

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

**Nikša Gligo (ur.), *Generacija 1906. Zbornik radova s muzikološkog simpozija održanog u povodu 100. obljetnice rođenja Ivana Brkanovića, Mila Cipre i Borisa Papandopula*, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 2008, 125 str., ISBN 978-953-154-847-2.**

Kako se u uvodnoj riječi Koraljke Kos te u nekima od priloga muzikološkom simpoziju *Generacija 1906.* i uočava, činjenica da su tri velikana hrvatske glazbe 20. stoljeća (Ivan Brkanović, Milo Cipra i Boris Papandopulo) rođena iste godine mogla bi biti tek hir povijesti, ali i potvrda toga da specifične društveno-političke i kulturne okolnosti mogu u jednakoj mjeri rezultirati različitim kao i sličnim stvaralačkim profilima. Simpozij istoga naslova, koji je od 17. do 18. studenoga održan u organizaciji Razreda za glazbenu umjetnost Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, bio je, sudeći i po zborniku koji obuhvaća svega osam članaka, komornoga karaktera. Stoga on ne može niti želi pretendirati na sveobuhvatnu raščlambu značajki opusa trojice skladatelja te odgovarajuću usporedbu među njima. Dispozicija od jednog uvodnog ocrtavanja opće-povijesnog i društvenog konteksta u kojem su djelovali (J. Jurčević), dvije komparativne studije (E. Sedak i S. Majer-Bobetko), po dvije studije posvećene Papandopulu (E. Krpan, M. Bergamo) i Cipri (D. Davidović i M. Babić Sirišćević) te jedne koja se bavi problematikom Brkanovićeva stvaralaštva (N. Gligo), i nije mogla ponuditi više od zbroja raznorodnih monografija, i to nikako nije mana.

Raznovrsnost profila sudionika nije rezultirala samo raznorodnošću tema i metodologija već i svojevrsnom žanrovskom raznolikošću. Prilogu nemuzikološkog »gosta«, povjesničara J. Jurčevića, odgovarala bi oznaka uvodnoga pregleda, E. Krpan svoje analitičke uvide oblikuje kao slobodno nizanje fragmenata, a D. Davidović njeguje format lapidarnog eseja. Ostali pak prilozima poštuju standardne uzuse znanstvenoga rada u humanističkim znanostima. Dakako, istančanost uvida

nije ni u kakvoj povezanosti sa žanrovskim odabirom, što ide u prilog otvorenosti različitim stilovima oblikovanja misli o glazbi. Čak se i u slučajevima kada se radi o analitičkim monografijama posvećenima pojedinačnu djelu (Papandopulovoj *Hrvatskoj misi* u slučaju M. Bergamo te Ciprinom *Petom gudačkom kvartetu* u slučaju M. Babić-Sirišćević) razlikuje ne samo metodologija, već i narativna strategija autorica, pa Babić-Sirišćević nakon uvoda uz pomoć notnih primjera pruža analitički prohod kroz formalne jedinice skladbe, dok se Bergamo koristi sintetičkim postupcima te joj je studija i u literarnom smislu kompaktnija.

Jurčevićev prilog želi ocrtati općepovijesni i nacionalni društveno-politički kontekst djelovanja trojice skladatelja. Nažalost, odveć se zadržava na razini općenitosti, ostajući pri negativnom vrjednovanju ubrzanog ritma svekolikih (gospodarskih, političkih, znanstvenih) globalnih promjena i pripadajućeg kulturnog pesimizma. Osvrt na specifično hrvatski kontekst djelovanja trojice skladatelja, koje je moglo dati konkretniji temelj i poticaj ostalim izlagačima, zadovoljio se nacionalnim i državotvornim pitanjima, te pitanjima smjene društveno-političkoga uređenja, bez da se pruže poveznice sa kako regionalno, etnički i nacionalno izrazito kompleksnom pozadinom Brkanovića, Cipre i Papandopula, tako i njihovim možebitnim političkim stavovima. Funkciju »uvoda« u zborniku preuzeli su stoga prilozi E. Sedak i S. Majer Bobetko. Potonji, pod naslovom »Bilješke o glazbenom spisateljstvu Ivana Brkanovića, Mila Cipre i Borisa Papandopula« predstavlja ekskurz u područje proučavanja riječi o glazbi na simpoziju koji je prvenstveno orijentiran na povijest kompozicije kao dominantnu struju muzikologije starog kova. (Zanimljivo je ustanoviti da su na jednom od idućih zagrebačkih muzikoloških simpozija, naslova *Hrvatska glazba*, održanog u organizaciji Matice Hrvatske 2008., upravo takvi pristupi bili u manjini, što naizgled svjedoči o promjeni paradigmi u hrvatskoj muzikologiji.) Majer-Bobetko profilira svu trojicu skladatelja kao glazbene pisce, suprotstavljajući produktivne i dnevnoj publicistici posvećene Brkanovića i Papandopula manje plodnom esejistu Cipri. Trijezvenom analizom glazbene publicistike studija postaje i zanimljiv recepcijski dokument. Neki od recepcijskih modela koji se iščitavaju poglavito na primjeru Cipre i Papandopula nastavit će se i u priložima drugih sudionika simpozija, no Majer-Bobetko možda najviše naglašava Mila Cipru kao prototipa intelektualca europskoga formata, a na neizravan način oslikava i Papandopula kao istinskog pragmatika, ovdje na publicističkom planu (između ostalog i u području političkog angažmana), dok će se u ostalim priložima na simpoziju to odvijati na planu estetike.

Ipak, recepcijom se osviješteno i sustavno, ali — bitno je naglasiti — ne i isključivo, bavi jedino E. Sedak. »Suprotstaviti — prilagoditi — zanemariti. Znaci vremena u djelima 'Generacije 1906.'«: i naslov sugerira da se upravo u znaku tri postulirana pojma nastoje iščitati pojedinačni odgovori trojice skladatelja na izazove koje je pred njih postavljao »povijesni trenutak« pedesetih godina 20. st. Autoričino polazište je članak M. Šuvakovića o modelima priklona modernizmu kao alternativni socijalističkom realizmu u bivšoj Jugoslaviji nakon političkog

raskida sa SSSR-om. U njima je autorica pronašla precizne analogije za Brkanovićev otpor, Papandopulovu fleksibilnost i Ciprinu »izmještenost«, koja mu je omogućavala svojevrsnu ravnodušnost i zaštićenost. Kako bi potkrijepila svoju tezu, koju u retoričkom smislu impostira vrlo uvjerljivo (u toj mjeri da čitatelju gotovo i ne pada na pamet da se odabirom nekih drugih primjera moglo tvrditi nešto posve različito, ako ne i suprotno), Sedak odabire tri skladbe s kojima analitički potkrjepljuje navedena tri Šuvakovićeva estetička stava ili čak »odabira«. Zanimljivo je da su se sva tri primjera pokazala znakovitima i u odnosu na ostale priloge simpoziju: u slučaju Brkanovića u fokusu je operno stvaralaštvo (kod Sedak *Zlato Zadra*, a kod Gliga *Ekvinocij*), u slučaju Cipre kasne skladbe u kojima na sebi svojstven način posreduje modernističke tendencije, dok najveću pozornost privlače Papandopulove oratorijske skladbe.

