

Arie antiche u prepjevu Vladana Desnice

UVOD

Doprinos Vladana Desnice u hrvatskom prevodilaštvu neosporan je, a posebice je značajan na području talijanske književnosti i kulture.¹ Desničina biografija svjedoči, a epistolar potvrđuje, da je bio italo fon. Istraživanje koje su provele Sanja Roić i Iva Grgić Maroević (Roić i Grgić Maroević, 2021) potvrdilo je da je, osim talijanskoga standarda, dobro poznao *zaratino* – zadarsku varijantu mletačkoga dijalekta čije su inačice još uvijek prisutne u Istri i Hrvatskom primorju, a karakteristične su za sva hrvatska obalna područja nekoć pod upravom Sere-nissime. Druga biografska činjenica koja je vjero-jatno utjecala na traduktološki ishod tekstova o kojima je riječ u ovome članku jest Desničina glaz-bena naobrazba i neostvorena želja, odnosno namje-ra, da studira solo-pjevanje. Naime, u Desničinom epistolaru (Roksandić ur. 2019: 39–40) nalazimo pismo liječnika dr. Ivana Huga Botterija, napisano na talijanskome 24. prosinca 1924. i upućeno Desni-činom ocu Urošu, pravniku, u kojem stoji rečenica: „Il canto deve per ora assolutamente tralasciare.“² Time se potvrđuje da se bavio pjevanjem i da se namjeravao dalje školovati u pjevanju, međutim, zdravstveni razlozi ga sprečavaju i na kraju će završiti studij prava u Zagrebu. Nadalje, Desnica će ostaviti traga u povijesti hrvatske glazbe kroz suradnju sa skladateljem Ivom Paraćem, kojemu će početkom tridesetih godina 20. stoljeća napisati libreto za operu *Adelova pjesma*, preradu epa *Bijedna Mara* Luke Botića, praižvedenu u Zagrebu tek 1941.³ (Škunca, 1990: 33–34). Tema ovoga rada su Desnićini prepjevi odabranih pjesama iz talijanske trosveščane zbirke *Arie antiche*, koje Roić spominje (2006: 126), ali nisu dosad obrađivani traduktološki. Pretpostavlja se da je Desnica na ovim

prepjevima radio 1952. ili 1953. godine, u doba intenzivnoga prevoditeljskog i spisateljskog rada, nakon što je 1949. dao ostavku na pravni posao u Ministarstvu financija Narodne republike Hrvatske u Zagrebu (Roksandić 2014: 146). Radi se o prepje-vima 22 talijanske solo-pjesme i arije, objavljenima kao notno izdanje Muzičke naklade Zagreb 1954. pod naslovom *Stare talijanske pjesme i arije* (arie antiche) za glas i klavir u dva sveska. Spomenuto notno izdanje do danas je relevantna tiskovina za učenike solo-pjevanja, premda je praksa pjevanja stihova u prijevodu odavno zamrla u Hrvatskoj. Izvornik *Arie antiche* kanonska je zbirka solo-pjesama u tri dijela za glas i klavir koje je krajem 19. stoljeća sakupio i priredio talijanski skladatelj Alessandro Parisotti (1853–1913). Sadrži točno stotinu pjesama, većinom iz 17. i 18. stoljeća, obja-vio ju je milanski izdavač muzikalija Ricordi i postigla je svjetsku slavu, uglavnom u nešto manje opsežnim nacionalnim izdanjima. Urednik hrvatsko-ga izdanja, skladatelj i vokalni pedagog Ivo Lhotka-Kalinski, odabrao je 22 pjesme, od ponuđenih stotinu, i podijelio ih u dva sveska. Za oba je stihove prepjevao Desnica. Hrvatsko izdanje ne prenosi kratke biografske bilješke o skladateljima koje je Parisotti imao, ali sadrži uvodnu riječ urednika u kojoj se potvrđuje da se građa crpila iz toga talijan-skog izdanja (Lhotka-Kalinski, 1954, „Predgovor“). U nastavku rada supostavit će se nekoliko primjera iz izvornika i Desnićinih prepjeva i analizirat će se za kojim je prijevodnim sredstvima Desnica poseg-nuo kako bi zadovoljio vrlo specifične zadatosti ove vrste prepjeva.

