

BRANKA ANTIĆ

KLAVIRSKA MUZIKA U DUBROVNIKU

Djela sačuvana u muzičkom arhivu dubrovačkog samostana Male braće

Muzikalije koje se nalaze u arhivu Samostana Male braće u Dubrovniku bile su, dobrim dijelom, popisane još u prošlom stoljeću, u katalogu što ga je, pod vodstvom franjevca I. E. Kuzmića (1807–1880) koji je sakupio glavni dio nota, sastavio F. J. Badini, poštanski (telegrafski) činovnik u Dubrovniku, rodom Talijan.¹ Novi inventar i abecednu kartoteku uredio je Albe Vidaković sa nekoliko pomoćnika 1956–1958.^{2 3} Klavirske kompozicije iz tog arhiva nastale su vjerojatno u vremenskom rasponu od kojih 120–130 godina. Prvo se djelo pojavljuje oko sredine XVIII st.

Ova studija ne govori o otkrićima, a u njoj se neće obrađivati ni djela izuzetne umjetničke vrijednosti, jer takvih – bar za klavir – tamo nema. Ovi reci bilježe podatke koji su iskršavali pri pregledavanju nešto više od 200 stranica klavirske muzike i kritički se osvrću na te stranice.

Da je *sva* klavirska muzika o kojoj se ovdje govori – ukoliko je nisu napisali pravi Dubrovčani – bar nastala u samom Dubrovniku, teško je zasad to dokazati na način koji bi isključio svaku sumnju. Neki su kompozitori, kako se čini, bili stranci, ali se po broju njihovih djela u arhivu, odnosno po datumima na notama, može pretpostaviti da su niz godina proživjeli u Dubrovniku, pa je zato i opravdano da se njihov

¹ v. Š. Brusina: I. E. Kuzmić, Biografske crtice, Vijenac, br. 20–24, str. 312–313, 330–331, 349–350, 366–367, 378–383, Zagreb 1881 (štampano i kao separat).

² v. A. Vidaković: Uređenje glazbenog arkiva Male braće u Dubrovniku, Jugosl. akademija znanosti i umjetnosti, Ljetopis, knj. 63, str. 535–538, Zagreb 1959. Dosad je obrađeno 5309 jedinica, tj. popisan je sadržaj 203 od ukupno 239 kartolara.

³ Svi podaci navedeni u ovoj radnji potječu najkasnije od rujna 1961.

opus ovdje razmotri. U drugim se slučajevima ne može ni sigurno – katkad ni s većim postotkom vjerojatnosti – tvrditi da je riječ upravo o *klavirskoj* muzici. Rukopisi su često bez naslova, a i onda kad naslov postoji, on ne spominje uvijek klavir. Sama je notna slika tu i tamo neodređena, pa dopušta i jednu i drugu mogućnost: i da je kompozitor mislio na klavir, i da nije. Smatram da je u tom početnom stadiju istraživanja te muzike dopušten prilično širok kriterij: da se – sa svim rezervama – u klavirsku muziku uvrsti i ono što nije sadržavalo dovoljno jakih argumenata da bude iz nje isključeno. Kad se bude o dubrovačkoj muzici sakupio veći broj studija, moći će se i pojedina djela s većom sigurnošću pripisati ovom ili onom instrumentu ili sastavu, a onima koji budu pisali pregled cjelokupne dubrovačke (ili hrvatske) muzike bit će lakše ispustiti ili drugačije klasificirati nešto što je već obrađeno, nego tek u tančine proučavati neispitani materijal.

Usprkos nastojanju da kriterij bude širok, a prikaz što potpuniji, mnogo se desiti da je izostavljeno nešto što je trebalo spomenuti. U kartoteci se među autorima klavirskih djela nalaze brojna meni nepoznata imena, a pregledavanje nota nije uvijek pružilo dovoljno čvrst dokaz da jedno ili drugo od tih imena ne pripada Dubrovniku.

Studija je napisana na temelju fotokopija. Pregledavanje materijala u samostanu trajalo je samo nekoliko dana. Pitanjem da li su rukopisi autografi nisam se bavila.

Zahvaljujem u prvom redu franjevcima samostana na Pilama koji su mi omogućili da pregledam notni materijal, zatim dru Vinku Foretiću, direktoru Državnog arhiva u Dubrovniku, koji je dopustio snimanje nota na mikrofilm u atelijeru Državnog arhiva, dao mi dragocjene biografske i bibliografske podatke i stavio mi na raspolaganje mikrofilm nekih dokumenata, i muzičarima koji su mi pomogli stručnim savjetima: dru Vinku Žgancu, profesorima Milu Čipri, Natku Devčiću i Ladislavu Šabanu.

LUKŠA SORKOČEVIĆ (SORGO)

1734–1789.

Ovaj pripadnik dubrovačke vlastele, političar, diplomat i mecena, bavio se muzikom amaterski.⁴ Malo je zasad poznato o njegovu muzičkom obrazovanju. U jednoj njegovoj knjizi zadataka, iz 1754. (sign. 78/2020), zabilježen je kao učitelj Giuseppe Antonio Valenti, »Maestro di Cappella«, a u drugoj knjizi zadataka, bez broja godine (sign. 78/2021), spominje se ime Rinalda di Capua.

⁴ v. Ž. Muljačić: Iz korespondencije Alberta Fortisa, Grada za povijest književnosti hrvatske, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, knj. 23, god. 1952, str. 69–140.

Simfonija

u A-duru

1754

Sign. 77/1994

Rukopis

Svezak od 10 str. in 4 obl. sadržava dvije kompozicije, u kartoteci ovako označene: 1) Sinfonia in A per violino e basso, 2) Sinfonia in D per 4 violini e basso. Prva od njih – a ta nas ovdje zanima – zaprema str. 1–4 i prva dva dvostr. crt. 5. stranice. Na 1. str. iznad notnog teksta nalazi se naslov: Sinfonia (slijedi nedešifrirani znak)⁵ di (slijedi opet drugi nedešifrirani znak) Luca Ant^o Sorgo li 14 Dec (kraćeno naročitim znakom) 1754. U starom, Kuzmićevu katalogu nalazilo se to djelo u »cartellonu« 73, a bilo je upisano kao »Sinfonia per Fortepiano«.

Ne može se sa pouzdanošću uzeti da je to djelo namijenjeno klaviru, jer je neobična pojava dati klavirskom djelu naziv simfonije. Ali se i to događalo. Johann Schobert (? –1767), npr., nazvao je svoj op. 10 »Sinfonies pour le clavecin seul«.⁶ Dok je još dubrovačka muzika i muzička praksa nedovoljno istraжена, dok nema iscrpne studije o muzici L. Sorkočevića, važno je samo jedno pitanje: kad već nije sigurno, da li je vjerojatno, ili bar moguće da je autor to djelo napisao za klavir ili za čembalo? Neće biti pretjerano ako se ustvrdi da ta mogućnost postoji.

Simfonija ima tri stavka, od kojih ni jedan nema oznake tempa. Notni tekst dopustio bi ova tempa: Allegro moderato – Andante – Allegro. Sva tri stavka napisana su dvoglasno.

Prvi stavak (u A-duru, 36 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri) ima dvodijelnu formu i obrađuje jednu temu. Prvi dio završava u ton. dominante. Po monotematičnosti i dvodijelnom formalnom rasporedu stavak pripada baroku, a po homofonosti sloga novom, pretklasičnom stilu. Motivčka grada još nije posve simetrično periodizirana kao u klasici. Rečenice su nejednako duge, jedna katkad prelazi u drugu bez osjetljive cezure, u nekim se taktoevima zadržala motoričnost, nasuprot drugima koji čestom upotrebom tonova 3-zvuka u melodiji, odsječnim nastupima svake fraze govore u novom duhu (v. primjer br. 1).^{6a}

Čar motivike leži djelomično u naizmjeničnom nastupu ritmičkih figura od dvije 16-ine u 8-ini i figura od tri 16-ine u 8-ini. Prvi ritam, čvršćih kontura, prelazi u pokretljivu igru triola za koju su karakteristični zaleti u trioli (ili nekoliko triola), pa naglo zaustavljanje na dužoj noti, da bi se ta igra opet vratila u osnovni ritam (od dvije 16-ine na 8-inu).

⁵ Možda je to znak za »3«, što bi značilo da je to treća simfonija L. Sorkočevića. Na ovu hipotezu navodi usporedba sa str. 87 knjige Sorkočevićevih zadataka kontrapunkta i fuge (sign. 78/2021). U rečenici: »Seguitano fughi a 3...« napisan je broj 3 slično kao ovaj znak.

⁶ v. W. Georgii: Klaviermusik, Atlantis-Verlag, Zürich 3/1950, str. 173.

^{6a} Svi notni primjeri, izuzevši br. 48 (v. napomenu 42) preuzimaju originalan tekst bez revizije. Jedino je tu i tamo unesena po koja sitna ortografska odn. kaligrafska korektura.



Primjer br. 1

L. Sorkočević nesiguran je u provođenju modulatornog plana. To se naročito ističe u 2. dijelu od t. 22 do t. 28: pošto je već četvrti takt 2. dijela donio toniku (t. 19), dodiruju tt. 22–28 skokovitim harmoničkim kretanjem razne, sad dominantne sad subdominantne harmonije, ne provodeći pritom neki zanimljivi motivički rad koji bi opravdao te neprestane harmonijske oscilacije. U Sorkočevića preteže instinktivno usvajanje stila muzike koju poznaje nad vladanjem kompozitorskim znanatom. Usporedba sa sonatama Scarlattijeva tipa, kojima se Sorkočević približio, pokazala bi svu njegovu nevještinu.

Motivika svjedoči o dobroj melodijskoj invenciji. Ima tu mnogo svježih misli, jedna se rada iz druge, lagano i prirodno. Melodija je pretežno građena od dijatonskih sekunda, ali važnu ulogu igraju i čiste kvinte i kvarte, te sil. sekste. Rastvoren 3-zv. kao motiv nalazi se samo u tt. 12–13, dok se u tt. 26–28 trozvuk javlja u akordičkoj figuraciji bez izrazite melodijske fizionomije. Muzičke su misli kratke; melodija je izgrađena od mnoštva malih, u sebe zatvorenih djelića što se kao mozaik sastavljaju u veće cjeline (v. primjer br. 2). Rijetko se nailazi na veći broj uzastopno silaznih ili uzlaznih intervala: u pravilu se visinski smjer neprestano mijenja.



Primjer br. 2

Prema zakonima barokne sonatne forme morao bi se na motivici 1. dijela izgraditi i 2. dio; međutim, u 2. dijelu više se ne javljaju motivi s triolama, a od t. 22 nastupaju novi motivi. Od cjeline stilski odudaraju tt. 26–28 mehaničkim ponavljanjem akordičkih figura: tu je nedovoljno razrađena ideja koja se izdvaja od ostalih. Nepovezani su sa cjelinom i tt. 29–31, jer uporno isticanje toničkog 3-zvuka djeluje suviše masivno u osnovno laganom tonu stavka. U tim taktovima dolazi do zastoja, usprkos gibanju obaju glasova. Suviše je monotono djelovanje triju harmonijski potpuno jednakih kadenca (V–I) na kraju stavka (tt. 31–36).



Primjer br. 3

O specifično klavirskom stilu ne može biti ni govora: niti je motika karakteristična za instrument s tipkama, niti se muzika osvrće na praktičnu izvedbu na klavijaturi. S druge strane, pratnja nije zamišljena u stilu shematskog continua: njena je linija, bar povremeno, vrlo pokretna. Pratnja naročito aktivno sudjeluje u igri d. ruke, ondje gdje nastupaju pauze sad u desnoj, sad u lijevoj ruci, upadajući jedna drugoj u riječ (v. primjer br. 3). Ima doduše i odlomaka s nepokretnim basom, koji je za klavir nepodesan. Takav je bio stil vremena: muzika se još nije bila posve oslobodila od nekih loših navika general-basa, a na homofonom se principu još nije potpuno izgradio klavirski slog koji bi ostvario novi zvukovni ideal. To djelo nastalo je tačno u razdoblju između baroka i klasičke (Bach je umro 4 godine ranije, Mozart se rodio 2 godine kasnije). Dvoglasje koje nama na mjestima krnje zvuči također ne odskače od tadanjeg stila: još ranije pisao je D. Scarlatti mnoge od svojih sonata za čembalo dvoglasno (doduše mnogo rafiniranije). »Stari su majstori i u homofonom slogu bili potpuno zadovoljni dvoglasjem.«⁷ Postojale su (u vrijeme general-basa čiji su tragovi još vidljivi u ovoj muzici) i kompozicije za dva instrumenta koji su svirali dvoglasno (svaki po jedan glas) u velikom razmaku tonske visine.⁸ Sam general-bas često je upućivao na »tasto solo«. Da li su se u tom stavku i općenito u toj simfoniji neki dijelovi u l. ruci izvodili kao numerirani bas? To je moguće. Sigurno je međutim to, o tome svjedoči notna slika, da se bar dio dionice l. ruke morao svirati kako je napisan, bez dodavanja nota.

⁷ W. Georgii, u Winke für den Klavierspieler, Atlantis Verlag, Zürich-Freiburg im Breisgau 1961, str. 28–29.

⁸ v. F. Oberdörffer, članak Generalbass, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, sv. 4, stupac 1708–1737.

Usprkos skučenosti klavirskotehničkih sredstava i djelomičnoj nespretnosti u izgradnji forme⁹ stavak odiše finom muzikalnošću.

Drugom stavku (u a-molu, 22 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri) nemoguće je odrediti neku uobičajenu formu. To je naprosto niz kraćih i dužih rečenica, povezanih zajedničkim motivima. Glavnu misao sadržava početna trotaktna rečenica, ali joj ne može pripasti naziv glavne misli u punom smislu riječi: niti se ponavlja na mjestu koje određuje dijalektika forme, niti se preobličava na način varijacije. Na početku rečenice od $4\frac{1}{2}$ tt. kojom stavak završava ponavljaju se doslovno prva 2 tt. početne rečenice (nastavak je modificiran), ali takvim ponavljanjem nije zajamčeno formalno jedinstvo. Druga misao, tt. 4–8, nastupila je prerano i iznenaduje skretanjem u paralelni dur.

Štiti detalj sâm za sebe govori o Sorkočeviću daru za živu i nepretencioznu melodiju. Inicijalna rečenica ima vrlo čiste konture: kreće se u rasponu oktave, a građena je, ne uračunavši jednu sekstu, od samih savršenih konsonanca i od sekunda (v. primjer br. 4).



Primjer br. 4

Motivička skupina u tt. 10–13 pokazuje na kakav je invenciozan način kompozitor postepeno proširivao melodijske intervale: od kvinte g_1-d_2 do undecime g_1-c_3 (v. primjer br. 5). Kad se, međutim, odlomak



Primjer br. 5

ponavlja u tonici (u kombinaciji s novim motivima), nije od te melodijske napetosti ništa više ostalo: luk je prelomljen, jer se melodija, umjesto

⁹ U pogledu vođenja glasova nespretno je udvostručivanje vodica u tt. 27–28.

da se sve više penje, vraća natrag s pola puta, da bi se zatim opet malo uspela, ali u tom usponu nema više snage (tt. 14–18).

I ovdje se desilo slično kao u 1. stavku: od mnoštva vrlo uspješnih pojedinih kompozitoru nije pošlo za rukom da izgradi ono više jedinstvo koje se zove forma umjetničke muzike.

Neprestano pulsiranje motiva u sitnim notama, nejednako trajanje pojedinih fraza i rečenica, njihovi završeci sad na ovoj, sad na onoj dobi takta ostaci su baroka. Zanimljivo je da ponavljanje početne rečenice u t. 18 pada na 3. dobu takta, dok je njen prvi nastup na 1. dobi: to je barokna sloboda muzičke prozodije, još nesapeta kasnijim zakonima periodizacije. Većim dijelom nepokretna dionica 1. ruke pokazuje da je izrasla iz continua. Nespretnosti u njenu vođenju ovdje su uočljivije nego u 1. stavku, jer polagani tempo jače razotkriva zadržavanje iste harmonije preko taktne crte. Naročito nesnalažljivi su tt. 4–5.

Upravo taj stavak izaziva sumnju da li je simfonija u A-duru doista zamišljena kao klavirsko djelo: suviše mnogi taktovi nalikuju na muziku za jedan melodijski instrument, uz general-bas koji bi tek valjalo realizirati.

Motivičku vezu s 1. stavkom uspostavljaju triole u mnogim taktovima: kao što se često događa u 1. stavku, ovdje redovno nastupaju na tešku dobu i zaustavljaju se na dužoj noti na laku dobu. Podudaraju se i melodijske figure na kraju 1. i 2. stavka. Mjestimično se motivički upotrebljava rastvoren akord.



Primjer br. 6

U motivičkoj strukturi trećeg stavka (u A-duru, 106 tt. u 3/8 mjeri) vlada ista zakonitost kao u prvom: mali se motivi spajaju čas u kraće, čas u duže fraze i rečenice, često se ponavljaju, nove se misli rađaju neposredno iz prethodnih, kao slučajno, izvan kontrole jake formalne volje koja bi svaku pojedinost promatrala s aspekta cjeline. Analogija postoji i u tonalnom planu, jer i ovdje 1. dio skreće vrlo brzo u ton D, a drugi se isto tako brzo vraća u toniku. Glavna se misao nalazi u početnoj m. periodi od 10 tt. (u tt. 8–10 pojavljuje se imitacija taktova 3–5) (v. primjer br. 6). Kao i u 1. stavku, poslije početnih taktova u većim notnim vrijednostima počinje igra notama kraćeg trajanja, a te se i ovdje

od vremena na vrijeme poslije zaleta zaustavljaju na dužoj noti. U brojnim se taktovima, kao i ondje, nalaze triole. Motivička grupa u tt. 11–18, te prvi dio nove motivičke grupe, tt. 19–23, pokazuju kako L. Sorkočević u svakoj novoj dvot. ili trotaktnoj frazi spaja nešto novo s nečim što je već postojalo u prošloj frazi (v. primjer br. 7). Tt. 69–79 donose sta-



Primjer br. 7

tičku motoriku: figuracija (akordička i ljestvična) nad nepomičnim basom nemotivirano zaustavlja kretanje (kao u tt. 27–28 prvog stavka). Kao i u I. stavku, prvi je dio uspjeliji od drugog, ali su ovdje oba dijela motivički čvršće povezana; u tt. 80–87 vraćaju se motivi iz tt. 22–28, a u tt. 88–94 motivi iz tt. 44–50. Takt 101 donosi figuru skarlatijevskog zvuka. Stavak završava jednakom melodijskom figurom kao prvi i drugi. U melodici prevladavaju dijat. sekundni intervali. Uz njih su karakteristični skokovi, uzlazni i silazni, za čistu kvintu, v. sekstu, m. septimu i za oktavu. Tonovi 3-zvuka kao motivička baza pojavljuju se samo u jednom motivu (tt. 44–45 i analogni taktovi).

Gotovo da ima nešto pijanističke koncepcije u brojnim pauzama I. ruke na prvu 8-inu i upadanju I. ruke na drugu 8-inu. Naročito živo je to izvedeno u t. 74: poslije figuracije na dominantu u prethodnom taktu, d. r. donosi rješenje, toniku, prije nego I. r. udari temeljni ton akorda. Obrnut je slučaj s tt. 44–50 i 88–94, gdje I. r. daje impuls na koji d. r. odgovara.

Harmonija nema u toj simfoniji velik raspon.¹⁰ Budući da je cijela kompozicija dvoglasna, harmonije se često više razumijevaju same po sebi nego stvarno čitaju, a u pojedinačnim su slučajevima moguće i različite interpretacije. Čitav se harmonijski materijal sastoji od 3-zvuka glavnih i sporednih stupnjeva, dominantnog 7-akorda i sm. 7-akorda u funkciji dominante. Modulacija (dijat. i krom.) je usmjerena samo prema bliskim tonalitetima (dvije kvinte na više, dvije na niže i paral. dur). Kao alterirani akord naročito je uspio 7-ak. na povišenom IV stup-

¹⁰ U prvoj rukopisnoj verziji ove studije donesen je uz prikaz pojedinačnih kompozicija i detaljniji popis njihovih harmonija, alteracija, ukrasa, oznaka uz notni tekst i ortografskih netačnosti.

nju u završnoj kadenci 3. stavka (t. 104). Ukrasi (predudar, tr., Schleifer) su vrlo česti.¹¹ Njihovi simboli nisu dovoljno jasno napisani, niti su uvijek jednako obilježeni kad im značenje nužno mora biti isto (jer stoje nad notama jednakog trajanja i u sličnom kontekstu). Uz notni tekst nema ni jedne oznake. Jedan detalj notnog pisma mogao bi biti indicij da su 2. i 3. stavak možda nastali u drugo vrijeme nego prvi: u 1. stavku povučeni su tinci preko dvostr. crtovlja odozgo do dolje, tj. i preko prostora između gornjeg i donjeg crtovlja; u 2. i 3. stavku naprotiv tinci su povučeni samo preko gornjeg i donjeg crtovlja. Broj ortografskih netačnosti beznačajan je (zaboravljen je predznak samo ispred nekoliko nota).

Možda je L. Sorkočević to djelo komponirao samo za klavir ili čembalo. Isto je tako moguće (u uvijek uz pretpostavku da se radi o klavirskom djelu) da je, uz klavirsku, predvidio i druge izvedbe, što za praksu onoga vremena, u perifernom muzičkokulturnom području, ne bi bilo neobično. L. Sorkočević bio je kompozitor amater, a možda su amateri i izvodili tu muziku: sad na čembalu, sad na dva gudačka instrumenta, sad na drvenim duhačkim instrumentima, sad na čembalu uz violinu ili flautu,¹² dok je violončelo mogao udvostručivati bas čembala.

