

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

Michal Grover-Friedlander: *Vocal Apparitions: the Attraction of Cinema to Opera*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2005, str. 186, ISBN 0-691-12008-0

Od samih početaka filma i filmske glazbe, filmski su se skladatelji oslanjali na znanje preuzeto iz Wagnerovih opera: na upotrebu orkestra, *Leitmotiva* te, uopće, na koncept *Gesamtkunstwerka*. Međutim, knjiga *Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema To Opera* (Vokalne pojavnosti: privlačenje filma operi) autorice Michal Grover-Friedlander ne govori o Wagnerovoj dramaturškoj upotrebi orkestra kao temelju »privlačenja« operi i filma. Grover-Friedlander počinje istraživati odnos opere i filma od naizgled najnevjerovatnije točke — vokalne arije. Arija je cilj i vrhunac opere te je na poseban način povezana s filmom. Na prvi je pogled Grover-Friedlander svoju knjigu strukturirala kronološki: počevši od nijemog filma, ona nastavlja s filmskim verzijama Verdijevih opera *Otello* i *Falstaff*, koje su režirali Franco Zeffirelli i Götz Friedrich, da bi završila pisanjem o suvremenoj operi Francisa Poulenca *La voix humaine* (Ljudski glas). Međutim, pokazuje se da je kronologija samo »paravan« za istraživanje uloge ljudskog glasa u filmovima. Analogno tome, dijelovi knjige nose naslove: »Nijemi glasovi« (prvi dio), »Vizije glasova« (drugi dio) i »Ostaci glasa« (treći dio).

Ideja je sljedeća: jedna od karakteristika opere je pretjerivanje. Pretjerivanje uključuje i ono što se čuje (operni glas) i ono što se vidi (operno tijelo). Dovodeći glas na rub njegovih mogućnosti, na rub njegova prirodnog stanja, opera se mora osloniti na **videno**. Grover-Friedlander iznosi brojne primjere, od nijeme izvedbe opernog pjevanja u filmu *Noć u operi* braće Marx do upotrebe arije iz Donizettijeve opere *Lucia di Lammermoor* u filmu *Peti element* Luca Bessona. Kroz te primjere autorica također potvrđuje bit mita o Orfeju: nevjerovatnu moć glazbe koju jedino može poništiti pogled — vizualno, što leži u srcu filma. Euridika se mora vratiti svijetu mrtvih, premda joj glazba nudi mogućnost »prolaza« između života i smrti.

Orfičkom smrću autorica nastavlja istraživati ariju kao središnji broj opere. Sve u operi vodi ariji, *bel cantu*, lijepom pjevanju. Glas *prima donne* se sluša kao krajnji, operni glas koji je jedini sposoban izvesti »savršenu« pjesmu. Ali, užitak traje samo nekoliko minuta (što je doista kratko u odnosu na cjelokupno trajanje opere), i zatim »umire«. Nemoguće je sačuvati ariju od »umiranja« — glazba uvijek dolazi do kraja. U ariji je također sadržana dramaturška smrt: ženski lik u operi (operno tijelo) umire ili najavljuje svoju smrt pjevajući. Dakle — ljepota pjevanja je samo pokriće: ona skriva smrt *prima donne*.

Kako se sve to povezuje s filmom? Michal Grover-Friedlander knjigu započinje proučavanjem nijemog filma *Fantom u operi* (1925.). Da bi potvrdila tezu autorica je, čini mi se, mogla izabrati bilo koju verziju *Fantoma u operi* Gastona Lerouxa, čak i slavni mjuzikl Andrewa Lloyda Webbera. No ona je mudro izabrala nijemi film, kako bi pokazala da se gesta opernog glasa koju iznosi operno tijelo može **pokazati** čak i ako uopće **nema glazbe**. Posebnost njezinog izbora je nijemost: ona piše o tišini kao o vrhuncu arije. To znači da pretjerano pjevanje postaje vrisak, izraz užasa i da taj vrisak pri kulminaciji prerasta u nijemu gestu.

