

O ODNOSU KAZALIŠTA I GLAZBE U HRVATSKOJ U 18. STOLJEĆU

PRISTUPNA RAZMATRANJA

Ennio Stipčević

Operna produkcija i reprodukcija u hrvatskim krajevima iz pretpreporodnog razdoblja slabo je poznata. Svojedobno je dosta polemika izazvala hipoteza o *Atalanti* (1629) Junija Palmotića kao "prvoj poznatoj hrvatskoj operi". Toj pretpostavci, kako su teatrološke argumentacije pokazale, nedostajalo je čvrstih znanstvenih uporišta. Vjerojatnijim se čine prosudbe koje u dubrovačkoj baroknoj melodrami i tragikomediji prepoznaju glazbu kao tek jedan od sastavnih elemenata bogate scenske slike¹. Ipak ni te polemike, inicirane prije petnaestak godina, nisu u međuvremenu pobudile opširnija interdisciplinarna proučavanja (književnopovijesna, teatrološka, muzikološka), pa su tako naše spoznaje o pretpreporodnom razdoblju kazališnoglasbenih doticaja i prožimanja još uvijek nepouzdana i skromne. Ukratko, tema o odnosu kazališta i glazbe u Hrvatskoj u 18. stoljeću zbog množine raznovrsnih, slabo dostupnih i nedovoljno istraženih izvora zaslužila bi ne samo jedan referat ili priopćenje, nego ozbiljnu znanstvenu monografiju. Za ovu priliku ograničit ću se na tek poneke fenomene, na skiciranje problema i mogućih metodoloških odrednica.

Glazbena kultura u Hrvatskoj tijekom 18. stoljeća ima neobičnu razvojnu liniju. Već od sredine 17. stoljeća zamjetna je stagnacija u skladateljskoj produkciji. Skladateljske izražene individualnosti poput I. Lukačića, V. Jelića, T. Cecchinija ili D. Nembrija, koji su svoje skladbe objavljivali kod najuglednijih europ-

skih tiskara muzikalija, od Venecije i Beča do Strasbourga — nisu imali pravih nasljednika. Činilo se donedavno kao da sve do sredine 18. stoljeća, kada stasa naraštaj skladatelja kao što su Luka i Antun Sorkočević ili Julije Bajamonti, u hrvatskoj skladateljskoj produkciji postoji praznina, znalo se reći “lakuna”². Tih stotinjak godina (c.1650-c.1750), a posebice početak 18. stoljeća, doba su tek prividnog zatišja u glazbenom životu, a zapravo intenzivnog nastojanja franjevac, pavlina i isusovaca oko njegovanja nabožnih napjeva, njihova zapisivanja i kodificiranja³. Dok je u drugim europskim zemljama nakon tridesetogodišnjeg rata barokna glazba bila na vrhuncu (sjetimo se Vivaldija, Bacha, Händela), u Hrvatskoj, koja je bila raskomadana između habsburške, mletačke i turske vlasti, umjesto umilne glazbe odjekivala su ratnička konjska kopita. Moglo bi se reći da je jedan od onodobnih najčešćih zvučnih signala na području *plorantis Croatiae* bila zvonjava crkvenih zvona na uzbunu i “svirka” vojničkih glazbi.⁴

Glazbene inovacije tijekom 18. stoljeća nisu više samo u domeni crkve. Ipak, crkvenoj glazbi pripada jedno od najvažnijih glazbenoscenskih djela *settecenta*, oratorij *La traslatione di San Doimo* (“*Prijenos sv. Dujma*” 1770) Julija Bajamontija, polihistora enciklopedističkih nazora, jednog od najobrazovanijih Hrvata u to doba, izuzetno plodnog i uspješnog skladatelja. Drevna lokalna legenda o sv. Dujmu pretočena je u vrsno skladan oratorij,⁵ prvi oratorij jednoga hrvatskog autora. Bajamonti, premda se u pismima nerijetko žalio na intelektualnu osamljenost, nije međutim zapadao u solipsistička raspoloženja, a njegova glazba, pa i *Prijenos sv. Dujma*, zrači vedrinom, optimizmom i prepoznatljivim pučkim koloritom. Poznat je, uostalom, Bajamontijev kontinuirani angažman oko organiziranja “akademija” i gostovanja raznih talijanskih kazališnih družina u Splitu. Precizni opis jedne takve akademije nedavno smo konzultirali u biblioteci Marciani: opsežni krasopisni rukopis, koji kao da je bio namijenjen tiskanju, valjalo bi publicirati i kritički obraditi jer sadrži građu zanimljivu za hrvatsku kulturnu povijest.⁶

