

GROZDANA MAROŠEVIĆ
Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb

KORČULANSKA MOREŠKA, RUGGIERO I SPAGNOLETTA*

Nakon uvodnih napomena o povijesnim, društvenim i političkim aspektima moreški, napose onih u Hrvatskoj, te razmatranja stilskih obilježja i uloge glazbe u mačevnim bojevnim plesovima, autorica raspravlja o glazbi uz koju se korčulanska moreška izvodila do kraja 19. stoljeća, a čije najranije zapise sadrži tzv. *Bogišićev rukopis*, nastao najkasnije 1877. U dvjema od ukupno tri melodije te glazbene pratnje prepoznaje melodije sedamnaestostoljetnih *ruggiera* i *spagnolette*, koje su dugotrajnošću izvođenja u kontekstu moreške zadobile i posebna obilježja. Zaključuje da su nazivi melodija utjecali na nazive plesnih figura korčulanske moreške (*rugier/rujer* i *španjoleta/španjuleta*), koji su i prije bili predmetom raspravljanja, uglavnom u kontekstu traganja za njezinim porijeklom. Utvrdivši da je riječ o glazbi talijanske provenijencije, koja je pristigla do Korčule tijekom 17. ili u prvoj polovini 18. stoljeća, te uzevši u obzir višestoljetnu kulturnu i političku povezanost Dalmacije s Venecijom, povijesne podatke o korčulanskoj moreški i njezine koreološke sličnosti s venecijanskom moreškom, smatra da je pretpostavka o talijanskom, odnosno venecijanskom utjecaju vjerojatnija od one o izravnom ili posrednom španjolskom utjecaju, koja preteže u dosadašnjim napisima o korčulanskoj moreški i koju je šira javnost usvojila već kao povijesnu činjenicu.

Ključne riječi: moreška, *ruggiero*, *spagnoletta*, glazba, Korčula, Hrvatska

U Korčuli se moreška danas izvodi uz glazbu koju je 1937. godine skladao Krsto Odak. Osim Odaka glazbu za korčulansku morešku skladali su i drugi hrvatski skladatelji.¹ U ovom radu baviti ću se glazbom

* Ovo je proširena verzija rada objavljena na engleskom jeziku u zborniku radova sa simpozija *Moreška: Past and Present* (Marošević 2002).

¹ Krsto Odak je skladao glazbu za morešku na zamolbu samih Korčulana, koji su mu se obratili vjerojatno zbog kritika što su ih dotadašnjoj glazbi Dominika Giunija, skladanoj oko 1900., upućivali strani i domaći turisti, među njima i sâm Odak (Palčok 1974:172). Kako se tijekom Drugoga svjetskog rata Odakova partitura zagubila,

nepoznatog(-ih) autora, koja je prethodila skladateljskim ostvarenjima iz 20. stoljeća. Prije razmatranja stilskih obilježja te starije moreškantske glazbe, osvrnut ću se na moreške, posebno one u Hrvatskoj, te na ulogu glazbe u njihovim izvedbama.

Moreške u Hrvatskoj — povijesni, društveni i politički aspekti

Kao reminiscencija na srednjovjekovne ratove u Španjolskoj, često u obliku stilizirane borbe između Maura i kršćana, ili pak drugih protivnika, moreške su u razdoblju renesanse bile popularni dramsko-plesni žanr, intenzivno prisutan u mediteranskim zemljama, ali i u drugim europskim zemljama, npr. u Francuskoj, Njemačkoj i Engleskoj. Tradicija je vojničkih igara i plesova na Sredozemlju, dakako, starija i poznata je, ako ne prije, a ono od starogrčkih bojevnih plesova *pirika* i antičkih vojničkih svetkovina *Dies solis invicti* (Sachs 1957:239-240; Ivančan 1967:92; Lozica 1997:41). U nekim elementima, zajedničkim moreškama raznih europskih zemalja, moguće je prepoznati ostatke još starijih obrednih praksi. Crnjenje lica, kostimi s prišivenim brojnim zvončićima, prisustvo lude ili muškarca maskirana u ženu te sukob i/ili igra mačevima ili njihovim supstitutima (npr. štapovima) mogli bi biti i prežici drevnih, kasnije prevrednovanih, obreda plodnosti (usp. Sachs 1957:340-341; Forrest 2001:120-121; Lozica 2002:117-122).

Činjenica je da se moreška, šireći se Europom, stapala s već postojećim lokalnim tradicijama razvijajući tako osobite oblike ili neke stilske posebnosti. Prisutnost određenih elemenata, u doba popularnosti moreške prepoznatih kao "maurskih", bez obzira bili oni već otprije dijelom nekih izvedbenih fenomena ili im pak pridodani pod utjecajem moreške, mogla je biti razlogom njihova preimenovanja u morešku ili dodavanja pridjevka "alla moresca". Otuda vjerojatno i različitost izvedbenih žanrova koji su se od 15. stoljeća naovamo javljali pod nazivom *moreška* (*moresca*, *morisca*, *mauresque*, *Moriskentanz*, *morris dance*). Moreškom su se nazivali i plesovi bojavnog, ali i nebojavnog značaja, s ili bez mačeva (ili njihovih supstituta), solistički i skupni plesovi različitih koreografskih struktura, ponekad sâm plesni korak, a ponekad i vokalni žanr. Moreške su se izvodile ponajprije u elitnim društvenim krugovima, ali i u sferi narodne kulture — na dvorskim zabavama i slavljinama, često kao intermediji alegorijskih dramskih prikaza te kao pantomimički plesovi (baleti) u operama 17. stoljeća, na javnim svetkovinama koje su bile susretištima različitih društvenih slojeva,

Korčulani su naručili novu glazbu od Brune Bjelinskog. Ovaj ju je skladao 1944. godine, no, zbog njezine složenosti i zahtjevnosti za izvođenje te (pre)modernih skladateljskih postupaka, Korčulani je nisu prihvatili (ibid.:175). Stoga su ponovno obnovili, prvo Giuniovu, a potom, uz pomoć samoga skladatelja, Odakovu glazbu, uz koju od 1947. do danas izvode morešku. Glazbu za korčulansku morešku u izvođenju profesionalnog Ansambla narodnih plesova i pjesama Hrvatske "Lado" iz Zagreba skladali su Ivo Tijardović (1970.) i Tomislav Uhlík (1997.).

nerijetko u kontekstu pokladnih zbivanja. Prema povijesnim izvorima moreške su u tim prigodama, uz zabavnu, imale naglašenu reprezentativnu funkciju. Bile su dio predstava s raskošnom scenografijom, kićenim kostimima, svjetlosnim efektima, s glazbom. Često su se izvodile u počast uglednih gostiju, a njihovom su se izvedbom ujedno pokazivali moć i društveni položaj samoga domaćina (usp. Sachs 1957:333-341; Foretić 1974:11-19; Woitas 1998:1212-1214; Brown i Cardamone 2001; Bonanzinga 2001; Forrest 2001:119-126; Ivancich Dunin 2001:170; Sparti 2001a:106, 2001b:129-138).

Ta je reprezentativnost izražena i u moreškama u Hrvatskoj, koje su se, prema postojećim povijesnim izvorima, od 16. stoljeća izvodile u dalmatinskim gradovima.² U Dubrovniku je, slično talijanskim seljačkim dramama (*dramma rusticale*) prikazivanim u 16. stoljeću u središnjoj Italiji (Siena, Rim), moreška bila dijelom pastoralno-mitološke dramatike 16. i 17. stoljeća (Foretić 1974:17-18, 21-22). Sredinom 17. stoljeća ona se spominje i među igrama oružjem koje su se na vojnoj smotri, zvanj grčki *hoplomanija* ili talijanski *rassegna*, izvodile pred knezom i njegovom pratnjom na proslavi sv. Vlaha, zaštitnika Dubrovnika. Dubrovačka vlada, koja nije imala redovitu vojsku, uvelike je promicala takva vojna natjecanja, a sudjelovanje na smotri bilo je obvezno za sve muškarce od 16. do 36. godine života. U 18. stoljeću *rassegna* je prerasla u veličanstvenu manifestaciju kojom je vlast Dubrovačke Republike htjela pokazati svoju moć, ujedno pružiti zabavu građanima te provjeriti njihovu bojevnu gotovost (Demović 1981:15; 1989:119).

I u ostalim su dalmatinskim gradovima moreške bile bojevne igre ili plesovi mačevima, sa ili bez dramske radnje, ponekad tek s kratkim dramskim dijalogom ili recitacijom. U njima su se sukobljavale ili vodile prijateljski boj dvije vojske — uglavnom Turci i Mauri,³ ponekad kršćani/Dalmatinci i Turci te iznimno kršćani i Mauri (usp. Foretić 1955; 1964; 1974:56-60; Ivančan 1973:292).⁴ Moreške su se redovito izvodile

² Moreška je potvrđena u *Dubrovniku* (16. i 17. st.), u *Splitu* (jednom u 16. st., a potom više puta od druge polovice 18. do početka 20. st.), u *Šibeniku* (jednom na početku 17. st.), *Korčuli* (od kraja 17. st. do danas), *Hvaru* (jednom potkraj 17. st. i jednom u 19. st.), *Visu* (jednom u 18. st. i jednom sredinom 19. st.), *Zadru* (više puta tijekom 19. st.), *Trogiru* (jednom u 19. st.) te u *Budvi* (nekoliko puta na početku 19. st.) (Foretić 1955:239-263; 1964:155-182; 1974:21-30, 42-53, 56-61; Ivančan 1967:94, 118; 1973:297-298; Fisković 1977:263; Demović 1981: 15; Božić-Božančić 1982:138, 156-157).

³ Turci i Mauri sukobljuju se i u korčulanskoj moreški. Predstavljaju ih dvije *vojske*, svaka s po dvanaest boraca: *Bili* (ili *Bijeli*, odjeveni u crvene kostime; po dijalogima uvodne dramske radnje zna se da su to Turci) i *Crni* (odjeveni u crne kostime; Mauri). Predvode ih *kraljevi: Osman* ili *Bijeli kralj* te *Moro* ili *Crni kralj*. Bore se za djevojku — *Bulu* — koju je *Crni kralj* oteo *Bijelomu kralju*. Pobjeđuju *Bijeli*.

