

GLAZBENI ŽIVOT U HRVATSKOJ U XVIII STOLJEĆU S POSEBNIM OSVRTOM NA GLAZBENO-SCENSKE POTREBE I OSTVARENJA

Lovro Županović

O. O. U genealogiji hrvatske umjetničke glazbe, tj. glazbe koja nastaje iz stvaralačke mašte znanih nam autora — a o jednom takvom njezinom djelu bit će govora u ovom tekstu — XVIII. stoljeće zasad je tek treće po redu njezina dokumentacijski i faktografski zajamčenog opstojanja. Razlozi tome izvanglazbene su prirode, i njih valja tražiti najprije u nezahvalnim političkim, gospodarskim i društvenim prilikama u kojima se Hrvatska nalazila već od g. 1102, a onda u činjenici da mnogi notni i ostali podaci — zbog specifičnim uvjetima izazvanog djelovanja lijepog broja naših glazbenika minulih stoljeća u inozemstvu — leže još uvijek nepoznati po evropskim arhivima i knjižnicama, te da muzikološka istraživanja na tu temu mogu i te kako dovesti do iznenađujućih otkrića uključujući i pomicanje sadašnje genealoške graničnosti hrvatske umjetničke glazbe za jedno odnosno za dva stoljeća unatrag.¹

0.1. Politička, gospodarska i društvena stvarnost Hrvatske XVIII. stoljeća jednako je teška kao i u ranijem stoljeću. To znači da je zemlja još uvijek teritorijalno razjedinjena, ratovima i bunama rastrzavana i osiromašivana — i da se u takvoj stvarnosti i dalje mora više boriti za održavanje svog nacionalnog obilježja nego za razinu vlastite kulture. Premda u prilaganju ovom (zadnjem) području glavni obol još uvijek stiže iz gradova uz Jadran, sjeverni dio zemlje — dotad stjecajem okolnosti (prema postojećim podacima) u potpuno podređenoj ulozi — počinje,

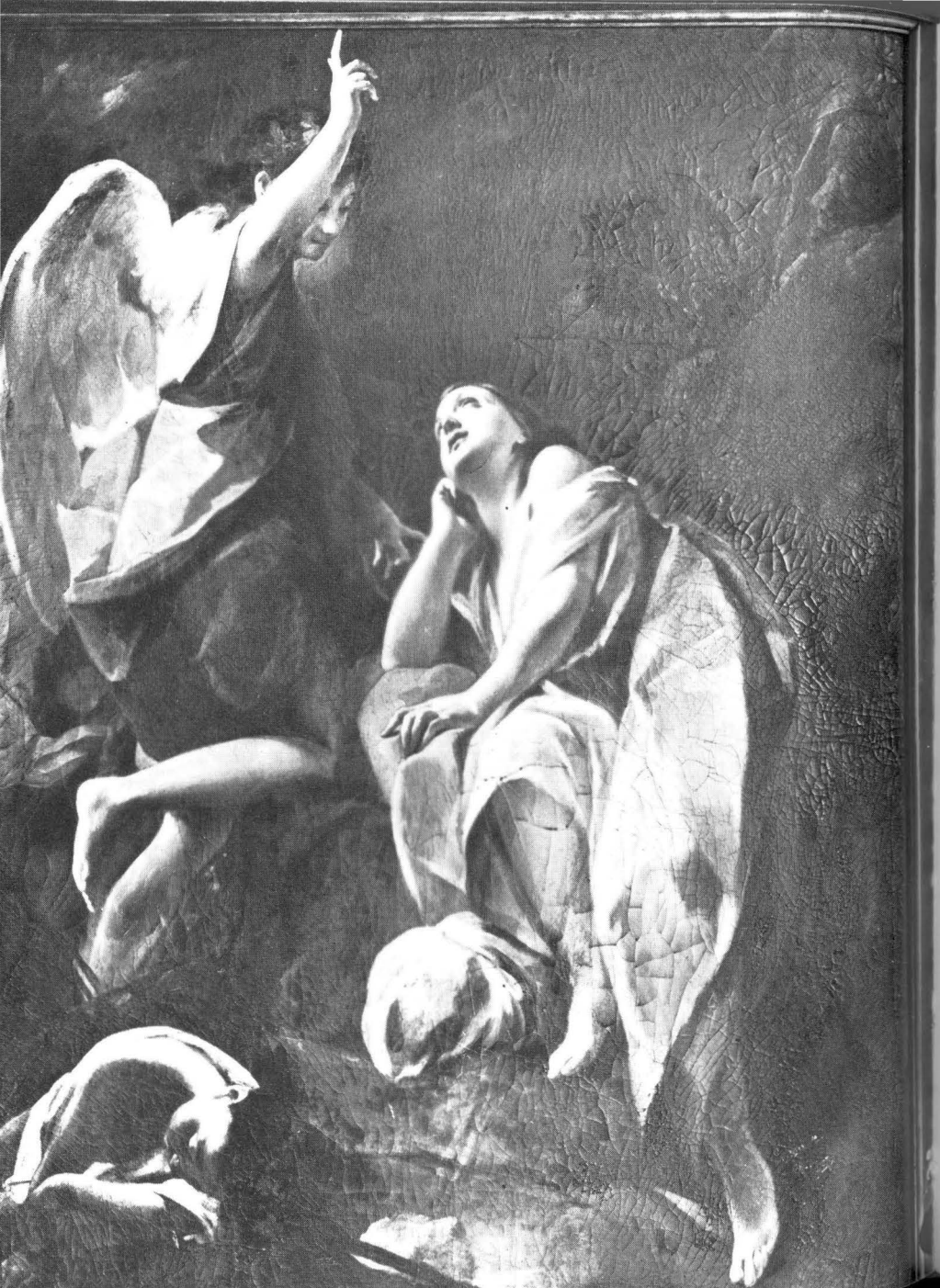
i to od druge polovice toga stoljeća, igrati sve vidniju ulogu da bi već u prvoj polovici onog idućeg postao stožerom zemlje u borbi za njezino nacionalno i kulturno preobraženje.

