

Serijska — Series
MUZIKOLOŠKI ZBORNICI

Br. 10 — No. 10

Uredništvo — Editorial Board
IVANO CAVALLINI, VJERA KATALINIĆ, STANISLAV TUKSAR

GLAZBENE KULTURE
NA JADRANU U RAZDOBLJU
KLASICIZMA

MUSICAL CULTURES
IN THE ADRIATIC REGION
DURING THE AGE OF CLASSICISM

Urednici — Editors
VJERA KATALINIĆ — STANISLAV TUKSAR

Proceedings of the International Musicological Symposium
held in Dubrovnik, Croatia, on May 24-26, 2001

Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog
u Dubrovniku, Hrvatska, 24.-26. 05. 2001.

Sadržaj — Contents

Uvodna riječ (Vjera Katalinić — Stanislav Tuksar)	9
<i>Introductory Word (Vjera Katalinić — Stanislav Tuksar)</i>	11
Hans-Peter REINECKE (Berlin/D)	
Die Erfindung des Klassizismus aus dem Geiste der <i>mousiké</i>	13
<i>Sazetak: Pronalazak klasicizma iz duha mousiké</i>	20
Harry WHITE (Dublin/EI)	
The Afterlife of a Tradition: Fux, Vienna and the Notion of a Classical Style	23
<i>Sazetak: Naknadni život tradicije: Fux, Beč i pojam klasičnoga stila</i>	32
Ivano CAVALLINI (Palermo/I)	
Classicismo in musica e cultura mediterranea	33
<i>Sazetak: Klasicizam u glazbi i mediteranska kultura</i>	43
Vjera KATALINIĆ (Zagreb/HR)	
Where is the Meeting Point of Musics from the Western and Eastern Adriatic Coasts in the Age of Classicism?	45
<i>Sazetak: Gdje je glazbeno susretnište s istočne i zapadne obale Jadrana u razdoblju klasicizma?</i>	54
Sergio DURANTE (Padova/I)	
Aspetti e significato del 'classicismo musicale' nell'ex Stato veneto	55
<i>Sazetak: Aspekti i značenje glazbenog klasicizma u bivšoj venecijanskoj državi</i>	62
Lilian P. PRUETT (Chapel Hill/U.S.A.)	
Private and Public Music Making on the Adriatic Islands and Littoral in the Classic Era: Using the Surviving Sources as Tools for Historic Reconstruction	63
<i>Sazetak: Privatno i javno muziciranje u eri klasike na jadranskim otocima i obali: uporaba sačuvanih izvora kao sredstva za povijesnu rekonstrukciju</i>	73

Koraljka KOS (Zagreb/HR)	75
<i>La Traslazione di San Doimo</i> von Julije Bajamonti. Ein Werk des Übergangs	89
Sažetak: La Traslazione di San Doimo <i>Julija Bajamontija: djelo prijelaza</i>	
Miljenko GRGIĆ (Split/HR)	91
Metamorphosis of a Travelling Theme: Julije Bajamonti and the Old Austrian National Anthem	
Sažetak: <i>Metamorfoza jedne putujuće teme: Julije Bajamonti i stara austrijska nacionalna himna</i>	103
Ivan KLEMENČIĆ (Ljubljana/SI)	105
The Sixth Symphony by Ludwig van Beethoven and His Connections with Ljubljana	119
Sažetak: <i>Šesta simfonija Ludwiga van Beethovena i njegove veze s Ljubljanom</i>	
Darina MÚDRA (Bratislava/Sk)	121
Die Musikkultur in der Slowakei (1760-1830) — typische und spezifische Merkmale	
Sažetak: <i>Glazbena kultura u Slovačkoj (1760-1830): tipična i specifična obilježja</i>	131
Alina ZÓRAWSKA-WITKOWSKA (Warszawa/Pl)	133
Influssi italiani sulla musica polacca nel Classicismo: l'esempio del melodramma varsaviano	
Sažetak: <i>Talijanski utjecaji na poljsku glazbu u klasicizmu: primjer varsavske melodrame</i>	145
Index nominorum — Kazalo imena	147

Uvodna riječ

Ova knjiga predstavlja zbornik znanstvenih radova s međunarodnog muzikološkog simpozija »Glazbene kulture na Jadranu u razdoblju klasicizma«, koji je održan u Međunarodnom središtu hrvatskih sveučilišta u Dubrovniku od 24. do 26. svibnja 2001. kao četvrti u peteročlanom nizu što su ga između 1995. i 2003. organizirali Hrvatsko muzikološko društvo iz Zagreba i Fondazione Levi iz Venecije. Svrha je ovoga skupa bila da okupi međunarodnu skupinu znanstvenika koji bi svojim priložima faktografski i interpretativno pridonijeli osvjetljavanju pojedinih aspekata ovog složenog, nedovoljno poznatog, često različito interpretiranog i kao cjeline još nikad artikuliranog fenomena.

S druge strane, kako je u uvodu svojega priloga u ovome zborniku s pravom primijetio Ivano Cavallini, u posljednjih je desetak godina iz više razloga porastao interes za glazbenu kulturu na Jadranu i u njegovu zaleđu u razdoblju od otprilike sredine 18. do kraja prve trećine 19. stoljeća, što se očitovalo u organiziranju nekoliko međunarodnih muzikoloških skupova u kojem je ovaj dubrovački peti u nizu nakon Ljubljane, Trsta, Zagreba i Padove. Samo je po sebi razumljivo da nijedan od prethodnih, a ni ovaj dubrovački skup nisu ni izdaleka mogli iscrpiti zadanu temu koju smo naslovom samo radno, okvirno i općenito artikulirali na gore naveden način. Kao i u prethodnim srodnim prilikama — kada su se skupovi HMD-a i Fondazione Levi organizirali obrađujući razdoblja srednjega vijeka, renesanse, baroka i romantizma — namjera je bila da se, uz istraživanja i teme konkretno vezane uz naslovom zadani sadržaj, pruži prilika i za djelomične uvide u dvije druge dimenzije: paralelna glazbeno-kulturna zbivanja u široj europskoj okolini ili pak ona natčelnog karaktera. Tako su uz priloge koji obrađuju klasicizam u glazbi i mediteransku kulturu općenito (I. Cavallini), točke glazbenih susretništa zapadne i istočne obale Jadrana (V. Katalinić), aspekte i značenje pojma 'klasicizam' u bivšoj venecijanskoj državi (S. Durante), uporabu arhivskih izvora za povijesnu rekonstrukciju muziciranja na jadranskim otocima (L. Pruett), ključni oratorijski opus splitskog skladatelja Julija Bajamontija (K. Kos), tragove stare austrijske himne u djelima J. Bajamontija (M. Grgić), pruženi uvidi u teorijsko-spoznajne korijene klasicizma (H.-P. Reinecke), austro-talijanski barok s J. J. Fuxom i njegovu tradiciju u bečkoj klasiци (H. White), glazbenu kulturu Slovačke u obrađivanom razdoblju (D. Múdra), tzv. jadransku groznicu na ruskom carskom dvoru krajem 18. i početkom 19. stoljeća (G. Bimberg), kontakte i susrete talijanske s poljskom klasicističkom glazbenom kulturom (A. Zórawska-Witkowska), sudbinu rukopisa partiture Beethovenove VI. simfonije što se čuva u Ljubljani (I. Klemencić), a programom su bili predviđeni i istupi s temama o ideji klasicizma u talijanskoj operi u prvoj polovici 19. stoljeća (P. Fabbri) i slici Balkana u glazbenika sjevernonjemačke klasičice (R. Pfeiffer). Nažalost, dva posljednja spomenuta referenta nisu pristigla u Dubrovnik, a svoj prilog nije poslao ni G. Bimberg, pa zbornik sadrži ukupno jedanaest od dvanaest na skupu pročitanih i četrnaest simpozija nadaju se da će zbornik kao takav