Fantom u operi je također dobar primjer pojma *acousmêtre*, koji je (Fantomov) glas bez tijela. Takav glas izaziva tjeskobu u onima koji ga slušaju. Grover-Friedlander se vraća tom pojmu (*acousmêtre* je prvi definirao Michel Chion) na kraju knjige gdje nalazi tragove glasa Marije Callas u filmu *E la nave va* Federica Fellinija. Film počinje pogrebom *prima donne* Edmee Tetue: njezin je pepeo rasut u more, a čin prati njezin vlastiti glas s gramofonske ploče, što koincidira sa sudbinom pepela same Marije Callas. Postoji također mogućnost, misli Grover-Friedlander, da je snimljeni glas u Fellinijevom filmu glas Marije Callas, premda se njezino ime ne pojavljuje na filmskoj špici. Što ako...? pita Grover-Friedlander pišući da je Edmea zapravo anagram od Medea, koja je bila grčka junakinja, ali i junakinja i naslov Cherubinijeve opere u kojoj je Callas rado pjevala. Osim toga, *Medea* je naslov filma Piera Paola Pasolinija u kojemu se Callas pojavljuje kao filmska zvijezda (ne kao pjevačica nego kao glumica). Pasolini je svojim filmom dokazao da operno tijelo Marije Callas može biti nijemo (u filmu ona uopće ne pjeva) i da je moguće odvojiti tijelo od glasa.

No ovo nije ključna točka knjige *Vokalne pojavnosti*. Michal Grover-Friedlander je htjela pokazati kako »savršena« arija vodi smrti, ali da i nakon smrti uvijek postoji život (ako ne drukčije, »reinkarnacija« se zbiva kada se odvoje operni/filmski lik od pjevačice/glumice koja, na kraju, živa ustaje sa smrtnog odra i klanja s publici). Tijekom cijele knjige autorica slijedi liniju život — smrt — ponovno rođenje, koju nalazi u biti opere, ali i u biti filma (film je često »proglašavan mrtvim« ali je uvijek ponovno »uskrsnuo« — naročito u vrijeme prelaska na zvuk, i u pedesetima, kada je otkrivena televizija). Osim toga, Friedlander tvrdi da film oživljava operu, odnosno da film kao novi medij produljuje život umirućem mediju opere.

U *Vokalnim pojavnostima* Michal Grover-Friedlander ne istražuje dramaturške veze između opere i filma koje su spomenute na početku teksta, ona čak ne pruža previše pozornosti neprizornoj glazbi koja prati te filmove. Naime, tek kada piše o

Rossellinijevom filmu *Una voce umana* i njegovom »predtekstu«, Cocteauovom kazališnom komadu *La voix humaine*, ona »dodiruje« pojam neprizorne glazbe ali ne spominje njezinog skladatelja — o skladatelju, redateljevom bratu Renzu Rosselliniju, saznajemo tek iz fusnota. To pokazuje kako »izravni« kontakt operne glazbe i filmske glazbe nije u središtu njezinog interesa. Ona istražuje njihovo povezivanje na drukčiji način, način koji je izuzetno rijedak među analitičarima filmske glazbe — ona stavlja dva medija jedan uz drugi, te traži paralele koje se ne mogu vidjeti direktnom usporedbom njihovih glazbi.

Autorica uspoređuje ono što leži u biti opere i ono što leži u biti filma — vokalno i vizualno — te, na čitateljevo najveće iznenađenje, otkriva da imaju mnogo toga zajedničkog. Grover-Friedlander nije previše zadovoljna kako je talijanski redatelj Franco Zeffirelli »pretvorio« Verdijevu operu *Otello* u film (prema autorici, Zeffirelli nije pažljivo čitao Verdijev i Boitov tekst pa nije vizualno interpretirao značaj »savršene« pjesme). S druge strane, ona otkriva tragove »filmičnosti« u Verdijevoj operi *Falstaff* (na primjer, natruhe sinkronizacije u nekim Falstaffovim arijama, te elemente crtanog filma), koje je redatelj Götz Friedrich pozorno slijedio u svom filmu.

Knjiga završava apoteozom Marije Callas. Zanimljivo, premda govori o smrti, Grover-Friedlander pronalazi »happy end« u mogućnosti da se operni glas vrati — u filozofskom tumačenju, poput ptice feniks koja ustaje iz vlastitog pepela.

Knjiga *Vokalne pojavnosti: privlačenje filma operi* je fascinantna ne samo zbog novog pristupa, nego i zbog mnogih pitanja koja postavlja i na koja odgovara. Također, knjiga otvara put novim istraživanjima, te omogućava proširenja i primjene teze na druge filmove (na primjer, *Diva* Jean-Jacques Beineix, *Filadelfija* Jonathana Demmeja, pa čak i *Carmen* Carlosa Saure), ali i na druge medije koji su na vlastiti način povezani s opernom glazbom i opernim glasom.

