

I S T R A K R O Z S T O L J E ĆA
KOLO XII. / 67. knjiga



ĆAKAVSKI SABOR

Urednik
Ennio Stipčević

Direktor edicije
Armando Debeljuh

Ivano Cavallini

**ISTARSKE GLAZBENE TEME I PORTRETI
OD 16. DO 19. STOLJEĆA**

PULA 2007.

*XII. kolo ISTRE KROZ STOLJEĆA
realizirano je zahvaljujući potpori
Istarske županije,
Grada Pule i
Ministarstva kulture RH*

IVANO CAVALLINI

**ISTARSKE GLAZBENE TEME I PORTRETI
OD 16. DO 19. STOLJEĆA**

S talijanskoga preveli
Snježana Husić,
Morana Čale, Smiljka Malinar i Mate Maras

UVOD

Prošlo je dvadeset pet godina otkako sam 1981. posjetio istarsku i dalmatinsku obalu, nakon što sam pročitao poznati esej Dragana Plamenača *Music of the 16th and 17th Centuries in Dalmatia*, objavljen 1944. Za mene, rođenoga u Venetu, bilo je pravo iznenađenje vidjeti toliko gradova s građevinama posve nalik onima u Veneciji, a moje je čuđenje bilo to veće što najveća središta pokrajine iz koje potječem, dakle Veneta, ne posjeduju u tolikoj mjeri mletačku fizionomiju kakva resi urbanu strukturu Kopra, Pirana, Rovinja, Pule, Krka, Cresa, Sinja, Zadra, Šibenika i Splita. Pa ipak, ubrzo sam shvatio da izgled tih gradova Talijana može zavarati, te sam odbio povjerovati da je sve što vidim opipljiv trag jedne jedine kolonizatorske kulture, koja je prenesena, da bi potom nestala. Bilo je naprotiv očito da se talijanska kultura preko Venecije proširila primorjem u suživotu s kulturom hrvatskih starosjedilaca i potomaka negdašnjih “Latina”, kojom su se bavili isključivo slavisti.

U tom razdoblju, sve do rata 1991. godine, došlo je do ponovnog otkrića istočne jadranske obale. Naprimjer, požalio sam se da *Povijest venetske kulture (Storia della cultura veneta)*, Neri Pozza, Vicenza, 1976–1986), u kojoj sam objavio nekoliko svojih priloga, ne uzima u obzir kolonije Republike Svetoga Marka; odgovoreno mi je da zbog “političkih” razloga projektom nisu predviđena istraživanja o umjetnosti i povijesti takozvanih “prekomorskih pokrajina”. Što je paradoksalno, prisjetimo li se da je za Veneciju more oduvijek bilo od životne važnosti! U međuvremenu, zajedno s nekolicinom hrvatskih i slovenskih kolega iz poslijeratne generacije počeo sam proučavati skladbe i rasprave talijanskih ili “slavenskih” autora, bez nacionalnih predrasuda. Jednostavno razmišljanje o glazbi i etničkom identitetu tih krajeva dovelo nas je do toga da prihvatimo činjenicu da se u Europi 16., 17. i 18. stoljeća umjetnost kojom se bavimo povodila za nadnacionalnim stavom talijanskih skladatelja ili da je bila djelo Talijana, uz iznimku pučkog, liturgijskog i nabožnog repertoara,

dijelom pisanog glagoljicom. Bilo bi stoga antihistorijski istraživati samo partiture skladatelja talijanskog podrijetla ili pak samo slovenskog i hrvatskog podrijetla. I besmisleno bi bilo naknadno odlučivati o njihovoj nacionalnosti, pa i u slučajevima gdje su njihova imena otkrivala naizgled očitu pripadnost. Naime, sve do 1848. nije ni bilo nacionalnog osjećaja koji bi se mogao usporediti s današnjim; osim toga, tada baš kao i danas imena su mogla upućivati na *podrijetlo*, ali ne i na *pripadnost* jednoj od dviju grupa. (Zato sam smatrao da je Josip Andreis svojim izborom pružio odličan primjer kada je svoju knjigu naslovio *Music in Croatia*, odnosno posvetio je glazbi u Hrvatskoj, a ne hrvatskoj glazbi).

Nelagoda koju sam osjećao suočen s olakim prisvajanjima potakla me da s jedne strane produbim poznavanje kulturnog konteksta u kojem su djelovali istarski glazbenici u 16. i 17. stoljeću, a s druge da naučim jezik svojih susjeda koji su pisali o istim temama. Rodila se iz toga nesvakidašnja povezanost, koja je ubrzo prerasla u srdačno prijateljstvo. Iznosim te momente iz privatnog života jer, tko živi u Trstu ili u Istri, dobro zna kakvo je nepovjerenje vladalo s obje strane granice i na kakve je sve prepreke nailazio istraživač kada bi se ukazala potreba za uvidom u arhivsku građu, napose u crkvama, gdje su svećenici bili opredijeljeni ili za iredentu ili za hrvatstvo. Danas mogu reći da sam vidio i čuo stvari koje se sramim ponoviti, jer uvreda su za uljudbena načela svakoga tko smatra da je umjetnost univerzalna baština. Vrijeme se srećom pobrinulo da izbriše najgore oblike netrpeljivosti. Dokaz su toga nakladnički i istraživački projekti u kojima sudjeluju slovenski, hrvatski i talijanski znanstvenici, sa zajedničkim ciljem da predstave složenu realnost obale kojom je nekoć vladala Venecija, zatim Austro-Ugarska, pa Italija i, nakon 1945. godine, Jugoslavija. Kada su odbačene ideoološke ograde, interpretacija glazbenog života u Istri podvrgнутa je također korjenitoj reviziji, nadilazeći uske granice “domovinske povijesti”, da bi se otvorila metodama europske historiografije (kako bi rekao Horacije: *Ut silvae foliis pronos mutantur in annos / prima cadunt: ita verborum vetus interit aetas, / et iuvenum ritu florent modo nata vigentque*).

Vito Levi, neprežaljeni tršćanski muzikolog židovskog podrijetla, i jedan od prvih ocjenjivača moga rada, rekao mi je da povjesničar uvijek voli predmet svoga istraživanja. Ja sam Istru zavolio zbog mediteranske ljepote njezinih krajolika i zbog tragova njezine mudrosti oblikovane kroz tegobnu povijest, kao što je napisao Giambattista Goineo u *De situ Istriae libellum* (*Ad litteras vero a natura quasi facti videntur Istri, et nisi paupertas ipsis obstaret, maxima et excellentissima ex eisdem quotidie prodirent ingenia, nam ad quodcumque litterarum genus hi se convertirent summum in eo laudis et gloriae fastigium occupant*). Zavolio sam također njezine ljude zbog dostojanstva s kojim su otrpjeli najprije fašizam, a zatim komunizam, pokrovitelje korota i egzodus-a i uzroke grešnih šutnji, uključujući prešutni pristanak mnogih intelektualaca koji su polagali pravo na to da nam budu učiteljima.

Sa zahvalnošću posvećujem ove svoje riječi Enniu Stipčeviću, odanom prijatelju i suborcu u toliko bitaka za “novu muzikologiju” bez čije pomoći ova knjiga ne bi nikada ugledala svjetlo dana. Knjiga koju bih htio posvetiti također uspomeni na Dragotina Cvetka, profesora kojega su cijenili brojni kolege iz naše Srednje Europe, kao što sam se mogao uvjeriti tijekom studijskih boravaka u Varšavi, Pragu, Beču i Zagrebu, i stručnjaka kojemu svi dugujemo, budući da je u Ljubljani uspio stvoriti prepostavke za europeizaciju muzikologije.

Ivano Cavallini

ILUSTRACIJA - PUČKE PREDSTAVE.....

Svetkovine, pučke predstave i zbirka troglasnih maskerata

Ako želi što obuhvatnije osvijetliti uzajamne odnose s predstavom i prikazivačkim oblicima u 16. i 17. stoljeću, povjesna analiza glazbe u Istri ne može zanemariti proučavanje svetkovine i različitih vrsta zabave koje su s glazbom skopčane. U tom smislu, istraživanja o procesijama, misterijima, viteškim igramu, pokladama i plesovima potvrđuju da je riječ o ludičko-scenskoj aktivnosti koja nije manje značajna od kazališnog života koji se odvijao pri akademijama, a o kojem nam opipljiv dokaz daju dramski tekstovi postavljeni u Kopru i Labinu.¹ Ti aspekti, koji se ne spominju u malobrojnim kritičkim prikazima što su se očuvali do danas,² potanje se određuju na stranicama mjesnih ljetopisaca, koji su uspjeli zabilježiti niz zapažanja o prostranoj pokrajini i o njezinim stanovnicima te su u nekim slučajevima pružili iznimno brižljivu antropološku sliku. Donekle približnim kronološkim redom u tu se svrhu mogu navesti spisi Nicolò Manzuolija, Giacoma Filippa Tomasinija i Luke iz Lindara.³ Među tim knjigama, Tomasinijeva (1595–1654) uvelike nadmašuje ostale dvije po obilju podataka,⁴ koji su dragocjeni u svakom pogledu, u prvoj redu u pravnom, o zemlji koju su razdijelili Austrijanci i Mlečani, i napokon u etnološkom,⁵ na temelju kojega se doznaje da je okolica grada uglavnom bila napućena Slavenima:

[...] Prvi, koji su brojniji od ostalih, jesu *Schiavoni*, koje neki nazivaju Slavenima, [...] a dolaze iz Dalmacije ili Skjavonije [...]. Snažan su i za težak rad sposoban narod, a rasuti su po svim mjestima, štoviše, sada se slavenski jezik gotovo potpuno rasprostranio, pa pučanstvo mnogih sela talijanski ne zna ni progovoriti [...].

Nadalje, dobro se svjedoči o skromnoj prisutnosti toga pučanstva u gradovima i o njegovu neprekidnom emigriranju s juga kako bi umaknuli pred zlostavljanjima Turaka. Uz podršku Mletačke Republike, novi

“skjavonski” podanici naseljavali su dakle istarska sela, slavizirajući prije svega područja u unutrašnjosti, kao što na stranicama svojega dnevnika zapisuje novigradski biskup:

[...] Može se reći da su oni većinom ratari i da oru zemlju, pa stoga obitavaju u selima i u poljskim predjelima [...]. Neki su novoprdošli stanovnici iz Albanije i iz drugih krajeva što ih je zauzeo Turčin, pošto ih je Mletačka Republika privukla mnogim odredbama [...]. Rat s Turcima na te je strane, preko granice Dalmacije koju je poharao Turčin, doveo mnoge Morlake da se nastane u toj pokrajini, ali kako su navikli pljačkati [...], toliko napastuju okolicu svojih naselja da su vrlo neugodni i nanose štetu.⁶

Izuzmemli etnografske bilješke, Tomasinijevo doduše sočno pripovijedanje ne obaveštava o ulozi glazbenika u kapelama, kojima su, kao što doznajemo iz drugog izvora, upravljali svećenici različitih redova.⁷ Povjesničarev tekst valja zato shvatiti kao dokument o folkloru i o priredbama u najopćenitijem smislu, budući da on izostavlja pojedinačne ličnosti da bi se opširno bavio globalnim aspektima umjetničkog života u Istri. Što se toga tiče, nazivi plesova i svetkovina što ih u svoj rukopis unosi revni opisivač toliko su brojni i precizni da omogućuju zaključke o nekim pojedinostima tehničke naravi, kakvi se obično ne mogu izvoditi iz takvih vrsta svjedočanstava. Pri tomu mislim na navode o pučkome plesu zvanom “ples zelenila”, zabavnom performansu stanovnika Milja koji se sastoji od pokreta što ih izvode skupine muškaraca i žena, koji su se isprepletali u dvostrukom redu pokazujući vijence od cvijeća i voća; ili pak na ples “začelja” ili “repa” i ples “neuvraćenog zaljubljenika” podrijetлом iz Vodnjana, a koji se izvodi nizovima brzih i polaganih koraka. U ovome zadnjem plesu izmjenjivali su se naime staloženo stupanje u *passamezzu*, čime je ravnao “štaponosac”, i tercat *gagliardi* najavljenih frulama, pa bi nastala gužva za poklade zakrabuljenih plesača, koji su nastupali sred

zvižduka i povika kojima su ih bodrili:

[...] Nije mi poznato ništa tako drevno kao što je ples koji se nazivlje plesom zelenila, a koji se izvodi u toj pokrajini, to jest ples žena i muškaraca kojima su glave ovjenčane i lišćem i narančama, pa se oni poredaju s jedne, a one s druge strane, počne svirka, a oni ljupko krenu da se skupe pod lukovima, tako da se svaki muškarac nađe među dvjema ženama, a svaka od njih između dvojice muškaraca s jednim lukom u desnoj, a s jednim u lijevoj ruci. S pomoću njih se sjedine i skupa svežu te se čini da bi ih bilo teško rastaviti. Ali dok oni skladno izvode ples, a one prekriže ruke pod lukovima, isprepletu se i zatim se razviju vrativši se u redove odijeljeni kao što su bili prije [...].

Lijep je i ples koji se u zadnja tri dana poklada izvodi na trgu u Vodnjanu, zvan ples začelja, a i ples neuzvraćenog zaljubljenika, koji se pleše ovako. Poslije podneva u pokladnu nedjelju, pošto se dogovore sa sviračima, mladići običavaju na trgu započinjati ples u malim skupinama, dok ne dođe doba večernje. Kad se okupe vođe plesa ili štaponosci, koji da bi se raspoznali nose zgodno obojen štap na kojem su privezane svilene vrpce raznih boja, i kad se prekinu laci plesovi, a frule zasviraju dubljim tonovima, pođu po voljene djevojke pa ih, jedan za drugim u lijepom redu, postave tako uzastopce na čelo svake skupine, sve do posljednje; zatim ih mladići uzmu za ruku i započne ples, koji se izvodi kao *passamezzo*, a pošto obidu trg zastanu, pa onu koja je bila na čelu plesa odvedu na začelje k štaponoscu, sve dok jedna po jedna ne budu prve. Kad se to kasno završi, frule stanu veselije svirati *gagliarde*, a ti se skladni redovi pomiješaju s raznim drugim krabuljama, pa zaplešu uz zviždanje i radosnu

viku da sve djeluje kao ratni napadaj, i za tri *gagliarde* svetkovina se završi [...]. Ne razlikuje se mnogo ples koji u Bujama zovu plesom Svetoga Jakova, jer su ga običavali priređivati na poljani ispred te crkve, a služba vođe plesa ili štaponosca prodavala se na dražbi; izvodili su ga međutim raznim spletovima koji su dosta slični spletovima u plesu zelenila, a u njemu mogu sudjelovati i djevojke i gospe koje su uglađene [...].⁸

Što se tiče dvorskih plesova, lakše je naći opis njihova specifičnog ustrojstva, premda ljetopisac kaže da ih je mladež gotovo zanemarila, a prije svega spominje “ples cvijeta”, o kojemu se razmatra u knjigama skladbi za gitaru Carla Milanuzzija ili Giannambrosia Colonne te u slavnoj raspravi o plesu Fabrizia Carosa, *Plemenitost gospoda (La nobiltà di dame, 1605)*:

[...] U palači su se na razne načine izvodili i neki drugi ljupki plesovi, koji su se nazivali ples cvijeta, ples bodeža i ples guske, ali ih je današnja mladež zapustila [...].⁹

Uza sve to, u vezi s istarskom priredbom nije tako važno utvrditi ovaj ili onaj naslov, nego doznati koji tanani odnosi povezuju plesove što se izvode u određenom trenutku svetkovine sa svetkovinom samom. Stoga mi se čini da gradivo ne iziskuje toliko da ga podvrgnemo istraživanju filološkog tipa koje bi se zasnivalo na prepoznavanju pojedinih skladbi, koliko se nudi dekodifikaciji veza između glazbe i sinestetske organizacije priredebe, vodimo li računa o njegovoj ideološkoj i kulturnoj razini, na kojoj relevantnost dokumenta nadilazi puku informativnu vrijednost.¹⁰ Taj je postupak to poticajniji ako pomislimo da se primjenjuje na područje na kojemu se nije rasprostranila melodrama i na kojemu je zatvorenost društvenih slojeva unutar strukture svetkovine uspostavljala korisničke hijerarhije koje su odgovarale sastavu građanstva.¹¹ (Analognog bismo mogli obrazložiti rekonstrukciju kazališnog teksta paladijskih akademika

u Kopru, samog po sebi siromašnog i punog ponavljanja, ocjenjuje li se isključivo njegovo književno ruho, kojim je zaodjenuo i suviše poznate obrasce *Aminte i Vjernoga pastira*).¹²

Stapanjem simbola između fikcije i zbilje, Istrani dakle ujedinjuju posve disparatne vrste javnog svetkovana, koje na različitim društvenim stupnjevima pokrivaju interes i zadovoljavaju ukuse svakog staleža. Počevši od vjerskog obreda, naslućuje se kako procesija krije elemente teatralnosti, koji otvoreno izbijaju u predstavi pučke pobožnosti. Ona se razvija u obliku misterija u "kapelicama" postavljenima na uglovima ulica da bi se predočili prizori Muke, ili u obliku prijestolih hagiografija uz pomoć kojih se samoobrazuju ljudi slabijeg imovnog stanja, pretvarajući gradska središta Kopra, Pirana, Buja i Izole u mala pokretna kazališta. Opremi pozornice dodaju se zato "slike", "tapiserije" i dosjetke koje ishode iz pobožnosti što poučava i razonodi prema kanonima parataktičkog prikazivanja, koje obično zahvaća cijelo naseljeno područje malih istarskih sela. Upravo u perspektivu načela *docere-delectare* može se zatim smjestiti vizualno pomagalo tipično za te krajeve, koje se sastoji u nošenju fenjera, vjerskog znamenja, baklji ili likova svetaca za vrijeme tijelovske procesije, koja vijuga cvijećem okičenim putovima. Troškove toga "pribora", kakav se i danas čuva u crkvama glavnih gradića na poluotoku, u pravilu podmiruju laičke bratovštine, koje priređuju mnogo fenjera s ukrasima od similora da bi se istakla opreka svjetla i sjene u tami sutona.¹³ Flaute pak, koje prate procesiju, okretno prelaze iz sjetnih zvukova svetog obreda u neobuzdan ugođaj plesa, u koji se hvataju pučani pošto su sudjelovali u "izradi" misterija. Povjeren izravno obiteljima iz viših građanskih slojeva i njihovoj mladeži, preostali dio svetkovine nastavlja se "pokladnim priredbama i komedijama" u kazalištima, što su ih prigodno izgradili pod vedrim nebom ili ih možda postavili u gradskim vijećnicama. U tom je pogledu značajno što od svih vrsta koje su se ondje njegovale Tomasini komične vrste i "srednju" vrstu pastoralne bajke spominje letimično, dok o tragediji naprotiv šuti. Vjerojatno su i ovdje mjesni eruditii tragički teatar voljeli samo kao poučno štivo, a na pozornici mu prepostavljali bajku, koja

je dopuštala sretan završetak i omogućavala da se između činova umeću maštovite međuigre.¹⁴

U sveukupnoj slici tako brojnih i tako raznolikih iskustava pučka se radost izražava također i pucanjem, iako laćajući se mušketa barjak prate građanski mlađići koji ulaze u Buje na dan Svetoga Servola. S tim očitovanjem javnoga veselja povezana je svetkovina sveca zaštitnika, a tom se prilikom priređuju oblici viteškog nadmetanja. U Kopru se trči na alkarskom turniru te na turniru *quintana* na dan Svetog Nazarija i Svetе Uršule, a isto tako u Piranu, na "prvi dan Duhova", gdje se priređuje borbena zabava za koju se s pravom može smatrati da sadrži manje simulacija negoli je običaj u ostalim središtima mletačkih pokrajina.¹⁵ Vrijednosti viteškog idealja na zalasku nadomešta naime realizam trgovačkih zajednica koje trguju po moru i u unutrašnjosti sa Slovencima, koji su podložni Austriji i koji u velikom broju silaze s planina i obogaćuju istarske luke. Tim se motivima pridružuju i drugi, koji istječu iz ozbiljne zabrinutosti zbog Turaka i zbog uskočkih gusara, a njihovim družinama ne krzmaju se priključiti nadvojvodske čete u gospodarskom ratu usmjerenom da okrnji primat Mletačke Republike. Unatoč strahu od islama ili zahtjevima Trsta da mu Habsburgovci osiguraju oblike protekcionizma koji bi Slovence primorali da se usmijere prema njegovu trgovištu, mletačka Istra netaknutom čuva svoju prevlast, opirući se težnjama julijskih susjeda.¹⁶ Stoga je teško autocelebrativnu igru kao što je viteška igra na konjima ubrojiti među turnire s fiktivnim izazovima, strojevima i vještinama scenske tehnike (o čemu Tomasini uostalom i ne govori). U odnosu na takve igre, alkarska trka i pokretna meta u *quintani* vježbe su autentične spretnosti, koje odražavaju starinske tradicije, a osim toga ostvaruju želju da se odmjeri snaga onih koji žive na pograničnoj zemlji, izloženoj svakakvim opasnostima:

[...] Ostale pokladne zabave su obični plesovi s različitim maskeratama, jer je u Kopru, Trstu, Piranu i Bujama prema različitim prohtjevima navada naručivati da se izvede kakva zgodna bajka ili komedija. Na zabavama ili crkvenim

svetkovinama, osobito kad se zbivaju ljeti, uvjek je običaj plesati na ulicama i trgovima, uglavnom u malim mjestima, i među seljacima, koji ne hodaju pješke ako se ne pleše. Zato i kad se u nekim mjestima priređuju javne procesije, pošto završi misa u seoskim crkvama i poslije ručka plešu, a neki se uhvate u ples bačve [...].

Na blagdan Tijelova ljudi sa sela običavaju nositi stručke mirisnih trava i svakovrsnog cvijeća kojima prekriju i okite pod u crkvama i ceste po kojima će proći procesija [...]. Na najvidljivijim mjestima običavaju ukrasiti ulice i prozore tapiserijama, svilenim plaštevima i svakojakim slikama, a na nekim mjestima naprave nekakve kapelice i oltare, pa oko njih prikažu kakav sveti misterij, djelo i mučeništvo svetaca, a pogotovo u Kopru, Piranu, Bujama i Izoli. Ali i to se završi plesovima, jer se nakon ručka pozovu svirači koji su odavali počast procesiji dok je prolazila, da zasviraju uz nekoliko plesova što ih mladići otplešu s djevojkama iz kraja koje su pomogle pri izradi oltara i nakita.

U mnogim mjestima pokrajine, kao u Kopru na dan Svetoga Nazarija i na dan Svetе Uršule, običaj je da se priredi alkarska utrka, *quintana*, za skupocjeno sukno ili dostoje i časne nagrade, a u Piranu na prvi dan Duhova, gdje je godine 1643. gospodin Giacomo Tommasini, moj nećak, stekao nagradu na *quintani*. U Bujama se priređuje turnir na dan Svetoga Servola, a u Novigradu na dan Svetog Pelagiјa [...]. U Momjanu je običaj da idu na stjenovito brdo Cingarellu naoružani, vrlo svečano i uz povike, da osvoje lovor i donesu ga u svoju crkvu [...], a oni iz Buja [...] katkad idu također naoružani mušketama i na konju, a sudjeluju neki otmjeni mladići, i pod stijegom Svetog Servola kao svojim barjakom uzmu preostale grane, pa pošto su mnogim povicima, slavljem i pucnjevima okružili zemlju te pošto su

grane položili u crkvu, ostali s barjakom pođu u komornikovu kuću i on im ponudi lijepu večeru [...]. U nekim mjestima trče mladići [...], u nekima konji, a negdje se natječu čamci, što se u Mlecima zove regatom. U nekima se pleše, gađa se meta iz lukova i iz arkebuza [...].¹⁷

“Maskerata je vjerojatno bila presudni činitelj u tom pojednostavljenju *villotte*, seoskog plesa. Sigurno nema vlastit glazbeni oblik. Ona je parazit [...]. Prianja uza sve moguće oblike [...].” Polazeći od te premise, Alfred Einstein u svojoj knjizi *Talijanski madrigal* bilježi sve što točan popis glazbenih sastava koji pripadaju repertoaru maskerata može i danas potvrditi.¹⁸ Što se pak tiče Istre, omiljenost pokladne krabulje koju sam izveo iz Tomasinijevih riječi navodi me da potražim prethodne primjere koji su utjecali na jedinu zbirku maskerata koju je Gabriello Puliti napravio godine 1612, kad se nalazio u Trstu, pošto je služio u kapelama u Miljama i u Kopru.¹⁹

Mirisni vijenac [...], troglasne maskerate toskanskog majstora djelomice snalazi sudbina madrigala, koji nije naišao na veliko zanimanje glazbenika toga kraja, jer su mu, zbog izrazito profesionalnih razloga, oni pretpostavljali motet za jedan ili više glasova. Međutim, u želji da postavim temelje za analizu zbirke vodeći računa o povijesnim okolnostima, čini mi se da je nužno poslužiti se nizom referencija o raširenosti maskerate među prikazivačkim vrstama 16. stoljeća, a osim toga objasniti razloge zbog kojih je hrvatski jezik bio isključen iz tih pučkih modela, te protumačiti zašto se oni smještaju u čisto učenu, ako ne i izvještačenu dimenziju, zbog prisutnosti glazbenih i jezičnih elemenata koji su sve prije nego “pučki”.²⁰

Ne dodjeljujem sebi zadatak da opširno istražim niz kazališnih situacija koje su prirođene tom tipu glazbe, ali smatram logičnim podsjetiti na pojave kao što su *lazzo* ili doskočica, komedija i vrste što se zasnivaju na improvizaciji, a koje su neposredno poprimale pučke oblike tog stoljeća.²¹ Tako, prije nego što posegnemo za bilo kakvim stručnim nazivljem,

i razmatrajući raširenost maskerate na temelju upotrebne vrijednosti što izvire iz scenskih konvencija, može se ustvrditi da ona nikada nije posjedovala značajke koje bi joj omogućile da postane vrstom. Ostala je, naprotiv, stilski nehomogen repertoar, u nekim slučajevima prepoznatljiv po obliku koji se usmjeruje na samopredstavljanje, koje se u tekstu poziva na likove iz lakrdijaških zgoda (“Mi smo [...]”, “Mi Cigani smo došli”, “Mi smo tri starčića”). To se kosi s naslovom koji je označavao zbirke Giovannija Crocea i Andree Gabrielija (*Ljupke i smiješne maskerate za poklade; Macherate piacevoli et ridiculose per il carnevale*, 1590; i *Maskerate; Mascherate*, 1601), u kojima se preuzimaju *greghesche* i *giustiniane* iz nekoliko puta pretiskanog izdanja *Prve knjige troglasnih giustiniana raznih skladatelja (Primo libro delle giustiniane a tre voci de' diversi*, 1570, 1572, 1578, 1586).²²

Kako su je još od pokladnih početaka uvjetovali zahtjevi pozornice, maskerata se dakle poistovjećuje s madrigalom, a u Firenci obavlja ulogu koju inače ima intermedij, ali ne poprima njegove razmjere ili scensku opremu.²³ Prilozima napuljskih autora i mletačke škole ona zadobiva tonove svečanog komada, kanconete, *villanelle* u narječju i njezinih višejezičnih izvedenica, kakve su se razvile poglavito u Mletačkoj Republici.²⁴ Zapravo se njezina gestualna obilježja postupno isprepleću s farsom i s “mješovitom dramom”, koje implicitnu suradnju između glazbenika i komediografa doživljavaju u *Maskeratama (Mascherate*, 1546) Ludovica Novella, dopuštajući Girolamu Paraboscu, kojemu su posvećene, da upotrijebi “sadržaje koji su primjereni pokladama”, a Croceu iz Chioggie da podsjeti “[...] na koliko su se zadovoljstvo u više navrata prikazivale”.²⁵

Na visokom stupnju kristalizacije, s udjelom toposa koji su se potvrdili kroz razmjene između eruditske komedije i međuigre što ih izvode družine *dell'arte*, maskeratu prima i obrađuje Gabriello Puliti, koji nije samo jedini autor u Istri koji sklada takvu polifoniju, nego je i jedan od posljednjih koji do nje drži. On radi služeći se padanskim elementima, a na nekim prototipima što ih je uzeo iz renesansnih poliglosijskih pokušaja, ne posve nepoznatih istočnim područjima Republike. Tome usprkos, sklon sam

zbirku toskanskog autora čitati kao intelektualističku vježbu koja se prije vezuje uz njegov zavičaj negoli uz Istru nastanjenu Talijanima i Slavenima. Budući da je zato isključen neposredan realistični odraz, smatram da je besmisleno *background* tih sastavaka uklapati jedino u istarske okvire. Oni se više doimaju kao kasna epizoda učenog štiva kojemu kao da nije stran utjecaj Tranquilla Negrija, koji je sâm stekao diplomu na sveučilištim u Padovi i u Bologni.²⁶

Osjećajno blizak tom obrazovanom čovjeku i njegovoj obitelji u Labinu, Piliti *Mirisni vijenac* posvećuje njemu, a godine 1621. *Harmonične akcente (Armonici accenti)* bratu Oraziu. Spominjući svoje prijateljstvo s tom Republici odanom dvojicom,²⁷ zborovođa Piliti iznosi Tranquillovu strast prema književnosti – “posve je jasno koliko se Vi rado bavite pjesništvom i filozofijom [...]” – upućujući mu troglasni sastavak kojemu se glazba izgubila među skladbama u *Povlasticama, dostojanstvima i častima Tranquilla Negrija (Prerogative dignità e honori di Tranquillo Negri, s.a.)*. Da ni sâm ne zaostane, Negri zatim veliča Pilitijeva slavna djela sonetom u njegovu pohvalu, a naziva ga “Amfionej, majstor nad Muzama [...] / Sad kada plektar svoj (što maestra Orfeja / Slavu i ugled pjeva i zvuka zasjenjuje) / U Labinu razvija, svakoga hvali po dužnosti / Ut, re, mi, fa, sol, njegova Kiterka [...].”²⁸ Potkrepljujući vezu između glazbenika i pjesnika, mislim da raspoznam duhovnu prisutnost Negrijevu u maskerati *Pjesnici koji mudruju (Poeti bischizzanti)*, gdje se u tercincama riječi povezuju tako da neprestance lančano upućuju jedna na drugu, kao u nabrajalicama:

Donna ch’al mio danno ciel ti denno
Le belle trezze d’or e ’l petto d’ira,
D’amor amaro ch’io moro mira.
E si m’ha svelto il sonno e svelto il senno
Tua gratia ch’in the spara e spera e spira,
D’amor amaro ch’io moro mira.
[...]

Gospo kojoj je, na moju nesreću, nebo dalo
Lijepe, zlatne pletenice i ljuto srce,
Od ljubavi gorke kako umirem gledaj.
I tako mi je otela san i otela razum
Tvoja ljupkost, što u tebi bukti i nada se i piri,
Od ljubavi gorke kako umirem gledaj.
[...]

Tu je očita namjera da se suptilnom komikom oponašaju podvizi velikog djela onodobne lirike, tako da se riječi uz prikladne prilagodbe raspoređuju unatrag, kao što daje naslutiti preokrenuto čitanje završnog stiha: "Gledaj kako umirem od gorke ljubavi". Premda Negri ne izmiče tim retoričkim akrobacijama, jer se ugleda na tehnike manirizma u lirici s kraja 16. stoljeća u ljubavnim pjesmama, poput "Silazi li s neba il uzlazi sunce / Gledaj gdje umirem i smrtno mi je grud razdrta [...]", valja priznati da se on oštro suprotstavlja pedanteriji, po čemu je blizak implicitnom prosvjedu što ga izriče Puliti. Prezirući sve isprazne strane blagoglagoljive kulture, Negri stoga hotimično bira mletačko narječe da bi odlučno ustvrdio kako više voli

Esser cazzà in preson, relegà a Zante
O in Candia, a Corfù o la Cania,
Andar in drio cul fin a Levante,
L'esser in somma un sguizzaro, un furfante,
Un boia, un tabachin, guidon o spia
Tutto xe honor, eccetto esser pedante.²⁹

U zatvor biti strpan, izagnan na Zakint
Ili na Kretu, na Krf ili u Khaniju,
Sve do Levanta u galiji veslati,
Ukratko, bit hulja, lopuža,
Krvnik, rakijaš, varalica ili uhoda,
Sve je časno, osim biti pedant.

Mimo koincidencija po kojima se u antipedanterijskoj perspektivi mogu prispodobiti mnoge druge ličnosti, počevši od Banchierija u djelu *Somarska družina* (*Compagnia della bastina*, 1597), gdje se odriče “prenemaganja, skidanja šešira, naklona i namirisanih riječi”,³⁰ nameće se problem kako objasniti činjenicu da u Pultijevim maskeratama nema nikakvih slavizama, iako se u njima ipak jedan do drugoga nalaze četiri “govora”, uz prevladavajući toskanski. Ako, naime, maskerata u predstavama koje spominju istarski ljetopisci poprima pučka raspoloženja, teško je razumjeti uzroke zbog kojih u glazbenikovim tekstovima izostaju ti lokalni jezični elementi, koji bi s razlogom mogli stajati uz bergamski, mletački i emilijanski govor te uz njemački govor landsknehta. Krenemo li od početka, odgovori na pitanje koje su postavili i hrvatski znanstvenici mogu biti kako lingvističke tako i historijske naravi.³¹ U prvom redu, ustanovaljeno je da je u Veneciji hrvatsko pučanstvo istarskog i dalmatinskog podrijetla snašla sudbina *out-skupine*, jednako kao i mnoge druge inojezične zajednice. Kad bi ga parodirali vrsni komični glumci kao što su Čimador ili Zuan Polo, koji je svoje ime prekrstio u Ivan Paulovicchio da Ragusi (to jest iz Dubrovnika), Hrvat sa čakavskim i ikavskim izgovorom izazivao je smijeh, slično kao i svi ostali “strani” govornici, koji su mletački natucali sklanjajući ga prema gramatici materinskog jezika. U dalmatinskoj *parlauri* okušao se dakle Andrea Calmo komedijama *Muka (Travaglia)* i *Žena s Roda (Rodiana)*, dok u “skjavonsku” književnost što ju je prikupila najpažljivija kritika spadaju kancone, *mariazi*, stramboti, tužaljke, stance i čudnovata satirička oporuka u tercinaima, iz koje je zgodno navesti djelomične podatke:³²

Libar Rada razdražljivca (Libero de Rado Stizuxo), B. de Vitali, Venecija, 1533.

Libar osvetnički djece Radine [...] (Libero de le Vendette che fese i fioli de Rado [...]), s.l., s.a.

Taritron taritron caco dobro Salzigon [...], s.l., s.a.

Mariazo [...] gospe Rade bratice (Mariazo [...] di donna Rada bratessa), s.l., s.a. (*bratessa* stoji umjesto “sestra”)

Stramboti meštra Rada [...] (*Strambotti de misser Rado [...]*), s.l., s.a.

Tužaljka Skjavonke Stane (*Lamento de Stana schiavona*), Bindoni, Venecija, 1548.

Nove frotole Lazara s Korčule (*Frottole nuove de Lazaro da Cruzola*), s.l., 1547.

Kanconete meštra Riga, tudeškog pekara [...] i *stance skjavonskog liječnika koji se zove meštar Damjan* (*Le canzonette de mistro Rigo forner todesco [...]* et *le stanze de un medico schiavon che se chiama mistro Damian*), Bindoni, Venecija, 1547.

Oporka Zuana Pola na skjavonski način (*Testamento de Zuan Polo alla schiavonesca*), s.l., s.a.

Naklonost tolikog dijela produkcije takvome govoru, a koja je povezana s Polovim izvedbama, slabi nakon sedamdesetih godina i nema joj traga u mnogobrojnim lirskim prilozima poslije krvave bitke kod Lepanta (1571), u kojoj su sudjelovali i hrabri dalmatinski mornari.³³ Nema je ni u kojem glazbenom sastavku, kao što je smatrao da mora ustvrditi Einstein u nekoliko natuknica koje su nalik na mletački u *Quae pars est o Selí Salamelech*, šesteroglasnoj kanconi Giovannija Ferrettija na bergamski tekst Zamba iz Val Brembane (*Prva knjiga šesteroglasnih kancona na napuljski način; Primo libro delle canzoni alla napolitana a sei voci*, Scotto, Venecija, 1573), u kojoj se ne pojavljuje “dalmatinsko-mletački mornarski dijalekt” o kojemu govori muzikolog.³⁴

Povjesni razlozi odsutnosti koju smo ustanovili po mojoj su mišljenju oni isti razlozi koji objašnjavaju činjenicu da Hrvati Giulio Schiavetti (Julije Skjavetić), Vinko Komnen i Cola Schiavoni biraju talijanski jezik za sve glavne glazbene oblike. Zajednički život dviju etničkih skupina, talijanske i hrvatske, izraženiji u gradskim područjima, naveo je naime Slavene da se prepoznaju u snažnoj civilizaciji vladajućih, i tako, uz časne iznimke, ponište samostalne kulturne uzlete, ograničene

na slobodnu Dubrovačku Republiku.³⁵ Unatoč tomu, na obližnjim dalmatinskim otocima, gdje je hrvatski plemički stalež bio jači negoli u Istri, nikle su književne vrste slične vrstama koje su se njegovale u Italiji, kao što su hvarske maskerate Mikše Pelegrinovića i *Skladanja Hanibala Lucića* iz 1556, sredozemna moreška pokladnog ugođaja. Ti sastavci na čakavskom, nastali oko otoka Hvara, i sva lirika stihotvoraca-glazbenika koje Marko Marulić zove začinjavcima, ostavljaju možda lak spomen u primjerima monodije što ih je objavio drugi Hvaranin, Petar Hektorović, među stihovima *Ribanja i ribarskog prigovaranja* (1568).³⁶ Fraziranje barem jednoga od dvaju notacijom zapisanih napjeva, bugarštice *Kada mi se Radosave vojevoda odiljaše*, razvija se po načelu dvorske deklamacije, kakvu je talijanski pastoralni teatar upoznao kroz fragmente djela Agostina Beccarija *Žrtva* (*Sacrificio*, 1554, dijalog svećenika i zbara pastira: III, 3), ili kroz epske formule pjesnikâ po Ariostovim stancama:³⁷

S druge strane, i glazbenici koji su u Trstu ili u Kopru prije Pulinija obratili pozornost lakin i pučkim oblicima ograničii su se na upotrebu talijanskog i južnjačkog govora u “napoletanama”.³⁸ Građanske razloge koji, kako se čini, priječe da se prihvati ikakav slavizam, prate dakle ekskluzivniji razlozi koji se tiču tiska, grane unutar koje se naglašava naslijedovanje uzora što su ih nametnuli slavni glazbenici koji vjerno gaje madrigal i *chanson*. Onda se samo po sebi razumije da su se i u Istri i u Dalmaciji priklanjali izdavačkoj logici po kojoj je bilo nepojmljivo koristiti se figurama i govorima koji su odudarali od konvencija što su se uvriježile u Mlecima. Samo tako se može objasniti paradoksalna suradnja Julija Skjavetića iz Šibenika na Burchiellinim *Grehescama* koje su objavljene godine 1564; Skjavetić se nije pobrinuo da u mletačku publicistiku uvrsti skladbe na “skjavonskom”, a osim prigodnog sudjelovanja u toj antologiji, njegovo djelo vrvi motetima koji koketiraju s Willaertom i madrigalima na talijanskome.³⁹

Pretežno akordsku strukturu maskerata iz *Mirisnoga vijenca* obilježava izvedba trzalačkim instrumentima, kojima se razonodio Puliti. To nam potvrđuju riječi u posveti Tranquillu Negriju, a i široka pozicija

37

V starom Huáru na duádesét dán misca octobra, sedmo.
ga godiscchia vd spasenya, uarbu tisuchia pét sät i pet
deset.

PETRE HECTOROVICH ISTOMY GOSPODI-
NV MICHSCI PELEGRINOVICHIV.

E Voti scagliu Cbriostni i náredni Gospodine Mi-
chscia, oni Sarbschi nácin (oudi zlolu upisan) Choyim-
ye Paschoyi Nichola sfachbi po sebi bugarscchiču bugas-
rio, Itocbóye nácin od oné pisni Ichlice Deuoychæ:
Choyusu obadua zayeduo pri piuali.

B V G A R S C C H I C, A.

Chademse radosane moyenuoda od digliaisce,
Od snoyegà grada dinoga sinerina
Cestomse radosaf na sineriu obzrascce,
Teretomi smacbo bellu gradu besryasce

akordâ što ih tvore riječi u incipitima, koje pokrivaju dvije oktave i katkad ih nadilaze kao u lutnjističkim harmonijama.

Ovaj Vijenac, što se sastoji od različita cvijeća, prošle sam godine u šali ispleo samo da bih se zabavio i razonodio, kadšto ga svirajući na lutnji, na citri i na drugim glazbalima, a sada sam, kao dužnik, da bih ugodio onima kojima dugujem, prisiljen da ga objelodanim [...].

Da bi bolje odredio scensku komponentu izdanja, autor se utječe upravnom govoru, kojim kao da se simbolički prikazani likovi predstavljaju hipotetičnom općinstvu: I. *Mi smo tri pjevača (Noi siamo tre cantori)*; II. *Mi jadne i nevoljne (Noi meschine e sventurate)*; IV. *Žene smo zadovoljne nevjeste (Donne siam spose contente)*; VII. *Zaljubljeni smo starci, djeve drage (Vecchietti inamorati nu semo care fie)*; XIV. *Okradeni smo vojnici (Siam soldati svaligiani)*; XV. *Zvjezdoznaci, zaljubljene smo žene (Astrologi siam donne amorose)*; XVII. *Siroti smo slijepci (Poveri ciechi siamo)*. Gdje verbalni obrazac ne odaje prikazivačko podrijetlo, posreduje niz podnaslova po kojima se razabire da se naizmjence javljaju razni likovi: “Neutješne udove”, “Grbavci”, “Šaljivci”, “Propali trgovci” itd.⁴⁰ Tomu obilju sadržaja odgovara zatim domišljata izmjena vokalnog trija, sastavljenog od barem sedam glasova, koji pomalo tvore skupine C-C-B, A-T-B, C-T-B, C-A-B, T-A-B, T-T-B, C-C-T, pri čemu nastaje posve izvanjska analogija između A-T-B i T-A-B,⁴¹ utoliko što tenor u drugoj formaciji ima ulogu vodećega glasa. U vezi s time valja istaknuti zamjenu uloga između visokih glasova, koji često zauzimaju iste opsege čak i kad su izvođači dva glasa različitog registra. U dvadeset jednoj skladbi Puliti dozira najdisparatnije sastavne elemente, često se udaljavajući od ležernog tona koji je u većini slučajeva svojstven maskerati s kraja 16. stoljeća. Na taj način, disonance bez pripreme, “seoske” paralelne kvinte i oktave prožimaju se tehnikama drugog tipa, koje odišu preuzetnim duhom kancone ili madrigala. Glazbenikovu sklonost takvim spojevima, što ih

u svakom slučaju izaziva verbalni mimetizam koji harmoniji dodjeljuje podređen položaj, odaje učena upotreba nekih kadanca, koje se izmjenjuju s iznenada preuzetom i ritamski opsesivnom disonancijom ili su odmjerene u suzdržanoj uznositosti ozbiljnoga stila.

G. PULITI, *Loše udane žene (Donne mal maritate)*, t. 5-11.⁴²

O che pena o che dolore
O che pena o che dolore O che dolore
pe-na-o che do-lo-re

Isto, t. 27-31.⁴³

mal - ma - ri - ta - te
mal - ma - ri - ta - te
mal - ma - ri - ta - te

ISTI, *Nesretni pjevači (Cantori sventurati)*, t. 1-2.⁴⁴

Noi sia-mo tre can-to-ri

Može se ustvrditi da iz polifonije kancone potječe daktijski obrazac, kakav se u ovoj zbirci nalazi rasut posvuda – što znači i u unutrašnjim frazama pojedinih skladbi – dok ulogu sigurnih prethodnika najrazvedenijih harmonijskih kretanja valja pripisati peteroglasnim madrigalima što ih je franjevac tiskao godine 1609, prije nego što će napustiti mjesto orguljaša

u “znamenitome gradu Kopru”. Po mojoju mišljenju, kolorističko se načelo koristi i u zbirci *Vatreni poljupci* (*Baci ardenti*) u promjeni bijelih i crnih nota, kada tekst priziva takve aluzije, kao u odjeljku “u tamnoj halji” (*in bruna veste*) u uvodnoj skladbi, a nešto raspršenije u skladbi *Jednooki i slijepi* (*Orbi e ciechi*), gdje se suprotstavljaju dvije boje koje dočaravaju sljepoću i svjetlost (tercine – binarni takt za “Siroti slijepci [...] / jasna svjetlost”; “Poveri ciechi [...] / luci chiare”).⁴⁵ Međutim, Puliti ovdje uočljivo pretjeruje, neštedimice prosipljući *hemiolie* i *colores* i izvan konvencija koje obilježavaju *Augenmusik*, gdje bi jednostavna permutacija oznake tempa izvela isti učinak. Autor dakle s posvemašnjom smionošću krši prešutna pravila renesansne notacije, jedino da bi naglasio svečane ili pak brze odlomke:⁴⁶

G. PULITI, *Neutješne udove* (*Vedove sconsolate*), t. 9-13.⁴⁷

ISTI, *Zadovoljne nevjeste* (*Spose contente*), t. 13-15.⁴⁸

Kompleksno i nalazeći izlike provodi se zatim izbor zastarjelih notacija u maskeratama *Nestalna ljubav kurtizane* (*Amor di cortigiana incostante*) i *Zvjezdznanci, zaljubljene smo žene* (*Astrologi noi siam donne amorose*). U oba slučaja, točnije u završnome stihu prve od tih dviju i u cijeloj drugoj, upotreba *tactus* ishodi iz interpretacije teksta po internim logikama, a u njihovu najdubljem smislu može uživati samo onaj tko tu glazbu izvodi, ali nipošto onaj tko je sluša. Prikazujući nestalnost ljubavi kurtizane koja, poput mora, “ne miruje ni u kojem trenutku”, skladatelj naime mijenja grafiju od jednoga glasa do drugoga, ne remeteći jednolikost *tactus*. Isto vrijedi i za *Zvjezdznance*, u kojima grafički simboli imaju opsežan zadatak

da dočaraju neslaganje među proroštвima onih koji se bave gatanjem. Iako odlomak “a ljudske stvari” (*e l'humane cose*) o nepredvidljivosti ljudskih postupaka želi s podsmijehom govoriti izrazito različitim znakovima, cijela maskerata razvrstava po jednu kratku notu po *tactusu*, stvarajući dojam izvještačnosti notacijskog aparata. Uistinu, svaki glas raspolaže oznakama koje prepostavljaju isti tok, kao što se naslućuje još od početka, kad se preokrenuti polukrug u basu podudara i s prepovoljenim polukrugom u altu i s 2/1 u tenoru.

G. PULITI, *Nestalna ljubav kurtizane (Amor di cortigiana incostante)*, finale.⁴⁹

in un medesmo tempo non sta ma-i non sta ma-i

in un medesmo tempo non sta ma-i non sta ma-i

in un medesmo tempo non sta ma-i non sta ma-i

ISTI, *Zyjezdognaci (Astrologi)*, incipit.⁵⁰

Astrolo-gi nol siam don-ne-mo-ro-se

Među tehnikama koje teže da Pulitijevu glazbu udalje od maskerata njegovih preteča nailazimo još i na aluzivna mesta *Neotesanaca koji su zasužnili uljudnost, Zaljubljenika i Ljubavlju obuzetog viteza*. Zazivanje “uljudnosti” koju zlostavljuju “opaki neotesanci” postiže madrigalističke efekte uz pomoć trojnog tempa na plesnom ritmu u “pritecите, о људи, на

moje vapaje” (*correte ò gente à miei lamenti*) i recitativnim završetkom kod “smilujte se mojim vapajima” (*prendete pietà a miei lamenti*), dok iz poziva da se “odriješe te zle i mrske uze” (*sciorre questi lacci iniqui e strani*) istječe lak fugato sa četiri mjere, a izlažu ga prvi glas, bas i drugi glas:

G. PULITI, *Neotesanci koji su zasužnili uljudnost* (Villani ch'hanno legato la creanza), t. 11-19.⁵¹

The musical score consists of two staves of music in common time. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The lyrics are written below the notes. The music starts with a forte dynamic. The lyrics are: "Chi mi vien ohi las-sa-a scior- re Que-sti lac-cij-i-ni-qui-e". The music then transitions to a piano dynamic with a fermata over the bass note. The lyrics continue: "Chi mi vien ohi las-sa-a scior- re Que-sti". The music then returns to a forte dynamic. The lyrics continue: "stra- ni i - ni - qui-e stra- ni". The music then transitions to a piano dynamic again. The lyrics continue: "Que-sti lac-cij - ni - qui-e stra - ni". The music then returns to a forte dynamic. The lyrics continue: "lac-cij - ni - qui-e stra - ni". The music ends with a piano dynamic.

Sklon prikrivenoj mizoginiji, koja se razaznaje na mnogim mjestima u *Vijencu*, Puliti se zatim obraća “zaljubljenicima”, moleći ih da ne razveseljavaju “nezahvalne žene tolikim šetnjama” (*donne ingrate con tante spasseggiate*). To mu omogućava da zadnju riječ i riječ “bježite” (*fuggite*) u drugome dijelu izvede uz prave “šetnje”, za koje pruža opširne primjere na stranicama za violinu ili trublju što ih je napisao koju godinu prije (*Skerci i kapriči; Scherzi e capricci*, 1605). Tako se i sukob između Ljubavi i Viteza obrađuje odriješitim silabizmom u osminama, koji ubrzo klizi u vijugav melodizam koji se doima instrumentalno, u zadnjemu stihu svake tercine: “Na zvuk trublja, bubenjeva i oružja” (*Al suon di trombe e di tamburi e d'armi*).

G. PULITI, *Zaljubljenici (Amanti)*, t. 9-14.⁵²

Stoga je u Pilitija očito nastojanje da svakoj maskerati prida elemente koji će se pozivati na razne koncepcije i da izmisli kakav motiv koji će karikaturalnom dosjetljivošću obilježiti izabrani lik. To izvrsno uspijeva onomatopejskim "ku-ku" (*chiú-chiú*) u desetoj maskerati, čime se ističe nesklapan hod "grbavaca", dok se rugalica "i ja ču vam pjevati, postojani grbavčić" (*anch'io vi canterò saldo gobetto*) naglašava mozaičkim isprepletanjem gornjih glasova, koji uporno ponavljaju istu figuru, uz pratnju basa u dugim notama (*saldo saldo [...]*):

G. PULITI, *Grbavci (Gobbi)*, t. 29-37.⁵³



Od naturalističkog do pravog realističkog učinka kratak je korak, a u svijet krabulja što ga je franjevac maštom stvorio uključuju se najdrevnija zanimanja, kojima se pučka lirika bavi još od 15. stoljeća. Na vrhuncu renesanse ponovno se uvode "dimnjačari", "povrtlari" i "vojnici", koji se zatječe u svim nižim vrstama. Prvi i drugi ovdje se opet pojavljuju uz dozivanje "hú hú" i bergamsko narjeće radnika koji stižu iz "doline [...] gdje se rađaju dobri sluge" (*vallada [...] doi nasc'i bon facchi*), i s početkom u kanonu kod nuđenja salate, kojim se kanonom oponašaju pozivi prodavača bilja što se gube po gradskim ulicama. U ritmu koračnice predstavljaju se pak tri muška glasa vojnikâ, za što se skupina tekstova koji su poslužili kao nadahnuće može svesti na malen krug, nasuprot mnogobrojnim ponavljanjima dvaju zanimanja što smo ih upravo naveli. Naime, koju godinu prije *Vijenca*, Banchieri sklada *Maskeratu vojnika* (*Mascherata dei soldati*) u *Preobrazbama* (*Metamorfosi*, 1601) i *Siromašne vojнике pristigle iz Ugarske* (*Poveri soldati venuti dall'Ungheria*) u *Brodu iz Mletaka za Padovu* (*Barca di Venezia per Padova*, 1605).⁵⁴ Nudeći se ponovno prema istim kriterijima, borci napoln ozbiljno, a napoln šaljivo razglabaju o bijednim prosjačkim prilikama na koje su spali pošto su "zauzeli toliko tvrđava" (*pigliato assai fortezze*) "turskih odmetnika" (*turchi rinnegati*). Mjesta po kojima su "žarili i palili" (*a ferro e fuoco*), a koja se spominju jedino zato da bi oni koji slušaju "odriješili kesu" (*le scarselle*), zapravo pripadaju zemljopisnim područjima i gradištima između slavenskih zemalja i Ugarske. Nakon "Strigonije", "Buda" dakle označava Budim, dio današnje Budimpešte koji se nalazi na lijevoj obali Dunava, a "Ghiavarino" nije

ništa drugo nego današnji Györ (ili po njemačku Raab), predstraža koja je u borbi protiv Osmanlija bila vrlo značajna, a nalazi se u blizini rijeke Rabe, na granici između Austrije i Mađarske.

Što se tiče uključivanja naprednijih likova u prvobitnu maskeratu, Puliti ne zaboravlja “Pantalone” (*Pantaloni*), “Tudešku” (*todesca*) i parodiju pjesme *Premda na odlasku* (*Anchor che co'l partire*) obuhvatiti “prijetvorom” *Premda za partiture* (*Anchor ch'al partiture*), koja podsjeća na Banchierijev *Ugodni trud* (*Studio dilettrevole*, 1610).⁵⁵ Ono što se u drugim skladbama pokazuje kao obična žargonska pojedinost, u ovim sastavcima (i u bergamskoj pjesmi o slugama) postaje pravo jezično priklanjanje dijalektu. U prvome se slučaju mjestimično susreću riječi kao što su *pendenti* za naušnice, što su ih ženama ukrali krčmari i kockari, *Febo* za sunce i, u opreci prema danas, *crai* (od latinskoga *cras*, sutra) u stihu “Jer danas je tiho more, a sutra veliko nevrijeme” (*Ch'oggi è bonaccia e gran fortuna crai*).⁵⁶ U vezi s drugim aspektom, izostavljajući bolonjsko narjeće doktora Graziana koje se rabi u De Roreovoj temi, vrijedno je napomenuti da zaljubljeni starci vuku svoje mletačko podrijetlo iz Gabrielijeve *giustiniane*. Pantalone koje mori smiješna ljubavna žudnja prema “mladim djevojkama” (*giovani fie*), ove odbijaju uvredljivim grdnjama, koje su dosta bliske onima što ih susrećemo u dijaligu između Pantalonea i Laurette u Banchierijevoj *Staračkoj ludosti* (*Pazzia senile*, 1598), koja grubo zabavnim čini već sam po sebi šakljiv predmet: “I govori im da su kilavi / Budalasti i bezumni / Starci bolesni od katara / I stalno ih psuje [...]” (*E ne dise chilosi / Balordi e insensai / E vecchi catarosi / E ne tien strapazai [...]*).

Landsknehtski pokladni govor izvor je pak jezične manipulacije koja u Pulitijevoj skladbi obnavlja nedostatak glagolske fleksije (*nu zunzer*, “mi stizati”; *guster*, “kušati”; *lassar*, “ostaviti”; *bever*, “piti”), alternaciju zadnjeg samoglasnika (*hosterie, malvasie, companie*), njemačku tuđicu i deformaciju njemačkog u pokušajima da se reproducira talijanski (*got morghen, trinchi vaine, car frau*). Nasuprot tomu, ne primjenjuje se obezvučenje suglasnika *d-v-b* u *t-f-p* koje Azzaiolo, Lasso i Vecchi

provode u *Bernarde non può stare con patrona, Matrona mia cara / mi follerte canzon, Mi star pone compagne*.⁵⁷ Prepisujem dakle prve strofe pjesme da bi se bolje doživio sočni prizor vojnika pijanica i veseljaka, koji rasipaju novac pri prvoj susretu s bijelim trebjanskim vinom i s malvazijom, naznačujući u polifonijskome tkivu trag staroga napjeva *Franceschina*, sličnog istoimenome liku deveteroglasnoga *quodlibeta* što su ga napisali Marenzio i Vecchi u *Gaju raznolike okrepe (Selva di varia ricreazione, 1590)*.⁵⁸

G. PULITI, *Nijemci (Tedeschi)*, t. 1-5.⁵⁹

The musical score consists of two staves. The top staff is in common time, F major, with a soprano vocal line. The lyrics are: "E la bell - ia fran - ce - schi - na ni - ni - na". The bottom staff is also in common time, F major, with a basso continuo line. The lyrics are: "Got mor - ghen com - pa - nie Got mor - ghen com - pa - nie". The notation includes various rests and dynamic markings.

Got morghen compagnie.
 Nu venir de nostre terre
 Per fuzir quel aspre guerre,
 Che far la per l'Ungarie.
 Got morghen compagnie.
 Quand nu zunzer in Italie,
 E che guster stò bon vin,
 Nu lassar nostr quatrin
 Prim zorn all'hosterie.
 Got morghen compagnie.
 Se nu bever col bortaz
 Star aliegr not e zorno,
 Trinchi vaine và d'intorno
 Con tribian e malvasie.
 Got morghen compagnie.
 [...]

Got morgen, družina.
Mi doći iz svojih krajeva
Da pobjegnemo od tog surovog rata,
Koji vodimo za Ugarska.
Got morgen, družina.
Kad mi stići u Italija,
I kušati to dobro vino,
Mi ostaviti svoje novce
Prvi dan u krčma.
Got morgen, družina.
Ako mi pitи iz krčaga
Veseli biti noć i dan,
Trinkat vajne uokolo
S trebjansko i malvazija.
Got morgen, družina.
[...]

Kontinuitet što Pulitijeve maskerate povezuje s tradicijama 16. stoljeća i s Banchierijevim utjecajima koji u drugim slučajevima vode skladateljevu ruku,⁶⁰ potvrđuju uz to i tematska asonanca “zvjezdoznanaca” s madrigalom-maskeratom Francesca Corteccie (1547), gdje je riječ o “dimnjačarima”, te s Ciprianovim madrigalom u Azzaiolovoј zbirci *Cvjetne villotte* (*Villotte del fiore*, 1557, 1559), s “intermedijem dimnjačara” u *Staračkoj ludosti* (1598), sa “starčićima” u Bellavera (1555) i s trima slijepcima u maskeratama Giovan Domenica da Nole (1541). Ovdje bi bilo međutim i suviše lako gomilati obilježja što upućuju na obilnu produkciju 16. stoljeća, koja se temelji na sintaktičkim iskrivljenjima ili transliteracijama svih onih koji su talijanski natucali – Nijemci, vojnici balkanskog podrijetla i levantinski trgovci – ili onih koji su zadržavali autohtonu naglasak, poput bergamskih slugu, furlanskih radnika i bolonjskog doktora. Valja naprotiv cijeniti pronicav način na koji je Puliti prožeо svaku skladbu služeći se stilskim varijantama koje priječe da se *Vijenac* jednostavno uklopi

u okružje *villanelle* ili kanconete. Tim obrascima po programatskom izboru podliježe maskerata “propalih trgovaca”, uz molbu glazbenicima da oplemene skromni napjev *Falilela*,⁶¹ i oproštaj “luđaka” koji veličaju pokladnu ludost zabavnim oponašanjem gitare. Među priličnim brojem Banchierijevih analognih skladbi, onomatopeja priziva *Villottu na seljački način* (*Villotta alla contadinesca*) iz *Preobrazbe (Metamorfosi)* učvršćujući poseban odnos s padanskim uzorima, kojima se Puliti nadahnjivao tijekom cijele svoje djelatnosti.⁶²

ubaciti ilustraciju ili vinjetu !

