jelena Pucić-Sorkočević« (str. 132). Njezina glazbenička aktivnost govori u prilog onodobnoj učestaloj praksi nabavke i prenošenja rukopisnih i tiskanih muzikalija iz talijanskih metropola, prije svega iz Venecije, ali i iz Rima i Napulja, koje nalazimo u glazbenim zbirkama i arhivima na hrvatskoj obali (u konkretnom slučaju u franjevačkoj samostanskoj zbirci u Dubrovniku). Okrenuta u prvom redu popularnim vokalnim djelima, koje je nabavljala kao partiture ili kao klavirske izvatke, da bi ih mogla i sama izvoditi prateći se na forte-pianu, Jelena Pozza-Sorgo okušala se i u vlastitu skladateljstvu pristupivši formi koja je u okvirima duhovnog obzorja prosvijećenog plemstva druge polovice 18. i početka 19. stoljeća, »bila jedan od izraza 'ženske' kućne glazbe« (str. 140). Njezine popijevke na talijanske tekstove uz pratnju klavira/čembala stoga i »ne smijemo shvatiti kao djela pisana za izvedbu pred publikom, nego kao duševne poslanice pisane najbližima, ... ili, u najmanju ruku, kao otmjenu salonsku razbibrigu svojstvenu njezinu staležu i sredini« (str. 144).

Premda polazi s muzikološkog terena u razradi teme koja već više od pola stoljeća stvaralački intrigira istraživače, Vjera Katalinić smješta Sorkočeviću u jedan širi društveno-politički i kulturološki okvir te komparativnim i interdisciplinarnim pristupom prilazi obradi njihovih biografskih odrednica. Iz tih uporišta ispisuje stranice autentičnih svojstava i izvornih nadahnuća, ukazujući na neka važna, dosad manje razmatrana mjesta i aspekte dubrovačke glazbene kulture. Uostalom, kako sama ističe u predgovoru, svrha ove knjige je »ne samo da pokaže *kako* su djelovali ovi dubrovački glazbenici nego da... pokuša pronaći *razloge i poticaje* za njihove postupke i izvan glazbenoga konteksta« (str. 4).

Kao diplomatski predstavnik Republike na pregovorima s tada vodećim europskim velesilama — Francuskom 1778. i Austrijom 1781/1782, Luka Sorkočević imao je priliku uspostaviti veze i dodire sa stranim pojedincima, krugovima i institucijama te upoznati kulturno i društveno biće europske intelektualne elite, pa tako i glazbene. Njegov dnevnik izuzetno je zanimljiv i višestruko poučan dokument o brojnim diplomatskim aktivnostima, inozemnim kontaktima i raznovrsnim kulturnim zbivanjima, a posredno i o pojedinostima iz njegova života i stvaranja. Oslanjajući se na dnevničke bilješke, autorica rekonstruira osobitosti glazbenog života Beča godine 1781, s posebnim osvrtom na istaknute tadašnje glazbenike s kojima je Sorgo došao u dodir (Haydn, Metastasio, Gluck i dr.), te na rukopisne i tiskane muzikalije koje je iz austrijske prijestolnice donio u Dubrovnik. Upravo stoga, Sorgov dnevnik izvrstan je dokument i o glazbeno-kulturnom ozračju Grada pred kraj 18. stoljeća, koji je, posredstvom prosvijećenih intelektualaca i diplomata, članova formalnih i neformalnih »akademija«, asimilirao elemente različitih tradicija odškrinjujući

vrata novinama i proboju racionalnih ideja u toj sredini. Akribijom vrsnog istraživača, autorica nas vodi i do Rijeke, tumačeći Lukine dnevničke zapise o događajima, osobama i glazbenom životu tog važnog središta za dubrovačku diplomatsku, a osobito, trgovačku aktivnost.