Sama notna slika, kako je već utvrđeno, ne upućuje nedvojbeno na klavir, ali ona ne upućuje sa sigurnošću ni na violinu i basso continuo, koji su kao sastav navedeni u kartoteci. Ako nije riječ o klavirskoj muzici, došla bi možda – zbog karaktera i opsega melodije – prije u obzir flauta nego violina.

Ta simfonija, premda nepotpuno ostvarenje, ima mnogobrojne odlike, a te leže u prvom redu u melodiji. Usprkos konstrukcijskim manjkavostima, prisutna je neposredna logičnost muzičke misli: nikad se ne događa nešto što ne bi imalo veze s onim što prethodi. Motivika triju stavaka vrlo je dobro usklađena. Mada je harmonijski govor jednostavan, on ne djeluje ni primitivno ni simplicistički. Posvud ima dobrog ukusa, pa čak i očite nespretnosti nisu agresivne. Simfonija Lukše Sorkočevića djelo je vrlo nadarenog amatera koji je imao uho osjetljivo za suvremeno muzičko zbivanje.

IVAN MANE JARNOVIĆ

oko 1740? – 1804

Kad je riječ o Jarnoviću, iskrsavaju drugačija pitanja. Djelo koje će se razmotriti nesumnjivo je pisano za klavir. Međutim, podrijetlo njegova

¹¹ U ovoj se radnji ne navodi uže klasifikacija pojedinih ukrasa: da li je riječ o dugom ili kratkom predudaru, o dugom ili kratkom trileru i sl. Takva bi klasifikacija previše proširila tekst. Drugi je razlog tome sumarnom svrstavanju ukrasa što su vrlo mnogi njihovi simboli tako napisani da je njihovo precizno određivanje više predmet tekstovne revizije nego analitičkog, statističkog i kritičkog prikaza.

¹² Spomenuti J. Schobert pisao je sonate za clavecin napominjući da se »mogu svirati uz pratnju violine.« v. W. Georgii: *Klaviermusik*, Atlantis-Verlag, Zürich 3/1950, str. 173.

autora nije pouzdano utvrđeno. Teza da Jarnović potječe iz naših krajeva, možda iz samog Dubrovnika, do danas nije dokazana.

Rondo-fantazija

u G-duru

Stampano, L. Marescalchi
Napoli

Sign. 152/4246

U svesku in 4 obl. od 6 str. notni tekst zaprema str. 2-6.¹³ Naslovna strana glasi: Fantasia / in Rondò / Per Cembalo, o Piano Forte / del Sig.^r Jarnovick / in Napoli / Presso Luigi Mareschalchi / 262. Na dnu strana notnog teksta štampan je broj edicije 265. Kompozicija (365 tt. u 2/4 mjeri, oznaka tempa: Allegretto) ima oblik ronda s jednom temom i dvije epizode (A-B-A-C-A- coda).

Tema ima stilske značajke predbetovenskog ronda: lagana, vedra motivika bez ikakve je harmonijske ili melodijske napetosti (v. primjer br. 8). Rečenice su građene od dvot. fraza (ponavljanje doslovno ili u se-



Primjer br. 8

kvenci), i te se rečenice opet ponavljaju. Brojni sforzati na laku dobu (pojavljuju se, osim u dijelu a trodijelne tematske skupine, i u prijelazu u 1. epizodu, tt. 82-93)¹⁴ u duhu su rokokoja, jer im je karakter dekorativan: oni ne služe, kao u Beethovena ili u romantici, konstruktivnoj ili ekspresivnoj svrsi. Melodija je građena od sekunda i terca. Paleta svih triju tematskih dijelova (tj. dijelova A ronda) jednobojna je. Jarnović postizava raznolikost u prvom i drugom nastupu teme (tt. 1-57 i 142-198) variranjem sitnih detalja pri ponavljanju osnovno istih motiva (npr. tt. 17-32) i unošenjem novog motiva sa sekstnim skokovima (tt. 33-39 i analogni tt. 174-180). Melodija 1. epizode (u D-duru) šira je i raspjevanija od same teme; po tome što su joj karakteristični intervali tonovi 3-zvuka, i po obliku nekih melodijskih figura podsjeća na ranu bečku klasiku. Vraćanje u toniku, tj. u drugi nastup teme završava sa slobodno ritmiziranom kadencom (t. 141). Za razliku od prve epizode,

¹³ Rukopisni prijepis ove kompozicije nalazi se među Kuhačevom ostavštinom u Drž. arhivu u Zagrebu. Na kraju rukopisa stoji: Ferdinand Klausberger bei Franz Graf Wirapffen N 22.

¹⁴ Znak *sf* na nekoliko mjesta nije postavljen precizno ispod note na koju se odnosi.

druga epizoda odskaae od teme jačim uzbuđenjem i dramatskim raspoloženjem. Jarnović ostvaruje taj kontrast tonalitetom mola (istoimeni mol), karakterom melodije (akordičke figure s izlomljenom melodijskom linijom; uzastopno ponavljanje m. rečenice u kojoj se uporno nekoliko puta repetira jedan ton, v. primjer br. 9), promjenljivom harmonijom (kromatično spuštanje basova tona, v. isti primjer) i nemirnim ritmom (npr. tri m. rečenice u tt. 207–224 isprekidane pauzama, pa isprekidane melodije u tt. 241–246 i 248–253). Treći nastup teme (od t. 294) mogao bi se od samog početka nazvati codom. Tome u prilog govori činjenica što kadenciranje počinje već u 16. taktu trećeg nastupa teme (t. 309), pa je završni odlomak (od t. 341) samo nastavak tog kadenciranja – istina s drugačijim motivima.



Primjer br. 9

Karakteristična je za to djelo česta upotreba pedalnih tonova i nastup pauze na prijelazu u svaki od glavnih dijelova kompozicije. Harmonijom vlada Jarnović sigurnije od bilo kojega klavirskog kompozitora obuhvaćenog tom radnjom. O tomu svjedoče npr. tt. 33–34 (tri dominantne funkcije –DDD, DD, D– u nekoliko nota), tt. 207–218 (kromatske alteracije), tt. 1–2 i svi analogni taktovi (IV i VII st. kao zaost. na toniku), tt. 82–88 (promjene harmonija nad pedalom A), tt. 240–248 (sekvenca koja modulira iz c-mola u F-dur). Funkcije su jasno određene. Akordički materijal nešto je bogatiji nego u Sorkočevića, modulatorni raspon također je nešto veći. Među 4-zvucima susreće se i prvi obrat 4-zvuka II stupnja u obliku »sixte ajoutée«. Ukrasi obuhvaćaju predudar, tr., gruppetto, Nachschlag i kratki arpeggio. Oznake za dinamiku česte su, za agogiku rijetke. Samo manji broj taktova ima lukove za artikulaciju. Nekoliko ortografskih netačnosti ukazuje bilo na nedostatak akribije u štamparskom postupku, bilo na Jarnovićevu nemarnost pri sastavljanju rukopisa.

Rondo-fantazija u formi je zaokruženi ja i dotjeranija od bilo koje dubrovačke klavirske kompozicije. Slabija su mjesta prijelaz u prvu epizodu, suviše razvučen u odnosu na važnost motiva i nejedinstven u

konstrukciji, i dio trećeg nastupa teme (tt. 310–340) zbog banalnosti motivike. Konceptija nije uvijek pijanistička. Tema je u osnovi troglasni komorni stavak. U prijelazu u prvu epizodu susreću se klavirske figure u tt. 57–71 i u pasažama kadence u t. 81, ali nagla promjena dinamike u času kad se pratnja pridružuje melodiji (tt. 58–61, 62–65, 66–69) zvuči kao upadanje tutti u solističku dionicu. Tt. 82–103 koncipirani su doduše u klavirskom stilu po triolama d. ruke, ali je dionica l. ruke lišena svake zvučnosti, pa neodoljivo budi pomisao da ju je zapisao čovjek koji je živio u zvuku gudačkih sastava. Prva epizoda opet je u biti komorni stavak sa 3 realne dionice. Pijanistički je najbolja druga epizoda u kojoj sve dobro zvuči na klaviru: i izlomljene akordičke pasaže, i čvrsti akordi, i figurirana pratnja, i oktave u basu. Zaključak druge epizode opet je više u troglasnom komornom nego u klavirskom stilu. U trećem nastupu teme i codi sve je komorno troglasje, osim 16-inskih pasaža.

Mada djelo odaje veće kompozicionotehničko znanje nego simfonija L. Sorkočevića, Jarnovićev stvaralački potencijal ne premašuje Sorkočevićev; baš naprotiv, kao da su Sorkočevićeve muzičke ideje, gledane kao sirov materijal, više kvalitete. Iako su njih dvojica gotovo vršnjaci (Jarnović se vjerojatno rodio otprilike 6 godina kasnije), Jarnovićeva muzika ne pokazuje više nikakvih tragova barokne nesimetrične periodizacije, pa po tome, kao i po obliku ronda i po svome stilu uopće, pripada ranoj klasiци.

ANTUN SORKOČEVIĆ (SORGO)

1775–1841

Senator Dubrovačke Republike i posljednji njen izaslanik u Parizu, književnik i muzičar amater, sin Lukše Sorkočevića, Antun Sorkočević mnogo je živio u Italiji i Francuskoj. Upisan na Katolički univerzitet u Rimu, učio je muziku, književnost i historiju, ali se nije zadržavao samo u Rimu, već je boravio i u drugim talijanskim gradovima (Anconi, Veneciji i Napulju) i u Parizu.¹⁵

Sonata

za klavir 4-ručno

u F-duru

1814

Sign. 77/2007

Rukopis

¹⁵ v. Božidar Kovačević: Knez Antun Sorgo, Srpski knjiž. glasnik, nova serija, knj. 16 (septembar–decembar 1925), str. 184–196; Isti: Posljednji Dubrovčanin, Književnost, god. 5 (1950), knj. 11, br. 7–8, str. 69–100.

U svesku in 4 obl. od 34 str. notni tekst zaprema 32 strane. Na 1. str. nalazi se francuski naslov: *Sonate de M.^r le C.^o Sorgo / à Gorice le 1.^{er} Janvier / 1814.*¹⁶ Djelo ima tri stavka.

Prvi stavak (u F-duru, 197 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri, oznaka tempa: *Allegro*) nema uobičajeni sonatni oblik, ali je nesumnjivo da je kompozitor htio ostvariti klasičnu sonatnu formu. Formalni plan može se na mjestima samo hipotetski iskonstruirati, jer motivi, kadence, cezure, tonaliteti itd. ne pružaju svugdje siguran oslonac za utvrđivanje oblika. Ne samo što se pojedini odlomci ne spajaju u čvrstu dijalektičku cjelinu nego je i površinskoj zakonitosti sonatnog stavka (teme, tonali-



Primjer br. 10

teti) samo napola udovoljeno. Ni jedna ideja nema izrazito tematski karakter: svaka za sebe premalo je pregnantna, previše ih ima, nedostaje suprotnost u karakteru pojedinih misli. S tonalnoga gledišta nespretno je što most (motivički derivat 1. teme), pošto je grupa 1. teme završila na ton. D, opet počinje u tonici i, zatim, što se d-mol, tonalitet početka 2. teme, pojavljuje već mnogo ranije (već je t. 38 u kvazi d-molu). U stavku se pojavljuju dva raketna motiva manhajmskog tipa: na samom početku (v. primjer br. 10) i u ekspoziciji grupe 2. teme (od t. 61). Codetta (tt. 68–86) je, kao i most, motivički izvedena iz 1. teme. Provedba se gotovo cijela kreće u subdominantnim tonalitetima, što je samo po sebi pravilno, kad bi samo pri tom ispunita osnovni zadatak: da se na nov način služi temama i motivima iz ekspozicije. Oni se međutim upoče ne pojavljuju, osim ako se ne dopuste daleke asocijacije: tako se za tt. 87–92 može smatrati da se služe motivom završetka

¹⁶ U starom katalogu, pod brojem »cartellona« 74, bila je ova sonata upisana u pluralu, na talijanskom: »Sonate per pf. Gorizia 1814.« Iako se danas ne može dokazati da je u Kuzmićevo vrijeme postojala u arhivu samo ova klavirska sonata A. Sorkočevića, vjerojatno je da je plural zapisan omaškom: riječ »sonate« predstavlja na francuskom singular, a na talijanskom plural, pa je popisivača mogla ta riječ u naslovu zavesti da je tumači kao plural.

ekspozicije 1. teme (od t. 23) u obratu i augmentaciji; melodija u tt. 94–105 provedbe izdaleka je srodna tt. 39–43 mosta; motiv od 4 uzl. sekundna pomaka također se nalazi u mostu (t. 38). Bez obzira na to da li je kompozitor namjeravao stvoriti te motivičke veze ili ne: one su suviše daleke da bi u svijesti slušaoočevoj rekreirale tako čvrsto zatvorenu formu kakva je sonata. Pokret koji je u ekspoziciji bar htio da bude dinamičan ovdje se pretvorio u gibanje koje nikamo ne teži. U reprizi grupe 1. teme uz stare motive pojavljuju se i novi. Mosta nema. Repriza 2. teme donosi temu u obratu, što je kao ideja duhovito, kad se ne bi upravo u tom dijelu nalazila 4 tt. vrlo lošega dvoglasnog kontrapunkta. Coda je za 3 tt. kraća od codette.

Sve su teme i svi motivi građeni od akordičnih tonova, izuzevši prvu motivičku skupinu 2. teme (tt. 47–59), njenu reprizu, te tt. 87–93 i 106–126 provedbe u kojima prevladavaju dijat. sekundni pomaci. I u tim odlomcima, međutim, akord je vrlo određeno prisutan u pratnji. Harmonijski je princip zavladao nad melodijskim, melodija niče iz harmonije. Stilskohistorijski, taj stavak znači korak dalje od muzike Lukše Sorkočevića; pretešla je nova harmonijska i melodijska svijest klasične epohe. Iz te posve homofone muzike valja izdvojiti dva pokušaja dvoglasnoga kontrapunkta (tt. 54–57 i 161–164) zbog njihova kvazi polifonog postupka. Izrazito pjevnne teme nema. Periodizacija je simetrična, cezure između fraza i rečenica jasne su. Dvotaktne fraze i male rečenice suviše se često neposredno ponavljaju, što nije u duhu sonatne forme, već prije u stilu ronda ili pjesme. Nema motivičkog rada, osnovnog elementa klasičnog sonatnog oblika.

Većina taktova ostavlja dojam dvorničnoga klavirskog sloga koji je naknadno proširen na četvororučje. Postoji znatan raskorak između muzikalnosti motiva i nemuzikalnosti klavirskog stila. Mnogi odlomci zvuče neusporedivo bolje ako se reduciraju na dvoručje. Sredstva kojima A. Sorkočević gradi četvororučni slog uglavnom su grubo mehanička: u prvom redu udvostručuju se i utrostručuju tonovi u oktavi, ili se dodaje neka vrsta »Trommelbassa«. Često je oboje kombinirano. Naprotiv, mjesta četvororučna po koncepciji jesu tt. 39–42 iz ekspozicije, tt. 94–122 iz provedbe i tt. 154–160 iz reprize.

Ponekad se A. Sorkočević izražava načinom koji je podesan za klavir. Takva su mjesta sekundne pasaže u 32-inama kao uzmasi u tt. 35–36, rastvoreni akordi u tt. 39 i 41, ljestvične i akordičke pasaže sekunda u tt. 62 i 64–66, sama tema u tt. 94–116, pitanja i odgovori između prima i sekunda (v. primjer br. 11), figure prima u tt. 147–152, 165–172, 175–178. Način kako su pisani tt. 94–116 jasno ukazuje na upotrebu pedala. Općenito se za teme ne može tvrditi da su zamišljene pijanistički, a najmanje je pijanističko zvukovno ostvarenje muzičkih zamisli: nužna je posljedica udvostručivanja i »Trommelbassa« suh, šupalj i tvrd zvuk. Očito je A. Sorkočević mislio u duhu gudačkog sastava, pa su udvostručivanja u oktavi i tremoli doživjeli takav nedovoljni i nepodesan preobražaj.



Primjer br. 11

Stavak govori da je kompozitor imao neko teoretsko znanje o harmoniji, ali je praktička primjena zvukovno nedorasla. Najuspjeliji su dijelovi codetta, i provedba od t. 94 do t. 116. U cijelosti je to ipak neuspjeh stavak, u kojemu ništa nije originalno, i svaki bi se melodijski pokret mogao pronaći u literaturi rane klasike. Ta je muzika stilski mnogo novija od simfonije L. Sorkočevića, ali i manje nadarena i muzikalna.

I drugi stavak (u C-duru, 102 tt. u 3/4 mjeri, oznaka tempa: Adagio) nastao je izvan pravila klasičnoga muzičkog oblikovanja. Najlogičnije se može raščlaniti u dva dijela i kodu. Budući da se prva tema ne vraća više u drugoj etapi drugog dijela, ne može se taj stavak smatrati – makar i nepravilnim – oblikom dvodijelne pjesme. Tonalni odnosi jasni su i uravnoteženi. Početni motiv 1. teme (v. primjer br. 12), koji je prvi put nastupio u primu, javlja se u drugom odlomku 1. dijela (od t. 26) u sekundu, s variranim odgovorom u primu. Drugi dio ne dopušta podjelu na dva odlomka kao prvi, jer se poslije 2. teme ne pojavljuje više ni jedan motiv koji bi joj po važnosti bio ravan. Motivi koji se nadovezuju na glavnu misao 2. dijela, tt. 56–70, kao i motivi idućeg odlomka, tt. 70–75, srodni su tt. 17–24 prvog dijela. Coda je motivička varijanta codette.

Medu temama i motivima nema suprotnosti. Mekana, pomalo čeznuta, lijepa melodika gradi se u prvom redu na dijat. sekundnim pomacima, ali je svagdje vidljivo da je njena idejna osnova 3-zvuk: tako npr. prva trotaktna reč. počinje na c_2 i završava na c_1 ; druga na e_2 , odnosno e_1 ; treća (to je muzikalna finesa) počinje na g_2 , proširuje se, modulira u G-dur i, poslije kulminacije, vraća na početni ton g_2 . Vrlo su česti melodijski završeci na terci (takav je i sâm završni akord). Karakterističnu boju daju melodiji i slijedovi silaznih sekunda koji počinju od oktave ili septime. Brojne su paralelne terce i sekste. Harmonijski interval terce prisutan je i u pretežnoj većini taktova koji izvede pratnju u tremolu (bilo u sekundu ili primu).



Primjer br. 12

Zamisao iz koje se rodio Adagio nije pijanistička, već orkestralna. Naročito se to očituje u 1. temi, gdje idejno dvije instrumentalne grupe donose pitanje, odnosno odgovor. Prikladne su za pijanističku izvedbu akordičke figure i sekundne pasaže sekunda u tt. 32–44. 51, 70 i dr. U primu je klavirski ostvaren možda jedino veći dio kadence (od t. 86 dalje). Ali sve te pojedinosti ne mijenjaju ništa na osnovnom komorno-orkestralnom karakteru te muzike. Harmonijski govor u cijelosti je vrlo jednostavan, a gdje je najjednostavniji, ondje je redovito i najbolji.

Iako je stavak daleko od puna i zvučna klavirskog stila, četvororučna realizacija mnogo je bolja nego u 1. stavku. Većina taktova ne ostavlja dojam da su tonovi udvostručeni samo za volju četvororučne izvedbe, niti da je pratnja samo shematski dodana, bez organske veze s melodijskim motivom. Udvostručivanja, a naročito utrostručivanja ima manje nego u 1. stavku, a ondje gdje postoji, obično ne zvuči tako tvrdo i šuplje. Kao primjer dobre zvukovne ravnoteže mogu poslužiti tt. 1–6, pa tt. 17–24. Pratnja je i u tom stavku dobrim dijelom pravi »Trommelbass«, s ukočenim basovim tonom i konvencionalnim tremolom. Melodijski, harmonijski i formalno vrlo je uspio prvi odlomak 1. dijela, uključivši i prelaznu figuru u tt. 24–25; prilično je dobar i drugi odlomak 1. dijela i tematska sekvenca na početku 2. dijela (tt. 48–55). Poslije toga muzika postaje monotona, formalno konfuzna, razvučena

i nedorečena, sa premalo pregnantnih misli, a previše ponavljanja sličnih rečenica i fraza i istih harmonija. Prilično je uspjela kadenca (premda s malim prizvukom banalnosti) i coda. Stavak je izvršno počeo i dobro završio, samo što ostali tt. nisu adekvatni početku i završetku.

Treći stavak (u F-duru, 142 tt. u 2/4 mjeri) ima, umjesto oznake tempa, naslov »Rondò alla Schiava« (rondo na slavenski način),¹⁷ koji svjedoči o prisutnosti slavenskih folklornih elemenata. Naziv »Rondò« u ovom slučaju ne označava formu klasičnog ronda, nego specifičnu varijantu trodijelnog oblika¹⁸ s kadencom i codom i samo jednom temom. Repriza je teme varirana. Stavak se nalazi na pola puta između umjetničkog oblika ronda i oblika narodnih plesova u kojima se jedna melodijska strofa niže za drugom, svaka je različita, i ni jedna se ne vraća. Tema u užem smislu traje 11 tt.: podijeljena je u 3 m. rečenice istoga motivičkog sadržaja (5 + 3 + 3 tt.), a svaka je u drugom tonalitetu (F-dur – g-mol – C-dur, s kadencom u F-duru). Novi tonalitet nastupa skokom, na način kako narodni instrumenti prenose istu melodiju za neki interval više ili niže¹⁹ (v. primjer br. 13). Govoriti ovdje



Primjer br. 13

¹⁷ »Schiavo« je arhaičan talijanski (specijalno venecijanski) naziv za Slavene, naročito iz krajeva Hrvatske i Slovenije.

