NOTNA RUKOPISNA KNJIGA JULIJANE ERDÖDY-DRAŠKOVIĆ IZ 1779. GODINE

LADISLAV ŠABAN

Bosanska 11, 41000 Zagreb

UDK: 786.2 HAYDN, J., VANHAL, J. K., PLEYEL, I.

Izvorni znanstveni članak
Primljeno: 15. IX 1982.
Prihvaćeno: 1. X 1982.

U Arhivu Hrvatske među starim notnim rukopisima u Kuhačevoj ostavštini čuva se tvrdouvezana rukopisna notna knjiga, napisana 1779. za groficu Julijanu Erdödy, rođenu Drašković. Pretežno sadrži klavirske skladbe Franza Josepha Haydna (1732—1809), Jana Křtitela Vaňhala (1739—1813) i Ignaza Josepha Pleyela (1757—1831).

Već na prvi se pogled po sadržaju vidi da knjiga ima određenu namjenu koja je diktirala izbor komada: to je mali priručnik klavirske literature namijenjen glazbenoj razonodi dame iz visokog društvenog sloja, koja je bila vješta glasoviračica.

Koliko mi je poznato, prvi je tu knjigu spomenuo Vinko Žganec (1950)[1] u prikazu Kuhačeve literarno-muzičke ostavštine koja je pohranjena u Arhivu Hrvatske; na njen se sadržaj nije posebno osvrnuo.

Malo zatim, te se zbirke rane klavirske literature iz razdoblja klasike dotakla i Branka Antić u svom diplomskom radu o klavirskoj muzici u Hrvatskoj (1955),[2] ne ulazeći u neku dublju analizu sadržaja ili identifikaciju brojnih anonimnih skladbi.

Taj svezak spominje i zaslužni istraživač prošlosti Varaždina Krešimir Filić u svom djelu *Glazbeni život Varaždina* (1972),[3] ali i on samo usputno, zabilježivši ga više kao povijesni podatak nego kao značajan spomenik glazbene kulture. Kod tumačenja ličnosti vlasnice knjige Julijane Erdödy-Drašković potkrala mu se mala pogreška kad ju je zamijenio s Julijanom Drašković-Erdödy (1847—1901) koja je živjela stotinu godina kasnije i bavila se slikarstvom.

[1] Vinko Žganec, Kuhačeva literarno-muzička ostavština, *Muzička revija*, 1—2, Zagreb 1950, 144—5, gdje našu rukopisnu knjigu opisuje ovako: »Oveća knjiga, u kojoj se nalaze razne glasovirske kompozicije, većim dijelom Menuetti, a na koju je Kuhač nalijepio list od šurjaka Šrabeca, u kojem piše, da je on tu knjigu pronašao negdje u Križevcima, i da je bila vlasništvo grofice Erdödi. To se vidi i iz natpisa na koricama, gdje je označena godina 1779.«

[2] Branka Antić, *Bilješke o klavirskoj muzici u Hrvatskoj.* — Diplomska radnja, Zagreb 1956, rukopis u knjižnici Muz. akademije u Zagrebu, sign. D—52, 40—42.

[3] Krešimir Filić, *Glazbeni život Varaždina*, Varaždin 1972, 59.

Tog sam se rukopisa u nekoliko navrata dotakao i ja, pretežno ipak samo u općem kulturnopovijesnom kontekstu ili s obzirom na određeni tematski kompleks koji sam obrađivao.[4]

Tek po izlasku iz tiska svih triju svezaka opsežnog Hobokenova tematskog kataloga Haydnova stvaranja[5] bilo je moguće ne samo identificirati autorstvo u knjizi upisanih njegovih (inače nepotpisanih) popijevki nego i utvrditi pravu važnost toga rukopisa kao muzikološki vrijednog dopunskog izvora za kronologiju nekih Haydnovih opusa, ali i kao važnog poredbenog materijala za odnosne izvorne tekstove. U tome leži posebna muzikološka vrijednost prijepisa u toj knjizi.

U istoj će mjeri biti taj rukopis važan i za tematske kataloge kompozicija Vaňhala i Pleyela, koji ili još nisu u tisku u cijelosti objavljeni ili se izrađuju. Nedostatak tih tematskih kataloga nužno još uvijek nameće neke ograde u vezi s konačnom atribucijom u ovom svesku njihovim imenima potpisanih ili nepotpisanih kompozicija kao i vremenom njihova postanka.

Svi su me ti momenti potaknuli da se konačno temeljito pozabavim tim rukopisom i objavim rezultate svojih istraživanja. Jubilej 250-godišnjice Haydnova rođenja prikladan je povod za to, pa će to ujedno biti prilog prikazu ranog izvođenja Haydnove glazbe u Hrvatskoj i njenom širenju na tada još krajnjim granicama kulturne Evrope. Ako već majstor sâm — koliko je poznato — nije nikada boravio u Hrvatskoj, taj rukopis nedvojbeno dokazuje da su posredne veze s njime i te kako postojale, zahvaljujući vjerojatno velikim dijelom tijesnim rodbinskim vezama nekih naših velikaških obitelji s dvorom u Esterházu. S druge pak strane od važnosti je i posrednička uloga koju su odigrali na tom putu glazbene razmjene muzičari kapele (ili točnije kapelâ) obitelji Erdödy, gdje se u prvom redu ističe mladi Ignaz Pleyel, dugogodišnji učenik Josepha Haydna, Erdödyjev stipendist i potom kapelnik njegove kapele, uz Haydna kasnije jedna od najpopularnijih ličnosti među skladateljima zadnjih desetljeća 18. stoljeća, koji je bio i mogući sastavljač te knjige, a možda i pisar najvećeg dijela tekstova, čije javljanje u našem rukopisu nerijetko prije prvog objavljivanja u tisku govori o direktnim vezama s praizvorom — s radnim stolom Josepha Haydna.

Pitanja koja se s time u vezi postavljaju predmet su ovog prikaza.

* * *

[4] Ladislav Šaban, Glazba u dvorovima Draškovića u 18. stoljeću, *Kaj*, 1972/11, 37—39. — Isti, Glazbene mogućnosti Varaždina u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća, *Rad* JAZU, knj. 337, 1978, 186. — Isti, Glazbena kultura u varaždinskoj okolici u 17. i 18. stoljeću, u: *Glazbena baština naroda i narodnosti Jugoslavije od 16. do 18. stoljeća*, I, Zagreb 1980, 47—48.

[5] Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, sv. I (1957), II (1971), III (1978).

Iz povijesti rukopisa

O porijeklu rukopisne knjige Julijane Erdödy-Drašković (u daljem citiranju: E—D) govori pismo Franje Šrabeca (1858—1905), Kuhačeva šurjaka po prvoj ženi Mariji (1851—1874), koje je pismo sam Kuhač ulijepio na unutrašnju stranu korica. To pismo glasi:

Ludbreg, 21. IV 1895.

Dragi šogore i mila Micika![6]

Primite naročito Vi i svi skupa srdačnu hvalu na liepom dočeku, a naročito što ste nas na kolodvoru oprostili, jer nam je to vrlo ugodilo a osobito mojoj Reziki.

Došav u Križevce naišao sam na privitu kajdovnu knjigu pak pošto je bila vlasnost Grofice Erdody (sic!) iz god. 1779 kako se iz naslova knjige vidi, to će možda ista knjiga imati kakove važnosti za Tvoju sbirku što bi me vrlo veselilo.

Ob istoj knjizi ne znam drugo nego da Ti ju poklanja Marija Furlan supruga pok. umir. kr. žup. nadšumara Jakoba Furlana koji je tu knjigu među ostalimi kupio kod dražbe pok. Zdenčaja vlastelina u Vel. Ravenu kod Križevaca.

Ako bi ta knjiga imala za Tebe vriednost onda bih Te liepo molio da mi pišeš u koliko je od vriednosti ta knjiga za Tvoju sbirku odnosno možda za narodnu glasbu, jer me to interesira.

Ljubeći majkici Zuna[7] ruke i sve Vas u duhu ljubeći i nadajući se skorom Vašem dolasku

ostajemo uviek Vaši
Rezika i Fran

Iz navedenog je pisma vidljivo da se Šrabec na proputovanju zadržao u Križevcima i tu kod Marije, udove umirovljenog županijskog nadšumara Jakoba Furlana našao i za Kuhača dobio našu notnu knjigu. O porijeklu te knjige saznaje se samo to da ju je Furlan nabavio prilikom dražbe ostavštine iza (Nikole?) Zdenčaja u Velikom Ravenu gdje su Zdenčajevi posjedovali imanje. Ne saznaje se kako je knjiga dospjela u ruke Zdenčajevih, ali jamačno ili iz posjeda Sidonije Erdödy u Gornjoj Rijeci ili pak neposredno iz dvorca Rudolfa Erdödyja u Novom Marofu. Svi ti dvorci leže u okolici Varaždina.

Kuhačev je odgovor na to pismo prilično porazan i za njegove neke stavove vrlo karakterističan, pa ga donosim:[8]

[6] To su Franjo Ksaver Kuhač (1834—1911) i Micika-Marija Zuna (1859—1936), Kuhačeva druga žena.

[7] To je Terezija Zuna (1829—1877), supruga Miroslava Zune (1826—1888), direktora tvornice duhana u Zagrebu.

[8] Korespondencija Franje Kuhača u Arhivu Hrvatske, sv. X, 85.

Franji Šrabecu
sudbenom pristavu u Ludbregu [Zagreb], 29. IV 1895.

Dragi Francek!

Tvoju sam pošiljku primio. S prvime sam mislio da si možda u brzini anektirao Matekove gaće, papuče ili šta slično, pa da ih sada u škatulji natrag pošalješ. Ali kada otvorih paket, evo Ti starih nota.

Hvala ti lijepa na dobroj nakani obogatiti moj arkiv, ali ti stvari ne vriede s glasbenog gledišta ništa. Iste Pleyelove sonate i menuete imao sam i u štampi, ali sam ih se nedavno riešio, jer to staro švabsko zveketanje nije za ništa. Jedina vriednost poslane mi svezke mogla bi biti, da imamo dokaza, kako su njekoč velikaši tobož divljih Hrvata glasbu njegovali. U tu svrhu uvrstit ću tu knjigu u moj arkiv.

Da bi Ti mogao naći sličnu knjigu od Zrinjskoga, Frankopana ili od još starijih hrvatskih aristokrata, pa ma i od plebejaca one dobe, tada bi njezina historička vriednost još veća bila. Deder traži malo! Možda bi što našao u Podravini!

(. . .) Tvoj stari
Franjo

Kad se zna koliko je Kuhač bio netrpeljiv prema glazbi Nijemaca, onda je shvatljiv taj tako kategorički odrečan i dosta nekritičan njegov sud. Već zato jer su njemačke, za njega te stvari »ne vriede ništa«, za njega je ta glazba »staro švabsko zveketanje«, pa tu knjigu jamačno ne bi bio smatrao vrijednom da je sačuva da nije na etiketi bilo imena hrvatskih velikaških obitelji. Odlučio je ipak knjigu sačuvati, da mu kojom prilikom posluži kao dokaz »kako su njekoč velikaši tobože divljih Hrvata glasbu njegovali«, a nipošto zbog njezine glazbene vrijednosti.

Iz Kuhačeva je pisma vidljiva njegova averzija prema njemačkoj glazbi do te mjere da se u prvi čas nije ni potrudio da malo bolje razmisli o autorima. Čini se da je to nešto kasnije ipak bar donekle učinio, jer se među građom za njegov muzički leksikon u arhivu JAZU nalazi listić o tom rukopisu pod natuknicom N. N.[9] sa slijedećim tekstom:

N.N. Musikalisches Schlagbüchlein für die Gräfin (Mari)ane Erdödy und die Gräfin Draskovich 1779.[10]

Zbirka raznih glasovirskih komada i njemačkih popievaka, sabrane i prepisane od glasbenog učitelja grofice Erdödyjeve i Draškovićeve.[11] Sudim da je neke komade te sbirke, kod kojih nije naznačeno ime komponiste, dotični učitelj komponovao. Glasovirski je slog pisan modernim kajdama na pet crta uz diskantni i basov ključ.

Zbirka je vezana, no fali prva i druga stranica. Evo sadržaj zbirke: Sieben Menuette (prva i druga fali). — Andante. — Njemačka

[9] Franjo Šaver Kuhač, *Biografski i muzikografski slovnik* (rukopisna građa), arhiv JAZU, listić pod sign. N 137.

[10] Taj je tekst s etikete netočno pročitan, o čemu kasnije.

[11] Kako je tekst na etiketi mjestimično potpuno izblijedio i postao nečitljiv, Kuhač je iz onoga što je mogao razabrati nastojao dokučiti smisao napisa i, ako mu se učinilo da je uspio pročitati, tintom tekst »pojačao«, odnosno »ispravio«. Tako je omaškom od jedne osobe učinio dvije.

popievka »Entfernt von Gram und Sorgen«, za sopran uz glasovir. — Njem. popievka »Und hörst du kleine Phylis nicht«, za sopran uz glasovir. — Divertimento od Ignaza Pleyela. — La Carte del Scholare,[12] Thema sa 10 variacija. — Menuet. — Sonata u Ce duru. — Sonata u Ef duru. — Divertimento od Ignaza Pleyel-a. — Sonata u G duru od Vanhal-a (van Hall, rodio se u Češkoj god. 1739). — Divertimento od Jos. »Hayden«-a. — Thema sa 11 variacija. — Sonata in G. — Andante od Ign. Pleyel-a. — Adagio. — Tri njem. popievke: »Sollt ich voller Sorg und Pein«, »Filt (možda Flieht?) ihr Scheefer aus den Gründen«,[13] »Hier auf mein armes Herz«,[14] za jedno grlo uz glasovir. — Adagio. —

Rukopis u mene. Njemačke popievke odaju tadašnju gotovo smiešnu sentimentalnost njemačka jezika.

Iz tog se opisa vidi da je Kuhač kasnije ipak malo bolje razgledao rukopis, iako je naveo imena autora samo tamo gdje su u rukopisu bila naznačena; drugdje autore nije identificirao. Ipak, »iste Pleyelove sonate i menuete« on nije nikako mogao posjedovati već neka druga Pleyelova djela, jer osim svega jedne u rukopisu E—D sadržane Pleyelove skladbe niti jedna od ostalih nije tiskom objavljena, pa je stoga ni Kuhač nije mogao posjedovati (ta jedna skladba je prerada stavka Pleyelove simfonije, kako se može utvrditi po tematskom katalogu Rite Benton).[15] Menueti pak sadržani u rukopisu E—D nisu Pleyelovi nego većinom Haydnovi. Začuđuje da Kuhač bar zadnji menuet nije prepoznao kao stavak iz Haydnove sonate u G duru (Hob. XVI : 27), koja i danas spada među najpoznatije njegove sonate i stalan je dio instruktivnog repertoara muzičkih škola.

Dragocjena ova rukopisna knjiga čuva se u Kuhačevoj zbirci u drvenoj, danas već jako trošnoj, kutiji na kojoj se nalazi natpis »Starine II« uz redni broj XXI. Prema najnovijem popisu građe u Kuhačevoj ostavštini rukopis nosi signaturu 53-II-16, kut. 21.[16]

Tvrdoukoričeni svezak dosta istrošenog polukožnog uveza (položeni format vel. 23 × 31 cm) nosi još originalnu papirnu, nekad bijelu etiketu, izrezanu u obliku grba, čiji je tintom pisani tekst na više mjesta do te mjere izblijedio da je jedva ili nikako čitljiv. Kuhač je ono što je mislio da može pročitati ili odgonetnuti tintom naknadno »pojačao«, što često nije bilo točno, dovodeći ga — kao i kasnije obrađivače — do pogrešnog čitanja i tumačenja. Primjenom posebne tehnike snimanja kao i uz pomoć ultraljubičaste svjetiljke, uspjelo mi je napokon pročitati nečitljiva mjesta kao i ono što je napisano ispod Kuhačevih pogrešnih »retuša«. Zahvaljujući tim postupcima rekonstruiran je izvorni tekst ovako (v. sl. 1):

[12] Naslov je krivo pročitan, ima glasiti: Il Maestro e lo Scholare.

[13] Oba puta krivo pročitano; ima biti: Eilt ihr Schäfer aus den Gründen.

[14] Krivo čitanje, ima biti: Hör' auf mein armes Herz.

[15] Usp. Rita Benton, *Pleyel-Thematic Catalogue,* Pendragon Press, New York 1977.

[16] Na tom je rukopisu Kuhač još pribilježio: »N. N. rodio se oko 1750. možda u Zagrebu, glasbeni učitelj i glasbotvorac.« Netočnost tih podataka vidjet će se iz kasnijih izlaganja.

Musikalisches Schlag / Büchlein der hochge- / bohrnen Gräfin / Julian(n)e Erdödy geboh- / (renen) Gräfin Draskovich / Warasdin den 3ten April / im jahr unsern Heils / 1779.

U prijevodu:

Glazbena knjižica za sviranje visokorođene grofice Julijane Erdödy rođene grofice Drašković, Varaždin dne 3ga travnja u godini našeg Spasa 1779.

Obitelj Erdödy-Drašković i glazba

Obitelji Erdödy i Drašković idu uz Zrinske i Frankopane (osobito nakon njihova izumrća) u red najmoćnijih i najuglednijih velikaških porodica u Hrvatskoj.

Iako porijeklom mađarska obitelj, grofovi Erdödy stječu 1517. u Hrvatskoj ogromne posjede koje im je namro stric kardinal Toma Bakač. Te su posjede zadržali do kraja 19, a neke čak do tridesetih godina ovoga stoljeća. Njihovi su posjedi (u Hrvatskoj): vlastelinstvo Jastrebarsko s Kerestincem, Lipovcem, Okićem i Samoborom, čitava Moslavina s Kutinom i Popovačom, zatim u Zagorju veliko vlastelinstvo Cesargrad nad Sutlom, s nizom manjih posjeda i dvoraca. Krajem 16. stoljeća dobivaju ženidbom i nasljedstvom Alapićeve posjede u Turopolju, odmah početkom 17. stoljeća grad Varaždin i nasljednu čast velikog župana i kapetana varaždinske županije, a krajem istog stoljeća nasljeđuju kraj Varaždina veliko imanje Batthyányja — vlastelinstvo Grebengrad—Novi Marof, gdje podižu reprezentativni dvorac. Konačno, u 18. stoljeću kupuju u okolici Varaždina daljnje posjede (Belu, Ivanec, Banjske dvore) i grade prostranu palaču u Varaždinu (danas Dom JNA). Ovdje su navedeni samo njihovi posjedi u Hrvatskoj, dok su još znatno veće posjede posjedovali u Mađarskoj, Slovačkoj i Austriji. Ta je obitelj Hrvatskoj dala pet banova i čitav niz najviših crkvenih i svjetovnih civilnih i vojnih ličnosti.

Obitelj Drašković ide u red najstarijih hrvatskih velikaških obitelji, za čije se pretke zna već od 13. stoljeća. Starinom potječu iz okolice Knina i Like, ali pritisnuti nadiranjem Turaka napuštaju svoju postojbinu, prelaze u gornju Hrvatsku i 1572. postaju vlasnici grada i posjeda Trakošćana (držali su ga do 1945). Ženidbom, nasljedstvom ili kupnjom dolaze do daljih brojnih posjeda u Hrvatskoj, Mađarskoj i Štajerskoj. U 18. stoljeću obitelj Drašković osim reprezentativnih palača u Varaždinu i Zagrebu posjeduje samo u Hrvatskoj slijedeće posjede: u varaždinskoj županiji Trakošćan, Klenovnik, Vinicu, Opeku, Zelendvor i Komar; u križevačkoj županiji Veliki i Mali Bukovec te Hraščinu i nešto kasnije Bisag; u zagrebačkoj županiji Božjakovinu s Dugim Selom, Brezovicu, Steničnjak, Rečicu kao i niz manjih posjeda. I ta je moćna i ugledna obitelj dala Hrvatskoj 4 bana te mnoštvo visokih i najviših crkvenih, političkih i vojnih ličnosti.