G. PULITI, *Ludaci (Matti)*.⁶³

Trin-chi-tin tron-chi-tin tin-chi-tin-tron. Vi-và vi-và la paz-zì-a

Vi-và vi-và la paz-zì-a Vi-vait de-co suo fu-ro-re

La ca-gion fu sol d'A-mo-re Dell-la no-strà com-pa-gni-a

Vi-và vi-và la paz-zì-a Vi-và vi-và la paz-zì-a

Trin-chi-tin trin-chi-tin trin-chi-tin-tron

- ¹ Usp. B. ZILLOTO, *Accademie e accademiici a Capodistria (1487–1807)*, “Archeografo triestino”, LVI, 1944, str. 120–148.
- ² Na to se osvrće F. BABUDRI, *Fonti vive dei veneto giuliani, per le scuole medie e le persone colte*, Trevisini, Milano, 1926, str. 381–387.
- ³ N. MANZUOLI, *Nova descrittione della provincia dell'Istria [...] con la vita delli santi, et sante [...]* raccolte dalle leggende loro antiche, e autentiche conservate nelli archivi delle chiese, G. Bizzardo, Venecija, 1611; G. F. TOMASINI, *De' commentarj storici-geografici della provincia dell'Istria libri otto con appendice, I-Vnm*, Cod. It. VI, 159–160 (6006–6007), preuzeto u “Archeografo triestino”, IV, 1837; L. DA LINDA, *Le relationi et descritioni universali et particolari del mondo*, Combi, Venecija, 1672. Djeđomiječan prijepis potonjega nalazi se u *Estratto delle relazioni e descrizioni universali e particolari del mondo tradotte dal francese da Luca da Linda: Istria 1664*, “Archeografo triestino”, II, 1830, str. 98 i dalje.
- ⁴ Tomasini je bio novigradski biskup, a osim što je sastavio taj rukopis (polovicom stoljeća), bavio se i drugim disciplinama, kao što dokazuje popis njegovih djela kojim je popraćeno tiskano izdanje teksta *De' commentarj*, “Archeografo triestino”, IV, 1837, i njegov prvi životopis u *Le glorie degli Incogniti*, F. Valvasense, Venecija, 1647, str. 188–191.
- ⁵ Usp. G. F. TOMASINI, *De' commentarj*, cit. izd., str. 52–54.
- ⁶ *Isto*, str. 54.
- ⁷ Usp. *Acta provinciae Dalmatiae, Istriae et Epyri*, koja djelomično prenose D. PLAMENAC, *Tragom Ivana Lukića i nekih njegovih suvremenika*, “Rad JAZU”, 351, 1969, str. 74, i Ć. PETEŠIĆ, *Nekoliko priloga poznavanju naše muzičke prošlosti*, “Rad JAZU”, 337, 1965, str. 212–216.
- ⁸ G. F. TOMASINI, *De' commentarj*, cit. izd., str. 74 i dalje; L. DA LINDA, *Le relationi*, cit. izd., str. 98, gdje se “ples zelenila” smješta u Milje.
- ⁹ Usp. C. MILANUZZI, *Terzo scherzo delle ariose vaghezze*, A. Visconti, Venecija, 1623 (drugi ples); G. A. COLONNA, *Intavolatura di chitarra spagnola del primo, secondo, terzo et quarto libro*, D. Gariboldi, Milano, 1637, str. 40; što se tiče Carosove rasprave, treba pogledati transkripciju u O. CHILESOTTI, *Danze del secolo XVI*, Ricordi, Milano, s.a., str. 46. Usp. također G. F. TOMASINI, *De' commentarj*, cit. izd., str. 74 i dalje.
- ¹⁰ Od plesova što ih navodi Tomasini samo malobrojni omogućavaju da ih lako identificiramo; pretpostavljam međutim da su razni plesovi poput “plesa guske”, “bodeža” i “bačve” samo *gagliarde* kojima ime opisuje koreografsku postavu.
- ¹¹ Smatram da su i danas prihvatljive napomene koje pruža prvo poglavlje *La festa* u G. STEFANI, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Bompiani, Milano, 1974.
- ¹² Dobar je primjer pastoralna OTTONELLA DE' BELLJA, *Le selve incoronate*, G. A. Vidali, Venecija, 1673 (ali 1590), kojoj je podnaslov *Il nuovo pastor fido (Novi vjerni pastir)*.
- ¹³ Usp. G. MODONIZZA, *Di alcuni “attrezzi” delle confraternite di Capodistria*, “Archeografo triestino”, k. III, XXX, 1905, str. 362–364.
- ¹⁴ O odnosu glazbe i teatra temeljno je djelo: N. PIROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino, 3. izd. 1981.
- ¹⁵ Indikativna je njezina isključivo emblemska uloga u Vicenzi, o čemu je pisao D. BERTOLDI, *Prospettive preliminari per una lettura della festa barocca. Un campione provinciale: Vicenza tra '500 e '600*, u zborniku *La musica nel Veneto dal XVI al XVIII secolo. Raccolta di contributi per il triennio dei Corsi estivi di musicologia*, AMIS, Adria, 1984, str. 163–173.
- ¹⁶ Usp. A. TAMARO, *Storia di Trieste*, A. Stock, Rim, 1924, sv. II, str. 86 i 104; ISTI, *Capitoli del Cinquecento triestino (1558–1600)*, “Archeografo triestino”, k. IV, VII, 1944, str. 8–101 i dalje.
- ¹⁷ G. F. TOMASINI, *De' commentarj*, cit. izd., str. 74 i dalje.

- ¹⁸ A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, Princeton University Press, Princeton, 1949, sv. I, str. 343 i dalje. Za prilično značajan popis repertoara usp. F. GHISI, *I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo*, Olschki, Firenca, 1937, str. 145 i dalje, koji se bavi odrazima poklada u naknadnim seoskim ili uopće pučkim oblicima, preuzimajući i previše navođen ulomak iz *Trimerona Ercolea Bottrigarija* (*Trimerone*, 1593). Pošto ga je najprije izdvojio Vatielli, a zatim Einstein, ulomak o kojem je riječ govori o povezanosti pučkih oblika, frotote i kanconete, posredovanjem nekih tipova maskerate. Razgovarajući s Alsonom Copinom (alias Paolom Consonijem), Annibale Meloni tvrdi upravo kako je “[...] poznato da su maskerate poput one o pećenim kestenima, o neotesanim zanovjetalima i o prodavačima krvavica [...] za tri ili četiri glasa [...] napoletane i kanconete [...]”; usp. F. VATELLI, *Canzonieri musicali del '500*, “Rivista musicale italiana”, XXVIII, 1921, str. 411.
- ¹⁹ Tu i tamo može se zamijetiti da do prvih godina 19. stoljeća preživljavaju maskerate o mjesecima pokladne svečanosti; usp. F. BABUDRI, *Il contrasto dei mesi nella mascherata istriana del Calendario*, “Il folclore italiano”, I, 3, 1925, str. 1 i dalje. U vezi s kulturno mješovitim priredbama, Tomasinij navodi pojam *sdravizze*, odnosno zdravice, da bi označio običaj da se neumjereno piće na svadbama pučana (str. 68). Toj riječi, koja je prodrla i u talijanski jezik kao *stravizio*, tj. bančenje, dodaju se i druge kao *braide* (brajde = mjesto zasađeno vinovom lozom, str. 98), ili *laceglima* (tj. vratžbine, str. 62).
- ²⁰ U vezi s tim usp. E. STIPČEVIĆ, *Maskerate Gabriella Pultitija*, “Sveta Cecilija”, LIII, 3, 1983, str. 60-62, 83-85, i LIV, 1, 1984, str. 9-10. Stipčević se usredotočuje na jezični aspekt da bi razmisljao o mogućem odnosu sa slavenskim svijetom, postavljajući nekoliko pitanja o funkciji maskerate u ranom baroku te o Pultitijevu ulozi u glazbenom životu istarskih Hrvata.
- ²¹ Usp. naprimjer svjedočanstvo Ercolea Bottrigarija u *Želji* (*Desiderio*, 1589), koji u padovanskih lakrdijaša nalazi podrijetlo običaja da se glazbeni komadi umeću između činova komedija: “[...] još se sjećam kako se dogodilo da su neki Padovanci, koji su izmislili one prve komedijaše Giannije i Cantinelle i svakovrsne druge, za novac prikazujući [...] njihove kretnje, navade i ludorije na pozornici po svim talijanskim gradovima, služili na zabavama i u međuigramama između činova komedija, svirajući i pjevajući one svoje pavane [...]”; usp. M. CALORE, *Pubblico e spettacolo nel Rinascimento. Indagine sul territorio dell'Emilia Romagna*, Antiquae Musicae Italicae Studiosi – Università di Bologna, Bologna, 1982, str. 82-83. Valja međutim primijetiti kako raskalašeno ponašanje kvare terencijevske i plautovske uzore komedije koja teži da oponaša klasičnu komediju. Zbližujući predstavu uličnog pjevača i predstavu poluprofesionalnih družina, maska zadobiva svoj vlastiti sjaj, gubi regionalne značajke i stječe nadnacionalno obilježje. Komično prikazivanje eruditetskog obrasca pretvara se tako u posve intelektualnu činjenicu, istrošenu narudžbom koja je strana zahtjevima publike, koja se naprotiv okreće lakrdijaškoj razonodi i okretnoj dosjetljivosti improvizatora na trgovima. To je uzrok njezina kraja što su ga objavili Angelo Ingegnieri, Torquato Tasso i poligraf Bottrigari, koji u radu *La mascara* ističe da je “[...] komedija došla na vrlo nisku cijenu, zbog toga što je prikazuju ne samo proste osobe bez dostojanstva i na javnim mjestima koja su gotovo tajna i prljava, nego se čak prikazuje i na pozornicama i klupama varalica nasred trgova [...], pri čemu mladići oponašaju duh i loše ponašanje Giannija, Francatrippa, Burattina, Pedrolina, Graziana [...], Pantalone i Ser Zoticona, histriona našeg doba, uče se lažima [...] i prijevarama [...]”, cit. u G. VECCHI, *Polifonia, commedia dell'arte e temi veneziani nell'ultimo Rinascimento*, u *Studi sul teatro veneto tra Rinascimento ed età barocca*, Olschki, Firenca, 1971, str. 295 i dalje.
- ²² U Croceovu tekstu pojavljuju se “prosjakinje”, “ribari”, “patriciji”, “zane”, “Buranke”, “Furlanci”; u Gabrielijevome su pomješani tekstovi Vecchija, Geminiana Capilupija i Ippolita Camateroa, da bi progovorili “Pantalonii”, “seljaci”, “bergamski doktori”, “dojkinje”, “ovjenčani pjesnici”, “zvjezdznanci”, “kosci”, “Nijemci”, “Proljeće”, raznim “justinianama”, “padoanama” i pjesmama

- o “greghima”, tj. Grcima; usp. “Il nuovo Vogel”, I, str. 444 i 686-687.
- ²³ U vezi s tim treba pogledati maskeratu zvjezdoznanaca *Di strani e vari luoghi venuti siamo*, u F. CORTECCIA, *Il secondo libro de madrigali a quattro voci*, Antonio Gardano, Venecija, 1547; ili maskeratu oslijepljih Pietra Strozzija i maskeratu ljubavnoga žara Luce Baitija, koje su godine 1595. izvedene u Firenci, o čemu usp. F. GHISI, *Feste musicali nella Firenze medicea*, Vallecchi, Firenca, 1939, str. 39-43.
- ²⁴ Mislim na Giovan Domenica da Nolu i na Tomasa Cimella, na Mlečane Giulia Bonagiuntu, Vincenza Bellavera, Giovannija Crocea, Andreu Gabrieliju, i napokona na Emilijance Orazia Vecchijia i Adriana Banchieriju; za kratak pregled usp. F. GHISI, *I canti carnascialeschi*, cit. izd.
- ²⁵ Odnos Novello–Parabosco spominje i A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit. izd., sv. I, str. 344. Kako evoluiraju neki *topoi* u repertoaru komedije (u kojoj rječit pečat poprimaju prijelazi: *senex* se promeće u Pantalona, a pokladni njemački *miles* u odgovarajućeg grčko-balkanskog razmetljivca Burchiellu) može se doznati iz obrazloženja filološkog profila G. PADOANA, *a La commedia regolare*, u *Storia della cultura veneta*, Neri Pozza, Vicenza, 1981, 3/III, str. 377-465, te iz onih tehničko-teatroloških E. POVOLEDA, *I comici professionisti e la commedia dell'arte: caratteri, tecniche, fortuna*, u *istom*, 4/I, str. 381-408. O Paraboscu i o njegovim pokušajima u glazbenom teatru usp. M. CALORE, *Annotazioni sulla scena veneto-ferrarese nel Rinascimento*, “Subsidia musica veneta”, III, 1982, str. 16-21. Iz posve kazališnog očista, maskerata je u Mlećima bila mnogooblična i više smislena predstava, koja je obuhvaćala najraznolikije scenske situacije; usp. L. URBAN PADOAN, *Dalla momaria alla mascherata. Lo spettacolo pubblico a Venezia nel '500*, u *L'apparato e i diletti d'armonia. Studi su musica e teatro nelle Venezie dal '500 al '700*, Minelliana, Rovigo, u pripremi.
- ²⁶ Usp. B. ZILLOTTO, *Tranquillo Negri rimatore albonese del secolo XVII*, u “Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria”, XXV, 1910, str. 285-316.
- ²⁷ Pultiti imenuje i kapetana Giambattistu Negriju, Tranquillova strica, koji se istakao u borbama protiv Habsburgovaca i uskoka; usp. P. STANCOVICH, *Biografia degli uomini distinti dell'Istria*, G. Marenigh, Trst, 1829, sv. III, br. 313.
- ²⁸ B. ZILLOTTO, *Tranquillo Negri*, cit. izd., str. 299 i 307.
- ²⁹ *Isto*, str. 310 i dalje.
- ³⁰ A. BANCHIERI, *La nobilissima anzi asinissima compagnia dell'i briganti della bastina*, Eredi di Perin, Vicenza, 1597, djelo koje tvore neke “*bizarie*”, tj. neobični sastavci članova družine, pisani na mletačkom, bolonjskom i bergamskom narječju te na književnom jeziku.
- ³¹ Usp. E. STIPČEVIĆ, *Maskerate*, cit. izd., str. 60-62.
- ³² Usp. opsežan popis M. CORTELAZZA, *Il linguaggio schiavonesco nel Cinquecento veneziano*, “Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti”, CXXX, 1971-1972, str. 113-160. O predstavljačkom djelovanju lakrdijaša Zuana Pola Liompardija vidi G. PADOAN, *La commedia rinascimentale veneta*, Neri Pozza, Vicenza, 1982, poglavlje *Iniziative autoctone: le commedie “alla buffonesca” e “alla burlesca”*.
- ³³ M. CORTELAZZO, *Esperienze ed esperimenti plurilinguistici*, u *Storia della cultura veneta*, cit. izd., 3/II, osobito str. 202-206. Mislim na *Pobjednički trofej [...] protiv Turaka [...] na najpoznatijim jezicima Italije* (*Trofeo della vittoria [...] contra Turchi [...] nelle più famose lingue d'Italia*, 1572), koji je priredio Luigi Groto; usp. također G. A. QUARTI, *La battaglia di Lepanto nei canti popolari dell'epoca*, Avio-Navale, Milano, 1930, i I. FENLON, *In destructione Turcharum: The Victory of Lepanto in Sixteenth-Century Music and Letters*, u *Atti del convegno internazionale “Andrea Gabrieli e il suo tempo”*, ur. F. Degrada, Olschki, Firenca, 1987 (“*Studi di musica veneta*”, 11), str. 293 i dalje.
- ³⁴ Usp. A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit. izd., sv. II, str. 596, gdje se prenosi tekst u cjelini.

Manlio Cortelazzo, kojemu se zahvaljujem, potvrđuje mi da je cijeli sastavak na bergamskom govoru. Također i "bif" u trećoj strofi, koji bi se po logici sintakse mogao očitati kao *bič* (na hrvatskom), zapravo je tal. *bere* (piti, piće).

³⁵ Usp. K. Kos, *Style and Sociological Background of Croatian Renaissance Music*, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", XIII, 1982, str. 71-73. Uz ovdje obrađenu temu htio bih uzgred upozoriti na utjecaj Španjolke (*Spagnola*) Andree Calma na komediju *Hvarkinja* Martina Benetovića Hvaranina (početkom 17. st.), u kojoj Mikleta (u Calmovom tekstu Liječnik) rabi talijanske riječi ili talijanizirani hrvatski, u svrhu pojačavanja komičnog učinka. Usp. naprimjer V. čin, prizor 22: "Dobro došli *mille volte!* [...] Bog vi dao u sve dobre *venture signor Nicolò*, i vi gospoje Polonija. Mnogo se *alegravam* s vami, da mu pravo bi da ni ja *malinconico* ne stojim", "[...] Jeste li *konsomali matrimonio?*" itd. O tome usp. S. P. NOVAK – J. LISAC, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Split, Logos, 1984, sv. I, str. 329 i dalje. U jednome od prvih dubrovačkih mitološko-pastoralnih tekstova, drami *Pirna iz Ranjinina zbornika* (1. pol. 16. st.), didaskalije su na talijanskom obojenom mletačkim: "*Pallas fazza sacrificio consueto ad Apollo; ingenocchiata parla appreso: Vele priklonito iz srca molimo [...]*" (isto, str. 157).

³⁶ Usp. A. CRONIA, *Storia della letteratura serbo-croata*, Nuova Accademia, Milano, 1956, str. 44-47.

³⁷ Usp. L. ŽUPANOVIĆ, *Napjevi iz Hektorovićeva "Ribana"* u svjetlu suvremene muzikološke interpretacije, "Zvuk", C, 1969, str. 477 i dalje. O glazbi Žrtve vidi J. A. OWENS, *Music in the Early Ferrarese Pastoral: A Study of Beccari's "Il Sacrificio"*, u *Il teatro italiano del Rinascimento*, ur. M. de Panizza Lorch, Ed. di Comunità, Milano, 1980, str. 583-600.

³⁸ Vidi "napoletane" Giacoma Gorzanisa u *Primo i Secondo libro delle napolitane a tre voci*, G. Scotto, Venecija, 1570. i 1571.

³⁹ O tom vjerojatnom podrijetlu pisao je D. PLAMENAC, *Julije Skjavetić: Četiri moteta u 5 i 6 glasova (iz zbirke moteta, Venecija 1564)*, JAZU, Zagreb, 1974; tal. prijevod *Su Julije Skjavetić (Giulio Schiavetti) e i "Mottetti a cinque et a sei voci" del 1564*, "Subsidia musica veneta", II, 1981, str. 21-38. Što se tiče greghesca, koje zapravo slijede neke vrste leksičke prakse slične skjavonskome (usp. M. CORTELAZZO, *Il linguaggio schiavonesco nel Cinquecento veneziano*, cit. izd., str. 23), treba pogledati travestije nekih Petrarckinih stihova koje je Molino prikrio u novogrčkom govoru stradioti, tj. mletačkih konjanika balkanskog podrijetla; usp. P. FABBRI, *Fatti e prodezze di Manoli Blessi, "Rivista italiana di musicologia"*, XI, 1976, str. 182-196. Naslovi koje je uglažbio Schiavetti su: *Giathi tanta fandiga i Deh non far chie si v'odo*.

⁴⁰ Ovo je potpun popis skladbi što ga izvodim iz kazala izdanja: *Neutješne udove (Vedove sconsolate), Lošé udane žene (Done mal maritate), Nesretni pjevači (Cantori sventurati), Zadovoljne nevjeste (Spouse contente), Neotesanci koji su zaslužnili uljednost (Villani ch'hanno legata la creanza), Dotor Gratian da Francolin, Zaljubljenici (Amanti), Dimnjačar (Spazza camin), Zaljubljeni Pantaloni (Pantaloni inamorati), Grbavci (Gobbi), Povrtlari (Ortolani), Ljubavlju obuzet vitez (Cavaliero assaltato d'amore), Pjesnici koji mudruju (Poeti bischizzanti), Okradeni vojnici (Soldati sviligiati), Nestalna ljubav kurtizane (Amor di cortegiana incostante), Nijemci (Todeschi), Zvjezdognanci (Astrologi), Jednooki i posve slijepi (Orbi, e ciechi affatto), Propali trgovci (Falliti), Šaljivci (Humoristi); opširni naslov djela glasi Mirisni vijenac, od raznoga cvijeća izatkan, to jest troglasne maskerate, knjiga prva Gabriella Pulitija iz Montepulciana, orguljaša u katedrali vrlo znamenitoga grada Trsta [...] (Ghirlanda odorifera di varij flor tessuta, cioè mascherate a tre voci libro primo di Gabriello Puliti da Montepulciano organista nel duomo della molto illustre città di Trieste [...], G. Vincenti, Venecija, 1612; primjerak u Österreichische Nationalbibliothek u Beču).*

⁴¹ Kratice označavaju cantus (C), alt (A), tenor (T) i bas (B).

⁴² "O koje li muke, o koje li boli."

⁴³ "Loše udane."

⁴⁴ "Mi smo tri pjevača."

⁴⁵ Usp. G. PULITI, *Baci ardenti secondo libro de' madrigali a cinque voci*, G. Vincenti, Venecija, 1609; skladbe *Al desir tropp' ingordo* ("mrlje") i *Ecco di mille e mille* ("tmurno nebo"). To se događa i u troglasnim svečanim madrigalima u dodatku uz *Armonici accentu* (cit.). U vezi s Pultijevom madrigalističkom produkcijom upućujem na svoj rad *La diffusione del madrigale in Istria: i Casentini e Gabriello Puliti*, "Muzikološki zbornik", XXIII, 1987, str. 39-70.

⁴⁶ Taj se postupak javlja i u skladbama *Nesretni pjevači* (*Cantori sventurati*), *Neotesanci koji su zasužnili uljudnost* (*Villani ch'hanno legata la creanza*), *Zaljubljeni Pantaloni* (*Pantaloni inamorai*), *Jednooki i posve slijepi*. (*Orbi e ciechi affatto*).

⁴⁷ "Tamma halja u tamnoj halji."

⁴⁸ "Pjevajuć vesele i radosne."

⁴⁹ "Ne miruje ni u kojem trenutku / Nikad, ne miruje nikad."

⁵⁰ "Zvjezdoznaci, mi zaljubljene smo žene."

⁵¹ "Tko će doći, jao meni, da odriješi mi te zle i mrske uze."

⁵² "Tolikim šetnjama."

⁵³ "Postojani grbavčić."

⁵⁴ Skladba iz *Preobrazbi* u partituru je raspisana u G. VECCHI, *Le accademie musicali del primo Seicento e Monteverdi a Bologna*, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, Bologna, 1969, str. 104-105.

⁵⁵ Usp. A. EINSTEIN, *The Italian Madrigal*, cit. izd., sv. I, str. 404.

⁵⁶ Usp. skladbe *Loše udane žene* (*Donne mal maritate*), *Jednooki i posve slijepi* (*Orbi e ciechi affatto*), *Nestalna ljubav kurtizane* (*Amor di cortegiana incostante*); treba podsjetiti na repertoar kriptolalijskih termina koji su kolali po literaturi u Mletačkoj Republici, a koji se raznoliko prihvaćaju u anonimnoj komediji *Bulesca* (I-Vnm, Cod. It. IX 288 [6072]; početak 16. st.) i u *Novom shvaćanju žargona* (*Novo modo de intendere la lingua zerga*) iz 1531, koje se pripisuje Brocardu.

⁵⁷ Usp. F. AZZAILO, *Il secondo libro delle villote del fiore alla padovana*, Antonio Gardano, Venecija, 1559; O. DI LASSO, *Libro de villanelle, moresche [...]*, A. Le Roy – R. Ballard, Pariz, 1581; ORAZIO VECCHI, *Le veglie di Siena*, Angelo Gardano, Venecija, 1604.

⁵⁸ Usp. W. KIRKENDALE, *Franceschina, Girometta and Their Companions in a Madrigal "a diversi linguaggi"* by Luca Marenzio and Orazio Vecchi, "Acta musicologica", XLIV, 1972, str. 181 i dalje, s glazbenim primjerom na str. 190. Vina koja se pojavljuju u tekstu ove maskerate bila su raširena i u unutrašnjosti Istre. G. F. TOMASINI, *De' commentarj*, cit. izd., str. 96-98, smješta ih u okolicu Pazina.

⁵⁹ "A lijepa Franceschina"; "Got morgen, družina".

⁶⁰ Usp. moj rad *La diffusione del madrigale in Istria*, cit. izd.

⁶¹ "Vi, glazbenici, što toliko skladate / Obradite napjev" (*Musici voi che componete tanto / Fategli sopra il canto*); zazivanje glazbenika aludira na upotrebu starog pučkog napjeva u učenoj polifoniji.

⁶² Usp. moderno izdanje u G. VECCHI, *Le accademie musicali*, cit. izd., str. 101-102.

⁶³ "Trinkitin tronkitin tinkitintron, živjela ludost, živjela slijepa njena pomama, uzrok bje samo ljubavi naše družine, Živjela ludost, Živjela ludost, trinkitin trinkitin trinkitintron."

Paladijska akademija između glazbe, filozofije i kazališta

Dijalog “*Stotinu ljubavnih dvojbi*” G. Vide

Izvrstan poznavatelj negdašnjih julijskih književnih prilika, Baccio Ziliotto, mišljenja je da je Paladijska akademija iz Kopra iznikla iz ostataka prethodne Akademije željnih, koja je djelovala u kratkom jednogodišnjem razdoblju, između 1553. i 1554. U strahu da će na tragu “luteranca” Vergerija buknuti nova reformska žarišta, Girolamo Muzio progonio je Željne, koji su morali odustati od svojih istraživanja, zastrašeni možda uputama koje im je inkvizitor dostavljao u pisanom obliku podsjećajući da “ni retorika, ni Justinijanove *Institucije*, ni Porfirije, ni Aristotel ne smiju imati istu vrijednost kao propisi svete majke Crkve”.¹

Zbog tolike nesnošljivosti prema krugu koparskih intelektualaca, tek 1567. utemeljena je Paladijska akademija, izrazito okrenuta platonizmu, kojemu je bjeđodano vjerno i *Stotinu ljubavnih dvojbi Hieronima Vide* (*Cento dubbi amorosi di Hieronimo Vida*).² Postumno objavljena 1621. godine, zbirka sadrži samo deset pročitanih rasprava o kojima su akademici raspravljali 80-ih godina te se oblikom i po svojoj poetičkoj biti nadovezuje na dijalog *Silen* (također Vidin), kojemu je Ottонello de' Belli htio pripojiti mješovit niz odgovora uz glazbenu pratnju.³ Doista, vrlo je vjerojatno da su se na sjednicama nakon svakog odgovora izvodili madrigali, u čemu su ljudi poput Gravisija, Bratija, de' Bellija ili Vide bili vješti, budući da su imali iskustava s polifonijom u intermedijima umetnutim u njihove bajke, postavljene na scenu na prijelazu stoljeća.⁴

U jezgrovitom dijalogu između Silena i Merkura također se uzgred pojavljuje glazba, no uloga joj je značajna. Na podlozi prirodoslovnih i znanstvenih razmatranja, u djelu se Merkuru dodjeljuje zadaća da se posveti znanosti nakon svoje preobrazbe iz uvjerenoga epikurejca. Tako glazba predstavlja ulomke seoskoga života kroz uporabu zvučnih signala kako bi se dozvala stada i krda, usporedo s podjednako realističnim promišljanjima o svetkovinama, viteškim igrami i koncertima. U oba slučaja Vidine se

napomene podudaraju s nekim iskustvima iz toga kraja koja se spominju u dnevnicima Giacoma Filippa Tomasinija i Luce da Linde te se pojavljuju opisi “turnira”, “viteških igara” i “gozbi” “pod bogatim šatorima [...] uza zvuk različnih napjeva” popraćenih “intonacijama viola i [...] flauta”.⁵

Kako bi hermetičan ton radnje učinio jasnijim, de' Belli u svojim napomenama uz dijalog tvrdi da Merkurove pretvorbe prepostavljuju želju ljudskoga uma da dokući smisao svega.⁶ Uistinu, misaone sposobnosti Vidine i njegovih kolega naveliko hvali Marc' Antonio Nicoletti iz Cividalea, koji veliča “Bellija, Zarottija, Vidu, Mutija i Divija / Diku istarskih šuma” i pritom ističe slavu nadahnitelja dijalogâ stečenu sastavljanjem pastorale *Filliria*: “[...] Ti nebeski pastiru, što sad ispisuješ / Na živim korama žarku srdžbu / Voljene Fillirie [...]”⁷

Kao što je već rečeno, dio stihova u *Silenu* otpočetka je sastavljen ili barem zamišljen da bude uglazbljen. Navodi na to “Očitovanje gospodina Ottonella de' Bellija o nekolikim sonetima i madrigalima autorovim”; tako je oktava *Okrutna je u miru Nigerra* (*Cruda in pace è Nigerra*, str. 74) napisana nakon što je de' Belli “čuo pjevati ga noću o svojoj ljubljenoj, [pa] je po tom pjevu [...] sastavio ovaj madrigal” (str. 106); madrigal *Srce moje, već od grudi* (*Cor mio, già dal seno*, str. 82) Vida je pak izričito razradio za Giacoma Soranza, kojem je povratak u Mletke dopušten nakon progonstva provedenog u Kopru:

Kojom je prilikom autor načinio dolje zapisane stihove,
uglazbljene i otpjevane u njegovoj nazočnosti, nakon što je za
njega izgovorena beseda njegova brata, uzoritog Giovannija,
uime čitavoga grada Kopra.

Tema je drugih madrigala rastanak ljubavnika; primjerice, kada voljena otplovi natrag u Mletke, kao u *Ljubljenome i krasnome svjetlu* (*Luce amorosa e bella*, str. 92), gdje pjesnik zazivlje pomoć Venere, božice ljubavi rođene iz valova, ne bi li “[...] umirila more jer surovo je [...] od zime” (str. 109).

No jedan od najuvjerljivijih priloga, u kojem se razotkrivaju

filozofske teme dostoje značajnih akademskih iskustava, pruža *Stotinu ljubavnih dvojbi*. Razgovorni oblik podsjeća na druge dijaloge o ljubavi, poput *Ljubavne čarolije (Magia d'amore)* Guida Casonija koja sadrži čitavo poglavlje posvećeno glazbi, a u njemu pjesnik iz Serravalle spašava od zaborava klasične mitove, premda ne tako filološki upečatljivo kao paladijski tekst.⁸

Stotinu ljubavnih dvojbi smješta se između 1586. i 1591. godine Vidine smrti. U tom razdoblju prvenstvo u Akademiji povjerenog je Santoriu Santoriu, liječniku i poborniku eksperimentalne metode koji je koncem 1587. stupio u službu poljskoga kralja kao prethodnik drugoga paladijanca, Giulia Bellija, postavljenoga nekoliko godina poslije na položaj tajnika na istome dvoru.⁹ Kao što običaj nalaže, dijalog se odvija u obliku prijedloga i rasprave, u čemu u drugoj “dvojbi” udjela uzimaju sugovornici Giovan Battista Zarotti, Nicolò Gravisi i Riccardo Verzi, koji razmatraju ljepotu glasa, duše i tijela potaknuti pitanjem što ga je postavio Girolamo Vida (str. 19):

Koja ljepota u ljubavi, svaka za sebe, posjeduje veću snagu, da li ljepota duše ili glasa ili pak tijela.

Prema božanstvenom Platonu, tri su ljudske ljepote što nas ljubavlju vežu: jedna je ljepota glasa, koja se obraća sluhu; druga je tjelesna, koja se uočava okom; a treća je ljepota duše, u kojoj se umom uživa. Same po sebi one tvore savršeno trojstvo, uređen broj, svojstven ljubavi, i njegovu pravu mjeru. No budući da se razlikuju mišljenja ljudi što je moćnije u ljubavnim činima, želim da vi, gospodine Giovanni Battista Zarottiju, povedete razgovor o ljupkosti glasa [...].

Preuzimajući niz toposa o glazbi shvaćenoj kao sklad ili prožimanje suprotnosti, Zarotti pokazuje zavidno poznavanje antičke muzikologije, uvelike oživljene u djelima objavljenima tijekom 16. stoljeća.¹⁰ Slično Ficinovom nauku iz *De Triplici vita* (1489),¹¹ u pojedinim ulomcima obrazlažu se fizički sklad i sklad mikrokozma u odnosu na planetarni,

čime se objašnjava značajan utjecaj gibanja nebeskih tijela koji proistječe iz božanske mudrosti. Opredjeljujući se za “veću snagu ljupkosti glasa u ljubavi”, Zarotti svejedno započinje svoja duga okolišanja Platonovim poimanjem sjećanja odnosno načina na koji se do spoznaje dolazi preko izvanskih slika, kada ove od osjetila dopru do uma i nanovo probude ideju. Pročišćena u duši, potonja okretno prelazi u riječ, koju prenosi zvuk glasa što se razliježe u umilnim notama:

[...] Pjev ili ljupka riječ oblikuju se čudesnom vještinom na ovaj način: najprije se slike izvana prenose osjetilima, od njih prelaze u maštu, a odande produhovljene polete do uma te ih preobličene u pojmove razum pročisti, da bi potom [...] tu privoljele na sudjelovanje sve duševne i umne sposobnosti, zatim se iznova vraćaju van bivajući izgovorene i, naposljetku, pretočene u umilne note, podastiru nebu svoju ljepotu [...].¹²

Sposobnosti duše izabrane da upravljaju njome Zarotti potom prispodobljuje “nebu”, koje je u stanju “moćno utjecati”, te pridodaje da se između makro i mikrokozma nalaze tri svijeta što stoje u savršenom odnosu i potkrepljuju blisku povezanost zvukova, glasova i “stvari univerzuma”.¹³ Osim u podjeli svjetova na “pojmljiv, sav ispunjen božanskim moćima”, “nebeski, pun zvijezda i pokretačkih svijesti” te “osjetni i tvarni, [...] pun djelâ prirode”, bliskost Platonu potvrđuje se i Ficinovim komentarom o kozmičkim utjecajima na ljudski duh:

Intellectualis anima mundi et sphaerae cuiuslibet atque stellae subiunctam habet vegetalem vitam suo infusam corpori [...]. Vegetalis vita nostra vitae superius dictae admodum est conformis, similiter spiritus noster radijs illius tam occultis, quam manifestis omnia penetrantibus.

Zarotti upravo riječ označava prikladnom da poprimi “tolike jedinstvene moći, od duše i od uma” pa, ulazeći u potankosti takve filozofije, govori

o idealnom podudaranju “nebeskoga” svijeta s “elementarnim”, koji nastanjuje čovjek i u kojemu odjekuju “vrhovni utjecaji” prvoga:

Jer putem svjetla, gibanja, pojavnosti i utjecaja onih nebeskih tijela silazi ovamo do smrtnih stvari prevedri sklad.

Tako da su viđena jedinstvena čuda, kada smo te niže stvari usuglasili s odjekom tih vrhovnih utjecaja [...].¹⁴

Na taj način, on se može vratiti čarobnoj moći riječi pomiješane sa zvukom, kao ishodu jedinstvenoga poretka u kojemu su utemeljeni i nebeski i najniži svijet živih bića, na razini općega sklada koju obilježavaju pojave poput gibanja, reda i sjedinjenja suprotnosti. Prema komentatorovim riječima, samo je tako moguće objasniti mitove o Orfeju i Amfionu, o osobinama čijega je pjeva, kadra da očara životinje i stvari, “[...] priče ispredalo drevno doba”.¹⁵ Izostavljajući navod preuzet iz sedme knjige *Metamorfoza*¹⁶ (o razvijanju ovidijevskih alegorija, kojima su iskićeni traktati s kraja 16. stoljeća), valja istaknuti da *effectus musicae* proizlazi također iz *De institutione musica* Severina Boecija, koji priziva mitsko združivanje duše svijeta i harmonije zvukova. Pitagorejska se tradicija istodobno očituje jasnije, tamo gdje Kopranin daje naslutiti da čovjek uronjen u taj univerzalni sklad ne može uistinu čuti ga.¹⁷ U ispravnom Aristotelovom shvaćanju ta tvrdnja, koju će prisvojiti i Makrobije (“sonus excedit auditum”),¹⁸ nalazi opravdanje za dotični nedostatak u nemogućnosti da se povuku usporedbe s tišinom u tom kretanju nebeskih tijela kojima ravna božanski sklad. Vlastitim zvukom potonji prožimlje sve stvoreno, kao i čovjeka, također stvorene, tako da pukom tlapnjom čini priliku da bi ga se moglo osluhnuti:

Pojmljivi svijet posjeduje vlastiti sklad i suglasje umilne naravi, i kad bismo ga mogli čuti makar na tren, ostali bismo zapanjenima i smućenima, izvan sebe [...].¹⁹

Prije nego što će se udubiti u opis “elementarnoga svijeta”, autor umeće opširnu digresiju o drevnoj astralnoj figuri sirena koje sjede na svakome

od nebeskih tijela što tvore naš sustav. Njima vlada simbol sunca Apolon, a one izvode kozmički “koncert” koji se, kako primjećuje akademik, spominje doduše i u *Ilijadi*, ali postvaruje se i kod Platona i u razdoblju latiniteta te kroz čitav srednji vijek.²⁰ Povorka “zvučnih muzâ” nadovezuje se naime na aluzije iz *Države* (knj. X, 617b) i pojavljuje se potom u 4. stoljeću u Makrobijevim komentarima uza *Scipionov san* na koje se, kako se čini, izravnije poziva Zarotti, te mjesecu pripisuje dubok zvuk, visok pak zvjezdanim nebnu s prvim pokretačem. Razlika ciceronovskoga sustava u odnosu na grčki, izведен iz Boecija, ovdje se poništava položajem Zemlje, koju se kao nepokretnu i nesposobnu da proizvede zvuk prešutno izostavlja. Prema ustaljenome vjerovanju antičke muzikologije, zvijezde sijeku zrak gibanjem nejednake brzine i proizvode zvukove različite visine, na što podsjećaju također Makrobije i Boecije, posljednji predstavnici te kulture koji potvrđuju mjesto što su ga Zemlji dodijelili neki njihovi prethodnici (“[...] terra, nona, immobilis manens [...]”, “[...] Tullius [=Ciceron] terram quasi silentium ponit scilicet immobilem [...]”).²¹

Riječ je u krajnjoj liniji o prilično uvriježenom elementu kod srednjovjekovnih autora i humanista, uključujući Franchina Gaffuria, koji na srodan način predočuje skalu između hipodorske i hiperfrigijske pridružujući joj muze i nebeska tijela od Zemlje do Sunca (*Practica musica*, 1496).²² Ova razrada planetarija slijedi međutim deveterožičani sustav što su ga zacrtali Plinije i Marcijan Capella te grčkim imenima sirena-muza pridružuje hebrejska, iz čijega podrijetla proizlazi jedinstven problem u izvorima što ih je proučavao naš autor, a on doslovce spominje *sefirôte*, kroz koje protječe božanski život. U vezi s time možemo se prisjetiti da se ta kabalistička stvorenja prvi put pojavljuju u 13. stoljeću, a tek u sljedećemu postaju dijelom sličnih glazbenih prikaza, počevši od Simeona Durana, koji ih pridružuje sedmorim žicama lire Hrama (*Mogen avôt*).²³ Ideja o anđeoskoj harmoniji povezana s bizantskom idejom nebeskih sfera doista je svojstvena hebrejskim teologozima, kod kojih se kabalistička tradicija spaja s neoplatonističkim motivima.²⁴ Iste elemente na kojima se zadržava Kopranin uočava, primjerice, Judah Moscato u *Nefuzôt yehûdah* (1588-89)

kada piše o glazbi sfera kojoj je ljudsko tijelo podložno posredovanjem duše, koja se pak pokorava nebeskim strujanjima; opširno zatim govori o ljekovitim moćima zvuka pozivajući se na Platona, Aristotela, Filena i Galena.²⁵ Nije ipak lako ustanoviti je li Zarotti proučavao autentične hebrejske izvore, no i ako nije tako, u njegovo vrijeme nije manjkalo onih koji su širili najčišći judaizam. Dovoljno je sjetiti se Pica della Mirandole, Johanna Reuchlina ili Francesca Zorzija, imena s kojima se povezuje značajno usvajanje kabalističkih teorija s katoličke strane. Vjerojatno je štoviše da je Zarotti potpao pod utjecaj što su ga u venetskoj sredini vršili sljedbenici franjevca Francesca Zorzija, autora djela *De harmonia mundi* (1525) koji već pabirčene nauke sređuje iznalazeći prispodobe između putanja nebeskih tijela i glazbene harmonije, uz česte metafore o dobroj ugođenosti čovjeka kao lire.²⁶ Djelo se udaljava od padovanske sveučilišne kulture odane aristotelizmu, a o njegovom uspjehu u Europi – dakle ne samo na sveučilištu koje je bilo uobičajeno stjecište koparskih studenata – svjedoče tri francuska izdanja, od kojih je posljednje priredio Guy le Fèvre de la Boderie (1578).²⁷ No propovijedajući nauk koji slavi Krista kao vrhovnoga posrednika između stvorenja i Boga, Zorzi je optužen za krivotvorje, a na njegovom tragu i reformatori iz zavičaja Guyllaumea Postela, učitelja spomenutog Guya de la Boderie.²⁸

O novom zamahu i vjerojatnom širenju zabranjene knjige govori se potom 50-ih godina, kada Akademija slave u Veneciji uvrštava taj naslov u golem izdavački plan, nikada ostvaren, jer pothvat je propao, a njegov začetnik Federico Badoer zatočen. U *Popisu djelâ što ih iz svih najplementitijih znanosti i umjetnosti te na različitim jezicima ima objelodaniti Mletačka akademija* (*Somma delle opere che in tutte le scienze et arti più nobili et in varie lingue ha da mandare in luce l'Accademia Venetiana*, Accademia Veneta, Venecija, 1558), u kategoriju “Glazba” uključena je “Harmonija svijeta fra Francesca Giorgia prevedena s latinskoga jezika i uvelike poboljšana”.²⁹ Uz djela Ptolemeja, Porfirija, Aristida Kvintilijana, Glareana i Foglianija, Zorzijev je tekst trebao dakle biti preveden na talijanski za srednji čitalački sloj, kako bi pristupačnim

postale i Zarottiju drage humanističke i kršćanske predodžbe, “iz kojih se spoznaje kakve je vrste harmonija između nebeskih tijela, kao i između drugih stvari u prirodi”.³⁰ Usprkos tomu, koloplet pojmove što ih Zorzi prenosi iz hebrejskih izvora i zaodijeva u platonistički misticizam, u otvorenoj je opreci sa skolastičkom egzegezom i katkada otežava prijevod tih ezoteričnih simbola. U njegovoј eshatološkoј viziji, Krist je obnovitelj *concentusa* nakon što je između Boga i ljudi došlo do nesuglasja, a figuru Spasitelja počovječeju toliko da prekoračuje mjeru strogo postavljenog nauka o Trojstvu.³¹ Mimo zlokobnih posljedica takve poruke, razabire se sretna podudarnost sa Zarottijevim predmetom istraživanja, a posebice s uzročnicama vrlina *sefirôtama*, koje franjevac opisuje izvještačeno i podrobno. Način na koji “res singulae ad suos planetas [...] referantur” i “a quibus vim et virtutem suscipiunt”, prisiljava ga da razlaže o “colligationes planetarum cum mensuris supremis”.³² Ne upotrijebivši nijednom pojmu *sefirôt*, imenuje ih jednu po jednu i iz kabale prenosi smisao tog zodijskog združivanja (“[...] a secretioribus hebreis”).

Zbog toga iz *Malcut* i *Isod* proizlaze temelj i život svijeta (= Mjesec), iz *Hod* dija i slava (= Merkur), iz *Nizah* pobjeda i vječnost (= Venera), iz *Tiferet* ljepota (= Sunce), iz *Geburah* snaga (= Mars); *Chesed* – no kod Zarottija *Ghedulah* – označava milosrđe i blagost (= Jupiter), *Binah* je um u kojem boravi Duh Sveti (= Saturn) i *Chocmah* je naposljetku vrhunska mudrost, središte i sfera u koju se slijevaju sve putanje.³³ Premda su mu obrazloženja manjkava, Zarotti također objašnjava kako “ljupko se u onome nadneblju s vrhunskim koncertom usuglašava tih devet božanskih saphirota”, pa popisu dodaje silazni grafički prikaz koji obuhvaća sefirôte, muze, nebeska tijela i tonske rodove:³⁴

SEFIRÔTE	MUZE	NEBESKA TIJELA	TONSKI RODOVI
Cheter	Kaliopa	Prvi pokretač	hiperfrigijski
Chocmah	Uranija	Zvjezdano nebo	eolski
Binah	Polihimnija	Saturn	mezolidijski
Ghedulah	Terpsihora	Jupiter	lidijski

Gheburah	Klijia	Mars	frigijski
Tipharet	Melpomena	Sunce	dorski
Hod & Nazah	Erato	Venera	hipolidijski
Iesod	Euterpa	Merkur	hipofrigijski
Malcut	Talija	Mjesec	hipodorski

Nastavljujući s potragom za mnogobrojnim a uglavnom prešućenim tekstovnim izvorima, sklon sam zaključiti da kod Kopranina presudnu ulogu imaju Boecijeve ideje. Harmonija “elementarnoga svijeta”, određena kao “odmjerena mijena ljeta, jeseni, zime i proljeća [...] ali također i rađanja [...] biljaka, životinja i ljudi”, nije ništa drugo nego prilagodba izvatka o prvoj vrsti glazbe prema srednjovjekovnom latinskom autoru (“[...] Haec omnis diversitas ita et temporum varietatem parit et fructum, ut tamen unum anni corpus efficiat [...] ver laxat, torret aestas, maturat autumnus, temporaque vicissim [...] ipsa suos aferunt fructus [...]”).[35] Ideja harmonije kao proporcionalnoga sjedinjenja suprotnosti poziva se pak eksplicitno na platonizam. Kada govori o djelovanju ljudi i duše kao “malenome svijetu”, koji vlastitom “glazbom” odražava božansku harmoniju, prepostavljam da se Zarotti utječe *Timeju*, gdje “harmoniju [...] odlikuje gibanje srodnog obrtajima duše što su u nama [...], a podarile su je Muze kako bi se [njezin] obrtaj izveo u suglasju s njom samom [...]”.[36] Ovako je to kod Zarottija:

Iz svih tih triju svjetova nastaje gotovo pa kratak sažetak univerzuma, čovjek, što ga filozofi nazivaju malenim svijetom; jer njegova duša (kako tvrdi Platon) nije drugo doli broj, koji sam sebe pokreće, zasigurno glazba pojmljive harmonije [...].[37]

Zarotti se potom kreće između različitih pitagorejskih i boecijevskih poticaja te na temelju njih razvija shvaćanje tipično za antičku medicinu, zasnovanu na ravnoteži životnih sokova odnosno na pravilnom djelovanju ili “harmoniji srca, živčevlja, pluća, jezika” (koji su inačice uobičajene

flegme, žuči, crne žuči i krvi). Vraća se potom osnovnoj postavci, što se očituje u neprestanom dokazivanju da je ljupkost glasa pokazatelj vrhunske harmonije “pojmljivoga svijeta”, pa preuzima još jedan Boecijev *locus* kad objašnjava nastanak umjetnoga zvuka, to jest proizvedenoga glazbalima i glasovima, koji je “na svim razinama plemenit trag one božanstvene Kaliope”:

[...] Ljudski je razum [...] izvolio stvoriti sebi još jednu instrumentalnu glazbu flautama, gajdama, lirama i drugim umjetnim zvukovima [...], a taj se potonji koncert katkada usuglasuje također unutar sebe sama, katkada pak s glasom [...].³⁸

Ukratko, sva ta mjesta, u klasičnoj filozofiji nepovezana, Zarotti spaja pomoću donekle rastezljivoga poimanja harmonije, koja se implicitno dijeli na astralnu, fiziološku i glazbenu metafiziku. Pritom on pribjegava izražavanju u prenesenom značenju što polazi od četiriju životnih sokova, a tiče se glazbe *instrumentalis*, čemu pridružuje niz primjera izvedenih iz poznatih tekstova u kojima glas (zahvaljujući navedenim korelacijama) ima moć izlječiti tjelesne boljke. Uvjeren je u to na temelju Galenove pripovijesti o tome kako je Damon smirivao pijane mladiće izvođenjem dorske melodije, ili o Pitagori koji je glazbom utišao razdraženi duh nekog mladića spremnog da spali kuću suparnika u ljubavi:

[...] Pomoću pjesme ili svirke flaute ili lire liječe se tjelesne i duševne boljke; jer čita se tamo o izvjesnome glazbeniku Damonu, koji se zatekao u kući nekoga svirača gdje su mladići opijeni vinom razuzdano plesali [...] pa je sviraču naložio da se svojim umijećem prikloni dorskom načinu, što obično zvuči ozbiljnom, čednom i nježnom umilnošću, vrlo prikladnom za ispravljanje mana [...]. Pitagora je izlječio mladića mahnitog od vina koji je otrčao spaliti kuću svoga suparnika jer je bludnicu u koju je bio zaljubljen vidio da tamo ulazi.³⁹

Posebno je zaslužilo da ga se spomene izlaganje o ravnoteži ili miješanju četiriju životnih sokova koje uzore nalazi kako u Boecijevim napomenama tako i u citiranom Ficinovom komentaru *Timeja*. Ta drevna teorija od Hipokrata do Galena počiva na savršenstvu broja četiri (pitagorejskoj τετρακυτυς) te u terminima medicinske patologije objašnjava razvoj sangviničnog, flegmatičnog, melankoličnog i koleričnog temperamenta već prema tome koji od četiriju temeljnih elemenata prevladava u ljudskom tijelu.⁴⁰ Privržen tom medicinskom arhetipu, Zarotti preformulira to načelo bez otklona u odnosu na *De Institutione musica* i *De Triplici vita* te objedinjuje moral i fiziologiju kada priznaje da su duša i tijelo u nezdravom stanju podložni “nesuglasju”, koje glazba krijepi ili liječi zahvaljujući svojim “vezama” s višim svijetom:

ZAROTTI:

[...] liječnici tvrde da zdravlje našega tijela nije drugo doli glazba četiriju sokova što prebivaju u nama, a ako nisu u suglasju začas izazovu bolesti [...]

[...] Jer kad odjekuju jasan glas ili skladna i dobro ugođena frula obično se povlači druga ona zbrkana i sustala glazba ljudske duše i tijela, budući da ta glazba posjeduje takvu moć i duhovnu snagu da iznova uspostavlja prijašnji njezin prirodni sklad, s obzirom na to da bolest i jednoga i druge nije ništa doli harmonijsko nesuglasje.

[...] Budući da je ta glazba djelomice tvarnog i tjelesnog gradiva, a djelomice bestjelesna i duhovna, utoliko što nastaje iz žica lutnje [...] ili pak ljudskoga grla i usana, što su sve tjelesne stvari, vjerujem da istodobno liječi tijela naša; a utoliko što je sačinjava i bestjelesna te duhovna ljupkost koja oponaša nebesku harmoniju, mijenja i s blagošću ravna navadama ljudskoga duha [...].⁴¹

BOECIJE:

Quia non potest dubitari quin nostrae animae et corporis

status eisdem quodammodo proportionibus videatur esse compositus, quibus armonicas modulationes posterior disputatio coniungi copularique monstrabit [...] Nimirum id etiam omnis aetas patitur omnisque sexus; quae licet suis actibus distributa sint, una tamen musicae delectatione coniuncta sunt.⁴²

FICINO:

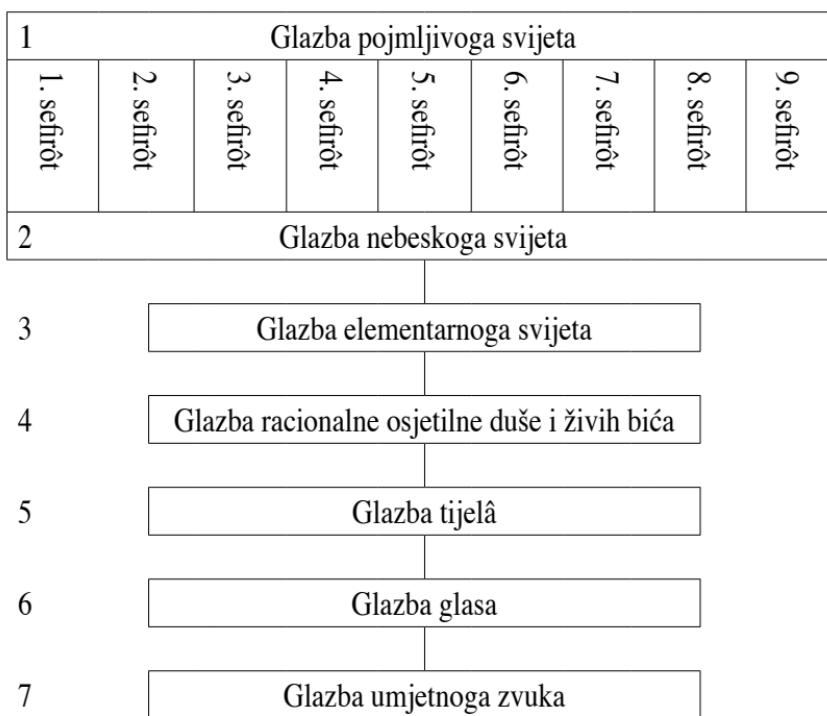
[...] Nam certis concentibus morbi tam corporis quam animi mirabiliter curari dicuntur, ut non mirum sit veteres sapientes in idem, id est Apollineum numerum, tam medicinae quam musicae originem retulisse [...].⁴³

Budući da mu se previše neodređenim čini objašnjenje o tome kako se spajaju tri svijeta – “božanskih umova”, “nebeskih sfera” te “elementarni” – u kojima raspoznaće spomenute harmonijske modalitete, Zarotti precizira da između sedam vrsta glazbe vlada trajno zajedništvo. On očito koristi harmoniju i glazbu kao međusobno zamjenjive pojmove i pridaje im isto značenje te iznosi za njih empirijske dokaze glede zvuka glazbala i glasova, a u vezi s potonjim pojašnjnjem.

Polazeći od padovanske freske na kojoj je naslikana lira sa žicama protegnutim u beskraj, Zarotti metaforički uspoređuje s time sve što od instrumentalnoga iskustva do sjedinjenja bićâ vodi ka “najvišim svjetovima”.⁴⁴ Podijeljeni na sedam postaja, oni stoje u takvome suglasju da se svaki čin (ili zvuk) neizbjježno odražava na sve njih, jednako kao što lutnja, uz drugu lutnju iste intonacije, djelovanjem privlačne snage odjekuje čak i bez podražaja vlastitih žica.⁴⁵ Nije potrebno podsjećati na ulogu broja sedam u numeroškom nauku (od pitagorejskih škola pa do spomenutog Cicerona); valja radije upozoriti na to kako se Zarotti za taj “sedmerac” služi grafičkim prikazom, na kojemu je zamjetno smještanje *Muz-a-Sefrôta* među božanstva pojmljivoga svijeta i svijeta nebeskih tijela, u silaznoj putanji do racionalne ljudske duše, tijelâ, glasova i umjetnog

zvuka glazbalâ:

[...] Sada kad govorimo o tim svjetovima, a kroz te koncerte glazbene umilnosti, uvidjet ćemo da je sedam glazbi: pojmljivoga svijeta, nebeskoga svijeta, elementarnoga svijeta, duševnoga, tjelesnoga, uređenog glasovnoga te zvukovnoga. Jedna su s drugom u takvome međusobnom suglasju da će na podražaj jedne od nižih jamačno odgovoriti one više. Kao što vidimo da je slučaj s lutnjom koja, kad je postavljena pred drugu na kojoj se svira i s njome je na isti ton ugođena, premda nije ni dodirnuta ni pomaknuta pokreće iste žice na isti način kao i ona druga, te je veliko čuđenje u onoga tko ne zna tome uzroka, a to nije drugo doli odnos i suglasje između dviju lutnji [...].⁴⁶



U odnosu na tu hijerarhiju, argumentacija se potom premješta na usporedne razine kako bi se u podjeli univerzuma na sedam dijelova podrobnije označile različite podudarnosti. Glazba pritom vrši odgojnu ulogu, budi strasti, motiv je spoznaje, a Zarottiju ne preostaje nego da se ogleda u otreanim primjerima kao što je mit o Arionu ne bi li objasnio njezinu moć nad životnjama i biljkama, kako se čita i u šestoj Vergilijevoj eklogi (st. 27-28).⁴⁷ Ona također posjeduje ljekovite i čarobne moći, a potonje suvereno obilježava orfejski simbol, u ovome slučaju uveličan Ovidijevim riječima (“Carmine dum tali sylvas, animosque ferarum / Threicius vates, e saxa sequentia dicit”; *Metamorphoseon*, XI, 1 i dalje).⁴⁸ Zarotti tvrdi da se takva tajna moć razabire i u zbilji, prisjetimo li se kako trublje, “pastirske svirale” i lovačke “frule” (odnosno rogovi) uspjevaju razdražiti ili naprotiv ukrotiti konje, kobile, grlice, pse i labudove. Zahvaljujući stanju zaljubljenosti, čovjeku je ipak dopušteno uživati sve harmonije “velike Božje tvorbe”. Naime, privodeći kraju svoja promišljanja, Zarotti odustaje od antičkih i suvremenih primjera kako bi dao osobnu definiciju onoga što ljudski glas može u usporedbi sa zvukovima iz prirode (“[...] kad zapjeva ljupke pjesme, pruža mašti nešto plemenitije i ljupkije [...] jer kako riječi ulaze u unutrašnje uho, umilno vabe um da se vine van u let zajedno s ljubavlju”).⁴⁹ Kao dokaz tomu podsjeća da je lutnja najcjenjenije među glazbalima zato što kićenim prijelazima oponaša pjevanje s njegovim trilerima i diminucijama (“snižajima”):

[...] Zato što se približava ljudskome glasu, lutnja je najviše na cijeni i najveći joj je ugled među svim glazbalima koliko ih je na svijetu, budući da ona kretanjem svojih žica, sad višim sad nižim zvukom, umalo oblikuje umjetnu riječ, pa kada gdjegdje prigušeno zajeca, drugi put kad veselije zapjeva, kada često svojim otmjenim snižajima izražava što je živo i prirodno, plać i smijeh, u umu pobuđuje sumnju nema li možda jezik i usta kojima govori [...].⁵⁰

I opet glas, racionalno izdvojen kao izvor govora i nadređen glazbalima,

u govorničkom umijeću i ljubavi poprima strastvena obilježja. Govornik ipak ne uspijeva biti uvjerljiv u jednakoj mjeri kao ženski glas, jer u ovome se nalazi “pomiješana umilnost svih najbiranijih glazbi univerzuma”.⁵¹ Sudjelujući u tom harmonijskom iskustvu, “ljubavna muza” “liječi tjelesne i duševne boljke zaljubljenikove te je ona rječita i čudesna besjednica sveg ljubavnog govora”.⁵² Na pitanje što ga je postavio Girolamo Vida ne preostaje dakle drugi odgovor: ni nevidljiva ljepota duše, ili jednostavno pogled na ljubljenu, što ih prenose pjesništvo i slikarstvo, nisu tako učinkoviti kao ljepota glasa voljenoga bića.

Zaveden humanističkim mitovima, Zarotti na kraju ugrubo ocrtava svojstva onoga *logosa* što izvire iz jedinstva riječi i zvuka, i pritom ne zadire u smione nomenklature što ih je zatim namrijelo 17. stoljeće u nastojanju da utvrdi zvukovne procese u suodnosu s osjećajnim duševnim stanjima. Pjesniku Zarottiju, napoljetku, ne pristoji zadiranje u takve potankosti; njegova naobrazba odražava zajedničke crte kulture 16. stoljeća i utoliko filozofska osnova na kojoj počiva može zanemariti bilo kakva tehnička rješenja.

Platonističko razlaganje ovoga Kopranina ustrojeno je po uzoru na rasprave o osnovama kakve su dobro poznate talijanskoj historiografiji; no u jadranskom kulturnom kontekstu ono je pandan dubrovačkoj Akademiji složnih, kojoj su pripadali mislioci i kazalištarci poput Marina Držića, Dominka Zlatarića i Nikole Vitova Gučetića. Zajedničke su im veze s Mlecima, što se očituje u objavlјivanju dijaloga o ljubavi i građanskim pitanjima, pa se stoga ne smije zanemariti tu skupinu kao točku oslonca, kako zbog bliskosti obrađenih tema, tako i zbog načina na koji im se pristupa. Isti koine obuhvaća manji traktat Miha Monaldija *Irena, ili o ljepoti* (*Irene, ovvero della bellezza*, postumno, M. Battitore, Venecija, 1599) ili raspravu *O ustroju država* Nikole Gučetića (*Dello stato delle repubbliche*, Aldo, Venecija, 1591) u kojoj se osma knjiga Aristotelove *Politike* komentira i stavlja u odnos sa suvremenim idejama, uz primjedbe o glazbi koje zaslužuju pozornost.⁵³

Iz usporedbe Zarottijevih zaključaka s Monaldijevim promišljanjima izvodi se naposljetku srodan logički postupak, kojim se glazba kao posrednik smješta između glasa i ljubavi. Iz tog očišta objave više ljepote, Monaldi ipak pripisuje glazbi ulogu sredstva prikladnog da čovjeku približi harmoniju krasota stvorenoga svijeta. Konkretno, Dubrovčanin zamišlja glazbu kao božanski dar, koji postaje načinom spoznaje te služi upravljanju hvalospjeva Bogu. Iza svega toga krije se augustinovski obrazac, koji valja istaknuti uz druge na koje je upozorio Stanislav Tuksar (od *donum Dei* do *laudatio Dei* kroz vjeru):

[...] Prisnošću s harmonijama, koje u sebi sadrže ljepotu, navikava nas na sve što je lijepo, pa posljedično i na vrline, koje su prelijepi [...]

[...] odakle sad sumnja da pjev popraćen riječima, koje nose u sebi mnogo više značenja, nije ljepši kada sadrži hvalu Bogu i da ne pokazuje jasnije da je Bog svrha glazba što je čini lijepom [...].⁵⁴

Kršćanski platonizam Dubrovčanina ili Zarottijevo skretanje prema svjetovnim elementima zasigurno ne predstavljaju novinu među istarskom i dalmatinskom inteligencijom. U raspravi o harmoniji i njezinim zakonitostima potonje je uzgredice prisutno u djelu *De proportionibus* Ludovika iz Pirana (Ludovico da Pirano, 15. stoljeće), teologa koji je djelovao u Padovi i Veneciji, a čije se *Regulae memoriae artificialis* čuvaju u Knjižnici Sv. Dominika u Dubrovniku.⁵⁵

Želi li se dakle strogo suditi o vrijednosti ove *Dvojbe*, može se ustvrditi da joj uporište nije u spoznajama skopčanima sa značenjem glazbene harmonije shvaćene u najširem smislu. Sama po sebi ne donosi mnogo originalnih elemenata, ponajprije zato što izostaje istinski i temeljit znanstveni pristup, a u odlomcima gdje se ponavljaju raznorazne *auctoritates*, prikrivene zalihosću pisma, prisutan je eklekticizam. Pa i samo platonističko viđenje teksta, oplemenjeno etičko-literarnim očištem na Bembovom tragu, ostvaruje se kroz učene navode, koji uglavnom stoje

na mjestu dokaza, dok se među mnogobrojnim vjerojatnim usporedbama jedna spontano nameće, s drugim u nizu *Pobožnih govora* Giambattiste Marina. Kao i kod napuljskog autora, korištenje muzikoloških materijala prikriveno je isticanjem lirskog gradiva, gdje prvenstvo pripada Homeru, Vergiliju, Ovidiju, a vjerujem i Boccacciovim *Genealogijama*, koje su tijekom čitavoga stoljeća obilno potkradane.⁵⁶ Ti modeli dopuštaju Zarottiju da poveže u jedinstven spoj poeziju i filozofiju, uime *delectatio* iz koje proizlazi učena moralnost. U kontekstu istarskih akademskih krugova, koji su namrijeli malo ostvarenja te razine, njegov prilog baca novo svjetlo na spekulativnu djelatnost Paladijske akademije.