Opsegom najobuhvatnije poglavlje odnosi se na skladateljsko djelovanje Luke i Antuna Sorga u kontekstu hrvatske i europske glazbe *settecenta*, s rekapitulacijom najvažnijih odrednica njihova skladateljskog stila i utjecajâ, te s popisom glazbene ostavštine mahom pohranjene u glazbenoj zbirci samostana Male braće u Dubrovniku. Izuzetak čine tek dvije Antunove skladbe — rukopisni *Tantum ergo* (u A-duru) za tri glasa i orkestar sačuvan u zbirci Udina-Algarotti, u vlasništvu Krčke biskupije a od 1935. na pohrani u Hrvatskome glazbenom zavodu u Zagrebu, i jedini primjerak tiskane *Molitve (La Preghiera)* sačuvan u Britanskoj knjižnici (*British Library*) u Londonu. Poglavlje sažima i popis skladbi dvojbenog autorstva (Luka ili Antun Sorgo?) postavljajući i donekle razrješujući zagonetke vezane uz skladateljski rad obojice Sorkočevićâ. To je, međutim, »tek jedan od prvih pokušaja da se na papir stave spekulacije, pretpostavke i nedoumice koje zaokupljaju muzikologe neopterećene predrasudama...« (str. 130). U tom smislu, knjiga je poticajna i kao predložak budućim istraživačima (što je svojevrsna preporuka i zalag odjeka koji nedvojbeno zaslužuje), ali ne izostavlja ni prethodnike (istraživače, muzikologe, skladatelje-obrađivače i izvođače) zahvaljujući kojima je ostavština Sorkočevićâ preživjela do danas izdvajajući se kao neprijeporna vrijednost nacionalne glazbene i kulturne baštine. Na ovome mjestu valja spomenuti i knjizi pridruženi nosač zvuka sa instrumentalnim skladbama Luke Sorga, koji je za njemački CPO (2003) snimio ansambl Salzburger Hofmusik pod vodstvom Wolfganga Brunnera, jednog od onih koji su, na rafiniran i promišljen način, pridonijeli prezentaciji i popularizaciji Lukinih djela široj javnosti.

Ograničivši se na tekstualni dio knjige, gotovo smo zaboravili onaj slikovni: jednako bogat, nov i ilustrativan. Jer, verbalne odrednice, koliko god bile razložno i umješno artikulirane, ne mogu »dokumentirati« sve tematske slojeve i vertikalne niti u potpunosti zorno ocrtati duhovni katastar prostora duboko ukorijenjenog u dalmatinsku, hrvatsku, ali i europsku tradiciju.

Konačno, koliko svojom intelektualnom širinom i misaonom dosljednošću, knjiga privlači i svojom spisateljskom kulturom. Čita se lako (u obje jezične verzije) i neopterećena je apstraktnim pojmovljem i hermetizmom, pa će zasigurno biti zanimljiva i širem krugu čitatelja, izvan uskog stručnog kruga nacionalne muzikologije.

Ivana TOMIĆ FERIĆ
Split

Jerko Martinić: *Glagoljaško-tradicijsko pjevanje Jutarnja i Večernja (zazivi — psalmi — himni — kantici) na području srednje Dalmacije (šire područje Splita, otoci Brač i Hvar)*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2014, 1. sv. 169 str., 2. sv. 160 str., ISBN 978-953-6090-52-5, ISBN 978-953-6090-52-2