Bajamontijev je oratorij u nevelikoj skupini duhovnih skladbi pisanih za javne scenske prigode. Zanimljiv je primjer pasije Tome Zakarije Pervizovića *Muka i smert Kristuševa* (Zagreb, 1764). Ta je pasija kruna višestoljetne tradicije i lokalnih liturgijskih posebnosti, ona je tiskani i u konačnom obliku redigirani oblik pasija na kajkavskom jeziku koje su se u zagrebačkoj stolnoj crkvi pjevale i prikazivale iz rukopisa već od srednjega vijeka⁷. Nova, pak, osjećajnost u Bajamontijevu oratoriju, posebice u arijama inspiriranim talijanskom operisti-

kom, bliska je scenskoj glazbi kakva se u to doba i početkom 19. stoljeća na hrvatskom priobalju i otocima pisala prigodom svjetovnih svečanosti, poklada, vatrometa, akademija, recitacija i opera. O toj scenskoj glazbi saznajemo ponajviše iz sekundarne dokumentacije, a sačuvanih je muzikalija malo.⁸

Jedna od rijetkih kompletnih opernih partitura s konca 18. stoljeća, za koju možemo pretpostaviti da je služila nekoj talijanskoj putujućoj opernoj družini prilikom turneje po Dalmaciji, pohranjena je danas u Historijskom arhivu u Zadru. Na naslovnici čitamo: *La Nina Pazza per amore/ Musica / Del Sig. Giovanni Paisiello / Nel. Nobil.mo Teatro di S. Benedetto 1794*. Ta je partitura, vjerojatno nedugo nakon praizvedbe 1789. i predstave 1794. godine, bila donesena u Zadar.⁹

Poznajemo nekoliko libreta opera što su ih koncem 18. stoljeća u Dalmaciji prikazivale putujuće talijanske operne družine. Recepcija talijanske operistike na hrvatskom priobalju zaslužila bi iscrpniji studij, a podaci koje nalazimo u libretima mogu biti izvor novih saznanja. Tako, primjerice, u libretu koji je bio tiskan prilikom prikazivanja Cimarosine opere *Ibaroni di Rocca Azzura* 1792. u Zadru čitamo da je jedan od pjevača bio "Il.Sig. Angelo Bonifazi", skladatelj, kazališni impresario i pjevač (Italija, c.1741 - Split, 25.I.1813), agilni kazališni i glazbeni djelatnik o kojemu nešto više znamo zahvaljujući recentnim istraživanjima.¹⁰ Po svoj prilici zadarsku partituru Paisiellove *Nine* također dugujemo gostovanju Bonifazijeve družine.

Ekonomskim jačanjem građanskoga sloja sve se više muzicira u kućama. U glasovirsku literaturu prodire repertoar koji prvotno i nije bio namijenjen zatvorenim kućnim ambijentima (npr. razni plesovi). Glazbi koja je pratila kućne domjenke pripada nepretenciozna arija (za glas i nešifrirani bas) *Iz daleka mi smo došli sada* Marina Santora, dubrovačkog skladatelja i čembaliste rodom iz Napulja.¹¹ Tu jednostavnu ariju Santoro je skladao na tekst renesansnog pjesnika Antuna Sasina, točnije na nekoliko početnih stihova Sasinove maskerate *Vrtlari*, što je zanimljiv i ne tako čest pokazatelj posezanja za domaćom književnom baštinom. Moguće je da se Santorova skladba izvodila i uz ples, možda upravo uz onakve maske kakve nalazimo prikazane u knjizi Franje Marije Appendinija *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei* (Dubrovnik, 1802/1803).