⁴ Napominjem da su se, uz morešku, u Dalmaciji istodobno izvodili i neborbeni lančani plesovi s mačevima (npr. *kumpanije*, koje se i danas izvode u više mjesta otoka Korčule), plesovi s obručima (*cerchiate*), pa i s rupčićima (i danas živo *kolo sv. Tripuna* ili *kolo bokeljske mornarice*, Crna Gora) (Foretić 1964:159, 161; Ivančan 1967:96-100; 114-115, 118; 1973:292-293; 1974:96-97).

prigodom obilježavanja važnijih političkih događaja i na proslavama priređenima do kraja 18. stoljeća u čast mletačkih, a potom, u 19. stoljeću, austrijskih vladara i njihovih uglednih gostiju. Najranije potvrde korčulanske moreške vezane su tako uz gradske knezove, Mlečane, koji su se izmjenjivali na toj dužnosti svake dvije do tri godine. Dnevnički zapis iz 1689. svjedoči da su na Tusti (pokladni) četvrtak osmorica igrača *tukla* morešku u kneževu dvoru, pri čemu su dvojica bila i ranjena (Ivančević 1976:61). U latinskoj pohvali, pisanoj oko 1700. ili oko 1720., *moreškanti* posvećuju svoj mačevni ples knezu Karlu Zaneu, navodeći da to čine na temelju njegova "zaslužna prava" (Foretić 1974:22, 24). Oko 1743. godine (a možda već oko 1683.) posvećuju je pak kneževoj supruzi Paulini Capello da Riva, upućujući joj, uz talijanski prijevod dramske radnje moreške, prigodni sonet na talijanskome te latinski epigram (Foretić 1955:256-260; 1974:25-26).⁵

Umjesto mletačkim uglednicima, čija se vladavina u Dalmaciji okončala 1797., moreške su se prvih petnaestak godina 19. stoljeća — u doba smjenjivanja austrijske, francuske, a u nekim gradovima i kratkotrajne ruske (Korčula, Budva), pa i engleske uprave (Korčula, Vis) — izvodile u čast francuskih vojskovođa, ruskoga cara i austrijskih generala, da bi se, nakon definitivnog poraza Napoleona i nastupom jednostoljetne austrijske vladavine, sve negdje do sedamdesetih godina 19. stoljeća izvodile uglavnom u počast austrijskim carevima (usp. Foretić 1964:160-162, 164, 167-169; 1974:42, 44, 56, 59-60; Fazinić 1997a:110-117; 1997b:129). Naravno, niti su carevi posjećivali prečesto dalmatinske gradove, niti su se moreške izvodile svake godine. Prošlo je ponekad i desetak, pa i više godina između dviju izvedaba moreške (usp. Foretić 1964:159-176). I zabilježbe igranja moreške u Korčuli za prvu su polovicu 19. stoljeća skromne, no u drugoj polovici postaju sve češće, osobito od osamdesetih godina, kada ih dijele prekidi od samo tri do jedne godine.

Devetnaestostoljetna politička previranja i nacionalni pokreti, zajedno s romantičarskim zanimanjem i pozitivnim stavom prema narodnim tradicijama u kojima su novonastajući nacionalni identiteti pronalazili svoje oslonce, donijeli su moreški nove dimenzije i nova značenja. Sve češće se u izvještajima, i domaćih i stranih kroničara, moreška kvalificira kao *narodna* ili *nacionalna* igra,⁶ u zadarskoj se

⁵ Posljednja dva izvora nisu datirana, pa se stoga, prema popisu korčulanskih knezova, za prvi navode godine oko 1700. i oko 1724., jer je Karlo Zane (Zuane) dva puta obavljao dužnost korčulanskog kneza (1700.-1702. i 1721.-1724.). Isto tako nije jasno je li Paulina Capello bila supruga Marca da Rive, izabrana za kneza 1683., ili pak Ivana (Zuane) da Rive, koji je preuzeo tu dužnost 1743. (usp. Gjivoje 1968:57; Foretić 1974:24).

⁶ U Zadru je tako 1807. godine pisac naziva "igrom od naroda" koju održaše zanatlije i varošani o pučkim blagdanima (Foretić 1964:167), a 1846. "giuoco nazionale" (ibid.:169). U *Sonnleitnerovoj zbirci* iz 1819., uz dva zapisa glazbe za morešku iz Splita stoje naznake "Ballo Nazionale" i "Combatimento Nazionale" (Doliner 1994:

moreški 1846. s Turcima sukobljuju domaći ljudi — Morlaci/Dalmatinci, a stihovima punim dalmatinskog domoljublja zazivaju nacionalni junaci (usp. Foretić 1964:169-173). U drugoj polovici 19. stoljeća, kad hrvatski preporodni pokret u Dalmaciji dobiva pun zamah, u korčulanskoj se moreški odražavaju nastojanja za oživotvorenjem hrvatske nacionalne ideje, popraćena potkraj stoljeća i sve jačim političkim antagonizmom između *narodnjaka* i *autonomaša*. Premda izvori navode da se u godinama prevlasti autonomaskog utjecaja vjerojatno davala moreška i na talijanskome te da je devedesetih godina 19. stoljeća, pod nazivom *danza pirica*, bila uvrštena i u program talijanskog društva *Società Operaia* (Foretić 1974:44, 50-51), u životu moreške u Korčuli od osamdesetih je godina 19. stoljeća ipak prevladavala *narodnjačka*, hrvatska orijentacija. Od tog joj je doba novčanu i organizacijsku potporu sve više pružala općinska uprava (od 1871. u rukama Narodne stranke) te hrvatski orijentirana rekreativna društva — *Pjevačko društvo Sv. Cecilija* (osnovano 1883.) i gimnastičko društvo *Hrvatski sokol* (osnovano 1905.), koje se brinulo o njoj i kasnije, posebno u razdoblju od 1921. do 1941. (usp. Foretić 1974:44-46, 52; Ivančan 1974:97; Fazinić 1983:51). U drugoj polovici 19. stoljeća postupno se uvodi, a tijekom osamdesetih godina ustaljuje središnja i najsvetčanija izvedba moreške na blagdan sv. Todora, suzaštitnika Korčule (29. srpnja) (Fazinić 1997b:129). Hrvatski jezik dramske radnje u korčulanskoj moreški dobiva u to doba sve više na važnosti i istodobno je sredstvo učvršćivanja i demonstriranja premoći hrvatske političke opcije nad autonomaskom talijanskom (usp. Foretić 1974:44).⁷ Čini se da je hrvatski jezik dramske radnje znatno pridonio, a možda je, usudila bih se reći, bio i presudnim činiteljem održanja moreške u Korčuli. Za razliku od korčulanske, tekstualna je sastavnica moreški u drugim dalmatinskim gradovima, npr. u Zadru i u Splitu, bila ne samo oskudnija nego i redovito na talijanskome jeziku.

Gašenjem moreški u drugim dalmatinskim gradovima tijekom 19., a u Splitu početkom 20. stoljeća, moreška je postala posebnošću grada Korčule. Osim za svjetskih ratova, kada se uglavnom nije igrala, u 20. se stoljeću izvodi i više puta godišnje — sada već tradicionalno na blagdan sv. Todora te prigodom drugih svečanih i politički važnih događaja, tijekom ljeta za sve brojniju turističku publiku, ali i izvan Korčule na sve češćim gostovanjima. Učestalost izvođenja za nekorčulansku publiku, na raznim festivalskim pozornicama, donijelo je moreški nužne prilagodbe i dotjerivanja. Primjerice, prijašnja gotovo dvosatna izvedba svedena je,

245, 2001: 50-52; Flotzinger 2000: 181), a jednako je naziva i talijanski pisac Bartolomeo Biasolletto 1838. (Foretić 1974:43).

⁷ Sve češće se u molbama moreškanata za novčanom potporom, kao i u izvještajima o moreški ističe izvođenje dramske radnje na "našem" ili "slavenskom jeziku", a još se u 20. stoljeću prepričavalo kako je 1875., prigodom izvođenja moreške pred austrijskim carem i kraljem Franjom Josipom I., tadašnja *Bula Mara Depolo* pozdravila cara na hrvatskom, što je pobudilo bijes kod talijanski orijentiranih autonomasa (Foretić 1974:44).

skraćivanjem pojedinih figura, na izvedbu od tridesetak minuta, a četrdesetih je godina uvedena i nova glazbena pratnja, ona Krste Odaka, metroritamski usklađena s pokretima pojedinih figura. Određeni ustupci i prilagodbe učinjeni su i novim političko-ideološkim prilikama. U razdoblju socijalističke Jugoslavije pomaknuo se tako tradicijski datum izvođenja moreške na Dan ustanka naroda Hrvatske (27. srpnja), u dramskoj se izvedbi protivnika počelo nazivati "dušmaninom" umjesto "Arapinom" (v. Ivančan 1973: 210; 1974:100; Foretić 1974:37), a napustilo se, navodno na poticaj samoga predsjednika države Josipa Broza Tita, i dotadašnje crnjenje lica igrača *Crnih*, jer se također smatralo neprimjerenim s obzirom na prijateljske odnose Jugoslavije s afričkim zemljama u izvanblokovskom pokretu nesvrstanih. Činjenica da se unutar regije očuvala samo u Korčuli, još više je učvrstila morešku među vrijednostima i identitetnim obilježjima grada. Korčulani su emotivno vezani i iznimno ponosni na svoju morešku. Biti *moreškant*, posebno *Crni* ili *Bijeli kralj* ili djevojka (*Bula*) zbog koje se bore, velika je čast i potvrda takva pojedinca u zajednici. Otuda brižnost i predano zalaganje Korčulana za očuvanjem i zaštitom te svoje posebnosti i žestoko protivljenje želji folklornih ansambala izvan Korčule da morešku uvrste u svoj repertoar.

Glazba u moreškama

Korčulansku morešku izvodi dvadeset četvero *moreškanata*, po dvanaestorica sa svake strane, od kojih svaki udara (*bati* ili *tuče*) dvama mačevima. Izvedba je strukturirana u osam zasebnih koreografskih dijelova — nakon uvodne plesne figure *sfide*, u kojoj *Crni kralj* izaziva *Bijeloga kralja* na borbu (tal. *sfida* = izazov), slijedi sedam mačevalačkih figura ili *kolpa* (*kolap*, sing.; od tal. *colpo* = udarac). Kako je korčulanska moreška bojevni mačevni ples, sljedeće napomene o ulozi glazbe u moreškama odnosit će se ponajprije na taj tip moreške.

Premda je moreška u razdoblju renesanse bila široko rasprostranjena Europom, o koreografiji samoga plesa te o glazbi koja ga je pratila u razdoblju njezina najveća cvata općenito znamo vrlo malo. Sâm se ples, doduše, često spominje već od kraja 15. stoljeća, ali za raniju prošlost moreške ne postoje ni detaljni koreografski opisi niti zapisi glazbe. Zapisi se glazbe javljaju tek u 16. i 17. stoljeću, ali ni njihov broj nije osobito velik (Woitas 1998:1212-1214), jer se glazba u popularnoj kulturi, kojoj su moreške većinom pripadale, tada, a i poslije, prenosila uglavnom usmeno i do 19. se stoljeća rijetkokad zapisivala. Usto, jedan od razloga malobrojnosti zapisa glazbe uz morešku vjerojatno proizlazi i iz činjenice da je u glazbenoj i zvučnoj sastavnici moreške presudan ritam, a ne i melodijski ili harmonijski tijek, s kojima Europljani ponajprije identificiraju glazbu i potom je fiksiraju notnim pismom.