Urednici zbornika i organizatori simpozija nadaju se da će zbornik kao takav ubuduće predstavljati ne samo još jednu relevantnu referentnu točku za važeće

Classicismo in musica e cultura mediterranea

Ivano Cavallini (Palermo)

1988 *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem – Der europäische Musikklassizismus und sein Widerhall in Slowenien* (Ljubljana, ed. Dragotin Cvetko);

1991 *Itinerari del classicismo musicale: Trieste e la Mitteleuropa* (Trieste, ed. Ivano Cavallini);

1992 *Off-Mozart. Glazbena kultura i »mali majstori« srednje Europe 1750-1820 – Musical Culture and the Kleinmeister of Central Europe 1750-1820* (Zagreb, ed. Vjera Katalinić);

1996 *La musica strumentale nel Veneto fra Settecento e Ottocento* (Padova, ed. Sergio Durante).¹

L'elencazione dei congressi promossi negli ultimi quindici anni sul classicismo nella zona alpinoadriatica è la spia del crescente interesse verso le forme della diffusione del repertorio della cosiddetta *Wienerklassik* e soprattutto verso la precisazione della esistenza di altri classicismi a sud di Vienna.

All'inizio vi fu l'azione meritoria dello scomparso Dragotin Cvetko, poi quella più modesta di chi scrive sull'onda della riscoperta della Trieste neoclassica, la cui fioritura economica e culturale si colloca fra Settecento e Ottocento. Immediatamente dopo Vjera Katalinić ampliò il confronto con la Mitteleuropa, spostando il fuoco sulla collocazione che compete ai *Kleinmeister* nella storia dell'età classica: categoria da riscoprire dal punto di vista storiografico, coinvolgente, nel quadro di quel convegno, i nomi dei *mannheimer* e di maestri dei centri minori di Polonia, Austria, Cecia, Slovacchia, Slovenia, Croazia e Ungheria. Così Sergio Durante, il quale si astenne dall'utilizzare il termine classicismo per il Veneto, seppure ogni pagina del volume da lui curato vi faccia più o meno esplicito riferimento.

Si può dire oggi concluso il periodo della mitizzazione del classicismo viennese, dal cui angolo visuale si è insistito a lungo nel fissare i parametri di giudizio onde

¹ *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Mednarodni simpozij — Der europäische Musikklassizismus und sein widerhall in Slowenien. Internationale Tagung*, a c. di Dragotin Cvetko e Danilo Pokorn, Ljubljana, SAZU, 1991; *Itinerari del classicismo musicale: Trieste e la Mitteleuropa. Atti dell'incontro internazionale di musicologia*, a c. di Ivano Cavallini, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1992; *Off-Mozart. Glazbena kultura i »mali majstori« srednje Europe 1750-1820. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa – Musical Culture and the »Kleinmeister« of Central Europe 1750-1820. Proceedings of the International Musicological Symposium*, a c. di Vjera Katalinić, Zagreb, HMD-HAZU, 1995; *La musica strumentale nel Veneto fra Settecento e Ottocento. Atti del convegno internazionale di studi*, a c. di Lucia Boscolo e Sergio Durante, *Rassegna Veneta di Studi Musicali*, XIII-XIV 1997/98.

annettere o escludere le musiche composte fuori dall'ambito della capitale dell'impero? Probabilmente sì. Quantomeno è venuto il tempo di occuparci di altri stili, classici e non, ossia della musica strumentale in aree che le ricerche testé citate hanno dimostrato essere lo scenario sia della circolazione dei lavori di Haydn, Mozart e Beethoven, sia della creazione di partiture rapportabili alle caratteristiche del sonatismo coevo o retrospettivo.

Per sbarazzare il campo da qualsiasi ambiguità nella interpretazione del fenomeno, va detto che la lista non trascurabile dei *Kleinmeister* impone di ripensare la nozione di classicismo, allo scopo di estendere la conoscenza della musica da camera o sinfonica attecchita nelle Venezie e lungo la costa orientale dell'Adriatico, tralasciando la chiave interpretativa metastorica basata su taluni elementi intrinseci allo stile (tematismo, espressione drammatica, agogica etc.), che implicherebbe la moderata inclusione o l'esclusione a priori di un gran numero di partiture a fronte di una indagine di tipo formale, ove anche una sola delle costanti imputate al regime classico venisse meno.² L'idea che dai *mannheimer* alla *Wiener Klassik* vi sia il filo conduttore dell'intera civiltà centro e sudeuropea è infatti smentita da una produzione di vasta portata che non si conforma del tutto alle tendenze delle due scuole e sbiadisce, o rimane nell'ombra, qualora il giudizio critico venga esercitato in virtù del paradigma che presuppone una scala di valori ove in cima starebbero infine gli autori viennesi. Una ricognizione sui generi strumentali nell'Adriatico e nelle zone finitime può essere condotta analizzando sia la presenza attiva dei musicisti latori del 'messaggio', sia il patrimonio bibliografico accumulato nello stesso periodo e nello stesso circuito. La datazione del momento preciso in cui sono state acquisite le stampe di intonazione classica, e da queste ricavati i manoscritti per gli usi più vari, permetterebbe di stabilire una distinzione essenziale ai fini della corretta interpretazione della cultura musicale, laddove per cultura si intenda *en bloc* la creazione di opere dei maestri locali e il consumo di altre importate che conquistarono il ruolo di modelli, interrogando i cataloghi delle biblioteche storiche, i testamenti e gli inventari delle cappelle. Si tratta di un'esperienza squisitamente moderna che dipese sia dalla fortuna momentanea di opere eccellenti, ma anche dal grado di storicizzazione consapevole di cui queste furono oggetto all'inizio del XIX secolo (per esempio l'esecuzione di una pagina di Mozart prima del 1800 costituisce di per sé un dato interessante, molto meno dopo il 1830, a fronte della fama consolidata del salisburghese in tutta Europa con la nascita di quel luogo comune noto come *Wiener Klassik*).