ANALIZA

Prepjev stihova namijenjenih vokalnim izvedba-ma, specifičan je po nekolicini zadatosti koje ne nalazimo u drugim vrstama prepjeva i koje je potrebno nabrojiti i pojasniti, a zatim uzeti u obzir u analizi. Kao prvo, radi se o notnom izdanju u kojem su stihovi potpisani ispod nota solističke dionice i ispod talijanskoga izvornika koji se navodi kao prvi. To znači da prevoditelj mora sačuvati kvantitativne osobine izvornih stihova i da nema prostora (osim vrlo rijetko) za kraćenje ili produljivanje stihova.

¹ O Desnićinim vezama s talijanskom kulturom vidi Roić 2006: 120–157.

² „Zasad se obavezno mora okaniti pjevanja“ (prev. auto-rica).

³ Zanimljivo je da je gotovo istovremeno u Splitu skladatelj Josip Hatze skladao danas mnogo poznatiju operu na isti knji-ževni predložak, naslovljenu *Adel i Mara* (libreto Branka Radi-ce), praižvedenu u Ljubljani 1932.

Nadalje, potrebno je jednako tako sačuvati akcentne osobine izvornika, koje nužno ne odgovaraju pravilima deklamacije (bilo jezika izvornika ili prijevoda), već su dio ritamske strukture glazbenoga sloga i moraju se povinovati naglašenim dobama u taktovima. To znači da prevoditelj mora pokušati smjestiti stihovne naglaske na ista mjesta gdje su zadani u izvornim stihovima i u notama. Treći čimbenik koji prevoditelj nastoji prenijeti je izvorna rima, koja u glazbenoj izvedbi stvara poseban učinak i često je zvukovno važnija od prijenosa semantičkih vrijednosti. Ovo potonje, uz stilska obilježja izvornika, podrazumijeva se u prevoditeljskim pothvatima svake vrste, međutim, valja naglasiti da su uglazbljeni tekstovi koje nalazimo u Parisottijevoj zbirci vrlo stari i često prilično hermetični, teško razumljivi čak i izvornim govornicima talijanskoga, što je Desničičinu zadaću činilo složenijom a rezultat hvale vrijednim.

Od 22 skladbe koliko ih sadrži hrvatsko izdanje, odabrala sam tri za detaljniju usporednu analizu stihova. Prva je skladba *Son tutta duolo* skladatelja Alessandra Scarlattija (1660–1725). Autor stihova nije naveden u izvornom izdanju.

Son tutta duolo

<i>Son tutta duolo</i>	A
<i>non ho che affanni</i>	B
<i>e mi dà morte</i>	C
<i>pena crudel:</i>	D
<i>e per me solo</i>	A
<i>sono tiranni</i>	B
<i>gli astri, la sorte,</i>	C
<i>i numi, il ciel.</i>	D

Ah, bol me mori

Ah, bol me mori	A
i jadi ljuti,	B
a smrt mi stravom	C
sapinje grud;	D
stog su mi samo	E
tirani kruti	B
zv'jezde, nebesa,	F
i udes hud.	D