Ritmizirani je zvuk u moreškama važan jer se njime postiže ujednačenost tempa izvedbe i održava usklađenost pokreta. Stvaraju ga

sami plesači udarcima nogu o pod (prije je u Korčuli to bio redovito drveni podij), ali još više sudaranjem mačeva ili štapova ili nekog drugog "oružja" kojim se "bore". Uz plesače, ritmizirani su zvuk izvodila i ritmička glazbala, poput bubnja, činela i kastanjeta, a stvarao se i pucketanjem prstiju (usp. Foretić 1974:13-16). Svirka navedenih glazbala bila je važna za održavanje tempa izvedbe, osobito u onim odsjecima u kojima plesači ne udaraju mačevima. Ujedno je bila i u funkciji označavanja početaka i završetaka pojedinih dijelova i figura. Sličnu funkciju imali su i uzvici samih plesača, npr. mukli uzvik "Paaaf!" koji i danas čujemo u korčulanskoj moreški. Ostvarena različitim sredstvima zvučna je sastavnica moreške različite kakvoće — i po boji i po visini i intenzitetu zvukovlja. I samo sudaranje mačeva, izvedeno na različite načine, u korčulanskoj moreški proizvodi različite zvukove. Drukčiji je zvuk klizećeg udarca pri napadanju odozdo prema gore, snažnog udarca prema dolje ili pak istodobnih udaraca oboma mačevima. Stoga izvedba moreške, i bez sudjelovanja melodijskih glazbala, već sama po sebi stvara svojevrsnu glazbu (Palčok 1974:163).

Povijesni izvori o europskim moreškama navode i sudjelovanje melodijskih glazbala, izbor kojih je ovisio o glazbenoj praksi pojedinog razdoblja, odnosno sredine u kojoj se moreška izvodila. Nerijetko su to bila puhačka glazbala, a izvori s kraja 18. i iz 19. stoljeća potvrđuju i češću prisutnost violine. Uglavnom su to bili manji glazbeni sastavi ili čak solistička glazbala (usp. Foretić 1974:12-14), što ne čudi jer su manji instrumentalni sastavi općenito bili svojstveni europskoj glazbenoj praksi sve do 18. pa i 19. stoljeća, pogotovo onoj u narodnoj i popularnoj kulturi. Tako je, navedemo li primjere iz Korčule, morešku koja se izvela 1838. godine prigodom posjeta saskoga kralja Fridricha Augusta pratila glazba triju violina i jedne flaute (Foretić 1974:43). I poslije, kroz cijelo 19. stoljeće, korčulansku su morešku uglavnom pratili manji instrumentalni sastavi, npr. dvije violine i bubanj (*tamburin*; Palčok 1974:167) ili pak jedan klarinet i tri roga (Kuhač [nedatirani rukopis]: pr. 452/K. br. 2141; pr. 474/K. br. 2163), a moguće je da se potkraj 19. stoljeća kratkotrajno izvodila i uz pratnju tamburaškog sastava koji je od 1889. djelovao u sklopu *Pjevačkog društva Sv. Cecilija* (usp. Foretić 1974:48; Gjivoje 1968:217; Fazinić 1983:51). Tek u posljednjem desetljeću 19. stoljeća postupno se uvodi do danas održana praksa da morešku prati limena glazba, koja je u Korčuli osnovana još 1877. (Fisković 1975a:19; Fazinić 1983:52).

Glazba koja je pratila moreške bila je čvrstog metroritamskog ustrojstva i jednostavne strukture, uglavnom temeljena na ponavljanju istih melodijskih obrazaca, u kojoj bi se promjenom melodije, naglašenom ponekad i promjenom mjere ili pak glasnijim izvođenjem kadenci, najavljivali završeci i počeci pojedinih plesnih figura.⁸ Za pretpostaviti je

⁸ U opisu moreške s Korzike, koji je objavio M. l'abbé Gaudin u *Voyage en Corse* (Pariz, 1787.) i čije prevedene odlomke donosi V. Foretić, navodi se da se marširanje izvođača

da se intenzitet zvuka solističkog melodijskog glazbala ili pak manjeg ansambla slabije zvučnosti teže nosio s intenzitetom zvuka što su ga stvarala ritmička glazbala i/ili udarci mačeva, osobito kada je riječ bila o većem broju plesača, kao što je to i u korčulanskoj moreški u kojoj sudjeluje 24 plesača, ili pak u moreški na Korzici koju je, prema opisu iz 1787., izvodilo čak 160 plesača, svaki s po dva mača u rukama, uz pratnju samo jedne violine (Sachs 1957:335; Foretić 1974:12-13). Stoga su malobrojna melodijska glazbala u takvim izvedbama vjerojatno tek donekle održavala tempo izvođenja samih figura s mačevanjem, a moguće je da su, nadglasana zveketom mačeva, u tim dijelovima i prestajala svirati.⁹ Čini se da je svirka melodijskih glazbala ponekad dolazila do većeg izražaja tek uoči i po završetku izvođenja bojevnoga plesa, odnosno u predasima između pojedinih borbenih figura. Bila je to prije svega glazba uvodâ, intermezzâ i finalâ, glazba više kao stilsko obogaćenje izvedbe moreške u cjelini, a manje kao pratnja samih pokreta kojima se izvodila stilizirana borba mačevima. Uostalom, ritmička glazbala bila su sasvim dovoljna za održavanje ujednačene izvedbe plesa.

Sporodna uloga melodijske sastavnice glazbe za izvođenje moreške objašnjava, kao što je već rečeno, malobrojnost samih glazbenih zapisa. Usto, njezina ne odveć čvrsta povezanost s koreografijom plesa omogućavala je i veću fleksibilnost u izboru glazbenoga repertoara uz koji se moreška izvodila. Mogle su to biti instrumentalne melodije na koje su se plesali i drugi plesovi, što znači da bi među zapisima plesne glazbe prije 19. stoljeća moglo biti i onih uz koje se izvodila i moreška, samo što se to za njih izričito ne navodi, jer moreška nije bila ni jedini ni možda najtipičniji kontekst njihova izvođenja. Tu vjerojatnost ne treba zaboraviti ni onda kad govorimo o ranijim zapisima glazbe za morešku u Hrvatskoj.

Korčulanska moreška u *Bogišićevu* rukopisu

Premda je izvođenje moreške u Hrvatskoj potvrđeno već u 16. i 17. stoljeću, podaci o glazbi i notni zapisi glazbe uz koje je navedeno da su se izvodili u moreški potječu tek iz 19. stoljeća. Poznata su dva notna zapisa iz Splita iz 1819. (Doliner 1994; 2001:50-52; Flotzinger 2000:181) te tri zapisa iz Korčule. Posljednja su zabilježena u tzv. *Bogišićevu* ili *Cavtatskom rukopisu*, kako ga je nazvao povjesničar Vinko Foretić, pronašavši ga u arhivu Baltazara Bogišića u Cavtatu (kutija br. 233; Foretić 1974:30, 38, 53). Faksimil notnih zapisa iz toga rukopisa objavio je sociolog i folklorist Zoran Palčok u radu o glazbi korčulanske moreške

ravnalo po zvuku jednog instrumenta (violine), koji je "promijenivši mjeru", davao znak za početak borbe. Dalje se u opisu navodi da su "arije", koje se "prenose tradicijom kao i ples", "jednostavne, no kadenca je jako istaknuta tako da ona djeluje na mnoštvo sakupljenih ljudi i uniformno ih pokreće" (Foretić 1974:13-14).

⁹ Korčulanin Todor Pomenić (1863.-1937.) spomenuo je Zoranu Palčoku da su morešku u 19. st. pratila "dva violina i tamburin" i da nije siguran da je glazba violina pratila sve figure, ali da je *tamburin* igrao veliku ulogu (Palčok 1974:167).

(Palčok 1974:164). Na rukopisu nije naveden ni autor ni godina nastanka, no sâm je Bogišić 1877. potvrdio da ga posjeduje i da ga je dobio od korčulanskog odvjetnika Josipa Zafrona. Nastao je, dakle, najkasnije 1877., ali je moguće da potječe i otprije.

Rukopis sadrži:

1. cjeloviti dramski tekst moreške, onakav kakav se izvodi i danas;
2. na posebnom manjem listu popis figura bojevnoga plesa moreške na talijanskom, uz svaku s navedenim tempom izvođenja (prilog 1) i
3. tri notna zapisa ispisana na objema stranicama jednog malo većeg lista (prilozi 3 i 4).

Dramski tekst

Na dramskome se tekstu moreške neću posebno zadržavati. Napomenut ću samo da je gotovo identičan tekst, zajedno s talijanskim prijevodom, prvi put objavljen 1869. u brošuri *La moresca*, otisnutoj u tiskari braće Battara u Zadru (Foretić 1955:252; 1974:29-30, 39). Inače su poznata i tri ranija dramska teksta korčulanske moreške. Najstariji je onaj iz tzv. *Kaporova rukopisa*, pronađena u arhivu korčulanske obitelji Kapor. Sačuvan je samo u talijanskome prijevodu, a radnja mu je drukčija od one u kasnijim rukopisima i današnjoj moreški. Riječ je o spomenutome tekstu koji su moreškanti, zajedno s talijanskim sonetom i latinskim epigramom, oko 1743. godine (ili već oko 1683.) darovali kneževoj supruzi Paulini Capello da Riva (Foretić 1955:256-260; 1974:25-26; v. bilj. 5). Druga su dva teksta tzv. *Arnerov* i *Franasovićev rukopis* — prvi iz arhiva obitelji Arneri u Korčuli, a drugi iz arhiva obitelji Franasović u Orebiću (Foretić 1955:242). Radnja je u njima slična današnjoj, odnosno onoj iz Battarine brošure i *Bogišićeva rukopisa*, s time da u prvome tekstu drukčije završava, a u drugome je skraćena. Foretić ih usporedno objavljuje 1955. i smješta u 18. stoljeće. Sačuvani tekstovi moreške spjevani su u osmercima mješavinom korčulanskog dijalekta i starog dubrovačkog jezika, čiji je utjecaj inače zamjetan u djelima korčulanskih pisaca i pjesnika (Foretić 1955:242-251, 254; 1974:29, 30, 38).

Figure

U spomenutoj je Battarinoj brošuri iz 1869. godine prvi put zabilježen i naziv jedne od figura korčulanske moreške s popisa iz *Bogišićeva rukopisa*. Riječ je o *spagnoletti*, koja se navodi u didaskaliji dramskoga teksta: "Prid spagnolettom pristupa bula i reče: ..." (Foretić 1955:252; 1974:39). Sve figure iz *Bogišićeva rukopisa*, uz dodatak još jedne pod nazivom *križ* te s napomenom da se *španjoleta* više ne igra, potvrđuju i izvori s kraja 19. stoljeća (npr. Vuletić-Vukasović 1891:8, 10-11; vidi prilog 2). Figura *križ* je vjerojatno uvedena u razdoblju između pedesetih i

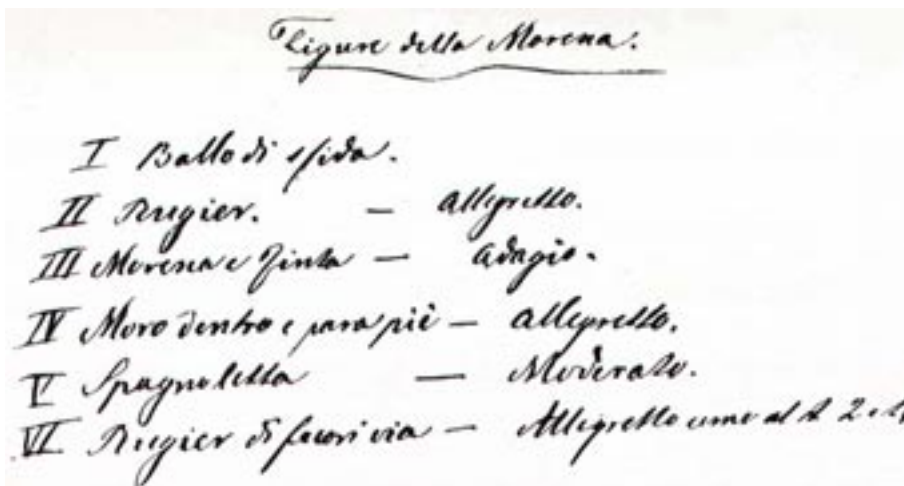


Figure della Moresca:

- I Ballo di sfida.
- II Rugier — Allegretto.
- III Moresca e finta — Adagio.
- IV Moro dentro e para pie — Allegretto.
- V Spagnoletta — Moderato.
- VI Rugier di fuori via — Allegretto come al N 2 e 4.