Irena PAULUS
Zagreb

Vjera Katalinić — Sanja Majer-Bobetko (ur.), *Ivan Padovec (1800-1873) i njegovo doba*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2006, 412 str., ISBN 953-6090-16-3

Kad bi se analizirala prisutnost hrvatskih skladatelja u našem glazbenom okruženju, a isto tako i javno mnijenje o količini i kvaliteti te prisutnosti, mogli bismo steći dojam da je hrvatska glazba prepuna zaboravljenih, zanemarenih i odbačenih glazbotvoraca. Kada je riječ o Ivanu Padovcu, opći sud je isti. No, je li Ivan Padovec doista samo jedan od likova koji su prohujali kroz našu povijest a da im se za njihovu uspješnost baš nikako ne odužujemo, mogli bismo se s pravom upitati nabrojimo li nekoliko činjenica iz sadašnjosti: Gitarističko natjecanje *Ivan*

Padovec, koje se upravo njemu u čast od 2001. godine održava u Hrvatskoj i priziva sve mlade gitarističke talente; suvremena notna izdanja *Koncertnih varijacija na 'Venecijanski karneval'*, op. 62 (SAD, 1984.), *Velike poloneze*, op. 18 (Velika Britanija, 1995./6.) i *Popijevki uz pratnju gitare* (priredio D. Petrinjak, HMD, Zagreb, 2000.); autorske kompaktne ploče *Soirée Belliniana* (A. B. Amisich, gitara, Padova, 1998.), *Vijenac pjesama* (Varaždin, 1997.) i *Ivan Padovec* (Varaždin — Zagreb, 2000.); film *Gitara koja je letjela iznad grada — priča o Ivanu Padovcu iz Varaždina* (Z. Sudar, režija, 1991.); dvije Padovčeve poloneze koje je Slovenac Andrej Grafenauer ponudio na internetskim stranicama posvećenima gitari (<http://www.mp3.com>) i CD-u *19. Century guitar* (2000.), uz glazbu Mertza i Marschnera. Tome možemo pribrojiti i zalaganje Darka Petrinjaka, koji se već gotovo tri desetljeća posvetio Padovčevoj revalorizaciji (prema navodu Z. Blažekovića). Konačno, Međunarodni znanstveni skup održan u Zagrebu i Varaždinu 28.-30. rujna 2000. slavio je 200. godišnjicu rođenja Ivana Padovca, a proslava je obuhvatila i tri koncerta, dvije izložbe i promociju notnog izdanja *Ivan Padovec. Popijevke uz pratnju gitare*, što ga je bio priredio Darko Petrinjak.

Za pronalaženje razloga zbog kojih držimo da Padovčeva djelatnost ipak nema dovoljnu pozornost glazbene javnosti, valja zaviriti s druge strane medalje. Spomenuti kratki igrani TV film, recimo, patetična je romansirana biografija Ivana Padovca, koja je gledateljeva srca pokušala osvojiti pričom o hendikepiranom, dobrodušnom i poštovanom umjetniku. Serija LP-a *Antologija hrvatske glazbe iz 1973. godine*, na primjer, omaškom je predstavila Padovca skladbom *Nokturno*, za koju je kasnije ustanovljeno da pripada Johannu Kasparu Mertz (zvučne i audiovizualne zapise je u zborniku obradila Vedrana Juričić). Nekorektnih primjera različite vrste moglo bi se još naći, no i dva su dovoljna da zaključimo kako osnovni problem možda ne leži u (ne)prisutnosti naslijeđenih umjetnikovih djela u našem glazbenom životu, već u tome što posjedujemo necjelovitu i iskrivljenu sliku o autoru i njegovu opusu. Radovi šesnaestoro autora objavljenih u ovome zborniku, a predloženih šest godina prije na znanstvenom skupu, nastali su stoga s namjerom da se znanja o Padovcu dopune, korigiraju i zaokruže, a to se moralo učiniti na više razina.

Iste biografske retke iščitati na novi način sugerira Gorana Doliner, pa izdvaja one detalje koji otvoreno kazuju o psihički jakom Padovcu, prije svega pragmatičnom i snalažljivom, koji je svoju marljivost i talentiranost usmjerio na osiguranje umjetničke i materijalne egzistencije. Padovčev rad hrvatska je glazbena historiografija pratila od njegova života pa do današnjih dana, kako prikazuje Sanja Majer-Bobetko, no ista je historiografija prema njemu imala nedovoljno profiliran stav. To se odnosi na dvojbe oko toga treba li istaknuti Padovca kao skladatelja ili virtuoza, opravdati li skladateljstvo koje se nije opredijelilo za nacionalni izraz ili mu »hrvatstvo« nametnuti, te kakvo mu mjesto dodijeliti u referentnoj literaturi. Prenašanje nepotpunih informacija stvorilo je neuravnoteženu sliku o glazbeniku koji je u povijesti ostavio trag kao gitaristički virtuoz, skladatelj čije su skladbe objavljivali poznati europski nakladnici, idejni tvorac deseterostrune gitare, autor