Svoj projekt znanstvenog istraživanja i proučavanja glagoljaškog pjevanja na području srednje Dalmacije, odnosno šireg područja Splita te otoka Brača i Hvara, Jerko Martinić je predstavio javnosti objavljivanjem triju knjiga (*osmišljena trilogija*) i nekoliko znanstvenih radova. Prva knjiga Martinićeve trilogije jest njegova objavljena doktorska disertacija u dva sveska *Glagolitische Gesänge Mitteldalmatiens* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1981, 475 str.)¹ u kojoj obrađuje petnaest korizmenih i velikotjednih tekstova i glazbenih oblika u 180 varijanti napjeva iz 36 srednjodalmatinskih lokaliteta (župa) na temelju vlastitih magnetofonskih snimki nastalih uglavnom izvan liturgijskog konteksta u razdoblju od 1970. do 1975. godine. Njima će se služiti kao izvorima za transkripcije i analize i u svojim sljedećim knjigama i radovima.² Druga knjiga iz Martinićeve trilogije objavljena je 2011. godine u Zagrebu u izdanju Hrvatskoga muzikološkog društva: *Pučki napjevi misa iz srednje Dalmacije u kontekstu glagoljaške tradicije (šire područje Splita, otoci Brač i Hvar)*. U ovoj knjizi od 375 stranica autor donosi transkripcije 379 napjeva iz 29 lokaliteta. Osim transkripcija i analiza pučkih napjeva *stalnih dijelova mise (Cantus Ordinarii Missae)* koji čine glavninu, Martinić prilaže transkripcije i analize napjeva nekih karakterističnih *promjenljivih dijelova mise (Cantus Proprii Missae)* — ulazne pjesme, uskrsne, duhovske te pokojničke posljednjice. Među primjerima u ovoj knjizi manji je broj i paraliturgijskih napjeva (primjerice, izlazna pjesma *Budi (po)hvaljeno po sve vrime*, bratimski napjev *Braćo, brata sprovodimo*, pjesme svetaca zaštitnika pojedinih mjesta, marijanske pjesme).

Pred nama je treća knjiga Martinićeve trilogije, kojom zaokružuje svoj muzikološki projekt posvećen glagoljaškom pjevanju na prostoru priobalnog i otočkog dijela srednje Dalmacije što ga je obuhvatio u svojim istraživanjima. U ovoj knjizi (sastoji se od dva sveska kao i prva objavljena u Njemačkoj) donosi 359 transkripcijom nastalih notnih zapisa crkvenih pučkih glagoljaških napjeva³ iz 26

¹ Dostupna je i u izvorniku na francuskome jeziku pod naslovom *Chants glagolitiques de la Dalmatie centrale* na web stranici Staroslavenskog instituta (http://www.stin.hr/hr/category/ glagoljaško_pjevanje/18).

² Vrijedno je istaknuti da je Jerko Martinić 2011. godine svoje magnetofonske vrpce s preko 1000 prikupljenih napjeva na terenskim istraživanjima na području srednje Dalmacije, koje je transkribirao i u kontekstu komparativnih analiza obradio, predao Staroslavenskom institutu u Zagrebu. Budući da ove snimke predstavljaju vrlo značajan dokument *neprekinutog* slijeda usmene predaje, za očekivati je da će uskoro biti digitalizirane i priključene postojećoj iznimno vrijednoj digitaliziranoj audio zbirki glagoljaškog pjevanja.

³ Martinić se i u ovoj svojoj knjizi u odabiru transkribiranih i analiziranih glagoljaških napjeva odlučio za one, za koje je smatrao da su *neovisno o utjecajima sa strane nastajali instinktivno-spontano*. U svojim istraživanjima nije uzimao u obzir napjeve koji su zapravo *parafraza* popijevki iz kantuala, raznih zbirki i crkvenih pjesmarica, kao ni tzv. *pučke mise* poznatih autora.

mjesta srednje Dalmacije, koji pripadaju sastavnim dijelovima liturgijskih obreda Jutarnja i Večernja. Ovi obredi su nekada u liturgijskoj godini zauzimali značajno mjesto. Jutarnje (Jutrnje ili Jutrenje) su pjevane ranim jutrom nekoliko puta tijekom liturgijske godine, dok su pjevane Večernje u Dalmaciji bile učestalije pa su se pripadajući im napjevi bolje i održali. Budući da je Drugi vatikanski koncil neke obrede skratio, neke i ukinuo te uveo večernje mise, pjevanje Jutarnje i Večernje već desetljećima je gotovo nemoguće čuti u živoj izvedbenoj praksi.