1. *Figure korčulanske moreške. Bogišićev rukopis, oko 1877. Cavtat: Arhiv Baltazara Bogišića, kutija 233 (Palčok 1974:165; Foretić 1974:53)*

osamdesetih godina 19. stoljeća kao zamjena za *španjoletu*, koja se prestala izvoditi zbog tehničke zahtjevnosti i opasnosti ranjavanja *moreškanata*, a možda i stoga što je baletno-akrobatskim udarcima mačem "ispod noge" stilski odudarala od dominantno borbenog značaja korčulanske moreške (usp. Palčok 1974:167; Ivančan 1973:220, 297; 1974:98).

1877.	1. Ballo di sfida	2. Rugier	3. Moresca e finta		4. Moro dentro e para pie			5. Spagnoletta	6. Rugier di fuori via	
1890.	1. sfida	2. rugjer	3. moreška	4. finta	5. moro in dentro	6. parapie	7. križ	(8. španjoleta)	9. rugjer de forivia	
1955.	sfida	1. kolap	2. kolap	3. finta	4. moro in dentro tara pie		5. križ		6. fora via	7. kolap
1974.	sfida	1. kolap	2. kolap	3. kolap	4. kolap		5. kolap /križ		6. kolap	7. kolap

2. *Nazivi figura korčulanske moreške od 1877. do 1974. (Foretić 1955: 252-253; 1974: 38-39, 53; Palčok 1974: 165; Vuletić-Vukasović 1891: 8, 10-11)*

U 20. stoljeću postojećim je figurama dodana još jedna — današnji završni sedmi *kolap* — koju je, radi uvjerljivosti i dojmljivosti završetka, uveo *moreškant* Ivo Tedeschi, modificirajući (pot)figuru *moro in dentro* (Foretić 1955:253, 1974:39). Ostale se figure nisu mijenjale, ali su neke, vjerojatno već početkom 20. stoljeća, izgubile nazive koje su nosile u 19. stoljeću. Riječ je o nazivu *moresca* (*moreška*) u jednoj figuri te nazivima *rugier* (*rujer*) u dvjema figurama. Njih se Korčulani sredinom 20. stoljeća više nisu sjećali. Do sedamdesetih godina 20. stoljeća, osim naziva *sfida* i *križ*, izgubili su se i svi ostali nazivi figura. One su danas poznate samo kao figure ili *kolpi* sa zasebnim rednim brojevima (Foretić 1955:253, 1974:38-39; vidi prilog 2). Nestajanje posebnih naziva za figure događalo se usporedno s uvođenjem novih glazbenih pratnji korčulanske moreške, one Dominika Giunija oko 1900. te glazbe Krste Odaka četrdesetih godina 20. stoljeća, čije su partiture strukturirane samo prema brojevima, a ne i nazivima figura.

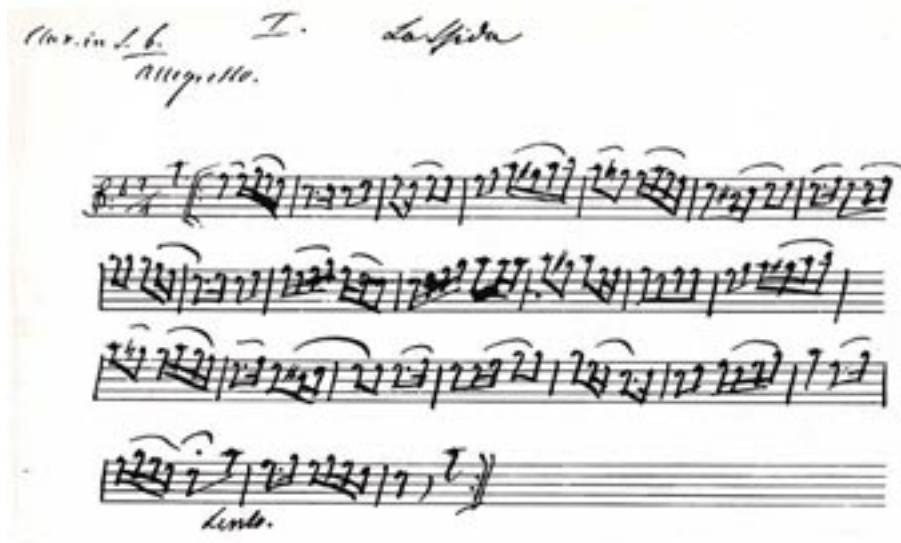
Od kraja 19. stoljeća hrvatski su se istraživači često osvrtni na stare nazive figura. Tražili su za njih paralele izvan Korčule, i u moreškama i u drugim izvedbenim žanrovima, nadajući se da bi im one mogle pomoći u otkrivanju izvora korčulanske moreške. No, nalazi su takvih potraga bili prilično oskudni. Tako su za *sfidu* i *rugier* poveznice pronašli samo u dramskoj izvedbi *Madonna delle Milizie* u mjestu Scicli na Siciliji, koja uprizoruje bitku iz 1091. godine između kršćanske vojske predvođene normanskim vojvodom Rogerom I., koji je kasnije, kao grof Sicilije, bio poznatiji pod imenom Ruggero d'Altavilla, i muslimanske na čelu s Bel Kanom (Belcane ili Bekumen). Prepirka vojskovođa s naizmjeničnim izazovima u tom se dramskom prikazu naziva *sfida* (Foretić 1974:40; usp. Bonanzinga 2001:144-145).

Naziv *spagnoletta* istraživači su bez iznimke povezivali sa Španjolskom, koju su smatrali kolijevkom moreške, i na osnovi toga zaključivali da je to zacijelo najstarija figura korčulanske moreške jer je neupitno španjolskoga podrijetla (Vuletić-Vukasović 1891:8; Foretić 1955:253; 1974:20, 40; Gjivoje 1968:246; Ivančan 1973:289). Doduše, potvrdu za *spagnolettu* kao figuru mačevnoga plesa pronašli su samo u korzikanskoj moreški, opisanoj 1787., za koju, na temelju šturog opisa, nisu mogli utvrditi je li i koreografski bila nalik korčulanskoj (Foretić 1974:12-13). Ivan Ivančan je proučio i opise dvorskih plesova *spagnolette* i *spagnolette nuove*, objavljene 1581. u drugom svesku knjige Fabritia Carosa *Il ballarino* (1581:163-165), te je ustanovio da im korčulanska figura nije bila nimalo slična (Ivančan 1973:297). S druge strane, uočio je da glavnu značajku korčulanske *španjolete* — udarac mačem "ispod noge" — imaju dvije figure splitske moreške, a možda i figura *matta sotto piè* u jednoj moreški nepoznata izvorišta, čiji je popis figura pronađen u Dubrovniku (Ivančan 1973:297). Napominjem da je figura sličnih značajki postojala i u venecijanskoj moreški u 18. stoljeću (Sparti 2001:107, 110). Ni u jednoj od navedenih moreški te se figure ne nazivaju *spagnolettom*.

Premda su, dakle, tek u jednom primjeru nazivi figura korčulanske moreške potvrđeni i u nekom drugom mačevnom plesu (*spagnoletta* u korzikanskoj moreški), na navedene su se podudarnosti u nazivima istraživači prilično oslanjali u potkrijepi hipoteza o uglavnom španjolskom porijeklu korčulanske moreške (Vuletić-Vukasović 1891:8; Gjivoje 1968:246), odnosno o južnoj Italiji i Siciliji (koje su bile pod aragonskom, a od g. 1504. pod španjolskom vlasti) kao prostorima iz kojih je moreška u 16. stoljeću mogla biti prenesena u Korčulu (Foretić 1974:41), uz vjerojatnost da je otuda do Korčule stigla posredstvom Dubrovnika (Ivančan 1973:293-296; 1981:19).

Zapisi glazbe

Vratimo se *Bogišićevu rukopisu*, koji na zasebnom listu donosi i tri notna zapisa. Na jednoj je stranici zapis melodije za klarinet naslovljen *La Sfida* i s oznakom tempa *Allegretto* (prilog 3). Ta je melodija bila namijenjena izvođenju prve, jedine naglašeno plesne figure (bez žustrog mačevanja), koja je uvod u ostale mačevne figure moreške. U njoj, podsjećam, *Crni kralj* izaziva *Bijeloga kralja* na borbu. Ova je molska melodija u *Bogišićevu rukopisu* sva zapisana u dvodobnoj mjeri, ali pažljiviji uvid u njezinu strukturu otkriva da se u njoj slobodno izmjenjuju taktovi u dvodobnoj i u trodobnoj mjeri (prilog 5.1.). Takva heterometrija u glazbi nije smetala plesačima pri izvedbi plesa koji je u cijelosti u dvodobnoj mjeri. Heterometrijski je odnos plesa i glazbe i inače čest na širem području Dalmacije (Ivančan 1967:38).



3. Melodija sfide. Bogišićev rukopis, oko 1877. Cavtat: Arhiv Baltazara Bogišića, kutija 233 (Palčok 1974:164)



4. Dvije melodije za pratnju moreške. Bogišićev rukopis, oko 1877. Cavtat: Arhiv Baltazara Bogišića, kutija 233 (Palčok 1974:164)

Na drugoj su stranici, na već izbljedjelu notnom crtovlju, zapisane neodijeljeno dvije melodije (prilog 4). Zajednički naslov *La moresca* upućuje da se uz njih izvodio sâm bojevni ples moreška. Naznaka *La 1ª volta Allegretto, la 2ª più adagio* očito se odnosi samo na prvu melodiju, jer je uz drugu, s početkom označenim rimskim brojem pet, naveden i drugi tempo izvođenja — *Moderato*. Pogledamo li podatke koje sadrži popis figura (prilog 1), postaje jasnim da se uz drugu melodiju izvodila peta figura — *spagnoletta*, a da je prva melodija, u dva različita tempa, bila namijenjena pratnji ostalih figura — druge, četvrte i šeste figuru u tempu *Allegretto*, a treće u tempu *Adagio*.