Ali uz ta domaća, sada teritorijalno proširena izvorišta prilazi kulturi zemlje stižu i iz inozemstva, i to iz stvaralačke mašte ljudi našeg etnikona koje je stjecaj okolnosti i u XVIII. stoljeću odveo izvan rodne grude i rasijao Evropom. A dolaze i od stvaralaca tuđeg podrijetla što se na duže ili kraće vrijeme (kao i u ranijim stoljećima) skrasiše na našem tlu te ostaviše dokaze svog stvaralačkog potencijala koji se — nedvojbeno pripadajući kulturi dotičnog naroda — eo ipso utkivaju i u kulturni fundus zemlje u kojoj su nastajali.

0.2. U svjetlu tih činjenica izrasta i spoznaja o izvorištima kako hrvatske umjetničke glazbe tako i opće hrvatske glazbene kulture u XVIII. stoljeću, i to najprije o onim domaćima. U južnom dijelu zemlje izvorišta su joj Dubrovnik sa skladateljima Lukom (Lukšom) Sorkočevićem-Sorgom (1734—1789) i sinom mu Antunom (1775—1841) do njegova odlaska u Pariz (gdje je i umro), pa Split s Julijem Bajamontijem (1744—1800) te Hvar s Josipom Raffaellijem (1767—1843); u sjevernom su joj dijelu, pak, izvorišta Zagreb s monumentalnim zbornikom *Cithara octochorda* te Varaždin s Ivanom Wernerom (1752—1786) i Leopoldom Ignacom Ebnerom (1769—1830), a na osnovi izlaganja D. Švagelja² i T. Marijanovića³ na ovom skupu možda i koje od središta u Slavoniji.

U inozemstvu djeluju i stvaraju Amando Ivančić (vjer. od 1730. — vjer. 1780; Austrija, Češka a možda i Mađarska), Stjepan N. Spadina (? — ?; Poljska a možda i drugdje) i Ivan Mane Jarnović (1740. ili 1745—1804; Pariz, razne evropske zemlje), dok od stranaca — pretežno Talijana u južnom dijelu zemlje⁴ i Nijemaca odnosno Austrijanaca u sjevernom — valja istaknuti Čeha Jana Křtitela Vaňhala (1739—1813), koji se svojim uglavnom osmogodišnjim boravkom u Novom Marofu i Varaždinu (te u Ugarskoj)⁵ idealno uklapa u djelovanje već spomenute dvojice varaždinskih skladatelja, tvoreći s njima (kako ga je autor ovog rada bio svojedobno nazvao) varaždinski skladateljski krug s kraja XVIII. stoljeća. Njemu, međutim, valja dodati i Nijemca Jurja Karla Wisnera von Morgensterna (1783—1855), u Zagrebu djelujućeg od g. 1818. do smrti i »Zajca svog vremena«, čime se vremenska omeđenost naše teme — dođuše — proširuje i na prva tri desetljeća XIX. stoljeća, ali se dobiva





cjelovitost njezine spoznaje s obzirom na teritorij sjevernog dijela zemlje.

Vremenski je nemoguće, a i suvišno bi za našu temu bilo, navoditi i ostale čimbenike što na bilo koji način pridonesoše nastajanju cjelokupne glazbene kulture ove zemlje u XVIII. stoljeću. Svrshodnije je u nastavku ukazati na stvaralačke afinitete imenovanih skladatelja, jer će se tako logično doći do tematičnosti koja je predmet ovog izlaganja.