Prvi svezak ove treće Martinićeve knjige započinje *Uvodom* i *Objašnjenjem uz notne zapise*, nakon kojih slijedi opsežno poglavlje *Analitički osvrt na transkripcije*, podijeljeno u tri cjeline: *A. Jutarnje* (str. 15-55), *B. Večernje* (str. 57-87) i *C. »Mala« Večernja* (str. 87-91). Martinić se u analitičkom pristupu priloženim napjevima respektabilnom znanstvenom akribijom i ovaj put usredotočuje na njihovu melodijsku strukturu, rasprostranjenost, vrste i podrijetlo. Uobičajeno je da najprije analizira tekst, zatim slijedi opis opsega i melodijskih intervala, glazbene forme, melodijske strukture te ukazuje na tonalitetnu ili modalnu određenost napjeva, ritam, način izvedbe i rasprostranjenost. Također donosi i svoje pretpostavke o mogućem podrijetlu napjeva.

U prvoj cjelini *Analitičkog osvrta na transkripcije* Martinić analizira napjeve božićne Jutarnje, koja je početkom 70-tih godina 20. stoljeća na lokalitetima obuhvaćenim njegovim snimanjima jedina bila u *optjecaju*. Analizom obuhvaća pripadajuće joj uvodne zazive (*Gospodine, otvori usne moje*), invitorij (*Isukrst nam se porodi*), himna *Isuse, svih Spasitelju*, tri noćnice od kojih svaku sačinjavaju tri psalma s odgovarajućim antifonama i tri štenja (čitanja, lekcije) s odgovorima (responzorijima) te završni ambrozijanski hvalospjev *Tebe Boga hvalimo*. Tekstovi svih sastavnih dijelova Jutarnje su prijevod latinskih iz rimskog brevijara. Invitorij (pozivnik) se gotovo redovito izvodio *a cappella*, dok su se ostali navedeni dijelovi božićne Jutarnje izvodili uz pratnju orgulja, naravno u crkvama koje su ih posjedovale. Martinić uočava da se melodijski tijekovi uvodnih zazivnika sa splitskog područja u svom oblikovanju uglavnom oslanjaju na gregorijanski *tonus solemnior*, za razliku od onih s otoka Brača i Hvara koji se oslanjaju na elemente 1. gregorijanskog tona. To je razlog zbog kojega su dispozicije melodijskih fraza uvodnih zazivnika u lokalitetima splitskog područja A-A, A-B ili A-B-C, dok su na otocima Braču i Hvaru A-B. Melodijski tijekovi napjeva invitorija s pridodanim stavcima psalma 94 (drugog sastavnog dijela božićne Jutarnje) odmiču se od gregorijanike. Jedino za napjev iz Postira na otoku Braču Martinić utvrđuje da je on *parafraza* melodijskog tijeka gregorijanske verzije invitorija. Analiza 22 transkripcija napjeva himna *Isuse, svih Spasitelju* (trećeg sastavnog dijela Jutarnje) pokazala je da se u većini slučajeva oslanjaju na zajednički melodijski uzorak. Uz manje iznimke, napjevi sa splitskog područja mogu se svrstati u kategoriju tonalitetno-durskih, dok napjevi s otoka Brača i Hvara pripadaju *ne strogo definiranoj* kategoriji tonalitetno-modalnih. Primjerice, modalno strukturiran napjev iz Pučišća na otoku Braču pjevači su izvodili unutar mol ljestvice, što je najvjerojatnije uvjetovano pratnjom orguljaša. Osobito značajnu ulogu među sastavnim