¹⁸ Katkad se, osobito u Engleskoj, trodijelna forma naziva prvim oblikom ronda.

¹⁹ Prema informaciji dra V. Zganca nije u duhu naše narodne muzike prenositi neku melodiju za tercu niže.

o promjeni tonaliteta nije posve egzaktno. Ove su rečenice (bez obzira jesu li citat ili nisu, i ma koliko bile modificirane i adaptirane) preuzete iz načina muziciranja u kojemu ne postoje pojmovi tonaliteta i funkcija. No budući da ova sonata kao cjelina ima brojna obilježja klasičnoga muzičkog stila, valja se služiti terminologijom koja odgovara tome stilu.

Taktovenu crtu valjalo bi u mnogim taktovima pomaknuti za jednu 4-inu, jer bi tad periodizacija bila logičnija, a metrički bi akcenti bili ispravno smješteni. Takvi tinci koji traže reviziju nalaze se, približno rečeno, u tt. 1–23, 69–83, 94–98, 124–140. Tema i još neki motivi zapisani su u punktiranom ritmu (16-ina s tačkom). Sama priroda motivâ, kao i česta prisutnost triola u pratnji, sugeriraju da ovdje vjerojatno nije mišljena metrički precizna izvedba puntirano notiranih figura, nego da je riječ o načinu notiranja kakav se susreće u staroj muzici: punktiraue note često valja izvesti kao da su napisane u triolnom metru.²⁰ Prema današnjim običajima u notiranju, moralo bi se vjerojatno kod revizije 2/4 mjeru pretvoriti u 12/16.²¹

U srednjem dijelu (gdje paral. mol nastupa skokom, kao u 2. dijelu 2. stavka) nema ni jednog motiva koji bi bio ravnopravan početnoj misli i mogao se smatrati 2. temom. 45 tt. odvija se u uvijek novim malim motivičkim jedinicama – većinom su to 2 tt. ili 1 t. koji se neposredno ponavljaju, doslovno ili malo izmijenjeni. Može se razlikovati 11 grupa: svaka ima posvema ili djelomično različitu motiviku od prethodne. Sve fraze i rečenice, navedene tako po rednom broju, pričinjavu se kao nesuvisle pojave, lišene opravdanja da žive jedna pored druge. Međutim, ti taktovi teku prirodno i lagano, mnogi su motivi međusobno usko srodni. Nabranje treba samo da pokaže kako je formalni princip toga ronda različit od cikličkoga muzičkog oblikovanja klasične ere.

U trećem dijelu tema se ingeniozno varira dodavanjem prohodnih i izmjeničnih tonova i mijenjanjem ritma. Poslije 11 tt. stavak nastavlja drugačije nego u korespondentnim taktovima 1. dijela. Taktovi 100–124 mogu se smatrati kadencom. Naziv se opravdava činjenicom što se i u 1. i 2. stavku pojavljuje kadenca, a još više sâmm melodijskim i harmonijskim karakterom odlomka. Melodija ponavlja osnovno iste motive kroz 19 tt. (u prethodnim dijelovima stavka motivi su se brže mijenjali), a ostali taktovi ispunjeni su velikom pasažom rastvorenog 3-zvuka ton. dominante; melodija i harmonija neprestano alternira između tonike i dominante C-dura; l. r. sekunda izvodi kroz 17 tt. triole s pedalnim tonom C (na neki način oponašajući gajde). Sve te pojedinosti govore protiv toga da se tt. 100–124 nazovu četvrtim dijelom stavka. Oni bi po

²⁰ v. W. Georgii: Winke für den Klavierspieler, Atlantis Verlag, Zürich-Freiburg im Breisgau 1961, str. 12–15.

²¹ Što se tiče folklorne autentičnosti: u narodnoj muzici, prema dr V. Žgancu, punktirani ritmovi nisu uobičajeni. Melodija je u narodnom duhu, a punktiran ritam nije. Prema tome bio bi možda i s aspekta narodne muzike triolni metar ispravniji.

motivikom sadržaju (kad bismo ga promatrali neovisno o idućim taktovima) mogli biti početak code, ali tome se suprotstavljaju tri argumenta: što se tt. 100–124 kreću u ton. D; što su od tt. 125–142 odijeljeni pauzom; što tt. 125–142 imaju druge motive i drugi, tj. glavni tonalitet. Kadenca od 25 tt. svakako je nesrazmjerno opširna.

Lijeva r., nastavljajući i u codi ostinatnim figurama, napušta ih u t. 134 radi harmonijskog proširenja prije završne kadenca, da bi se u tt. 138–139 vratila ostinatu. To je napuštanje ostinata i harmonijsko proširenje nemotivirano i odudara od stila code, pa i cijelog stavka.

U melodici stavka najčešći su intervali sekunde i terce. Tri uzastopna tona često daju rastvoren 3-zvuk. Možda je A. Sorkočević te vedre i žustre motive uzeo iz nekoga narodnog kola.²² Ima mnogo simpatične svježine u tim melodijama. Sve kad melodija i ne bi bila izvorno narodna, ona je u mnoštvu nabačenih misli, u njihovoj neprestanoj promjeni sačuvala nešto od naivnog narodnog muziciranja. A. Sorkočević je tu i tamo umetao taktove koji pripadaju muzičkodoživljajnoj sferi različitoj od narodnog melosa: tako motiv mol-trozvuka u ambitusu oktave ne zvuči narodno (tt. 38–39); pa kadenca sa dominantnom septimom kao melodijskim završetkom (tt. 67–69); rastvoreni 3-zvuci (tt. 84–86, 118–123); prvi obrat povećanog 5-akorda (t. 98); sm. 7-ak. (t. 99); motivika code od t. 131 do kraja. Melodije su harmonizirane u stilu umjetničke muzike onoga vremena, s funkcijama tonike, dominante i subdominante. Po prirodi tematike tonalni je okvir uži nego u 1. stavku. U nekoliko navrata javlja se »Hornsatz« (tt. 4–5, 7–8 i dr.).

Zamisao nije ni tu pijanistička, ali je u drugu ruku suviše plošna da probudi asocijaciju s orkestrom. Dok je tematika prvog stavka, nastojeći da bude primjerena sonatnoj formi, na mjestima pompozna, drugdje opet galantna, a drugi je stavak jednostavno lirski, gotovo ranoromantično raspjevan, dotle je treći narodno naivan. Time je definirana stil-ska heterogenost triju stavaka ove sonate.

Usprkos svojim nedostacima, Slavenski rondo duhovit je i poletan. A. Sorkočević se muzikalnije izrazio u jednostavnoj formi 2. i 3. stavka nego u kompleksnoj sonatnoj strukturi.

Harmonijski materijal A. Sorkočevića jedva da je bogatiji od sred-stava kojima se služio njegov otac. Ni modulatorni raspon nije širi. Sreće se prvi put jedna enh. modulacija (2. stavak, tt. 62–63). Zanimljivije su alteracije (u tom uskom okviru): nastup *As-dura* na početku provedbe 1. stavka (tercna srodnost); sniženje tona *h* na *b* u vantonatalnoj sekvenci, 2. stavak, tt. 48–55. Ukrasa nema mnogo, a nisu ni uvijek posve čitljivi. Među velikim brojem tehničkih nespretnosti, kao ilustracija diletantizma mogu poslužiti ovi primjeri: loše vođenje glasova

²² Zanimljivo je usporediti stavak s Kuhačevim zapisima *Contradanza »Ragusea«* i *Contradanza »La Barecarola«*, obje iz Dubrovnika. v. Fr. Š. Kuhač: *Južno-Slovenske Narodne Pjeverke*, knj. III, Zagreb 1880, br. 1164 i 1169.



Primjer br. 14

u 2-glasnoj nazovipolifoniji u 1. stavku (v. primjer br. 14); krajnje ne-
logična veza između tonalno i funkcionalno vrlo neodređene sekste *a-f*
u prvoj četvrtini t. 60 u 1. stavku i onog što slijedi u istom taktu, tj.
7-akorda VII st. C-dura; posve loše ostvareni slijedovi harmonija, puni
kvintnih i oktavnih paralelizama, u 2. stavku. Notni tekst popraćen je
rijetkim oznakama. One su najrjeđe u 3. stavku, u kojemu se susreću i
riječi »aperto« (t. 116) i »armonico« (tt. 124–125), obje možda upute
za pedal: prva za otvoreni pedal, druga za promjenu pedala na svaku
novu harmoniju. Ortografske omaške neobično su brojne: u pretežnoj
većini radi se o izostavljenim predznacima.

TOMMASO RESTI

? – ?

Na nekim rukopisima Restijevih djela (neklavirskih) označeni su ovi
datumi: Raghusi Xbre 1790; 21 Xbris 1813; 1814; 1815 (br. 5 nije do-
voljno jasno napisan); 1816; 1817.²³ U djelu koje nosi broj godine 1817

²³ U svojoj diplomskoj radnji na Muzičkoj akademiji u Zagrebu, »Bilješke o kla-
virskoj muzici u Hrvatskoj« (1955) zabilježila sam još godine 1811, 1812. i 1820.

(Qui tollis, sign. 9/228) zapisano je na I. str. iznad notnog teksta: Tomaso (sic) Resti Maestro Capella Napolitano.

Od dra Vinka Foretića, direktora Državnog arhiva u Dubrovniku, dobila sam ove informacije:

»Resti (Rastić) je stara dubrovačka vlasteoska porodica, koja se u Dubrovniku spominje već od XII st. No imamo i podataka da je i u južnoj Italiji postojala obitelj Resti. U matici rođenih Dubrovnikana, koja obuhvaća i godinu 1809, zabilježeno je rođenje kćeri Tome Mihajlova Resti iz grada Lecce (»ex Thoma Michaelis Resti Leccensi«). U god. 1805. spominje se u Zapisniku dubrovačkog senata Tommaso Resti kao »suonator di viola«. U muzičkom arhivu Male braće u Dubrovniku ima kompozicija Tommasa Resti i na jednoj je uz njegovo ime zabilježeno *Napoletano*. U takozvanom »Speculum Maioris Consilii« (Zrcalo Velikog vijeća) zapisana su sva vlastela. U Zrcalu XVIII i XIX st. ne nalazi se nijedan (Rastić? dodala B. A.), koji bi se zvao Toma. Dakle, možemo zaključiti da onaj spomenut u matici rođenih, u zapisniku Senata i u muzičkom arhivu Male braće jest jedna te ista osoba, a oznaka *Napoletano* ne znači baš iz Napulja, već općenito iz Napuljskog Kraljevstva, u kojem se nalazio i grad Lecce. Svakako ovaj muzičar Tommaso Resti bio je u Dubrovniku doseljenik«. Drugom prilikom: »Ne samo vjerojatno već i sigurno se može o njemu reći da nije Dubrovčanin, već iz južnotalijanskog grada Lecce.«

Talijan T. Resti nalazio se prema tome u Dubrovniku već god. 1805. Gornji podaci osporavaju tačnost Kuhačeve bilješke da se T. Resti rodio u Zadru.²⁴ Kuhač navodi kao Restijeva djela kantate »L'Olimpo in Terra« i »Il Tempio di Dodona«, obje štampane u Zadru kod G. Demarchija. Kao izvor navodi »Bibliografia della Dalmazia e del Montenegro« G. Valentinelija. U tome se djelu²⁵ (Supplementi str. 30, br. 196) Tommaso Resti, Maestro di Capella navodi kao kompozitor muzike u kantati »L'Olimpo in Terra«, koja je izvedena u Zadru 12. 2. 1825. i ondje štampana kod G. Demarchija. U nastavku (Supplementi str. 31, br. 203) zabilježena je kantata »Il Tempio di Dodona«, ali se ne spominje tko je kompozitor. Moguće je, međutim, da je Kuhač negdje drugdje našao podatak o Restijevu autorstvu toga djela.²⁶

²⁴ v. Kuhačev Materijal za muzički leksikon, Historijski institut Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, sign. XV-48/1-8.

²⁵ Izdano u Zagrebu 1855.

²⁶ U djelu »Si quaeris miracula«, sign. 71/1860, zapisano je na jednoj dionici basa »O. Restić«, na drugoj »P. Resti O. M.« Ova dva podatka navela su me u diplomskoj radnji (v. 23) na očito krivi zaključak: »Prema ovome bio je dakle Restić franjevac«. Mogao je postojati neki drugi Resti ili Restić, franjevac: možda je u zboru pjevao bas, pa je na njegovoj dionici zabilježeno njegovo ime. Na dvije druge dionice iste kompozicije i na brojnim drugim kompozicijama Resti ima naslov maestra. Na djelima koja su u kartoteci označena kao autografi napisano je Restijevo ime s jednim m (Tomaso).

Adagio

u B-duru

Sign. 72/1865

Rukopis

Za taj stavak, zapisan na 1. str. i na prvom dvostr. crt. 2. str. u svesku in 4 obl. od 16 strana, postavlja se pitanje: da li je pisan za klavir ili za orgulje? Iza tog Adagia naime u svesku neposredno dolazi još jedan stavak u B-duru: note *B* i *F* lijevo od samog početka stavka, i riječ »pedali« koja ih označava, svjedoče da je taj drugi stavak u B-duru namijenjen orguljama. Ne postoji, međutim, uvjerljiv razlog zbog kojega bi ta dva stavka u B-duru trebalo smatrati cjelinom. Motivичke veze nemaju, jedino je metar srodan: u prvom stavku 6/8, u drugom 12/8. Ritam je, međutim, različit. Drugi je stavak u stilu božićne pastorage u ritmu siciliana. Kod Adagia nikakva verbalna uputa ne ukazuje na orgulje, niti je bilo gdje označen orguljski pedal. Sama notna slika pruža ove argumente u korist klavira: terce u dionici 1. ruke nisu karakteristične za orguljski stil; uzmasi od četiri 32-ine u d. ruci, uz pauzu u lijevoj, dok pratnja upada tek na tešku dobu, također su bliži klavirskom nego orguljskome stilu; činjenica da u tt. 7-8, 15-16, 23-24 i 31-32 srednji glas prelazi iz l. ruke u desnu dokazuje da ova muzika nije zamišljena za dva manuala, a na orguljama bi se nesumnjivo tako svirala.

Mada u Adagiu u B-duru (32 tt. u 6/8 mjeri) nije na kraju teksta zaobilježena oznaka da *capo*, oblik je stavka vjerojatno trodjelna pjesma (od 48 tt.), sa srednjim dijelom u istoimenom molu.



Primjer br. 15

Motivi su dobro povezani, melodijski se lukovi blago uspinju i spuštaju (v. primjer br. 15). Terčni motiv u punktiranom ritmu (t. 3 i dr.) daje stavku pastoralnu notu. Dio *A* i dio *B* dvodijelni su. Motivika odlomaka *a* obaju dijelova usko je srodna: tt. 17–24 i 29–32 u biti su rep-lika u molu tt. 1–8 i 13–16. Harmonijski su stupnjevi identični, jedino se izgubio karakterističan motiv od sekundnih pomaka u 32-inama.

Simpatična melodija ovoga malog stavka odvija se nad suhom i nepokretnom pratnjom kojoj je jedina svrha da markira harmonije. Forma upućuje na već izgrađenu svijest novoga klasičnog stila.

Harmonijska su sredstva neobično jednostavna: svega tri 3-zvuka i dva 4-zvuka u duru, tri 3-zvuka i jedan 4-zv. u molu. Alteracije nema ni jedne. Jedine su oznake uz note dva grupna luka.

Sonatni stavak

u D–duru

Ibid.

Rukopis

Sama priroda tema isključuje orgulje kao izvodilački instrument, ali ništa izričito ne upućuje ni na klavir. Notna je slika amorfnu i dala bi se pretvoriti u klavirski, komorni ili orkestralni stavak. Česte repetitive tonova i akorda u pratnji, te paralelne terce u jednom dijelu 1. teme navode misao na gudački sastav. Svakako se stavak mora s rezervom promatrati kao klavirska muzika. Ako je i namijenjen klaviru, nalazi se u rudimentarnoj formi.

Stavak, u klasičnoj sonatnoj formi (142 tt. u C mjeri, oznaka tempa: Allegro), ispunjava normalne tonalne uvjete samo u ekspoziciji. U provedbi iznenađuje kretanje u paralelnom molu koji je suviše bliz tonici, a naročito prerano vraćanje u toniku. U reprizi je opet nepotrebno vraćanje u subdominantne tonalitete. Forma je vrlo primitivna. Teme i motivi slijede neki plan, ali ne izgrađuju istinsku formu: statički su, vrte se u krugu i ponavljaju.

Motiv od uzlaznih sekunda pred toničkim akordom tipična je man-hajmska i klasična manira (Gluck, uvertira operi »Ifigenija u Aulidi«; Mozart, »Jupiter-simfonija«, i dr.). Notacija tog motiva nedosljedna je, jer se prvi put pojavljuje kao uzmah u trajanju 8-ine, a drugi i treći put (t. 1) kao Schleifer (v. primjer br. 16). U mostu (tt. 23–25) napisan je motiv opet kao uzmah: prvi put ima tri note, drugi put četiri, što je također proizvoljno. Ista se nekonzekventnost primjećuje i kod gruppettâ u tt. 3–6, koji se u reprizi pretvaraju u ritmizirano ispisane motive. Most je, na mozartovski način, građen od materijala 1. teme i završava čvrstom kadencom u ton. D. Grupa 2. teme je nesrazmjerno i nepotrebno dugačka. Codette nema. Prijelazni taktovi 73–75 ne mogu se ubrojiti ni u ekspoziciju ni u provedbu. Provedba je 18 tt. kraća od ekspozicije 2. teme, a njenih 6 posljednjih taktova (tt. 91–96) suvišni su, jer je T nastupila već prije njih.

Allegro*Primjer br. 16*

Baza je melodiji dijatonska ljestvica i 3-zvuk. Nespretni je korak tritonusa u tt. 4-5, 24-25, 100-101. Rečenice su klasičnog tipa, jasno omeđene jedna naprama drugoj. Bolje je uspjela druga tema, skladnih proporcija i puna vedrine. Pratinja se većim dijelom odvija u repetiranim akordima.

Restiju u tom stavku ne manjka melodijska invencija, nego sposobnost oblikovanja: kad se jednom tema pojavila, više se ništa novo ne događa.

Harmonijski je govor vrlo skučen. Pretežna se većina taktova odvija na harmonijama tonike i dominante. Modulacija doseže samo za kvintu više i za kvintu niže. Nekoliko paral. 5-akorda zvuči neugodno: u pratnji, tt. 21-22 i 23-26 (ti drugi još uz to prate melodijski pomak tritonusa u istome pravcu); u melodiji, t. 116. Notni tekst nema nikakvih drugih oznaka osim jednog *p*.

Sonadni stavak

u C-duru

Sign. 72/1866

Rukopis

Za svezak ove signature, in 4 obl., 12 str., navodi se u kartoteci da mu je sadržaj: »Sonata in C« za klavir i »11 versetti« za orgulje. Vjerojatnije je, međutim, da prvi do treći stavak koji redom slijede u rukopisu nisu prvi, drugi i treći stavak iste sonate, nego da svaki stoji sâm za sebe. U istom se svesku, prije 11 verseta za orgulje, nalazi još Andante u B-duru.

Kao dio sonate valja, ponajprije, isključiti treći po redu stavak. Da i prvi i drugi ne pripadaju zajedno, može se zaključiti po heterogenosti motivike i po tonalitetima, čiji bi odnos u dva stavka iste sonate bio neobičan: drugi je u A-duru. Ta dva argumenta, međutim, nipošto ne isključuju da je Resti prva dva stavka zamislio kao jednu kompoziciju: u čovjeka tako neizgrađena stila i nesigurne ruke mora se dopustiti makar i daleka mogućnost da dva stavka iste sonate budu stilski heterogena i u čudnom tonalnom odnosu.

Allegro maestoso



Primjer br. 17

U sonatnom stavku u C-duru (83 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri, oznaka tempa: *Allegro maestoso*) prva tema (v. primjer br. 17) tako reći uopće nema melodije, već suho iznosi i ponavlja tonički i dominantni akord, najobičnije figure tih akorda i jedan motiv koji opisuje tonove akorda (pretežno tonike) gornjom i donjom izmj. notom. Cijela tema (14 tt.) nema nikakve dinamike: 11 tt. kreće se na toničkom akordu, a dalja 3 tt. alterniraju toniku i dominantu; sami motivi zatvoreni su u sebe i previše se ponavljaju. U tt. 6–9 postoji neki pokušaj motivičke varijacije, ali taj ne stvara nikakvu osjetljivu razliku između prve i druge dvot. fraze: doslovno iste paral. terce prvi put se sviraju kao 8-ine isprekidane 8-inkim pauzama, drugi put kao 4-ine u legatu. Druga tema građena je cjelovitije, mada je i ona nedinamična u svom ponavljanju nedinamično građenih motiva i fraza. Isto se dešava u codetti koja je predugačak epilog nezanimljivoj ekspoziciji tema. Provedba se vraća na toniku 5 tt. prije svog završetka, tj. poslije dvije trećine svoga trajanja. Javljaju se samo motivi 1. teme, ali ostaju kakvi jesu: niz nepovezanih i beznačajnih misli.

Kao što se melodija ne razvija, te niti raste niti pada, tako ni harmonija gotovo i ne izlazi iz kruga osnovnih funkcija i najbližih tonaliteta. A i ta škrtta harmonijska sredstva ne upotrebljava Resti uvijek na pravome mjestu.