Dvije pastorale i nekoliko skladbi

Organizirana prema mletačkim uzorima, družina Čarape o kojoj govori Prospero Petronio u svojim *Memoarima* (*Memorie*, 1681)⁵⁷ prvo je društvo osnovano u Kopru radi njegovanja kazališne umjetnosti. Značajnom utjecaju venetskog elementa može se pripisati želja koparske mladeži da se natječe s vršnjacima koji su djelovali u Mlecima. No i bez obzira na to, iz prikupljenih obavijesti očita je namjera domaćih mladih ljudi da se okušaju u aktivnostima što ih je potaknula obnova akademijâ, koja je u 15. stoljeću u mnogim talijanskim središtima uzbibala ustajale vode crkvenih prikazanja.⁵⁸

Svakako, u Kopru pobožne priredbe nikada nisu izgubile svoju popularnost te su ostale prisutne u gradskom tkivu u parataktičkim formulama i dugo su preživjele, kako svjedoče mjesni kroničari.⁵⁹ Ipak, izvodile su se također svjetovne predstave, zahvaljujući družini za koju pretpostavljam da je bila manje zatvorena od svoje mletačke prethodnice, u koju su imali pristupa samo plemići.⁶⁰

Sačuvana svjedočanstva o tom skupu svode se na natpis “tripudiis scenisque” (iz 1483. godine) na kući Almerigotti te na nekoliko sitnica što ih je prikupio Baccio Ziliotto, s pravom sumnjajući u ime i navodni kontinuitet družine. Ne postoji, naime, nikakav pisani izvor iz kojeg bi

se mogli doznati podaci o djelima što su se prikazivala do polovice 16. stoljeća, pa se može samo pretpostavljati da je u to doba postojala akademija koja je djelovala neovisno o uobičajenim prigodama društvenog života (izbor gradonačelnika, svečanosti, karnevali itd.).⁶¹ Taj zahtjev, međutim, ispunjavaju rijetke drame iz druge polovice 16. stoljeća, unatoč oskudnim podacima o svojim prethodnicama te o mjestima koja su bila uređena kao kazališni prostor. Zasluga pak za obnavljanje kazališne razonode pripada Paladijskoj akademiji, iznikloj nakon pošasti kuge i antiheretičkih pritisaka koji su buknuli oko godine 1554.⁶²

Nova se institucija mnogo opreznije bavi znanstveno-književnim proučavanjima te se po redovitim sastancima razlikuje od neobvezatnog okupljanja drugih družina zaduženih za priređivanje svečanosti, poput one što ju je vodio Pietro Pola “in choreis, comoediis diversarumque operum” 1567. godine.⁶³ Upravo želja za enciklopedijskim znanjem omogućava Paladijskom akademiji da njeguje kazališnu umjetnost unutar autentično znanstvenih disciplina. Isto se može kazati o glazbi, koja je zauzimala istaknuto mjesto i kao teorijska aktivnost i kao komponenta kazališnih priredbi te lirske sastavaka mjesnih autora.

U sedamdeset godina svoga postojanja (1567–1637) Paladijska akademija okupila je ljude koji su se bavili različitim područjima; među njima se ističu spomenuti Girolamo Vida, liječnik-filozof Giambattista Brati, liječnik Santorio Santorio i diplomat-govornik-pjesnik Ottomello de' Belli.⁶⁴ Nakon nemalih nevolja, s tim se umnim ljudima ostvaruje povratak otvorenoj raspravi o raznim područjima bez posebnih ograda ili sklonosti, u skladu s nipošto neuobičajenim navadama brojnih tadašnjih akademija, preko kojih je kazalište preuzimalo elemente iz suvremene dramske i glazbene produkcije padanske Italije.

Sjajan primjer takve sprege Vidina je pastoralna *Filirija* (*Filliria*).⁶⁵ Vida je također autor izgubljenog komada *Alessio* kojim se natjecao prilikom otvorenja Olimpijskog kazališta u Vicenzi, 1585. godine.⁶⁶ *Filirija* je međutim izvođena samo u Kopru i primjer je provincijskog kazališta kakvo je cvalo upravo na krajnjim rubovima Mletačke Republike

(primjerice u Zadru, na Cresu i Krfu). Tako se čini sudeći i prema hrvatskim prijevodima *Aminte* i *Vjernog pastira* što su ih izradili Dominko Zlatarić i Frano Lukarević Burina.⁶⁷ Ti su dubrovački eruditici, koji su djelovali u Italiji, očito imali priliku čitati ili prisustvovati dvjema izvedbama, kako se može naslutiti na temelju godine izdanja. *Aminta*, u hrvatskoj inačici naslovljen *Ljubmir*, tiskan je u Veneciji 1580. godine, dakle prije nego što je objavljen izvornik, dok je *Vjerni pastir* doživio prijevod 1592., dvije godine nakon što se pojavila poznata Guarinijeva “tragikomedija”. Posebno je zanimljiv Zlatarićev *Ljubmir*; prevoditelj je bio rektor Sveučilišta u Padovite, kako je već istaknuto, član Akademije složnih u rodnom Dubrovniku.⁶⁸ Glede osobina tih dvaju radova valja reći da su to prerade koje vode računa o autohtonoj prikazivačkoj tradiciji. Zbog toga se radnja razvija tečnije nego u izvornim tekstovima, dok glazba ima manje važnu ulogu.⁶⁹

Slično širenju petrarkističke poezije, pastoralna tematika stigla je u Kopar u trenutku osobite zrelosti, nakon što ju je – oslobođenu stega Aristotelove *Poetike* – nenadmašno uobličio Torquato Tasso.⁷⁰ Nije predmet ove rasprave istraživanje njezina razvoja i veza s prethodnom ekloškom poezijom,⁷¹ ali je svakako značajan paralelizam između *Aminte* i *Filirije*, koja ponavlja neke elemente slavnog Tassovog djela. Stoga bilježenje tekstualnih podudarnosti treba povezati s pronalaženjem onih momenata po kojima se *Filirija* može odrediti kao zamišljena za malo središte, kako po akademskim mogućnostima tako i po ideološkoj razini, što se vjerojatno može ustvrditi i nakon kratkog upoznavanja s tekstrom.

Filirija je tiskana dva puta, 1585. i 1587. godine, a u oba izdanja naznačen je 27. siječnja 1585. kao datum izvedbe.⁷² Odigrana je u nekoj od gradskih palača pred gradonačelnikom Giovannijem Malipierom, uz sudjelovanje paladijanaca Nicolòa Gravisija, koji je izradio scenografiju, te Giacoma Zarottija, Nicolòa Mauruzia i Raimonda Pole, koji su vjerojatno glumili u toj bajci:

[...] Prije nego što ћu posvetiti ovaj svoj pastoralni
sastavak Vašem Presvjetlomu i Preuzvišenomu gospodstvu
[...] zaželjeh se osvjedočiti o njegovu uspjehu u Kopru,

svojoj domovini. Te je tako za protekloga Karnevala, dana 27. siječnja, odigran za časne uprave presvjetlog gospodina Malipiera, predostojnjog gradonačelnika [...] a pritom je graditelj pozornice bio gospodin Gio. Nicolò Gravise, vitez i markiz, a zadužio me je sudjelovanjem u predstavljanju odlični gospodin Giacomo Zarotti, koji su obojica rijetki umovi i vrlo plemeniti; pouzdavši se u njihov plemenit sud i rješivši da ga objavim, nisam želio propustiti da izrazim svoju zahvalnost, podastrvši ga ovoj prečasnoj vičentinskoj [Olimpijskoj] akademiji. Stoga im prinosim ovaj svoj skromni šumski darak, kojem će se jamačno moći oprostiti što je tako pri prost, jer dolazi iz divljih šuma i bijaše sastavljen u Arkadiji među pri prostim pastirima [...].⁷³

Unatoč posveti Olimpijskoj akademiji u Vicenzi, komad je imao stanovitog odjeka jedino u istočnom Venetu, sudeći po pohvalnim sastavcima desetorice autora koji su uvršteni u spomenuta izdanja.⁷⁴ Oni hvale Vidinu glazbeničku vještinu, kratko se osvrću na prisutnost pastoralnih oblika uz elemente tragičkog žanra, nalaze da je stil uzvišeniji i ljupkiji nego stil ekloga i napoljetku pozivaju autora da se okuša u epskom žanru kako bi mu obnovio sjaj što ga je dostigao s *Bijesnim Orlandom*:

Camillo Simonetti: Vida, tko se ne divi / Svladan zavišću slatkom,
i ne uzdiše / Čuvši ljupku glazbu i pjev / Što nad druge te
stavlja [...]

Camillo Locatelli: Ove, što sada u šumu su zašle, / Što ih gledaju
težaci i pastiri, / Nekoć su u teatru i na trgu / Na pouku i
radost svima bile. / A potom ih je čar učenih priča / I tragični,
žestoki, strogi zanos / Izopćio iz uljuđena društva / Te okrutni,
prosti, divlji ljudi / [...] Samo Filirija, pod ljupkom krošnjom
rođena / [...] / Nek iziđe iz šume i stupi među svijet.

Paolo Cavazza: [...] Šumskim nimfama i pastirima: / Gle čuda,
napitak njen / Zanosi im srce toliko / Te radujuć se i veseleć
/ Skromna napuštaju stada i divlji lug.

Paolo Cavazza: Ako se tako ljupki stil / Rađa iz skromne frule, / Što
li će biti ako uzvišen spjev / O slavnim junacima / Odjekne
tvoj zvonkom trubljom? / Tad, plemeniti Vida, pred tobom
/ Nek uzmakne onaj što pjevaše *oružje i ljubav*.

U skladu s potvrđenim režijskim formulama, *Filirija* posije i za glazbom koja se, međutim, ne nalazi među objavljenim djelima skladatelja koji su djelovali na istarskoj obali. Stoga ne znamo kako su zvučali polifoni intermediji koji su uveličavali predstavu, što je čest slučaj s kazališnim izvedbama na venetskom području, izuzmu li se iznimne prigode kakva je bila otvorene Olimpijskog kazališta u Vicenzi uz glazbu Andree Gabrielija za *Edipa*. Osim toga, poradi krajnje prilagodljivosti glazbenih ulomaka replikama dramskog teksta, autori su potpuno zanemarivali pitanje izbora glazbe. Za glazbu se svaki put trebao pobrinuti nov kompozitor, te se na nju gledalo kao na promjenjiv element izvedbe o kojem je vodio brigu redatelj.⁷⁵

I u *Filiriji* madrigali imaju ulogu interludija između pet činova, a epigramski ton povezuje ih istodobno s razvojem dramskog zbivanja. Ipak, "zbor" i dvije nimfe nisu "vidljivi", a prema Vidinim uputama "pjevaju radi glazbe iza pozornice".⁷⁶ Tom širenju prostora namijenjenog polifoniji kontrapunktiraju zvučne pojedinosti koje izviru iz teksta u obliku solo izvedbi ili dueta. Elpino, protagonist drame, "gorko jadikuje" zbog ohole Filirije (I. čin, 1. prizor); Heliriovim pjevom zbog nimfe Alcinde, što ga sluša Elpino, "ljupko [...] odjekuju spilje" (I, 2, st. 9-20); dječak Alcone pokušava svirati u "frulu" s Heliriom ("Ali molim te, moj Helirio, udesi mi / Svojim nožem jednu od ovih frula [...] / [...] *Helirio*: Pokušaj malo. / Čuješ, je l' dobro zvući? *Alcone*: Da, dobro je, / Daj da i ja kušam kakav je njezin zvuk"; III, 5, st. 20-52); te napokon, u posljednjem činu dva simbolična

lika, "Ljubav i Gaj", klečeći pjevaju duet *Oči lijepe ljubljene* (III, 7).

Razvoj pojedinih ljubavnih priča ne unosi nikakvu novost u uobičajene sastojke pastoralnog opusa. Tu su androgini odgoj nimfi, zamke koje im postavljaju pastiri, prizori očaravajućih metamorfoza, epizode komike ili nasilja i elementi nimalo čedne erotike u prikazu pokušaja silovanja. Sve se to nalazi i u Beccarijevoj *Žrtvi (Sacrificio)* i u Tassovu *Aminti*, ali *Filirija* poprima osobite konotacije i odlikuje se znatnijim realizmom u usporedbi s ferarskim remek-djelima. O tome neizravno svjedoče živost epizode lova, u kojem sudjeluju Elpino i Filirija, te ljubavni susret Heliria i nimfe na obali rijeke, gdje "meka trava" služi kao "postelja", a okolna je priroda svjedok "ljuvenih cjelova". Od takvih prizora odudara divlje i otresito ponašanje nimfi, koje uznose svoje djevičanstvo, zatim prizor gdje Helirio udarcima kažnjava satira pošto ga je, prevarena od Filirije, vezao uza stablo (III, 1) te tužni i fantastični lik Chiarina, koji je pretvoren u "izvor" i, po uzoru na pripovijest o Aretusi, oplakuje svoju nesretnu sudbinu. U takvoj prilici pretvorba u tekućinu može se ostvariti strojevima "za podizanje valova", prema Sabbatinijevim uputama, ili s pomoću drvenih oblika koji skrivaju glumčeve tijelo (st. 212-219).⁷⁷

Mnogo puta pružih ruke jadan; / Da zadržim je za stopalo, da
mi ne utekne, / Al' u hladan val pretvoriše se, / Postaše spora
i teška, / Ipak novim načinom i dalje / Nezahvalan slijedile
su trag / I smjerno joj / Dodirivale noge rub.

Ako izuzmem Vidine pohvale članovima Olimpijske akademije, koje su plod autorove želje da se potvrди u prvom kazalištu sa stalnom pozornicom, ili otvoreno upućivanje na *Edipa* napomenama o slijepom Tireziji, cijela priča podsjeća na *Amintu*. Plah poput Tassova pastira, Elpino je zaljubljen u Filiriju, štovateljicu božice Dijane; jednako kao u *Aminti*, nježno je prijateljstvo to što ih je povezivalo u djetinjstvu; jednaka su i neka leksička rješenja, naprimjer izraz "kola" (*carôle*) za plesove⁷⁸ i "kose" (*crine*) u prizoru sa satirom, gdje podudarnost dvaju tekstova uopće nije slučajna

nego je rezultat svjesnog nastojanja istarskog pjesnika:

Aminta, II. čin, 1. prizor, st. 95-98:

Nek plače i uzdiše samo, nek se utekne svakome sredstvu
/ Milošte i ljepote; jer ako uzmognem / Ovu ču ruku zaplest
joj u kose / Te pobjeći neće [...]

Filirija, III. čin, 1. prizor, st. 78-81:

Želim te ljubiti, bježi sad / Ako možeš, jer čvrsto sam
zgrabio kose; / Tko te želi odvezati morat će prije / Udarcem
mača oslobođiti mi ruku [...]

Jednako kao u *Aminti*, priča teče linearno te upućuje na riječima prizvanu zbilju što se nalazi s onu stranu zbilje “proživljene” na pozornici. Usprkos tome, nesretne ljubavi u *Aminti*, ili neostvarenim susret između Silvije i pastira, ovdje su podređeni neposrednosti dramskog učinka.⁷⁹ I u dugim monologima *Filirije* ostvaren je, s različitim intenzitetom, neposredan dodir sa zbiljom. Tako će se nimfa, u opasnosti da postane žrtvom silovanja divljeg Clorea, poslužiti lukavstvom da bi ga vezala i učinila bezopasnim, pa dakle nesposobnim da zadovolji svoju pohotu. I sâm prevareni satir, kojeg će izbatinati Helirio, odlikuje se stanovitom *vis comica*, dočim zvijer u *Aminti* doista posjeduje životinska svojstva koja se, međutim, poništavaju verbalnim očitovanjem ljubavne žudnje.

Aminta sadrži nadalje prizor gdje se protagonist onesvješćuje, a nimfa bježi progonjena od zvijeri. Tassov pastir izbavlja djevojku od satira, a na drugom se mjestu onesvješćuje slušajući o Silvijinoj borbi s vukom. (Glasnica Aminti, III, 2, st. 70-90; Silvia i Dafna, IV, 1, st. 10-50). Slično tomu, Vida spaja ta dva prizora u jedan, povezujući borbu s medvjedom i kidanje Filirijinih haljina – nakon čega se Filirija polunaga penje na stablo – s Elpinovom nesvjesticom, pošto je ovaj ugledao rastrgane haljine svoje nimfe (V, 1, didaskalija: “Filirija, koja bježi pred medvjedom i penje se na bukvu”).

Za razliku od *Aminte*, *Filirija* se ne služi elementima tragičkog modela, što je uočljivo u primjedbama zbora na Dafnine riječi. Ukratko, njezino prizivanje arkadijskog mita manje je učeno i otuđeno: protagonisti se pojavljuju u kratkim monološko-evokativnim prizorima i "stvaraju" scensku "zbilju" ispunjenu uživanim strastima. Stoga se formalna razina snizuje na učene sastojke Tassove priče koji najizravnije upućuju na aristotelovsku shemu, pri čemu su tragična zbivanja ublažena time što su ispričana prije završetka. Samo isticanje svega nevaljalog u javnom životu zajedničko je želji mnogih pisaca da nađu utočište u oazi puke mašte. *Filirija* na programatski način predlaže takav *modus vivendi*: prolog je dodijeljen Veneri, koja žali zbog nemira i napetosti iskvarenoga javnog života:

Sišavši, ponovo letim k vama samotni luzi: / Brigama
pusti, ali uživanja / Puni, bogati i obilni, / Znamenja
zlatnoga vijeka. / Nek vam zavidi grad, jer u njemu nikad /
Nema pravoga mira, nema života; / Nego rastrgan brigama,
ispraznim počastima / Mjehur to je pun zraka; čemu / Živjeti
kad ne zna kako se živi? / Mnogi što znani su svijetu i uživaju
slavu / Umiru napokon ne spoznavši sebe; / I preostaje samo
slave mukli šum, / Ovdje, ljepotu šumskih krošnji / Gledam,
ne rugobu, / Ne dopire ovamo zvuk ohole trublje, il' zveket
oružja, / Nije ljudskom krvlju natopljeno tlo, / Ne čuju se
zavade i svađe [...].⁸⁰

U takvu okviru, komični umeci ili prizori nasilja ne znače kršenje normi, jer riječ je o pastorali, promjenjivom scenskom žanru. Prije se mogu smatrati ikoničkim izrazima sačinjenima od isječaka zbilje koje literat-akademik veliča nasuprot egoizmu društvenog života.⁸¹ Ne znamo sadrže li te pohvale i prikrivenu polemičku notu u odnosu na mletačku vlast, ali sigurno je da je mirna atmosfera u kojoj su djelovali autor i njegovi kolege bila nametnuta. U drugo vrijeme pobudila bi onu želju za promjenama koje su tumači bili Vergerijevi i Trubarovi sljedbenici, svojim propovjedničkim djelovanjem

u seoskoj sredini i izvan nje.⁸² Ali godine vjerske pouke s izgledima duhovnog preporoda činile su se dalekima i od tolikih novatorskih zamisli ostala je nikad zatomljena odbojnost u opreci središte–pokrajina, koja je prisutna čak i u *Gоворима (Orazioni)* Ottonella de' Bellija, i vidljiva u ovome neangažiranom kazalištu što ga je protureformacija tako dobro prihvatala.⁸³

Podrobna analiza žanra pastorale pokazuje da ona prihvaca spomenuto nezadovoljavajuće društveno uređenje, ograničavajući se na to da ga podvrgne kritici putem izvještačene, pa dakle pomirljive slike stvarnosti, nasuprot slobodnom građanskom angažmanu. Kao dio velikog plana refeudalizacije koji je Italiju zahvatio u 16. stoljeću, ista pasivna optužba prisutna je u *Okrunjenim gajevima (Selve incoronate)*, djelu "tragikomične" intonacije što ga je Kopranin de' Belli napisao 1590. godine.⁸⁴ Taj tekst, usprkos Giason de Noresovim teorijskim prigovorima Guariniju, znači nov doprinos klišeu pastorale kakav je uspostavio *Vjerni pastir*. No on je također znak moralne krize izražene u prologu riječima koje pozivaju slušateljstvo da napusti "Gradsku buku i mržnju / I odmori umoran duh / U miru gajeva".⁸⁵ Da bi opravdalo taj poziv, djelo opisuje "[...] pustolovna i nesretna zbivanja [...] među pastirima, nimfama i kraljicama", stapanjem "visokoga" i "niskog" stila, gdje zajedno odjekuju "pastirske gajde" i "kraljevska citra".

Nažalost, jedini podaci o scenskoj postavi te pastirske priče potječu iz mnogo kasnijeg izdanja što ga je priredio Furlanac Ciro di Pers 1673. godine. Stoga se ne zna koliko treba vjerovati pohvalama što ih je o tekstu izrekao Guarini za vrijeme jednog boravka u Veneciji, gdje mu se pružila prilika da ga pročita, kako se može zaključiti iz priređivačevih riječi:

[...] Ovo djelo, što je sada ugledalo danje svjetlo, rođeno je prije mnogo vremena i siroče je jer je izgubilo oca još godine 1625. Bješe vršnjakom besmrтne tragikomedije *Vjerni pastir* i doživje tu veliku sreću da je vidi i hvali gospodin vitez Guerini u Mlecima, koji nije prestajao da se divi vrsnoći izuma. Autog je gospodin doktor Ottonello de'

Belli, plemić iz Kopra, koji je počastio prva prisjedništva Prejasne Republike i glavne položaje svoje domovine. Kratko vrijeme prije nego što će umrijeti, dade joj konačnu odjeću, ali nakon što je dovedena do takvoga savršenstva izgubila se i posvema joj se zameo trag, ne zna se kako; stoga ju je valjalo potražiti među mnogim nacrtima, te je pronađena takva kakvom je sada vidite [...]. Nasljednici autorovi, potaknuti izrazima poštovanja tolikih pisaca, odlučiše da je dadu u tisak. Nedostaju zborovi, od kojih se sačuvala samo prva zamisao vrlo domišljata zapleta poradi trostrukе ljubavi [...].⁸⁶

U dugom razdoblju između nastanka i tiskanja *Okrunjenih gajeva* zborovi su nestali, a trag njihove posredničke uloge sačuvao se u predgovoru gdje se govori o "vrlo domišljatom zapletu poradi trostrukе ljubavi". Oni bi mogli protumačiti "Splet triju ljubavi", koji je tema komada, a umetnuti su kao komentar zbivanja u liku "Zbora dvorana", "Zbora pastira" i šumske "Jeke".

Radnja pastorale – jednako složena kao u *Vjernom pastiru* – spaja likove nesretnim ljubavima i potiče provokativno stapanje scenografije: grad kao oličenje kraljevske sredine ističe se na šumskoj pozadini arkadijske pozornice. Osim povezivanja elemenata pastirske priče i tragedije (kralj, žrtvovanje bika, pastiri), valja zamisliti mizanscenu kakvu je bilo moguće ostvariti na otvorenoj pozornici, među koparskim palačama. Znalačka režija mogla je, naime, utopiti u prirodnu sredinu "dvor", "izvore" i šumu, pridodavši im učinak "udvostručene jeke" te time pobuditi uživanje i čuđenje gledalaca. Zvučne komponente, ovidjevske inspiracije, u službi su istančanog verbalnog pelivanstva,⁸⁷ oponašajući kadencirajuće obrate uz rezultat koji pojačava dojam protagonistova čuđenja (I. čin, 4. prizor):

Florindo: *Dok se duša tako nada, i više ne nada*

Jeka: *Ne nada, nada [...]*

Florindo: *Srcu si mome oduzela svu radost*

Jeka: *Sad dosta, dosta [...]*

Takva se rješenja pojavljuju i u pastorali i u prvim melodramama, koje su glavni nasljednik prethodnog žanra. Dovoljno je sjetiti se stihova iz Monteverdijeva i Striggiova *Orfeja*, kada se “polubog” očajan i slomljen vraća iz podzemnoga svijeta (V, st. 6 i dalje):

Orfej: [...] *uvijek ču zadavat sebi bol i plač!*

Jeka: *Ni plač!*

Orfej: *Plemenita ljubazna jeko, / što neutješna želiš / utješit
moju bol, / premda mi oči / od plača dva izvora postaše sada
/ nesreću okrutnu svoju / ne oplakah koliko dosta je.*

Jeka: *Dosta je!*

Patuljak Mozzetto veliča ljubav i malene oblike svoga tijela, domišljatom usporedbom u marinističkom stilu (I. čin, 5. prizor). Svi likovi svojom raznolikošću proizvode miješanje stilova zbog kojeg je Guarini bio upleten u dugotrajne raspre, koje je započeo de Nores, a nastavio Malacreta.⁸⁸ No bez obzira na to koliko priča bila vješto sročena, po svoj prilici živjela je od ljepote “scenskih sredstava i glazbe”. To su oni nužni sastojci s pomoću kojih se u Istru vratilo “korištenje pozornice”, kao zamjena za tragički žanr, za koji su kazališni stručnjaci priznavali da je zanemaren od publike i mrzak piscima “dramske poezije”.⁸⁹

Više nego u Istri, *Vjerni pastir* imao je uspjeha među glazbenicima u obližnjoj Furlaniji, gdje je Marsilio Casentini u djelima *Sljepica* (*Cieca*, 1609) i *Peta knjiga madrigalâ* (*Quinto libro de' madrigali*, 1611) obradio peterglasno nekoliko ulomaka iz III. čina po uzoru na Monteverdiju IV. i V. knjigu.⁹⁰ U povodu toga valja se podsjetiti da je prvi Marsiliov učitelj bio njegov otac Silao, zborovođa u Kopru u razdoblju 1570–1580. Ipak, čini se da nisu održavali veze s članovima Paladijske akademije, premda je vjerojatno da je Silao sudjelovao u kazališnim priredbama što su se održavale u učenom gradiću u kojem je boravio prije nego što je prešao u Trst u novu službu.

Jedina osoba za koju je poznato da je održavala tjesne veze s krugom Paladijske akademije jest Gabriello Puliti, najslavniji istarski glazbenik u prvoj polovici 17. stoljeća.⁹¹ Osim veza s istaknutim obiteljima u mnogim istarskim gradovima, Puliti je već imao stanovitog iskustva u skladanju madrigala kakav su njegovali učeni krugovi (“pastoralni madrigali” iz kataloga Giunta). Svakako, druga knjiga madrigala *Vatreni cjelesti (Baci ardenti)* napisana je u godinama njegova prvog boravka u Kopru te nosi naslov što će se ponoviti i u svim kasnijim izdanjima, u kojima se Puliti predstavljaо kao “Harmonijski akademik zvan Allegro – Veselko”.⁹² Kako u Istri nije postojala akademija koja bi se tako nazivala, a utvrđena je Pulitijeva bliskost s članovima Paladije, vjerojatno je pridjevak “Veselko” naslov koji mu je dodijeljen kao akademiku glazbeniku, a “harmonijski” je naslov koji proizlazi iz razreda kojemu je pripadaо i upotrijebljen je kao istoznačica za “glazbeni”. Klasicistički jezik akademija obično je davao prednost nazivu *αρμονία* pred nešto užim nazivom “glazba” (a o harmoniji u tjelesnom, instrumentalnom i kozmičkom značenju govori paladijanac Zarotti u *Stotinu ljubavnih dvojbi*).

Među Pulitijevi prijatelje ubrajaju se akademici Ottonello de' Belli i Giambattista Brati, čije se ime pojavljuje u *Pobožnim naglascima (Sacri accenti)* iz 1620. godine.⁹³ S njima naime Puliti surađuje skladajući dva madrigala u povodu vjenčanja Agnesine Negri s Antoniom Bragadinom, skladbi što su objavljene u zbirci *Harmonijski naglasci (Armonici accenti)* 1621. godine, na kraju monodijskih arija.⁹⁴ I u toj zbirci i u maskeratama iz 1612. vrlo su uočljivi znaci prijateljstva što ga povezuje s plemićkom obitelji Negri iz Labina. U prvome tekstu posveta Oraziu vezana je uz Pulitijevu službu u gradskoj stolnoj crkvi; u drugome, odraz je dugogodišnjeg prijateljstva s Tranquillom, istančanim pjesnikom i autorom komedije *Duša spletke (L'Anima di intrico)*, 1633).⁹⁵

Troglasni *Naglasci* posljednji su Pulitijev dodir s madrigalskom formom. Cijeli prvi dio tvore sastavci na stihove što su po tonu bliski Marinovoј poeziji;⁹⁶ tu su sastavci o ustima, ruži, snježnoj grudi, s istim repertoarom analogija, poredbi i opreka (vatra/led) koji se uočava

u stihovima Leonarda Quirinija (*Snježna igra; Gioco di neve*);⁹⁷ tu je nadalje i sastavak na temu *Ruggiera*, prikladnu za sve vrste pučkog pjesmotvorstva. Podrugljiv ton koji cijeloj zbirci daju pojedine strofe i kratki instrumentalni refreni, koji služe kao postludiji na teme arija, u gotovo je nepomirljivoj suprotnosti s pretencioznom tematikom uvoda što je upućen Pilitijevu zaštitniku. U uvodu je sažeto izložena zakučasta teorija sfera te se citira Platon zbog ideje o suglasju muza, koje su retoričari kršćanskoga srednjovjekovlja pretvorili u suglasje anđela.⁹⁸ Spustivši se zatim u mikrokozam, Piliti otkriva u “skladno složenoj” Negrijevoj duši odraz onoga kretanja nebeskih tijela zbog kojega će labinski plemić uživati u njegovoj glazbi:

Um je naš po svojoj prirodi toliki prijatelj harmonijskih brojeva da je onaj premudri filozof Pitagora vjerovao da umne duše i nisu drugo doli suglasje, a veliki je Platon držao da na nebu, prije nego što siđoše i nastaniše se u ovim tijelima, u suglasju sfera i anđela uživahu te se u tome sastojala njihova sreća. Stoga u sebi razmatrajući o plemenitoj i skladno složenoj duši vašega prečasnog gospodstva i koliki joj užitak i razonodu pričinja glazba, s više razloga riješih da mu posvetim ovaj svoj skromni trud, pregršt svojih arija; prvi je razlog što vam glazba pričinja užitak, [...] a drugi je što služujem kao zborovođa i orguljaš u stolnoj crkvi ovog vašeg plemenitog grada Labina [...].⁹⁹

Spomenuta dva madrigala ne prekoračuju okvire prigodne, slavljeničke glazbe, te se nameće pomisao da su izvedeni na svadbi Agnesine Negri. Svadbene stihove sastavili su, na zapravo vrlo konvencionalan način, “odlični gospodin Ottonello del Bello” i “gospodin Gio. Battista Brati”. Na te stihove Piliti sklada polifonijskom tehnikom te prihvata elemente monodijskog stila. Solistička dionica basa nije osobito naglašena, a njegova harmonijska funkcija postaje najizraženija kada su viši tonovi povezani intervalom terce te su za oktavu viši od muškoga glasa (t. 13 i dalje).¹⁰⁰

Česte su zatim promjene *tactus* s pomoću *colora*. Autor ga prekomjerno koristi, prisiljavajući glasove na zastarjela suzvučja kako bi “obojio” crno i bijelo stihove “*Crna i bijela nevjesta*” ili “*Nek crninu ukrase oči tvoje lijepo*” (crne figure – bijele figure). Također u prvom madrigalu nalazi se ljupko prepletanje melodija na stihove “*Ali tvoji živi cvjetovi / Milo vladanje*” i lepršavi ukrasi, umetnuti između šesnaestinki, četvrtinki i punktiranih figura (t. 6-7, 18 i dalje).

Polifoni model prilično je neuobičajen za spomenutog skladatelja, ali razvija se u 17. stoljeću zahvaljujući stjecaju monodijskih i višeglasnih oblika u Merulinim, Banchierijevim, Versovim i Baccusijevim malim madrigalima.¹⁰¹ Pulinijev doprinos poprima posve osobna obilježja, kada izmjenjuje ulomke gdje se opomašaju određeni neglazbeni motivi, pisane u dvodijelnom ritmu, s homoritmičkim ulomcima u trodijelnom ritmu, uz istovjetan raspored u motetima i u *Vatrenim cjelovima*. Takav je raspored skladbe *Sastavi nebeska Ljubav* (*Formò celeste Amore*) na Bratijeve stihove kojima se slavi sjedinjenje para što ga je zapovijedio bog Himenej. Svadbena pjesma odlikuje se lirizmom koji je blizak Pastirovoj strofi u prvom činu *Euridike* (*Euridice*), uz leksičke srodnosti koje potvrđuju da je nadahnuće bilo povezano s glazbenim zahtjevima (Rinuccini: “Danas sveti Himenej / Najvišu ljepotu i vrlinu spaja”; Brati: “Slatkim uzlom, plemeniti Himenej / Božansku ljepotu s najvišom vrlinom”).

Dobre su želje više puta ispjevane u okvirima orfejske teme (usp. prvi čin Monteverdijevo *Orfeja*), ali i u hrvatskoj obradi *Euridike* iz 1617. godine. U tom prijevodu dubrovačkog pjesnika Paskoja Primovića, djelo se na formalnom planu oslanja na bajkoviti žanr u kojem se miješaju gluma i zvukovna komponenta, prema tradiciji koja se okreće prošlosti i uvelike se razlikuje od melodrame, a bliža je naprotiv bajkovitim predstavama omiljenim u tim krajevima.¹⁰² Ovdje navedene stihove izvodi također pastir iz zbora koji, kako stoji u didaskaliji, pjeva solo dionicu:

Pastir od Kora poiucchi ù sam glas:

[...] Svak Slavnoga Hymenea,
Koj danas gliubko sdrusci

Brzo propadanje madrigalskog žanra ili, vjerojatnije, pomanjkanje sličnih prigoda, onemogućilo je skladatelju da se potom pridruži paladijancima. Jedini je izuzetak još jedna troglasna kompozicija, *Gospodine mudri i mili* (*Signor saggio e diletto*), od koje se sačuvao samo pjesnički tekst. Riječ je o još jednom pohvalnom sastavku – ovaj put je posvećen Labinjaninu Tranquillu Negriju – što je zajedno s Bratijevim, Finijevim, Zarottijevim i Mauruziovim stihovima uvršten u antologiju koja obnavlja sjaj istarske kulture: *Prednosti, dostojanstva i počasti Tranquilla Negrija, doktora, viteza [...] u raznovrsnim stihovima i prozi, talijanskima i latinskim o različnim predmetima i u razna doba sastavljenima [...]* (*Prerogative dignità, & honori di Tranquillo Negri dottor, cavaliere [...] con rime, e prose diverse, volgari & latine di differenti materie, & in diversi tempi composte [...]*).¹⁰⁴

¹ Usp. B. ZILIOOTTO, *Accademie*, cit. izd., str. 120-148; ulomak se nalazi na str. 127. O Kopraninu Muziu pisao je M. COGLIEVINA, *Girolamo Muzio*, “Pagine istriane”, k. III, VI, 1951, str. 17-23.

² Za podatke o Akademiji i o Stotinu ljubavnih dvojbi: B. ZILIOOTTO, *Accademie*, cit. izd., str. 137-145.

³ *Dieci de' Cento dubbi amorosi di Hieronimo Vida justinopolitano, raccolti da Agostino Vida Cancelliere dell'Ill.mo Sig. Capitanio di Padova, et dedicati all'Illustriss. ed Eccelleniss. Sig. Girolamo Lando (Deset od stotinu ljubavnih dvojbi Hieronima Vide Kopranina, što ih je prikupio Agostino Vida, tajnik Presvjetloga g. Capitania iz Padove, a posvećeni su Presvjetlomu i Uzoritomu g. Girolamu Landu)*, G. Crivellari, Padova, 1621; *Il Sileno, dialogo di Hieronimo Vida justinopolitano. Nel quale si discorre della felicità de' mortali, & si conclude, che tra tutte le cose di questo Mondo l'amante fruisca solo la vera & perfetta beatitudine humana. Insieme con le sue Rime, et Conclusioni amorose. Et con l'interpretazione del Sig. Ottonello de' Belli justinopolitano sopra il medesimo Dialogo (Silen, dijalog Hieronima Vide Kopranina. U kojem se govori o sreći smrtnika i zaključuje se da od svega na ovome svijetu ljubavnik jedini uživa u istinskom i savršenom ljudskom blaženstvu. S njegovim Rimama i Ljubavnim zaključcima. Te s tumačenjem g. Ottonella de' Bellija Kopranina o istome Dijalogu)*, G. Greco, Vicenza, s.a. (ali 1589).

⁴ Usp. sljedeće stranice ovoga teksta.

⁵ Usp. *Il Sileno*, cit. izd., str. 33-34; za prvi od dvaju slučajeva valja pročitati sljedeći ulomak: “[...] Tako priprosta i jednostavna priroda uživa i voli glazbu; jer u šumama mili joj se šustati u krošnjama stabala, u vrelima razbiti zvuk između dva vala, u spiljama odgovoriti katkad ljudskim glasovima, a kroz ptice kriješati po granama na pozdrav nadolazećem godišnjem dobu. No što još?

Ne opaža li se da se krdi i stadi mili pasti travu i napajati se s izvora uza zvuk svirala i frula? Ne bi pčele slijetale na stabla uz duplje da ih domišljat seljak svojom lukavošću, udarajući lagano jednim komadom željeza o drugi, ne vabi da od leta otpočinu u krošnjama gdje vrebaju opasnosti. O velika je moć glazbe, što uspavljuje najbudnije ljudske umove; a dok tonu u san, želete ostati budnima da slušaju koncerete joj [...].” Za drugi slučaj, usp. u ovoj knjizi tekst *Svetkovine, pučke predstave i zbirka troglasnih maskerata*.

⁶ Usp. de' Bellijev dodatak *Silenu*.

⁷ Nicolettijev sastavak nalazi se i u B. ZILIOOTTO, *Accademie*, cit. izd., str. 126.

⁸ *La magia d'amore* (1591), u G. CASONI, *Opere*, Baglioni, Venecija, 1626. O pjesniku iz Trevisa usp. E. ZANETTE, *Una figura del secentismo veneto*, Zanichelli, Bologna, 1933; E. MARCO, *Un marinista veneto e la musica del primo Seicento: Guido Casoni, le "Veglie d'ingegno" e il trattato della "Magia d'amore"*, “Il flauto dolce”, XVI, 1987, str. 8-13.

⁹ B. ZILIOOTTO, *Accademie*, cit. izd., str. 144; o Santoriovom doprinisu medicinskoj znanosti usp. L. PREMUDA, *La medicina e l'organizzazione sanitaria*, u *Storia della cultura veneta*, Neri Pozza, Vicenza, 1984, 4/II, str. 131-139.

¹⁰ Samo za venetski kraj i padovansko sveučilište, koje održava bliske veze s Istrom, pogledati u F. A. GALLO, *La trattatistica musicale*, u *Storia della cultura veneta*, cit. izd., 3/III, str. 297-314. Zarotti zasigurno pripada istoimenoj staroj obitelji iz Kopra, čijih je nekoliko članova diplomiralo kanonsko pravo na Sveučilištu u Padovi; usp. A. COSTA, *Studenti forogliuliesi orientali triestini ed istriani all'Università di Padova*, “Archeografo triestino”, nova serija, XX, 1895, str. 364-367.

¹¹ Pretisak u M. FICINO, *Opera omnia*, H. Petri, Basel, 1561; opsežni i dobro komentirani isječci nalaze se u D. P. WALKER, *Ficino's Spiritus and Music*, “Annales musicologiques”, I, 1953, str. 131-150.

¹² *Cento dubbi*, cit. izd., list 20r. Kao što je poznato, to shvaćanje potječe iz *Menona*, 80-85.

¹³ *Cento dubbi*, cit. izd., list 20r-v.

¹⁴ Za Ficinu, usp. str. 1747 (izd. 1576), što prenosi i D. P. WALKER, *Le chant orphique de Marsile Ficin*, u *Musique et poésie au XVI siècle*, CNRS, Pariz, 1954, str. 17-33, bilj. 13. Za Zarottiju, usp. *Cento dubbi*, cit. izd., list 21v.

¹⁵ *Isto*, list 20v.

¹⁶ *Metamorphoseon*, VII, st. 201-208; zbog tiskarske pogreške, kod Zarottija “Tennesaea” postaje “temerata”.

¹⁷ Usp. L. SPRITZER, *L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea*, tal. izd., Il Mulino, Bologna, 1974, pog. I. O Aristotelovom stavu glede planetarnog sklada pitagorejaca, usp. E. FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Einaudi, Torino, 1976, str. 21. Jedan je od novijih priloga posvećenih tom složenom pitanju P. E. CARAPEZZA – A. MARAVENTANO, *L'armonia del mondo e le capacità psicagogiche della musica*, “*Studi musicali*”, XI, 1982, str. 181-201.

¹⁸ Usp. komentare uz *In Somnium Scipionis*, II, 4.

¹⁹ *Cento dubbi*, cit. izd., list 21r.

²⁰ Misli pritom na gozbu Apolona i Muza: *Ilijada*, I, 600-604. O srednjovjekovnom proučavanju i tumačenju koncerta Mužâ što ga spominje Platon, usp. G. VECCHI, *Per la storia delle scienze nel Medio Evo*, Università degli Studi, Bologna, 1951; o teoriji skala, usp. Th. REINACH, *La musique des sphères*, “*Revue des études grecques*”, XIII, 1900, str. 432-449.

²¹ In *Somnium Scipionis*, II, 1, 4; BOECIE, *De Institutione musica*, I, pog. 27. Makrobije, komentator pitagorejskoga nauka, objašnjava radanje zvuka (harmonija *mundana*) sudarima nebeskih tijela sa zrakom: “[...] sonum nasci necesse est: quia percussus aer, ipso interventu ictus, vim de se fragoris emitit, ipsa cogente natura, ut in sonum desinat duorum corporum violenta collisio [...]”. U dijalogu on podrijetlo astralne figure izvodi potom iz Platona: “Hinc Plato in republica sua cum de

- sphaerarum coelestium volubilitate tractaret, singulas ait sirenas singulis orbibus insidere [...]” (*In Somnium Scipionis*, II, 1, 5 i III, 1, 1).
- ²² Nikola Kopernik također usvaja pitagorejske elemente u svom *De rivolutionibus orbium caelestium*, o čemu usp. S. MOSSAKOWSKI, *The Symbolic Meaning of Copernicus' Seal*, “Journal of the History of Ideas”, XXXIV, 1973, str. 451-460: “[...] deseto poglavlje ove knjige gotovo je pjesnička pohvala Suncu u pitagorejskom neoplatoničkom duhu” (str. 459).
- ²³ Tekst katalogiziran u I. ADLER, *Hebrew Writings Concerning Music*, G. Henle, München, 1975, RISM B/IX², str. 130-131.
- ²⁴ Usp. E. WERNER, *Jewish Music*, u *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, MacMillan, London, 1980, *ad vocem*.
- ²⁵ Usp. I. ADLER, *Hebrew Writings*, cit. izd., str. 221-223. U drugome od *Pobožnih govora*, posvećenom glazbi (1614), i Marino dodjeljuje Bogu naslov “umne sfere”, crpeći dobar dio svoga gradiva iz *De harmonia mundi* (1525) Francesca Zorzija (Francesca Giorgia Veneta); usp. bilješku Giovannija Pozzija u G. B. MARINO, *Le dicerie sacre*, Einaudi, Torino, 1960, str. 244.
- ²⁶ F. ZORZI, *De harmonia mundi*, B. de Vitali, Venecija, 1525.
- ²⁷ Za izrazitu raširenost *De harmonia mundi* u Francuskoj, usp. J. MAILLARD, *Aspects musicaux du “De harmonia mundi” deGeorges de Venise*, “Revue de musicologie”, LVIII, 1972, str. 162-175.
- ²⁸ O Normandiju Postelu, koji je pjevao o Veneciji koja bi trebala biti “svetim i kraljevskim Jeruzalemom”, usp. A. STELLA, *Movimenti di riforma nel Veneto nel Cinque-Seicento*, u *Storia della cultura veneta*, Neri Pozza, Vicenza, 1983, 4/I, str. 10; općenitije, o Giorgiu (Zorzu) i ostalome, ISTI, *Anabattismo e antitrinitarismo in Italia nel XVI secolo*, Liviana, Padova, 1969, str. 105-114.
- ²⁹ O planu Širena na europsko tržište svjedoči latinska inačica *Sume: Summa librorum [...]*, Accademia Veneta, Venecija, 1559; usp. L. BOLZONI, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia encyclopedica*, u *Università, Accademie e Società scientifiche n'Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, Il Mulino, Bologna, 1981, str. 117-168, poglavito str. 130 i dalje.
- ³⁰ Nije isključeno da je izborom muzikoloških tekstova za novo izdanje ravnio filozof Franjo Petrić, potpisnik *Članaka (Capitoli)* kojima je Akademija utemeljena. Crešanin Petrić bavio se glazbom u svojoj *Poetici*, čija su prva dva desetoknjija objavljena 1586; usp. D. AGUZZI-BARBAGLI, *Francesco Patrizi e l'Umanesimo musicale del Cinquecento*, u *L'Umanesimo in Istria*, ur. V. Branca i S. Graciotti, Olschki, Firena, 1983, str. 63-90.
- ³¹ U proslovu svoga djela Giorgio iznosi namjeru da progovori “de convenientia rerum omnium cum Messiah capite, et de eo, qui per ipsum Christum omnibus rebus ex peccato confractis, ac dissonis restitutus concensus”. U tu svrhu valja precizirati da je Akademija slave u svoj plan uvrstila i tiskanje kabalističkih tekstova; usp. hebrejske “secretiores theologi” na listovima 1v-2v *Popisa (Summa*, cit. izd.).
- ³² Usp. F. ZORZI, *De harmonia mundi*, cit. izd., str. 184 i dalje (pod natuknicom *Tonus octavus*).
- ³³ Procitajmo tipično kabalistički zaključak o broju “sedam”, pripisanom Duhu Svetom, Saturnu, božanskom razumu i hebrejskoj svetkovini sabata: “Saturnum autem suscipere quicquid habet a [...] bina, quod intelligentiam sonat: ubi precipue residere dicitur Spiritus Sanctus [...]. Qui etiam dedit Prophetis, & Apostolis rerum secretarum intelligentiam. A quo loco hebraei suscepérunt suum sabatum, et diem septimum utrique Saturno coelesti scilicet et supramundano dedicatum [...]” (isto, str. 184).
- ³⁴ *Cento dubbi*, cit. izd., list 21v, odlomak koji Makrobijev tekst prilagođava etimološkom značenju termina “sirene”, koje su “prozvane [...] tako na grčkom jer pjevaju Bogu hvalospjeve” (usp. *In Somnium Scipionis*, II, 3, 1). O sefirötama govorit će i jezuitski teoretičar Atanasius Kircher u drugom dijelu knjige *Musurgia universalis*, Er. Corbeletti, Rim, 1650, str. 213.

- ³⁵ Zarotti, u *Cento dubbi*, cit. izd., list 22r; usp. također BOEZIO (BOECIJE), *Pensieri sulla musica*, ur. A. Damerini, Fussi, Firena, 1949, str. 36.
- ³⁶ PLATON, *Timej*, 47d.
- ³⁷ *Cento dubbi*, cit. izd., list 22r-v.
- ³⁸ *Isto*, list 23r.
- ³⁹ *Isto*, listovi 24v-25r. Izvadak se odnosi na Boecijev tekst (*Pensieri*, cit. izd., str. 26): “Cui enim est illud ignotum, quod Pythagoras ebrium adulescentem Tauromenitanum subphrigii modi sono incitatum spondeo succinente reddiderit mitiorem et sui compotem [...]. Nam cum scortum in rivalis domo esset clausum atque ille furens domum vellet amburere [...] Pythagoras [...] mutari modum praecepit atque ita furentis animum adulescentis ad statum mentis pacatissimae temperavit.”
- ⁴⁰ Srednjovjekovna medicinska istraživanja često se pozivaju na Galena i Boeciju; usp. posebice tekstove Pietra d'Abana, kojima se bavi G. VECCHI, *Medicina e musica, voci e strumenti nel "Conciliator" (1303) di Pietro d'Abano*, “Quadrivium”, VIII, 1967, str. 5-22.
- ⁴¹ *Cento dubbi*, cit. izd., listovi 22v-23r, 25v.
- ⁴² BOEZIO (BOECIJE), *Pensieri*, cit. izd., str. 30.
- ⁴³ Ulomak se nalazi u komentaru *Timeja* u M. FICINO, *Opera Omnia*, cit. izd., te također u D. P. WALKER, *Le chant*, cit. izd., str. 29.
- ⁴⁴ *Cento dubbi*, cit. izd., list 23v; iz spominjanja Padove može se izvesti vjerojatno Zarottijevo pohađanje tamošnjeg sveučilišta. Uostalom, venetsko je učilište stoljećima bilo stječištem studenata iz Istre, kao što je već rečeno u bilj. 10 i kao što također dokazuje B. ZILLOTTA, *Provvidenze a favore degli studenti universitari istriani dal '400 all'800*, “Atti e memorie della Società istriana di archeologia e storia patria”, nova serija, III, 1954, str. 147-157.
- ⁴⁵ Može se primjetiti da je u 16. stoljeću taj efekt simpatičkog odjeka izazivao veliko zanimanje učenjaka i pjesnika. Uza Zarottiju mogao bih navesti također Bembu i njegovo djelo *Asolani* (II, XXXIII) te Claudia Bembu i Luigija Grota; usp. L. GROTO, *Lettere famigliari*, G. Giuliani, Venecija, 1616, str. 165-166, pismo od 4. srpnja 1566, o kojemu I. CAVALLINI, *La musica nell'opera e nella vita di Luigi Grotto (1541-1585)*, “Subsidia musica veneta”, II, 1981, str. 52.
- ⁴⁶ *Cento dubbi*, cit. izd., listovi 23v-24v.
- ⁴⁷ *Isto*, list 26r. Izravno je pozivanje na Silena, pjevača mitova, pri čemu “Fannosque” treba ispraviti u “Faunosque”. Uporaba treće ekloge ograničena je na temu Jupiterovih kćeri Muza (list 23r) iz ulomka “Ab Jove principium, Musae [...]” itd. (st. 60) u kojem je riječ o pastirskom sporu.
- ⁴⁸ *Isto*, list 26v, za navod.
- ⁴⁹ *Isto*, list 27r-v; valja zamijetiti znanstvenu aluziju na fiziologiju slušnog organa (“unutrašnje uho”).
- ⁵⁰ *Isto*.
- ⁵¹ *Isto*, list 27v.
- ⁵² *Isto*, list 28r.
- ⁵³ Usp. S. TUKSAR, *Croatian Renaissance Music Theorists*, MIC, Zagreb, 1980, poglavlja *The Theory of Meaning in Music* i *Music and Education in Renaissance Dubrovnik*, s pripadajućim bibliografskim upućivanjem na tekstove dubrovačkih mislilaca.
- ⁵⁴ *Isto*, str. 112, gdje se u bilješci prenose izabrani ulomci znakoviti za Monaldijeva promišljanja.
- ⁵⁵ O Ludoviku iz Pirana i njegovom *De proportionibus* usp. L. COVA, “*Super septem vitia*” e “*De proportionibus*”. *Due opuscoli inediti di Ludovico da Pirano*, “Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno”, XVII, 1986-87, str. 83-154.
- ⁵⁶ Može se štovati govoriti o bliskoj srodnosti s obzirom na podudarnosti u preuzimanjima iz nabožne, filozofske i pjesničke literature, preko Platona, Makrobija, Boecija, Ficina i Giorgia. Obje rasprave počinju osim toga istim mitom, onim o Panu, čije podrijetlo valja tražiti u *Genealogie deorum*

gentilium (I, 4, “De Pane secundo Demorganis filio”); no podudarnosti su prisutne i u izlaganju, u slijedu tematskih čvorista glazbe-medicine i elementarnoga svijeta te makro i mikrokozma.

⁵⁷ Prvi dio Petronijevih *Memoara* izgubljen je u novije doba. Dijelom su se sačuvali kao *Estratto delle Memorie Storiche del Dottor Prospero Petronio e dai frammenti di esse già veduti in casa Petronio a Capodistria*, “L’Istria”, II, 26-27, 17. travnja 1847, str. 107-108; br. 29-30, 1. svibnja 1847, str. 120 (urednik časopisa bio je Pietro Kandler). Ono što je preostalo od opširna Petronijeva izvještaja objavljeno je pod naslovom *Memorie sacre e profane dell’Istria (1681)*, ur. G. Borri i L. Parentin, Coana, Trst, 1968; obimni rukopis pohranjen je u Državnom arhivu (Archivio di Stato) u Veneciji pod signaturom “ms. e codici II, diversi 40”.

⁵⁸ O situaciji u Mletačkoj Republici i *Societates iuvenum*, usp. M. T. MURARO, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le compagnie della Calza e le Momarie*, u *Storia della cultura veneta*, cit. izd., 3/III, str. 315-341.

⁵⁹ O čemu valja pogledati tekst *Svetkovine, pučke predstave i žbirka troglasnih maskerata* u ovoj knjizi.

⁶⁰ M. T. MURARO, *La festa a Venezia*, cit. izd., str. 318-328.

⁶¹ B. ZILIOTTO, *Accademie*, cit. izd., poglavito str. 117-149.

⁶² *Isto*, str. 125-130.

⁶³ *Isto*.

⁶⁴ Kratak opis života i djela spomenutih paladijanaca može se pročitati u P. STANCOVICH, *Biografia degli uomini distinti dell’Istria*, cit. izd., sv. II, *passim*.

⁶⁵ *Filliria favola boscareccia di Geronimo Vida justinopolitanus*, G. Cantoni, Padova, 1585. Crescimbeni u svojim *Commentarj all’Istoria della volgar poesia*, Baseggio, Venecija, 1731, sv. V, opisuje Vidu kao “jednoga od najizvrsnijih stihotvoraca ovoga stoljeća” i dodaje da su “njegovi stihovi objavljeni u Vicenzi godine 1589.” (str. 217).

⁶⁶ B. ZILIOTTO, *Accademie*, cit. izd., str. 135-136.

⁶⁷ Usp. S. P. NOVAK – J. LISAC, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, cit. izd., sv. I, str. 311 i dalje; Lukarević je također napisao tragediju *Dalida* u dvostruku rimovanim dvanaestercima u kojoj je bjelodan utjecaj istoimene tragedije Luigija Grota, kako pokazuje A. CRONI, *Letteratura serbo-croata*, cit. izd., str. 69.

⁶⁸ Usp. S. TUKSAR, *Croatian Renaissance Music Theorists*, cit. izd., str. 105.

⁶⁹ Tako E. STIPČEVIĆ, “*Euridice*” e “*Arianna*” a Dubrovnik, izlaganje na skupu “La musica tra festa, commedia, favola e i primi saggi di melodramma dal Centro-Europa al Mediterraneo”, Trst, 1987.

⁷⁰ Usp. M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Liviana, Padova, 1983, poglavljia IX, X i XI.

⁷¹ O Venetu i Andrei Calmu, *isto*, str. 141-149; za Kopar, podsjeća se na komediju *Pravedne obmane (I giusti inganni)* i eklogu *Ljuveni žar (Ardor d’amore)*, što ih spominje Girolamo Gravisi. Oba su teksta izgubljena, kako navodi B. ZILIOTTO, *Accademie*, cit. izd., str. 131.

⁷² Drugo izdanje priredili su nasljednici M. Sesse u Veneciji 1587. godine.

⁷³ Prvo izd., iz posvete s nadnevkom 27. svibnja 1585.

⁷⁴ A. listovi A4r-[A6v], [G5v]-[G6v].

⁷⁵ O odnosu glazbe i kazališta u talijanskoj renesansi usp. N. PIRROTTA, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, Torino, 3. izd. 1981, *passim*; L. SCHRADE, *La représentation d’Edipo Tiranno au Teatro Olimpico*, CNRS, Pariz, 1960, i N. PIRROTTA, *I cori per l’Edipo Tiranno, u Andrea Gabrieli e il suo tempo*, cit. izd., str. 273-292.

⁷⁶ *Filliria*, 1. izd., cit. izd., list [A7r].

⁷⁷ Aretusa i vodenja preobrazba, koje vladaju pastirskom scenom, potječu od Ovidija:

- Metamorphoseon*, V, 572-642. O prijelazu tog motiva u element proučavanja kazališne tehnike svjedoči *Figino*, rasprava Gregoria Comanijma gdje se govori o pretvorbi u "zemlju-kamen-val-gredu" (tj. drvo); usp. M. PIERI, *La scena boschereccia*, cit. izd., str. 222-223 ("spuštaju se i podižu pokretni oblici od drva i oslikana platna [...]"); iza tih predmeta trebaju se sakriti glumci kako bi se pojavljivali i nestajali pred očima gledalaca [...]" vidi također N. SABBATINI, *Pratica di fabricar scene* [...], P. de' Paoli – G. B. Giovanelli, Ravenna, 1638, pog. 29 (faksimil s povijesnim uvodom E. Povoleda, Bestetti, Rim, 1955).
- ⁷⁸ Za prvi od dvaju termina usp. *Aminta*, I (zbor) i *Filirija*, I (Helirio).
- ⁷⁹ Usp. M. ARIANI, *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1977, sv. II/2, str. 649 i dalje.
- ⁸⁰ *Filliria*, 1. izd., cit. izd., list [A7r].
- ⁸¹ Giason de Nores u *Discorso intorno a que' principii, cause, et accrescimenti che la commedia, la tragedia, et il poema eroico ricevono dalla philosophia morale e civile e da' governatori delle repubbliche*, P. Meietti, Padova, 1587, strahuje da će poradi "prešutnog pozivanja ljudi da napuste grad i da se zaljube u seljački život" doći do opadanja čudoređa u pastoralnom kazalištu; usp. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, ur. B. Weinberg, Laterza, Bari, 1974, sv. III, str. 415.
- ⁸² O Trubaru, Vergeriju i reformaciji u Istri, za odnosne bibliografske podatke usp. F. SALIMBENI, *Fonti e studi sulla storia religiosa dell'Istria nel XVI secolo*, u *L'Umanesimo in Istria*, cit. izd., str. 167-192, i A. MICULIAN, *Fonti inedite per la storia della riforma in Istria, in isto*, str. 203-214.
- ⁸³ O lošim prilikama na koparskom području, kojemu je pripadalo "šest gradova", svjedoči i sljedeći ulomak iz *Oratione al Serenissimo M. Antonio Memmo per la esaltazione sua al Principato di Venezia di Ottanello Belli iuriconsulto ambasciator di Capodistria*, G. Alberti, Venecija, 1613: "[...] taj naš štamljivi, jednostavni dolazak [...] bez ikakva sjaja, već sam po sebi vrlo dobro pokazuje kakve su prilike u našem gradu" (str. 1).
- ⁸⁴ *Le selle incoronate. Tragicomedia del Signor Ottanello de' Belli nobile giustinopolitano*, G. A. Vidali, Venecija, 1673.
- ⁸⁵ Bez obzira na polemike oko žanra i odstupanje od klasične tipologije što ga Giason de Nores prepisuje u *Discorso*, cit. izd., i u *Apologia contro l'auttor del Verato* [...], P. Meietti, Padova, 1590, vrijedno je pozornosti etičko opravdanje bajke što ga Guarini iznosi u *Verrato, ovvero difesa di quanto ha scritto M. Giason Denores contra le tragicomedie e le pastorali* [...] iz 1588. godine: "[...] čini mi se da je isprazno osuđivati pastorale, čak i kada bi doista imale snagu da privuku građane seoskome životu [...] koliko je dakle selo potrebno plemenitome građaninu, toliko su mi potrebne i seoske navade, što se u gradovima prikazuju u obliku priče na pozornici" (usp. B. GUARINI, *Opere*, UTET, Torino, 1971, str. 733-821, *passim*).
- ⁸⁶ Usp. predgovor naslovljen "Čitatelju".
- ⁸⁷ Usp. *Metamorphoseon*, III, 355-400. O "jeki koja odgovara" opširno govori Angelo Ingegneri; između ostalog tvrdi da je "[...] izum što doista pobudjuje čuđenje i zanimanje kada [...] odgovor jeke nalikuje ljudskome glasu, kakav je od prirode [...] i kada mu se zvuk razlikuje od onoga kojim bješ izgovorena posljednja riječ. A taj će zvuk mnogo bolje oponašati iza pozornice ljudski glas koji bude ponovio samo jedan, to jest dva posljednja sloga što ih je izgovorio kazivatelj [...]" (A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, V. Baldini, Ferrara, 1598, str. 45-48).
- ⁸⁸ Usp. prethodne bilješke 81 i 85 te *Considerationi di Gio. Pietro Malacreta dottor vicentino [...] sopra il Pastor Fido tragicomedia pastorale*, G. Greco, Vicenza, 1600.
- ⁸⁹ Usp. A. INGEGNERI, *Della poesia*, cit. izd., str. 8-10: "[...] Jasno je: kad ne bi postojale pastorale, moglo bi se kazati da pozornica gotovo ničemu i ne služi [...]. Što se tiče tragedije [...] može ih se

tako malo pročitati [...], i kadšto ih je i nemoguće prikazati [...]. Za to su potrebne bogate družine kao u Vicenzi i raskošne pozornice poput Olimpijske. Preostaju dakle pastorale, kojih seoska i šumska pozornica [...] pruža oku užitak.”

⁹⁰ Usp. poglavje *Fortuna del madrigale in Istria u mojoj knjizi Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Olschki, Firenca, 1990 (“Studi di musica veneta”, 17), str. 75-93.

⁹¹ E. STIPČEVIĆ, *Uvodna razmatranja o umjetnosti Gabriella Pilitija (oko 1575 – iz 1641)*, “Arti musices”, XIV, 1, 1983, str. 33-50.

