Orguljska literatura 18. stoljeća u hrvatskim zemljama s posebnim osvrtom na Dalmaciju i Dubrovnik

Jankov, Mirko

Master's thesis / Diplomski rad

2014

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Music Academy / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:448350

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-07**

Repository / Repozitorij:

Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

MIRKO JANKOV

ORGULJSKA LITERATURA 18. STOLJEĆA U HRVATSKIM ZEMLJAMA S POSEBNIM OSVRTOM NA DALMACIJU I DUBROVNIK

SPECIJALISTIČKI RAD

ZAGREB, 2014.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

ORGULJSKA LITERATURA 18. STOLJEĆA U HRVATSKIM ZEMLJAMA S POSEBNIM OSVRTOM NA DALMACIJU I DUBROVNIK

SPECIJALISTIČKI RAD

Mentor: dr. sc. Vjera Katalinić, nasl. red. prof.

Student: Mirko Jankov

Ak. god. 2013/2014.

ZAGREB, 2014.

SPECIJALISTIČKI RAD ODOBRIO MENTOR

dr. sc. Vjera Katalinić, nasl. red. prof.

_____

Potpis

U Zagrebu, _____

Specijalistički rad obranjen _____ ocjenom _____ ( )

POVJERENSTVO:

1. dr. sc. Stanislav Tuksar, red. prof. _____
2. dr. sc. Vjera Katalinić, nasl. red. prof. _____
3. mr. art. Ljerka Očić, red. prof. _____

OPASKA:

PAPIRNATA I DIGITALNA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

Predgovor

Neposrednijega kontakta s našom starijom orguljskom literaturom po prvi sam put imao još tijekom svojega preddiplomskog studija orgulja na zagrebačkoj Muzičkoj akademiji, u srpnju godine 2007. Tada sam – na poticaj svoje profesorice Ljerke Očić – istraživao rukopisne muzikalije pohranjene u Gradskomu muzeju Korčule (ostavštinu iz arhiva mjesne plemićke obitelji Boschi i katedralne crkve sv. Marka). Prve koncertne izvedbe (tada još uvijek iz faksimila) nekih od pronađenih kompozicija uslijedile su u kolovozu iste godine na Ljetnoj orguljaškoj školi u Rabu kao I na nekolicini drugih nastupa kolega studenata orgulja i komorne glazbe iz klase prof. Očić. Konačno, objavljivanje notnih materijala u zbirci *Orguljska baština grada Korčule – Iz ostavštine obitelji Boschi*, u izdanju Društva za promicanje orguljske glazbene umjetnosti „Franjo Dugan“ (Zagreb, 2008.), omogućilo je širu primjenu i daljnju popularizaciju djelā korčulanske orguljske baštine.[1]

Kako su se obrada i prezentacija orguljskoga naslijeđa iz Korčule pokazali višestruko opravdanim i vrijednim projektom, po stjecanju diplome odlučio sam na istoj Akademiji nastaviti i s poslijediplomskim specijalističkim studijem za izvođače te proširiti započeta istraživanja. Ovoga puta pružila se mogućnost za proučavanje orguljskih djela u Dubrovniku, naime skladbi pohranjenih u Glazbenomu arhivu Samostana Male braće, gdje sam – na poziv prof. dr. sc. Vjere Katalinić – započeo s radom u kolovozu 2010. Premijerno koncertno predstavljanje ovih djela uslijedilo je u Zagrebu, u lipnju iduće godine, nakon čega sam izbor pojedinih skladbi imao prilike prezenirati na recitalima u još nekoliko navrata (Rab, Imotski, Sela kraj Siska, Omiš, Split, Solin), svaki put s dobrim reakcijama publike i stručne javnosti.

Rezultate toga istraživanja, prikazane u kontekstu znanstvenoga diskursa, predstavlja ovaj specijalistički rad, studija koja osim pisanoga dijela u svojemu prilogu po prvi put donosi i transkripcije obrađenih kompozicija iz dubrovačke franjevačke zbirke.

[1] Za ovaj projekt u akad. god. 2009/2010. nagrađen sam i Rektorovom nagradom.

Za sve korisne savjete, sugestije, pomoć te sigurno i stručno vodstvo u umjetničkomu i istraživačkomu radu, ugodna mi je dužnost zahvaliti svojim mentoricama, red. prof. mr. art. Ljerki Očić i nasl. red. prof. dr. sc. Vjeri Katalinić. Iskrena hvala i tadašnjemu gvardijanu fra Stipi Nosiću OFM, na susretljivosti i omogućenju rada u Glazbenomu arhivu Samostana Male braće u Dubrovniku.

Slika 1
Orgulje u crkvi sv. Frana u Maloj braći (središnji dio prospekta)

SADRŽAJ

1. Uvod 3

2. Europska i hrvatska sredina u kontekstu glazbenopovijesnoga i kulturnog ambijenta 18. stoljeća 4

3. Osvrt na glazbenokulturno ozračje u hrvatskim zemljama kroz povijest: Prilike u Dalmaciji i Dubrovačkoj Republici u 18. stoljeću 8

3.1. Orguljska literatura u 18. stoljeću (europske škole gradnje i sviranja orgulja) 13

3.2. Orgulje, orguljari i orguljaši u Dalmaciji i Dubrovačkoj Republici 18

4. Franjevački samostan i crkva Male braće u Dubrovniku 27

4.1. Glazbeni arhiv Samostana 30

4.2. Obrađene orguljske muzikalije 32

4.2.1. Problematika transkripcije 37

4.2.2. Pitanje stila i suvremenoga pristupa izvođenju 37

5. Zaključak 42

6. Vrela i literatura 48

6.1. Internetski izvori 53

7. Prilozi 54

7.1. Program prvoga koncerta u sklopu poslijediplomskoga sveučilišnog specijalističkog studija za izvođače na MA u Zagrebu **55**

7.2. Program prvoga koncerta u sklopu poslijediplomskoga sveučilišnog specijalističkog studija za izvođače na MA u Zagrebu (s komentarom) **56**

7.2.1. Nattale Boninsegna: Concerto per l'Organo con Stromenti [u D-duru]; Allegro Ripieno concertato con Flauti o Tromboncini 61

7.2.2. Carlo Mei: Elevazione [u Es-duru]; Andantino Cantabile 65

7.2.3. Anonimus: Introduzione [u C-duru]; Allegro 67

7.2.4. Anonimus: Elevazione [u F-duru]; Largo Grazioso 71

7.2.5. Anonimus: Allegro [u C-duru] 73

7.2.6. Carlo Lancellotti: Comunio [u C-duru]; bez oznake tempa 77

7.2.7. Anonimus: Sinfonia [u D-duru]; Allegro..... 79

7.2.8. Anonimus: Adaggio [u h-molu] 81

7.2.9. Anonimus: Sinfonia [u D-duru]; Allegro 83

7.2.10. Giovanni Gualberto(?) Brunetti: Largo [I^{mo}; u c-molu] 86

7.2.11. Giovanni Gualberto(?) Brunetti: Largo [II^{do}; u A-duru] 88

7.2.12. Anonimus: Allegro [u A-duru] 90

7.2.13. Anonimus: Elevazione [u C-duru]; Andantino Gustoso 94

7.2.14. Anonimus: Allegro [u F-duru] 96

7.2.15. Anonimus: Adaggio [u D-duru] 98

7.2.16. Anonimus: Postcomunio [u C-duru]; Allegro 100

7.2.17. Anonimus: Adaggio [u C-duru] 103

7.2.18. Anonimus: Allegro [u C-duru] 105

7.2.19. Anonimus: Elevazione [u F-duru]; Larghetto, Dolce sempre 108

7.2.20. Anonimus: Andantino staccato [u F-duru] 110

7.2.21. Luca(?) Biagiotti: Toccata [u F-duru]; Allegro Molti Pieno 114

1. Uvod

Problematika obrade teme ovoga specijalističkog rada, orguljske literature iz 18. stoljeća u Dalmaciji i Dubrovniku, sastoji se od teorijskoga i praktičnoga dijela. Budući da sam polaznik poslijediplomskoga specijalističkog studija za izvođače, primijenjena istraživačka vrsta sinteza je znanstvenoga i umjetničkoizvedbenoga projekta. U tomu smislu ovaj rad valja promatrati kao prilog rasvjetljavanju slike glazbenoga života u primorskoj Hrvatskoj tijekom vremena u kojemu se na tim prostorima živo prožimlju utjecaji baroka i nadolazećega (pret)klasicizma. Znanstvenoj obradi građe – transkripciji i analizi – te, u konačnici, koncertnoj prezentaciji, prethodilo je prikupljanje i odabir reprezentativnih primjera među sačuvanim orguljskim partiturama (*Urtext*), pri čemu je sve objektivne spoznaje valjalo nadopuniti sabiranjem drugih pisanih izvora što su se ticali osnovne tematike – u ovomu slučaju orguljske baštine iz 18. stoljeća, pohranjene u Samostanu Male braće u Dubrovniku.

Iznoseći sažet pregled domaćega orguljaštva i orguljarstva 18. stoljeća u Dalmaciji i Dubrovačkoj Republici, kontekst pripadajuće orguljske literature poprima pravo svjetlo i adekvatan korelat; studija stoga donosi i sažet osvrt na sliku europske i hrvatske orguljske glazbe u ovomu vremenu, odnosno pogled na glazbenu morfologiju i kontekst obrađenih orguljskih formi. Neposredne analize unutarnjih odnosa glazbenoga tvoriva (oblikotvorni principi u gradnji motiva, fraza i cjelina višega reda, zatim i pogledi na oblikotvornost i izgled tema, harmonijski plan, kolorističke karakteristike [naznačenih] registracijskih kombinacija, ukupan umjetnički dojam i sl.), izrađene su zasebno, s referencama na najegzemplarnije skladbe.

Najzad, osim muzikološkoga osvrta u smislu umjetničkopovijesne valorizacije, glavna je intencija ovoga rada bila osigurati dopunu te svojevrsno osvježenje dosadašnjega uobičajenog orguljskog repertorija na domaćoj glazbenokulturnoj sceni (posebice onoga iz pera autora koji su na određen način vezani za hrvatsku sredinu), budući da se skladbe iz samostana dubrovačkih minorita bez većih poteškoća mogu izvoditi na većini instrumenata koji, najčešće uz svoju osnovnu liturgijsku namjenu, mogu poslužiti i u koncertne svrhe.

2. Europska i hrvatska sredina u kontekstu glazbenopovijesnoga i kulturnog ambijenta 18. stoljeća

Kulturnoumjetnička pozornica Europe 18. stoljeća poprište je smjene dvaju epohalnih stilova, baroka i klasicizma, na čijemu će se prijelazu svojom estetikom i tvorbenim zakonitostima smjestiti pretklasicizam, rokoko i njihove inačice. U glazbenomu pogledu, ovo je vrijeme u kojemu su stvarale najmarkantnije skladateljske ličnosti zapadnoeuropskoga podneblja – J. S. Bach (1685. – 1750.), G. F. Händel (1685. – 1759.), A. Vivaldi (1678. – 1741.), F. Couperin (1668. – 1733.), J. Ph. Rameau (1683. – 1764.), J. Haydn (1732. – 1809.), W. A. Mozart (1756. – 1791.) i mnogi drugi. Pogled na njihova djela već na prvi mah otkriva širinu raspona izražaja i vrsta glazbenoga diskursa – od monumentalnih ostvarenja zreloga baroka, preko radova koji će, negdje sredinom stoljeća donijeti novu vrstu elegancije pretkasicističkoga tipa, do skladbi kojih će estetika najzad potvrditi postulate što ih povijest glazbe često ocjenjuje kao „klasičnu ravnotežu između forme i sadržaja". Europska tonska umjetnost toga vremena uglavnom je usredotočena na operu (u prvomu redu onu reprezentativnu, ozbiljnu, a nakon Pergolesijeva intermedija *Služavka gospodarica* iz godine 1733. i neka druga, srodna ostvarenja) te brojne instrumentalne vrste (*concerto grosso*, solistički koncert, simfoniju, djela za solo instrumente), dok će – po načelu *stilske osmoze* – karakteristike svjetovne glazbe nerijetko postati odlikama mnogih glazbenih partitura namijenjenih pratnji crkvenih obreda.

Politički život Europe 18. stoljeća obilježen je korjenitim promjenama. Nakon nekoliko stoljeća otomanska opasnost na njezinim je istočnim rubovima napokon zaustavljena, a liberalniji filozofski pogledi na život i čovjeka, prosvijećeni apsolutizam u mnogim europskim zemljama (Austrija, Rusija, Prusija i neke druge njemačke kneževine) od sredine stoljeća, sekularizacija, a osobito uspon i financijsko jačanje dotad politički obespravljena građanstva, uzdrmat će temelje feudalnoga društva. Revolucionarna zbivanja eskalirat će najprije u Francuskoj (1789.), a u prvoj polovici 19. stoljeća i u drugim europskim zemljama. U cjelokupnoj socijalnoj slici Staroga kontinenta polako će se započeti mijenjati još jedan bitan faktor društvene klime i koherencije – uloga i značaj vjerskih institucija, u prvomu redu Katoličke Crkve. Sve ovo posljedično će pronaći svoj odraz i u raznim

umjetničkim manifestacijama koje su egzistirale kao organski dio božanskoga kulta. Barokna pompoznost i bujnost sve više će ustupati mjesto prozračnijemu izričaju rokokoa, odnosno jednostavnosti klasicističkoga stila; u odnosu na filigransku polifonsku složenost djelā glazbenoga baroka crkvene skladbe narednih dviju stilskih epoha postat će tako glazbeni radovi transparentnije i preglednije homofonske fakture, čak protkane obilježjima pučke glazbe, a – s druge strane – nerijetko i onovremene operistike.

Kao što je barok (okvirno u rasponu od 1600. do 1750.) u bogatstvu orguljskoga zvukovlja pronašao medij izvanredno pogodan za izražavanje vlastite ekspresivnosti, patetike te dekorativnih principa i glazbene poetike, druga polovina 18. stoljeća materijalnu osnovu svojega glazbenog stvaralaštva ostvarit će posredstvom nove estetike „miješanoga zvuka“ – simfonijskoga orkestra: s mjesta jednoga od vodećih glazbala u baroku, tijekom rokokoa i klasicizma orgulje će se naći gotovo na marginama glazbenoumjetničkoga interesa (pojedini suprotni primjeri ovu će činjenicu samo dodatno potvrđivati). Raspon čitava stoljeća u europskomu je orguljaštvu doživio različite kvantitativno-kvalitativne promjene. Dok primjerice Bachova djela označavaju vrhunce orguljskoga stvaralaštva i izvodilaštva uopće, skladbe pojedinih autora orguljskoga sloga nakon njega će donijeti izvjesnu dekadenciju: zamjetno lakši stil (i tehnički i muzikalno), tj. izričaj koji će u cijelosti odgovarati novonastalim potrebama (prvenstveno u relacijama diktiranih okolnostima obredne dinamike) i, ne manje važno, novom ukusu publike.

Tijekom 18. stoljeća hrvatska sredina proživljava sudbinu koje je sličnost s aktualnim europskim zbivanjima tek djelomična. Naime, kako su hrvatske zemlje prostori provincijskoga, tj. rubnoga značaja (posebice u kulturološkomu smislu), svi europski *novumi* – uz doista rijetke iznimke – do nas su dopirali u odjecima, često sa zakašnjenjem i izvjesnom stilskom devijacijom. Socioekonomski i kulturni, pa tako i glazbeni život, označen je sporim procesom revitalizacije po oslobađanju zemlje od Osmanlija. Hrvatska toga doba razjedinjena je zemlja, obilježena snažnim političkim aspiracijama stranih uprava. U različitim hrvatskim prostorima takvi su utjecaji vidno prisutni: za sjeverni dio zemlje,[1] onaj pod političkom vlašću Habsburške Monarhije, zamjetan je dominantno srednjoeuropski utjecaj, dok priobalnom Hrvatskom, u Istri i

[1] O razvoju glazbene kulture u Zagrebu od 11. do kraja 17. stoljeća vidi u: Z. Hudovsky 1969.

Dalmaciji, [2] vlada Venecija (od prve pol. 15. stoljeća do 1797.). Relativno neovisna Dubrovačka Republika, iznimka među svim našim pokrajinama, svoju je samostalnost uspjela sačuvati do prodora Napoleonovih postrojbi 1806., dok je formalno ukinuće doživjela svega dvije godine iza toga, 31. siječnja 1808.

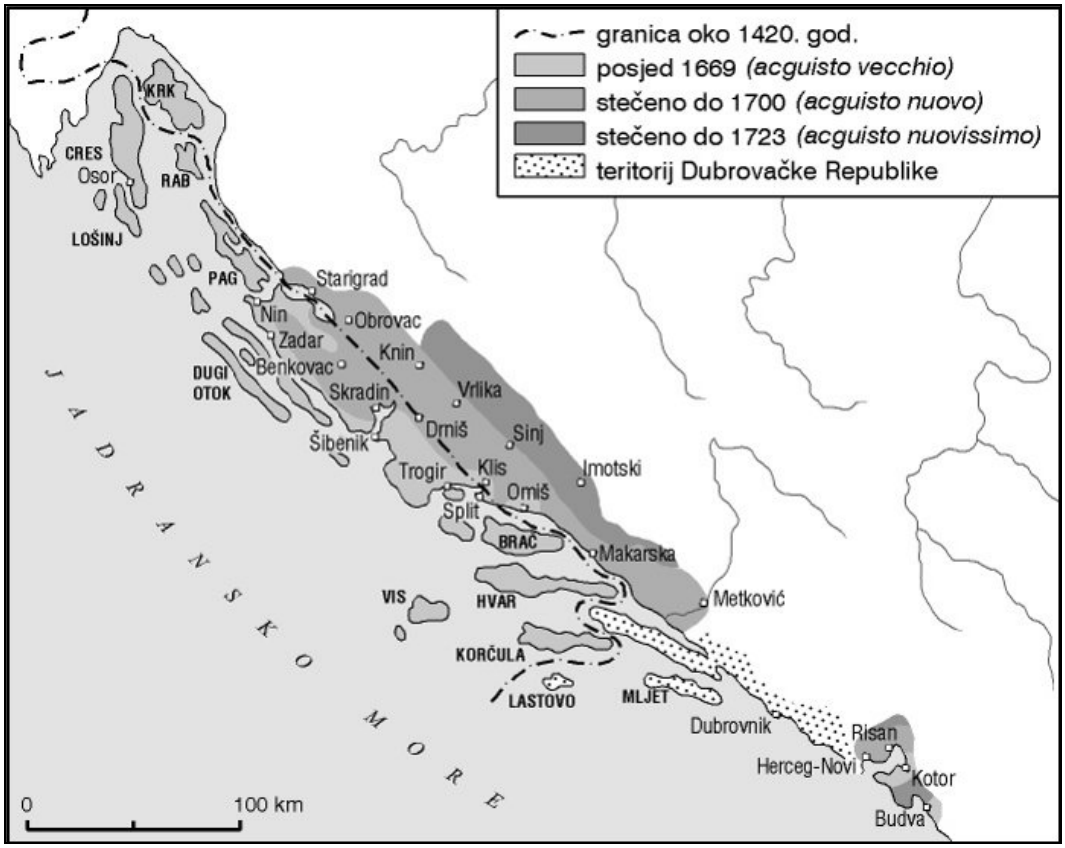
Osim političke hegemonije stranih vlastodržaca, sile koja je načelno kočila samostalniji razvoj domaćih ekonomskih, umjetničkih i znanstvenih potencijala, hrvatska se sredina tijekom stoljeća ipak uzmogla zamjetno obogatiti kulturnim dosezima susjednih zemalja. Slična je bila situacija i u Dalmaciji[3] i Dubrovačkoj Republici[4], gdje je glavnina uljudbenih doprinosa (pa tako i onih glazbenoumjetničkih) dopirala u najvećoj mjeri s druge strane Jadranskoga mora, naime iz talijanskih centara.[5]

[2] Kako se Dalmacija još otprije nalazila u okvirima mletačkih političkih, trgovačkih i vojnih interesa, razumljivo je da su mnoge dalmatinske sredine tijekom četiriju stoljeća venecijanskoga gospodstva poprimile talijanske uredbe, zakone, kulturni senzibilitet te običaje i forme življenja. Usp. Lj. Karaman 1933, 4. Opširnije o povijesti Dalmacije vidi u: G. Novak 2004.

[3] „Iako jedinstvena regija s istovjetnom političkom i kulturnom baštinom, Dalmacija je bez istinskog središta koje bi emaniralo svoj utjecaj i kohezijski djelovalo na cijelom području. Priobalni gradova [sic!] otrgnuti od neposrednog zaleđa izgubljena na rubu turske imperije, povijesni kontinuitet prekinuo se u stalnoj upućenosti na stranu vlast. Samo u tom kontekstu mogu se razumjeti specifični lokalni povijesnoumjetnički procesi." R. Tomić 1995, 7.

[4] „Njena politička sloboda, akumulacija kapitala i široki kontakti sa sredozemnim kulturama i europskim zemljama odrazili su se i na umjetnička zbivanja 17. i 18. stoljeća, koja, bez obzira na to što pokazuju niz zajedničkih osobina sa širim dalmatinskim prostorom, posjeduju i nesporne specifičnosti." Nav. dj., 6. O povijesti Dubrovačke Republike vidi i u: B. Stulli 1989.

[5] Najvažniji centri političke moći i umjetnosti bili su Republika Venecija, Republika Firenca, Vojvodstvo od Milana, Genova, Napuljsko kraljevstvo i Papinska država.



Slika 2
Područje Dalmacije i Dubrovačke Republike tijekom razdoblja mletačke vladavine (15. – 18. st.)[6]

[6] Karta je preuzeta s: http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=13743 (pristup dana 10. kolovoza 2014.).

3. Osvrt na glazbenokulturno ozračje u hrvatskim zemljama kroz povijest: Prilike u Dalmaciji i Dubrovačkoj Republici u 18. stoljeću

Počeci umjetničke glazbe u Hrvatskoj po svoj prilici sežu u 11. stoljeće, u vrijeme iz kojega potječu prvi pisani glazbeni spomenici (primjerice crkveni neumatski kodeksi), svjedoci uređena glazbenog života u priobalnomu i savskomu području zemlje. Prilike na glazbenomu planu u narednim stoljećima velikim dijelom određivat će politička i ekonomska slika (uglavnom nestabilne) hrvatske sredine, a zatim i dugogodišnja ratna stradavanja koja su konstantno ugrožavala opstojnost domaćega življa. Mada postavljeni u odnosu načelnoga zakašnjenja za moćnijim zapadnoeuropskim sredinama, i u Hrvatskoj će se početkom novoga doba oglasiti stilski i svjetonazorski principi što ih je iznjedrio suton srednjovjekovlja. Tijekom 15. i 16. stoljeća javljaju se tako prvi važni centri humanističkih i renesansnih vrenja, smješteni najčešće u primorskomu dijelu zemlje.[7] Čini se kako je glazbena praksa onoga vremena – a slična situacija vladat će po prilici sve do kraja 18. stoljeća – usredotočena ponajviše na muziciranje u crkvi.[8] Uostalom, kroz čitavo ovo vrijeme u Hrvatskoj je glavnu ulogu faktora društvene koherencije odigrala upravo Katolička Crkva, budući da domaće plemstvo, uglavnom osiromašeno, vlastitim snagama nije uzmoglo potaknuti nastojanja poput onih što su u bujicama tekla iz aristokratskih redova na Zapadu.[9]

[7] Po uzoru na mnoge zapadnoeuropske akademije, okupljališta učenih ljudi te ljubitelja i pokrovitelja lijepih umjetnosti i filozofije, i kod nas je bilo nekoliko sličnih ustanova: u Dubrovniku *Akademija složnih* (*Accademia dei Concordi*) iz prve pol. 16. stoljeća, u Zadru *Accademia degli Animosi* i *Accademia Cinica* kojih aktivnost pripada kraju 17. stoljeća. U njihovu okrilju manji ili veći predmet interesa svakako je zastupala i glazbena umjetnost. Usp. M. Demović 1981, 25; E. Stipčević 1997, 81; S. Tuksar 2004.

[8] Djelovanje većine hrvatskih glazbenika bilo je vezano za crkvenu glazbu – poglavito uz pjevanje i orguljanje – pa je sasvim razumljivo da su u odnosu na svjetovnu glazbu i sačuvane skladbe crkvene namjene bilo mnogo zastupljenije. Ovo, naravno, ne znači nepostojanje muziciranja u svjetovnim prilikama, pri čemu su često sudjelovali i sami crkveni glazbenici. Usp. G. Novak 1972, 136.

[9] Ipak, muziciralo se i izvan crkvenih prostora: na mnogim javnim proslavama, gradskim svečanostima i drugim sličnim prigodama u kojima je glazba služila kao obogaćenje i svojevrstan katalizator potpunije percepcije svečarskoga ozračja. Protagonisti svjetovne glazbene kulture, mahom anonimna lica, poznati su nam tek po naznaci prvoga imena ili pak po svojemu podrijetlu i glazbalu. Zapisnici gradskih vijeća iz Zagreba, Zadra, Šibenika, Hvara, Splita, Korčule ili Dubrovnika od 14. do 17. stoljeća najčešće tako navode instrumentaliste puhače i udaraljkaše (lat. *pifferi*, *tubetae*, *tubicines*, *lautarii*, *tympanistae* i dr.), uz koje je poznat i zamjetan broj oguljaša (pa čak i orguljara). Usp. M. Demović 1981, 275 i 276 (graditelji orgulja i orguljaši); 277–281 (svirači Kneževe kapele); također i u: E. Stipčević 1997, 136.

I tijekom 17. i 18. stoljeća najizdašniji podaci koji govore o djelovanju hrvatskih glazbenika u našoj sredini odnose se na umjetnike[10] iz primorskih gradskih središta – Rijeke, Zadra,[11] Šibenika, Splita, Hvara te Dubrovnika koji je, „strukturiravši se kao aristokratska republika s naglašenom pomorsko-trgovačkom privredom“[12], kroz čitav niz godina uspješnom politikom uspijevao očuvati relativnu unutarnju i vanjsku ekonomsku stabilnost i političku neovisnost o kakvu moćnijemu društvenopolitičkom faktoru, poput Venecije ili pak Otomanskoga Carstva.[13]

U dubrovačkoj književnosti zarana su se razvile pastorala i dramska igra s pjevanjem i plesom (glazbeni odlomci iz tih djela nisu se sačuvali), a izvjesno je da glazba pratila i ljubavnu poeziju dubrovačkih trubadura.[14] Među primjere dramskih komada s glazbenom pratnjom ubrajaju se *Posvetilište Abramovo*, Mavra Vetranovića (1482. – 1576.), kao i igrokazi Marina Držića (1508. – 1567.), djela Junija Palmotića (1607. – 1657.), Šiška Gundulića (1634. – 1682.) ili pak Antuna Gleđevića (1656. – 1728.) i nekih drugih autora.[15] Najveći dubrovački pjesnici priređuju i prepjeve talijanskih opernih libreta, dok se najjasniji odraz opernoga stvaralaštva ogleda u *Dubravki*, versificiranoj baroknoj drami s glazbom, djelu najslavnijega dubrovačkoga baroknog pjesnika, Ivana Gundulića (1589. – 1638.). Prijelomnu točku u putanji prosperiteta Dubrovnika označio je razorni potres iz 1667. Ipak, grad-republika – materijalno i umjetnički – uspjeva se relativno brzo obnoviti, pri čemu su bile angažirane brojne domaće i strane snage.[16] Kada je riječ o glazbenoj baštini Dubrovnika, njezino uništenje za sobom je ipak ostavilo nenadomjestive gubitke. Naime, budući da sačuvane muzikalije iz razdoblja prije

[10] Njima se pridružuje i nekolicina skladatelja koji su većinu svojega radnog vijeka proveli u inozemstvu, u zemljama koje su im u mnogome pružale plodnije poticaje i odgovarajuće obrazovanje, za razliku od skučenih mogućnosti što ih je mogla ponuditi domaća sredina. Ipak, nekolicina stranih imena u našemu je podneblju pronašla mjesto za svoje bogato, a za našu kulturu bitno, profesionalno djelovanje.
[11] O glazbenomu životu Zadra u 18. i prvoj pol. 19. stoljeća vidi u: K. Burić 2010.
[12] R. Tomić 1995, 6.
[13] Usp. M. Demović 1981, 1.
[14] Ljubavna lirika uz instrumentalnu pratnju njegovala se i u Splitu, dok je središte duhovne glazbe u tomu gradu bila katedrala Uznesenja BDM.
[15] U Palmotićevoj *Atalanti* (1629.) stoji rukopisna zabilješka: „Musica koiu ucinise Druscina Isprasni“. Nav. dj., 162.
[16] Ipak, sve restauracijske aktivnosti Dubrovačkoj Republici ipak neće uspjeti vratiti sjaj koji je posjedovala prije „velike trešnje“; poslije zlatnoga razdoblja renesanse, barok je – posebice kako je odmicalo 18. stoljeće – Republici sv. Vlaha sa sobom donosio pad vitalnih političko-gospodarskih snaga i nekada živih umjetničkih nastojanja.

potresa predstavljaju pravu rijetkost, o mogućnostima za orguljanje moguće je govoriti tek na temelju sekundarnih izvora (podaci o orguljašima i orguljarima).

* * *

Nakon smrti snažnih ličnosti poput I. M. Lukačića (1587. – 1648.), D. Nembrija (1584. – iza 1641.) i T. Cecchinija (oko 1580. – 1644.), hrvatska glazbena kultura od sredine 17. do sredine 18. stoljeća nije iznjedrila istaknutije skladatelje, već se oslanja na izvedbe anonimnih, vjerojatno importiranih djela.

Slično suprotnostima koje proistječu iz načina života u gradu i na selu, smjena 17. i 18. stoljeća iskazala je podjele i na području glazbene umjetnosti. U pogledu njegovanja glazbenoga života kakvu-takvu razinu profesionalizma uspjeli su održati tek gradski centri, sredine u kojima se umjetnička glazba – i crkvena i svjetovna – njegovala od ranijih vremena.[17] Naprotiv, u ruralnim područjima poput Slavonije, Srijema, Baranje i Dalmatinske zagore za glazbeni su život redovito bili zaduženi slabije školovani glazbenici – najčešće pripadnici redovničkih zajednica – pa je razumljivo da su i njihovi umjetnički dometi bili skromniji. Ipak, „taj izražajem jednostavan pučki sloj crkvene glazbe važniji je svojim djelovanjem nego djelom, značajniji zbog ispunjene crkvene i prosvjetiteljske zadaće nego skladateljske izvornosti“[18].

Od sredine 18. stoljeća ne samo u Dubrovniku, već i duž istočnojadranskoga priobalja nastavlja se organizirati glazbeni život u crkvama (orguljaši, pjevači, u katedralnim središtima i instrumentalni ansambli), ali i u svjetovnoj sferi, bilo u njegovanju amaterskoga muziciranja u plemićkim krugovima, bilo uz javne orkestre koji sudjeluju u gradskim i kazališnim priredbama.[19]

U ovomu vremenu dolazi do još jednog važnog događaja – Hrvatska se konačno oslobodila otomanske sile. Uslijed takve prekretnice započinje dugoočekivan proces društvenoga i ekonomskoga oporavka zemlje, koji će – među

[17] „Dulja tradicija u hrvatskim je priobalnim krajevima osiguravala profesionalnu razinu muziciranja i u najtežim trenucima neimaštine.“ E. Stipčević 1997, 134.
[18] Nav. dj., 129.
[19] O glazbenim prilikama u Varaždinu tijekom 18. i prve pol. 19. stoljeća vidi u: L. Šaban 1978.

ostalim – napokon omogućiti i revitalizaciju zakržljala glazbenog života.[20] Što se pak tiče Dalmacije, još su od prethodnoga stoljeća ratni okršaji[21] između Venecije i Otomanskoga carstva mijenjali i oblikovali njezine granice. Konačno, po prestanku Kandijskoga rata u 18. stoljeću dalmatinski će prostor postati zaokružen i u osnovnim crtama nalik svojemu današnjem izgledu.[22] Teritorij Dubrovačke Republike ostaje nepromijenjen do napoleonskih ratova te obuhvaća uski priobalni limes najjužnijega dijela zemlje – od poluotoka Pelješca do Herceg Novoga, s Lastovom, Mljetom i nekolicinom drugih manjih otoka u južnomu dijelu njihova akvatorija (sl. 2).[23]

Mada se u drugoj polovici stoljeća u Europi sve jasnije kristalizirala estetika klasicizma, glazbena tradicija baroka[24] u hrvatskim je zemljama još uvijek bila veoma zastupljena, osobito u brojnim ostvarenjima crkvene provenijencije (arhitektonski ustroj obnovljenih crkava, uređenje njihovih interijera, glazbeni izričaj i sl.).[25]

Duhovna glazba njeguje se u katedralnim i nekim (uglavnom bogatijim) župnim crkvama te brojnim samostanima (osobito onima reda sv. Franje, uz čije se djelovanje povezuje i fenomen tzv. „franjevačkoga baroka“[26]).[27] Njezinu fizionomiju karakteriziraju jednostavan vokalnoinstrumentalni slog, pisan najčešće za dva glasa uz pratnju *continua* (orgulje ili čembalo), dok drugi pol sakralnoga glazbenog

[20] K tomu, ovo vrijeme koincidira i sa sve jasnijim rasprostiranjem suvremenih glazbenih nastojanja: tako će se uz dotadašnje glazbene centre poput Zagreba, Zadra, Šibenika, Splita, Hvara i Dubrovnika, na domaćoj kulturnoj sceni naći i Varaždin, Osijek, Valpovo, Našice, Đakovo i dr.

[21] Osobit značaj u ratnim sukobljavanjima u sedamnaestomu su stoljeću zadobili Kandijski (1645. – 1669.) i Morejski rat (1684. – 1699.).

[22] Početkom 18. stoljeća prostor mletačke Dalmacije zauzima oko 12 000 km^2; 1718. tu živi 108 090, a 1795. godine 288 320 stanovnika. Karakter pokrajine naglašenoga je ruralnog tipa, dok u gradovima živi tek 10 do 12% stanovništva. Usp. R. Tomić 1995, 6.

[23] Teritorij Dubrovačke Republike obuhvaćao je 1 092 km². „Nakon stalnoga pada stanovništva tijekom XVII. i u prvim desetljećima XVIII. st. (manje od 25 000 stanovnika) 1730-ih demografski su se trendovi promijenili, pa je potkraj XVIII. st. Republika imala oko 32 000 st.“ Ekonomija je počivala uglavnom na trgovini i pomorstvu; kroz četiri i pol stoljeća trajanja Republike u samomu gradu živjelo je od 5 000 – 10 000 stanovnika, dok je ostatak stanovništva bio raspoređen po ostatku teritorija.“ http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=16442 (pristup dana 25. kolovoza 2014.).

[24] O hrvatskoj glazbenoj terminologiji u ovomu vremenu vidi u: S. Tuksar 1992.

[25] Ovo načelo vrijedi za većinu europskih rubnih područja, dok u crkvenoj umjetnosti (pa tako i glazbi) elementi baroka gotovo redovito traju do početka 19. stoljeća.

[26] Usp. L. Šaban 1983, 324.