dijelovima Jutarnje predstavljali su psalmi, od kojih svaki ima odgovarajući tekst antifone. Martinić ističe da su se antifone pripadajuće psalmima božićne Jutarnje u svakome od mjesta srednje Dalmacije redovito pjevale jednom melodijom, za razliku od gregorijanske prakse u kojoj svakom psalmu predstoji vlastit napjev antifone. Na splitskom području uglavnom je riječ o kratkim silabičkim ili silabičko-melizmatičkim modalno strukturiranim napjevima koji su se izvodili unisono, osim u završnim fragmentima. Modalna struktura napjeva antifona dominantna je i na otoku Braču i Hvaru. Zanimljivo je da su sve verzije onih relativno kratkih napjeva antifona na otoku Hvaru oblikovane u nizu intervala sekste, a zajednički im je oblik finalne kadence u vidu ukrasno variranog silaznog pomaka kvinte, pa ih karakterizira stilska ujednačenost. Izvodili su ih uglavnom unisono, kao i na otoku Braču. Veću raznolikost pri interpretaciji tekstova nudili su psalmi. Za svaku od triju noćnica božićne Jutarnje pjevala su se po tri psalma. Martinić je utvrdio da pjevači raspolažu s tri različite melodije za tri psalma svake od noćnica samo u Postirama na otoku Braču i Starome Gradu na otoku Hvaru, u šesnaest mjesta s dvije melodije te u preostalih devet mjesta s jednom. U mjestima s dvjema različitim melodijama treći psalam prve noćnice u pravilu se izvodio prvom melodijom. Postojala je i varijanta da se prvi i drugi psalam izvode istom melodijom, a treći posebnom. Jednoznačan postupak u pjevanju psalama u mjestima s dvjema njihovim melodijama najčešće se primjenjivao i u drugoj i trećoj noćnici. Velika većina napjeva prvog psalma prve noćnice *Zašto se bune narodi* bliska je 1. gregorijanskom tonu. Od šesnaest mjesta u kojima su pjevači za izvođenje devet psalama raspolagali s dvjema različitim melodijama, napjev drugog psalma *Nebesa kazuju slavu Božju* s posebnom melodijom se primjenjivao samo u Vranjicu i Kaštel Novome, no napjev iz Kaštel Novoga je skraćena verzija mjesnog napjeva prvog psalma nastala u postupku pjevanja *na dugo i kratko*. Budući da je Martinić o štenjima s rezponzorijima božićne Jutarnje (zajedno s antifonama i psalmima dio su tri noćnice, odnosno četvrtog dijela ovoga obreda) već objavio opširniji rad,⁴ u ovoj knjizi radi prikaza (svih) sastavnih dijelova božićne Jutarnje analizirao je samo tri štenja s rezponzorijima ili odgovorima iz Pučišća na otoku Braču, za svaku od tri noćnice po jedno. Melodije štenja krase logičan slijed melodijskih fraza i nisu bliske gregorijanici. Uz svako otpjevano štenje slijedio je odgovarajući rezponzorij, koji se izvodio naizmjenično u dva kora. Responzorijalni napjev svakoga mjesta odlikovao se specifičnom melodijom. Iz analize 23 transkribirana napjeva završnog hvalospjeva Jutarnje *Tebe Boga hvalimo* proizlazi da nemaju oslonca u melodijskim komponentama gregorijanskog *Te Deum*, nego počivaju na jednom zajedničkom uzorku, koji uz to nije usporediv ni s bilo kojim od devet gregorijanskih tonusa. Na kraju analize sastavnih dijelova božićne Jutarnje Martinić detaljno opisuje njezin liturgijski izvedbeni kontekst svojstven njegovom rodnom mjestu (Pučišća na otoku

⁴ Usp. Jerko MARTINIĆ: Postupak variranja u napjevima čitanja božićne jutarnje na području Srednje Dalmacije u pučkoj uporabi, *Arti musices*, 19 (1988) 1, 21-70.

Braču), kojemu je nekoć nazočio u dječaćkim danima, te navodi kako je Jutarnja trajala puna dva sata. Također naglašava da je njezin izvedbeni kontekst po svojim obilježjima jasno nalikovao i podsjećao na slične *oratorijskih dimenzija*.