⁹² *Baci ardenti secondo libro de' madrigali a cinque voci di Gabriello Pului da Montepulciano organista nel duomo della molto illustre città di Capo d'Istria accademico armonico detto l'Allegro [...]*, G. Vincenti, Venecija, 1609. Premda je imala negativan rezultat, potraga Ennia Stipčevića za akademijom koje je Pului mogao biti član, potvrdila je veze između tog glazbenika i istarskih intelektualaca: “Svi naši pokušaji da pronađemo neku Harmonijsku akademiju ostali su bez uspjeha [...]. Takvu akademiju ne spominje niti jedan priručnik koji se bavi tim akademskim društvima na našoj obali. Nismo je pronašli ni među razredima neke od tršćanskih, koparskih ili labinskih akademija. Ipak, moguće je utvrditi vezu Pilitija s velikim brojem ondašnjih istarskih intelektualaca te velik ugled što ga je uživao kao skladatelj”; E. STIPČEVIĆ, *Uvodna razmatranja*, cit. izd., str. 42.

⁹³ Autor je pjesničke zahvale glazbeniku u dnu stranice s posvetom.

⁹⁴ *Armonici accentu voce sola per cantar nel chitarrone, et in altri strumenti musicali di Gabriello Pului maestro di cappella, et organista della molto magnifica comunità d'Albona Accademico Armonico detto l'Allegro. Dedicati al molto illustre sig. il sig. cavaliere Oratio Negri d'Albona*, op. 24, A. Vincenti, Venecija, 1621. Na str. 9 ispred spomenuta dva madrigala dolazi nov naslov: “Presvjetloj gospodi i štovanim mojim pokroviteljima gospodinu Antoniju Bragadinu i gospodj Agnesini Negri iz Labina Gabriello Pului podastire i posvećuje”.

⁹⁵ Usp. B. ZILIOOTTO, *Tranquillo Negri*, cit. izd.

⁹⁶ Kao u *Vatemum cjelevima*, gdje je uvršteno pet pjesama iz Marinove zbirke *Lira*.

⁹⁷ Usp. *Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, ur. G. Getto, UTET, Torino, 1976, sv. II, str. 496.

⁹⁸ Vidi npr. što piše sv. Toma Akvinski o Pseudodionizijevoj *De caelesti hierarchia (Summa Theologica*, I, quaestio CVIII, čl. II) ili Dante u *Čistilištu*, XXX, 92-93.

⁹⁹ Usp. pismo posvete.

¹⁰⁰ Slično su komponirane i neke Marenziove kanconete i *villanelle*; usp. E. GERSON-KIWI, *Sulla genesi delle canzoni popolari nel '500, u In memoriam Jacques Handschin*, Heitz, Strasbourg, 1962, str. 181-183.

¹⁰¹ Za Versa, usp. A. IL VERSO, *Madrigali a tre e a cinque voci*, ur. L. Bianconi, Olschki, Firenca, 1978. U Pilitijevom slučaju, tanka je granica između stila vokalne polifonije i “koncertnog stila”; za modernu interpretaciju tog pitanja, usp. L. BIANCONI, *Il Seicento*, EdT, Torino, 1982 (“Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia”), 4), str. 32-35.

¹⁰² *Euridika* se prikazivala u Dubrovniku prema prilagođenom libretu, prevedenom na hrvatski mješaviničem čakavskog i štokavskog, te tiskanom u Veneciji 1617. kod Ivana Salisa. Imena nekih likova postala su Radmio (Arcetro), Selenko (Tarsi), Gliubmir (Aminta) itd. No struktura teksta pretežno je nepromijenjena: *Euridice tragicomedia Pasce Primovicchia Latinicicchia Dubrovianina. Prigesena po gnemu u iesik Dubrovacki is iesika Latinskoga [...]. Sctampana u Bnezijeh po Ivanu Salis M.DC.XVII*. Usp. B. Bunić, *An Early Croat Translation of Rinuccini's Euridice*, “Muzikološki zbornik”, XII, 1976, str. 16-30.

¹⁰³ Stihovi se nalaze u *isto*, str. 26.

¹⁰⁴ Usp. B. ZILIOOTTO, *Tranquillo Negri*, cit. izd., str. 1.

reprint u čast Quirinia

Intermediji u hvalu Sebastianu Quiriniju, grofu i kapetanu Cresu od 1586. do 1588.¹

Živi u Osoru pet stotina duša, a stotinu zrelih muževa; u Cresu je duša dvije tisuće, a četiri stotine zrelih muževa. U selima i na manjim otocima uistinu je tri tisuće petsto duša, a zrelih muževa broji se 1300 [...].

Svrha ove zabilješke, sastavljene polovicom 16. stoljeća, bila je ustvrditi koliko je u tom trenutku na otoku Cresu muškaraca sposobnih za vojnu službu.² Istodobno ona svjedoči o propadanju drevne osorske biskupije, koja je opustjela zbog malarije ili “kužnoga uzduha”, kako je 1553. bolest nazvao venetski veleposlanik Giambattista Giustiniani tijekom svoga putovanja dalmatinskim središnjima radi provjere stanja.³ Zdravstveni problemi stanovništva izazivali su veliku zabrinutost, no najnapučeniji Cres ionako nikada nije doživio trenutke istinskog procvata, budući da su ga ugnjetavali ne naročito razboriti upravitelji i kapetani, koji su se još od druge prisege na odanost iz 1409. smjenjivali svake dvije godine kao opunomoćenici Mletačke Republike.⁴ Jedna od rijetkih prilika u kojima se otokom dobro upravljalo smješta se u razdoblje od 1586. do 1588. godine, kada je služba dodijeljena Sebastianu Quiriniju, koji je proveo niz reformi s ciljem da stane na kraj otočkim dugotrajnim ekonomskim poteškoćama.⁵

Dva su razloga zanimanja za Quirinijevu upravu, a jedan se tiče političke povijesti tog veličanstvenog dijela Kvarnera, dok drugi počiva u nizu kazališnih priredbi, koje iziskuju novo promišljanje kulture i umjetnosti što su se u tom kraju razvile u jedinstvenim oblicima, premda pod venetskim utjecajem. Slučajan pronalazak tiskanih materijala u čast toga plemića navodi me da razmotrim najznačajnije trenutke njegova djelovanja na Cresu, a prije svega omogućava da se istraži uprizorenje komedija i održavanje svečanosti popraćenih glazbom za koje se nikada nije ni prepostavlјalo da su se odigrale. Naime, u osam *Vijenaca spletenih prejasnome gospodinu Sebastianu Quiriniju za njegove presretne uprave*

otokom Cresom i Osorom (Ghirlande conteste al Chiarissimo Signor Sebastian Quirini nel suo felicissimo Regimento dell'Isola di Cherso et Ossero, 1588) skupljeni su tekstovi scenskih izvedbi i pohvalnih govora iz pera anonimnih mjesnih autora; u prilogu se nalazi i Besjeda izgovorena prejasnome g. Sebastianu Quiriniju povodom svršetka njegove uprave (Oratione recitata al Clarissimo Sig. Sebastian Quirini nella partita del suo Reggimento, 1588), iz koje se doznaje nekoliko biografskih podataka povezanih s djelovanjem tog upravitelja.⁶

Izdanak stare venecijanske obitelji, Sebastiano je bio sin Andree Vincenza, hrabroga branitelja Mletačke Republike koji je postao invalidom tijekom turske opsade Obrovca 1537, da bi nakon toga postao kapetanom najprije u Zadru, a zatim i na Cipru.⁷ Sebastiano je pak još kao mladić ušao u Vijeće četrdesetorice, gdje je obnašao dužnost “proturječitelja” odnosno državnog tužitelja u građanskim i kaznenim parnicama.⁸ Preuzevši potom vlast na Cresu, zauzeo se za obnovu skladišta utemeljenog 1502. godine.⁹ Kako u studiji o službenim spisima bilježi Lemessi, revni je Quirini vlastitim sredstvima kupio jednogodišnju zalihu pšenice te poradio na stvaranju većih zaliha za petogodišnje razdoblje. Ishođeno je tako financiranje u iznosu od 1000 dukata s kamatom od 6 posto, što je omogućilo da se dio žita preprodaju po cijeni od 12 lira po staru,¹⁰ nasuprot cijeni od 18-20 lira na okolnim otocima.¹¹ Žitelja se to duboko dojmilo, jer nakon mnogo godina oskudice Cres je sada mogao pomoći Krku i Rabu usprkos ne baš povoljnoj situaciji, uzme li se u obzir da je, zajedno s Osorom i Pagom, otok povremeno bio prisiljen pokrivati manjak zadarske porezne uprave.¹²

Quirini je u obrambene svrhe utvrdio gradske zidine; obnovio je potom zgradu poglavarstva u kojoj se nalazio i njegov stan (i gdje su se održavale sjednice Vijeća); zaposlio je glasnika ili “trubača” uz godišnji trošak od jednog dukata; doskočio je nestasici vode tako što je dao popraviti nakapnicu Sv. Franje; napisljetu je morao razriješiti neka pravosudna pitanja te je pronašao način da se prekine s odvođenjem stanovnika koji su bili nepravedno osuđeni da služe na galiji:¹³

[...] Čim ovamo ste pristigli te bili u potpunosti upoznati

sa zbrkom što vlada u javnim knjigama, nepovredivim ste odredbama uredili sve prepravednom tezuljom te popravili javnu vlast [...]. O nestašici vode ste izviješteni, a vi ste kao savjestan gospodar osobno [...] obilnom tekućinom učinili bogatom gustijernu što je prije neupotrebljiva bila. Kako je u protekle dvije godine vladala velika oskudica pšenice i kako ste je svojom razumnom prosudbom predvidjeli posvema navrijeme [...], a budući da je javna [blagajna] bila ispražnjena, vi ste od svoga blaga potrošili i osobno poduzeli mjere i u Istri i u Dalmaciji, te čudesnim i uzornim uredbama u raznim otočkim mjestima svagda ste nas u takvome obilju održavali da ste u ova doba izgnali glad s ovoga otoka, a svojom ste skrbi štoviše (gotovo kao da se preobilje hljeba iz dvanaest sanduka prelijeva) djelomice živež pribavili za okolne otoke koji su njime toliko oskudijevali koliko smo mi u obilju uživali [...]. Sama se priroda nad time čudi, kako ste među ovim kamenjem u godinu dana svojim marom skupili tisuću stara otočke pšenice u ovim skladištima. No što još? Svojim ste ih novcem platili, svojom ste ih domišljatošću pribavili [...]. Što bih stoga mogao kazati o revnosti pri opasivanju grada izgradnjom onoga bedema? [...] Vi svagda ćete svojim susljednicima biti uzorom ispravnoga, pravednoga i razboritoga vladanja što će ga u vašemu odrazu [...] motriti i diviti mu se zanavijek uživajući u svakom dobru, jer svoj ste trud za njihovu udobnost uložili pobrinuvši se da se podigne velebna i poštovanja vrijedna palača vašega sjedišta koju ste uresili trubljama kao časnim znamenjem poglavarstva i službujućih dužnosnika [...].¹⁴

Prije nego što se prijeđe na opis proslava pod Quirinijevim pokroviteljstvom, nameće se pitanje odakle su se mogli pribaviti materijali i suradnici potrebnii za njihovo upriličenje osim sa samoga Cresa; i pod prepostavkom da su

izvana došle profesionalne družine, logično je istražiti lokalnu kulturu i različite vrste njezina umjetničkog izričaja što su sudjelovale u ostvarenju priredbi u kojima su se mijesali gluma, scenska uprizorenja i glazba.¹⁵ Dokumenti po tom pitanju oskudijevaju podacima; zna se samo da su 1518. suci u zgradи poglavarstva opremili jednu dvoranu "za sve blagodati ovoga svijeta, svetkovine, svadbe, mlade mise".¹⁶ Što se glazbe tiče, podataka je više, premda su fragmentarni. Još od početka 16. stoljeća među službenicima na općinskoj plaći nalaze se orguljaši i zborovođe; riječ je uglavnom o nepoznatim glazbenicima, poput fra Gregoria iz Šibenika, zborovođe Martina Balsicha, orguljaša Marc' Antonia Veneta iz reda Male braće. Gotovo svi oni bili su franjevci angažirani da crkvenjake podučavaju glazbi,¹⁷ a svakako su pripadali redu koji je imao posredničku ulogu u širenju stilova velikih majstora iz venecijanske crkve dei Frari, ili su pak djelovali kao nasljedovatelji subraće raštrkane diljem Europe i među kojom je značajnih ličnosti bilo i u Istri i Dalmaciji. Vjerujem nadalje da rukopis iz 12. stoljeća, isписан srednjovjekovnim notnim znakovlјem odnosno neumama, ili imenovanja na položaj *magister zabilježena u cresskom samostanu dokazuju također da se glazbi pridavala određena važnost.¹⁸* Kao još jedan dokaz mogu se navesti madrigali "vitez" Andrije Patricija (Petrisa, Patrizija ili Petrića) iz slavne obitelji filozofa Frane, a koji je možda ista osoba kao i *eques* Andrea, koji je postao članom Vijeća 1544. i umro 1556. godine.¹⁹ I on se utječe prijateljstvu glazbenika iz crkve dei Frari, Antonina Bargesa, kako bi objavio četveroglasne polifonije na stihove Petrarkinog soneta *Znala me u snu tješiti daleka* (*Solea lontana in sonno consolarme*), zatim anonimnog *Ovo krasne zlaćane su kose* (*Son quest'i bei crin d'oro*) te Sannazarove kancone *Onoga blaženog sretnog dana* (*In quel ben nat'aventuroso giorno*) i njegova soneta *Gospo, onaj mili čedni pogled* (*Madonna quel soav'honesto sguardo*).²⁰ Petrićeva glazba razblažena je homofonijama frotolističkog prizvuka i imitativnim ulomcima, pri čemu se poštuje formalni ustroj pjesničkoga teksta, u kojemu su u različitoj mjeri prisutne cezure ili pak odustajanje od podjele na strofe. "Ljupke skladbe" o kojima govori Barge uklapaju se u formule kakvima su se služili Willaert i

Cipriano de Rore i koje su s jedne strane obilježene umjerenošću, a s druge ne odustaju od ritmičkih napetosti u izričaju.²¹

Vijenci se prvi put spominju u Cicogninom *Pregledu venecijanske bibliografije* (1847) i zatim u Combijevoj istarskoj bibliografiji (1864).²² Potonja u svojoj prekomjernoj sažetosti ne daje naslutiti sadržaj što se krije iza naslova i navodi samo šture bibliografske podatke o zbirci.²³ I sâm naslov može dovesti u zabunu; izvorni pridjevak *conteste* ("spleteni"), što ne valja brkati s *contese* ("osporeni"), potječe od latinskoga *contexere* sa značenjem "ispreplesti", "povezati". A međusobno isprepletjenima ovi se *Vijenci* doista pokazuju, s time da njihova etimologija upućuje na simbol lovovora vijenca kojim se odaje počast junacima.

Sve je sastavke prikupio Stefanello de Petris, član Vijeća od 29. lipnja 1583. koji se u uvodu predstavlja kao "sudac što predstavlja grad".²⁴ U istome uvodu on podrobno objašnjava da su tekstovi poglavito intermediji cresačkih autora izvedeni u sklopu "raznih javnih priredbi". Kako se, suprotno običaju, nisu pojavili u jedinstvenome izdanju, uvodničar drži da mora navesti u kojim su prigodama ti sastavci bili umetnuti u komedije "kao čudo". Nudi zatim pregled pothvata velikodušne uprave, na koju se odnose hvalospjevi ovih *Vijenaca*:

Pošto mi pade na um da skupim rasute sastave što se u razno doba dosad prikazaše u pohvalu Vašoj Prejasnoj Uzvišenosti za ove vaše presretne uprave, učini mi se prikladnim da još ukratko dodam u koje su se vrijeme i s kojom prigodom slagali i glumili, eda bih sadržaj mnogih, koji bi inače sam po sebi ostao nepoznat, na taj način objelodanio. Ali tko ne sumnja da najvećim dijelom oni, što su se kazivali na raznim javnim priredbama, sada napismeno ne bi mogli imati onaj uspjeh što su ga imali nekoć izgovorenii živim glasom, dobivši od njegova daha život i neku snagu da ganu i razvesele duše slušatelja? Zato je, mislim, a ne s drugoga uzroka, nekima bilo teško da mi prepuste njihov prijepis, neki mi ga sasvim uskratiše, a neki su me s mnogim

razlozima, ali najviše molbama, prisilili da ispustim njihova imena, zadovoljivši se samo da budu znani Vašem Prejasnom Gospodstvu kojemu su jedinome još samo željeli ugodit. A ja među ostalima ne bih se nikada usudio izvrgnuti tome trudu, premda je malen, ako ne bih većma kao sudac što predstavlja ovaj grad nakanio da usput predstavim ovim pothvatom odane duše i privržena srca svih građana. Ako li skromnost mjestu ne bude ispriskom niske vrijednosti naših sastava, te ne zasluže li ljepotom da ih ljudi priggle i njima se naslađuju, zaslužit će barem da im se dive i da ih hvale kao čudo. Jer tko neće prosuditi da je hvale vrijedan vrt na goloj hridi? Ili se neće diviti nježnom cvijetu usred grozne zime? Povrh toga, u jednostavnosti našeg stila moći će svatko vidjeti da ni umjetnost ni narav nisu stvorile mnoge govornike i pjesnike pod ovom prečasnom upravom, dok su se prozom i stihom, čas ovaj čas onaj, različito trsili da Vas slave; [...] nadoknađujući na taj način beskrajnim hvalama i blagoslovima beskrajna dobročinstva što ih je od Vas primio. Jer iz kojega su se drugoga mesta crple one bistre i jasne vode što donose toliku korist ovom zavičaju [...]?

Što je drugo bilo opasivanje ovoga grada zidinama, ako ne opasivanje i obvezivanje građana vječnom dužnošću za toliko dobročinstvo? I dok ste na zemlji podizali građevinu ove palače koja je sada ures našega grada, tko ne zna da ste jednako u našim dušama podizali građevinu svojem imenu koja je toliko plemenitija i trajnija koliko i tvar duha [...]? Stoga, kako će jedna, omeđena našim zidinama, pribavljati nama vječan ures i blagodat, tako će druga, pronijeta svemirom, Vašem imenu pribavljati vječnu slavu i uspomenu. Pohvalom toj palači načinit ćemo široka vrata ovome malenom djelcu, da bi svatko mogao vidjeti [...] sva najdostojnija djela, u kratkom rasponu obuhvaćenih riječi,

kojima ste obogatili i uresili naš otok [...].

U Mlecima, 27. svibnja 1588.

Vaše Prejasne Uzvišenosti

preponizni sluga Stefanello de Petris.²⁵

U potvrdu toga duga slijedi pohvalni tekst na latinskom (“Sebastiano Quirino Rectori Optime Merito [...]”) te stihovi članova venetskih, furlanskih i istarskih akademija; među njima su Giulio Belli iz Paladijske akademije iz Kopra, Giambattista Liviera iz Vicenze, Orazio Zonelli iz Feltrea te Camillo i Giulio Simonetti: imena koja svojim prigodnim pjesničkim tekstovima uokviruju pastoralu *Filirija*, koja je u Kopru postavljena 1585. godine.²⁶

Vijenac prvi tvori “Razgovor što se vodio u komediji izvedenoj na blagdan Velike gospe godine 1587”. Nakon opširnoga nabrajanja prirodnih ljepota Cresa u kojemu Stefanello de Petris veliča “ljupke otočice”, “izvrsne i savršene ribe” te dubinu Vranskog jezera, tekst se navraća stalnoj brizi upravitelja koji je, usprkos “vrlo pogibeljnim vremenima”, dok su morem harali Turci i uskoci, osobno išao provjeriti čime se oskudijeva na otoku.²⁷ Osim već poznatih pothvata, zanimljivo je usputno osvrtanje na “plemenite strance”, koji su došli i radi svetkovine i zato da uživaju u komediji:

Napokon, [...] vidjeti večeras tolike plemiće i plemkinje zajedno okupljene, vidjeti ovu tako dobro uređenu pozornicu da se na njoj dočas izvede jedna komedija, što je drugo nego providnost ovoga gospodina? Ovaj gospodin, koji nam u dužno doba, o gledatelji, pruža sad korisne sad časne stvari, večeras daje da nam se još pruži zabava i veselje, da naša svečanost, koju iz godine u godinu slavimo, bude također počašćena ovom predstavom, te da se ovi vrlo ljubazni i plemeniti stranci, koji su se udostojali doći da uživaju, tko s jedne tko s druge strane, [...] ne pokaju zbog putovanja, nego da se čak namame da je svake godine posjećuju [...].

Poduprijet ćete dakle svojom tišinom jednu tako plemenitu misao, a zahvalnim duhom kao nagradu za naš trud udijelite nam svoj posluh.

Nažalost, naslov komičnoga komada nepoznat je; ipak, značajno je da je predstava održana prigodom mjesne svetkovine, kako bi se privukli trgovci ili obični posjetitelji iz primorja. To je uistinu običaj koji je u venetskoj provinciji zaživio tijekom sljedećega stoljeća, kada razvoj melodrame prvim putujućim družinama omogućava svakovrsna gostovanja i manipulacije. U Cresu je vjerojatno upravo to bio slučaj s kakvom družbom koju se moglo unajmiti, zbog čega se nije smatralo uputnim objaviti glavne tekstove, nego samo intermedije, te tako naglasiti izvanredan karakter događaja.

Svetkovina Gospe Snježne traje od večeri 31. srpnja do 8. kolovoza. Njezino je održavanje ustanovljeno odlukom od 14. kolovoza 1543, kao i to da sâm blagdan (5. kolovoza) mora padati sredinom tog tjedna. Karakter slobodnoga sajma, to jest oslobođenoga svih davanja kako za domaću robu tako i za uvoznu, stanovnicima Cresa pružao je nemale pogodnosti, kako se razabire iz statuta iz 1640. godine.²⁸ Na takvu polugrađansku narav objedinjavanja priredbe i sajma nadovezuje se tiskanje intermedija, posve atipično za teritorije Mletačke Republike. Glavni uzrok takvom kršenju običaja treba svakako pripisati njihovoј pohvalnoј funkciji i uzvišenim obilježjima, no osobit ustroj venecijanskoga kazališnog života dodatno uvećava njihovu jedinstvenost. U Mlecima nikada nije bilo dvora koji bi djelovao kao središte kazališnog života, i u drugoj se polovici 16. stoljeća podupiralo otvaranje kazališta pod ravnanjem plemića ili akademija, uz uspješno djelovanje glumačkih družina, koje su u razdoblju propadanja moćnih kneževina i povremenog zatvaranja mjesnih kazališta plodno tlo za svoj rad nalazile i izvan mletačkih granica. Svi ti čimbenici, zajedno sa sve češćim primanjem glumaca u akademije i na dvorce kako bi se odoljelo protureformacijskim moralističkim nasrtajima, naposljetu su utjecali na repertoar; Ljubomornici su se primjerice morali poduhvatiti vrlo zahtjevnih i sve samo ne komičnih komada, kao kada su na otoku Belvedere obitelji

d'Este izveli *Amintu*, a prigodom posjeta francuskog kralja Henrika III. Frangipanijevu *Tragediju*.²⁹

I u Cresu se uspijevaju nametnuti transformacije sukladne komediji s pomoću kojih se urbani okvir zaodijeva pastirskim preobrazbama pastoralnoga teatra kakve nisu bile strane profesionalnim glumcima još od vremena Tajacalze, Cheree i Pola.³⁰ Nije to novost ni u obližnjoj Dalmaciji, budući da je u Zadru prikazana pastoralna *Zapetljanii* (*Gl'intricati*, 1581) Alvisea Pasqualiga koja se razvija spajajući seljake i vile, u siromašnoj lingvističkoj mješavini figura komedije dell'arte (neotesani španjolski čangrizavac, Graziano koji govori bolonjskim narječjem i prostak iz Toskane). Pripuštene su dakle čarolije ili drugi bajkoviti elementi, poput zasjede postavljene vilama koja doziva u pamet prizore sa satirima u eklogama ili pak one iz *Aminte*.³¹ Ako takva raznoobličnost s jedne strane anticipira Guarinijeva teoretiziranja, s druge ne raspolažemo s previše podataka o intermedijima nastalima na otocima: kako u produkciji Hrvata Lučića, Hektorovića ili Marulića, tako ni u onoj venetskoj Molina na Krfu ili Antonia Pandina s Krete, autora *Ljuvene vjere* (*Amorosa fede*, s.a.) s prizvcima režijskoga zapleta *Vjernoga pastira*.³²

Do cresačkog preokreta te tendencije dolazi ipak u jednome od najsjajnijih razdoblja mletačkoga teatra, u kojemu se koncem stoljeća bilježi procvat novih rješenja. Premda su scenariji izgubljeni, važno je istaknuti da se te predstave uklapaju u kazališni preporod kakav su podupirali duždevi Nicolò da Ponte i Marino Grimani, ljubitelji raskošnog predbaroknog teatra prebogatog glazbom sa zborovima, morskim i drugim božanstvima i polubožanstvima te alegorijskim figurama (Krepost, Strpljenje, Trud i dr.).³³

Drugi *Vijenac* ima oblik prologa na temu preuzetu iz mitologije, s likovima Medeje i Jazona. Kao što se kazuje na početku uvodnoga "sadržaja", *Vijenac* govori o tome kako su se njih dvoje zaustavili na otoku tijekom potjere koju su Kolhiđani poslali za njima i aludira na strašno bratoubojstvo što ga je počinila Medeja, koja baca u more rastrgane udove Apsirtove, od kojega potječe ime Osora.³⁴ Nije međutim uvjerljiva

nijedna od etimologija nabačenih u tekstu: *Absirum* bi bio preobličen u *Auserum*, a Cres izведен iz latinskoga *quaero* (“[...] O tome su se našli vrlo pouzdani tragovi, jer osim što su ovi otoci i hridi po rastrganom Medejinu bratu nazvani Apsirtide, nalazi se još da se sam Osor, koji se starinski zvao Absirum, s vremenom malo-pomalo promijenio u Auserum, kako se i dandanas naziva”). Ipak, bez obzira na to potječe li imena doista od Αψορος i od Κρεψα, kako se prepostavlja od Fortisa nadalje, to nije od presudne važnosti,³⁵ a u svakom je slučaju manje važno od proze koja s mučnih pitanja Medeje, u očaju zbog vlastite sudbine ubojice koju progoni otac, prelazi na opis mjesta, koje valja urediti kakvim morskim i šumskim prizorom, kako “sadržaj” napućuje na samome kraju:

[...] Dakle, prije prologa jedne komedije bile su predstavljene njihove osobe [= Medeja i Jazon] na pozornici potpuno pokrivenoj pregustim drvećem; oni su časna izgleda vodili ovakav razgovor u pohvalu upravi i gradu.

Medeja

Pa nek nas traže Kolhiđani smjeli / Koji će odsad tražit naše žalo. / Stog ču za spomen učiniti vječni / Na traženje i Apsirta mog brata / Da slično ime ima ovo mjesto.

(*Obraćajući se Jazonu.*)

[...] Otok je, vidiš, taj u Iliriji, / S lijeve se ruke pruža Dalmacija, / Desno je Istra, Hrvatska je straga. / Tu sučelice lijepa je Italija, / [...] / Ne snebivaj se gledajuć tu zemlju / Neobrađenu i nenaseljenu, / Jer predviđam da s protjecanjem ljeta / Sva ova polja vesela i žala / Moraju ljudi ispunit i stada.

Medejine riječi, koje slijede formulu tipičnu za prologue,³⁶ upućuju na pozornicu pod vedrim nebom: ponajviše zbog najave izmjene scene naočigled gledatelja, a kojom upravlja govornica, kako bi šumsku pozadinu zamijenile stvarne creske građevine. Obraćajući se Jazonu, Medeja

postvaruje svoje proročanstvo tako što ukazuje na Quirinija kao glavnog nositelja gospodarskih poboljšica:

Medeja

Sad da te svojim očaram umijećem / I dam ti srcu radost i užitak, / Predstaviti će ti toga gospodara / U stanju kada bude namjesnikom / U ovom kraju; u vrijeme kad budu / Uz cijeli grad svi muževi i žene / Zbrani da čuju jednu komediju / Koja se mora, predviđam, izvoditi / Pred ovima što stabla su i biljke. / Sad stani ukraj, u podobu drugu / Da promijenim neuzgajanu šumu / Koja će dočas dobit oblik grada; / A da ti hudi ne naškodi dusi, / Uzmi prstenčić ovaj što ti pružam.

Tada žena doziva šumske duhove u dojmljivom metamorfičkom ulomku, kojemu je svrha pripremiti gradsku scenu na kakvoj se odigrava komedija *Sergio*, u kojoj valja prepoznati istoimeni djelo Ludovica Fenarola iz Verone.³⁷ U četiri izdanja *Sergia* scena prikazuje Veneciju – ovdje očito pretvorenu u Cres – dok je u tekstu talijanski književni jezik protkan stranim riječima, u skladu s modom višejezičnosti kakva je vladala u komičnom žanru:

Potom otvorivši knjigu, pojavi se petnaest ili dvadeset duhova na pozornici, te odmah povikaše: Zapovijedaj, zapovijedaj!

Medeja

Zapovijedam vam da morate svesti / Na onaj oblik tu lisnatu šumu / Kakav će bit pod sretnom vladavinom / Pravednog Sebastiana Quirinija; / Da morate tu odmah predstaviti / Osobno njega, i sve one ljude / Što će se zbrati tu da poslušaju / Na opću dragost komediju “Sergio”. / Sad podajte strahoti toga luga / Uljudan izgled, i nek se ta šuma / Preobrazi u časnu pozornicu.

Na Medejinu zapovijed, stvorenja se uvlače u stabla koristeći se mimetičkim

sredstvom koje je bilo dobro poznato renesansnim teoretičarima. Kako se razabire iz didaskalija, duhovi su se vjerojatno poslužili drvenim maketama koje su se okretale kao periakti, kako za ulazak tako i za izlazak³⁸ (didaskalija: "Sada svi duhovi, pošto su najprije radi manje zbrke izvidjeli svake svoje mjesto i stablo, vratiše se odakle su ušli s najvećom spretnošću i hitrinom; za to vrijeme začuše se trublje i bubnjevi s različitim štropotom kakav se stvara kad se spuštaju zastori dok se otkriva pozornica. I kad se već otkrila, Jazon, gledajući ovamo-onamo i pun čuđenja nastavi ovako [...]"). Na znak fanfare, Jazon pred Cresom postavlja retoričko pitanje: "Gle grada? Koje je to lijepo mjesto?", na što Medeja odgovara pohvalom Quiriniju i njegovoj ženi Franceski.³⁹

Sljedeći intermedij odnosno treći *Vijenac* najsloženiji je po varkama i iluzionističkim osnovama.⁴⁰ Kao ni drugi nakon njega, ne sadrži naznake o komediji u koju je bio umetnut. Ipak, podrobno navođenje pokreta koje izvodi Apolon pridaje mu posebno značenje, s obzirom na to kako su oskudni podaci o venetskoj tradiciji, za koju potvrda o raskošnim intermedijima nema sve do 40-ih godina.⁴¹ Podjela vidnoga polja na dvije ravni obuhvaća velik grb, uz koji se božanstvo okomito kreće, te pozadinu u perspektivi koja predstavlja Veneciju. Svečarske nakane potvrđuje grb Quirinija koji dominira nad gradom, čime se postavlja problem naslojavanja na jednometne mjestu, a vjerojatno je riješen tako što su Apolon i izvođači komedije glumili na prosceniju. U svakom slučaju, scena ostaje zapravo neizmijenjena, budući da se mijenja samo mjesto radnje, a ne i perspektiva. Potonjoj je žarište u nepomičnoj pozadini s prikazom grada, koji u svojstvu prostora komedije ima dugu povijest, baš kao i Rim i Firenca, u poznatim komadima poput Bibbienine *Calandrie*, D'Ambrine *Cofanarie* i Aretinove *Talante*. Kako nije moguće iznijeti smjelije pretpostavke o scenskim rješenjima, ustvrdit će se tek da dotični intermedij, premda ne mnogo, ipak prethodi onima Bernarda Buontalentija u *Hodočasnici (Pellegrina*, 1589) koji se temelje na vizualizaciji Pise uz raskošnu i srodnu "Harmoniju sferâ" nakon prvoga čina.⁴² O uređenju scene s više potankosti izvješće "Sadržaj" na početku *Vijenca*:

U jednoj međuigri izveden je ovaj domišljaj da se pohvali Quirinijev grub. U dubini pozornice bio je naslikan Trg svetoga Marka, jer se glumilo da se komedija zbiva u Mlecima; usred toga trga odmah nakon završena čina postavljena je velika slika na kojoj je bio naslikan taj grub, ali s takvim umijećem da su se odjelito, jedno po jedno, dizala neka malena platna koja su pokrivala crvenu i modru boju te posebno tri zvijezde, jednu pokraj druge. I najprije se na dnu slike otkrila crvena boja koja je s pomoću svjetala otraga i umijeća s kojim je načinjena izgledala kao živa vatra; a takve su bile i tri zvijezde zlatne boje, i zatim nebo koje je s pomoću svjetala otraga pružalo čudesan prizor. Odmah je otkriven taj organj i pojавio se Apolon s lutnjom u ruci i otpjevao sve ovdje zapisane stihove, na koje mu je iznutra kao od muza dolazio odgovor, dok su se jedna po jedna otkrivale sve stvari što se nalaze na grubu.

Uza “Sadržaj”, *Vijenac* pruža i nekoliko dovoljno jasnih didaskalija o položaju platforme na kojoj je vjerojatno stajao Apolon. Palača poglavarstva zasigurno je bila uređena poput kazališne dvorane, s prizorištem koje su sačinjavali grub i velika niša kao za dizalo, prikrivena, ali tako da pruža oslonac božanstvu. Njegovo je kretanje možda ostvareno iz prostora ispod pozornice sa zaklopcom, koji se otvarao kako bi propustio pokretnu strukturu sve do vrha grba, kako naučava Sebastiano Serlio uz *Calandriu* (1513).⁴³ U tom okomitom kretanju, koje su omogućavali vitlo i protuutezi, Apolon se zaustavio pored crvenoga polja grba, oživljenog svijećnjacima postavljenim iza platna u zdjele napunjene obojenom vodom ili kraj zrcala, svakako uz nešto u čemu se prelamalo svjetlo.⁴⁴ Prošao je potom i ostale postaje, postupno kako su “malena platna” podizana s pomoću motki. A nakon što je u donjem dijelu grba dozvao Kaliopu, dosegnuo je gornje polje modre boje pozivajući Uraniju; obišao je potom zvijezde žuto-zlatne boje: najprije onu u sredini, a zatim i ostale, u dva poprečna pokreta, da bi

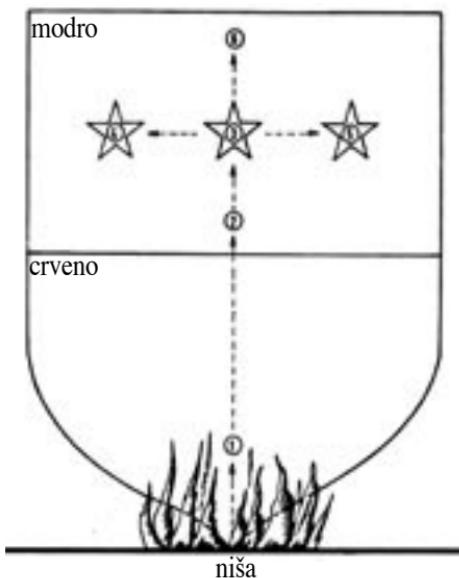
dozvao Terpsihoru, Euterpu i Erato. Naposljetu, uzdižući se u nebo, sve ih je pozvao da se skupe u velik zbor.

Pogleda li se grb obitelji Quirini,⁴⁵ lako je zamisliti putanju tog nebeskog kretanja sa završnom apoteozom, premda je shematizacija poput ove koja slijedi nužno hipotetična i nepotpuna.

Grb obitelji Quirini (gornje polje modro, donje polje crveno)



Shema intermedija u odnosu na grb (zvijezde i lažna vatra osvijetljene su straga)



prostor ispod pozornice

Napomena: Isckrtna linija sa strelicama označava kretanje niše.
Broevi odgovaraju pomacima niše. Zbor se nalazi iza kulisa.

Didaskalije također pomažu u razumijevanju različitih jednoglasnih i zbornih dionica, koje su koordinirali glazbenici iza kulisa.⁴⁶

Apolon započinje “iznad ognja jednoglasno”, prateći se na lutnji:

*Siđi, Kaliopo, poj sred lijepa grada / Čudesnu krepost što
tim ognjem vlada.*

“Kaliopa odgovara četveroglasno” veličajući oganj:

*Gle četvrtog počela, / Priprosto i čisto svjetlo, / Od naravi
i umjetnosti sredstvo: [...]*

Apolon, koji je “iznad neba”, obraća se Uraniji, pokroviteljici astronomije:

*Pjevaj, Uranijo, i pojući tajne / Na nebu otkrij slave
veličajne.*

Ona odgovara:

Gle eterskoga čela, [...]

“Apolon iznad srednje zvijezde” doziva Terpsihoru, muzu plesa:

*Sad, Terpsihoro, dođi i hvalu novu / Podaj tom lijepom
svjetlu, višnjem Džovu.*

Ona se oglašava riječima:

Gle svjetla sa nebesa, [...]

“Apolon iznad druge zvijezde” poziva Euterpu:

*Slavi, Euterpo, valjanost i krepost / Kad Merkur širi ovu
sjajnu lijepost.*

Ona izgovara stihove:

Gle lijepa li planeta / [...] glasniče sretni, [...]

“Apolon iznad treće zvijezde” obraća se muzi Erato, pokroviteljici ljubavnoga pjesništva:

Ah dodî, Erato, i Veneru bajnu / Hvali u lijepom ove zvijezde sjaju.

Muza se oglašava riječima:

Gle božice ljubavi [...],

Na kraju “Apolon iznad cijelog grba” upućuje svoj poziv nebeskim sirenama:

Pjevajte, muze, da bi skupa dale / Tom lijepom grbu uzvišene hvale.

One tad zapjevaju veličanstvenu deveterostruku polifoniju (“Muze deveteroglasno”):

Gle, porad ognja i neba / I tri božanske svijeće / Ovdje se blista lijepi grub Quirini; / Znamenje svake sreće / Dostojno hvale vječne, / Zemlji rađaš junake / U miru i ratu jake: / Toliko živi u slavi / Dok zemlju i nebo naša pjesma plavi.

Teško je utvrditi je li nakon svakoga poziva slijedila višeglasna pjesma ansambla, kao u slučaju Kaliope i svih muza zajedno, no zanimljivo je u podlozi potke platonističke simbolike nazrijeti arhitekturu što stoji u osnovi ovog intermedija. U svezi s time može se pretpostaviti da je nacrt za Apolonov podij, s podizanjem “malenih platna” i sa svijećama, plod suradnje stranih graditelja, dok se, što se izvedbe glazbe tiče, spontano nameće pomisao da su angažirani neka amaterska pjevačica i članovi crkvenoga zbora koji je djelovao pri katedrali.

Vjenac četvrti,⁴⁷ kako se zaključuje iz riječi Stefanella de Petrisa, izведен je 20. siječnja 1588. povodom velike gozbe, koju je namjesnik dao upriličiti da proslavi svoj imandan. Ovako se čita u “Sadržaju”:

Pošto je Vaša Prejasna Uzvišenost odlučila da ove godine

na dan svetoga Sebastijana, kojega ime nosite, priredi gozbu za cijeli grad, kako za muškarce tako i za žene, što ste i prošle godine [= 1587] učinili na taj dan, odmah pade na pamet mnogima od ovih mladića da za manje od petnaest dana postave na pozornicu jednu komediju; u njoj je, pored drugih međugara što su predstavljene, bila i ova da se pokaže obilje što ga je s osobitom povlasticom u ovom gradu prouzročila vaša mudrost, nasuprot općoj oskudici u svim okolnim mjestima.

Za razliku od prethodnih izvedbi, komediju i sve intermedije postavila je creska mladež, koja je iznala jedinstvenu alegoriju za Quirinićeve blagotvorne inicijative, povjerivši uloge Cresa, Osora, Lošinja i Nerezina četvorima glumcima preobučenima u pastire i nimfe (didaskalija: "Sugovornici Cres i Osor u pastirskoj odjeći; Lošinj i Nerezine, sela na ovom otoku, u obličju nimfa"). U ladanskome okružju, nedaleko od mora, oni vode dijalog uz skroman obrok popraćen ljupkim ptičjim pjevom:⁴⁸

Cres

Ako nas skupa zovu čas i mjesto / U tako slavnу i svečanu danu, / Ljubljene sestre drage, k slatkoj sjeni / Te zatvorene i samotne drage, / Ka žuborenju ovih bistrih vala, / Kolopletu tolikih ljupkih ptica / Što ukrug ovdje stoje da nas čuju, / Na travi trudnu zaustavimo nogu; / Tu želim da se od ukusne hrane, / Sa sobom koju nosim, ručak spremi, / Okrepljujući tako s tijelom dušu.

Osor

Lijep prijedlog daješ, vrlo svrshodan, / Preslatki brate, Cresu plemeniti; / Prvi se dakle spuštam, sada sjedi / Kraj mene ovdje, Nerezinko lijepa, / A ti uza nju, ubava Lošinjko, / Jer tako nebo spaja nas na zemlji.

Taj je objed Cresu izlika da nabroji gastronomiske poslastice što ih

je pribavio Quirini, čiji su darovi otoku povod riječima nimfe Lošinja:⁴⁹

Cres

[...] Evo vam kruha koliko želite, / Velik je, bijel i ukusan veoma; / Evo vam k tome mesa izobila, / Evo vam sira; krušaka, jabuka, / I što je važno, evo skupa vina / Da nikad boljeg ne kušaste pića.

Lošinj

To je Quirini jamačno, i onaj / Što okrilje nam pastirima pruža; / Nit dopušta što siroti smo i krotki / Da nas bogataš ili silnik robi; / Već s pravednošću, mudrošću i umom, / Po zasluzi i djelu svakom dijeli.

Privučeni tolikim obiljem hrane, pristižu gladni još jedan pastir i nimfa, koji svojom pojavom predstavljaju siromaštvo Raba i Krka:⁵⁰

Rab

[...] Suhonjavi od gladi i izmoreni, / Od jednog kraja lutamo do drugog / Skrbeći kruha od dana do dana.

Krk

Nevjerojatna i čudesna providnost, / Jer u ovo doba, kad sve zemlje i mjesta / Obuze nestašica, a naokolo / Sablasna glad dolijeće neumolno, / Dok svatko pati, žali se i plače, / Tek tebe, Cresu, vidim da uživaš [...].

Siromašni otoci nalaze utočište kod ostalih pastira, a Osor se upušta u podrobno objašnjenje podrijetla tolikoga bogatstva:⁵¹

Osor

Nije od našeg mara, ni bogatstva, / Krčanko sestro, to naše obilje / U doba hudo, nesretni i bijedno; / Već nedostatke prirode popravlja, / Našeg umijeća i ljetine šture, / Umijećem, znanjem, providnošću i brigom / Naš namjesnik, baš namjesnik dostojan, / Što ne gleda na muke, ne oklijeva / Da osobno i osobnim da novcem / Otiđe za nas tražit skupu

hranu.

Krk nakon toga upozorava namjesnike čija se vladavina ne nadahnjuje Quirinijevim rješenjima, dok gostoljubivi domaćin Cres poziva pridošlice za stol:⁵²

Krk

Namjesnik svaki nek od ovog uči / Kako se vlada gradom,
pukom, carstvom. / Al pomagajte, molim, mojoj gladi [...].

Cres

Sad sjedi, i jedi, imadnem li viška / Sve neka bude tvoje, jer
te ljubim; / I dao bih ti još prije zacijelo / Da ne sprijeći me
strah da neće biti / Jednako dosta ni meni ni tebi; / Sjednite
sa mnom u hlad, Rabe i Krče, / Jer veselo sve potičem i
zovem [...].

Posljednji gozbi pristupa pastir Rijeka,⁵³ koji u čuđenju potanko
nabraja namirnice i pridružuje se zdravici svojih drugova (“Ovdje svi
glumci na pozornici i slušatelji izvan nje povikaše više puta odgovarajući:
Amen”). Zaključivši zajedničku zdravicu s nazočnima, Cres nalaže svima
da ustanu kako bi se ispjevala hvala Quiriniju, na što stiže odgovor “živio”
i pohvalan madrigal, koji pjevaju preruseni glumci:⁵⁴

Pošto završi poziv da se pije, Cres ustade, a s njim svi drugi
pastiri i nimfe, te reče pojući:

“Ah, klikni, svatko klikni: / Živio, živio Quirini.” Ovdje
svi odgovoriše, ponovivši više puta: “Živio, živio Quirini.”
Gdje se odmah začu na pozornici višeglasno pjevanje
navedenoga kratkog madrigala uz pratnju glazbe. “Živio,
živio Quirini, / Živio takav namjesnik, / Živjela kreplost,
živjela mu vrijednost. / Živjela djela divna, / Živjela
vladavina, / Živio Quirini sto tisuća puta.”

Za karneval 1588. Cres priprema još komedija, a u jednoj od njih
svoje je mjesto našao intermedij s pastirom u Apolonovom hramu, gdje se

razgovor odvija u nizu dvostiha. Ne naročito zanimljiv dijalog popraćen je zvucima lutnje, po kojoj prebire pastir, dok mu pjev božanstva odgovara uz pratnju klavičembala skrivenog iza lažne građevine. Izvedba još jednoga hvalospjeva statičnih tonova umanjuje ljupkost petoga *Vijenca* u odnosu na prethodne.⁵⁵ U njemu se također uočava hibridna postava scene, na kojoj se uz bajkovitoga pastira pojavljuje hram svojstven tragičnoj tipologiji. “Sadržaj” kazuje da

U jednoj od komedija što su se glumile ovoga karnevala izide
u međuigri na pozornicu jedan pastir; i on, pretvarajući se da
je stigao u hram Apolona, koji je davao odgovor na sve što
ga se pitalo, s lutnjom u ruci otpjeva sve navedene stihove;
a iznutra, uz zvuk klavičembala, dolazio mu je na svako
pitanje Apolonov odgovor.

Posljednja su tri *Vijenca*, naprotiv, posve izdvojena iz kazališnog konteksta. Predmet šestoga je tekst na latinskom koji je bio izvješen u palači, u obliku stijega ili ploče, prigodom Quirinijeva povratka s kratka putovanja u Osor.⁵⁶ Sedmi je ljupka “svibanjska pjesma”, a uz stihove su izneseni i plodovi; taj tekst pastoralno-mitoloških obilježja, pročitan prvoga svibnja 1588. godine, poigrava se metaforom stabla kao biljke i kao rodoslovija ugledne obitelji, u čijoj “sjeni” živi otok Cres.⁵⁷ Osmi tvori *Rasprava o štitu što ga je grad Cres darovao presvjetlomu gospodinu Sebastianu Quiriniju, svojemu zasluznom grofu i kapetanu*.⁵⁸ Taj je štit od “pozlaćenoga mramora” izvješen 8. srpnja 1588., na dan kada je Quirini predao dužnost svom nasljedniku Francescu Bollaniju.⁵⁹ Na njemu su prikazani lav Svetoga Marka, koji podanike štiti od “užasa afričkoga zmaja s Istoka”; simboli “Mira” i “Obilja” s maslinovom granom i rogom obilja (“Amaltejinim rogom”); “Atlas” među zvijezdama, kao aluzija na grb Quirinija; dok je “Glas” (ili “Slava”) isklesan s trubljom ponad gesla “Srce građana Cresa posvećeno Sebastianu Quiriniju za uzdarje” (“Sebastiano Quirino craepsae civium munere cor consacratum”). Nalaze se tu još i “Srce” i “Čast” u vojničkome ruhu s lovrom i, u lijevoj ruci, stablom prepunim vijenaca;

“Zasluga” zaogrnutog i čela opasanog bršljanom, dok u lijevoj ruci drži krune carstava, a u desnoj bič. Uz “Čast” je smještena “Pravda”, opremljena mačem i vagom ponad lava; iznad orla stoji napisljeku “Vjeroispovijest” s Mojsijevim pločama i Kristovim križem.

Besjeda je izgovorena u creskoj loži kako bi se Quiriniju izrazila naklonost čitavoga gradskoga vijeća.⁶⁰ Posljednja se svečanost tako zaključuje postojanom nadom da će Bollani nastaviti djela koja je započeo njegov prethodnik:⁶¹

[...] u dičnome natjecanju nimalo ne odstupajući od svoga prethodnika, nazočni naš zaslužni novi namjesnik krijebit će nas dugotrajnom i razboritom svojom vladavinom [...].

Nije poznato je li se ta želja ostvarila. Sa sigurnošću se zaključuje da izdavanje tih tekstova izlazi iz okvira venetske kazališne norme, premda se postavljanje komedija na Cresu vjerojatno moglo pohvaliti određenim kontinuitetom. Na našu žalost, nema izvora s time u svezi na temelju kojih bi se moglo utvrditi koji su domišljati modeli kružili tijekom toga dvogodišta 1586–1588. Samo se na jednome mjestu razjašnjava da se mjesna mladež poduhvatila komičnoga teksta⁶² – vjerojatno novelističke naravi ili plautovskih uzora – dok za ostale komade ostaje na snazi pretpostavka o miješanom pothvatu, podijeljenom između glumaca i mjesnih amatera, koji su se pobrinuli za intermedije. I u tom smislu njihovo sudjelovanje osnažuje Guarinijeve ili Ingegnerijeve kritike usmjerene protiv propadanja komedije, čiji su tekstovi bili to omiljeniji što su se više priklanjali “raskošnim intermedijima i preskupoj opremi”.⁶³

¹ Ljubaznosti Marine Calore dugujem što me upozorila na ovaj ciklus intermedija.

² Usp. S. PETRIS, *Spoglio dei Libri Consigli della città di Cherso*, Cobol, Kopar, 1892, sv. I, str. LIX.

³ Svjedočanstvo tog dužnosnika djelomice prenosi M. BARTOLI, *Das Dalmatische*, A. Hölder, Beč,

1906, sv. I, kol. 202 (“Schriften der Balkankommission – linguistische Abteilung”). Načelnici – a to je bio Giustinianijev položaj – nadzirali su za duždevsku upravu rad javnih službenika i dalmatinsko se stanovništvo njima obraćalo s pritužbama i molbama. Za Cres, vidi spise što ih je prikupio N.

- LEMESSI, *Note storiche geografiche sull'isola di Cherso*, V. A. Bonmarco, Rim, 1980, sv. IV, str. 47-48 i *passim*.
- ⁴ Do toga je došlo za dužda Michele Stena; usp. A. ORLINI, *Cherso*, Lib. Cappelli, Trst, 1962, str. 130-135. Protiv nepravdi grofova-kapetana otok je 1439. usvojio zakone koji su u obliku statuta objavljeni tek 1640. godine: *Copia dello Statuto di Cherso et Ossero*, G. A. Giuliani, Venecija, 1640; usp. S. MIRTIS, *Alcuni reggitori di Cherso-Ossero dal 476 [...]*, "Archeografo triestino", k. III, XVI, 1931, str. 1-105, poglavito str. 1-26.
- ⁵ Quirini je prihvatio imenovanje 17. travnja 1586., no njegova uprava započela je zapravo 5. lipnja 1586. i završila 4. srpnja 1588. godine; unatoč tomu, 18. srpnja 1588. još je bio na otoku; usp. S. MIRTIS, *Cherso e Ossero sotto la Serenissima. Notizie storiche*, G. Coana, Poreč, 1933, str. 81. Za dublji uvid u tu materiju mogu se pogledati izvještaji i pisma upraviteljâ u Državnom arhivu u Veneciji.
- ⁶ *Vijence (Ghirlande)* objavio je L. Pasquati iz Padove, a *Besjedu (Oratione)* nasljednici Perin i T. Brunelli, tiskari iz Vicenze.
- ⁷ *Oratione*, cit. izd., str. 4-5.
- ⁸ *Isto*, str. 8. Usp. također A. VENTURA, *Scrittori politici e scrittore di governo*, u *Storia della cultura veneta*, cit. izd., 3/III, str. 513-563.
- ⁹ Usp. A. ORLINI, *Cherso*, cit. izd., str. 147; tamo se pohranjivalo žito uvezeno iz talijanskih pokrajina Marche i Romagna.
- ¹⁰ Star (*staio*) mjera je za žito od 120 mletačkih litara. (Nap. prev.)
- ¹¹ Usp. N. LEMESSI, *Note storiche*, cit. izd., 1979, sv. I, str. 401-409. Tu se novinu neprestano hvali u *Vijencima* (osobito u četvrtome) i u *Besjedi*; usp. *Oratione*, cit. izd., str. 9.
- ¹² O tome svjedoči dužnosnik Giambattista Giustiniani, o kojem usp. N. LEMESSI, *Note storiche*, cit. izd., sv. IV, str. 48.
- ¹³ Odluka o obnovi palače donesena je u siječnju 1587. godine; ona o službenom glasniku 29. lipnja iste godine; o popravku nakapnice govori se koncem listopada u III. knjizi Vijeća. Prisiljen služiti na galiji bio je Antun Skamanić (*isto*, sv. I, str. 396-405 *passim*). Sve te mjere poduzete su u sklopu općeg preustroja državnih financija započetog 1570-ih godina, kada je Mletačka Republika uspostavljala nove službe, poput revizorâ i upraviteljâ javnih prihoda, "kojima je zadaća bila osigurati [...] poštivanje jedinstvenih smjernica u finansijskoj politici Mletačke Republike"; usp. A. VENTURA, *Scrittori politici*, cit. izd., str. 563.
- ¹⁴ *Oratione*, cit. izd., str. 9-10.
- ¹⁵ U Cresu je djelovala pisarska škola, kao i kapelnik-orguljaš.
- ¹⁶ S. PETRIS, *Spoglio*, cit. izd., str. 51.
- ¹⁷ *Isto*, uz godine 1508, 1520. i 1533; prve potvrde koje se odnose na orguljaša potječu iz 1495. LEMESSI (*Note storiche*, cit. izd., sv. IV, str. 296) tvrdi da se u creskoj katedrali nalazio svežanj spisa naslovljen "Isprave skopčane sa crkvom i orguljama".
- ¹⁸ Riječ je o rukopisu *Evangeliarum AbsARENse* (Vatikanska apostolska knjižnica, pod oznakom ms. Borgianum lat. 339); usp. M. PANTELIĆ, *Navještaji Uskrsa u osorskom Evangelistaru i njihovi staroslavenski i hrvatski prijevodi*, u *Izvori za povijest otoka Cresa i Lošinja*, SIZ kulture općine Cres-Lošinj, Mali Lošinj, 1984. O *Acta*, usp. D. PLAMENAC, *Tragom Ivana Lukaćića i i nekih njegovih suvremenika*, cit. izd., str. 63-90, *passim*.
- ¹⁹ S. PETRIS, *Spoglio*, cit. izd., tabela E s rodoslovljem.
- ²⁰ *Di Antonino Barges [...] il primo libro di villotte a quattro voci*, Antonio Gardano, Venecija, 1550. U posveti msgr. Girolamu Fenarolu, Barges spominje školu svog učitelja Adriana Willaerta te dodaje: "Upoćujem vam također malobrojne ali ljupke skladbe izvrsnoga viteza, gospodina Andrije Patricija

Crešanina.” Tekst posljednjega madrigala pripisan je Sannazaru zaslugom S. LEOPOLD, *Madrigali sulle egloghe sdrucciole di Iacopo Sannazaro. Struttura poetica e forma musicale*, “Rivista italiana di musicologia”, XIV, 1979, str. 121.

- ²¹ Studijama Dragana Plamena pridružuju se istraživanja Koraljke Kos (*Madrigali Andrije Patricija i Julija Skjavetića u svom vremenu (prilog analizi njihova stila)*), “Rad JAZU”, 377, 1978, str. 277-314) i Lovra Županovića, koji primjećuje da “linearna konstrukcija nudi poglavito sliku bogate ritmičke raznolikosti. Na tome dobrom dijelom počiva privlačnost tih madrigala. Svaki se od glasova jasno izdvaja ne samo melodijski, nego i ritmički [...]” (L. ŽUPANOVIĆ, *Centuries of Croatian Music*, Školska knjiga, Zagreb, 1984, sv. I, str. 42-43).
- ²² E. A. CICOGNA, *Saggio di bibliografia veneziana*, G. B. Merlo, Venecija, 1847, str. 231, 484 i 691; C. COMBI, *Saggio di bibliografia istriana*, Tondelli, Kopar, 1864, str. 394, pod natuknicom “Razno – minori” (“Varie minori”). Quirini je bio jedan od brojnih venetskih podanika koji su ostavili sastavke povodom pobjede na Lepantu 1571. godine, kako se doznaće iz G. SORANZO, *Bibliografia veneziana [...] in aggiunta e continuazione del saggio di Emmanuele Antonio Cicogna*, P. Naratovich, Venecija, 1885, gdje se na str. 85 spominje njegova *Oratio pro felicissima victoria navalii ad Venetos Patricios*, Raveri, Cesena, 1572.
- ²³ C. COMBI, *Bibliografia istriana*, cit. izd., br. 2541 i 2542. Početkom 20. stoljeća, opis njezina povijesnog sadržaja pružio je Jacopo Cellia, no scenski su aspekti pritom ostali u drugom planu; J. CELLA, *L'omaggio di Cherso al Conte Quirini (1586–1588)*, “Pagine istriane”, IV, 1906, str. 244-261.
- ²⁴ S. PETRIS, *Spoglio*, cit. izd., tabela E.
- ²⁵ Petrisov proslov potvrđuje ono što je zabilježeno u spisima cresačkoga Vijeća koje je od zaborava spasio Lemessi (*Note storiche*, cit. izd., sv. I, str. 401-409).
- ²⁶ Vidjeti tekst *Paladijska akademija između glazbe, filozofije i kazališta* u ovoj knjizi.
- ²⁷ Petrisovom opisu ne manjka snažnih realističkih tonova: “Sada se ta providnost Božja jasnije nego ikada pokazuje u nama, o najplemenitiji Crešani [...], prognana je daleko s ovoga užasnog sijela otmica i preuzetnost [...]. A tko ne bi rekao da ovdje između žala i planine nije bilo pravo stječiste Feba i muza? [...] Hvalimo se ovim morem što nam toliku korist pruža kad plovimo i okrepnu dok ga gledamo, puno tolikih ljupkih otočića [...], a nadasve tako izvrsnih i savršenih riba. [...] Božanska providnost [...] nam je u godini neplodnoj kakva je ova [...], dala upravitelju tolike dobrote [...] da nikada nije študio truda ni muke bilo duha bilo tijela da nam pruži izobilje u svemu. Jer je on osobno odlazio u tegobne i daleke krajeve, u vrlo pogibeljna vremena, kako kopnom tako morem, priskrbljujući ovom otoku što je najpotrebitije. [...] Njegova se uzvišena providnost otkriva u obnovljenim izvorima gdje obilne vode također istječu iz izvora od njegova mara [...]. I naša je žitnica obnovljena, povećana i stalno obiluje svakovrsnim žitom zbog goleme svote novca što se povremeno posuđuje od Njegove Prejasne Uzvišenosti, čijom je razboritošu oblijev ogov zavičaja uistinu svedeno na prelijep izgled grada [...]” (*Ghirlande*, cit. izd., str. 4-13).
- ²⁸ Ovo je ulomak iz povlastice dodijeljene Crešanima: “Mi Stefano Tiepolo, Presvjetili i Preuzvišeni Dužd Mletački i Vrhovni Zapovjednik na Moru. Prema želji dične općine Cres što je po svojim poslanicima uputila molbu da u rečenome mjestu Cresu može svake godine upriličiti sajam oslobođen svih davanja odnosno trošarine, tako da se u vrijeme toga sajma sve vrste robe, i domaće i strane, mogu prodavati i izvoziti bez plaćanja ikakvih dadžbina odnosno trošarina [...] uz ovlasti Vrhovnoga našeg Zapovjedništva na Moru udjelujemo im dopuštenje po kojemu mogu upriličiti rečeni sajam četiri dana prije rečene Gospe Snježne i četiri poslije, tako da ukupno bude samo osam dana, na način i pod uvjetima koji su gore navedeni [...] a sadašnjemu Uzvišenom grofu Cresa i Osora te njegovim susljednicima i drugima kojih se to tiče nalažemo da se imaju nepovredivo

- pridržavati svega gore sadržanog. S palube galije kod Osora dne 14. kolovoza 1543.” (usp. *Copia dello Statuto*, cit. izd., str. 266). Za iscrpan sažetak te isprave usp. S. MITIS, *Lo statuto di Cherso ed Ossero, “Archeografo triestino”*, k. III, IX, 1921-22, str. 325-366; k. III, X, 1922-23, str. 40-167. O Quirinijevu upravi i sjajmu usp. osobito sv. X, str. 122-123 i 137-143.
- ²⁹ Usp. E. PIVOLEDI, *I comici professionisti e la commedia dell'arte: caratteri, tecniche, fortuna, u Storia della cultura veneta*, cit. izd., 4/I, str. 363-379; ISTI, *Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634*, u *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, ur. M. T. Muraro, Olschki, Firena, 1971, poglavito str. 119-136. Prema Settimanijevom *Dnevniku (Diario)*, u svibnju 1589. glumci iz družine Ljubomornika izveli su u Firenci komediju *Ciganka (La zingara)* s intermedijima iz *Hodočasnice (Pellegrina)* te potom *Ludost (La pazzia)* Isabelle Andreini (usp. A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, Sandron, Milano – Palermo – Napulj, 1904, sv. II, str. 17). Približavanje glumaca svijetu akademija bio je jedan od osnovnih uvjeta njihova opstanka; odatle u komičnim tekstovima pojавa formula omiljenih literarnoj kulturi koje su potisnule snažne kritičke i gestikalcijske elemente; usp. N. MANGINI, *Il teatro veneto della Controriforma*, u *Luigi Groto e il suo tempo (1541–1585). Atti del convegno di studi*, Minelliana, Rovigo, 1987, sv. I, str. 133-134.
- ³⁰ Usp. poglavje XI. *La breve stagione della drammaturgia u M. PIERI, La scena boschereccia*, cit. izd., i G. PADOAN, *La commedia rinascimentale veneta*, cit. izd., *passim*.
- ³¹ Usp. III. čin, 7. prizor u *Gl'intricati pastorale del Clariss. Sig. Alvise Pasqualigo*, F. Ziletti, Venecija, 1581; djelo toga zadarskog upravitelja posvećeno je Pietru Portu, prvaku Olimpijske akademije iz Vicenze. Za poklada 1575. prikazana je u Zadru komedija *Vjeran (Il fedele*, B. Ziletti, Venecija, 1576) drugog Pasqualiga, Luigija, brata prvoga.
- ³² M. PIERI, *La scena boschereccia*, cit. izd., str. 202; V. KATALINIĆ, *Music in the Dalmatian Theatre of the 16th Century*, “Muzikološki zbornik”, XXIV, 1988, str. 21-28.
- ³³ Vidi dugačak popis što ga donosi D. CIAMPOLI, *I drammi di boschi e delle marine*, u *Nuovi studi letterari e bibliografici*, Cappelli, Rocca di S. Casciano, 1900, str. 249-320; A. SOLERTI, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605 per la prima volta descritte*, “*Rivista musicale italiana*”, IX, 1902, str. 503-558.
- ³⁴ *Vijenci*, cit. izd., str. 15 i dalje. Na pronalazak Medejina kipa, otkrivenog u Osoru koju godinu prije *Vijenaca* i darovanog mletačkom biskupu, u 18. stoljeću aludiraju bratići Zanetti, koji je prikazuju sa svojstvima Cerere (A. M. i A. M. ZANETTI, *Antiche statue greche e romane che nell'antisala della Libraria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*, bez izd., Venecija, 1740–1743, sv. II, slika XXV, na kojoj je prikazana Cerera sa snopom žita u ruci, popraćena natpisom: “U vrtu pl. Emi kod Svetih Šimuna i Tadeja”); u tom je pogledu točna naznaka E. A. CICOGNE, *Saggio di bibliografia veneziana*, cit. izd., str. 691.
- ³⁵ Usp. A. FORTIS, *Saggio d'osservazione sopra l'isola di Cherso ed Ossero*, G. Storti, Venecija, 1771, str. 14; L. POZZO BALBI, *L'isola di Cherso*, A.R.E., Rim, 1934, str. 51-52.
- ³⁶ Za druge naznake te vrste usp. E. PIVOLEDI, *Origini e aspetti della scenografia in Italia*, u N. PIRROTTA, *Li due Orfei*, cit. izd., str. 382.
- ³⁷ Usp. L. ALLACCI, *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno MDCCCLV*, G. B. Pasquali, Venecija, 1755, zb. 714; L. FENAROLO, *Sergio*, B. Zaltieri, Venecija, 1562 (F. Ziletti, Venecija, 2. izd. 1584, 3. izd. 1588; L. Spineda, Venecija, 4. izd. 1601).
- ³⁸ Vrlo je vjerojatno da su duhovni bili mladi statisti sposobni da vješto prikriju potrebne dvije varke. O tom je triku posebice raspravljaо Gregorio Comanini, koji je definirao preobrazbu u “deblo”, te Battista Guarini u nacrtu za međuigure *Vjernoga pastira (Glazba Zemlje*, I. međuigra); usp. M. PIERI, *La scena boschereccia*, cit. izd., pog. II; Guarinijev tekst nalazi se u *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, cit. izd., sv. II/2, str. 1052.