0.3. Stvaralački afiniteti imenovanih skladatelja — bilo da su stvarali na našem domaćem tlu ili u inozemstvu — u prvom su redu i najvećim dijelom, što je uostalom i razumljivo, izrastali iz glazbene prakse minulog (XVII) stoljeća. Pisali su tako ti autori — između ostaloga — *madrigale* (Bajamonti), *motete* (Ivančić, Pellizzari, Bajamonti, Raffaelli, A. Sorkočević-Sorgo), *mise* (Ivančić, Pellizzari, Bajamonti, Raffaelli), *oratorije* (Ivančić, Bajamonti, Ebner), *opere* (možda A. Sorkočević-Sorgo, u koprodukciji Jarnović, sigurno Wisner von Morgenstern) te *melodrame* i *scensku glazbu* (zadnji autor), unoseći — međutim — u svoje skladbe značajke vremena u kome su stvarali. Skladali su, nadalje, oblike jednake vremenske provenijencije, ali sa sve očiglednijim novinama sredine svog (XVIII) stoljeća koje su postupno mijenjale naslijeđenu *sonatu* (Spadina, Bajamonti, oba Sorkočevića-Sorga, Jarnović), neke forme s područja komorne glazbe (npr. *gudačka trija* i *kvartete*: Ivančić, A. Sorkočević-Sorgo, Jarnović te *divertimenta*: Ivančić i *koncert za solo instrument uz orkestar*: Jarnović). Prihvatili su, na kraju (ali ne svi), i novi orkestralni oblik *simfoniju* (Ivančić, Bajamonti, oba Sorkočevića-Sorga, Jarnović, Vaňhal), ostvarivši na tom području nekoliko izvanrednih djela što s pravom ulaze u evropsku glazbenu zajednicu tog vremena (npr. Ivančić). Kad se imaju na umu ranije istaknuta stvarnost stoljeća u kojoj su djelovali oni autori što stvarahu na ovom tlu, ali i pogodnosti stvaranja u inozemstvu (npr. Ivančić), izlazi da sve to nije ni tako malo a ni manje vrijedno u odnosu na ranija dva stoljeća. To najbolje potvrđuje sve češće oživljavanje takvih — dosad po arhivima zaprašenih — djela, među kojima ona Ivančičeva (simfonije), uz neka druga ostvarenja ostalih autora, predstavljaju dostojan prilog glazbenoj baštini ranijih dvaju stoljeća.

1.0. Iz izloženoga se na prvi pogled za zadovoljstvom moglo zaključiti da su se među spomenutim oblicima nalazili i oni koji idu u tematičnost ovog izlaganja. To su, znamo: u prvom redu *opera* s podvrstama (a) *melodrama* i (b) *scenska glazba* a onda *oratorij*. Prvi oblik (s podvrstama)

pripada području svjetovne, a drugi (u stoljeću, o kome govorimo) području duhovne glazbe.

Premda je već kod nabranjanja tih oblika — osobito opere (s podvrstama) spominjanje autora moglo upućivati na opreznost u stvaranju prvog dojma, neugodno otrežnjenje nastupa u trenutku kad se suočimo posebice s brojem stvorenih opera u XVIII. stoljeću. Na raspolaganju nam, naime, u granicama stoljeća stoji jedan hipotetičan podatak iz stvaralaštva A. Sorkočevića-Sorga i jedna dosad još uvijek neprovjerena koprodukcija Jarnovićeve s nekim inozemnim glazbenicima. Situaciju donekle spašava Nijemac Wisner von Morgenstern s jednom operom i 4 melodrame, od kojih dvije možemo ubrojiti u scensku glazbu. Stvarajući ih u prvim desetljećima XIX. stoljeća a sa stilskim značajkama s kraja onog prethodnog, taj nadasve zaslužni glazbenik za glazbeni život dopreporodnog i preporodnog Zagreba stoji s tim dijelom svog skladateljskog rada kao jedina dokumentacijski zajamčena (premda, što se tiče danas sačuvanih odnosa dostupnih partitura, upravo neznatna) stvarnost ne samo sjevernog već i južnog dijela zemlje. To, držimo, opravdava prekoračenje vremenske graničnosti zadane na ovogodišnjim Danima.

S oratorijem stojimo nešto bolje: Bajamonti i Ebner skladaju (u zemlji) po jedno, a Ivančić (u inozemstvu) 7 takvih djela.

1.1. Prije pristupa iscrpnijem prikazivanju upravo izloženih podataka nekako se samo od sebe nameće traženje objašnjenja toj svojevrsnoj neugodnosti u hrvatskoj glazbenoj kulturi ovog stoljeća, to više što ona ne oskudijeva ostalim glazbenim oblicima kako vokalno-instrumentalne tako instrumentalne odnosno orkestralne naravi. Korijene evidentnom pomanjkanju zanimanja spomenutih skladatelja za stvaralaštvo s područja glazbene scene čini se da nam valja tražiti koliko u stvaralačkom i ljudskom temperamentu pojedinog skladatelja, toliko u tadašnjoj kazališnoj (što znači i glazbeno-scenskoj) praksi u sredinama u kojima su oni djelovali. Ta je, znamo, živjela od gostovanja stranih kazališnih (znači: i opernih) trupa, što je, sasvim sigurno, i te kako moglo destimulirati slična domaća nastojanja — ako ih je bilo. Praktički čimbenik u tome je bio presudan: mnogo je, naime, lakše dovesti trupu s već uvježbanim djelima nego mukotrpno uvježbavati te izvoditi (domaće) glazbeno-scensko ostvarenje, osobito kad je takav pothvat uvijek skopčan s velikim tehničkim, tehnicističkim i ostalim teškoćama.