Il dato più appariscente in una indagine di questo tipo è costituito dai lasciti e dalle biografie dei *minores* operanti nel litorale, o venuti per poco tempo a contatto

² Così scriveva Carl Dahlhaus nel 1978: «la riduzione del concetto di classicismo ai classici viennesi, in quanto legata all'aperta ammissione che il classicismo rappresentò un fenomeno parziale dell'epoca e non già il suo contrassegno generale, offrirebbe una occasione favorevole alla storiografia musicale: quella cioè di analizzare seriamente e conseguentemente tradizioni extra-classiche, la cui interiore continuità rimane per metà velata fin tanto che non vengono considerate in modo a sé stante, ma ponendole unicamente in frammentaria relazione col classicismo, il quale per suo conto usurpa di nuovo il ruolo di stile epocale, che dà l'impronta al secolo. Il *quid pro quo* del classicismo viennese e di un generale classicismo europeo, la cui sostanza si palesa in quello viennese, è dannoso per la storiografia». Carl DAHLHAUS, Storia europea della musica nell'età del classicismo viennese, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XII/4 1978, 499-516: 505.

con tale zona geografica, e dal volume delle musiche entrate a far parte di archivi pubblici e privati, quali testimoni della recezione e del gusto. Ecco dunque la chiave argomentativa asserita nel titolo di questo intervento, che accoglie i due termini della questione, il classicismo, inteso quale realtà epocale circoscritta a generi autori e istituzioni, e una porzione della vita musicale mediterranea, senza postulare l'esistenza di una *Klassik* dai connotati propriamente mediterranei. I due soggetti implicano piuttosto il riesame delle seguenti problematiche:

— la formazione di società musicali, o di microcosmi poco più che familiari per la semplice *Hausmusik*, sino alla nascita della cultura di massa, determinata dal distacco totale tra compositori e pubblico;³

— la continuità e i mutamenti intervenuti nel linguaggio strumentale in alcuni centri dell'Adriatico, e del prossimo entroterra, nel passaggio dalla repubblica di San Marco al dominio asburgico;

— gli eventuali riflessi di quell'evento politico e della moderna cultura borghese sulla penetrazione dei nuovi generi;

— il ruolo dei maestri venuti dall'Europa centrale, i quali hanno contribuito allo sviluppo del gusto classico.

Uno sguardo all'assetto geopolitico tra il 1770 e il 1830, all'incirca tra la creazione delle sinfonie di Haydn improntate al bitematismo e la morte di Beethoven e Schubert, può aiutarci a illustrare il tema qui proposto.

La caduta della Serenissima e Dubrovnik, la nascita delle province illiriche, con capoluogo Lubiana, comprendenti per un breve tratto di tempo il litorale da Trieste a Fiume (Rijeka), l'annessione di Istria e Dalmazia alla casa d'Austria, sembrano eventi estranei alle linee di tendenza sviluppate in seno alla musica prima della restaurazione.⁴ Da un lato la penetrazione di pagine di tipo galante e classico fu attiva e procedette senza sbalzi sino ai primi del XIX secolo. Dall'altro città come Venezia, confinante a ovest con la Lombardia e a nord con le giuliane Trieste e Fiume da sempre austriache, non poté non risentire delle mode d'oltralpe. La rapida crescita del porto franco di Trieste a discapito di Venezia, nonché il governo e la cultura asburgiche diedero un impulso fecondo a più strette relazioni con Vienna. Tuttavia sarebbe errato inquadrare tale assetto nella logica delle dinamiche sottese al rapporto centro-periferia, poiché quasi ogni città dell'Adriatico, tolte alcune eccezioni macroscopiche, mantenne grosso modo inalterata la propria fisionomia artistica almeno a livello di recezione.⁵ Se vi furono dei cambiamenti, questi riguardarono anzitutto il modo di fare musica e in subordine la musica in sé. Sarebbe dunque fuorviante ritenere che il gusto di un'intera regione, tutta la

³ Sulla distinzione tra *Kenner e Liebhaber* e la creazione della cultura di massa cfr. William WEBER, *Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, XXV 1994, pp. 175-190. Sul concetto di 'musica orientata verso l'ascoltatore' cfr. il saggio introduttivo di Andrea Lanza al vol. di autori vari *Haydn*, a c. di Andrea Lanza, Bologna, il Mulino, 1999, 5-28.

⁴ Fulvio SALIMBENI, *Variazioni storiografiche e culturali su una città 'nuova': Trieste tra Sette e Ottocento*, in *Itinerari del classicismo musicale*, cit., pp. 63-80, Antonio TRAMPUS, *Dal cosmopolitismo europeo al cosmopolitismo triestino: convergenze o divergenze?*, *ivi*, 81-94.

⁵ Cfr. il cap. sul Settecento in Josip ANDREIS, *Music in Croatia*, Zagreb, Institute of Musicology — Academy of Music, 1982, 83-114 e i paragrafi sul mecenatismo al nord e la musica al sud della Croazia in Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba. Povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća*, Zagreb, Školska Knjiga, 1997, 130 sgg.

fascia costiera, dovesse risentire in eguale misura del sovvertimento politico. In quel lasso di tempo l'Austria aveva tutto l'interesse a mantenere i costumi e le lingue parlate nel suo territorio, perseguendo, a scopo economico e sin dai tempi di Maria Teresa, il mescolarsi delle genti e la creazione di un corpo amministrativo di lingua tedesca (e non) fedele alle istituzioni.