Klavirski je stil i ovdje rudimentaran. Desna r., iako nije pisana izrazito pijanistički, može se spretno na klaviru izvoditi, a i zvukovno ne donosi ništa što bi bilo u suprotnosti s klavirom. Lijeva r. naprotiv, prema manje ukočeno pisana nego u stavku u D-duru, daleko je od bilo kakva klavirskog postupka, te u većini taktova izvodi oktavne tremole i repetirane tonove. Možda i ovo nije klavirska kompozicija, već skica za komorni ili orkestralni stavak? U kartoteci se među Restijevim djelima ne navodi ni jedno simfonijsko djelo, ni jedan trio ili kvartet, pa je zbog toga opravdano pitanje: čemu su Restiju služile te skice u sonatnoj formi, ako su to skice? S druge strane: stavak u C-duru nema naslova, i čime bi se dala dokazati njegova pripadnost klaviru, osim kla-

virskim stilom akordâ, figurâ, pasaža itd.? Ovdje postoji svakako veći postotak vjerojatnosti u prilog klaviru nego u stavku u D-duru. Možda je pratnja više skicirana nego definitivno ispisana, pa je tražila realizaciju.

Kao primjer nespretne i neinventivne modulacije trećorazrednog muzičara mogu poslužiti tt. 40–45 i 56–62. Ukrasi se pojavljuju svega na tri mjesta, jedan od njih je Anschlag. Uz note nema nikakvih oznaka.

Largo

u A-duru

Ibid.

Rukopis

Stavak ima 42 tt. u C mjeri. Forma je dvodijelna, ali drugačija od klasične dvodijelne forme. U svakom se dijelu pojavljuje ista motivika: jedna tema i njen pogovor. Asimetričnost m. periode s kojom nastupa tema (v. primjer br. 18) rezultat je autorove nevještine: t. 5 totalno je mrtav i mogao bi se mirne duše brisati, tako da druga m. reč. počne u tom taktu. Neusporedivo je bolje analogno mjesto u tt. 14–15, gdje elizijom umjesto završetka teme nastupa početak pogovora. Melodija teme teče skladno u tri velika luka (tt. 1–5, 6–9, 10–14). Resti nesigurno vodi tonalitete. Sâm završetak 1. dijela (3 posljednje 8-ine t. 22) skreće natrag u toniku, pa je i prva m. reč. u 2. dijelu posve neopravdano u glavnom tonalitetu. Početak druge m. rečenice u e-molu (mol-dominanti), bez obzira na to što se tako naglom promjenom tonaliteta narušuje neka relativna dosadašnja tonalna ravnoteža, donosi osvježanje koje djeluje gotovo mozartovski. Međutim, taj kvazi e-mol traje svega 3 tt., a poslije sve do kraja vlada T.

Motivi pokazuju više melodijskog talenta nego što se moglo naslućivati iz dosad razmotrenih brzih stavaka. I klavirski je zvuk puniji i mekaniji, što je u prvom redu zasluga dionice l. ruke: ona je napustila tremole i repetacije dosadašnjih stavaka i počela se kretati. Naročito su uspjele figure koje između dva temeljna tona donose izmjeničnu tercju.

Niti jedan interval nije za melodiju dovoljno karakterističan: sekunde prevladavaju, ali su na raznolik način umiješani i pomaci terce, kvarte i sekste.

Uspoređen s prethodnim Allegrom, klavirski stil i zvuk Largo mnogo je bolji. Ni Largo nije komponiran tako da bi isključivao svaku sumnju



Primjer br. 18

u svoju klavirsku determinaciju, ali ima dovoljan broj pijanističkih elemenata, pa se mirne duše može uvrstiti u klavirsku muziku: tome u prilog govore i brojni ukrasi (predudar, tr., gruppetto).

Resti je ovdje istim ograničenim harmonijskim sredstvima postigao bolje rezultate nego u ranijim stavcima. Među alteracijama vrijedno je spomenuti jedino nastup e-mola poslije A-dura (t. 28), a u negativnom smislu, modulaciju iz e-mola u A-dur (tt. 30–31). Oznaka za dinamiku, agogiku i sl. nema.

Marciata

u C-duru

Ibid.

Rukopis

Stavak tog naslova (22 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri) ne može se smatrati završnim stavkom sonate iz ovih razloga: suviše je kratak u odnosu na ostale stavke; nije pisan u nekoj zatvorenoj formi, s temama koje se ponavljaju, vraćaju ili variraju; sama priroda motiva suviše se udaljuje od motivike klasičnih sonata. Promatran kao klavirska muzika, stavak je neuspio, upravo zbog neklavirske motivike, a i zbog uglastog, suhoga klavirskog zvuka (v. primjer br. 19). Međutim, vrlo je lako moguće, pače

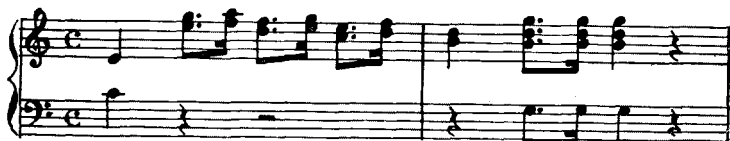


Primjer br. 19

je vjerojatno, da je Resti tu skicirao marš za grupu limenih duhača koja ga je izvodila za svečanih i radosnih zgoda: prilikom kakva mimohoda u gradu, npr. za poklada, ili u prirodi na pučkoj veselici, možda u kazalištu, u plesnoj dvorani. Riječ »Corni«, napisana između dva ertovlja prije t. 9, još ne bi morala značiti da te taktove treba da izvedu rogovi: tt. 9–10 i 12–13 donose »Hornsatz«, pa riječ može značiti da te taktove valja izvesti na način rogova (quasi corni). Pri stvaranju zaključaka važniji je zvuk te muzike i neka tehnička opažanja. Akorde C-dura na početku stavka, u punktiranom ritmu, s promjenama položina, nespretno je svirati na klaviru. Nespretno je i hvatati akord C-dura u t. 19 poslije pasaže u t. 18. To su izrazito antipijanistička mjesta. Taktovi 10–11 i 13–14 (v. primjer br. 20a) napisani su kao da su namijenjeni dvjema različitim grupama instrumenata: u t. 11, odn. 14 jedna bi grupa svirala tercu h_1-d_2 , druga oktavu $g-g_2$. Da je stavak predviđen za klavir, tražio bi u ovim taktovima drugačiji postupak (v. primjer br. 20 b).



Primjer br. 20a



Primjer br. 20b

Andante

u B-duru

Ibid.

Rukopis

Stavak (44 tt. u 2/4 mjeri) ima oblik dvodijelne pjesme. Melodija se postepeno spušta i uspinje, a teče vedro, lagano i prirodno kao da je pisana po uzoru na Haydna (v. primjer br. 21). Glavni je melodijski interval dijat. sekunda (dvot. fraze u tt. 1–14 i 25–30 građene su isključivo od sekunda). Gibljivu melodiju prati pokretljiv ritam. U uspješnoj igri spajaju se raznolike ritmičke figure, a najvažnije su: jedna 8-ina i dvije 16-ine i njihovi obrati (figure od dvije 16-ine i jedne 8-ine); punktirane 16-ine na laku dobu i pnktirane 8-ine na tešku dobu; figure od ravnomjernih 16-ina, odn. 32-ina (v. primjer br. 22). U codi se zapaža jedna ritmička finesa: na početku se metričko težište pomiče (nota b_1



Primjer br. 21

s gruppettom u t. 32 morala bi normalno biti uzmah, tj. pojaviti se 4-inu kasnije), da bi se ispravilo u t. 40, kad nastupa završna kadenca.

U stavku nema ni jedne modulacije, ali on ne djeluje monotono. Dinamički vrhunac u t. 23 naglašen je harmonijom DD (v. primjer br. 22). Jedinu je ukras gruppetto. Uz notni tekst nalazi se nekoliko oznaka za dinamiku, artikulaciju i dr. Da oznake nisu uvijek dosljedno zabilježene, vidi se iz tt. 5 i 13: lukovi prvi put označuju artikulaciju, a drugi put, u melodijski identičnom taktu, više nalikuju na grupne lukove. Resti u većoj mjeri nego dosad vodi računa o izvedbi na klaviru. To je naročito vidljivo u dionici l. ruke: u pauzama isprekidanim akordima i u repeti-



Primjer br. 22

ranim tercama nad izdržanim basovnim tonom. No toj konstataciji treba dodati da je i u ovome djelu pratnja često siromašna zvuka, a na mjestima harmonijski nespretna. Ni jedan muzičar solidne škole ne bi napisao isti akord u tt. 2 i 3, niti bi poslije punih akorda u t. 7 donio tako mršav zvuk u t. 8 (u najmanju ruku prešao bi od 3-glasja u 1-glasje postepeno preko 2-glasja).

Andante u B-duru neusporedivo je najbolji klavirski stavak što ga je Resti napisao. Usprkos zvukovnom siromaštvu pratnje i čestoj upotrebi pedalnih tonova (kompozitorovim već poznatim karakteristikama), stavak do te mjere odskaka od ostalih da je opravdano pitanje da li je on doista Restijev. Treba međutim dopustiti da je Resti bio kadar napisati i takvu muziku. Općenito su Restijevi polagani stavci bolji od brzih.

Sonata

u D-duru

Sign. 72/1867

Rukopis

U svesku in 4 obl. od 8 str. nalazi se samo ova sonata u 2 stavka.

Allegro non troppo



Primjer br. 23

Prvi stavak (u D-duru, 76 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri, oznaka tempa: Allegro non troppo) ima sonatni oblik. Prva tema kojoj se melodija kreće u dijat. sekundama, ili u tercama koje naglašavaju T i SD (v. primjer br. 23), prilično je uspjeła, njen sklad jedino remeti banalna kadenca (tt. 15–16) s potpunom sil. ljestvicom D-dura. Most dobro počinje dvama taktovima imitacije, ali se već u svome trećem taktu (t. 19) gubi u nesigurnom tapkanju i nespretnom vođenju dionica. Prebrzo se napušta ton. i motiv, koji su tako neočekivano nastupili, i već stoga traže nešto širu obradu. Samo vođenje dionica u 3. i 4. t. mosta (v. primjer br. 21) mogao je



Primjer br. 24

Resti vrlo lako povoljnije riješiti, a činjenica što se ni tako jednostavnim rješenjima nije dosjetio, pokazuje svu ograničenost njegova umijeća. U 2. temi motivički se iskorištava sil. pomak za dvije terce iz početka mosta. U njoj se primjećuju ista nesavršenstva kao u sonatnom stavku u C-duru: dvot. fraze i mali motivi suviše se često ponavljaju. Pretežni dio provedbe svodi se na statičko ponavljanje motiva od $\frac{1}{2}$ takta iz 2. teme. Taj motiv sam po sebi nije podesan za neke nove kombinacije, za potencirani rast melodije, harmonije i ritma kakvi se očekuju od provedbe. Ali i takav bi se primitivni postupak mogao dopustiti, samo kad bi se time dosljedno provodila neka ideja. Početna 3 tt. (tt. 37–39), sa spuštanjem basa za sekundu u svakom taktu, trebalo je bar jednom ponoviti u sekvenci, pa onda krenuti dalje. Resti, međutim, poslije 3 tt. provedbe ostaje u t. 40 na funkcionalno istoj, i još k tome oslabljenoj, harmoniji takta 39, da bi i dalje, svaki put u slijedu od 2 tt., ponavljao



jući neprekidno jedan te isti motiv, donosio blijede harmonije, uz bas koji nema nikakve linije, bez cilja, bez plana, vrteći se u krugu (v. primjer br. 25). Kad u t. 45 počinje vraćanje u toniku, ono se i ne osjeća, jer protekli taktovi (od početka provedbe) nisu donijeli nikakav određeni tonalitet. Takt 46 sadržava vrlo neugodnu opreku: dolazi do apsurdne kolizije harmonijâ SD-DD, koja se dala izbjeći boljim vođenjem dionice 1. ruke (koja na petu 8-inu nije smjela imati *gis*). Između 1. i 2. teme nema suprotnosti. Pratnja je jednolična, ali ipak bolja od svih dosadašnjih Restijevih pratnja (izuzevši *Andante* u B-duru): mnogi su tt. ispunjeni akordičkom figuracijom u 16-inama i 8-inama. Ovdje nema pedalnih tonova, dosad karakterističnih za Restija. I teme i pratnja koncipirane su klavirski.

Drugi stavak (u g-molu, 50 tt. u 2/4 mjeri, oznaka tempa: *Andante cantabile*) ima formu trodjelne pjesme (*A-B-A-coda*). Tonalni odnos sa prvim stavkom ispravan je (novi je tonalitet mol-SD D-dura). Pratnja je u dijelovima *A* figurirana. Elegična tema dijela *A* (v. primjer br. 26) u stilu je rane bečke klasike. Ranoklasični duh prožima i temu dijela *B* u istoimenom duru (v. primjer br. 27), ali se ne spaja dovoljno čvrsto s 1. temom u jedinstvenu cjelinu. Obje teme povezane su jedino kretanjem u paral. tercama, a možda je upravo to i jedan od uzroka nesklada: u ternom intervalu leži najosjetljivija razlika između dura i mola, a ona se ovdje neugodno očituje. Drugi vidljivi uzrok leži u tehnici pratnje: poslije figuracije u molu, nova pratnja djeluje kruto. Teme su pretežno građene od sekundnih intervala. Forma je vrlo simetrična po broju



Primjer br. 26



Primjer br. 27

taktova i tonalnim odnosima. Prednost je ovog stavka pred svim ostalima u mekoći i zvučnosti figurirane pratnje (u dijelovima *A*). Razvijeni oblik dionice 1. ruke u 1. i 2. stavku mogao bi se smatrati indicijem da je sonata u D-duru nastala poslije sonatnog stavka u C-duru i Larga u A-duru.

Harmonijski govor ove sonate u cijelosti je vrlo jednostavan, gotovo simplicitički, kao svugdje dosad u Restija. Izvan tonike, dominante i subdominante, ostale se harmonije rijetko pojavljuju. Modulacija vodi samo u paral. mol i ton. D. Prisutnost istoimenog dura u srednjem dijelu 2. stavka i na njegovu kraju, miješanje elemenata dura i mola u završnoj kadenci tog stavka unose svježinu u Restijevu jednoličnu i nezanimljivu harmoniju. U 1. stavku susreće se nekoliko ukrasa (gruppetto, predudar i tr.), dok se ornamentacija 2. stavka ograničava samo na 2 predudara. Oznake uz notni tekst malobrojne su.

Tema s varijacijama
u C-duru

Sign. 72/1868

Rukopis

Djelo se nalazi na str. 3–5 sveska in 4 obl. od 10 strana.

Gornje crtovlje ima sopranski ključ. Model (12 tt. u C mjeri, oznaka tempa: Andante), u trodijelnoj formi ima kadence T-D-T. Ispisano je 8 tt., dok na repetitiju dijela *a* upućuje oznaka »DC sino al fine«. Tema kao i sve varijacije, izuzevši osmu, pisane su dvoglasno. U modelu (v. primjer br. 28) nalaze se (u tt. 6–8) tri alterirana akorda: DSD, D II



Primjer br. 28

stupnja i DD. Modulacije nema. Figure d. ruke nemaju melodijske samostalnosti, već samo harmonijski upotpunjuju bas, temelj na kojemu će se odvijati varijacije.

Stilski se varijacije nalaze na pola puta između barokne varijacije na ostanatnom basu i tipa varijacije bečke klasike. Takva su stila Beethovenove varijacije u c-molu. Resti zadržava jedan te isti bas kroz sve varijacije, a figuracije koje pritom provodi klasičnog su tipa, jer im je osnova akord i njegova funkcija.

Ako se promatra linija basa (koja bi za takvu vrstu variranja morala biti besprijeekorna), opažaju se dvije osnovne slabosti: prvo, što dio *b* (t. 5) počinje istim tonom, pa traži i istu harmoniju, kojom je završio dio *a* (t. 4); drugo, što tt. 5–8 iziskuju najprije subdominantnu, a zatim dominantnu harmoniju, pa time na tako uskom prostoru narušavaju jasnoću harmonijskog zbivanja.

Varijacije su figuralne i ne zadiru u osnovnu strukturu modela. Temeljni Restijev varijacioni princip je *diminuiranje* (v. primjer br. 29). Sredstva su variranja: dodavanje proh. i izmj. tonova, akordička figuracija, tonske repeticije, ljestvične pasaže, ritmičke promjene (upotreba triola i drugačija ritmizacija basa u 7. varijaciji; punktirane note u osmoj). Bas je nepromijenjen samo u 1. i 3. varijaciji, inače se i on figurira, bilo neprestano ili naizmjenično s d. rukom. On svugdje zadržava svoju osnovnu liniju, izuzevši 4. varijaciju, gdje u tt. 5–8 l. r. izvodi dionicu d. ruke modela, a tonovi koje bas izvodi u modelu samo su neza-
mjetljivo prisutni u akordičkoj figuraciji d. ruke.

Primjer br. 29

1. VAR.

2. VAR.

3. VAR.



Taktovi 5-8 treće varijacije prvi put potpuno razotkrivaju slahost basa s njegovim sad subdominantnim, sad dominantnim implikacijama: ovdje se prva 2-ina t. 7 tumači kao DD, što poslije SD prethodnog takta zvuči nelogično i neugodno, a druga 2-ina kreće još dalje, u DDD. Nije sretan ni povratak u dominantu (t. 8) preko melodijski istaknute note

c₂ poslije cis₂ u prethodnom taktu. U 8. varijaciji pokušao je Resti model varirati tako da melodijske intervale koji se u njemu nalaze ispuni prohodima male sekunde (dijatonskim i kromatskim; pri tom je u tt. 1–3 u d. ruci okrenuo redoslijed tonova modela: treći nastupa prije drugog). U toj varijaciji, gdje se Resti udaljio od običnog figuriranja i najjednostavnijega harmonijskog izražavanja, nagomilalo se više lošeg zvuka nego u ostalim varijacijama.

U nekim se varijacijama ne može pri ponavljanju da capo doslovno preuzeti t. 4 kao završni takt (var. 2, 3, 5, 6, 8), pa je zbog toga trebalo da Resti napiše varijantu za 12. takt.

Na 8. varijaciju (ukoliko je koncipirana kao posljednja, što se iz teksta ne može sigurno zaključiti) morao bi slijediti neki finale. Niz varijacija bez finala ima više karakter vježba u variranju nego umjetničke tvorevine. Čini se da je ovo Restijevo djelo imalo pedagošku svrhu. Tome u prilog govori činjenica da je d. r. pisana u sopranskom ključu, da je na mjestima zabilježen prstomet, a naročito se to može zaključiti iz nota koje slijede i iz tumačenja koja su im dodana na dva mjesta (v. nastavak).

Pijanistički i muzički govor teme s varijacijama u C- duru štur je, ideje su siromašne i šablonske. Jedina je odlika te muzike što se u svakoj varijaciji, makar i u primitivnoj formi, vidi princip po kojemu se osnovni oblik varira, i što se taj princip dosljedno provodi kroz cijelu varijaciju. Ukrasa nema ni jednog, a ni oznaka uz notni tekst (osim rijetkih prstometa).

Mali stavci

Ibid.

Rukopis

Mali stavak u C-duru, na 1. i 2. dvostr. crt. str. 6, bez oznake tempa, 16 tt. u 3/4 mjeri, u dva dijela, kadence D-T. Ima nekoliko oznaka za prstomet. Dionica d. ruke pisana je u sopranskom ključu. Ima karakter stavka za klavirsku poduku djece.

Mali stavak u C-duru, na 3. i 4. dvostr. crt. str. 6, bez oznake tempa, 16 tt. u 3/4 mjeri, u dvodijelnoj formi s kadencom D-T. Gornja je dionica u sopranskom ključu. Nekoliko oznaka za prstomet. Ima školski karakter kao i gornji stavak.

Tumačenje violinskog ključa i povelice, na 5. dvostr. crt. str. 6. Pored tumačenja nalaze se 3 tt. muzike koji treba da ilustriraju g-ključ i ton. s 1 povelicom, G-dur.

Nedovršeni mali stavak u G-duru, na 1. i 2. dvostr. crt. str. 7. Ispisano 11 tt. i nepotpun 12. t., u 2/4 mjeri. Vjerojatno je i taj stavak imao zadatak da ilustrira g-ključ i G-dur.

Četiri mala stavka u G-duru. Prvi se nalazi na 3. i 4. dvostr. crt. str. 7, a ostala tri na 1., 2. i 3. dvostr. crt. str. 8. Stavci su označeni brojkama 1–4. Spojke na tim dvostr. crtovljima drukčije su nego na ostalim Restijevim klavirskim notama, i ključevi se razlikuju od većine ključeva na njegovim klavirskim djelima, pa se zato može pretpostaviti da je ta

4 mala stavka pisao neki dak pod Restijevim nadzorom. Brojevi koji označuju stavke, te neke brojke upisane u note, kao da su od Restijeve ruke. Br. 1 i 4 kao da su u prvom redu vježbe u dvoglasnom kontrapunktu (istina vrlo primitivnom i neznalačkom), a br. 2 i 3 vježbe u harmoniji, možda u sviranju šifriranog basa. U te dvije vježbe bas je mjestimično numeriran.

Jednoglasi melodijska u G-duru, na str. 10 (tu stranu treba okrenuti naopako da bi se note mogle pročitati), u sopranskom je ključu, a iznad notnog teksta je tumačenje povisilice koja se odnosi na notu *f*.

Gotovo je suvišno napomenuti da, osim teme s varijacijama, jedino još dva mala stavka u C-duru, uz njih možda i nedovršeni mali stavak u G-duru valja smatrati Restijevom klavirskom muzikom. Ali cijeli je svezak zanimljiv zato što se iz njega može zaključiti da se Resti bavio i pedagogijom: vjerojatno je podučavao klavir, teoriju i neki elementarni stupanj harmonije i kontrapunkta.