udžbenika za gitaru, pedagog i organizator glazbenih priredbi. Neke netočne biografske činjenice naslijeđene iz površnoga historiografskog prijenosa ispravila je Ljerka Perći, proučavajući u varaždinskim arhivskim izvorima dokumente o dvadesetak članova obrtničke obitelji Padovec, ispisujući podacima potkrijepljene životopise od pradjeda pa do braće i sestara. Utvrdila je da je otac glazbenika Ivan Krstitelj (a ne Ivan Ignac), rođen 1773. (a ne 1770.), identificirala kuću gdje je zapravo rođen Ivan Eugen Padovec, te pobila često citirane tvrdnje o navodnom ujaku u Beču koga da je glazbenik Padovec posjetio 1818. godine. Sve dosadašnje popise skladbi Ivana Padovca (od kojih su se autori uglavno pozivali na onaj Franje Kuhača iz 1893.) ispravio je Zdravko Blažeković. Utvrdio je ukupan broj od 75 djela s navedenim brojem opusa i 89 bez broja opusa, te ustanovio da je 9 skladbi s nepotvrđenim i pogrešnim atribucijama. Izradio je detaljne kataloške kartice svakog pojedinog opusa, te priložio popise zbirki u kojima se nalaze skladbe Ivana Padovca, suvremenih izdanja koja sadrže njegove skladbe, nakladnika koji su tiskali skladbe za njegova života, osoba kojima je Padovec posvetio skladbe i autora tekstova koje je uglazbio. Blažekovićevo istraživanje nudi i više od suvremenog popisa djela. Njegovi argumentirani komentari oko motiva nastanka većine opusa (izravna veza između skladanja i tiskanja, narudžbe nakladnika, popularne opere, susret s Ilircima u gostionici »Zum Morgenstern«...) postavljaju Padovčevo skladateljstvo u sasvim novi kontekst. Velika važnost koju je pridavao izdavanju svojih skladbi, numeriranje opusa koje je rezervirao samo za tiskana izdanja, mnogi prijepisi, posvete i briga oko prodaje skladbi, skladanje djela za publiku (u Beču su to uglavnom skladbe za gitaru na popularne teme, a u Varaždinu solo popijevke) govore o praktičaru, glazbenom zanatliji, koji je skladateljstvo držao jednako važnim aspektom svoga umjetničkog djelovanja kao i koncertiranje.

Traženje izvanglazbenih poticaja i socijalni kontekst u kojemu se nastojalo razumijeti značenje djelovanja Ivana Padovca iskristalizirali su se kao ključ pristupa gotovo svakoga autora. Potpunu ocjenu njegova gitarskoga opusa možemo potražiti u radu Darka Petrinjaka, koji opus promatra s više strana: u kontekstu romantičarskoga pokreta; novograđanskoga sloja koji je tražio nezahtjevnju glazbu bezazlene ugone; glazbene sredine Beča pomamljene za recentnom (pogotovo) talijanskom operom čije »hitove« bogati sponzori žele imati tiskane u mnogim varijantama; Padovčevih osobnih ambicija; njemu je razina glazbe za amatere bila dovoljno područje na kojemu je živio njegov svirački i nedovoljno razmahan skladateljski talent. Petrinjak Padovca stilski smješta na stupanj prethodne generacije Molina, Matiegke, von Calla, Legnanija, Carcassija, donekle Carullija i Giulianija, zaključuje da njegov jezik pokazuje izvjesnu oskudnost, nedostatke i ograničenja, ali, s druge strane, i izraziti sluh za instrument. Funkcionalnost fature, izbjegavanje svake nespretnosti, protok, lakoća bile su očito presudne kvalitete koje su prepoznali i nakladnici Padovčevih djela, nastojeći svojim poslom odgovarati na zahtjeve vremena. Identičan pristup, ali na području solo popijevke, imala je Koraljka Kos, postavljajući Padovca u kontekst hrvatske (uz Livadića, Lisinskog i Kirschhofera) i europske glazbe (uz Webera, Schuberta, Zumsteega i Loewea), u krug amaterske

»kućne« glazbe i u tradiciju romantičkog klasicizma. Skladatelja je imenovala majstorom melodijske invencije i ekspertom formiranja pratnje, sklonog glazbi koja intenzivira opći ugođaj stihova, te izdvojila nekoliko skladbi vrijednih pozornosti. Rozina Palić-Jelavić dala je uvid u operne i operetne predloške (Aubera, Donizettija, Bellinija i Meyerbeera) koji su poslužili Padovcu za gitarske transkripcije. Umješnost populariziranja belkantističkih fraza koja se sastojala u prenošenju retorike kazališnoga predloška u glazbeni jezik prikazao je Alessandro Boris Amisich na primjeru pet fantazija na teme iz Bellinijevih opera. Iz interpretacijskog kuta, Amisich je Padovca ocijenio kao dobrog skladatelja tzv. potrošačke glazbe.