Pjesma se sastoji od osam stihova podijeljenih u dva katrena, metričke sheme ABCD + ABCD. Stihovi su svi peterci, s tim da je posljednji stih u svakom katrenu krnji peterac. Glavni motiv pjesme je osobna bol lirskoga subjekta, raščlanjena u čimbenike koji takvu bol uzrokuju i pospješuju. Desnica, kako je naglašeno, mora zadržati istu duljinu stihova, pa i u prepjevu imamo peterce. Što se tiče metričke sheme, vidimo da nedostaju samo dva sroka da shema bude istovjetna izvorniku, pa tako imamo ABCD + EBFD. Ono što je posebno vješto izvedeno u ovome prepjevu jest prijenos motiva iz izvornika na istim položajima u stihu. Tako uočava-

mo paralele *duolo-bol* u prvome stihu, *affanni-jadi* u drugome, *morte-smrt* u trećem, *tiranni-tirani* u šestom, *astri-zvijezde* u predzadnjem. Motiv *pena crudel-okrutna tuga* (ili bol, žalost) koja uzrokuje smrt, lijepo je dočaran prijevodnim dodatkom motiva boli u grudima, dok su u posljednjim dvama stihovima zamijenjena mjesta motivima *sorte-udes* i *ciel-nebesa*. Iz završnoga četveročlanog nabranja izostao je samo motiv bogova (*i numi*) koji je, međutim, implicitan u pojmu nebesa pa stoga nije uzrokovao manjak ili problem u prijenosu smisla. Valja uočiti vrlo dobar stilski prijenos stihovnih osobina, poput dodatne aliteracije konsonantske skupine u trećem stihu (*smrt mi stravom*), ili fonetskoga sklada između raznorodnih pojmova *crudel-grud*, ili semantički lijepo dočaranoga motiva usamljenosti (*per me solo*) u aliteraciji slogova *su mi samo* u prvome stihu drugoga katrena. Vidljivo je da je prijevodni rezultat odličan prema svim ranije spomenutim kriterijima za analizu, a posebice kad se uzme u obzir da se radi o vrlo kratkim stihovima.

Druga skladba koju se predlaže za analizu u nastavku, djelo je skladatelja Andree Falconierija (c. 1586–1656) i u Parisottijevom izvorniku (svezak 3) navodi se da je prenesena iz skladateljeve prve zbirke *Villanella*, prvi puta tiskane 1616. u Rimu i posvećene kardinalu De' Medici (Parisotti 1988: 4).

O bellissimi capelli

<i>O bellissimi capelli,</i>	A
<i>miei dolcissimi diletta,</i>	B
<i>amorosi serpentelli,</i>	A
<i>che ritorti in annelletti,</i>	B
<i>discendente in fra le rose,</i>	C
<i>delle guance rugiadose.</i>	C

<i>Trece ombrose ove s'asconde,</i>	D
<i>per ferir l'alato arciero,</i>	E
<i>cedon più le chiome bionde,</i>	D
<i>belle trece al vostro nero,</i>	E
<i>che scherzando al viso intorno</i>	F
<i>notte siete e gli occhi il giorno.</i>	F

Ah, ta slatka kosa

Ah, ta slatka kosa mila	A
što se glatka crni, sije,	B
kovrčice kao svila,	A
ili kao male zmije	B
što međ ruže slaze bujne	C
na te obrašćice rujne.	C

Kose nujne vašom tminom,	D
skrijte strelca što nas bije;	B
nek pred vašom se crninom	D
svaka plava kosa skrije.	B
Uokolo lica plamna	E
Dan su oči, vi noć tamna.	E

Pjesma se sastoji od dvije strofe od po šest savršenih osmeraca. Metrička shema je pravilna ABABCC + DEDEFF. Glavni motiv pjesme je kosa