Tema s varijacijama

u G-duru

Sign. 72/1870

Rukopis

Zapisana je na str. 1-4 sveska in 4 obl. od 8 str.

Tema na kojoj se osnivaju 4 varijacije dvodijelna je pjesma od 16 tt. u 2/4 mjeri, oznaka tempa je: Andante. U dijelovima *a* melodijska prvenstveno donosi tonove 3-zvuka I i II st. (v. primjer br. 30), u dijelu *b*



Primjer br. 30

sekundne intervale. Melodijski je ambitus oktava $e_1 - e_2$. Lijeva r. u t. 2 imitira motiv d. ruke iz t. 1. Dominantni pedal u dijelu *b*, kao i basova figura u kadencama tt. 8 i 16, podsjećaju na gajde. Melodijska je vedra, dražesna i pjevna, a po svojim jasnim harmonijskim i melodijskim obrysima podesna za variranje.

Varijacije 1-3 diminuiraju temu u 16-inama (var. 2 u 16-inkim trio-lama). Var. 3 je, za razliku od teme i prve dvije varijacije, 3-glasna, ali realno je i ona 2-glasna, jer je srednji glas nesamostalan. Var. 4 opet se vraća u mirniji 8-inski pokret. Temi je melodijski najbliža 4. var., a treća se od teme najviše udaljila. Pedalni ton tt. 9-12 prisutan je samo u 3. varijaciji. U svim varijacijama zadržala je 1. r. jednake ili srodne figure na završetku svake m. rečenice, izuzevši tt. 8 i 16 četvrte varijacije. Varijacije se pridržavaju harmonijskog plana teme, osim u tt. 3, 6 i 14, gdje tema svaki put kroz cio t. donosi 3-zv. II stupnja. U varijaci-

jama, međutim, taj 3-zv. ili uopće ne nastupa u rečenim taktovima, ili se javlja samo u dijelu takta. To što Resti ni u jednoj od četiri varijacije nije donio 3-zv. II st. u cijelom t. ondje gdje se on nalazi u temi, ozbiljan je nedostatak. U rečenim se taktovima 3-zv. II st. ničim ne dà zamijeniti (ni 4-zvukom II st., ni 3-zvukom IV st.), jer upravo on daje temi njen karakterističan zvuk (v. primjer br. 31).

1 VAR



2 VAR



3. VAR



4 VAR.



Primjer br. 31

Mada se nalazi na višem umjetničkom nivou nego tema s varijacijama u C-duru, ni ovo djelo nema završnog stavka. Po cjelokupnoj muzičkoj fizionomiji tema s varijacijama u G-duru ide u red uspješijih Restijevih djela. Te figuralne varijacije ranoklasičnog stila nisu tako šablonske kao varijacije u C-duru. Najbolji su dijelovi tema i 4. varijacija. Pijanistički su koncipirane dionica d. ruke u 1. i 2. varijaciji i

pratnja 1. ruke u 4. varijaciji. Suviše je ukočen bas u 1., 2. i 3. varijaciji. Pijanistički nepodesno pisana je 3. var.: d. r. gotovo se neprestano kreće u paral. *tercama*, što ne samo da iziskuje mnogo veću klavirsko-tehničku spremu od svih ostalih dijelova kompozicije nego se ne može ni izvesti na zvukovno zadovoljavajući način: tako je npr. nespretnan skok sa terce g_1-h_1 u sekstu h_1-g_2 u t. 1, skakanje se terce a_1-c_2 u tercu c_2-e_2 i natrag (t. 6), hvatanje akorda $c_1-fis_1-a_1$ poslije terce fis_1-a_1 u tt. 7-8. Osnova kompozicije, tema, vrlo je jednostavna. U 1., 2. i 3. varijaciji se d. r. tretira sa više tehničkih pretenzija, dok je 1. r. ostala na stupnju na kojem se nalazi u temi i nije se prilagodila tehnici d. ruke. Jedino je u 4. varijaciji, s razvijenom dionicom 1. ruke i melodioznom d. rukom, postignuta zvukovna ravnoteža koja postoji i u temi.

U tom mirnom, ali ne i monotonom zvukovnom zbivanju bez modulacija pojavljuju se samo 3-zvuci I, V, IV i II stupnja, glavni D 7-akord i 4-zv.II stupnja. Ukrasa nema. Uz notni tekst zabilježene su samo tri oznake za prstomet u 3. varijaciji (u t. 7 omaškom $\frac{3}{4}$ umjesto $\frac{4}{4}$).

Rondo

u G-duru

Ibid.

Rukopis

Rondo slijedi doduše (na str. 5-8) neposredno iza teme s varijacijama i u istom je tonalitetu, ali se čini da nema veze s prethodnom kompozicijom: ne postoje nikakve motivičke ni ritmičke sličnosti, a rondo bi bio i neadekvatan finale temi s varijacijama. Stoga se nameće potreba da se varijacije i rondo promatraju kao zasebna djela.

Naziv ronda za ovu kompoziciju bez naslova (132 tt. u 6/8 mjeri, ne računajući repeticiju označenu za tt. 73-82 i 83-90, oznaka tempa: Andante) opravdan je, jer je pisana u obliku ronda s jednom temom. Ona se pojavljuje tri puta, a između njenih nastupa uvrštene su dvije epizode: prva u ton. D, druga u ton. SD.

Sama tema ima u svome prvom nastupu (tt. 1-24) oblik minijaturnog ronda (*a-a-b-a-c-a*); svaki odlomak ima po 4 takta (v. primjer br. 32).



Primjer br. 32

Prva epizoda upotrebljava u trećem odlomku (tt. 40–56) motiviku teme. Svi taktovi do druge epizode pokazuju bolja Restijeva svojstva. Taj je dio međutim slab. Poslije dobrog početka u ton. SD (od t. 73), sve se vrti u krugu, motivički i harmonijski. Tt. 95–100 suvišni su, a DD od t. 96 banalna, to više što prethodni tt. 91–94 neprestano ponavljaju dominantu.

Mršav klavirski slog ronda ne treba smatrati nedostatkom. To je stil dječjih kompozicija (što nipošto ne znači da je rondo doista namijenjen djeci). Melodija donosi u podjednakoj mjeri dijatonske sekunde i intervale 3-zvuka, zatvorena je u sebe, bez napetosti, i ne teži za tim da razbije svoj miran luk. To odsustvo napetosti, kao i talijanski, varoški prizvuk značajke su Restijevih melodija. Kao i drugdje, Resti često ponavlja iste motive, fraze i rečenice. Uravnoteženost i simetričnost forme javlja se već u Andanteu u B-duru. Naivnoj i bezbrižnoj melodiji, uz pratnju koja lagano teče, ne može se odreći vrijednost u njenim skromnim okvirima.²⁷

Akordički materijal obuhvaća malen broj 3-zvuka i 4-zvuka. Kao alteracije treba spomenuti krom. zaostajalice u tt. 76 i 78, stepenasto spuštanje paral. terca u l. ruci (dijat. i krom. sekundni pomaci) u tt. 77–80, krom. ljestvicu (prvu i jedinu u Restijevu klavirskom opusu) u t. 100, slobodne izmj. note u tt. 124–125. Premda sve nabrojene alteracije idu u najsvakodnevniji vokabular klasičnog stila, u Restijevu se ograničenom tonskom govoru ističu. Ukrasi se susreću samo u 3 takta: nova je među njima ulazna pasaža (Eingang) od krom. sekunda. Oznaka uz notni tekst *gotovo* i *nema* (repeticija se bilježi znakom $\frac{5}{5}$). Ortografske netačnosti ovdje su (kao i u Adagiu u B-duru) razmjerno česte, dok je u ostalim djelima, izuzevši malobrojne omaške i čestu nepreciznost u bilježenju ukrasa, Restijeva ortografija korektna.

Specifičnosti notnog pisma u Restijevim djelima: predznaci koji označuju tonalitet nalaze se samo na početku kompozicije, stavka ili varijacije, a unutar kompozicije ili stavka pojavljuju se samo kad se mijenja tonalitet. Rep 2-inskih nota nalazi se s desne strane i onda kad je okrenut prema dolje. Šesnaestina, ako je samo jedna, pisana je u nekoliko navrata kao 8-ina s precrtanom zastavicom. Često se repeticije tona i akorda označuju abreviaturama. Upotrebljava se samo jedna ligatura i onda kad bi bile potrebne dvije ili tri (za dvohvat ili akord).

Od svih kompozitora koji su živjeli u Dubrovniku, Tommaso Resti je dao po broju najveći doprinos klavirskoj muzici.²⁸ Premda nije napisao

²⁷ Bolje je ne uzeti u obzir znakove repeticije u 2. epizodi, jer time stavak postaje predugačak za sadržaj koji daje, a naročito se nepotrebno razvlači sama beznačajna 2. epizoda.

²⁸ Kartoteka, pod sign. 72/1869, navodi sonatu u C-duru za klavir. Kuzmičev katalog u »cartellon« 62 navodi tri Restijeve sonate, pa je moguće da je ta uzeta kao jedna od njih.

U svojoj diplomskoj radnji (v. 23) spomenula sam tu sonatu kao klavirsko djelo.

Tačniji pregled nota, međutim, pokazao je da ta sonata u dva stavka (Allegro u C-duru i Largo u F-duru) nije klavirsko djelo. Pod gornjom signaturom sačuvana je

ni jedno djelo čija bi dotjerana nmjetnička forma odavala savršenu školsku disciplinu, ni takvo koje bi svjedočilo o iznimnoj nadarenosti, njegov je opus važan kao faktor tadanje muzičke prakse u Dubrovniku. Resti je kao maestro sigurno djelovao u javnom muzičkom životu i utjecao na odgoj muzičkog naraštaja. Najbolja su mu ostvarenja Andante u B-duru i rondo u G-duru: oba bi djela, uz njih možda i Adagio u B-duru, kad bi ih spretan obrađivač dotjerao, zavrijedila da uđu u kakvu klavirsku školu ili antologiju za mlade pijaniste. Višestavačka djela (sonata i varijacije) ne ostvaruju zaokruženu formalnu cjelinu i djeluju nedovršeno i nedorečeno. Sonatnu formu nije Resti nikada svladao: kao da gubi svoj muzikalni instinkt čim hoće da stvori veću formu sa svečanim farnim temama. Mnogo mu bolje leže stavci jednostavne forme ronda ili pjesme i priproste melodije.

GIUSEPPE ZABOLIO

? - ?

Zasad nam o ovome muzičaru nisu poznati nikakvi biografski podaci, osim nekoliko datuma. U kartoteci ima 81 signatura pod njegovim imenom, sve su to rukopisi. Na djelima su zabilježene godine 1824, 1827, 1830, 1831, 1833, 1837, 1839, 1850. Na dva rukopisa (sign. 7/176 i 29/892) označeno je da je muzika komponirana »per la Banda civica di Ragusa«. Na marševima za mali orkestar, sign. 38/1069, rečeno je da služe »ad uso di Teatro«. Dva sveska valcera (sign. 7/178 i 7/180) komponirani su za poklade 1830, odn. 1837. godine. Na spomenutom svesku sign. 29/892 stoji uz autorovo ime titula maestro. Franjo Jurić,²⁹ nabrajajući dirigente i pjevače koji su se producirali u franjevačkoj crkvi, a »koje narod i dandanas u Dubrovniku spominje«, zapisao je i »maestra Zabolio«. Njegovo ime govori da je po svoj prilici bio Talijan.

Tema s varijacijama

za klavir 4-ručno
u G-duru

Sign. 29/886

Rukopis

Tema i 6 varijacija nalaze se u svesku in 4 obl. od 20 str. Na naslovnoj strani piše: Tema con Sei Variazioni / per Piano-Forte a quattro mani / Sull'aria »Si ben che non ghò bezzi« / Nell'Opera il Crociato in

rukopisna klavirska dionica sonate za klavir i jedan melodijski instrument (možda violinu, ili flautu, ili včelo). Da se ne radi o sonati za sâm klavir vidi se iz mjesta u kojima klavir izvodi bas uz tremole ili akordičke figuracije, bez ikakve melodijske motivike: oni su pratnja melodije drugog instrumenta. Zanimljivo bi bilo pronaći tu dionicu koja nedostaje. Ako se ne bi mogla pronaći, možda ne bi bilo teško rekonstruirati je iz tematskih odlomaka klavira i iz harmonija u dijelovima gdje klavir izvodi pratnju.

²⁹ Critice o glazbenim prilikama franjevačkog samostana Male braće u Dubrovniku, Sv. Cecilija, 1919.

Egitto di Majerberg / e Composte da Giuseppe Zabolio. U donjem desnom uglu potpisano je još jedno ime: Vladislav Paul de Gozze. To isto ime nalazi se još na druga dva rukopisa. Možda se radi o kojem ljubitelju muzike iz obitelji Gučetića. Naslov djela i ovaj potpis čini se da potječu od iste (možda od Gučetićeve) ruke.

Ime Majerberg pogrešno je grafija pravog imena autora opere »Il Crociato in Egitto«, Meyerbeera (praizvedba u Veneciji 1824). Početne riječi arije na naslovnoj strani po svemu su u nekoj varijanti mletačkog narječja.

Pregledom čitave partiture opere (Marquiere Frères, Paris 1839), nije se mogla pronaći arija, zbor, duet ni bilo koji drugi dio opere s tim naslovom ili početnim riječima, ni slična muzika. Tekst je opere u čistom talijanskom jeziku, u njoj nema lica s lokalnim koloritom.³⁰ Međutim, tema u osnovi identična s temom Zaboliovih varijacija nalazi se u Paganinijevoj kompoziciji za violinu i orkestar »Le streghe« op. 8 (nastala 1813, štampana 1851) (v. primjer br. 33). Samog Paganinija inspirirao



Primjer br. 33

je za to djelo balet »Il Noce di Benevento« S. Viganò na muziku F. X. Süßmayera. Da li je Zabolio uzeo temu iz Paganinijeve ili iz Süßmayerove kompozicije, ili je sličnu melodiju našao u kojem drugom izvoru, danas je teško utvrditi.

Tema u dvodijelnoj formi (16 tt. u 2/4 mjeri, oznaka tempa: Andantino), podesna je za variranje, jer je jasna, jednostavna i lako se

³⁰ Podatke provjerene na partituri zahvaljujem Ivi Supićiću.

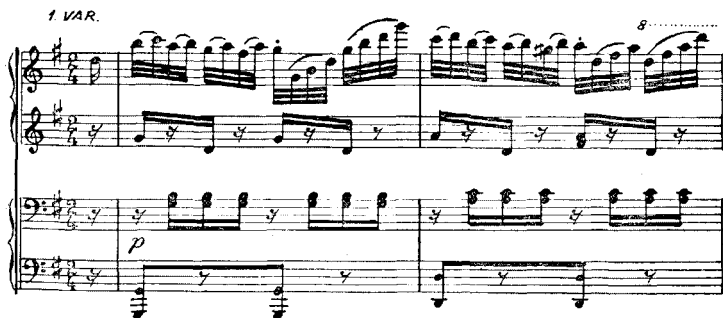
pamti (v. primjer br. 34). Karakteristika je melodije: poslije uzmaha uzlazni skok (većinom za v. sekstu ili m. septimu), na koji slijedi nekoliko sil. sekunda. Za ritam su značajne figure kao u tt. 1 i 4, i česte pauze (veći motivi, odn. grupe manjih motiva odijeljeni su 16-inkim pauzama). Harmonija i klavirski slog su korektni.



Primjer br. 34

S temom završava jedini vrijedan dio kompozicije. Sve što slijedi diletantska je muzika (v. primjer br. 35). Notne se vrijednosti diminiiraju, na 32-ine pa i na 64-ine, ali se u tom šuštanju akordičnih ras-tvorbi, krom. skala i sitnih motiva gotovo svugdje duboko zametnuo trag svih bitnih ritmičkih karakteristika teme, a često i njene melodije. Ako je harmonijski plan ostao isti (doslovno ili približno), umjetnost varijacije nije time ništa dobila, jer je u ovom slučaju harmonija samo podrška

Primjer br. 35



2. VAR.

2. VAR.

Right hand: Treble and Alto clefs, D major, 2/4 time. Melody with eighth and sixteenth notes, accented with 'z' marks.

Left hand: Bass and Alto clefs, D major, 2/4 time. Bass line with eighth notes, piano (p) dynamic marking.

3. VAR

3. VAR

Right hand: Treble and Alto clefs, D major, 2/4 time. Complex melody with many sixteenth and thirty-second notes, accented with 'z' marks.

Left hand: Bass and Alto clefs, D major, 2/4 time. Bass line with eighth notes, piano (p) dynamic marking.

Minore

4. VAR.

Più sostenuto

5. VAR.

N.B. U rukopisu h



melodijski i ritmički karakterističnoj temi, a sama je za sebe nezanimljiva. Figuralne varijacije ne treba da mijenjaju samu strukturu teme i da je prikažu sa uvijek novog aspekta, ali se od njih očekuje da fizionomija teme bude svugdje prisutna, a figuracije da su duhovite i muzikalne. Zabolio, međutim, nije tim zahtjevima udovoljio, što nije nimalo neobično, jer se takva vrsta površnih salonskih varijacija raširila u XIX st. cijelom Evropom. Zar nije u tom pravcu i sâm Czerny davao upute – sa mnogo više znanja, ali isto tako sa malo ideja – na koji način da se tema varira!

Kao primjer banalnosti može poslužiti 4. t. 3. varijacije sa silaznom, a zatim uzlaznom krom. ljestvicom u primu. Banalno zvuči i cijela 4. var. (Minore) zbog bezbroj arpeggia u visokim registrima i melodije u sekundu koja – iako najviše nalik na temu (a srodan je i ritam) – prenošenjem u mol i neadekvatnom pratinjom postaje jeftina i sentimentalna. Povrh toga je između prima i sekunda moguća samo približna metrička asimilacija (sekund ima u biti 12/16 takt, dok su note prima stvarno u označenom, tj. 2/4 taktu). Peta var. (Tempo di Marcia), živahna i vesela, sugerira vojničke fanfare, a muzikalno je najuspjelija. Nerazumljivo je zašto se ruke na mjestima moraju tako pretjerano križati, i to u dionicama oba svirača, a pri tom se još d. r. prima križa sa l. rukom sekunda. Sâm notni tekst ne bi tražio nikakvo križanje da su pojedine taktovne grupe dodijeljene drugoj ruci, odn. drugom sviraču. Teško je reći da li je posrijedi šala ili nespretna vježba u križanju ruku. Na 6. varijaciju, melodijski blisko srodnu temi, kao neposredan njen nastavak nadovezuje se coda, vedra i bučna kao finale neke popularne predstave. Premda dosta trivijalan, stavak je bolji od 2., 3. i 4. varijacije, a ima izrazitiju fizionomiju od prve.

Zaboliova harmonijska osnova nije raznolikija od Restijeve. Modulacija se susreće jedino u 4. varijaciji (kadenca na ton. D u tt. 4 i 12

umjesto, kao u temi, na D). Treća var. sadržava znatniji broj krom. proh. i izmj. nota. Ukrasi su rijetki, osim u 4. varijaciji (brojni trilleri u sekundu). U tekstu ima mnogo više oznaka za dinamiku i artikulaciju nego u Restija i obaju Sorkočevića. Mada u 4-ručnom slogu po prirodi stvari mora biti kvintnih i oktavnih paralelizama, kod Zabolija ih ima previše. Nastupaju i ondje gdje loše zvuče, jer autor po svoj prilici nije drugačije umio pisati (npr. 3. var., tt. 7 i 11; 5. var., t. 3; 6. var. i finale, tt. 10–11, 22–24, 33–34). Mnogo ima ortografskih netačnosti.

Kompozicija ide tragom prosječne modne literature XIX st.: ovakve mehaničke figuralne varijacije pisale su se shematski. One su svjedok vremena u kojemu se uz istinski vrijedna djela javljaju i takvi serijski muzički produkti.

Tema s varijacijama

za klavir 4-ručno

u Es-duru

Sign. 29/887

Rukopis

Kompozicija ispunjava 18 str. sveska od 20 str. in 4 obl. Na str. I stoji naslov: Tema con sei Variazioni / Per piano forte, a quattro mani / Composte da Giuseppe Zabolio / Ragusa 1827 / Ad uso di G. Z. /

Tema u nepravilnoj dvodijelnoj formi ima 16 tt. u 3/4 mjeri i oznaku tempa: Andantino. U njenu harmonijskom planu važna je kadenca u g-molu u t. 8 (v. primjer br. 36). U t. 13 tema se nalazi na II st., do kojeg je stigla preko njegove dominante; ostalo su harmonije T, D i DD. Tema nije podesna za variranje, jer melodija nije dovoljno jasnih kontura, ritam je suviše raznovrstan, harmonijski je plan kompliciran (modulacija u g-mol, suviše udaljen za tako kratak stavak, i skretanje na II st.), a forma je premalo pregledna, jer nije zatvorena (dio *a* se ne ponavlja, umjesto toga dolaze novi motivi). Melodija ima različite intervale, najviše sekunde, terce i kvarte. Neki su motivi sastavljeni od tonova 3-zvuka ili 4-zvuka. Nova je za dubrovačku klavirsku muziku kromatska modulacija čija je okosnica alterirani 7-akord (tt. 6–7; v. primjer br. 36), u ovom slučaju alterirani $\sharp$ -ak. *es-g-b-cis* (VI st. Es-dura, odn. IV st. g-mola). Ton *cis* je krom. ton u oba tonaliteta. Vrlo je nespretno što se alterirani ton *cis* pojavljuje u vanjskim glasovima, i to u basu 8-inu ranije nego u diskantu, pa tako disonanca sama sebe anticipira. Usput još nastaju paral. oktave *cis-d* u vanjskim glasovima.