U potonje po Evi Sedak možemo ubrojiti i *Legende o drugu Titu*. Najzanimljiviji i ujedno najduhovitiji recepcijski dokument iznesen na simpoziju, te ujedno svojevrsna pljuska hrvatskoj muzikologiji što isticanjem kontroverzi ne privlači pozornost šire javnosti, vidljiv je u fusnoti njezine studije: u valu političke korektnosti djelatnici Hrvatskoga radija skladbu su, naime, preimenovali u *Legendu o Titu!* Na sakralnu dimenziju Nazorove zbirke upozorio je već Zoran Kravar uspoređujući je s *Hrvatskim kraljevima*, a Sedak ju je dokazala kod Papandopula raščlambom specifičnih skladateljskih postupaka, povlačeći paralele s *Mukom gospodina našeg Isukrsta*. Stoga na njezin prilog lako možemo nadovezati prilog Marije Bergamo o *Hrvatskoj misi*, koja se bavi nekim sličnim pitanjima o tome na koji način Papandopulo izgrađuje vokalno-instrumentalnu formu velikoga luka. Premda se razlikuju u analitičkoj metodologiji čak i kada se bave sličnim fenomenima (raščlambom harmonijskoga i melodijskoga jezika), i M. Bergamo i E. Krpan gotovo se podudaraju u ocjeni Papandopulova skladateljskog ludizma, udaljujući se od naivne slike o Mozartu koji »ne misli« dok sklada.

Osim spomenute sklonosti modernističkome aspektu stvaralaštva Mila Cipre (a što je ionako još prije formiralo kanon skladateljevih skladbi), pristupi se ipak bitno razlikuju u sva tri slučaja. Odabir E. Sedak — *Kantata o čovjeku* — namjerno je netipičan zbog autorove nesklonosti uglazbljenju teksta, no prilozi D. Davidovića i M. Babić Sirišćević unatoč odabiru sličnih primjera ne bi se mogli razlikovati više nego što se razlikuju. Dvije se studije recepcijski ne nadograđuju, premda obje pokazuju sklonost kako maksimalnom partikularizmu, tako — i to je manje očekivano — i univerzalizmu. Pristup Mirjane Babić Sirišćević analizi *Petog gudačkog kvarteta* je studiozan, no krajnji rezultat minuciozne analitičke radionice donekle ostaje u domeni tehničke analize, jer velika većina zaključaka koje iz njih izvodi kao da su joj bili poznati već i prije, a ona u određenoj mjeri potvrđuju i moguća očekivanja publike. Davidovićevu osebujnom i bravuroznom viđenju Cipre kroz domenu infantilnog, u ponešto dalekosežnoj poredbi s ukazivanjem njegovih djela na vlastitu »proizvedenost«, možda nedostaje razrade argumenata konkretnijim primjerima, i vjerojatno prilog valja čitati zajedno s autorovom prijašnjom studijom o Cipri. Činjenica da su o skladatelju nastala dva oprečna, ali

jednako vrijedna priloga, svjedoči o tome da unutarnja proturječja njegove specifične stvaralačke ličnosti treba i dalje produbljivati.

Brkanović je na simpoziju »Generacija 1906.« nažalost možda u odnosu na svoju dvojicu vršnjaka s obzirom na broj priloga pomalo zanemaren. Vrlo vrijedna studija N. Gliga, koja od svih priloga najviše obiluje informacijama koje će u čisto filološkom smislu biti od velike koristi daljnjim istraživačima (jer upućuje na »nestalnost« izvora), ukazuje na neka, ponajprije žanrovska proturječja vezana za glazbeno-scensko stvaralaštvo samoga autora. Bi li postavljanje u istu ravninu sa Josipom Štolcerom Slavenskim bio jači otonac rasplamsavanju recepcijske mašte i uključivanju većeg broja priloga? Bilo kako bilo, uredniku te sudionicima simpozija treba zahvaliti ne samo na postavljanju nesvakidašnjih i važnih pitanja, već i najopćenitije na prizivanju pozornosti i podizanju razine interesa za trojicu iz »Generacije 1906.«, što oni u jednakoj mjeri zavrjeđuju i trebaju imati.

Ivan ČURKOVIĆ  
Zagreb

**Nikša Gligo — Dalibor Davidović — Nada Bezić (ur.), *Glazba prijelaza/Music of transition: Svečani zbornik za Evu Sedak/Essays in Honour of Eva Sedak*, ArTresor naklada/HRT, Zagreb 2009, 347 str., ISBN 978-953-6522-67-5, 978-953-6173-38-9.**

Pogled unatrag, usmjeren prema dometima i utjecajima koje je emaniralo opsežno i raznoliko djelo muzikologinje Eve Sedak, pruža obilje povoda za osvrtanje, sabiranje i osmišljavanje jednog sintetskog prikaza prijeđenih dijelova njezina profesionalnog puta. Sve dionice toga puta imaju, dakako, vlastitu povijest, prepoznatljiva obilježja i svoj relativno samostalan život. No, u knjigama poput ove sabiru se i pretapaju u jedinstvenu cjelinu, isijavajući neku novu energiju, novu uzajamnost pa i dodatnu kvalitetu koja se opire efemernosti i stremi svevremenosti.

Svečani zbornik u povodu sedamdesetog rođendana profesorice Sedak, s naslovom *Glazba prijelaza*, okuplja priloge različitih tematskih i žanrovskih profila što se jasno iskazuju stranicama mnogih znanstvenih studija, članaka i stručnih tekstova, a slavljenica ih je autorski i/ili urednički uobličila, i djelić su njezinih trajnih intelektualnih bavljenja u području istraživačke i primijenjene muzikologije. Stoga ih treba čitati kao svojevrsnu inventuru, kao reminiscenciju na ishodišne istraživačke preokupacije Eve Sedak usmjerene na hrvatsku glazbu 20. stoljeća u kontekstu europske i svjetske suvremene glazbe i njezinih avangardnih tradicija.

Tema kraja stoljeća i početka novoga (tisućljeća); pitanja što ih je postavio modernizam (na početku stoljeća), a nije razriješio ni aktualni postmodernizam (na

njegovu kraju), među kojima je i pitanje (sudbine) ljepote i umjetnosti te njezin estetičko-stilski pluralitet, posljednih je godina u središtu intelektualne javnosti. Preusmjerimo li na područje glazbene kulture neka od tih imperativnih pitanja, postaje jasno da je polifonija povijesnog protoka u hrvatskoj glazbi 20. stoljeća, ta »neistodobnost istodobnoga« u procesu njezinih povijesnih transformacija, te, slijedom toga, savitljivost i otvorenost njezinih periodizacijskih i estetičkih određenja, višekratno nadahnjivala istraživačka promišljanja Eve Sedak.<sup>1</sup> Štoviše, prepoznavanje *prijelaznosti* kao najuočljivije konstante u polifoniji tog povijesnog tijeka, stanja *između*, a katkada i u *procjepu* (ideologija i stilova, tehnika i estetika, filozofija i svjetonazora),<sup>2</sup> lajtmotivske su odrednice što prožimlju i nadsvođuju cjelokupni njezin opus. O tome uostalom svjedoči i sintagmatski naslov zbornika, koji, na stanovit način, odražava znanstveno-istraživački i djelatni program slavljenice.