A questa osservazione preliminare si deve aggiungere che la smobilitazione dei vecchi borghi e la nascita di nuove residenze nobiliari all'interno dell'impero, o appena a ridosso del mare, la diaspora dei musicisti cechi nell'Europa centrale e la loro calata a Gorizia, Lubiana, Trieste, Fiume e Varaždin, diedero un impulso notevole alla formazione della nuova civiltà. Diversamente dal passato, le province del Sud, un tempo baluardi di difesa contro la minaccia turca, iniziarono a vivere un periodo di floridezza artistica e intellettuale, favorita dall'arrivo della nobiltà e di ordini religiosi che istituirono scuole di musica organizzando concerti in palazzi eretti di recente o ricostruiti *ex-novo*. È interessante notare a questo riguardo che non furono Parigi, Berlino o Milano a fornire il modello per la cura delle arti in questa migrazione in campagna, bensì città come Mannheim, Monaco, Dresda e Lipsia, nelle cui orchestre militavano maestri di vaglia se non all'avanguardia rispetto a quanti vivevano nelle capitali (*docet* in tal senso il caso Haydn o l'esilio volontario di Mozart a Praga).⁶ L'edificazione di città dal nulla — e non ci si riferisce a Trieste, che costituisce un esempio straordinario quanto artificiale di città di fondazione in ragione dei commerci — rispondeva in buona parte a una visione neoumanistica di passione per la vita semplice nel vecchio feudo, e nel contempo illuministica per l'esigenza di ripopolare e rendere produttivi luoghi poveri o abbandonati. Nacquero così a nuova vita vecchi agglomerati come Eisenstadt ed Eszterháza, laboratori per la ricerca di Haydn; quasi dal nulla fiorì Veliki Varadin (oggi Oradea in Romania), ove il barone Adam Patačić istruì un'orchestra arruolandovi Karl Dittersdorf e Michael Haydn;⁷ nelle proprietà della famiglia Erdödy si ritrovarono a fare musica Jan Křtitel Vanhal, Ivan Werner, Johann Pleyel e Leopold Ebner;⁸ soprattutto a Varaždin, centro della Croazia nord-occidentale che nel 1827 inaugurò un Musikverein; a Zagabria, dopo il decreto imperiale del 1776, nel 1788 Johann Pleyel iniziò l'insegnamento del pianoforte nella locale scuola di musica e scuole di musica fiorirono pure a Fiume nel 1789 e a Karlovac nel 1804; a Đakovo si trasferì da Vienna Johann Jakob Haibel, compositore e attore che aveva lavorato per la troupe di Schikaneder e sposo di Sophie Weber, la sorella minore di Konstanze moglie di Mozart. Nella cittadina della Slavonia egli ricevette l'incarico di *regens chori* per volere di Antun Mandić (1807), il vescovo cui si deve il rilancio del borgo e l'istituzione di un coro e di un'orchestra stabili presso la cattedrale.⁹

⁶ Vjera KATALINIĆ, *Musical Culture and the «Kleinmeister» of Central Europe in the Period between 1750 and 1820: General Remarks Concerning the Topic and Their Application on the Research in Croatia*, in: *Off-Mozart*, cit., 23-34.

⁷ Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, cit., 130.

⁸ Lovro ŽUPANOVIĆ, *Centuries of Croatian Music*, I, Zagreb, MIC, 1984, 136-140, IDEM, *Opus za glasovir Leopolda Ignacija Ebnera s posebnim osvrtom na «Sonatu» iz 1811*, in: *Off-Mozart*, cit., 111-126.

⁹ Zdravko BLAŽEKOVIĆ e Ennio STIPČEVIĆ, *Johann Petrus Jakob Haibel (1762-1826) and His Sixteen Newly-Discovered Masses from Đakovo (Croatia)*, in: *Off-Mozart*, cit., 67-74.

Se all'aspetto fondamentale della ricomposizione della geografia si collega anche l'uso di una parte della musica di autori ritenuti per eccellenza classici, come dimostrano le copie manoscritte e a stampa sparse negli archivi storici delle attuali Slovenia, Croazia e Veneto,¹⁰ si può inferire che non vi era una linea di demarcazione netta fra nord e sud e che sulla cultura della Dominante si innestarono solo più lentamente e senza un piano di sviluppo regolare i costumi e le tendenze dell'impero. Per cui un profilo storico basato sul detto rapporto centro-periferia rischia di infrangersi al cospetto sia della circolazione della musica classica, sia del flusso migratorio dei *Kleinmeister* fautori di quello stile. Se una distinzione va operata essa concerne la velocità con cui alcuni centri tedeschizzati, quali Fiume o Trieste sbocchi immediati sul mare di un paese alpino qual'è l'Austria, acquisirono il nuovo sia in modo propositivo sia recettivo (la composizione *tout court* e la diffusione), di contro alla battute d'arresto di città come Padova, Venezia e Spalato, per le quali non è documentata la continuità di quel sonatismo che pure era in linea con le tendenze dell'Europa nel periodo antecedente la restaurazione. A questo punto il confronto dev'essere condotto sui concetti di *continuità* e *intermittenza*, il cui esito fu l'adesione a un classicismo *sui generis* che viaggiava a due velocità sullo stesso mare. Per questo motivo, invece di seguire un percorso lineare, da est a ovest e viceversa, è preferibile dividere approssimativamente i luoghi in due classi, e ribadire ancora una volta che alcuni centri costieri presentavano caratteristiche non dissimili da quelle del continente, talché la fisionomia musicale della Trieste cosmopolita prima maniera contemplava parecchi punti di contatto con Gorizia e Lubiana, in un regime di interdipendenza che non consente di tracciare un confine preciso.

Per entrare in dettaglio, seppur brevemente, il governatore di Trieste Karl von Zinzendorf invitò nel 1779 i nobili di Lubiana e Gorizia ad assistere all'opera al Teatro San Pietro. Dal 1763 il Casino Nobile, istituito nel medesimo teatro, organizzava ogni settimana «accademie» con musiche strumentali di Haydn, Borghi, Pleyel e Dittersdorf, a seguire la comunicazione del giornale *L'Osservatore Triestino* del 1788, sotto la guida di Sebastiano Nasolini e Giuseppe Scaramelli: il compositore che nel *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra* (1811) affermò quale esercizio prioritario del *Konzertmeister* suonare i quartetti e le sinfonie di Haydn e Mozart, dando prova di questa sua predilezione con esibizioni pubbliche al Teatro Mauroner, dove nel 1828 concertò le partiture di Boccherini, Spohr e Beethoven.¹¹

Nel porto dell'impero il mito di Haydn si diffuse rapidamente, quanto se non più rispetto alle Venezie, e Scaramelli si recò in visita dal compositore a Vienna nel

¹⁰ Indicativamente per la Slovenia cfr. il saggio introduttivo di Dragotin CVETKO, *Razvojne posebnosti glasbenega klasicizma na Slovenskem*, in: *Evropski glasbeni klasicizem*, cit., 5-10, per la Croazia Stanislav TUKSAR, *Late 18th and Early 19th-Century Diffusion of the First Viennese School Music in Croatian Lands: Factography and Some Socio-Cultural Aspects*, in: *Glazba, riječi i slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos — Music, Words and Images. Essays in Honour of Koraljka Kos*, a c. di Vjera Katalinić e Zdravko Blažeković, Zagreb, HMD, 1999, 195-208, per il Veneto Maria GIRARDI, *Musica strumentale e fortuna degli autori classici nell'editoria veneziana fra Settecento e Ottocento*, in: *La musica strumentale nel Veneto*, cit., 479-526.