I kazališne predstave obogaćuju se glazbenim elementima, ponajviše zahvaljujući poticajima koji na hrvatske scenske prostore dolaze u tekstovima Metastasija i Molierea. Dobro nam je poznata bujna recepcija Moliereovih

komedija u Dubrovniku. Zanimljivo je pogledati kako dubrovački prijevodi, slično kao i oni talijanske libretistike s početka 17. stoljeća, otvaraju mogućnosti za glazbene interpolacije (primjer je iz komedije *Dosadni*, sred. 18. st., dubrovačke preradbe Moliereove komedije *Les Facheux* iz 1661):

“*Frano*: (...) i bivši ste i vi jedan od mojih najdražijih prijatelja, hoću vam ukazati i zakantat jednu ariju što sam ja učinio više jednoga brata koji mi je izišao *all'uso* od sadanjijeh bala inglezijeh. Imate znat da toliko arija koliko bal bili su mi od svakoga pohvaljeni a navlaštito od čeljadi koja se što god razumijedu u mužiku i u bale. Mnogi su paka od ovezi je učinili i verasa koji se mogu kantat u ovu ariju. Hoć mi vjerovat da sa svijem vlasteostvom i bićem koga imam veće cijenim što sam ovu arijetu o kojoj ti govorim, nego sve to. Počujte, molim vas, La, la, la, la, hem, hem. Poslušajte *Falalika njegov brat*. Nije li prelijepa ova arija?¹²

Jean-Baptiste Moliere, premda jedan od promotora povezivanja glazbe s teatrom u francuskoj baroknoj komediografiji, u dubrovačkoj kazališnoj produkciji nije inicirao srodne glazbeno-scenske i baletne spektakle. U *Psike* Ivana Frantice Sorkočevića glazbenost Moliereova i Lullyeva predloška prevedena je u trome, posve neglazbene osmeračke katrene.¹³

Međutim, nije potpuno jasno značenje prevođenja Metastasijevih dramskih tekstova u Slavoniji. Ne znamo, primjerice, je li *Josip poznat od svoje braće* (Osijek, 1791) Aleksandra Tomikovića, svojevrsan slobodni prijevod popularnoga Metastasijeva oratorija *Giuseppe riconosciuto* inicirao i kakva glazbena događanja.¹⁴

Zahvaljujući recentnim istraživanjima bolje nam je poznata kazališno-glazbena aktivnost u Dubrovniku. U dubrovačkoj Naučnoj biblioteci sačuvana je velika kolekcija od oko 750 libreta, najveća takva kolekcija u Hrvatskoj. Radi su uglavnom o tiskovinama iz 19. stoljeća samo 25 primjeraka potječe iz 18. st. Za samo četiri libreta iz 18. st. bilo je moguće ustvrditi da su služili za uprizorenja u Dubrovniku, i to dvije opere Domenica Cimarose (*L'Olimpiade*, 1786. i *Il matrimonio segreto*, 1794.) te Giovannija Paisiella (*La grotta di Trofonio* i *Il Re Teodoro in Venezia*, obje neutvrđena datuma). Od većine ostalih skladatelja, a svi su redom talijanski (C.F. Pollarolo, A.Sacchini, L. Mareschalchi, A.Tarchi, V.Trento idr.) u dubrovačkim je arhivima sačuvano ponešto glazbenih partitura.¹⁵

Poput prije spomenutog impresarija Angela Bonifazija, koji je za gostovanja svojih kazališnih trupa u Zadru dao tiskati libreta, takvu je praksu u Dubrovniku

uveo Antonio Brambilla, također talijanski impresario. U Dubrovniku, “nella stamperia privilegiata”, tiskao je Brambilla dva libreta 1785. godine, prvi za operu-balet *Le vendemie* V. A. Canavassa, a drugi za operu *Il conte di bell'umore* Marcela di Capue.¹⁶ Brambilla je u Dubrovniku zacijelo uživao ugled i povjerenje budući da je Vijeće umoljenih prihvatilo njegovu ponudu za preuređenje Orsana. Taj se plan na koncu izjalovio jer je Brambillova družina “zbog nekog prekršaja” morala iznenada napustiti Dubrovnik¹⁷. Libreto za *Le vendemie* čini se da je najraniji u Hrvatskoj tiskani libreto jedne opere.