Pored tema iz novije hrvatske glazbene baštine, stručni interesi Eve Sedak širili su se i prema teoriji i povijesti glazbene kritike, prema disciplini čiji »ontološki položaj« možemo izraziti upravo riječju *između*. Jer, brojnost slojeva što se uzduž i poprijeko kritike presijecaju svjedoče o njezinoj *prijelaznosti* — između umjetnosti i znanosti, između teorije i prakse, između djela i primatelja, između poetike i ostvarenja, između stvaralaca i društva... Konačno, i sadržajna koncepcija samog zbornika onakva kakvom se pokazala u ukupno 53 autorska priloga, što uobličuju organsku cjelinu s kaskadom različitih pristupa muzikološkom činjenju i ostvarajima profesorice Sedak, razotkriva izazov *prijelaznosti* — između znanstvenog diskursa i osobnih crtica (literarnih, vizualnih i glazbenih darova slavljenici), između stručnih opservacija i spomenarskih evokacija, između riječi i tona, tona i slike. Urednici o tome govore već u uvodnoj napomeni, komentirajući pokušaj grupiranja pristiglih radova i iz toga proizašli problem definiranja užih tematskih okvira: »U jezičnoj, tematskoj i medijskoj šarolikosti priloga zrcale se tako ne samo različiti odnosi, susreti, čvorišta, *prijelazi* — između ove i one glazbe, između glazbe i drugih umjetnosti, glazbe i njezine okoline — nego i sama misao *prijelaznosti*, možda ono najintimnije slavljeničina rada.« (str. 11)

U tom smislu, ova knjiga ne trpi stroga određenja i uvriježene artikulacije, jer njezinu elastičnu i »propusnu« strukturu jednakovrijedno dinamiziraju skladbe, pjesme, pisma, slike, crteži, grafike, kao i znanstvene odnosno stručne prezentacije. To što priređivači nisu slijedili unaprijed razrađenu tematsku zamisao već su pokušali uključiti što veći broj suradnika, poštovalaca, kolega, prijatelja i učenika profesorice Sedak, rezultiralo je ne samo međunarodnom i stručnom širinom nego i sasvim osobitom, netipičnom publikacijom, koja svojim sadržajem i intencijom evocira neku vrstu almanaha, vrlo autentične žanrovske i stilističke karakterizacije.

Značajnu kulturološku misiju koju je Eva Sedak kroz edukativni, promotivni i mecenatski rad ostvarila djelujući na Hrvatskom radiju više od trideset godina

<sup>1</sup> Usp. Eva SEDAK (ur.): *Između moderne i avangarde. Hrvatska glazba 1910.-1960. Radovi s muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, 13.-14. 12. 1996.*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2004.

<sup>2</sup> Usp. *Ibid.*, 7.

— a ta je institucija svakako jedna od ključnih dionica u njezinu profesionalnom putu — dokumentira tekst Tatjane Čunko s naslovom *Iz glazbene radionice Eve Sedak. Autorski i urednički opus Eve Sedak u fono-arhivu Hrvatskoga radija*, preuzet od najdugovječnijeg ciklusa radijskih emisija kojima je bila urednica i autorica. Taj vrijedan prilog donosi popise emisija u kojima je slavljena objavljivala razgovore, kritike, prikaze, recenzije, prijevode i druge svoje publicističke, stručne i znanstvene tekstove, kao i onih (emisija) koje je uredila u suradnji s pedesetak suradnika — skladatelja, muzikologa i drugih umjetnika i znanstvenika. Oba popisa (autorsko-urednički i urednički) obuhvaćaju ukupno 486 naslova okupljenih u cikluse emisija, od kojih se brojnošću (87) i trajnošću emitiranja (od 1974. do 1983.) izdvaja upravo onaj iz naslova. U tom je ciklusu Eva Sedak predstavila brojna pojedinačna djela suvremenih hrvatskih i stranih skladatelja ili njihovo stvaralaštvo u cjelini, zatim vodeće hrvatske interprete, festivale hrvatske glazbe, te brojne probleme i fenomene vezane uz stvaranje, interpretaciju i recepciju suvremene glazbe. Producenti rad bio je logična posljedica i nastavak muzikoloških istraživanja koja je Eva Sedak predvodila u okviru odgovarajućih znanstvenih i strukovnih institucija, između ostaloga i unutar istraživačko-izvodilačkih i izdavačkih projekata HGZ-a, na što se tematski usredotočuje jedan sintetski, ali i osobni (kolegijalni) prilog Nade Bezić pod naslovom *HGZ-ov spomenar*. Trebamo li jednom riječju izraziti, obuhvatiti i grupirati čitavu nisku priloga koji podsjećaju na radijske dane Eve Sedak, čini se da ne bismo pronašli adekvatniji pojam od onog kojim je Biljana Romić naslovila svoj tekst — *Radiomemorabilije*. Iz te grupacije tekstova ponovno zrače pluralne, *prijelazne* spisateljske perspektive u kojima ima i subjektivnih impresija (Marija Božić, *Moja mala misija*), i nostalgичnih prisjećanja (Dušan Mihalek, *Previše Jugoslavije*), i prijateljskih kronika (Branko Polić, *Dvadeset godina s Evom u ekipi Trećeg programa Radija*), ali i jasno osmišljenih, tematski zaokruženih radijskih cjelina (Franjo Bilić, *Do Sarajeva i natrag*. Radijska emisija o hrvatskoj pijanistici i klavirskoj pedagoginji Sofiji Deželić, posvećena Evi Sedak).

Uistinu je teško pobrojati sve one intonacije kojih se autori dotiču kako bi progovorili o vrlinama i zaslugama slavljениčina rada, o njezinoj sjajnoj erudiciji, kulturi i intelektualnoj otvorenosti kojom je pristupala životu i svijetu oko sebe. U množini takvih priloga izdvajaju se privatne objekcije, pjesnički ushiti, pisma i pozdravi uz slavljениčin jubilej (Pavle Dešpalj, *Muzikologinja s pokrićem*; Vinko Globokar, *Hommage Evi Sedak*; Jakob Jež, *Cijenjenoj gđi Evi Sedak uz jubulej!*; Milko Kelemen, *Pismo Evi Sedak*; Sead Muhamedagić, *Na početku bijaše susret. Skica jednoga prisjećanja*; Đurđa Otržan, *Za Evu*; Dieter Schnebel, *Pozdrav Evi Sedak*). Originalne glazbene posvete u obliku partitura predstavljene su kako slijedi: Silvije Foretić, *AVE EVA — mala kanonada na ime EvA AuEr SEDAK*; Lojze Lebič, *Skica na koncertu, za srednji glas i klavir*; Ruben Radica, *Pedalne terce. Etida za glasovir*; Marko Ruždjak, *Za Evin rođendan (motto fanfaresco)*; Mladen Tarbuk, *E es d cis c h b f fis g gis A*.

Interdisciplinarno postulirana zapažanja o dodirima glazbe, književnosti i likovnosti pretaljuju se u napisima Marcela Bačića (*Partitura*), Vladimira Bitija (*Prema književnoj zajednici?*), Nenada Ivića (*Stjecanje zavičaja, ili: Orkestrirati*

*Flauberta*), Zdenke Kapko-Foretić (*Rad slikara radom pjesnika postaje rad muzičara*), Koraljke Kos (*Dora Pejačević i Maksimilijan Vanka*), Katarine Livljanić (*Novo zrcalo za Marulićevu Juditu*), Zvonimira Mrkonjića (*Prevoditi uglazbljeno*). Sjećanje na korijene i zavičaj, na povijest i transformacije Rokova brijega gdje je Eva Sedak provela dio svog života izlaže tekst Snježane Knežević (*Pod zaštitom Roka*).