neidentificirane žene koja je u prvoj strofi opisana konvencionalno, a opis je stilski obilježen dvjema gramatičkim kategorijama, superlativima (*superlativi assoluti*) i deminutivima. Druga strofa nema više ovih stilskih obilježja, ali je zato semantički složenija. Desničin prepjev uspijeva u potpunosti prenijeti metričke osobine izvornika, tako da metrička shema ostaje gotovo identična, uočavamo tek da se srok B koristi dalje u drugoj strofi na istoj poziciji: ABABCC + DBDBEE. Izvorna pjesma osmišljena je kao apostrofa, odnosno izravno obraćanje personificiranoj kosi (npr. *oj, ti koso mila*), čega se Desnica odriče u korist opisnoga prikaza motiva kose. Najveći versifikacijski problem predstavljaju talijanski *superlativi assoluti* i deminutivi koji svi broje po četiri sloga i tu je prevoditelj imao najteži zadatak ostvarivanja potrebne slogovne količine, a da se smisao ne modificira. Tako u prvome stihu uočavamo da se pojam *bellissimi* prevodi dvama pojmovima, *slatka* i *mila*, što predstavlja dodatak ili udvostručenje kojemu je svrha popuniti četiri sloga. Drugi stih prepjeva jedini je koji semantički ne odgovara izvorniku (*miei dolcissimi diletta* = „koja mi pružaš slatku ugodu“) nego kreira nov sadržaj u skladu s kontekstom i nudi anticipaciju ključne osobine, a to je crna boja kose koja se tematizira u drugoj strofi. U trećem stihu izvornika i prepjeva pojavljuje se prvi deminutiv, u metafori *amorosi serpentelli* („ljupke zmijice“), koji prevoditelj preuzima na hrvatskom, ali stavlja u deminutiv pojam *kovrčice*, koji doslovno prenosi značenje izvorne metafore. Povrh toga, dodaje usporedbu (*kao svila*). U sljedećem stihu preuzima motiv zmije iz izvornika, ali u dvočlanoj sintagmi formuliranoj u figuri usporedbe (*male zmije*), a ne u deminutivu. Posljednja dva stiha u prvoj strofi posebno su uspješno prepjevana zato što zorno prikazuju izvornu sliku rumenih obraza metaforički oslikanih kao ruže. Desničin dodatak deminutiva u pojmu *obraščiči* stilski je vrlo uspješan i doprinosi tome da ukupan broj deminutiva u izvorniku i prepjevu bude izjednačen. Druga strofa započinje metaforičkom slikom krilatoga strijelca (aluzija na Amora) koji se krije u tamnim pletenicama i ranjava, motiv koji je Desnica vrlo dobro prenio u prepjev točno na zadanom mjestu, stvarajući čak malu aliteraciju konsonantskih skupina u sintagmi *skrijte strelca* koja predstavlja pandan izvornome *per ferir*. U drugim dvama stihovima izvornik nudi motiv prevlasti crne nad plavom kosom, i tu Desnica obrće redosljed, pa prvo navodi crnu, a zatim plavu kosu, vrlo jasno prenoseći navedeni smisao stihova. Posljednja dva stiha govore o licu koje kosa uokviruje i metaforički prikazuju crnu kosu kao noć, a (vjerojatno svijetle) oči kao dan. Prepjev zanemaruje glagol *scherzare* (kosa se metaforički *šali* oko lica) i dodaje pojam *plamna* kao referencu na ranije spomenute obraze i kako bi uspješno ostvario rimu s posljednjim stihom u kojem ostvaruje obje

izvorne metafore unutar zadanih stihovnih okvira. Od prozodijskih osobina koje se ne mogu verificirati na papiru nego tek u izvedbi, valja naglasiti da je Desnica u ovome prepjevu postigao odličan ritam u stihovima, s obzirom na to da je skladba pisana u trodobnoj mjeri.

Treća skladba čiji se stihovi u prepjevu analiziraju u ovome radu naslovljena je *Come raggio di sol* i djelo je mletačkoga skladatelja Antonija Caldare (1671–1763), dvorskoga skladatelja najprije na dvoru u Mantovi, a zatim na carskome dvoru u Beču za vladavine Karla VI. (Parisotti 1988, „Predgovor“).⁴

Come raggio di sol

<i>Come raggio di sol mite e sereno</i>	A
<i>sovra placidi flutti si riposa</i>	B
<i>mentre del mare nel profondo seno</i>	A
<i>sta la tempesta ascosa:</i>	B
<i>così riso talor gaio e pacato</i>	C
<i>di contento, di gioia un labbro infiora,</i>	D
<i>mentre nel suo segreto, il cor piagato</i>	C
<i>s'angoscia e si martora.</i>	D