Pri transkribiranju ovih dviju melodija (prilozi 5.2.-5.3.), u rješavanju problema izbljedjelog notnog crtovlja pomoglo mi je to što se ono ipak nazire u posljednjem taktu zapisa. Provjeru tonskih visina prve melodije omogućila mi je potom usporedba s notnim zapisima iste melodije u drugim izvorima s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Naime, ta je melodija, kao i melodija uvodne *sfide*, zapisana u rukopisnom 6. svesku Kuhačeve zbirke (Kuhač [nedatirani rukopis]: pr. 452/K. br. 2141; pr. 474/K. br. 2163), a nalazimo je i u obradama za klavir pohranjenima u privatnoj zbirci Marinka Gjivoja (Palčok 1974:167). Druga melodija, namijenjena izvođenju *spagnolette*, u tim izvorima nije zabilježena, jer se u razdoblju iz kojeg potječu *spagnoletta* više nije izvodila.

Zapisima iz *Bogišićeva rukopisa* prvi je posvetio pozornost Zoran Palčok (1974). On zamjećuje heterometrijski odnos između glazbe i pokreta u uvodnoj *sfidi*, smatra ga svojevrsnim "ritmičkim nasiljem", ali

napominje da, začudo, ono nije smetalo ni izvođačima ni publici, te zaključuje da takva neosjetljivost na metroritamsku neusuglašenost glazbe i pokreta samo govori u prilog njegovu stavu o manjoj važnosti glazbe u

La sfida

Allegretto

1.

Musical score for 'La sfida' in 2/4 time, marked Allegretto. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are repeat signs and first/second endings throughout the piece.

La moresca

La 1^a volta Allegretto, la 2^a volta più adagio

2.

Musical score for 'La moresca' in 2/4 time, marked Allegretto. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are repeat signs and first/second endings throughout the piece.

V. Moderato

3.

Musical score for 'La moresca' in 2/4 time, marked V. Moderato. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are repeat signs and first/second endings throughout the piece.

5. Transkripcije triju melodija iz *Bogišićava rukopisa*, oko 1877.;
transkr. G. Marošević, 2001.

moreški (Palčok 1974:165). Naime, njegovo je mišljenje da je glazba u moreški bila tek, više ili manje uspješni, element stilizacije (ibid.:163). Usprkos takvu stavu, Palčok ipak ne prihvaća u Korčuli inače uvriježeno mišljenje, koje potvrđuje i *Bogišićev rukopis*, da su se sve figure moreške (osim *sfide* i *španjolete*) izvodile uz pratnju iste melodije (usp. Ivančan 1973:214-215). Smatra da bi neprestano ponavljanje kratke melodije u gotovo dvosatnoj izvedbi moreške bilo "isuviše dosadno" i da je takav "stupanj muzičke indiferentnosti" ipak nezamisliv za jednu izrazito muzikalnu sredinu kakva je Korčula. Uvijek istim obrascem u dvodobnoj mjeri nije se mogla "pratiti i normalno pokriti sva metričko-ritmička raznolikost i bogatstvo cijele moreške" (Palčok 1974:165-166). Stoga je skloniji mišljenju da glazba nije pratila sve njezine figure, što potkrijepljuje i iskazom *moreškanta* Todora Pomenića o takvu izvođenju moreške u osamdesetim i devedesetim godinama 19. stoljeća (v. bilj. 9). U prilog Palčokovu mišljenju ide i Vuletić-Vukasovićev opis izvođenja moreške prema kojem je glazba pratila uvodnu *sfidu* i svirala na samom kraju izvedbe (Vuletić-Vukasović 1891:10-11).

Ako Palčok ne griješi, zašto onda u *Bogišićevu rukopisu* nalazimo model glazbene pratnje za cijelu morešku, s utvrđenim rasporedom izvođenja triju melodija, od kojih je druga, u dva različita tempa, predviđena za pratnju čak četiriju figura? Taj se model odnosio, doduše, na prijašnju praksu izvođenja moreške, na onu iz najkasnije sedamdesetih godina 19. stoljeća. No, jesu li ljudi tada bili manje osjetljivi na ponavljanja istog glazbenog materijala? Je li moguće da je promjena tempa iste melodije pri pratnji različitih figura tada bila dovoljna da se izbjegne dojam monotonije, ali ne i dvadesetak godina kasnije? Ili se možda modelni zapis glazbene pratnje u *Bogišićevu rukopisu*, upravo zbog razloga koje navodi Palčok, nije ni sedamdesetih ostvarivao u konkretnim izvedbama? U tom slučaju s tim modelom i tada nešto nije bilo u redu. Razmotrit ću to poslije, nakon što se nakratko vratim Palčoku i osvrnem na druge dvije melodije iz *Bogišićeva rukopisa*.

Zajednički naslov *La moresca* dvjema melodijama u *Bogišićevom rukopisu* Palčok je, osim kao naziv za cijeli bojevni ples, shvatio i kao posebni naslov prve pod njim potpisane melodije te ju je usporedio s dostupnim mu zapisima glazbe naslovljenima također *moresca*. Uočio je tako podudarnost metroritamskog obrasca i sličnost jednog mjesta u korčulanskoj melodiji s glazbom *moresce* iz završnoga čina opere *Il Orfeo* Claudija Monteverdija (1607.), na osnovi čega je zaključio da se, unatoč njihovoj velikoj razlici, može pretpostaviti da obje potječu iz srodnog ambijenta — Sredozemlja, u kojemu je moreška bila udomaćena i kao popularni društveni ples i kao bojevna igra (Palčok 1974:165). Drugu melodiju, budući je bila predviđena za pratnju figure *španjolete*, usporedio je sa zapisom glazbe za pratnju plesova *spagnoletta* i *spagnoletta nuova* u Carosovom *Il ballarinu* (1581.). Premda je Palčok imao određenu glazbenu naobrazbu i bio glazbeno pismen, sumnjam da je bio u stanju pročitati tabulaturu za lutnju, na način koji je u toj zbirci zapisana glazba

za *spagnolettu* (Caroso 1581:164). Izgleda da neke druge primjere *spagnoletta*, zapisane standardnom notacijom, nije imao na raspolaganju, jer da ih je imao, vjerojatno ne bi zaključio da ta glazba nema nikakve sličnosti s melodijom korčulanske moreške (Palčok 1974:168).

Spagnoletta

Naime, melodija kojom se pratila figura *spagnoletta* (prilog 5.3.) inačica je istoimena glazbena oblika koji se u kasnom 16. stoljeću pojavio prvo u Italiji — najstariji glazbeni zapis upravo je onaj iz Carosova *Il ballarina* iz 1581. — a potom proširio cijelom Europom. Zapise *spagnolette* nalazimo sve do prvih desetljeća 18. stoljeća u brojnim tiskanim i rukopisnim, uglavnom talijanskim, rjeđe i njemačkim, tabulaturama za lutnju te španjolskim tabulaturama za gitaru. Osim kao pratnja istoimenih plesova privlačna je molska melodija *spagnolette*, s pripadajućom harmonijskom shemom, bila čestom temom instrumentalnih skladbi (varijacija), a ponekad i vodećim glasom u primjerima vokalne glazbe. U španjolskim se izvorima redovito javlja pod nazivom *españolleta*, dakle s talijanskim nastavkom (-etta), a ne s nekim od španjolskih nastavaka (-ita, -illa, -uela), što, uz najranije zabilježbe u talijanskim izvorima te veliku rasprostranjenost Italijom, govori da je *spagnoletta* primarno talijanske provenijencije (usp. Lutz 1998:1623-1624; Hudson 2001).

Spagnoletta je zapisana i u Hrvatskoj oko 1625. godine u rukopisnoj violinskoj tabulaturi hvarskoga glazbenika Gabriela Pervanea (ili Prvanića u hrvatskoj inačici njegova prezimena), zajedno s drugim, u to doba popularnim plesnim melodijama talijanskoga podrijetla, kao što su npr. *bergamasca*, *Forze d'Ercole*, *Frate fra Iacupino* i *passo e mezzo* (Plamenac 1946:154-155). Njihovo pojavljivanje na Hvaru ne čudi, jer su područja istočnih obala Jadrana bila politički i kulturno tijesno povezana s Italijom, posebice s Venecijom, koja je, uz iznimku Dubrovačke Republike, njima vladala još od 15. stoljeća. Glazbeni je život na ovim prostorima obilježavala prilično brza recepcija europskih glazbenih strujanja, osobito u prvoj polovici 17. stoljeća, a najsnažniji su poticaji dolazili upravo iz Italije. Mnogi su glazbenici iz Italije djelovali u Dalmaciji i Istri (npr. Tomaso Cecchini u Splitu i Hvaru, Gabriello Puliti u istarskim mjestima) i obrnuto — ovdje rođeni glazbenici školovali su se i/ili djelovali u Italiji (npr. u Veneciji Istranin Francesco Sponga-Usper i Hvaranin Damjan Nembri) (usp. Plamenac 1998:27-111; 213-223; Stipčević 1987; 1989; 1992:121-125, 127).

Identitet *spagnolette* počiva u prvome redu na njezinoj glazbenoj sastavnici, koja je stabilnija od plesne. Plesovi zabilježeni kao *spagnolette* različitih su koreografskih struktura, no glazba koja ih prati, unatoč brojnim inačicama, uvijek je prepoznatljiva (Lutz 1998:1626). Glavne su joj značajke:

1. molska melodija u dvodobnoj mjeri, s uobičajeno trodijelnom, a katkad i dvodijelnom dobom, čiji je uzlazni početak, s istim tonskim visinama, karakterističan za sve njezine inačice;
2. trodijelna forma, u kojoj je prvi dio karakterističan samo za *spagnolette*, drugi se katkad javlja i kao završni dio u drugim plesno-glazbenim oblicima (npr. u *romanesca*, *passamezzima* te kasnijim *foliama*), a treći — završni dio (*ripresa*) — ponekad je produžen, katkad skraćen ili pak potpuno izostavljen;
3. uglavnom fiksirana harmonijska progresija koja u mnogim *spagnolettama* izgleda ovako:

A dio — i	VII	III	III	VI	VII	III	III
B dio — III	III	VII	VII	i	V	I	I
C dio — V	i	V	i	iv	V	I	I

(Lutz 1998:1624; Hudson 2001)

Usporedimo li korčulansku *spagnolettu* s primjerima drugih *spagnoletta* (prilog 6), uočit ćemo više zajedničkih odlika, ali i poneke razlike.

A

1.

2.

3.

The image shows two musical systems, each with three staves. The first system is marked with a double bar line and a 'B' (B-flat major). It contains three staves: 1. Violin (treble clef), 2. Bass (bass clef), and 3. Treble (treble clef). The second system is marked with a double bar line and a 'C' (C major). It also contains three staves: 1. Violin (treble clef), 2. Bass (bass clef), and 3. Treble (treble clef). Both systems include first and second endings, with the second system also having a third ending.