Uz elaborat Otta Kolleritscha (*Doktorski studij umjetnosti na Sveučilištu za glazbu i scenske umjetnosti u Grazu*), znanstveni i stručni muzikološki prilozi problematiziraju djelić onih tematskih korpusa što ih je na glazbenom polju iznjedrilo 20. stoljeće, a koji su brojnošću svojih simptoma razvijavali slavljeničine glazbeno-filozofske dispute. Na tragu njezine obuzetosti fenomenom nacionalnoga u glazbi kao kulturološkog konstrukta i recepcijske konvencije, Vjera Katalinić (*Ideja nacije i nacionalnog u nekim glazbeno-scenskim djelima. Uz početke djelovanja zagrebačke opere 1870-1876*) elaborira nacionalne mitove u libretima nekih opera te njihovu recepciju u glazbeno-nacionalnom i tekstovnom pogledu. Kako se, međutim, konceptualizira i izvodi opera/post-opera danas, na pragu trećeg tisućljeća, upit je koji postavlja i o kojem raspravlja Tatjana Marković (*Post-opera u procesu recikliranja arhetipova*). Sličnom optikom, preispitujući nove kreativne putove umjetničke popijevke, Helga de la Motte-Haber (*Belcanto-Sprechgesang-Performans. Pjesma u kontekstu nove glazbe*) istražuje razvoj te glazbene vrste od Schuberta do modernoga glasovnog performansa.

Prilozi Heinz-Klause Metzgera (*O smrti, sudu, One<sup>11</sup> i 103*) i Rainera Riehna (*Ni ovo, ni ono, ni išta, ili: Slučaj slučaja. Ispisivanje oko europske filozofije slučaja: Hegel, Novalis, Nietzsche, Valéry, Weil*) pokušavaju, svaki na svoj način i iz svog vlastitog motrišta, odgovoriti na pitanje što je Cageova smrt promijenila u pogledu na njegovo djelo. O Johnu Cageu i Mortonu Feldmanu, iz perspektive slobode umjetnosti shvaćene u najširem smislu, govori tekst Reinharda Oehlschlägela (*Skladatelj kao kritičar skladatelja*).

Analogno promišljanjima glazbenog definiranja moderne i njezinih stilske estetičkih interpretacija u djelima hrvatskih skladatelja, koja su, kako je poznato, višestruko zaokupljala slavljeničin rad, Leon Stefanija (*Ideje/Ideali slovenske glazbene modernosti*) postavlja jedno od središnjih pitanja glazbenog modernizma, pitanje diferencijacije, kao vrijednosni problem, uspoređujući tri glazbene poetike, one Lojze Lebiča, Uroša Rojka i Marka Mihevca — skladatelja što ih se proglašava stupovima (postmodernog) glazbenog modernizma u Sloveniji. Ponešto specifičnijim umjetničkim putem krenuo je Vinko Globokar, slovenski skladatelj koji je dosegao svjetsku recepciju. O njegovu shvaćanju umjetnosti i otkrivanju novih zvučnih svjetova izvješćuje Katarina Bedina (*Vinko Globokar o poimanju slobode u glazbi*).

Dijelom opusa Blagoja Berse, jednog od najvećih skladatelja novije hrvatske glazbe u cjelini i prvog uz čije se ime vezao pojam »hrvatske glazbene moderne«<sup>3</sup>,

<sup>3</sup> Usp. Eva SEDAK: Prilozi za temu: Začeci nove hrvatske glazbe — ili — opseg i granice hrvatske glazbene Moderne, u: Vjera KATALINIĆ i Zdravko BLAŽEKović (ur.), *Glazba, riječi i slike. Sjećani zbornik za Koraljku Kos*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 1999, 305-324.

bave se tekstovi Marije Bergamo (*Tragom Bersina shvaćanja opere. Pokušaj razumijevanja koncepcije i ustroja opere Oganj/Der Eisenhammer/Blagoja Berse*) i Vladimira Krpana (*Uvod u karakteristike Bersina glasovirskog sloga*).

U seriji muzikoloških izlaganja, zanimljive prinose rasvjetljavanju skrivenih, nedovoljno istraženih meandara hrvatske i europske glazbe donose studije Zdravka Blažekovića (*Implicitna kontekstualnost u glazbenoj historiografiji 19. stoljeća*), Joachima Brauna (*Biblijski tekstovi i neka neodgovorena pitanja*), Bojana Bujica (*Stotinjak godina muzikologije: Što smo u međuvremenu naučili?*), Helmuta Loosa (*Feliks Nowowiejski i njegov oratorij Quo vadis*), Sanje Majer-Bobetko (*Iz ostavštine Srećka Albinija. Zagrebačka opera u doba njegova ravnateljstva*), Rozine Palić-Jelavić (*Skladateljski i pjesnički prinosi Josipa Florschützta*), Jima Samsona (*Male priče s Balkana. Studije četiriju slučajeva*), Ennija Stipčevića (*Vjerska manjina u glazbi. Protestantska epizoda u hrvatskoj renesansi*), Viktora Žmegača (*Obilježja Schubertova klavirskog opusa*).

Bez pretenzija da preraste u raspravu o odnosu dviju disciplina — muzikologije i etnomuzikologije — prilog Naile Ceribašić (*Izazovi tradicije. Tradicijska glazba i hrvatska etnomuzikologija*) dotiče pitanja o kojima se posljednjih godina vrlo intenzivno raspravlja, a koja svojim sadržajem impliciraju dijakronijsku smjenu oznaka za predmet etnomuzikologije od narodne i folklorne do tradicijske glazbe. Ispisujući svojevrstan terminološki prilog u čast slavljenci, njezinim pristupima i interesima, autorica je ponudila »uvid u razloge za pomak od narodne i folklorne k tradicijskoj atribuciji u etnomuzikologiji« (str. 78), pokušavajući pritom etnomuzikološku »tradiciju« ponegdje dovesti u odnos s muzikološkom. Karakterističnim međuodnosima bavi se i tekst Nikše Gliga (*Skladba kao kritika skladbe: Le marteau sans maître /Čekić bez gospodara/ vs. Pierrot Lunaire*) koji, naročito poticajnim, argumentacijski kompleksnim tumačenjem nekih specifičnih funkcija skladateljske teorije u glazbi 20. stoljeća upravo afirmira kritičko prožimanje Boulezove i Schönbergove skladbe iz naslova.

Izvanredno domišljen i posve osebujan tekst Dalibora Davidovića (*DvoKorak*), svojom postmodernističkom sintaksom pred čitatelja stavlja zadatke i izazove — s jedne strane prepoznati mu je što se događa kada glazbenik nije sasvim »kod kuće« u glazbi, a s druge, kada muzikolog nije sasvim »kod kuće« u muzikologiji (str. 100). Davidovićev *DvoKorak* zapravo je pravi kreativni *iskorak*, vrlo inventivan i osoban prilog svečarici. U red takvih, *neobičnih* i *drugačijih* pridonosa ovom izdanju, spada nadasve dojmljiv i duhovit prilog Gige Gračan (*Prijateljici umjesto igračke-svaštice*). Doživljavajući pisanje kao neprekidno poigravanje jezikom, autorica se u minijaturama koje parodiraju enciklopedijske natuknice (pa bi kao takve ušle samo u neku imaginarnu »enciklopediju zafrkanata«, str. 125), poigrava fenomenologijom svakidašnjice. Jezičnim domislicama i kalamburima podruguje se uspostavljenim značenjima, ironizira ih i persiflira, uvlačeći čitatelja u prostore začudne spisateljske igre koja nije lišena užitka.