[27] Posebnu važnost to je imalo nekolicini središta u dalmatinskomu zaobalju, primjerice u Sinju, oslobođenomu od Turaka 1686., gradu u kojemu je po nestanku otomanske prijetnje slobodnije djelovao franjevački samostan u sklopu važnoga Svetišta Gospe Sinjske. Time su se u jednoj zagorskoj sredini po prvi put uzmogla čvršće izgraditi i ostvariti i glazbena nastojanja što su u franjevačkomu okružju u priobalnomu dijelu Dalmacije bila njegovana otprije. Usp. J. A. Soldo 2011, 322.

stvaralaštva čine djela namijenjena orguljama.[28] U glazbenomu životu većih gradskih sredina značajnu ulogu odigrali su katedralni kapelnici i orguljaši, umjetnici koji su – općenito govoreći – bili najškolovaniji glazbenici u svojemu okružju.[29] Zoran prikaz njihova umjetničkoga, (re)produktivnoga ali i pedagoškoga djelovanja pružaju nam materijali sačuvani po brojnim knjižnicama i arhivima, koji se upravo sredinom 18. stoljeća značajno obogaćuju rukopisnim i tiskanim muzikalijama.[30, 31]

Ipak, ako je suditi po sačuvanim orguljskim muzikalijama, čini se kako je tijekom ovoga vremena domaće orguljaštvo u Dalmaciji i Dubrovačkoj Republici na razini nižoj od one koju je poznavalo u 17. stoljeću: štoviše, orguljska djelatnost domaćih glazbenika 18. stoljeća predstavljat će period nastavka kvalitativnoga opadanja, koje je, uostalom, bio imanentno i orguljaštvu mnogo razvijenijih, zapadnoeuropskih zemalja.

[28] Također, uz orgulje kao primarno glazbalo namjene, ovakve partiture ponekad su podnaslovom otkrivale i mogućnost izvedbe na čembalu. Usp. *Orguljska baština grada Korčule…*, 55–58.

[29] Uostalom, tijekom 18. stoljeća najvažniji dalmatinski glazbenici koji su u svojoj sredini djelovali kao orguljaši, ostvarivali su se uvjerljivo i posredstvom širega djelokruga poslova: splitski liječnik i polihistor Julije Bajamonti (1744. – 1800.) – jedan od „najblistavijih umova u našoj starijoj kulturnoj prošlosti" (M. Grgić 1997, 58) – tako se uz kapelničku i orguljašku službu bavio još i skladanjem, književnošću, arheologijom, poviješću, fizikom, kemijom, meteorologijom, lingvistikom, etnografijom, agronomijom i glazbom. Usp. E. Stipčević 1997, 142. U Dalmatinskoj zagori važnu je prosvjetiteljsku ulogu odigrao orguljaš svetišta Gospe Sinjske, fra Petar Knežević (1701. – 1768.), propovjednik, pjesnik i skladatelj, priređivač različitih bogoslužnih priručnika. Usp. J. A. Soldo 2011, 329.

[30] U arhivu Muzeja Korčule, jednako kao i u onomu Samostana Male braće u Dubrovniku, imao sam priliku vidjeti mnoge rukopisne priručnike iz teorije glazbe. Također, nekolicina skladbi, bila je bez sumnje instruktivne namjene, za poduku na glazbalu s tipkama – čembalu ili orguljama. Za taj primjer neka bude naveden uradak Tome (Tom[m]asa) Restija (? – 1830.) –*Varijacije* [u C-duru] odnosno *Sonatina Per Esercizio della Mano*. Usp. *Skladbe starih hrvatskih skladatelja…*, 41–48; također i: *Orguljska baština grada Korčule…*, 97–100.

[31] O ovoj temi vidi i u: V. Katalinić 1997.

3.1. Orguljska literatura u 18. stoljeću (europske škole gradnje i sviranja orgulja)

Zbog pretežnih stranih utjecaja na hrvatsku glazbenu umjetnost, produktivnu i reproduktivnu, pa tako i na domaće orguljaštvo i orguljarstvo, ovdje valja iznijeti neke osnovne postavke o glavnim europskim školama gradnje i sviranja orgulja.[32]

Zapadnoeuropska crkvena glazba obiju vjerskih denominacija, katoličke i protestantske, osim uobičajenih muzikalnih formi u okrilju svojega bogoslužja tijekom 18. stoljeća[33] (s naglaskom na razdoblje baroka) na osobit će način njegovati djela[34] namijenjena najtipičnijemu crkvenom glazbalu katoličko-protestantskoga dijela Europe – orguljama.[35]

Kod Nijemaca, osobito među predstavnicima sjevernonjemačke škole[36] orguljanja, to će najčešće biti različite obrade popularnih koralnih napjeva, zatim virtuozni preludiji i *toccate*, maštovite fantazije te, najzad, minuciozno elaborirane fuge – najkompleksnije polifonske tvorevine glazbenoga baroka. Karakteristike orguljskoga sloga kod njemačkih majstora odlikuju se prepoznatljivim principom barokne tzv. „plošne“ (ili „terasne“) dinamike, koje se često očituju tada omiljenim primjenama kontrastnih zvukovnih volumena (sviranjem na različitim manualima).

Francuzi će, naprotiv, svoju orguljsku glazbu koncipirati mnogo sažetije, i u kvantitativnomu i u kvalitativnomu pogledu. Brojni njihovi stavci namijenjeni orguljama, osobito pri izvedbama tzv. orguljskih misa,[37] bit će (nalik onima za *clavecin*) – u gotovo racionalističkoj maniri francuskoga senzibiliteta – realizirani na svega nekoliko stranica notnoga teksta. Uostalom, osim praktične svrhe koja se povodi izbjegavanjem (gotovo bi se moglo reći suvišnoga) listanja stranica, čini se da francuski orguljaši-skladatelji kao da ne pokazuju veću sklonost dubljoj razradi neke glazbene teme (pogodne, primjerice, za gradnju daleko većega kompleksa fuge). Glazbena ideja ne artikulira se tako na način dubinskoga rezoniranja koje će u tkanju brojnih polifonskih djela za orgulje biti imanentno J. S. Bachu: francuski orguljaši

[32] O ovoj temi opširnije u: P. Williams 1966.
[33] Slična je situacija bila prisutna i u prehodnomu stoljeću.
[34] Usp. I. Ajanović 1977.
[35] O orguljama opširnije u: B. Owen – P. Williams – S. Bicknell 2002.; P. Williams 1980.
[36] O ovoj temi opširnije u: G. Webber 1999.
[37] Usp. E. Higginbottom 1998.

(redovito afirmirani i kao umješni klavsenisti) zadovoljavat će se – osobito u 18. stoljeću (kada se primjećuje početak dekadencije francuske orguljske umjetnosti) – variranjem popularnih tema, ili će ih isticati izdašnim ponavljanjem (bez većih modifikacija) u skladbama tipa Couperinova ronda. Uz kompozicije koje se oslanjaju na prezentan i pomalo agresivan zvuk punih orgulja, kod Francuza su veoma zastupljene i one s izvedbom osebujnih recitativa, dok će se – uopće – na visokoj cijeni naći i tradicionalno njegovana improvizacijska vještina.

Osim pojedinih karakteristika srodnih s onima iz njemačke i francuske orguljske tradicije (virtuozne pasaže, karakteristične solističke partije, maštovite varijacije i sl.), talijansko orguljaštvo podrazumijevat će i mnoge vlastitosti, među kojima će mu glavni pečat davati oduševljeno oponašanje vokalnoga muziciranja i poželjan dojam pjevnosti. Zenit orguljaštva na Apeninskomu poluotoku zbio se na smjeni renesanse i baroka. Tamošnji svirači, predvođeni rafiniranim harmoničarom i kontrapunktskim znalcem Girolamom Frescobaldijem (1583. – 1643.), često još i solidni skladatelji te vrsni čembalisti (uostalom kao i drugdje u tadašnjoj Europi), sviračkom su i kompozicijskom fantazijom utisnuli dubok trag na kasnije generacije svojih kolega.[38] Nakon što je doživjelo snažan procvat, talijansko orguljaštvo (a s njime i orguljarstvo) zapalo je u fazu dekadencije odnosno petrifikacije baštinjena izraza – posebice tijekom 18. stoljeća.

Naime, u Italiji se od samoga početka razvija poseban tip orgulja: miksturni se blokovi već vrlo rano raščlanjuju na nizove alikvota – oktave i kvinte koje tvore klasični orguljski *ripieno*.[39] Čitava alikvotna piramida[40] i zvukovna slika počivaju na

[38] O ovoj temi više u: C. Stembridge 1999.; F. Douglass 1999.

[39] Uz ove registre, talijanske orgulje sadržavaju još i polupoklopljenice i poklopljenice. U renesansi su prevladavale cilindrične široke i otvorene flaute. Talijanski majstori gradili su Flauto in XII ($2^{2/3}$') i Flauto in XV (2'). U baroku su ti registri postali konični te im se pridružuje i Cornetta (Terza $1^{3/5}$'). Koničnost kao i uska labiranost ovih svirala uvelike pospješuju međusobno stapanje boje različitih registara. Zadatak je registara Flauto in XII i Cornette da u kombinaciji s osnovnim registrima imitiraju puhačka glazbala – primjerice rog ili cink – zbog čega se ubrajaju u grupu tzv. koloristićkih registara (uz spomenute registre koji su se nazivali *Registri di Ripieno*, ovi karakteristični, uglavnom solo--registri svrstavali su se u grupu *Registri di Concerto*). Slobodno se može reći kako su Talijani medij orgulja kao instrumenta doživljavali ponešto jednoznačno, što se odražava upravo kroz spomenuti *ripieno*. On se, slikovito rečeno, doima dvodimenzionalno, plošno. Treća dimenzija, ona dubine, donekle je izostala: tu su domenu svojim senzibilitetom i doživljavanjem orguljske muzikalnosti istraživali sjeverni, germanski narodi i obilato ju razradili.

[40] Govoreći o karakteru talijanskoga orguljskog *ripiena* valja istaknuti kako on – mada od samih početaka građen po principu razdvojenih sastavnih članova – nije posjedovao značaj zvukovne palete.

osmostopnomu (ponekad i na dvanaeststopnomu, rijetko na šesnaeststopnomu) principalu, osnovnomu registru koji figurira kao baza na koju se dalje naslojavaju gornji redovi alikvotnoga niza i nekolicina drugih registara. S obzirom na tehničke karakteristike[41] talijanskih orgulja, svirači ovih glazbala morali su iznaći praktične (i umjetnički održive) načine da nadiđu pripadajuća im ograničenja.[42] Talijanski orguljari gotovo su u pravilu gradili instrumente s jednim manualom; zračnica *tastiere* pritom je bila razdijeljena na bas i diskant (tal. *registri spezzati*), čime se nastojalo postići dojam muziciranja na dvama manualima.[43] Uz manualnu klavijaturu građena je i ona pedalna, također skučena opsega (s tek nešto više od jedne oktave), često opremljena trajnom manualnom spojkom (kopulom) i sa svega nekoliko vlastitih registara.[44]

Skladbe talijanskih orguljaša 18. stoljeća, namijenjene dakle u prvomu redu izvedbi na instrumentima što su gradili njihovi sunarodnjaci, bile su osmišljene tako da potencijal ovih orgulja iskažu u najboljemu svjetlu (svakako u izbjegavanju dojma možebitne tehničke ili muzikalne nedorečenosti ili pak konstrukcijske manjkavosti). To su praktične kompozicije, predviđene izvedbi kod liturgijskih čina – prvenstveno božanskoga časoslova i, osobito, mise.

U najkraće forme ove namjene spadaju različiti *versi* (gdjekad naslovljeni i deminutivno kao *versetti*), jezgrovite skladbe koje su polifonskim ili homofonskim jezikom izražavale određenu glazbenu ideju. Pritom je uz melodijsku ili harmonijsku okosnicu do izražaja mogla doći i kakva registracijska osobitost, primjerice zanimljiv koloristički spoj ili pak igra između dvije različite registarske boje. Svrha je ovih

---

Njegova funkcija bila je konstruktivna i dinamička, a ne sintetička ili koloristička. Usp. I. Faulend--Heferer 1973, 90.

[41] Talijanske orgulje od najranijih vremena u prvomu su redu karakterizirale zadanosti poput skučena opsega manualne (nepune četiri oktave, među kojima je prva tzv. „kratka"– tal. *ottava corta*) i pedalne klavijature, čemu se pridruživala i ograničena raspoloživost registracijskoga fonda. Prevladavaju principalovi i flautni registri uz nešto jezičnjaka i nevelik broj koloristićkih registara.

[42] Usp. L. Šaban 1977, 8.

[43] Prednosti ovakvoga načina konstrukcije i tehničke izvedbe svakako je bila u maksimalnoj simplifikaciji odnosno uštedi (često skupocjenih) gradivnih materijala. Ipak, ovo doista predstavlja objektivno ograničenje: naime, nemoguće je plastično izvesti unutarnje glasove u polifonskomu glazbenom tkivu, dok je sputano i kretanje soprana koji se ne smije spuštati niže od d^1, odnosno tenora koji ne smije ići iznad cis^1 (redovitu razdiobu basa i diskanta između ovih tonova imao je upravo venecijanski tip orgulja). Usp. Lj. Očić 2004, 65.

[44] Tehničke mogućnosti izvedbe na *pedalieri* u pravilu su se svodile na izvedbu dugih (pedalnih) tonova ili pak jednostavnijih ostinatnih figura (kod Nijemaca će, naprotiv, pedalna tehnika po pitanju virtuoziteta nerijetko predstavljati pandan onoj na manualu).

radova često bila sasvim praktične naravi, primjerice davanje intonacije vokalnim solistima ili ansamblima. *Versi* su se mogli primjenjivati naizmjenično, u *alternatim*--maniri s glasovima, interpolirani u pjevani ili recitirani tekst brojnih himana, kantika (*Magnificat*, *Benedictus*, *Nunc dimittis*), odnosno nepromjenljivih misnih dijelova (*ordinarium missae*: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* [i, u njegovu okviru, *Benedictus*] te *Agnus Dei*).[45]

Među drugim, svakako opširnijim orguljskim skladbama vezanima uz promjenjive dijelove mise veoma su česti poletni *offertorio*-stavci (u liturgijskomu slijedu izvodili su se prilikom prinosa euharistijskih darova kruha i vina – kod prikazanja), nerijetko obilježeni živim ritmovima koračnice. Njihov antipod predstavljaju meditativni, često nježno intonirani *elevazioni* (skladbe koje su svirane u najvažnijemu dijelu mise, za vrijeme podizanja). Kompozicije tehnički i zvukovno virtuoznijega karaktera – *toccate*[46] – pune različitih harmonijskih i ljestvičnih figuracija, s primjenom polifonske i homofonske strukture, bile su često namijenjene sviranju tijekom pristupnih misnih obreda (*introitus*), ali i za vrijeme (*com*[*m*]*unio*) ili neposredno nakon pričesti (*postcom*[*m*]*unio*), odnosno po svršetku liturgijske službe. Razlika u ovakvim skladbama bila je prisutna u morfologiji sloga, u različnosti fakture – primjerice između *toccate* koja se svirala „avanti la messa“ ili pak nekog brzog i prozračnog stavka predviđena za popričesni dio mise (što je posljedično zahtijevalo i uporabu različite vrste registracijske slike). Karakteristične kompozicije koje su svojom zvukovnošću (npr. uporabom pratnje nalik gajdama, a zatim zahvaljujući i korištenju nekih specifičnih registara, poput osebujnih čegrtavih jezičnjaka, najčešće *tromboncina*, ili nekih drugih zvukovnih efekata kojima se oponaša ptičji pjev, tzv. „slavuja“ – tal. *rossignoli*, *usignuoli*, *uccelletti*) bile vezane za božićno vrijeme nazivale su se *pastorelle*; one su mogle biti jednostavačne, ili pak razdijeljene u nekoliko manjih, uglavnom kontrastirajućih cjelina.

[45] Stavak *Credo* nije bio izvođen na ovaj način, što je bilo u skladu s odredbama Tridentskoga koncila (1545. – 1563.), prema kojima je *Vjerovanje* (simbol vjere) kongregacija trebala u cijelosti pjevati ili recitirati. Usp. A. Silbiger 2004, 98.

[46] I brojni Frescobaldijevi *elevazioni* naslovljeni su kao „toccata“; ipak, njihova virtuoznost ne očituje se žustrim sviračkim tehniciranjem (tal. *toccare* – dodirivati [tipke]), već postizanjem stupnja izvjesne kontemplativne afektivnosti.

Slika 3
Lovro Dobričević (? – 1478.): Anđeo s portativom *(detalj oltarne pale iz dubrovačke crkve* Gospe na Dančama*, 1466.)*

3.2. Orgulje, orguljari i orguljaši u Dalmaciji i Dubrovačkoj Republici

Prve vijesti o gradnji orgulja – tada još uvijek glazbala isključivo crkvene namjene – u Hrvatskoj potječu iz 14. stoljeća, iz Zagreba (1359.), Dubrovnika[47] (1384.), Zadra (1392.) i dr., dok će domaće[48] orguljarstvo prve značajne rezultate – štoviše svoj zenit – ostvariti tek u 18. stpljeću, zahvaljujući don Petru Nakiću[49] (tal. Pietro Nacchini; 1694. – oko 1769.; sl. 4) i nekolicini njegovih učenika.[50] Francesco Dacci (ili Dazzi) st. (oko 1712. – 1784.) i Gaetano Callido d'Este (1727. – 1813.) kroz čitavo su 18. stoljeće u Italiji i kod nas vjerno nastavili izgradnju instrumenata po načelima svojega učitelja, dok je treći majstor-orguljar iz Nakićeve škole, Nicolò (Nicoletto) Moscatelli (oko 1720. – iza 1784.), bitan kao utemeljitelj prvoga obiteljskog graditeljskog ceha (1760.)[51] u kojemu su značajan doprinos dali sin mu Domenico (oko 1744. – oko 1786.) i unuk Gaetano (oko 1756. – 1822.), poznat svojedobno i kao orguljaš.

Slika 4

Don Petar Nakić (1694. – oko 1769.)

[47] O ovim orguljama više u: M. Demović 1981, 47. U posljednja dva desetljeća 14. stoljeća u Dubrovniku su izgrađene petore orgulje. Usp. E. Armano 2006, 24.

[48] O hrvatskim graditeljima orgulja više u: Nav. dj. 2006. O organološkomu djelovanju L. Šabana vidi na: www.dizbi/hazu.hr → Odsjek za povijest hrvatske glazbe → Ostavština L. Šabana → Orgulje; (pristup dana 7. rujna 2014.)

[49] O P. Nakiću više u: Nav. dj.

[50] Usp. E. Stipčević 1997, 149.

[51] Radionica Moscatelli je, kao odvjetak staroga mletačkog graditeljstva, gradila orgulje kod nas (uglavnom po Dalmaciji) sve do 1818., koje se zatvaranjem gasi i orguljarska tradicija što je bila iznjedrila važna ostvarenja domaćega orguljarstva. Usp. E. Armano 2006, 282–293; L. Šaban 1974.

Nakiću, predvodniku i najvećemu predstavniku mletačko-dalmatinske orguljarske škole, svojim će se nastojanjima – nažalost bez do danas sačuvanih radova – pridružiti i njegov nešto mlađi kolega, dubrovački orguljar i svećenik, orguljaš, kontrabasist i pjevač Vincenzo (Vinčenco) Klišević[52] (sred. 18. stoljeća – iza 1808.), majstor koji je osim talijanskih principa gradnje u domaće orguljarstvo[53] po prvi put unio i neka njemačka i francuska načela gradnje. Osim slučaja s Kliševićem, za kojega se vjeruje da je izgradio većinu[54] dubrovačkih gradskih[55] orgulja (pitanje je po kakvim točno načelima), instrumenti građeni u Dalmaciji i Dubrovačkoj Republici tijekom 17. i 18. stoljeća u cijelosti pripadaju talijanskoj orguljarskoj tradiciji.[56] U skladu s time, i tehnika sviranja, jednako kao i pripadajuće skladbe koje su izvođene na ovim glazbalima, određivat će se u prvomu redu kao dio talijanske škole orguljanja.[57]

Prema dosadašnjim istraživanjima, čini se kako na području Dalmacije[58] i Dubrovnika nema orgulja starijih od 1600.: iz 17. stoljeća sačuvana su tek tri glazbala (orgulje u crkvama Gospe od Šunja[59] na Lopudu, one Gospe Gusarice u Komiži, te ostaci malenih orgulja iz Raba), dok iz istoga stoljeća potječu i dva originalna kućišta (iz samostanske crkve Male braće u Dubrovniku (sl. 1) i crkve sv. Petra apostola u Trogiru) u koja su naknadno ugrađeni noviji instrumenti.[60]

Na sreću, 18. stoljeće – svakako odjek nekada daleko bolje situacije – odlikuje se bogatijim fondom orgulja: sačuvano je 21 glazbalo.[61, 62]

---

[52] Usp. M. Demović 1989, 219.
[53] O orguljarima 18. stoljeća u kontinentalnoj Hrvatskoj, Antunu Weineru i Cirijaku Jägeru, vidi u: E. Armano 2006, 28; također i u: J. Meder 1992, 12.
[54] Usp. M. Demović 1989, 39.
[55] Usp. M. Demović 2014. O orguljama samostanske crkve Male braće više govora bit će u nastavku teksta.
[56] Kao ilustracija ove tvrdnje, poslužit će dispozicije nekolicine reprezentativnih instrumenata s područja Dalmacije i Dubrovačke Republike.
[57] O utjecaju talijanske orguljske škole na hrvatsku glazbenu baštinu od 16. do 18. stoljeća vidi i u: Lj. Očić 2004, 59–69.
[58] Usp. L. Šaban 1980.
[59] Organolog L. Šaban ove orgulje (prema nekim pretpostavkama nabavljene u Dubrovniku) datira u spomenike koje su nadživjeli potres iz 1667. Usp. J. Meder 1992, 14.
[60] Nav. dj., 14.
[61] Nav. dj., 15.
[62] Nezavidnoj situaciji po pitanju očuvanosti orgulja iz 17. i 18. stoljeća tijekom posljednjih nekoliko stoljeća mnogo je doprinosio loš stav spram ove (nažalost, i ne samo ove) kulturnoumjetničke baštine – od (većinom loših i nestručnih) pregradnji i adaptacija raznih orguljara, do negativnih pogleda na

Od važnijih primjera orgulja iz 18. stoljeća bit će navedeno nekoliko najzanimljivijih glazbala iz (primorske i zaobalne) Dalmacije te prostora nekadašnje Dubrovačke Republike.

Kao reprezentativan primjer Nakićevih radova kod nas, u literaturi se često navode njegove orgulje iz godine 1762., građene[63] za samostansku crkvu sv. Frane šibenskih franjevaca konventualaca (sl. 5).[64] Njihova je dispozicija sljedeća:

Manual (opseg: C/E – c^3 [45 tipaka])

1. Principale bassi
2. Principale soprani (od d^1)
3. Ottava
4. Quintadecima
5. Decima nona
6. Vigesima seconda
7. Vigesima sesta
8. Vigesima nona
9. Trigesima terza
10. Trigesima sesta
11. – 12. Contrabassi & Ottava di Contrabassi
13. Voce umana (od d^1)
14. Flauto in ottava bassi
15. Flauto in ottava soprani
16. Flauto in XII
17. Cornetta

preživjela starija glazbala, koje su gdjekad zastupali i sami profesionalni glazbenici. Ovakav stav o orguljama u Dalmaciji izražavao je 1907., primjerice, i skladatelj Antun Dobronić: „Tehnička konstrukcija ovih drevnih orgulja u opće je loša i manjkava. (…) Dok ova stara glazbala ne izmjenimo sa modernim i savršenim, dotle mi u Dalmaciji, u pogledu nabožne muzike, ne ćemo nikad a ma ni za dlaku napred kročiti.“ Citirano prema: E. Armano 2006, 397.

[63] Godine 1971. orgulje je restaurirao Ivan Faulend-Heferer. Opširnije o tome u: I. Faulend--Heferer 1973.

[64] E. Armano 2006, 306–308.

Pedal (opseg: C/E – g [17 tipaka/11 tonova; 17. tipka je tzv. „bubanj“ – tal. *tamburo*[65]]):

18. Tromboncini bassi
19. Tromboncini soprani
20. Trombe reali (ped.)

Spojevi: *Terza mano* (superoktavni spoj, dograđen u 19. stoljeću)

Kolektivi: *Tiratutti*

Slika 5

Nakićeve orgulje iz 1762. u Šibeniku, samostanska crkva sv. Frane (Conv.)

Kako je već spomenuto, iznimku od tipične pripadnosti talijanskomu orguljarstvu među instrumentima u priobalnoj Hrvatskoj predstavljaju nekadašnje

[65] Uključuje tipke A, B, H, cis, dis, fis.

Kliševićeve orgulje, građene potkraj 18. stoljeću za korčulansku katedralu sv. Marka.[66] Ovaj dvomanualni instrument nažalost nije sačuvan.[67] Postojeća dokumentacija pokazuje da su orgulje posjedovale dvadesetak zvučnih registara. Osobito je zanimljiv njihov tehnički i fonički ustroj, budući da su bile izgrađene kombiniranjem različitih škola gradnje; zračnice su bile izgrađene po njemačkim omjerima, miksture (*fourniture*) po francuskim menzurama, dok su ostale karakteristike bile tipično talijanske:

I. manual

1. Tromboncini bassi
2. Tromboncini soprani
3. Principali bassi
4. Principali soprani
5. Secondo principali soprani
6. Ottava bassi
7. Ottava soprani
8. Flauto in quinta bassi
9. Flauto in quinta soprani
10. Dopietta
11. Cornetta
12. Cembalo di tre ordini tubi
13. Fornitura di quatro ordini di tubi

II. manual

14. Principale bassi
15. Principale soprani
16. Voce umana
17. Prestant bassi
18. Prestant soprani
19. Flauto traverso soprani
20. Flauto in ottava soprani

[66] Ugovor o gradnji novih orgulja s korčulanskom je komunom sklopljen 15. svibnja 1787. Usp. M. Demović 1989, 38.

[67] Orgulje su potkraj 18. stoljeća stradale izgorjevši od udara groma, a nove je 1800. sagradio G. Moscatelli, domaći majstor koji se o Kliševićevu radu prethodno bio negativno izrazio. Usp. Nav. dj., 39.

Pedal

Contrabassi

Tromboncini

Tamburo

Do danas nažalost nisu sačuvane niti orgulje koje su nabavljene za franjevačku samostansku crkvu u Sinju.[68] Najstarije vijesti o sinjskim orguljama potječu iz 1729., kada „bih učignien Organ u ovoj Czarqui".[69] I te orgulje – slično kao instrument u crkvi franjevaca na otočiću Visovcu, iz 1771., ili pak onaj F. Daccija st. u nekadašnjoj skradinskoj katedrali[70] iz 1776. – imaju tipičnu talijansku dispoziciju. Fonički ustroj sačuvan je u jednomu spisu iz samostanskog arhiva:

Manual

1. – 2. Principali [bassi e soprani]

3. Ottava dei principali

4. – 10. Altri N^{o} [vjerojatno članovi potpuna *ripiena*: Quintadecima – Decima nona – Vigesima seconda – Vigesima sesta – Vigesima nona – Trigesima terza – Trigesima sesta]

11. Voce umana

12. – 14. Flauti [vjerojatno Flauto in ottava bassi i Flauto in ottava soprani te Flauto in XII]

15. Cornetta

16. Tromboncini soprani

17. Tromboncini bassi

Pedal

18. Trombon C

19. Contrabassi

20. Ottava di Contrabassi

21. XII di Contrabassi

22. Tamburo

[68] Moguće je da su ove orgulje za Svetište Gospe Sinjske nabavljeno i kao već rabljeno glazbalo.

[69] J. A. Soldo 2011, 328.

[70] Stare sinjske orgulje po iznesenoj dispoziciji u cijelosti odgovaraju onoj Daccijeva glazbala u Skradinu. Usp. E. Armano 2006, 440 i 441.

Navedene tri dispozicije pokazuju sliku raspoloživoga orguljskog instrumentarija na području južne Hrvatske u 18. stoljeću: u dvama slučajevima riječ je o glazbalima u samostanskim crkvama (Šibenik i Sinj), dok se u trećemu primjeru (Korčula) radi o katedralnomu instrumentu. Po prikazu foničke dispozicije, spomenuta se glazbala mogu smatrati velikim orguljama (tzv. tip „C“[71]), dok su one manje[72] redovito posjedovale i skromniji broj registara.[73] Ipak, na taj način zvukovna slika glazbala od slučaja do slučaja – osim po dojmu voluminoznosti zvuka – i nije bitnije varirala, a ukoliko su orguljske svirale bile optimalno menzurirane, izostanak najviših članova principalove piramide posljedično i nije trebao ostavljati upadljiv dojam nedostatka zvukovnoga sjaja (tzv. „miksturne krune“).

Kao što je broj sačuvanih orgulja iz 18. stoljeća veći u odnosu na one iz prethodnoga razdoblja, izdašnija su i svjedočanstva o orguljašima koji su na njima svirali. Također, iz ovoga vremena daleko je veći i broj sačuvanih orguljskih muzikalija[74] kojih usporedba pokazuje stanovitu stilsku i tehničku ujednačenost u kontinentalnomu i priobalnomu dijelu Hrvatske.[75] Što se tiče orguljaša, načelno se može reći da su potjecali iz dvaju miljea – crkvenoga i svjetovnoga. Po svemu sudeći, njihova sviračka služba nije bila zasebna djelatnost. Naime, kao što su svjetovni svećenici odnosno redovnici orguljašku aktivnost obavljali u sklopu nekolicine drugih zaduženja što su im se dodjeljivala ili sui m pripadala kao službenicima Crkve, sličnu praksu – u okvirima svojega djelokruga – gajili su i svjetovnjaci.[76]

Sagledavajući fakturu orguljskih skladbi koje su ovi glazbenici reproducirali, razvidno je da njihovo sviračko umijeće nije iziskivalo osobito visok stupanj tehnike: pojedini, tek rijetko bravurozni elementi prisutni su sporadično. U slučaju orguljaša splitske stolne crkve M. Grgić njihovu umješnost opisuje sljedećim riječima: „Stvarne sposobnosti i domete nekolicine poznatih orguljaša iz XVIII. stoljeća nije moguće ni približno ocijeniti. Dnevnog tiska u to doba u Splitu nije bilo da bi se temeljem

[71] O tri tipa veličina Nakićevih orgulja vidi u: E. Armano 1998, 22.
[72] Usp. E. Armano 2006, 452 (orgulje u samostanskoj crkvi na Visovcu).
[73] Kod njih su u prvomu redu izostavljani redovi visokih alikvota i jezičnjaci.
[74] Usp. T. Čunko 2005; E. Stipčević 2011, 79.
[75] Usp. *Baročna in klasicistična orgelska glasba…*; *Iz hrvatskih glazbenih arhiva*; *Orgelske skladbe*; *Orguljska baština grada Korčule…*; *Skladbe starih hrvatskih skladatelja 18. stoljeća…*
[76] Usp. N. M. Roščić 1990, 13–37.

izvješća mogla utvrditi razina njihova muziciranja. Arhivski su nalazi skromni, a sačuvane muzikalije ničim ne pokazuju da je tada nastupilo razdoblje procvata. Do nas su se sačuvale samo tri Bajamontijeve [jednostavačne] sonate za orgulje, koje jedva mogu dočarati zahtjeve što su se nametali onovremenim orguljašima. Kada su Splićani stupili na kapelnički položaj ništa se bitnije nije dogodilo na polju orguljske reprodukcije. Treba pretpostaviti da su bili sposobni obnašati orguljaške poslove, ali su ih nerado prihvaćali, jer su bili zauzeti složenijim kapelničkim dužnostima. S izuzetkom Galassa, za Bajamontija, Albertija i Jeličića sviranje orgulja bio je nestalan posao, ograničenog dometa. Ni jedan od navedenih kapelnika na naslovnim stranicama svojih djela nikada nije bilježio orguljaški titul. Nisu to činili ni prepisivači njihovih radova, za koje pretpostavljamo da su morali biti naročito obzirni prilikom bilježenja titula do kojih se u ono doba dosta držalo."[77] Ovu tvrdnju potkrjepljuju i zapisi na nekim naslovnicama orguljskih zbirki (svojevrsnih antologija), primjerice onih što su pripadale franjevcima orguljašima iz Dubrovnika, koji su na svoje notne priručnike često bilježili napomenu „per uso semplice". Svakako, ono što ostaje neupitno jest činjenica da je namjena ovih djela bila liturgijska, a ne koncertantna.[78]

Od poznatih orguljaških imena 18. stoljeća s područja Dalmacije i Dubrovnika moglo bi se navesti nekolicinu glazbenika koji su – kako je već rečeno, u širim okvirima svoje glazbeničke struke – djelovali još i kao kapelnici, učitelji pjevanja i glazbene teorije, a nisu im (ako je suditi prema slučaju sa splitskom katedralom) bili strani niti povremeni, manji orguljarski zahvati.[79]

U Splitu u katedrali[80] tako su značajna udjela u orguljaštvu imali Benedikt (Benedetto) Pellizzari[81] (? – 1789.), Angelo Bonifacij[82] (1741. – 1813.), Julije (Giulio)

[77] M. Grgić 1997, 67.
[78] U splitskoj katedrali u i devetnaestomu se stoljeću – a za vjerovati je da to nije bio izoliran slučaj – nastavio negativan trend u kvaliteti orguljanja: „Za razliku od ranijih razdoblja u kojima se nastojala očuvati osobna podjela kapelničkih i orguljaških poslova, na kraju trećeg desetljeća XIX. stoljeća jedna je osoba sjedinila obje službe. Time je nanesen težak udarac razvitku orguljaštva. Orgulje su i dalje zadržale dominantnu ulogu u obrednim funkcijama, što nije bitno utjecalo na poboljšanje statusa orguljaša. Stječe se dojam da su se u očima suvremenika tek malo izdizali iznad razine prostih svirača." Nav. dj., 111.
[79] Usp. Nav. dj., 38.
[80] O orguljašima u samostanskoj crkvi konventualaca Sv. Frane na Obali vidi u: N. M. Roščić 1990, 13–37.
[81] Usp. M. Grgić 1997, 33–38.
[82] Usp. Nav. dj., 39 i 40.

Bajamonti[83] (1744. – 1800.), Ante (Antonio) Alberti (1757. – 1804.); u samostanu u Sinju fra Petar Knežević[84] (1702. – 1768.), fra Jeronim Šitić[85] (1737. – 1817.); u Dubrovniku Michael Bonomo[86] (1693. – 1769.), Johannes Brisgich[87] (? – 1802.), Marino Santoro[88] (1754. – 1823.), Toma (Tomaso) Resti[89] (? – 1830.), dok je u Makarskoj bio aktivan netko od tamošnjih samostanaca – primjerice fra Paškal Jukić[90] (1748. – 1806.).[91]

[83] Usp. Nav. dj., 58–63.
[84] Usp. J. A. Soldo 2011, 329.
[85] Usp. Nav. dj., 329.
[86] Usp. M. Demović 1989, 49 i 50.
[87] Usp. Nav. dj., 50.
[88] Usp. Nav. dj., 51.
[89] Usp. Nav. dj., 51.
[90] Usp. M. Jankov 2013, 181.
[91] Popis orguljaša šibenske biskupije dostupan je na internetskoj stranici: http://organum.hr/index.php/orguljasi/ (pristup dana 20. kolovoza 2014.)