Drugom cjelinom *Analitičkog osvrta na transkripcije* Martinić obuhvaća sastavne dijelove Večernje — uvodni zaziv, antifone, psalme, himne i kantik. Tekstovi svih sastavnih pjevanih dijelova Večernje su, kao i u slučaju Jutarnje, prijevod latinskih iz rimskog brevijara. Prva Večernja se izvodila u predvečerje blagdana, dok se druga Večernja izvodila na sam blagdan kao njegov svečani završetak. Obje su se izvodile melodijski identičnim načinom, a razlikovale su se jedino zamjenom tekstova u odnosu na četvrti i/ili peti psalam, ovisno o prigodi. Melodijski tijekovi uvodnog zaziva Večernje *Bože, na pomoć moju priteci* (inače drugog zaziva Jutarnje) nisu se znatno razlikovali od onih iz Jutarnje. Slično je i s melodijskim tijekovima antifona. No to nije slučaj i s nizom od pet psalama koji je slijedio. Prvi psalam *Reče Gospod Gospodu mojemu* u svakom je mjestu bio zastupljen vlastitom specifičnom melodijom, no u nekim mjestima prema zajedničkom uzorku (sličnom napjevu prvog psalma božićne Jutarnje *Zašto se bune narodi*). Ona je na splitskom području i u mjestima na otoku Braču i Hvaru usmjerena prema 1. gregorijanskom tonu. U nekim mjestima splitskog područja u melodijskoj nadgradnji dvoglasjem i/ili troglasjem izvodi se unutar dur ljestvice u maniri spontanog dalmatinskog klapskog pjevanja (u Kaštel Kambelovcu, Kaštel Lukšiću, Kaštel Starome i Kaštel Novome). Pokušaj tonalitetskog višeglasja uočljiv je i u napjevima prvog psalma na otoku Braču i Hvaru, neovisno o njihovoj strukturnoj modalnoj usmjerenosti, no završni fragmenti se izvode unisono. Drugi psalam *Slavit ću te, Gospode* u mjestu Pučišća na otoku Braču pjeva se istom melodijom kao i drugi psalam iz božićne Jutarnje (*Nebesa kazuju slavu Božju*). Napjevi ovoga psalma u mjestu Krilo Jesenice na splitskom području i Vrisniku na otoku Hvaru oslanjaju se na melodijski slijed 5. gregorijanskog tona, dok se u nekim mjestima oslanjaju na 1. gregorijanski ton. Martinić zapaža da se u mnogim mjestima u srednjoj Dalmaciji ovaj drugi psalam Večernje izvodio melodijom prvog psalma. Napjevi trećeg psalma Večernje *Blago čovjeku, koji se boji Gospodina* mahom su udaljeni od gregorijanike. Svi napjevi četvrtog psalma *Hvalite, djeco, Gospoda* iz pet mjesta sa splitskog područja u opsegu su intervala sekste, dok su iz četiri mjesta na otoku Braču i jednoga na otoku Hvaru u opsegu kvinte i bliski 5. gregorijanskom tonu. Napjevi petog psalma *Hvalite Gospoda svi narodi* iz četiriju mjesta na otoku Braču i dvaju na otoku Hvaru udaljeni su od gregorijanike i oslanjaju se na zajednički melodijski predložak, dok je od dva napjeva ovoga psalma sa splitskog područja onaj iz Veloga Varoša u Splitu blizak 5. gregorijanskom tonu, a onaj iz Gornjeg Sela na otoku Šolti 6. gregorijanskom tonu. Navedeni redosljed pjevanih psalama u posebne dane ili blagdane bio je podložan promjenama. Nakon niza od pet otpjevanih psalama slijedio je himan. Martinić analizira čak 14 himana. Osvrnut ćemo se samo na izvedbeni kontekst nekoliko njih. Himan *Isuse svih Spasitelju* u svim mjestima se izvodio istom melodijom kao i na božićnoj Jutarnjoj. Melodijom ovog božićnog himna na Večernjama u nekim mjestima mogli su se pjevati i neki drugi, čiji su

tekstovi u osmercima. Primjerice, *Svjetlosti Tvorče preblagi* (himan u obične nedjelje) i *Nebeski Jeruzolime* (u dane posvećenja Crkve). Himan *Zdravo morska zvijezdo* izvodio se na Večernjama u čast Djevice Marije, u marijanskim procesijama i pobožnostima, a Martinić ga je snimio u 22 od 26 mjesta srednje Dalmacije u kojima je istraživao. Himan *Usta moja uzdižite* sastavni je dio Večernje na blagdan Tijelova, no izvodi se i pri blagoslovima sa Presvetim Oltarskim sakramentom i u procesijama. Napjevi završnog hvalospjeva Večernje *Veliča duša moja Gospodina* na splitskom području oslanjaju se mahom na 1. gregorijanski ton, a na otoku Braču uglavnom na 8. gregorijanski ton, kao i na otoku Hvaru. Raznolikost njihove tonalitetno-modalne izvedbe odraz je stupnja gregorijanskog utjecaja.