Posljednja dva teksta u ovom sadržajnom pregledu priloga moguće je shvatiti kao reminiscenciju na činjenice iz privatne i profesionalne osobnosti Eve Sedak.



Analogijom iz naslova, prvi od tih priloga poklon je ženi, vječno ženskom, ženskome u nama (Ivanka Stoianova, *Hommage Karlheinz Stockhausena EVI: Montag aus Licht*). Kao što skladatelj svoju operu *Montag* posvećuje danu EVE, duhu ženskosti, majke, one koja pomiruje (str. 300), autorica pronosi poruku slavljenici koja, doista neslučajno, nosi tako primordijalno žensko ime. Drugi prilog, koji bi se snagom svoje metaforike mogao čitati i kao središnji u čitavoj publikaciji (Seadeta Midžić, »Između«. *Pierre Schaeffer: La doctrine de Zagreb*), a iz kojega zrači jedan osobit *zeitgeist*, duh generacije šezdesetprvaša, samim svojim naslovom sugerira ono iskonsko slavljeničina profesionalnog rada, sadržavajući posvetu Evi i svima onima koji su »između«. Jer, »'između' možda jest naša sudbinska zamka (ponekad zavodljiva i sumnjiva filozofija, i opasna izlika), ali njegovo prihvaćanje bez rezignacije i svjesno življenje su naznaka oprezne zrelosti i mogući izvor snage.« (str. 220)

Premda po mnogočemu nekonvencionalan i jedinstven, zbornik u zaglavku obuhvaća i one konvencionalnije (ali ne i manje važne) priloge, tipične za ovakav tip publikacije: životopis slavljenice, iscrpnu bibliografiju njezinih radova, pregled njezinih mentorstva na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, biografije autora priloga te kazalo imena (str. 318-347). Autori priloga u zborniku se nižu abecednim redom (po prezimenu autora), a jezičnoj raznovrsnosti tekstova korespondiraju izvorni jezici govornika (hrvatski, njemački, francuski, engleski i slovenski). Svi ti elementi, od koncepcije do opreme, ovo izdanje čine uistinu rijetkim primjerkom u korpusu svećanih zbornika, čiji sadržaji (znanstveni i umjetnički, osobni i profesionalni) svojom širinom i slojevitošću nude obilje razloga značajnijem muzikološkom i čitalačkom odjeku.

Ivana TOMIĆ FERIĆ  
Split

**Sanja Majer-Bobetko — Zdravko Blažeković — Gorana Doliner, *Hrvatska glazbena historiografija u 19. stoljeću*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb 2009, 252 str., ISBN 978-953-6090-38-9**

Knjiga je rezultat združenih napora nekolicine istraživača koji se bave predmetom ne osobito dobro istraženim u muzikologiji; djelo pomno razrađeno, s uvodom Sanje Majer-Bobetko, a s nakanom da prikupi eseje, članke i rukopise koji su se pojavljivali u Hrvatskoj i inozemstvu otprilike od druge polovice 19. stoljeća do prvih desetljeća 20. st. Raznovrsna građa tog pregleda sabrana je i navedena u popisu izvora, s odnosnom bibliografijom. Svaki od autora, Sanja Majer-Bobetko, Zdravko Blažeković i Gorana Doliner, raspodijelili su svoja izlaganja na svjetovnu, crkvenu i tradicijsku glazbu, hotеći razjasniti metode kojima

su se služila četvorica značajnih povjesničara: Franjo Kuhač, Vjenceslav Novak, Vjekoslav Klaić i Franjo Marković. Nadalje, posebna je pozornost posvećena glazbenoj periodici, časopisima *Gusle*, *Glazba* i *Sveta Cecilija*, pa i nekim drugima, kao što je časopis *Vienac*, koji je također objavljivao članke o glazbi.

U prvom poglavlju, koje je zamišljeno kao uvod u glazbenu historiografiju, Majer-Bobetko obilježuje *per differentiam* svoje polje, naznačujući granicu koja tu disciplinu luči od drugih grana muzikologije, istodobno objašnjujući i razlike između povijesti glazbe i glazbene estetike, sociologije glazbe, etnomuzikologije, psihologije glazbe, glazbene teorije i glazbene kritike. Plutajući status glazbene historiografije, isprepleten na složen način s velikim brojem glazbenih i neglazbenih humanističkih znanosti, prisilio je znanstvenicu na opis sredstava i raspona te grane, ne bi li dolično pristupila rekonstruiranju povijesti pisanja onih povijesti glazbe, koje su se pojavile u Hrvatskoj nakon druge polovice 19. stoljeća.

Kao i u drugim europskim zemljama, glazbena historiografija i u Hrvatskoj živi u simbiozi sa sistematskom muzikologijom. Međutim svaki prinos tom području uklapa se u stanoviti ontologijski okvir. S povjesničarskog motrišta svaki muzikolog koji raspoređuje metode povijesti prisiljen je prihvatiti raznolika stanja kulture koja su utjecala na njegove kolege u prošlosti. Nije to tek jednostavna usporedba među povjesničarima, koja bi ovisila samo o količini izvora što su ih bili otkrili do sadašnjeg trenutka. Moderni se historiograf, za razliku od povjesnika, ne bavi ustanovljavanjem što je istina a što patvorina, no mu je cilj usredotočiti se prvenstveno na strukturu povijesne misli. U svakom slučaju uvijek će postojati nepremostiv jaz što nastaje s neobjavljena sukoba između suvremene kulture i ideja što ih odčitavamo iz teksta napisana prije 150 godina. Ne postoji međutim način izlaska iz tog sraza. Logička je premisa ulasku u tu stvar moći razumjeti »koja je vrst priče povijest glazbe?«, kako se to pred nekoliko godina, u izazovnom smislu, bio upitao Leo Treitler (*Music and the Historical Imagination*, Harvard University Press, Harvard 1990). Posljedica je tu drugi korak, prijenosne ključne riječi i njihovo podrijetlo u glazboslovlju i humanističkim znanostima. Različita značenja jednog naziva često su u svezi s poviješću likovnih umjetnosti i književnosti, a kreću se dvama smjerovima. Prvi je glazba prema književnosti. Primjerice natuknica *harmonija* pokriva velik dio naše civilizacije, u kojoj se miješaju različite glazbene ali i neglazbene crte; a i povijest semantike te riječi oslanja se na mnoga druga značenja, koja su metafore. Drugi je književnost prema glazbi. U tom rasponu glazbeni rječnik niže skup unosa preuzetih iz romana i filozofije, primjerice *sensiblerie*, *Empfindung*, *pathétique*, itd. Isto se zbiva i s pridjevima *nacionalni*, *pučki*, *popularni*, koji su opterećeni raznolikim i protuslovnim značenjima, na koja utječu politička zbivanja. (Vidi slučajeve Italije i Njemačke, koje su sve do 1861. odnosno 1871. trpjele s neimanja države, da ne govorimo o Hrvatskoj, koja je zadugo bila pod vlašću Venecije i Habsburga.)