4. Franjevački samostan i crkva Male braće u Dubrovniku

Franjevački samostan i crkva sv. Frana smješteni su unutar dubrovačke povijesne jezgre – između glavne gradske ulice, Straduna ili Place, i tvrđave Minčete, nedaleko od vrata od Pila.[92] Općenito se smatra da su franjevci tu nastanjeni od godine 1317., dok se njihov raniji samostan, onaj sv. Tome, nalazio izvan gradskih zidina. U samostanu Male braće djeluje nekoliko važnih ustanova: od njegova osnutka do danas tu se nalazi važna ljekarna, jedna od najstarijih u Europi, dok drugu cjelinu predstavlja samostanska knjižnica (sl. 7) s arhivom (sl. 8). Nažalost, poslije potresa 6. travnja 1667. u kojemu je Dubrovnik doživio prvo katastrofalno uništenje, „neprijatelj požar" – kako će se u jednomu napisu izraziti samostanski ljetopisac i knjižničar fra Vital Andrijašević (1675. – 1734.) – uništio je fond koji je brižno prikupljan još od godina utemeljenja samostana. Po restauraciji svojega sjedišta i biblioteke franjevci su zbirku knjiga uspjeli revitalizirati novim vrijednim jedinicama; danas se tu čuva preko 200 inkunabula, dio fonda koji broji više od 70 000 tiskanih knjiga i oko 20 000 drugih rukopisa. Srećom, razoru potresa uspjelo je izmaći nekoliko važnih dijelova samostanskoga kompleksa – romaničko--gotički i drugi, gotički, klaustar, kasnogotički portal, sakristija te donji dio zvonika; iako je crkva obnovljena u baroknomu stilu, nije uspjela doseći sjaj što ga je posjedovala u vremenu prije „velike trešnje".

Uz većinu crkvenoga inventara (21 oltar te brojne druge vrijedne umjetnine), u potresu su bile stradale i stare orgulje. Godine 1689. Veronežanin Carlo de Beni, predstavnik venecijanske orguljarske škole, pozvan je da za franjevačku crkvu izgradi dvoje nove orgulje – „et duo Organa parvum et grande, constructa fuerunt".[93] Ova glazbala danas više ne postoje, no, srećom se uspjelo sačuvati monumentalno kućište većega glazbala, djelo „majstora visokoga kiparskog znanja, najvjerojatnije iz talijanskoga kulturnog kruga, iz sredine u kojoj je barokna umjetnost već u punom zamahu"[94] – zasigurno jedno od najljepših u Hrvatskoj. Nije poznata dispozicija velikih Benijevih orgulja. Ipak, za pretpostaviti je da su mogle biti izgrađene u

[92] O samostanu Male braće opširnije u: J. V. Velnić 1985. Brojni podaci dostupni su i na: http://malabraca.wix.com/malabraca (pristup dana 14. kolovoza 2014.).
[93] Usp. S. Tuksar 1991, 382. Dokument je dostupan na internetskoj stranici: http://www.croatianhistory.net/etf/tuksar.pdf (pristup dana 4. kolovoza 2014.).
[94] J. Meder 1992, 35.

talijanskomu (najvjerojatnije venecijanskomu) stilu, sa svim karakterističnim registrima, mekim i specifičnim zvukovljem istovjetnih talijanskih glazbala. U kućište Benijevih orgulja drugi je mletački orguljar, Pietro Bazzani, 1882. ugradio svoj instrument; poslije njega, 1890., šleska tvrtka *Gebrüder Rieger* intervenira i pregrađuje orgulje dajući im njihov današnji izgled. Posljednje je zahvate i proširenja na njima 1935. izveo ljubljanski graditelj Franc Jenko: danas je to instrument uglavnom njemačkih, romantičkih karakteristika sa 39 svirnih (30 zvučećih) registara razdijeljenih na tri manuala i pedal.

Slika br. 6
Pogled sa Straduna na crkvu samostana Male Braće

Slika br. 7
Knjižnica samostana Male Braće

4.1. Glazbeni arhiv Samostana

Vrijedan glazbeni arhiv Samostana Male braće posjeduje zbirku muzikalija s više od 6 830 signaturnih jedinica te po svojemu sadržaju predstavlja jedan od značajnih fondova te vrste u ovom dijelu Europe, a najveći u Hrvatskoj.[95] Godine 1977. Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu započeo je s evidencijom ranoga rukopisnog fonda muzikalija.[96] U sklopu međunarodnoga projekta Répertoire International des Sources Musicales (RISM) za Hrvatsku (projekt Međunarodnoga muzikološkog društva koji je pod patronatom UNESCO-a), obrađena su glazbena djela nastala do godine 1820. Obradu fonda 1980. preuzeo je Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU. Do sada su identificirana djela 1811 skladatelja, od kojih je 240 domaćih. Katalogizirano je oko 7 500 kompozicija (rukopisnih ili tiskanih). Pored samostanskih glazbenih materijala te 320 tiskanih unikata tamo se čuvaju i muzikalije iz nekih drugih franjevačkih samostana (npr. Lopud, Badija, Daksa), crkava (npr. iz dubrovačke katedrale Uznesenja Marijina) ili pak onih iz kućnih zbirki istaknutih Dubrovčana od kojih je velik dio prikupljen sredinom 19. stoljeća. Sam je Glazbeni arhiv najbogatije zbirno mjesto notne glazbene dokumentacije dubrovačke kulturne sredine starijih razdoblja u cjelini.

Samostan je posebno značajan za povijest i kulturu grada Dubrovnika pa stoga i ne čudi da je u posjedu bogatih umjetnina, knjižne i kulturnospomeničke baštine. U svojoj dugovjekoj i burnoj povijesti, samostan je najveći udarac zadobio za vrijeme tragičnoga potresa, 6. travnja 1667., a osobito u velikomu požaru nakon njega koji se iz susjednih kuća proširio na crkvu i na jedno samostansko krilo (tu su bili pohranjeni bogata biblioteka i arhiv, uslijed čega je sve izgorjelo). Tako i sav materijal koji se danas čuva u samostanu potječe iz razdoblja nakon potresa.

[95] Usp. www.dizbi/hazu.hr →Odsjek za povijest hrvatske glazbe → Inventarne knjige → Dubrovnik, Samostan Male braće (pristup dana 7. rujna 2014.). Također i V. Katalinić 1985; S. Tuksar 1985.

[96] Ranija popisivanja inventara i katalogizacije muzikalija u samostanskomu arhivu vršili su fra I. E. Kuzmić (1807. – 1880.) i F. J. Badini (? – ?), u 19., te A. Vidaković (1914. – 1964.) u 20. stoljeću. Usp. B. Antić 1965, 241.

Slika br. 8
Glazbeni arhiv samostana Male Braće

4.2. Obrađene orguljske muzikalije

Transkribirane orguljske skladbe[97] iz Samostana Male braće potječu uglavnom iz druge polovine i s kraja 18., odnosno početka 19. stoljeća. Ove kompozicije nalaze se grupirane u nekolicini rukopisnih orguljskih priručnika koji su pripadali (samostanskim?) sviračima.

Među njima su primjerice:

– Ignazio di Ponta (sign. zbirke: 52/1480 – „Raccolta di / Diverse Sonate / Per Organo / Per Semplice uso del Padre Ignazio di Ponta, Minor Osservante, dell' Anno 1816.“, sl. 9);[98]

– Bonaventura D' Adrianopoli (sign. zbirke: 52/1482 – „Pastorali di Diversi / Maestri / Per uso di Fra Bonaventur D' Adrianopoli / 1798“, sl. 10);
– Vladislavo d' Ombla[99] (sign. zbirke: 52/1483 – „Suonate / Diverse / All' uso di F. Vladislavo d' Ombla / Minorita“, sl. 11);[100]

---

[97] Izbor transkribiranih djela koja sam predstavio na koncertu 20. lipnja 2011. u Zagrebu u prilogu. V. str. 55 i 56.

[98] Osim za orgulje solo, ova zbirka sadrži i neke skladbe za fortepiano. Na naslovnici kao su autori običnom olovkom naknadno upisani Spergher i Pleyel.
Johannes (Johann) Matthias Sperger (češ. Jan Matyáš Sperger; 1750. – 1812.) bio je njemački klasicistički skladatelj i jedan od vodećih kontrabasista svojega vremena. Učenik orguljaša Franza Antona Beckera. Sperger se isticao svojim koncertantnim umijećem, dok je kao skladatelj pokazivao profinjen smisao za orkestarciju. Autor je preko četrdeset simfonija, znatna broja instrumentalnih koncerata (među kojima preko osamnaest namijenjenih kontrabasu), sonata, ronda, plesova, kantata, djela za zbor i dr. Usp.
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26392?q=Sperger&search=quick&pos=1&_start=1#firsthi (pristup dana 8. rujna 2014.)
Ignace Joseph (Ignaz Josef) Pleyel (1757. – 1831.) bio je naturalizirani francuski skladatelj, glazbeni publicist i graditelj glasovira austrijskoga podrijetla. Po svršetku glazbenoga školovanja (u Beču je radio s J. B. Vanhalom, a Eisenstadtu s J. Haydnom) i nakon višegodišnjega boravka u Italiji, godine 1784. zaposlio se u Strasbourgu kao kapelnik tamošnje stolne crkve. Na instrumentalnomu području ostvario je preko 70 simfonija, koncerte (za klavir, violu i violončelo), serenade, gudačka trija, više od 60 gudačkih kvarteta, komornu glazbu za različite gudačke i puhačke ansamble, sonate te kompozicije za klavir i harfu solo. Autor je i dviju opera, baletnih pantomima, domoljubnih kompozicija, glasovirskih škola i dr. Tijekom života skladateljeva glazba je u europskim i sjevernoameričkim zemljama, poglavito zbog tehničke dostupnosti i utemeljenosti, inventivnosti i znalačkoga prilagođavanja ukusima široke publike, doživjela znatnu popularnost.
Usp. http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48728 (pristup dana 8. rujna 2014.)

[99] Ovaj se orguljaš u drugim izvorima iz Dubrovnika spominje kao Vladislavo Sciscich (Šišić) ab Ombla ili ab Umbla, dakle iz Rijeke Dubrovačke.

[100] Na naslovnici su kao autori običnom olovkom naknadno upisani Brunetti i Ferroci (Giuseppe Ferroci [? – ?]).

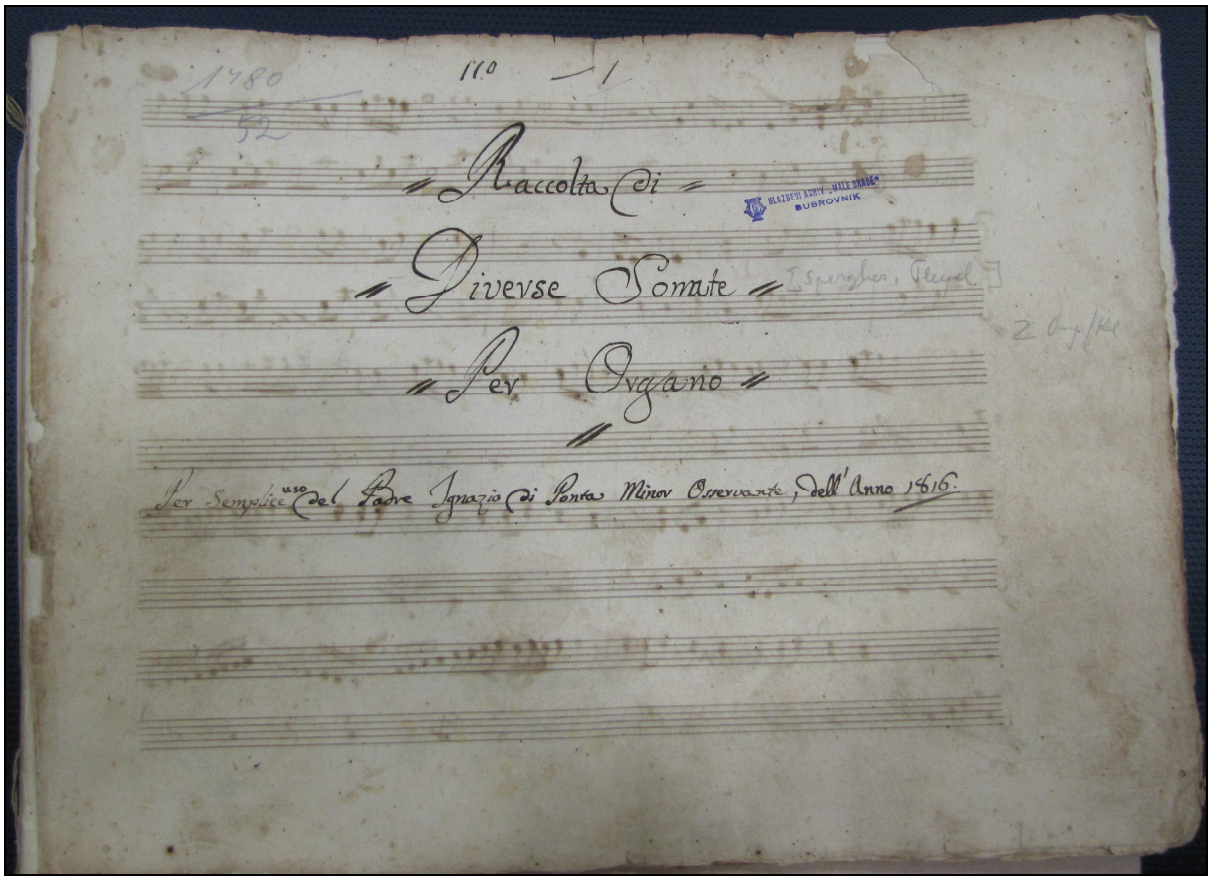
– Angelo Ivanovich (sign. zbirke: 52/1485 – „Sonate varie / ad uso Semplice di Frat. Angelo Ivanovich“, sl. 12).[101]

Stilski, ovi radovi počivaju na kasnobaroknomu diskursu prožetu ranoklasičkim elementima: barok se poglavito očituje u prisustvu dvodijelnosti, uporabi sekventne gradnje kao i tipičnim izmjenama različitih registracijskih grupa (bilo da su u pitanju izmjene *tutti – soli*, ili pak efektne igre između nekoliko kontrastirajućih zvukovnih ploha /br. 1/): također, duh baroka prisutan je u samim zastupljenim formama koje su karakteristične za to razdoblje (sonata, *elevazione, concerto*, *toccata*, *postcommunio*, *offertorio* i sl.). Naprotiv, druga polovina stoljeća u ovim se skladbama, kada je u pitanju naslov djela, reflektira nazivima koji pripadaju sferi apsolutne glazbe (*adaggio*, *allegro*, *introduzione* i sl.). Pretklasicistički idiom potvrđuju i neke druge karakteristične odlike: pravilnost fraza /br. 5, br. 12, br. 14/, fizionomija glavnih tema, tipiziran harmonijski tijek, plan i izbor akorada, primjena homofonoga sloga s tek mjestimičnom suzdržanom polifonizacijom /br. 14/, specifične figuracije u lijevoj ruci kao pratnji (na način tzv. *albertinskoga basa* /br. 20/); postbaroknoj stilistici pripada svakako i propisana ornamentika (kratki predudari, trileri, *schleiferi* i *gruppetto*) – kojih je svrha potenciranje ritmičnosti /br. 20/ ili pak melodijskoga proširenja /br. 7/. U pojedinim se brzim stavcima naziru osnovni oblik i značajke budućega klasičnoga sonatnog *allegra* /br. 7, br. 12/, s obzirom da sadrže sve karakteristične elemente sonate: dvije kontrastno postavljene teme u odnosu T – D (s eventualnim uvodom na početku /br. 12/), povezane kratkim modulirajućim mostom /br. 7/. Iza takve sažete ekspozicije, koja je zaključena *codettom* (po opsegu često identičnoj *codi* na samome kraju /br. 7/), često slijedi nevelika provedba iza koje nastupa repriza obiju tema u osnovnome tonalitetu /br. 7, 14/ te završna *coda*. Još jedna od kvaliteta koja se nazire u motivici i melodici ovih skladbi jest i neupitan folklorni prizvuk /br. 6, 14, 21/ koji na poseban način doprinosi njihovoj dopadljivosti.

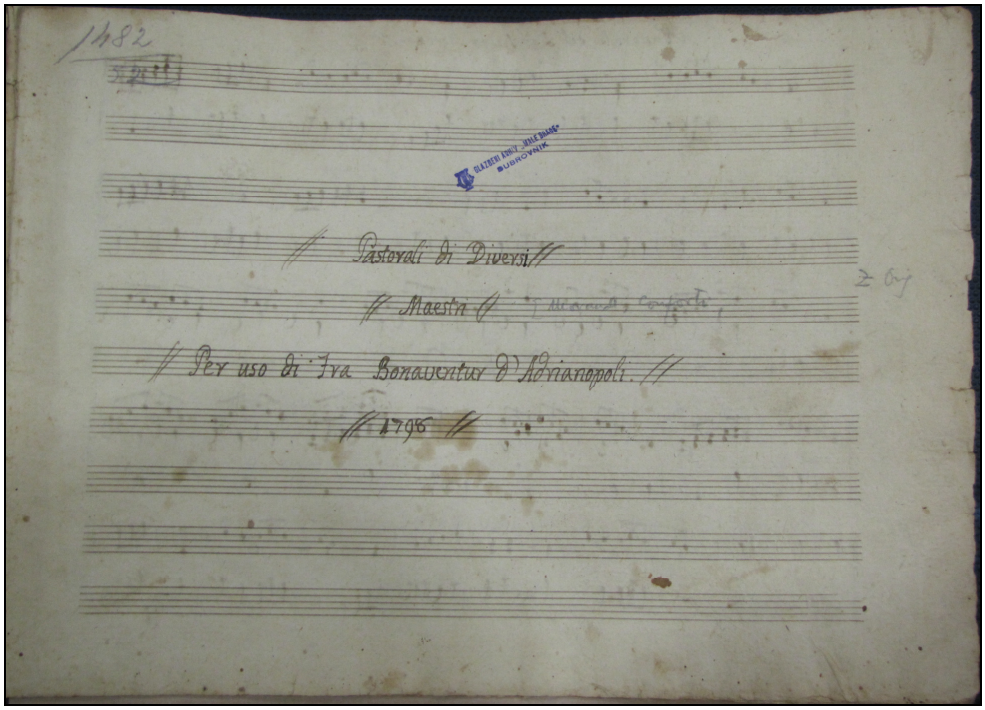
Moguce je da se radi o tal. skladatelju Giovanniju (Giovanu) Gualbertu Brunettiju (1706. – 1787.), kapelniku katedrale u Pisi, poznatomu uglavno po glazbenim djelima crkvene namjene. Osim toga, Brunetti je skladao i prigodne kantate te tri opere.
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04177pg1?q=Giovanni+Gualberto+Brunetti&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (pristup dana 8. rujna 2014.)

[101] Na naslovnici su kao autori običnom olovkom naknadno upisani Biaggiotti ([Luca?] Biagiotti [? – ?] i Rastelli (? [? – ?]).

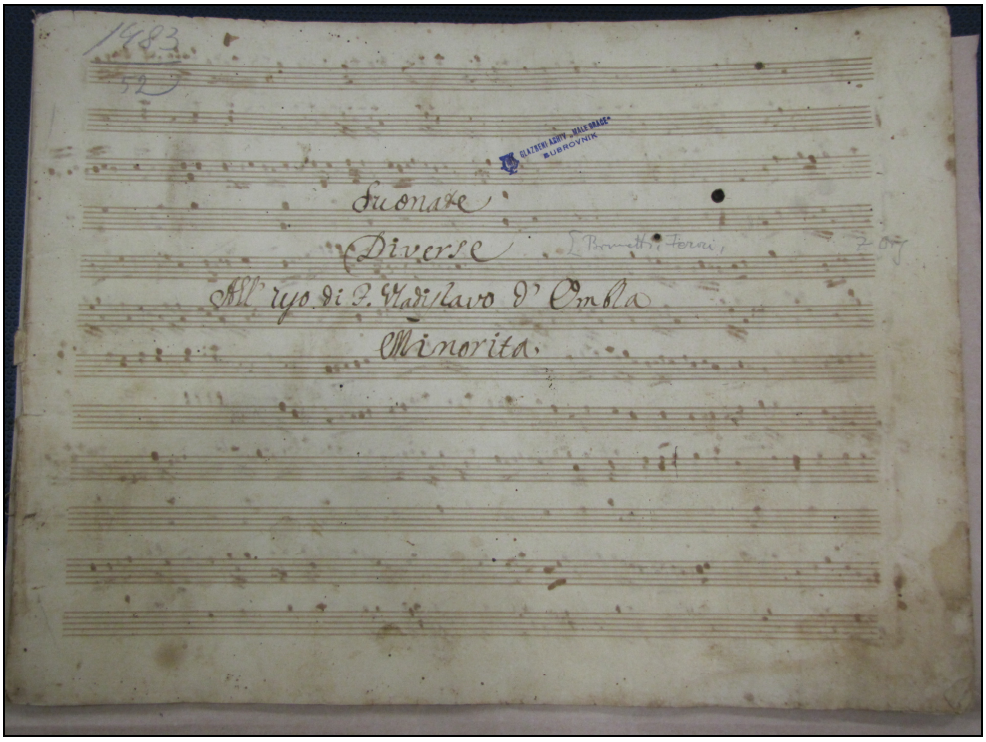
Mada glavnina kompozicija odiše talijanskim orguljskim manirizmom, u pojedinim se djelima naziru obilježja koja bi se mogla naći u istovrsnoj literaturi iz Austrije /br. 7/ ili Češke /br. 9/. Nadalje, važno je navesti i kako se upravo u nekim od ovih skladbi možda po prvi put u orguljskoj (uvjetno rečeno i klavirskoj, odnosno čembalističkoj) literaturi koja se rabila u hrvatskim crkvama eksplicitno javljaju određeni glazbenotehnički elementi, primjerice križanje ruku /br. 16/, dinamika koncipirana na način jeke /br. 18/, uporaba povećanoga sekstakorda /br. 12/, sviranje recitativnih stavaka /br. 8/, ili pak same vrste koje su kao takve bile *novum* u domaćoj sredini (koncert /br. 1/ i *toccata* /br. 21/).



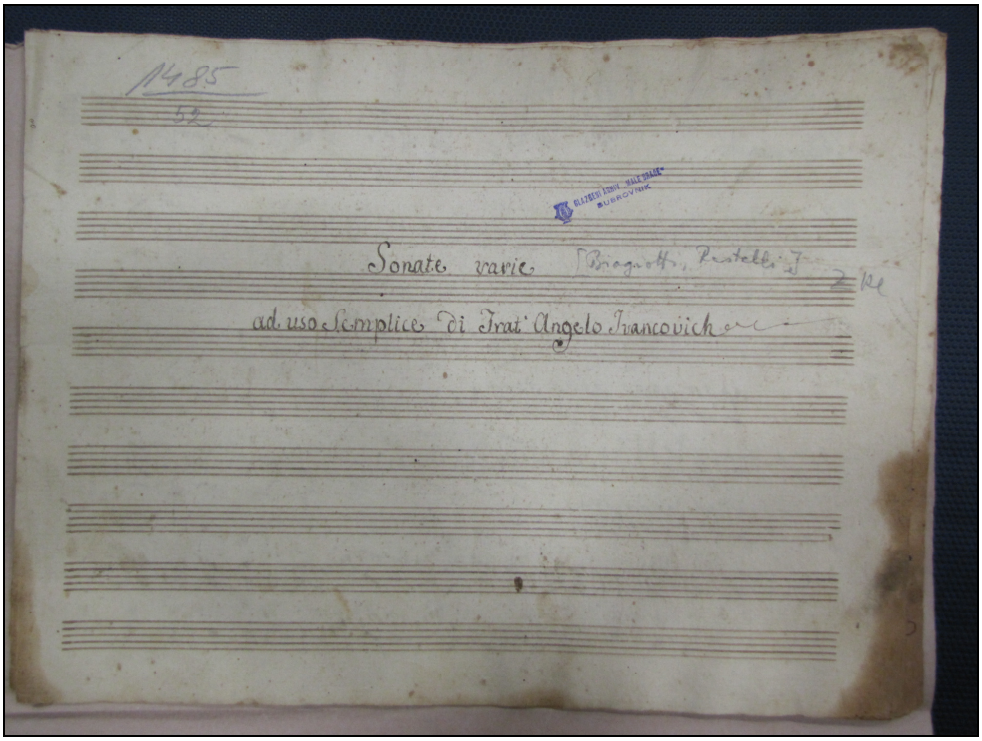
Slika br. 9
Faksimil naslovnice zbirke Raccolta di Diverse Sonate Per Organo...



Slika br. 10
Faksimil naslovnice zbirke Pastorali di Diversi Maestri…



Slika br. 11
Faksimil naslovnice zbirke Suonate Diverse…



Slika br. 12
Faksimil naslovnice zbirke Sonate varie…

4.2.1. Problematika transkripcije

Kako je već spomenuto, skladbe priložene ovomu radu transkribirane su prvenstveno iz praktičnih razloga – za potrebe suvremenih izvođača. Sve intervencije u notni tekst svedene su na najmanju moguću razinu, a usporedba s originalnim zapisima na najbolji će način otkriti i opravdati potrebu, razloge i opseg mogućih odstupanja od izvornika. Budući da je današnja sviračka praksa uglavnom napustila uporabu starih ključeva, u transkripcijama je dosljedno provedeno korištenje suvremenih ključeva. Nadalje, logika i jasnoća iščitavanja notnoga teksta nalagala je i dosljedno ispisivanje svih abrevijatura, nekada uobičajenih u glazbenoj notografiji (skraćenice u tekstu uglavnom su zadržane). Također, sve nedvojbene greške koje su se potkrale prepisivačima ovih skladbi ispravljene su bez posebnih označavanja upitnih mjesta.[102]

4.2.2. Pitanje stila i suvremenoga pristupa izvođenju

Jedna od osnovnih zadanosti sviranja djela za orgulje počiva na problematici uporabe adekvatnih registracijskih kombinacija – dakle na praktičnu rješenju kolorističke okosnice partiture koja se interpretira na (najčešće novi[ji]m) glazbalima. U tomu smislu i koncepcija suvremenoga pristupa u izvedbi starijih talijanskih orguljskih skladbi zahtijeva dobru povijesnu i umjetničku obaviještenost – jednako kao i dobro poznavanje zvučnosti starih registara koji se kod modernih glazbala imaju zamijeniti što sličnijim bojama.

Pravilan odabir registracije orguljskih skladbi iz 17. i 18. stoljeća nerijetko je sugeriran već samom vrstom kompozicije, dok iznimnu pomoć u rješenju ove problematike nude i brojna autentična svjedočanstva – primjerice registracijske upute koje su se pred nekoliko stoljeća nalazile tiskane u predgovorima orguljskih zbirki ili su pak bile istaknute na kućištima nekih talijanskih orgulja. Na taj je način sam skladatelj (često i vrstan orguljaš), odnosno orguljar (najupućeniji u osobitosti i mogućnosti svojega instrumenta), sviračima osiguravao znatnu pomoć u izvedbama tipične literature. Ipak, iako su ovakve „upute“ pokazivale stanovit rubricizam u

[102] Upravo zbog mogućnosti usporedbe s izvornikom, digitalnoj su verziji ovoga rada pridruženi i faksimili obrađenih skladbi.

pristupu, umjetnička imaginacija vještijih orguljaša pronalazila je načina i za ostvarenje novih, originalnih zvukovih kombinacija.

Sama estetika orguljskoga kolorita pogodna za interpretiranje ovih djela – u skladu s talijanskim osjećajem orguljske muzikalnosti – ni u kom slučaju ne bi smjela pokazivati ikakvu težinu ili glomaznost. Zbog toga nerijetko, pa i ovom prilikom, valja posegnuti za prozračnim i transparentnim bojama, temeljenima na visokim alikvotima – poglavito u pokretljivim i bistrim flautama, zatim i u apartnim spojevima 8' registara s visokim redovima alikvotnoga niza, ili pak u baršunastim i nikada pregustim *ripienima*.[103]

Kod adaptacije starih orguljskih djela na suvremenim glazbalima,[104] tako je – imajući u vidu osnovne povijesne i stilske zadanosti te prokušane zvukovne

[103] O interpretacijskim sugestijama za izvedbu orguljskih skladbi iz Korčule vidi u: *Orguljska baština grada Korčule*..., 25–31.

[104] Ovdje donosim dispoziciju recentnoga instrumenta na kojemu sam prvi put koncertno predstavio skladbe iz Dubrovnika (orgulje Op. 377, Eisenbarth Orgelbau Gmbh, Passau, Njemačka [2009.], Zagreb, Župna crkva Bezgrješnoga Srca Marijina na Jordanovcu).
Dispozicija je orgulja sljedeća:
I. manual (Hauptwerk [C – a^3]):
1. Bordun 16'
2. Principal 8'
3. Octave 4'
4. Octave 2'
5. Mixtur 5f $1^{1/3}$'
6. Trompete 8'
7. Hohlflöte 8'
8. Gemshorn 8'
9. Koppelflöte 4'
10. II/I
11. I/Ped
12. II/Ped
Pedal (C – f^1)
13. Subbass 16'
14. Gedeckt 8'
15. Octavbass 8'
16. Choralbass 4'
17. Posaune 16'
II. manual (Schwellwerk [C – a^3])
18. Geigenprincipal 8'
19. Fugara 4'
20. Echo Mixtur
21. Trompete Harmonique 8'
22. Hautbois 8'
23. Tremulant
24. Rohrgedeckt 8'
25. Flöte 4'

kombinacije – potrebno osmisliti rješenja u kojima će, uz spomenutu povijesnu osviještenost, znatnu ulogu u izboru registracijskih kombinacija odigrati i umjetničko poimanje orguljaša – skladateljeva koautora.

Tablica registracijskih kombinacija[105] (pohranjena u Gradskomu muzeju Korčule, sl. 13), koja može biti okvirni smjerokaz u izboru registara kod interpretacije orguljskih skladbi iz 18. stoljeća, pa tako i onih iz dubrovačkoga Samostana Male braće, donosi čak 26 različitih uputa:

1. Ripieno semplice: Principali, Ottava, Quinta decima, Decima nona, Vigesima seconda, Vigesima nona, Trigesima terza, Trigesima sesta, Contrabaſsi;

2. Ripieno misto: Principali, Ottava, Quinta decima, Decima nona, Vigesima seconda, Vigesima nona, Trigesima terza, Trigesima sesta, Voce umana, Flauto in ottava, Flauto in duodecima, Cornetta e Contrabaſsi;

3. Sonata in ripieno all' uso di orchestra: Principali, Ottava, Quinta decima, Decima nona, Vigesima seconda, Vigesima nona, Trigesima terza, Trigesima sesta, Voce umana, Flauto in ottava, Flauto in duodecima, Cornetta, Tromboncini soprani, Tromboncini bassi, Contrabaſsi;

4. Sonata Patetica [Sonata "Elevazione"]: Principali, Voce umana, Contrabaſsi;

5. Sonata Cantabile: Principali, Voce umana, Flauto in ottava, Contrabaſsi;

6.Sonata Cantabile: Principali, Flauto in duodecima, Contrabaſsi;

7. Sonata Andante: Principali, Flauto in ottava, Contrabaſsi;

8. Sonata Allegra: Principali, Flauto in ottava, Contrabaſsi;

9. Sonata Spiritosa: Principali, Flauto in ottava, Flauto in duodecima, Cornetta, Contrabaſsi;

10. Sonata Allegra: Principali, Flauto in ottava, Cornetta, Contrabaſsi;

---

26. Piccolo 2'
27. Quintflöte $2^{2/3}$'
28. Terzflöte
29. Flageolet 1'
30. Salizional 8'
31. Unda maris 8' (od c)

[105] Ove upute vjerojatno su nekada stajale istaknute na kućištu katedralnih orgulja u Korčuli (1800. godine orgulje je za korčulansku stolnu crkvu, nakon uništenja Kliševićeva instrumenta, gradio G. Moscatelli, dok je za one sljedeće, iz 1883., zaslužan J. Bazzani). Iako po svemu sudeći ova tablica potječe iz 19. stoljeća, usporedbom s drugim sličnim kombinacijskim uputama iz 18. stoljeća vidi se koliko je u talijanskoj orguljskoj umjetnosti u vremenu romantizma još bio osjetan utjecaj baroka. Usp. *Orguljska baština grada Korčule…*, 11.; E. Armano 1998, 52–53.

11. Sonata Andante: Principali, Flauto in duodecima, Cornetta, Contrabaſsi;

12. Sonata Spiritosa: Principali, Flauto in ottava, Flauto in duodecima, Quinta decima, Cornetta, Contrabaſsi;

13. Sonata in risposta Flauto e Oboe senza Basso: Principale Soprani, Flauto in duodecima, Tromboncini Soprani;

14. Sonata da Oboe e Fagotto: Principali, Tromboncini Soprani, Tromboncini Baſsi;

15. Sonata Cantabile: Principali, Voce umana, Tromboncini Soprani, Tromboncini Baſsi;

16. Sonata Andante: Principali, Flauto in ottava, Tromboncini Soprani, Tromboncini Baſsi;

17. Sonata d'Arpeggio: Ottava, Flauto in ottava, Tromboncini Soprani, Tromboncini Baſsi;

18. Sonata d'Arpeggio: Flauto in ottava, Tromboncini Soprani, Tromboncini Baſsi;

19. Sonata d'Arpa: Ottava, Tromboncini Soprani, Tromboncini Baſsi

20. Sonata da Traversie: Ottava, Flauto in ottava;

21. Sonata da Flauto: Flauto in ottava solo

22. Sonata d'Arpeggio: Tromboncini Soprani, Tromboncini Baſsi;

23. Sonata all'uso di Marchia Militar: Tutti li Registri con il Tamburo;

24. Sonata da Flauto e Organo: Principali Baſsi, Flauto in ottava;

25. Sonata da Fagotto e Traversie: Principal Basſo, Ottava, Flauto in ottava, Tromboncini Baſsi;

26. Sonata da Flauto a duetto: Flauto in ottava, Flauto in duodecima

Slika 13

Tablica orguljskih registracijskih kombinacija pohranjena u Gradskomu muzeju Korčule

5. Zaključak

Kvalitetu i fizionomiju orguljaštva u primorskomu dijelu zemlje tijekom 18. stoljeća moguće je najpotpunije valorizirati posredstvom onovremenih sačuvanih muzikalija. Mada su se u različitim crkvenim dokumentima (zapisnici, kronike, knjige izdataka i sl.) sačuvale neke informacije o orguljašima, njihovim specifičnim zaduženjima i sl., jedini objektivni uvid u tehničko-umjetničku razinu ovih svirača pružaju nam skladbe koje su oni izvodili (ili čak i skladali, primjerice J. Bajamonti). Sagledavajući dostupna vrela, čini se kako su katedralne, samostanske, pa čak i neke bogatije župne crkve tijekom 18. stoljeća – gotovo na području čitave Hrvatske – njegovale sličan stil orguljanja. Ove skladbe mahom su jednostavne, ispisane na svega nekoliko listova (zapisi redovito rabe dva crtovlja; dionica pedala navedena je tek ponekad u crtovlju lijeve ruke); muzikalno težište tih radova imalo je zadatak poticati pobožnost i meditativnost, ali je nesumnjivo izazvalo dojam neposrednosti, koja je kod slušatelja bez sumnje lučila pažnju i naklonost.[106] Takva je, uostalom, bila moda vremena, čak i u zapadnoeuropskim sredinama gdje su tek malobrojni umjetnici njegovali skladbe poput onih iz opusa J. S. Bacha i njegovih suvremenika. Orgulje 18. stoljeća postale su na neki način glazbalo u „sjeni crkvenoga kora". Ovakva situacija na poseban se način odrazila u našoj sredini, čak i u mjestima gdje je tradicija umjetničke glazbe posjedovala višestoljetno uporište; mjesni (u pravilu gradski) orguljaši svoju su aktivnost realizirali uglavnom prateći zborove i soliste, odnosno manje instrumentalne kapele u katedralnim crkvama. Solistička djela izvodili su u sklopu pojedinih dijelova bogoslužja, na način praktične sinkronizacije obredne radnje.