O intenzivnoj kazališnoj i glazbenoj živosti u Dubrovniku čitamo u jednom pismu Alberta Fortisa što ga je godine 1780. uputio svom prijatelju splitskom plemiću Radošu Micheli-Vitturi: “Izgubio sam san, jer sam bio dosad... ne biste vjerovali: na igranci, gdje je bilo osamnaest gospođa, među njima četiri prelijepe (...). Pjevanje, koncert, igra, za mene koji nemam uši za glazbu, niti noge za ples! Tek je zabava započela, dvije sobe su se napunile vlastelom: raskoš muškaraca i žena dosegla je ovdje vrhunac elegancije!”¹⁷ Ta elegancija o kojoj zbori Fortis, učena dokolica i razbibriga, kao da navješćuju prednapoleonovsku društvenu i političku krizu u Republici.

Bilo kako bilo kazališno-glazbene predstave učestale su upravo u to krizno vrijeme na prijelazu stoljeća, a tijekom prva dva desetljeća 19. stoljeća gostovanja opernih družina (talijanskih u Dalmaciji, njemačkih u sjevernoj Hrvatskoj) bila su intenzivnija nego prije. Tako su postepeno stvarani neki od bitnih preduvjeta za nastanak hrvatske nacionalne opere u doba narodnog preporoda. Kada se, dakle, govori o hrvatskom opernom stvaralaštvu, ne bi valjalo zaboraviti raznovrsne oblike kazališno-glazbenoga života kakvi su se razvijali u Hrvatskoj tijekom 18. stoljeća, a i prije. Sustavnija interdisciplinarna proučavanja te “protohistorije hrvatske operistike” valjalo bi tek započeti.

BILJEŠKE

¹ Usp. moju monografiju *Hrvatska glazbena kultura u 17. stoljeću* Split, Književni krug, 1992, str. 30 (poglavlje "Teatar") i ondje navedenu muzikološku i teatrološku literaturu.

² Usp. npr. S. TUKSAR, *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka, Nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. godine*, Zagreb, HMD-MIC, 1992. str. 10.

³ V. zbornik *Glazbeni barok u Hrvatskoj* (ur. E. STIPČEVIĆ), Osor, OGV. 1989. Posebno o franjevačkom glazbenom baroku u Hrvatskoj usp. L. ŠABAN, GLAZBA U FRANJEVAČKOM SAMOSTANU U VARAŽDINU, u: *Varaždinski zbornik*, Varaždin, JAZU, 1983, str. 323-329.

⁴ Usp. studiju K. KOS, Istok i Zapad u vojnoj glazbi na turskoj granici, *Arti musices*, 2/1/2, 1990. str. 245-271, opremljenu zanimljivim slikovnim prilozima.

⁵ Bajamontijevo terminološko određenje oratorija nije sasvim precizno. U anonimno objavljenom djelu *Il proseguimento della Storia di San Doimo* (Venecija 1770) Bajamonti pruža opis svečanosti prigodom prenošenja ostataka svečevih u novi oltar; osnovnom tekstu pridodan je *Componimento drammatico ossia Oratorio, La Traslazione di San Doimo*. Na prvoj stranici partiture stoji: *La Traslazione di San Doimo/ Spalato / 1770. / Poesia e Musica / Di / G.C.M. Bajamonti*. Akademik Lovro Županović u posjedu je autografa Bajamontijeva oratorija, priprema suvremeno kritičko izdanje te partiture i opsežniju studiju koja bi trebala uskoro biti objavljena. Prof. Županoviću dugujem zahvalnost što mi je dopustio uvid u partituru.

⁶ V. Bibl. Marciana, sign. VII.Cov. 2317(=8107): ACCADEMIA/ Consecrata all Illmo; ed Eccmo: Signor /VINCENZO BEMBO/ nel compimento/ della sua glorios.ma Reggenza di Co: e Capitano della / CITTÀ DI SPALATO / Pubblicamente recitata nel Teatro della / MAGNIFICA COMUNITÀ / la sera del di 2. Decemb:e / MDCCLXXXIX. Rukopis obasiže 190 paginiranih stranica i u kartonskom je ovitku. Na str. 183-187. zabilježeni su "Cori di Musica / Cantati in Accademia". Kao autor jednog prigodnog soneta navodi se i J. Bajamonti.

⁷ Običaj pjevanja i prikazivanja Pervizovićeve *Muke* dokinut je reformom biskupa Maksimilijana Vrhovca, tako da se od konca 18. stoljeća ni ta a ni druge starije zagrebačke pasije ne prikazuju i ne pjevaju u zagrebačkoj stolnici. Više o tome v. kod J. ANDREIS, *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb, SNL. 1989. str. 158.