¹¹ Oltre al ricco volume di Giuseppe RADOLE, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750-1950)*, Trieste, Svevo, 1988, cfr. Ivano CAVALLINI, «Minerva nel regno di Mercurio»: aspetti e tendenze del classicismo a Trieste, in: *Off-Mozart*, cit., 181-188.

1809, mentre il maestro di cappella Giuseppe Farinelli compose l'oratorio *Tobia* prendendo ad esempio il *Tobias* del maestro di Rohrau.¹² Giuseppe Cervellini, o il dedicatario principe Erizzo, lo volle effigiato nel frontespizio dei *Sei divertimenti a due violini e violoncello* (1818),¹³ i quali, assieme ai trii per due violini e violoncello di Scaramelli, confermano l'adesione alla lezione classica, garantita dall'autonomia delle parti, dall'articolazione tematica, che procede mediante la scomposizione del soggetto egualmente distribuito fra gli strumenti, e infine dalla sua funzionalità armonica.¹⁴

L'interesse degli eruditi per la musica si palesò nell'attività della Società di Minerva, nata come Accademia Romano-Sonziaca degli arcadi di Gorizia e trasferita a Trieste nel 1784. Paganini ospite in città nel 1816 si dilettò in accademie private; nel 1824 il meno noto violinista viennese Eduard Jaell eseguì quartetti di Haydn, Mozart e Beethoven, portandosi spesso a Lubiana e a Vienna per facilitare la carriera concertistica del figlio pianista allievo di Carl Czerny, mentre Carl Lickl, altro viennese, scrisse numerose pagine per pianoforte. Oltre a questo non vanno dimenticati i manoscritti del repertorio cameristico di autori quali Pleyel, Dittersdorf e Vanhal conservati nei fondi cittadini.¹⁵

Analoga situazione a Gorizia, anche se la prima esecuzione di una sinfonia di Haydn risale al 1804 e Giuseppe Carpani inviò una copia della seconda edizione delle *Haydine* al barone Carlo de Catinelli, mecenate e appassionato cultore di musica. Dal 1803 la contea entrò a far parte del governo della Carniola con capoluogo Lubiana, da cui provenne nel 1801 dopo un decennio colà trascorso il boemo František Dusík, il quale, all'insegnamento del fortepiano, alternò l'attività di autore-esecutore di concerti per violino, piano e sinfonie. Il suo nome figura accanto a quelli di Jan Koželuch, Vanhal, Josef Lipavsky, František Martin Pechacek (allievo di Dittersdorf), Josef Jelinek e Jan Josef Rösler, presenti nel fondo degli spartiti per piano dedicati al conte Ferdinando d'Attems (Archivio Storico). Tra i quartetti della stessa raccolta ricorrono inoltre lavori di František Krommer e di un allievo di Haydn, Paul Wranitsky, mentre per il genere sinfonico eccellono i nomi di Haydn, Beethoven, Adalbert Gyrowetz e del vecchio Jan Vaclav Stamic. Buona parte di queste musiche allietarono le serate del salotto del conte d'Attems, nella città che verrà chiamata da Carl von Czoernig la Nizza austriaca, ove si insediò nel 1783 un altro ceco, Wenzel Wrattni (Vaclav Vratny), maestro di cappella al seguito del reggimento di fanteria Zettwitz e quindi attivo presso il duomo, ma non dimentico del genere profano come attesta la *Sinfonia* dedicata al barone Peter Anton von Codelli dell'Archivio Riccardi di Netro. Non ultimo, dal 1824 per una decina d'anni, il praghese Johann Keyha insegnò clarinetto e strumenti a fiato nella locale scuola di musica.¹⁶

¹² Giuseppe RADOLE, *op. cit.*, 40-42.

¹³ L'opera è analizzata da Margherita CANALE, *Influenze classiche nella musica strumentale da camera a Trieste tra Settecento e Ottocento*, in: *Itinerari del classicismo*, cit., 105-122.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ Giuseppe RADOLE, *op. cit.*, 68-82.

¹⁶ Sulla vita musicale a Gorizia e dintorni cfr. Alessandro ARBO, *Musicisti di frontiera: le attività musicali a Gorizia dal medioevo al Novecento*, Monfalcone, Comune di Gorizia — Edizioni della Laguna, 1998, il cap. III.

A questo punto è necessaria una diversione sulla strada che conduce a Lubiana, dove la locale *Philharmonische Gesellschaft*, fondata nel 1794 da Karl Moos per la quasi esclusiva esecuzione di musica da camera e sinfonica, si dotò di un'orchestra con tanto di *Instruktion* (1804) e vi affiancò un gruppo di suonatori dilettanti con un proprio pubblico di sodali. Oltre ad annoverare tra i membri onorari Haydn, il figlio di Mozart e Beethoven, che inviarono alcune delle loro musiche (si veda per esempio l'autografo della *Pastorale* datato 1809 e spedito per un concerto del 1818), la Filarmonica labacense fu anche il baricentro della vita musicale slovena.¹⁷ Nel suo *Musicalien-Catalog* del 1804, alla voce *Kammer-Musik* vi è annesso un incipitario di sinfonie, quartetti, serenate, quintetti, sestetti e altro, enumerante le partiture dei classici viennesi, nonché le sinfonie e le serenate di Dusík, la cui struttura denuncia un pensiero compositivo di alto livello. Non solo Dusík, ma anche Leopold Ferdinand Schwerdt e Jan Krítitel Novak, il primo giunto in città nel 1806 e maestro di cappella della cattedrale dal 1816, il secondo socio fondatore della *Gesellschaft* e direttore d'orchestra della stessa negli anni 1799-1800 / 1808-1829, ebbero contatti con Gorizia e Trieste. Schwerdt, autore di una sinfonia in Mi_b maggiore e di una *Grande serenade* presente a Lubiana tra il 1812 e il 1816 (affine al settimino di Beethoven, op. 20 del 1802), si trasferì a Kostanjevica di Gorizia nel 1828; di Novak, autore delle musiche di scena per una versione slovena di Linhardt del *Figaro* di Beaumarchais, la Biblioteca del Conservatorio di Trieste possiede il manoscritto di una *Cantate zum Geburts oder Namefeste einer Mutter* per quattro voci miste con accompagnamento di flauto, chitarra e quartetto d'archi.¹⁸