Sve to, izravno ili neizravno, nepodijeljeno potvrđuju svi podaci koji danas stoje na raspolaganju za razmatranje scenske problematike na našem tlu u XVIII. stoljeću. Zadnji ih je — koliko je to poznato — znanstveno obradio dr N. Batušić u svom opsežnom rukopisnom radu *Povijest hrvatskog kazališta*⁶ i oni, kad dotiču glazbeno-scensku problematiku u južnom i u sjevernom dijelu zemlje, uvijek ističu čimbenik gostovanja, te su u potpunosti lišeni bilo kakvog, makar i samo nominalnog, spominjanja nekog skladatelja bilo nekog njegova glazbeno-scenskog djela ne samo na opernom nego i na onom manje istaknutom području scenske glazbe koje bi nastalo na našem tlu. A kad i u samo jednom slučaju⁷ otvaraju mogućnost domaćoj glazbenoj tvorbi (tri baletna ulomka), čine to samo na naslućujući a ničim dokumentirajući način.

U traženju uzroka nezanimanju spomenutih glazbenika za djela s područja glazbene scene valja uzeti u obzir još jedan razlog. On se nalazi ne samo u glazbeničkoj dužnosti koju su oni obavljali nego i u staležu kome su pripadali. Neki su, naime, bili orguljaši i kapelnici crkava (Pellizzari, Bajamonti, Raffaelli, Ebner), a neki od njih uz to i duhovna lica (Raffaelli, Ivančić); drugi su kao istaknuti reproduktivni umjetnici (Spadina, Jarnović) svoje skladateljske ambicije usmjeravali većinom prema svom glazbalu, treći, a tih je najmanje (Sorkočević-Sorgi), kao plemići glazbom su se bavili iz vlastita užitka, imajući uz to na raspolaganju i (manji) vlastiti orkestralni sastav. Svjetovnjak Wisner von Morgenstern — premda koralist katedrale — bio je u povoljnijem položaju, osobito otkad je (1827) postao ravnatelj orkestra tek osnovanog Glazbenog društva (Musikverein in Agram) odnosno ravnatelj dvije godine kasnije utemeljene društvene glazbene škole.

Istaknuta činjenica, uz one ranije, ne samo da može do kraja objasniti odnos spomenutih glazbenika prema operi nego i zanimanje prema oratoriju koji su mogli izvoditi u crkvi, i to Ebner zasigurno a Ivančić vjerojatno. Iznimka je Bajamonti s izvedbom u (splitskom) kazalištu (1770), ali prije zbog uzveličavanja gradske proslave prijenosa ostataka sv. Duje u Stolnu crkvu nego zbog samog djela.

Domaći odnosno strani a na našem tlu djelujući skladatelji nalazili su, znači, više poticaja za pisanje duhovne te instrumentalne i orkestralne glazbe, jer su takva djela — osobito ona s duhovnom tematikom — mogli izvoditi i s domaćim reproduktivnim snagama. To je, iz svega izlazi, mogao biti i presudan razlog njihovu gotovo isključivom opredjeljenju

stvaralaštvu takvih skladbi. Wisner von Morgenstern bio je, rekosmo, u nešto povoljnijoj situaciji, što se onda i odrazilo u njegovu glazbenom stvaralaštvu.

1.2. Gostovanja stranih. među kojima i opernih, trupa u našim južnim i sjevernim središtima glavna je, dakle, značajka glazbeno-scenskog života u našoj zemlji u XVIII. stoljeću. Premda su skoro do posljednjeg desetljeća nominalni podaci i o tako izvođenim djelima više nego skromni, na osnovi često i oskudnih (izvanglazbenih) natuknica⁸ može se zaključiti da je i u Dubrovniku, i u Splitu, i u Hvaru, i u Rijeci na južnom te u Zagrebu ali i u Varaždinu kao i u Karlovcu pa možda i u kojem od središta u Slavoniji (Osijeku?) na sjevernom dijelu zemlje tijekom ovog stoljeća dolazilo do povremenog izvođenja spomenutih (svjetovnih) glazbeno-scenskih vrsta, osobito opera. Raspoloživi podaci prilično ističu Dubrovnik i Zagreb, u kome je — na primjer — od g. 1797. pa do početka narodnog preporoda prikazan lijep broj opera ne samo talijanskih i njemačkih nego i francuskih, i to tada aktualnih skladatelja. Upravo na tom repertoaru ali, dakako, samo jednim dijelom, glazbeno će se odgajati i Vatroslav Lisinski. Ova didaskalija možda je i nepotrebna, ali može poslužiti kao pokazatelj za druge naše glazbenike koji su živjeli u drugim (domaćim) a po postojećoj glazbenoj praksi uglavnom jednakim sredinama.