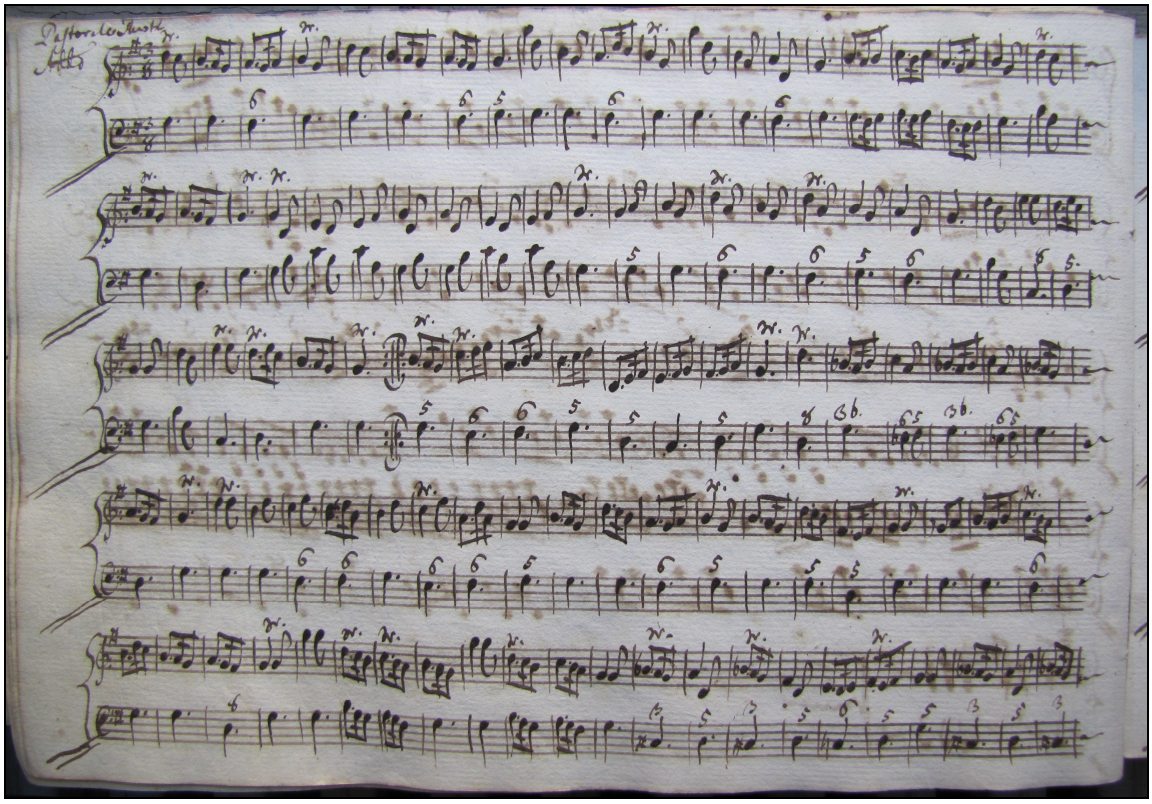
Nije nebitno za spomenuti i činjenicu da su upravo orgulje, nakon stanovitih faza oporavka od negativnih pojava koje su pratile život ovdašnjega stanovništva –

[106] Indikativan je primjer doživljaja zvučnosti ovih skladbi slučaj *Pastorale* (u G-duru), pohranjene u Arhivu franjevačkoga samostana u Makarskoj (bez sign., sl. 14), koja se iz sfere orguljske literature pretočila u onu pučkoga crkvenog pjevanja. Njezina melodičnost očito je utjecala na dobru prihvaćenost među pučkim društvenim slojevima, budući da se, na različite tekstove (*Ovoga vrimena*; *Svanu nam čestite milosti zora*; *Stipan jur blaženi*), s manjim ili većim melodijskim ili tekstualnim izmjenama, izvodi kao narodna božićna popijevka na širemu dalmatinskom prostoru (u priobalju i u unutrašnjosti). Prilog a i b (pučki crkveni napjev iz Solina – *Stipan jur blaženi*; obrada napjeva *Ovoga vrimena* iz Kaštel Staroga) donijeti su u nastavku teksta (v. priloge a i b na str. 45 i 47/. Čini se kako je za taj „prelazak" zaslužan upravo ranije spomenuti fra P. Jukić (1748. – 1806.), makarski orguljaš i autor tekstova navedenih pjesama. Usp. M. Jankov 2013, 181.

primjerice dugotrajnih ratovanja, perioda materijalne oskudice ili pak stradavanja uslijed prirodnih nepogoda (npr. fatalni potres u Dubrovniku) – označavale spremnost društvene zajednice na izdatke u svrhu kategorija što bi se mogle ocijeniti ekskluzivističkima. Naime, orgulje su oduvijek označavale izvjestan luksuz, značile su bogatstvo, još od 757. kada su – po drugi put – stigle na Zapad, kao dar bizantskoga cara Konstantina Kopronima Pipinu Malom, u znak njegove kraljevske časti i dostojanstva. Već tijekom 9. i 10. stoljeća slična glazbala posjedovat će neki od najpoznatijih europskih samostana i crkava. Prve orgulje u hrvatskoj sredini naručivane su kod stranih graditelja istom u 14. stoljeću; do vremena kasnoga baroka i ranoga klasicizma putanja domaćega orguljarstva ipak se kretala uzlaznim smjerom, pa će upravo u 18. stoljeće hrvatska sredina – oplođena poticajima zapadnoeuropske kulture – iznjedriti velikoga majstora don P. Nakića, vodeću figuru europskoga orguljarstva onoga doba. Najzad, na glazbalima koja su u priobalnoj Hrvatskoj ostavili Nakić, njegovi sljedbenici, odnosno dubrovački majstori orguljari, među kojima prvo mjesto pripada V. Kliševiću, izvodila se literatura koja je bila glavnim predmetom ovoga rada.

Transkribirane kompozicije iz Samostana Male braće u Dubrovniku, djela poznatih i anonimnih skladatelja s kraja 18. i početka 19. stoljeća, po cjelokupnoj svojoj fizionomiji pripadaju orguljskoj umjetnosti talijanskih središta. Iako je morfologija sačuvanih orguljskih skladbi iz nekih drugih naših mjesta (Klanjec, Cres, Košljun, Korčula, Split, Omiš, Makarska) usporediva s onima iz Male braće, dubrovačka se orguljska baština bez sumnje odlikuje većom kompleksnošću sloga kao i bogatijim izborom samih formi.

Dok bi se „dubrovačkim“ skladateljima – čija su nam imena u dobroj mjeri i ostala poznata – gdjekad mogla zamjeriti stanovita nedorečenost u artikulaciji glazbenih misli, jednako kao i nedovoljna „iskorištenost“ pojedinih zanimljivih ideja (koje su se bez sumnje mogle/morale bogatije i/ili bolje razraditi), valja imati na umu razinu prosjeka onodobne skladateljske i sviračke prakse, kako kod nas, tako i u bližemu nam okružju. Uostalom, slična orguljska ostvarenja iz 18. stoljeća iz Italije, Austrije ili Češke, po mnogim su svojim karakteristikama usporediva sa skladbama iz Samostana Male braće.

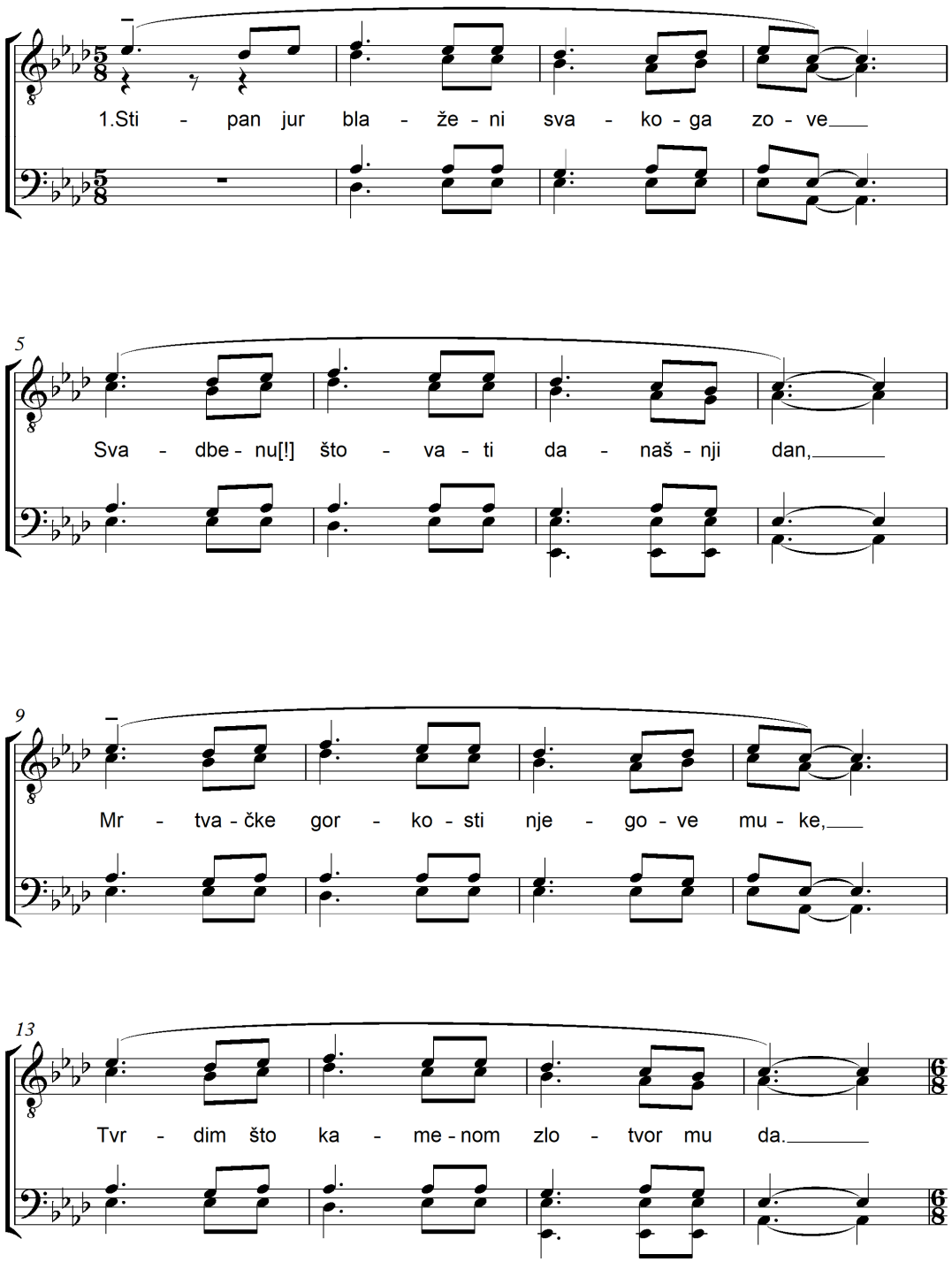
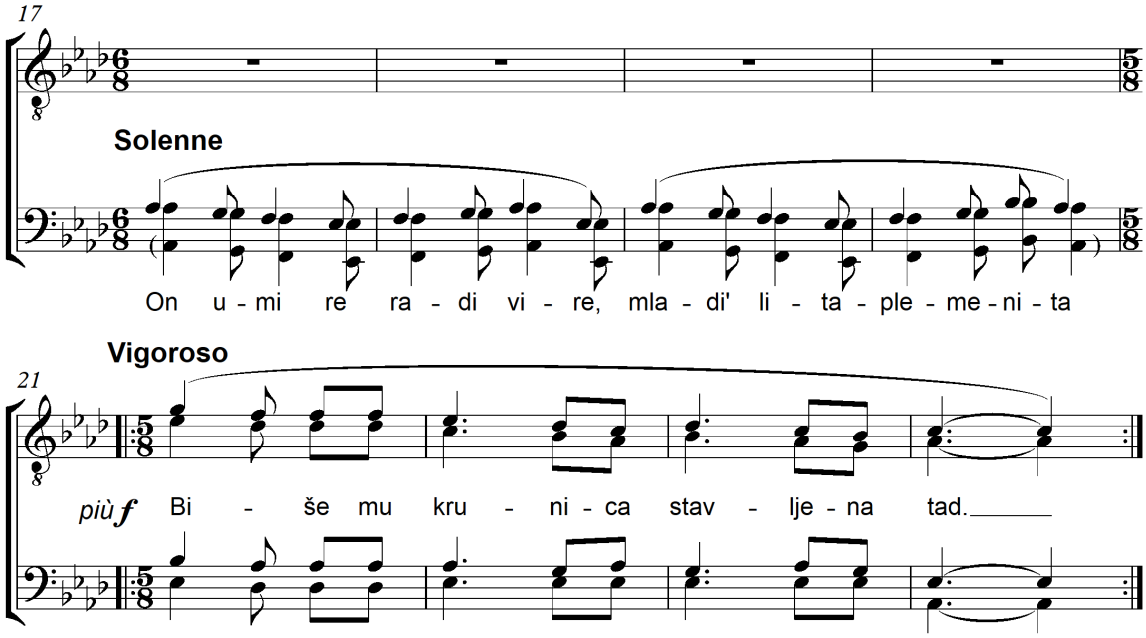
Ono što kod dubrovačkih orguljskih radova kod slušatelja plijeni prvi dojam svakako jest melodijska invencija – svježina jednostavne pijevnosti koja počiva na mješavini baroknoga i klasicističkoga glazbenog sloga (svakako s prevladavajućim dojmom stilistike potonjega idioma). Drugi element u objektivnoj prosudbi obrađenih radova njihova je osnovna namjena, dakle ona liturgijska, a ne koncertantna. U konačnici, dubrovačke orguljske muzikalije dokument su jednoga vremena i sredine koja se sve jasnije kreće u smjeru korjenitih društvenih promjena. Njihovi autori – poznati, jednako kao i oni anonimni – kroz svoja su djela jamačno najbolje predstavili socijalnu i artističku slojevitost koja ih je u mnogočemu definirala. Iako u nastojanju da „jednostavnim sredstvima podaju uvjerljiv izražaj svoje svježe i sretne inspiracije … iz njih izbija njihov vedri i naivni talent“[107], svojim su djelom svakako značajno obogatili našu prošlost i glazbenu kulturu, napose orguljsku umjetnost.

Slika 14

Faksimil Pastorale… *(Arhiv franjevačkoga samostana u Makarskoj, bez sign.)*

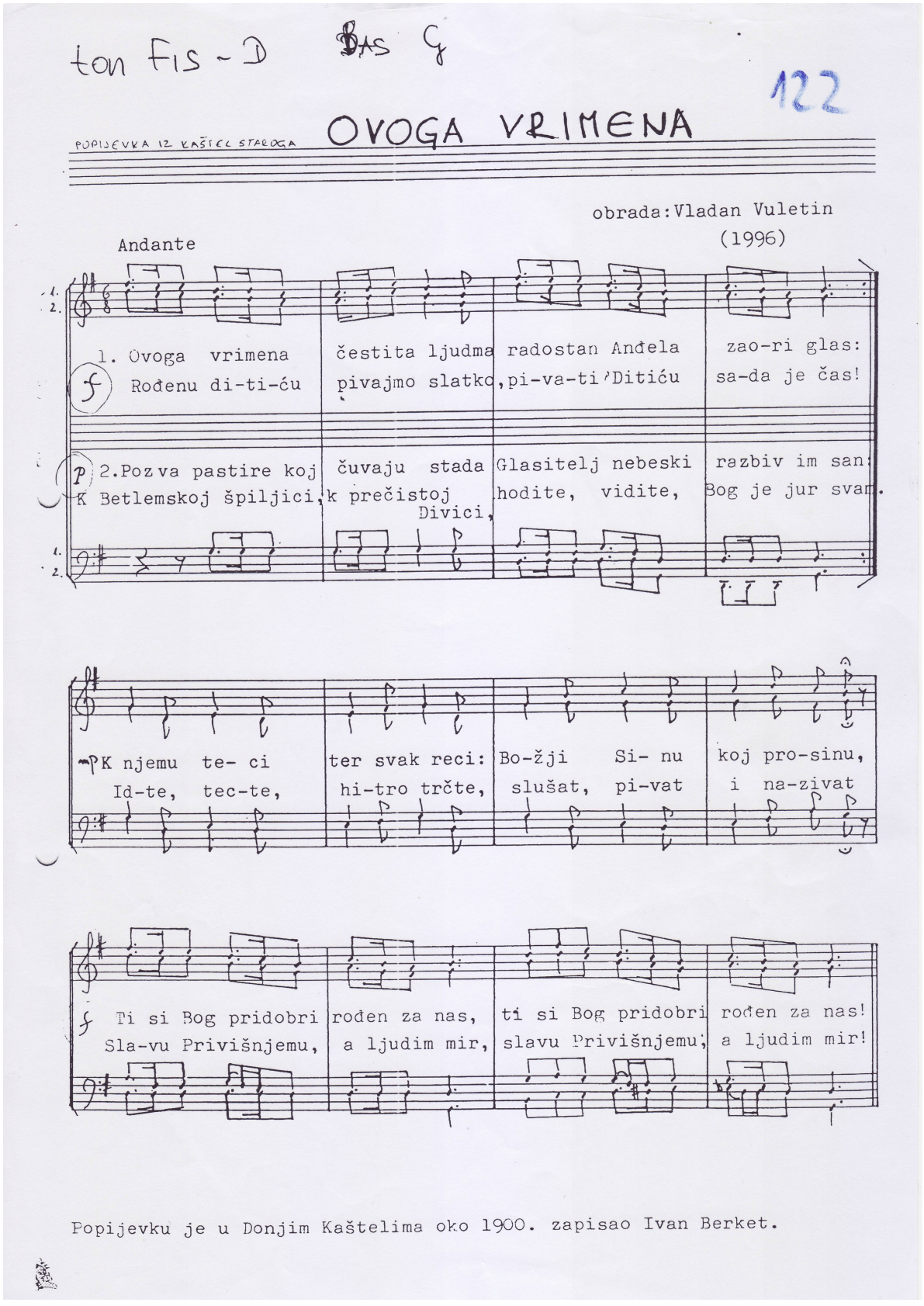
[107] *Fortunat Pintarić…,* 3.

Stipan jur blaženi

Pučki napjev iz Solina
Transkripcija: Mirko Jankov (2013.)

Maestoso, ma poco allegro (Festoso)

17
Solenne
On u - mi re ra - di vi - re, mla - di' li - ta - ple - me - ni - ta
Vigoroso
21
più f
Bi - še mu kru - ni - ca stav - lje - na tad.

Prilog a


ton Fis - D
Bas G
122
POPIJEVKA IZ KAŠTELA STAROGA
OVOGA VRIMENA
obrada: Vladan Vuletin
(1996)
Andante
1. Ovoga vrimena čestita ljudma radostan Anđela zao-ri glas:
Rođenu di-ti-ću pivajmo slatko, pi-va-ti Ditiću sa-da je čas!
2. Poz va pastire koj čuvaju stada Glasitelj nebeski razbiv im san:
K Betlemskoj špiljici, k prečistoj hodite, vidite, Bog je jur svan.
Divici,
K njemu te- ci ter svak reci: Bo-žji Si- nu koj pro-sinu,
Id-te, tec-te, hi-tro trčte, slušat, pi-vat i na-zivat
Ti si Bog pridobri rođen za nas, ti si Bog pridobri rođen za nas!
Sla-vu Privišnjemu, a ljudim mir, slavu Privišnjemu, a ljudim mir!
Popijevku je u Donjim Kaštelima oko 1900. zapisao Ivan Berket.

Prilog b

6. Vrela i literatura

● ***, *Baročna in klasicistična orgelska glasba iz Slovenije in Hrvaške*, Bizjak, Milko (ur.), Ljubljana: Edition Bizjak, 1991.

● ***, *Fortunat Pintarić – Kompozicije za klavir*, Šaban, Ladislav (obradio i redigirao), Zagreb: HGZ, 1973.

● ***, *Iz hrvatskih glazbenih arhiva*, [Šibenik]: Organum, bez godine izdanja.

● ***, *Orgelske skladbe*, Bizjak, Milko (ur.), Ljubljana: Družina – Cerkveni glasbenik, 1984.

● *** *Orguljska baština grada Korčule – Iz ostavštine obitelji Boschi*, Očić, Ljerka – Jankov, Mirko (ur.), Zagreb: Društvo za promicanje orguljske glazbene umjetnosti „Franjo Dugan“, 2008.

● ***, *Skladbe starih hrvatskih skladatelja 18. stoljeća iz Dubrovnika i Krka* (za klavir), Šaban, Ladislav (obradio i redigirao), Zagreb: HGZ, 1975.

* * *

● Ajanović, Ivana, Orguljska muzika, u Kovačević, Krešimir (ur.), *MELZ*, 3, Zagreb: JLZ, 1977, 9–11.

● Antić, Branka, Klavirska muzika u Dubrovniku: djela sačuvana u muzičkom arhivu dubrovačkog samostana Male braće, u: Andreis, Josip (ur.), *Rad JAZU. Odjel za muzičku umjetnost*, 1, Zagreb: JAZU, 1965, 241–311.

● Armano, Emin, *Don Petar Nakić (Pietro Nacchini) utemeljitelj mletačko--dalmatinske graditeljske škole orgulja*, Bulić: Ravnokotarski Cvit, 1998.

● Armano, Emin, *Orgulje hrvatskih graditelja: tragom Ladislava Šabana*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2006.

● Burić, Katica, *Glazbeni život Zadra u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća*, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2010.

● Čunko, Tatjana, Orguljska tabulatura iz Hvara, u: Tuksar, Stanislav (ur.), *Rad HAZU*. Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju, 7, Zagreb: HAZU, 2005, 5–36.

● Demović, Miho, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*, Zagreb: JAZU, Razred za muzičku umjetnost, 1981.

● Demović, Miho, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici: od polovine XVII. do prvog desetljeća XIX. stoljeća*, Zagreb: JAZU, Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju, 1989.

● Miho Demović: Orgulje katedrale kroz vjekove, u: Horvat-Levaj, Katarina (ur.): *Katedrala Gospe Velike u Dubrovniku*, Dubrovnik: Gradska župa Gospe Velike – Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2014, 359–380

● Douglass, Fenner, *The Language of the Classical French Organ*, New Haven: Yale University Press, 1995.

● Faulend-Heferer, Ivan, Nakićeve orgulje iz 1762. u samostanskoj crkvi sv. Frane u Šibeniku. Tehničko-akustička analiza. Restauracija, *Arti musices*, 4, 1973, 47–99.

● Grgić, Miljenko, *Glazbena kultura u splitskoj katedrali od 1750. do 1940.*, Zagreb: HMD, 1997.

● Higginbottom, Edward, Organ music and the liturgy, u: Thistlethwaite, Nicholas i Webber , Geoffrey (ur.), *The Cambridge Companion to the Organ*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

● Higginbottom, Edward, The French classical organ school, u: Thistlethwaite, Nicholas i Webber, Geoffrey (ur.), *The Cambridge Companion to the Organ*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 176–189.

● Hudovsky, Zoran**,** Razvoj muzičke kulture u Zagrebu od XI do konca XVII stoljeća, u: *Rad JAZU*, knj. 351, 1969, 5–61.

● Jankov, Mirko, Nekoliko crkvenih pučkih napjeva iz Solina, u: *Tusculum*, 6, Solin: Dom Zvonimir, 2013, 157–190.

● Karaman, Ljubo, *Umjetnost u Dalmaciji (XV. i XVI. vijek)*, Zagreb: Matica hrvatska, 1933.

● Katalinić, Vjera, Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku: rani rukopisi od početka 18. st. do oko 1820. u: Velnić, Justin Vinko (ur.), *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost; Dubrovnik: Samostan Male braće, 1985, 623–664.

● Katalinić, Vjera, Ideja skupljanja muzikalija 1780. – 1835.: jedan od temeljnih aspekata hrvatske glazbene kulture, u: Batušić, Nikola (ur.), *Dani hvarskog kazališta. Hrvatska književnost uoči Preporoda*, Split: Književni krug , 1997, 589–597.

● Lonza, Nella, *Kazalište vlasti. Ceremonijal i državni blagdani Dubrovačke Republike u 17. i 18. stoljeću*, Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, Zagreb – Dubrovnik, 2009.

● Meder, Jagoda, *Orgulje u Hrvatskoj*, Zagreb: Globus: Zavod za zaštitu spomenika kulture Republike Hrvatske, 1992.

● Novak, Grga, *Hvar kroz stoljeća*, Zagreb: JAZU, 1972.

● Novak, Grga, *Prošlost Dalmacije I i II*, Split: Marjan tisak, 2004.

● Očić, Ljerka, *Orguljska umjetnost*, Zagreb: Matica hrvatska, 2004.

● Owen, Barbara – Williams, Peter – Bicknell, Stephen: Organ, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 18, London etc.: Mcmillan, 2002[2], 565–651.

● Roščić, Nikola Mate, Glazbena tradicija samostana sv. Frane na Obali u Splitu od 1600. do 1900. godine, *Arti musices*, 21/1, 1990, 5–44.

● Silbiger, Alexander, (ur.), *Keyboard Music before 1700*, New York: Routledge, 2004[2].

● Soldo, Josip Ante, *Sinjska krajina u 17. i 18. stoljeću*, Sinj: Matica hrvatska, 2011.

● Stembridge, Christopher, Italian organ music to Frescobaldi, u: Thistlethwaite, Nicholas i Webber, Geoffrey (ur.), *The Cambridge Companion to the Organ*, 148–163. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

● Stipčević, Ennio, *Hrvatska glazba: povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

● Stipčević, Ennio, Dominikanci i glazba u Hrvatskoj (16. – 20. stoljeće), u: *Croatica Christiana Periodica*, XXXV, 2011, 67, 77–84.

● Stulli, Bernard, *Povijest Dubrovačke Republike*, Dubrovnik: Časopis „Dubrovnik"; Zagreb: Arhiv Hrvatske, 1989.

● Šaban, Ladislav, Umjetnost i djela graditelja orgulja Petra Nakića u Dalmacijii i Istri, *Arti musices*, 4, 1973, 47–99.

● Šaban, Ladislav, Doprinos trojice Moscatella orguljarstvu Dalmacije, *Radovi JAZU u Zadru*, 21, Zadar: JAZU, 1974, 217–260.

● Šaban, Ladislav, Orgulje, u: Kovačević, Krešimir (ur.), *MELZ*, 3, Zagreb: JLZ, 1977, 6–9.

● Šaban, Ladislav, Glazbene mogućnosti Varaždina u 18. i prvoj polovici 19. stoljeća, *Rad JAZU*, knj. 377, 1978.

● Šaban: Povijesne orgulje kao kulturna baština Dalmacije, *Prilozi za povijest umjetnosti u Dalmaciji*, 21, 1980, 555–571.

● Šaban, Ladislav, Glazba u franjevačkom samostanu u Varaždinu, u: Mohorovičić, Andre (ur.), *Varaždinski zbornik*, Varaždin: JAZU, 1985, 323–329.

● Tomić, Radoslav, *Barokni oltari i skulptura u Dalmaciji*, Zagreb: Matica hrvatska, 1995.

● S. Tuksar, Glazbeni arhiv samostana Male braće u Dubrovniku. Opći pregled fonda i popis ranih tiskovina, u: Velnić, Justin Vinko (ur.), *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost; Dubrovnik: Samostan Male braće, 1985, 665–773

● Tuksar, Stanislav, Reception of Italian Musical Culture in the Croatian Lands between 1500 and 1800, u: Ferrazzi, Marialuisa (ur.), *Itinerari di idee, uomini e cose fra Est ed Ovest europeo, Atti del Convegno Internazionale*, Udine: Aviani Editore, 1991, 387–394.

● Tuksar, Stanislav, *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka. Nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u hrvatskim tiskanim rječnicima od 1649. do 1742. Organografsko-povijesni i sociolingvistički aspekti*, Zagreb: HMD – MIC, 1992.

● Tuksar, Stanislav, Glazba, akademije i učena društva u hrvatskim zemljama od 16. do 18. stoljeća, *Arti musices*, 35/1, 2004, 3–18.

● Velnić, Justin Vinko (ur.), *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost; Dubrovnik: Samostan Male braće, 1985.

● Webber, Geoffrey, The north German organ school, u: Thistlethwaite, Nicholas i Webber, Geoffrey (ur.), *The Cambridge Companion to the Organ*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 219–235.

● Williams, Peter, *The European Organ, 1458*–1850, Bloomington: Indiana University Press, 1966.

● Williams, Peter, *A New History of the Organ from the Greeks to the Present Day*, Bloomington: Indiana University Press, 1980.

6.1. Internetski izvori:

http://organum.hr/index.php/orgulje-dubrovacke-biskupije/ (pristup dana 4. kolovoza 2014.)

http://www.croatianhistory.net/etf/tuksar.pdf (pristup dana 4. kolovoza 2014.)

http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=13743 (pristup dana 10. kolovoza 2014.)

http://malabraca.wix.com/malabraca (pristup dana 14. kolovoza 2014.)

http://organum.hr/index.php/orguljasi/ (pristup dana 20. kolovoza 2014.)

http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=16442 (pristup dana 25. kolovoza 2014.)

www.dizbi/hazu.hr (pristup dana 7. rujna 2014.)

– Odsjek za povijest hrvatske glazbe → Ostavština L. Šabana → Orgulje;

– Odsjek za povijest hrvatske glazbe → Inventarne knjige → Dubrovnik, Samostan Male braće

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26392?q=Sperger&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (pristup dana 8 rujna 2014.)

http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=48728 (pristup dana 8 rujna 2014.)

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04177pg1?q=Giovanni+Gualberto+Brunetti&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (pristup dana 8 rujna 2014.)

7. Prilozi

7.1. Program prvoga koncerta u sklopu poslijediplomskoga sveučilišnog specijalističkog studija za izvođače na MA u Zagrebu

Crkva Bezgrješnog Srca Marijina, Jordanovac 110

ponedjeljak, 20. lipnja 2011. u 19,15 sati

ORGULJSKI KONCERT*

Orguljska baština grada Dubrovnika

– iz glazbenog arhiva Samostana Male braće –

MIRKO JANKOV, orgulje

PROGRAM KONCERTA:

1. Nattale Boninsegna: *Concerto per l'Organo con Stromenti; Allegro Ripieno concertato con Flauti o Tromboncini*
2. Carlo Mei: *Elevazione; Andantino Cantabile*
3. Anonimus: *Introduzione; Allegro*
4. Anonimus: *Elevazione; Largo Grazioso*
5. Anonimus: *Allegro*
6. Carlo Lancellotti: *Comunio; bez oznake tempa*
7. Anonimus: *Allegro*
8. Anonimus: *Adaggio*
9. Anonimus: *Sinfonia; Allegro*
10. Giovanni Gualberto(?) Brunetti: *Largo (I^{mo}; in c)*
11. Giovanni Gualberto(?) Brunetti: *Largo (II^{do}; in A)*
12. Anonimus: *Allegro*
13. Anonimus: *Elevazione; Andantino Gustoso*
14. Anonimus: *Allegro*
15. Anonimus: *Adaggio*
16. Anonimus: *Postcomunio; Allegro*
17. Anonimus: *Adaggio*
18. Anonimus: *Allegro*
19. Anonimus: *Elevazione; Larghetto, Dolce sempre*
20. Anonimus: *Andantino staccato*
21. Luca(?) Biagiotti: *Toccata; Allegro Molti Pieno*

Mentori:

mr. art. Ljerka Očić, red. prof.

dr. sc. Vjera Katalinić, nasl. red. prof.

ULAZ SLOBODAN!

MUZIČKA AKADEMIJA SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

* Prvi koncert u sklopu poslijediplomskoga sveučilišnog specijalističkog studija za izvođače na MA u Zagrebu.

7.2. Program prvoga koncerta u sklopu poslijediplomskoga sveučilišnog specijalističkog studija za izvođače na MA u Zagrebu (s komentarom)

Crkva Bezgrješnog Srca Marijina, Jordanovac 110

Ponedjeljak, 20. lipnja 2011. u 19,15 sati

ORGULJSKI KONCERT[*]

Orguljska baština grada Dubrovnika

– iz glazbenoga arhiva Samostana Male braće –

MIRKO JANKOV, orgulje

Mentori:

mr. art. Ljerka Očić, red. prof.

dr. sc. Vjera Katalinić, nasl. red. prof.

---

[*] Prvi koncert u sklopu poslijediplomskoga sveučilišnog specijalističkog studija za izvođače na MA u Zagrebu.

Orguljska baština grada Dubrovnika
– iz glazbenog arhiva Samostana Male braće –

PROGRAM KONCERTA S KOMENTAROM

---

1. Nattale Boninsegna: *Concerto per l'Organo con Stromenti; Allegro Ripieno concertato con Flauti o Tromboncini*
2. Carlo Mei: *Elevazione; Andantino Cantabile*
3. Anonimus: *Introduzione; Allegro*
4. Anonimus: *Elevazione; Largo Grazioso*
5. Anonimus: *Allegro*
6. Carlo Lancellotti: *Comunio; bez oznake tempa*
7. Anonimus: *Allegro*
8. Anonimus: *Adaggio*
9. Anonimus: *Sinfonia; Allegro*
10. Giovanni Gualberto(?) Brunetti: *Largo (I^{mo}; in c)*
11. Giovanni Gualberto(?) Brunetti: *Largo (II^{do}; in A)*
12. Anonimus: *Allegro*
13. Anonimus: *Elevazione; Andantino Gustoso*
14. Anonimus: *Allegro*
15. Anonimus: *Adaggio*
16. Anonimus: *Postcomunio; Allegro*
17. Anonimus: *Adaggio*
18. Anonimus: *Allegro (in C)*
19. Anonimus: *Elevazione; Larghetto, Dolce sempre*
20. Anonimus: *Andantino staccato*
21. Luca(?) Biagiotti: *Toccata; Allegro Molti Pieno*

Glazbeni arhiv Samostana Male braće čuva bogatu zbirku muzikalija s više od 8 000 skladbi te po svojemu sadržaju predstavlja jedan od značajnih fondova te vrste u ovomu dijelu Europe a najveći u Hrvatskoj. Godine 1977. Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu započeo je s evidencijom ranoga rukopisnog fonda muzikalija. U sklopu međunarodnoga projekta Répertoire International des Sources Musicales (RISM) za Hrvatsku (projekt Međunarodnoga muzikološkog društva koji je pod patronatom UNESCO-a), obrađena su glazbena djela nastala do godine 1820. Obradu fonda 1980. preuzeo je Odsijek za povijest hrvatske glazbe HAZU. Do sada su identificirana djela 1 811 skladatelja, od kojih je 240 domaćih. Katalogizirano je oko 7 500 kompozicija (rukopisnih ili tiskanih). Pored samostanskih glazbenih materijala te stotinjak glazbenih unikata tamo se čuvaju i muzikalije iz nekih drugih franjevačkih samostana (npr. s Badije), crkava (npr. iz dubrovačke katedrale) ili kućnih zbirki istaknutih Dubrovčana. Sam je Glazbeni arhiv najbogatije zbirno mjesto notne

glazbene dokumentacije dubrovačke kulturne sredine starijih razdoblja u cjelini. Samostan Male braće posebno je značajan za povijest i kulturu grada Dubrovnika pa stoga i ne čudi da je u posjedu bogatih umjetnina, knjižne i kulturnospomeničke baštine. U svojoj dugovjekoj i burnoj povijesti, samostan je najveći udarac zadobio za potresa, 6. travnja 1667., a osobito u velikom požaru nakon njega koji se iz susjednih kuća bio proširio na crkvu i na jedno samostansko krilo u kojem su bili pohranjeni bogata biblioteka i arhiv, tako da je sve izgorjelo. Tako i sav materijal koji se danas čuva u samostanu potječe iz razdoblja nakon „velike trešnje".