Vlasnica naše rukopisne knjige Julijana Drašković (rođ. oko 1747, umrla oko 1784) (sl. 2) bila je kćerka poznatog u sedmogodišnjem ratu

proslavljenog generala Josipa Kazimira Draškovića (1716—1765) i Suzane Malatinszky (1715—1789). Prema Krčeliću[17] Julijana se udala početkom 1766. za Leopolda (I) Erdödyja (1740—1770),[18] sina banskog namjesnika u Hrvatskoj Ludovika (I) (1694—1753). Iz tog je braka u Varaždinu rođen sin Franjo (1768)[19], koji je doskora umro. Skoro zatim (najkasnije 1774)[20] ponovo se udala za Leopoldova mlađeg brata Ladislava (III) Erdödyja (1746—1786) (sl. 3), s kojim više nije imala djece. Umrla je vjerojatno oko 1784, jer se Ladislav već iduće godine oženio s Agatom groficom Schilfried, s kojom je imao sina Jurja (VII) (1785—1859), koji će postati nastavljač loze Ludovikove. Jer treći sin Ludovika, a najmlađi brat Leopolda i Ladislava Ludovik (II) Erdödy (1749—1794) (sl. 4) nije imao sinova.[21]

[17] O Leopoldovoj ženidbi s Julijanom Drašković v. Baltazar Adam Krčelić, *Annuae ili Historija 1748—1767*, Hrvatski latinisti br. 3, JAZU, Zagreb 1952, 514.

[18] Podaci o Leopoldovoj smrti u genealogijama u Arhivu Hrvatske nisu točni. Naprotiv u matici umrlih župe sv. Nikole u Varaždinu stoji da je preminuo tamo 8. rujna 1770. i sahranjen u franjevačkoj crkvi. Da je Julijana 1770. doista udovica slijedi iz upisa njenog komornika ili dvorskog, Paula Paucknera, u isusovačku bratovštinu B. D. Marije, gdje stoji: »Paulus Pauckhner Cammerdiener bey S. Gräfl. Gnaden Julianna Draskovich verwittibten Gräfin v. Leopold Erdödy, den 4. November 1770« (Knjiga bratovštine u zbirci Muzeja grada Varaždina, br. 32).

[19] Matice krštenih sv. Nikole u Varaždinu bilježe da je 12. XII 1768. krštен Franjo Leopold Josip Ladislav Ivan Nep. Pius, sin grofa Leopolda Erdödyja i Julijane Drašković, a kumovao je ban Franjo Nadasdy, drugi muž Julijanine majke Suzane Malatinszky.

[20] U matici krštenih sv. Nikole nalazimo da je 1775. Julijana kumovala na krstu jednog djeteta zajedno sa svojim mužem Ladislavom.

[21] U Povijesnom muzeju Hrvatske u Zagrebu čuvaju se portreti triju od ličnosti obitelji Erdödy koje se spominju u ovom radu. *Julijanu Erdödy-Drašković* (sl. 2) prikazao je bečki slikar Johann Michael Millitz kao mladu živahnu ženu u koroti. Prema tome imala bi biti slikana odmah po udaji, dok je još žalovala za svojim ocem Josipom Kazimirom Draškovićem. Međutim, to opovrgava godina ubilježena na portretu 1778. Kako se slika nalazila u dvorcu Trakošćanu, dakle dolazi iz posjeda Draškovića, moguće je da se tu radi o replici 1766. načinjenog portreta, ako je autor prvoga bio Millitz, ili pak o kopiji ranijeg portreta koji je izradio 1778. Millitz. Original se jamačno nalazio negdje u posjedu obitelji Erdödy, možda u Novom Marofu, odakle je 1922. ili 1923. odnesen u Mađarsku (nije poznato da li se sačuvao). — Drugi je portret njezina drugog muža *Ladislava (III) Erdödyja* (sl. 3), koji prikazuje velikaša u jednostavnijoj, reklo bi se svagdanjoj odjeći onoga vremena bez ikakvih odličja ili drugih znakova časti. Taj mladi čovjek produhovljena lica, intelektualac, dokazano boravi često na svojim imanjima u Hrvatskoj, osobito u Novom Marofu kraj Varaždina, što se vidi iz različitih zapisa u matičnim knjigama župe Mađarevo (pod tu župu spada Novi Marof), gdje Ladislav kao pokrovitelj župe postavlja novog župnika, a tu se spominju i različiti ljudi za koje se izričito kaže da su njegovi namještenici. — Treći portret prikazuje mlađeg Ladislavljeva brata *Ludovika (II) Erdödyja* (sl. 4) odjevena u svečanu velikašku odjeću, dok se na stolu nalaze simboli njegovih funkcija i zanimanja: komornički ključ (nosio je čast kraljevskog komornika), violina (u znak njegova bavljenja glazbom) i knjiga (očito je bio vrlo obrazovan i veliki prijatelj knjige). Obje te slike kopije su vrsno izrađenih originalnih portreta koji su se nalazili u posjedu obitelji negdje u Mađarskoj ili Austriji, odnosno Češkoj. Te su se kopije nalazile u dvorcu Erdödyjevih u Jastrebarskom, odakle su kasnije dospjele u muzej u Zagrebu. (Za podatke zahvaljujem, a jednako i fotografije, dr Marijani Schneider, višem kustosu Povijesnog muzeja i nedvojbeno našem najboljem poznavaocu povijesnih portreta u Hrvatskoj.)

Značajno je da je upravo ta grana obitelji Erdödy sve do početka tridesetih godina našeg stoljeća držala posjede Novi Marof (blizu Varaždina) i Jastrebarsko. Iz te je, napokon, novomarofske loze Ludovikove potekla i kasnije poznata slikarica Julijana Erdödy (1847—1901), koja je bila udata za Ivana Draškovića, a bila je unuka Ladislavova sina Jurja.

U povijesti glazbe značajna je uloga nekih članova obitelji Erdödy kao promicatelja glazbe, glazbenog života i kao mecena niza muzičkih umjetnika i skladatelja.

Prvi muž Julijane Drašković Leopold (II) Erdödy umro je vrlo mlad, star svega trideset godina, pa vjerojatno zbog toga nije stigao u javnom životu Hrvatske zauzeti neko istaknutije mjesto, koje bi mu inače prema pravima i ugledu obitelji pripadalo.[21a] Kao najstariji sin Ludovikov preuzeo je upravu bogatih obiteljskih posjeda u Hrvatskoj (naravno uz one u Ugarskoj) kao i palaču u Varaždinu, u kojem se gradu od 1766. dalje ponajviše zadržavao i gdje je 1770. umro. Ipak, nije poznato da li je već on imao svoju kapelu, ali je vrlo vjerojatno.

Naprotiv, za oba njegova mlađa brata, Ladislava i Ludovika, podaci su o njihovom bavljenju glazbom vrlo bogati. Ladislav (III) Erdödy preuzeo je po smrti svoga brata Leopolda upravu obiteljskih imanja, zbog čega i on najviše boravi u Hrvatskoj, ali i u Beču, gdje je umro.[22] Kao glava obitelji nakon smrti svog starijeg brata, Ladislav postaje nasljedni veliki župan Varaždinske županije i nasljedni kapetan grada i tvrđave Varaždina. Kao osoba povjerenja carskog dvora postaje doskora predsjednik uprave nad svim školama u Hrvatskoj, a 1777. postaje i veliki župan križevačke županije. Njegova instalacija održana je 20. svibnja iste godine u Križevcima na vrlo svečani način, kojom su prilikom muzičari združene Ladislavove i Ludovikove, dakle bratove, kapele izveli u križevačkoj crkvi svečanu misu s Te Deumom, na večer pak održali su za uzvanike a vjerojatno i viđenije građane koncertnu priredbu (zaista spomena vrijedna priredba u tom gradu!), a svirali su i za vrijeme svečane večere.[22a]

Zanimljivo je, i za tadašnje prilike i vrijeme vrlo karakteristično, da su oba brata kao slobodoumni ljudi pripadali jozefinskoj masoneriji. Ladislav od 1772. pripada masonskoj loži u Varaždinu, u koju se upisuju i njegovi ljudi, tako dvorski, tajnik, upravitelj staja, zatim njegovih šest

[21a] Krčelić (o. c., 1. c.) pomalo nazlobno zapisuje: »Grof Leopold Erdödy de Monyorokörek, sin pokojnoga grofa Ludovika, banskog namjesnika, koji je umro u Zagrebu 1753. g., bijaše se u studenom prošle godine (1765, op. L. Š.) vratio iz Beča, pa, bilo zapostavljen ili nesposoban, sklopi u Varaždinu, najviše nastojanjem grofa bana (to je Franjo Nadasdy) brak s Julijanom, kćeri generala (Josipa Kazimira) Draškovića i Suzane Malatinski, tako da se udajom te kćeri nešto popravilo stanje obitelji Draškovićeve žene.« Autor ovdje aludira na porijeklo Suzane Malatinski, koja je bila plemićkog roda ali ne i dovoljno ugledne obitelji kao što su bili Draškovići, pa je to naišlo na negativnu društvenu kritiku.

[22] Herbert Seifert, Die Verbindungen der Familie Erdödy zur Musik, *Haydn-Jahrbuch*, 10, Wien 1978, 151—152.

[22a] *Ibidem.*

lakaja (to su po svoj prilici glazbenici) i jedan hornist.[22b] U strašnom varaždinskom požaru 1776. postradala je i njegova palača, pa je neko vrijeme jamačno živio u svom dvorcu u Novom Marofu.

Ladislav je spadao u red velikaša koji su podržavali Mozarta. Njegovo se ime nalazi na popisu pretplatnika triju koncerata koje je Mozart prvih mjeseci 1784. godine priredio u Beču uz silan odaziv publike, na kojima je majstor izvodio svoja najnovija djela i sam nastupao kao virtuoz na klaviru izvodeći svoje klavirske koncerte.[23]

Dvije godine po Ladislavovoj smrti (1788) u Beču su u dobrotvorne svrhe putem dražbe javno rasprodavane njegove brojne muzikalije (spominje se nekoliko stotina simfonija, končertina, koncerata, kvinteta, kvarteta, partiture njemačkih i talijanskih opera, oratorija, misa i dr.) te niz instrumenata (2 violine, 2 basseta, 1 čelo, 1 viola, 4 šumska roga, 1 klavir i jedna posve nova [staklena] harmonika). Od posebnog je značenja da su se među tim muzikalijama nalazili ne samo rukopisi mnogih vrlo poznatih skladatelja nego i četiri partiture Haydnovih opera.[23a] Prema tome bi se moglo zaključiti da su njegovi glazbenici povremeno izvodili i opere a ne samo instrumentalnu glazbu.

Ladislavov mecenatski odnos prema Ignazu Pleyelu ušao je u povijest i već je spomenut. Grof je za Pleyelovu izobrazbu tijekom pet godina (1772—1777) Josephu Haydnu plaćao tada visok honorar od 100 lujdora godišnje. Za čitavo to vrijeme Pleyel je živio u Haydnovoj kući, kod njega imao stran i hranu, gdje mu je bilo tako dobro da je grof od zadovoljstva majstoru poklonio povrh ugovorenog honorara još i jednu kočiju s dva konja.[23b] Poslije završenog naukovanja kod Haydna Pleyel postaje kapelnik Ladislavove kapele, ali ga grof još i dalje podupire u njegovu razvitku i šalje u Italiju na usavršavanje. U znak zahvalnosti svom dobročinitelju Pleyel posvećuje svoj opus 1 (6 kvarteta), za čiji je tisak vjerojatno grof također dao sredstva. Izuzetna pak grofova velikodušnost vidljiva je i po tome što je već 1783. dopustio Pleyelu da kao slobodan umjetnik željan slave i svijeta napusti njegovu službu, premda je za njegovo školovanje bio toliko potrošio, pa je Pleyel otišao u Francusku gdje je kasnije postigao svjetsku slavu.

Sve do sada nije se moglo sa sigurnošću utvrditi koji je član obitelji Erdödy bio mecena Jana Křtitela Vaňhala. Zna se da mu je za njegovih boravaka u Italiji 1769. i 1771. jedan grof Erdödy dao preporučna pisma, a valjda i novčanu pomoć. Kako je Vaňhal doskora živčano obolio, Erdödy ga je pozvao na ladanje gdje je živio i oporavljao se na njegovim posjedima u Mađarskoj i Hrvatskoj (!) i po grofovoj narudžbi skladao brojne crkvene skladbe (jednu veliku pasiju-oratorij, brojne mise, litanije,

[22b] Seifert preuzima taj podatak iz djela Ludwiga Abafija, *Geschichte der Freimaurerei in Österreich-Ungarn*, 3, Budapest 1893, 344. i dalje.

[23] W. A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, III, Kassel 1963, 306, pismo br. 780.

[23a] H. Seifert, 1. c.

[23b] *Ibid.*

motete, arije i dr.).[23c] Taj grof Erdödy može biti samo Ladislav, što indirektno potvrđuje i niz Vaňhalovih sačuvanih skladbi (među kojima i jedan autograf) u samostanu uršulinki u Varaždinu, koje su datirane između 1773. i 1780., na što je već ranije Krešimir Filić ukazao.[24]

Osim Ignaza Pleyela u grofovoj su se kapeli nalazila i dva njegova brata, Franjo[25] i Ivan,[26] a grofov je muzičar bio i poznati violinski virtuoz Nicolò Mestrino (1748—1789), ranije u Esterhazyjevoj kapeli.[27] Imena ostalih članova Ladislavove kapele na žalost nisu poznata.

Značajna je bila i kapela Ladislavova mlađeg brata Ludovika (II) i poznata po vrsnim muzičarima koje je grof preuzeo iz raspuštenih kapela kneza Filipa Batthyányja i grofa Grassalkovića.[28] Njegov je bio i vrsni mladi flautist André, o kojemu Leopold Mozart piše svome sinu Wolfgangu u Beč,[29] navodeći da je mladić kod Erdödyja vrlo dobro plaćen, ima godišnju plaću od 150 forinti, k tomu daljnjih 50 forinti za odjeću, besplatan stan, hranu, ogrjev, rasvjetu i drugo. Tako dobre uvjete imao je malo tko.

Orkestar grofa Ludovika istakao se u Križevcima na svečanoj instalaciji brata Ladislava kao velikog župana, kako je spomenuto. Čini se da je Ludovik bio naročit ljubitelj komorne glazbe jer je sam svirao violinu, sudeći po njegovom portretu, i sudjelovao kod izvođenja.

Treći Erdödy koji se istaknuo kao naročit ljubitelj glazbe bio je Ivan Nepomuk (III) (1723—1789) — ne valja ga zamijeniti s banom Ivanom Nepomukom (IV) (1733—1806) — a bio je posjednik imanja Hlochovca (Gálgocz, Freistadtl) kraj Bratislave. Osim što je i on držao svoju vlastitu kapelu, on je od 1785. u Bratislavi financirao tijekom više sezona čitavu opernu družinu s orkestrom od 20 članova, s kojima je razonodio tamošnju aristokraciju, a povremeno priređivao i javne koncerte. Repertoar tih opernih sezona ukazuje na neobičnu ažurnost, jer se izvode djela često

[23c] *Ibid.* — Seifert crpi podatak iz Gerberova leksikona i djela G. J. Dlabacža, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen...*, 3, 1815, 326.

[24] K. Filić, *op. cit.* — Također usp. članak M. Poštolke: *Jan Křtitel Vanhal* u *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (dalje *MGG*), 13, Kassel 1966, stup. 1255—56.

[25] Seifert, *op. cit.*, l.c.

[26] Sigurno se u grofovoj službi nalazio i stariji Ignazov brat Johann Pleyel (1751—1811), za kojega je iz arhivskih izvora poznato da se 1776. u Varaždinu natjecao za mjesto gradskog orguljaša, da je na audiciji pokazao vrsnu stručnu spremu i da je posjedovao izvrsne preporuke pa mu je mjesto dodijeljeno, no on ga ipak nije prihvatio jer mu magistrat nije odobrio i mjesto gradskog učitelja, što je bio tražio, jamačno u želji da postigne veći dohodak (usp. Filić, *op. cit.*, str. 53). Dvanaest godina kasnije (1788) on se u Varaždinu vjenčao, a iste je godine imenovan nastavnikom glazbe na zagrebačkoj normalnoj školi, gdje se otvarao odjel za glazbenu izobrazbu pučkih učitelja i orguljaša (usp. L. Šaban, Glazbene mogućnosti Varaždina, 186). Pleyel ostaje u Zagrebu do smrti 17. VI 1811. U matici umrlih sv. Marka u Zagrebu (fol. 191v) piše da je bio oko 60 godina star, pa se prema tome rodio oko 1751. godine.

[27] Seifert, *op. cit.*

[28] Seifert, *op. cit.* — Usp. također članak *Adel* istoga autora u djelu R. Flotzinger-G. Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, II, Wien 1959, 135.

[29] Mozart, *Briefe*... III, 492, pismo br. 923.

svega nekoliko mjeseci nakon praizvedbe u Beču.[30] Bogati muzički arhiv koji se čuvao u Hlochovcu u zadnjem je ratu velikim dijelom propao.[31]

I Nepomukov sin Josip (II) Erdödy (1754—1824) nastavio je očevim stopama, držao je vlastiti kvartet za kojega je kod Haydna za svotu od 100 dukata naručio poznatih šest kvarteta op. 76, među kojima se nalazi znameniti *Kaiserquartett*.[32] Taj isti Erdödy gradi 1804. u Hlochovcu zasebnu malu kazališnu zgradu koja još postoji, u kojoj se održavaju predstave i muzičke priredbe.[33]

Čini se da je i ban Ivan Nepomuk (IV) Erdödy imao svoju kapelu ili se poslužio kapelom kojeg od svojih srodnika, možda onom već spomenutog Ladislavova brata Ludovika (II). Jer za svoju je instalaciju kao bana mjeseca svibnja 1790. odlučio prirediti tijekom tri dana različite glazbene priredbe: prvog dana jednu kazališnu predstavu s pjevanjem, zatim društvene domjenke s glazbom i konačno jednu javnu muzikalnu akademiju trećega dana. Pojedinosti o tim priredbama nisu na žalost poznate.[33a] Kako u to vrijeme na zagrebačkom Gradecu više nema isusovaca koji su imali svoje glazbenike, ne vidim tko bi drugi osim Erdödyjevih muzičara bio u stanju toliko raznovrsnih glazbenih priredbi održati u malo dana. Dakako, ne treba isključiti mogućnost da je za kazališnu priredbu grof dozvao neku kazališnu družinu ili je angažirao ukoliko je baš tu gostovala. No svirku u palači i na javnoj akademiji mogli su dati samo grofovi muzičari.

Iz grane pak bana Ivana Nepomuka (IV) Erdödyja potječe sin Petar (V), čija je žena u glazbenoj povijesti poznata Beethovenova prijateljica Ana-Marija Niczky (1779—1837), kojoj je majstor posvetio svoja dva trija op. 97 i dvije sonate za čelo op. 102.[34] Iz te banske loze potječe i sjajna zvijezda naše narodne opere Sidonija Erdödy-Rubido (1819—1884), koja je bila banova praunuka (od njegova sina Aleksandra i unuka Karla).

Konačno nije samo slučajnost da je tajnik jednog grofa Erdödyja bio vrsni muzičar i pravnik Juraj Wisner-Morgenstern, koji je službujući kod njega došao u Hrvatsku i tu ostao postavši utemeljitelj glazbenog života u Zagrebu i jedan od osnivača Hrvatskog glazbenog zavoda.