2.0. Prvi podatak u iscrpnijem razmatranju izvornog opernog stvaralaštva s podvrstama što pripada hrvatskoj glazbenoj kulturi XVIII. stoljeća, koje se sada nameće a kojemu je dosadašnje izlaganje utvrdilo i prokomentiralo osnovne odrednice očitovanja, upućivanjem na opus Antuna Sorkočevića-Sorga hipotetičke je, rekosmo, naravi. U tom opusu, naime, ima jedna romanca za glas (sopran) i orkestar s naslovom *Nell'umile mia capanna* koja, usprkos svojoj ljupkosti i nedvojbenoj vrijednosti, ne bi pripadala u našu temu da na partituri nema sunaslova *Nell' Astrologo in Villa*. On je čini i te kako zanimljivom za našu temu, jer, prema objašnjenju J. Andreisa, »početni 'nel' [uz riječ 'Astrologo' — op. L. Ž.] upotrebljavao se u XIX. stoljeću, a i prije, uvijek onda kad je trebalo naznačiti da neki glazbeni ulomak potječe iz nekog opernog djela. Pri tome se — nastavlja Andreis — izraz 'opera' izostavljao [...] Prema tome — Andreis završava — nije isključeno da je i A. Sorkočević skladao glazbeno-scensko djelo *L'Astrologo in Villa*, kojemu bi ta romanca pripadala kao njegov sastavni dio«. ⁹

Prihvatimo li Andreisovu pretpostavku kao iole uvjerljivu — a autor ovog teksta smatra da je ne bi trebalo odbaciti kao nelogičnu — izlazi da bi Antun Sorkočević-Sorgo u svom ne tako brojnom (ali zato još uvijek skoro neproučenom) opusu zaista imao i jedno glazbeno-scensko djelo koje bismo mogli svrstati u operu. Od sporedne je važnosti je li ga napisao u domovini do kraja XVIII. stoljeća ili izvan nje (u Parizu) u prvim desetljećima onog idućeg.

2.1. Drugi podatak, što se odnosi na koprodukciju Ivana Mane Jarnovića s nekim stranim skladateljima — među njima A. E. M. i Grétryjem — zasad je, međutim, isključivo bibliografske prirode. Koliko je, naime, poznato, nitko se još uvijek nije upustio u proučavanje Jarnovićeve udjela u stvaranju opere sa znakovitim naslovom *Abroad and at Home*, nastale u Londonu g. 1796. Zbog toga se o njoj i o Jarnovićevu sudioništvu u njezinu oblikovanju ne može reći ništa više.

2.2. Treći podatak, što dotiče operu Wisnera von Morgensterna, po notnoj dokumentaciji gotovo je jednak onome o izvedenoj romanci Antuna Sorkočevića-Sorga. Skladateljev prilog scenskoj glazbi, međutim, nešto je bogatiji, ali više s dokumentacijske nego s notne strane.

Wisnerova opera *Alexis* u 3 čina s njemačkim tekstom danas nepoznatog pisca, napisana možda i u našoj sredini, tj. po skladateljevu dolasku u Zagreb, danas je — naime — i to slučajnim, posrednim putem sačuvana samo slijedećim dokazalima: (a) kraćim sjećanjem Vj. Klaića na tri broja iz nje i (b) njegovim prijepisom (iz g. 1865) jedne arije iz II. čina. Inače, djelo, po svemu sudeći, nikad nije bilo izvedeno, a opsežna partitura u 3 sveska¹⁰ danas je zametnuta. A da se radilo o zanimljivom i vrijednom djelu, može posvjedočiti spomenuta arija baritona simboličkog imena *Himmelsturm* koju on, rekosmo, pjeva u II. činu (br. 9). Budući da u njoj tekstom poziva na borbu i pobjedu, to je razumljivo da joj je glazbeni izraz prožet zanosnom vehemencijom koja i te kako osvaja. Pisana je u C-duru i dvodijelnog je arhitektonskog luka, a o njoj se — nakon punih 100 godina šutnje i nepoznavanja — može (danas) govoriti na osnovi skorašnje suvremene obradbe autora ovog teksta.

Klaićevo sjećanje isticalo je još uvertiru u D-duru, romancu soprana u E-molu i duet tenora i baritona u G-duru s osebujućom polimetrikom:

2	3
4	4

tenor je pjevao u — a bariton u — mjeri! Na žalost, Klaić ništa nije

prozborio o sadržaju, pa je danas nemoguće izričito ustvrditi temelji li se taj na legendi o sv. Aleksiju ili ne.