Kompozicije, kojih će dio ovom prilikom biti koncertno prezentiran, pokazuju stanovitu sličnost s orguljskim repertorijem iz dotičnoga vremena (oko sredine XVIII. stoljeća), kakav se može naći i u nekim drugim samostanima i crkvama u Hrvatskoj (Klanjac, Košljun, Korčula, Split, Omiš). Ipak, dubrovačka zbirka – nastala neposredno prije sutona slavne Republike – po svojoj kvaliteti nerijetko nadilazi slična ostvarenja iz naših drugih arhiva i svakako pokazuje osobine vrijedne pažnje stručne i kulturne javnosti. Značajno je navesti kako se upravo u nekim od ovih skladbi možda po prvi put u našoj orguljskoj (uvjetno rečeno i klavirskoj odnosno čembalističkoj) literaturi javljaju eksplicitno naznačeni određeni glazbenotehnički elementi (primjerice križanje ruku /br. 6/, dinamika koncipirana na način jeke /br. 18/, uporaba povećanoga sekstakorda /br. 12/, sviranje recitativnih stavaka /br. 8/), ili sami oblici koji su kao takvi bili *novum* u ovoj sredini (koncert /br. 1/ i tokata /br. 21/). Još jedna od kvaliteta koja se nazire u motivici i melodici ovih skladbi jest i osobiti folklorni prizvuk (br. 6 i 14) koji na poseban način doprinosi njihovoj dopadljivosti i vlastitosti.

Orguljske glazbene vrste što se mogu zateći u notnim knjižicama franjevaca u Maloj braći po svojoj namjeni pripadaju gotovo u cijelosti izvođenju u okviru liturgije, što je u ono vrijeme bila uobičajena praksa u čitavoj Europi (napose njezinu katoličkomu dijelu). Tako su najbrojnije vrste zvučni *offertorio*-stavci u poletnom ritmu koračnice (koji su se u misnome slijedu izvodili prilikom *prikazanja*), zatim, možda i kao najbrojniji, slijede nježni *elevazioni* (skladbe koje su se svirale tijekom najvažnijega dijela mise, naime za vrijeme *podizanja Oltarskoga sakramenta*) te skladbe tokatnoga tipa što su bile svirane za vrijeme pričesti (*com*[*m*]*unio*) ili neposredno poslije (*postcom*[*m*]*unio*). Po samu su obliku to najčešće dvodijelne kompozicije – što je korespondentno i s predklasičnim jednostavačnim dvodijelnim sonatama (kakve su, primjerice, pisali D. Scarlatti ili, kod nas, J. Bajamonti). U pojedinim se brzim stavcima nazire osnovna forma i značajke sonatnoga allegra, s obzirom da sadrže sve karakteristične sonatne elemente – dvije kontrastno postavljene teme u odnosu T – D (s eventualnim uvodom na početku /br. 12/), povezane kratkim modulirajućim mostom. Iza takve sažete ekspozicije, koja je zaključena *codettom* (po opsegu često identičnoj *codi* na samome kraju /br. 7/), slijedi obično nevelika provedba iza koje nastupa repriza obiju tema u osnovnome tonalitetu te završna *coda*.

Tu su, uz same orguljske vrste te njima svojstven odabir registarskih kombinacija (koji ipak najčešće pripada talijanskoj orguljaškoj tradiciji), zamjetni i drugi specifični glazbeni konstrukti poput pravilnosti fraza (koje nerijetko sadržavaju i unutarnja proširenja), fizionomije tema, uobičajen harmonijski tijek, plan i izbor akorada, primjenu homofonoga sloga s tek mjestimičnom suzdržanom polifonizacijom glazbenoga tkiva /br. 14/, specifične figuracije u lijevoj ruci kao pratnji (na način tzv. *albertinskoga basa* /br. 20/). Sam je stil ovih kompozicija zapravo najčešće eklektičan jer pokazuje miješane osobine kasnoga baroka i ranoga klasicizma. Također, u različitim se skladbama osjećaju obilježja koja bismo mogli pripisati talijanskom /br. 5/, austrijskom /br. 7/, pa čak i češkomu izričaju /br. 9/.

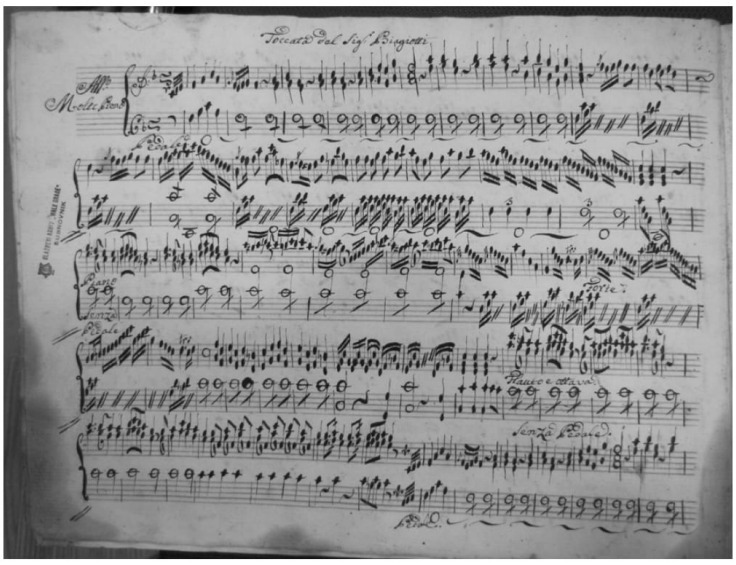
Ne znamo kakve je orgulje posjedovala samostanska crkva Male braće u vremenu nastanka i uporabe ovih kompozicija. Za pretpostaviti je da su mogle biti izgrađene u talijanskome (venecijanskom?) stilu, sa svim karakterističnim registrima, mekim i specifičnim zvukovljem talijanskih orgulja, a možda su, zbog veličine crkve posjedovale i dva manuala (uz glavni manual i tzv. *organo da risposta*). U tom se smislu koncepcija današnje interpretacije (pa tako i ove) najčešće temelji na eventualnim registracijskim uputama koje se nalaze upisane uz neke skladbe. Uz znanje o stilskoj registraciji i adaptaciji ovakvih djela na suvremenim orguljama, potrebno je dovinuti se praktičnim rješenjima spomenute registracijske problematike po uzoru na slična onodobna ostvarenja i prokušane zvukovne kombinacije. Drugi dio agogičkih intervencija odnosno interpretacije odnosi se na adekvatno artikuliranje motiva i fraza te pravilne odabire tempa. Tu se na najbolji način mogući uzori ogledaju u onodobnoj koncertantnoj i komornoj glazbi, pošto su orgulje u tom vremenu (nakon uzleta i zenita što su ga bile doživjele u baroku) ponešto zapale u drugi plan. Sama estetika zvuka pogodna za interpretiranje ovih djela ni u kom slučaju ne bi smjela pokazivati ikakvu foničku težinu ili glomaznost. Zbog toga se nerijetko, pa i ovom prilikom, poseže za prozračnim i transparentnim registarskim kombinacijama, temeljenima na visokim alikvotima – poglavito u pokretnim i bistrim flautnim bojama, apartnim spojevima 8' registara i visokih redova alikvotnoga niza ili pak u baršunastim i nikada pregustim *ripienima*.

Iako bi se majstorima – čija su nam imena u dobroj mjeri ostala poznata do danas – mogla gdjekad zamjeriti blaga nespretnost i krutost u artikulaciji osnovnih glazbenih misli, kao i nedovoljna iskorištenost pojedinih zanimljivih ideja koje su se mogle bogatije i/ili bolje razraditi, valja imati na umu razinu skladateljskoga odnosno sviračkoga umijeća njihovih tvoraca ili svirača. Drugi je element u objektivnoj procjeni osnovna namjena ovih skladbi, dakle prvenstveno ona praktična, liturgijska – ili, kako često stoji napisano u notnim bilježnicama franjevaca orguljaša, „per uso semplice“ – a ne koncertantna. Uostalom, onodobna slična ostvarenja u Italiji, Austriji ili Češkoj, po mnogim su karakteristikama usporediva s predstavljenim skladbama sačuvanim u Samostanu Male braće. Stari su skladatelji – znani, kao i oni anonimni – kroz svoja djela autentično predstavili svoje umijeće, duh sredine kojoj su pripadali te kulturno ozračje i klimu u čijem su ambijentu djelovali i stvarali. Iako u nastojanju da „jednostavnim sredstvima podaju uvjerljiv izražaj svoje svježe i sretne inspiracije … iz njih izbija njihov vedri i naivni talent“ (L. Šaban), svojim su djelom svakako značajno obogatili našu prošlost i kulturu – napose orguljsku glazbenu umjetnost.

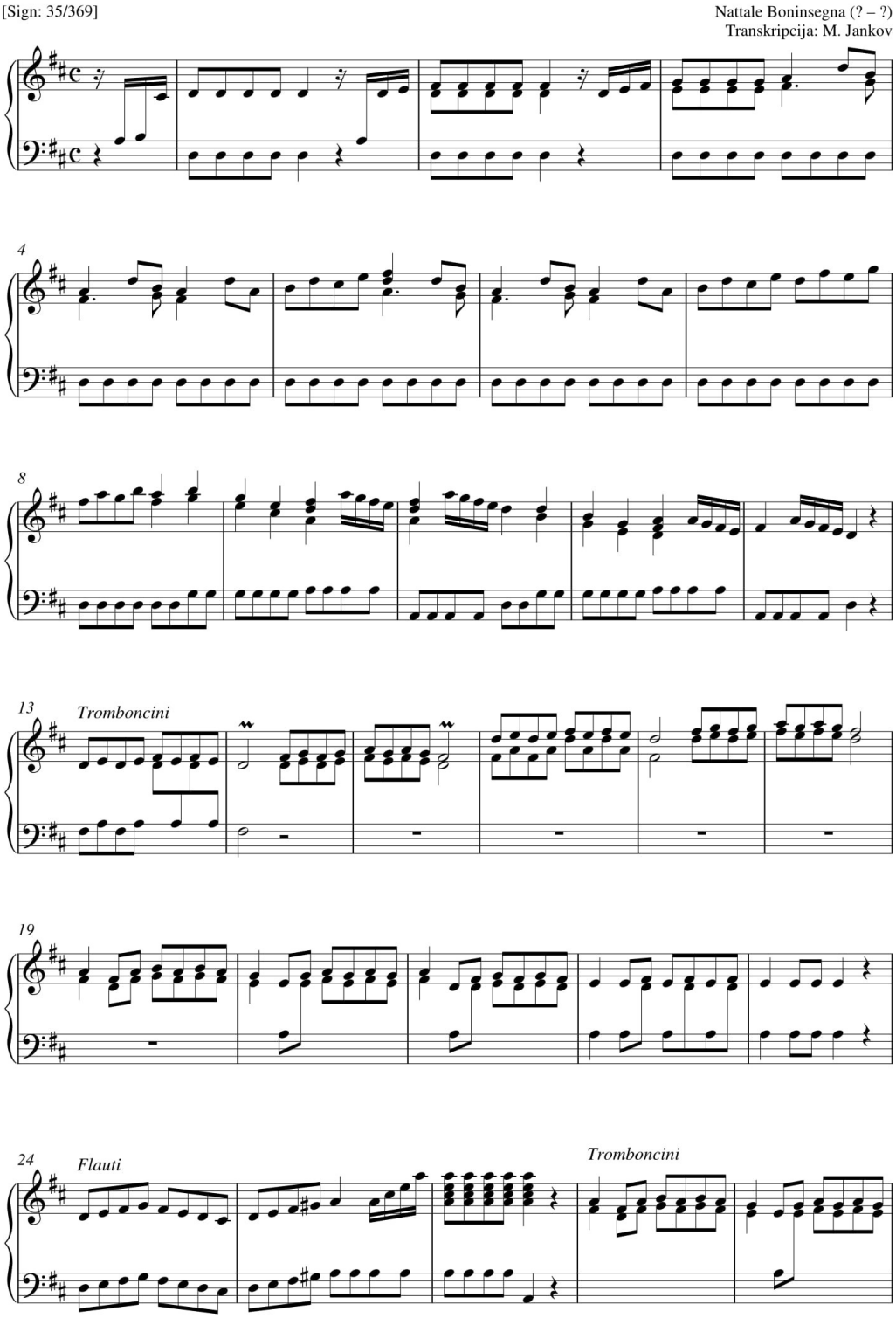
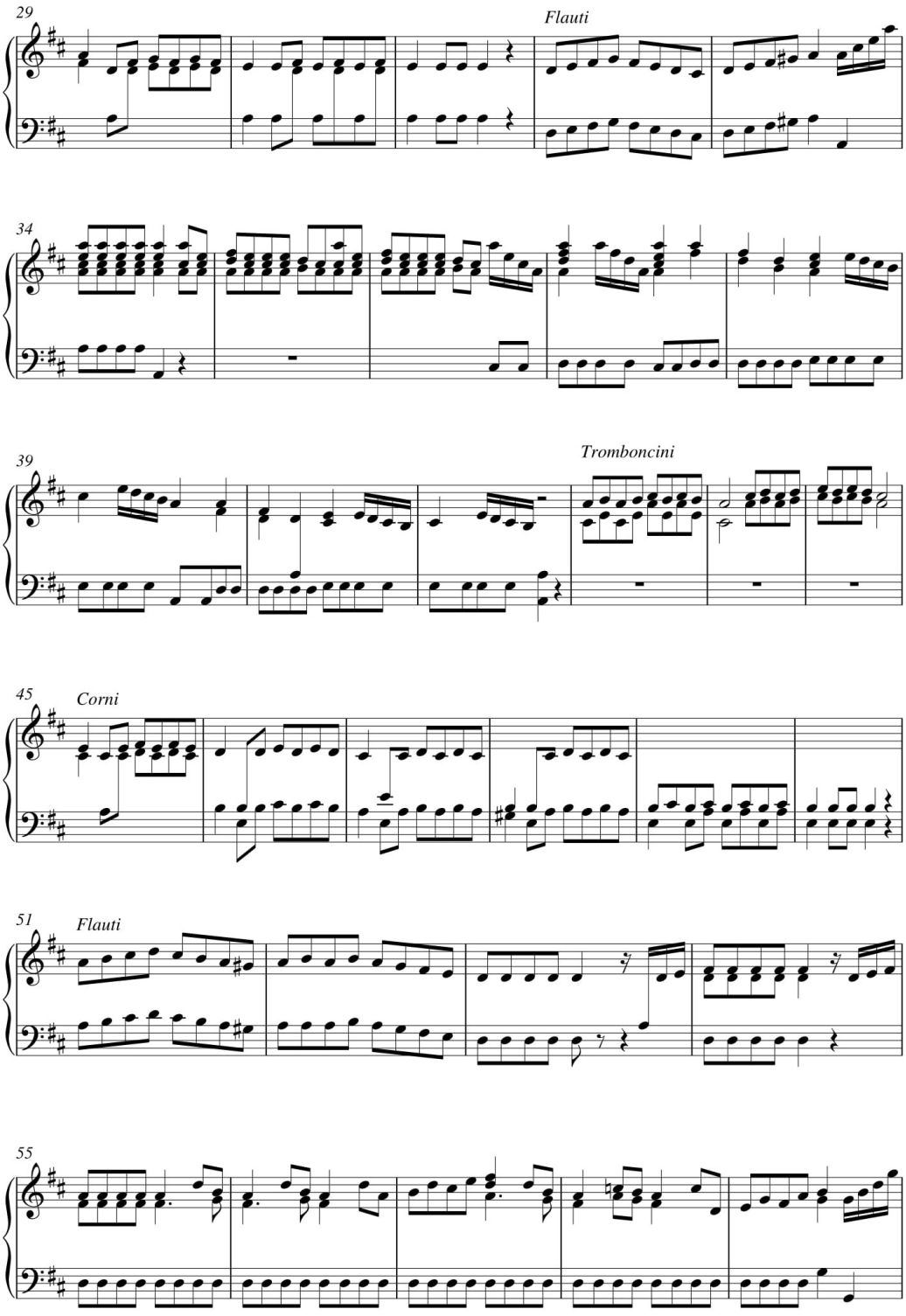
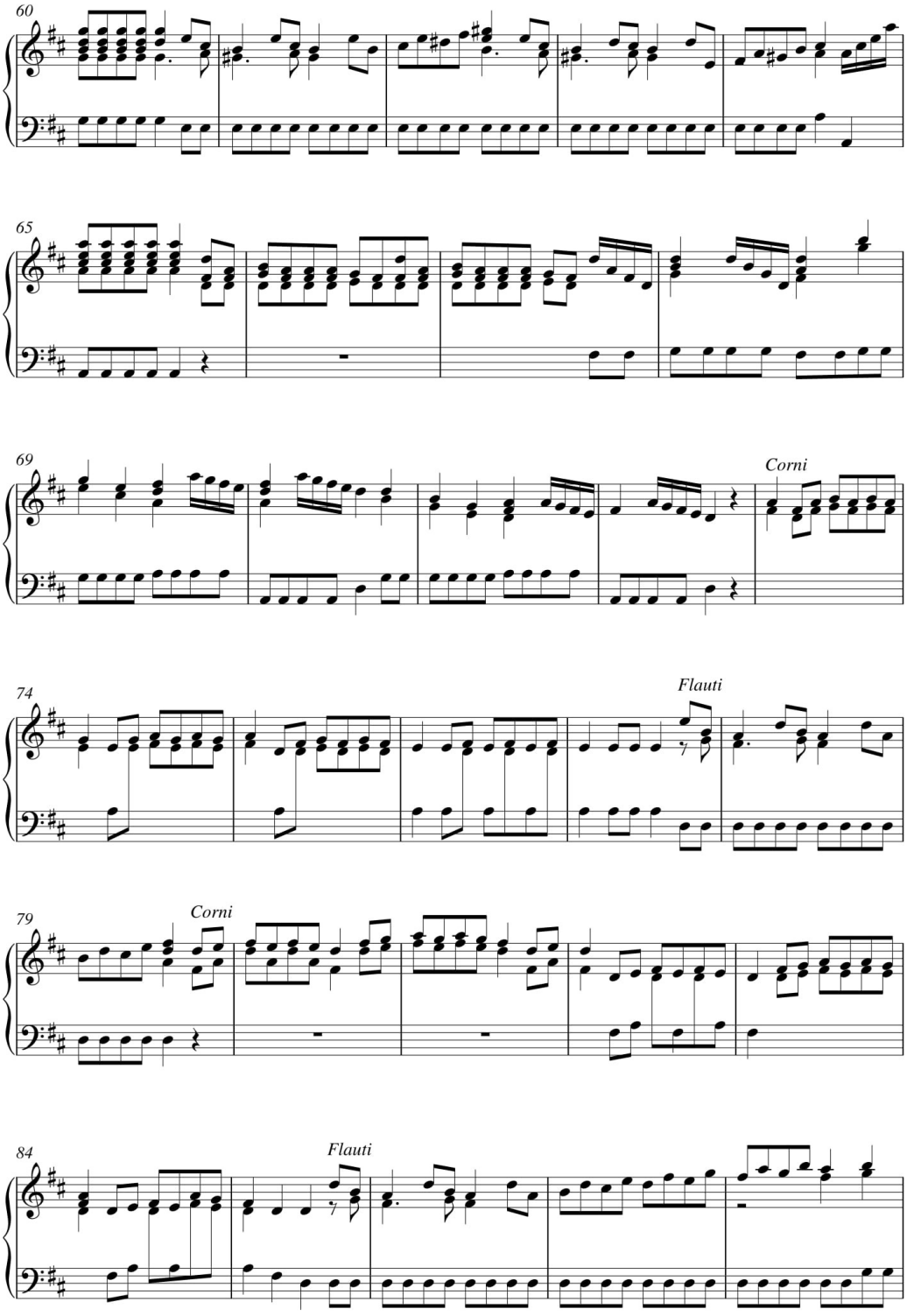
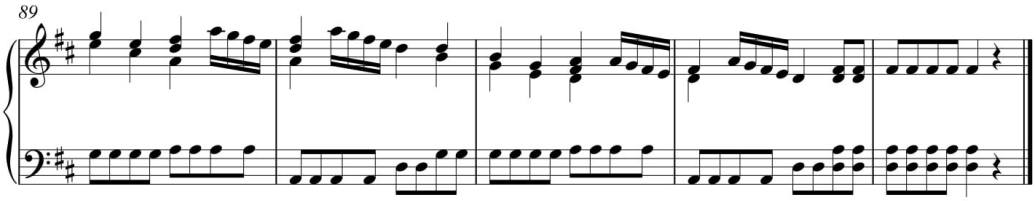
Mirko Jankov, lipanj 2011.

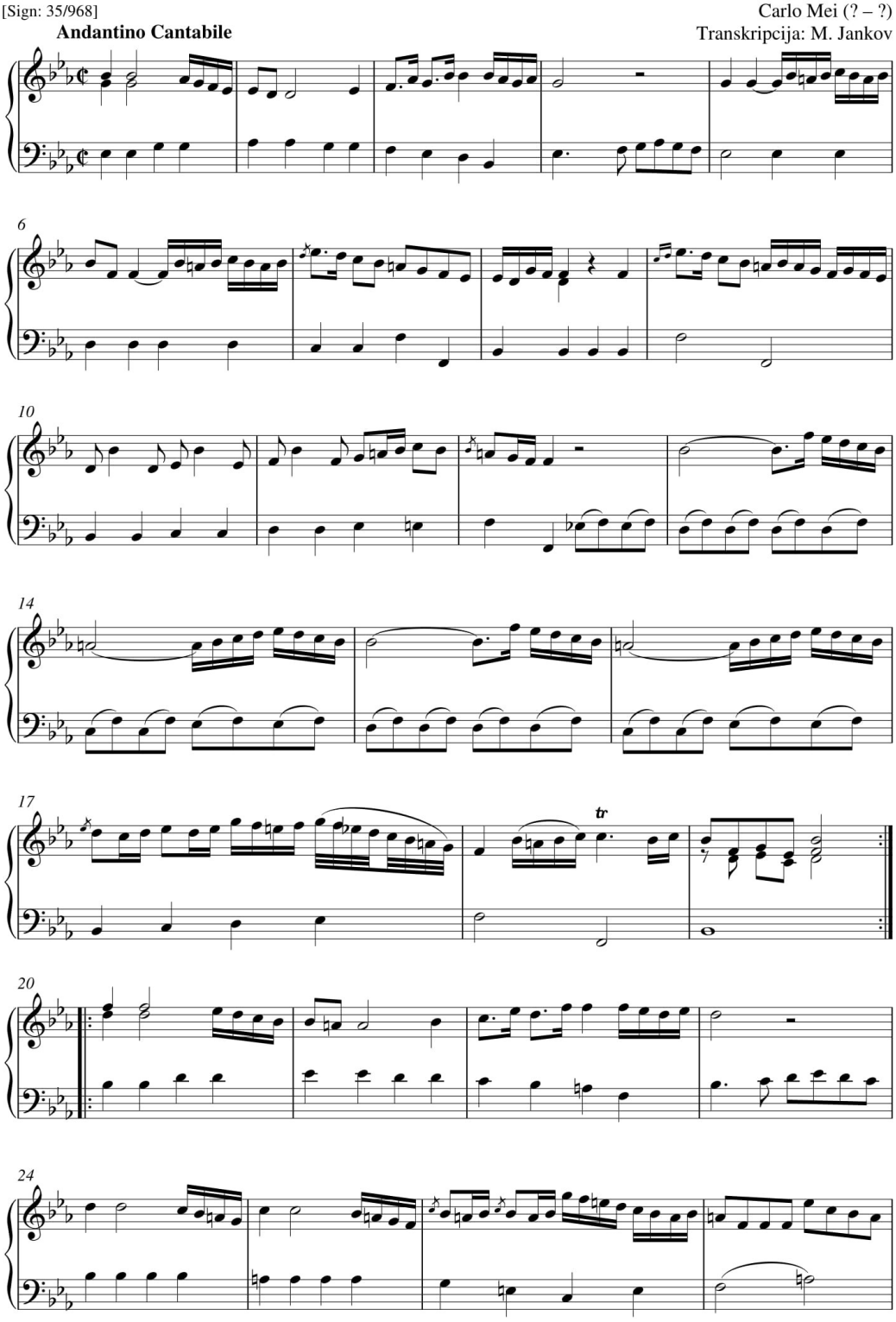
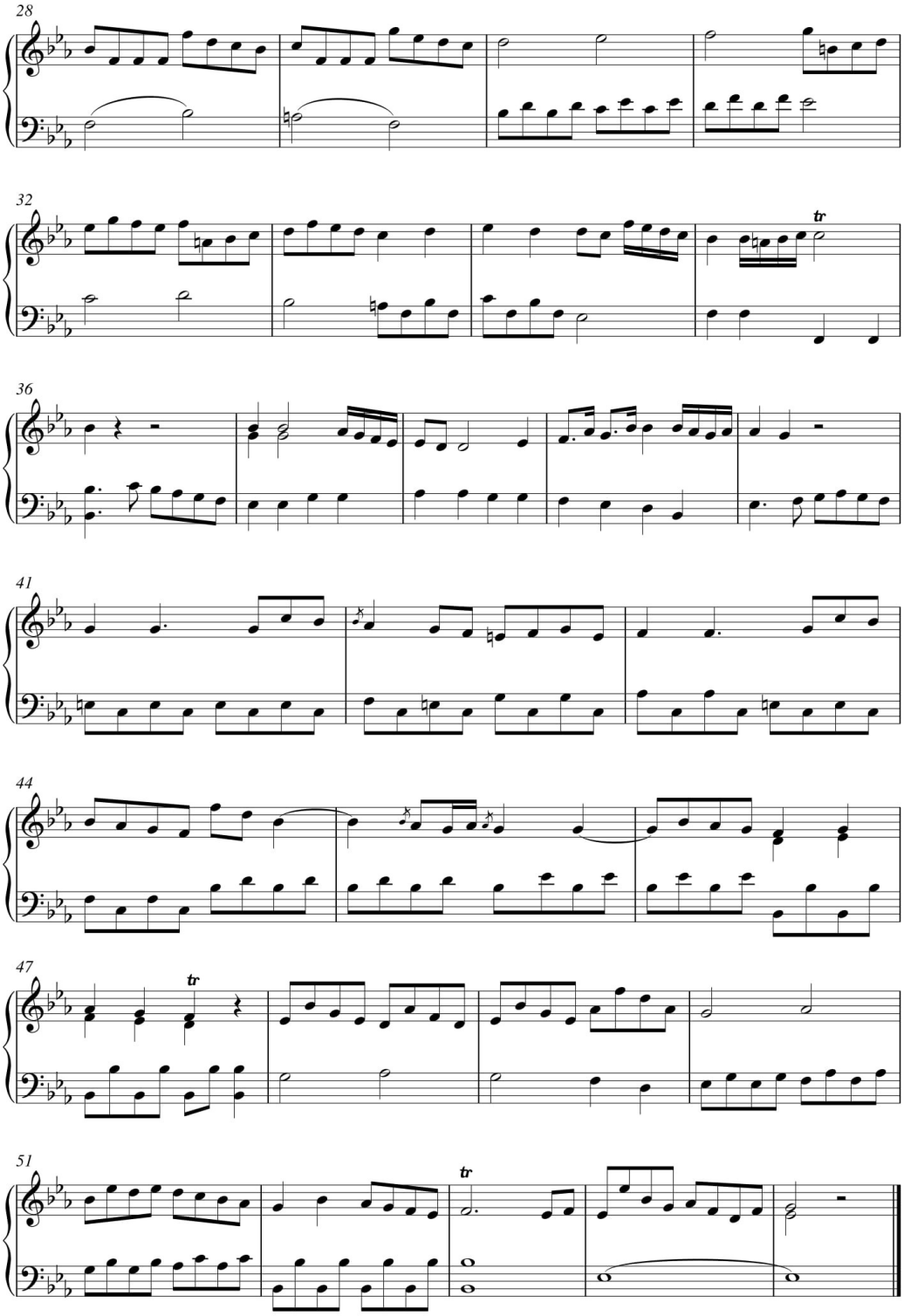
Srdačno zahvaljujem svojim mentoricama, mr. art. Ljerki Očić, red. prof. te dr. sc. Vjeri Katalinić, nasl. izv. prof., na nesebičnoj pomoći i sigurnu vodstvu u ostvarenju cjelokupna projekta obrade i prezentacije dubrovačke orguljske baštine iz Samostana Male braće. Iskrenu zahvalu upućujem i gvardijanu fra Stipi Nosiću OFM, na susretljivosti i omogućenju samoga istraživanja.