Pedagoška strana Padovca prepoznaje se u sastavljanju *Škole za gitaru*, primjerak koje se čuva u knjižnici Hrvatskoga glazbenog zavoda. Alemka Orlić nalazi da je njezin nastanak bio izravno potaknut natjecanjem koji je 1840. raspisao samouk i marljiv vježbač gitare Nikolaj Petrovič Makarov, koji je k tome maštario o gitari punog i snažnog zvuka. Sa svojim teorijskim i praktičnim dijelovima kroz koja se prolazi logično ali brzo, te uputom za sviranje deseterostrune gitare, Padovčeva *Theoretisch-practische Guitar-Schule* u metodičkom je smislu izvrsno pisan udžbenik za početnike i samouke koji su već imali izvjesnu sviračku spretnost, ali im je bila potrebna dopuna i sistematizacija znanja. Autorica u sumnju stavlja do sada prihvaćenu godinu (1842.) i mjesto (Beč) izdanja objavljena kod Werner & Comp., a kao moguće argumente navodi Leipzig, te godinu nakon 1842., a svakako prije 1859., te vjeruje da je knjiga doživjela barem jedno ponovno izdanje. U opsežnom radu s bogatom foto dokumentacijom Alex Timermann prikazuje vrste, autore i graditelje gitara s dodanim basovskim žicama, zaustavljajući se na bečkim graditeljima 19. stoljeća, posebno na doprinosu Johanna Georga Stauffera i njegova sina Johanna Antona. U krugu ove bogate europske tradicije, Padovčeva deseterostruna gitara, koja se danas kao vlasništvo Hrvatskoga glazbenog zavoda čuva u Muzeju za umjetnost i obrt, ima svoje posebno mjesto. Ideja o promjeni ugodbe basovskih žica tijekom sviranja, sustav koji je Padovec osmislio, nije, međutim, sasvim nova — upotrijebljena je već kod švedske lutnje. Timermann nadalje precizira da Padovčevu gitaru nije izradio Johann Georg Stauffer, već jedan od njegovih najtalentiranijih učenika Friedrich Schenk.

Dok je Padovčevo skladateljstvo trebalo revalorizirati, njegovu koncertnu virtuoznost, o kojoj se toliko priča, trebalo je potvrditi. To je bio i najteži zadatak jer su pisani izvori nadasve oskudni. Tako još uvijek nemamo cjelovit uvid u Padovčevu kronologiju nastupa, turneja, kao ni detaljnije opise njegova sviračkoga umijeća. Snježana Miklaušić-Ćeran zavirila je u glazbenu kritiku nastupa Ivana Padovca u Hrvatskoj i rekonstruirala tipove koncerata: od 1828. bili su to koncerti mješovitog tipa gdje je Padovec nastupao u različitim sastavima i ulogama, 1839. vezala je ime Padovca uz prvi prigodni, božićni koncert, a 1841. uz prvi *Concert spirituel* u Zagrebu. U jednoj kritici iz 1839. možemo iščitati odnos slušateljstva prema umjetniku i glazbi: »... obradovao nas je gospodin Padovec, domorodni glazbeni umjetnik i virtuoz na gitari jednom večernjom zabavom... Njegovo izvrsno sviranje, kao i njegove ljupke (krepke) skladbe pružile su ugodan užitek brojnim okupljenim