- ³⁹ *Ghirlande*, cit. izd., *passim* do str. 25.
- ⁴⁰ *Isto*, str. 31-37.
- ⁴¹ Usp. E. PIVOLEDI, *Origini e aspetti*, cit. izd., str. 407-408.
- ⁴² *Isto*, str. 401-460, pog. *L'intermezzo apparente e la scena mutevole*; za ljubav jezgrovitosti ne upućujem pojedinačno na spomenuta djela, o kojima je dostupno obilje literature.
- ⁴³ Tu mislim na *Calandriu* prikazanu u Urbini i na S. SERLIA, *Secondo libro dell'Architettura* iz 1545, o čemu usp. E. PIVOLEDI, *Origini e aspetti*, cit. izd. Platforma ipak doziva u pamet nešto starije rješenje, iskušano u *Danaji* koncem 15. stoljeća.
- ⁴⁴ Po tom su pitanju rječite upute S. SERLIA (cit. izd.), koji u poglavlju *Scena tragica, scena satirica e illuminazione scenica* ilustrira kako se voda boji u modro i tamnocrveno te kako se potom na nju postavljaju svijeće; usp. *Il teatro italiano. La tragedia del Cinquecento*, cit. izd., sv. II/2, str. 970-971. I SABBATINI nas u *Pratica di fabricar scene, e machine ne' teatri*, cit. izd., pog. 39, rječito izvješćuje o tome *Kako valja postaviti svjetla na pozornicu (Come si debbano porre i lumi dentro la scena)*.
- ⁴⁵ Usp. C. FRESCHOT, *La nobiltà veneta*, G. G. Hertz, Venecija, 1707, str. 123 i dalje, 384. Obitelj Quirini pripada "dugovjekima" (*longhi*), što znači starim lozama, čije grbove iscrpno prenosи E. MORANDO DI CUSTOZA, *Libro d'arme di Venezia*, bez izd., 1979, br. 2540.
- ⁴⁶ *Ghirlande*, cit. izd., str. 32-37.
- ⁴⁷ *Isto*, str. 38-51.
- ⁴⁸ *Isto*, str. 40-41.
- ⁴⁹ *Isto*, str. 42-43.
- ⁵⁰ *Isto*, str. 44: "Ovdje pristižu Rab i Krk; jedan u odjeći pastira, drugi nimfe."
- ⁵¹ *Isto*, str. 45.
- ⁵² *Isto*, str. 46.
- ⁵³ *Isto*: "Ovdje stiže Rijeka, također u odjeći pastira."
- ⁵⁴ *Isto*, str. 46-51.
- ⁵⁵ *Isto*, str. 52-55.
- ⁵⁶ *Isto*, str. 56-58, "Sadržaj": "Prigodom jednog povratka Njegove Prejasne Uzvišenosti iz Osora u grad Cres bili su mu na ulazu u palaču s mnogim grbovima i različitim geslima obešeni navedeni stihovi: *Clarissimo / Sebastiano Qvirino / rectori optimo / Accipe grata mea Dux optime munera mentis [...] ("Prejasnom / Sebastianu Quiriniju / najboljem namjesniku / Primi, vojvodo vrsni, darove harnog mi duha [...])*.
- ⁵⁷ *Isto*, str. 59-68, "Sadržaj": "Prvoga svibanjskog dana ovaj grad je Njegovoj Prejasnoj Uzvišenosti prikazao prelijepu cvjetnu grančicu, punu svakovrsnih plodova što ih može roditi bogata zemlja, o kojoj su još visili navedeni sastavi." O svibnju na Cresu pisao je F. BABUDRI, *Di alcune credenze e costumi della città di Cherso*, "Pagine istriane", III, 1905, str. 11.
- ⁵⁸ Na str. 69 i dalje.
- ⁵⁹ Usp. *Oratione*, cit. izd., str. 11: "[...] uz opće je odobravanje prihvaćen prijedlog da mu se podigne taj dragocjen spomen"; kako otkriva Lemessi (*Note storiche*, cit. izd., sv. I, str. 405), odluka o daru donesena je na sjednici Vijeća 31. siječnja 1588. O popisu troškova koje je Cres podmirio kako bi štit bio isklesan u Mlecima, usp. J. CELLA, *L'omaggio di Cherso*, cit. izd., str. 260 (bilj. 1).
- ⁶⁰ *Oratione*, cit. izd.
- ⁶¹ *Isto*, str. 10.
- ⁶² Usp. *Ghirlanda IV*, cit. izd.
- ⁶³ A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, cit. izd., str. 9.

SLIKA

Antonio Tarsia, barokni skladatelj u Kopru

U povijesti Istre vjerojatno nikada nije bilo glazbenoga zlatnog doba. Jedino razdoblje u kojemu je skupina glazbenika ostavila trajan trag svoga djelovanja obuhvaća posljednja desetljeća 16. i prva desetljeća 17. stoljeća. Majstori Silao Casentini, Nicolò Toscano i Gabriello Puliti djelovali su u tom kraju i stekli skroman ugled skladbama tiskanim u Mlecima koje su se još dugo nakon smrti autora nalazile u katalozima nakladnika Vincentija.¹ Kopar je, kao administrativno središte venetske Istre i povlašteno umjetničko stjecište, prihvatio te talijanske glazbenike i poticao njihov rad kako bi udovoljio potrebama katedralnog i drugih glazbenih sastava, kao i zahtjevima naručitelja iz plemićkih krugova kojima je u literarnim akademijama bio običaj okušati se u pjevanju madrigala i jednoglasnih skladbi. Takvo se stanje osjetno promijenilo u drugoj polovici 17. stoljeća, kada je u gradu uzmanjako intelektualaca koji bi vještinom i darovitošću bili u stanju parirati mletačkim kolegama. Njihova su se akademska okupljanja svodila na isprazno i staromodno stihotvorstvo, dok su istodobno najviđeniji mletački književnici već priglili slobodarske ideale i metode "nove znanosti".² Na izmaku stoljeća, jedina djela koja zaslužuju pozornost putopisni su tekstovi Giacoma Filippa Tomasinija, Prospera Petronia i Paola Naldinija, erudita iz crkvenih krugova koji su podrobno opisali zemljopisnu i antropološku strukturu istarskog poluotoka.³

U toj situaciji, dodatno otežanoj endemskim bolestima koje su nanosile teške gubitke stanovništvu, istarska glazba kao da je ostala izoliranom iz širega društvenog konteksta i povukla se u zatvorene prostore crkvenih zborova. Istodobno je čak i u manjim središtima sjeverne Italije zaživjela melodrama, scenska vrsta koja na istočnoj obali Jadrana nije uhvatila korijena iz dvaju komplementarnih razloga: zato što nije bilo plemstva prijemčivoga za glazbene kazališne oblike i zato što pjevačke družine nisu pohodile primorska područja pod mletačkom vlašću (tzv. *domini da mar*)⁴ nego su se kretale uglavnom u smjeru Beča.

Usprkos takvoj nepovoljnoj situaciji, zanimanje za glazbu nije posve zamrlo te se među majstorima koji su djelovali u Kopru ističe Antonio

Tarsia. Taj je glazbenik izabrao provesti čitav život u rodnome gradu, za razliku od brojnih svojih zemljaka koji su bili prisiljeni drugdje potražiti sreću, kako svjedoče biografije Francesca Uspera Sponge i njegovoga nećaka Gabrielea, obojice iz Poreča, koji su djelovali u Veneciji.⁵

Tarsijina sudbina može poslužiti kao primjer relativnoga nazadovanja Kopra kao kulturnoga središta. U njegovom opusu nisu svoje mjesto našle svjetovne skladbe, a jedino djelo koje izlazi iz okvira liturgijskog izričaja jest dijalog *Začarani grešnik (Peccatore ammalato)* iz 1660. godine.⁶ Takav su izbor nametnuli profesionalni razlozi. Tarsia je četrdeset godina svirao orgulje u katedrali i taj je posao vjerojatno obavljao bez poteškoća, ako mu je, kako držim, plemičko podrijetlo jamčilo određeno blagostanje. U pokušaju kritičkoga sagledavanja opusa bit će stoga nužno voditi računa o skladateljevu položaju koji odstupa od glazbenoga konteksta 17. i 18. stoljeća. Odstupa utoliko što je Tarsia bio profesionalac *sui generis*, neka vrsta istaknutoga *Kleinmeistera*, koji se nije morao zabrinjavati zbog karijere i bio je zadovoljan životom u rodnome gradu.⁷ Iz tog očista, isključivo bavljenje sakralnom glazbom doziva u pamet otpor nekih autora prema melodrami. Mislim pritom na Venecijanca Benedetta Marcella, koji je svoj povlašteni položaj iskoristio da izbjegne trajniji angažman u kazalištu, jer mu je pretpostavljaо druge vrste glazbe. Takav izbor užega područja djelovanja, ma koliko rigorozan, nije spriječio Tarsiu da prigrli neke formule "svjetovnoga" podrijetla.

Dosad prikupljeni biografski podaci nisu dovoljni kako bi se sagledao položaj toga glazbenika u istarskoj kulturi. Tarsia je s petnaest godina postao pjevač pri katedrali. Godine 1662. postavljen je za orguljaša i taj je posao zadržao bez prekida sve do 1710. No suradnja se gotovo sigurno nastavila i nakon njegovoga povlačenja s tog položaja: skladao je sakralna djela i vjerojatno prepisivao glazbu za bogoslužje. Preminuo je sa sedamdeset devet godina, gotovo nepoznat onodobnim glazbenim krugovima.⁸

Pod Tarsijinim su vodstvom biskupskoj kapeli priključena dva violinista i četiri pjevača, kojima su se povremeno na poziv pridruživali

profesionalni glazbenici iz obližnjih samostana ili drugih gradova. Uz posao orguljaša, maestro je prema potrebi preuzimao ulogu dirigenta i mladež podučavao višeglasnom pjevanju. Njegove su skladbe srećom sačuvane u arhivu katedrale. Prema podjeli kakvu je predložila Jasna Luljašić,⁹ korpus je sastavljen od misa, psalama i responzorija te od antifona i moteta. Velik dio materijala nosi datum i potpis, što omogućava praćenje Tarsijinog stilskog razvoja od 1674. do 1718. godine; no tu valja ubrojiti i dijalog iz 1660. koji je prema vremenu nastanka prvo njegovo poznato djelo.

U dva eseja posvećena djelu istarskoga skladatelja, Janez Höfler ponudio je analitičko iščitavanje misa i moteta.¹⁰ U svome istraživanju on polazi od pretpostavke da izražajna sloboda partitura ne stoji, kao što je običaj, u odnosu s tekstrom. Uistinu, baš kao i moteti, i mise odstupaju od kriterija 16-stoljetne polifonije i cikličnog ustroja. Skladatelj prevladava te konvencije nizom izdvojenih stavaka – jednim *Kyrie*, skupinom *Gloria* i *Credo* – koje valja uklopiti u obred. Uvjerena sam da su ti dijelovi umetani između molitvenih pjesama, *falsi bordoni* te vjerojatno također između dueta u kontrapunktu tipa *planus* odnosno primitivnih polifonija kakve su bile u modi u Kopru, kao i drugdje u Europi, i koje nisu pale u zaborav zahvaljujući jednome *Kyrialu* iz koparske crkve Svetе Ane (rukopis se danas čuva pri Študijskoj knjižnici i sadrži između ostalog i jedan *Credo Justinopolitano* iz 1723. godine).¹¹ Uz to, valja uzeti u obzir da je stilski razvoj, vrednovan parametrima forme i fraziranja, ključan čimbenik za shvaćanje Tarsijina izričaja, kojega se obilježja jasnije očituju kroz sveobuhvatan pristup opusu, a ne samo po vrstama, to više što ne treba izgubiti iz vida dugo razdoblje maestrovoga djelovanja. Uzmu li se primjerice u razmatranje violinske dionice, razabire se da se pristup koncertiranju uopće ne mijenja u prijelazu s moteta na misu. Bitna se promjena međutim uočava usporede li se skladbe mladoga Tarsie sa skladbama iz zrelijih godina. Tako se uporaba pripjeva nepovezanih s melodijskim materijalom povlači pred načelom jeke, pri čemu svirka oponaša glasove i povezuje stihove, zahvaljujući temi koja se razvija bez prekida.

Kao primjer različitih perspektiva što ih zauzima Tarsia može poslužiti kratak osvrt na *Beatus vir*, psalam koji postoji u više inaćica. Najzgodnije će biti razmotriti verziju iz 1680. (skladba 59) napisanu za četiri glasa uz pratnju dviju violinina i generalbasa, te jednu kasniju, iz 1709. (skladba 60),¹² skladanu za alt, tenor, bas, violine i generalbas. Unatoč tekstu, te dvije skladbe odlikuju se posve različitom fizionomijom. Dok je u prvoj prisutna cezura između stihova, popraćena promjenama tempa, smjenama solističkih dionica s dvoglasnim i četveroglasnim, u drugoj fraze teku slobodno (*durchkomponiert*), a promjene tempa izostaju čak i kada se osjetno promijeni glasovna struktura (kada sve glasove zamjeni solistička dionica i obrnuto). U verziji iz 1680. violinama je osim toga namijenjen samo jedan umetak u *Gloria Dei*. U kasnijoj inaćici, naprotiv, glazbala daju pečat cijeloj partituri najavom teme na početku i postupkom "umetaka", pri čemu melodiskske linije teku oponašajući pjev. To pridaje određenu lakoću složenosti skladbe, koja iz pjevnog recitativa prelazi u virtuoznu fazu po uzoru na operne arije. U obje skladbe javlja se kao konstanta izmjena dvodijelnih i trodijelnih taktova; na temelju njihova kontrasta autor postiže vrlo dojmljive efekte *chiaroscura*, zahvaljujući izražajnoj raznolikosti dvodijelnih nasuprot napetosti trodijelnih, koji počivaju na silabičkom kadenciranju glasova.

Kada je o misama riječ, primjećuje se kod Tarsie veća sklonost kontrapunktu, što se ogleda u jezgrovitosti imitativnih fraza, postavljenih kao protuteža škrtoj deklamaciji.¹³ Novo vrednovanje Tarsie nije međutim izvedivo samo na temelju uvida te vrste; njima bi valjalo pridružiti istraživanje osobnjih obilježja. Među karakterističnim formulama ističe se primjerice korištenje teme ponovljene na različitim tonskim pozicijama. Tako se stvaraju skupine sekvenca (ili progresija) na istu melodijsku osnovu, postavljene na različitim visinama, u skladu s uvriježenom praksom u Vivaldijevo doba. To upućuje na duhovnu pripadnost zrelom baroku, unutar kojega su se množila prvorazredna ostvarenja. Tarsia sudjeluje u tome na svoj način: oglušuje se o opća mjesta koja su tada bila na snazi i koja su proizlazila iz figurativnog odnosa prema tekstu, a kada koristi

“madrigalizme” čini to neusiljeno. Spomenimo samo da pridjev u frazi *in mandatis ejus* (*Beatus vir* iz 1680), koji se u sakralnoj glazbi oduvijek doživljavao kao obvezujući element, nije koloristički istaknut. Jednako tako i stih *Confitebor Tibi Domine*, iz istoimene dvoglasne skladbe iz 1718. (skladba 56), sadrži kićen prijelaz samo radi simetrije (to jest, ponavlja se ista figura). Tarsia se, dakako, nije odrekao madrigalizama, no razigrane dionice, prisutne u djelima iz posljednjih godina umjetnikova života, češće su “arabeske” koje se savršeno podudaraju s tekstom i dјeluju kao motivi instrumentalnog tipa.

Zauvijek će nerazjašnjenim ostati pitanje Tarsijina školovanja. Nije poznato tko su mu bili učitelji niti postoje dokazi o kontaktima s najuglednijim suvremenicima. Jedina prihvatljiva pretpostavka – premda ostavlja malo prostora da se dalje razvija – temelji se na proučavanju prvih skladateljevih djela kroz usporedbu s onodobnim zapisima sačuvanim u katedrali. Taj prijedlog potkrepljuje prisutnost zbirkâ djelâ Uria, Bassanija, Rigattija, Grossija i Legrenzija, iz kojih se razabiru određene strukturalne podudarnosti s glazbom koparskog skladatelja.¹⁴ On se zasigurno pobrinuo da se izvode sakralna djela takvih autora, odanih modernom načinu komponiranja. Tome valja pridodati problem koji je postavio već Höfler, a tiče se autorstva tridesetak kantata zabilježenih rukopisom sličnim Tarsijinom.¹⁵ Pomna stilska analiza mogla bi u tom slučaju dovesti do pozitivnih rezultata, no nije isključeno da se među anonimnim zapisima nalaze i prijepisi djelâ nepoznatih autora, koje bi stoga bilo nemoguće sa sigurnošću identificirati.

Naposljetku, poseban je slučaj dijalog *Začarani grešnik* (*Peccatore ammaliato*) što ga je Tarsia napisao 1660. godine. Ta je skladba, koju je otkrio Giuseppe Radole,¹⁶ rijedak primjer dramskog glazbenog djela iz tih krajeva namijenjenog vjerskim službama. U to se vrijeme naziv “dijalog” koristio istoznačno s oratorijem. Kako podsjeća Frits Noske,¹⁷ događalo se često da se kratko djelo zove oratorijem, a skladbe iste vrste, ali dulje, dijalozima. Osim toga, latinski te dijalozi na pučkome jeziku nisu nikada objedinjavani u zasebna izdanja, nego ih se pridruživalo večernjima i

motetima, što dandanas uzrokuje nemale poteškoće u istraživanju. Dodatno je otežano protumačiti tu pojavu zbog širenja oratorija u Veneciji i okolici sa zakašnjenjem u odnosu na Rim i druge gradove. U recentnoj je studiji Maria Girardi¹⁸ potvrdila da prva takva djela potječu iz 1667. godine, pa ako ćemo dijalog i smatrati prvim tragom oratorija, nedvojbeno je da je svojim širenjem u Mlecima istisnuo primitivni oratorij i potom zaživio paralelno s hagiografskim modelom na talijanskome jeziku na koji je utjecala opera – da ne kažemo da ga je “iskvarila”.

Tarsia se sa svojim djelom našao u dobrom društvu. Brojni su se autori poslužili dijalogom nakon ostvarenja Barbarina, Aneria, Quagliatija, Cifre, Grandija i Tarditija.¹⁹ Među utjecajima kojima je Tarsia bio podložan mogli bi se po bliskosti izdvojiti oni iz mletačkoga kruga. Poznavanje glazbe Giovannija Legrenzija predstavlja u tom smislu izvrstan trag, budući da je prisutan u arhivu *Glazbenim koncertima u crkvene namjene (Concerti musicali per uso di chiesa, 1654)* i *Harmonijom pobožnih čuvstava (Harmonia d'affetti devoti, 1655)*.²⁰ Druga zbarka sadrži *Dijalog dviju Marija (Quam amarum est Maria)*, skladbu koja je mladome Tarsiji mogla poslužiti kao uzor, premda je uočljivija melodijska srodnost s Aneriovim *Dijalogom duše (Dialogo dell'Anima; usp. incipit)*, uključenim u slavni *Duhovni harmonički teatar (Teatro armonico spirituale, 1619)*.²¹

Što se sadržaja tiče, djelo istarskog umjetnika spada u najrasprostranjeniju vrstu dijaloga, na temu iskupljenog grešnika s alegorijskim figurama anđela i čovjeka. I u toj skladbi sugovornici ostvaruju idealan prizor. Cilj mu je okrijepiti slušateljev duh pomoću moralistički intoniranih stihova začinjenih pojmovima kakve je volio manirizam. U tekstu se nižu grube slike izravnog učinka, uz znanstvene i teološke navode preuzete iz onoga pravca 17-stoljetne lirike koji se rado priklanjao anatomskim opisima.²² U tanahnoj priči susreću se anđeo i grešnik, koji se budi na poziv nebeskoga stvorenja nakon što je “progutao” pakleno sredstvo za uspavljanje. “Krilati stražar” poziva čovjeka da se iz “crva” pretvori u sunce – tu preobrazbu, koju nitko ne može pojmiti, zaiskao je Bog alkemičar, čija je dobrota “nekvarljiv kruh”. Anđeo pak sa svoje strane

predstavlja višnju volju u geometrijskom ključu, kao “maleno nebo”, “kugla ljubavi” i “središte božanstva”.

Ustroj skladbe potvrđuje običaj da se dva glasa izmjenjuju na istom notnom crtovlju: anđeo-sopran i čovjek-tenor, sve do završne dionice u duetu. Riječ je o retrospektivnoj monodiji, utoliko što ne počiva na recitativno-arijskoj osnovi, nego na rasporedu fraza koji slijedi stihovnu modulaciju. Dijelovi obilježeni binarnim tempom podsjećaju svojom fizionomijom na kantilenu. Autor tu umeće nekoliko madrigalizama (kod ključnih riječi *raggio* – “zraka”, *scuote* – “prodrma”, *transiti* – “prelaziš”), a frazama u 3/4 (ili 3) podaruje fluidniju intonaciju. Završni duet ima u širem smislu strofičan oblik (A A¹ B), dva se glasa sustižu u podražavanju, da bi se potom ponovno stopila u izoritmiji.

Teško je utvrditi kako je i kada Tarsia upotrijebio to ostvarenje. S obzirom na njegovu sceničnost, nije posve neutemeljena pretpostavka da se glazbenik poslužio njime za jednu od brojnih postaja u procesiji Tijelova, kada su Koprani običavali upriličiti predstave po uzoru na sakralni teatar, kako je biskup Tomasini zapisaо u svojim *Komentarima* (“Na blagdan Tijelova ljudi sa sela običavaju nositi stručke mirisnih trava i svakovrsnog cvijeća kojima prekriju i okite pod u crkvama i ceste po kojima će proći procesija [...]. Na najvidljivijim mjestima običavaju ukrasiti ulice i prozore tapiserijama, svilenim plaštovima i svakojakim slikama, a na nekim mjestima naprave nekakve kapelice i oltare, pa oko njih prikažu kakav sveti misterij, djelo i mučeništvo svetaca, a pogotovo u Kopru, Piranu, Bujama i Izoli”).²³ U nedostatku prostora za molitvu poput oratorija, ta se glazba mogla također izvoditi u nekoj kapeli ili plemićkom domu, pri čemu bi generalbas bio povjeren teorbi, violonu i čembalu. Budući da je spomenut Legrenzijev latinski dijalog, valja pojasniti da je formalna podudarnost s Tarsijinom glazbom vidljiva u podjeli na epizode, također imitativne, u dvodijelnom taktu i izrazito izoritmične u trodijelnom taktu. Jedina se razlika sastoji u manjoj dramskoj napetosti kod Legrenzija,²⁴ koji uobičajeni duet pretpostavlja povremenom odvajanjem dvaju glasova u zasebnim dionicama.

- ¹ Usp. I. CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, cit. izd., prilog 1, str. 197-217.
- ² P. MARANGON, *Aristotelismo e cartesianesimo: filosofia accademica e libertini*, u *Storia della cultura veneta*, cit. izd., 4/II, str. 95-114.
- ³ G. F. TOMASINI, *De' commentarj storici-geografici della provincia dell'Istria*, cit. izd.; P. PETRONIO, *Memorie sacre e profane dell'Istria*, cit. izd.; P. NALDINI, *Corografia ecclesiastica o sia descrittione della città e della diocesi di Giustinopoli detto volgarmente Capo d'Istria*, Albrizzi, Venecija, 1700.
- ⁴ M. BERTOŠA, *L'Istria veneta nel Cinquecento e nel Seicento*, "Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno", VII, 1976-1977, str. 138-160.
- ⁵ E. STIPČEVIĆ, *Francesco Sponga Usper (o. 1565-1641). Mletački glazbenik iz Poreča*, MIC, Zagreb, 1990; ISTI, *Gabriele Sponga Usper compositore manierista*, u *Musica, storia, folklore in Istria. Studi e contributi offerti a Giuseppe Radole*, ur. I. Cavallini, "Italo Svevo", Trst, 1987, str. 81-96.
- ⁶ Dostupan je samo u prijeisu što ga je napravio G. RADOLE, *La musica a Capodistria*, Centro di Studi Storico-Religiosi del Friuli-Venezia Giulia, Trst, 1990, str. 50-51 i u prilogu bez paginacije.
- ⁷ Glede manje važnih glazbenika iz obližnje sjeverne Italije do sredine 17. stoljeća, Jerome Roche primjećuje: "Mnogi su sjevernotalijanski crkveni skladatelji bili u stanju samostalno stvarati izvrsnu glazbu, neovisno o bilo kakvim utjecajima"; J. ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Clarendon Press, Oxford, 1984, str. 1.
- ⁸ O Tarsijnom djelovanju u svojstvu orguljaša J. HÖFLER, *Glasbeniki koprskе stolnice v 17. in 18. stoletju*, "Kronika", XVII, 1968, str. 140-144.
- ⁹ Usp. disertaciju J. LULJAŠIĆ, *Psalmi Antonia Tarsie*, Univerza v Ljubljani – Akademija za glasbo, mentor prof. dr. Primož Kuret, ak. god. 1990.
- ¹⁰ J. HÖFLER, *Motetske kompozicije Antonia Tarsie*, "Zvuk", 83, 1968, str. 163-168; ISTI, *Antonio Tarsia – nekoliko dopuna povodom njegove kompozitorske ostavštine*, "Zvuk", 115-116, 1971, str. 305-315.
- ¹¹ Katalogiziran u J. HÖFLER – I. KLEMENČIĆ, *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog*, Narodna in Univerzitetna Knjižnica, Ljubljana, 1967, str. 26.
- ¹² U zgradama su preuzete izvore označe iz kataloga arhiva katedrale.
- ¹³ J. HÖFLER, *Antonio Tarsia – nekoliko dopuna*, cit. izd.
- ¹⁴ Usp. popis u I. CAVALLINI, *Il libro per musica nel litorale istriano tra Cinquecento e Seicento*, u zborniku *Il libro nel bacino adriatico (secc. XV-XVIII)*, ur. S. Graciotti, Olschki, Firenca, 1993, str. 103-104.
- ¹⁵ Prema Höffleru, Tarsia je te skladbe prepisao vjerojatno između 1705. i 1715. godine: J. HÖFLER, *Antonio Tarsia – nekoliko dopuna*, cit. izd., str. 313.
- ¹⁶ G. RADOLE, *La musica a Capodistria*, cit. izd.
- ¹⁷ F. NOSKE, *Sul Dialogo latino del Seicento. Osservazioni*, "Rivista italiana di musicologia", XXIV, 1989, str. 330-346, posebno str. 337.
- ¹⁸ M. GIRARDI, *Per una definizione delle origini dell'oratorio a Venezia e i libretti per oratorio di Bernardo Sandrinelli*, "Rivista internazionale di musica sacra", XIII, 1-2, 1992, str. 112-149.
- ¹⁹ H. E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, sv. I, *The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris*, tal. izd. Jaca Book, Milano, 1986, str. 87-122.
- ²⁰ Oba je izdanja tiskao mletački nakladnik Alessandro Vincenti.
- ²¹ H. E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, cit. izd., str. 114. Može se isključiti da se Tarsia oslanjao na Legrenzijeve oratorije, budući da su skladani od 1665. nadalje, premda se među djelima mletačkog umjetnika pojavljuje i nedatirana četveroglasna *Prodaja ljudskoga srca (La vendita del Cuore umano)* alegorijskog sadržaja; usp. U. SCARPETTA, "La vendita del Cuore umano". *Oratorio*

in due parti di Giovanni Legrenzio, “Rivista internazionale di musica sacra”, I, 4, 1980, str. 477-508.

²² G. BALDASSARRI, “Acutezza” e “ingegno”: teoria e pratica del gusto barocco, in *Storia della cultura veneta*, Neri Pozza, Vicenza, 1983, 4/I, str. 223-247.

²³ G. F. TOMASINI, *De' commentarj*, cit. izd., str. 74.

²⁴ G. LEGRENZI, *Harmonia d'affetti devoti*, cit. izd.

[Slika]

Gianrinaldo Carli, na grafici s kraja 18. stoljeća.

“Čuvstvena glazba” i “ganutljivo kazalište”

Poetika melodrame u *Opažanjima o glazbi* Gianrinalda Carlija

Obnovljeno zanimanje za domaću kulturu prosvjetiteljstva pridonijelo je stvaranju preduvjeta za novo vrednovanje određenih ličnosti, koje su nekoć bile poznate po važnom udjelu teorijskih napisa u svom opusu. Specijalističke studije, koje se bave pojedinim područjima istraživanja, zajamčile su metodološki valjane rezultate tamo gdje je analiza proširena na rade u kojima je uočljiva ovisnost u odnosu na čitav niz najznačajnijih tekstova, to jest na rade koji predstavljaju nastavak jedinstvenoga smjera u promišljanjima. Takav se kontinuitet prepoznaće i u *Opažanjima o staroj i modernoj glazbi* (*Osservazioni sulla musica antica e moderna*, 1786)¹ Gianrinalda Carlija,² djelu čiji se nastanak uklapa u kontekst djelovanja tog istarskog plemića, učenjaka i literata koji je bio u vezi s arkadijskim krugovima u Venetu i s prosvjetiteljskim u Lombardiji.³ U tom smislu primjer Apostola Zena i Carlijevo okretanje novoj historiografiji potvrđuju da je potonji bio u stanju poduhvatiti se kazališne i, u drugom planu, operne problematike s vrlo naprednih pozicija, još od vremena kada je upisao studij na Sveučilištu u Padovi (1739).⁴

Najvažnije faze tog intelektualnog razvoja smještaju se u razdoblje između 1743. i 1746. godine, kada je Carli radio na *Opažanjima*, na “predavanju” *O naravi tragičnog teatra*⁵ i na tragediji *Ifigenija na Tauridi*,⁶ koja je prikazana u Veneciji u kazalištu San Samuele i zaslužila divljenje Gasparea Gozzija, tako da ju je 1745. htio postaviti na scenu.

Opažanja su posvećena bratu Stefanu, koji se također bavio literarnim istraživanjima, a amaterski glazbom.⁷ U proslovu toga nevelikog traktata objašnjava se da je prvi nacrt sastavljen tijekom boravka u Padovi, kada su Carlijev dom pohodili zemljak Giuseppe Tartini i intelektualci Francesco Trento, Ludovico Riva i Jacopo Stellini.⁸ Tih je godina započela Carlijeva sveučilišna karijera u Padovi i bilo je to razdoblje intenzivnog stvaranja u kojemu se mladi Zenov štićenik s poletom ogledao na različitim

područjima, utiskujući pritom pečat osobne ili barem primamljive interpretacije. Uz spontanu ljubav prema glazbi, tekst otkriva da se Carli ne zaustavlja na pukim estetičkim pitanjima nego se upušta u povijesni diskurz, oslanjajući se na Muratorija. S time u svezi može se ustvrditi da je djelo plod dinamičnoga shvaćanja znanja, zahvaljujući kojemu Carli prevladava ograničenja staromodne erudicije, a u korist metode koja objedinjuje spoznaje iz različitih izvora koje su prikupljene proučavanjem srodnih znanstvenih disciplina.⁹

Istini za volju, treba reći da Carli prvi poticaj za svoja *Opažanja* duguje Tartiniju. Pismo upućeno piranskom umjetniku 1743. i tiskano u nastavku na uvodno pismo bratu Stefanu iz 1782. pokazuje da su učenog Istranina rasprave o glazbi privlačile zahvaljujući posjetima kazalištu i umijeću velikoga violinista, kojega je više puta slušao u bazilici Sv. Ante u Padovi.¹⁰ Glede Tartinijevih skladbi Carli tvrdi da se divio inventivnosti i vještini, no da ga nisu duboko ganule; ta je ograda trebala uvjeriti glazbenika da unese promjene u svoj stil i način fraziranja te da se približi ideji jednostavnosti kakvu je prizivao Carli:

stav koji sam zastupao [...] da glazba mora biti čuvstvena, a ne zamršena, bez značenja i isključivo majstorski smišljena, nagnao je Tartinija na razmišljanje o novoj vrsti harmonije; [...] pokazao mi je potom kako umjetnost može postići da prikaže i pobudi ljudske strasti [...]. Riječ je bila o onim sonatama što su zatim priskrbile odobravanje čitave Europe i za koje je Mr. d'Alembert u svojoj raspri o glazbi rekao da su prije čuvstvo i jezik nego zvuk i harmonija.¹¹

Uzme li se u obzir Tartinijeva ponosita čud, malo je vjerojatno da je poslušao savjete učenoga 23-godišnjaka.¹² U svakom slučaju, Carli ponovno posije za svojim traktatom u trenutku kada mu nedostaje samokritičnosti, ali ne i sklonosti samohvali; osim toga, pozivanje na *Napuštenu Didonu*, sonatu o kojoj Alembert govori u svom eseju *O slobodi glazbe (De la liberté de la musique, 1759)*, pokazuje se netočnim. Skladba

je nastala 1734. godine, a Tartini, prema Carlijevim riječima, u svoj rad novine uvodi oko 1743. odnosno u vrijeme kada mu je upućena kritika. To pokazuje da se Carli htio okoristiti glazbenikovom slavom ne bi li u boljem svjetlu prikazao vlastitu autorsku prošlost i vlastito zanimanje za pitanja umjetnosti.

Bjelodano proturječe ne pobija činjenicu da je Tartini promijenio stil. No Carlijeva nepreciznost ima negativne posljedice i na širem planu, jer ostaje bez odgovora pitanje o naknadnim preinakama izvornog teksta *Opažanja*. Autor nas ne izvješće što je od prvočitne verzije sačuvano niti što je sve izmijenjeno tijekom četiri desetljeća, koliko je proteklo između dviju inačica (to jest između rukopisa, koji još nije pronađen, i tiskanoga teksta). Na temelju površne prosudbe reklo bi se da djelo, nastalo na Tartinijev poticaj, nije bilo podvrgnuto značajnim izmjenama.¹³ Pri pomnijem se pak promatranju otkriva, na temelju navoda izvučenih iz recentnih djela, da je Carli barem u nekim dijelovima unio bitne preinake u skladu sa smjerom u kojemu je muzikologija krenula u drugoj polovici 18. stoljeća.¹⁴ Jedno pismo iz 1786. godine, upućeno u Kopar bratiću Girolamu Gravisiju, dokaz je da je djelo u rukopisnom obliku kružilo među poznanicima i da su Gravisi, Tartini i Stefano Carli bili prvi pozvani da mu procijene vrijednost.¹⁵ Ukratko, Gianrinaldi nije bio posve nepoznat napredak što ga je u međuvremenu ostvarila muzikologija, te je odlučio preraditi stare zabilješke i umetnuti traktat kao dodatak na kraju *Američkih pisama* (*Lettere americane*), iz ne naročito jasnih razloga (“potaknut opsegom toga sveska, pridodao sam *Opažanja o staroj i modernoj glazbi*, posvećena grofu Stefanu. Pronaći ćete u njima ponešto novoga”).¹⁶

Svjestan da bi djelo moglo biti podvrgnuto oštrim kritikama, Carli izbjegava usporedbu s autorima koji su došli na glas u razdoblju proteklom između prve i konačne verzije teksta.¹⁷ Zato moli brata da *Opažanjima* pristupi kao prijateljskom izvješću, lišenom stručnosti kakva odlikuje Rousseauova, Alembertova ili Martinijeva djela (tj. autora koje poimence navodi sâm Carli, koji tvrdi da piše “iz posve drugih razloga, a ne zato da uspostavlja dogme o postupcima jedne umjetnosti” koju slabo poznaje).¹⁸

Očito se radi o lažnoj skromnosti, koja je u službi odluke da se djelo konačno objavi i da autor na taj način izrazi vlastite stavove o stanju opere i instrumentalne glazbe.¹⁹ Tipična je to zadaća talijanskog intelektualca otkad je pohađanje kazališta postalo uobičajenim. I erudit u poodmaklom 18. stoljeću, nakon Muratoriјa, Maffeija ili Gravine, kada promišljaju poučnu svrhu prikazivačke umjetnosti ne uspijevaju odvojiti estetsku komponentu od moralnog aspekta.²⁰ To povlači za sobom optužbu za hedonizam koja se nadvija nad operu čitavoga 18. stoljeća te obvezu da se filozof odredi prema “općim načelima jedne umjetnosti”, premda mu nedostaju tehnička znanja, kojima suvereno vlada umjetnik stvaralač (“Upuštati se u potankosti i pitanja o njoj posao je umjetnika”).²¹

U predgovoru *Opažanjima* preuzeto je opće mjesto starije muzikologije, prema kojemu je pjev prvo sredstvo za prenošenje strasti, utoliko što zvuk i riječ imaju zajedničko podrijetlo (radi se o lirskoj genezi koju su toliko voljeli *philosophes*). Ta je teorija osvremenjena Carlijevim čisto znanstvenim pristupom; po njemu, glas poprima različite modulacije u skladu s izmjenama duševnih stanja, dok se osjećaji izraženi pjevom putem suglasja odražavaju u čovjeku, podražavajući u tijelu tkiva sposobna da izazovu “odgovarajuće dojmove”²² (nije mi poznato je li Carli znao za Mesmerov magnetizam, no njegove se zamisli podudaraju s pojmom živčanih vlakana na temelju kojega se još od Willisova vremena čovjeka prispodobljuje s instrumentom koji je u stanju vibrirati zajedno s nekim drugim, zahvaljujući podudaranju između pokreta žica i psihofizičkih procesa povezanih s tkivima).²³

Unatoč deklariranoj neupućenosti u muzikološka istraživanja, Carli se u prva tri dijela bavi strogo teorijskim pitanjima te znanstvene discipline.²⁴ Posljednji, četvrti dio ujednačeniji je zahvaljujući razmatranjima o operi, u kojima se autor neizravno oslanja na raspravu prisutnu kod mnogih suvremenika i na osobne dramaturške izlete (*O modernoj glazbi*).

Polazište su *Antiquae musicae auctores septem grece et latine* (1652) Marca Meiboma,²⁵ tekst iz kojega Istranin preuzima teorijske ulomke iz djelâ Kvintilijana, Gaudencija i Bakheja Geronta, da bi zatim

iznosio predvidljive zaključke o etičkome statusu glazbe, intonacijama, pojmu suglasja i odnosima s lirikom. No tom poznavanju gradiva koje proizlazi iz iščitavanja tekstova prepostavlja dva suda, u kojima je u neku ruku utemeljena izvornost njegovih promišljanja. Carli napominje što spada u mitologiju i ne odaje se veličanju terapeutskih moći zvuka te se ograničava na to da od drevnih spoznaja prigrli ono što je po principu analogije prepoznatljivo i u suvremenosti.²⁶ Potvrda za tu vrstu opreza nalazi se također tamo gdje je riječ o matematičkoj sastavnici u raspravama o glazbi. Na tom području, intuitivnom pristupu valja dati prednost u odnosu na racionalno načelo, pa se zvuk poima osjetilno, a prosudba se oblikuje sukladno ukusu. Estetska narav toga postulata pridaje osjetilima nadmoćnu ulogu unutar bilo koje spekulativne osnove. Iz tog razloga Carli odbacuje svaki pokušaj da se glazbu podredi matematici,²⁷ u usputnoj napomeni u kojoj odjekuju Alembertovi stavovi; potonji, naime, rastezljive kategorije ukusa i invencije suprotstavlja Rameauovim znanstvenim nagnućima.²⁸

U drugom se poglavlju Carli posvećuje istraživanju početaka polifonije, pri čemu se kroz niz prijevoda obraća antičkim autorima kako bi utvrdio je li kontrapunkt bio poznat i u davnini. Nema mnogo smisla ponovno izvlačiti pojam nebeske harmonije iz *In somnium Scipionis* ili opis zbora kod Seneke i Makrobiјa, jer sâm je autor svjestan da nedostaje velikih djela odnosno tekstova iz davnih vremena iz kojih bi mogao išta iscrpsti. Oslanja se stoga na usporedbu s likovnim umjetnostima i ukazuje na to da je perspektiva postojala i kod Grka i Rimljana te da su njome bili nadahnuti renesansni slikari.²⁹ Carli drži da se isto moralo dogoditi i s glazbom; jedini razlog zbog kojega suvremeni umjetnici to pobijaju valja tražiti u njihovom ponosu ili taštini, kako se ne bi osjećali manje vrijednima od starih, budući da je njihova umjetnost omiljena meta u dugogodišnjoj polemici “sur les anciens et les modernes”, tj. o starima i modernima.³⁰ Dakako, uporaba analogije nije od naročite koristi i navodi na pomisao da je Carlijev sud utemeljen na stavovima usvojenim u vrijeme rasprava s padovanskim sugovornicima.³¹ Isto su tako neprimjereni termini u kojima se razlaže o trilerima i drugim modernim ukrasima u svezi s liturgijskom

kantilenom, premda izvrsnost proučene literature uspostavlja u Carlijevom ekskursu određenu ravnotežu (Duchesne, Muratorijeve *Antiquitates*, Mabillonovi ljetopisi itd.).³²

Trećim "opažanjem" Carli nastoji međusobno povezati nastanak različitih glazbeno-scenskih oblika, smještajući u 16. stoljeće podlogu na kojoj su u Firenci mogla niknuti takva djela.³³ Ta je teza preširoko postavljena, ali nije posve promašena, te mu omogućava da prethodnike melodrame prepozna u "kazališnim činovima", gozbama ili pak "scenskim svečanostima", ako ni zbog čega drugog a ono stoga što su se u objema vrstama iskustva okušali isti skladatelji (De' Cavalieri, Peri, Caccini). Iza Carlijevoga razmatranja krije se nesvakidašnja knjiška naobrazba, poduprta spoznajama koje se oslanjaju na smjer u historiografiji kojega je začetnik Crescimbeni, a nastavljač Tiraboschi. Izostaje međutim potpuno slaganje oko preteča, ukoliko se ne zanemari neobična Martinellijeva pretpostavka da su idejne naznake melodrame prisutne već u srednjovjekovnim crkvenim prikazanjima.³⁴ Bez obzira na to razilaženje, umjesno je ovdje zaviriti u raspravu *O naravi tragičnog teatra* iz istoga razdoblja³⁵ gdje Carli uspostavlja prvenstvo kazališne poetike, koja prema *Opažanjima* utječe na poetiku glazbenog teatra. Temeljito propitivanje uloge glazbe u scenskim ostvarenjima prijeći da se ta dva teksta promatraju odvojeno, to više što istraživanje poduzeto u *Naravi* vrlo precizno sagledava dotični fenomen, što je prava rijetkost kod drugih autora.³⁶

Carli prije svega priziva naklonost renesansnih gledatelja prema bajkovito-mitološkim predstavama, koje su sadržavale pjesme i alegorije u tolikoj mjeri da ih se može smatrati malim melodramama ("nova vrsta kazališnog ostvarenja u kojoj su glazba i mitologija određivale predmet, zbog čega se može nazvati melodramom, a o čemu [...] nikada stari Grci i Latini nikakvoga pojma nisu imali").³⁷ Zatim, polazeći od povijesno dokazane postavke, dijeli žanrove u tri različita razreda, koji obuhvaćaju sakralne predstave, svečanosti upotpunjene madrigalima, tragedije i komedije; u drugoj vrsti prepoznaje izvorište za rađanje pastorale i posljeničnu preobrazbu u operu krajem 17. stoljeća (no valja zamijetiti kako

su oštromno tu uključene i Machiavellijeve komedije *Clizia* i *Mandragola*, u kojima se nalaze intermediji).³⁸ Nadalje, preko nesklonosti tragediji, koja izaziva strah i samlost, Carli objašnjava zašto je među gledateljima omiljenija ljudka pastorala, gdje glazba, upečatljiva scenografija i izvjesna odmjerenošć u strastima uspijevaju ganuti “a da ne rasplaču” (“učinak tragedija nije mogao biti drugo nego intelektualno pregnuće rijetkih odabranika Muzâ [...]], ali nipošto opće odobravanje, koje je mogao pridobiti samo pogled na urese te harmonija čuvstvene glazbe što je znala razgaliti a da ne bude zamornom”).³⁹

Dugačka digresija o okolnostima iz kojih je proistekla glazbena drama u *Opažanjima* je znatno skraćena, a propadanje kazališta koje su potaknule najamničke družine podrobno je rasvijetljeno samo u raspravi o tragediji. Neizbjegno je dakle pozvati se na taj tekst; prema Carliju, izostanak dalnjeg širenja tragičnog teatra u uskoj je vezi s uspjehom opere, čije strukturalne slabosti proizlaze pak iz nedostatka jedinstva i logičnoga razvoja, a kako bi se odgovorilo na zahtjeve za raskoši i pjevačkom virtuoznošću (“htjelo se udovoljiti tek čuvstvu pogleda i sluha, začudnim strojevima i scenografijom te treštanjem glazbe što je uveseljavala a da nije proizvodila značenje [...]], zanimanje i ganuće [...]. Nije se dakle mislilo ni na što drugo doli na komedije i glazbene komade, koji su se, da tako kažem, nudili na prodaju, a plaćalo se na ulazu u kazalište”).⁴⁰

U Carlijevo su doba rijetki intelektualci spremni priznati da melodrama predodređena da zagospodari scenom nije ona dvorska, nego da su to prezrena ostvarenja kazališnih družina. Ustvrdiviš iznimnost toga stava, valja podsjetiti da istarski autor zanemaruje dubinske uzroke uspona opere te je mnogo uspješniji u usustavljanju okolnosti koje su postupno pridonijele njezinom nastanku.

Protutežu nedostacima djela *O naravi* predstavlja ustroj *Opažanja* koji počiva na dojmljivoj estetskoj osnovi. Iz potonjega teksta iščitava se da evolucijom umjetnosti upravljuju zakonitosti ponavljanja, nasuprot ideji progresivnog razvoja. Ljudska je narav prema Carliju podložna “neumerenosti želja”, i stoga sili prosudbu da bude u stanju stalne

mijene, zbog čega “najtrajnije stvari” uzmiču pred “urešenima prividnim, čudesnim”.⁴¹ To se dogodilo sa 16-stoljetnom dramom, koju je zamijenila firentinska opera, a to mora biti slučaj i s operom 18. stoljeća, u kojemu će, kako sugerira autor, doći do povratka na polazište.⁴² Razlog je tome što “sudbina svih umjetnosti, kao i svih stvari, vodi se prirodnim zakonima. Početak je skroman, razvoj pravilan i postupan, savršenstvo [...] prolazno i kratkotrajno stanje te začas nastupe propadanje i kvarenje.”⁴³

Pretjerano bi bilo govoriti o cikličnoj teoriji prispodobivoj razrađenijoj osnovi Giambattista Vica, no za postavku o dinamici vječnoga vraćanja koja se odvija u fazama rađanja-razvoja-propadanja te ponovnog rađanja teško je pronaći odgovarajuće onodobne analogije, izuzmu li se Humeove tvrdnje o jednostavnosti i pročišćavanju.⁴⁴ Koliko mi je poznato, taj problem ne zaokuplja samo Carlija nego i one među prosvjetiteljima koji su se povodili za idejom objedinjavanja svih umjetnosti u jednom širem shvaćanju kulture. Takav se spoj međutim ne podudara s istovrsnim kriterijem razvoja ljudskih djelatnosti. Uzmimo primjer 17-stoljetnog romana, optuženog za pompoznost; pa ipak, iz istog je baroknog ozračja proistekla opera, koju Carli (ili Arteaga) označavaju kao klasično ostvarenje zbog pribjegavanja ozbiljnom recitativu, tako različitom od kićenih arija iz istoga razdoblja.⁴⁵ Analogni pokazatelji proturječja potresaju odnos znanosti i kulture. Tiraboschi jedini izražava sumnju glede navodno jedinstvenoga duha vremena, kada se pita kako to da su se u istom razdoblju, 17. stoljeću, mogla roditi dva tako različita genija kao što su to bili Galileo Galilei i Giambattista Marino.⁴⁶ Na to je pitanje moguće odgovoriti samo ukoliko se usvoji rastezljiviji i ujedno precizniji pojam “geometrijskog duha” (*esprit de géométrie*). Ako ideja linearног i beskonačnог razvoja i jest prikladna u znanosti, nije rečeno da je primjenjiva također na umjetnost, kojoj više odgovara ciklično vraćanje, simbol stalnog povratka korijenima. Carli se sa svoje strane udubljuje u to pitanje a da pritom ne razrađuje pojam s obzirom na put što su ga prešle prirodne znanosti i na postignuća povijesne metode. Samo u djelu *O naravi* procjenjuje da nema “isprike za učenjake koji u [17.] stoljeću, najdičnijem kada je riječ o prirodnim i povijesnim

znanostima, nisu znali razlikovati istinu od laži i pridonijeli [su] propasti umjetnosti”; nije stoga jasno kako to da teorija iznesena u *Opažanjiima* kolidira s povjesnom analizom *O naravi*, gdje se veličaju prirodoslovna i historiografska postignuća.⁴⁷

Elio Apih u svezi s time smatra da se u Carlijevim shvaćanjima križaju “stočki fatalizam” i 17-stoljetna moralistička komponenta.⁴⁸ I premda tema prolaznosti potječe iz baroknoga skepticizma, “neizbjegjan kružni tijek” povijesti svakako pripada Carlijevom stoljeću. Osim toga, promišljanja istarskoga grofa podrazumijevaju obnovu barokne drame uz vraćanje Perijevoj, Caccinijevoj i Lullyjevoj glazbi, na temelju postavki koje omogućavaju da se cijene i djela Rafaelova, Ticianova, Petrarkina i Guarinijeva.⁴⁹ To nije posljedica pukoga načela arheološkog spašavanja – također tipičnoga za 17-stoljetni “muzej” – budući da Carli smjera na uzvišenije modele, s ciljem pročišćavanja opere od elemenata neukusa koji je čine površnom. (Želja za novim početkom s polazištem u umjetnosti prošlih vremena u krajnjem slučaju produbljuje oblikovne tendencije kakve su na području književnosti zastupali pripadnici Arkadije, koji su melodrami i instrumentalnom repertoaru naprotiv nijekali povjesnu važnost.)⁵⁰

Pozivanje na razum koje slijedi, svodi se na zamjerke baroknemu duhu, koji je prema Carliju pustio dubokog korijena u ukusu suvremenikâ. Njihova je pozornost, tvrdi on, usmjerena više na roman negoli na povijest, na bajku nasuprot moralu, na pretjerivanja umjesto na red, pri čemu se teži “omami” duha bez imalo “ganuća”.⁵¹ Ta možda pretjerana optužba uklapa se u razmišljanja onih koji su upozoravali na izopačenost opere, što nije bilo toliko posljedica nerazumijevanja (kao u Muratorijsvo vrijeme) koliko želje da joj se vrati ugled, utemeljen u poznavanju primjerenih kanona (odnosno *bienséance* ili pristalosti). Ne čudi stoga što su prvi Carlijevi komentatori pomislili na spoj melodrame i tragedije u nekoj “pofrancuženoj” inačici, što bi za sobom povlačilo sretan završetak i ljubavnu sastavnicu kako bi se udovoljilo sentimentalnom duhu modernoga čovjeka (kao u “mekoputnoj” drami kakvu je Zeno u pismu Girolamu

Gravisiju branio od napada Muratorija, privrženog tradiciji klasičnog teatra i nesklonog novoj kazališnoj vrsti).⁵²

Po tom se pitanju slažem s mišljenjem Guida Tranija,⁵³ premda Carlijev prijedlog ne vodi u literarne utopije mnogih njegovih suvremenika nego u promišljenu reformu tada popularnih predstava. Stoga su stavovi iz *Opažanja* izrazito bliski onima što ih je Francesco Algarotti iznio u *Ogledu o operi* (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755): kako po općem smislu osnovne teze, tako i po razradi pojedinih tema. Carli na srodan način zagovara uklanjanje nedostataka koji operu čine “nakazom” i “izrodom” te predmetom Marcellove satire *Pomodni teatar* (*Il teatro alla moda*), na koju se ukazuje kao na primjerenu porugu na račun izopačenosti što nagrđuje kazališne pozornice.⁵⁴ Među “pretjerivanjima”, okomljuje se na osobitu naklonost prema vještini uškopljenika, a u obračunu s barbarskim običajem kastracije ne uviđa koliko je neuvjerljiv odnos između visoka glasa i muške uloge.⁵⁵ Naprotiv, prihvata tu konvenciju, a kritiku preusmjerava na nevjerodostojnost osjećaja, što je posljedica izričaja kojemu je cilj očarati pjevačkim umijećem. Poput Algarottija, teži ka korjenitoj obnovi teatra, koji određuje kao “višesložnu iluziju” različitih sastavnica, s kojima glazba nije u dovoljno bliskom odnosu. Tako Carli secira tu “nepovezanu” tvorbu, iz čijega organizma želi ukloniti negativne elemente.⁵⁶ Počevši od simfonije, shvaćene kao stalan sustav sačinjen od “dva [stavka] *allegro* i jednoga *grave*” koji uvodi u svaku operu, “bez obzira na to kakva se radnja izvodi na pozornici; stoga jedna od tih simfonija [...] može poslužiti [...] za sve predstave ovoga svijeta”.⁵⁷ Oštra je to kritika, kojoj se suprotstavlja samo Arteaga, a na podjednako ju je nesmiljen način iznio i Gluck, ne bili se “gledateljima nagovijestila radnja” (*Alceste*, 1769).⁵⁸

Za simfonijom slijede recitativ i aria. Slabo zanimanje za scensku vrijednost tih elemenata razlog je što recitativu nedostaje one izražajnosti koja bi, zajedno s radnjom, mogla dovesti do jednog manje mekušnog “pjesničkog čuvstva”.⁵⁹ Aria je pak odvojena od recitativa, čime se na neprimjeren način prekida razvoj radnje. Tako “arijete” iznevjeruju očekivanja dosljedna lirskog “oduška”, nisu “krajnje propitivanje osjećaja”

i zbog skladatelja ne ispunjavaju svoju dramsku funkciju. Iz toga proizlazi da pjevači zanemaruju karakter lika koji glume kako bi se proizvoljno razmetali “trilerima”, “grgljanjima” ili “modulacijama” (“pri čemu se uopće ne vodi računa o tekstu, o tonu, o scenskim zahtjevima”).⁶⁰

Prema Carliju, arija je “izgubila značenje”, pristaje bilo kojemu junaku jer se ne obazire na narav uloge i psihološku dubinu lika. To je dodatno pogoršano ispraznim obrascima koji se koriste u prikazu istančanih verbalnih izraza; optužba je usmjerena protiv tehnika koje počivaju na zvukovnom oponašanju te zasjenjuju radnju i smisao prizora.⁶¹ Carlijeva nesnošljivost prema pojedinosti koja rastače pojmovni poredak mogla bi predstavljati reakciju na *Affektenlehre* odnosno na težnju za mehaničkim prijevodom osjećaja pomoću *figurae*, budući da je cilj prirodnosti govora u ovom slučaju klasična ravnoteža.⁶² Šteta što autor nije u stanju za “jednostavnost” naznačiti određeni postupak, primjerice “govorne arije”, jedine kadre “oponašati prirodu”, kako smatra Algarotti.⁶³ Stoga, za prokazivanjem “neprirodna” strofičkog oblika (“zloglasne” arije *da capo*) ne slijedi nikakvo praktično rješenje koje bi bilo u stanju predočiti krešendo strasti u melodijskoj progresiji.

Iz tih je razloga melodrama postala predstavom održavanja ravnoteže koju se može “usporediti s onom akrobata”.⁶⁴ Krivnju valja pripisati publici koja nezasitno uživa glazbu. U upravo shizofrenom ozračju, kazališta su prisiljena udovoljavati tek želji za novinama, jer se njihovi posjetitelji prema operi odnose kao društvenom običaju, bližemu modi nego umjetnosti.⁶⁵ Ta paralela, koju su već povukli Martini i Algarotti,⁶⁶ pridružuje se osudi zbog zanemarivanja starih opera. Pa ako će se djela likovnih umjetnosti “sviđati tako dugo dok je u ljudi smisla za lijepo”, nema tog opernog modela “koji je uspio postojano se održati”.⁶⁷ Doista, nitko se ne povodi za Perijevim, Vincijevim i Lullyjevim operama (u kojima Carli prepoznaće dostojanstvenost recitativa i umjerenu uporabu arije), dok radovi likovnih umjetnika iz prošlih vremena zadržavaju svoj povlašten položaj i prema sadašnjem ukusu.

Koliko mi je poznato, Carlijevi suvremenici često ovlaš prelaze

preko opernih početaka i donekle površno pristupaju problemu. Glede toga, paradigmatsko iščitavanje Crescimbenija ili očaranost Winckelmannom (vidi pisma)⁶⁸ možda su posređovali u osvjećivanju istarskoga grofa, koji dekadenciji suprotstavlja jedinstven prijedlog reforme. On progovara o ponovnom oživljavanju arhetipova sa svrhom stvaranja nove sintakse. Samo pod tim uvjetima, odnosno putem novoga vrednovanja deklamacije, koja je zapostavljena u korist arije, može se postići pročišćenje sad već nepodnošljive melodrame. Carli u svojoj sintezi priželjkuje glazbu koja bi bila "sestrom" pjesništva, kada bi promišljena mimeza uvjerila izvođače da se ostave pjevačkih prenemaganja kako bi se bolje udubili u ulogu. Uspostavljanje ravnoteže između iluzije i dramskih vrijednosti treba u ovom slučaju uskladiti glazbu sa "stupnjevanjem različitih osjećaja", kako bi se uklonilo ono što prijeći razvijanje radnje i potragu za melodijskom jasnoćom ("Glazba sestra i jezik pjesništva trebala bi pobuditi moje zanimanje za radnju što se prikazuje te postići da se uživim u zbivanja").⁶⁹

Nisu to nove zamisli, a usustavljene su u skladu s očištem koje se djelomice podudara s Gluckovim i Calzabigijevim inovacijama.⁷⁰ Carli se ipak ne izjašnjava o zbivanjima iz šezdesetih godina i kada sudi o slobodi dramaturgije lišene vjerodostojnosti što se zapleta tiče, kao i prirodnosti u izvedbi, oživljava projekt skiciran u djelu *O naravi tragičnog teatra*.