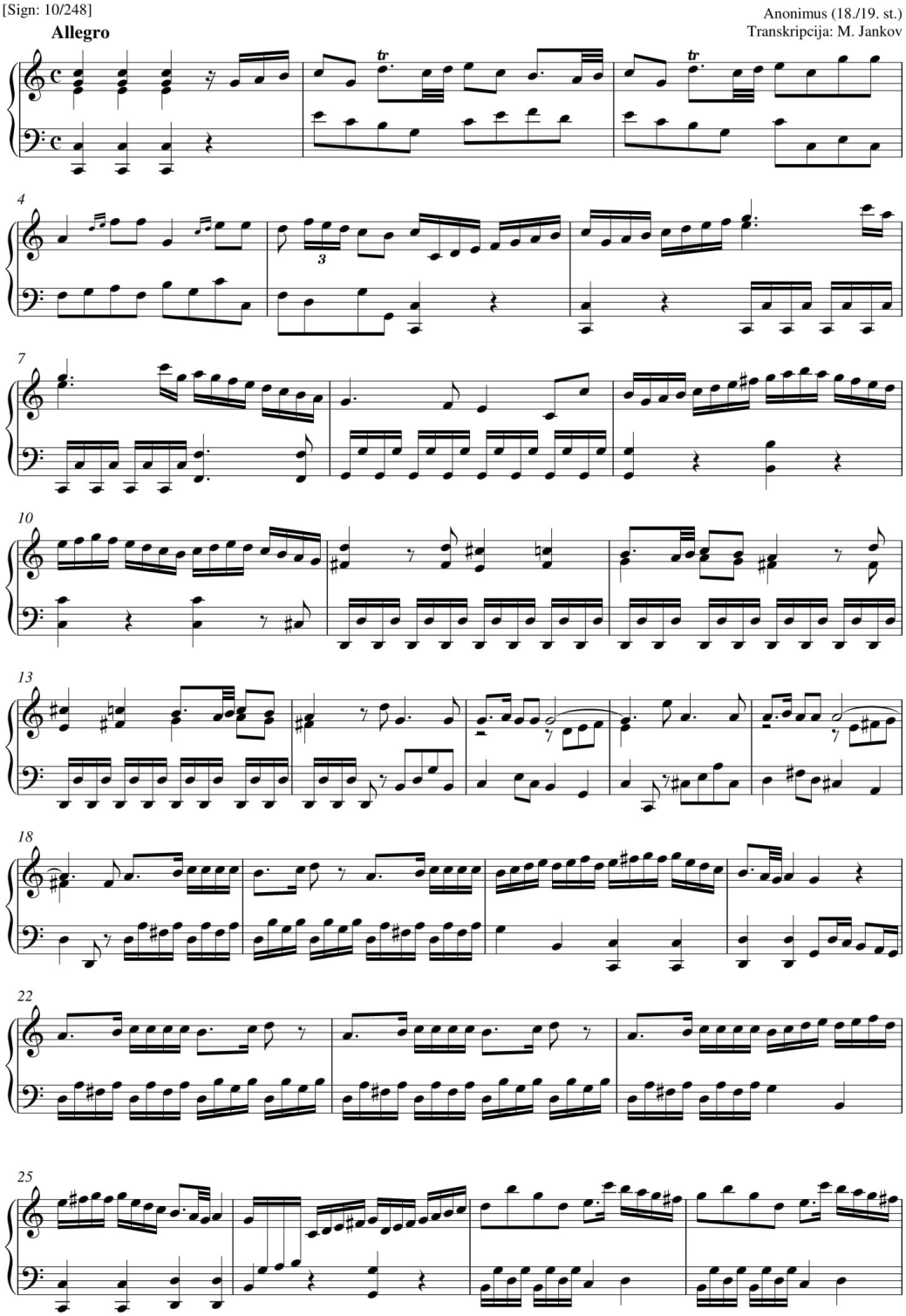
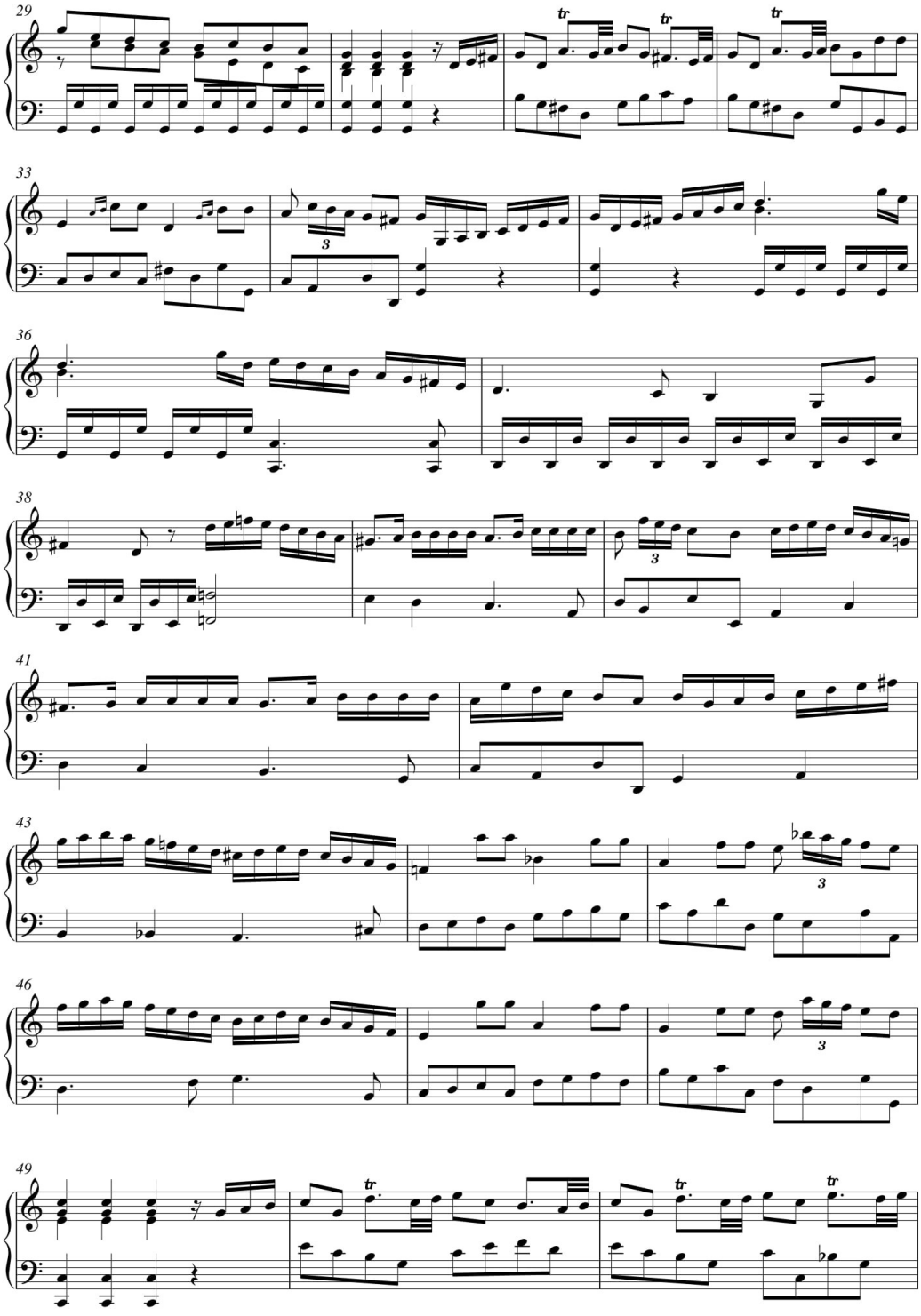
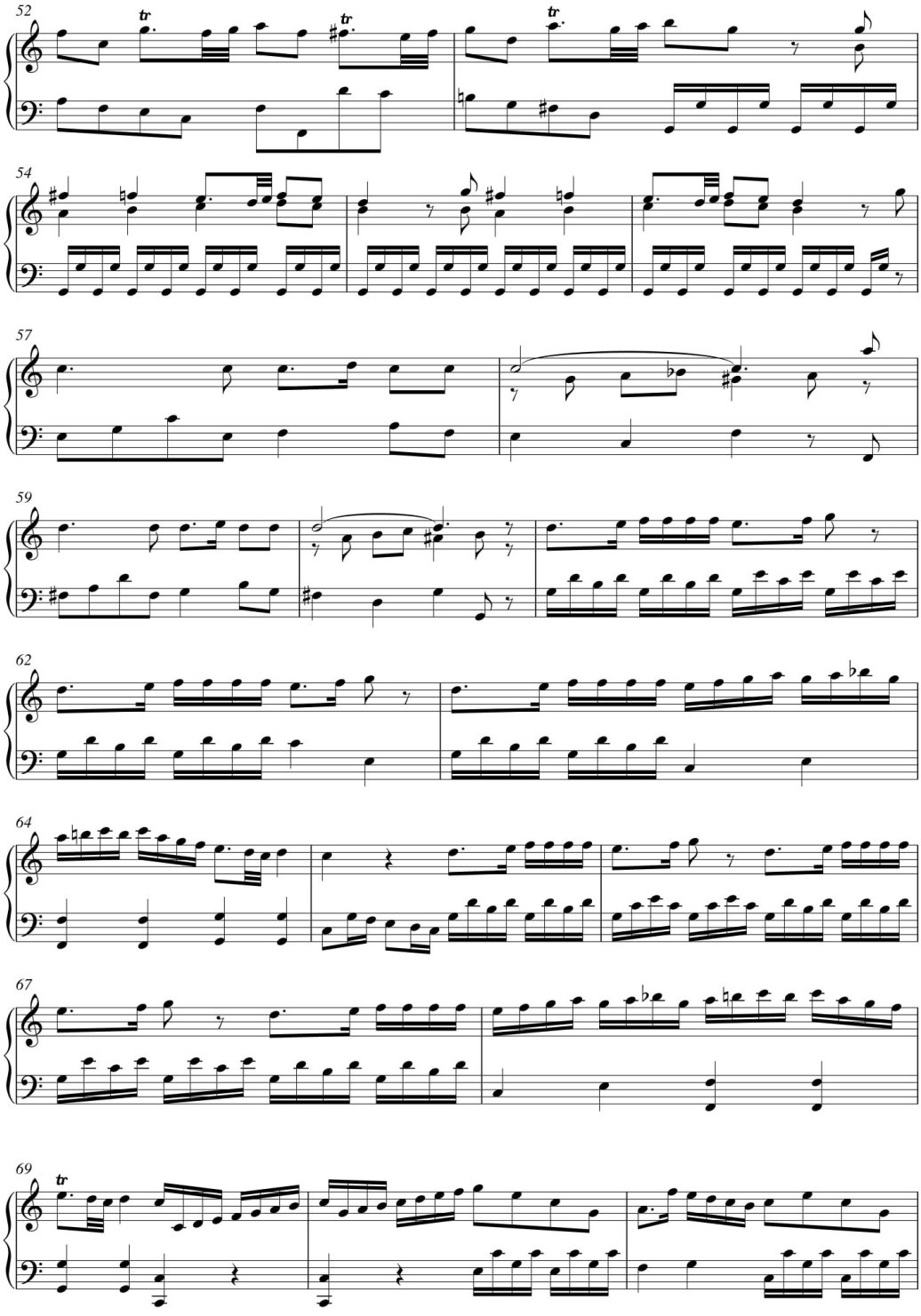
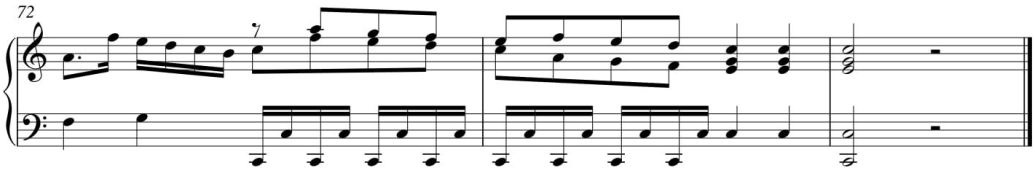
Mirko Jankov (Split, 1983.) na Muzičkoj akademiji u Zagrebu postigao je zvanje magistra glazbene pedagogije (2009.) te, kao drugi završeni studij, zvanje magistra muzike (orgulje – izvođački smjer, *cum laude*), u klasi poznate hrvatske orguljašice Ljerke Očić (2010.). Polaznik je I. godine poslijediplomskoga specijalističkog studija orgulja na Muzičkoj akademiji (mentori red. prof. Lj. Očić i red. prof. dr. sc. V. Katalinić). Interpretaciju i tehniku orguljanja usavršavao je kod prof. A. Meneghella (Mantova) te kod prof. B. Klapprotta (Weimar). Nastupao je u zemlji i inozemstvu (Austrija, Italija, Kanada). Dugi niz godina djeluje i na polju crkvene glazbe; od 2001. – 2010. godine kao regens chori crkve Gospe od Otoka u Solinu, dok je za vrijeme studija u Zagrebu u crkvi Bezgrješnog Srca Marijina na Jordanovcu djelovao kao glazbeni suradnik. Umjetnički je voditelj muškoga zbora *Vokalisti Salone* i *Pučkih pivača Gospe od Otoka* u Solinu. Uz orguljanje i zborsko dirigiranje aktivno se bavi organologijom, pedagoškim, muzikološkim i etnomuzikološkim radom. Poseban interes i naglasak polaže na stariju hrvatsku kulturnoglazbenu baštinu i glagoljaško pjevanje iz čega redovito objavljuje stručne i znanstvene radove. 2008. godine, zajedno s prof. Očić i *Društvom za promicanje orguljske glazbene umjetnosti Franjo Dugan* iz Zagreba izdao je zbirku *Orguljska baština grada Korčule* za što je nagrađen i Rektorovom nagradom u ak. god. 2009/2010. Jedan je od pokretača *Međunarodne ljetne škole za trubu i orgulje u Solinu*, a u suradnji s prof. Ljerkom Očić i p. Ivicom Musom SJ, započeo je 2009. godišnji orguljski i komorni ciklus pod nazivom *Mali nedjeljni podnevni koncerti na Jordanovcu*. Nastavnik je orgulja, klavira i povijesti glazbe u glazbenoj školi *Dr. fra Ivan Glibotić* u Imotskome.

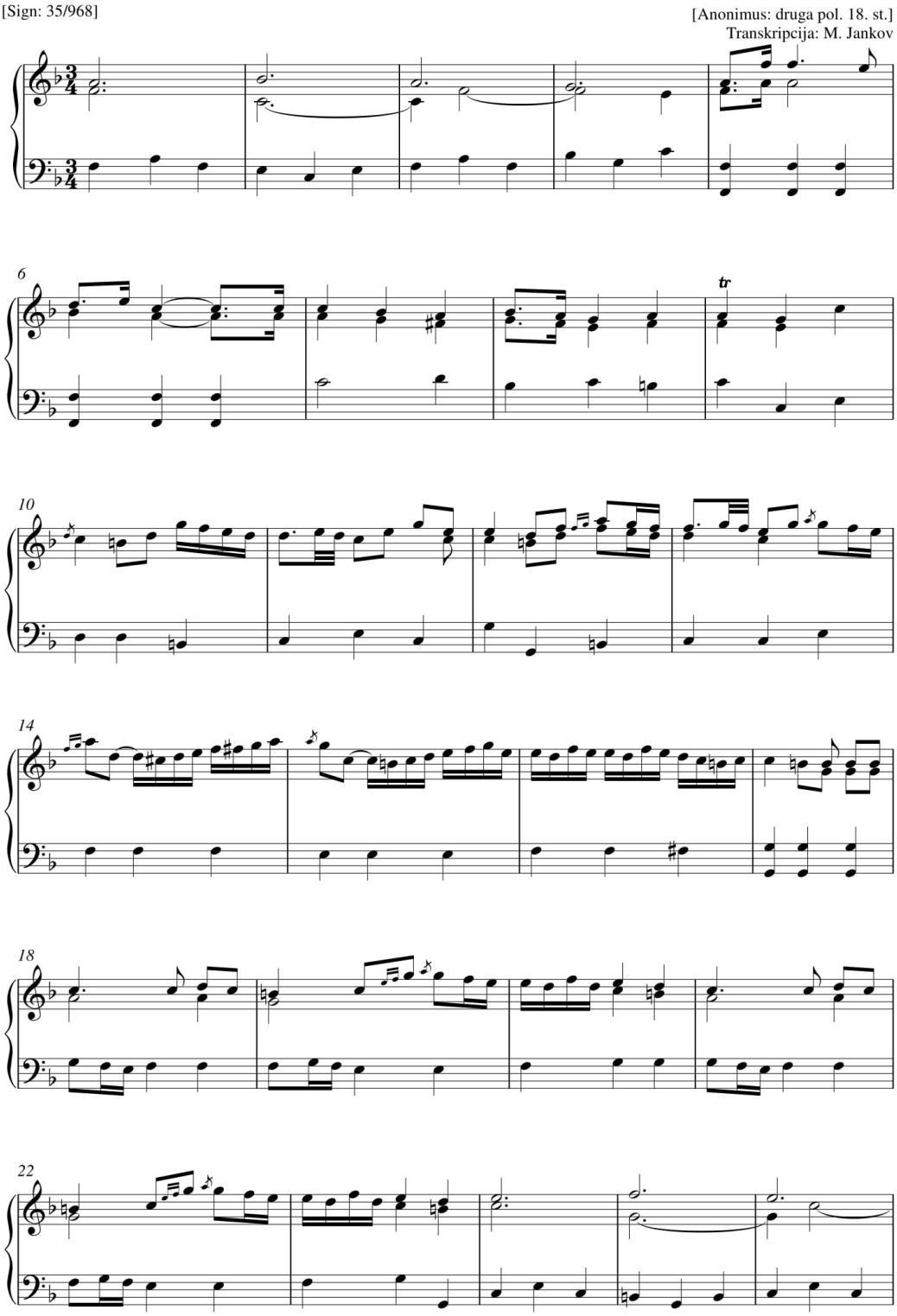
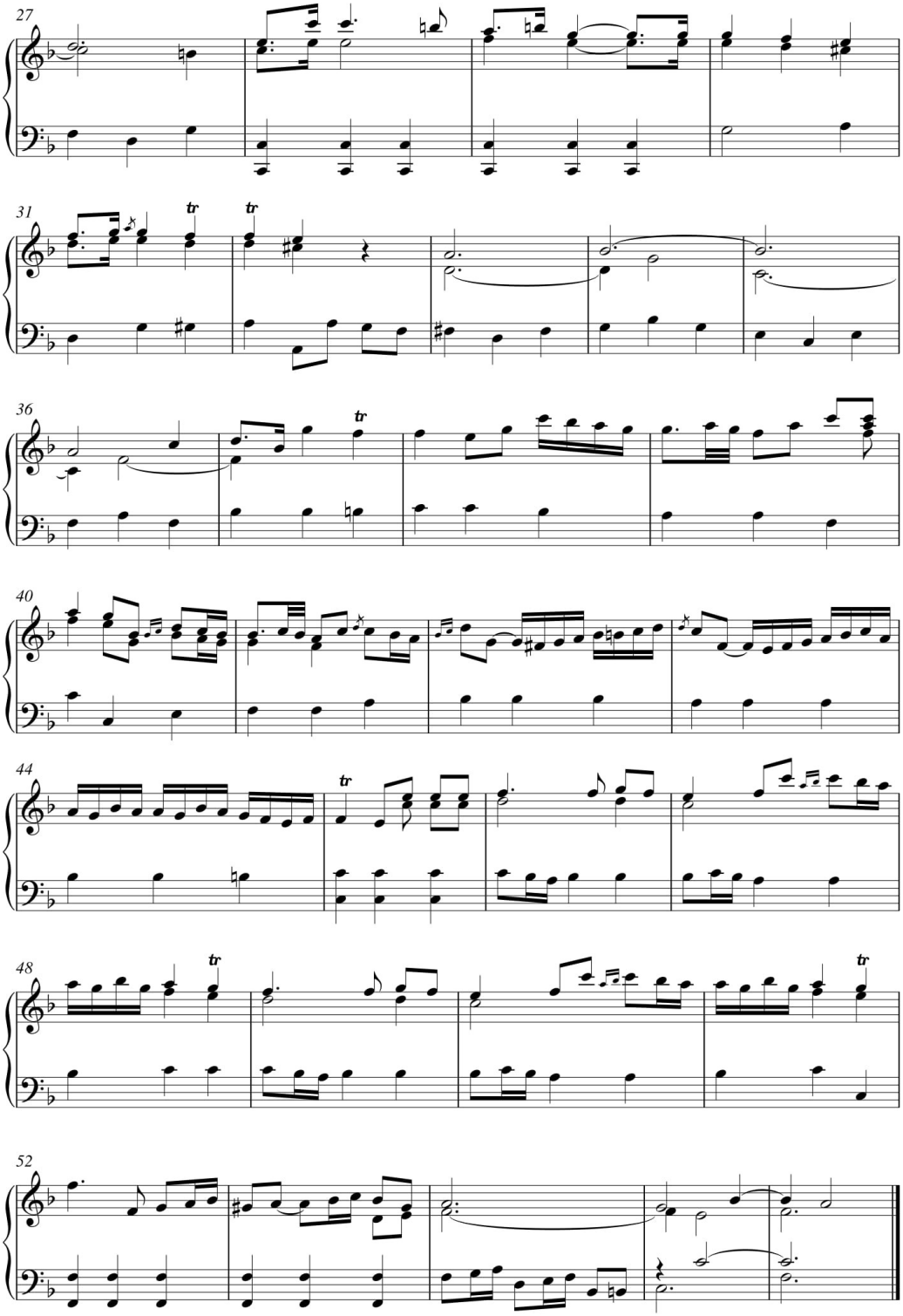


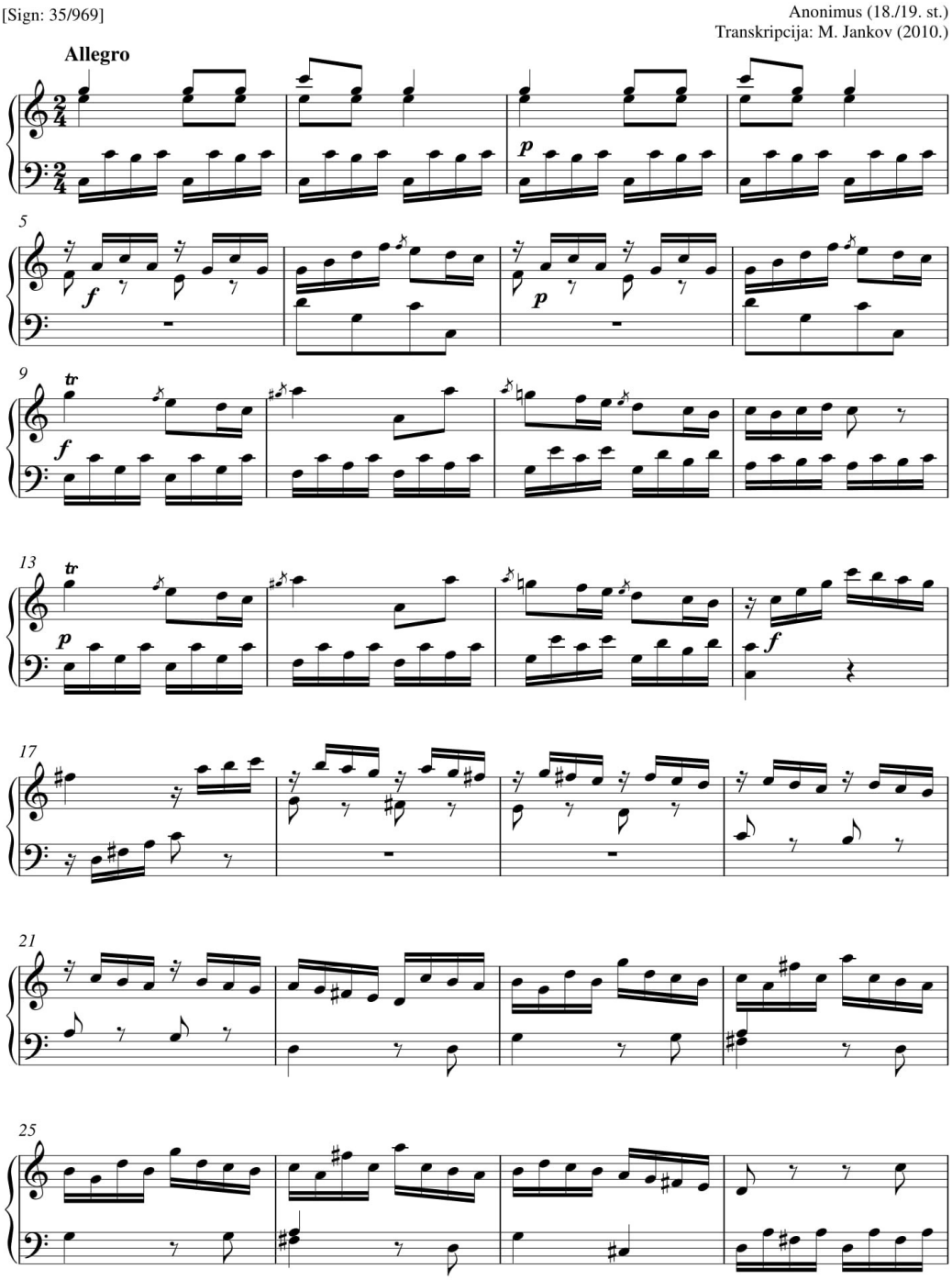
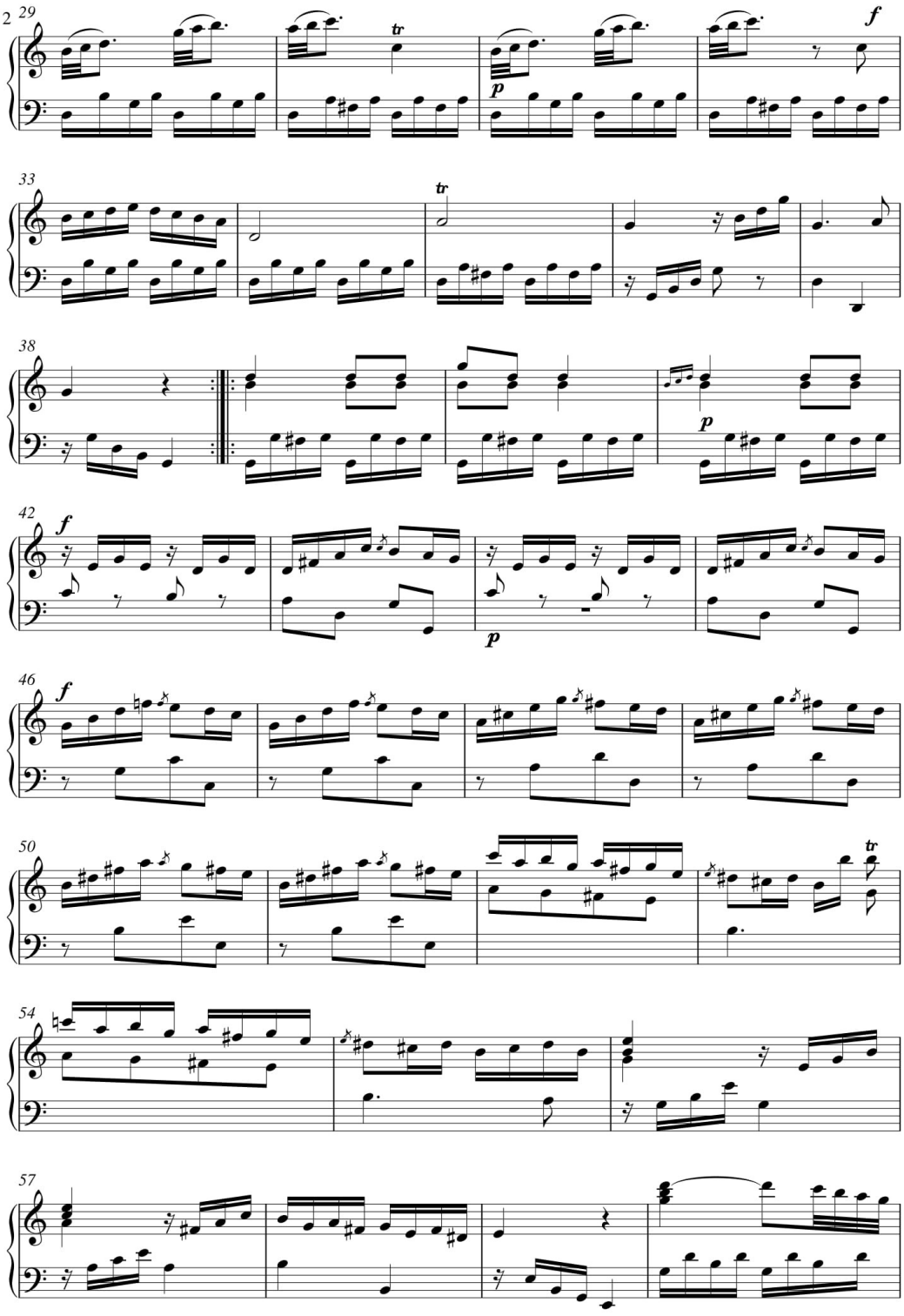
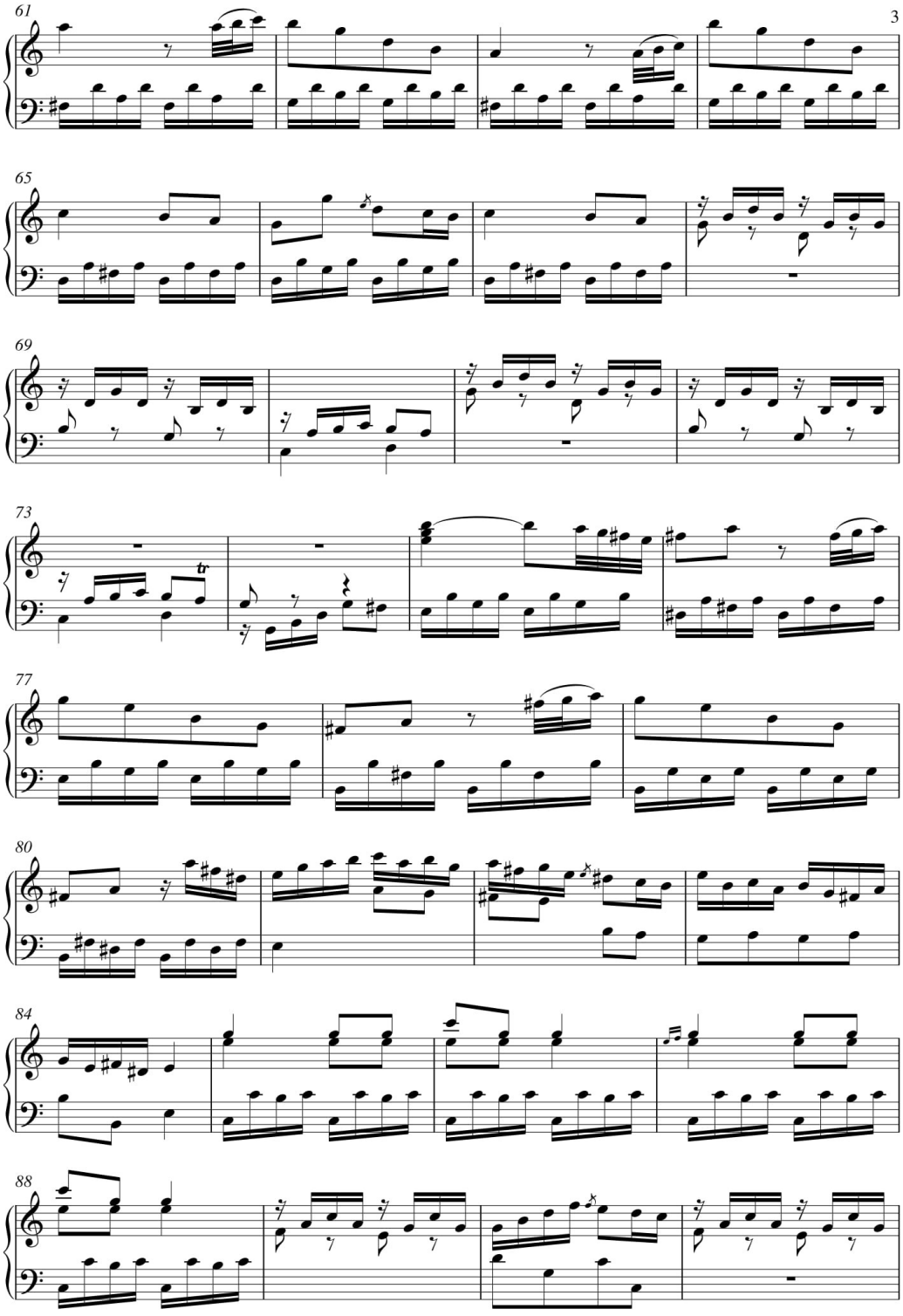
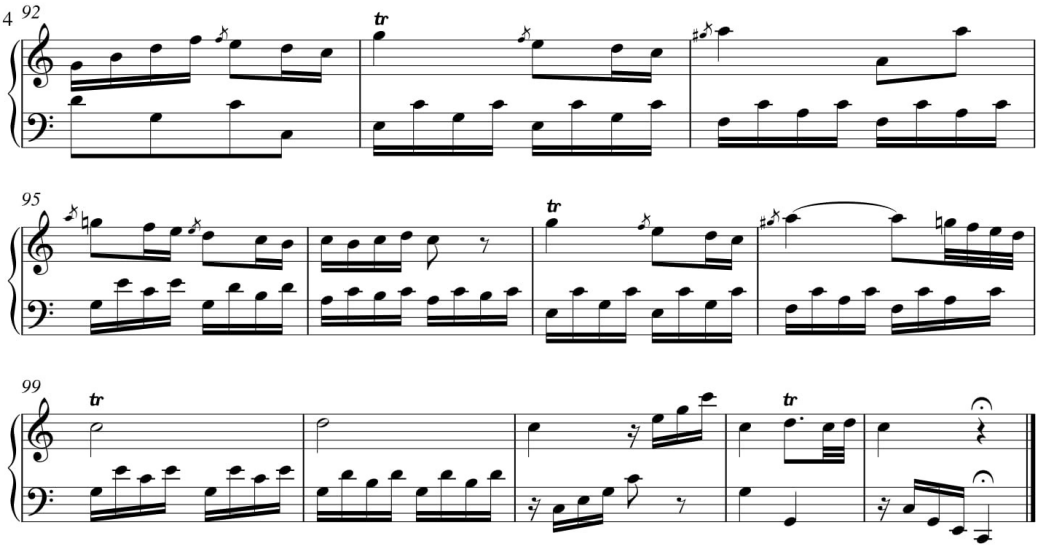
Toccata del Sig^{r}. Biagiotti – *faksimil*

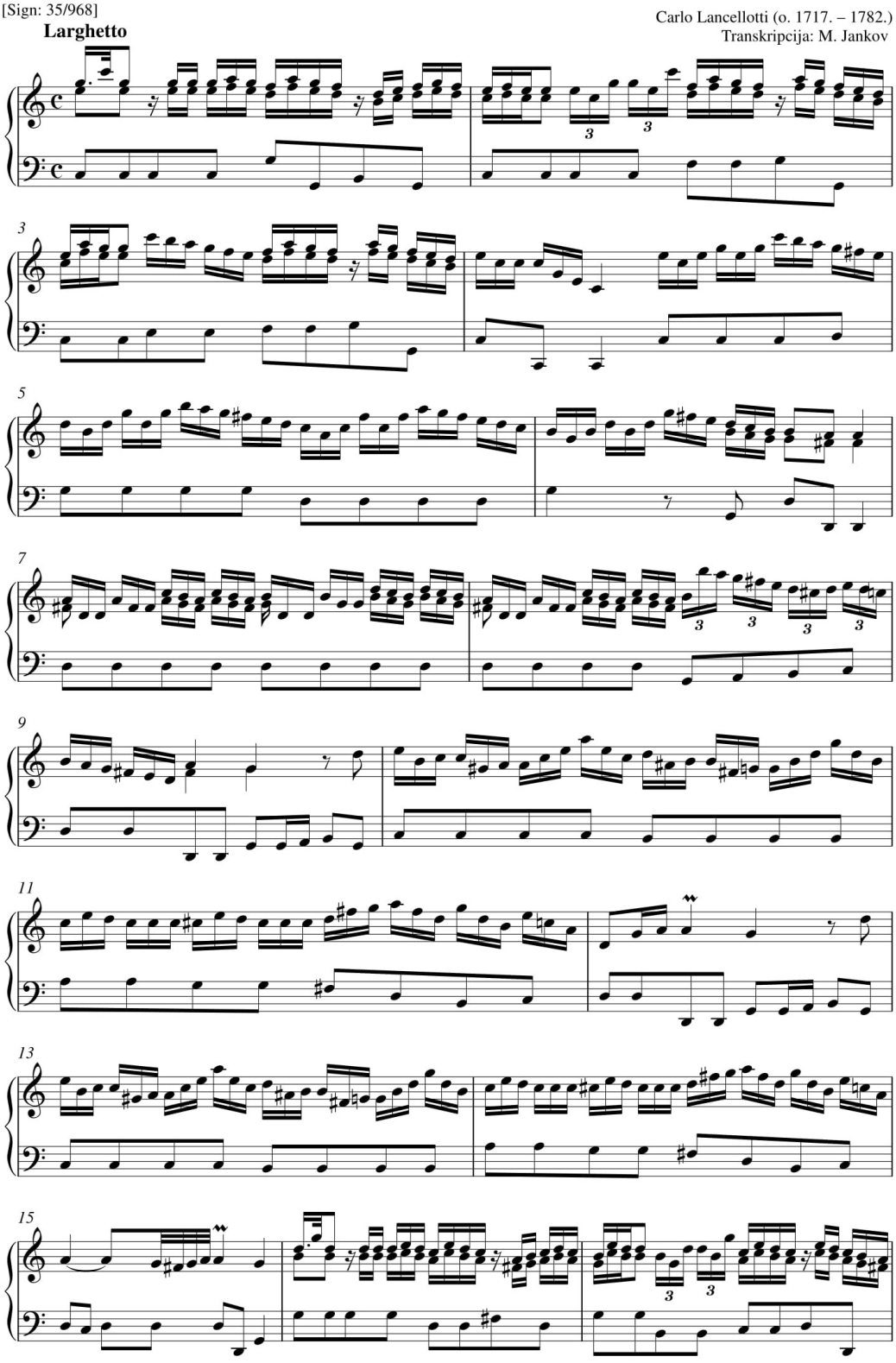
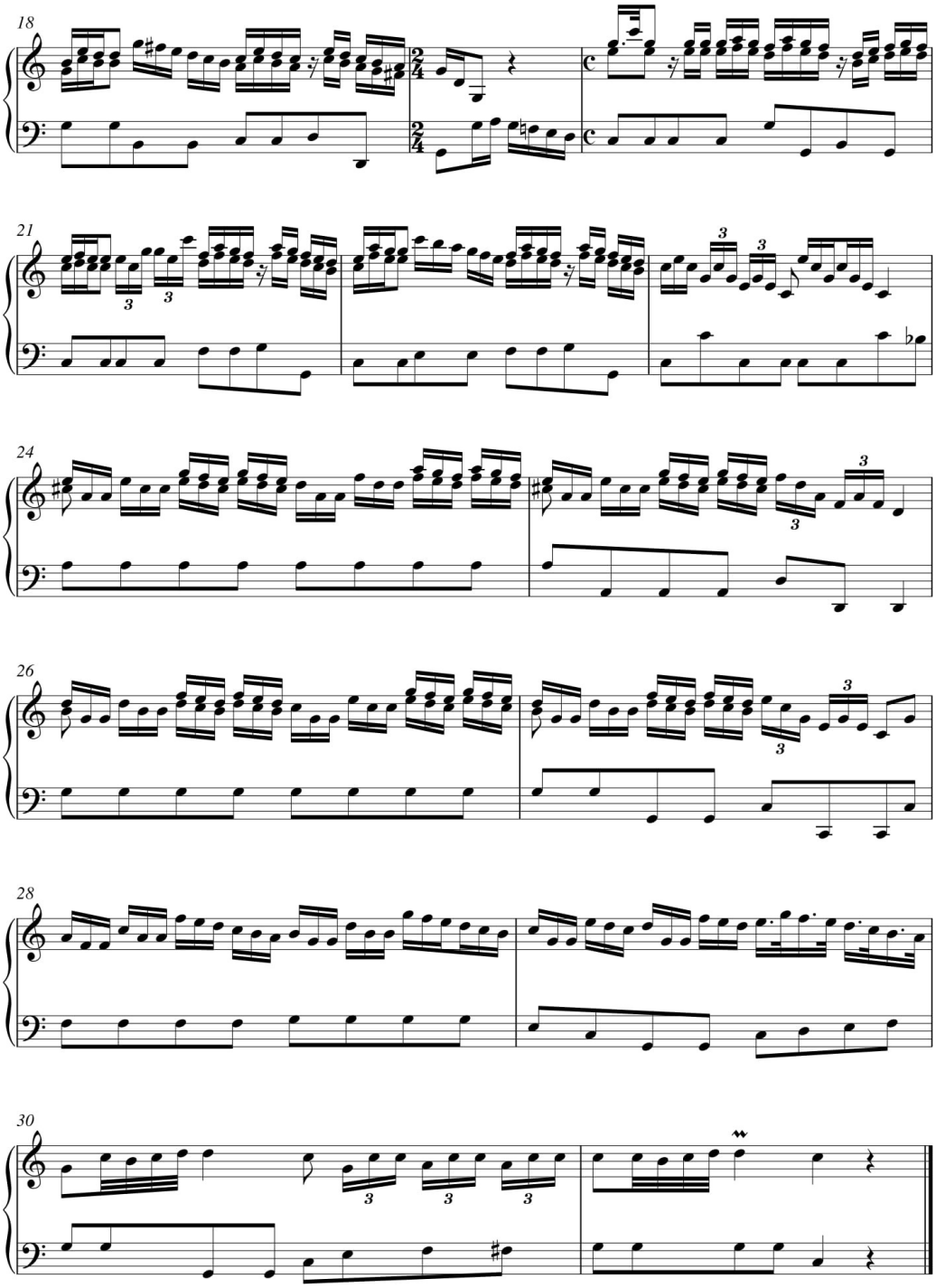
7.2.1. Nattale Boninsegna: Concerto per l'Organo con Stromenti [u D-duru]; Allegro Ripieno concertato con Flauti o Tromboncini