U trećoj cjelini *Analitičkog osvrta na transkripcije* Martinić analizira tzv. *malu* Večernju koja je u vrijeme njegovog snimanja u prvoj polovici 1970-ih bila poznata samo crkvenim pjevačima iz Pučišća i Postira na otoku Braču. Način izvedbe napjeva *male* Večernje vezan je uz model pjevanja *na dugo i kratko* u kojemu se duži melodijski tijekovi napjeva svečane Večernje za nedjelje i blagdane spontano preoblikuju u kraće, a oni se bez orguljske pratnje izvode ubrzano i pokretljivo (*corrente*). Za model pjevanja *na dugo i kratko* Martinić ističe da je *fenomen tajnovitosti procesa pučke inventivnosti*.

Nakon opsežnog poglavlja *Analitički osvrt na transkripcije* u prvom svesku slijedi *Sinteza* (str. 93-110), *Zaključak* (str. 111-115), *Popis pjevača* (str. 117-122), *Literatura* (str. 123-125), sažetak na njemačkom jeziku *Zusammenfassung* (str. 127-130), *Prilozi: A. Dodatne spoznaje* (str. 133-154), *B. Transkripcije* (str. 155-162), *C. Faksimili* (str. 163-165), *D. Dokument* (str. 166) i na kraju *Kazalo imena* (str. 167-169). Moramo upozoriti da se *Prilozi* ne odnose samo na ovu (treću) Martinićevu knjigu. Naime, prilog pod *A. Dodatne spoznaje* autorov je završni osvrt u kojem ističe neke generalne spoznaje o glagoljaškom pjevanju na području triju mikroregija srednje Dalmacije koje je istraživao, do kojih je došao analizom transkripcija obavljenih u svojoj prvoj, drugoj i trećoj knjizi. Među ostalima, ističe i pokazuje da je utjecaj gregorijanike neznatan u napjevima splitskog područja, *upadljiviji* na otoku Braču i *jasno prepoznatljiv* na otoku Hvaru. U suglasju s time tonalitetnost napjeva prevladava na splitskom području, dok je modalnost napjeva najzastupljenija na otoku Hvaru. U *Dodatnim spoznajama* autor se bavi i napjevima *Gospina plača* iz nadaleko poznate noćne procesije *Za križen* na otoku Hvaru, koji nemaju veze s predmetom istraživanja naznačenim u naslovu ove knjige, a analizom ih je već obuhvatio u svojoj prvoj knjizi objavljenoj 1981. godine na njemačkom jeziku. Očito je želio iskoristiti prigodu pa u nešto izmijenjenu obliku i detaljnijoj analizi upotpuniti već objavljeno o ovoj posebnosti (i na hrvatskome jeziku). Da bi se u analitičkom izlaganju mogli lakše referirati na melodijske tijekove transkripcija šest varijanti napjeva *Gospina plača*, izdvaja zapise šest ponavljajućih *motiva*, dok cjelovite transkripcije svih šest napjeva donosi u prilogu *B. Transkripcije*. Nije suvišno da su se transkripcije šest varijanti napjeva *Gospina plača* tako našle i u ovoj knjizi, jer je riječ o glagoljaškim napjevima unikatnih melodijskih značajki koji se izvode u procesiji s tradicijom dužom od pet stotina godina, a procesija *Za*

Križen na otoku Hvaru je 2009. godine upisana u UNESCO Reprezentativnu listu nematerijalne kulturne baštine čovječanstva.