Mnoga su mjesta u kompoziciji slabo čitljiva, jer su note pisane na lošem papiru koji propušta tintu, pa proviruju znakovi s druge strane lista.

Tu se ponavljaju slabosti varijacija u G-duru, samo što se još više ističu, jer nepodesna tema nije pružila nikakav oslonac, a opasna modulacija (tt. 6–7) s pomoću kromatski alteriranog akorda bila je zapreka koju kompozitor nije umio svladati. Neinventivna figuracija i shematska pratnja susreću se na svakom koraku. Tome se još u nekim varijacijama pridružuje posvemašna zvukovna nespojivost prima i sekunda. Tako se

Andantino



Primjer br. 36

npr. u 2. varijaciji nekom oponašanju visokih fanfara u primu suprotstavljaju triolne akordičke pasaže u sekundu: one toliko zvukovno odudaraju od prima, te bi se moglo pomisliti da svaka dionica pripada drugoj kompoziciji, kad se ne bi nalazile u istom svesku jedna nasuprot drugoj, označene istim brojem varijacije. U 4. varijaciji opet se susreću slični svijetli metalni akordi u primu, dok se u sekundu najsitnije note konfužno komešaju (v. primjer br. 37). Dvije ruke sekunda kreću se paralelno jedna u najvećoj blizini druge. Paralelne figure i pasaže rastvore-nih akorda bilo bi teško u tom razmaku ruku izvesti i u polaganom tempu, a u brzom pokretu kakav se tamo pretpostavlja (32-ine u tempu andantino) postaju tehnički apsurd. Sama metrička grupacija nota (u sekundu) mjestimično je vrlo nespretna. Kao primjer može poslužiti prva 4-ina prvog takta (v. primjer br. 37): tko će je metrički precizno tako izvesti? A svirati pasažu kao neki glissando inkompatibilno je s figura-ma koje slijede na drugu i treću 4-inu. Broj nota na jednu 8-inu pode-šava se prema razmaku između dva krajnja tona: što veći interval, to više nota na jednu 8-inu da ispune prazninu. Katkad su dovoljne 4 note, katkad ih treba 5, 6 ili 8, pa i 9 nota. U toj najezdi proh. i izmj. nota ne



Primjer br. 37

razaznaje se više od kojih se tonova sastoje akordi prima. Dolazi do disonantnih sukoba koji se protive prirodi te harmonije (npr. t. 2, druga i treća 4-ina). Peta var. ne donosi samo zvukovne nego i metričke diskrepancije. Niti se na papiru, a kamoli praktički mogu uskladiti 16-inske triole sekunda s arpeggima i pasažama prima u 32-inama i 64-inama. Ne preostaje drugo nego da svaki svirač svira kako zna i može. Šesta var. (na koju se kao njen nastavak neposredno nadovezuje coda ili finale) melodijski je najbliža temi.

U tom opusu ima još mnogo lošeg zvuka. Vertikalno se spajaju tonovi i akordi koji nemaju nikakve zajedničke veze, a disonantnost njihova odnosa nije posljedica htijenja, nego neznanja, a vjerojatno i nemarnosti.

Na listi zanimljivijih harmonija pojavljuje se, osim spomenutog $\frac{6}{8}$ -akorda, dominantni 5-zv. s malom nonom (*c-c-g-b-des*), a kao novi ukras arpeggio (5. var. t. 16). Ostali su ukrasi gruppetto i manji broj predudara i trilera. U 6. varijaciji figure su dosljedno označene simbolima za artikulciju (koji su se dosad pojavljivali kao slučajno). Među ortografskim netačnostima (ovdje manje brojnim nego u prethodnom djelu) treba kao znak često nemarnosti spomenuti da u 5. varijaciji, u tt. 13–15 prima, manjka nekoliko figura u trajanju jedne 16-ine.

Na pitanje da li su varijacije pisane u specifično klavirskom instrumentalnom stilu, treba potvrdno odgovoriti. Velik je broj izrazito klavirskih pasaža i kraćih figura u sekundnim i akordičkim intervalima, iste se figure često ponavljaju, d. i l. ruka nastupaju naizmjenično. Ali sve to ne znači da je djelo pisano pijanistički u užem smislu, tj. da se ta muzika spretno svira, a još manje da dobro zvuči. Ona se nalazi na suviše niskom stupnju poznavanja muzikoteoretskih disciplina i ukusa, a valjda i talenta. Jedva da se nazre kakva bolja ideja. Na isprazan su i neznački način primijenjene tekovine klavirske muzike koja se kretala na sporednim kolosijecima, muzike koja je iz ere Beethovena, Clementija i

Czernyja krenula prema boljem ili lošijem ponavljanju nekih vanjskih formula i prema shematizaciji klavirskotehničkih postupaka, drugim riječima: prema dobroj ili lošoj, vještoj ili nevještoj salonskoj muzici. U to je vrijeme klavir suvereno vladao, svatko je svirao klavir bez obzira na talent, uz amatere svirali su diletanti: odatle u XIX st. toliko loše i već odavna zaboravljene klavirske muzike.

Dvije polke

Sign. 52/1479

Rukopis

U svesku in 4 obl. od 4 str. polka u G-duru nalazi se na str. 4 i 1, polka u A-duru na str. 2-3.

A) (Friedriche) Polka

u G-duru

Iznad notnog teksta piše u sredini: Polka per pianoforte; riječ Friedriche (to bi mogla biti talijanska ortografska varijanta njemačkog imena Friederike) napisana je u istoj razini, ali u lijevom uglu. Iz razlike u slovima razabira se da je riječ dodana kasnije (možda i drugom rukom). Nije stoga sigurno da ime pripada naslovu polke. Na istoj strani stoji još broj god. 1850. (koji se može pročitati i kao 1890, ali ta godina nije vjerojatna, ako se usporedi s ostalim datumima Zaboliovih djela) i potpis: Zabolio.

Ples ima trodijelni oblik (56 tt. u 2/4 mjeri). Muzika je vrlo prosječna, mršava zvuka, bez naročite melodijske invencije, harmonijski siromašna. Trio iznenađuje početkom na dominantnoj harmoniji C-dura poslije kadence polke u G-duru, i neobičnom početnom melodijskom figurom u rasponu v. septime (prvi melodijski ton je sama dominantna septima).

B) Conversations Polka

u A-duru

Nad notnim tekstom pored naslova označena je godina 1850. (i tu bi se broj mogao pročitati kao 1890). Oblik je trodijelan. Dio A (polka), također trodijelan, izlazi iz okvira uobičajenih normi, jer je odlomak b dvostruko duži od a, i kreće se u ton. sniženog VI stupnja, tj. F-dura, s kadencom na dominantu A-dura. Svi su taktovi ovog plesa vrlo obična muzika sladunjava prizvuka.

Giuseppe Zabolio ispisao je mnogo stranica tako gusto i debelo potcrtanim notama, da čovjek na mahove traži bijele mrlje papira u crnom polju muzičkih znakova. U Dubrovniku mora da je postojao određen

broj ljudi koji je svirao klavir prilično vješto, na dobrom amaterskom stupnju, ako je njegova dva opusa varijacija ne samo dešifrirao nego i svirao u propisanom tempu (treba pretpostaviti da je Zabolio pisao klavirske varijacije s nekim konkretnim ciljem, tj. za Dubrovčane koji su ih umjeli svirati). S muzikalnoga gledišta naprotiv ne znače te kompozicije nikakav napredak. Baš naprotiv, u njima se prvi put susreće kič, koji će toliko puta degradirati muziku XIX st.

GIORGIO KRAGLICH

? - ?

Da li bi ime i prezime valjalo pisati Juraj Kraljić? Zasad nedostaju biografski podaci o tom autoru, pa se ne smije posve isključiti mogućnost da je riječ o strancu slavenskog imena. U kartoteci ima 19 kartica s Kraglichevim imenom. Na kvartetu za violinu, violu, flautu i violončelo (sign. 34/958) zapisan je broj koji bi mogao biti broj godine 1822. Sudeći po klavirskom djelu o kojemu će najprije biti riječ, Kraglich je možda doživio bitku kod Trafalgara (1805) i vjerojatno poznao Beethovenov klavirski stil iz prve epohe stvaranja. Tekst u recitativu »Chi più di te Ragusa« (sign. 34/959) spominje »Di tanti Regni l'adorato Prence«, što bi se moglo odnositi na Napoleona, ali isto bi tako »obožavani vladar tolikih kraljevina« mogao biti austrijski car.

Le Combat Naval de Trafalgar La Mort de Nelson Amiral Anglais

u C-duru

Sign. 64/1736

Rukopis

Djelo je notirano na 10 str. sveska od 12 str. in 4 obl. Prvi list sašiven je s drugim listom na desnom rubu (tj. na onom rubu gdje se normalno stranice okreću), a slobodan je na lijevom (gdje se nalazi hrbat sveska). Notni tekst upisan je ovim redoslijedom: str. 4, 5, 6, 7, 8, (str. 9 prazna) 10, 11, 12, 3, 2. To znači: kad se, normalno listajući, stigne do str. 12, okrene se svezak kao da se okrene strana, i tad se razlistaju str. 3 i 2 (upravo su radi toga sašivene na rubu nasuprot hrptu).

Naslov je napisan francuski i njemački (prenosimo ga bez izmjena): *Le Combat navale de Trafalgar / la Mort de Nelson Admiral Anglois / Sehschlacht bey Trafalcar / Todt des Admirals' Nelson / für / Piano Forte. / U donjem d. uglu nalaze se tri znaka, možda Kraglichev potpis.*

To je programna kompozicija, jedna od mnogobrojnih Battaglia koje su nastale u muzičkoj historiji počevši od Sakadinog nomosa do Šostakovičeve 7. simfonije, a naročito često između XVI i XIX st. (od Jannequina do Beethovena).

Djelo obuhvaća 290 tt., a dijeli se u ove glavne dijelove: 1. Introdukcija, 2. Fanfara, 3. Marš, 4. Bitka, 5. Pogrebni marš, 6. Fanfara, 7. Finale – Vojnički rondo. Glavni dio, bitka, smještena je centralno između dva marša, odn. između intodukcije i finala.

U intodukciji (21 t. u $\frac{4}{4}$ mjeri, oznaka tempa: Sostenuto) svečani akordi i pasaže, modulacije i nagle promjene dinamike najavljuju da se iščekuje dramatski događaj (v. primjere br. 38 i 39). Zatim kroz 5 tt.

Tempo sostenuto



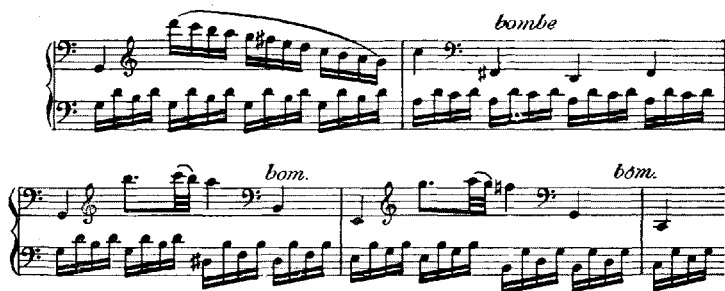
Primjer br. 38



Primjer br. 39

motiv u staccatu oponaša bojnu trublju. U trećem glavnom dijelu, trodijelnom maršu (28 tt., oznaka tempa: Tempo vivace) prasnuo je prvi topovski hitac: nad oktavom G_1 – G_1 ruke zapisano je prvi put »hom«, kratica ili onomatopeja koja će još često iskrsnuti.^{30a} Bitka, četvrti glavni dio (116 tt., oznaka tempa: Allegro) nalaže razdiobu na tri odlomka: a) 40 tt. s dvije teme, metež bitke; b) 19 tt. u Es-duru i c-molu s recitativom i novim motivima, Nelson je ranjen i umire; c) 57 tt., repriza dviju tema i codetta, nastavak bitke poslije admiralove pogibije i pobjeda nad neprijateljem. Centralni dio kompozicije (bitka) slijedi u prvih 40 tt.

^{30a} Ponegdje piše i »bombe« ili »bombia«. Često su uz notni tekst upisana programna tumačenja muzičkog zbivanja, svugdje (osim u jednom slučaju, gdje su riječi samo njemačke) na francuskom i njemačkom; redovno je francuski na prvome mjestu.



Primjer br. 40

(v. primjer br. 40) tonalno formalni plan ekspoziције sonatnog stavka, ali se zato 19 tt. koji nadovezuju, udaljuju od sonatne forme. Dosadašnjim živo pokretljivim temama ni traga, veći dio taktova ispunjaju repetirani akordi lišeni melodijske motivike. Čudno je što muzika tt. 41–51, bez plastičnosti i dinamike, prikazuje upravo najdramatičniji čas: kad je Nelson smrtno pogođen od neprijateljske kugle. Taktovi s recitativom (tt. 52–59) simboliziraju Nelsonove posljednje riječi i smrt (v. primjer br. 41). Repriza odlomka a bitke poklapa se sa sonatnom reprizom samo



Primjer br. 41

djelomično, jer u tok prve teme Kraglich umeće još jednu temu. Pogrebni marš (u c-molu, 31 t. u C mjeri, oznaka tempa: Tempo giusto), u nepravilnom dvodijelnom obliku, ima uspjelu lapidarnu temu. Finale (84 tt. u $2/4$ mjeri, oznaka tempa: Allegro) nema uobičajen oblik ronda (usprkos svom naslovu), nego trodijelnu formu.³¹

Ako se usporede brojevi taktova pojedinih glavnih dijelova, dolazi se do rezultata da je kompozicija simetrična ne samo po smještaju pojedinih glavnih dijelova nego i po njihovu trajanju. Nasuprot introdukciji stoji rondo, koji je samo naoko mnogo duži. Kad bi se rondo pretvorio u $4/4$ mjeru introdukcije, brojio bi samo 42 tt.; s obzirom na njegov mno-

³¹ v. 18.

go življi tempo, samo je neznatno duži od introdukcije. Dva marša podjednako su dugački, a fanfare posve jednake. Unutar samog centralnog broja, bitke, također vlada simetrija: repriza je za nepunu trećinu duža od ekspozicije. Time se taktovi koji prikazuju Nelsonovu pogibiju smještaju u samo središte kompozicije. Dijelovi koji su povezani s herojevom smrću izdvajaju se i tonalno: centralni je odlomak 4. tačke u Es-duru i c-molu, posmrtni marš u c-molu.

Po motivičkoj invenciji Kraglich se ne izdiže iznad prosjeka. Najbolje su mu ideje recitativ, marcia funebre i rondo militare s pobjedonosnim fanfarama u dijelovima *A* i razigranom motivikom u nekim odlomcima dijela *B* koji zvuče kao sonatine Clementijeva tipa. Iz postupka s muzičkim materijalom razabira se da je Kraglich bio manje diletant od većine kompozitora klavirske muzike u Dubrovniku. To se vidi već iz formalnog i tonalnog rasporeda kompozicije kao cjeline, zatim po tonalnim i funkcionalnim odnosima odlomaka unutar pojedinih brojeva, nadalje po načinu moduliranja i postavi akordâ. Rijetko se nailazi na očigledne nespretnosti. Kraglich se očituje kao muzičar koji je – istina u ograničenom rasponu – znao postići što je naumio. Primjeri mogu biti tt. 7–21 iz uvoda, druga tema iz ekspozicije u bitki, prvih 12 tt. posmrtnog marša ili tt. 25–32 iz ronda. Battaglie koje su se pisale diljem Evrope većinom nisu imale veliku umjetničku vrijednost.

Programnost je ondje ilustrativna, opisna i naivna. Riječ je o kompoziciji kasnoklasičnog tipa, sa nešto betovenskog prizvuka, čije su programne tendencije samo djelomično ostvarene: programna je, u prvom redu, forma stavka kao cjeline, dok se većina motiva može uvrstiti u tzv. apsolutnu muziku. Ni iz notnog teksta ni iz dodanih riječi ne razabira se uz koga je Kraglich: da li uz Engleze pobjednike, ili uz potučenu flotu Francuza i Španjolaca.

Koncepcija je klavirska u onome smislu u kojemu su i Beethovenove sonate klavirske: česte su asocijacije na orkestralni zvuk, ali je ipak sve koncipirano za klavir. Zvuk je doduše katkad i šupalj, npr. u prvoj temi bitke, ili u pogrebnom maršu. S druge strane, izrazito je pijanističkog zvuka druga tema bitke, dvodij. pjesma iz dijela *B* ronda i početak code. Klavirski je slog na mjestima betovenski robustan, tako u reprizi prve teme bitke (tt. 60–82) s velikom gradacijom: tu je dinamički vrhunac djela.

Prečesta su ponavljanja nekih motiva koji nemaju uvjeta za tolika ponavljanja, npr. tt. 9–14 marša, početna dvot. fr. bitke, motivi kao fanfare na kraju marša i na kraju bitke. Druge su banalnosti: dionica 1. ruke u tt. 9–14 marša; tt. 15–22 i 26 ekspozicije; prvi dio centralnog odlomka 4. tačke (prije recitativa); tt. 41–48 ronda; svršetak code (tt. 78–84 ronda).

Tu ima elemenata koji se dosad nisu susretali u dubrovačkoj klavirskoj muzici. Takvi su pijanistički elementi: sudjelovanje 1. ruke u donošenju motiva (introdukcija, početak marša, svršetak bitke, coda); povjeravanje motiva 1. ruci kroz više taktova (tačka 4, tt. 66–75): dinamički kontrasti; miješanje raznovrsnih tehnika (pasaže, akordi, okta-

ve, rastvoreni 3-zvuci, staccato, legato, non legato, portato); križanje ruku;³² udar zamahom ruke (Seitenschlag); općenito veća zvučnost klavira.

U harmonijskom pogledu nova je, prije svega, bolja tehnička sprema; veća sigurnost u spajanju akorda, slobodnije rukovanje akordima, pa i alteracijama, npr. sekvenca u tt. 10–13 i 14–18 introdukcije; tt. 11–13, 31–40 i 43–51 bitke; tt. 5–12 pogrebnog marša. Harmonija je bogatija, akordi su ispravno postavljeni, bolje je vođenje basa.

Među akordima valja spomenuti 3-zv. VII st. sa sniženom tercom (kao 6-ak.) i jednako alterirani sm. 4-zv. VII st. u prvom obratu. Modulacija obuhvaća 6 kvinta: tri na više i tri na niže. Alteracije su mnogo češće nego u dosad razmotrenim kompozicijama: vantonalna sekvenca, tt. 10–13;³³ sekvenca po terčnoj srodnosti, tt. 65–68 i 120–123; varava kadenca na sniženom VI st., t. 94; brojni alterirani akordi, tt. 99–103; česti sm. 7-akordi u funkciji sekundarne D, na mjestima i kao proh. i izmj. harmonije i dr. Nespretne su alteracije u tt. 43–45; neugodan je akord d_2 - gis_2 - h_2 kao krom. zaost. na sm. 7-ak. DD u t. 148. Ukrasi su rijetki: u svemu nekoliko predudara. Ukraš čije se značenje nije uspjelo utvrditi susreće se u t. 247 i 266. Sporedne oznake tempa označuju promjenu tempa unutar glavnog dijela, tt. 107–113 (takve brze promjene u nekoliko taktova novost su u dubrovačkoj muzici). Uputa »con sordine« (koja se vjerojatno odnosi na desni pedal) također se susreće prvi put. Dva luka, tt. 282–284, iako nisu precizno povučena, mogu se tumačiti kao prva oznaka za fraziranje. Kose crte preko nekih akorda (tt. 1, 7 i dr.) upućuju na izvedbu u arpeggiu i na dodavanje proh. tona na visini koju crta presijeca. Prstomet je na više mjesta zabilježen. Ortografskih omaški nema nerazmjerno mnogo. Ako dvije note u razmaku oktave (a nalaze se u istoj ruci) traže predznak, Kraglich ga većinom meće samo pred jednu od njih, pa i onda kad tonovi nisu simultani.

U toj Battagli nema doduše loših $\frac{4}{4}$ -akordâ, paral. kvintâ i oktavâ, udvostručenih vodičâ i sličnih školskih grešaka, ali – s druge strane – tu ima manje muzike nego na stranama L. Sorkočevića, pa i njegova sina, ili u nekim polaganim Restijevim stavcima. Ovaj opis bitke kod Trafalgara svakako je više korektna nego inspirirana muzika.

Tri marša

Sign. 64/1739

Rukopis

Na naslovnoj strani sveska in 4 od 8 str. stoji: Marcia für Piano-forte, a desno dolje kitnjast i nečitljiv potpis: (vjerojatno) del Sig.

³² U varijacijama u G-duru G. Zabolia križanje je toliko nespretno, a možda ima i šaljivu svrhu, pa se ne može ozbiljno uzeti u obzir; osim toga, ne zna se koje je djelo nastalo ranije.

³³ Dok su se dosad taktovi brojili unutar jednog dijela kompozicije, sad se brojevi taktova odnose na njenu cjelokupnu dužinu.

Giorgio Kraglich. Svezak međutim sadržava tri marša: u C-duru (str. 2-5), D-duru (str. 6-7) i F-duru (str. 8).

A) Marš

u C-duru

Ima 74 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri, od kojih 58 tt. pripada maršu, a 16 tt. triu. Marš (dio A) ne da se svrstati ni u kakvu formu, jer niže raznorodne i nespojive elemente. Nigdje se ne očituje ni invencija ni znanje, sve je neuko i siromašno. Trio je melodijski uspjeliji, ali su klavirski i harmonijski slog slabiji od melodije.

Teško bi bilo vjerovati da je ovaj marš i Battagliu napisao isti autor, kad ne bi za to postojali indiciji: kartoteka, koja ih čak bilježi kao autografe,³⁴ evidentna sličnost rukopisa i isti potpis na naslovnoj strani. Marš je vjerojatno mladenački rad, nastao prije Kraglicheva muzičkog školovanja koje se može pretpostaviti.