Kao što sunčev zrak

Kao što sunčev zrak bistar i mio	A
nad pučinama mirnim tiho drijema,	B
dok na dnu mora ljut se orkan skrio	A
i b'jesno valovlje sprema.	B
uprav tako i sm'jeh, vedar i čio,	A
zadovoljstvom i srećom usnu zlati,	C
dok u dnu grudi bol se ko guja svio,	A
a b'jedno srce pati.	C

Stihovi pjesme podijeljeni su u dva katrena i radi se o jedanaestercima i sedmercima pravilne metričke sheme ABAB + CDCD. Glavni motiv u pjesmi je usporedba čovjekova naoko vedra i spokojna duševnoga stanja te stvarnoga unutarnjega nemira s vedrim suncem koje sja nad nemirnim, uzburkanim morskim vodama. Struktura pjesme je takva da prva strofa nudi usporedbu, *come-kao*, a druga strofa nudi razrješenje ili tumačenje usporedbe, *cosi-uprav tako...* Stihovi su uopćeni i nema određenoga lirskog subjekta na koji bi se jasno referirali. Desnica, očekivano, poštuje kvantitativna obilježja izvornika, ali u ovome prepjevu po prvi put nalazimo stih koji naoko ima slog više od izvornika, a to je posljednji stih u prvome katrenu, koji umjesto sedam broji osam slogova. Razlog tomu vidljiv je tek u notnom zapisu, gdje je izvorna sinalefa između pojmova u

⁴ Istu pjesmu nepoznatoga autora uglazbit će početkom 20. stoljeća nizozemski skladatelj Alphons Diepenbrock (1862–1921) i početkom 21. stoljeća američki skladatelj Scott Gendel (1977). Usp. *The LiederNet Archive*, dostupno na: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=1339, pristup: 26. rujna 2023.

sintagmi *tempesta-ascosa* zanemarena i svaki od označena dva sloga pjeva se na zasebnom tonu, pa je stoga bilo nužno i u prepjevu dodati jedan slog da se popuni glazbeni materijal. Metrička shema ostaje gotovo ista, s tim da Desnica zadržava prvi srok, pa tako imamo ABAB+ACAC. Srok koji se ponavlja, nadalje, sastoji se od dvaju pridjeva i dvaju glagolskih oblika, tako da nije banalan i pritom prenosi izvorne završetke stihova temeljene na samoglasniku *o*. Pjesma u izvorniku započinje retoričkom figurom usporedbe koja se proteže na dva stiha i semantički je doslovno prenesena u prepjevu. Osim toga, u prvome stihu pojavljuje se prva od brojnih dvočlanih skupina imenica i/ili pridjeva prisutnih u cijeloj pjesmi i uočavamo da ih je Desnica gotovo sve uspio prenijeti u prepjev: *mite e sereno – bistar i mio, placidi flutti – pučinama mirnim, tempesta ascosa – bjesno valovlje, gaio e pacato – vedar i čio, di contento, di gioia – zadovoljstvom i srećom*. Nadalje, prva dvočlana skupina *bistar i mio* sadrži važnu asonancu glasa *i* koja stilski dočarava vedrinu i nadovezuje se na izvornu asonancu glasa *e* u sintagmi *mite e sereno*. U drugome stihu, jednako tako, uočavamo gotovo homofoniju između talijanskoga pojma *placidi* i hrvatskoga *pučinama*. Povratni glagol *si riposa* prenosi se dodatkom priloga *tiho drijema*, opet kako bi se postigla adekvatna količina od četiri sloga. Treći i četvrti stih prvoga katrena u izvorniku i prepjevu počinju jednakom gramatičkom kategorijom, veznikom *mentre-dok*, čime Desnica uspijeva pratiti i sintaktičku strukturu talijanske pjesme, a ne samo sadržaj.⁵ U tim se stihovima izvorni motiv skrivene oluje (*tempesta ascosa*) amplificira u nešto slikovitiji prikaz *ljut se orkan skrio* i semantički dodatak (ili autorska invencija) koji ne nalazimo u izvorniku *b'jesno valovlje sprema*, koji se uklapa u kontekst ne narušavajući smisao cjelokupne slike. Ono što je pritom izostalo je izvorni metaforički motiv dubokih morskih grudi (*del mare nel profondo seno*) prenesen doslovno. U drugome katrenu, kako je spomenuto, stihovi na talijanskom i na hrvatskom započinju jednakom gramatičkom kategorijom, prilogom *così-uprav tako*, što znači da se nastavlja precizno slijediti sintaktički model izvornika. U prvim dvama stihovima nalazimo motive smijeha i usana, praćene dvočlanim sintagmama. Svi ovi elementi preneseni su doslovno i učinkovito, a prevoditelj je morao iznaći novo rješenje jedino za kraj drugoga stiha, gdje za *labbro infiora* („smjeh cvijećem ukrašava usne“) imamo *usnu zlati*, blagi semantički odmak kojemu je svrha ostvariti savršenu rimu s mnogo značajnijim završnim pojmom *pati*. Treći i četvrti stih druge strofe opet započinju veznicima *mentre-*