Skladateljeva scenska glazba nastala je za slijedeća kazališna djela: melodramu u 5 činova *Viola* (tekst Josipa baruna Auffenberga) i šalu u 2 čina *Die Liebesabenteuer in Strümpfelbach*⁴¹ te tročinku *Die Pudel [...] oder die Zauberratsche*⁴² i igrokaz *Clementina* (tekst I. F. Wissenthurma). Prvo je djelo (*Viola*) bilo u (Zagrebu) s velikim uspjehom izvedeno 5. VIII. 1826. te izvedeno iste godine još nekoliko puta; drugo, u »Luni« opisano kao »komische Oper in 2 Akten« (što nam dozvoljava njegovo svrstavanje među melodrame), 8. II. 1827; treće 9. I. 1827. a četvrto 13. X. 1836. Za glazbenu komponentu tih zadnjih dvaju djela u »Luni« je navedeno da je bez većih pretenzija ali da je, međutim, odgovarala sadržaju komada. To nam je dalo za pravo da te Wisnerove priloge svrstamo u red popratne scenske glazbe.

Od notne građe za ta četiri djela danas je (u arhivu Hrvatskog glazbenog zavoda) sačuvano samo nekoliko ulomaka za *Violu*, dok je sve drugo propalo. Od tih ulomaka, koji još uvijek čekaju na svog suvremenog obrađivača, pozornost pobuđuje uvertira u G-molu. Ne manje nam je dragocjen i prikaz praizvedbe tog djela, objavljen u »Luni« već 6. VIII. 1826, jer on danas stoji ne samo kao jedini opsežniji dokaz javnog reagiranja na Wisnerovo skladateljsko djelovanje (u gradu) nego i kao uvid u — makar sporadičnu, ali, svakako, postojeću — glazbenu kritiku u tadašnjem Zagrebu. Zbog toga zavređuje da se citira, dakako u hrvatskom prijevodu, i to pisca studije o skladatelju A. Goglie:

»Uvertira u G-molu ističe i nagovještava mističnu radnju drame. Solo flaute u G-molu na početku II. čina harmonira sasma sa čuvstvenom igrom violine. Svoju najveću snagu uložio je skladatelj na koncu II. čina. Oštrim akordima kanio je prikazati prisutnu moć duhova. Osobito se ukazuje promišljenim i uspjelim mjesto, gdje Walzuna čara krug, čiju mistiku sa jednim fingiranim alternativom prikazuje, što skladatelj postižava sa vrlo dobrim i efektnim izmijenjenim nastupom flaute, klarineta, violončela i kontrabasa. Prijelaz iz As dura u C dur i onaj iz Des dura u ljupki Adagio u C duru s izmjenom flaute, oboe i klarineta prikazuje, čarobnu igru i prosvjetljuje odabrane. Pratlja orkestra odgovara jezovitoj pojavi, kad se ruše svodovi kamenitih stijena.

Na početku III. čina čuje se ugodan fagot solo. Čin svršava brзом i karakterističnom muzikom. Četvrti čin počinje sa violinom solo u C

duru, koji je skladatelj sam izveo. Konac čina sprovada mistička svirka. Prava slast je bila slušati solo trio za flautu, violinu i fagot s pratnjom orkestra u F duru na početku V. čina. Sam čin počinje za harmoniju efektanom skladanom svečanom glazbom.

Konac čina jest melodram u stilu onog u II. činu, pri čemu se osobito ističe konac u F molu koji zgodno karakterizira ludog Serinia.

Izvedba je bila uspjela, pa želimo da nas g. Wisner češće razveseli s djelima iste vrijednosti.¹³

Kao dostojan završni akord Wisnerovu skladateljskom umijeću stoji rečenica iz prikaza za izvedbu istog djela 15. VIII. u kojoj se kaže »da druga nagrada nakon pjesnika ide Wisnera, zaslužnog skladatelja, čija je posebna po njemu skladana glazba mnogo pridonijela uspjehu drame.«¹⁴ Ona bi trebala biti poziv na oživljavanje onog dijela njegove stvaralačke baštine koji, usprkos našem stogodišnjem nemaru prema tom glazbeniku, sačuvan stoji danas na raspolaganju.

3.0. Od oratorija, nastalih u XVIII. stoljeću na našem tlu, danas nam — s obzirom na mogućnost izvođenja — na raspolaganju, i to cjelovita, stoje dva. Genealoški je stariji onaj Julija Bajamontija, *Prijenos sv. Dujma (La traslazione di San Doimo)*, napisan g. 1770. i izveden 12. V. u tadašnjem splitskom kazalištu na sjevernoj strani Narodnog trga, i to za gradskih svečanosti prigodom prijenosa ostataka sv. Duje iz Solina u Split. O tome se djelu danas — nakon njegove suvremene praiizvedbe g. 1969. u obradbi A. Klobučara (kao i kasnijih izvođenja) — zna dosta, pa na ovom mjestu ne treba više govoriti.