prijateljima umjetnosti...« (str. 44). O djelatnosti Ivana Padovca u Beču Vjera Katalinić je izvore potražila u Bäuerleovom kazališnom izvješću te potvrdila dva Padovčeva nastupa. U onom iz 1831. Padovec je u pauzi kazališne predstave (što je bila poznata bečka tradicija) svirao vlastite *Varijacije na Schubertov 'Trauerwalzer'* i jedan Giulianijev koncertni rondo, za što je dobio odličnu kritiku: »Dopadljiva skladba u varijacijama obraća se svima, a umjetnik je požnjeo izvanredan uspjeh svojom znatnom spretnošću.« (str. 72) Katalinić je, nadalje, komentirajući Kuhačeve navode, promotrila posredne i neposredne utjecaje koje je Padovec mogao imati u Beču: od gitarista-virtuoza, skladatelja, pedagoga i autora škola za gitaru do izdavača. U glazbenom životu 19. stoljeća skladatelj i interpretator bili su često ista osoba, a pojam virtuoz odnosio se na izvođenje, budući da je koncepciju virtuoznosti romantizam s područja idejnoga gurnuo u sferu djelatnoga, kako je obrazložio Stanislav Tuksar. To su još dodatni detalji koji nas uvjeravaju da se Padovec uklapa u sliku svojega vremena.

Većina je autora nastojala pronaći moguće utjecaje sredine na Padovca. Istraživanje Nade Bezić govori u prilog Padovčeva utjecaja na sredinu u kojoj je djelovao. U toku svoga desetogodišnjega boravka u Zagrebu, Padovec je davao poduke u sviranju gitare i violine, osnovao Zagrebački sekstet, sudjelovao u osnivanju Filharmonijskog tj. Glazbenog društva, te nastupao na društvenim koncertima. Na općoj razini, u prvoj polovici 19. stoljeća događala se živopisna povijest gitare, tada tipičnoga kućnog instrumenta koji je služio za samostalnu i komornu svirku. O njoj Bezić priča kroz poduku, koncertni podij, izradu instrumenata i muzikalije, temeljeći spoznaje na arhivskim izvorima, osobito priličnom broju muzikalija za gitaru iz fonda knjižnice Hrvatskoga glazbenog zavoda. Slučajna ili ne, činjenica je da je nakon posljednjih Padovčevih koncerata iz 1840-ih prestala nazočnost gitare u zagrebačkom javnom glazbenom životu.

Na kraju, krugu popisa pridružuje se i bibliografija napisa o Ivanu Padovcu koju su izradili Mirko Orlić i Darko Pertinjak. Bibliografija sadrži sve napise provjerene u izvorniku, u kronološkom slijedu od godine 1827. pa do 2002. i zatim u abecednom popisu prema autorima.

Dokumentirane povijesne činjenice, osvjetljavanje nekoliko strana djelovanja, te postavljanje Ivana Padovca u odgovarajući okvir matične i europske glazbene kulture novina je ovoga zbornika. S najvećom pozornošću u dosadašnjoj historiografiji obrađeno je njegovo skladateljstvo. Autorski radovi daju nam zaključiti da je riječ o talentiranom i vještom skladatelju koji je odgovarao na potrebe vremena i dominantnoga sloja, ali bez ambicija za dublji osobni skladateljski razvoj. Nema sumnje da ozbiljnošću pristupa zbornik postaje relevantni izvor o ovome hrvatskom glazbeniku. Kako je zbornik, međutim, ipak zbir zasebno nastajalih priloga, što u konačnici ponegdje neminovno rezultira prazninama i neujednačenim sadržajem, za cjeloviti znanstveni prikaz potreban je drugi tip publikacije. U tom bi smislu monografija, na čije nastajanje urednice Vjera Katalinić i Sanja Majer-Bobetko apeliraju, bio sljedeći korak u radu, kojim bi se cjelokupna građa uredila te nadopunila nedostajućim karikama. Time bi i prisutnost Ivana Padovca u

današnjoj glazbenoj kulturi dobila na težini, jer se pojedina obnavljanja i oživljavanja umjetnikovih djela tada ne bi doimala kao osamljeni pokušaji otimanja od zaborava, već trajno zabilježena tradicija u našoj svijesti.

Nataša LEVERIĆ ŠPOLJARIĆ
Zagreb

Miroslav Šicel (ur.), Ladislav Šaban — Ostavština za budućnost. Zbornik radova sa Znanstvenog susreta u povodu 20. obljetnice smrti akademika Ladislava Šabana održanog 26. rujna 2005. godine u Varaždinu, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti — Zavod za znanstveni rad u Varaždinu — Varaždinske barokne večeri, Zagreb — Varaždin 2006, 92 str., ISBN 953-154-722-X

U ovom su *Zborniku* sakupljeni radovi predstavljeni na jednodnevnom znanstvenom susretu održanom 26. rujna 2005. u okviru 35. Varaždinskih baroknih večeri (17. rujna — 9. listopada 2005.). To je bio već drugi skup o životu i djelovanju istaknutog hrvatskog glazbenog pedagoga i istraživača hrvatske glazbene prošlosti i hrvatske kulture *en général*, Ladislava Šabana. Podsjećamo ovom prigodom da je deseta obljetnica njegove smrti bila obilježena 12. studenoga 1995., kada su okrugli stol u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu organizirali Hrvatsko muzikološko društvo, Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU, Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu i Hrvatski glazbeni zavod. Izlaganja s tog okruglog stola objavljena su u dvobroju 1-2 časopisa *Kaj* iz 1996. godine.