U drugom svesku ove knjige Martinić prilaže 359 transkribiranih zapisa glagoljaških napjeva, koji su u prvom svesku bili predmetom njegove komparativne analize. Najprije je priložio 115 transkripcija napjeva iz 10 mjesta šireg područja Splita (Kriilo Jesenice, Klis, Veli Varoš, Vranjic, Kaštel Kambelovac, Kaštel Lukšić, Kaštel Stari, Kaštel Novi, Kaštel Štafilić, Gornje Selo na otoku Šolti). Slijede 162 transkripcije napjeva iz 10 mjesta otoka Brača (Pučišća, Praznica, Gornji Humac, Postira, Dol, Škrip, Supetar, Nerežišća, Selca, Novo Selo), te na kraju 82 transkripcije napjeva iz 6 mjesta otoka Hvara (Vrbanj, Vrboska, Vrisnik, Stari Grad, Svirče, Jelsa). U rukopisnim transkripcijama ostao je vjeran svom *horizontalno-vertikalnom odnosno vertikalno-tematskom sustavu (sistemu, načinu, dispoziciji* — kako ga još naziva) koji mu se u predstavljanju ovako kompleksne snimljene građe iz različitih lokaliteta i mikroregija pokazao iznimno korisnim i prikladnim. Međutim, jasno je da takav sustav zahtijeva znatno više vremena, truda i preciznosti negoli onaj konvencionalni, pisan uobičajeno od jednog kraja crtovlja do drugog. Jer, dio melodije napjeva koji se najčešće ponavlja variran u Martinićevoj zapisu potpisan je jedan ispod drugoga (bez obzira je li riječ o jednoglasju ili višeglasju) pa notni zapis često ne ispunjava cijelo raspoloživo crtovlje. Ovakav način notnih zapisa odlikuje preglednost glazbene forme, a sama njihova slika ukazuje da je često riječ o složenim glazbenim formama. Zbog preglednosti i lakše usporedbe finalnih notnih zapisa početne transkripcije kasnije je, koliko je bilo moguće, transponirao u skupine istih tonaliteta. Budući da je glagoljaško pjevanje u slobodnom ritmu (kao i gregorijansko), napjeve je u notnim zapisima prikazao u slobodnom ritmu, a kao jedinicu mjere (*trajanje udarca*) ponovo je uzео osminku. Na preciznost zapisa ukazuju i notne vrijednosti: od tridesetdruginke do cijele note.

Ova Martinićeva knjiga iznimno je vrijedan znanstveni doprinos u proučavanju glagoljaškog pučkog crkvenog pjevanja u liturgijskim obredima Jutarnja i Večernja na prostoru triju mikroregija srednje Dalmacije. Zajedno s analiziranom građom u spomenutoj Martinićevoj prvoj i drugoj knjizi predstavlja jednu cjelinu kojom je obuhvaćen cjelokupni repertoar glagoljaškog pjevanja na lokalitetima u kojima je istraživao, i to u njegovom predkoncilskom obliku. Ovakvo opsežno terensko istraživanje, koje je u konačnici rezultiralo objavljivanjem triju knjiga s ukupno 1179 stranica i analizom svih priloženih transkripcija više od 900 napjeva, na spomenutom prostoru nitko prije i poslije njega nije proveo. Cjelokupna obuhvaćena bogata građa u ovoj je, kao i ostalim Martinićevim knjigama, izvanredno pažljivo izložena i analizirana, a bit će nezaobilazna u daljnjem proučavanju bogate tradicije glagoljaškog pjevanja na prostoru srednje Dalmacije — kako muzikologa i etnomuzikologa, tako i folklorista, glazbenih antropologa, glazbenih sociologa. Budući da smo svjedoci da je kontinuirani tijekom usmene predaje ovoga oblika pučkoga crkvenog glazbovanja nakon liturgijskih reformi Drugoga vatikanskog koncila prekinut ili je ugrožen u mnogim sredinama u kojima je stoljećima egzistirao, Martinićeve transkripcije napjeva zajedno s njegovim

tonskim zapisima (za očekivati je uskoro digitaliziranim) bit će od velike koristi crkvenim pučkim pjevačima i pojedincima koji ga u svojoj lokalnoj sredini nastoje obnoviti i/ili očuvati, barem u naznakama iz nekadašnjeg iznimno raznolikog i bogatog repertoara, kako liturgijskog tako i paraliturgijskog.

Vladan VULETIN
Split