dok i nude motiv srca koje se u tajnosti muči i pati. Desnica ovdje u prvi plan stavlja motiv boli, koji u izvorniku ne nalazimo negoli posredno, te dodaje retoričku figuru usporedbe *bol se ko guja svio* kao vlastitu invenciju. Zbog ovakvog rješenja nije uspio prenijeti dvočlanu sintagmu *s'angoscia e si martora* iz posljednjega stiha jer je bilo potrebno ubaciti ključan motiv srca. Nadalje, zbog toga je izostala stilaska dosljednost koju smo pratili kroz ostatak pjesme, ali snažna usporedba boli s gujom u grudima vrlo dobro je dočarala semantičke vrijednosti izvornika: unutarnju bol, patnju, tegobe. U ovome prepjevu uočljiv je vrlo poman rad na stilskim pojedinostima i vrlo dosljedan prijenos motiva u dinamičnu „stih za stih“, tako da, osim što je vrlo pjevan, ako bi se izvođač odlučio pjevati prepjev, vrlo je koristan kao doslovan prijevod, što je u poeziji inače teško ostvariv cilj, a u stihovima potpisanim pod glazbom, još teži.

ZAKLJUČAK

U zaključku valja naglasiti da je hrvatska inačica Parisottijeve zbirke *Arie antiche* sjajno prijevodno ostvarenje, ogleđno za prepjeve općenito, a osobito relevantno za prepjeve namijenjene glazbenim izvedbama. Desnica je pokazao virtuosno baratanje jezikom, stihom i ritmom i stvorio je prepjeve koji i danas, kad se praksa pjevanja u prijevodu gotovo ugasila, mogu odlično poslužiti pjevačima-izvođačima da kroz njih proniknu u sadržaj i smisao izvornika, što je nužno za kvalitetnu interpretaciju djela. Iako se u ovome slučaju ne radi o kanonskim talijanskim autorima kakvima se Desnica inače bavio u ulozi prevoditelja, poput Cavalcantija, Foscola ili Leopardija, paradoksalno, njegovi prepjevi ovih mahom anonimnih stihova imaju mnogo veću vidljivost i recepciju u hrvatskoj kulturi, s obzirom na to da se svakodnevno koriste u obrazovanju solo-pjevača, samo što brojna glazbena i izvođačka publika nije možda osvijestila tko stoji iza hrvatskih stihova. Vladan Desnica, zahvaljujući mladenačkoj glazbenoj, a pogotovo pjevačkoj naobrazbi, imao je razvijen senzibilitet za pjevanu riječ, a to je nesumnjivo doprinijelo neuobičajeno visokoj razini prepjeva⁶ u ovome izdanju kojim je zadužio hrvatsku glazbenu kulturu.