6. Usporedni primjeri melodija *spagnolette*:

6.1. Hvar, oko 1625. *Intauladure del Violino di Sigr. Gabriele Peruaneo da Lesina*, rkp. Zagreb: Arhiv HAZU, I.a.44.: f. 99r.; transkr. D. Plamenac (Plamenac 1946: 155)

6.2. Napulj, 1693. Iz *Dua di Cristoforo Caresana* (Lutz 1998: 1625-1626)

6.3. Korčula, oko 1877. *Bogišićev rukopis*. Cavtat: Arhiv Baltazara Bogišića, kutija 233; transkr. G. Marošević, 2001.

Melodija joj je molska i u dvodobnoj je mjeri s trodijelnom dobom. Različito od drugih *spagnoletta*, u čijim se ritamskim obrascima pojavljuje više punktiranih motiva, korčulanska je izrazito protočnoga ritma s ujednačenim ritamskim vrijednostima. Dvodijelne je forme jer joj nedostaje *spagnolettama* uobičajeni drugi dio (B). No, zato se oba njezina dijela ne ponavljaju dvostruko, kao što je to u *spagnolettama* uobičajeno, nego trostruko. U prvom je dijelu resi karakterističan uzlazni početak, a zamjetna je i podudarnost harmonijske progresije s prvim dijelovima *spagnoletta* (A). Njezin drugi dio, u kojemu se izmjenjuju harmonijske funkcije I. i V. stupnja, srodan je harmonijskoj shemi završnih dijelova *spagnoletta*, tzv. *ripresama* (C).

Ruggiero

Preostaje mi osvrnuti se na melodiju (prilog 5.2.) koja je u *Bogišićevu rukopisu* predviđena za pratnju četiriju figura nazvanih: *Rugier*, *Moresca e Finta*, *Moro dentro e para piè* i *Rugier di fuori via*. I dok je većina riječi iz naslova tih figura u nekoj vezi s dramaturgijom, odnosno koreografijom moreške, pomalo zagonetnim ostaje naziv *Rugier* u dvije figure. Istraživači korčulanske moreške upućivali su na moguću, premda nerazjašnjenu, vezu jedino s normanskim vladarem Rogerom (Ruggerom), koji je u 11. stoljeću osvojio Siciliju oslobodivši je Saracena (Maura) i tom zaslugom postao glavnim likom dramskog uprizorenja bitke iz 1091. u Scicliju. Međutim, u kasnijim su se vremenima, također u Italiji, javljali i neki drugi, stvarni i nestvarni junaci istoga imena, doduše ne tako srčani poput Ruggera il Normanna, ali dovoljno slavni da se trajnije upišu u sjećanja, ostavljajući možda i svoje ime u nazivima umjetničkih žanrova. Znamenitim je tako postao i maurski vitez Ruggero, čiju je ljubav s franačkom plemkinjom Bradamante opjevao Ludovico Ariosto u *Orlandu furiosu* (1516.), osobito nakon što se strofa (*ottava*) u kojoj je opjevan zadržala u repertoaru pjevača priča (*cantastorie*) (Staiti 1987:47-48; Ward 1998:584). U desetljećima s prijelaza iz 16. u 17. stoljeće slavu je uživao i Mastro Rogiero (Roggiero), pjevač i svirač iz Napulja (Staiti 1987:55-56). Nije poznato, a i manje je važno, kojemu je, ako je uopće ijednomu, od navedenih Ruggera i Rog(i)era pripala čast da se potkraj 16. stoljeća njegovim imenom nazove i jedan glazbeno-plesni oblik, iznimno popularan u Italiji negdje do sredine 17. stoljeća. Za našu je priču važnije to što je on prepoznatljiv i u melodiji korčulanske moreške.

Ruggiero (*rogero*) je bio omiljena glazbena shema koja se rabila za izvođenje pjesama, za pratnju istoimena parovnog plesa (*ruggiero*, *ruggeri*, *ruggera*) te kao tema instrumentalnih skladbi temeljenih na umijeću variranja. Sastojala se od melodijski oblikovana basa (*basso ostinato*; v. prilog 7.1.) i njemu odgovarajuće sopranske melodije živahna plesna karaktera (prilog 7). U 17. stoljeću, osobito u njenoj prvoj polovici,

The image displays a musical score for five systems, numbered 1 through 5. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano). System 1 shows a simple melodic line in the treble and a bass line. System 2 introduces more complex rhythmic patterns. System 3 features a more intricate melodic line with some grace notes. System 4 includes a triplet of eighth notes in the treble staff. System 5 concludes with a final cadence, marked with a double bar line and repeat dots. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and musical symbols.

6. 

7. 

7. Usporedni primjeri melodija ruggiera:

7.1. Italija, rano 17. st. Bologna: Liceo Musicale, Q.34; revidirane transkripcije A. Einsteina iz 1911.-1912. i 1937. (Gerbino i Silbiger, 2001; Plamenac 1946:151)

7.2. Italija, 17. st. Gaspare Ungarelli, *Le vecchie danze Italiane sopra un codice del 17° secolo della Biblioteca del Liceo Rossini*, Rim 1894; br. 3 (Plamenac 1946:152)

7.3. Italija, 17. st. Gaspare Ungarelli, *Le vecchie danze Italiane sopra un codice del 17° secolo della Biblioteca del Liceo Rossini*, Rim 1894; br. 4 (Plamenac 1946:152)

7.4. Hvar, oko 1625. *Intavolature del Violino di Sigr. Gabriele Peruanico da Lesina*, Zagreb: Arhiv HAZU, I.a.44.; f. 98r.; transkr. D. Plamenac (Plamenac 1946:152)

7.5. Italija, 17. st. Milano: Biblioteca del Conservatorio, fondo Santa Barbara; transkr. V. Gibelli (Staiti 1987:57)

7.6. oko 1620. *Thysius Latebook*, Leiden: Bibliotheca Thysiana, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, 1666; f. 383/1; John M. Ward, "Music for a Handfull of Pleasant Delites", *JAMS* 10, 1957. (Staiti 1987:60)

7.7. Korčula, oko 1877. *Bogišićev rukopis*. Cavtat: Arhiv Baltazara Bogišića, kutija 233; transkr. G. Marošević, 2001.

ruggiero je zapisan u više talijanskih rukopisa sa ili bez basovske linije, ponekad i s harmoniziranom pratnjom. Tek poneki primjeri zabilježeni i u Španjolskoj ili se neposredno referiraju na talijanski *ruggiero* ili su od njega glazbeno različiti (Gerbino i Silbiger 2001; Staiti 1987:47, 56; Ward 1998:586). I na području jadranske Hrvatske *ruggiero* je zabilježen u doba njegova cvata u Italiji. Nalazimo ga 1621. u ranobaroknom monodijском madrigalu *Dona ingrata*, koji je "sopra l'aria di Ruggiero" skladao Gabriello Puliti, talijanski skladatelj koji je djelovao na području Istre (Puliti 1989 [1621]: pr. 7; Stipčević 1989). Drugi je primjer iz srednje Dalmacije, a odnosi se na već spomenutu tabulaturu za violinu Hvaranina Gabriela Pervanea iz oko 1625., u kojoj je *ruggiero*, u društvu *spagnolette* i drugih plesnih melodija, zabilježen samo kao sopranska melodija (Plamenac 1946:150-153).

Prenošena usmeno, melodija *ruggiera* postojala je u više inačica, od kojih su neke manje, neke više ukrašene i ritamski razvedene, ali se sve temelje na istoj ili vrlo sličnoj melodijskoj shemi (formuli), usklađenoj s basovskom podlogom *ruggiera* (i onda kad je u zapisu nema), a glavna su joj obilježja:

1. redovito je u durskom tonskom načinu;
2. u dvodobnoj je, iznimno i trodobnoj mjeri (*ruggiero in gagliarda*);
3. razvija se u četiri fraze kratkoga daha, obično s anakruznim počecima te s harmonijskom progresijom kadenci I — V — V — I (Gerbino i Silbiger 2001; vidi i Staiti 1987:50, 53-54, 68; Ward 1998:585).

Sva navedena obilježja ima i korčulanska melodija (prilog 7.7.), osim što njezina prva fraza ne završava na prvome stupnju nego na stupnju niže, anticipirajući tako dominantnu harmoniju druge fraze. Ona bi, doduše, sasvim skladno zvučala i sa završetkom na prvome stupnju, što je prije i moglo biti. Ovakav završetak prve fraze vjerojatno je posljedica kasnije promjene, nastale u 18. ili u 19. stoljeću kada *ruggiero* uglavnom više nije bio prisutan u glazbenoj praksi.¹⁰ Vremenskom udaljenošću, ali i dugotrajnošću izvođenja u kontekstu moreške, moguće je objasniti još poneke razlike korčulanskog u odnosu na sedamnaestostoljetne primjere *ruggiera* (v. prilog 7), prije svega njegovo metroritamsko ustrojstvo. Ono je ovdje također u dvodobnoj mjeri, ali s trodijelnom diobom dobe te se ostvaruje nizom punktiranih motiva koji ublažuju, a u trećoj frazi i oduzimaju naglasak kadenci, ostvarenoj inače tonom dužega trajanja. Moguće je da je ta metroritamska osebujnost korčulanskog primjera plod ranijeg variranja melodije *ruggiera*, jer primjeri slobodnijih instrumentalnih varijacija *ruggiera*, i znanih skladatelja (npr. Bernarda Storacea, Johannesesa H.

¹⁰ Nakon 17. stoljeća zadržao se samo kao narodni parovni ples, i to na Siciliji, gdje je zabilježen u 19. st. u brdovitim predjelima i u području Mesine (Staiti 1987:65-66), te u apeninskoj regiji blizu Bologne, u kojoj se i danas izvodi kao parovni muški ples s odlikama borbena plesa bez oružja (ibid.:56; Staro 2001:113-116). Glazba današnjeg *ruggierija* u bolonjskome gorju u izravnom je odnosu s onom iz 17. st., jedino joj je melodija mnogo ukrašeniija (Staiti 1987:62).

Kapsbergera, Girolama Frescobaldija) i onih anonimnih, nisu bili iznimka ni u 17. stoljeću. Ipak, vjerojatnije je da je ono posljedica utjecaja bubnja (*tamburina*), koji je također pratio izvođenje moreške. Ponavljanjem istih kratkih ritamskih obrazaca, čijoj oštini pridonose i punktirani motivi, korčulanski *ruggiero* konotira i dionicu bubnja, a čvrstina i energičnost koju je time dobio svakako pristaje bojevnom karakteru same moreške.

Zaključna razmatranja

S obzirom na dosad izloženo, s priličnom sigurnošću možemo zaključiti da nazivi figura *rugier* (*rujer*) i *spagnoletta* (*španjoleta*) u korčulanskoj moreški potječu od naziva melodija koje su ih pratile. Nakon što su se u 18. stoljeću *ruggiero* i *spagnoletta* uglavnom povukli iz glazbene i plesne prakse, postupno je blijedjela i veza između melodija korčulanske moreške i njihovih naziva, koji su se postupno prenijeli na plesne figure i zadržali kao njihovi nazivi.