Un altro dato di non poco rilievo circa la cultura delle famiglie dell'emporio giuliano è stato messo in luce da Luca Aversano.¹⁹ Nel 1801 la casa editrice di Lipsia Hoffmeister & Kühnel lanciò una sottoscrizione per la musica da tastò di Johann Sebastian Bach, citando Hiller e Mozart quali estimatori dell'illustre trapassato, e raccolse ben cinquanta adesioni. Ma il fatto nuovo è rappresentato dal lavoro di mediazione dei librai triestini Braig e Gnesda, i quali smerciavano la musica di quegli editori in Italia. Un'operazione commerciale che apre un serio interrogativo sul ruolo della città quale centro di smistamento della musica classica e degli antecessori di questa tra Nord e Sud all'alba del XIX secolo, nella città in cui un anonimo «scolare dell'immortale Mozart» (Franz Pollini?) si offrì di istruire i giovani al fortepiano, come riporta un avviso dell'*Osservatore Triestino* del 14 giugno 1802.²⁰

¹⁷ Ivan KLEMENČIČ, *Slovenska filharmonija in njene predhodnice — The Slovene Philharmonic and Its Predecessors*, Ljubljana, Slovenska Filharmonija, 1988, 21-41, inoltre Andrej RIJAVEC, *The Philharmonic Society and the Affirmation of Classicism in Ljubljana*, in: *Itinerari del classicismo*, cit., 33-38.

¹⁸ Su Dusík cfr. Jitka SNIŽKOVA, František Josef Benedikt Dusík (Cormundi), in: *Evropski glasbeni klasicizem*, cit., 85-89 e Alessandro ARBO, Dusík, Wrattni e la ricezione della Klassik musicale centroeuropea a Gorizia nei primi decenni dell'Ottocento, in: *Itinerari del classicismo*, cit., 39-54, Marija BERGAMO, Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusika kot kriteriji slogove opredelitve in vrednostne sodbe, *Muzikološki Zbornik*, XXIV 1988, 39-46, IDEM, Zwischen Serenade und Simphonie: František Josef Benedikt Dusík (1765-1817), in: *Off-Mozart*, cit., 55-66; su Schwerdt Arnold FEIL, Die «Grande Serenade» von L. F. Schwerdt unter den Nachfolgekompositionen von Beethoven Septett op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Kompositionen nach 1800, *ivi*, 47-60, Andrej RIJAVEC, Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta, *ivi*, 61-68.

¹⁹ Luca AVERSANO, Commercio musicale a Trieste tra la fine del XVIII e i primi anni del XIX secolo, in: *Attorno al palcoscenico: la musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, a c. di Maria Girardi e Paolo Da Col, Bologna, Forni, 2001, 253-276.

²⁰ Giorgio CERASOLI, «Sul cembalo sua mano, con volo delicato...». Sulle tracce del fortepiano nella Trieste d'inizio Ottocento, *ivi*, 301-325: 309.

Il caso di Venezia e Padova, su cui si intrattiene Durante, è per ora inquadrabile nell'ottica di una recezione discontinua e di una produzione classica tardiva. È sconcertante, ad esempio, che gli editori veneziani Marescalchi, Alessandri-Scattaglia e Zatta abbiano ristampato le musiche di Haydn, Mozart, Pleyel, Boccherini e Cambini sino alla caduta della repubblica,²¹ mentre sono documentate solo delle sparute accademie pubbliche presso i teatri San Moisè nel 1799-1801 e Fenice nel 1816, sebbene nel 1788, di rientro da Eszterháza, si insediassero nella città lagunare Valentino Bertoja per assumere gli incarichi di stampatore e docente presso l'Istituto Filarmonico.²²

Nel 1786 Zatta si prodigò nel rispondere alle «sollecitazioni dei professori e dilettanti» con l'edizione di un cospicuo numero di maestri del classicismo (da Stamic a Clementi), per gli incontri settimanali animati dalla esibizione di sinfonie e quartetti all'italiana (flauto, violino, viola, basso), alla maniera descritta dall'abate Vogler onde significare l'adozione del basso continuo. Tuttavia, due anni dopo il libraio abbandonò il progetto per riprendere la più redditizia attività di commerciante.²³ Solo nelle case dei nobili veneziani, nell'ambito di un mecenatismo riservato ai visitatori colti, resistette e si riprodusse una marcata immagine del classicismo. Ne sono esempio le esecuzioni a palazzo Ziani, organizzate dalla stirpe degli Erizzo, della quale uno dei discendenti, il principe Andrea Nicolò, nel 1818 affermò amaramente che codesto lavoro di promozione doveva «riparare il torto» inflitto a quella musica, che non riusciva ad attecchire nella sua patria.²⁴ Eppure, non lontano da Venezia, nella Padova di Tartini, vi erano state tutte le premesse per il buon accoglimento della *Klassik*. Proprio nella cittadella universitaria si attuò il trapasso dal quartetto barocco a quello classico, comprovato da un gruppo di quartetti anfibi, scritti all'antica in quattro movimenti ma per un organico moderno a due violini, viola e cello, commissionati da Giuseppe Ximenes ai musicisti della cerchia di Tartini, Naumann, Ferrandini, Mysliveček, Schuster e Vogler, affianco ai quali brillano i nomi degli austrotedeschi più rinomati, a far mostra di sé nell'inventario steso nel 1784 alla morte del mecenate e protettore di Mozart.²⁵

All'insegna della stessa discontinuità sono le notizie provenienti da Zara, che vanta tuttavia l'istituzione di una Società Filarmonica dal 1814, promotrice di due concerti settimanali cui soleva partecipare il violinista Galli con i suoi virtuosi, gruppo più volte invitato da Giulio (Julije) Bajamonti a Spalato: la città i cui fondi conservano molte arie e sinfonie d'opera di Sacchini, Paisiello, Bertoni e Anfossi, ma la cui vita musicale si svolse quasi tutta all'interno della cattedrale. Un modesto interesse verso la prassi strumentale si manifestò con i maestri di cappella Benedetto Pellizzari e Bajamonti, ai quali si deve la copiatura di musiche di Karl Stamic, cui si affianca un trio di Mozart, appartenuto alla famiglia Capogrossi (Archivio della cattedrale, Museo della città).²⁶ Spalato è il centro della Dalmazia che più degli

²¹ Sergio DURANTE, *Classicismo musicale alla periferia dell'impero: un'introduzione*, in: *La musica strumentale nel Veneto*, cit., 13-26, Maria GIRARDI, *Musica strumentale e fortuna degli autori classici nell'editoria veneziana fra Settecento e Ottocento*, cit., *ivi*.