Kako primjećuje Trani, prototip tragedije kakav priziva Carli posjeduje ista obilježja kao i melodrama.⁷¹ Utvrdivši uzroke slabe rasprostranjenosti tragedije, autor pristaje uz poetiku "recepције" u kojoj je predstava plod interesâ publike. Polazeći od tipično prosvjetiteljske konstatacije, primjećuje da su "društveni odnosi" izgnali "svaku stravu što prelazi granice prosječnoga" jer vrijeda "uvriježene navade građanstva" ("nepodnošljiva je strava, to jest barbarski, okrutni, tiranski čini", koji "umjesto da poboljšaju običaje odnosno nadahnu na krepost, u tankočutnim dušama pobuđuju gnjev").⁷² Promijenili su se običaji i na vidjelo izlazi sklonost publike prikazu najtanahnijih osjećaja; antički su tragičari, naprotiv, morali pisati za gledateljstvo sviklo na "zlokobne [...] opačine".⁷³ Odatle neaktualnost tragedije koja je ujedno i odbojnost

prema pjesnicima nesposobnima da prihvate procese kazališta okrenutog ka događajnoj dimenziji. Gledatelj, kako zamjećuje Carli, "mrzi sve što je protivno razvoju same radnje", a

tragedije, koje se prikazuju na prirodan način, potrebuju svako umijeće kako bi pobudile zanimanje u gledatelja, kako bi ga stalno održavale u stanju radoznalosti ne zamarajući ga te kako bi ga napoljetku ganule [...]. Nevjerojatne su pojave na pozornici. Prizor koji zaokuplja i zaslužuje pozornost gledatelja zahvaljujući živom i zanimljivom zbivanju, ostavlja dublji dojam nego stotinu tragedija načinjenih u skladu s općim umjetničkim pravilima. Puk odbacuje sve drugo, a kad dođe vrijeme za gantu, zastaje i zanjemi, osjeća zanimanje i plješće.⁷⁴

Ta načela počivaju na autorovoju društvenoj osviještenosti, te on uspjeh pripisuje "prešutnom sporazumu" koji međusobno trebaju sklopiti glumci i gledatelji kako bi potonji prihvatali scensku fikciju i uživjeli se u zbivanja priče koja se odvija pred njima. Kao primjer poslužila je akrobatska pozornica, koja se sviđa publici premda je gola, i to zato što gledatelji prelaze preko takvih nedostataka kada su zaokupljeni onime što se zbiva na sceni:

Zahvaljujući takvome sporazumu, mjesto i vrijeme gube važnost, a duh gledatelja, zaokupljen zanimanjem za radnju, daje čuvstvu srca slobodu, bez susprezanja kakvo bi mu moglo nametnuti hladno promišljanje [...]. A da je tome tako, dovoljno će biti promisliti kako se često na pozornicama prikazuju farse u izvedbi akrobata. Nema druge scenografije doli zastora [...]. Pa ipak, gledatelj nadoknađuje to maštom i zamišlja kuće tamo gdje ih nema, osobe koje se međusobno ne poznaju.⁷⁵

Opet se dakle priziva teatar u kojem se fabula razvija s lakoćom.

“Pjesnik” će zajamčiti prirodan ton drame posveti li se proučavanju vjerojatnog (koje valja razlikovati od vjernog ili stvarnog) na kojem, prema Batteauxovo teoriji, počiva pokretačko načelo svekolike umjetnosti (“umjetnost se treba sastojati od uklanjanja svemu što je umjetno i priroda jedina treba joj biti učiteljicom. Pjesnik treba [...] biti glumac i treba plakati i ljutiti se kao da je o njemu samom riječ”).⁷⁶ Istodobno, napuci što ih nudi Carli smjeraju na odvajanje tragedije od akademskih krugova, u kojima se nailazi na “jalove spisateljske oglede” pripadnika literarne zajednice. Zaslugu za približavanje vještini kazališnih družina ne može se nipošto pripisati našem autoru, no njegova se promišljanja podudaraju s prigovorima Luigija Riccobonija, glumca koji je prvi ostao očaranim šekspirijanskim teatrom te je promicao tragediju u kojoj neće biti zapostavljeni motivi iz kojih proizlazi nadmoć francuskog kazališta i u koju se uvodi spontana gluma.⁷⁷ Riccoboni se okreće reformi utemeljenoj na korištenju pokreta i na onome što proistječe iz iskustva kakvo je u stanju promijeniti način glume i izvan Italije (primjerice ono Davida Garricka, protivnika nerealno afektirane glume).⁷⁸ Carli sa svoje strane obrazlaže izmjene što ih valja uvesti u kazališnu vrstu koja je došla na loš glas te poruku preusmjerava na takozvani “profesionalni teatar”. U tom kontekstu uspostavlja se veza sa zahtjevima za promjenom na području dramske proze i preustrojem melodrame. Riječ je o smjernicama koje valja postaviti na istu razinu, premda su različiti mehanizmi za njihovo ostvarenje te ih treba prilagoditi svakome od područja posebno. Od tragedije se zahtijeva da napusti aristotelovska jedinstva, zbor i stravu, da se oslanja na vjerodostojnost, prirodnost, logičan razvoj radnje, ljubavne zaplete i ganguće; od opere se traži uživljavanje u uloge, čuvstvena glazba, prirodnost arija, kontinuitet u radnji (uz povezivanje simfonije, recitativa i arije), sretan završetak, krepot i ljubav.

Začudo, Carli se ne dotiče libreta. Prihvata njegovu osnovu, pri čemu nadilazi Gravininu strogost i uzroke skladateljske samovolje ne pripisuje pomanjkanju vještine pisca. Nakon svega napisanog o tragediji, jednako je neobičan izostanak zanimanja za operni siže. Sve to navodi na

zaključak da se najprikladnijima smatraju uobičajeni zapleti s herojskom pozadinom, u skladu s dramaturgijom na temelju koje Carli Zenove librete prispopodobljuje uzornim tragedijama, “svedenima na dostojanstvenu, herojsku, poučnu vjerodostojnost” (također u djelu *O naravi tragičnog teatra* piše: “Njegove drame nisu drugo doli male tragedije prilagođene glazbi”).⁷⁹ Ipak, ništa ne prijeći da se pomisli kako se u Carlijevom srcu ozbiljna drama povlači pred komičnim operama, u godinama koje slijede nakon prvog rukopisa *Opažanja*. Tu sumnju opravdava šutnja o Gluckovoj reformi, koja je zapravo potekla iz revalorizacije tragedije, te rečenice odobravanja upućene *Služavki gospodarici*, slavnom intermecu kojemu su namijenjene pohvale obojene tonovima karakterističnim za Rousseaua.⁸⁰ Točnije, Carli ga tumači kao *terminus a quo* ili začetak koji je u stanju proširiti “istinu” i “novo svjetlo” te predviđa da se i ozbiljna opera može preko njega ponovno uzdići. Poput Rousseaua u *Lettre*, Carli “jednostavnost” Pergolesijevog djela suprotstavlja začudnosti “velikih opera”, što se postiže “kada pjesništvo, glazba, pjevanje, radnja i kulise streme istom cilju”; tako “svi poklanjaju svoju pozornost i zanimanje i svakome je dragoočutjeti u sebi izvjesno ganuće i ugodno zadovoljstvo. To je međutim izgubljeno ili prigušeno u velikim operama.”⁸¹

Šteta je što se naš mislilac ne odvažuje krenuti dalje od toga. Njegov tekst svjedoči o gubitku doticaja s glazbom otprilike poslije 1750. godine, kada odlučuje posvetiti se drukčijim i ozbiljnijim temama.⁸² Gotovo je paradoksalno što on nabraja sljedbenike sentimentalnoga žanra (Jommelli, Piccinni, Traetta), a u njihovim djelima ne prepoznaje trag one tako dugo priželjkivane jednostavnosti.⁸³ To znači da Carli nije razabrao odraze Goldonijeve dramaturgije u šaljivom teatru, počevši od slavne *Cecchine* (prema romanu *Pamela*). Pa ipak, između Carlija i Goldonija uspostavlja se odnos međusobnoga poštovanja, utemeljen na Carlijevom zauzimanju za *Pamelu*, nasuprot inaćici suparnika Chiarija, kao i na pohvali što ju je komediograf uputio Carliju za “prikladna rješenja” ponuđena u djelu *O naravi tragičnog teatra* te za “krepko baratanje osjećajima” i “ljupkost stil-a” u *Ifigeniji*.⁸⁴

Zbog svega toga može se smatrati da se u *Opažanjima* nastavlja prekinuta nit, u programu koji olako prelazi preko istaknutih trenutaka u povijesti onodobne opere. Usprkos dobrom poznavanju žanra *larmoyant* (“plačljivoga”), Carli pročišćava tekst pokojom preinakom kojom ne dosiže korjenit preustroj materije. Dokazano čitanje Winckelmannia, prepiska s Tiraboschijem i želja da se Marcellu i Tartiniju podari klasičan prizvuk⁸⁵ domeću se na potku retrospektivne rasprave koja ostaje izvan stvarnog događajnog okvira. Stoga konačna verzija teksta ne oživljava, nego naprotiv guši polemiku koja je postala dijelom povijesnoga sjećanja; to što je sudjelovao u njoj kao pronicav promatrač navelo je autora na očit grijeh preuzetnosti (“Na glazbeniku je [...] da stvara glazbu; no nikome drugome doli filozofu ne priliči valjano govoriti [...]”).⁸⁶

* * *

U prilogu ovome tekstu preuzimam djelomice str. 422-444 iz III. i IV. dijela Carljevih *Opažanja*, gdje se o melodrami govori pod naslovima *O propadanju starije i moderne glazbe te O modernoj glazbi*.

OPAŽANJE III.

O propadanju starije i moderne glazbe

[422] [...] Sudbina svih umjetnosti, kao i svih stvari, vodi se prirodnim zakonima. Početak je skroman, razvoj pravilan i postupan, savršenstvo nije ništa drugo doli prolazno i kratkotrajno stanje te začas nastupe propadanje i kvarenje.

Jednostavna i melodična glazba bila je prisutna u svih naroda svijeta; stoga pučke napjeve, kao i one provansalskih *Canterres*, ne valja brkati s umjetničkom glazbom što je iz crkava prešla potom u kazališne predstave i scenske svečanosti kakve su se u Italiji održavale u svadbenim i gozbenim prigodama. Ta se umjetnička glazba, sa svojim fugama, obratima i drugim, iskvarila zbog prekomjerne izvještačenosti, i o njoj

[423] govorim. Ne bih znao, nakon Gafurija u 16. stoljeću, koje su razine iskvarenosti te umjetnosti, no valja reći da ih nije malo, ako je nekolicina nadmoćnih genija kao što su Ottavio Rinuccini, Giovanni Bardi i Jacopo Corsi odlučila skloniti slavne glazbenike Jacopa Perija i Giulia Caccinija da se ostave hirovite izvještačenosti i da se posvete skladanju s ciljem da potaknu najtanahnije osjećaje srca. Tada je, na molbu prijateljâ i istih majstora, Rinuccini sastavio *Dafne*, otpjevanu u kući Corsijevih u Firenci godine 1594. Bio je to tek prvi pokušaj, kako za pjesnika, tako i za glazbene skladatelje; no i s jedne je i s druge strane mnogo uspješnija bila *Euridika*, koju su oni uglazbili i koja je otpjevana prigodom vjenčanja Marie de' Medici i Henrika IV. Francuskog što je održano 5. listopada godine 1600.

[424] Nâđao se tada nov stil u čuvstvenoj glazbi, napose u recitativima. Isti je Rinuccini sastavio osim toga *Orfeja i Ariannu* [sic], a potonju je s velikim uspjehom uglazbio Claudio Monteverdi, mletački kapelnik. Njih se može nazvati prvim *dramama* našega kazališta i prvom scenskom glazbom u Italiji. Kažem prvom ne stoga što bi u nas bila novîna pjevati kazališne radnje, u vrijeme kada su, osim scenskih svečanosti iz prethodnoga stoljeća, pjevani prije *Dafne* godine 1590. *Filenov očaj te Satir*, sastavci Laure Guidiccioni, slavne gospe iz Lucce, koje je uglazbio Emilio del Cavalieri, nego je prva jer su oni ispravili umjetničke nakarade i stvorili glazbeni recitativ [...]. [425] [...] pored svega tog nauka, u praksi je nužna bila [426] reforma, a nju su za potrebe kazališnih predstava proveli Caccini i Peri. U to se vrijeme talijanska glazba, kako vokalna tako i instrumentalna, približila savršenstvu i nametnula je svoja pravila čitavoj Evropi [...].

No kako se u umijećima koja su stvar [427] ukusa ljudski stavovi ravnaju više po hiru nego razumu, nije trebalo dugo čekati pa da se i glazbeno umijeće prepusti struji neumjerene i iskvarene raskoši, kojom je Italija bila preplavljenâ i zagušena u svim književnim vrstama. Draže je tada bilo čudesno nego obuzdana trezvenost čuvstava i u kazalištima se nije voljelo ništa drugo osim neobičnih i moćnih naprava smišljenih da iznenade, a ne da se umile osjećajima. Započelo je u Mantovi, a nastavilo se u svim talijanskim gradovima; i Chiabrera sa svojim neobičnim predstavama,

zatim i Beverini s *Darijem* u Mlecima, promicali su to. Iskvariše se tako i pjesništvo i glazba, kao što je svakome dostačno bjelodano i bez dalnjega moga duljenja. Naposljetu su se početkom ovoga stoljeća i jedno i druga počeli opet obraćati jednostavnosti i otmjenosti te su tako nanovo stekli izgubljenu dražest i savršenstvo; a kao što smo u [428] poeziji za kazalište dužnici gospodina Apostola Zena, potom i gospodina opata Metastasia, tako što se glazbe tiče sve hvale valja pripisati Lulliju, Rossiju, Corelliju, Vinciju i još ponekom, a zatim i vama [Tartini], koji ste učitelj znalaca.

[429]

OPAŽANJE IV.

O modernoj glazbi

Priroda, koja je tolikim i tako raznolikim tjelesnim i moralnim čuvinstvima obdarila čovjeka, raznovrsnima je također učinila i osjećaje koji izazivaju užitak, tako da u tome najtrajnije stvari prepuštaju prednost onima koje, urešene prividnim, čudesnim i neobičnim, iznenađuju i očaravaju takorekuć čula i um. Iz toga načela slijedi da je mnoštvu draže da bude zavarano pričinima nego razložno uvjerenje, da je pjesništvo omiljenije od geometrije, roman od povijesti, bajke od pouke, zastranjenje od reda i omama duha od ganuća srca. No budući da je ono što [430] određuje ljudsko djelovanje, onkraj granica postavljenih iskonskim prirodnim zakonima, neumjerenost želja i nepostojanost njihova zadovoljenja, nakon nekoga vremena nastupe zamor i dosada. Prelazi se tada u suprotno stanje, i uza stalno kolebanje, koje najčešće prisvaja sebi ime savršenstva i unapređenja umijeća i ukusa, vraća se nanovo tamo odakle smo krenuli.

Drukčije nije trebalo biti, pa nije ni u glazbi. Giovannija Bononcinija i Pietra Sandonija slavi se iznad svih jer su stali na kraj zloporabi beznačajne izvještačnosti posvetivši se izričaju i jedinstvu melodije, a koristeći s mjerom fuge, obrate, kanone itd. nastojali su iznaći i uspostaviti podudarnost između značenja riječi i zvukova harmonije, predočiti strasti i naposljetu pobuditi osjećaje ljudskoga srca. Tako su Alessandro Scarlatti,

[431] Napuljac Leonardo Leo te Vinci napose u recitativu, kao i Pergolesi, koji je poput orla uzletio iznad svih, ponovno doveli scensku glazbu do onoga stupnja savršenstva koji se nitko nije nadao da će dosegnuti [...].

[432] Mi smo usavršili sva žičana i puhačka glazbala, svakako smo prohodnjim učinili put proučavanja glazbe, pročistili smo njezinu umjetnost, a kako bismo muški glas učinili podatnjijim i višim od ženskoga, utekli smo se pretjerivanju da ih prisilimo da nezasitnosti naših ušiju žrtvuju i sâm zametak potomstva; pa ipak ni nakon svega toga nema strasti koju bi probudila moderna kazališna glazba, nema čuvstva, nema duševna osjećaja da ga se očuti. Ta glazba, nedvojbeno domišljato napravljena, dopadljiva je i očaravajuća; no ne pobuđuje zanimanje u srcu te ono s nelagodom miruje usred sveg tog sjaja orkestra, pjevača, scenografije: sve samih stvari koje bi trebale biti upravljenе tomu da višesložnom iluzijom oblikuju najslađe od svih iznenađenja i od svih ganuća u osjetljivim i tankočutnim dušama.

[433] Simfonija koja prethodi ukazivanju pozornice, naznačuje li nam možda kakva će radnja biti predstavljena, ne bi li slušateljstvo bilo pripremljeno i sklono shvatiti je, kao što su to običavali svirači u drevnim kazalištima, kada su nazočni, prema Ciceronovom svjedočanstvu, *primo in flatu Tibicinis Antiopem esse ajunt, aut Andromacam?* Dva [stavka] *allegro* i jedan *grave* tvore sustav svake simfonije, bez obzira na to kakva se radnja izvodi na pozornici; stoga jedna od tih simfonija može poslužiti i uistinu služi za sve predstave ovoga svijeta. To znači da se glazbeni majstor obično gotovo nikada ne brine o značenju stvari što se predstavljaju, a kojemu bi jedinome trebalo biti upravljeno svako njegovo nastojanje i trud.

A da je tomu tako, pa može li se uopće čuti recitativ u kojemu glazbeno umijeće združeno s izričajem i radnjom pridonosi snazi [434] pjesničkoga čuvstva što izlazi iz usta onih koji se trebaju služiti jezikom bogova te nas izvlači iz nas samih tako da povjerujemo da smo u nekom drugom svijetu? U arijetama, koje jesu ili bi trebale biti ishod prizora i krajnje propitivanje strasti i osjećaja, kako kaže Marcello, ide se više za dojmljivošću nego za harmonijom, pri čemu se uopće ne vodi računa o tekstu, o tonu, o scenskim zahtjevima; a glazbenici, zaboravljajući posve

na radnju i na lik koji predstavljaju, prepuštaju se trilerima, grgljanjima, modulacijama; u stalnome upinjanju i tlačenju svojih pluća gube se u svakovrsnim pretjerivanjima. Te su arijete, k tomu, slijedom posvemašnje zloporabe umijeća, odvojene od recitativa i ničim povezane s refrenom simfonije koja im prethodi; tako da, zaboravivši posve na predmet ili temu prizora koji ih uzrokuje, postaju beznačajnim dijelovima i tako [435] se opera preobražava u puko prenemaganje. Koja je cijena potrebe da se u kazalištu igrom, ili razgovorom, ili ženskim naklapanjima, nadomjesti četverosatna dosada ne bi li se dočekao trenutak kada će se čuti otpjevane tri ili četiri takve izdvojene i beznačajne arijete, koje bi podjednako pristajale i Eneji i Aleksandru i Odiseju. Na taj se način gubi svaki osjećaj srca i ostaje tek divljenje glasu koji bi trebao biti ljudskim, no nije drugo doli oponašanje zvuka frula ili ptica.

Pjevači međutim ne propuštaju opravdavati se kakvoćom glazbe koju moraju izvoditi; skladatelji (barem većina njih), naprotiv, razmeću se ne samo misaonom ili motivskom raznolikošću, nego naizmjence i nasumce miješaju duge i spore ritmove s kratkima i brzima, bahateći se fugama, fugama u protupomaku, obratima, kanonima itd., bez [436] plana i neumjesno; te teže za pohvalama zbog novine i izvrsne vještine, a da u duhu gledatelja ne izazovu nikakva ganuća ili zanosa. Još se gore ogrješenje o zdrav razum zamjećuje kada se kapelnik slijepo drži puke riječi, a ne predmeta; posljedica je toga da u ariji mahnitosti i bijesa, ili u drugoj [ispunjenoj] ljubavlju i boli, ako se kojim slučajem u prvoj nalaze riječi *otac, majka, sin* itd., a u drugoj *oluja, munja, grom* itd., u onoj koristi ljupke i spore ritmove, a u potonjoj ih čini bržima i ozbilnjijima. Tim i drugim čudnim i nerazboritim postupcima pjevači su prisiljeni na nesnosan nemar prema recitativima i na raskalašenu slobodu u arijetama, dok su se strpljivi gledatelji, koji plaćaju, svikli na tupu ravnodušnost. Jer na pozornici se više ne vide Aleksandar ni Semiramida, nego taj i taj gospodin [437] i ta i ta gospođa; a mi smo zadovoljni ako je glazba nova, ako su glasovi lijepi i vješti, ako je scenografija raskošna, s gotičkim građevinama u Augustovo vrijeme, ako je ruho sjajno i Didona se pojavi u krasnoj krinolini. Pjevna

arija, duet, obavezan dio u recitativu: eto što nam je dovoljno, i više od toga ne tražimo. U davnini su nedvojbeno bili mnogo tankoćutniji. *Ako glumac, kaže Ciceron, donekle pretjera u pokretu, ili ako u izgovoru stihova skrati ili produlji slog više nego što treba, izviždi ga se i otjera.*

Ja ne govorim ni o čemu drugom doli o zloporabi i iskvarenosti glazbe našega vremena, a tješim se time što je Marcello *Kasandrom*, *Timotejem* i *Psalmima* dao primjere toliko različite od običaja skladateljskih, kao što to čine takoder [438] Jumelli, Sassone i mnogi drugi. No te se umjetnike ne oponaša, a i oni se sami moraju katkada prepustiti struji i povoditi se za izopačenim ukusom mnoštva, koje želi da kazalište ne bude jedinstven cilj ugodne i tankoćutne zabave, nego da bude sredstvo kojim će se drugi predmeti ispuniti zanimljivostima ili strastima. Slijedom toga, ne treba se čuditi što na pozornicama manjka bilo kakva reda i stege te što pjevači ne haju za drugo doli za one dijelove ili arije koje se napose njih tiču, neovisno o cjelini na koju bi se trebali nadovezivati. Tako glazbena opera oblikuje predstavu koja se može usporediti s onom akrobata i plesača na užetu koji bez povezivanja i ulančavanja radnji, tek izvanrednim i opasnim skokovima iznenađuju, a pritom ne razgaljuju, ispune vrijeme od četiri sata a da ne pobude zanimanje i nakon što su dobro plaćeni izlažu se [439] pokudama i ruženju a da ih to ne dozove pameti.

Nije da nam posve manjka čuvstvene glazbe. Međučinovi i šaljive operete poput *Služavke gospodarice* dokaz su tomu. Kada pjesništvo, glazba, pjevanje, radnja i kulise streme istom ciljem, svi poklanjaju svoju pozornost i zanimanje i svakome je drago očutjeti u sebi izvjesno gauće i ugodno zadovoljstvo. To je međutim izgubljeno ili prigušeno u velikim operama, koje prati neumjeren rasipanje. Pouzdanim se čini da se iz toga velikog rasipanja rodila sklonost prema takvim [operama], budući da je u čovjeku više obijesti i taštine nego osjećajnosti i [440] razuma. Azijski vladari idu u rat neudobno jašući na golemiti i sporim slonovima, umjesto da sigurnije i udobnije putuju na konjima.

Nije točno da se glazba, zato što je umjetnost koja ovisi o ukusu, mora mijenjati kao što se mijenja oblik uresa muškaraca i žena, koji

Izlaze iz tora kao ovčice
po jedna, dv'je il' tri, dok druge stoje
sramežljivo obarajuć gubice;
pa kako prva, i druge se roje
i uz nju stišću ako ona stane,
blage, a zbog svrhe ne znaju koje.

Jer glazba je oduvijek s razlogom bila ubrajana među umjetnosti; a umjetnosti sve redom imaju vrste, obrasce, zakone i granice savršenstva i ljepote, izvan kojih se nalazi u izobličavanja i ružnoću. Oponašanje prirode i ljudskih osjećaja [441] tvori osnovni predmet kiparstva, slikarstva, pjesništva, pa i graditeljstva; stoga se djela koja su se jednom svidjela prije dvadeset stoljeća još uvijek svidaju, i sviđat će se tako dugo dok je u ljudi smisla za lijepo; tako će vječna djela, za sve vijeke, biti Venera Medicejska, Apolon Belvederski, Heraklo Farneski itd., kao i slike Rafaelove, Ticijanove, Guidove, Correggiovе, Paolove itd., te pjesme Petrarkine, Ariostove, Tassove, Guarinijeve itd., da ne spominjemo Homera, Vergilija, Horacija itd. Nasuprot tomu, što nam uopće preostaje od glazbe? Koja se vrsta, koji se obrazac uspio postojano održati i treba ga oponašati? Možda način Jacopa Perija? onaj Giulia Caccinija? Lullijev? Corellijev? Vincijev? I gdje su njihova djela? Tko ih poznaje? Može ih se smatrati izgubljenima, kao što će izgubljena biti ona koja danas mame pljesak i [442] pohvale ljubitelja novoga. No to su, kažu mi, zastarjele stvari. A otkad su priroda, ljepota, sklad, razbor napisljeku i zdrav razum postali zastarjelima? Grčka i rimska kameja, kip, mogu se starima, pa treba li ih zato stavljati u zapećak i prezreti? Koji bi smušenjak modernu kameju ili suvremen kip pretpostavio tim drevnim umjetničkim čudima? Potreba s kojom se suočavamo, da želimo stalno novu glazbu, najuvjerljiviji je dokaz njezine nesavršenosti: jer u potrazi za novinom ne traži se drugo doli ono dobro i savršeno što se nikad ne nalazi; pa se stoga ove godine gnušamo prošlogodišnje glazbe, izuzev pokoje izdvojene skladbe, a dogodine ćemo prezreti onu koja je ove godine podnošljiva.

Kad bi me se pitalo što bih želio [443] u scenskoj glazbi? Ni trenutka ne bih okljevao da odgovorim da želim *iluziju i predstavljanje*. Glazba sestra i jezik pjesništva trebala bi pobuditi moje zanimanje za radnju što se prikazuje te postići da se uživim u zbivanja, u doživljaje, u strasti osoba što se pretvaraju da postoje na pozornicama. Volio bih da se sakati kraljevi i ljupke kraljice, umjesto da strijeljaju očima prema ložama i namiguju orkestru i parteru, užive u lik koji utjelovljuju te da se pobrinu da se oslobole svih mana, navika, nedosljednih postupaka koji su im u duh usaćeni odgojem; da su im pokreti dolični, pjevanje pravilno i primjereno stupnjevanju različitih osjećaja što se hine i prikazuju i koje valja prenijeti našoj osjećajnosti, da se izbace svi proizvoljni trileri, modulacije, refreni, neumjesna ponavljanja što mi oduzimaju i remete buđenje čuvstava i rastjeruju svaku [444] ugodnu iluziju što izaziva užitak. Volio bih, ukratko, da bude odbačena nepromišljena igra razuzdane mašte i hira, da se nauči jezik srca i da sve sastavnice streme tomu da podare ne samo ljupku nego i zanimljivu cjelinu. Harmonija, kaže Plutarh, mora *biti izraz pjesništva*. A budući da je drevna glazba bila takva, vjerujem da mogu tvrditi da je ta glazba bila *čuvstvenija* od naše, dok je potonja izvještačenija [...].

- ¹ Tiskana u sv. XVI *Opere del signor commendatore don Gianrinaldo conte Carli*, Imperial Monistero di Sant' Ambrogio Maggiore, Milano, 1786; prvi je na Carlijev tekstu upozorio P. LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Fontana, Milano, 1826, sv. III, str. 127: "Autori koji se bave razlikama i učincima starije i moderne glazbe" ("Autori che trattano della differenza e degli effetti dell'antica e moderna musica").
- ² S Carlijevim sam se djelom prvi put susreo 1987. godine, kada sam prigodom XVI Sesja muzikologiczną na Sveučilištu u Varšavi predstavio pregledni rad o *Opažanjima*. Ne bih se ponovno upustio u iščitavanje da me na to nije potaknuo prijatelj Antonio Trampus, intelektualist i rijetko upućen sugovornik o temama iz julijske kulture i prosvjetiteljstva.
- ³ Nezamjenjiva je izvrsna monografija E. APIHA, *Rinnovamento e illuminismo nel '700 italiano. La formazione di Gian Rinaldo Carli*, Deputazione di Storia Patria per la Venezia Giulia, Trst, 1973; nadalje: A. TRAMPUS, "L'uomo libero" di Carli, Beccaria e i riformatori del Settecento, "Archeografo triestino", k. IV, XLIX, 1989, str. 197-216; ISTI, *Nuovi orientamenti metodologici e prospettive storiografiche nella ricerca sulla vita e l'opera di Gianrinaldo Carli e l'illuminismo lombardo*, "Archeografo triestino", k. IV, LI, 1991, str. 275-295.
- Ovako u tom članku Antonio Trampus sažimlje Carlijev životopis: "Rođen u Kopru 1720. godine, školovao se najprije u rodnom gradu kod pijarista, a zatim u Furlaniji, u Flambru, kod opata G. Binija, gdje se posvetio humanističkim i prirodnim znanostima [...]. U Kopru je zajedno s nekolicinom mladih prijatelja osnovao Akademiju radišnih, a u Veneciji, na poticaj opata Binija, upoznao je i družio se s Apostolom Zenom. Godine 1739. upisao je studij na Sveučilištu u Padovi, gdje je diplomirao te nedugo nakon toga dobio mjesto predavača pomorske teorije i zatim katedru za geografiju. U Padovi se pridružio Akademiji sklonjenih, kojom je potom i ravnao [...]. U razdoblju od 1750. do 1760. objavio je brojna djela, mnogo putovao po Italiji, živio u Veneciji, Milansu, Toskani i naposljetku u Kopru, gdje je ostao sve do 1764. godine, kada se, shvativši da tamo ne može ostvariti svoje profesionalne ambicije i ne mogavši se više nositi s ozračjem kulturne periferije, preselio u Milano i ojačao veze s lombardskim reformatorima te s austrijskim političkim i gospodarskim vlastima. Godine 1765. Carli je imenovan predsjednikom Vrhovnog gospodarskog vijeća u Milansu i na tom je položaju stekao ugled kod državnih vlasti i Marije Terezije svojim istraživanjima na području financija i odlučnim zalaganjem za provođenje reformi zajedno s Pietrom Verrijem; kada je 1771. ukinuto Vrhovno gospodarsko vijeće, Kopranin je imenovan predsjednikom Kraljevske fiskalne uprave; na tom je položaju ostao do 1780. godine, odnosno do smrti Marije Terezije, kada je predao molbu za umirovljenje, što iz zdravstvenih razloga, što zbog novih političkih smjernica Josipa II [...]. Umro je 1795. u Cusanu kraj Milana."
- ⁴ E. APIH, *Rinnovamento e illuminismo*, cit. izd., str. 58-71.
- ⁵ G. R. CARLI, *Dell'indole del teatro tragico, discorso accademico recitato in una conversazione letteraria in Venezia addì XXVIII ottobre 1744*, objavljen najprije u "Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici" oca Calogerà (Occhi, Venecija, 1746, sv. XXXV), a zatim u Carlijevim *Opere*, cit. izd., 1787, sv. XVII. Usp. G. TRANI, *Gian Rinaldo Carli e la tragedia*, "Annuario del R. Liceo Scientifico di Pisino", Coana, Poreč, 1928.
- ⁶ G. R. CARLI, *La Ifigenia in Tauri. Tragedia nuova d'un accademico ricovrato*, Recurti, Venecija, 1744, zatim u *Opere*, cit. izd., sv. XVII.
- ⁷ Vidi uvodno pismo "Gospodinu grofu Stefanu Carliju u Kopru" ("Al sig. conte Stefano Carli a Capodistria") u G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 331-337, s nadnevkom 5. ožujka 1782. u Milansu. O umjetničkim interesima brata Stefana pisao je B. ZILLOTTO, *Del conte Stefano Carli e anche di Carlo Goldoni*, "Archeografo triestino", k. IV, XIV-XV, 1948, str. 273-278; također poglavljje *Il principato di Gianrinaldo Carli, 1757-1760*, u ISTI, *Accademie e accademici di*

Capodistria, cit. izd., str. 181-203, te A. TRAMPUS, *Suggerimenti graviniane nel pensiero di Stefano Carli sulle origini di Cittanova*, "Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno", XIX, 1988-89, str. 237-253.

⁸ "Kad ste već izrazili tu želju, eto pred vama onih opažanja o glazbi što su prije četrdeset godina sastavljena na poticaj našega Giuseppea Tartinija i od kojih vam obećah jedan primjerak [...]. No šaljući vam to štivo svakako se moram zacrvjeti, jer osim što je ništavno djelce iz rane moje mladosti, vama ga šaljem, vama koji učenim istraživanjima te proučavanju grčkoga i orijentalnih jezika vješto pridružujete bavljenje glazbom [...]. [Tartini] mi je bio nježno odan i često mi je pravio društvo što u mojoj domu što u ljjetnikovcu profesora Fiorea, gdje su se u doba šetnje sastajali otac Stellini, Lodovico Riva, profesor Bresciani, grof Francesco Trento i drugi, i gdje se ponajviše o glazbi raspravljalo"; *Osservazioni*, cit. izd., str. 331-332.

⁹ Takav spoj ipak nije uvijek objektivan. O metodologiji Carlija kao povjesničara usp. E. APIH, *Rinnovamento e illuminismo*, cit. izd., str. 45-46.

¹⁰ "Gospodinu Giuseppeu Tartiniju u Padovi" ("Al sig. Giuseppe Tartini a Padova"), pismo s nadnevkom 21. kolovoza 1743. u Veneciji, u G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 338-343; tiskano je uz Tartinijeva pisma u B. ZILLOTTO, *Gianrinaldo Carli e Giuseppe Tartini (con tre lettere inedite)*, "Pagine istriane", II, 7, 1904, str. 225-226.

¹¹ Ulomak je dio navedenoga pisma Stefanu. Enciklopedist d'Alembert spominje se u svezi s djelom *O slobodi glazbe* (*De la liberté de la musique*) iz 1759. u kojemu je izrazio svoje divljenje *Napuštenoj Didoni* (*Didone abbandonata*) iz *Sonata za violinu, violončelo i čembalo posvećenih Njegovoj Preužišenosti Girolamu Ascaniju Giustinianiju [...] op. I* (*Sonate per violino e violoncello e cembalo dedicate a sua eccellenza Girolamo Ascanio Giustiniani [...] op. prima*, Le Cene, Amsterdam, 1734): "Autori koji skladaju instrumentalnu glazbu neće stvarati drugo doli isprazan štropot tako dugo dok ne budu imali na pameti, po uzoru primjerice na slavnoga Tartinija, radnju ili izraz koje valja prikazati. Neke sonate, premda malobrojne, posjeduju tu prednost, tako poželjnu i nužnu kako bi se svidjele ljudima dobrog ukusa. Navest ćemo jednu, koja nosi naslov *Napuštena Didona*. Riječ je o vrlo lijepom monologu; vidi se tu kako se brzo i vrlo upečatljivo smjenjuju bol, nada, očaj, u različitim stupnjevima i njansama; ta bi se sonata lako mogla pretočiti u vrlo živ i ganutljiv prizor"; u J.-B. LE ROND D'ALEMBERT, *Oeuvres complètes*, Belin, Pariz, 1821, sv. I, str. 544.

¹² Usp. P. PETROBELLINI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, "Nuova rivista musicale italiana", I, 1967, str. 673-674, sada dostupno i u knjizi: P. PETROBELLINI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, LIM, Lucca, 1992, str. 21-48.

¹³ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 331. Čudno je što Carli ne spominje svoje glazbene interese osobama s kojima se dopisivao tijekom svoga boravka u Padovi. Pa ni opatu Biniju, koji je s Carlijem raspredao o suvremenom mletačkom kazalištu i o "predavanju" *O naravi tragičnog teatra*, u pismima 63, 65, 72 i 80 iz godina 1746. i 1750-51. koja su pohranjena u Fondu Bini pri Kaptolskom arhivu (Archivio Capitolare) u Udinama. Usp. poman prijepis što ga je izradio D. D'ARRIGO, *Un carteggio inedito fra Gianrinaldo Carli e Giuseppe Bini*, diplomski rad, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Trieste, ak. god. 1974-75, mentor prof. dr. Giuseppe Petronio, str. 220-221, 223, 232 i 241; također E. APIH, *Un carteggio inedito fra Gianrinaldo Carli e l'abate G. Bini*, "Pagine istriane", k. IV, XII, 5-6, 1962, str. 37-44.

¹⁴ Znakovite su obavijesti o teoretičarima koji su djelovali od karolinškoga doba pa sve do talijanske *ars nova* (kao što su Odon, Guido iz Arezza, Franco iz Kölna, Marchetto iz Padove), a koje su preuzete iz G. B. MARTINI, *Storia della musica*, Dalla Volpe, Bologna, 1757, sv. I, rasprava II, str. 176 i dalje; usp. G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 417.

¹⁵ Vidi proslov traktata i pismo Girolamu Gravisiju, poslano 12. srpnja 1786. iz Milana; B. ZILLOTTO,

Trecentosessantasei lettere di Gian Rinaldo Carli capodistriano cavate dagli originali e annotate,
“Archeografo triestino”, k. III, VI, 1911, pismo 279.

¹⁶ *Isto.*

¹⁷ U proslovu (*Osservazioni*, cit. izd., str. 334) autor precizira da je muzikologija znatno uznapredovala otkako je on sastavio svoj traktat: “Nakon toga vremena, filozofi i profesori uzeli su pisati o glazbi, a među njima i Tartini glavom, premda je on prevelik platonist, a preslab mjernik [aludira na ne uvijek točne proračune u teorijskim djelima toga glazbenika]. Vi dobro poznajete ono što su napisali Rameau, Rousseau, Mr. D'Alembert, kao i otac Martini, otac Sacchi, opat Eximeno, a ja ne bih volio da ova opažanja uspoređujete s tako učenim i iscrpnim rasprama”; upućuje se ovdje na dobro poznata onodobna djela, pa bi suvišno bilo navoditi za njih precizne podatke.

¹⁸ *Isto.*

¹⁹ *Isto*, str. 335-336: “iskvaren ukus tako je duboko ukorijenjen da se i dirigenti i glazbenici, podjednako kao i slušateljstvo i kazališni gledatelji, natječu ne bi li nas nagnali da zaboravimo da i srce i čuvstvo žele biti uključeni i pronaći u predstavi nešto za sebe; dok u takvome kazalištu iluzija, ako nije potpuna i dosljedna, umjesto da zabavlja, izaziva dosadu i gnušanje [...]. No ja kažem da većina skladatelja traži novinu u pukome majstorstvu, umjesto da proučava ljepotu harmonije u oponašanju prirode.”

²⁰ Usp. R. DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, u *Storia dell'opera italiana*, ur. L. Bianconi i G. Pestelli, EDT, Torino, 1988, dio II. *I sistemi*, sv. VI. *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, str. 17-54. O kolebanjima između moraliziranja i istraživanja semantičke samodostatnosti (autonomije) u stavovima o pjesništvu kod Muratorija i drugih teoretičara u 18. stoljeću, usp. još uvjek valjane sudove što ih je iznio M. FUBINI, *Dal Muratori al Barretti. Studi sulla critica e sulla cultura del Settecento*, Laterza, Bari, 4. izd. 1975, 2 sv., pog. *Le “Osservazioni” del Muratori al Petrarca e la critica letteraria nell’età dell’Arcadia* (str. 49-173) i *Arcadia e illuminismo* (str. 335-425).

²¹ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 337. Stav da povjesničar polaze pravo na proučavanje kazališta, kao fenomena iz područja kulture i društvenih običaja, razabire se i u djelu *Italske starine (Antichità italiane*, 1788-91), o kojem F. SALIMBENI, *Gian Rinaldo Carli scrittore di storia, u Musica, storia, folklore in Istria*, cit. izd., str. 97-107.

²² G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 344-345.

²³ Usp. na tu temu P. GOZZA, *Gli straordinari effetti della musica in padre Martini e nella cultura del suo tempo*, u *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento europeo*, ur. A. Pomplilio, Olschki, Firenca, 1987 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 12), str. 81-92.

²⁴ Naslovi su pojedinim dijelova: *O glazbi općenito (Sulla musica in generale)*, str. 334 i dalje; *Jesusi li stari znali za kontrapunkt (Se gli antichi conoscessero il contrappunto)*, str. 373 i dalje; *O propadanju starije i moderne glazbe (Della corruzione della musica antica e moderna)*, str. 407 i dalje; *O modernoj glazbi (Della musica moderna)*, str. 429 i dalje.

²⁵ Elzevier, Amsterdam, 1652.

²⁶ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., na str. 352 piše: “harmonije frigijskog načina zasigurno su mogle raspaliti bijes i biti vrlo prikladne za ratovanje, kao što je to i vojna glazba kakva se kod nas izvodi”; no na str. 360 izrazito kritički dodaje: “Drevna je glazba nama ono što je Amerika bila prije Kolumba [...] kakva je uistinu bila ta umjetnost, kako se izvodila i svirala, usudio bih se tvrditi da nitko ne može dokazati.”

²⁷ *Isto*, str. 372: “Mi međutim nipošto nećemo skrenuti s puta pa se povesti za smutljivim određenjima i proizvoljnim primjenama načina i oblika što su ih rabili drevni filozofi i pisci tamo gdje su raspravljali o umijeću kakvo je glazba, kojom u većoj mjeri ravnaju osjećaji nego kruta aritmetička pravila, kojima se nastojalo nju podrediti; pa ćemo drugima prepustiti brigu da zarone u ocean

kojemu ja ne uspijevam sagledati granice.”

²⁸ Usp. E. FUBINI, *Gli encyclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino, 1971, str. 57-91 i *passim*.

²⁹ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 378-379: “To dotječe da spoznamo kako temeljni antički spisi i isključivo napuci o razmjerima ne dostaju da pojmimo umjetničko savršenstvo u ona lijepa grčka vremena. A ono što bi se zbilo kada su u pitanju slijekarstvo i kiparstvo, da nema kipova i utemeljenih dokaza, valja s razlogom pretpostaviti i u slučaju glazbe, čija djela nismo baštinili i ne raspolažemo nego temeljnim kratkim raspravama te malobrojnim i zbrkanim ulomcima filozofâ i govornikâ.” Za navode iz latinskih pjesnika i filozofa, usp. str. 382-386. Carli u ovdje navedenom tekstu u izvorniku koristi pojam *monumenti* u modernom značenju riječi, dakle za raznovrsna važna djela baštinjena iz prošlosti, što pretpostavlja poznavanje materije s područja povijesti umjetnosti koje ne počiva samo na iščitavanju Muratorijevih tekstova, nego i onih Bianchinija, Winckelmanna i Mengsa.

³⁰ *Isto*, str. 375: “Uvelike sumnjam da u takvome nepovoljnometu imu udjela naše samoljublje te onaj ponos zbog kojega se smatramo na neki način više vrijednima od starih, ako priznajemo da smo u toliko toga manje vrijedni od njih.”

³¹ Povedemo li se za onime što stoji u proslovu: *isto*, str. 332-333: “ja sam [...] po pitanju kontrapunkta bio na strani starih”.

³² *Isto*, str. 391 i dalje (vidi poglavito str. 400).

³³ *Isto*, str. 422 i dalje.

³⁴ A. LUPPI, *Music and Poetry in Vincenzio Martinelli's "Lettere familiari e critiche"* (London 1758), “International Review of the Aesthetics and Sociology of Music”, XIX, 2, 1988, str. 149-160.

³⁵ Za podatke o tom djelu usp. ovdje bilj. 5; podrazumijeva se da je djelo nastalo istih godina kada su *Opažanja* sastavljena, a ne kada su objavljena.

³⁶ Za razliku od Carlija, Arteaga primjerice olako odbacuje podrijetlo iz 16-stoljetnih bajkovitih djela: “Onodobna pastoralna moda, izazvana slavom što su je stekli *Vjerni pastir* i *Aminta*, navela je Rinucciniju da za predmet svojeg ostvarenja odabere pastirsku bajku [...]”; S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Palese, Venecija, 2. izd. 1785, sv. II, str. 252.

³⁷ G. R. CARLI, *Dell'indole del teatro tragico* [...], cit. izd., str. 23.

³⁸ *Isto*, str. 25-26.

³⁹ Kurziv je moj; *isto*, str. 28-35 *passim*: “Te tragedije, iako su stekle privrženost i pohvalu učenih ljudi, nikada ipak nisu uspjele dosegnuti a kamoli nadmašiti uglazbljene komade [...]. Strah i samilost, što bijahu dvama predmetima tragedijâ, nisu u tom stoljeću mogli u potpunosti zaokupiti talijanske duše, sve više i više smeksane ljubavlju, glazbom i najtankocutnijim strastima srca; stoga se pomislilo [...] da će bolje biti krenuti drugim putem i uz novu jednozvučnu vrstu, dugovječnu i ozbiljnu. Bje to *pastorala* [...]. Ta su se djela zborno pjevala i zasjenila su sva ostala od te vrste što su im prethodila [...]. U vrijeme kada su se nove pjesničke divote prikazivale u kazalištu usavršavala se glazba; ili, bolje rečeno, pročišćavala se od svih onih mana što su je nagrdile na štetu srca. Obnovitelji njezini bili su Giulio Caccini i Jacopo Peri. Ottavio Rinuccini skladao je za njih djelo nove vrste koje je cijelo trebalo otpjevati, a zamisao za to preuzeo je od svečanosti iz prethodnoga stoljeća [...]. Bje to *Dafne*, izvedena prvi put u kući Corsi ljeta 1594, a to je i prva glazbena drama što se ikada čula, no nadmašila ju je *Euridika* istog autora, izvedena ljeta 1600. s novom glazbom u recitativima.” Ma kako neprihvatljivo bilo to mišljenje, zaslžuju pozornost riječi posvećene Polizianovom *Orfeju*: “*Orfej* Angela Poliziana [...] kratak je komad; no [...] na temelju metričke i scenske raznolikosti može se proglašiti prvim obrisom melodrame” (str. 36).

⁴⁰ *Isto*, str. 44-45.

⁴¹ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 429-430.

- ⁴² *Isto*, str. 430.
- ⁴³ *Isto*, str. 422. Filozofskim je tonovima manje obilježeno Arteagino "žaljenje" zbog propadanja umjetnosti i talijanske opere, čija je evolucija "nalik krivulji što je u svemirskom beskraju opisuju planeti uokolo tijela koje im služi kao središte". Zato "putanja umjetnosti ima svoj začetak, rast te neizbjegno i sigurno propadanje, kako je to s kretanjem nebeskih tijela"; S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale*, cit. izd., sv. II, str. 177.
- ⁴⁴ Carlijevim zanimanjem za Vica pozabavio se B. ZILLOTTO, *Accademie e accademici di Capodistria*, cit. izd., str. 186.
- ⁴⁵ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 424.
- ⁴⁶ Usp. E. RAIMONDI, *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Vita e Pensiero, Milano, 1989, pog. *Letteratura e scienza nella "Storia" del Tiraboschi*, str. 131-138.
- ⁴⁷ Takoder u djelu *O naravi* drži uputnim navući "koprenu na stoljeće antiteza i paradoksa u umjetnosti" (*Dell'indole*, cit. izd., str. 45); u *Opažanima* veliča Perija i Rinuccinija "jer su ispravili umjetničke nakarade i stvorili glazbeni recitativ" (*Osservazioni*, cit. izd., str. 424).
- ⁴⁸ E. APIH, *Rinnovamento e illuminismo*, cit. izd., str. 58.
- ⁴⁹ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 440-442.
- ⁵⁰ Čak i to što su dva člana Arkadije, Pier Jacopo Martello i Giuseppe Riva, prihvaćala operu, dokazuju da ona ni više od stoljeća nakon svoga nastanka još nije postala predmetom povijesnih istraživanja; tek kasnije započet će se s usporedbama između suvremene i izvorne opere, na tragu proučavanja starijeg pjesništva i obnove koju je zastupala slavna akademija. O Martelli i Rivi usp. C. GALLICO, *P. I. Martello e la poetica di Aristotele sul melodramma*, u *Studi in onore di Luigi Ronga*, Ricciardi, Milano – Napulj, 1973, str. 225-232; F. DEGRADA, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal barocco al romanticismo*, Discanto, Fiesole, 1979, sv. I, pog. *Una minuscola poetica del melodramma tra Barocco e Arcadia*, str. 27-39. Napose o odnosu talijanske kulture prema melodrami početkom 18. stoljeća i o novoj francuskoj tragediji, usp. P. WEISS, *Teorie drammatiche e "infranciosamento": motivi della "riforma" melodrammatica nel primo Settecento*, u Antonio Vivaldi. *Teatro musicale, cultura e società*, ur. L. Bianconi i G. Morelli, Olschki, Firenca, 1982 ("Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani"), 2), str. 273-296.
- ⁵¹ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 429.
- ⁵² U pismu, s nadnevkom 3. studenoga 1730. u Veneciji, Zeno pomirljivo govori o "nedostacima" opere (učestalo mijenjanje scenografije, "arijeti", klimavo jedinstvo radnje itd.) te dodaje da u operi "prekomerno vlada mekoputna strast, to jest ljubav, i čini se da je bez nje nemoguće skladati prihvatljivu scensku bajku"; preuzeto iz R. GIAZOTTO, *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Bocca, Torino, 1952, str. 18-20.
- ⁵³ G. TRANI, *Gian Rinaldo Carli e la tragedia*, cit. izd.
- ⁵⁴ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 431.
- ⁵⁵ *Isto*, str. 432.
- ⁵⁶ *Isto*, i F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Coltellini, Livorno, 2. izd. 1763. Iz potonjega izdanja citiram: "Krvnjom zbrke što vlada među različnim njezinim sastavnicama, od oponašanja ne ostaje ni traga, posvema se rasplinjuje iluzija, koja se može roditi samo iz savršenoga sklada rečenih sastavnica; tako ispada da je opera, jedna od najdomišljatijih tvorevina ljudskoga duha, tek labav, nesuvršao, neuverljiv, nakazan, groteskan sklop" (str. 9). Carli je bio u kontaktu s Algarottijem, kako svjedoči pismo objavljeno u B. ZILLOTTO, *Trecentosessantasei lettere*, "Archeografo triestino", k. III, VII, 1913, pismo 333.
- ⁵⁷ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 433; Algarotti napada simfoniju kao "nešto odvojeno i posve različito od drame, kao tandrkanje [s ciljem da se] zagluši slušateljstvo"; F. ALGAROTTI, *Saggio*

sopra l'opera in musica, cit. izd., str. 26-27.

⁵⁸ Valja na tu temu zamijetiti da Arteaga u svojoj kritici osporava mogućnost da uvodna simfonija bude sačinjena kao sažetak važnih motiva melodrame te eventualno tematsko nadovezivanje pripisuje samo prvom prizoru: "ne bih se mogao složiti s grofom Algarottijem, koji smatra da uvertira treba biti izraz ili pregled čitavoga komada [...] takav glazbeni sažetak ili izvod pokazuje se u praksi gotovo neizvedivim"; S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro*, cit. izd., sv. II, str. 272-273. Propustit će ovdje navesti opširne citate iz dobro poznatog predgovora uz *Alceste*.

⁵⁹ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 433-434.

⁶⁰ *Isto*, str. 434. Iste stavove nalazimo kod Algarottija: "Neizrecivo je koliko su zatim slušatelju nepodnošljiva ona ponavljanja riječi i gomilanja isključivo glazbe radi, bez ikakvoga smisla. Riječi ne valja ponavljati osim na način koji je određen osjećajima i nakon što je iznesen cjelokupan smisao arije; uglavnom ne bi trebalo iznova otpjevati ni prvi dio, što je jedno od modernih iznašašća, a suprotno je prirodnome tijeku govora i osjećaja, koji se ne uvlače u se i spadaju s više na manje"; F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera*, cit. izd., str. 35.

⁶¹ Pribjegavanje oponašanju riječi pruža Arteagi dobru priliku da otvoreno kritizira Metastasia, nijeći pjevanju sposobnost da prikaže situacije opisane u arijama slavnog libretista. Povod je arija *Val što o Siroeu mrmori* (*L'onda che mormora di Siroe*, I, 9): "kako će pjevač prikazati blagi šum, nježni šapati i razigrano treperenje onoga povjetarca što šušti u krošnjama? Koji će trileri, koji grgoti uzmoći izraziti blago valjanje, protjecanje, povlačenje, živahni žubor onoga vala uz obalu?"; S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro*, cit. izd., sv. II, str. 263-264.

⁶² O tom se problemu može pročitati sistematican prikaz u L. ZOPPELLI, "Ut prudens et artifex orator": *sulla consistenza di una "dottrina" retorico-musicale fra controriforma e illuminismo*, "Rivista italiana di musicologia", XXIII, 1988, str. 132-156.

⁶³ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera*, cit. izd., str. 37: "u sjećanju na opće, urezanim ostaju samo arije koje oslikavaju ili izražavaju, a zovu se govornima, i u kojima je više prirodnosti; a krasna jednostavnost, koja jedina može oponašati prirodu, uvijek će biti draža od svih najizvještašenijih začina umjetnosti".

⁶⁴ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 438.

⁶⁵ *Isto*, str. 440.

⁶⁶ Poglavitno na str. 336: "glazba svedena na robinju fantazije i hira postala je modnim predmetom, poput kapica, oprava i drugih sličnih ludorija, koje se danas hvale i cijene da bi ih se sutra moglo kudit i ružiti"; F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera*, cit. izd., str. 24-25.

⁶⁷ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 441.

⁶⁸ Godine 1742. proučava Komentare o povijesti talijanskog pjesništva (*Commentarj intorno all'istoria della volgar poesia*, 1702-1711), a 1778, nedugo prije objavljuvanja prijevoda, čita Winckelmannovu *Povijest antičke umjetnosti* (*Geschichte der Kunst des Altertums*, u milanskom izdanju iz 1779. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*); usp. B. ZILLOTTO, *Trecentosessantasei lettere*, "Archeografo triestino", k. III, IV, 1908, pismo 18, i k. III, VI, 1911, pismo 216.

⁶⁹ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 442-444.

⁷⁰ Složenija je pozicija slavnoga libretista, koji se hvata u koštac s neuobičajivom tradicijom baštinjenjem od Metastasia i uklapa dramu u funkcionalnu strukturu kakvoj je bio naročito privržen 18-stoljetni skladatelj; usp. P. GALLARATI, *L'estetica musicale di Ranieri de' Calzabigi: il caso Metastasio*, "Nuova rivista musicale italiana", XIV, 1980, str. 497-538.

⁷¹ Usp. G. TRANI, *Gian Rinaldo Carli e la tragedia*, cit. izd., str. 12-13. No Carli nije pisao operne librete koji bi se mogli usporediti s njegovom tragedijom *Ifigenija*. Zbog toga je još teže upustiti

- se u analizu pojma melodrame u odnosu na njegova iskustva u suvremenom teatru (usporedba je u najmanju ruku ograničena na spekulativnu razinu, na kojoj se Carli okušao).
- ⁷² G. R. CARLI, *Dell'indole*, cit. izd., str. 106-108 i 187-188. Carlijevo prosvjetiteljstvo, na području kazališne poetike, blisko je Cesarettijevom kada potonji proučava razvoj jezikâ; za primjer, valja pročitati opsežniji izvadak iz opažanja istarskoga grofa na str. 106 i dalje: "Sadašnji društveni odnosi naposljetku su doveli ljudi u doista ujednačeno ljudsko stanje. Nema krajnje mržnje kojom bi čitav jedan narod bio zahvaćen protiv drugoga [...]. Uljudba, uglađenost, ljubav prema znanosti i književnosti, prisnost s ljepšim spolom, one su veze i lanci kojima se čovjek s čovjekom i narod s narodom povezuje i ujedinjuje, tako da se svijet više ne čini kakav je nekoč bio" (str. 106-107).
- ⁷³ *Isto*, str. 130.
- ⁷⁴ *Isto*, str. 129-130.
- ⁷⁵ Usp. pismo Apostolu Zenu tiskano kao predgovor *Ifigeniji*, cit. izd., str. 200-201, i pronicava zapažanja što ih je izložio E. APIH, *Rinnovamento e illuminismo*, cit. izd., str. 66.
- ⁷⁶ G. R. CARLI, *Dell'indole*, cit. izd., str. 132.
- ⁷⁷ M. CALORE, *Luigi Riccoboni e una visione europea del fenomeno teatrale del Settecento*, u *Musica, teatro, nazione dall'Emilia all'Europa nel Settecento*, ur. G. Vecchi, Mucchi, Modena, 1981, str. 61-72; valja zamijetiti da je melodrama pozitivno ocijenjena u Riccobonijevu najzahtjevnijem teorijskom djelu: *Réflexions historiques et critiques sur les differens theatres de l'Europe. Avec les Pensées sur la declamation*, Aux depens de la Compagnie, Amsterdam, 1740.
- ⁷⁸ Mogućim utjecajima engleskoga glumca te plesom i operom bavi se D. HEARTZ, *From Garrick to Gluck: The Reform of Theatre and Opera in the Mid-Eighteenth Century*, sada u talijanskom prijevodu u *La drammaturgia musicale*, ur. L. Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, str. 57-74.
- ⁷⁹ G. R. CARLI, *Dell'indole*, cit. izd., str. 60.
- ⁸⁰ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 439.
- ⁸¹ *Isto*. I Algarotti u svezi s time govori o "prirodnome stilu"; usp. F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera*, cit. izd., str. 39.
- ⁸² Posljednja Carlijeva pisma o glazbi tiču se Tartinijeve *Raspre o glazbi u skladu s istinskim naukom o harmoniji* (*Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, 1754); usp. B. ZILLOTTO, *Gianrinaldo Carli e Giuseppe Tartini*, cit. izd.
- ⁸³ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 336.
- ⁸⁴ Usp. ocjene Goldonijeva teatra te Goldonijeve riječi u predgovoru djelu *Poeta fanatico* (1775) u E. LONGO, *Carlo Goldoni nell'epistolario del Carli*, "Pagine istriane", V, 2-3, 1907, str. 43-47. Još se naznaka Carlijevog divljenja Goldoniju nalazi u tri pisma pohranjena u Fondu Bini: "Chiari je namjerice sastavio komediju ne bi li pobio Goldonijevu *Pamelu*, koja je najbolja. Premda ima budala, uvijek će potonja primiti više pohvala i udarac će se naposljetku obrušiti na onoga tko ga je htio zadati" (pismo 72, Venecija, 22. siječnja 1751. *more veneto*); "Tu sve odiše radošću [...] Goldoni je objavio drugi svezak *Komedija* [...] Chiarija se više ne spominje i čini se da više nije toliko u modi" (pismo 80, Venecija, 25. svibnja 1751); "Chiari je očajan, a njegov je pad odjeknuo to snažnije što je ugledniji bio položaj s kojega se survao [...]" (pismo 87, Venecija, 4. rujna 1751). Usp. D. D'ARRIGO, *Un carteggio inedito*, cit. izd., str. 232, 241 i 254. O Chiariju, odnosu s Goldonijem i nekim opernim libretima usp. zbornik *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, ur. C. Alberti, Neri Pozza, Vicenza, 1986, *passim*.
- ⁸⁵ Usp. B. ZILLOTTO, *Trecentosessantasei lettere*, "Archeografo triestino", k. III, VII, 1913, pisma 349-351 i 353 (sva na povijesne teme). Tartinija se uspoređuje s "novim Timotejem" kao obnovitelja instrumentalne glazbe koja je u stanju izraziti osjećaje (G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 333, 449-450). No negativan je opći sud o instrumentalnoj umjetnosti; prigovara joj se da je asemantička

te ju se izjednačuje s pantomimom: "budući da je lišena značenja riječi, može se usporediti s pantomimičarskim predstavama, gdje se pokretima, radnjama i prirodnim načinima, premda unekoliko pretjeranima, nadoknađuje izostanak jezika i izričaja"; a baš kao i mnogi francuski filozofi (od Rousseaua do Diderota) označava je kao "arabesknu i fantastičnu melodiju" (*Isto*, str. 444-448). O pridavanju važnosti i klasične jednostavnosti Marcellovim skladbama usp. L. ZOPPELLI, *Li tre Timotei: sulle opposte declinazioni del sublime neoclassico*, "Eidos", II, 1988, str. 40-46.

⁸⁶ U dva pisma upućena 1767. bratiću Giuseppe Gravisiju, Carli obećava da će poslati "Rousseauovu glazbu" (?) te šalje nekoliko skladbi za njegove sinove Dionisia i Antea (B. ZILLOTTO, *Trecentosessantasei lettere*, "Archeografo triestino", k. III, V, 1909, pisma 120 i 121). Možda je riječ o izgubljenim *Sinfonijama (Symphonies)* ili o Vivaldijevom *Proljeću (Les Printemps)* u aranžmanu filozofa iz Ženeve za solo flautu. Ti podaci potvrđuju osim toga da je Carli bio djelomice upoznat s glazbenim novostima svoga vremena, ali nije bio voljan preinaćiti svoj tekst onako korjenito kako je trebalo. U tom pogledu valja zamijetiti da je prešućen i Antonio Conti, "preprosvjetiteljski" filozof iz Padove kojega Carli s divljenjem citira u *Andropologiji (Opere*, cit. izd., sv. XVI, 1786, str. 281). Conti je, u svezi s Marcellom i Buretteom, napisao zanimljiv odlomak u *Raspri o oponašanju (Trattato dell'imitazione)*, postumno objavljeno u *Prose e poesie*, Pasquali, Venecija, 1756, sv. II, str. 112 i dalje), razvijajući na originalan način Descartesove pojmove iz *Compendium musicae* (1618) u skladu s vlastitim načelom jedinstva spoznajnih procesa i estetskog užitka; usp. N. BADALONI, *Antonio Conti. Un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*, Feltrinelli, Milano, 1968.

[Slika]
MOTIV, TARTINI

Od Gianrinanda Carlija do Tartinija: genij, oponašanje, sentimentalni i patetični stil

Perspektive tartinijevske kritike u drugoj polovici 18. stoljeća

“Nur das einseitige Talent gibt wie Klaviersaite unter dem hammerschlage
Einen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfen-Saite.”

JEAN PAUL RICHTER, *Vorschule der Aesthetik*, 1804.