⁵ Zanimljivo je da istim pojmovima započinju treći i četvrti stih druge strofe u ovoj pjesmi, što je čini matematički vrlo simetričnom i geometrijski pravilnom.

⁶ Prepjevima uglazbljenih stihova bavili su se mnogi ugledni hrvatski književnici poput Josipa Eugena Tomića ili Augusta Šenoe i drugih, na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, no sredinom 20. stoljeća ta je praksa postupno prešla iz ruku pjesnika u ruke dirigenata ili redatelja opernih predstava, što je dovelo do osjetnoga pada kvalitete. Time je Desničini doprinos sredinom stoljeća značajniji.

LITERATURA

Lhotka-Kalinski, Ivo (ur.) 1954. *Stare talijanske pjesme i arije (arie antiche) I i II, za glas i klavir*, preveo Vladan Desnica. Zagreb: Muzička naklada.

Lhotka-Kalinski, Ivo. 1954. „Predgovor“, u: *Stare talijanske pjesme i arije (arie antiche) I i II, za glas i klavir*, preveo Vladan Desnica. Zagreb: Muzička naklada.

Parisotti, Alessandro (ur.) 1988. *Arie antiche, vol. I, II, III*. Milano: Ricordi.

Roić, Sanja. 2006. „Vladan Desnica između dvije jadranske obale“, u: *Stranci. Portreti s margine, granice i periferije*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 120–157.

Roić, Sanja. 2019. „Vladan Desnica i talijanska kultura u Zagrebu 1945–1967.“, u: *Zagreb 1924. – 1930. i 1945. – 1967. Društvo, kultura, svakodnevnica*. Zbornik radova s Desničinih susreta 2018. Ur. D. Roksandić. Zagreb: FF press, str. 351–362.

Roić, Sanja i Grgić Maroević, Iva. 2021. „Vječni Zadar Uroša i Vladana Desnice te Jove Marčetića. Epistolarna razmjena na talijanskom zadarskom dijalektu“, u: *(Ne)poznati Desnica. Prema rukopisnoj ostavštini*. Zbornik radova s Desničinih susreta 2020. Ur. D. Roksandić. Zagreb: FF press, str. 55–76.

Roksandić, Drago. 2014. „Gli anni di guerra di Vladan Desnica (1939–1949)“, u: *Quaderni*, vol. XXV (1), str. 141–175. Dostupno na: <https://hrcak.srce.hr/254078>, pristup: 26. rujna 2023.

Roksandić, Drago (ur.) 2019. *Desničin epistolar, Svezak 1, 1910.–1945*. Zagreb: FF press.

Škunca, Marijana. 1990. „Skladatelj Ivo Parać (1890–1954). Povodom 100. obljetnice rođenja“, u: *Kulturna baština*, br. 20, str. 27–36.

The LiederNet Archive. Dostupno na: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=1339, pristup: 26. rujna 2023.

SUMMARY

VLADAN DESNICA'S TRANSLATION OF THE *ARIE ANTICHE*

Arie antiche is a well-known music album divided in three volumes which contains one hundred seventeenth- and eighteenth-century songs collected, transcribed for piano and published by the composer Alessandro Parisotti in 1885. Internationally, there are single-volume redactions of this collection used as key manuals in the teaching of opera-singing. In Croatia a two volume-collection of only 22 songs has been published in 1954 by the publisher Muzička naklada and all the verses of the songs were translated by the famous novelist Vladan Desnica. The article offers a thorough analysis of the translational strategies and solutions applied in three songs taken as examples of Desnica's mastery in this particular field of translation, which is the verse underwriting a musical score for the purpose of being sung.

Key words: *Arie antiche*, Vladan Desnica, Alessandro Parisotti, translation, seventeenth- and eighteenth-century songs