Sredinom 18. stoljeća neke velikaške obitelji, među kojima i Draškovići i, osobito, Erdödy, vrše jak utjecaj na razvitak društvenog i kulturnog života u Hrvatskoj, što su neki suvremenici (Krčelić, Oršić) nerijetko oštro kritizirali. Po uzoru na život vladajuće klase u ostalim dijelovima Evrope prije francuske revolucije, te obitelji unose u do tada još

[30] Zdenko Nováček, *Hudobne rezidencie na západnom Slovensku*. Bratislava 1971, 34—35.

[31] Nováček, *op. cit.*, 1. c.

[32] Hoboken, I, 434, komentari.

[33] Nováček, *op. cit.*, 1. c.

[33a] Janko Barlè, Muzičke priredbe u Zagrebu za instalacije bana Ivana Erdödyja 1790. *Sveta Cecilija*, Zagreb 1937, str. 148.

[34] Artur Schneider, Neostvaren boravak Beethovenov u Hrvatskoj, separat iz *Svete Cecilije*, 1942, passim.

vrlo konzervativnu i patrijarhalnu Hrvatsku svoje stečene društvene navike, s njima raskoš i rastrošnost, iako s druge strane baš tim svojim staleškim prohtjevima izvanredno obogaćuju našu kulturnu baštinu. O tom svjedoče ne samo Draškovićeve i Erdödyjeve reprezentativne palače u Varaždinu i Zagrebu, njihovi prostrani dvorci koji idu među najveće i najljepše koji postoje u gornjoj Hrvatskoj, već oni kao feudalni pokrovitelji brojnih župnih crkvi na svojim posjedima obnavljaju ili grade iz temelja mnoge crkvene zgrade i kapele, za njih nabavljaju kvalitetne umjetnine, slike, predmete potrebne bogoslužju, vrsne orgulje, uresuju ih freskama, uređuju okoliš, postavljaju kipove na mostove i stupove a ne samo u svoje perivoje. Inventari njihovih dvoraca prave su riznice umjetnosti, obiteljski portreti koje naručuju idu među najbolja umjetnička djela koja posjedujemo. Danas sačuvani inventar Draškovićeva dvorca u gradu Trakošćanu samo je mali dio tog golemog kulturnog blaga i bogatstva koje se gomilalo i čuvalo po tim njihovim obitavalištima. A gdje je sve ono što je u nedavnoj prošlosti propalo ili razneseno!

Posve je razumljivo da u takvu kontekstu nije ni glazba mogla ostati po strani, to više što su ti velikaši, izgleda, bili iskonski muzikalni. Iako se baš od te njihove glazbene djelatnosti najmanje sačuvalo, svjedoči i to malo, kao ova naša knjiga, na primjer, o izuzetno visokom nivou njihove glazbene kulture, o njihovu ukusu kao i velikom razumijevanju visokih vrednota u ovoj grani umjetnosti.

To će, uostalom, potvrditi i analiza rukopisne knjige koju upravo obrađujemo.

Opis rukopisa

Rukopisna knjiga E—D ima danas 81 list jer je prvi list istrgnut ili ispao. Originalna paginacija tintom počinje sa str. 3. i teče do str. 115, dalju je paginaciju olovkom do str. 164 stavio Kuhač. Rukopis je inače potpuno očuvan, bez obzira što su još u doba pisanja istrgnuta daljnja 4 lista; sam tekst nije zbog toga stradao.

Papir — Sastav knjige je jedinstven, vodeni znakovi odaju talijanski papir, koji se u to vrijeme vrlo mnogo upotrebljava, a dokazuju da su svi listovi papira iz iste manufakture, dakle izrađeni i uvezani istovremeno. Vodeni znak pokazuje 3 mala polumjeseca koji se umanjuju slijeva nadesno, uz koje stoji i oznaka REAL. Kontramarka je FGP i W. Prema Gertraut Haberkamp[35] papir FGP ili samo GP potječe iz mletačke manufakture koja je djelovala od oko 1770. do oko 1789. Oznaka W nije toliko bitna, ali je autorica spominje u varijanti pod br. 67 koju inače na našem papiru ne susrećemo, iako i taj drugi papir potječe iz istog vremena. Prema tome starost se papira u svakom slučaju poklapa s godinom pisanja knjige.

Struktura svežnjića — Knjiga je izrađena uvezom 21 svežnjića od po 4 lista svaki, osim jednoga (šestoga) koji ima 6 listova. Pomnim je pre-

[35] Gertraut Haberkamp, *Die Musikhandschrifte der Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Bibliothek Schloss Hartburg,* München 1976, 249—250, znakovi br. 21.

gledom utvrđeno da svi svežnjići nisu potpuni, što dopušta neke korisne zaključke. Tako se u 17. svežnjiću vidi da je jedan list izderan još u doba pisanja rukopisa, jer je bio zabunom preskočen a mogao se bez štete po notne tekstove odstraniti. U 20. svežnjiću otrgnuta su dva lista jer su bili kod pisanja vjerojatno pokvareni. U 21. svežnjiću manjka jedan list na kojem se morao nalaziti upis dionice Seconda još jedne dodatne varijacije za Haydnovu skladbu *Il Maestro e lo Scholare* (br. 4 u našem svesku), čija je dionica Prima sačuvana na str. 159. Samo je nekoliko strana ostalo neispisano. Evo pregleda tih svežnjića:

1.	3 lista (prvi nedostaje),	danas strana 3—8
2.	4 lista	danas strana 9—16 (zadnja strana prazna)
3.	4 lista	danas strana 17—24
4.	4 lista	danas strana 25—32
5.	4 lista	danas strana 33—40
6.	4 lista	danas strana 41—52
7.	4 lista	danas strana 53—60
8.	4 lista	danas strana 61—68
9.	4 lista	danas strana 69—76
10.	4 lista	danas strana 77—84
11.	4 lista	danas strana 85—92
12.	4 lista	danas strana 93—100
13.	4 lista	danas strana 101—108
14.	4 lista	danas strana 109—116
15.	4 lista	danas strana 117—124
16.	3 lista (zadnji istrgnut)	danas strana 125—130
17.	4 lista	danas strana 131—138 (strana 138 prazna)
18.	4 lista	danas strana 139—146 (strana 139/140 prazne)
19.	4 lista	danas strana 147—154
20.	2 lista (dva istrgnuta)	danas strana 155—158 (ispisana prva strana, druga započeta, treća prazna, četvrta započeta)
21.	3 lista (jedan list istrgnut)	danas strana 159—164

Na svakom je listu izvučeno po osam redova crtovlja akoladom povezanih u četiri para, crte su izvučene jednakom tintom i istim crtalom, što dokazuje da su svi notni papiri izrađeni odjednom. Razmak među pojedinim redovima crtovlja iznosi 14 mm; razmak između crtovnih parova nije veći, nego jednak.

Širina samog crtovlja iznosi 11 mm, a razmaci među pojedinim crtama ukazuju na jedva zamjetne nepravilnosti (iznose otprilike 3—2,5——3—2,5 ili 3—2,5—2,5—3 mm).

Parove redaka povezuju akolade, ali taktne crte nikada nisu izvučene kroz oba reda skroz, već su ispisane uvijek u svakom redu zasebno. Isto vrijedi i za završetke stavaka ili odsjeka, pa su znakovi završavanja stavljeni u svakom retku zasebno a nikad naskroz. Tekstovi su upisani pažljivo, skoro kaligrafski, jasno čitljivo i pretežno guščjim perom.

Pažljiva su ispitivanja pokazala da su notni tekstovi pisani prije uvezivanja svežnjića u knjigu, a ne obratno, što se vidi po nekim stranicama kod kojih je uvez podrezao manje dijelove već napisanog teksta ili brojki. Tako je na str. 17. odrezan dio brojke u paginaciji, na strani 27. dio teksta, na strani 34. dio početnog slova V, a na strani 35. završni dio zadnjeg takta.

Ova je konstatacija osobito važna jer omogućava približnu dataciju pisanja najmanje prvih 115 stranica. Naime, na etiketi je upisan datum 3. travnja 1779, koji je stavljen sigurno kad je uvez bio već gotov ili čak nešto kasnije, nikako ranije. To opet dopušta zaključak da su svi tekstovi ove knjige zapisani prije mjeseca travnja 1779, bez obzira što ih je pisalo više ruku. Ako se prihvati da su ti pisari kućni muzičari grofa Erdödyja koji su u knjigu upisivali što im je bilo naređeno, onda upisi različitih ruku ne moraju imati nikakva utjecaja na naknadno pomicanje godine upisa, ona može ostati kako je zapisana na etiketi. Kad bismo ipak dopustili da je bilo upisa i nakon travnja 1779, onda je zadnja granica postavljena smrću grofice Julijane Drašković, tj. prije 1784. godine.

Pisari — Rukopis sadrži 20 skladbi (nemaju svojih rednih brojeva), od kojih je 14 za klavir dvoručno, 1 četveroručno i 5 popijevki za glas i klavir. Te su skladbe upisivala č e t i r i različita pisara, kojima za sada ne znamo imena, stoga sam ih nazvao pisarima A, B, C i D.

Pregled sadržaja po pisarima

redni broj (naš)	pisar	strana	autor, djelo
1	A	3—10	7 Menuetta (br. 3—7)
2		11—12	Anonim, Andante grazioso
3	D	13	/J. Haydn/, Entfernt von Gram, Hob. XXVIa : 10
4		14—15	/J. Haydn/, Und hörst du, Hob. XXVIa : 1
5	A	17—19	I. Pleyel, Divertimento in G
6		20—47	/J. Haydn/, Il Maestro . . . , Hob. XVIIa : 1
7		48—61	/J. K. Vaňhal/, (I) Sonata in C
8		62—75	/J. K. Vaňhal/, (II) Sonata in F
9		76—87	I. Pleyel, Divertimento in F
10		88—99	J. K. Vaňhal, (V) Sonata in G



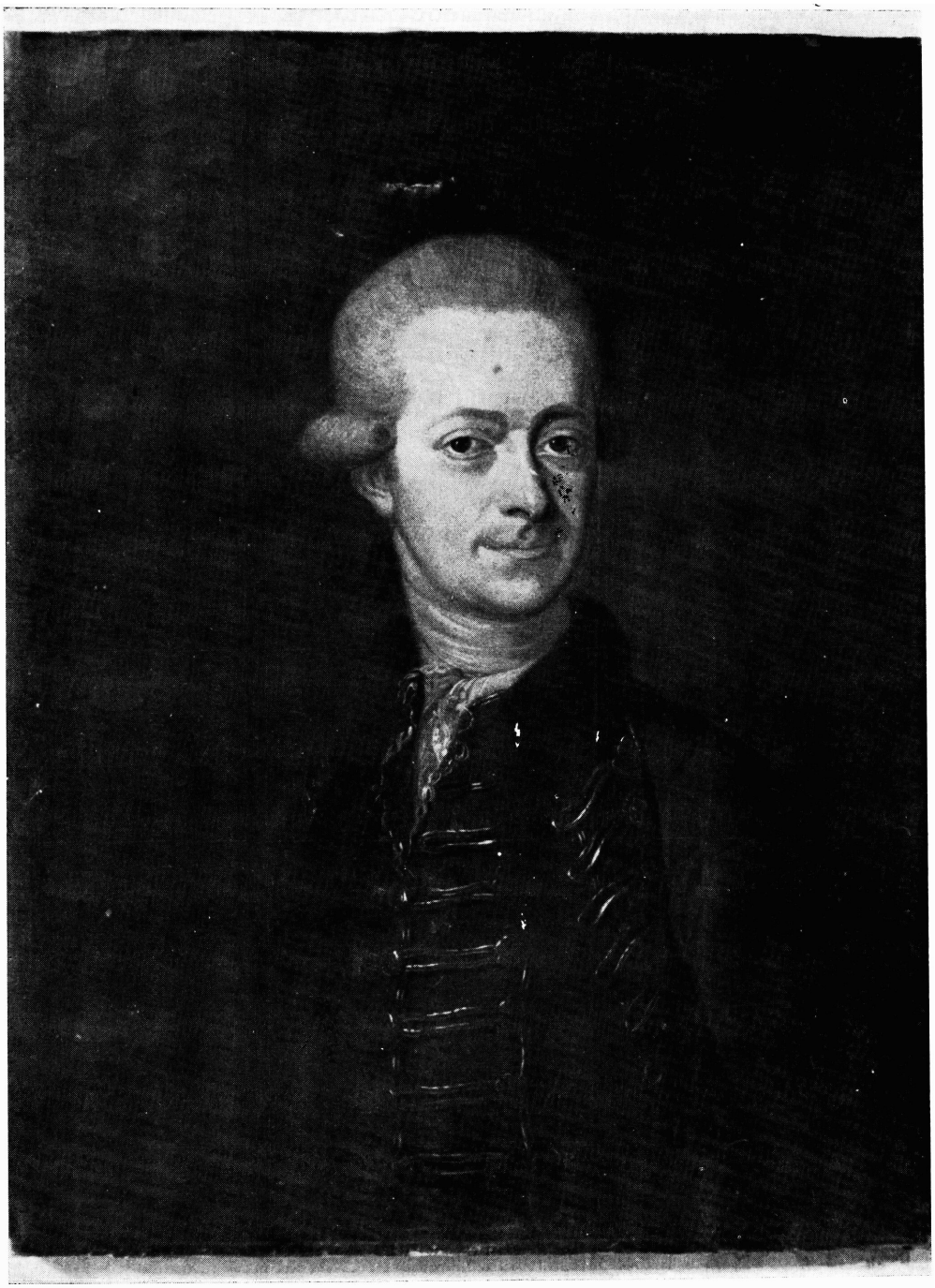
Sl. 1: Naslovna etiketa s korica rukopisne knjige



Sl. 2: Portret Julijane Erdödy rođene Drašković (o. 1747 — o. 1784); slikao Johann Michael Millitz u Beču 1778. (vl. Povijesni muzej Hrvatske)



Sl. 3: Portret Ladislava (III) Erdödyja (1746—1786), kopija izrađena u prošlom stoljeću (vl. Povijesni muzej Hrvatske)



Sl. 4: Portret Ludovika (II) Erdödyja (1749—1794), kopija izrađena u prošlom stoljeću (vl. Povijesni muzej Hrvatske)



Sl. 5: Početak Pleyelova *Divertimenta* s potpisom (?) autora (pisar A)



Sl. 6: Skica 11. varijacije na str. 159. rukopisa



Sl. 7: Prvi sačuvani menuet (pisar A)



Sl. 8: Joseph Haydn, *Die Verlassene,* Hob. XXVIa : 5, na str. 154. rukopisa (pisar D)

redni broj (naš)	pisar	strana	autor, djelo
11		100—115	J. Haydn, Divertimento in G, Hob. XVI : 27
12	B	116—128	/J. Haydn/, 12 varijacija in Es, Hob. XVII : 3
13	A_1	129—143	Anonim, Sonata in G
14		144—145	I. Pleyel, Andante in C, Bent. 140/II
15	C	146—147	I. Pleyel, Adagio in B, Bent. 261/III
19		148—149	Anonim, Andante in a
17	D	150—151	/J. Haydn/, Sollt ich voller Sorg, Hob. XXVIa : 6
18		152—153	/J. Haydn/, Eilt ihr Schäfer, Hob. XXVIa : 8
16		154—155	/J. Haydn/, Hör auf mein armes Herz, Hob. XXVIa : 5
20	A	160—163	Anonim, Adagio in F

Iz tog pregleda izlazi slijedeće:

— pisar A (A_1) upisao je 12 brojeva ili 127 stranica
— pisar B upisao je 1 broj ili 13 stranica
— pisar C upisao je 2 broja ili 4 stranice
— pisar D upisao je 5 brojeva ili 9 stranica

— Neispisanih je ili pokvarenih strana 5 (str. 16, 156—159)
— Skice: jedna na str. 159. (fali Secondo), druga na str. 164.

Pisar A

Čini se da je u početku bilo samo njemu povjereno pisanje knjige, a možda i izbor komada. On je sâm u jednom dahu ispisao prvih 115 stranica (kasniji umetak na str. 11—13. ne uzimamo u obzir). On je upisao: 7 menueta, Haydnove varijacije za klavir četveroručno *Il Maestro,* njegovu čitavu sonatu pod nazivom Divertimento, tri Vaňhalove sonate, dva Pleyelova Divertimenta i jedan Andante po svoj prilici istog skladatelja. Njegov je i upis Adagio neutvrđenog autora na kraju knjige. Po svoj prilici on je i pisar A_1 sa još jednom sonatom, čini se također Vaňhala, i jednim Andante I. Pleyela. U svemu dakle 12 djela sa 127 stranice teksta.

Pretežna identičnost ali i razlike između rukopisa pisara A i A_1 primoravaju nas da se pobliže pozabavimo opisom njihovih osebina, jer rukopisi ostalih pisara dovoljno se međusobno razlikuju i ne treba detaljnog opisivanja.

Sve što je pisar A pisao do 115 strane (dotle seže njegova paginacija a tada prestaje) nedvojbeno je pisano prije uveza, dakle prije travnja 1779. Pisao je uvijek guščjim perom, čvrstim potezom, lijepo i čitko; kaligrafiranje slova u naslovima ili oznakama tempa pokazuju očitu sklonost baroknom kovrčanju sa širokim zamahom krivulja. Evo nekoliko karakteristika tog rukopisa.

Ključevi. — B a s o v ključ uvijek je napisan u obrnutom smjeru od danas uobičajenog načina pa nalikuje na veliko slovo C s jako uvinuta oba kraja slova; dvije energične podeblje ali kratke crte stoje vodoravno iznad i ispod četvrte crte umjesto inače uobičajenih točaka. — D i s k a n t o v (sopranov) ključ namijenjen je desnoj ruci (u čitavom svesku niti jednom ne dolazi violinski ključ, koji u tekstovima počinje prevladavati tek krajem 18. stoljeća). Taj ključ sastoji se najprije od triju okomitih po prilici jednako udaljenih crta koje pri dnu sijeku tri vodoravne odnosno blago ukošene crte, ali tako da je najdonja obuhvatila sve tri crte spuštajući se na kraju malo ukoso na desnoj strani, dok su ostale dvije više crte paralelne, ali sijeku samo drugu i treću okomitu crtu, omeđujući tako najdonju crtu crtovlja.

Završni znakovi. — Drugi element koji često najbolje otkriva individualne sklonosti pisara jesu završni znakovi na kraju stavka ili skladbe. Kod pisara A možemo razlikovati p e t varijanti kojima je osnovica ipak zajednička, a to su dvije tanke okomite crte, dosta tijesno priljubljene, koje sijeku svih pet crta crtovlja. Na njih se odozdo i odozgo nadograđuju dalji dekorativni elementi. O d o z d o: a) oštro započeti poveći luk uspinje se desno i zaustavlja tek iznad crtovlja, sve u jednom elegantnom potezu; b) donji početni dio nije oštar poput šiljka kao kod modela a), već je polukružno zaobljen, krećući najprije naniže u smjeru nalijevo, zatim se uzdiže uzlazno koso i skreće udesno, po polovici visine siječe obje okomite crte i završava zavijutkom iznad crtovlja; c) taj se znak ponavlja u biti kao kod predašnjeg znaka, samo što se uzlazna crta sada pretvara u široku zavojitu spiralu, koja nadilazi gornji rub međe i završava širokim zavojitim potezom nalijevo, opisujući puževu kućicu; taj znak sada nalikuje, gledano u cjelini, na veliko slovo S napisano obrnuto; znak d) i e) dvije su dosta srodne varijante lika b) sa zasebno pridodane dvije kraće kose crte koje sijeku obje uspravne linije međe u potezu slijeva nadesno uzlazno. — O d o z g o: gornji je završetak međe pretežno ukrašen »kapom« koju čini kružno presavinuta »vrpca« s opuštenim izdašnim krakovima, iako ima više modifikacija ovog ornamenta: krakovi su često nejednake duljine, desni se obično spušta dublje od lijevoga i pada na kraju zaobljen dosta duboko; lijevi je krak nešto kraći, katkad vrlo kratak ili čak posve izostavljen. Nerijetko se susreće i treća varijanta, tj. da se donji i gornji »ures« svojim zavojitim krakovima dekorativno isprepletu, što daje vrlo lijepu arabesku.