Nije poznato kada su u korčulansku morešku uvedeni *ruggiero*, *spagnoletta* i stilski im srodna melodija uvodne *sfide*, u kojoj (zasad) nisam prepoznala neki određeni glazbeno-plesni oblik. Sudeći po općoj glazbenoj situaciji u jadranskim područjima Hrvatske — do čijih su obala brzo dopirala talijanska ranobarokna strujanja, što potvrđuju i primjeri *ruggiera* i *spagnolette* u Hvaru i u Istri u dvadesetim godinama 17. stoljeća — velika je vjerojatnost da su se one već tada pojavile i u Korčuli, kao pratnja plesovima ili kao pratnja moreški. Doduše, prve pisane potvrde o moreški u Korčuli datiraju tek s kraja 17. stoljeća, što, naravno, ne isključuje mogućnost ranijeg postojanja i samih melodija i moreške. Jednako je moguće da se glazba o kojoj govorimo pojavila u Korčuli poslije. Kao glazbena pratnja moreške mogla je biti uvedena i u drugoj polovici 17. stoljeća jer su *ruggiero* i *spagnoletta* tada još uvijek bili dijelom glazbene prakse, premda im je popularnost, osobito *ruggiera*, već znatnije oslabila. Uostalom, kasnije uvođenje ove glazbe moglo je proizići i iz mogućnosti da je ona već otprije bila sastavnim dijelom neke moreške u nekoj drugoj sredini, odakle se zajedno s njom mogla prenijeti u Korčulu. Takvim su se posredništvom u prenošenju *ruggiero* i *spagnoletta* mogli pojaviti u Korčuli i s još većim "zakašnjenjem", čak i u 18. stoljeću, prigodom nekog obnavljanja moreške.

Zbog neredovita izvođenja, s desetljetnim pa i većim razdobljima neigranja, obnavljanja su moreške bila neophodna, a ona su uvijek donosila i mogućnost većeg ili manjeg mijenjanja ranijih verzija — radilo se o rekonstrukciji lokalne varijante prema pamćenju starijih izvođača ili pak o svjesnom uređivanju, dopunjavanju, a možda i zamjenjivanju starije verzije novijom, uz pomoć kakva majstora mačevanja ili učitelja plesa pridošlog iz neke druge sredine. O obnavljanjima korčulanske moreške svjedoče i stariji izvori, npr. već spomenuti talijanski sonet i latinski epigram koje su oko 1743. ili oko 1683. *moreškanti* posvetili Paulini

Capello da Riva (v. bilj. 5). U njima se za morešku kaže da je "staro i novo natjecanje" (*antica, e nova ella è gara pomposa*) te da je "obnovljena" (*rinova*) u čast "predarežljive" (*donatissima*) kneževe supruge, iz čega se može naslutiti da je ona i novčano poduprla njezino obnavljanje (Foretić 1955:260; 1974:25-26). Moguće je da se prigodom te obnove uvela i neka nova glazbena pratnja. Ako je to glazba kojoj tragove nalazimo u *Bogišićevu rukopisu* iz 19. stoljeća, tada bismo, s obzirom na popularnost *ruggiera* i *spagnolette* u prvoj polovici 17. stoljeća, dali prednost ranijem razdoblju kao datumu obnavljanja moreške, tj. onom oko 1683. No, ne treba isključiti ni kasniji datum, onaj oko 1743., ako se obnova korčulanske moreške izvela na osnovi neke ranije verzije koja je postojala ili u Korčuli ili u nekoj drugoj sredini.

Zbog predviđenog opsega ovoga rada ne mogu se pitanje upustiti u raspravljanje o sredinama iz kojih su, ili posredstvom kojih su, i kada pojedini elementni moreške mogli biti uneseni u Korčulu. Ipak, zbog hipoteze o Španjolskoj kao zemlji iz koje je moreška prenijeta u Korčulu, koja preteže u napisima o korčulanskoj moreški i koju je šira javnost usvojila već kao povijesnu činjenicu, želim naglasiti da je za *ruggiero* i *spagnolettu* nedvojbeno riječ o glazbi talijanske provenijencije, koja je pristigla do Korčule najvjerojatnije tijekom 17. stoljeća, možda i u prvoj polovici 18. stoljeća, izravno iz Italije ili posredstvom nekog grada na istočnoj obali Jadrana. Talijanski, točnije, mletački utjecaj ne bi trebalo zanemariti ni kad je u pitanju plesna sastavnica korčulanske moreške. Na njega upućuju ne samo višestoljetne kulturne i političke povezanosti Dalmacije s Venecijom, koja je i Korčulom vladala od 1420. do 1797., te najranije povijesne potvrde korčulanske moreške s kraja 17. i početka 18. stoljeća, koje je potvrđuju izravno u vezi s gradskim knezovima (Mlečanima), nego i uočene koreografske sličnosti između korčulanske i venecijanske (Sparti 2001a:107-108) te splitske moreške, čije je vjerojatno ishodište također u venecijanskoj (Ivančan 1973:296; 1995:10-11). Pretpostavka o izravnom ili posrednom mletačkom utjecaju čini mi se stoga prihvatljivijom od one o španjolskom utjecaju, koji je dopro do Korčule preko južne Italije i Dubrovnika. Potonja hipoteza, oslonjena na općeuvojeno mišljenje o španjolskom porijeklu europske moreške, u kontekstu novije političke povijesti Dalmacije, od sredine 19. do sredine 20. stoljeća obilježene talijansko-hrvatskim antagonizmima, za hrvatsku je stranu bila, dakako, prihvatljivija.

Palčokov stav da se samo uz jednu melodiju (*ruggiero*) nije moglo izvoditi onoliko figura moreške koliko to predviđa zapis u *Bogišićevu rukopisu* te ovim istraživanjem utvrđena veza između naziva figura i naziva melodija koje su ih pratile — otvaraju put k pretpostavci da je glazbena pratnja korčulanske moreške prije bila bogatija, odnosno da su se pojedine figure nekoć izvodile uz različite melodije. Jer, ako se peta figura nazvala *španjoletom* zato što ju je pratila melodija *spagnolette*, a druga i šesta *rugier* prema melodiji *ruggiera*, tada je moguće da je treću figuru (*Moresca e Finta* u *Bogišićevu rukopisu*) pratila neka od melodija *moresce*

za pratnju istoimena društvenoga plesa,¹¹ a četvrtu (*Moro dentro e para piè*) neka plesna melodija koja nije ostavila trag u nazivu figure. Taj je splet različitih plesnih melodija u kakvu-takvu cjelinu povezivala melodija *ruggiera*, prateći prvu i završnu borbenu figuru. Nizovi plesnih melodija u različitim tempima bili su upravo tipični za razdoblja kasne renesanse i ranoga baroka. Jedan takav nazirem i u Pervaneovoj violinskoj tabulaturi.

Veća razdoblja neizvođenja moreške vjerojatno su bila uzrokom zaboravljanja pojedinih melodija, tako da je pretpostavljeni ranobarokni potpuri, od barem pet različitih plesnih melodija, do 19. stoljeća pristigao u već okrnjenu obliku. Od tri preostale melodije, vjerojatno uoči nekog prigodnog obnavljanja moreške, složena je provizorna glazbena pratnja, kakva je zabilježena i u *Bogišićevu rukopisu*. Njezina je cjelovitost počivala sada i na dodatnom iskorištavanju *ruggiera*. Višekratno ponavljanje te kratke melodije zacijelo je djelovalo monotono.¹² O tome svjedoče i dojmovi gledatelja, primjerice putopisaca Bartolomea Biasoletta i J. V. Sartoriusa, koji su 1838. pratili saskoga kralja Fridricha Augusta na njegovu putovanju Istrom, Dalmacijom i Crnom Gorom. Oskudna glazba koju su izvodile tri violine i jedna flauta nije ih se odveć dojmila. Više im se, "poradi ugodniega romona od muzike", svidjela moreška uz pratnju "vojničke muzike" koja je nekoliko dana kasnije za njih izvedena u Splitu (Sartorius 1838:144; Foretić 1974:42, 56). Zbog monotonosti dugotrajna ponavljanja istog glazbenog materijala te vjerojatnog nadglasavanja svirke manjeg izvođačkog sastava zvukovima što su ih stvarali *moreškanti* sudaranjem mačeva i udarcima nogu o drveni pod — moguće je da u 19. stoljeću glazba doista i nije pratila cjelovito izvođenje korčulanske moreške, nego da su se pojedini njezini dijelovi izvodili samo uz pratnju bubnja, koji je bio dovoljan za održavanje ujednačenog tempa izvedbe.

Nepostojanje zvučnijeg instrumentalnog sastava predstavljao je Korčulanima problem i pri održavanju svečanosti na otvorenom. Stoga su za doček austrijskoga cara Franje Josipa I. 1875. godine unajmili limenu glazbu iz Trogira (usp. Fazinić 1997a:112, 116). Nije poznato je li ona tada pratila i tom prigodom izvedenu morešku, ali je moguće da je pospješila brže rješavanje tog problema. Samo dvije godine kasnije (1877.) Korčulani uspijevaju organizirati vlastitu limenu glazbu, tzv. *Građansku glazbu* ili *Bandu cittadinu*. Ona, kao i kasnije osnovana *Hrvatska općinska glazba* (1892.) otada, uz ostalo, sviraju i za njih aranžirane melodije moreške te djelomično prate i njezino izvođenje (Vuletić-Vukasović 1891:7, 10-11; Palčok 1974:169). Tom je praksom, smatra Palčok, sazrela i ideja o novoj glazbenoj pratnji za morešku, koju je

¹¹ Na vjerojatnost da je za tu figuru ranije postojala druga glazbena pratnja upućuje također i uz nju označen tempo (*Adagio*) koji je različit od tempa izvođenja dviju figura nazvanih *rugier* (*Allegretto*).

¹² Podsjećam da se *ruggiero* melodija višekratno ponavljala i pri pratnji samo jedne figure, čije je izvođenje u prosjeku trajalo i do dvadesetak minuta. Dugotrajnost pojedinih figura proizlazila je iz pravila da svaki plesač izvede isti pokret izmjenjujući se u paru sa svakim od ostalih plesača (Ivančan 1973:210).

oko 1900. za sastav limene glazbe skladao Korčulanin Dominik Giunio (1834.-1911.), tada već umirovljeni austrijski general i dvorski kapelnik. Uz njegovu je glazbu moreška prvi puta izvedena 1901. godine, no kao stalna pratnja moreške potpuno je prihvaćena tek između dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća (Foretić 1974:54-55; Palčok 1974:171-172). U svoju partituru, ponovno kolažnoga tipa, Giunio je ugradio i sve tri tradicijske melodije korčulanske moreške, pa su tako *sfida*, *ruggiero* i *spagnoletta* nastavili život u društvu devetnaestostoljetne plesne glazbe i obrađenih odlomaka iz tada popularnih opera, npr. iz opere *Mignon* Ambroisa Thomasa (Palčok 1974:171, 173). Posljednji su se put u tom društvu oglasili 1946. prigodom izvođenja moreške u Parizu u doba održavanja Mirovne konferencije, kada se Giuniov potpuri, osobito njegov noviji "operni" dio, nije svidio publici (ibid.:175) pa su slijedom upućenih im kritika Korčulani odlučili ponovo urediti glazbenu pratnju svoje moreške i zamijeniti je novom, onom Krste Odaka, koja se održala do današnjih dana.