Voditelji varaždinskog projekta bili su Ennio Stipčević i Erika Krpan, a *Zbornik radova* s navedenog varaždinskog skupa potpisuju, uz glavnog i odgovornog urednika Miroslava Šicela, urednici Eduard Vargović i Ennio Stipčević. U *Zborniku* je objavljeno sedam radova, *Predgovor* Erike Krpan i *Bibliografija radova Ladislava Šabana*. Raspored tekstova prezentiranih u *Zborniku* je sljedeći: Koraljka Kos, *Zov izvora — Znanstvena metoda Ladislava Šabana*; Ennio Stipčević, *Ladislav Šaban kao povjesničar kulture*; Vedrana Juričić, *Stanje ostavštine Ladislava Šabana*; Jakša Zlutar, *Metodičke osnove klavirske pedagogije Ladislava Šabana*; Emin Armano, *Orgulje u Hrvatskoj kao tema istraživanja Ladislava Šabana*; Nada Bezić, *Upornost starih nesporazuma oko Vatroslava Lisinskog*; Marija Roščić, *Ladislav Šaban — vrstan portretist vremena. Radovi objavljeni u časopisu Kaj od 1969.-1985. godine*.

Zajednički nazivnik svih radova duboki je pijetet, koji autori iskazuju prema Šabanu kao osobi i njegovu radu. A taj je rad, kako je ovdje i pokazano, bio višestruk. U središtu njegova znanstvenog interesa bila je glazbena prošlost sjeverne Hrvatske, te povijest orgulja i graditelji orgulja u Hrvatskoj. Pritom je Šaban, kako je istaknula K. Kos, inzistirao na neposrednom proučavanju izvora, što je držao »nezaobilaznom pretpostavkom svakog muzikološkog istraživanja.« (str. 10) Stoga ne čudi da je

Šaban zaslužan i za sustavno pokretanje istraživanja hrvatskih glazbenih arhiva i uključivanje njihovih fondova u međunarodne projekte. O kulturološkim ogledima L. Šabana, kojima je on poglavito progovarao o obitelji Kukuljević, povijesti Ivanečkoga grada i ostalih zagorskih dvoraca i kurija, pisao je E. Stipčević, a kao temeljnu njihovu značajku istaknuo »sintezu povjesničarskog znanja i književnog nadahnuća«. (str. 23) Ostavština L. Šabana, koja su čuva u Odsjeku za povijest hrvatske glazbe Zavoda za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, tema je koju je obradila i predstavila V. Juričić. Ta se ostavština sastoji od osobne muzikološke knjižnice i dragocjene dokumentacijske građe, najveći dio koje je tijekom 2003./2004. digitaliziran i pohranjen na CD-ima i na mikrofilmovima, indeksiran i pretraživ po ključnim riječima, a planira se i mrežna prezentacija. Metodičke značajke Šabanove klavirske pedagogije, kojoj je cilj bio »teoretski formulirati 'Zagrebačku pijanističku školu', odnosno 'Metodu Stančić'«, (str. 40) predstavio je J. Zlatar, i sam nekoć Šabanov student. O opsegu i značenju Šabanovih prinosna glazbenoj pedagogiji u Hrvatskoj svjedoče i priloženi popisi njegovih studenata, metodičkih tekstova, instruktivnih klavirskih izdanja, redakcija klavirske instruktivne literature i redakcija notnih izdanja. Emin Armano, koji je objavio i knjigu *Orgulje hrvatskih graditelja — tragom Ladislava Šabana* (Jakša Zlatar, Zagreb 2006.), i ovom je prilikom istaknuo neupitnu utemeljiteljsku ulogu Ladislava Šabana u hrvatskoj organologiji. Armano je tragao i za poticajima, koji su Šabana doveli do istraživanja povijesnih i spomeničkih orgulja, a posebnu pozornost usmjerava na dosege njegova djelovanja, koje gdjekad podvrgava kritičkim opaskama. Poglavito se to odnosi na nedovoljan stupanj Šabanovog poznavanja svih aspekata glazbenog i tehničkog ustroja orgulja i tehničke radioničke izrade pojedinih dijelova orgulja, što, međutim, ne umanjuje njegove zasluge u razvoju organologije, te ostvarivanja zamašnog projekta sustavnog evidentiranja orgulja na području Hrvatske. »Pojava Ladislava Šabana kao povjesničara kulture zainteresiranog za orgulje predstavlja«, ističe Armano, »ključni trenutak kada u Hrvatskoj započinje period nazvan — put prema organološkoj stručnosti«, (str. 52) i zaključuje da je »Ladislav Šaban svoj istraživački i znanstveni interes stavio u funkciju djelotvorne zaštite i obnove orgulja u Hrvatskoj.« (str. 59) Kategoriziran kao pregledni članak, premda ima sve karakteristike izvornoga znanstvenog rada, slijedi izvrstan tekst Nade Bezić o nikad do kraja razriješenju temi odnosa HGZ-a prema Vatroslavu Lisinskom, o sukobu L. Županovića i L. Šabana oko tog pitanja, o interpretacijama u recentnim muzikološkim prinosima, te, napokon, o sudbinama Županovića i Šabana i njihovih ostavština. U posljednjem tekstu u *Zborniku Marija Roščić na temelju Šabanovih članaka objavljenih u časopisu Kaj u razdoblju 1969.-1985. godine oslikava piščev portret zaključujući: »Šabanove su zabilježbe o glazbi, glazbenicima, glazbalima — i uz to svim pripadajućim pojavama — vrlo osebujne. [...] Obilje podataka, stručno i znanstveno obrađenih, 'garniranih' pokojim štiklecom i velikim znanjem i ljubavlju prema kulturnom nasljeđu kajkavskih krajeva jesu Šabanova jednadžba za pitkost štiva i vrstan portret vremena koje obrađuje.« (str. 79)*