Ostale manje osebine rukopisa. — Znak za r e p e t i c i j u uvijek označuju umjesto obligatnih točaka dvije, tri ili čak četiri kraće koso uzlazne debele crte (ne točke) i stoje ispred i iza međe. — N o t e imaju jasno pisane debele okrugle glavice, tanke okomite vratove (kod četvrtinki i manjih vrijednosti obično izlaze točno iz sredine glavice ili desno od nje, kod polovinki uvijek samo s desne strane); kod kraćih trajanja, ako nizovi nota uzlaze, rebro obično siječe dio vratova dok kod silaznih slijedova rebro uredno dodiruje rubove vratova i ne siječe ih. — Način pisanja a k c i d e n a t a također je dosta karakterističan, osobito pisanje snizilica,

ali ipak ne toliko koliko ono što smo gore istaknuli. Slično vrijedi i za pisanje pauza, brojki kod oznaka mjere, izgled slova kod oznaka tempa i tako dalje.

Pisar A_1

Pero, duktus, osebine pisanja nota, akcidenata, pauza i slova potpuno odgovara načinu pisanja pisara A — osim pisanja basova ključa i završnog znaka. B a s o v je ključ kod pisara A_1 u osnovi sušta protivnost načinu kojim piše pisar A. Taj se ključ može rastaviti na tri osnovna elementa: a) početak je uvijek nalik o b r n u t o m pisanju slova C, koje je usto razlomljeno u dva prostorna dijela: gornji dio je polukrug, kraći od donjega i samo se blago nadvisuje u prostor iznad četvrte crte, dok je donji dio energična ulijevo, daleko izvan isturena kosa crta, počinjući od treće crte crtovlja silazno; b) drugi je element tanka (jedna!) okomita crta koja dijeli prvi dio znaka od trećeg elementa, koji se sastoji c) od dviju točaka iznad i ispod četvrte crte crtovlja, koje su točke ovdje u stvari nalik izduženim krupnim ali kratkim potezima, koje stavlja i pisar A, kako je ranije opisano. Prema tome samo su prva dva elementa različita u pisanju pisara A i A_1.

Z a v r š n i je znak u osnovi sastavljen od već poznatih i kod pisara A opisanih dviju okomitih crta među, koje kod pisara A_1 spiralno obavija dvostruko povučena krivulja obrnuto pisanog slova S, završavajući gore i dolje s dvije gusto uvinute puževe kućice.

Premda su oba ranije opisana znaka dosljedno provedena u obje, ovdje na str. 129—145. upisane kompozicije, ipak su svi ostali elementi u tolikoj mjeri identični s načinom kojim piše pisar A da sam sklon držati da se tu ipak radi o jednom te istom pisaru, iako se služi malim varijantama pisanja. No takve se stvari susreću i kod drugih rukopisa.

Pisar B

Taj je pisar prepisao samo jednu skladbu, Haydnove varijacije u Es duru Hob. XVII : 3 (u knjizi E—D str. 116—128). Taj je rukopis toliko karakterističan i u svim znakovima zamjetljivo različit od drugih rukopisa, jednako tako i duktus, da se nikako ne bi mogao zamijeniti s bilo kojim drugim pisarom ovoga sveska. Zbog toga nije potrebno da se upuštamo u detaljno opisivanje svih osebina, jer u svesku više nema nekih srodnijih rukopisa koji bi to iziskivali, kao što je bilo u slučaju pisara A i A_1.

Pisar C

Upisao je samo dva kraća stavka (str. 146—149). Voli oštrije pero, duktus je ponešto uglat, pedantan. Karakterističan je b a s o v ključ, koji je u svom kružnom dijelu uvijek vrlo sitan, započinje na četvrtoj crti i završava jačom točkom u praznini ispod četvrte crte, tako da čini skoro potpunu kružnicu, koja na svom putu ne dotiče ni petu niti treću crtu

crtovlja; obje obavezne točke na kraju ključa samo j e d n a tanka uspravna crta dijeli od prednjeg kružnog dijela. — Z a v r š n i znak nalikuje tipu a) opisanom kod pisara A, ali mu je pridodana kitnjasta kosa uzlazna vitica koja ima samo pojačanu dekorativnu funkciju.

Dosta je karakterističan način kojim pisar C piše brojku 4 kod mjera, karakterističan je i znak F (kod oznake forte F je tanak i dosta veliki znak kojemu je po sredini upisano malo slovo s, što ne susrećemo kod ostalih pisara). Iako je pisar C dosta srodan načinu kojim piše pisar D, ipak mislim da postoji više elemenata koji ih razlikuju i dijele nego je to bio slučaj kod pisara A i A_1. Mislim stoga da pisare C i D ne bi trebalo poistovjetiti.

Pisar D

On je upisao samo svih pet popijevki Josepha Haydna pa se može uzeti kao sigurno da su te popijevke odjednom upisane, iako na različitim mjestima (prve tri na str. 152—155, dvije pak na str. 13—15, o čemu poslije). I on upotrebljava oštro tanko pero, po čemu je srodan pisaru C. Njemu dosta nalikuje način pisanja b a s o v a ključa, iako pisar D uvijek stavlja d v i j e okomite razdjelne crte, a ne samo jednu, kako je rečeno za pisara C. Dok je akolada kod pisara C u središtu vitice uvijek šiljata, kod pisara D ona je kružno ublažena, nalik presavijenoj vrpci. Brojka 4 u mjeri znatno je uglatija nego kod pisara C, znak F (forte) jednostavniji, uobičajen, dok je završni znak priprosta tanka dvostruka međa — znak bez fantazije, trezven i svrsishodan. Čitav rukopis djeluje čisto, uredno i ponešto — dosadno.

Već je rečeno da sve pisare knjige E—D treba tražiti u krugu glazbenika Erdödyjeve kapele, a ne izvan njega. Kako su sve muzikalije iz kućnog arhiva poslije grofove smrti rasprodane u Beču i potom im se izgubio trag, to se jamačno nikada neće moći utvrditi imena naših pisara.

Tek jedan zanimljivi element u jednom slučaju ulijeva izvjesnu nadu da saznamo ime jednoga od četvorice pisara. Na str. 17. (sl. 5) upisan je »Diverdimento« Ignaza Pley(e)la. Ako pomnije pogledamo kako je napisano ime Pleyl, uočit ćemo na kraju ispod imena nešto kao završni »čvor«, kakvim se nekad običavalo završiti potpis. Takav se »čvor« u ovoj knjizi više ne ponavlja kod bilo kojega od prezimena autora, pa tako ni kod imena Pleyl, premda ga ista ruka pisara A piše još nekoliko puta. Ne možemo se oteti utisku da nas taj znak podsjeća na nekada uobičajeno završavanje potpisa formulom mp (manu propria = vlastitom rukom). Tom se formulom običavalo ovjeriti ili potvrditi autentičnost vlastitog potpisa. Ako se taj neobičan »čvor« smije protumačiti kao mp, onda je mladi Pleyel time dao do znanja da je on autor svoje skladbe, da ju je sam upisao, a time opet otkriva da je on pisar A ovoga sveska. Tu pretpostavku nisam, na žalost, kadar i dokazati jer mi nedostaju poredbeni materijali, osobito iz najmlađih Pleyelovih dana. Osim toga, Pleyel, ako je on pisar A, morao je za ženu svog poslodavca pisati vrlo čitko, skoro kaligrafski, pa se taj rukopis nipošto neće moći usporediti s njegovim kurzivom. Taj će kurziv

biti svakako mnogo ispisaniji, to više ako se zna da je Pleyel bio jedan od najplodnijih skladatelja svog vremena; pisao je lako (i nekritično) i neshvatljivo mnogo. Možda će primjer njegova kurziva biti ona dodatna varijacija za *Il Maestro,* ubilježena na str. 159. ovoga rukopisa (v. sl. 6), o čemu će još biti govora.

Kad bi se doista moglo dokazati da je Pleyel pisar A, onda automatski dobivamo odgovor i objašnjenje za čitav niz pitanja koja ovaj svezak postavlja. Stoga mislim da tu mogućnost ne bi trebalo ispustiti, možda se jednom uspije dobiti siguran odgovor.

Glazbeni sadržaj

Rukopis sadrži pretežno klavirske skladbe te pet popijevki za glas i klavir, ukupno 20 brojeva (numeracija moja). Preostaje i nekoliko stranica s krivo započetim upisima ili skicama ili ima takvih koje su ostale neispisane. Već letimični pregled sadržaja pokazuje da knjiga nije imala instruktivnu namjenu već praktičnu.[36]

Odsutnost određene koncepcije pokazuje redoslijed upisanih djela koje je upisao pisar A na prvih 115 stranica, koji je kao prvi imao odriješene ruke u pogledu određivanja redoslijeda, pa ga je mogao i drugačije usmjeriti. Kod izbora građe odlučivali su praktični ciljevi — trebalo je sastaviti mali priručni zbornik klavirske literature, namijenjen razbibrigi i zabavi muzikalne velikašice na koju je knjiga naslovljena. Ima tu zato kraćih samostalnih komada, ali i cjelovitih cikličkih skladbi većih razmjera. Kod redoslijeda nije odlučivao progresivni porast teškoća (po čemu bi bila vidljiva instruktivna svrha), nego su sva djela približno jednake težine, primjerena tehničkim mogućnostima jednog bolje obrazovanog pijanista amatera onoga vremena.

Kraći komadi stoje na početku, pa i prve višestavačne skladbe imadu kraće stavke. Nakon toga se redaju složenije skladbe (sonate, varijacije, divertimenti). Blok većih opusa počinje zapravo na str. 20, pa su prvo veliko djelo Haydnove varijacije za četiri ruke (tada još vrlo rijetka literatura!) pod naslovom *Il Maestro e lo Scholare* (str. 20—41), dvije Vaňhalove sonate (str. 48—75), Pleyelov veći Divertimento — zapravo sonata (str. 76—87), ponovo jedna Vaňhalova sonata (88—99), Haydnova sonata in G pod nazivom Divertimento (100—115); zatim slijede Haydnove varijacije za klavir solo (116—128) te opet jedna, vjerojatno Vaňhalova, sonata (129—137).

Blok koji slijedi nakon toga kao da više nema određene koncepcije u pogledu sadržaja: upisuju se dva samostalna Pleyelova stavka (144—

[36] L. Šaban, Poduka klavira u Varaždinu 1792. godine, *Muzika, škola i društvo,* Zagreb 1968, 149—153. — Poznato je da stare instruktivne knjige nisu bile onako sistematski koncipirane poput naših početničkih škola za klavir, gdje se sistematski raspoređuje građa od osnovnih vježbi za prste pa progresivnim redom težine i tehničko-muzikalnih problema do sviranja cjelovitih malih stavaka, već su odmah počinjale s lakim plesovima ili malim stavcima, ali je u cjelini ipak osjetljiv neki smišljeni porast teškoća.

—147), kao i treći anonimnog autora (148—149), zatim pet Haydnovih popijevki (str. 150—155. i 13—15) te jedan samostalni stavak nepoznatog skladatelja (160—163).

Naslov na etiketi u potpunosti odgovara sadržaju i namjeni knjige: »Schlagbüchlein« znači knjigu za sviranje.

[1.] *Sedam menueta*, str. 1—10, pisar A. — Menuet je u 18. stoljeću najpopularniji i zacijelo najkarakterističniji ples, jednako prisutan na pučkim, velikaškim ili dvorskim plesovima kao i u komornoj glazbi, simfoniji i na koncertnom podiju. Običan »pučki« menuet, plesni, ima jednostavnu, dosta shematiziranu formu od 8 + 8 taktova; onaj drugi, umjetnički, razrađeniji je i formalno slobodniji, često čak vrlo slobodan.

U instruktivnim starim rukopisnim knjižicama menueti su obično posve jednostavni i lako je moguće da su se mogli upotrijebiti za sviranje, odnosno vježbu, ali i za ples, ako bi društvo poželjelo da zapleše. Za menuete knjige E—D to se ne može reći, oni očito nemaju svrhu da služe plesu nego izvođenju.

Već je rečeno da prvi list rukopisa nedostaje, ili je ispao ili je istrgnut. Samo pretpostavljamo da je na prvoj stranici mogao biti naznačen autor tih menueta, ali to nije sigurno, pa ni obavezno, kako se vidi po mnogim drugim skladbama ovog rukopisa gdje nema naznake imena autora.

Prema Hobokenovu popisu do sada nije zabilježen neki Haydnov ciklus od sedam menueta, što ipak ne mora značiti da nije mogao ranije postojati. Pregledamo li kod Hobokena registrirane cikluse, vidjet ćemo najčešće da ima po 6 ili 12 menueta, ali ih ima i po 10, 14, 16, 18 i 24, dakle s parnim brojevima; no ima i neparnih, npr. 13 (čak dva puta), ali i pojedinačnih. Čini se da ne bi bilo ozbiljnijih zapreka pretpostavci da je mogao postojati i neki niz od sedam menueta (taj se broj inače u to vrijeme vrlo često susreće kod mnogih skladatelja), ali je to mogao biti i neobvezatni niz menueta koji možda nisu ni bili zamišljeni kao jedna cjelina, pa čak nije nemoguće da ih je pisar A složio po svom izboru.

Između pet od sedam menueta koji su sačuvani u ovom svesku tri su dokazano Haydnovi i preuzeti su u njegove sonate dok ostala dva menueta ne nalazimo nigdje: nema ih među 203 menueta u Haydnovim plesnim ciklusima, nema ih ni u ostalim cikličkim formama (sonate, komorna glazba, simfonije, divertimenti i sl.). Nehotice se nameće pitanje jesu li uopće ti naši, u Hobokenu neregistrirani menueti Haydnovi ili tuđi.

Nastojali smo ih pronaći među djelima Pleyela i Vaňhala kao Haydnu najbližih suvremenika i skladatelja, koji uz to stoje neposredno u vezi s obitelji Erdödy i s našom rukopisnom knjigom. U objavljenom tematskom katalogu Pleyelovih djela tih menueta nema, dakle nisu registrirani među njegovim tiskanim djelima, dok potpuni Vaňhalov tematski katalog još nije objavljen. Obratio sam se dru Jitřenki Peškovoj, direktorici muzičke biblioteke (odjela) Državne knjižnice Klementinum u Pragu, gdje se nalazi centralna kartoteka s incipitima svih rukopisa koji se nalaze u češkim knjižnicama — uzalud, naših menueta nema. Obratio sam se i dru A. Weinmannu u Beč s istim pitanjem, no rezultat je i tu bio negativan.

Preostaje za sada samo analiza tih menueta, čiji bi rezultat mogao dati odgovor o Haydnovu autorstvu. Ovih nekoliko napomena trebalo je uvodno kazati prije nego otpočnemo s prikazom menueta iz rukopisa E—D.

Menuetto 3^{tio} in F, str. 3, pisar A (sl. 7).[36a] —

1.



Klasična trodijelna forma od tri puta po osam taktova s jednostavnim harmonijskim planom T—D—T. Prikladna lijepa melodika nosi pravi karakter menueta, pratnja nije posve šablonska već karakteristična za razdoblje klasike, koji ćemo model još često susretati u ovom svesku, pa i u menuetu br. 5 ove zbirke kao i u mnogim Haydnovim djelima. Pažnju zaslužuje završna formula prvog (t. 7) i drugog (t. 22—23) dijela, gdje se javljaju triole rastavljenih trozvuka. Premda pojavu mjestimičnih triola u menuetima neki smatraju čestom i karakterističnom crtom u stvaranju različitih bečkih pretklasičara,[37] tim se elementima vrlo rado služi i Haydn. Susrećemo ih u menuetima našeg rukopisa još dva puta: jednom u sedmom menuetu koji je nedvojbeno Haydnov (t. 23, 32, 39—40), a drugi put u menuetu br. 4 (t. 7 i 17), za kojega ne znamo pouzdano je li njegov.

Analiza menueta br. 3 pokazuje da ne bi trebalo sumnjati u Haydnovo autorstvo iako nije u Hobokenu registriran.

Menuetto 4to in B, str. 4—5, pisar A (sl. 8). —

2.



Po fakturi taj je menuet znatno primitivniji od pređašnjega, upadljiva je stereotipna pratnja u razlomljenim triolama u lijevoj kao i dosta skromna i nezanimljiva melodika u desnoj ruci, pa to na prvi pogled može pobuditi sumnju u Haydnovo autorstvo. Ipak, analognih mjesta nalazimo i u Haydnovu stvaranju, osobito iz ranijeg razdoblja. Kao primjer navest

3.



[36a] Svi incipiti u ovom prikazu transponirani su iz diskantovog ključa originala u violinski kakvim se danas služimo.

[37] Bettina Wackernagel, *Joseph Haydns frühe Klaviersonaten*, Tutzing 1975, poglavlje o menuetima, 139—151.

ću početak teme njegovih ranih varijacija u G duru (Hob. XVII : 2), koje su skladane prije 1771. godine (prema Chr. Landon čak oko 1765), dakle u vrijeme kada su vjerojatno mogli nastati i ovi menueti ili bar oni raniji. Faktura našeg menueta i teme varijacija su napadno analogne: melodika u četvrtinkama, stereotipne triole u pratnji; analogija bi se našlo i u tretiranju harmonijskih sljedova, osobito na početku drugog dijela. Još više ohrabruje formalno rješenje drugoga dijela (shema 4 + 6 taktova umjesto stereotipnih 8 + 8) i njegov početak u subdominanti umjesto u očekivanoj dominanti, s postupnim vraćanjem pomoću sekvence na dominantu i natrag u toniku. To su ipak male zanimljivosti što podsjećaju na Haydna koji rado izbjegava svaku šablonu. Možda je slučaj, ali nije bez važnosti, da tu, menuet do menueta, susrećemo doslovno iste triole o kojima smo govorili u odnosu na raniji menuet.

Taj je menuet nedvojbeno najslabiji u nizu naših menueta i mogao bi biti u najboljem slučaju neki vrlo rani Haydnov rad ako pozovemo u pomoć analogije na koje smo ukazali u majstorovu stvaranju. Inače bi taj menuet trebalo smatrati tuđim pokušajem pisanja u Haydnovu duhu.

Menuetto 5^to in B, Hob. XVI : 43^II, str. 6, pisar A. —



Taj je menuet majstorski građen i po dorečenosti i zrelosti stoji daleko iznad oba prijašnja. Ruka sigurnog majstora vidljiva je u svakom detalju. Očito je i sam Haydn smatrao da je dostojan da ga uključi u neko veće djelo, pa ga je stavio u sonatu za klavir u As duru (Hob. XVI : 43), dakako transponiranog u tonalitet sonate. Upravo činjenica da je taj menuet ušao u sonatu transponiran, čini mi se da najjače govori za pretpostavku da je naš predložak onaj stariji po redu nastajanja i da je napisan prije sonate, iako za to nema izričite potvrde.

Hoboken kao da je nesiguran u datiranju sonate, on navodi da je skladana »prije 1783«, što otvara široke vremenske mogućnosti. Te je, naime, godine sonata prvi put objavljena kod Beadmora & Birchalla u Londonu,[38] a nešto kasnije (1786) — prerađena za violinu i klavir (ne po Haydnu) i transponirana u G dur — objavljena je kod Andrèa.[39] Ni to još nije sve: ovako transponirani menuet u G duru (zajedno s trijom) objavio je konačno u Münchenu nakladnik Falter (1800) u zbirci *Six favorit menuetts* za klavir kao broj 6,[40] a sve zajedno još za života Josepha Haydna.

[38] Usp. Hoboken, I, 767.

[39] Usp. Hoboken, I, 768.