Što se tiče periodizacije, kulturni život u Hrvatskoj bio je povezan s općom poviješću europske civilizacije i s glazbom koja se u njoj pisala i izvodila. Prijedlozi povjesničara često su se sučeljavali s problemom kako odrediti glazbena razdoblja,

kako je to izložila Sanja Majer-Bobetko. Istodobno, možemo naići na stanovitu diskrepanciju između unutarnjeg motrišta, koje se odnosi na stilove i oblike, te motrišta vanjskog, koje se, često ali ne uvijek, povezuje s povijesnom pozadinom i kulturnom politikom.

Majer-Bobetko i Doliner laćaju se teme poućavanja povijesti glazbe. U Zagrebu je Vjenceslav Novak uveo tećaj u Zavodu za glazbu, tj. u ranijem *Musikvereinu*, koji je kasnije postao Hrvatski glazbeni zavod. Novak je studirao na Praškom konzervatoriju, a 1887. zapoćeo je karijeru kao pedagog i kritićar. Suradiavao je u više glazbenih ćasopisa, prvenstveno su to bili *Gusle* i *Glazba*, a usvojio je Hanslickovu estetiku ne odbijajući wagnersku glazbenu dramu. Oko 1894. poćeo je pisati udžbenik iz povijesti glazbe za zagrebaćke ućenike, za koji su mu poticaje dali Fćetis, Ambros i Riemann, a oslanjao se i na djela što su ih napisali Bernhard Kothe, Robert Paul Musiol i Emil Naumann. Naćalost je njegova kratka povijest ostala tek nepotpuni rukopis, a neki dokumenti koji se ćuvaju u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda govore o vjerojatnim osporavateljskim sudovima njegovih narućitelja.

Novak svoju povijest dijeli na tri razdoblja, u kojima se donosi i kanon kronologije i kanon glazbenih stilova: 1) glazba starodrevnih naroda prije Krista, 2) glazba kršćanstva do 1600, i 3) vrijeme cvata dramske i klasićne glazbe, s najnovijim tendencijama nakon 1600. Prema mišljenju tog povjesnićara, koji se ravnao prema zasadama pragmatićne evolucije (Darwin ili Spencer?), glazbena se umjetnost razvija od jednostavnijih oblika do sve složenijih, pa se to dokazuje starom polifonijom Hucbaldova *discantusa*, koji da se ne gubi nego se transformira u Bachov kontrapunkt. Ne obazremo li se na tu maštovitu teoriju, prirućnik je vrlo vaćan izvor za niz rijeći iz podrućja glazbe prevedenih na hrvatski.

Drugaćiji se pristup periodizaciji oćituje u Franje Markovića, pisca libreta za Ivana Zajca, dobro znana skladatelja nacionalnih drama. Marković, bećki student, bio je u tijesnu dodiru s krugom hrvatskih intelektualaca koji su se zalagali za operu na materinskom jeziku. Znanstveni prinos glazbi dao je u knjizi *Razvoj i sustav obćenite estetike* (1903), u kojoj se estetićki kriteriji primjenjuju i na glazbene epohe. Bez ikakvih elemenata objektivne povijesti, Marković tvrdi da je bit glazbe iskljućivo u vezi s instrumentalnim jezikom. Pa je, drći Marković, autonomiju stekla postajući jezikom nakon Palestrine, nakon dugo vremena u kojemu je zvuk bio podrećen snazi rijeći. On odbacuje Hanslickov formalizam te prihvaća naputke programne glazbe, pri ćemu mu je tijek izlaganja u knjizi donekle analogan Wagnerovu *Kunstwerk der Zukunft* (1849). U svojoj filozofskoj shemi Marković biljeći tragove napretka, koji se ćitaju u pet kategorijalnih vrsta: sakralna vokalna glazba (vjersko razdoblje), klasicizam (od Carla Philippa Emanuela Bacha do Boieldieua i Beethovena), lirski romantizam, koji ukljućuje Schuberta, Mendelssohna, Schumanna i druge, koloristićki romantizam ili programna glazba, i naturalizam kao nasljeće koje se raća s novom inovativnom skupinom skladatelja.

Blaćeković nudi interpretaciju brojnih djela Franje Kuhaća, krćitelja i utemeljitelja muzikologije u Hrvatskoj i drugim zemljama Jućnih Slavena.

Rodenjem Nijemac iz Osijeka no Hrvat po opredjeljenju, Franz Koch/Franjo Kuhač prvi je istraživač koji je, i prije Guida Adlera, odredio poredbeni značaj muzikologije, davši joj i ime: *muzikologie*. Kako to oštroumno veli Blažeković, Kuhačeve su povijesne zasade u isti mah biografske i etničke. Pa je shodno tomu pitanje »što je hrvatsko?« potaklo u Kuhačevih sljedbenika prijepore tipa »hrvatska glazba« vs. »glazba u Hrvatskoj«. Zapravo je srž Kuhačeva djela bila izgradnja kolektivnog južnoslavenskog identiteta tijekom devetnaestog stoljeća, u kojemu bi važnu ulogu igrala nacionalna odnosno folklorna glazba. Taj dualizam (ili binarizam) uvodi dijalektički sugovor, u kojemu se lokalni, nacionalni i nadnacionalni fenomeni, primjerice kolo ili guslarsko pjevanje, uzajamno slažu. Svi su ti elementi zajedničko nasljeđe Hrvata, Bošnjaka i Srba. Prema zamisli o tom zajedništvu Benedicta Andersona (*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1991), Kuhačev se prinos oslanjao na tradicionalizmu autentične pučke i nacionalne glazbe, pri čemu su potonju izvodili profesionalni izvođači i skladatelji. To i jest razlog s kojega on sređuje životopise ilirskih glazbenika djelatnih u doba Narodnog preporoda, primjerice Vatroslava Lisinskog i Ferde Livadića (*Ilirski glazbenici. Prilozi za poviest hrvatskoga preporoda*, 1893.), pa ustraje na tvrdnji da se narodi razlikuju s obzirom na prirodne predispozicije: sve ako je tko i rođen izvan svoje domovine urođeno mu narodnosno ponašanje ostaje nezatajivo. Nekoliko godina kasnije, u svom radu *Osnova za uređaj naših glasbenih i dramskih odnošajah* (1887.), Kuhač piše kako je slavenska rasa sklonija glazbi no druge, navlastito Hrvati i Slovenci. Sposobnost improviziranja i pjevanja u njih je svojstvena nižim slojevima pučanstva, seljacima i radnicima.