²² Elisa GROSSATO, *La musica strumentale di Valentino e Ferdinando Bertoja*, *ivi*, 181-198.

²³ Maria GIRARDI, *op. cit.*

²⁴ Paolo CATTELAN, *Mozart: un mese a Vienna*, Venezia, Marsilio, 2000, 16-18.

²⁵ *Ivi*, 153, 264-265.

²⁶ Miljenko GRGIĆ, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali od 1750. do 1940.*, Zagreb, HMD, 1997, 25.

altri condivise le sorti di Venezia, ossia del tormentato trapasso all'amministrazione austriaca. Nonostante la solerte opera dei suoi musicisti più rappresentativi, il vicentino Pellizzari, Ante Alberti, Ivan Jeličić, Bajamonti (l'attività dei quali si è espansa anche nella organizzazione di accademie), le tracce della penetrazione del verbo classico sono alquanto deboli.²⁷ Vi sono solo alcuni indizi a suggerire che al genere sinfonico si dedicò saltuariamente Bajamonti, impegnato soprattutto con la musica sacra e con gli oratori, ove egli ha reso espliciti alcuni elementi di tipo classico.

Indispensabile, a questo punto, un richiamo all'analisi di Stanislav Tuksar sulla tipologia della musica classica nei fondi della Croazia, effettuata con metodo statistico prendendo in considerazione stampe e manoscritti introdotti nel paese fra il 1750 ca. e il 1830.²⁸ L'indagine ha portato a conclusioni inaspettate. In assoluto il compositore cui spetta il maggior numero di testimoni nella costa adriatica è Ignaz Pleyel, seguito da Haydn, il quale occupa il primo posto a Dubrovnik. Accostando a questi dati una riflessione sulle condizioni degli ambienti musicali, il quadro diventa più chiaro e si può tentare una cauta lettura degli orientamenti artistici in questa parte del Mediterraneo. Mentre in Dalmazia, per esempio a Spalato, nonostante la presenza di ottimi compositori la diffusione del classicismo si configurò modesta quanto a Venezia, e a Zara e nelle isole proseguì la vecchia attività con qualche attenzione verso la nuova musica, a Dubrovnik i musicisti della banda del principe, l'orchestra sciolta nel 1806, eseguivano le musiche di Haydn e Dittersdorf. Nondimeno è sorprendente che dei 320 titoli del repertorio profano coevo, facente parte della collezione del convento dei frati minori (*Glazbeni arhiv Male braće*), la quasi totalità sia costituita di prime edizioni di quartetti e altra musica da camera. Il primato di Mozart in Croazia e Slavonia fa sospettare che abbiano svolto un ruolo di prim'ordine, in questa virata di tendenze rispetto al territorio dalmata, taluni personaggi della nobiltà e i loro musicisti di formazione austriaca (vedi Haibel), nonché i componenti della famiglia ragusea Sorkočević ammiratori di Haydn e Gluck. Ciò fa ritenere che il culto del *Musizieren* fosse vivo nella cosmopolita Dubrovnik, quanto e come al nord, grazie anche ai musicisti locali, i quali dopo la caduta della repubblica trovarono in questa e in altre pratiche pubbliche una ragione valida per lavorare entro le mura cittadine, come attestano le biografie di Tomaso Resti, Giuseppe Zabolio, Angelo Frezza, Giorgio Kraljić. A Dubrovnik, infatti, funzionava sin dal 1721 un teatro la cui gestione venne affidata agli impresari a partire dal 1786;²⁹ sempre nello stesso periodo nacque la prima scuola pubblica di musica, quale emanazione dello stato distinta dalle scuole annesse alle chiese. Il ruolo svolto poi dai Sorkočević fu di grande rilievo. Luka, primo autore croato di sinfonie in tre movimenti di stampo preclassico sulla lezione di Stamic e Sammartini (scritte fra il 1754 e il 1770), compì gli studi musicali sotto la guida del maestro di cappella Giuseppe Valenti e proseguì poi a Roma con l'operista Rinaldo da Capua. In missione diplomatica a Vienna nel 1781-2 visitò

²⁷ Stanislav TUKSAR, *Late 18th and Early 19th Century Diffusion of the First Viennese School Music in Croatian Lands*, cit.

²⁸ *Ivi.*

²⁹ Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u dubrovačkoj republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*, Zagreb, JAZU, 1989, 112-113.

Metastasio e Gluck; assistette quindi alla messa in scena dell'*Alceste*, dramma che con l'*Orfeo* verrà letto e studiato dal figlio Antun con l'amico e docente spalatino Bajamonti.³⁰ Dell'incontro con Haydn Luka ha lasciato una testimonianza significativa. Il padre della sinfonia esprime infatti al raguseo ospitante il proprio rammarico per il cattivo trattamento riservatogli dall'imperatore Giuseppe II, il quale non sopportava la sua musica, e delle quindici opere composte per il teatro nemmeno una, puntualizzò il maestro, fu rappresentata a Vienna per motivi di rivalità con gli Esterházy. Haydn colse l'occasione per portare a Sorkočević sei quartetti in vendita per sottoscrizione al costo di uno zecchino, identificabili nei *Quartetti russi* (ed. Berlin, Hummel, 1782), scritti, secondo il dettato dell'autore, «in uno stile nuovo e speciale», che consiste nella assoluta parità di intervento degli strumenti.³¹

Sulla medesima via il figlio Antun, cresciuto tra le accademie strumentali del palazzo paterno e con le cure dello zio Miho, latinista e pastore arcade.³² Dopo numerosi viaggi Antun si trasferì a Parigi e al seguito dei francesi resse il governo della città natale durante l'occupazione; rientrò quindi nella capitale per rimanervi sino alla fine dei suoi anni, occupandosi di accademie e di studi da istituire in patria e a Lubiana: interesse di cui sono testimoni i suoi *Fragments sur l'histoire et la littérature de la République de Raguse et sur la langue slave* (1839) e i *Mémoires sur la langue slave* (1839).³³ Avanti di intraprendere la carriera letteraria e politica, tra le altre cose scrisse cinque sinfonie, un quartetto e un trio. Nel suo catalogo v'è poi una sonata per pianoforte a quattro mani, composta a Gorizia nel 1814 (*Sonate de Mr. le C. Sorgo à Gorice, Dubrovnik, Glazbeni arhiv Male brće*), il cui terzo movimento è in forma di *Rondò alla schiava* (schiava = slava), intenzionalmente modulato sul *kolo*, danza in tondo del folklore croato e balcanico.³⁴