[40] Primjerak tog rijetkog izdanja čuva se u zbirci Udina—Algarotti u arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda pod signaturom XLII.3K (upozorenje na taj primjerak zahvaljujem kolegi Zdravku Blažekoviću). Zanimljivo je da je Breitkopf u prvom sveukupnom izdanju Haydnovih djela njegovu sonatu u As duru (Hob. XVI: 43) izdao također transponiranu u G dur (knjižnica HGZ, sign. 9/XII — podatak Z. Blažekovića).

Nešto drugačije stajalište od Hobokenova zauzima redaktorica Urtexta[40a] Christa Landon,[41] koja datira sonatu (svakako pod upitnikom!) sa »ca. 1771/73«, opravdavajući svoju dataciju stilskim razlozima. Ti se razlozi svakako ne mogu potcijeniti i mogu, kad ne postoji autograf ili neke sigurne druge zabilješke, poslužiti kao dobra podloga za vremensko određivanje datuma postanka nekog opusa. Prema njoj, dakle, bila bi sonata As dur ranije Haydnovo djelo, čak ranije od sonate G dur (Hob. XVI : 27), koja je također upisana u ovoj knjizi.

Mišljenje Christe Landon kao da se priklanja onome što na neki način sugerira i naš rukopis: ako su u našu knjigu ušla oba menueta č e t i r i godine prije tiskanja sonate, a to je činjenica, onda se datum pisanja sonate As dur, a time i naših dvaju menueta br. 5 i 6, zaista može staviti prije pisanja naše knjige, a vjerojatno i prije godine pisanja sonate u G duru o kojoj je upravo bila riječ. Godina 1771. ili 1772. bila bi doista prihvatljiva kao godina pisanja sonate u As duru.

Tekst se našeg menueta potpuno podudara sa zapisom koji je objavljen u Urtextu, uz izuzetak nekih posve neznatnih detalja, kao nekih staccata i, naravno, jedinog znatnog — razlike u tonalitetu.

Menuetto 6^to in B, Hob. XVI : 43^II, str. 7, pisar A. —



Prema zapisu na kraju menueta gdje piše »Menuet 5^to Da Capo«, čini se kao da je taj menuet već od početka bio zamišljen kao trio predašnjem. On je kao trio ušao i u sonatu As dur, dakako transponiran. Svojim mirnim melodijskim tokom, čemu pomaže i smirena osminska pratnja, čini lijep kontrast svom prethodniku, iako po slogu još ne odaje kod Haydna u triju uobičajeno troglasje, koje podsjeća na porijeklo trija, kad su ga izvodila samo tri instrumenta.[42] Taj se menuet javlja u funkciji trija i u svim ranije spomenutim preradbama, i to najčešće pod nazivom Trio, no ponekad ipak kao Menuetto II, kao što je to slučaj i u našoj zbirci.

Menuetto 7^timo in G s Triom, Hob. XVI : 27^II, str. 8—10, Pisar A. —



[40a] U želji da izbjegnem zabunu ovdje se namjerno služim međunarodnim terminom *Urtext,* kojim želim označiti *redigirani* po redaktoru izvorni tekst, koji je priređen na osnovi *više* različitih izvora (najraniji tiskovi, stari prijepisi ako nema autografa), a nipošto samo jedan određeni izvor.

[41] Christa Landon-Jonas, *Joseph Haydn, Sämtliche Klaviersonaten,* I, vol. 1b, Wiener Urtext Edition, Wien 1973.

[42] Günther Thomas, Haydns Tanzmusik — zeitgebunden oder persönlich geprägt?, *Musica* 2, Kassel 1982, 140—147.



Taj je menuet skladan najkasnije kad i sonata G dur (Hob. XVI : 27), tj. između 1774. i 1776, no mogao je nastati i ranije pa je naknadno uvršten u sonatu (kao što je slučaj s oba prijašnja).

Ipak, u knjigu E—D preuzet je iz već gotove sonate koju je čitavu pisar A prepisao na str. 100—115. To zaključujemo po tome što su mu se u menuetu br. 7 i u menuetu sonate potkrale potpuno iste pisarske pogreške, a kojih nema u bilo kojem poznatom tiskanom izdanju ili u rukopisima koji su služili kao podloga za Urtext. Pošto se na tom mjestu radi o doslovnom opetovanju (četiri puta) iste fraze, iako u različitim registrima nemoguće je da bi te pogreške potjecale iz Haydnova rukopisa već su očito krivnja prepisivača. Budući da je opet teško zamisliti da bi prepisivač A najprije prepisao (pogrešno) menuet br. 7, a potom te pogreške »ispravio« u tekstu menueta u sonati, logičan je zaključak o obratnom putu: menuet je prepisan iz prijepisa sonate, gdje su se nepažnjom prepisivača uvukle obje pogreške. I dalje: taj nas nalaz upućuje na zaključak da je možda prepisivač sâm mogući sastavljač našeg niza od 7 menueta a ne Haydn. U tom je slučaju on mogao u ciklus ubaciti i svoje vlastite proizvode (npr. br. 4) skladajući ih prema Haydnovom uzoru. U svakom slučaju, pitanje tih menueta još nije riješeno.

Iz dosadašnjeg se izlaganja mogu povući slijedeći zaključci:

— po karakteru glazbe menueti knjige E—D nisu imali svrhu da služe kao plesna glazba već im je namijenjena uloga zasebnih komadića *(piece)* plesnoga karaktera za sviranje;

— ne može se sa sigurnošću dokazati da je tih sedam menueta prvobitan cjelovit opus istog autora (Haydn), ali se ta mogućnost u potpunosti ne može ni odbaciti, jer nisu poznati menueti br. 1 i 2 ove zbirke; ipak ima argumenata koji govore da su ti menueti sastavljeni po izboru prepisivača;

— postoji velika vjerojatnost da su svi sačuvani menueti ove zbirke Haydnovi, iako nejednake vrijednosti, bez obzira što ih ne nalazimo u Hobokenovu popisu; najslabiji među tima (npr. br. 4) mogao bi se pripisati i kome drugome;[43]

— čini se da su menueti naše zbirke ranija djela, nastala između 1771. i 1776. godine; kao krajnji rok postavlja se početak 1779. godine, kada je knjiga uvezana;

[43] Provjereni su incipiti menueta svih Haydnovih instrumentalnih skladbi (dakle i onih koji su sadržani u cikličkim opusima bilo koje vrste) koji su registrirani u Hobokenovu tematskom katalogu, ali su pronađena samo tri spomenuta.

— iako je u vrijeme uvezivanja knjige E—D bila tiskana jedino sonata u G duru (1778), ti menueti (a i sonata, kako će se kasnije vidjeti) prepisani su iz nekog nepoznatog rukopisnog predloška; dva od tih menueta objavljena su prvi put tek 1783. u sonati As dur.

[2.] *Anonim, Andante grazioso* in B, str. 11—12, pisar A. —

7. 

Radi se o manjem samostalnom stavku ili dijelu neke sonatine, odnosno divertimenta jednostavne dvodijelne forme. Stavak počiva pretežno na ritmički monotonom pokretu pratnje jednosmjerno razlomljenih trozvuka u triolama. Melodika je ritmički dosta razvedena, mjestimično u poliritmičkom suprotstavljanju pojedinih notnih grupa s kretanjem ritma pratnje (u odnosima 4 : 3 i 2 : 3). Prvih šest taktova drugoga dijela skladbe nose kraći provedbeni karakter s jednim karakterističnim detaljem harmonijskog poigravanja s izmjeničnim tonovima u figuraciji basa; ovaj postupak susrećemo skoro doslovno ponovljen i u kasnijem Pleyelovom potpisanom Divertimentu ove zbirke (br. 5 našega rukopisa).

Tih nekoliko karakteristika kao i opći karakter inače prilično neinvenciozne skladateljske tehnike, s dosta plitkom i neinventivnom melodikom dopuštaju pretpostavku da se radi o nepoznatom mladenačkom radu Ignaza Pleyela.[44]

Čini se da prvotno taj stavak nije bio predviđen da stoji sam jer je pisar A ostavio slijedeće četiri stranice prazne, da bi tek tada počeo upisivati Pleyelov Divertimento. Ovaj je neispisani prostor očito bio rezerviran za jedan ili dva manja daljnja stavka, koji možda još nisu bili gotovi (novi Divertimento?). Kako je nešto kasnije pisar D počeo u knjigu upisivati Haydnove popijevke, pa je prve tri upisao na stranama 150—155, pokvarivši upis četvrte popijevke nekoliko puta, ponestalo mu je mjesta koliko je trebao za preostale dvije popijevke, pa ih je naprosto ispisao na one prazne stranice 13—15, nanijevši time koncepciji svog pisarskog predšasnika nepriliku. Tako je došlo do interpoliranja Haydnovih popijevki na mjesto na kojem su imale doći druge skladbe.

[3.] *[Joseph Haydn], Entfernt von Gram* in C za glas uz pratnju klavira, Hob. XXVIa : 10, str. 13, pisar D. —

8. 

Svih pet u ovom svesku upisanih Haydnovih popijevki pripada ranom stupnju razvitka solo popijevke uz pratnju klavira. Pjevačka dionica još

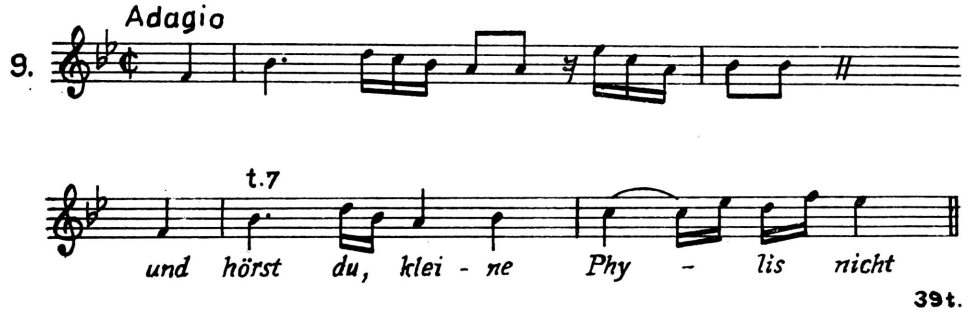
[44] U tematskom popisu Pleyelovih tiskanih djela R. Benton nema tog komada, dakle nije objavljen, pa ni kasnije. To, međutim, ne isključuje mogućnost da on negdje postoji u rukopisu.

nema vlastiti notni sistem, a klavir se kao prateći instrument još ne odvaja od melodije. Zapis ostavlja utisak kao da se radi o klavirskoj skladbi s dodanim riječima.

Ovo je jednostavna strofna popijevka od čijih je četiri kitica prepisana samo prva.

Pjesma u Urtextu nosi naslov *Die Landlust* na riječi pjesnika Stahla. Beznačajan anakreontički tekst govori o čovjeku kojega ne taru brige ni žalost, ima dobar san, budi se svjež i osjeća uravnotežen; uživa u prirodi i društvu, raduje se životu i to mu je jedini cilj. Usporedba teksta u E—D s Urtextom[45] nije pokazala bitnije razlike.

[4.] *[Joseph Haydn], Und hörst du, kleine Phyllis nicht,* in B, Hob. XXVIa : 1, str. 14—15, pisar D.



U Urtextu pjesma nosi naslov *Das strickende Mädchen,* na riječi engleskog pjesnika Sir Charlesa Sedleyja, u prijevodu J. G. Herdera. Pomalo humoristični, bezazlen tekst prikazuje zaljubljenog momka koji udvara djevojci Phyllis, govori joj o slatkom ljubavnom pijevu ptice i o svojoj ljubavi, očekujući odgovor; umjesto toga Phyllis nezainteresirano i prozaično plete svoje pletivo.

Naš se predložak gotovo u potpunosti slaže s Urtextom, pa čak i u pogledu dinamskih oznaka; neke sitne razlike mogu se pripisati propustu ili nepažnji prepisivača.

Obje popijevke kao i kasnije tri iz zbirke pripadaju prvom Haydnovom ciklusu popijevki za glas i klavir koje je majstor skladao prije 1781, a od kojih je Artaria objavio prvih dvanaest (među kojima i naše) u prosincu 1781, drugi dio tek 1784. O tom kasnije.

[5.] *Ignaz Pleyel, Divertimento* in G (Benton nema), str. 17—19, pisar A (sl. 5). (v. notni primjer br. 10 na idućoj strani.)

Izvorni je naslov: Divertimento / Del: Sig / Ignaz / Pleyel. Budući da djelo nije registrirano u tematskom katalogu štampanih Pleyelovih djela

[45] Joseph Haydn, Werke (Urtext), Reihe XXIX, Band 1, *Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers,* Verlag Henle, München 1960. — Na žalost već tada najavljeni izvještaj o reviziji teksta nije do danas objavljen pa prema tome nedostaju podaci o izvorima i konkordancama.

znači da nije nikad objavljeno tiskom. Djelo jako podsjeća na početnička nastojanja, ima dosta nespretnosti i nedorečenosti, pa je to možda razlog da nije objavljeno.



Tom bi nepretencioznom djelcu pristajao i naziv sonatina: tri kratka stavka u priprostoj dvodijelnoj ili trodijelnoj formi, pitka ali svakodnevna melodika, do krajnjih granica simplificirana pratnja pretežno s Albertijevim basovima i njima srodnim figurama iz repertoara bečke klasike. Već je spomenuto da po svojoj elementarnoj rudimentarnosti kao i nekim izrazitim detaljima izravno podsjeća na skladbu br. 2 našega rukopisa, koju smo zbog toga pripisali Pleyelu. To se osobito odnosi na takt 14 drugoga stavka, gdje se u pratnji i melodici javlja potpuno identičan kliše kojega smo već susreli u taktu 20 drugoga dijela broja 2.

Već sam upozorio na osobitost znaka uz potpis Pleyl na ovom rukopisu, na »čvor« koji bi mogao značiti mp. Ako je pisar A mladi Ignaz Pleyel, što je vrlo vjerojatno, automatski dobivamo odgovor na pitanje koje smo sigurno već postavili: kako dolaze Haydnove skladbe u ovaj svezak još prije nego su bile tiskane. Pleyel je bio pet godina majstorov učenik, živio je u njegovoj kući i uz njega, dnevno saobraćao s njim. Sigurno je stekao i majstorovo povjerenje, te je imao prilike upoznavati njegova djela, a možda ih i prepisivati čim su bila napisana, prije objave tiskom. Ako je prepisivao majstoru, mogao je (krišom?) ponešto prepisati i za sebe. Nekada se prepisivanjem djela velikih majstorâ učila kompozicijska tehnika, to je poznato iz biografija svih starijih skladatelja, u čijoj se ostavštini čuvaju mnogi prijepisi tuđih djela. Na taj je način Pleyel mogao lako ispunjavati želju svog gospodara i nabavljati prijepise Haydnovih skladbi. S druge je strane posve razumljivo ako je žena njegova stipenditora i poslodavca poželjela imati i skladbe svog mladog kućnog muzičara, čemu se Pleyel rado odazvao. Lako je moguće da Pleyel nije kasnije te skladbe ni sačuvao pa zato ni objavio, iako neke nisu bile slabe. Pleyel kao pisar A objasnio bi, napokon, i izostavljanje str. 13—16,

jer je samo on kao autor mogao znati što još treba doći na to mjesto i koliko mu prostora treba. Kad pisar A ne bi bio Pleyel, do svih tih odgovora došli bismo znatno teže — ako bismo ih uopće mogli dati.

[6.] [*Joseph Haydn*], [*Sonata*] *Il Maestro e lo Scholare* in F, Hob. XVIIa : 1, str. 20—47, za klavir četveroručno, pisar A.



I ovo je djelo upisano u knjigu E—D prije uveza, tj. prije mjeseca travnja 1779. To se nedvojbeno može utvrditi po obrezanim stranicama 21, 25 i, osobito, 27, gdje su odrezani dijelovi napomene u kraticama dolje na kraju stranice »Sieq / 4ta / varz«, a obrezan je i dio završnog takta na str. 35 i 41. Prema tome datum s etikete posve je sigurno onaj konačni termin upisa.

Prema Hobokenu Haydn je ovo djelo napisao najkasnije 1778. godine.[46] Djelo je prvi put objavljeno 1780. kod Skillerna u Londonu i skoro zatim (još krajem 1780. ili 1781) kod Hummela u Berlinu.[47] Ti podaci govore da je tekst u knjizi E—D zapisan prije objave tiskanog izdanja, dakle neposredno iz rukopisa ili prijepisa učinjenog prema autografu.

Nekoliko godina kasnije pošto je prvi svezak Hobokena bio tiskan otkriven je u Padovi u biblioteci Papafava do tada nepoznati prijepis ove skladbe,[48] čiju je fotokopiju H.C.B. Landon stavio na raspolaganje redaktoru Urtexta Franzu Eibneru za izdanje u *Wiener Urtext Edition*. Kako je tekst tog izdanja već bio dogotovljen i u tisku, redaktor je rezultat proučavanja Papafavina rukopisa mogao saopćiti jedino u podnožnoj bilješci svojih komentara (na str. XXXVII). Važno je da je konstatirao da se djelo u Papafavinu rukopisu u pojedinostima podosta razlikuje od konačne tiskane verzije, pogotovu u pogledu plana, sastava i strukture djela, a dakako i po naslovu. Eibner smatra da je Papafavin prijepis najstarija verzija djela (Urfassung).

U Papafavinu se rukopisu djelo naziva Divertimento (to je kod kasnijih tiskanih izdanja odmijenio naziv Sonata), tu postoje još tri a ne samo dva stavka, od kojih je srednji naša tema s varijacijama (ne nosi

[46] Urtext ima iz nepoznatih razloga godinu 1779. — Usp. Franz Eibner, *Joseph Haydn — Klavierstücke*, Wiener Urtext Edition, Wien 1975.

[47] Hoboken, I, 807—8.

[48] Ova se izlaganja oslanjaju na komentare F. Eibnera u gore spomenutom Urtextu (bilj. 46 ovdje), str. XXXVII, bilješka ispod teksta.

još naslov *Il Maestro!*); okvirni su stavci jedan Moderato na početku (C dur) i kraći Rondo na kraju skladbe (također C dur). Našeg menueta još nema.

Najveća je razlika uočljiva u sastavu koji je potpuno različit od kasnijega: dionica čembala pisana je doduše već ovdje za četiri ruke ali uz pratnju dviju violina i basa, dakle sastav koji nalikuje Haydnovim concertinima iz toga vremena.

U toj koncepciji s više instrumenata razlikuje se i struktura stavka od one kasnije verzije. Tako u temi (naravno i u varijacijama) uvijek prvih 10 taktova svira čembalo četveroručno, nakon čega kod reprize upadaju ostali instrumenti ponavljajući glazbu.

Već u Papafavinu rukopisu djelo ima samo sedam varijacija, što se ponavlja i u konačnoj tiskanoj verziji. Tu je doduše ispisana i osma, ali to nije samostalna nova varijacija nego tek doslovno ponovo prepisana tema, jer se nekad običavalo na kraju varijacija ponoviti temu dok još nisu dobile svoj razrađeni efektni finale.

U definitivnoj redakciji, koja je štampana, Haydn je izveo više promjena. Manje se promjene odnose na tekst varijacija, kojima sada daje naslov *Il Maestro e lo Scholare,* a veće na formu u cjelini: izostavljen je prvi i zadnji stavak, a poslije varijacija dodan sadašnji menuet. Tako je nastala dvostavačna sonata, kako je označuju najraniji tiskani primjerci.[49, 50]

Eibnerov Urtext poslužio mi je kao danas najmjerodavniji materijal za usporedbu tekstova, s osobito važnim komentarima na kraju. Kao podloga za to izdanje Eibneru su poslužila tri najranija tiskana izdanja (Skillern, Hummel, Artaria) te tri stara prijepisa (Eisenstadt, Beč, Kromieřiž), a naknadno još i spomenuta fotokopija rukopisa u Padovi. Za potonji rukopis redaktor drži da je nastao prije 1765, dok za postanak zadnje verzije *Maestra* stavlja godinu 1779. Redaktor također smatra da je Skillernov tekst najbliži Haydnovu izvorniku (taj je izgubljen), dok je tekst ostalih tiskanih izdanja u detaljima dotjeraniji i zato, po njegovu mišljenju, kasniji, iako ni časa ne sumnja da je taj tekst nastao s Haydnovim znanjem i privolom. Zato mu je tiskani tekst Hummela i ostalih mjerodavniji od onoga najstarijega kod Skillerna.