U Kuhačevu »imaginarnom muzeju glazbenih djela«, što ga je svojim *Slovníkom umjetnikah jugoslavenskih* (1856.-1860.) bio nadahnuo Ivan Kukuljević Sakcinski, moći ćemo naći tri vodeće paradigme njegove čudne ideologije, naime paradigmu identiteta, isključenja i asimilacije. Blažeković ističe Kuhačevo zanimanje poglavito za vokalnu glazbu ilirskog razdoblja, što potiče i pomaže porast nacionalnog osjećaja na način sličan onom u češkog domoljuba Františka Palackog. Vodeći se tom strategijom on izostavlja instrumentalnu glazbu, te zanemaruje skladatelje koji se ne bave hrvatskim pjesništvom, a i one skladatelje koji podrijetlom nisu Hrvati. Svakako ekscentrično mišljenje; potvrđuje ga izočnost njemačkog maestra Karla Wisnera von Morgensterna i Mađara Đure-Györgya Arnolda. Treća paradigma, plod naivne zamisli o uključivanju, tiče se znamenitih skladatelja Giuseppea Tartinija, Franza Josepha Haydna i Franza Liszta, koje Kuhač drži Hrvatima. Šovinistički stav tog uglednog znanstvenika ne smije dakako našu pozornost usmjeriti podalje od njegove teorije o popularnoj glazbi.

1859. godine, nakon smrti strica Philippa, Kuhač je naslijedio znatnu svotu od 12.000 forinti, koju je svu potrošio na skupljanje pučkih melodija, što je držao svojom glavnom zadaćom u životu. Pa je, počevši od te godine, tijekom njih idućih deset obavio nevjerovatno velik niz putovanja, mahom pješice, diljem Mađarske, Hrvatske, Istre, Dalmacije, jadranskih otoka, Crne Gore, Bosne i Hercegovine,

Srbije, Makedonije i Bugarske! Prikupio je 2316 jedinica, od kojih je 1600 njih, pod naslovom *Južnoslovenske narodne popievke*, objavio između 1877. i 1882. u četiri sveska. U Kuhačevu je pisanju tijekom četrdeset godina naziv »narodni« promijenio značenje. Unatoč ranoj pojavi te riječi, koju *via* Goetheova naziva *Weltliteratur* — ta se revolucionarna ideja njemačkog pjesnika navodi u Kuhačevu članku *O narodnoj glasbi i njezinu značenju u svjetskoj muzici* (1869.) — godine 1909. naš muzikolog objašnjuje da je *narodna glazba* ona koja sadrži umjetničkih elemenata te je izvodi sav narod. A *pučka glazba* bila bi ona što nadolazi spontano iz usmene predaje bilo selskih bilo gradskih područja.

Kuhačevo se načelo etniciteta u glazbi, a izvedeno je iz njegova nacionalnog osjećaja, može objasniti i putem pojma Johanna Gottlieba Fichtea. U svojim zadnjih pet predavanja održanih na Sveučilištu u Jeni te tiskanih kao *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* [*Nekoliko predavanja o odredbi znanstvenika* (Gabler, Jena 1794, v. *Prüfung der Rousseauschen Behauptungen über den Einfluß der Künste und Wissenschaften auf das Wohl der Menschheit*)] njemački filozof potvrđuje da se ono što bismo morali biti zamišlja mistificirajući onim što smo nekad bili, pri čemu se potonje oslikava kao neka izgubljena bivstvena kakvoća (»Es ist — im Vorgehen sei dies erinnert — überhaupt eine besonders in der Vorwelt vorkommende Erscheinung, daß das, was wir werden sollen, geschildert wird, als etwas, das wir schon gewesen sind, und daß das, was wir zu erreichen haben, vorgestellt wird als etwas Verlorenes, eine Erscheinung, die ihren guten Grund in der menschlichen Natur hat.«) Očito se u razdoblju buđenja nacionalnog ponosa ta rečenica mogla primjenjivati i na druge europske muzikologije. Primjerice u Italiji, koja u renesansi nalazi duh vlastite kulture, te naglašuje ulogu frottole (npr. Oscar Chilesotti, *Sulla melodia popolare del Cinquecento*, Ricordi, Milano 1899). Ili u Španjolskoj, koja u svojim drevnim pučkim romancama prepoznaje korijene zarzuele, jer je, veli slobodarski usmjereni Francisco Soriano Fuerte 1850-ih, službena glazba u crkvama i plemićkim palačama bila flamanska polifonija i talijanska opera, a obje su zauzele mjesto zanemarenih iberskih pjesama (usp. *Historia de la musica española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, I-II, Carrafa y Ramirez, 1855, 1856, Madrid i Barcelona, III-IV, Martin y Salazar y Ramirez, Madrid y Barcelona 1859). Slično tomu, lik slijepa guslara koji pjeva davne balkanske pjesme, a imaju ih i Hrvati, uspoređuju sa slijepim Homerom, čiji se spjevovi temelje na sličnim uzorcima ili takozvanim formulama. Otkriće davnih slavenskih naroda i njihova folkloru u romantizmu crvena je nit što spaja *Morlacchismo di Omero* (1797.) Dalmatinca Julija Bajamontija i Kuhačevu *Narodnu glazbu Jugoslavena* (1869.). Drugim riječima, anonimne su *pjesme* susretište lokalne, nacionalne i nadnacionalne ideje glede jedinstva Južnih Slavena. Ideološki rat što ga je vodio Franjo Kuhač izniman je primjer tih nastojanja. U zemljama politički još nesamostalnim, kakva je bila Hrvatska, ta je borba bila još teža, te je Europi imala pokazati svoju *slawische Wesensart*. Zato je djelo trojca Majer-Bobetko, Blažeković, Doliner miljokaz koliko

za čitatelja glazbenih eseja toliko i za povjesničara kulture. Htjedne li tko znati zašto je moderna glazbena historiografija rođena u Europi među inim i u sjeni nacionalne mitologije, u kojoj supostoje istina i mistifikacija, u ovoj će knjizi naći izvrstan odgovor.

Ivano CAVALLINI  
*Palermo*

s engleskog preveo Ante Stamać

**Marina Biti — Diana Grgurić, *Tvornica privida*, Adamić Rijeka i Facultas Rijeka, Rijeka 2010, 243 str., ISBN 978-953-219-413-5**

U fokusu je ove studije hrvatska popularna glazba u periodu od devedesetih godina prošloga stoljeća do danas. U tom periodu intenzivno se formira identitetska slika hrvatskog bića, koja se s obzirom na osjetljiv društveno-povijesni trenutak ratom izvojevana državnog osamostaljenja, uglavnom povezuje s pojmom tradicije. U tom se procesu popularna kultura, napose popularna glazba, našla u sferi efikasnih pronositelja novih diskursnih tendencija kojima je, i kao jedna od važnih društvenih sfera, i sama podlegla. U uvodnom poglavlju knjige *Tvornica privida*, autorice upozoravaju na ključne društvene procese koji su tijekom naznačena perioda bili motivacijski faktori uspostave korporativne sprege između popularne glazbe i politike. Tu spregu autorice iščitavaju kroz *multi-play* dominantnih diskursa: ideološkog, političkog, tržišnog i estradnog. Svakome od tih diskursa, kroz identifikaciju kontekstualnih veza i stanja, autorice pridružuju plejadu glavnih popularnoglazbenih predstavnika.

Poglavlje o ideološkome diskursu (»Zaustavi se, publiko«) oprimjereno je pojavom Marka Perkovića Thompsona kao artikulatora ideologije desnog (nacionalističkog) predznaka. Pritom autorice drže da je fenomen Thompson uslijed brojnih napisa i često ponavljanih ekstremno negativnih ili pozitivnih kvalifikacija praktički već istrošena tema, pa se njihov pristup pomiče prema analizi recepcijske sfere. Dekonstruiranjem receptivnih silnica one tumače »fenomen Thompson« s aspekta njegovih reprezentacijskih funkcija i strategija, koje više govore o društvenome kontekstu nego o samome Thompsonu.