29
Flauti
34
39
Tromboncini
45
Corni
51
Flauti
55

60
65
69
Corni
74
Flauti
79
Corni
84
Flauti

Fine del Primo Allegro Segue
L' And.e Subito

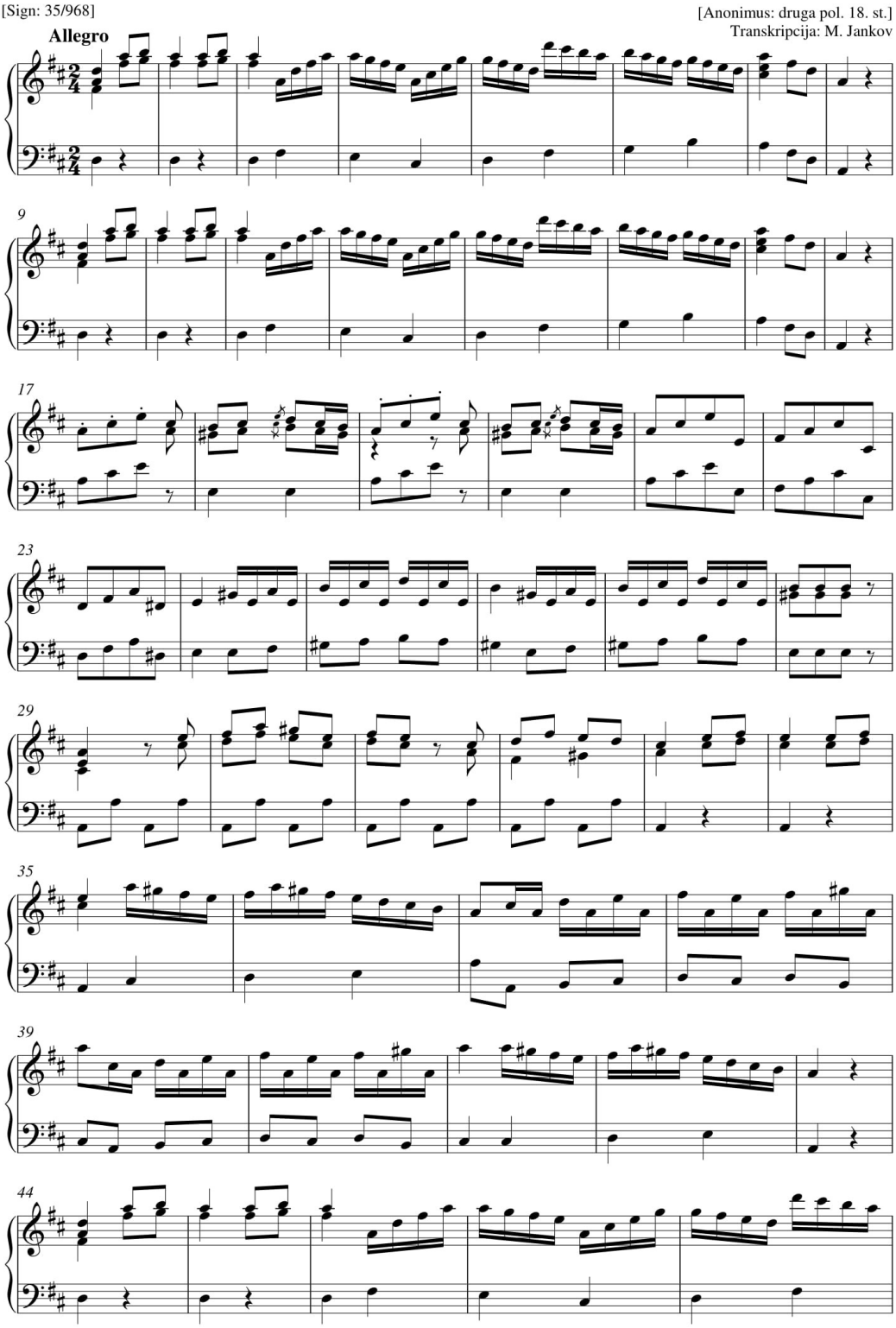
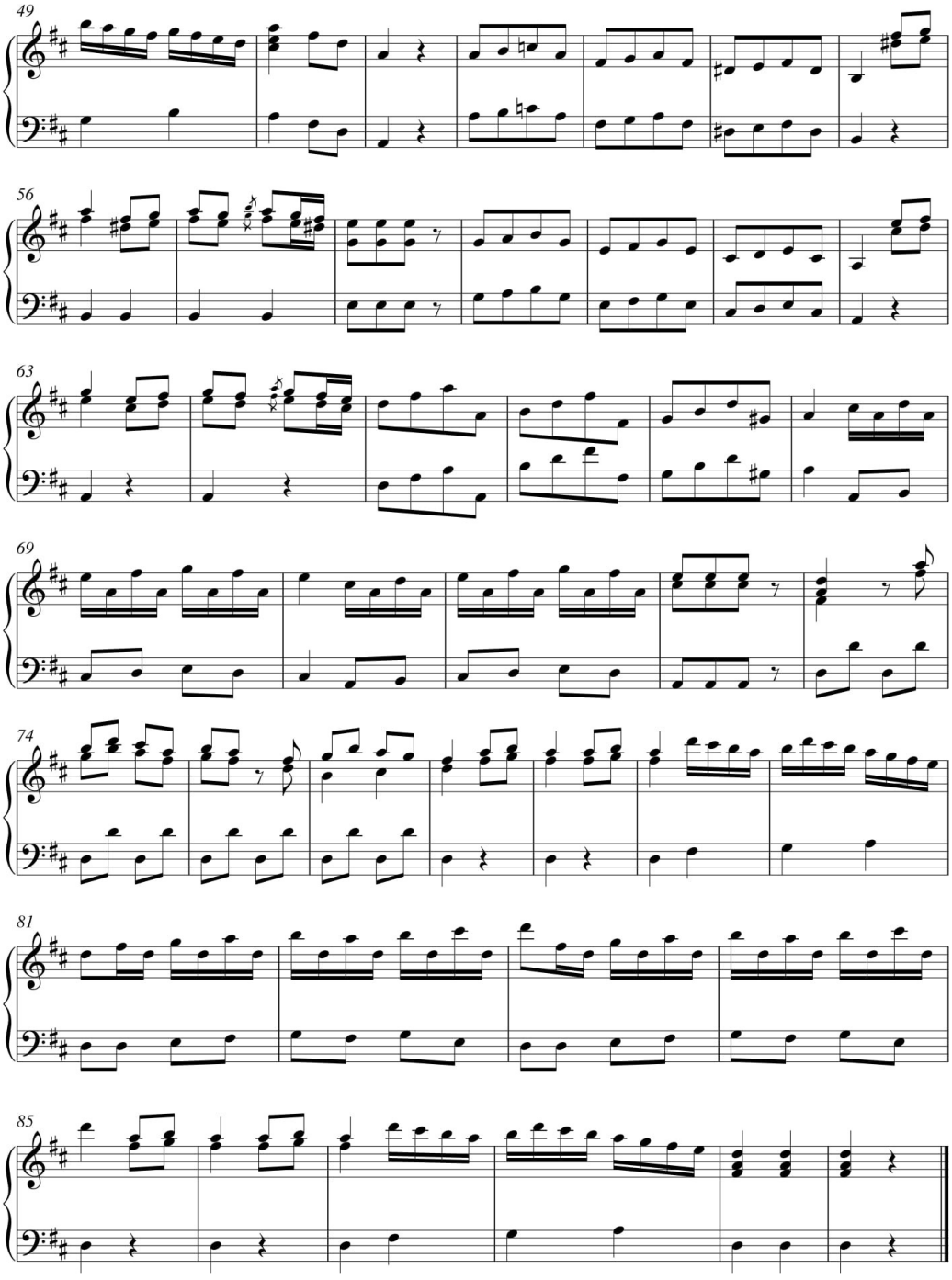
7.2.2. Carlo Mei: Elevazione [u Es-duru]; Andantino Cantabile

28
32
tr
36
41
44
47
tr
51
tr

7.2.3. Anonimus: Introduzione [u C-duru]; Allegro

29
33
36
38
41
43
46
49

52
54
57
59
62
64
67
69

72

7.2.4. Anonimus: Elevazione [u F-duru]; Largo Grazioso

27
31
tr
tr
36
tr
40
44
tr
48
tr
tr
52

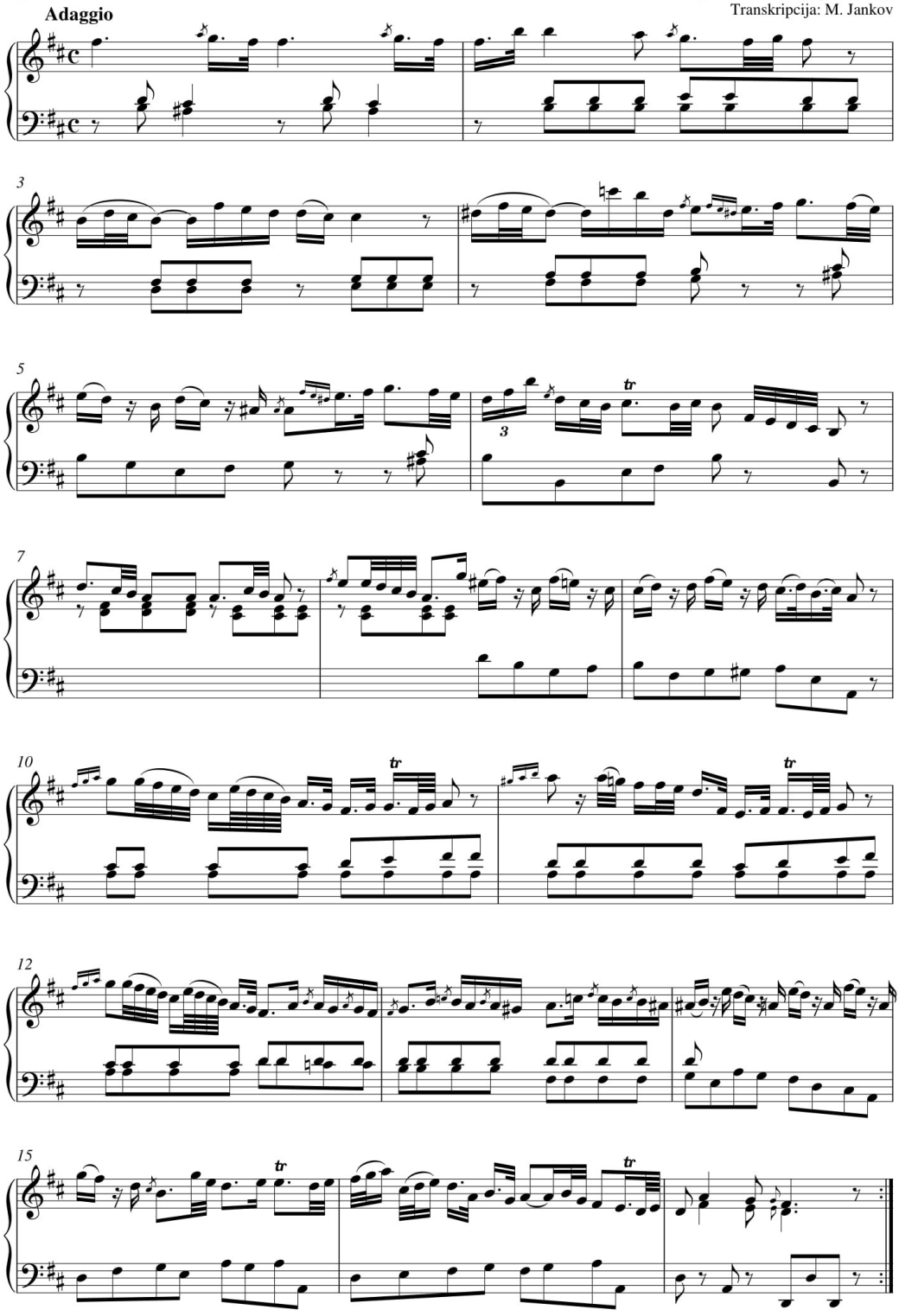
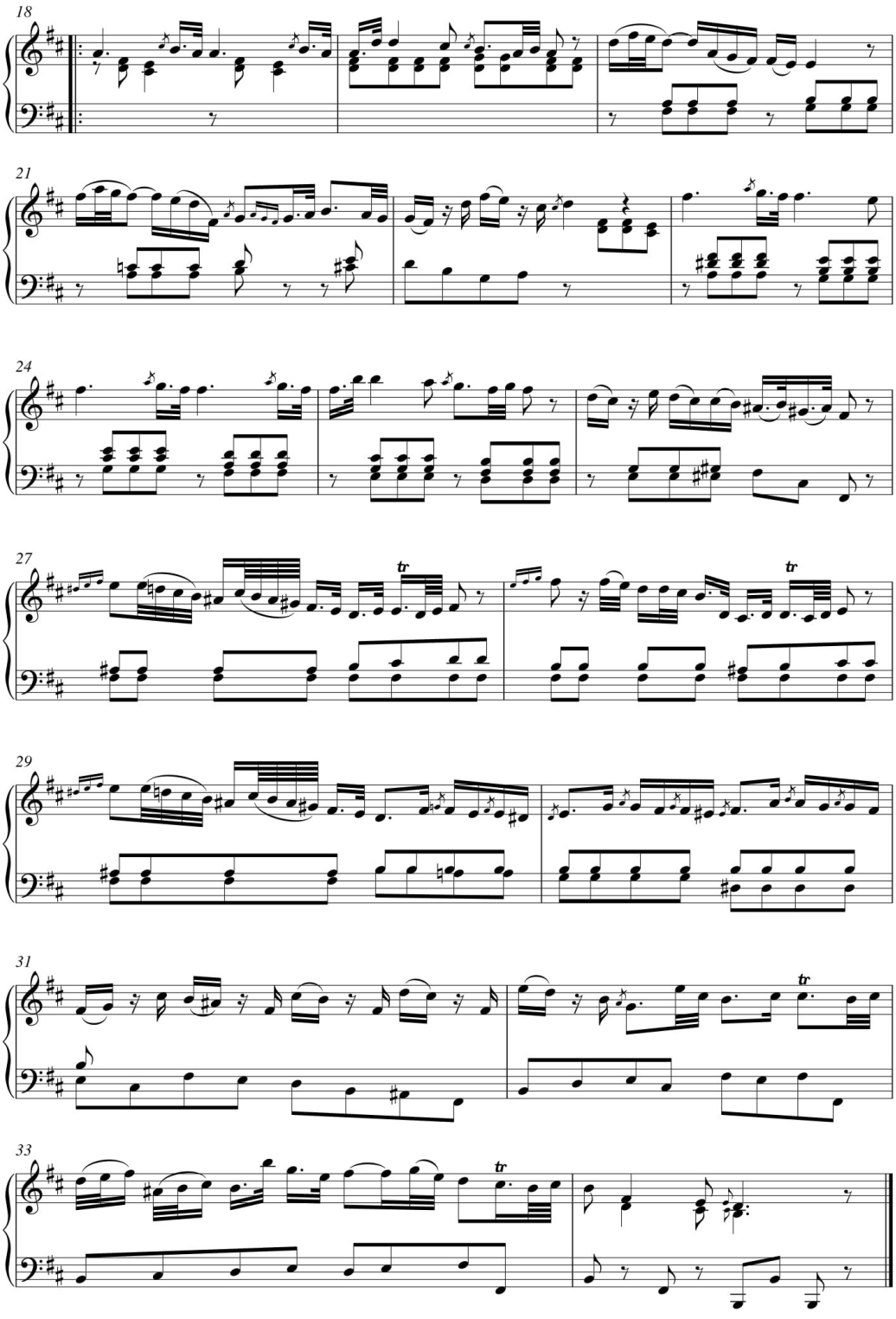
7.2.5. Anonimus: Allegro [u C-duru]

2
29
tr
f
p
33
tr
38
p
42
f
p
46
f
50
tr
54
57

61
65
69
73
77
80
84
88

4
92
tr
95
tr
99
tr
tr

7.2.6. Carlo Lancellotti: Comunio [u C-duru], bez oznake tempa

18
21
24
26
28
30

7.2.7. Anonimus: Sinfonia [u D-duru]; Allegro

49
56
63
69
74
81
85

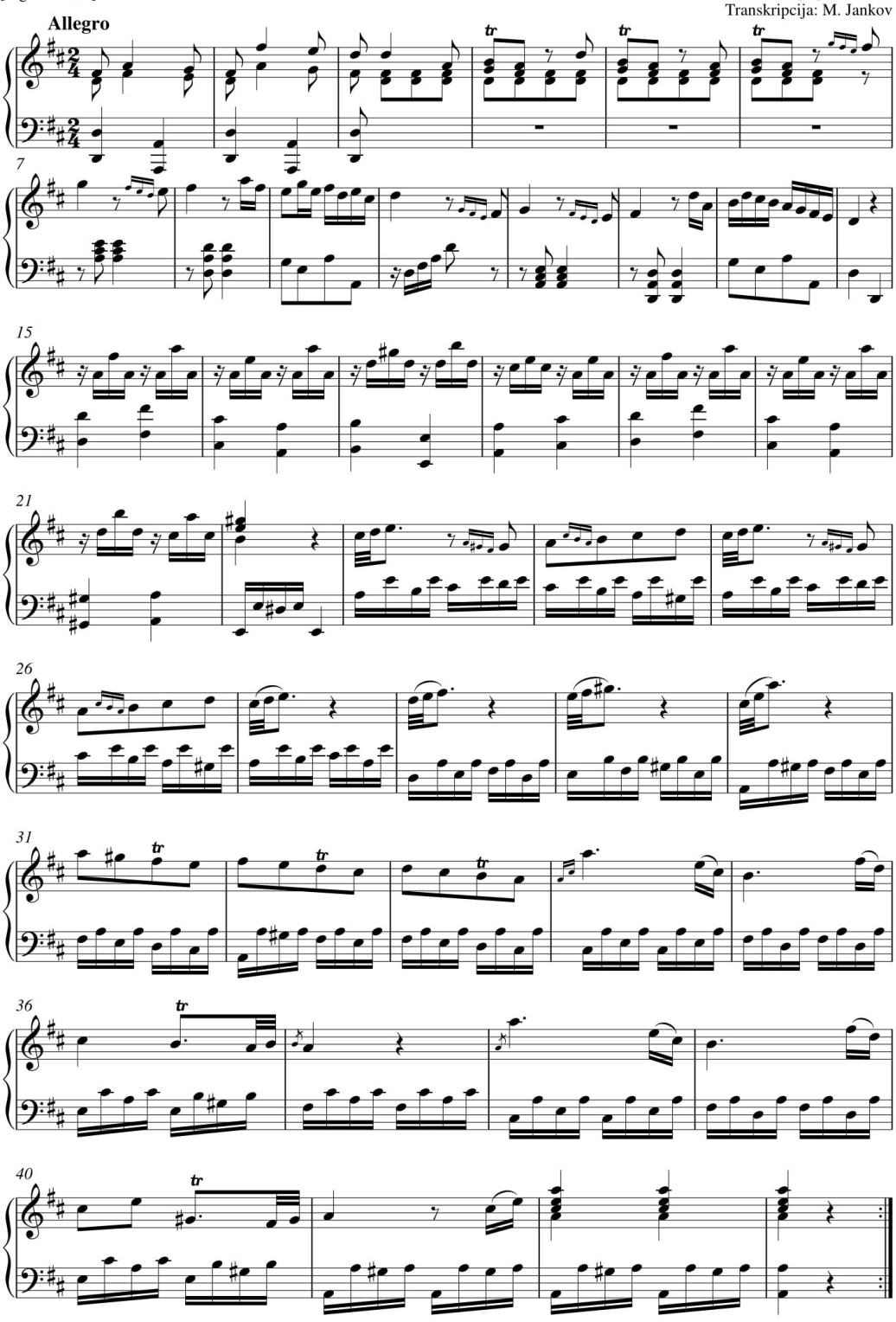
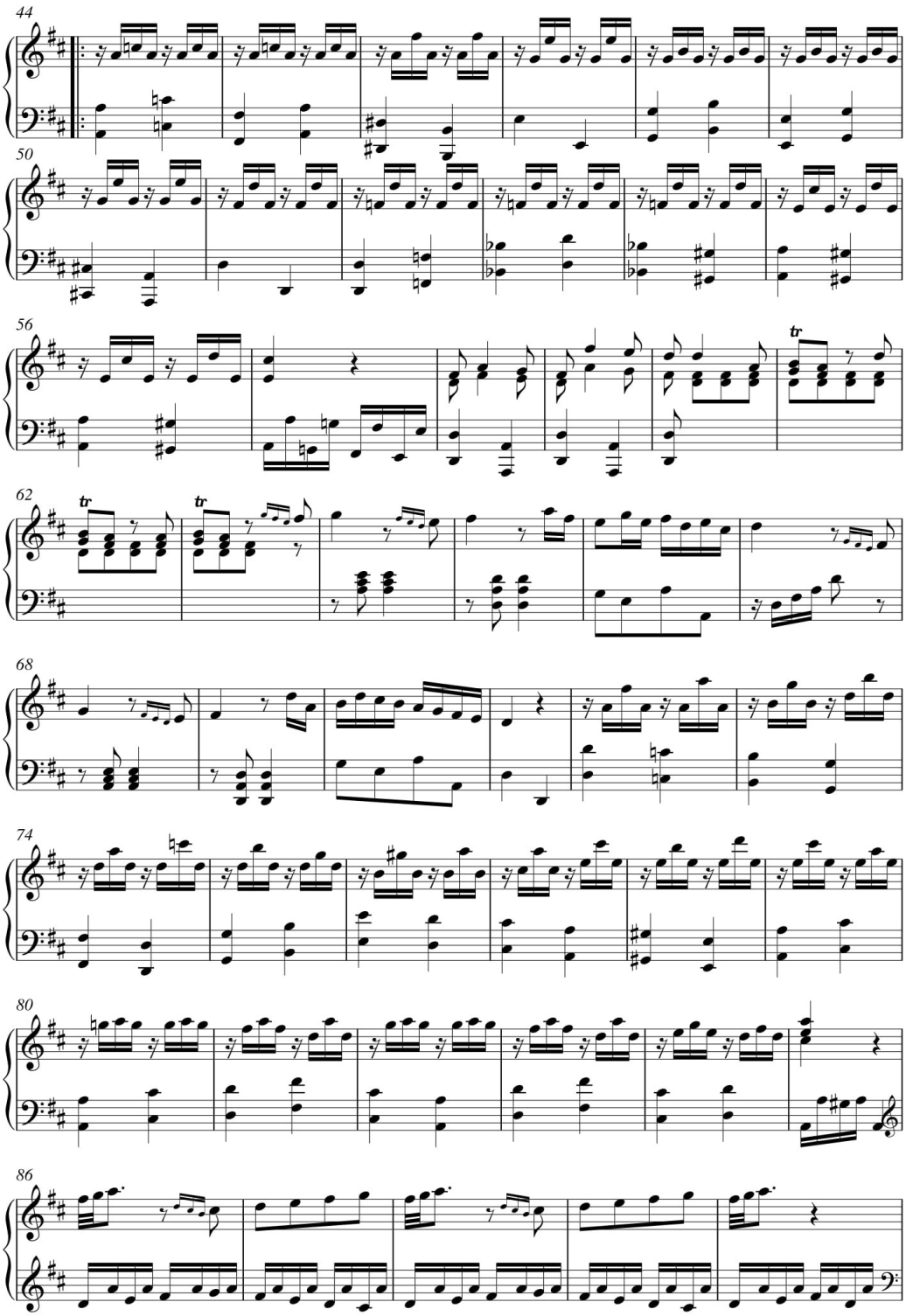
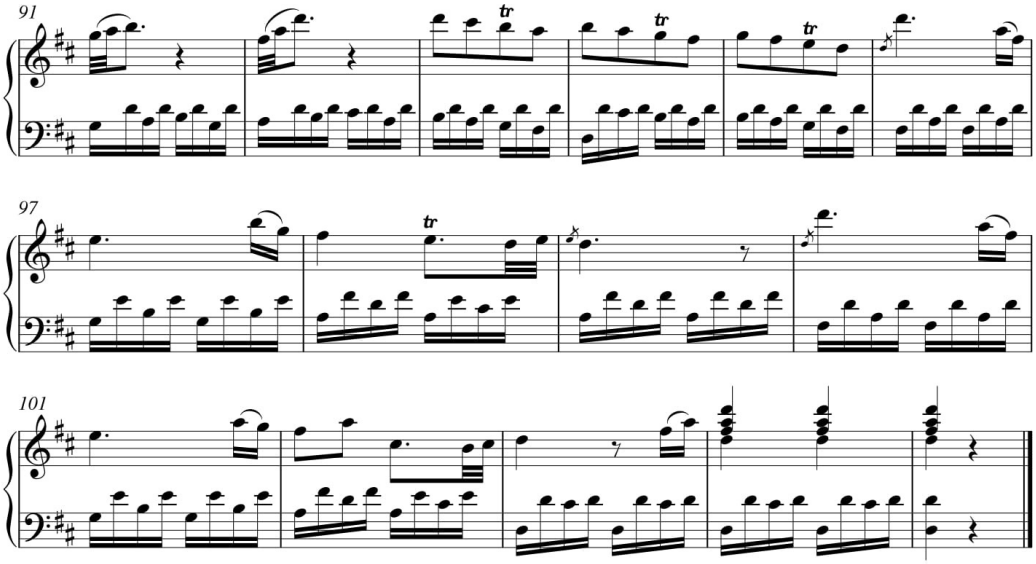
7.2.8. Anonimus: Adaggio [u h-molu]

[Sign: 10/248]

[Anonimus: druga pol. 18. st.]
Transkripcija: M. Jankov

18
21
24
27
29
31
33

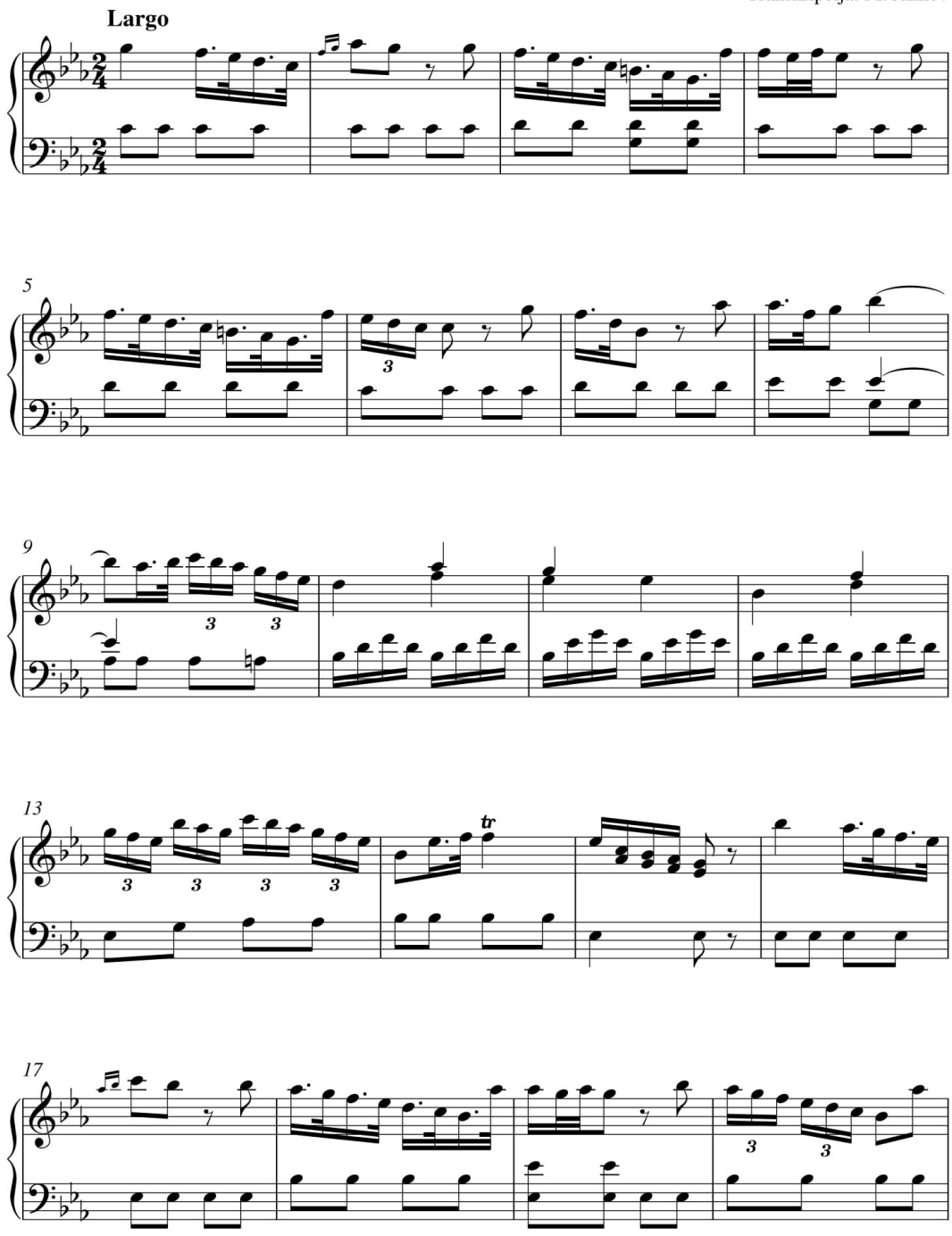
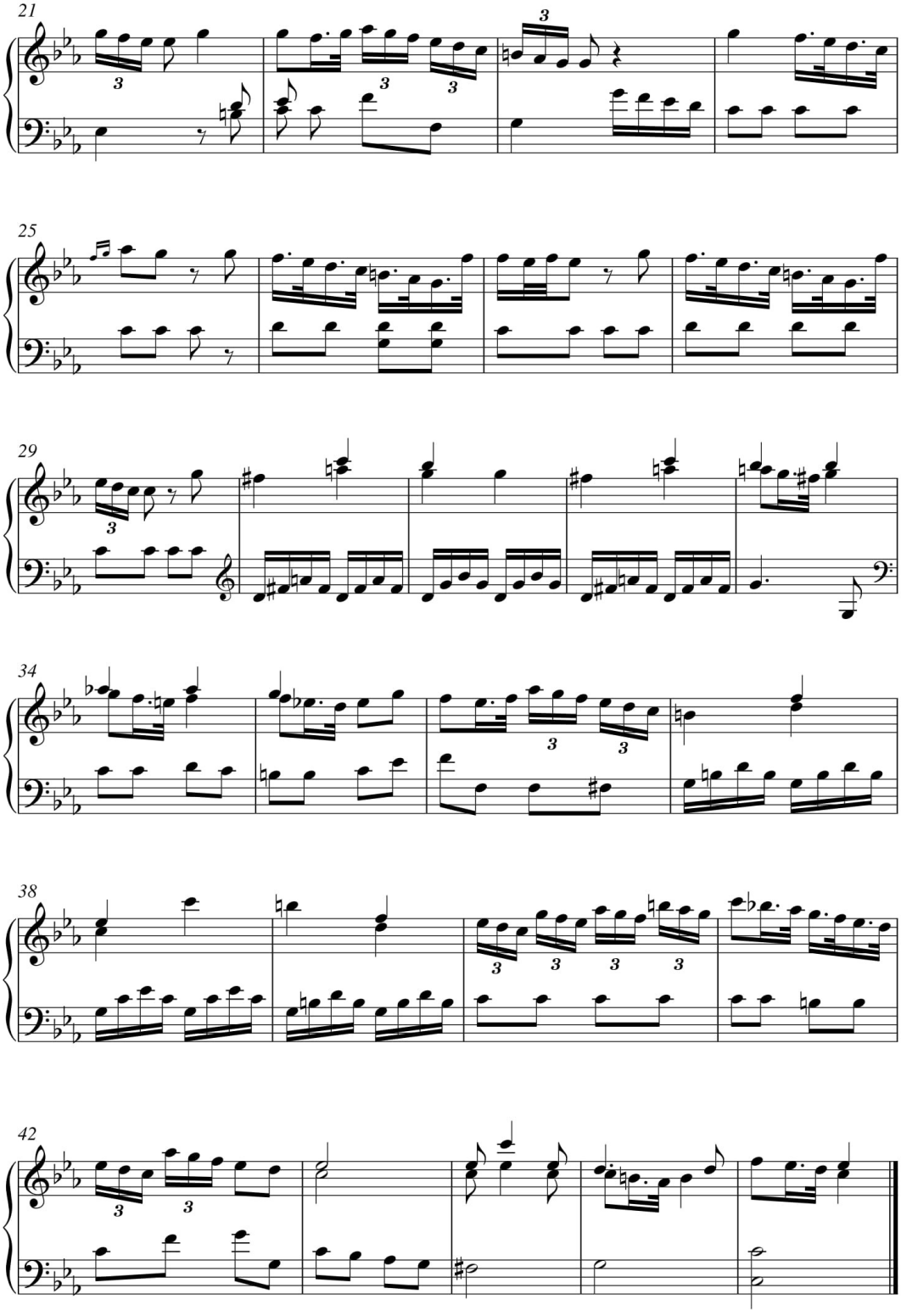
7.2.9. Anonimus: Sinfonia [in D]; Allegro

[Sign: 35/968]