[49] Kod nekih rukopisa naziv sonata za ovo djelo također nije bez osnove. Klasična sonata nije morala imati obavezno 3 ili 4 stavka. Već kod Mozarta postoji jedna sonata s dva stavka dok ih kod Beethovena ima nekoliko. Kod njega ima i takvih slučajeva da niti jedan od stavaka nema sonatnu formu (op. 27, 1 i op. 54).

[50] Radi potpunosti prikaza spomenimo da se Haydn temom ovih varijacija bavio dulje vremena, kako svjedoči ne samo rukopis u Padovi nego i jedan trio za bariton (Hob. XI : 38, iz neutvrđene godine), čija tema u prvih 8 taktova pokazuje očite sličnosti, ima čak i doslovnog citiranja (u kasnijem toku i tema, a naročito u načinu variranja i djelo nemaju više nikakve sličnosti s našim opusom). Usp. Hob. I, 808 bilj. 3. — Biti će zanimljivo spomenuti da se jedan stari suvremeni prijepis spomenutog trija za bariton čuva u zbirci Udina-Algarotti u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu (sign. XXIX. 3A); za ovo upozorenje također zahvaljujem kolegi Blažekoviću.

Sravnjivanje s Urtextom pokazalo je da je naš tekst bliži Skillernovom, dakle onom starijem, nego tekstu ostalih izdanja. Čini mi se da taj nalaz samo potvrđuje ono što sugerira godina uveza rukopisa E—D: naš je tekst prepisan još iz Haydnova autografa ili iz nekog prijepisa učinjenog prema autografu, zbog čega se gotovo u potpunosti poklapa sa Skillernovim neredigiranim tekstom.

Kod Skillerna, u padovanskom rukopisu i kod našega teksta varijacije još slijede svojim izvornim redoslijedom; naprotiv od Hummelova izdanja dalje (a tako u Eibnerovom tekstu) zamijenjen je redoslijed V i VI varijacije. Konačno, i kod Skillerna, kao i kod Papafave, i kod nas na nekim mjestima teksta Seconda dolazi do oktaviranja kojih kasnija redigirana izdanja nemaju, a i naša oznaka tempa Moderato u svim je kasnijim izdanjima zamijenjena s Andante.

Od spomenutih rukopisnih konkordancija koje su podloga Urtextu našem je tekstu čini se najbliži prijepis koji se čuva u nadbiskupskom glazbenom arhivu u Kromieřižu (Slovačka), dok nas od ostalih rukopisa dijele iste razlike koje postoje između Skillernova izdanja i onih kasnijih dotjeranih.

Poseban je problem u broju varijacija: kod nas ih je deset, u originalnim izdanjima uvijek samo sedam, a tek u jednom rukopisu devet.[51] Što je autentično?

Po rukopisu se vidi da je pisar A čitavo djelo sa svih 10 varijacija upisao u jednom mahu pa se ne može uzeti da bi tko kasnije dodao te tri sporne varijacije. Već je spomenuto da je naš tekst čitav napisan prije uveza, što znači da su bile i tri zadnje varijacije već ranije gotove. Preostaje samo da na osnovi analize pokušamo odgovoriti na pitanje autentičnosti Haydna kao autora.

U izvjesnoj mjeri pomaže nam i slučaj: na str. 159. knjige E—D upisana je dionica Prima još jedne dalje, dakle jedanaeste varijacije. Ta dionica nije obična skica, ne ukazuje ni na kakve ispravke (usp. sl. 6), već je to u brzini načinjeni prijepis gotove varijacije. Dionica Secondo morala je također postojati ali je taj list istrgnut, kako se vidi po debljini svežnjića. Rukopis odaje čovjeka vična mnogom pisanju nota, usudio bih se reći skladanju, jer samo skladatelj može tako brzo a ipak točno zapisivati note. Za sada još ne znamo čiji je to rukopis.

Upis te 11. varijacije nužno pobuđuje sumnje u autentičnost 8, 9. i 10. varijacije, jer se vidi da »u kući« postoji čovjek koji se bavio daljim variranjem skladbe. Pobliže razmatranje osme varijacije ne odaje ništa »sumnjivo« što se ne bi moglo pripisati Haydnovoj maniri kao i duhu prijašnjih varijacija; sumnju pobuđuje samo jedan sitni detalj, kojega je mogao i pisar izvesti na svoju ruku. Naime, Haydn čitavu svoju skladbu temelji na svirci imaginarnog učitelja i učenika: učitelj u dubljem registru iznosi misao koju učenik odmah ponavlja u višemu, dok obojica zajedno

[51] Prema Hobokenu jedan jedini prijepis ima 9 varijacija, a nalazi se u knjižnici benediktinske opatije u Michaelbeuernu (Salzburg) u Austriji. To je prijepis patra Weriganda Rettensteinera koji je bio muzičar i skladatelj, pa nije isključeno da su te varijacije njegovi dodaci.

sviraju samo završne dijelove. To ponavljanje učenika uvijek je kod Haydna beziznimno d o s lo v n o, nikada nema ni najmanjeg odstupanja, nema iznimki. Međutim u 8. varijaciji ima na jednom mjestu odstupanja od tog principa: učitelj svira svoj tekst u vrlo zgusnutom slogu, ruka do ruke, zbog čega dolazi do repeticija istog tona na kojem se izmjenjuju desna i lijeva ruka (t. 11—16). Odgovor u Primu ide ugodnijim putem, ruke ne sviraju više stiješnjene nego u razmaku jedne oktave, uslijed čega više ne dolazi do spomenutih repeticija istog tona Ovako aranžiranje znatno olakšava sviraču izvođenje — ali nije doslovno, princip je dakle napušten, što vjerojatno Haydn ne bi učinio. Ipak, to se može pripisati i samovoljnoj intervenciji pisara A.

Već više sumnje pobuđuje varijacija br. 9. Ako tu još nema zamjerki skladateljskoj tehnici koja se vjerno podređuje osnovnom principu tematskog smisla, način variranja i opet ukazuje na jednom (i analognom) mjestu udaljavanje od značajki karakterističnih za Haydnov klavirski slog. Poznato je da kod Haydna rastvorbe akorda u figuraciji nikada ne prekoračuju raspon oktave, ona se kreće u okvirima tzv. zbitog harmonijskog sloga. Već u prvom taktu taj je princip u jednoj figuri prekršen i raspon je između donjeg i gornjeg tona decima (G-b):



Dok su prve tri figure figuracije još u skladu s Haydnovim načinom, zadnja figura prekoračuje opseg oktave, što je svojstveno Beethovenu, ali ne i Haydnu, čiji je klavirski stavak još čembalistički. Razmicanju sloga Beethovena privlači daleko snažniji zvukovni efekt pomalo orkestralnih razmjera, dok Haydn to od svog klavira još ne očekuje; da je Haydn napisao taj takt, zadnja bi figura glasila b-c-B-c, a nipošto b-c-G-c. Uza sve to i ovdje bismo još mogli pomisliti da je i to intervencija pisara A koji je na jednom mjestu u varijaciji br. 3, dakle autentičnoj Haydnovoj, pokušao nešto slično (t. 18 i 19). Muzičari nekada nisu uvijek bili puni strahopoštovanja prema autorovu zapisu, dozvoljavali su si raznovrsne intervencije.

Ako bismo još 8. i 9. varijaciju mogli prihvatiti kao Haydnovu, u konačnoj redakciji teksta odbačenu, varijacija br. 10. odudara stilski od ostalih do te mjere da se fizionomija klavirske tehnike ne uklapa u stil cjeline. Dok bismo još nekako prihvatili oktaviranje tonova u početna dva takta pratnje Seconda (oktaviranja su kod Skillerna, Papafave i u našem tekstu dosta česta, iako ih više nema u kasnijim »redigiranim« izdanjima), ipak takvog oktaviranja kakvog nalazimo ovdje nema ni u temi, ni u svih sedam autentičnih varijacija Urtexta. Još ozbiljniju sumnju pobuđuje dugi oktavni tremolo (t. 11, 13, 17, osobito pak t. 17—19), unutar kojega lijeva ruka svira melodiju u dvohvatima (terce, seksta) u vrlo tijesnoj i nespretnoj poziciji. Naprotiv, u dionici Prima ta se melodija

u dvohvatima mjestimično izvija do u najviše položaje klavijature, što više nije doslovno ponavljanje Seconda. Prema tome taj se element ne uklapa ni stilski a ni tehnički u okvir Haydnova opusa, koji inače u tom svom opusu nije zazirao od pijanističke akrobatike: varijacija br. 5 (u Urtextu br. 6) duhovito bazira na skokovima ruke preko ruke, dakle na ukrštavanju ruku, koji problem donekle susrećemo i u spornoj 10. varijaciji. Ipak, u potonjoj su varijaciji ti »efekti« neorganski i ubačeni, tuđi stilu i svakako govore da su nakalamljeni, potekli od druge ruke, neautentični.

Nameće se pitanje tko je autor tih varijaciia: Vaňhal, Pleyel ili netko treći? Možda bi nam bilo lakše odgovoriti kada bismo imali fotokopije 8. i 9. varijacije rukopisa iz opatije u Michaelbeuernu (Austrija) koji je također, prema Hobokenu, datiran s godinom 1779. Kad bi se pokazalo da su u tom rukopisu, i ovom našem, navedene varijacije identične, onda ne bi bilo sumnje da su potekle iz istog predloška, možda čak iz najranijih Haydnovih skica. Međutim, na moju molbu da mi se dostave zamoljene fotokopije nisam primio odgovora. Druga bi varijanta bila da su, i rukopis u Michaelbeuernu, i naš, prijepisi istog, iako tuđeg predloška, dakako ne znamo za sada čijeg. Ali, ako se 8. i 9. varijacija u oba rukopisa ne poklapaju, ako su sadržajem različite, znak je to da se još netko (možda tamo o. Werigand Rettensteiner, ovdje Ignaz Pleyel) pozabavio dodatnim variranjem predloška.

Razmišljamo dalje: ako je naše dodatne varijacije (pa i onu nesačuvanu jedanaestu) pisao mladi Pleyel, da li ih je, vježbe radi, izrađivao još pod nadzorom svog učitelja Haydna ili samostalno, da li s njegovim znanjem ili ne? Da u tim svim dodatnim varijacijama ima stila i ukusa, to se ne može poreći, da u posljednjoj ima i nespretnosti, također se ne može previdjeti. Možda je to ipak Pleyelovo djelo?

Bez obzira na pitanja koja bi u vezi s *Il Maestrom* još trebalo riješiti, može previdjeti. Možda je to ipak Pleyelovo djelo?

— naš je rukopis nedvojbeno pisan prije objave tiskom *Il Maestra,* prepisan neposredno iz starijeg predloška, najvjerojatnije iz Haydnova rukopisa ili prijepisa koji je učinjen iz autografa;

— mnogi se detalji našeg rukopisa poklapaju s prvim tiskanim Skillernovim izdanjem, a razlikuju od kasnijih dotjeranih izdanja, što govori da je rukopis rađen prema starijem predlošku;

— pitanje dodatnih varijacija za sada ostaje otvoreno, ali nije time isključeno da ipak stoje u nekoj vezi s Haydnovim ranijim odbačenim skicama koje majstor kod definitivnog izbora više nije iskoristio; razlog tome u tom slučaju leži u didaktičkoj namjeni skladbe, a ta je donekle išla nauštrb umjetničkoj komponenti: odviše doslovno provođenje principa, da učenik ponavlja ono čemu ga uči učitelj, sviraču može doskora dosaditi i skladbu učiniti nezanimljivom, što je Haydn jamačno osjetio i reducirao prvotno veći broj zamišljenih varijacija.

Uza sve to naš je rukopis i po datumu upisa kao i po osobinama teksta značajan izvor i trebalo bi da ubuduće bude uzet u obzir kod nekog ka-

snijeg izdanja Urtexta. Sadrži neke zanimljive detalje koji bi mogli potjecati iz izgubljenog autografa, a razlikuju se od ostalih verzija, pa i Urtexta:

— u našem rukopisu mjestimično diferenciranija artikulacija mogla bi koristiti izvođenju;

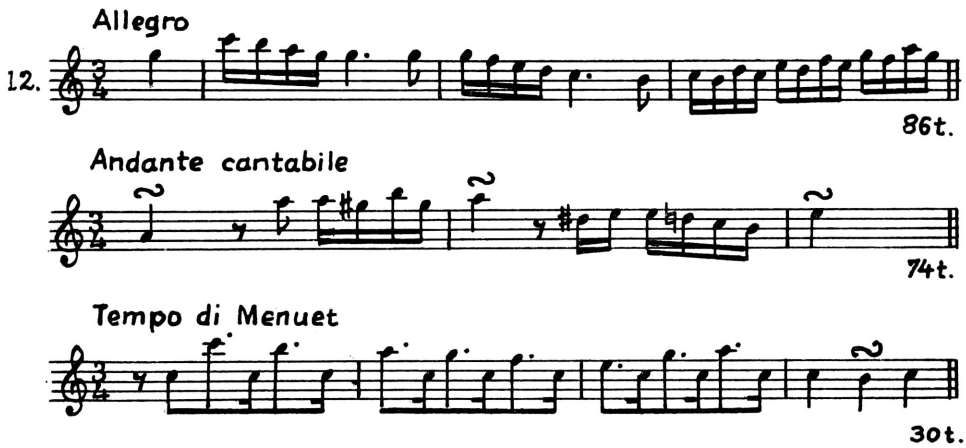
— povisilica ispred CIS (t. 13 teme i prve varijacije Seconda, dakako i na odgovarajućim mjestima u Primu, uvijek dva takta dalje), koja se nalazi u Urtextu, u našem je tekstu na tim mjestima dosljedno izostavljena, dakle ne radi se o slučajnom propustu pisara; ta bi korektura bila dosta značajna;

— dvotakt 17—18 u varijaciji br. 1 u Primu u Urtextu ima kromatske tonove h^2b^2, a kod nas se samo ponavlja ton b^2, što bi moglo biti ispravnije;

— skokovi preko ruke karakterističan su element variranja u varijaciji br. 6 našeg rukopisa (Urtext br. 5), te su u dionici Prima dosljedno provedeni dokraja u oba završna takta. Dok se naš rukopis postavljenog načela dosljedno i vjerno pridržava dokraja, u Urtextu (valjda i u starim tiskanim izdanjima nakon Skillerna) to je mjesto iz nepoznatih razloga retuširano, odstupilo se od ukrštanja ruku i sve se svira normalno. Čini mi se da je naš »neretuširani« predložak bliži originalu i osnovnoj zamisli i trebalo bi ga usvojiti.

Nema potrebe da se osvrćemo i na ostale sitnije detalje koji se razlikuju od Urtexta jer nisu toliko bitni i vjerojatno su nastali krivnjom prepisivača. Primjeri koje sam naveo dovoljno ističu važnost našeg prijepisa, čak tu važnost sve markantnije podvlače što se više udubljujemo u studij. Rukopis E—D zaista je važan muzikološki izvor.

[7.] [*Jan Křtitel Vaňhal*], *Sonata* in C, br. 1 u katalogu Breitkopf 1771, pisar A, str. 48—61.



Djelo je već 1771. objavljeno u Leipzigu kod Breitkopfa kao prva od šest sonata za čembalo.[52] Iz istog se Vaňhalova opusa u našem rukopisu nalaze upisane još dvije sonate. Tekstove nisam mogao uspoređivati jer nedostaju novija izdanja, a od navedenog Breitkopfova izdanja nema u RISM-u nikakva navoda, po čemu sudimo da se nijedan primjerak nije sačuvao u nekoj biblioteci. Kako još nije izrađen tematski katalog Vaňhalovih skladbi, to nije bilo moguće saznati ni da li su u nekoj biblioteci sačuvani prijepisi. U tom smislu vrijede ove napomene i za ostale sonate koje još slijede.

Premda je sonata tiskana 1771. ipak postoji mogućnost da je naš predložak prepisan iz Vaňhalova rukopisa, kad se zna da je on u to vrijeme još boravio kod grofa Erdödyja.

[8.] [*Jan Křtitel Vaňhal*], *Sonata* in F, br. 2 u Breitkopfovu izdanju; pisar A, str. 62—75.



Za razliku od prijašnje, ova sonata ima u drugom stavku obilje oznaka za dinamiku: for: pia:, pianiss:, ali i: cres il pia, cres il for, rinfor. Kako tu ima i tzv. oznaka prijelazne odnosno progresivne dinamike, posve je isključeno da su te sonate namijenjene isključivo čembalu već i klaviru s čekićima ili čak prvenstveno njemu. Vedar i lepršav treći stavak zahvalno je pijanističko ostvarenje.

[9.] *Ignaz Pleyel, Divertimento* in F (R. Benton nema); str. 76—87, pisar A. — (v. notni primjer br. 14 na idućoj strani.)

Iako je taj divertimento zreliji i uspjeliji od svih ranijih u ovom svesku sadržanih Pleyelovih skladbi, ipak ga nema u popisu R. Benton, što je znak da nije nikada tiskan. Postoji stoga mogućnost da je naš prijepis jedini sačuvani primjerak te Pleyelove sonate-divertimenta, ukoliko se ipak ne pronađe još neki prijepis. Dinamske oznake u polaganom stavku ukazuju na zamišljenu ekspresivnost koja je svojstvena samo klaviru.

[52] Barry S. Brook, *The Breitkopf Thematic Catalogue (...) 1762—1787*, New York 1966, 430.

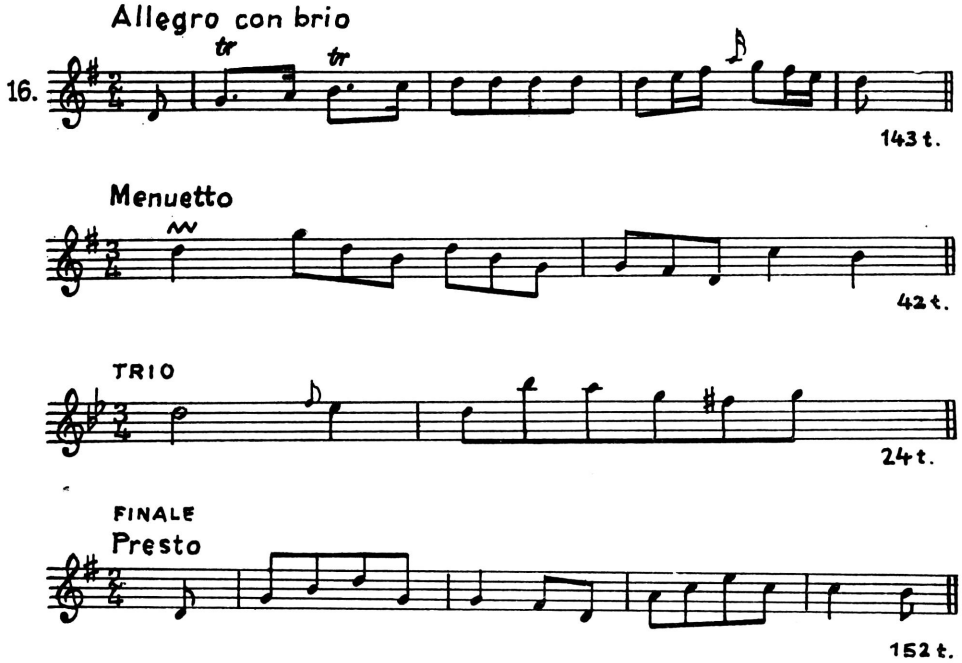
[10.] [*Jan Křtitel Vaňhal*], *Sonata* in G, Breitkopf 1771. br. 5; pisar A, str. 88—99. — (v. notni primjer br. 15.)
Što je rečeno za prijašnje dvije Vaňhalove skladbe vrijedi i za ovu. Nijedan od triju stavaka nema nekih dinamičkih oznaka. Važno je primi-



jetiti da se i tu, na str. 93, vidi da je tekst pisan prije uveza knjige i kasnije ponešto podrezan. Zadnji je stavak menuet, kako često susrećemo kod Haydna. Možda nije naodmet upozoriti na triole, kojima kadencira završetak prvog i drugog dijela tog stavka, jer su gotovo identične završecima u našim menuetima br. 3 i 4.