Talent je žica čembala koja proizvodi jedan jedini zvuk, *genij* je eolska lira, koja odjednom oslobađa čitavu harmoniju. Jean Paulova metafora, pročišćena od romantičarskih značenja, mogla bi se prenijeti i na neke momente 18-stoljetne kulture, premda se u umjetnosti i književnosti na kategoriju genija gleda sumnjičavo kada njezina primjena nije ograničena na shvaćanja iz prošlih vremena. Ona se odnosila na znanost, na vještine koje prepostavljaju konkretna *znanja*, za razliku od domišljatosti onih koje se oslanjaju na *moći*, onkraj svake djelatnosti spekulativne naravi (“Spekulacija i praksa”, odlučno nalaže d’Alembert, “tvore osnovnu razliku na temelju koje se znanosti luče od umjetnosti”).¹ Znakovita je u tom pogledu Tiraboschijeva *defensio* nekolicine suvremenih književnika koja se sastoji u zamjeni tog obvezujućeg određenja izrazom “jedinstvene ljepote”.² Ipak, tragovi onoga što će potom postati štovanjem genija nalaze se već polovicom stoljeća: zaognuti klasicističkom koprenom, ali donekle dostatni da načnu predrasude barokne erudicije prema toj “figuri”. Naime, prema prosvjetiteljskom shvaćanju, otkriće genija povlači za sobom oslobađanje prirodnih sila, ustanavljuje neku vrstu povratka iskonskim potencijalima, koji su suprostavljeni nedostacima lažnoga morala i izvještačenosti talenta.³ U *Encyclopédie*, duša je genijalnoga čovjeka “prostranija” (*plus étendue*); njegova je izvrsnost dar prirode, a ono što izražava “širi se na sve što on dotakne”, onkraj sadašnjega trenutka, dok se ukus, odvojen od genija, pretvara u usiljenu eleganciju, koja proizvodi “konvencionalnu ljepotu” (*beauté de convention*).⁴ S druge strane, procvat “velikih umova” ovisi o skupu uzgrednih uzroka: o “blagotvornom utjecaju”

vladajućih, što istražuje Algarotti, ili o učinku lančane reakcije koju je pokrenula skupina uglednika, a što rezultira Addisonovim “istančanim genijem” (*polite Genius*).⁵

S tim se “buđenjem” podudara stvaranje mita o Tartiniju, do kojega je u tom razdoblju došlo na tragu bojažljivo obznanjene genijalnosti, preko brojnih učenika koji su se potrudili pronijeti nauk “učitelja nacijâ”, kao i do posljedičnoga pozicioniranja njegove glazbe u europskom kontekstu, što je pridonijelo tome da se nemali broj štovatelja trgne iz intelektualnoga mrtvila.⁶ Njima dugujemo pokušaj definiranja tartinijevske poetike u nizu kritičkih tekstova usko povezanih s mehanicizmom učenja o osjećajima (*Affektenlehre*), umjetne ljepote i odnosa prema prirodi, što su sve ključni termini preuzeti posrednim putem i ne uvijek proistekli iz izvorna sustava mišljenja; pripadaju eruditskoj, ali ne specijalističkoj literaturi, čija je prednost (i nedostatak) što predstavlja područje “posredovanih vrijednosti” u okviru kojih se prevode tipični muzikološki problemi.

Pojam genija, primijenjen na Tartinija, otvara dakle novo poglavljje, premda u usporedbi s tvrdnjama iz *Encyclopédie* kriteriji tu nisu tako strogi, a služi tome da se u obliku kompromisa objasni kako to da su “prirodne” vrline, u sprezi s ustrajnim radom, dovele violinista do toga da otkrije jednu “plemenitu” glazbu.⁷ Instrumentalnu umjetnost sličnu poeziji, lišenu virtuozizma koji je sam sebi svrha i kadru da pobudi osjećaje njihovim simboličkim predstavljanjem. U ovom se slučaju apologeti pozivaju na dogmu oponašanja, poznatu teoriju koja propovijeda skladateljsku reprodukciju izvanskih događaja, pri čemu skladatelj rekonstruira dojmove vlastitog emocionalnog svijeta i “izvraća” ih u logičkom obliku, takvom koji će utjecati na “osjećaje” slušatelja.⁸ Istodobno su naporci estetike usmjereni tomu da glazbi zajamče minimum *samosvojnosti* (“vrsta jezika kojom se izražavaju različita duševna čuvstva”),⁹ kako bi se istaknula njezina moć evokacije (pomoću koje sliku predmeta zamjenjuje “uzbuđenje što ih njezina prisutnost pobuđuje u srcu”),¹⁰ do te mjere da se u njoj prepoznaju strasti, pretpostavljajući istu pojmovnu savršenost kakva je svojstvena jeziku.¹¹

U svjetlu takve interpretacije može se pristupiti stavu što ga je prema glazbi piranskoga skladatelja zauzeo Gianrinaldo Carli, istarski reformator koji je prvi prepoznao violinistov genij.¹² U pismu s nadnevkom 21. kolovoza 1743, tiskanom kao uvod u *Opažanja o starijoj i modernoj glazbi*,¹³ Carli uzdiže iznimnu nadarenost sunarodnjaka posvećenog potrazi za instrumentalnim savršenstvom (rusoovski, riječ je o ukusu koji se stječe kroz praksu – “Genij stvara, no ukus bira”)¹⁴ i u svome traktatu pripisuje Tartiniju vrijednost novog Prometeja,¹⁵ sposobnog da takvoj glazbi udahne nov život:

Priroda usađuje čovjeku više ili manje izražene značajke genija na području korisnih i ugodnih znanosti i umjetnosti, i sretan je onaj koji [...] odabere cilj za koji je prirodom predodređen; jer tada je u stanju razviti sve svoje sposobnosti te revnošću, radom i upornošću ustrajati na putu koji vodi ka savršenstvu i slavi. Vi ste izvrstan primjer toga, budući da ste od prvih svojih mladih dana, roditeljima usprkos, odabrali instrumentalnu glazbu.¹⁶

Izvorno je to trebalo biti “popratno” pismo uz rukopis *Opažanja*, djela tiskanog četrdeset tri godine nakon sastavljanja prve verzije. U njemu se nalazi definicija *sentimentalnog stila*, u svezi s violinistovim opusom, ali duboko ukorijenjena u Carlijevom shvaćanju drame: nama je to tek polazište, kako bismo opisali na koji je način kritika vrednovala Tartinijevu glazbu utječući se tom i njemu srodnom terminu *patetičnog*, podređenih kategorijama oponašanja.

Drugo Carlijevo pismo, također tiskano u *Opažanjima*, upućeno je bratu Stefanu 5. ožujka 1782.¹⁷ Autor se tu prisjeća prijateljevanja s Tartinijem i s još nekolicinom intelektualaca u razdoblju koje je proveo u Padovi, gdje je na sveučilištu predavao pomorsku teoriju. Od 1739. godine, još kao student, Gianrinaldo mogao se tijekom najmanje jednoga desetljeća diviti umjetnosti slavnoga maestra. Okoristivši se tim spontanim druženjem, pokrenuo je niz razgovora o pitanjima stare i suvremene glazbe koji su se

odvijali u kućnom okruženju njegova doma ili doma doktora Fiorea, gdje su se okupljali Tartini, grof Francesco Trento, astronom Ludovico Riva i profesor morala Jacopo Stellini.¹⁸ Želja da spasi tekst (tj. *Opažanja*) koji u nekom drugom trenutku možda ne bi htio objaviti, navela je Carlija da tim druženjima pripše glavni razlog svoga zanimanja za glazbu, premda se nije smatrao upućenim u materiju. Usprkos tome, a s obzirom na Tartinijevu slavu, ne bez ponosa izvješće brata da ga je upravo glazbenik ohrabrio da sastavi četiri poglavlja koja tvore knjigu.¹⁹ Kao mislilac zahtijeva potom za sebe pravo da izrazi svoje stavove o glazbi i kazalištu, kao izrazima civilizacije predodređenima da utječu na običaje; taj posve prosvjetiteljski izbor povlači za sobom i promišljanje “općih načela” dotične umjetnosti, prepustajući umjetniku stvaraoцу zadaću da se “upusti u njezine razdiobe i pitanja”.²⁰ Rasprava, tvrdi Carli, objedinjuje “teme [...] prijateljskih prepirki” s Tartinijem.²¹ U pismu iz 1743. grof potvrđuje da ga je glazbenik “obvezao” da napiše to što s lažnom skromnošću naziva “naklapanjem”; istodobno laska sugovorniku podsjećajući na otkriće treće note i na njegovu zadivljuću gudačku tehniku;²² poziva se zatim na kritiku skladbi izvedenih nešto ranije u padovanskoj bazilici Sv. Ante, odnosno na pokude iz kojih je, kako se čini, proisteklo glazbenikovo novo promišljanje stila sonata. Ukratko, Carli priznaje da se osjeća začaranim glazbom maestra iz Pirana, ali nipošto ganutim, kao što mu se događa kada sluša jednostavne zvuke “gajdi i njemačkih orguljica”.²³ Nakon prvog, oštrog odgovora, skladatelj obećava prijatelju skup “novih komornih sonata, s namjerom da predstave različite osjećaje” (opet su to Carlijeve riječi). A to je ključni trenutak rasprave, koji bi trebao opravdati ponovno iznošenje na svjetlo dana djela u svrhu čijega razumijevanja pismo Stefanu Carliju valja čitati nakon uvida u ono odasлано violinistu, obrnuto od redoslijeda koji je odredio grof.

On piše bratu da “glazba mora biti čuvstvena”, a ne “zamršena”, “bez značenja” ili “isključivo majstorski smisljena”; takvo je shvaćanje nagnalo Tartinija “na razmišljanje o novoj vrsti harmonije”.²⁴ Ovaj je grofu, kako se zaključuje, kada se vratio u Padovu, pokazao niz sonata koje su bile u stanju “pobuditi ljudske strasti” i “različna čuvstva, sad radosna, sad

tužna, sad bijesna".²⁵ Te sonate, kako svjedoči mislilac, pohvalio je Jean d'Alembert u eseju *O slobodi glazbe* (*De la liberté de la musique*, 1759).²⁶ Carli se zapravo, u želji da uveliča svoju prošlost *en bloc*, upušta u tvrdnje za koje nema jasne potvrde u kronologiji Tartinijevog opusa. D'Alembert aludira na sonatu za violinu *Napuštena Didona* iz 1734. godine,²⁷ odnosno na djelo koje je Carli morao i te kako dobro poznavati u vrijeme pisanja prve verzije svojih *Opažanja*. Javlja se stoga opravdana sumnja u grofove riječi, iako Tartinijeva glazba smjera novim formalnim postupcima, koji su plod procesa revizije što je sazrio upravo tih godina.²⁸

Bez obzira na to prepričava li Carli stvarne epizode ili ih dotjeruje znalačkim potezima, korisno je krenuti od preispitivanja onoga što piše o skladatelju, kako bi se postavio okvir za ono što je naznačeno kao *sentimentalni* ili *patetični stil*, zbog preobrazbe idealnih predodžbi koja je ostvarena prevladavanjem "zamršene" praznine baroknog sonatizma.

Pridjev *sentimentalan* ili *čuvstven* često se pojavljuje u Carlijevoj prozi, i to u vrlo različitim kontekstima. Postavlja se stoga pitanje prikladnosti termina, a koje valja razriješiti držeći na umu antibaroknu polemiku što ju je pokrenuo reformator, koji odbacuje nategnuta razlaganja iz 17. stoljeća i ističe zahtjev za melodijskom jednostavnosću Perijevih i Lullyjevih opera kao uzornih modela suprotstavljenih modernoj melodrami, u kojoj pjevačke bravure rastaču zaplet, poništavaju vjerodostojnost te pretvaraju kazalište u "akrobatsku" predstavu.²⁹ I u raspravi *O naravi tragičnog teatra*,³⁰ napisanoj u istom razdoblju, Carli teži čuvstvenoj glazbi koja je u stanju ganuti, nasuprot općinjenosti čudesnim iz koje se rađaju iluzorne predodžbe. Polazeći od te pretpostavke, kao spas za operu naznačuje scenski prikaz elementarnih strasti, utjecanjem kompozicionoj logici koja će voditi računa o razvoju radnje i psihologiji likova.

Problematičnije su postavke o instrumentalnoj glazbi, koja se prispopodobljuje "pantomimičarskim predstavama, gdje se nadoknađuje pokretima" izostanak riječi.³¹ Sonatizam robuje izvještačenosti, uvjetovanoj sintaksom koja za sobom povlači antinaturalističke učinke ("divim se bogatstvu ideja", piše Carli, "ali [...] žalim zbog sudsbine umijeća [...]

koje [...] se odriče povlastice da vlada osjećajima [te] guši prirodu [...] izvještačenošću").³² To znači da užitak odvojen od čuvstva može izazvati divljenje, ali nikada "osjećajni" ulog, koji nastaje kao duhovni poriv. Događa se to s glazbom kada nije združena s poezijom; i dočim svakom "lirskom predmetu" odgovara određeni tip versifikacije, instrumentalna glazba ostaje u tom smislu neodređenom, "nakaznom" tvorevinom što spaja najljepše fraze, ne oslanjajući se pritom na čuvstva. Ona se ukazuje "učenom" i "domišljatom", ali usiljenom poput "ljudskoga lika [...] na kojem divljenje izaziva promišljena umješnost uresa".³³ Samo Tartinijev genij – jednoga "prometejskoga Tartinija" – može udahnuti život tom beživotnom tijelu i podariti mu potrebnu osjećajnost.³⁴

Tako zaključuje Carli, i odbija izjasniti se o obilježjima tartinijevskog izričaja, vjerujem stoga što je svjestan koliko je daleko od kritičkoga ozračja stvorenog oko violinista. Jedini podaci o prijateljstvu Carlija i Tartinija nakon pedesetih godina 18. stoljeća tiču se razmjene pisama povodom objavljivanja violinistove *Raspre o glazbi u skladu s istinskim naukom o harmoniji* (*Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, 1754).³⁵ D'Alembertova paradigma, koju priziva i grof, ilustrira naprotiv na mnogo jasniji način odnos između glazbe piranskog skladatelja i poezije. Apstraktan je to odnos, ne slikovit, nego opisan, u kojemu dolazi do sublimacije predodžbi, premda se oslanja na čitanje Metastasia. Stoga se francuski filozof ograničava na to da izrazi pozitivan sud o dramskim kvalitetama *Didone*, označivši je kao monolog iz kojega bi mogao proisteći scenski prikaz pun života i nadasve patetičan ("[...] vidi se tu [...] bol, nada, očaj [...] ta bi se sonata lako mogla pretočiti u vrlo živ i ganutljiv prizor").³⁶ Pa ipak, nužno je pomisliti da karlijevska definicija *sentimentalnog* (čuvstvenog) ili enciklopedistova *patetičnog* (ganutljivog) ne mogu biti potkrijepljene konkretnim primjerima. Iz tog očišta i d'Alembertov ulomak mogao bi se pokazati općenitim, utoliko što ne uzima u obzir formalne razine ili razlikovna obilježja Tartinijeva rukopisa. Tako ni ono što će pisati razni Fanzago, Gennari, Morossi, Arteaga i Grimm nije dovoljno da pokrene istraživanje izglednih modela

analize, nego služi samo tomu da utvrdi postojanje verbalnog prijevoda učinaka koje izaziva glazba piranskog skladatelja ili koji su njoj pripisani. Iz pomna preispitivanja tekstova proizlazi određenje stupnja recepcije "fenomena Tartini". U nekim slučajevima on se ne tiče toliko same glazbe koliko mišljenja onih kojih su pisali o maestru (poput Carlija) i ima svoju vrijednost kao (antropološko) iskustvo glazbene kulture 18. stoljeća.

Opreka *čudesno–čuvstveno*, kakvu je uspostavio Carli, nadovezuje se na složen niz kategorija koje je pronicavo ilustrirao Carl Dahlhaus.³⁷ Spomenimo samo da Hiller koristi pojam *ganutljivoga* u opreci prema *čudesnome*, pri čemu ganuće proistječe iz jasnoga razabiranja čuvstava (*O oponašanju u glazbi; Von der Nachahmung in der Musik*, 1775).³⁸ Rousseau u krajnju točku smješta "prirodnu glazbu" (*musique naturelle*), koja zahvaća čula i ostaje na površini, za razliku od "imitativne" (*imitative*), koja prenosi puninu predodžbi i prodire do osjećaja (*Dictionnaire*, 1768).³⁹ Arteaga se sa svoje strane zadržava na *tjelesnom* i *čuvstvenom* oponašanju, a te se tipologije razlikuju s obzirom na uporabu mimetičkih ili pak simboličkih postupaka.⁴⁰ I opet Arteaga, kako bismo ostali u okvirima zadane teme, tvrdi da je Tartinijev stil mješavina *jednostavnosti* i *ljupke ganutljivosti*. Nema govora o 17-stoljetnoj *zamršenosti*, no svejedno bi bilo "teško definirati ga", da nije "misaonog jedinstva" i "plemenite pročišćenosti" njegovih struktura.⁴¹ Španjolski isusovac hvali Tartinijevu klasičnu živost (dakako, ne formu) i odbacuje optužbu za oskudnost pratnje. Naime, usklađena s većim notnim opterećenjem, glazba piranskog skladatelja "izgubila bi na ljupnosti", a to bi značilo preinaćiti pročišćenost *Aminte* snažnim izričajima jednoga Guidija ili Frugonija (!).⁴²

Arteagi je gradivo za njegova razmatranja priskrbio vjerojatno *Ogled o harmonijskom nauku pokojnoga gosp. Tartinija*, što ga je 1771. objavila "Europa letteraria".⁴³ Članak je sastavljen na temelju neobjavljenih podataka Francesca Fanzaga,⁴⁴ a veliča maestrovu vještina u "rasporedu" elemenata, čime se postiže "izvanredna raznolikost" izričaja uz "potpunije jedinstvo".⁴⁵ U temelju takvoga fraziranja nalazi se prirodna melodija u kojoj supostoje ljupkost i jednostavnost. "Zaglušujući metež", složene

osnove, plod su “njemačkoga bijesa”.⁴⁶ Tartini je, naprotiv, glazbi podario autonomiju tako što je iz “sviranoga” preuzeo “duh pjevanoga”, koje ima vlastita značenja utoliko što je podređeno pjesničkom nadahnuću.⁴⁷

Kao i u Arteaginom ulomku, u *Ogledu* su prisutne brojne analogije s Rangonijevim pozitivnim sudom o Gaetanu Pugnaniju,⁴⁸ violinistu koji virtuoznost žrtvuje u korist izražajnosti i čiji je stilobilježen stalnim oslanjanjem na jedan središnji motiv.⁴⁹ “Klasicistička” perspektiva, međutim, ne pomaže pri dešifriranju smisla *patetičnog* (ganutljivog), atributa koji ni Rousseau ne uspijeva primjereno jezično odrediti (“Istinski ganutljivo [...] uopće ne određuju pravila”).⁵⁰ Značajka je to talijanske glazbe: uzburkava velike strasti i prisutna je u svim vrstama taktova, sporic i brzim podjednako, dok je francuska glazba ganutljiva u *adagiu* i ne uspijeva dokinuti žalopojni efekt (“zvuci otegnuti” i “piskutavi”!).⁵¹

Prvi Tartinijevi kritičari, Carli i d’Alembert, govore o jeziku čuvstava, no propuštaju pozabaviti se nadahnućem kojim je violinist vođen pri skladanju tih idealnih predodžbi. Nasuprot tomu, oni koji se bave Tartinijem u drugoj polovici stoljeća skloni su prepoznavati uzroke takvog načela. A to načelo počiva na iščitavanju Metastasia i Petrarke, čija je lirika, kako se čita, dala poticaja maestrovoj stvaralačkoj fantaziji. Taj se aspekt ističe od šezdesetih godina 18. stoljeća, kada Francesco Algarotti i Stefano Arteaga šire mit o Tartiniju kao “preobrazitelju” dvaju navedenih pjesnika. To pitanje iziskuje dakle da bude razjašnjeno, kako bi se odvojile estetske motivacije isticane prije i poslije njegove smrti.

U prvim izdanjima svog *Ogleda o operi* (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1755, 1757, 1763),⁵² Algarotti ne spominje skladatelja, premda ga je već dugo poznavao. U verziji iz 1763. godine, izmijenjenoj na više mesta, zadovoljava se time da primijeti kako je glazba nezgrapna kada ne dočarava “neku sliku” ili ne izražava neko “čuvstvo”. U bilješci koja se odnosi na taj dio⁵³ prenosi ključan ulomak iz d’Alembertovog *Uvodnog slova u Enciklopediju* (*Discours préliminaire de l'Encyclopédie*), koji je prvotno bio inkorporiran u tekst (“Svaka glazba koja ništa ne dočarava nije drugo doli buka [...]”).⁵⁴ Tek u izdanju sabranih djela iz 1764.⁵⁵ uz bilješku

se nalazi dodatak u kojemu se uz Tartinijevo ime pojavljuje i Petrarkino:

Fontenelleov uzvik *Sonate, que me veux-tu?* uistinu je dražestan.⁵⁶ No ne bi to rekao za sonate neprispodobivog Tartinija, u kojima je izvanredna raznolikost združena s najpotpunijim jedinstvom. Prije nego što krene pisati, običaj mu je pročitati pokoji sastavak Petrarke, koji mu je uvelike blizak po istančanosti čuvstva; a to je zato da ima pred sobom nešto određeno, što će dočarati različitim izmjenama kojima je popraćeno, i da nikada ne izgubi iz vida motiv ili predmet.⁵⁷

Premda se dotična rečenica podudara s Algarottijevim idejama, ostaje sumnja da je djelo prerevna urednika.⁵⁸ Na takvu pretpostavku navodi izostanak tog ulomka u prethodnim izdanjima *Ogleda*. No ne treba isključiti da je u razdoblju između izdanja iz 1763. i filozofove smrti 1764. bilo i autorskih ispravaka, kao što se vidi iz I. i II. sveska *Djela (Opere)*, za koje je Algarotti dao odobrenje za tisak nekoliko mjeseci prije nego što je preminuo.⁵⁹ Mišljenja sam da je dodatak nastao slijedom prijateljstva između Algarottija i Tartinija te njihove zajedničke strasti prema Petrarki, čije sonete grof uspoređuje sa sonatama piranskog skladatelja, u jednom pismu iz 1754. godine (“Nastavite vi [Tartini] gajiti sklonost prema meni i skladati one svoje sonate što neizrecivom ljudskošću i dotjeranošću bacaju u zaborav Corellijeve, a dozivaju u pamet Bernijeve sastavke i Petrarkine sonete”).⁶⁰

Arteaga sa svoje strane slijedi ono što je izneseno u *Ogledu* te skladatelju pripisuje nadahnuće u Petrarki, premda nema dokaza za išta slično, ukoliko ne uzmemo u obzir Metastasiove (i Rollijeve) stihove koje je Tartini postavio na početak nekoliko svojih radova⁶¹ (“prije nego što bi uzeo skladati” običavao je “pročitati te razmisliti o nekome od soneta toga pjesnika, kako bi dao poticaja svome duhu”).⁶² Pred takvim tvrdnjama, Fanzago osjeća obvezu da ponudi pokojne objašnjenje. U *Pohvalama Giuseppeu Tartiniju* iz 1792. godine,⁶³ panegiriku u kojemu je prerađena

Pohvalna [...] beseda Giuseppe Tartiniju iz 1770,⁶⁴ biograf tvrdi da se maestro kao izvoru nadahnuća utjecao isključivo Metastasiu. Potvrđuju to poznata uvodna gesla i još živi učenici, dočim nema dokaza što se Petrarke tiče, premda Tartiniju, kao osvjedočenom “platoničaru”, lirske sastavci Laurinog pjesnika ne bi bili mrski. U svrhu što veće jasnoće, opat se izriče svoje prijekore i ne propušta pritom uputiti na Algarottijev *Ogled* (u verziji iz 1764. godine) i na Arteagine *Prevrate (Le rivoluzioni)*:

Još su živi neki njegovi učenici, koji potvrđuju da je Tartini na stolu uvijek držao Metastasiove drame i da je, prije nego što bi uzeo skladati, njih čitao i o njima razmišljao; postoje pače izvornici njegovih koncerata i sonata, u kojima se u zaglavljima mnogih [stavaka] *grave, andante* i *allegro* nalaze počeci arija što ih je ovaj sastavio. Je li kojiput posegnuo za Petrarkinim motivima, to nitko ne zna kazati; pa ipak, moguće je da je kao izučavatelj Platonov čitao Petrarcu kako bi preko filozofskoga pjesnika dočarao sebi predodžbe pjesničkoga filozofa.⁶⁵

Mimo netočnosti što ih je uočio Fanzago, ta epizoda ukazuje na ovisnost o estetici koja teži zvukovnom prijevodu čuvstava izazvanih poezijom te na djelo glazbenika gleda kao na ostvarenje toga cilja. Bez obzira na to je li riječ o Metastasiu ili o Petrarki, Tartinijeva je glazba prihvaćena jer je u stanju uzdići se iznad doslovнog oponašanja te preoblikovati smisao riječi u emocionalni registar (“izražajan jezik” u svrhu oblikovanja “duševnih osjećaja”, kako kaže Morossi).⁶⁶ Takav postulat razotkriva potrebu da se doskoči nedostacima baroknog i pretpovijetiteljskog mišljenja, uglavnom ravnodušnih prema instrumentalnoj glazbi, te da se uz to obrazloži odobravanje s kojim je maestro prihvaćen u Europi; gotovo je pouzdano riječ o pokušaju posredovanja između starog i novog, odnosno o traženju odgovora na “djelomičnu autonomiju” sonatizma, ne bi li se podarila samosvojnost žanru koji naizgled nije posjedovao vlastita izražajna pravila. Tako je Tartini u očima komentatora najveći glazbenik

svoga vremena (Denis),⁶⁷ “junak talijanske harmonije” (Rubbi),⁶⁸ violinist “s kojim se rodila moderna glazba” (“L’Europa letteraria”, “Journal des Beaux Arts”, 1771).⁶⁹

Kao što se vidi, tema je nadasve poticajna, a najuvjerljiviji je zaključak da tekstovi koji se bave Tartinijem sugeriraju pojmove neoponašanja kao ornamentalnog i lišenog značenja, zatim oponašanja kao fizičke reprodukcije prirodnih pojava (*Tommalerei*), i naposljetu čuvstvena oponašanja, koje zbog svoje aluzivne snage zasluzuje da bude postavljeno na višu razinu.

Unutar zadanih okvira nužno je osvrnuti se također na poetičke implikacije što ih pruža dijalog između Tartinija i Johanna Naumanna. Riječ je o razmjeni mišljenja koju je zabilježio Meissner,⁷⁰ a do koje je došlo 1769. godine; ona omogućava formulaciju nekoliko hipoteza o stvaralačkim procesima, kako ih je u posljednjim godinama života shvaćao piranski skladatelj. Iznevjerivši sva očekivanja, on se obraća učeniku ne pozivajući se na dobro poznatu sklonost prema Metastasiu, kao da je gotovo posve potisnuo retoriku osjećajnosti ostvarenu kroz pojedinačne predodžbe koje su bile utemeljene u pjesnikovim stihovima:

Znaj da slikari, jednako kao i pjesnici, nisu ništa drugo doli tvorci već poznate prirode; stvaralač u istinskom smislu riječi samo je umjetnik zvuka; on iz beskrajne gomile zvukova stvara skladne melodije, koje ne postoje u prirodi. Jadan bi bio glazbeni ostvaraj u kojem bi umjetnik znao tek preuzeti veličanstven šum mora, ili zavijanje i hujanje snažna vjetra, ili žubor potoka, ili rominjanje kiše, ili ptičji pjev. Istina, i mi katkada moramo oponašati prirodu, no tada se ne smijemo spustiti tako nisko da ponavljamo određene žalobne igrice ili doskočice, jer tada smo oponašatelji, a ne stvaraoci [...]. Samo onaj tko duboko proniknuo u božansku umjetnost zvuka zna iz zvukovnoga bogatstva – što se čini tako dostupnim, a ipak je neiscrpno – stvoriti dotad nečuvene melodije i tako nadmašiti i samu prirodu.⁷¹

Jasno se ovdje razabire otklon od izvanskih poticaja. Tartini se kloni vezivanja uz materiju pretvorenu u zvučnu sliku (*Tongemälde*) i ostvaruje odmak od aristotelovskog nauka “umjetnost usavršava prirodu”. On glazbu shvaća kao zvučni potencijal u kojemu intervenira umjetnik. Njegova je zadaća otkriti slobodu duha, u skladu s konceptcijom koja će svoj konačni oblik dobiti sa Schillerom (i weimarskom klasikom). Takvo se povezivanje može učiniti proizvoljnim, no smisao “poruke” unekoliko prethodi kategorijalnom položaju umjetnosti, koji određuje neraskidiva veza čovjeka i prirode ili pak njihovo razdvajanje, o čemu se razlaže u djelu *O naivnom i sentimentalnom pjesništvu* (*Über die naive und sentimentalische Dichtung*, 1796).⁷² U prvome slučaju, nadaje se odnos koji je urođio naivnom umjetnošću, u drugome moderni rascjep između prirode i pojedinca, što pruža iskustvo sentimentalnoga (a koje se doživljava kao “poriv” da se “to jedinstvo ponovno uspostavi”).⁷³ Riječ je o procesu apstrahiranja u kojemu logičke veze iz duha crpe supstanciju, budući da “svaka je zbilja inferiorna u odnosu na ideal [...] dok misao ne poznaje granica”.⁷⁴ Pjesništvo, osim toga, prikazuje kada oponaša izvanske predmete, i po tome je bliska ciljevima likovne umjetnosti, a *glazbenim* postaje kada je objavom “duševnoga stanja”, s obzirom na to da je, baš kao i glazba, čisti izraz.⁷⁵ Kao primjeri se navode Klopstockov *Mesija* i učinci što ih to djelo stvara “a da pritom ne potčinjava imaginaciju nekim određenim predmetom”.⁷⁶

U vrijeme kada je Schiller objelodanio svoj esej, Tartini već dvadeset šest godina nije bio među živima, što je razdoblje tijekom kojega je došlo do obrata u klasicističkom povezivanju umjetnosti i prirode, a uime “prirodne imaginativne magije” (Jean-Paul).⁷⁷

¹ Usp. *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751) u J. B. d'ALEMBERT, *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Chatelaine, Amsterdam, 1770, str. 66-67. D'Alembert ipak priznaje vlastitu nesigurnost gledje tako krute podjele: "naše ideje o tom predmetu još nisu posve ustaljene. Često se ne zna kako nazvati većinu spoznaja u kojima se spekulacija združuje s praksom."

² Usp. E. RAIMONDI, *Letteratura e scienza nella "Storia" del Tiraboschi*, u *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, ur. R. Cremante i W. Tega, Il Mulino, Bologna, 1984, str. 295-309; sada u ISTI, *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, cit. izd., str. 125-141.

³ O mitu dobrogda divljaka (*bon sauvage*) i izopćenju "prirodnoga čovjeka" rječito govori D. DIDEROT, *Supplément au voyage de Bougainville, ou Dialogue entre A. et B. sur l'inconveniēnt d'attacher des idées morales à certaines actions physiques qui n'en comportent pas* (1796); opsežni izvaci u S. BARTOLOMEI, *Illuminismo e utopia. Temi e progetti utopici nella cultura francese (1676-1788)*, Il Saggiatore, Milano, 1978, str. 156-166.

U uvodu pohvalne besjede Tartiniju, Francesco Antonio Morossi piše: "Olako preuzimanje pojmovu [...] pohlepna želja za sveznanjem uistinu često navode ljude da luč svoga duha rasipaju na uzaludna i beskorisna istraživanja ili na znanosti i umjetnosti iz kojih, budući da nemaju za njih prirodnih sklonosti, potomstvo ne crpi ništa divljenja vrijedno i korisno"; F. A. MOROSSI, *Elogio di Giuseppe Tartini*, u *Elogi italiani*, Marcuzzi, Venecija, s.a. (ali 1782), sv. VII, str. 7-8 (paginacija se ne nastavlja kroz cijeli svezak, nego započinje iznova za svaku pohvalnu besedu).

⁴ Za uvid u natuknicu *Génie iz Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Metiers* (1751-1780) poslužio sam se izdanjem iz Livorna: Imprimerie des Éditeurs, 1773, sv. VII, str. 580-583. O glazbenom geniju, koji "sve slike oslikava zvucima i čini da i sama tišina progovori", usp. odnosno natuknicu u J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Rey, Amsterdam, 1768, sv. I, str. 360-361.

⁵ F. ALGAROTTI, *Saggio sopra quella questione perché i grandi ingegni a certi tempi sorgano tutti ad un tratto e fioriscano insieme*, u *Opere varie del conte Francesco Algarotti*, Pasquali, Venecija, 1757, sv. II, str. 1-15, također u modernom izdanju pod naslovom *Saggi*, ur. G. Da Pozzo, Laterza, Bari, 1963, str. 347-364.

⁶ O nastanku Tartinijeve škole i njezinome razgranavanju usp. P. L. PETROBELLİ, *La scuola di Tartini in Germania e la sua influenza*, "Analecta musicologica", V, 1968, str. 1-17, sada u ISTI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, cit. izd., str. 81-99.

⁷ F. A. MOROSSI, *Elogio di Giuseppe Tartini*, cit. izd., str. 7: "Priroda stvara velike ljude [...] savršena ravnoteža sastavnih dijelova, koji tvore naš mikrokozmos, izvrsni su preduvjeti zahvaljujući kojima ljudski duh djeluje. Iz potonjih proizlaze plemenita nagнуća, genij, zanos i dar za majstorska djela, za velebne pothvate, no ukoliko su razvijeni *odgojem, naobrazom i ustrajnim naporima*" (kurzivi su moji).

⁸ O čemu E. FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, cit. izd., prvo poglavje: *Oponašanje i izričaj*.

⁹ J. B. d'ALEMBERT, *Discours préliminaire*, cit. izd., str. 64.

¹⁰ J. J. ROUSSEAU, natuknica *Imitation*, u *Dictionnaire de musique*, cit. izd., sv. I, str. 397, i E. FUBINI, *Gli enciclopedisti e la musica*, cit. izd., str. 124-125.

¹¹ Mislim tu na *Allgemeine Theorie der schönen Kunste Johanna Georgea Sulzera* (Weidemann, Leipzig, 1771-1774). U natuknici *Instrumentalmusik* (sv. I, str. 559), estetičar berlinske Akademije znanosti pripisuje jezik čuvstava, premda tek uzgred, i instrumentalnoj glazbi: "[...] kada se jezik čuvstava ne bi moglo govoriti bez riječi, njegova bi glazba bila moguća".

¹² O Carlijevim kazališnim i glazbenim interesima vidi ovdje moj tekst "Čuvstvena glazba" i "ganuljivo kazalište". *Poetika melodrame u "Opažanjima o glazbi"* Gianrinalda Carlija.

¹³ G. R. CARLI, *Osservazioni sulla musica antica e moderna*, cit. izd. Pismo, koje često navode

- proučavatelji Tartinijeva djela, nalazi se na str. 338-343; u pretisku se nalazi i u B. ZILLOTTO, *Gian Rinaldo Carli e Giuseppe Tartini (con tre lettere inedite)*, cit. izd., str. 225-236, odnosno 228-229.
- O Carliju kao povjesničaru i poligrafu usp. E. APIH, *Rinnovamento e illuminismo nel '700 italiano. La formazione di Gian Rinaldo Carli*, cit. izd.; za prijedlog disciplinarno razlikovnog proučavanja Carljeva opusa usp. A. TRAMPUS, *Nuovi orientamenti metodologici e prospettive storiografiche nella ricerca sulla vita e l'opera di Gianrinaldo Carli*, "Archeografo triestino", cit. izd.
- ¹⁴ Usp. natuknicu *Goût* u J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, cit. izd., sv. I, str. 369.
- ¹⁵ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 449.
- ¹⁶ *Isto*, str. 339-340.
- ¹⁷ *Isto*, str. 331-337.
- ¹⁸ *Isto*, str. 331-332.
- ¹⁹ *Isto*, str. 331: "Kad ih već želite, eto vam tih opažanja o glazbi što su sastavljena prije četrdeset godina na nagovor našega Giuseppea Tartinija."
- ²⁰ *Isto*, str. 337.
- ²¹ *Isto*, str. 339.
- ²² *Isto*, str. 340.
- ²³ *Isto*, str. 342.
- ²⁴ *Isto*, str. 333.
- ²⁵ *Isto*, str. 333: "[...] stoga po mom povratku u Padovu dođe k meni [Tartini] te mi pokaza kako umjetnost može postići da ocrta i pobudi ljudske strasti; pa je poput kakva nova Timoteja voljno izazvao u meni različna čuvstva, sad radosna, sad tužna, sad bijesna."
- ²⁶ *Isto*, str. 333: "Riječ je bila o onim sonatama što su zatim prisrbile odobravanje čitave Europe i za koje je Mr. d'Alembert u svojoj raspri o glazbi rekao da su prije čuvstvo i jezik nego zvuk i harmonija." U svezi s time usp. J. B. d'ALEMBERT, *Ouvres complètes*, cit. izd., sv. I, str. 544.
- ²⁷ G. TARTINI, *Sonate per violino e violoncello o cembalo...*, op. 1, cit. izd.
- ²⁸ Usp. P. L. PETROBELLİ, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, cit. izd., str. 46-47.
- ²⁹ G. R. CARLI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 424, 434, 438.
- ³⁰ ISTI, *Dell'indole del teatro tragico antico e moderno*, cit. izd.
- ³¹ ISTI, *Osservazioni*, cit. izd., str. 444-445.
- ³² *Isto*, str. 446.
- ³³ *Isto*, str. 449.
- ³⁴ *Isto*, str. 449: "Gospodin Giuseppe Tartini jedini je koji poput nova Prometeja mora žarom znanja i razuma oživjeti taj kip."
- Carli ne uočava proturjeće u svojim promišljanjima. Ako Tartini u svojim sonatama uspijeva izraziti značenje, jasno je da bi sva instrumentalna glazba mogla biti spašena podređenog položaja u kojem se nalazi u odnosu na vokalnu glazbu. Proturjeće je to uočljivije što se violinistovi doprinosi ne prihvacaju kao početak obuhvatnije obnove. Tako Tartinijev "genij" predstavlja povjesnu iznimku te njegovu pojavu na glazbenoj sceni valja objasniti kao izvanredan događaj. O srazu između sentimentalne estetike i autonomije instrumentalne glazbe usp. C. DAHLHAUS, *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel, 1978, također u talijanskom prijevodu *L'idea di musica assoluta*, prev. L. Dallapiccola, La Nuova Italia, Firenca, 1988, str. 12-13.
- ³⁵ U Padovi tiskao Giovanni Manfrè.
- ³⁶ J. B. d'ALEMBERT, *De la liberté de la musique*, cit. izd., str. 544: "Riječ je o vrlo lijepom monologu; vidi se tu kako se brzo i vrlo upеčatljivo smjenjuju bol, nada, očaj, u različitim stupnjevima i mijansama; ta bi se sonata lako mogla pretaći u vrlo živ i ganutljiv prizor."
- ³⁷ C. DAHLHAUS, cit. izd.

- ³⁸ Na Hillera se upućuje u *isto*, str. 59.
- ³⁹ Opširni se ulomci iz izvornika nalaze se također u C. DAHLHAUS, cit. izd., str. 57-58.
- ⁴⁰ S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale*, cit. izd., sv. I, str. 7-13.
- ⁴¹ *Isto*, sv. II, str. 28.
- ⁴² *Isto*, sv. II, str. 29. Arteagina kritika na uzoran način opovrgava dvije primjedbe nazadnog karaktera koje je Tartiniju uputio grof Benvenuto Robbio, autor *Dvaju pisama o umjetnosti zvuka (Lettere due sopra l'arte del suono)*, Veronese, Vicenza, 1778). Grof Robbio zamjera Tartiniju što “plemenita jednostavnost” njegove glazbe prelazi često u “plebejsko” i što pratinji nedostaje “razigranosti i živosti”, i to zbog prekomjerne skladateljeve “stedičnosti” (str. 31-32).
- ⁴³ ANONIMNI AUTOR, *Saggio sopra la scienza armonica del defunto Sig. Tartini*, “L’Europa letteraria”, Fenziana, Venecija, 1771, sv. II, dio prvi, str. 82-89.
- ⁴⁴ Odnosno autora prvog biografskog rada o Tartiniju: F. FANZAGO, *Orazione [...] delle lodi di Giuseppe Tartini [...] con varie note illustrate e con un breve compendio della vita di lui*, Conzatti, Padova, 1770.
- ⁴⁵ ANONIMNI AUTOR, *Saggio sopra la scienza armonica del defunto Sig. Tartini*, cit. izd., str. 85; o tom članku usp. P. L. PETROBELL, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Universal Edition, Venecija – Beč, 1971, str. 93-94 i 104-105.
- ⁴⁶ ANONIMNI AUTOR, *Saggio sopra la scienza armonica del defunto Sig. Tartini*, cit. izd., str. 84.
- ⁴⁷ *Isto*, str. 85. Donekle su različiti, odnosno isključivo tehnički, ciljevi tartinijevskih *Pravila kako bi se dobro naučilo svirati violinu (Regole per arrivare a saper bene suonare il violino)*, tekst Giovannija Francesca Nicolaija), gdje “pjevno” u užem smislu označava *legato*, a “sviranje” *staccato* i raznolikijeg izraza; usp. G. TARTINI, *Traité des agréments de la musique*, ur. E. R. Jacobi, Moeck, New York, 1961.
- ⁴⁸ G. B. RANGONI, *Essai sur le goût de la musique*, Masi, Livorno, 1790.
- ⁴⁹ *Isto*, str. 61-62: “Njegova glazba ne ovisi o umješnom služenju gudalom, niti o zahtjevnim pokretima ruke, te je on u potpunosti podređuje izrazu čuvstva, te se ona ne može mjeriti s glazbom tolikih drugih suvremenih autora, bezličnom i lišenom značenja, koja se poima samo ušima; ona, naprotiv, umah prodire do duše, jer njezine su modulacije jasne, precizne i energične, poput rečenica rječita filozofa i govornika. Oslobođena, kakva već jest, nepotrebnih naglašavanja, izražava isključivo čuvstva, a ideje, nižući se s redom, nikada se ne udaljavaju od prvoga motiva. Taj izvrsni glazbenik postiže naposljetku u svojim skladbama ono precizno jedinstvo što od različitih predmeta od kojih je sačinjeno tvori nerazdjeljivu cjelinu.”
- ⁵⁰ J. J. ROUSSEAU, *Dictionnaire*, cit. izd., sv. II, natuknica *Pathétique*, str. 82-83: “Istinski ganutljivo počiva u strastvenom naglasku što ga uopće ne određuju pravila, nego ga genij iznalazi, a srce čuti, i umjetnost pritom ne može [...] postaviti zakon.”
- ⁵¹ *Isto*. Članak iz “L’Europa letteraria” (*Saggio sopra la scienza*, cit. izd.) također se osvrće na taj problem. Anonimni autor ističe kako se Tartinijev ganutljiv ton razabire i u živim taktvima, a da se pritom ništa ne izgubi na dinamici (str. 85: “Uvijek pjevne i ganutljive brze dionice” u kojima se ne mijenja “onaj žar što su ga otpočetka u sebi nosile”). Naposljetku, sud Melchiora von Grimmia o “ganutljivoj izvedbi” “violinista kojem nema ravnu” ne dopušta objektivnu prosudbu (usp. ulomak iz *Lettre sur Omphale*, prev. u A. CAPRI, *Giuseppe Tartini*, Garzanti, Milano, 1945, str. 402).
- ⁵² F. ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, 1755; drugo izdanje u *Opere varie del conte Francesco Algarotti*, Pasquali, Venecija, 1757; treće u zasebnom svesku kod Marca Coltellinija, Livorno, 1763. Od kasnijih izdanja navodim samo ona iz 1764. i 1791. godine, kao dio djela *Opere del conte Algarotti*, Coltellini, Livorno, 1764, sv. II, i *Opere*, Palese, Venecija, 1791, sv. III. U svrhu razlikovanja pojedinih izdanja, kako bih istaknuo varijacije, služit će se oznakom *Saggio*

popraćenom godinom izdanja (npr. *Saggio* 1755, *Saggio* 1757 itd.).

⁵³ *Saggio* 1763, str. 36.

⁵⁴ J. B. D'ALEMBERT, *Discours*, cit. izd., str. 65: "Svaka glazba koja ništa ne dočarava nije drugo doli buka, i da nema navike, koja sve iskrivljuje, ne bi pobudila više zadovoljstva od niza skladnih i zvučnih izraza lišenih svakoga reda i veze."

⁵⁵ Usp. *Saggio* 1764, str. 282.

⁵⁶ "Sonato, što hoćeš od mene?" nestrpljivo je primijetio tijekom koncerta instrumentalne glazbe francuski pisac i filozof Bernard le Bovier de Fontenelle (1657–1757). (Nap. prev.)

⁵⁷ *Saggio* 1764, str. 282. Blizak odnos između Tartinija i filozofa opisao je P. L. PETROBELLINI, *Tartini, Algarotti e la corte di Dresda*, "Analecta musicologica", II, 1965, str. 72-84, sada u ISTI, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, cit. izd., str. 51-64.

⁵⁸ Lencija, Auberta ili Bottonija: njih trojicu sâm je Algarotti odredio da prate izdavanje i tisak, kako navodi Giovanni da Pozzo u F. ALGAROTTI, *Saggi*, cit. izd., 1763, str. 559-564.

⁵⁹ Isto, str. 562-563. Ustroj Algarottijevog *Ogleda* od 1755 do 1764; slijedi prikaz faza obilježenih značajnijim izmjenama. Rječit je u tom pogledu način na koji je preuređena stranica s uvodom u bilješku o Tartiniju.

Saggio 1755 (str. 17) i *Saggio* 1757 (str. 292):

"Ukratko, ono što skladatelj mora uvijek imati na umu jest da vokalna glazba, u arijama baš kao i u zbornim i recitativnim dionicama, ne treba biti ništa drugo doli pojačana gluma. 'Svaka glazba koja ništa ne dočarava' [...]" itd. (u francuskom izvorniku inkorporirano u tekst).

Saggio 1763 (str. 36):

"Čini se da se naši skladatelji ponašaju poput onih pisaca koji, nimalo ne hajući za povezanost govora i za red, teže tek tome da zajedno postave i umetnu lijepe izraze. Koliko god zvučni i skladni bili, iz njih ne bi proisteklo ništa drugo doli isprazna beseda. Isto je i s glazbom, ukoliko nakana nije dočarati neku sliku ili izraziti neko čuvstvo (1)." U bilj. 1 prenesen je u francuskom izvorniku citirani ulomak "Svaka glazba koja ništa ne dočarava..."

Saggio 1764 (str. 281-282) istovjetan je onome iz 1763. godine, osim što je bilj. 1 pridodan već spomenuti osvrт na Tartiniju:

"Fontenelleov uzvik *Sonate, que me veux-tu?* uistinu je dražestan. No ne bi to rekao za sonate neprispodobivog Tartinija [...]" itd.

⁶⁰ Usp. pismo *Gospodinu Giuseppe Tartiniju u Padovi, Venecija 12. veljače 1754*, u *Opere varie del conte Francesco Algarotti*, Pasquali, Venecija, 1757, sv. I, str. 421, i zatim u *Opere del conte Algarotti*, Coltellini, Livorno, 1765, sv. VII, str. 353.

⁶¹ Većinom ih je identificirao M. DOUNIAS, *Die Violinkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche*, Kallmeier, Wolfenbüttel – Berlin, 1935.

⁶² S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale moderno*, cit. izd., sv. II, str. 28-29.

⁶³ F. FANZAGO, *Elogi di Giuseppe Tartini primo violinista nella cappella del Santo di Padova e del P. Francesco Antonio Vallotti maestro della medesima*, Conzatti, Padova, 1792.

⁶⁴ ISTI, *Orazione [...] delle lodi di Giuseppe Tartini*, Conzatti, Padova, 1770.

⁶⁵ ISTI, *Elogi*, cit. izd., str. 51, bilj. 34. Prije nego što je uočio tu zbrku, i Fanzago je u *Besjedi (Orazione)*, cit. izd., str. 25, bilj. 34) iz 1770. preuzeo ulomak iz pisma u kojem Algarotti Petrarkine sonete uspoređuje s Tartinijevim sonatama (pismo je objavljeno u *Opere varie del conte Francesco Algarotti*, Pasquali, Venecija, 1757, sv. I, str. 421). U verziji *Ogleda* koja je uvrštena u izdanje Algarottijevih djela iz 1791. (*Opere*, Palese, Venecija, 1791, sv. III, str. 345-346) – dakle godinu dana prije Fanzagovih *Pohvala* – također se povezuju Tartini i Petrarca.

⁶⁶ F. A. MOROSSI, cit. izd., str. 14: "[...] on [Tartini] objedinjavao je majstorsko umijeće izraza, tako

da je njegova svirka bila živ i izražajan jezik koji je, djelujući na ljudsko srce, po svojoj volji upravljao duševnim osjećajima slušatelja". Usp. također *Saggio sopra la scienza armonica del defunto Sig. Tartini*, cit. izd., str. 85: "nije se poduhvaćao pisanja a da prije nije s pomnjom pročitao pokoji ulomak najizvrsnijih osjećajnih pjesnika, kako bi u mašti potaknuo zanosni osjećaj". Iz te kritičke perspektive ne pobuduje zanimanje G. GENNARI, *Elogio del defunto Sig. Tartini*, "L'Europa letteraria", Fenziana, Venecija, 1770, sv. IV, dio prvi, str. 94-98.

⁶⁷ Pietrom Denisom i reakcijama na *Traité des agréments* (1771) detaljno se bavi P. L. PETROBELLİ, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, cit. izd., str. 106-107.

⁶⁸ Usp. predgovor što ga je Andrea Rubbi napisao za F. A. MOROSSI, cit. izd., str. 3-4.

⁶⁹ Mislim tu na recenziju De Lalandeovog *Proseguimento dell'Estratto del Viaggio di un Francese in Italia*, "L'Europa letteraria", Fenziana, Venecija, 1771, sv. VI, dio drugi, str. 70-71, te na "Journal des Beaux Arts et des Sciences", studeni 1771, str. 363, o čemu P. L. PETROBELLİ, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, cit. izd., str. 106.

⁷⁰ A. G. MEISSNER, *Bruchstuecke zur Biographie I. G. Naumanns*, Doll, Wien, 1814, sv. II, str. 158-159.

⁷¹ Isto. Meissnerovo svjedočanstvo izaziva određene sumnje: on je mogao biti taj koji je Tartinijevim riječima utisnuo romantičarski pečat.

Talijanski prijevod teksta donosi G. BENEDETTI, *Giuseppe Tartini, studio pubblicato in occasione dell'inaugurazione del monumento a Tartini in Pirano*, "Archeografo triestino", nova serija, XXI, 1896-1897, str. 82-83.

⁷² Služio sam se talijanskim prijevodom: F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, prir. E. Franzin i W. Scotti, Studio Editoriale, Milano, 1986. Polazim od sugestije koja se nalazi u jednom od prvih priloga o Tartiniju što ih je stavio P. L. PETROBELLİ, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, cit. izd., str. 21: "Želi li se i na Tartiniju primijeniti razlikovanje *naivnoga* i *sentimentalnoga* kakvo predlaže Schiller [...] skladatelj iz Pirana trebao bi biti ubrojen među umjetnike potonje vrste, odnosno među one za koje stvaralačku djelatnost prate refleksija i ovjerovljjenje."

⁷³ F. SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, cit. izd., str. 77.

⁷⁴ Isto, str. 78.

⁷⁵ Isto, str. 58.

⁷⁶ Isto, str. 68.

⁷⁷ Ubrzani razvoj Schillerovih shvaćanja, prema kojima je glazba element koji oslobođa fantaziju nasuprot "logičkoj" prisili što je vrši priroda, kontekstualizira se i u stavu što ga je u jednom pismu Goetheu iz 1797. izrazio o operi: "U operi nestaje to služinsko oponašanje prirode [...] Opera je, zahvaljujući snazi glazbe, slobodnija, te je sklan poticaj osjetilnosti; osim toga, sklanja duh da na najbolji način proživi čuvstva [...] a neobično, kada je jednom prihvaćeno, trebalo bi nužno izazvati veću ravnodušnost prema predmetu"; usp. J. W. GOETHE, *Sulla musica*, Studio Tesi, Pordenone, 1992, str. 143.

Na temu rasprave između Humboldta i Schillera te kritičke refleksije kojom se izdvaja sentimentalni pjesnik, izvrstan je uvid što ga je u svom čitanju pružio E. RAIMONDI, *Scienza e letteratura*, Einaudi, Torino, 1978, pog. *La violenza del nuovo: Wilhelm von Humboldt e la critica letteraria*.

Slika
A. Smareglia

Unutarnja granica Antonia Smareglie¹

Nedostatak interesa opernih kuća za Antonia Smaregliu prati nažalost slabo zanimanje muzikologije, velikim dijelom uvjetovano tek djelomičnim poznavanjem njegova opusa, uz iznimku *Istarske svadbe* (*Nozze istriane*).² Usprkos tomu, dvije su stvari danas napokon jasnije: da Smareglia nije bio verist *tout court* te da nije bio istinski talijanski skladatelj.

Do prvoga od tih dvaju zaključaka došlo se u trenutku kada se pojavila sumnja u postojanje verističke škole, čijoj je poetici i melodijskoj tipologiji skladatelj bio samo donekle blizak.³ Do drugoga će se pouzdanije doći kroz temeljitu analizu kulture o koju se maestro morao omjeravati pri oblikovanju vlastite skladateljske fizionomije.

U tom smislu, kako bi se razumjelo Smareglinu umjetničku putanju, uputno je usvojiti očište svojstveno književnoj kritici u proučavanju pisaca čije se iskustvo veže uz habsburški kulturni krug s konca 19. i početka 20. stoljeća. Nakon rasapa carstva, mnogi su od njih postali strancima u vlastitoj domovini, iskorijenjeni ili, bolje rečeno, "Austrijanci bez Austrije".⁴ Baš kao i Joseph Roth ili Gregor von Rezzori, Smareglia se priklonio jednoj tradiciji, onoj talijanske opere, pripisujući joj često nadnacionalni značaj, što je bilo posljedicom njegove spontane sklonosti wagnerovskoj *Musikdrami* i simboličkim funkcijama glazbe.

Kada sam se prvi put susreo sa Smareglinom biografijom, nisam mogao a da ne pomislim na grofa Chojnickog, neku vrstu smutljivca *grand seigneur* iz Rothovog *Radetzkymarscha* (1932), koji prezrivo reagira na nacionalističke zahtjeve Čeha, Rutena, Mađara, Poljaka, Slovenaca i Hrvata, pobornika raspada carstva K. u. K.⁵ U usporedbi s Rothom, Smareglia je imao nesigurnu i emotivnu svijest o *Heimat*, o domovini. Njegova duhovna putanja, ako se uzmu u obzir neizbjegne generacijske razlike, sličnija je podjednako dramatičnom putu slovenskog Tršćanina Marija Kogoja. Potonji se nakon studija u Beču sa Schönbergom i Schrekerom preselio u Ljubljano, zalažući se za vrstu umjetnosti koja se njegovim sunarodnjacima, posvećenima potrazi za slavenskim glazbenim identitetom, činila plodom

njemačke kulture, pa dakle “neprijateljske kulture”. Pogođen kampanjom protiv njemačke glazbe koju je 1924. zagrižljivo poveo Anton Lajović, Kogoj je bio onemogućen u svakom pokušaju javne izvedbe svoje glazbe.⁶ S gorčinom je morao ustanoviti da se nalazi u absurdnom položaju – njegovim riječima – “skladatelja zatrala pjeva”, dok je istih godina kod mlade zagrebačke i beogradske publike ugled stjecala trpka proza Miroslava Krleže,⁷ unekoliko prispodobiva Kogojevom izričaju u *Črnim maskama* (1927), prvoj ekspresionističkoj operi u Kraljevini SHS.⁸

Ukoliko se žele prišivati etikete, Smareglia je bio Wagnerov sljedbenik talijanskog i hrvatskog izričaja i, kao i Scipia Slatapera, valja ga smatrati “pronevjerjenim Talijanom”.⁹ Talijanom koji je, kako bi to ostao, trebao zanijekati slavensku stranu svoga podrijetla te austro-njemačku kulturu kojom je bio zadojen. Da bi se dakle govorilo o Smareglinoj talijanstini, nužno bi bilo dokinuti teret te velebne srednjoeuropske nadgradnje i zanemariti njegovo djetinjstvo, provedeno s majkom koja je samo natucala talijanski, kao i činjenicu da je dvije godine pohađao hrvatsku osnovnu školu.¹⁰ Toj vrsti zaborava Smareglia se nikada nije htio prepustiti, i glede toga može se prizvati ono što je povjerio pjesniku Biagiu Marinu, koji ga je molio da mu objasni zašto se nije skrasio u Beču ili Milanu, maestru omiljenim gradovima. Posve iskreno, ali sa snažnim prizvukom tuge, odgovorio je da mu je sudbina ostati kao ni na nebu ni na zemlji, “ni tu ni tamo”, te je tako i nesvesno preuzimao musilovsku predodžbu o zbilji “smještenoj u zraku”:¹¹

[...] nisam se htio nastaniti ni tu ni tamo, jer [...] iz ove smo zemlje, u kojoj su tako izmiješani ljudi različite krvi, i njoj pripadam: kamo bih zapravo trebao otići? Majka mi je bila Hrvatica; kao dijete, naučio sam od nje toliko divnih hrvatskih pjesama. Moja je majka imala vrlo ljubak glas, i kad mi ih je pjevala bio sam očaran; cijelog bi me ponio taj tako topao, melodiozan val, te sam dušom ostao ukorijenjenim u tom pjevu. Otišao sam u Beč, a vi znate što sam tamo otkrio, koliko sam životnih napora uložio da se približim toj velikoj

tradiciji [...]. Prevalio sam dug put, pa ipak nisam uspio pustiti korijenje ni u tom gradu, gdje me, uostalom, nisu ni prihvatali. Zar vi, Marin, ne mislite da je to sudsina našega zavičaja, ne samo moja nego svih nas, da budemo kao ni na nebu ni na zemlji? Moja je majka bila Hrvatica, ali što sam ja?¹²

Maestrovi biografi s pravom su isticali godine naukovanja najprije u Beču, a potom u Miljanu, pod vodstvom Franca Faccia. No složenost skladateljevog identiteta jedini je lucidno ocrtao njegov sin Ariberto, u knjizi objavljenoj u Lugu 1932. godine.¹³ Ariberto, antifašist izbjegao u Švicarsku, jedini je inzistirao na talijansko-slavenskim konotacijama očeve osobnosti, u otvorenom sukobu s bratićem Aldom. U spomenutoj knjizi on se prisjeća da je Smareglia sudjelovao u političkom životu svoje zemlje na talijanskoj strani, no kada je potom shvatio kakve se izborne malverzacije izvode na štetu hrvatskih seljaka, pokajao se zbog svog angažmana i započeo suradnju s novinama Antona Jakića na talijanskom jeziku “Il diritto croato” (“Hrvatsko pravo”), vjerojatno na nagovor Matka Laginje.¹⁴ Ta epizoda, kao i neke druge iz maestrova života, namjerno je zatajena kako bi se potaknulo izvođenje njegovih djela, s obzirom na užarenu nacionalističku klimu koja je vladala u Julijskoj krajini. Ne bi li se dakle umilili vlastima, nakon Prvoga svjetskog rata maestrovi su prijatelji stavljali pretjeran naglasak na talijansku vokaciju svoga miljenika, tako što su prešućivali one dijelove njegova životopisa koji su bili u srazu s politikom fašističkog režima.