Poglavlje se o političkome diskursu (»Let 3 iznad kukavičjeg gnijezda«) oblikuje slijedom studije slučaja riječke rock-skupine Let 3. Autorice razotkrivaju lepezu političkih i glazbenokritičkih momenata koji su omogućili ovoj rock-skupini da izgradi »metapoziciju spram drugih popularnokulturnih, glazbenih i inih trendova« (str. 95). Koristeći se diskursom političke opozicije (odnosno, *pozicije*, s obzirom na lijevi politički ustroj Rijeke), Let 3 prerasta u svojevrsnu instituciju u

svojoj lokalnoj sredini. Unutar razvidna korpusa ne-glazbenih praksi Leta 3, rokerska je etika, upozoravaju autorice, ustupila mjesto marketinškim i političkim ciljevima probitka u kritički neizdiferenciranu popularnoglazbenome prostoru.

Tržišni se diskurs oprimjeruje djelovanjem klapa u Hrvatskoj (»Klape: pitanje titulara i nasljednih prava«). Iz razloga što postaju sve relevantnije snage popularnoglazbenog prostora, koje svoj prodor grade na tradicijskome kapitalu, klape izmiču uznapredovaloj negativnoj praksi političke selekcije na »lijeve« i »desne«, čime su stekle veliku prednost u tržišnom natjecanju. Tradicijska titula doznačila je klapama status kulturnog hrvatskog brenda, čije su paradigmatske kvalitete pokrenule formiranja novih, mutiranih estradnih oblika. Pod naletom klapskog pohoda identificira se niz pojava koje je klapska matrica generirala — od tržišne politike, klapskog domoljublja, uključivanja struke u tržišne aktivnosti, granica interpretacije i obrade do inflacije tradicijskih vrijednosti.

Estradni se pristup analizira na primjeru Severine (»Seve, ne naginji se kroz prozor«), pjevačice čije se djelovanje sagledava kroz prizmu individue kao »glazbene poduzetnice«, koja se u društvenom kontekstu politički podijeljenih interesa bori za tržišni prostor ulažući u izvorno estradne sadržaje, ali i žene koja svoju poziciju izgrađuje u markiranom prostoru muško-ženskih stereotipa. Autorice propituju Severinine pjevačke i glumačke dosege te iščitavaju putanju njezine karijere kroz aktivističke momente sukladne rodnoj izdiferenciranosti estradnoga prostora, kroz koje se estradni pristup ove pjevačice nametnuo političkome prostoru kao svojevrsna osobna politika.

Naglasimo na kraju da ova knjiga u svakom pogledu udovoljava visokim standardima znanstvenoistraživačkoga pristupa, te da je opremljena i odgovarajućom znanstvenom aparaturom na svim planovima — od terminologije i argumentacijskih postupaka, do popisa literature, bilješki, kazala imena i kazala pojmova.

Mirna MARIĆ  
*Rijeka*

**Edo Škulj: *Križmanova orglarska delavnica : ob 250-letnici njegovih prvih orgel (v Ribnici)*, Družina, Ljubljana 2010, 335 str., ISBN 978-961-222-814-9**

Slovenski autor mnogobrojnih organoloških djela Edo Škulj objavio je u suradnji s nakladnikom Družina knjigu *Križmanova orglarska delavnica : ob 250-letnici njegovih prvih orgel (v Ribnici)*. Ova monografija na 335 stranica bavi se znamenitim slovenskim orguljarom 18. stoljeća, prikazujući njegov život i rad na temelju mnoštva dokumenata objavljenih na slovenskom, latinskom i njemačkom jeziku. Osim izvornih dokumenata Škulj donosi i pregled do sada objavljenih radova o Križmanu te rezimira prijašnja znanstvena postignuća.

Već u *uvodnoj besedi*, Škulj svećenika Frančiška Ksavera Križmana (1726.-1795.) svrstava u red najznačajnijih Slovenaca u 18. stoljeću, a kao orguljara ga opisuje kao graditelja koji je znao ujediniti elemente talijanske i njemačke orguljarske tradicije, te ga smatra i pretečom gradnje orgulja romantičkog stila.

Križman je nakon završene isusovačke gimnazije u Gorici službovao kao svećenik u Sloveniji. U isusovačkoj gimnaziji je stekao široko znanje na mnogim područjima, posebno matematici, što mu je omogućilo razumijevanje teorijskih radova s područja matematike i glazbe. Presudan utjecaj na nj izvršio je isusovac Claudi Francisci Milliet Dechaes djelom *Mundi mathematici*, u kojem je jedan dio posvećen orguljama, izradi svirala i njihovim menzurama, intonaciji i ugađanju. Ovo djelo je bilo od velikog značenja i za don Petra Nakića, hrvatskog orguljara, začetnika mletačko-dalmatinske graditeljske škole orgulja, što Križman i navodi u jednom tekstu o orguljama u ljubljanskoj katedrali. Iako nema izravnih dokaza, Škulj ostavlja otvorenu mogućnost da je Nakić bio Križmanov učitelj umijeća gradnje orgulja.

Orguljarsku djelatnost F. K. Križmana Edo Škulj dijeli u dva razdoblja: slovensko razdoblje u trajanju od 1760. do 1768. godine, u kojemu je sagradio šest orgulja, od kojih su najveće bile u ljubljanskoj prvostolnici s 32 registra, te austrijsko od 1768. do 1795. godine, u kojemu je sagradio osam orgulja veličine od 18 registara, pa do velikih tromanualnih orgulja s 51 registrom u samostanu augustinaca u Sankt Florianu.

Najopsežniji i ujedno organološki najznačajniji dio knjige Ede Škulja čini dvadeset poglavlja o orguljama što ih je Križman sagradio u različitim mjestima u Sloveniji i Austriji, odnosno o orguljama koje je popravljao ili dislocirao, te konačno o orguljama koje se po predaji pripisuju Križmanu, ali za koje nema pouzdanih podataka o njegovu autorstvu. Tih dvadeset poglavlja obiluje tekstovima izvornih dokumenata, ugovora i pisama, pa je zahvaljujući tome moguće pratiti svu slojevitost nastanka, pregradnji pa i nestanka orgulja u pojedinim crkvama.

Posebno je zanimljiva tablica s popisom registara što ih je u svoje orgulje ugrađivao Križman. Tablica se proteže od 233. do 240. stranice i opremljena je fusnotama u kojima su opisane neke izvedbene karakteristike pojedinih registara, što Križmana prikazuje kao orguljara koji potpuno vlada umijećem gradnje orgulja i spreman je eksperimentirati s ciljem postizanja vlastite umjetničke zamisli.

Kao zaključak je moguće reći da je objavljena knjiga veliko monografsko djelo, koje s organološkog motrišta prikazuje Križmana kao slovenskog duhovnika koji je na prostoru kulturnog i orguljarskog dodira raznih graditeljskih tradicija stvorio opus od 14 orgulja prepoznatljivih po vlastitim tehničkim i akustičkim svojstvima. Objavljanjem ove monografije slovenski organolog Edo Škulj je na najljepši mogući način organološki obilježio 250. obljetnicu pojave Frančiška Ksavera Križmana u orguljskom krajoliku Slovenije, Austrije i konačno Europe.

Emin ARMANO  
Zagreb