3.1. Ebnerov oratorij s nazivom *Pod križem* koji mu ga je dala suvremena obradba autora ovog rada (u zajednici s drom V. Rabadanom), mlađi je od Bajamontijeva 21 godinu i osuvremenjen je tek nedavno (1973). Napisan za potrebe Velikog tjedna, u kojem je (na Veliki petak, 22. IV. 1791) u varaždinskoj uršulinskoj crkvi i izveden, taj se oratorij sastoji od 7 samostalnih stavaka. Od njih prvi i zadnji stavak imaju funkciju uvodnog i završnog zbora, dok su ostali ili arije (2—4) ili dvo-pjevi triju protagonista (5—6). Po takvoj formalnoj dispoziciji te po karakteru stavaka to djelo bliže je tipu duhovnih kantata, na primjer, J. S. Bacha nego onom uobičajenom za oratorij kakav je, recimo, Bajamontijev.

Glazbeni izraz djela izrasta iz tadašnje, prvenstveno bečke, tradicije, kojoj su snažni pečat davali Mozart i Haydn, a tekstovna podloga danas

anonimnog autora lirski ili refleksivno opisuje doživljaje glavnih ličnosti (Marije Magdalene, Majke Božje i Ivana apostola) pod križem s raspetim Kristom. Sve zajedno stapa se u cjelinu koja očituje kako skladateljevu izrazitu nadarenost i tehničku spremu tako i začuđujuću zrelost već izgrađene njegove ljudske ličnosti s obzirom na to da je tada imao samo 22 godine.

3.2. Za oratorijski, kao i za cjelokupni opus Amanda Ivančića rekosmo da je nastao izvan domovine. Za nas je nominalno, i to tek odnedavno, neusporedivo bogatiji od Bajamontijeva i Ebnerova jer se sastoji od 7 takvih djela. Evo im naslova s najnužnijim podacima: *Oratorium 1^{um}* za sopran, 2 alta solo, tenor, bas, 2 clarina,¹⁵ gudače i orgulje, *Oratorium 2* za sop., alt, ten. solo, bas, 2 corna, [1] fag., gud. i org., *Oratorium 3* za sop. solo, alt, ten., bas, 2 clar., [1] fag., gud. (s 2 viole) i org., *Oratorium 4^{tum}* de S. Aloysio et de SS. Corde Jesu za sop., alt solo, ten., bas, 2 corna, [1] fag., gud. i org., *Oratorium 5* za sop., alt, ten. bas solo, 2 clar., [1] fag., gud. i org., *Oratorium Xaverianum* (bez podataka) i *Oratorium 2^{dum}* de Sancto Xaverio za sop. solo, alt, ten., bas, 2 ob., 2 cor., gud. i org. s godinom 1772. na naslovnoj stranici rukopisnog materijala.¹⁶

Što se tiče notne komponente, situacija je, međutim, ovakva: god. 1975. autor ovog teksta došao je do jednog ulomka iz predzadnjeg oratorija, koji je tom zgodom bio i javno izveden u Zagrebu,¹⁷ a tek nedavno on je dobio i mikrofilmove onih ostalih.¹⁸ Usputni pregled dobivenog materijala pokazao je da se u slučaju prvog i zadnjeg djela radi o nepotpuno sačuvanoj građi, a da su oni ostali oratoriji (2—5) cjeloviti. Bez obzira na rezultate znanstvene obradbe cjelokupne građe, sadašnji uvid u taj dio skladateljeva stvaralaštva (nakon nedavnog cjelovitog uvida u njegovu opsežnu *Misu u D-duru* za sole, zbor i orkestar te u 12 simfonija) potvrdit će sasvim sigurno da je Ivančić i na oratorijskom području bio stvaralac velikog formata i temeljite glazbene spremne.

4.0. Skroman je obol što ga je XVIII. stoljeće na području glazbeno-scenskog stvaralaštva priložilo hrvatskoj glazbenoj kulturi. U operi (s podvrstama) očitovao se tako malim prilogom da se o njemu — kad ne bi bilo cjelovitih Bajamontijevih i Ebnerovih oratorijskih djela — i ne bi imalo što raspređati.