NAVEDENA LITERATURA

- Bonanzinga, Sergio. 2001. "Kršćani i Mauri u sicilijanskoj tradiciji: dramske, plesne i glazbene izvedbe". *Narodna umjetnost* 38/2:143-162.
- Božić-Božančić, Danica. 1982. *Privatni i društveni život Splita u osamnaestom stoljeću*. Zagreb: Školska knjiga.
- Brown, Alan i Donna G. Cardamone. 2001. "Moresca [morisca]". U *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Drugo izd. Sv. 17. Stanley Sadie, ur. London: Macmillan Press Limited, 114-115.
- Caroso, Fabritio. 1581. *Trattato secondo del Ballarino. Nel quale s'insegnano varie sorti di Balletti, Cascarde, Tordiglione, Passo e mezo, Pauaniglia, Canario, e Gagliarde all'uso d'Italia, Francia, et Spagna. Con molte Figure, & con l'Intaulatura di Liuto, & il Soprano della Musica à ciascuno di essi Balli*. [...] Venetia: Appresso Francesco Ziletti.
- Demović, Miho. 1981. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Demović, Miho. 1989. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Doliner, Gorana. 1994. "Nepoznati zapisi melodija iz Dalmacije". *Arti musices* 25/1-2:243-248.
- Doliner, Gorana. 2001. "Moresca, Combattimento Nazionale — An Historical Source from 1819". U *Proceedings — 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology: Korčula, 2000*. Elsie Ivancich Dunin i Tvrtko Zebec, ur.

Zagreb: International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology - Institute of Ethnology and Folklore Research, 50-53.

- Fazinić, Alena. 1983. "Neki podaci o radu korčulanske Hrvatske općinske glazbe od 1893. do 1915. godine". *Arti musices* 14/1:51-66.
- Fazinić, Alena. 1997a. "O pripremama dočeka austrijskog cara u Korčuli 1858. i 1875. godine". *Godišnjak grada Korčule* 2:110-117.
- Fazinić, Alena. 1997b. "Nekoliko podataka o moreški (19.-20. st.)". *Godišnjak grada Korčule* 2:129-133.
- Fisković, Cvito. 1975a. "Kazališne i glazbene priredbe u Korčuli u XIX stoljeću". *Mogućnosti* 22/1:1-62.
- Fisković, Cvito. 1975b. "Pokladne svečanosti i kazališne igre XVI stoljeća u Korčuli". *Mogućnosti* 22/5:559-567.
- Fisković, Cvito. 1977. "Korčulanski običaji, svečanosti i zabave XVII stoljeća". *Mogućnosti* 24/2-3:258-280.
- Flotzinger, Rudolf. 2000. "Hrvatsko u bečkoj zbirci Sonnleithner". *Arti musices* 31/1-2:147-192.
- Foretić, Vinko. 1955. "Prilozi o Korčulanskoj moreški". *Grada za povijest književnosti Hrvatske* 25:239-263.
- Foretić, Vinko. 1964. "Prilozi o moreški u dalmatinskim gradovima". *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 42:155-182.
- Foretić, Vinko. 1974. "Povijesni prikaz korčulanske moreške". U *Moreška: Korčulanska viteška igra*. Ante Lešaja, ur. Korčula: Radničko kulturno-umjetničko društvo Moreška Korčula, 5-70.
- Forrest, John. 2001. "Rana povijest plesa *morris* u Engleskoj: primjer za istraživanje europskoga folklornog plesa". *Narodna umjetnost* 38/2:117-128.
- Gerbino, Giuseppe i Alexander Silbiger. 2001. "Ruggiero". U *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 21. Drugo izd. Stanley Sadie, ur. London: Macmillan Press Limited, 878-879.
- Gjivoje, Marinko. 1968. *Otok Korčula*. Zagreb: vlastita naklada.
- Hudson, Richard. 2001. "Spagnoletta [spagnoletto]". U *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Sv. 24. Drugo izd. Stanley Sadie, ur. London: Macmillan Press Limited, 113.
- Ivancich Dunin, Elsie. 2001. "Oznake u vremenu: kostimi i scenske značajke izvedbi bojevnih mačevnih plesova". *Narodna umjetnost* 38/2:163-174.
- Ivančan, Ivan. 1967. *Narodni običaji korčulanskih kumpanija*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost.
- Ivančan, Ivan. 1973. *Narodni plesovi Dalmacije*. 1. dio: *Od Konavala do Korčule*. Zagreb: Institut za narodnu umjetnost.
- Ivančan, Ivan. 1974. "Ples i plesni običaji vezani uz morešku". U *Moreška: Korčulanska viteška igra*. Ante Lešaja, ur. Korčula: Radničko kulturno-umjetničko društvo Moreška Korčula, 93-159.

- Ivančan, Ivan. 1981. *Narodni plesovi Dalmacije*. 2. dio: *Od Metkovića do Splita*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.
- Ivančan, Ivan. 1995. "Moreška u Hrvatskoj". IEF rkp 1510.
- Ivančević, Vinko. 1976. "Dnevnik pisan u Korčuli o događajima iz druge polovine XVII stoljeća". *Godišnjak pomorskog muzeja u Kotoru* 24:47-70.
- Kuhač, Franjo Ksaver. s.a. *Južno-slovenske narodne popievke* 6. [V. Žganec, priredio 1976.]. Rukopis Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti u Zagrebu, sign. 74/1, I-II; prijepis u Institutu za etnologiju i folkloristiku u Zagrebu, IEF rkp 5N, 6N. [K. br. 2001-2301].
- Lozica, Ivan. 1997. *Hrvatski karnevali*. Zagreb: Golden marketing.
- Lozica, Ivan. 2002. *Poganska baština*. Zagreb: Golden marketing.
- Lutz, Michael E. 1998. "Spagnoletto". U *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sv. 8. Drugo izd. Ludwig Finscher, ur. Kassel - - Basel - London - New York - Prag: Bärenreiter - Stuttgart, Weimar: Metzler, 1623-1627.
- Marošević, Grozdana. 2002. "The 19th century music of the Korčula Moreška". U *Proceedings. Symposium Moreška: Past and Present. Korčula, 2001*. Elsie Ivancich Dunin, ur. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research, 78-94.
- Palčok, Zoran. 1974. "Muzika korčulanske moreške". U *Moreška: Korčulanska viteška igra*. Ante Lešaja, ur. Korčula: Radničko kulturno-umjetničko društvo Moreška Korčula, 161-196.
- Plamenac, Dragan. 1946. "An Unknown Violin Tablature of the Early 17th Century". *Papers of American Musicological Society* 1941:144-157.
- Plamenac Dragan. 1998. *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji: Osam studija*. Ennio Stipčević, priredio. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb - Split: Književni krug. [Biblioteka *Prilozi za povijest hrvatske glazbe*].
- Puliti, Gabriello. 1989 [1621]. *Armonici accenti voce sola Per Cantar nel Chitarrone, & in altri Strumenti Musicali [...], In Venetia, Apresso Alessandro Vincenti, MDCXXI*. Pretisak. Zagreb: Muzička omladina Hrvatske.
- Sachs, Curt. 1957. *World History of the Dance*. Second impression. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Sartorius, J. V. 1838. "Putovanje kralja Saksonsokoga iz Tersta u Dalmaciju". *Danica ilirska* 4/35-36:138-140, 141-144. [Preveo I. Mažuranić].
- Sparti, Barbara. 2001a. "An 18th-Century Venetian Moresca". U *Proceedings. 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology: Korčula, 2000*. Elsie Ivancich Dunin i Tvrtko Zebec, ur. Zagreb: International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology - Institute of Ethnology and Folklore Research, 103-110.
- Sparti, Barbara. 2001b. "Moreška i mattaccino u Italiji — oko 1450.-1630.". *Narodna umjetnost* 38/2:129-142.

- Staiti, Nico. 1987. "La formula di discanto di Ruggiero". *Culture musicali* 12-14:47-79.
- Staro, Placida. 2001. "*La danza disarmata: A Swordless Dance*". U *Proceedings. 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Korčula, 2000*. Elsie Ivancich Dunin i Tvrtko Zebec, ur. Zagreb: International Council for Traditional Music Study Group on Ethnochoreology - Institute of Ethnology and Folklore Research, 111-118.
- Stipčević, Ennio. 1987. "Gabriele Sponga-USper compositore manierista". U *Musica Storia Folklore in Istria: Studi e contributi offerti a Giuseppe Radole*. Trieste: Italo Svevo, 81-96.
- Stipčević, Ennio. 1989. "Gabiello Puliti: *Armonici accenti* — biser istarske ranobarokne glazbe". U *Gabiello Puliti: Armonici accenti voce sola Per Cantar nel Chitarrone, & in altri Strumenti Musicali [...], In Venetia, Apresso Alessandro Vincenti, MDCXXI*. Pretisak. Zagreb: Muzička omladina Hrvatske, [nepaginirano].
- Stipčević, Ennio. 1992. *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća*. Split: Književni krug.
- Vuletić-Vukasović, Vid. 1891. *Narodni običaji na otoku Korčuli: I. Moreška, II. Debeli kralj*. [Pretisak iz časopisa *Vienac*, 1890. br. 46, 47, 49]. Zagreb: Tisak Dioničke tiskare - Izdano podporom "Matice Hrvatske".
- Ward, John M. 1998. "Ruggiero". U *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Sv. 8. Drugo izd. Ludwig Finscher, ur. Kassel - Basel - London - New York - Prag: Bärenreiter - Stuttgart, Weimar: Metzler, 584-587.
- Woitas, Monika. 1998. "Schwerttanz". U *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Sv. 8. Drugo izd. Ludwig Finscher, ur. Kassel - Basel - London - New York - Prag: Bärenreiter - Stuttgart, Weimar: Metzler, 1207-1216.

THE MOREŠKA OF KORČULA, RUGGIERO AND SPAGNOLETTA

SUMMARY

After the introductory comments on the historical, social and political aspects of *moresca*, especially those in Croatia, and the contemplation of the stylistic features and the role of music in mock-battle sword dances, the author discusses the music to which *moreška* of the town of Korčula (the island of Korčula, Dalmatia) was performed until the end of the 19th century, and whose earliest notations are contained in the so called *Bogišić manuscript*, which dates back to 1877 at the latest. In two of three melodies of this musical accompaniment the author recognizes the melodies of *ruggiero* and *spagnoletta* from the 17th century, which have gained special features through the long period of performing in the context of *moreška*. She concludes that the terms for the melodies have influenced the terms for dance figures of the *moreška* of Korčula (*rugier / rujer* and *španjoleta / španjuleta*), which have even earlier been the subject of discussion, mostly in the context of searching for its origins. Having established that this is a music of Italian provenance, which came in Korčula during the 17th century or in the first half of the 18th century, and having taken

into consideration the centuries-old cultural and political connection of Dalmatia and Venice, the historical data on the *moreška* of Korčula and its choreological similarities with the Venetian *moresca* from the 18th century, the author considers that the assumption about the Italian, i.e. Venetian influence is more likely than the assumption about the direct or indirect Spanish influence, which prevails in the papers on the *moreška* of Korčula so far, and has already been accepted by the public as historic fact.

Keywords: *moresca/moreška, ruggiero, spagnoletta, music, Korčula, Croatia*