[11.] *Joseph Haydn, Divertimento* in G, Hob. XVI : 27; str. 100—115, pisar A. — (v. primjer br. 16 na idućoj strani.)
Prema Hobokenu djelo je napisano između 1774. i 1776. godine,[53] a prvi

[53] U Haydnovoj vlastoručnoj skici popisa vlastitih djela pisanoj od oko 1765. pa do oko 1777, za tu sonatu (i ostalih 5 sonata) stoji zapisano: 6 Sonaten von Anno 1776, usp. Hoboken, I, 755 i 757—8.



put je objavljeno u Berlinu kod Hummela 1778. zajedno s pet drugih sonata (Hob. XVI : 28—32). Tiskane su već pod nazivom sonata a ne više divertimenta, koji se naziv ipak često susreće u starim prijepisima pa je možda autentičniji. Upravo pridržavanje starijeg naziva u našem rukopisu može poslužiti kao dokaz za pretpostavku da je naš tekst načinjen iz rukopisa ili nekog starijeg prijepisa, a ne iz tiskanog izdanja. Da li je taj predložak bio Haydnov autograf, nije više moguće utvrditi.

Sravnjujući tekst u knjizi E—D s Urtextom (Chr. Landon) nije se moglo utvrditi nikakvih bitnijih razlika. Mjestimične manje razlike sastoje se u znakovima za artikulaciju, ali bi ih se moglo pripisati nepažnji prepisivača. Tako tumačimo i dvije pisarske pogreške u menuetu, o kojima je već bilo govora.

Jedino kod ukrasa nalazimo mjestimice malih razlika o kojima možda vrijedi razmisliti:

— u Urtextu, u prvom stavku (t. 21) stoji uz drugu osminku mali šesnaestinski predudar na noti g^2 iza koje slijedi skok na glavnu hotu h^2; u rukopisu E—D mjesto onog g^2 nalazimo c^3 s kojega se potom direktno silazi na glavnu notu h^2, što je smislu ukrasa mnogo prirodnije, a usto je posve analogno ispisanom slijedu tonova na drugoj dobi istoga takta; možda je naša verzija ispravnija od one u Urtextu;

— dok u Urtextu menueta, a tako i u drugim izdanjima, iza prve note obično stoji vitičasti znak gruppetta, u našem je zapisu praller, što je dosta zanimljivo i moguće;

— u triju istog stavka (takt 65) u Urtextu je na 1, 3. i 5. noti znak prallera, kojega u E—D nema.

Zanimljiv je i slijedeći detalj: u provedbi prvog stavka (t. 83) u Urtextu u desnoj ruci četvrta osminka ponovo ima ton g^2 iako bismo po logici očekivali ton a^2. Sva ranija izdanja (osim sadašnjeg Urtexta) smatraju taj ponovljeni ton g^2 pogreškom i ispravljaju ga u a^2, jedino Urtext ustraje kod tona g^2, a tako i rukopis E—D. To dokazuje do koje je mjere naš rukopis blizak najstarijim rukopisnim izvorima, pa i pogreškama u njima.

[19.] *[Joseph Haydn], Thema con Variazioni* in Es, Hob. XVII : 3, pisar B, str. 116—128. —



Prema Hobokenu djelo je skladano prije 1774, a objavljeno prvi put kod Artarije u Beču 1788/9. godine, tj. devet, odnosno deset godina nakon upisa u našu knjigu.

U ovom se djelu Haydn poslužio vlastitom temom, a to je menuet iz kvarteta u Es duru op. 9 br. 2, Hob. III : 20 iz 1769. godine, kada je kvartet objavljen u Berlinu kod Hummela. U Haydnovom se originalnom popisu djela skladba spominje kao *Thema con Variazioni,* dok ga neki prijepisi navode kao *Menuetto con variazioni.*

Autograf nije sačuvan. Hoboken navodi u bibliografiji samo pet starih rukopisa, ali ih ima znatno više (Eibner), jer je djelo još za života Haydnova bilo vrlo popularno. Za Urtext Eibner se poslužio izdanjima Artarije i Hummela kao i sa pet većinom bečkih prijepisa.

Znakovi artikulacije u različitim rukopisima često se dosta razlikuju od znakova kod Artarije, a to vrijedi i za naš prijepis. To je razumljivo ako se podsjetimo da je naš prijepis učinjen deset godina prije tiskanja. Ne osvrćući se na sitnije brojne razlike, svratio bih pozornost samo na nekoliko važnijih:

— sporna je duljina predudara na završnom tonu posljednjeg takta prvog i drugog dijela I, II i III varijacije. Taj predudar Eibner bilježi kao sitnu osminku, dakle kao kratki; dapače i tamo gdje ga nalazi zapisana kao četvrtinku, on ga ispravlja u kratki. Njega, međutim, opovrgava već sam Haydn u odnosnim taktovima u varijacijama VI, X, XI i XII, gdje taj predudar dolazi ispisan u realnu notnu vrijednost, tj. u polovinku i četvrtinku. U našem je rukopisu predudar već od početka izražen polovinkom, on je nedvojbeno dugi, a takvo je rješenje i jedino ispravno: staro je pravilo da dugi predudar pred trodobnom notom rješavamo tako da predudar realno traje dvije trećine ukupne vrijednosti, dok njegovo rješenje (predudar je zaostajalica!) samo jednu trećinu;

— na slijedeće ćemo sporno mjesto naići u 2. taktu II varijacije: redaktor zagovara rješenje koje preuzima iz prvog izdanja, po kojemu sopran ima četvrtinku s točkom (b^2) iza koje slijede tri osminke (c^2-des^2-d^2),

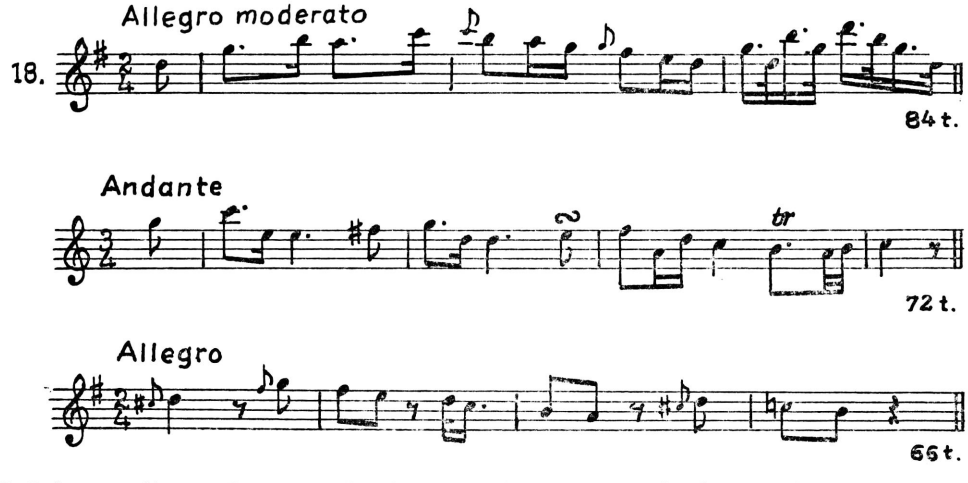
dok svi prijepisi, pa tako i naš, na tom mjestu imadu b^2 kao običnu četvrtinsku notu iza koje slijede č e t i r i uzlazne kromatske osminke (ces^2-c^2-des^2-d^2). Upravo taj kromatski četveročlani osminski motiv karakterističan je element ove varijacije, prepoznajemo ga već u trećem taktu, a vidimo ga i u 11. i 13. taktu drugoga dijela. Mislim da bi se tu trebalo držati rukopisnih izvora, tj. teksta koji nalazimo i u rukopisu E—D;

— u istoj toj varijaciji pažnju zaslužuje još jedan detalj: u taktu 6. i 16. u desnoj ruci imamo šest osminki, od kojih je u našem rukopisu (u drugima nije) druga i treća osminka vezana ligaturom (radi se o tonovima iste visine). Ako se faktura varijacije malo bolje razgleda, uočuje se da su takt 5—6. i 15—16. u biti sekvence istog motiva koji je u 5. i 15. taktu vezan ligaturom uz prvu notu (opet je to nota iste visine). Takt 6. i 16. male su modifikacije istog motiva. Ligatura o kojoj govorimo (na drugoj i trećoj osminki) u stvari je rekapitulacija ligature u pređašnjem taktu 5. i 15, pa prema tome motivički vrlo opravdana, vrlo logična. Zanimljivo je da tu ligaturu ima samo naš rukopis a nemaju ostali izvori, pa prema njima ni Urtext.

U našem rukopisu ima i drugih sitnijih razlika koje bi možda dobro došle izvodiocu kao putokaz za praktičko izvođenje. Mi ćemo ih izostaviti jer bi njihovo nabrajanje nadilazilo svrhu ovoga rada.

Izneseno ipak neka posluži kao primjer kako stari rukopisi mogu sadržavati dragocjene putokaze za praktičko izvođenje, a ponekad možda i neku autentičnu predaju koja se drugdje nije zadržala.

[13.] *Anonim, Sonata* in G, str. 129—143, pisar A_1. —



Stilska analiza pokazuje određene srodnosti s prethodnim trima sonatama J. K. Vaňhala našega rukopisa, ali te sonate u već citiranom Breitkopfovom katalogu iz 1771. nema. Po svoj se prilici radi o daljnjoj nekoj sonati od njih 28, koliko ih je Vaňhal napisao. U popisu Bentonove nema je među Pleyelovim djelima, što još više upućuje na Vaňhala kao autora.

U rukopisu E—D u prvi čas ponešto smućuje činjenica da se između drugog i trećeg stavka nalaze dvije prazne stranice, što nehotice kida utisak jedinstvenosti djela, pa se čini da je treći stavak neko zasebno djelo. Stilska i tonalna analiza ipak pokazuju da se radi o cjelovitom djelu u tri stavka, a prazne stranice su nastale zbog nesmotrenosti prepisivača koji ih je u nepažnji preskočio.

[14.] *Ignaz Pleyl, Andante* in C, Benton 140^{II}, pisar A_1, str. 144—145.



U popisu Rite Benton taj se stavak navodi kao drugi iz Pleyelove simfonije u F duru, objavljene 1789. kod Schotta u Njemačkoj. Ta je simfonija bila napisana znatno ranije (u dvorskoj knjižnici Langenburg u Njemačkoj postoji datirani prijepis iz 1780). Pošto kod Bentonove objavljeni incipit ne odgovara baš u svim pojedinostima našemu, pretpostavljamo da je naš rukopis prva i starija verzija stavka za klavir koji je potom Pleyel uklopio (i preradio donekle) u svoju simfoniju. Andante našeg rukopisa možda je najbolji Pleyelov rad u ovoj zbirci, sadržajniji je i dorečeniji. Klavirska verzija očito nije tiskana jer bi inače ušla u katalog Bentonove.

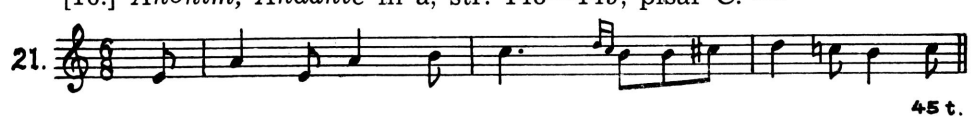
[15.] *Anonim,* Adagio in B, str. 146—147, pisar. C. —



I u ovom se slučaju može pretpostaviti da je Pleyel autor, jer prva dva takta odgovaraju početku teme III stavka jednog njegova seksteta (Benton 261); međutim nastavak incipita razvija se posve slobodno i ne odgovara našemu. Taj sekstet nisam mogao pronaći pa stoga ni sravniti s našim predloškom, zbog čega nije moguće utvrditi ima li u toku stavka još nekih sličnosti.

Srodnost početaka još nije siguran dokaz da je Pleyel autor, tematski je dio suviše općenit a da bi se mogao odrediti kao isključivo Pleyelov. To što je stavak upisala nova ruka a ne prijašnja, može sugerirati da je i glazba drugog autora a ne Pleyela. Na svaki način pitanje autora nismo uspjeli sa sigurnošću riješiti.

[16.] *Anonim, Andante* in a, str. 148—149; pisar C. —



Ni za ovo djelo ne znamo imenovati autora, a ne znamo je li dio neke veće cjeline ili samostalan stavak. Melodika je u početku vrlo dopadljiva, s izvjesnom dozom sjete, iako u daljoj razradbi kvaliteta znatno opada. Da li je to mladenačko djelce Pleyelovo?

[17.] *[Joseph Haydn], Sollt' ich voller Sorg' und Pein,* in A, Hob. XXVIa : 6; str. 150—151, pisar D. —



U tiskanom izdanju pjesma nosi naslov *Der Gleichsinn,* na riječi engleskog pjesnika Georgea Withera (u prijevodu J. J. Eschenburga). Beskrajno naivan, slab tekst opisuje mladića koji gine za jedrom zdravom djevojkom, snatri o njenim vrlinama, strahuje da ga ne zanemari. Od pet strofa u našem je rukopisu upisana samo prva. U usporedbi s Urtextom nema nekih razlika u našem tekstu.

[18.] *[Joseph Haydn], Eilt ihr Schäfer aus den Gründen,* in D, Hob. XXVIa : 8; str. 152—153, pisar D. —



Pjesma u tisku nosi naslov *An Thyrsis,* riječi su pjesnikinje Chr. M. Ziegler. Djevojka se Doris poigravala sa zaljubljenim Thyrsisom, mučila ga i »vukla za nos« sve dok je nije napokon ostavio; sada tuguje i zaklinje pastire da ga pronađu, da mu poruče kako žali svoje postupke, da ga ljubi i želi natrag. Popijevka ima tri strofe od kojih je u našem rukopisu samo prva.

[19.] *[Joseph Haydn], Hör' auf mein armes Herz,* in g, Hob. XXVIa : 5; str. 154—155, pisar D.



Vrlo lijepa popijevka na izrazito slab tekst. U tiskanom je izdanju naslov popijevke *Die Verlassene* na riječi nepoznatog pjesnika. Djevojka tuguje zbog nevjernog momka koji za nju ne mari, ona ga doziva i prijeti, prašta i zaklinje. Od sedam kitica prepisana je samo prva; muzički tekst pretežno odgovara Urtextu osim nekoliko manjih omaški pisara.

Ma koliko se skromne činile danas te popijevke u poredbi s tolikim vrhunskim proizvodima Haydnova stvaranja, one su jednostavne, suvremenicima vrlo prihvatljive pa imaju zamašno povijesno značenje. Upravo tih se godina bečki skladatelji okreću solo popijevci, koja je u ranije doba bila jako zapostavljena. Prva se djela te vrste objavljuju tek 1788, kako u predgovoru svom izdanju Urtexta ističe redaktor (P. Mies). Podaci koje

on iznosi vadeći ih iz Haydnovih pisama uvjeravaju nas da su ti radovi suvremenika bili do te mjere minorni da se Haydn odlučio svojim ciklusom dokazati da to umije daleko bolje.[54] Tim je napomenama Haydn popratio pošiljku prvih 15 popijevki upućenu nakladniku Artariji, kojima je nešto kasnije dodao još osam. Te su popijevke ubrzo postale neobično popularne i vrlo tražene. Slabi tekstovi tih popijevki kao da nikoga nisu smetali jer su bili u potpunosti odraz svog vremena i duhovne klime razdoblja, osobito bečke sredine. Ta naivno izvještačena i lažno sentimentalna osjećajnost nipošto ne odudara od sličnih produkata u drugim zemljama toga doba, u vrijeme kad se u Beču Goetheova poezija jedva pozna i slabo čita. Nije nezanimljiv podatak da Goetheove tekstove Mozart upotrebljava samo jednom, Haydn niti jednom. A baš Haydn piše Artariji da mu potraži neke tekstove jer ih nema, dokaz da je u Eisenstadtu Goethe nepoznat.

Snažan zamah Lieda u razdoblju romantizma u potpunosti je zasjenio sva ranija nastojanja klasika, čija se djela u to doba slabo cijene. Smatraju ih naivnima, nezanimljivima, klavir je neinteresantan, skučen, podređen, sve zajedno bez zamaha i poleta, bez dramatike i uzbudljivosti. U tom je kontekstu donekle shvatljiv i Kuhačev stav kad tu vidi samo »smiešni sentimentalizam« tekstova i »švapsko zveketanje« u glazbi. Tek u naše se vrijeme počinju Haydnove popijevke ponovo cijeniti i za njih oživljava interes izvodilaca.

Nije točno poznato vrijeme nastajanja prvih popijevki Haydnova ciklusa. Sudeći prema pismu Artariji, on krajem svibnja 1781. govori o 15 popijevki koje je s velikim marom dovršio.[55] Te riječi kao da nagovještaju da su popijevke produkti te godine. Ipak, među prijepisima koje Hoboken navodi ima jedan čak iz 1774. godine, dok su ostali bez datacije. Ako je zapis godine točan, onda bi ipak neke popijevke mogle nastati i ranije. Nešto kasnije, ali u pismu od iste godine, Haydn traži od Artarije da ne dozvoli da te popijevke prije tiskanja netko prepisuje ili javno izvodi,[56] bojeći se valjda da se nepozvani ne domognu tih skladbi i objave ih bez njegove dozvole, kao što se dešavalo s nekim drugim Haydnovim djelima.

Što je Haydn mogao zabraniti Artariji, nije mogao odbiti ljudima koji su bili u bliskim rodbinskim vezama s njegovim knezom i s kojima je bio u čestom dodiru. Ljubitelj glazbe kao grof Ladislav Erdödy mogao je te popijevke uz honorar dobiti bez teškoća, mogao ih je čak i naručiti. Ako i nisu ti tekstovi u knjigu upisani još u prvom bloku, koji je pisan sigurno prije uveza, te popijevke nisu upisane ni mnogo kasnije. Prepisane su sigurno iz gotova i za tisak priređena rukopisa, jer se tekstovi ne razlikuju od Urtexta koji je rađen prema prvom izdanju.

Popijevke je upisivao pisar D, započeo najprije na kraju knjige — po tome sudimo da su ušle kao posljednje — a kad mu nije bilo dosta

[54] Henle, Urtext I, predgovor.
[55] Hoboken, I, 252, napomena.
[56] Hoboken, I, 244, bilješka.

prostora, ubacio je dvije na prazne stranice na početku knjige. Na str. 156. i 158. vidljivi su pokvareni počeci upisa popijevke *Entfernt von Gram und Sorgen* (str. 13), što se nikako ne bi dogodilo da je ta popijevka bila odmah od početka upisana sprijeda. Upravo su ti pogrešni i pokvareni započeti upisi pomogli da se riješi pitanje redoslijeda upisa u naš rukopis.