Izrečena misao, spoznata u kontekstu prethodnog stoljeća, djeluje prividno još deprimirajuće. Danas se, naime, zna da je XVII. st. na glazbeno-

-scenskom području u prvoj polovici namrlo stvaralaštvo u Dubrovniku djelujućeg Lamberta Cortoisa (od 1627. do 1656), vrlo mogućeg autora glazbe Palmotićevoj *Atalanti* (1629) a vrlo vjerojatno i još nekom drugom sličnom djelu, a u drugoj polovici trostruki operni opus u inozemstvu djelujućeg Ivana Šibenčanina (Giovanni Sebenico, o. (1640—1705).¹⁹

Utjeha i olakšanje nastupaju u trenutku kad se izneseni podaci razmotre u svjetlu današnje stvarnosti. Od svega toga, naime, ni hrvatska ni evropska glazbena kultura zasad nemaju ama baš ništa, jer je podatak o Cortoisu isključivo izvanglazbene arhivske naravi, a opere Šibenčanina — ako nisu definitivno izgubljene — još uvijek nespoznate leže tko zna gdje. Po tome kao i po — u prethodnom stoljeću nepostojećem — prilogu na području oratorija, XVIII. stoljeće je neusporedivo opipljivije, jer prilaže stvarne, makar i brojčano skromne, *notne* dokaze stvaralaštvu na području koje je predmet ovog izlaganja.

Upravo po tome XVIII. stoljeće — u odnosu na ono prethodno — stoji kao *viša* stepenica, kao svojevrsni *crescendo* što postupno vodi prema onom idućem, u kojem će na glazbeno-scenskom području domaća glazbena tvorba dobiti toliko značajnih djela. »Sturm und Drang«, najavljen znakovitim opernim diptihonom Vatroslava Lisinskoga, razmahat će se vrlo plodnim stvaralaštvom Ivana Zajca pa i nekih njegovih sljedbenika da bi u Bersinu *Ognju* s početka ovog našeg stoljeća stigao do svoje prve i umjetnički vrlo markantne katarze.

Tako spoznat, glazbeno-scenski prilog XVIII. stoljeća hrvatskoj glazbenoj kulturi stoji kao ne, doduše, platinska ali, svakako, srebrna, a uz to i vrlo nužna kopča u slikovito shvaćenom lancu višestoljetnog opstojanja i očitovanja tonske umjetnosti na našem tlu.

BILJEŠKE

¹ U tom smislu, na primjer, otvorene izazove još uvijek predstavljaju Splićanin Mihajlo Bogotić — koji je djelovao i umro u Veneciji kao »musicus egregius« (kako je pisalo na nadgrobnom mu spomeniku iz g. 1528) — i Trogiranin (blaženi) Augustin Kažotić iz XIII/XIV. stoljeća.

² Uspor. tekst *Putovi slavonskog školskog i građanskog kazališta XVIII. stoljeća* u ovoj ediciji.

³ Uspor. tekst *O proučavanju drame i kazališnog života u Slavoniji XVIII. stoljeća* u ovoj ediciji.

⁴ Na primjer Benedikt Pellizzari u Splitu.

⁵ Bio je iz zdravstvenih razloga došao na poziv grofa Ivana Erdödyja.

⁶ Na uvidu u taj rukopis tijekom pisanja ovog teksta potpisani dru Ba-
tašiću izriče svoju zahvalnost.

⁷ Senj 1734: izvedba legende o sv. Genovevi u pavlinskoj gimnaziji s pro-
logom, 3 čina i epilogom i s tri baletna umetka.

⁸ Takva je, na primjer, ona iz pisma Grifika Bertučevića (od 10. siječnja
1711) za Hvar.

⁹ Uspor. J. Andreis, *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb 1974, 128.

¹⁰ Ona se do zadnjeg renoviranja zagrebačkog Hrv. nar. kazališta čuvala
u njegovu (opernom) arhivu pod br. 359.

¹¹ Autor teksta nije naveden. — Ta dva djela po sačuvanim (glazbenim)
podacima valja ubrojiti u veća melodramatska ostvarenja.

¹² Ni tom djelu nije naveden autor.

¹³ Uspor. A. Goglia, *Juraj Karlo Wisner pl. Morgenstern*, »Sv. Cecilija«
XXXVI, 1942, sv. 1, 20.

¹⁴ Isto mj., 21.

¹⁵ To su današnje trublje.

¹⁶ Ta dva zadnja djela su, po svemu sudeći, jednakog sadržaja.

¹⁷ Taj ulomak, zasad jedini iz tog djela, danas se nalazi u Grazu.

¹⁸ Rukopisi su im pohranjeni u benediktinskom samostanu u Pannonhalmi
(Mađarska). — Ranije iznesenim podacima o Ivančićevim oratorijima autor
ovog teksta dopunjuje one što ih je na temelju tada dostupne dokumentacije
naveo u svojoj uvodnoj studiji o skladatelju uz suvremeno izdanje njegovih
simfonija. (Uspr. sv. VI, Zagreb 1975, odnosno sv. VII, Zagreb 1976, edicije
Spomenici hrvatske glazbene prošlosti, 11—12.)

¹⁹ Opere su mu *Atalanta*, izvedena u Torinu 1673, *Leonida in Sparta*,
izvedena također u istom gradu 1689. i *L'oppresso sollevato*, izvedena u Ve-
neciji 1692. Sačuvana su im libreta, dok se za partiture smatra da su iz-
gubljene.