Zbornik zaključuje *Popis radova Ladislava Šabana*, koji se sastoji od iscrpnog popisa Šabanovih muzikoloških radnji, što ga je sastavio Z. Blažeković, i Zlatarova popisa objavljenog u ovom Zborniku također i uz njegov tekst. Taj je popis Šabanovih radova objavljen prvi put 1988. godine u *Spomenici posvećenoj Ladislavu Šabanu* (HAZU, Zagreb). Blažekovićev popis je ažuriran za objavljivanje u *Kulturološkim ogledima Ladislava Šabana* (priredio Ennio Stipčević, Matica hrvatska — Ogranak Varaždin, Varaždinske barokne večeri, Varaždin 2005.), te kao takav pretisnut i u ovom Zborniku. Tko god je ažurirao Blažekovićev popis učinio je to nedovoljno pažljivo, što je rezultiralo manjim, ali zbunjujućim previdima. Tako su neki tekstovi, koji su 1988. doista bili samo u rukopisu, tijekom sljedećih godina objavljeni. Oni su ovdje registrirani dvostruko: kao rukopisi i kao objavljeni radovi. Međutim, među rukopisnim radnjama nisu navedeni upravo oni Šabanovi napisi, koji su dosad ostali neobjavljeni, a o kojima je ovdje pisala Nada Bezić. Njih je, doduše, još sam Blažeković uvrstio među radove iz 1977., jer su tada bili pročitani na simpoziju JAZU u povodu 150. obljetnice osnutka HGZ-a, ali je činjenica da su ostali neobjavljeni i u rukopisu, te da ih čitatelj među takvima neće naći.

Kako je razvidno iz samog popisa djela, Šabanova je ostavština za budućnost zaista respektabilna. Projekti koje je inicirao inspirirali su daljnja muzikološka istraživanja i donijeli nove rezultate, o čemu ponajbolje svjedoči zbornik *Ladislav Šaban — Ostavština za budućnost*. I zato je K. Kos potpuno u pravu kada zaključuje: »Zapitamo li se danas, dvadeset godina nakon njegove smrti, nakon ponovnog čitanja njegovih tekstova, o vrijednosti njegova rada, odgovor je nedvojbjen: ono što je Šaban objavio i pokrenuo aktualno je i poticajno još i danas, odlikujući se visokom znanstvenom razinom kako u postavi i obradi temâ tako i njihovom interpretacijom.« (str. 10) Ovome možemo samo dodati želju i nadu da će na sličan način u bližoj budućnosti biti predstavljena postignuća Šabanovih suvremenika i kolega, poglavito najznačajnijih glazbenohistoriografskih sintetičara djelujućih u drugoj polovini 20. stoljeća, Josipa Andreisa i Lovre Županovića, rad kojih je također nezaobilazan prinos razvoju hrvatske muzikologije.

Sanja MAJER-BOBETKO
Zagreb