⁸ Usp. C. FISKOVIĆ Kazališne i glazbene priredbe u Korčuli, u: *Dani Hvarskog kazališta – Uvod*, Split, ČS. 1975., str. 123-201; Ibid, Korčulanski običaji, svečanosti i zabave XVII stoljeća, u: *Dani Hvarskog kazališta XVII stoljeće*, Split, ČS. 1977., str. 192-220; Ibid, Glazba, kazalište i ostale zabavne priredbe u Hvaru u XVIII stoljeću, u: *Dani Hvarskog kazališta. XVIII stoljeće*, Split, ČS, 1978, str. 36-80. V. također moju studiju *Musica e teatro in Dalmazia all'inizio dell'Ottocento*, u: *Istria e Dalmazia nel periodo asburgico dal 1815 al 1848* (a cura di G. PADOAN), Ravenna, Longo ed., 1993. str. 189-196.

⁹ Usp. E. STIPČEVIĆ, Izvještaj o sređivanju i katalogiziranju musikalija Historijskog arhiva u Zadru, *Arti musices*, 17, 1986. 1., str. 101-135. Usp. i dragocjenu knjigu, nažalost u domaćoj muzikološkoj i teatrološkoj literaturi nedostavno korištenoj: G. SABALICH, *Cronistoria aneddotica del Nobile Teatro di Zara* (1781-1881), Rijeka- Zadar, 1904-1922.

¹⁰ Citiram naslovniciu: I BARONI / DI ROCCA AZZURA / DRAMA GIOCO SO PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL NOBILE TEATRO DI ZARA / L'Autunno dell'Anno 1792 / Dedicato a S.E. il N.H. / E. ALVISE MARINE / Proveditor Generale. / IN VENEZIA, / 1792. / APPRESSO MODESTO FENZO. / Con il debite Permissioni. Posvetu je potpisao "Angelo Bonifazij Impresario ". Primjerak ovoga libreta (da li i unikatni?) pohranjen je danas u Italiji u jednoj privatnoj kolekciji. V. i članak o A. Bonifaziju u ediciji *Hrvatski biografski leksikon*, Zagreb, JLZ, 1989, sv. 2. str. 140-141. i ondje navedenu literaturu.

¹¹ Usp. M. DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*, Zagreb, JAZU 1989, str. 225-226.

¹² *Dubrovačke preradbe Moliereovih komedija* prir. M. DEANOVIĆ, u : *Stari pisci hrvatski*, knj. 36., Zagreb, JAZU, 1972. str.120.

¹³ Usp. S. P. NOVAK – J. LISAC, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Split, Logos, 1984, sv. I, str. 265-273.

¹⁴ O Tomikovićevu "književno-scenskom pokušaju" usp. N. BATUŠIĆ *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb, Školska knjiga, 1978, str. 187. U hrestomatiji S. P. NOVAK – J. LISAC, *Op. cit.*, sv. I, str. 292. navodi se i moguće "bogato glazbeno ruho" Tomikovićeve predstave. No glazbeno izvođenje kakvo je prvotno predviđao Metastasijev oratorij (za sole, zbor i orkestar), teško je moglo biti bez ostataka preneseno u Osijek koncem 18. stoljeća. U svakom slučaju, arhivska istraživanja u tom smislu valjalo bi tek obaviti.

¹⁵ Usp. S. TUKSAR *Stage Music, Italian Opera, Performances and Librettos in Dubrovnik from 1670's to 1800*, u: *Giovanni Legrenzi e la Cappella Ducale di San Marino* Firenze, Olschki, 1994, str. 207-213. U Tuksarovoj studiji nalazi se precizan popis svih libreta iz 18. stoljeća u dubrovačkoj Naučnoj biblioteci.

¹⁶ Usp. M. DEMOVIĆ *Op. cit.*, poglavlje Scenska glazba str. 111-148.

¹⁷ M. DEMOVIĆ, *Op. cit.*, str. 113, gdje se u prijevodu na hrvatski jezik donosi Brambillov prijedlog Vijeću umoljenih.

¹⁸ Usp. M. DEMOVIĆ *Op.cit.*, str.127.