La sonata di Sorkočević figlio scritta a Gorizia, al pari di una navicella in balia delle onde, sospinge la nostra meditazione ancora una volta a nord. Verso quell'Europa centrale da cui si è dipartita la civiltà classica per toccare anche le sponde dell'Adriatico. A questo punto la nozione di *Mittleuropa*, considerata nella sua valenza puramente culturale, si arricchisce di nuove implicazioni. Se le forme del classicismo si sono propagate in terre lontane bagnate dal mare, con l'apporto diretto e indiretto dell'Austria, si complica inevitabilmente il tentativo di definire anche l'immagine territoriale della civiltà mitteleuropea. Nel 1954 il geografo Karl Sinnhuber raccolse ben sedici proposte per l'ambiguo termine *Mittleuropa*, frutto di una concezione assai torturata, dalle quali solo la penisola iberica restò esclusa, mentre gli unici paesi a rimanere costantemente presenti furono la Boemia e

³⁰ Koraljka KOS, Luka Sorkočević and his Place in Croatian and European Music of the 18th Century, in: *Luka & Antun Sorkočević Croatian Composers*, ed. by Stanislav Tuksar, Zagreb — Osor, MIC — Musical Evenings in Osor, 135-148, sul rapporto con Bajamonti, nello stesso vol., cfr. Ivan BOŠKOVIĆ, Contacts between dr. Julije Bajamonti and Luka and Antun Sorkočević, 247-262: 259-260.

³¹ Gli stralci del diario di Luka Sorkočević si leggono in Miho DEMOVIĆ, *op. cit.*, 189-190.

³² Mirko DEANOVIĆ, Riflessi dell'Accademia degli arcadi nell'oltre Adriatico, in: *La Croazia che scrive, Most — The Bridge. Journal of Croatian Literature*, III 1992, 211-245: 217.

³³ Miho DEMOVIĆ, Biographical Elements in the Life and Work of Antun Sorkočević, in: *Luka & Antun Sorkočević — Croatian Composers*, cit., 149-181.

³⁴ Si veda l'incipitario delle opere di Antun in: Ljiljana BIČANIĆ, The Bibliographical Situation of the Sorkočević Family Opus, *ivi*, 183-208: 200.

l'Austria.³⁵ In questo quadro, se come è vero il classicismo è un prodotto di una porzione indefinita del continente, la sua trasmissione a sud crea una situazione critica, di certo non risolvibile con l'adozione dell'etichetta *classicismo mediterraneo*, ma nemmeno con un più neutro modello di diffusione (il *classicismo nel mediterraneo*), poiché alla diffusione si accompagna sempre l'atto creativo e si ripropone così il problema di collocare lo stile di un altro tipo di classicismo. *Pro tempore* e per comodità si potrebbe accogliere la definizione più parca di una realtà imbastardita, a causa di un tragitto a due fasi: senza dubbio difficile da accettare per noi, figli di un secolo che ha relegato le manifestazioni dell'arte nell'ambito della storia patria o delle mitologie nazionali.

Sažetak

Klasicizam u glazbi i mediteranska kultura

Nekoliko znanstvenih skupova (Ljubljana 1988.; Trst 1991.; Zagreb 1992.; Padova 1996.) u posljednjih je nešto više od desetak godina upozorilo na povećanje zanimanja za širenje repertoara tzv. bečke klasike i na postojanje drugih klasicizama južno od Beča. Pri tome je ponovno otkriće kategorije tzv. malih majstora, djelatnih u razdoblju klasicizma u manjim središtima Poljske, Austrije, Češke, Slovačke, Slovenije, Hrvatske i Mađarske pridonijelo da se možda završi s razdobljem mitologizacije bečke klasike i s njezinog gledišta zadanih parametara o procjeni glazbi skladanih izvan carskoga središta. Da bi se uklonilo sumnje u interpretaciji ovoga fenomena valja utvrditi da nezanemariv popis malih majstora nameće novo promišljanje pojma klasicizma u svrhu proširenja poznavanja komorne ili simfonijske glazbe izrasle na teritoriju mletačke države i na istočnoj obali Jadrana. Ideja da bi mannheimska škola i bečka klasika imale vodeću ulogu u čitavoj srednjoeuropskoj i južnoeuropskoj glazbenoj kulturi opovrgnuta je golemom produkcijom koja se u cjelini ne slaže s tendencijama tih dviju škola, a koja blijedi, ili ostaje u sjeni, u slučaju da kritički sud biva vođen na temelju paradigme što pretpostavlja ljestvicu vrijednosti kojoj na vrhu na kraju uvijek stoje bečki autori. Utvrđivanje instrumentalnih vrsta u jadranskoj i pograničnim zonama može se izvesti analizirajući ili aktivnu prisutnost glazbenika donositelja 'poruke' ili bibliografsku baštinu prikupljenu u tom razdoblju i na tom području. Precizno datiranje akvizicija klasicističkih tiskovina i iz njih proizašlih rukopisnih prijepisa dopustilo bi točnu interpretaciju, iako glazbena kultura u cjelini podrazumijeva stvaranje djela lokalnih majstora i 'potrošnju' uvoznih djela s ulogom modela, a moglo bi se postići istraživanjem kataloga povijesnih knjižnica, oporuka i inventara kapelâ, što bi također pružilo i svjedočanstva o primalaštvu i ukusu. Tu leži ključ za argumentaciju teze u naslovu ovoga rada, koja dovodi u vezu dva termina — klasicizam i jedan dio mediteranskog glazbenog života — a da ne postulira postojanje klasike u mediteranskim obilježjima u njihovu punom smislu. Ova dva predmeta radije impliciraju preispitivanje ove problematike: formiranje glazbenih društava ili mikrokozama za jedinstavnu *Hausmusik*; kontinuitet i promjene u instrumentalnom idiomu u nekim jadranskim središtima i obližnjim zaledima pri prijelazu venecijanskih teritorija pod vlast Habsburgovaca; mogući odrazi nekih političkih događaja i moderne građanske kulture na prodor novih glazbenih vrsta; uloga majstora pridošlih iz srednje Europe, koji su pridonijeli razvitku klasičnoga ukusa.

³⁵ Timothy GARTON ASH, L'énigme de l'Europe centrale, *Esprit*, Juillet 1998, 20-34: 21.