B) Marš

u D-duru

Onih 28 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri nemaju naslova ni oznake tempa. Nesigurno je da li je taj marš dovršen. Tria nema. Forma je preglednija, iako izlazi iz uobičajenih okvira. Motivi su bolje izabrani i povezani. Uza sve to, muzika nije uspjela. Pratnja je lošija od melodije: čas ima pun, čas mršav zvuk, čas se kreće, čas miruje, čas se nalazi visoko, čas duboko, a sve se promjene dešavaju nemotivirano. Ni jedan akord, ni jedna figura pratnje nisu koncipirani za tipke. Možda je taj marš samo skica. Neki su taktovi precrtani.

C) Marš

u F-duru

I ovaj, najbolji od tri autorova marša (24 tt. u $\frac{2}{4}$ mjeri) nema tria, ali nosi naslov Marcia i djeluje potpuno dovršeno. Ima karakter simpatičnih malih stavaka za djecu. Periodizacija je te dvodijelne forme jasna, motivi su vedri i prpošni. Na mjestima imaju hrvatski narodni zvuk, poput hrvatskih tema koje su ušle u Haydnovu i Beeth-ovenovu muziku (tt. 1-2, 5-6, 13-16). Lijeva r. katkad podsjeća na gajde (tt. 1-6, 3-15). To je stilizacija narodnog melosa u duhu klasične epohe (v. primjer br 42). Harmonijska su sredstva vrlo jednostavna, stil nepretenciozan. I pratnja je uspjela: dosljedno je provedena i zvu-kovno dobra, bez šupljine i pretjerane gustoće, smještena u pravi re-gistar. Nameće se pitanje da li je taj dobar stavak mogao nastati u isto vrijeme kad i marš u C-duru.

³⁴ I Kuzmičev katalog navodio je (cartellone 37) oboje kao Kraglicheva djela.

Marcia



Primjer br. 42

LOUIS (LUIGI) BIZZARRO

1825 - ?

Na nekim kompozicijama autor se zove Louis Bizzarro, na drugima Luigi Bizzarro. Prema podacima dra V. Foretića to je jedno te isto lice, sin pjesnika i bibliofila Ivana Bizzarra, rođen 1825, živio još 1900; austrijski oficir. U kartoteci ima 25 signatura djela L. Bizzarra: 21 rukopis i 4 štampane kompozicije. Prezime se piše katkad s jednim, katkad sa dva r. Na rukopisima su zabilježene godine: 1866, 1867, 1870, 1876, 1879. Uz autorovo ime na nekim djelima piše naslov maestro. Na himni op. 31 (sign. 105/2790), posvećenoj I. E. Kuzmiću, zapisano je: Luigi Bizzarro da Venezia. Budući da se zna da L. B. nije Venecijanac, mogu te riječi značiti da je Bizzarro djelo komponirao u Veneciji ili ondanle ga poslao Kuzmiću, ili oboje (u stvari djelo je litografirano u Trstu).³⁵

Fantaisie Brillante

u Es-duru, op. 29

Sign. 104/2765

Štampano

Th. Rättig, Wien (R. 153)

Cio naslov na naslovnoj strani glasi: A ma distinguée élève / Mademoiselle Marie Banaz / Fantaisie Brillante / sur les motifs / Abschied u.

³⁵ Osim djela o kojima se ovdje govori, mora da je u muzičkom arhivu postojalo još jedno klavirsko djelo. Kuzmićev katalog navodi (cartellone 115) »Marcia Ragusea« za klavir, uz napomenu da je štampana u Dubrovniku kod Pretnera. U novoj kartoteci nema tog naslova. Među notama iz Kuhačeve ostavštine u Nacionalnoj sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu nalazi se kompozicija: Dubrovačka koračnica, od Josipa Vesela, upravitelja glazbe slavne Ličanske pukovnije, prestrojena za glasovir od L. Bizzarra (Bizzaro), Dubrovnik, V. Lainović, 1867. Budući da je naslov isti, možda je riječ o istom djelu koje je jednom štampano kod Pretnera, drugi put kod Lainovića.

Wiederschen / J. Schablass / composé pour / le Piano par / Louis Bizzarro / op. 29. U gornjem d. uglu rukopisna posveta: Al M. R. P. Giov. Ev. Cusmich in attestatto (sic) di stima e di affetto l'autore.

Svezak in 4 od 16 str. ima 14 str. notnog teksta. Fantazija broji 338 tt., a rađena je na dvije teme, citat (sudeći po naslovu) iz nekog djela J. Schablassa. Dijelovi su ovi: 1) uvod, 2) grupa prve teme, 3) uvod u grupu druge teme, 4) grupa druge teme i coda.

U uvodu (13 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri, oznaka tempa: Allegro maestoso) dvostr. oktave, rastvorbe sm. 4-zvuka, čvrsti akordi, krom, skala i arpeggi bombastična su priprema na praznu muziku. Prva tema (njena grupa, s naslovom »L'Adieu«, traje 59 tt. u $\frac{4}{4}$ mjeri, oznaka tempa: Andante appassionato) salonski je osjećajna i sladunjava (v. primjer br. 43).

L'Adieu. Andante appassionato.



Primjer br. 43

Sladunjavost je još pojačana udvostručivanjem melodije u oktavi, čestim arpeggima, jednoličnom pratnjom, a u tt. 39–63 (varijaciji teme) banalnom akordičkom figuracijom. Uvod u grupu 2. teme (44 tt. u $\frac{2}{4}$ mjeri, oznaka tempa: Allegro maestoso, zatim Allegro vivace) po bravuri nadmašuje uvod na početku kompozicije. Druga tema (čija grupa, s naslovom »Le Retour«, u trodijelnoj formi, i coda iznose 222 tt. u $\frac{2}{4}$ mjeri, oznaka tempa: Tempo di Galop) motivički je identična s

početnim taktovima fantazije, što očito simbolizira povratak lica koje je za vrijeme prve teme izbivalo (v. primjer br. 44).

Od dva glavna dijela fantazije bolji je drugi (u kojemu se pojavljuje žustar ritam brzog plesa, galopa), a bio bi i bolji da nema uvodnih i prelaznih odlomaka s beznačajnim, lažno blistavim akordima i pasażama. Upotrijebljen je bogat rekvizit romantizirane lošije salonske muzike, npr. izmjenična nota *fis* koja se neprestano vraća u grupi prve teme, pa uzdasi u trilleru tt. 67–71 i u motivima ispod njega.

Le Retour. Tempo di Galop.



Primjer br. 44

U klavirskotehničkom pogledu nivo je znatno viši nego bilo u kojega drugog autora iz Dubrovnika. L. Bizzarro primijenio je neke postupke koje su donijeli majstori Beethovenova doba, a i kasniji kompozitori. Mnogstvo bravuroznih pasaža svjedoči o klavirskoj tehnici koja je zavladała poslije pojave F. Liszta. Klavirskotehničke su novosti: pasaže dvostrukih oktava, paralelnih i u protupomaku; oktavni tremoli; česta upotreba arpeggia; pasaže rastvorenih akorda, te dijat. i krom. ljestvice preko nekoliko oktava; pasaže u staccatu; stalna upotreba akorda koji obuhvaćaju cijelu oktavu, a ne samo sekstu ili kvintu. Općenito se upotrebljava veća površina klavijature, zvuk je puniji i jači. Za izvedbu tog djela potreban je prilično visok stepen amaterske tehnike.

L. Bizzarro pozna osnovne principe vođenja glasova, pripremanja i rješavanja disonanca, kadenciranja i moduliranja. I pitanje muzičke forme (u primitivnom smislu) riješeno je na zadovoljavajući način: relativno trajanje pojedinih dijelova i tonalni odnosi među njima korektni su. Harmonija je u osnovi jednostavna, gotovo monotona, ponavljajući neprestano T i D (treba samo zagledati u neizrecivo dosadnu pratnju), ali je tu i tamo iskićena kromatikom, u količini kakva se još nije javila u dubrovačkoj muzici. Začuduje odsutnost 3-zv. IV i

VII stupnja. Nema ni sm. 7-akorda u funkciji D Es-dura, ali se ak. tog oblika često javlja kao sekundarna D ili kao ak. bez funkcije. U takvu krom. proh. akordu, tt. 318-319, vrši se enh. zamjena *ges-fis*. Krom. se ljestvica u dva navrata proteže kroz nekoliko oktava (t. 10 i, u paral. sekstama, tt. 89-92). Modulatorni krug zahvaćen je samo od kvinte više do kvinte niže. Predudar je vrlo čest ukras. Trilleri traju kroz nekoliko taktova (tt. 76-71 donose niz uzastopnih trillera). Kompozicija je snabdjevena oznakama na način uobičajen u današnje vrijeme. Susreću se prvi put znakovi za pedal (dosljedno upisani do uklj. t. 118).

Govoriti o muzikalnoj vrijednosti te kompozicije bilo bi pretjerano. Ona je trećerazredni produkt površnog salonskog ukusa XIX st. Sva naprednija tehnička sredstva u službi su posve bezvrijednog pomoćarstva.

Hommage à Raguse
Capriccio fantastique
u G-duru, op. 28

Sign. 104/2769

Štampano

Th. Rättig, Wien (R. 159)

Potpun naslov na naslovnoj strani: A ma distinguee élève / Mademoiselle la Marquise / Polixène de Bona. / *Hommage à Raguse, capriccio fantastique* / pour Piano par / Louis Bizzarro / op. 28. / U gornjem d. uglu rukopisna posveta: Al M. R. P. Giov. Ev. Cusmich in attestato (sic) di stima ed affetto l'autore. Iz posvete Kuzmiću na ovoj i prethodnoj kompoziciji izlazi da su obje morale nastati najkasnije 1880. (godina Kuzmićeve smrti).

Svezak in 4 od 10 str. ima 8 str. notnog teksta. Kompozicija ima 94 tt. Formalni joj je plan (ukoliko se o formi može govoriti): bravurozni odlomci bez tematskog sadržaja izmjenjuju se s izrazitije melodijskim, tematskim dijelovima. Pojavljuju se dvije teme: prva se ponavlja tri puta, druga nastupa samo jedanput. Prema ovim kriterijima valja kompoziciju podijeliti u deset odlomaka: 1) uvod, tt. 1-16, u $\frac{4}{4}$ mjeri, oznaka tempa: Allegro risoluto; 2) prva pojava prve teme, tt. 17-26, oznaka tempa: Andante; 3) ponavljanje tt. 9-16 uvoda, tt. 27-34; 4) bravurozan odlomak, tt. 35-43; 5) varijacija prve teme, tt. 44-52; 6) bravurozan odlomak u Es-duru, u 12/8 mjeri, tt. 53-62, oznaka tempa: Allegro furioso; 7) druga tema, u Es-duru i $\frac{4}{4}$ mjeri, tt. 63-77, oznaka tempa: Andante come prima; 8) bravurozne paral. oktave, tt. 78-80; 9) ponavljanje varijacije 1. teme, tt. 81-89; 10) coda, tt. 90-94, oznaka tempa: Presto con fuoco.

U uvodu se (tt. 2-4 i 6-8), između pasaža, nalaze dvije fraze: slijedovi akorda u kojima se – prvi put u dubrovačkim klavirskim djelima – susreće izrazito romantična harmonija (v. primjer br. 45). Iz romantičnoga harmonijskog rječnika potječe i početak kompozicije: prvi je



Primjer br. 45

akord D 4-zvuk. Akordi u arpeggiu u obje ruke pri prvom nastupu teme treba vjerojatno da sugeriraju pjesmu praćenu gitarom. Neizrazita i neinventivna melodija završava u salonskoromantičnim figurama uzdaha. Figure i pasaže d. ruke (16-inske sekstole) u varijaciji 1. teme, sa mnogo krom. i dijat. proh. i izmj. tonova, uspjele su, iako jedino služe osnovno jeftinoj muzičkoj koncepciji i tematici. One jasno ukazuju na utjecaj romantičnog pijanizma (v. primjer br. 46). Bravurozan



Primjer br. 46

odlomak tt. 53–62 naizmjenično donosi čeznutljiv motiv uzdaha (sil. m. sekunda) i zaglušne tremole i pasaže, a sva se ta hipertrofična dinamika na kraju slijeva u tanak zvuk krom. uzl. ljestvice. Još se apsurdnije doima posljednji ton odlomka, *fis*₃, jedini ton između dvije pauze, bez ikakve harmonijske podrške. Izvedba 2. teme, u širokim arpeggima, iziskuje istu tehniku križanja ruku kao koral u Preludiju, koralu i fugi C. Francka. Smisao prati je u arpeggima ovdje je, na žalost, drugačiji: očito je kompozitor još jednom htio oponašati gitaru.

Tema prelazi bez ikakve logike u motive uzdaha i rasplinje se u laganoj pasaži na D g-mola (III st. tonaliteta teme). Takva nesuvislost iznenađuje kod Bizzarra koji je inače, bez obzira na salonsku dopadljivost svoje muzike, siguran u konstrukciji koju iziskuju takvi potpourriji.

Javljaju se kao novi elementi klavirske tehnike: križanje ruku u pasažama rastvorenih akarda; križanje ruku u arpeggima (tt. 60–61, desna r. preko lijeve; tt. 63–76, lijeva r. preko desne; dvostruko križanje, lijeva r. preko desne pa desna ispod lijeve, t. 77); figure u nepravilnim arabeskama sad uzlaznih sad silaznih, sad većih sad manjih intervala (varijacija prve teme).

Harmonija je jednako siromašna kao u op. 29, a to se siromaštvo prekriva mnoštvom 7-akorda i velikim zvukom. Modulacije su usmjerene prema SD tonaliteta (do četiri kvinte na niže). Nizovi sm. 7-akorda bez funkcije, uz spuštanje akorda za krom. poluton u svakom taktu, nalaze se u tt. 9–13 i 27–31. Općenito su sm. 7-akordi ovdje element romantične boje ili, bolje rečeno, sentimentalnog štimunga.

Fantastični capriccio nije muzikalno ni bolji ni lošiji od briljantne fantazije. Prednost je fantazije što temom galopa unosi bar nešto zdravijeg ritma u tu mlitavu i anemičnu muziku. Iz posveta učenicima na oba opusa razabira se da se Bizzarro bavio i pedagogijom: nameće se pretpostavka da je podučavao klavir.

ANGELO BIZZARO

? – ?

Ne znamo ništa o ovom autoru, pa ni to da li je bio član poznate pelješke obitelji Bizzarro (od koje potječe L. Bizzarro). U kartoteci pod njegovim imenom postoji samo jedna signatura.

Adelina, Schottisch

u As-duru

Sign. 52/1497

Rukopis

Kompozicija (72 tt. u 2/4 mjeri) u svesku in 4 obl. od 4 str. ima naslov: *Adelina, Schottisch per Piano Forte di Angelo Bizzaro*.³⁶ Forma je trodijelna. Ponavljanje dijela *A* nije ispisano, pa čak ni označeno uputom da *capo*.³⁷ U melodiji je posvud prisutna T, D i SD. Pratlja ponavlja iste harmonije u neprestanom skokovitom pokretu između (često u oktavi udvostručenog) basova tona i višeg akorda (v. primjer br. 47).

³⁶ Schottisch je vrsta polaganije polke, ples koji je bio u modi oko sredine XIX st.

³⁷ Opaska D. C. poslije t. 16 tria odnosi se na ponavljanje njegovih tt. 1–8, isto kao u dijelu *A*.



Primjer br. 47

Adelina – Schottisch je tipičan prosječni salonski ples iz sredine XIX st. Napisan je rutinirano, od čovjeka koji se razumio u oblik i klavirski stil tog plesa i u osnovna pravila harmonije, ili je imao dovoljno dobar sluh da imitira slične šablonske kompozicije. Klavirskotehnički drugačija od svega dosadašnjeg jeste spomenuta vrsta pratnje: nju valja svirati u staccatu, dok je dosada dinica l. ruke većinom imala figuraciju ili izdržavala tonove i akorde. Nova je u tim granicama također živa artikulacija d. ruke u tt. 1-4 ili 25-26.

BEZ IMENA AUTORA

Ekoseze kakve se sviraju u Dubrovniku

Sign. 52/1473

Rukopis

Na str. 1 sveska in 4 obl. od 8 str. nalazi se naslov: *Eccossais joués à Raguse*. U donjem d. uglu ime: Vladislav Paul de Gozze.³⁸ Na 6 str. zapisano je 25 kratkih plesnih stavaka od kojih je prvomu naslov *Scozese*, a ostalima *Eccossè*.³⁹ Po broju taktova i mjeri ovo je novija vrsta ekoseze.⁴⁰

V. P. Gučetić (Gozze) možda je sâm zapisao, a možda nekome dao da zapiše ekoseze koje su se u njegovo doba izvodile u Dubrovniku

³⁸ Isto ime susreće se na naslovnoj strani teme s varijacijama u G-duru G. Zabohia. Pretpostavljamo da je riječ o ljubitelju muzike.

³⁹ Naslov bi imao glasniti: *Eccossais joués à Raguse*. Umjesto *Scozese* moralo bi biti *Scozese*. *Eccossè* je talijanizirana (možda dijalektalna, a možda i lična) ortografija riječi *Eccossais* (v. naslov).

⁴⁰ Ples koji je bio u velikoj modi u prvoj trećini XIX st., a muzički se satojao od dvije grupe po 8 tt. (rjeđe po 4 tt.), od kojih se svaka za sebe neposredno ponavljala.

(mogla je to biti otprilike sredina XIX st.). Nije, međutim, poznato otkuda potječu te ekoseze, ni tko im je autor.

Klavirski je stil mršav i nepijanistički, melodika priprosta, pratnja primitivna i monotona. Način vođenja glasova, postavljanje tinaca, svrstavanje sličnog materijala sad u 16, sad u 8 tt. očaju da je ove note pisao muzičkotehnički neuk čovjek; sama priroda melodije, harmonije i ritma govore da te ekoseze nisu umjetnička muzika u smislu individualne tvorevine, već niz taktovnih grupa koje, usprkos činjenici da nisu sve melodije jednako dobre, imaju neku zajedničku patinu, a svaki ples zasebno ne razlikuje se bitno od ostalih. U tim se stavcima možda pomiješala narodna motivika s improvizatorskim idejama raznih gradskih svirača, pa se sve stopilo u muziku na koju su Dubrovčani plesali ekoseze.

Melodija nekih ekoseza ista je ili gotovo ista kao u nekim odlomcima iz Hrvatskog plesa koji je zapisao Kuhač u 3. knj. svoje zbirke.⁴¹ Ovaj Kuhačev zapis potječe iz Župe, dakle iz neposredne blizine Dubrovnika. U opasci Kuhač navodi: »Ples ovaj zovu Zupljani jošte i „kosé” (valjda od Ecosai?) - - -«.

Možda je svrha ovom svesku nota bila da se ekoseze izvode na klaviru, ali nije vjerojatno da su se izvorno, tj. u muzičkoj praksi iz koje je nastao ovaj zapis, svirale na tom instrumentu – bar ne samo na klaviru. Na plesovima svirao ih je nesumnjivo veći ili manji instrumentalni ansambl. Možda je zbirka bila namijenjena kućnom muziciranju: na klaviru, ili uz još po koji instrument. Notna slika svakako dopušta klavirsku izvedbu.

»Scozeze« se u formi, karakteru melodije, ritma i pratnje razlikuje od stavaka s naslovom »Eccosè«. Ples je u G-duru, 24 tt. u 2/4 mjeri i trodijelnoj formi.



Primjer br. 48

⁴¹ Fr. Š. Kuhač: Južno-slovenske narodne popievke, knj. III, Zagreb 1880, br. 1163, str. 364–365. Prva 4 tt. ekoseze 2 odgovaraju tt. 1–40 Hrv. plesa; tt. 9–16 ek. 1 nalaze se u tt. 25–32 Hrv. plesa; ek. 3 podudara se s tt. 33–48 Hrv. plesa.

Dvodijelan oblik ostalih plesova slijedi normalnu shemu ekoseze: *a-a, b-b* (v. primjer br. 48).⁴² Neke su ekoseze napisane u 8 tt., neke u 16, a u oba su slučaja u 2/4 mjeri. Budući da se uvijek radi o osnovno jednakoj muzici (pa se slične figure pojavljuju čas kao 16-ine, čas kao 8-ine), nema razloga da bude zapisana sad na ovaj, sad na onaj način. Vjerojatno je ispravnije pretvoriti sve plesove u stavke od po 16 taktova. Stavak od 8 tt. tražio bi suviše brz tempo i bio bi prekratak. One ekoseze koje su zabilježene u 8 tt. a počinju četvrtinskim uzmahom imaju krivo smješten tinac: ritmička logika govori da ta četvrtina nije uzmah nego prva četvrtina takta. Tu bi se postigla ritmička ravnoteža, a da se ne bi morali pomicati tinci, kad bi se ista muzika rasporedila u 16 2/4-inskih taktova; 4-inski uzmah postao bi tako prvi takt. (Pravi uzmah postoji samo u ekosezama 8, 9 i 10). Uz rijetke iznimke, stavci se odvijaju na T i D.^{42a} Odlomci od 8 tt. većinom su m. periode. Kadence u tt. 4, 8, 12 i 16 pretežno su na T. Rečenice teku na način tipičan za narodnu muziku: slične motivičke cjeline ponavljaju se sa malo variranim završetkom. Tonalitet je D-dur u 22 broja (izuzeci su br. 1 i 6). Upotrebljavaju se samo tri notne vrijednosti: 8-ina, 4-ina i (u kadencama) 2-ina. Stavci su (izuzevši pojedine taktove) pisani u 3 glasa: melodiju d. ruke prate 2 glasa u lijevoj. Dionica 1. ruke svodi se na nekoliko primitivnih formula. Neizbježno je da kod takva vođenja pratnje dolazi do kvintnih i oktavnih paralelizama s melodijom. Takvi pomaci ponekad u tom stilu ne smetaju, drugi zvuče nespretno. Dionica 1. ruke koja se samo na tako sumaran način osvrće na desnu još je jedan argumenat u korist tvrdnji da to nije originalno klavirska muzika.⁴³

Preostaje još pitanje da li treba svaki stavak promatrati nezavisno od ostalih, ili se moraju svirati jedan za drugim, bez predaha, kao improvizirane varijacije na temu koja se stalno vraća, a ta je tema T i D što ih 1. r. ponavlja bez kraja. Muzika je simpatično nepreten-ciozna. Ona je u prvom redu zanimljiva kao ogledalo izvodilačke prakse u Dubrovniku XIX st. Taj je zapis, međutim, vredniji kao dokument za kulturnog historičara i za istraživača muzičkog folklora nego kao klavirska muzika (ako on to uopće i jeste).