[20.] *Anonim, Adagio* in F, str. 160—163, pisar A. —



Neobično je da se pisar A ponovo javlja na kraju knjige. Da nije to stavak koji je trebao doći na stranice 13—16? Po formi se stavak približava jednostavnoj sonatini, iako s nekim znakovima očitog neiskustva: obje teme su u ekspoziciji i reprizi stalno u glavnom tonalitetu, što bi se teško potkralo zrelijem skladatelju. Ta stalna plovidba po istom tonalitetu donekle se ublažava malim variranjem motiva, interpoliranjem taktova, pokušajima tematskog razvoja. Malo je vjerojatno da bi zreli Vaňhal tako postupio pa pretpostavljamo da je to Pleyelov rad. Kod Rite Benton nije naveden.

Skice dvaju plesnih komada na posljednoj stranici (str. 164) upisane su kasnije i ne stoje ni u kakvoj vezi s ostalim dijelovima knjige. To su posve beznačajni pokušaji nekog diletanta i ne zaslužuju neki osvrt.

* * *

Izlaganja su pokazala da rukopisna knjiga E—D ima sasvim određenu muzikološku vrijednost s obzirom da je godina 1779. čvrsto uporište za datiranje. Ovdje se javlja niz skladbi Josepha Haydna, od kojih su mnoge unesene u knjigu prije objavljivanja tiskom ili su pak prepisane iz rukopisa a ne iz tiskanih predložaka. Ti rukopisi mogli bi biti i Haydnovi autografi, a prepisao ih je po svoj prilici njegov učenik Ignaz Pleyel, najvjerojatnije s dopuštenjem skladatelja. Ostaje otvoreno samo pitanje dodanih varijacija u djelu *Il Maestro e lo Scholare,* koje su možda izrađene prema Haydnovim kasnije zabačenim skicama ili su samostalan rad nekog drugog lica, po svoj prilici Pleyela. Na to nas upućuje sačuvani fragment još jedne (jedanaeste) u rukopisu E—D dodane varijacije. Pitanje pak menuetâ na početku knjige ne može se za sada dokraja riješiti: sigurno je da su tri od njih Haydnovi, dok bi ostala dva mogla biti također njegova, ali to nije dokazano.

Drugu skupinu djela čine prijepisi triju odnosno četiriju Vaňhalovih sonata, koje su — bar prve tri — prepisane vjerojatno iz 1771. tiskanog izdanja, dok za četvrtu nemamo potvrde da je Vaňhalova, jer tematski katalog njegovih djela još nije tiskan. Jednako nije moguće utvrditi da li je koji od anonimnih klavirskih komada njegov ili Pleyelov.

Ignaz Pleyel je također dosta obilato zastupan svojim radovima, čija je opća značajka izvjesna početnička nedorečenost i nesigurnost ukusa. Činjenica je da najveći broj tih skladbi ne postoji u tematskom katalogu Rite Benton, što znači da nisu nikada tiskom objavljene. To opet dopušta pomisao da su te skladbe sačinjene upravo za knjigu E—D i možda unikatni primjerci, koje kasnije Pleyel nije dorađivao i izdao.

Osim tih muzikološki pozitivnih činjenica tu postoji za nas vrlo važna kulturnopovijesna dimenzija, koja je kao fakat neobično značajan podatak. Glazbeni život 18. stoljeća u Hrvatskoj nije još ni približno istražen i još mnogo toga nedostaje. U mozaiku cjelovitije slike muzičke kulture u nas još mnogi kamenčić manjka.

Jedno nam kao sigurno otkriva rukopisna knjiga E—D: da je glazbeni život, bavljenje glazbom, u velikaškim krugovima Hrvatske na potpuno jednakoj visini kao i drugdje u Austriji toga vremena (u pitanju su možda jedino materijalna sredstva koja stoje na raspolaganju i diktiraju nešto skromnije okvire). Taj je život bio u najvećoj mjeri ažuran s najnovijim stvaranjem vodećih glazbenih ličnosti austrijskog kulturnog kruga, čija se djela javljaju kao znak neposrednih veza s autorima još prije njihova objavljivanja u tisku. Knjiga nam također svjedoči da su naši velikaši sami aktivno muzicirali, kao i da je njihovo umijeće odgovaralo vještini dobro obrazovanih amatera u Beču. Usto je i njihov ukus — sudeći prema izboru djela — bio vrlo dobar, kultiviran i razvijen.

Od posebnog je značenja u tim okvirima privatna kapela grofa Erdödyja, koja je općenito uživala glas vrsnog umjetničkog sastava, čije su izvedbe morale nositi značajke visokih umjetničkih dostignuća mjeriva mjerilima onoga vremena. Za tu se kapelu troše znatna sredstva nerijetko i preko stvarnih materijalnih mogućnosti vlasnika, angažiraju se vrsni instrumentalni umjetnici, kapelnici, poznati muzičari, za nju se neprestano nabavljaju i naručuju muzikalije u tada najviđenijih skladatelja pa i samoga Josepha Haydna. Postoje podaci da grof Ladislav Erdödy mnogo i često boravi u Varaždinu i na svojim imanjima u njegovoj okolici, on dovodi svoju kapelu u Hrvatsku, zimi oživljuje glazbeni život Varaždina a ljeti ju prebacuje u dvorce u okolici. Ta glazba, ti muzičari znatno obogaćuju glazbeni život grada Varaždina i čitave sjeverne Hrvatske, što je značajna kvaliteta u povijesti naše kulture.

Ma koliko se u prvi mah činilo da su ta velikaška nastojanja ostala prolazna, zatvorena u uskom staleškom krugu, ona to ipak nisu sasvim bila, ona su ostavila pozitivnih tragova i za budućnost: Vaňhalovi rukopisi u samostanu uršulinki u Varaždinu, knjižica E—D dokaz su prisutnosti tih glazbenika u Hrvatskoj, njihova su djela sačuvani oblici žive glazbe koja je tu odzvanjala, možda se tu i stvarala. Koliko su te izvedbe koristile samim varaždinskim glazbenicima, dosta je teško ocijeniti. Ipak nema sumnje da je glazbovanje muzičara u Varaždinu, čime se on još 1807. ponosno smatra prvim među gradovima Hrvatske,[57] nedvojbeno do-

[57] To proizlazi iz Ebnerove pismene ostavke, usp. L. Šaban, Glazbene mogućnosti Varaždina . . . , 158, bilj. 82.

bilo svoje uzore i nove poticaje zahvaljujući djelovanju kapelâ Draškovića i Erdödyja.

Otkrivajući staru glazbu po arhivima ipak još nismo učinili sve što treba. Došlo je vrijeme kad treba da se dalje istražuje, proučava, uspoređuje i vrednuje ta glazba, da se traga i po arhivima nama susjednih zemalja; možda se tamo nađe koji odgovor na ono što još ne možemo odgovoriti. Tek tako ćemo saznati kakva nam je bila glazbena kultura i gdje joj je mjesto u evropskoj glazbenoj zajednici.

Summary

THE MANUSCRIPT MUSIC-BOOK OF COUNTESS JULIANNA ERDÖDY--DRAŠKOVIĆ FROM 1779

Among the papers of the musicologist Franjo Ksaver Kuhač (1834—1911), now kept in the Croatian Archives in Zagreb, there is a manuscript music-book which formerly belonged to the countess Julianna Erdödy, born Drašković (ab. 1747-ab. 1784), written in 1779 and containing copies of compositions, mainly for piano, by Franz Joseph Haydn (1732—1809), Jan Křtitel Vaňhal (1739—1813) and Ignaz Joseph Pleyel (1757—1831).

Julianna Drašković was married twice: to count Leopold (I) Erdödy (1740—1770), and secondly to his younger brother, the well-known music patron Ladislav (III) (1746—1786). Ladislav had a small but excellent music chapel in which only outstanding musicians participated. Well-known as its *Kapellmeister,* were Jan Křtitel Vaňhal *(Kapellmeister* from 1771 until 1780) and the young Ignaz Pleyel who was sent by count Ladislav at his own expense for five years (1772—1777) to Joseph Haydn in Eisenstadt. He was taught music there, living in Haydn's home.

This piano book is a fine example of a *Sammelband* of piano and vocal music literature, used by a lady from high social strata in her leisure time. The original label, which has been preserved, with hardly readable and only later wrongly recorded »interventions« contains very important data on the place and the time of its writing. This is its original text: »Musikalisches Schlag / Büchlein der hochge- / bohrnen Gräfin / Juliane Erdödy geboh- / (renen) Gräfin Draskovich / Warasdin den 3ten April / im Jahr unsern Heils / 1779.«

According to this, the book was written in Varaždin in 1779, being bound at the beginning of April. This fact is important for the dating of the entries. The paper is throughout the same and there were no later insertions. It was manufactured in Venice (Water-mark: three half-moons; FGP). All the texts were probably written before the bounding because on the majority of the pages it can be seen that the edges have been cut off, which can only have occured in the binding. The form is oblong (23 × 31 cm) and there are eight staves. Originally it consisted of 82 folios (the first one is missing today) and the original pagination runs from 1 to 115. After No. 164 the pagination is Kuhač's.

The book contains twenty short and long compositions in all. Among them, eight works are by Joseph Haydn (and another three and probably the first two initial menuets in addition), four by J. K. Vaňhal and three by I. Pleyel (probably also another four anonymous compositions in addition). Four copyists wrote these compositions: copyist A (probably identical with A_1) wrote the majority of twelve

numbers (according to the signature on *Divertimento* No. 5 it seems to be the young Ignaz Pleyel), copyist B wrote only No. 12, copyist C the two small pieces Nos. 15 and 16, while copyist D wrote all five Haydn solo-songs. All these copyists were musicians with Count Erdödy.

Joseph Haydn is the author of the following works:

— *Il Maestro e lo Scholare,* the four-hand sonata /Hob. XVIIa : 1/ with ten variations. It seems that the last three variations as well as the fragment of a sketch on p. 159 of another variation are Pleyel's works. It is important that this Haydn work was printed in 1780, i.e. after our recording, so that the Erdödy copy must evidently have been written after the now lost autograph.

— *Divertimento* (Sonata) in G /Hob. XVI : 27/, a work printed in 1778, but it seems that our copy was made from a manuscript version.

— *Thema con Variazioni* in Es /Hob. XVII : 3), first printed in 1788 or 1789, i.e. almost ten years after our copy.

— five *solo-songs* /Hob. XXVIa : 1, 5, 6, 8 and 10/. Their titles are: Das strikkende Mädchen; Die Verlassene; Der Gleichsinn; An Thyrsis; Die Landlust. They were printed for the first time in 1781, so they were recorded in the Erdödy book before being printed and were probably copied from the ready autograph.

A separate question are the seven menuets in this collection. The first two are missing; Nos. 5—7 are undoubtedly Haydn's — Nos. 5 and 6 (here in B flat major) entered later, transposed, into the Sonata in A flat major /Hob. XVI : 43/, first published only in 1783, i.e. four years after our example. No. 7 was copied from the Sonata in G major /Hob. XVI : 27/. On the contrary, menuets Nos 3 and 4 are not listed in Hoboken, so that they may be either lost early Haydn menuets or the work of his pupil Ignaz Pleyel.

Three Vaňhal sonatas (Nos. 7, 8 and 10) were published in 1771 by Breitkopf in Leipzig. For the Sonata in G major (No. 13) there are no data, but according to its style it could be Vaňhal's work.

Among Pleyel's compositions, only the Andante in C major can be found in Rita Benton's thematic catalogue of Pleyel's printed works. All the other Pleyel compositions in this collection have been never printed, and it is possible they are unique. Obviously, Pleyel wrote these compositions as a young musician to his landlady. Among these works three are signed by name (Nos. 5, 9 and 14), while the others (Nos. 2, 15, 16 and 20) are very probably his compositions. The most mature work is certainly the Divertimento (Sonata?) in F major (No. 9).

The other works are of a rather novice and unelaborated nature.

Because of its certain dating on the cover, this volume has certain musicological value and could be useful as a specimen for publishing the *Urtexts;* some of Haydn's works contained here point to small but interesting differences in relation to the *Urtext* and could originate directly from Haydn himself.

Zusammenfassung

»MUSIKALISCHES SCHLAGBÜCHLEIN« DER JULIANNA ERDÖDY-DRAŠKOVIĆ AUS DEM JAHRE 1779

In der Hinterlassenschaft unseres Musikologen Franjo Ksaver Kuhač (1834—1911), die im Kroatischen Landesarchiv (Arhiv Hrvatske) in Zagreb bewahrt wird, befindet sich ein handgeschriebenes Notenbüchlein, einst Eigentum der Gräfin Julianna Erdödy, geb. Drašković (um 1747 bis um 1784). Es wurde im Jahre 1779 aufgezeichnet und enthält Abschriften von Musikstücken, überwiegend von Klavierkompositionen, die Franz Joseph Haydn (1732—1809), Jan Křtitel Vaňhal (1739—1813) und Ignaz Joseph Pleyel (1757—1831) komponiert haben.

Julianna Drašković war zweimal verheiratet: zuerst mit Graf Leopold (I.) Erdödy (1740—1770) und später mit seinem jüngeren Bruder Ladislaus (III.) (1746—1786), einem bekannten Musikmäzen. Dieser unterhielt eine kleine, aber vorzügliche Mu-

sikkapelle, in der lauter ausgesuchte Musiker spielten. Als Kapellmeister dieses Ensembles sind Jan Křtitel Vaňhal (Kapellmeister 1771—1780) und der junge Ignaz Pleyel bekannt. Letzter wurde auf Graf Ladislaus' Kosten fünf Jahre (1772—1777) zu Joseph Haydn nach Eisenstadt zur Weiterbildung geschickt. Während dieser Zeit bekam er bei Haydn auch Unterkunft und Verpflegung.

Unser Notenbüchlein ist ein treffendes Beispiel für einen Sammelband von Klavier-und Vokalliteratur, mit dem sich eine Dame der hohen Gesellschaftsschichten jener Tage die Zeit vertrieb. Das bewahrte Etikett mit schwer lesbaren, nachträglich irrtümlich eingetragenen »Interventionen« enthält die für uns wichtige Angabe über Ort und Zeit der Entstehung dieser Handschrift. Der originale Text auf dem Etikett lautet: »Musikalisches Schlag / Büchlein der hochge- / bohrnen Gräfin / Juliane Erdödy geboh- / (renen) Gräfin Draskovich / Warasdin den 3ten April / im Jahr unsern Heils / 1779.«

Demnach wurde das Büchlein im Jahre 1779 in Varaždin geschrieben und Anfang April eingebunden. Diese Tatsache ist für die Datierung der Eintragungen wichtig. Das Papier ist durchweg einheitlich, und es gibt auch keine späteren Einlagen. Hergestellt wurde es in venezianischer Manufaktur (Wasserzeichen: 3 abnehmende Halbmonde; FGP). Allem Anschein nach hatte man alle Texte vor dem Einbinden abgeschrieben, denn an vielen Seiten des Manuskripts ist zu sehen, daß sie ein wenig beschnitten wurden, was nur beim Einbinden geschehen konnte. Das Format ist länglich — 23 × 31 cm, das Notenpapier hat acht Liniensysteme. Ursprünglich umfaßte das Büchlein 82 Blätter (das erste davon ist heute nicht mehr vorhanden), die Originalpaginierung geht von 1 bis 115, die weitere aber bis zur Seite 164 ist Kuhač zuzuschreiben.

Das Büchlein enthält insgesamt zwanzig kürzere oder längere Musikstücke: davon acht von Joseph Haydn (zu diesen sind auch drei Menuette zu rechnen, und vielleicht auch noch weitere zwei Menuette, die sich am Anfang befinden), vier Werke von J. K. Vaňhal sowie drei von Pleyel, von dem höchstwahrscheinlich auch die vier anonymen Kompositionen stammen. Eingetragen haben die Kompositionen vier Schreiber: Schreiber A (wahrscheinlich identisch mit A_1) hat das meiste geschrieben, sogar zwölf Nummern. (Nach der Unterschrift beim Divertimento Nr. 5 scheint dies der junge Ignaz Pleyel gewesen zu sein). Shreiber B hat nur Nr. 12 aufgezeichnet, Schreiber C zwei kleine Stücke — Nr. 15 und 16 —, und Schreiber D hat alle fünf von Haydn komponierten Lieder abgeschrieben. Alle Schreiber jedoch sind unter den im Dienst des Grafen Erdödy stehenden Musikern zu suchen.

Von Joseph Haydn stammen folgende Werke:

— *Il Maestro e lo Scholare,* eine vierhändige Sonate (Hob. XVIIa : 1) mit zehn Variationen, von denen anscheinend die letzten drei sowie die fragmentarische Skizze noch einer weiteren Variation auf Seite 159 von Pleyel verfaßt wurden. Wichtig ist dabei der Umstand, daß dieses Werk 1780 im Druck erschien, also nach unserer Aufzeichnung, so daß unsere Abschrift evident nach dem später verlorengegangenen Autographen entstanden war.

— *Divertimento* (Sonate) in G (Hob. XVI : 27), ein Werk, das zwar noch 1778 im Druck veröffentlicht wurde, doch scheint unsere Abschrift nach dem Manuskript enstanden zu sein.

— *Thema con Variazioni* in Es (Hob. XVII : 3), zum erstenmal 1788 oder 1789 veröffentlicht, also fast zehn Jahre nach unserer Abschrift;

— fünf *Lieder,* (Hob. XXVIa : 1, 5, 6, 8 und 10). Ihre Titel lauten: *Das strikkende Mädchen; Die Verlassene; Der Gleichsinn; An Thyrsis; Die Landlust.* Publiziert wurden sie erstmals 1781, d. m. daß auch diese Lieder vor der Veröffentlichung eingetragen und wahrscheinlich aus einem damals schon fertigen Autographen abgeschrieben wurden.

Ein besonderes Problem stellen die sieben Menuette dieser Sammlung dar. Wie bereits gesagt, fehlen die zwei ersten. Nr. 5—7 sind zweifellos von Haydn; Nr. 5 und 6 (hier in B-Dur) wurden später, transponiert, in die As-Dur-Sonate (Hob. XVI : 43) aufgenommen, die erstmals 1783 veröffentlicht wurde, also vier Jahre nach unserer Eintragung. Nr. 7 ist aus der Sonate in G, (Hob. XVI : 27) abgeschrieben. Anderseits

sind die Menuette Nr. 3 und 4 bei Hoboken nicht angeführt und könnten somit entweder verlorene frühe Menuette von Haydn sein, oder sie wurden von seinem Schüler Ignaz Pleyel komponiert.

Die drei Sonaten von Vaňhal (Nr. 7, 8 und 10) erschienen 1771 bei Breitkopf in Leipzig, für die G-Dur-Sonate (Nr. 13) bestehen keine Angaben, doch ist sie dem Stil nach zu urteilen, ebenfalls sein Werk.

Von Pleyels Kompositionen ist nur das Andante in C im thematischen Katalog seiner Werke von Rita Benton zu finden. Alle anderen, in unserem Notenbüchlein enthaltenen Werke von Pleyel wurden nie gedruckt, und so ist es nicht sicher, ob es eigentlich nicht Unikate sind. Dabei handelt es sich augenscheinlich um Musikstücke, die er als junger Musiker im Dienste der Erdödys für seine Herrin schrieb. Drei davon (Nr. 5, 9, 14) tragen seinen Namen, doch stammen die übrigen (2, 15, 16, 20) aller Wahrscheinlichkeit nach ebenfalls von ihm. Am reifsten ist jedenfalls das Divertimento (Sonate?) in F (Nr. 9). Pleyels andere Werke tragen so ziemlich die Merkmale von Anfängerarbeiten und sind nicht völlig ausgeführt.

Wegen der sicheren Datierung, die das Büchlein auf seinen Deckel trägt, ist dieses, musikologisch gesehen, ziemlich wichtig und könnte als Unterlage zur Veröffentlichung der Urtexte von Nutzen sein. Denn einige der hier enthaltenen Werke von Haydn weisen auf kleine, aber interessante Unterschiede gegenüber dem bereits veröfentlichten Urtext hin und diese könnten unmittelbar von Haydn stammen.