Nekoliko godina nakon Smaregline smrti, krug tršćanskih štovatelja bio je ipak prisiljen doznati od Romaina Rollanda da stil njegovih djelâ zauzima poziciju “između Verdija i Smetane, ali obojen na način svojstven Istri”.¹⁵ Taj oduševljeni, premda površan Rollandov sud potaknuo je na zauzimanje nova stava kritičara i prisnog prijatelja Giangiocoma Manzutta te Silvia Benca, libretista *Oceane* (*Oceana*), *Noćnog leptira* (*Falena*) i *Beždana* (*Abisso*). Potonji je u pismu upućenom 1933. Smareglinom dobročinitelju Carlu Saizu napisao da je maestro bio “vatreni obožavatelj

Prodane nevjeste i Dalibora”,¹⁶ opera koje je čuo u Beču oko 1893. godine. Dodao je k tome da je Smareglia bio očaran tom glazbom zahvaljujući razgovorima s prijateljem Roccem Pierobonom, koji je dugo boravio u Češkoj, kolijevci slavenskog nacionalizma u Srednjoj Europi u koju su se Slovenci i Hrvati ugledali kada su po uzoru na češke *besede* otvorili svoje prve *čitalnice* i *čitaonice* u Ljubljani, Trstu i Zagrebu.¹⁷

Iznimno je pritom što su prijatelji iridentisti gledali sa simpatijama na taj nedokazani češki utjecaj, dok su odbacivali svaku mogućnost Smareglina povezanosti sa slavenskom glazbom iz regije. Giangiacomo Manzutto zamjerao je primjerice skladatelju što je u *Istarsku svadbu* uveo lik Luze, Crnogorke iz Peroja.¹⁸ S mnogo više pronicavosti, njemački su kritičari shvatili da se Smareglina glazba iz posve različitih razloga ne može vezati uz onu “nove talijanske škole”. Vrijedi spomenuti sud Richarda Wallascheka, iznesen usred svjetskoga rata, prema kojemu u rukopisu maestra iz Pule “odjekuje njemački romantizam, prisutan je talijanski temperament, a tu i tamo slavenska mekoća. Tri bi se naroda mogla otimati za njega, no nijednome nije zanimljiv.”¹⁹ Dočim se Max Kalbeck, dan nakon scenskog uprizorenja *Sigetskog vazala* (*Vassallo di Szigeth*, 1889), pitao zašto je glazbenik skladao talijansku operu za njemačku publiku. Odgovor je bio jednostavan: “jer se u inozemstvu osjećao kao kod kuće više nego u vlastitoj domovini. Skladatelj ove opere”, nastavlja se u Kalbeckovom članku, “Talijan imenom i jezikom, po svojem je umjetničkom osjećaju kozmopolit. *Vazal* pripada u Beč.”²⁰ I naposljetku Julius Korngold, uz izliku miješanja “slavenske i talijanske krvi”, nije oklijevao uvrstiti *Istarsku svadbu* u “češku, južnoslavensku i nizozemsku opernu glazbu”, odnosno smjestiti je u međuprostor rezerviran za nove nacije, usprkos tome što je pripajanje Istre Italiji ratificirano baš tih godina.²¹

Na samom je početku ovoga teksta rečeno da Smareglia nije verist, nego naslijedovatelj wagnerovske drame. To naslijede prepoznatljivo je u djelima nastalim u drugoj stvaralačkoj fazi (1889–1895), kada je započeo s konzistentnijom simfonijском i motivskom praksom, kako bi scenska zbivanja povezao u jedinstvenu i čvrstu cjelinu. Zahvaljujući tom izboru,

skladatelj je mogao na najbolji način izraziti svoje stvaralačko nadahnuće, tamo gdje likovi njegovih opera postaju nositeljima simboličnih gesta i bivaju uvučeni u fantastične zaplete, kao što će biti slučaj u triptihu libretista Silvia Benca. Odatle neujednačena, pa i oskudna briga koju Smareglia posvećuje ritmičkim i figurativnim vrijednostima riječi, uz učestale podjele fraziranja u dvodijelne i trodijelne grupe kako bi stih stao u zadalu mjeru, čemu se priključuje izvanredna sposobnost oslikavanja konotacija prizora, shvaćenog u njegovoј cjelevitosti. Po tome je Smareglina tehnička donekle srodnja onoj upotrijebljenoj u *Iris* i *Bohème*, premda je simfonijički okvir kod Smareglie uvijek djelatan i naponsljetu nadilazi verističke atributе utemeljene u radnji – slučaj je to u *Istarskoj svadbi* – ili u folklornim umecima. U potonjem se slučaju može zamjetiti da pozivanje na pučko pjesništvo ili “lokalni kolorit” ne spadaju uvijek u kategoriju “žanrovskih citata”, koji služe udvajajuju registra na dramaturškom planu. U Smareglinim radovima ima primjera u kojima se nedvojbeno poništava svaka razlika između radnje *po sebi* i *otklona* od radnje u ornamentalnim i prikazivačkim dijelovima.²² Takvi momenti, zahvaljujući posebnom tipu preuzimanja wagnerijanske tehnike, oslanjaju se na strukturalne motive koje izvodi orkestar i koji su u stanju stvoriti pozadinu za različite prizore. S druge strane, ako mladenačke tučnjave nakon milanske premijere *Lohengrina* (1873) nisu dovoljan dokaz maestrove wagnerijanske odanosti, tu je apologetski tekst iz 1899. o utjecaju kojemu su bili izloženi skladatelji nakon velikana iz Bayreutha.²³ Sâm Smareglia, u kraćem napisu naslovljenom *Kako nastaju melodije?*,²⁴ priznaje da se melodija rađa iz “nekog duševnog stanja [...] te biva podvrgnuta tajanstvenom djelovanju duha”; što se njezina ustroja tiče, melodiju tvore “neodredivi i posve subjektivni elementi” koji, kada je o operi riječ, pronalaze “plodno izvorište u dramskoj situaciji”.²⁵ Unatoč tome, Smareglino wagnerijanstvo, kako me upozorava prijatelj Cesare Orselli, ostavlja otvorenim čitav niz problema. Prvi se tiče izostanka sklonosti ka sjevernačkoj ili pak “mediteranskoj” epici kod Smeraglie – u čemu se naprotiv 1893. okušao Leoncavallo s *Medicijima* – što nadoknađuje romantičarska tematika *Vazala*

i *Cornilla Schuta*, kao i veristički, ili pseudoveristički zaokret u *Istarskoj svadbi*. Jednim će se potezom Smareglia potom okrenuti simbolističkim temama, potvrđujući tako da je njegova odanost wagnerijanstvu pitanje kompozicijske tehnike, a mnogo manje potrebe za duhovnom obnovom kakvu je na sav glas tražila “nova škola”, od koje je uostalom, 90-ih godina 19. stoljeća, bio i zemljopisno udaljen.

Učestalo i implicitno poništavanje semantičkog jaza između dviju pripovjednih razina, što je već uzgred spomenuto, donekle je razabrao Ludwig Hartmann, koji je s posebnim obzirima na *Cornilla Schuta* primijetio veliku razliku između Smareglina i glazbe verističkog predznaka, te je isticao da skladatelj ne oponaša “ni staru niti novu talijansku školu”.²⁶ Njegov se stil Hartmannu činio bliskim Wagnerovom, a njegov stav “superiornim duhovnim verizmom”, koji “ne vidi stvari u zbilji”, nego prodire u njihova “viša značenja, čak i kada su samo maštom stvorene”.²⁷ Kako bih se pozabavio tim aspektom Smaregline poetike, pokušat ću analizirati nekoliko prizora iz *Sigetskog vazala* (1889), iz *Cornilla Schuta* (1893, zatim pod naslovom *Flamanski slikari; I pittori fiamminghi*, 1928) te iz *Istarske svadbe* (1895).

Vazal, koji je u Beču izveden zahvaljujući nastojanjima nadvojvode Stjepana Habsburškog, zapovjednika pulske utvrde, prva je opera u koju je Smareglia uveo lajtmotive pripisujući im simboličku ulogu, takvu koja je u stanju neizbrisivo zacrtati značajke drame i psihologiju likova. Plesovi u drugom činu (prizor 5) pouzdano nisu marginalna stavka u partituri, ako ih je i sâm Smareglia smatrao važnima u citiranom tekstu o melodiji.²⁸ Dojam je u najmanju ruku da funkcija tih plesova nije usputna poput violinističke solo-dionice iz *Prijatelja Fritza* koja najavljuje lik Beppea prizivajući ciganske teme u Lisztovom stilu. U mađarskom prizoru iz *Vazala* glazba se udaljava od uloge *divertissementa*, a Smareglin se imaginarij oslanja na autentično iskustvo (*Erlebnis*), pri čemu se sluti nesvakidašnje poznavanje mađarskih ritmova, stečeno vjerojanto u Beču, ili u mađarskoj Rijeci, ili čak u rodnoj Puli, gdje je skladatelj prijateljevao s Franzom Léharom.²⁹ Partitura preuzima “lokalni kolorit” intimne naravi, takve koja ukazuje

na to da se Smareglia uvijek kretao u zvučnim i scenskim sferama koje su mu bile dobro poznate. Nema onda potrebe govoriti o egzotici, utoliko što bi to upućivalo na drugo (*autre*) u odnosu na osobna iskustva. U svrhu ispravne interpretacije dotičnog prizora nužno je razmotriti Andorov pjev, umetnut u ples gotovo s nakanom da naznači da je to dio njegova života, njegova nesretna položaja nakon prepostavljenog gubitka Naje (“u ovoj je melodiji tužna moja priča”, kako kaže libreto). Njegov se glas ističe ponad prvog dijela čardaša, na sporu i žalobnu temu određenu kao *lassu*, oscilirajući između d-mola i a-mola, da bi zanijemio u sljedeća dva dijela brzog i sinkopiranog tempa, *frissu* koji obilježava vrtoglav plesni ritam. Znakovit je način na koji je autor plesovima dodijelio pripovjednu, a ne samo koreografsku funkciju. Andor je obuzet deklamacijom čovjeka koji razmišlja u sebi (kazališnim rječnikom, u dionici *a parte*), dok ga prati žalopojni ton orkestra, koji potom izbija u prvi plan, a da je pritom svejedno zadržano dramsko jedinstvo prizora. (Usp. glazbeni primjer 1)

Ježgra *lassua* pojavljuje se prvi put u prvom činu (prizor 1) tijekom svadbene ceremonije, kada Naja, nakon što je ispila sredstvo za uspavljivanje koje joj je podmetnuo Rolf, klone u stanje slično smrti. U tom se trenutku, očajnim Andorovim uzvikom, uvodi “tema smrti”, kako bi bilo prikladno nazvati tu melodijsku ježgru. (Usp. glazbeni primjer 2) Nakon što je razvijena kao vodeći motiv čardaša, opet se pojavljuje u trećem činu, u prizorima 3-4; u takvim nesretnim okolnostima, ponavljanje ima zadaću povećati semantički potencijal prvotnog motiva, upućivanjem na Njinu krajnju žrtvu i na njezin posljednji susret s Andorom. Neznatno prerađena verzija iste teme ne podudara se ipak s procesom varijacije kakav je Wagner ostvarivao lajtmotivima, a u tom prvom pokušaju naslijedovanja *Musikdrame* Smareglia je bliži perspektivi “reminiscencije” uzrokovane više-manje doslovnim, opetovanim pojavljivanjem temeljnog obrasca. (Usp. glazbeni primjer 3)

Cornill Schut, kasnije *Flamanski slikari*, sadrži nekovrsnu autobiografsku poruku. Pripovijeda se tu o sukobu između tjelesne i duhovne ljubavi, koje predstavljaju Gertrud i Elisabetta. Vizija Elisabette,

koja odbija Cornillovu ljubav, za slikara protagonista promeće se u nadahnuće i on vlastitu strast sublimira u portretu voljene koji će ga odvesti u smrt. Tako se umjetnički čin ostvaruje u krajnjem žrtvovanju, u romantičnom jedinstvu ljubavi i smrti kao čimbenika vrhunske ljepote, u skladu s preporodom wagnerovskog prizvuka.

Benco je tu operu smatrao preistančanom i preopterećenom suvišnim lirizmom.³⁰ On zapravo nije bio u stanju shvatiti instrumentalni tretman glasova, pri čemu se pod instrumentalnim podrazumijeva simfonijkska koncepcija koja određuje upotrebu glasova u odnosu na orkestar. U *Cornillu* se glasovi uistinu koriste kao dijelovi obuhvatnije cjeline; pjevana se fraza podatno prepleće s orkestralnim timbrom čak i kad se izvija u naglim skokovima. Fluidnost faziranja u ovom slučaju nema ništa zajedničko s emfatičnim tonovima i “odušcima” verističke drame. Motivska razrada ukazuje se zgusnutom zahvaljujući znalačkom razvoju i fragmentaciji melodijskih jezgri i odnosnih harmonijskih sintagmi, koje zaokružuju dramu poput vala što se neprestano podiže i spušta. Pa ipak, idealizam o kojem govori Hartmann emotivno je obojen u skladu s autobiografskom osnovom partiture. Mislim pritom na morske krajolike u prvom činu. Znakoviti su to momenti velebne freske koja stvara izravnu poveznici između Smareglie i dragih mu obala Istre.³¹ Još od djetinjstva odlazio je na mol u blizini svog doma u Puli kako bi se divio moru u vrijeme zalaska sunca. Pa kad mu oko četrdesete godine vid više nije dopuštao da uživa u tolikoj ljepoti, tražio je od svog trenutno pratitelja da mu potanko opisuje te zalaske i svaku njihovu mijenu. Ne želi se time tvrditi da glazba teži preobličiti tek posve osobne dojmove. Neke dijelove zasigurno valja razmotriti također u svjetlu snažnog poriva vezanog uz skladateljeva proživljena iskustva. A iskustva su to sve samo ne bestjelesna, živa su naprotiv i opipljiva, ukoliko je dopušteno takvim pridjevima opisati upečatljiv prizor povratka ribarskih brodica u prvom činu *Flamanskih slikara*, dok s mora usplamtjelog od sunčanih zraka dopire prigušen pjev mornara. Tematska jezgra koja je povjerena basovima jednostavna je i umilna. Smareglia je samo opetuje prema obrascu posve wagnerijanskog prizvuka, naglašavajući je prigušenim

violinskim tremolom u zapravo uvijek istim akordima, koji su u stanju istančanim potezima oslikati neodređenost sutonskoga svjetla. Koliko je ta boja važna postaje jasno potom kada Elisabetta i Cornill dožive rađanje svoje idile pod mjesecinom i uz hučanje valova. Orkestracija je gotovo istovjetna, uz to što se, u svrhu dočaravanja zanosne blagosti i topline noći, izdižu srebrnasti zvuci harfe. (Usp. glazbene primjere 4 i 5)

Istarska svadba, treća opera kojom se želim ukratko pozabaviti, sadrži preludij trećega čina koji po svojoj lirskoj linearnosti podsjeća na slavni intermeco iz *Cavalleria rusticana*, te niz melodijskih sintagmi oblikovanih na temelju folklora Talijana s istarske obale (*bottonata, villotta* itd.).³² Proučavatelji Smareglina djela temeljito su se bavili tim aspektima i iznijeli su na vidjelo simfoniski karakter njegovoga rukopisa, koji u više elemenata nadilazi veristička obilježja teme. Na krajnjim polovima, obilježenim citatom koji ostaje unutar granica dodatka kolorita i lajtmotiva s ulogom karakterizacije, nalaze se dvije simbolične i ujedno varljive situacije, a obje su crpljene iz pučke baštine.

Iz razloga scenske atraktivnosti, prvi čin završava svadbenom povorkom koja se razvija na temu *villotte*, koju violine i violončela izvode “priprosto [i] bezizražajno” na samoj pozornici. Očito je da je riječ o namjerno izdvojenoj scenskoj glazbi, nebitnoj za razvoj radnje (odnosno o glazbi u glazbi). Na suprotnom polu nalazi se prizor u kojemu Slavenka sa sela, a koju zlostavljujaju Menico i Biagio, dolazi prodati svoje jagode i nailazi na Marussino sažaljenje te joj otvara srce. Pod dojmom Smareglinih priča i podataka koje je prikupio u Vodnjanu, Illica napominje da je mlada Luze iz Peroja, sela nastanjenog Crnogorcima koji, “pobjegavši iz svojih planina, tu su se sklonili između mora i Proština (mjesta sumornog i neplodnog, gdje ne raste ništa osim šumskih jagoda, smreke, majčine dušice i vrijeska) te su se, sklapajući uvijek brakove između svoje čeljadi, do naših dana održali čiste krvi i obreda njihove vjere”.³³ Moguće je možda izraziti određene rezerve glede toga da pjesma pravoslavne seljanke stoji u uskoj vezi s tužaljkama hrvatskih katolika koje je skladatelju pjevala majka. No sâm je Smareglia tom liku pripisao duhovnu vezu sa svojim djetinjstvom,

kako se čita u tekstu o nastanku melodija (“Glazba toga lika nedvojbeno duguje svoje podrijetlo tužaljkama i pjesmama što mi ih je majka pjevila u ranom djetinjstvu i koje su u mojoj duši ostavile neizbrisive osjećaje i sjećanja”).³⁴

Tema u e-molu koja najavljuje sjetnu pojavu Luze razvija se u dubokim tonovima basova i još tužnijim zvucima oboe, klarineta, engleskog roga i fagota (I. čin, 5. prizor). Osobitosti modulacije mogu se povezati s nekim skladbama Smetane i Dvoráka, no podsjeća također na citiranu temu iz *Vazala*. Jamačno bi najkorisnije bilo dokučiti koje je hrvatske motive autor uistinu preradio, no, s obzirom na to da su njegova svjedočanstva vrlo općenita, može se tek ustanoviti da suzdržanost zvukovnih pretapanja i molske ljestvice osiguravaju Luze izrazitu autonomiju u odnosu na kontekst. Kako je ustvrdio Vito Levi,³⁵ tema se ponavlja u trećem činu (prizor 1) u tonalitetu f-mola, čemu je pridodan tremolo violončela kako bi se naglasilo pojačavanje dramske napetosti, izazvano Luzinim razotkrivanjem prevare. Činjenica da Marussa preuzima melodiju Crnogorce znači da je sudbina naposljetu združila te dvije žene u boli (“Luze, sestro moja”, kaže Marussa). (Usp. glazbene primjere 6 i 7)

U usporedbi s umjerenim korištenjem *Erinnerungsmotiva* u *Istarskoj svadbi*, ciklički postupak daje Luze pokretačku snagu kakvom se ne mogu pohvaliti svi likovi u operi. Fatalizam kojim se ta žena ogrće, njezino dostojanstveno prihvaćanje nesreće, nekim su se kritičarima učinili slavenskim antropološkim obilježjima.³⁶ Pomna analiza libreta, koja do danas nije provedena, pokazuje da je Illica, osim što je preradio *strambotto*, oponašao neke uvriježene pogreške Slavena koji pokušavaju govoriti talijanski. Luze, primjerice, mirne duše prelazi s prvog na treće lice i grijesi u uporabi prijedloga i članova:

“Tu che sì buona appari e sei sì bella / deh compera le fragole
di Luze / le ho colte laggiù al Prostimo” (I. čin, 6. prizor,
st. 1-4)³⁷

“**Luze** un amante aveva / che tutta la sua vita render lieta doveva; / **io** gli volevo bene” (I, 6, st. 26-29)³⁸

“Io t’ho trapunto un nastro **di mie** mani” (III, 1, st. 4)³⁹

“È il giorno **di tue** nozze / e **son venuta** a offrirti **di Luze** il picciol dono” (III, 1, st. 35-36)⁴⁰

Illica je bio uvjeren da je uime verističke poetike uputno realistički reproducirati pogreške koje su u prethodnoj mletačkoj književnosti, takozvanoj skjavonskoj tradiciji, tvorile repertoar jeftine komike. No u stoljeću kada su južni Slaveni stremili vlastitom nacionalnom identitetu, parodija slavenskog činila bi se u najmanju ruku uvredljivom. Dovoljno je sjetiti se energičnih prosvjeda Crnogoraca 1907. godine protiv tršćanske izvedbe *Vesele udovice*, operete u kojoj su oni vidjeli ismijavanje svoje kraljice Jelene.⁴¹

Da se vratimo *Istarskoj svadbi*, Luze je prikazana i kao nesvjestan pokretač katastrofe i kao drugi etnički element jadranskoga područja. Takav je lik mogao zaživjeti samo u Smareglinom teatru, čak i neovisno o radnji, prisjetimo li se dalmatinskog podrijetla Naje iz *Vazala*, čija je radnja smještena u Mađarsku. Lišena svake verističke afektacije, Luze ostaje najsnažnijim simbolom umjetnikove unutarnje granice, no može se tvrditi da je čitav njegov opus posut naznakama istinski srednjoeuropskog *Mischunga*.

1a

Allegro, $\text{J}=92$

etc.

1b

Adagio, $\text{J}=40$

etc.

1c

Allegro non troppo con spirito, $\text{J}=$

etc.

Glazbeni primjer 1: *Sigetski vazal*, II, 5. *Mađarski plesovi*

Adagio (♩ = 45)

espress.

Ander (die Melodie des Tis
begleitende ist gesungen)

Ach, das
Zu -

(es verblieben)
zermorda della donna)

vix - sen Me - la - di - en, die so - saftl. zum Her - den
der - es ist - it - di - a, wä - te me - zu i - zte - nne

Lie - hen, kann ich niemals - mehr est - die - heil? Lin - der hält E -
zu - a ich du me - da di - fe - rea mi - al! auf auf der - und -

Glazbeni primjer 1: *Sigetski vazal*, II, 5. *Mađarski plesovi*

bar - men und schaut des Freudensta - meid Was wollt du sa - gen von schla - men
 en - en ad al - tri le deu - ie dol - si en - en mi - en si - en

 Th - graß Geht der Frea-de Schwa - gräß We siestan-sea, we sie sin-gra, singt ihr will-kom-men
 for - en-dh del - la giß - rea - en ad al-tri se - ne ab - breca - and - li - me dili - en

 mein und bei - ter stim-men. Al - in im Ju - bel - schal - le mit
 mer a - me auf de - me rve a - mudi de - le - le al - nach
 Ferne.

 da - da O geht und seit mit Freihil - chen froh, mich a - her hau al - heint
 da - da ad al - tri sonnen - den - an a - man a - man - al - heint

Glazbeni primjer 1: *Sigetski vazal*, II, 5. Mađarski plesovi



Allegro assai.

Glazbeni primjer 1: *Sigetski vazal*, II, 5. Mađarski plesovi

ging ein Anger, erkenn' And' er, umklammert ihn und will sprechen.)
 (Idee ad' And' er aus der force d'abbandoname, e' Nas a tutti morte ballerando)

To-dell (Mutter) (in Verwirrung.) (Ballando le piedi livida e spesso usticante.) CORO (BASSI) Molto lento O Na - ja! O Na - ja!

Andante CIOLE, CORO (mutternd) SOPR (grauende)

espressione sensibile Totti morano

Tutte fanno il triste

Glazbeni primjer 2: *Sigetski vazal*, I, 1

4. SCENE.
ANDOR, NAJA.SCENA IV.
ANDOR, NAJA.

Andor (Unterdrückt bewegt die besiegte Naja).
Gesang der Naja beginnt.

Andor (liest auf Naja zu).
Gesang wird aufgenommen.

Naja.

Der Kuss soll - kei - te - del - an Ge - be - te - un - be - schickt mich - zu - dort! Du küss' - st du - scha - st mir - zu - de - mär - da - diert!

Und werft sich leidenschaftlich in meine Arme!
(Zum großen Abschluss & passende Aufführungsworte)

Glazbeni primjer 3: *Sigetski vazal*, III, 4

Musica sinfonica d'ore. La sanguigna eccita l'animale.
Abito forte, grida forte, e striscia con le zampe.
Alza il dorso, grida forte, e striscia con le zampe.
Alza il dorso, grida forte, e striscia con le zampe.

M. 1
M. 2
(Campane - Glocke)
P. 1
P. 2

Più mosso (d. ass.)

p
durese

Glazbeni primjer 4: *Flamanski slikari*, I.

Tre ecco le pescatorie vole al ventaglio e i nastri sull'acqua vengono dal mare leggeri come portati dal vento.
 (Die Fischerlein füßen Seite und ziehen die Segel ein. Gestänge dirigiert vom Alten Kastell.)

Tenor:
 Pescatori - Dibbi - gli ja - ran - tell - la -
 Die Fischer - Zükken - was-Müde - De - gie -
 Bass:
 mit ferne -
 O mo be - cia doce si - mar, - si - mar! -
 Dib - schen
 Alto/Bass:
 invincibile

Glazbeni primjer 4: *Flamanski slikari*, I.

Glazbeni primjer 4: *Flamanski slikari*, I.

Glazbeni primjer 4: *Flamanski slikari*, I

Pittori.
Die Maler, Tavari I.

Bau - co - gießt je - sta - ter
Pittori - schaft gießt nur am Ried

Tavari II.

blan - ca - us - la - nteria, le fan - cini - si - di - dor

p

Fra - ta - es - se - der - hat!

p

Ein Pittore.

Elas der Maler.

Pra - ci - si - fa - bel - la, - da - ve - zie - la -

No - der - dona - domo - jär, - da - ve - zie - la -

Leggero e slavo.

Glazbeni primjer 4: *Flamanski slikari*, I.

nach - da - sien - il can - di - do min - da la - nar al - chia
 die - more - do flie - salz, salz, zu schme - merd salz, in Glorie und Pracht;

siest - See - del - us - go - so - gne - mal pas ei de - stin glistas per -
 See - le! Ich - us - wig - reden, se - ig soll Lot, de - en Del - our

re - the - aus - hall can - di - do min - da in -
 er - auf von Dufte der Mar - sen, un - schlagl

siert - Breust - Matem ei de - stin glistas per -
 siert - Breust - Ewig ve - de - stin glistas per -

Bar' - Nach! Vi. class a - se mit Dir wer - einf und ja già - go - gib - O, wo, wo, wo!
 siert - Breust - O am - re - re - O Lied, Lie - he, di - vin mi - siert - Qu' -

Glazbeni primjer 5: *Flamanski slikari*, I.

Dann fährt im Hintergrund leise das Meer im Schleier des weichen Lichtes zu Friedheit.

Meine See, mein Leid,
mein ruh der Erde,
O du del bist
der See, der ist red

mar, ill tre mi te pro fer -
fere ray schen des Mees, mei flie -
der stink, land geht auf
der Meld!

Cornill.
Sei die la - sa wie -
Sei gold am Licht durch flu - ist
gier de pla - gte se - re -
wie ein Gott, strom das Hoch -
all

Elisabetha.

Sammler je, gi - le u -
Sd. der - ne He - sen

Flutland fre - me - se den da -
ge - se - der - se - mo - se den de
wol - chen den de ren - schied?

Argus.

Glazbeni primjer 5: *Flamanski slikari*, I.



Glazbeni primjer 5: *Flamanski slikari*, I.

Molto sostenuto.
Mar.

Loreto wird die Blüte an die Jugend
(Lebbeus de manu eph. uocata)

Armen, sein soll ich weil - nun ge -
Te - di, schäfet: te pote - ge -

molto espress.

Loreto kommt das Kind und will es Nörme zurückholen.)
(Loreto nel resto il duomo fa per maliziosa.)

Nimm die Ge - he zu - rück,
Ehe - le - am - el - we - auf -

das kann dir nie - mer Ed - in ver - gel - len,
wee - den - ge - re - ne - und Ehe - mälde -

C. Sch. BRAH. CH.

Nahr - sich wächst am Hor - nissen die al - de Ber - re im Haf - er - land ver -
Zu - se er - gie - fra - ge -

Dann geht's Herr, Le - ie, vorgibt es
da fer - prä - da Da - ie ei - ver - da

Mar.

Adagio.

Unglaublich kommt mit einem
Unglaublich und etwas mehr

Ja, La - ie, krie - ge - den - se der Ma - ren - si - Sie - ke - mette - Mietel -
af La - ie, si ri - zem - die di Ma - ren - si - Te - di alle ge -

Die.

Ich Ried' es leicht bald
zu - ver - da - ve - der

Glazbeni primjer 6: Istarska svadba, I, 5

Glazbeni primjer 7: *Istarska svadba*, III, 1

- ¹ Dugujem iskrenu zahvalnost gospodri Adui Smareglia Rigotti, unuci Antonia Smareglie, i njezinom suprugu dipl. ing. Rigottiju, koji su mi stavili na raspolaganje dragocjenu arhivu, pomogli mi u istraživanju te konzultiranju materijala koji su mi bilo od koristi pri sastavljanju ovoga teksta.
- ² Zaključuje se to također iz zbornika radova s jednodnevnom simpozijem, organiziranog u Trstu 1991: *Antonio Smareglia e i "Pittori fiamminghi"*, Sonzogno, Milano, 1996.
- ³ Za prepoznavanje verističkih obilježja u operi s kraja 19. stoljeća, čak i u odsutnosti pučkih tema, vidi esej A. GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, u *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, ur. J. Maehder i L. Guiot, Sonzogno, Milano, 1993, str. 13-31; također R. TEDESCHI, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Studio Tesi, Pordenone, 1992, prvi dio; S. SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma "plebeo" nel verismo musicale italiano*, Lim, Lucca, 1994.
- ⁴ C. MAGRIS, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino, 1963; također C. MAGRIS – A. ARA, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino, 1982.
- ⁵ Nakon što je Austrijance njemačkog govornog izričaja nazvao plesaćima valcera, Čehe čistačima cipela, Hrvate i Slovence četkarima i kestenjarima, Chojnicki dodaje: "Ovo je carstvo predodređeno na propast. Čim naš car zažmiri, mi se raspadnemo na stotinu dijelova. Balkan će biti moćniji od nas. Svi će narodi utemeljiti svoje gnušne državice, i čak će i Židovi izabrati svoga kralja u Palestini. U Beču već smrdi znoj demokrata [...]. Popovi su u dosluhu s pukom, u crkvama se propovijeda na češkom"; prema talijanskom prijevodu: J. ROTH, *La marcia di Radetsky*, Tea, Milano, 1990, str. 176-177.
- ⁶ B. LOPARNIK, *Plaidoyer per uno sconosciuto*, u *Marij Kogoj 1892–1956*, Editoriale Stampa Triestina, Trst, 1986, str. 9-23.
- ⁷ Mislim na *Hrvatskog boga Marsa* iz 1922. i na *Povratak Filipa Latinovicza* iz 1932.
- ⁸ Usp. I. KLEMENČIĆ, *Stilno estetska podoba Kogojeve opere "Črne maske"*, "Problem", 7, 1963, str. 656-663, te raspravu o *Črnim maskama* u kojoj su sudjelovali Dragotin Cvetko, Samo Hubad, Jakob Jež, Lojze Lebić, Borut Loparnik, Pavle Merkù, Samo Smerkolj, Aleksandra Wagner, pod naslovom *Što su nama "Črne maske"*, "Zvuk", 4, 1969, str. 69-79.
- ⁹ C. MAGRIS – A. ARA, cit. izd., pog. I.
- ¹⁰ ARIBERTO SMAREGLIA, *Vita e arte di Antonio Smareglia: un capitolo di storia del teatro lirico italiano*, Salvioni, Bellinzona, 2. izd. 1936, str. 20-21.
- ¹¹ C. MAGRIS – A. ARA, cit. izd., str. 14.
- ¹² B. MARIN, *Per il cinquantenario della morte di Antonio Smareglia*, "Most", 59-60, 1981, str. 241-251. Usp. također G. GORI, *Antonio Smareglia: dal verismo contro il verismo*, u *Umberto Giordano e il verismo*, Sonzogno, Milano, 1989, str. 93-95.
- ¹³ Drugo izdanje, prema kojemu citiram, izalo je u Bellinzoni 1936.
- ¹⁴ ARIBERTO SMAREGLIA, cit. izd., str. 44. Panslavenski orijentirane novine izlazile su u Puli između 1888. i 1894; baš kao i neki češki i hrvatski listovi na njemačkom, obraćale su se talijanskim protivnicima u Istri te Hrvatima koji još nisu osvijestili vlastite nacionalne korijene.
- ¹⁵ R. ROLLAND, *Giudizi di musicisti e scrittori illustri: quello di Romain Rolland*, "Cronache smaregliane", Trst, 21. siječnja 1933, str. 1.
- ¹⁶ ANTONIO SMAREGLIA, *Lettere*, ur. G. Gori i M. Petronio, Edizioni dell'Ateneo, Trst, 1985, str. 14.
- ¹⁷ O nacionalističkom odrazu na glazbu što su ga imale slovenske i hrvatske čitaonice u Ljubljani, Trstu i Zagrebu, usp. A. ROJC, *Cultura musicale degli sloveni a Trieste dal 1848 all'avvento del fascismo*, Editoriale Stampa Triestina, Trst, 1978, str. 17-30, i D. FRANKOVIĆ, "Sediljke" ou "besede" (soirées ou cercles) à Zagreb en 1844. Caractères socio-historiques et musicaux, "International Review of the Aesthetics and Sociology of Music", XXIII, 2, 1992, str. 171-176.

- ¹⁸ ARIBERTO SMAREGLIA, cit. izd., str. 54.
- ¹⁹ Kritika je objavljena u listu "Die Zeit" 2. kolovoza 1917, a zajedno s drugima navodi je M. SMAREGLIA, *Antonio Smareglia nella storia del teatro melodrammatico italiano dell'Ottocento attraverso critiche e scritti*, Libreria Editrice Smaregliana, Pula, 1934, str. 101-103.
- ²⁰ Kritika je tiskana u "Die Presse" u listopadu 1889. i navedena u M. SMAREGLIA, cit. izd., str. 138-139.
- ²¹ J. KORNGOLD, *Die romanische Oper der Gegenwart*, Rikolo Verlag, Beč – Leipzig – München, 1922, str. 219.
- ²² Za pitanja vezana uz naratologiju i odnos s glazbenom dramaturgijom upućujem na uvjernjive prijedloge što ih je formulirao L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venecija, 1994, poglavito str. 65-91.
- ²³ Članak od 8. rujna 1899.
- ²⁴ *Come nascono le melodie?*, u M. SMAREGLIA, cit. izd., str. 303-307.
- ²⁵ *Isto*, str. 303-304.
- ²⁶ Članak je objavljen u listu "Kölnische Zeitung" 1894. godine, a preveo ga je M. SMAREGLIA, cit. izd., str. 151-153.
- ²⁷ *Isto*.
- ²⁸ *Come nascono le melodie?*, u M. SMAREGLIA, cit. izd., str. 304: "[...] pri skladanju plesova u Sigetskom vazalu oslanjao sam se na neobične ritmove i živ izraz tako svojstven mađarskoj narodnoj glazbi".
- ²⁹ S. BENOĆ, *Ricordi di Antonio Smareglia*, Umana, Devin, 1968, str. 57-58. Dručnjeg je mišljenja E. PERPICH u svojoj ipak izvrsnoj monografiji *Il teatro musicale di Antonio Smareglia*, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume – Università Popolare di Trieste, Trst – Rovinj, 1990, str. 62-63.
- ³⁰ Bencove su riječi, iz pisma s nadnevkom 14. veljače 1900, upućenog samome Smaregli: "[...] ipak, među nama budi rečeno, ne čini mi se da partitura treba imati izravniji učinak na publiku. Orkestar je oduševljen istačanom instrumentacijom; pjevači ne prestaju s pohvalama bogatom lirizmu svojih uloga; no bojim se da bi predugačak kontinuitet istačanosti i lirizma mogao biti zamornim", u ANTONIO SMAREGLIA, *Lettere*, cit. izd., str. 14.
- ³¹ ARIBERTO SMAREGLIA, cit. izd., str. 20-21.
- ³² H. TOMICICH, *Führer durch Smareglia's istrianische Hochzeit*, Schmidl, Trst, s.a.; V. LEVI, *Nozze istriane nel centenario della nascita di Antonio Smareglia (1854–1954)*, Comune di Trieste, Trst, 1954; E. PERPICH, cit. izd., str. 74-93.
- ³³ Ta se didaskalija nalazi u libretu uz prizor peti, čin prvi.
- ³⁴ *Come nascono le melodie?*, u M. SMAREGLIA, cit. izd., str. 305.
- ³⁵ V. LEVI, cit. izd., str. 39.
- ³⁶ E. PERPICH, cit. izd., str. 100-102.
- ³⁷ "Ti što se tako dobrom činiš i tako si lijepa / o, kupi **Lucine** jagode / **ubrala sam ih** dolje u Proštinu." (Nap. prev.)
- ³⁸ "Luce je dragana imala / koji joj je trebao život uljepšati; / **ja** sam ga voljela." (Nap. prev.)
- ³⁹ "Ivezla sam ti vrpcu **na svoje ruke**." (Nap. prev.)
- ⁴⁰ "Dan je **tvojoj svadbi** / i **došla** sam da ti dam **od Luce** darak." (Nap. prev.)
- ⁴¹ M. PETRONIO, "Spesso a cuori e a picche". *Fortune dell'operetta a Trieste tra l'Ottocento e il secondo conflitto*, u *Tu che m'hai preso il cuor. L'operetta da Trieste all'Europa*, katalog izložbe, Comune di Trieste, Trst, 1994, str. 15-16. Ovo je sadržaj letaka bačenih za vrijeme izvedbe: "Lehar! Stidi se svoga djela. Ti vrijedǎš dvor s kojega je potekla veleštovana kraljica Jelena od Italije!!! Zar si ti umjetnik?"

POGOVOR

U središnjem talijanskom muzikološkom časopis *Rivista Italiana di Musicologia* pojavila se 1983. (sv. 18, str. 254-269) recenzija netom objavljene knjige Josipa Andreisa *Music in Croatia* (2. izd., Zagreb, 1982.). Recenziju je potpisao Ivano Cavallini, muzikolog kojega su radovi u to doba u Hrvatskoj jedva bili poznati. Sjećam se da je recenzija izazvala poprilično iznenađenje u domaćim krugovima, bila je posve neprispodobiva kratkim i neobveznim prikazima, kakve smo u nas navikli čitati. Iz ozbiljne i opsežne recenzije, moglo bi se reći zamalo studije, bilo je razvidno da Cavallini dobro poznaje hrvatsku glazbu, njezinu povijesnu i kulturološku dimenziju, bilo je jasno da taj talijanski muzikolog ima precizne uvide u opuse Julija Skjavetića, Ivana Lukačića, Luke i Antuna Sorkočevića, da je štoviše čitao Petra Hektorovića i Ivana Kukuljevića! Ta nesumnjivo najambicioznija od svih recenzija kapitalne Andreisove knjige talijansku je stručnu javnost upoznala s nekim bitnim činjenicama i problemima suvremenoga proučavanja hrvatske glazbe, dakle glazbe o kojoj se još i danas malo zna na Apeninima.

Nekoliko godina poslije, 1986., imao sam priliku pozvati Ivana Cavallinija u Osor na znanstveni skup o glazbenom baroku u Hrvatskoj. Od tada on uspostavlja mnoge kontakte s hrvatskim muzikoložima, književnicima, povjesničarima, učestalo pohađa arhive i knjižnice u Istri, Dalmaciji i Zagrebu, istražuje i drži predavanja, sudjeluje na simpozijima, riječju, postaje vršnim i dobro informiranim stručnjakom za hrvatsko-talijanske kulturne kontakte.

Cavallinijevo iskreno i trajno oduševljenje «slavenskim svijetom», kojega su plodovi brojne stručne rasprave, bilo je potaknuto posve slučajno. Sredinom 80.-ih Ivano Cavallini, rođen 1952. u Adriji kraj Venecije, nakon što je diplomirao filozofiju (Università di Padova) i flautu (Conservatorio di Adria), te studirao muzikologiju (Università di Bologna), nalazi zaposlenje u Trstu (Conservatorio di Trieste i Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Trieste). Tu se susreće s multikulturalnom Istrom, kod

nekoga srpskoga popa uči hrvatski jezik (!), upoznaje hrvatsku kulturu, čita nove i dakako *Stare pisce hrvatske*, pronalazi brojna netaknuta područja za svoje znanstveno istraživanje, koja ga vode i u druge slavenske zemlje, Poljsku (gdje je na Sveučilištu u Varšavi bio gost profesor) i Ukrajinu. Na Zagrebačkom sveučilištu 1998. brani doktorsku disertaciju, koja je objavljena kao knjiga *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte* (Venezia: Marsilio, 1998.). Dubinska analiza dirigentskoga umijeća usredotočena je ponajviše na raznovrsne podatke iz 18. i 19. stoljeća. U središtu je pozornosti pitanje kada je i na koji način u europskoj glazbi došlo do pojave dirigenta, pojedinca izdvojenog iz grupe glazbenika ili orkestra. Iscrpan je to znanstveni rad, temelji se na prvim teorijama dirigiranja (Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner) i posebno podrobno zahvaća glazbenu praksi u Francuskoj, Njemačkoj i Italiji. Ova seriozna ali ujedno vrlo komunikativna knjiga postigla je znatni međunarodni uspjeh (Premio di saggistica Città di Iglesias 1998.). Posljednjih nekoliko godina živi i predaje glazbenu dramaturgiju u Palermu (Università degli studi), no zauzetost temama «između dvije jadranskih obala» time ne prestaje.

Godine 1986. studijom o maskeratama *Ghirlanda odorifera, cioè macherate a tre voci* (Venecija, 1612.) franjevačkog skladatelja Gabriella Pulinija inauguirao je interes za tog zaboravljenog majstora barokne glazbe u Istri, a široko kulturološko motrište omogućilo mu je da Pulinjevu manirističku glazbenu tiskovinu postavi u širi kontekst onodobnoga karnevalskoga muziciranja na području Veneta. Višegodišnje intenzivno proučavanje bogatoga Pulinjevog skladateljskog opusa (madrigala, misa, moteta) okrunio je Cavallini kao član međunarodne redakcije sabranih djela, koje u seriji *Monumenta Artis Musicae Sloveniae* objavljuje Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Za tu je seriju 2004. pripremio uzorno kritičko izdanje Pulinjevih maskerata. Navodim usput, jer je manje poznato, da je pjesnik Pulinjevih maskerata Giulio Cesare Croce (1550.-1609.) bio poznat i u hrvatskim stranama, pa je Šibenčanin Nikola Palikuća u Anconi 1771. tiskao prepjev nekih Croceovih pjesama. Bili su Croceovi stihovi jednostavne strukture i opscenih sadržaja i kasnije prevođeni u Hrvatskoj,

a Pulinjevo uglazbljivanje maskerata pokazuje se kao jedna od najranijih recepcija Croceova pučkog pjesništva.

Tekst o koparskoj *Akademiji Palladiji*, što ga je pročitao na spomenutom osorskom simpoziju, temelji se na zapažanjima o dotad slabo poznatim izvorima, pružio je Cavallini neočekivani pogled na jedno učeno društvo u Kopru, na Akademiju koje je djelovanje obilježilo umjetnički i intelektualni život u Istri na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće, a imalo je odjeka i u Serenissimi. Izvori pak na koje upozorava – kazališni tekstovi, pjesničke zbirke, filozofski traktati – pozivaju na buduća interdisciplinarna istraživanja. Dovoljno je zagledati u veliku *Istarsku enciklopediju* iz 2005., pa da bude jasno u kojoj su mjeri protagonisti ove Cavallinijeve studije još uvijek nedovoljno istraženi.

Godine 1987. uređuje zbornik posvećen povjesničaru istarske glazbe Giuseppe Radoleu, knjigu muzikoloških i etnomuzikoloških studija koje nude čitavu paletu svježih metodologija i motrišta. Cavallinijev članak u tom zborniku detaljna je analiza zbirke osorsko-creskih intermedija naslovljenih *Ghirlande conteste*, tiskanih u Padovi 1588. i sačuvanih, čini se u unikatu, u Biblioteci Marciani u Veneciji. Taj je članak pobudio živo zanimanje hrvatske književnopovijesne, teatrološke i muzikološke javnosti, pretiskan je u časopisu *Most / The Bridge: La Croazia che scrive* 1992., a knjižica inermedija tiskana je u *Kolu* 1998., u hrvatskome prijevodu Mate Marasa. Pokazalo se da je *Ghirlande conteste* zabilježio Stefanello de Petris, rodom iz creške porodice Petrić, a da ta nevelika tiskovina sadrži precizne opise dobro organiziranih kazališnih svečanosti, pjesničkih recitacija i nekoliko u cijelosti pjevanih intermedija, koje bogatim protobaroknim inscenacijama čine pravi unikum talijanskoga kazališta na hrvatskome priobalju.

Tri navedene studije uključio je Cavallini u knjigu *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600* (Firenze: Olschki, 1990.), uopće prvu monografiju muzikoloških rasprava posvećenih istarskom prostoru iz razdoblja renesanse i baroka. Niz interdisciplinarno sročenih poglavlja (o reformatorima i katoličkoj reakciji, o učenim akademijama i pjesnicima,

o svjetovnoj polifonoj glazbi i razvoju madrigala) i napose opsežna bibliografija rukopisnih i tiskanih muzikalija u dodatku, nezaobilazni su i upravo temeljni za svako buduće proučavanje starije glazbe u Istri. U toj je monografiji razvidan Cavallinijev metodološki *credo*, njegovi izvodi pripadaju relativno mladoj i još uvijek tankoj muzikološkoj struji, danas najsnaznijoj na francuskim i britanskim sveučilištima, koja nastoji glazbene fenomene obuhvatiti i protumačiti u totalitetu, tj. u kontekstu cjelokupnih socioloških, kulturoloških i duhovnih gibanja. Sreća je za našu sredinu što su ova pionirska istraživanja istarske glazbene prošlosti 16. i 17. stoljeća bila predviđena u tako suvremenom muzikološkom ruhu. Nije pretjerano reći da je zahvaljujući ovoj knjizi Istra napokon upisana u zemljovid recentnih međunarodnih proučavanja renesansne i barokne glazbe na europskom tlu.

Cavallinijev vidokrug nije dakako ostao zauzet samo istarskim temama. Tijekom 1990.-ih izlaze iz tiska dva zbornika, koje Cavallini potpisuje kao urednik, a kojima je zajednički nazivnik ispitivanje difuzije talijanske glazbene kulture u susjedne srednjoeuropske prostore. U tim su zbornicima vrijednim prilozima zastupljeni i hrvatski muzikolozi: *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezie dal '500 al '700* (Rovigo: Minelliana, 1990.), te *Itinerari del classicismo musicale. Trieste e Mitteleuropa* (Lucca: Libreria Musicale Italiana Editore, 1992.). Posebno je važan zbornik, posvećen jednoj od najmarkantnijih figura rane glazbene historiografije (*Oscar Chilesotti: La musica antica e la musicologia storica*, Venezia: Edizioni Fondazione Levi, 2000.). Tom publikacijom pružen je snažan impuls proučavanju povijesti talijanske muzikologije. U navedenim zbornicima, kao i brojnim drugim studijama, očituje se Cavallinijev izuzetan senzibilitet prema problematici kulturnog identiteta srednjoeuropskoga prostora, identiteta koji se formirao tijekom turbulentnih 18. i 19. stoljeća. Rasčlambi glazbenih sastavnica srednjoeuropskog identiteta posvetio je nekoliko bitnih članaka, koji su prepoznati u međunarodnoj stručnoj javnosti. U tim se raspravama iskristalizirao Cavallinijev osjećaj za male, naizgled marginalne teme i skladatelje (*Kleinmeister*), te vještina

prepoznavanja dubljih slojeva intelektualnih i filozofskih preokupacija određene sredine.

U knjizi *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento* (Lucca: Libreria Musicale Italiana Editore, 1994.) zbori Cavallini o širokome spektru kulturoloških interakcija, kojih su kazalište i glazba tek jednim od transparentnih indikatora. *Teatro e musica* doista su u žarištu autorove optike, studije prikupljene u knjizi višestruko su poticajne kako za stručnjake teatrolege i muzikologe, tako i povjesničare kulture. No širok raspon tema i raznovrsna motrišta nude veći spektar interpretacija: od Zuana Pola i njegovih pučkih improvizacijskih *canti alla schiavonesca* do učenih venecijanskih akademija, od dubrovačke Akademije složnih i Gučetićevih i Monaldijevih glazbenoteorijskih i pedagogijskih promišljanja do *rappresentazione spirituale* Girolama Brusonija *Il San Giovanni Vescovo di Traù*, od neobjavljenih pisama Budvanina Kristofora Ivanovića do slabo poznatih *Osservazioni sulla musica* koparskoga polihistora Gianrinalda Carlija. Sve su studije obogaćene isrcpnim ekscerptima iz traktata (Gučetićevih, Monaldijevih, Carljevićih), epistolografije (Ivanovićeve), slabo poznatim bibliografskim podacima (o *letteratura schiavonesca*, intermedijima), tako da je budućim istraživačima olakšan pristup izvorima. Ovu knjigu, kao uostalom sve Cavallinijeve tekstove, odlikuje znatna literarna razina diskursa (za koju je knjigu bio finalistom prestižne nagrade iz esejistike Premio Viareggio 1994.).

Osim što je dio studija s istarskim temama sabrao u dvije knjige, ostavio je Cavallini priloge u stručnim časopisima i zbornicima. Tako u zborniku o Antoniju Tarsiji pruža pogled u skladateljski opus tog slabo poznatog, a zapravo najznačajnijeg baroknog majstora u Kopru, dok suprostavljujući teoretske spise Carligeve i Tartinijeve predviđa kako se iza naizgled uskostručne diskusije mogu nazreti širi zamasi jedne izuzetno poticajne, makar lokalne, intelektualne klime. A studija o Smaregli, o kojemu nam se činilo da smo neke bitne činjenice ipak usvojili, pokazuje da neki općeprihvaćeni i ustaljeni termini, poput verizma i wagnerianizma,

mogu dobiti posve drugčije značenje kad ih se ogleda u dimenzijama nacionalnih ideologema.

Objavio je Cavallini i čitav niz zapaženih studija o drugim hrvatskim temama, tako primjerice o marginalnim ali ipak vrlo zanimljivim opaskama raznih putopisaca o muziciranju na «turskom» području Balkana, ili vrlo studiozno i analitički načinjen repetitorij uglazbljenih pastorala u renesansnom Dubrovniku.

Uz zahtjevan u stručnom smislu i ujedno literarno nijansiran diskurs, Cavallinijevo se pisanje odlikuje izvodima i zaključcima utemeljenima na raznorodnoj vrsti izvora, nerijetko na arhivalijama i slabo poznatim starim tiskovinama. Ne čudi što susret sa slabo proučavanom građom nerijetko rezultira oduljim ekscerptima, transkripcima ili pak suvremenim kritičkim izdanjima (Puliti, Tartini, Chilesotti). Filološka i paleografska dimenzija dodatno obogaćuju osnovni narativni tijek u Cavallinijevim studijama, koje odlikuje visoka literarna razina, akribičnost i komunikativnost, interdisciplinarno su intonirane, s obiljem vrijednih novih podataka iz povijesti glazbe, estetike, kazališta i kulture svakodnevnog života. Stoga je i moguće da su Cavallinijeve studije, od kojih su neke sada okupljene kao *Istarske glazbene teme i portreti od XVI. do XIX. stoljeća*, upućene stručnoj ali podjednako i široj publici, zainteresiranoj za prošlost kulture u Istri.

* * *

U ovaj izbor mogao je ući samo manji broj Cavallinijevih studija posvećenih istarskoj kulturnoj i glazbenoj prošlosti. Uskostručne rasprave, bez obzira na njihovu vrijednost i važnost, u ovu knjigu nisu uvrštene. Zbog potpunijeg pogleda u razgranatu i izuzetno plodnu znanstvenu djelatnost Ivana Cavallinija, prilažemo izbor iz bibliografije koja bi mogla zanimati domaćeg čitatelja.

POPIS RADOVA (izbor)

1. KNJIGE

Musica, cultura e spettacolo in Istria tra ‘500 e ‘600, Firenze, Olschki, 1990.

I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editore, 1994.

Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte, Venezia, Marsilio, 1998.

2. STUDIJE

Padre Giambattista Martini fra storia ed estetica: alcune osservazioni sulla “Storia della musica”, *Quadrivium. Studi di Filologia e Musicologia*, XXII/1, 1981, 169-184.

La lessicografia musicale nel Settecento e padre Martini, *Quadrivium. Studi di Filologia e Musicologia*, XXVI/1, 1985 (Atti del convegno *La musica come arte e come scienza*), 123-138.

Stradella e la musica per tromba, *Alessandro Stradella e Modena. Atti del convegno internazionale di studi*, a c. di Carolyn Gianturco, Modena, Teatro Comunale, 1985, 77-98.

La musica turca nelle testimonianze dei viaggiatori e nella trattatistica del Sei-Settecento, *Rivista Italiana di Musicologia*, XXI, 1986, 144-169.

La diffusione del madrigale in Istria: i Casentini e Gabriello Puliti, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana, XXIII, 1987, 39-70.

Musica e filosofia nell'Accademia Palladia di Capodistria: considerazioni sul dialogo "Dieci de' cento dubbi amorosi" (1621), *Studi Musicali*, XVI/2, 1987, 229-246.

Quelques remarques sur la musique sacrée en Istrie au XVII siècle et les premières essais monodiques de Gabriello Puliti, *7th International Musicological Congress Musica Antiqua Europae Orientalis. Acta Musicologica*, ed. by Andrzej Szwalbe, Bydgoszcz, Filharmonia Pomorska, 1988, 233-248.

Antiche acclamazioni con musica in Dalmazia e Istria, *Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a c. di Ivano Cavallini, Modena, Mucchi, 1989, 39-52.

L'idée d'histoire et d'harmonie du père Martini et d'autres penseurs de son temps, *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21/2, 1990, 141-159.

Tradizione colta e influssi villaneschi nelle "Canzonette" di Nicolò Toscano maestro di cappella a Capodistria (1584), *Gallus Carniolus und die europäische Renaissance. Internationale Tagung*, hrsg. von Dragotin Cvteko und Danilo Pokorn, Ljubljana, Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti, 1991, 157-167.

Četiri parodije Gabriella Pulitija i problem mise u Istri u prvoj polovici 17. stoljeća, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana, XXIII, 1991, 39-48.

Il libro per musica nel litorale istriano tra Cinquecento e Seicento, *Il libro nel bacino adriatico (secc. XV-XVIII)*, a c. di Sante Graciotti, Firenze,

Olschki, 1992, 99-110.

Gli intellettuali triestini e la musica del periodo classico, *Itinerari del classicismo musicale: Trieste e la Mitteleuropa. Atti dell'incontro internazionale di studi*, a c. di Ivano Cavallini, Lucca, LIM, 1992, 95-104.

Alcune osservazioni sulla cultura musicale a Capodistria al tempo di Antonio Tarsia, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana, XXX, 1994, 23-28.

Non solum princeps sed principis memoria. Vent'anni di studi su Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Acta Musicologica*, XLVII/1, 1995, 1-19.

Minerva nel regno di Mercurio. Aspetti e tendenze del Classicismo a Trieste, *Off-Mozart. Musical Culture and the «Kleinmeister» of Central Europe 1750-1820*, ur. Vjera Katalinić, Zagreb, HAZU-HMD, 1995, 161-172.

Muze u Iliriji: Dubrovačka Akademija Složnih i raspre o glazbi Nikole Vitova Gučetića i Miha Monaldija, *Kolo*, VIII/4 1998, 181-212 (prethodno objavljeno na talijanskome u *Glazba, ideje i društvo. Svečani zbornik za Ivana Supičića / Music, Ideas, and Society Essays in Honour of Ivan Supičić*, ur. Stanislav Tuksar, Zagreb, HMD, 1993., te u knjizi *I due volti di Nettuno*).

Oscar Chilesotti a 150 anni dalla nascita, *Oscar Chilesotti: la musica antica e la musicologia storica*, a c. di I. Cavallini, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, 1-24.

L' antiwagneriano perfetto: la musicologia di Oscar Chilesotti e l'idea di musica popolare, *Oscar Chilesotti: la musica antica e la*

musicologia storica, a c. di Ivano Cavallini, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000, 193-232.

‘Linguarum non est praestantior ulla latina’: le *Harmoniae morales* di Jakob Handl Gallus e il latino a Praga nel XVI secolo, *Polifonie*, I, 2000, 81-104.

Classicismo in musica e cultura mediterranea, *Musical Cultures in the Adriatic Region During the Age of Classicism. Proceedings of the International Musicological Symposium held in Dubrovnik 2001*, ur. Vjera Katalinić - Stanislav Tuksar, Zagreb, HMD, 2004, 33-44.

L’Adriatico e la ricerca dell’identità nazionale in musica, *Musica e Storia*, XII/3, 2004, 489-511.

Uloga glazbe u dubrovačkom pastoralnom teatru u 16. stoljeću, *Arti musices*, 35/2, 2005, 109-137 (prethodno objavljeno na talijanskome u (prethodno objavljeno na talijanskome u *Musica e Storia*, VIII/2, 2000, 417-454).

Per uno studio della storiografia musicale in Italia nel XIX secolo, *Musica e Storia*, XIII/2, 2005, 193-230.

Ludovico Dolce, Antonio Molino, Claudio Merulo e la musica in tragedia, *A Messer Claudio, Musico. Le arti molteplici di Claudio Merulo da Correggio (1533-1604) tra Venezia e Parma*, a c. di M. Capra, Venezia, Marsilio/Casa della Musica, 2006, 277-298.

Ennio Stipčević

Svetkovine, pučke predstave i zbirka troglasnih maskerata

Feste, spettacoli popolari e una raccolta di mascherate a 3 voci, u I. CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Olschki, Firenca, 1990 (“Studi di musica veneta”, 17), str. 165-195.

Starija verzija teksta, u prijevodu Morane Čale, objavljena je u “Arti musices”, XXI, 1, 1990, str. 99-125. Taj je prijevod za ovu priliku, prema gore navedenoj verziji izvornika, prilagodila Snježana Husić.

Paladijska akademija između glazbe, filozofije i kazališta

L'Accademia Palladia tra musica, filosofia e teatro, u I. CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Olschki, Firenca, 1990 (“Studi di musica veneta”, 17), str. 95-135.

Dio toga teksta objavljen je pod naslovom *Musica e filosofia nell'Accademia Palladia di Capodistria. Considerazioni sul dialogo “Dieci de' cento dubbi amorosi”*, u časopisu “Studi musicali”, XVI, 2, 1987, str. 229-246, a isti je u prijevodu Smiljke Malinar tiskan pod naslovom *Kazališna i glazbena aktivnost Paladijske akademije u Kopru*, u zborniku *Glazbeni barok u Hrvatskoj*, ur. E. Stipčević, Osorske glazbene večeri, Osor, 1989, str. 97-113. Taj je prijevod ovdje preuzet i prilagođen verziji objavljenoj u knjizi 1990, a ostatak teksta prevela je Snježana Husić.

Intermediji u hvalu Sebastianu Quiriniju, grofu i kapetanu Cresa od 1586. do 1588.

Gli intermedi in lode di Sebastiano Qurini conte-capitano di Cherso dal 1586 al 1588, u I. CAVALLINI, *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Olschki, Firenca, 1990 (“Studi di musica veneta”, 17), str. 137-163.

Tekst je prevela Snježana Husić, a za navode iz *Vijenaca spletenih prejasnome gospodinu Sebastianu Quiriniju za njegove presretne uprave*

otokom Cresom i Osorom preuzet je prijevod Mate Marasa objavljen u časopisu “Kolo”, VIII, 1, 1998, str. 379-417.

Antonio Tarsia, barokni skladatelj u Kopru

Un compositore barocco a Capodistria: Antonio Tarsia, u Antonio Tarsia 1643–1722: 350 anni/let, Pokrajinski muzej, Kopar, 1993, str. 36-43 (dvojezično slovensko-talijansko izd.).

S talijanskoga prevela Snježana Husić.

“Čuvstvena glazba” i “ganutljivo kazalište”. Poetika melodrame u Opažanjima o glazbi Gianrinialda Carlija

*“Musica sentimentale” e “teatro della commozione”. La poetica del melodramma nelle “Osservazioni sulla musica” di Gianrinaldo Carli, u I. CAVALLINI, *I due volti di Nettuno. Studi su teatro e musica a Venezia e in Dalmazia dal Cinquecento al Settecento*, LIM, Lucca, 1994, str. 119-148.*

S talijanskoga prevela Snježana Husić.

Od Gianrinialda Carlija do Tartinija: genij, oponašanje, sentimentalni i patetični stil. Perspektive tartinijske kritike u drugoj polovici 18. stoljeća

Da Gianrinaldo Carli a Tartini: genio, imitazione, stile sentimentale e patetico. Le prospettive della critica tartiniana nella seconda metà del Settecento, u “Quaderni istriani”, br. 7-8, 1995, str. 27-38.

S talijanskoga prevela Snježana Husić.

Unutarnja granica Antonia Smareglie

La frontiera interiore di Antonio Smareglia, u Nazionalismo e cosmopolitismo nell’opera fra ’800 e ’900, Atti del 3º Convegno internazionale “Ruggero Leoncavallo nel suo tempo”, ur. L. Guiot i J. Maehder, Sonzogno, Milano, 1998, str. 113-136.

S talijanskoga prevela Snježana Husić.

IVANO CAVALLINI: TEMI E RITRATTI MUSICALI ISTRIANI FRA IL XVI E IL XIX SECOLO

NOTA

Ivano Cavallini è un musicologo italiano, docente all’Università degli studi di Palermo, un esperto di fama internazionale. Negli ultimi due decenni ha pubblicato notevoli studi sulla musica in Istria e Dalmazia, che l’hanno fatto apprezzare dal pubblico nostrano. Alcune delle sue scoperte hanno destato particolare attenzione. In questo volume sono raccolti gli studi in cui Cavallini elabora alcuni “temi e ritratti musicali istriani”.

I suoi saggi si distinguono per lo spessore letterario, per la loro acribia e perspicuità. Sono ricerche improntate a un approccio interdisciplinare, che contengono un’infinità di notizie inedite relative alla storia della musica, all’estetica, al teatro e alla cultura della vita quotidiana, destinate sia agli specialisti sia al largo pubblico che sia interessato al passato culturale dell’Istria.

Il sommario di questo volume comprende i seguenti capitoli:

Una versione precedente del testo, nella traduzione di Morana Čale, è stata pubblicata in “Arti musices”, XXI, 1, 1990, pagg. 99-125. Per quest’edizione quella traduzione, sulla base della citata versione originale, è stata adattata da Snježana Husić.

Parte di questo testo è stata pubblicata con il titolo *Musica e filosofia nell'Accademia Palladia di Capodistria. Considerazioni sul dialogo "Dieci de' cento dubbi amorosi"* sulla rivista "Studi musicali", XVI, 2, 1987, pagg. 229-246, e nella traduzione di Smiljka Malinar è stata poi presentata, con il titolo *Kazališna i glazbena aktivnost Paladijske akademije u Kopru*, nel volume collettaneo *Glazbeni barok u Hrvatskoj*, redatto da E. Stipčević, Osorske glazbene večeri, Ossero, 1989, pagg. 97-113. Quella traduzione viene qui ripresa e adattata alla versione pubblicata nel volume del 1990, mentre il resto del testo è stato tradotto da Snježana Husić.

Il testo è stato tradotto da Snježana Husić, invece per le citazioni tratte da *Vijenac spletenih prejasnome gospodinu Sebastianu Quiriniju za njegove presretne uprave otokom Cresom i Osorom* si è ricorso alla traduzione di Mate Maras pubblicata nella rivista "Kolo", VIII, 1, 1998, pagg. 379-417.

Traduzione di Elis G. Barbalich

Ivano Cavallini / ISTARSKE GLAZBENE TEME I PORTRETI

IZDAVAČ ČAKAVSKI SABOR Žminj

Za izdavača ALEKSA LADAVAC

Knjigu priredio
ENNIO STIPĆEVIĆ

Prijevod
SNJEŽANA HUSIĆ,
MORANA ČALE, SMILJKA MALINAR i MATE TARAS

Fotografije
ARSENAL DESIGN

Likovno i grafičko oblikovanje
ARMANDO DEBELJUH

Obrada teksta i korektura
ARSENAL DESIGN

Realizacija
ANGOLO TIM

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Sveučilišna knjižnica u Puli

ISBN 978-953-7176-10-5