Monferine kakve se sviraju u Dubrovniku

Sign. 52/1474

Rukopis

Na str. 1 sveska in 4 obl. od 16 str. nalazi se naslov: *Monferine / Suonate a Ragusa*. Ispod naslova, dolje desno, isto ime, zapisano istom

⁴² Ovo je jedini notni primjer koji je djelomično revidiran. Notni tekst je vjeran originalu, izvršena je samo metrička korektura.

^{42a} U statističkim podacima koji slijede svedeni su svi stavci na trajanje od 16 tt.

⁴³ Dio b ekoseze 23 mora da je krivo zapisan, jer se ne može jasno i simetrično periodizirati kao sve ostale 8-taktne cjeline.

rukum, kao i na zbirci ekoseza: Vladislav Paul de Gozze.⁴⁴ Notni tekst obuhvaća 14 str. Od 32 plesna stavka prvi ima naslov »Poskocnica«, ostali su monferine.⁴⁵

Poskočnica (u D-duru, 17 tt. u 6/8 mjeri) ima nesimetričan broj taktova ($a = 9$ tt., $b = 8$ tt.) samo zato što je početak pogrešno zapisan kao cijeli t. umjesto kao uzмах (jedna 8-ina i jedna 8-inka triola). Melodija i pratnja kreću se u triolama. Za ritam je karakteristično al-

terniranje metričke figure  sa  u različitim grupacijama (po jedna ili više jednakih figura).⁴⁶

Monferine⁴⁷ imaju isti ritam i mjeru kao i poskočnica. Svaki stavak traje 16 tt. Tonalitet je D-dur, osim 10 monferina u G-duru. Dvodijelna forma ide u različite kategorije: najveći broj monferina ima oblik *a-a*, *b-a* (14 stavaka); drugi je najčešći oblik *a-a*, *b-b* (9 stavaka). Često se susreću m. periode i dvostr. dvot. fraze, što znači da se mnogo ponavljaju isti motivi. Ako se uzme u obzir da su svi stavci i svi njihovi taktovi u istom ritmu, tad se već i apstraktnim putem dolazi do zaključka da je zvuk te muzike jednoličan i da je jedna monferina nalik drugoj kao jaje jajetu. Motiv jedne triole, u takvim uskim melodijskim, harmonijskim, tonalnim i formalnim okvirima, može se samo na ograničen broj načina varirati. Zato te strane ostavljaju dojam beskonačnog sekvenciranja i onda kad nema sekvencu (*a* one su vrlo česte). Harmonija se prosječno kreće između T i D. Sve su završne kadence na tonici; na njoj su i sve kadence, osim jedne, u t. 8. U završnoj kadenci (tt. 15–16) vrlo se često javlja figura koja se u sekundama spušta sa gornje sekste do tonike. Svi su stavci, izuzevši pojedine taktove, pisani dvoglasno. Lijevo r. izvodi akordičku figuraciju uvijek u istom pokretu: u svakoj trioli prva je nota najdublja, treća najviša (iznimka je br. 10); interval između dvije krajnje note nadmašuje samo u dvije-tri triole sekstu (v. primjer br. 49).

Završetak prve i početak druge 8-taktne grupe, odn. završetak i početak druge grupe vrlo često ne čine tačno 1 takt: ili nedostaje koja 8-ina, ili ih ima previše. Zadatak je bio prilično složen za zapisivača, po svemu sudeći nedostatan muzički obrazovanog. Svaka monferina naime (osim br. 13), kao i svaka njena druga 8-taktna grupa (osim br. 26) počinju uzmahom, a ta dva uzmaha ne traju uvijek jednako.

Figurirana pratnja tih plesova zvuči doduše manje kruto od dionice 1. ruke u ekosezama, ali se usprkos tome ne može tvrditi da su monferine pisane klavirski. Vjerojatno je taj zapis imao isti postanak i istu namjenu kao i zbirka ekoseza.

⁴⁴ v. 38.

⁴⁵ Činjenica što se prvi plesni stavak zove drugačije od ostalih ima svoju paralelu u prethodnom svesku.

⁴⁶ Prema podacima dra V. Žganca, poskočnica ima drugačiji ritam i metar.

⁴⁷ Monferina – tačnije monferrina – talijanski je narodni ples iz Monferrate (u Piemontu), u živoj 6/8 mjeri. Melodije ušle su u modu u Engleskoj u XIX st. Englesko je ime monfrina, monfreda ili manfredina. Clementi je pisao monferrine za klavir.



Primjer br. 49

Uz toničko-dominantnu pratnju neizbježni su paralelni pomaci u oktavama, mjestimično i u kvintama. Taj zvukovni primitivizam, međutim, i dopušta (uz neke izuzetke) takvo usporedno kretanje.⁴⁸

Neke monferine imaju srodne melodije.⁴⁹ Od 26. monferine melodijski je stil nešto drugačiji. U monferini 30 susreću se izdržani basovi tonovi. Te male promjene znače možda da su monferine zapisane iz dva različita izvora. Ima dobrih, osrednjih i lošijih stavaka u tom mnoštvu plesova, ali rasponi u kvaliteti nisu suviše veliki.

Između dvije zbirke plesova »kakvi su se svirali u Dubrovniku« prednost valja dati ekosezama zbog čvršće, jezgrovitije melodije i manje monotonom ritma. Pokret u triolama, da ne bi zamarao, traži mnogo rafiniraniji i manje shematski postupak.

Te monferine i ekoseze su svježije i bezazlene i nije ih dodirnuo salonski kič XIX st. Dokaz je nesnobovskog ukusa Dubrovčana što su plesali i poskakivali na takve melodije i ritmove. Ali se valja i zapitati: gdje

⁴⁸ U br. 12 ima 2. dio samo 7 tt., što mora da je omaška.

⁴⁹ Tt. 1-8 monf. 12 nalik su na isti dio monf. 11; prvih 8 tt. monf. 15 srodni su korepondentnim tt. u monf. 14; tt. 1-8 monf. 24 slični su istom dijelu monf. 23. Analogne melodije nalaze se uvijek u susjednim brojevima.

su ostali društveni plesovi XIX st.? Gdje su valceri? Nesumnjivo se u toj mršavoj listi plesova odražava siromašenje grada i zastoj u društvenom životu poslije pada Republike.

*

Kad bi se historiju dubrovačke klavirske muzike (one koja je sačuvana u dokumentima muzičkog arhiva Male braće) htjelo grafički najjednostavnije prikazati, valjalo bi povući dvije kose crte: jednu odozdo prema gore, a drugu u obrnutom pravcu. Od Lukše Sorkočevića do Louisa Bizzarra kompozicije su napredovale s pijanističke, klavirskotehničke strane, a muzikalitet njihovih temâ je opadao. Nitko više nije sa toliko šarma spajao sitne triole s dužim notama, kao L. Sorkočević u prvom stavku svoje simfonije. Istina, u toj muzici nema tehničke vještine, ali ima ideje, a to je prvi postulat svakog umjetničkog djela. I njegov sin Antun Sorkočević i Tommaso Resti izrekli su nekoliko vrijednih lirskih rečenica u umjerenom i polaganom tempu, a dražest dječjeg ronda i živost narodnog plesa probijaju iz ronda u G-duru i Rondò alla Schiava. Giuseppe Zabolio pisao je više klavirski, diminuirao je teme u bezbroj figurâ i pasaža, ali muzički nije rekao ni jedne riječi koju bi bilo vrijedno zapamtiti, jer je pisao u nazovibriljantnom i površnom stilu, a nije imao ni ispravnu tehniku da njome donekle kompenzira nedostatak sadržaja. Giorgio Kraglich ostvario je u »Bitki kod Trafalgarâ« neprivačeno, ali korektno djelo, po klavirskoj tehnici mnogo naprednije od muzike L. i A. Sorkočevića i T. Restija. Kraglich je, sudeći po tom djelu, najškolovaniji među dubrovačkim kompozitorima, izuzevši Louisa Bizzarra (koji je po svojoj prilici pisao kasnije) i, razumije se, Jarnovića čija je pripadnost Dubrovniku problematična. Louis Bizzarro načinio je velik korak prema stilu romantičnog pijanizma, ali treba požaliti što su ti prvi akordi romantične harmonije i prva dostignuća specifično klavirske tehnike, kakva se razvila od Beethovena do Chopina i Liszta, ušli u Dubrovnik na salonska vrata. Površni su, prosječni i salonski sentimentalni i oni malobrojni pojedinačni plesovi. Dvije zbirke plesova, ekoseze i monferine naprotiv posve su nesalonske i neizvještačene. Premda ih je nesigurna ruka zabilježila, one su mnogo simpatičnije od ostalih plesnih stavaka.

Jedna je od najfrapantnijih činjenica u toj klavirskoj muzici iz Dubrovnika da svaka pojava, svaki autor stoji sâm za sebe, bez ikakve veze bilo s kime. Kao da nije bilo đaka i učitelja, kao da nitko nije ni na koga nadovezao, i kao da nikome nije ostavio što je znao. Valja uzeti u obzir da je zbirka nota u arhivu nužno nepotpuna. Ali ipak se čini kao da se klavirska muzika u Dubrovniku kultivirala nekako iz lične inicijative, da nije bilo neke tradicije u klavirskom školovanju i komponiranju: nedostajao je odličan učitelj koji bi odgojio jednu generaciju da ova njegovu nauku dalje predaje. Može se pretpostaviti da su ljudi dubrovačkog podrijetla (Sorkočevići, Bizzarri) učili muziku vani; za domaće potrebe, kao dirigenta gradskog orkestra i sl., pozivala bi Republika

muzičare iz Italije: tako su vjerojatno T. Resti i G. Zabolio došli u Dubrovnik. Na naslovnoj strani djela »Tre Minuetti, Tre Balletti« (sign. 3/89; kompozicije nisu za klavir) piše o autoru: »Composti da Angiolo Maria Frezza, Primo Violino all'attuale servizio Della Eccellentissima Repubblica di Ragusa«. Š. Brusina⁵⁰ navodi o zbirci muzikalija koju je sastavio Kuzmić: »Razmjerno mnogo ima skladba napuljskih skladatelja; jer je, još za dobe republike kad su Dubrovčani bili u trgovačkom savezu sa cijelim svijetom, Napulj bio obično pristanište, pa kad ne bi imali svoga čovjeka, uzeli bi za učitelja glazbe Napuljca«. Bilo bi interesantno znati na koji su način neki rukopisi klavirske muzike, čiji autor vjerojatno nije živio u Dubrovniku (npr. Benelli, Botti, Crispi, Fenaroli, Mandini, Valentini), dospjeli u Dubrovnik. Tri sveska nota, npr. (ali to nisu kompozicije za klavir) upozoravaju na svoje napuljsko podrijetlo: na zbirci šest kontradanca, sign. 1/2, kojima je autor D. Antonietti, piše: »... per uso del Sig. Capitano Don Giovanni Monco-vich«, na drugoj zbirci kontradanca, sign. 1/5, stoji: »... del Sigr Domenico Antonietti, regalate a Marino Dom.^{co} Slatarichi a Napoli«. Slična je posveta i na trećoj zbirci plesova istog autora, sign. 1/6. Tako su Monkovići i Zlatarići, trgovci i pomorci, na brodovima donosili i muziku u svoju luku. S njima su valjda i pojedini talijanski muzičari dolazili na naše obale da služe Republici. Ti su podaci i zbog toga zanimljivi što bi stilsku inspiraciju nekih dubrovačkih klavirskih djela možda valjalo potražiti u napuljskoj klavirskoj muzici. Međutim, Dubrovčani, iskusni političari i diplomati, odlični trgovci, ljubitelji pjesništva i plemenitih arhitektonskih oblika pa i slikarstva, ljudi koji su dali Menčetića, Držića i Gundulića, i Nikolu Božidarevića, koji su sagradili Sponzu i Minčetu, ti isti ljudi nisu pridavali veću važnost muzici i nisu iz Italije pozivali prvoklasne muzičare i pedagoge. Sudeći po klavirskim djelima, Resti i Zabolio bili su slabi majstori svog zanata.

Tekovine evropske klavirske muzike našle su samo blijed odraz u Dubrovniku. Od Beethovenova toliko novog klavirskog zvuka jedva da se išta nazire; od Schubertova, Chopinova i Lisztova romantičnog stila ušla su u te kompozicije možda tri akorda – ako i to nije previše rečeno.

Opći pregled harmonije koja se susreće u tim djelima daje ove rezultate: upotrebljavaju se tonaliteti dura sa najviše pet predznaka, i to na lijevu i desnu stranu kvintnog kruga, a tonaliteti mola sa najviše pet snizilica ili dvije povisilice. Rijetke su; međutim, ekskurzije u tonalitete sa mnogo predznaka: obična su granica tri predznaka. U spomenutim tonalitetima pojavljuju se, globalno uzevši, ovi 3-zvuci: u duru pretežno glavni stupnjevi, te VII i II st. u funkciji D i SD; VI st. javlja se rijetko; III st. još mnogo rjeđe. U molu se III st. gotovo i ne javlja, a osim VI stupnja rijedak je i II stupanj. Među 4-zvucima, osim D 7-akorda i sm. 7-akorda, upotrebljavaju se ovi nealterirani 4-zvuci: II st. u duru, m. 7-ak., jedan 7-ak. II stupnja u molu i dva 7-ak. VI stupnja u duru. Ne pojavljuju se uopće 7-akordi III i IV stupnja. Kao alterirani akordi na-

⁵⁰ v. Š. Brusina: I. E. Kuzmić, Biografičke crtice, Vijenac, br. 20-24, Zagreb 1881.

stupaju:⁵¹ 3-zvuci: dur- T u molu; mol- T u duru; II st. s poviš. tercom u duru; II st. sa sniž. kvintom u duru; VII st. sa sniž. tercom u duru; sniž. VI st. u duru; napuljski 6-akord; mol-SD u duru i D s poviš. kvintom u duru, te 4-zvuci: sm. 7- ak. sa sniž. tercom; m. 7-ak. sa sniž. tercom; IV st. u molu, odn. VI st. u duru sa poviš. temeljnim tonom. Alteracije akorda, međutim, i onda kad uslijede (a to je rijetko), nemaju neko dublje, strukturalno značenje i ne mijenjaju ništa na izrazito dijatonskom karakteru muzike. Ti podaci dovoljno rječitо govore o harmonijskom siromaštvu klavirskih djela iz Dubrovnika.

Među melodijama nema ni jedne kromatske. Sve su u osnovi dijatonske, a alterirani tonovi imaju pretežno dekorativnu ulogu (proh. i izmj. tonovi, krom. ljestvične pasaže). Melodijski su intervali (uz rijetke iznimke) najjednostavniji: v. i m. sekunda, v. i m. terca, čista kvarta i kvinta, v. i m. seksta, m. septima, oktava.

Mjere su: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ i $\frac{12}{8}$. Nema nikakvih kompliciranih metara. Nema ni složenih ritmova. Normalno se pojavljuje ravnomjerni slijed 4-ina, 8-ina, 16-ina i 32-ina, triole tih notnih vrijednosti ili punktirane 4-ine, 8-ine, 16-ine i 32-ine. Iznimno se nailazi (naročito u Zabolija) na metričku figuru s povećanim brojem nota umjesto četiri note iste vrijednosti (kvintole, septole itd.).

Među formama zastupane su: sonatna forma baroknog i klasičnog tipa; dvodijelna i trodijelna pjesma; rondo s jednom temom; tema s figuralnim varijacijama; tema i varijacije na ostanatni bas. Nema ni jedne fuge, preludija, ronda sa 2 teme, sonatnog ronda ni menueta.

Mada u rukopisnim kompozicijama za klavir ima brojnih pozitivnih elemenata, ni jedna od njih nije besprijekorna i ne bi se, takva kakva jeste, mogla štampati. Nekoliko djela, međutim, zavrijedilo je da se objave, u više ili manje modificiranoj formi, na način kako je to prof. S. Stančić učinio u svojim obradbama Pintarićevih i Livadićevih djela. U prvom rđdu dolaze u obzir simfonija Lukše Sorkočevića, Rondò alla Schiava Antuna Sorkočevića, Largo u A-duru T. Restija (u svima tim stavicima potrebni su znatni zahvati), a sa mnogo manje dotjerivanja Andante u B-duru, Andante cantabile u g-molu iz sonate u D-duru, rondo u G-duru i Adagio u B-duru T. Restija, i po koji stavak iz zbirka ekoseza i monferina. I Jarnovićevu rondo-fantaziju bilo bi dobro podvrći reviziji zbog nepotrebnih duljina. A dobrih tema, koje bi mogle dati pobudu kakvu novom djelu za klavir, za komorni ili orkestralni sastav, ima još više.

Najveća je vrijednost dubrovačke klavirske muzike što je prva kompozicija nastala 1754, kad u ostalim dijelovima Hrvatske, koliko je poznato, još nitko nije za klavir napisao ni jednu notu. Mnoga je djela vrijedno upoznati zbog njihove muzičke suštine. A sva su vrijedna kao dokaz da se u Dubrovniku neprekidno gajila klavirska muzika: ona su dio muzičke historije, i po tome umjetničke i kulturne historije grada koji već stoljećima toliko znači za stoljetni kontinuitet naše kulture.

⁵¹ U ovoj statistici ne računa se među alterirane akorde ni jedan sm. 7-ak., ni bilo koja sekundarna D.

POPIS SKRAĆENICA

ak.	= akord
crt.	= crtovlje
D	= dominanta
DD	= dominanta dominante
dijat.	= dijatonski
d. r.	= desna ruka
dvostr.	= dvostruko (crtovlje), dvostruka (fraz, mala rečenica)
dvot. fr.	= dvotaktna fraza
enharm.	= enharmonijski
in 4 obl.	= in quarto oblungo
izmj.	= izmjenični
krom.	= kromatski
l. r.	= lijeva ruka
m.	= mala (rečenica, perioda)
paral.	= paralelni
per.	= perioda
proh.	= prohodni
reč.	= rečenica
SD	= subdominantna
sign.	= signatura
sil.	= silazni
sm. 7-ak.	= smanjeni septakord
st.	= stupanj, stoljeće
str.	= strana
T	= tonika
t., tt.	= takt, taktovi
ton.	= tonalitet
tr.	= triller
uzl.	= uzlazni
v.	= velika (rečenica, perioda)
var.	= varijacija
zaost.	= zaostajalica
5-ak.	= kvintakord
6-ak.	= sekstakord
$\frac{6}{4}$ -ak.	= kvartsekstakord
7-ak.	= septakord
2-ina, 2-inska	= polovina, polovinska
4-ina, 4-inska	= četvrtina, četvrtinska
8-ina, 8-inska	= osmina, osminska
16-ina, 16-inska	= šesnaestina, šesnaestinska
32-ina, 32-inska	= tridesetdrugina, tridesetdruginska
64-ina, 64-inska	= šezdesetčetvrtina, šezdesetčetvrtinska
4-ručno	= četvororučno
3-zv.	= trozvuk
4-zv.	= četvorozvuk
5-zv.	= petorozvuk
Runski brojevi I-VII	= stupnjevi ljestvice, 3-zvuici odn. 4-zvuici tih stupnjeva.

S u m m a r y

The criteria for deciding which works to include in this paper are rather generous; the author has included all compositions whose authors are known, or supposed, to have been natives of Dubrovnik, or to have lived there for any considerable period of time. She has dealt not only with music undoubtedly written for the piano, but also with compositions where there is only a probability, or even a possibility, that they were meant for the piano. The material dealt with covers just over 200 pages of sheet music, mostly handwritten, and ranges over a period of about 120-130 years starting in the middle of the eighteenth century. Eight authors and two unsigned collections of dances have been considered.

The paper offers very scanty biographical data (only a few dates) and it almost exclusively centres upon the music itself, using an analytical and critical approach to the form, style, harmony, melody, the pianistic realization and other elements of each individual work. A closer look at Dubrovnik compositions for the piano shows that less attention was paid to music than to the other arts. All the piano music is on a more or less amateur level. Some progress in piano technique can be seen if the later works are compared with the earlier ones, but there is a parallel weakening of musical quality. The most interesting in his rich and charming melodic invention was L. Sorkočević, who wrote in the transition period between baroque and classical, while more than a hundred years later L. Bizzarro wrote romanticized, sentimental drawing-room music.

Dubrovnik piano music is very poor in harmonic and rhythmic devices and also in form. We shall accordingly find no fugue or minuet in this (necessarily incomplete) collection of music. On the other hand a considerable number of these works deserve to be published, after greater or lesser revisions. Although all this music was only on the fringe of European musical life, still it is often valuable and interesting for its musical essence. It is also a precious document of continued musical practice in Dubrovnik, a city which has made such great contributions to the culture of its country.