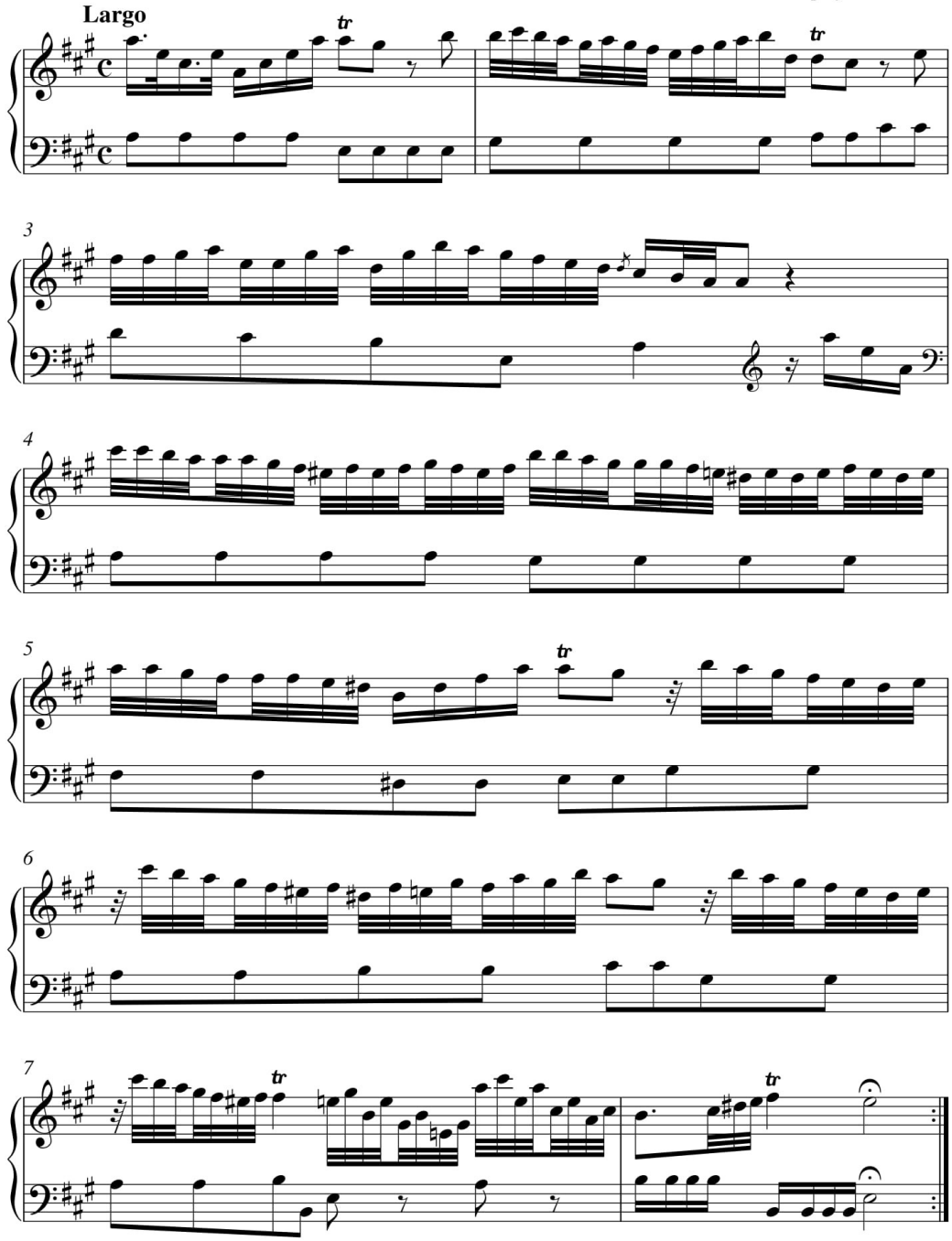
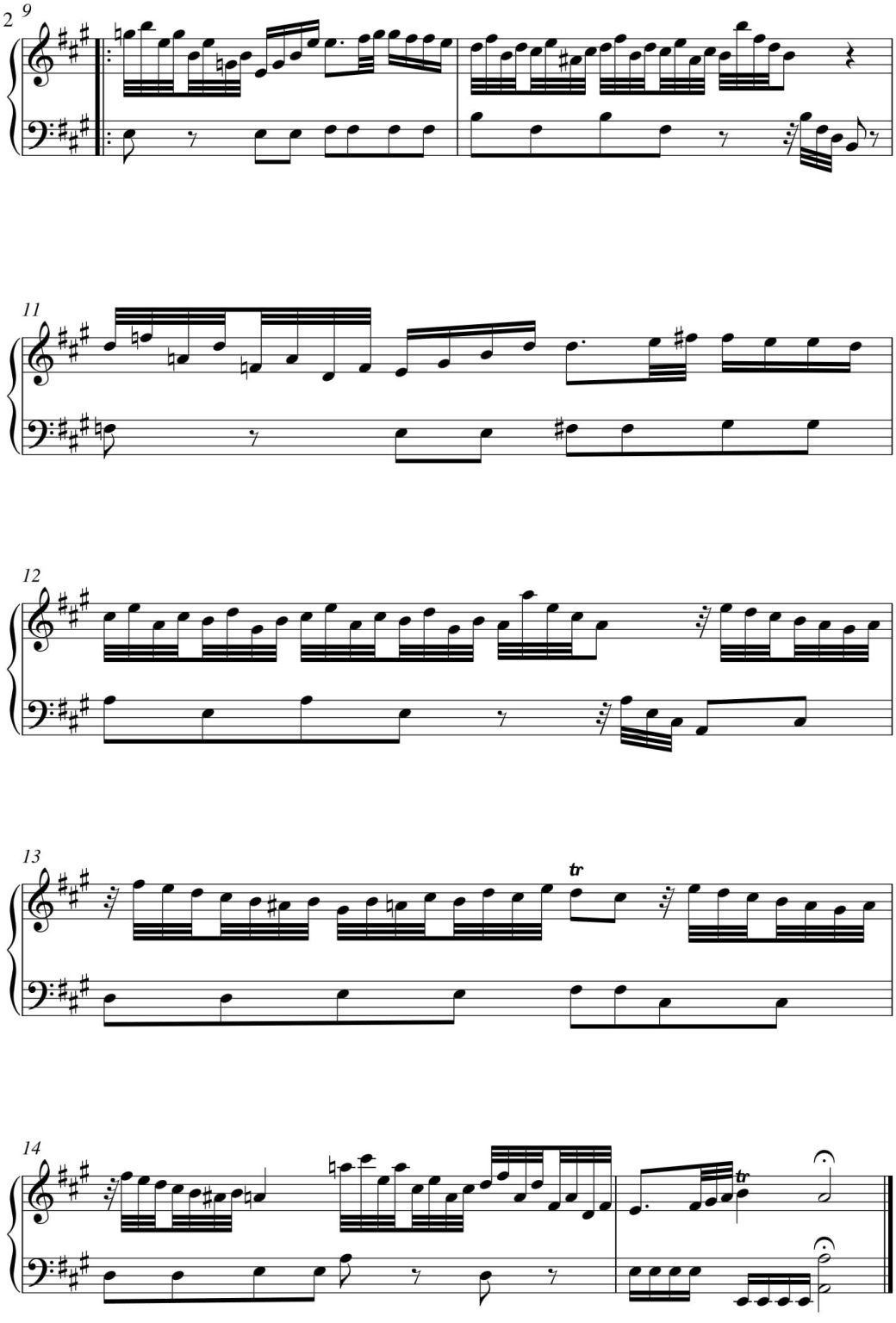
[Anonimus: druga pol. 18. st.]
Transkripcija: M. Jankov

44
50
56
62
68
74
80
86

91
97
101

7.2.10. Giovanni Gualberto(?) Brunetti: Largo [I^{mo}; u c-molu]

[Sign: 52/1488]

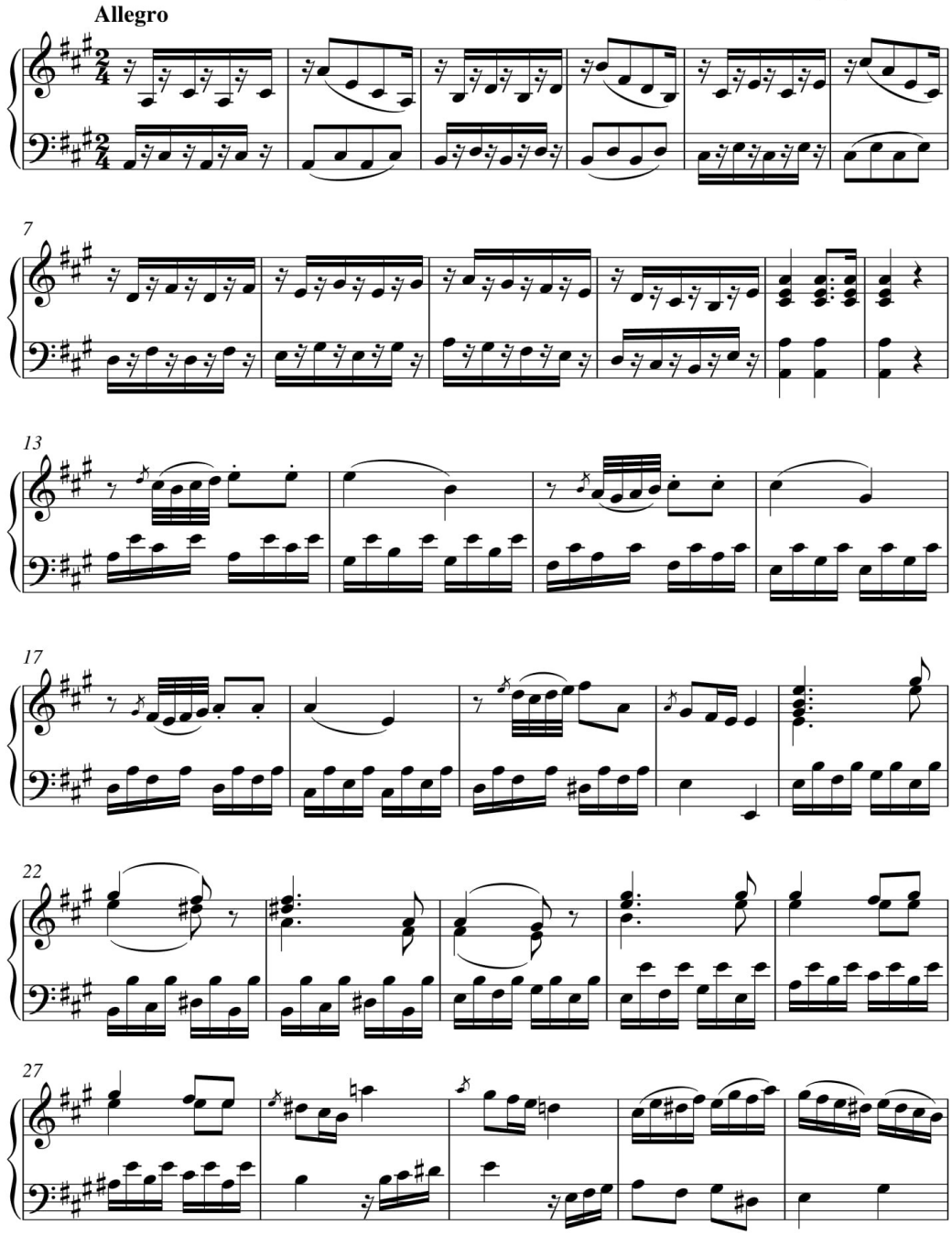
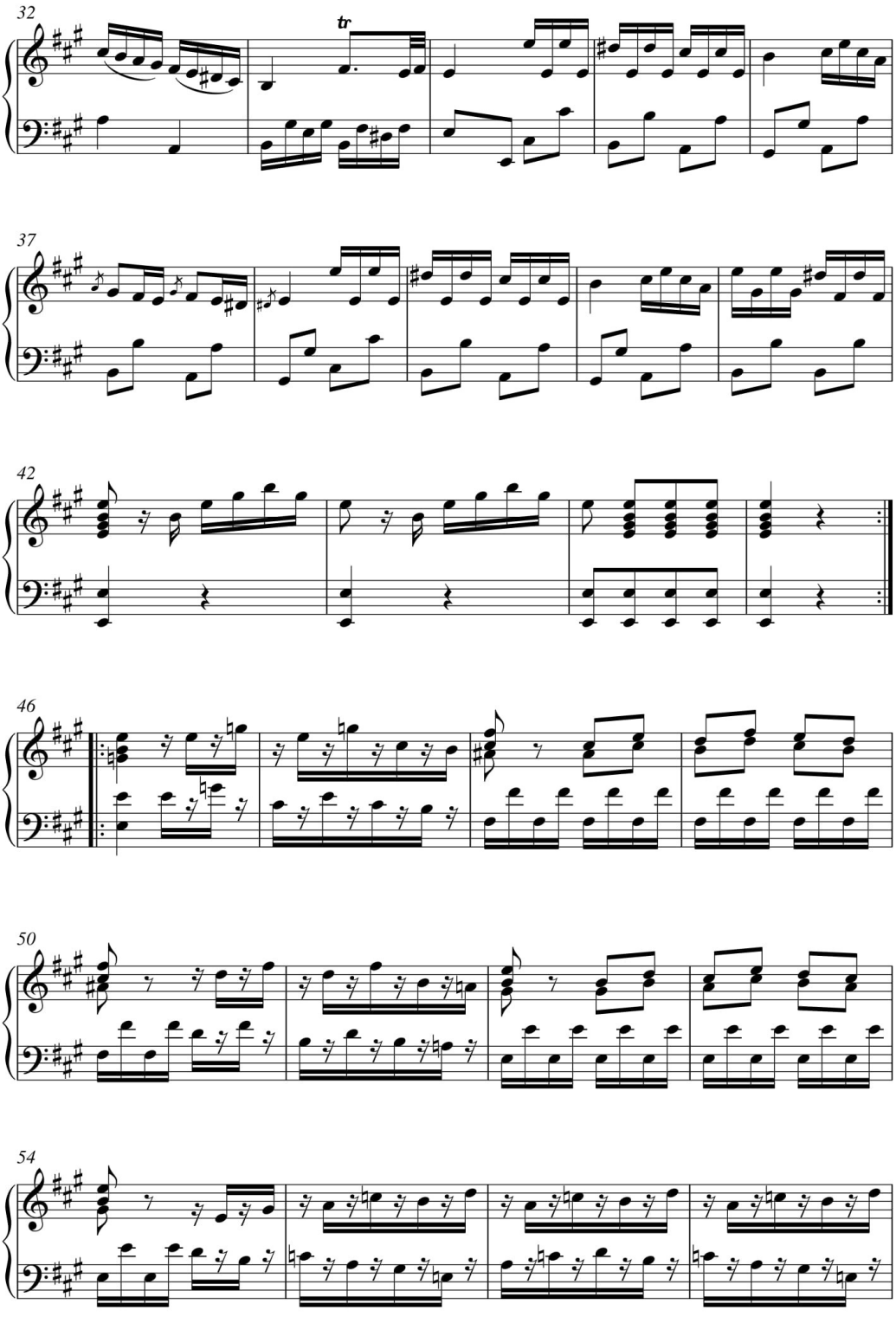
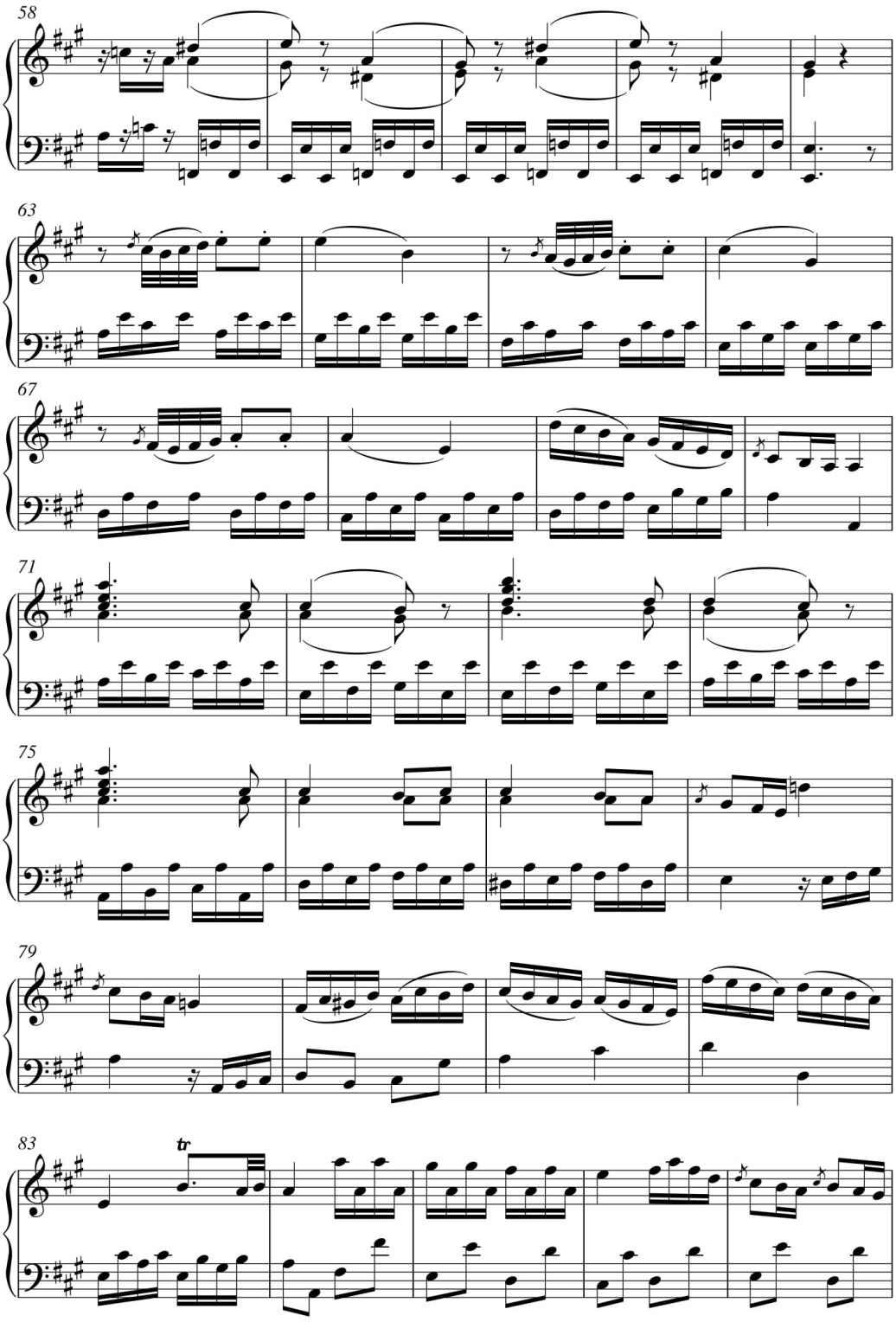
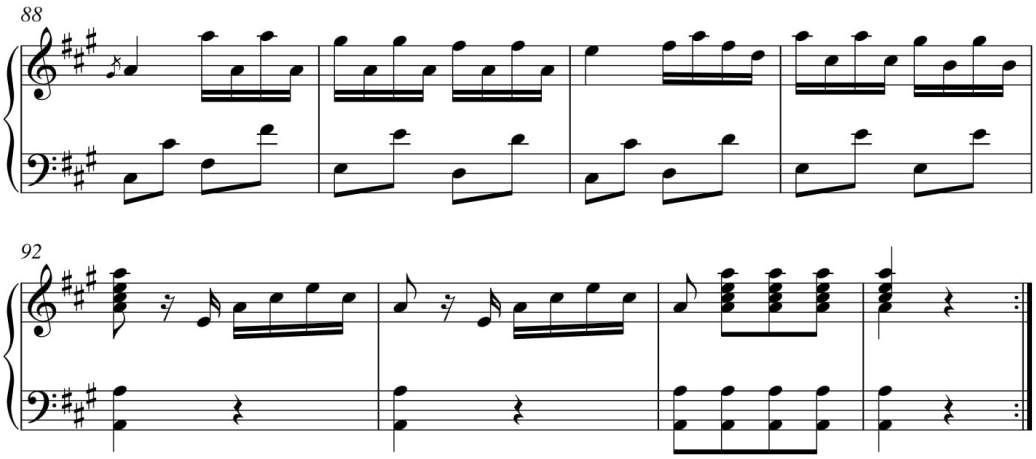
Giovanni (Giovan) Gualberto(?) Brunetti (1706. – 1787.)
Transkripcija: M. Jankov

21
25
29
34
38
42

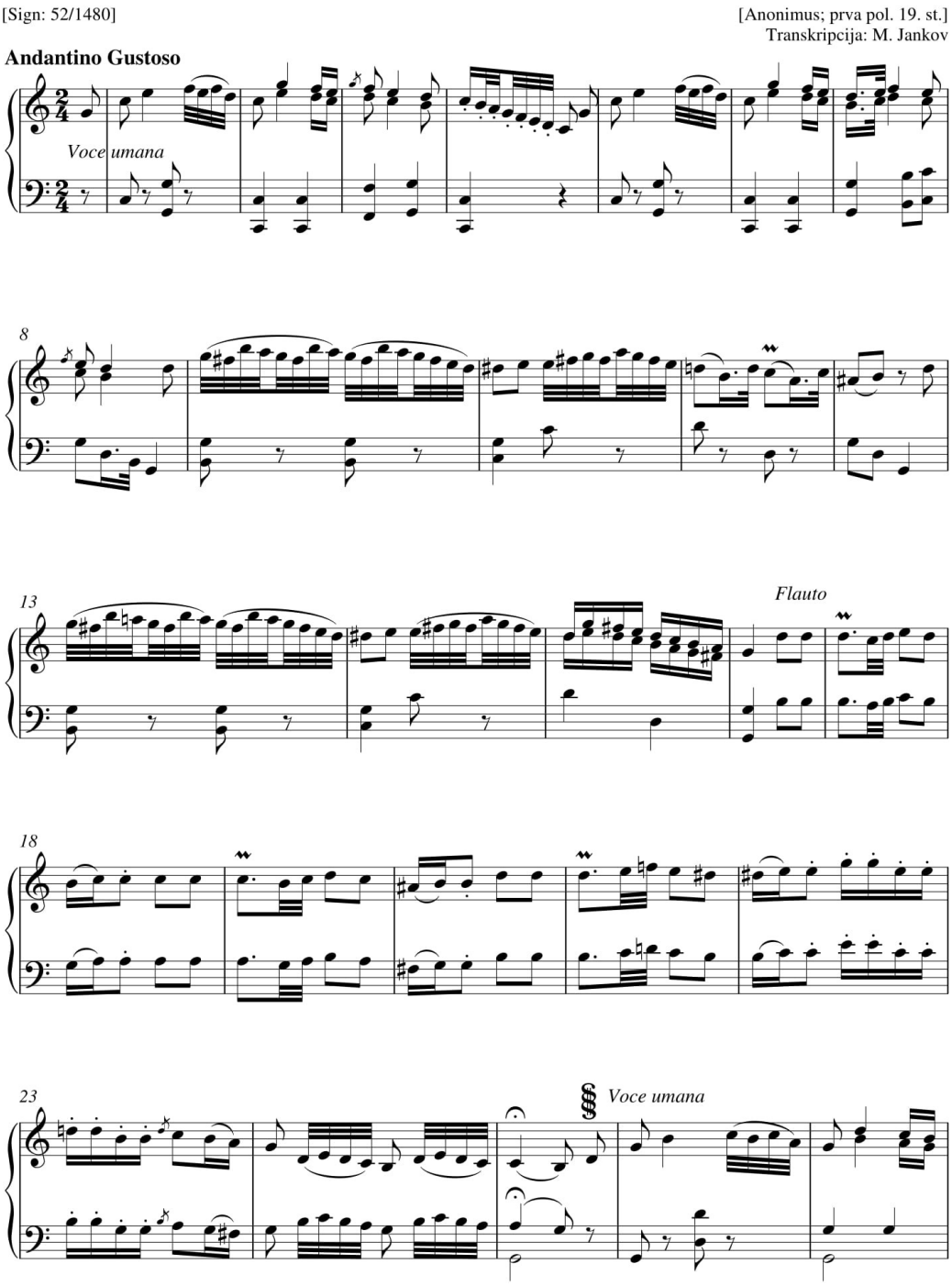
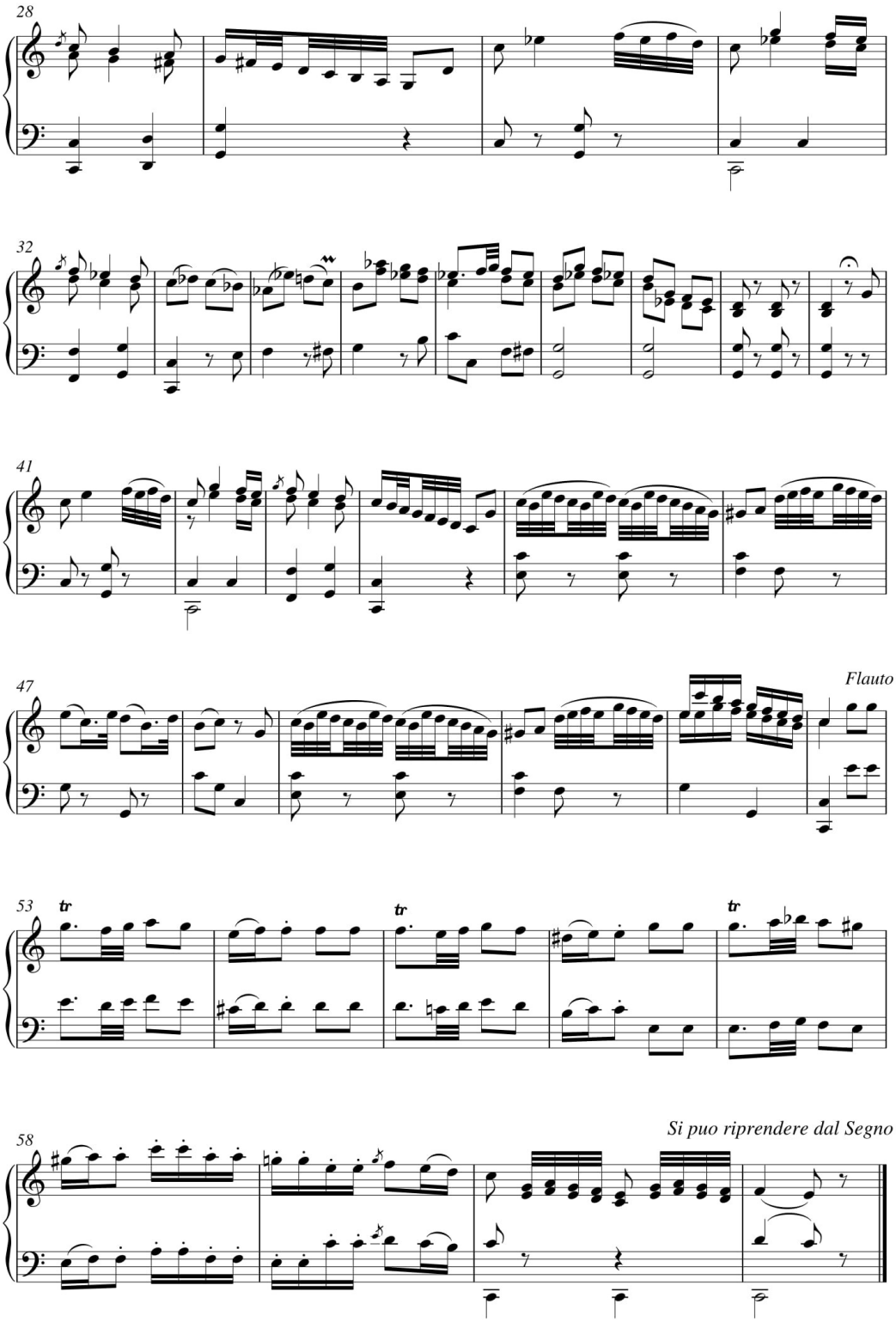
7.2.11. Giovanni Gualberto(?) Brunetti: Largo [II^{do}; u A-duru]

Giovanni (Giovan) Gualberto(?) Brunetti (1706. – 1787.)
[Sign: 52/1488]
Transkripcija: M. Jankov

2 9
11
12
13
tr
14
tr

7.2.12. Anonimus: Allegro [u A-duru]

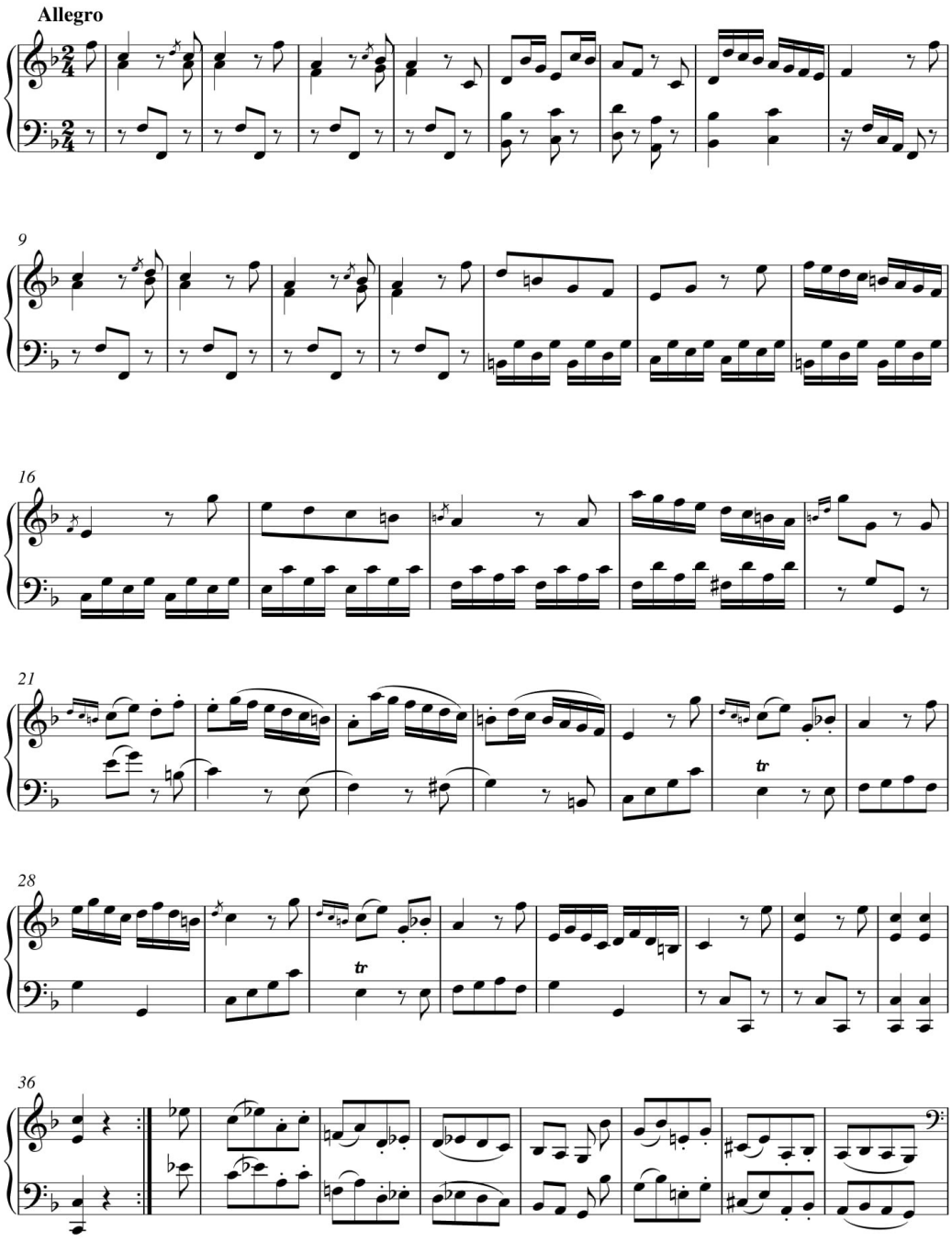
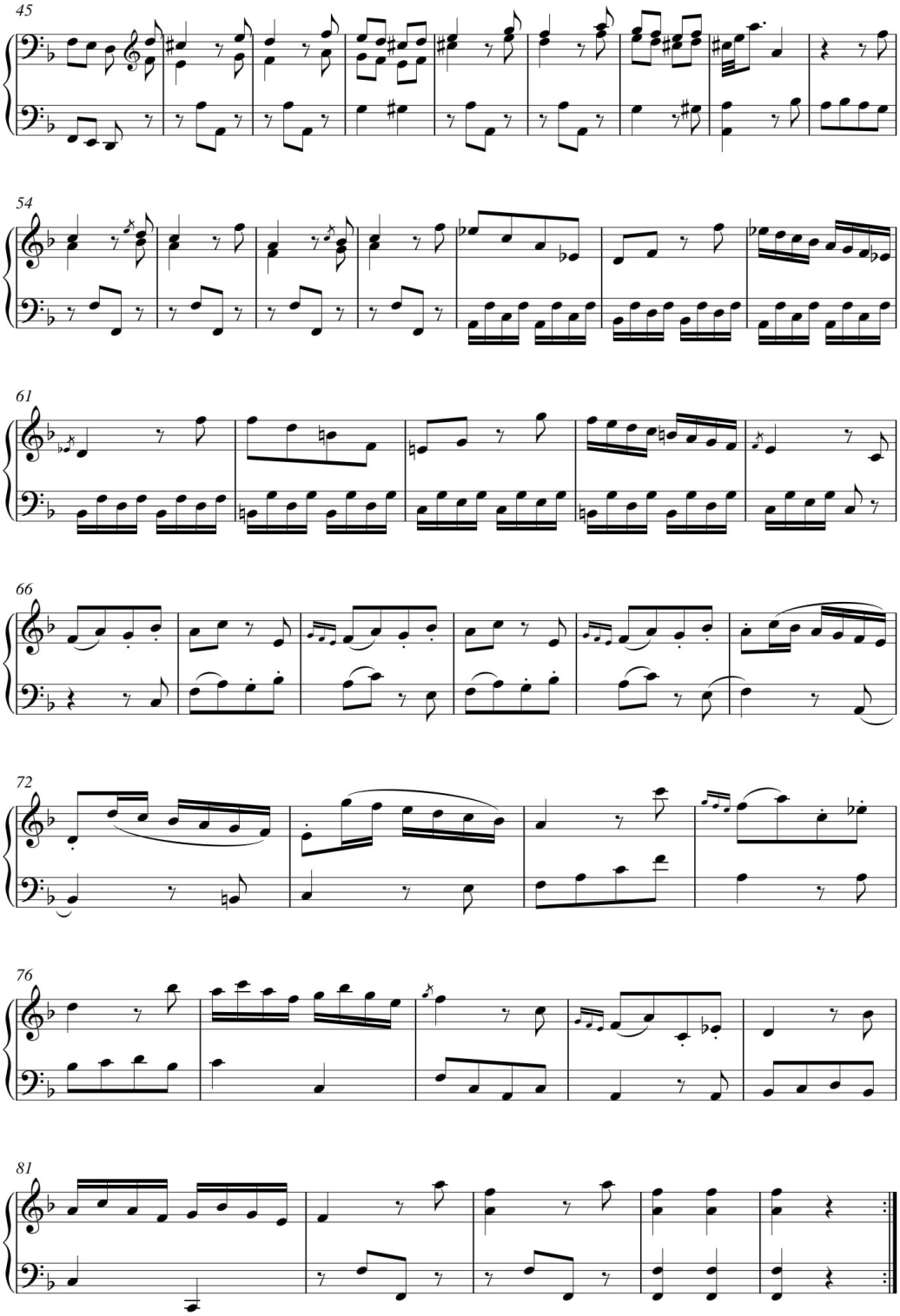
[Sign: 35/968]

[Anonimus: druga pol. 18. st.]
Transkripcija: M. Jankov

32
tr
37
42
46
50
54

58
63
67
71
75
79
83
tr

88
92

7.2.13. Anonimus: Elevazione [u C-duru]; Andantino Gustoso

28
32
41
47
Flauto
53
tr
tr
tr
58
Si puo riprendere dal Segno

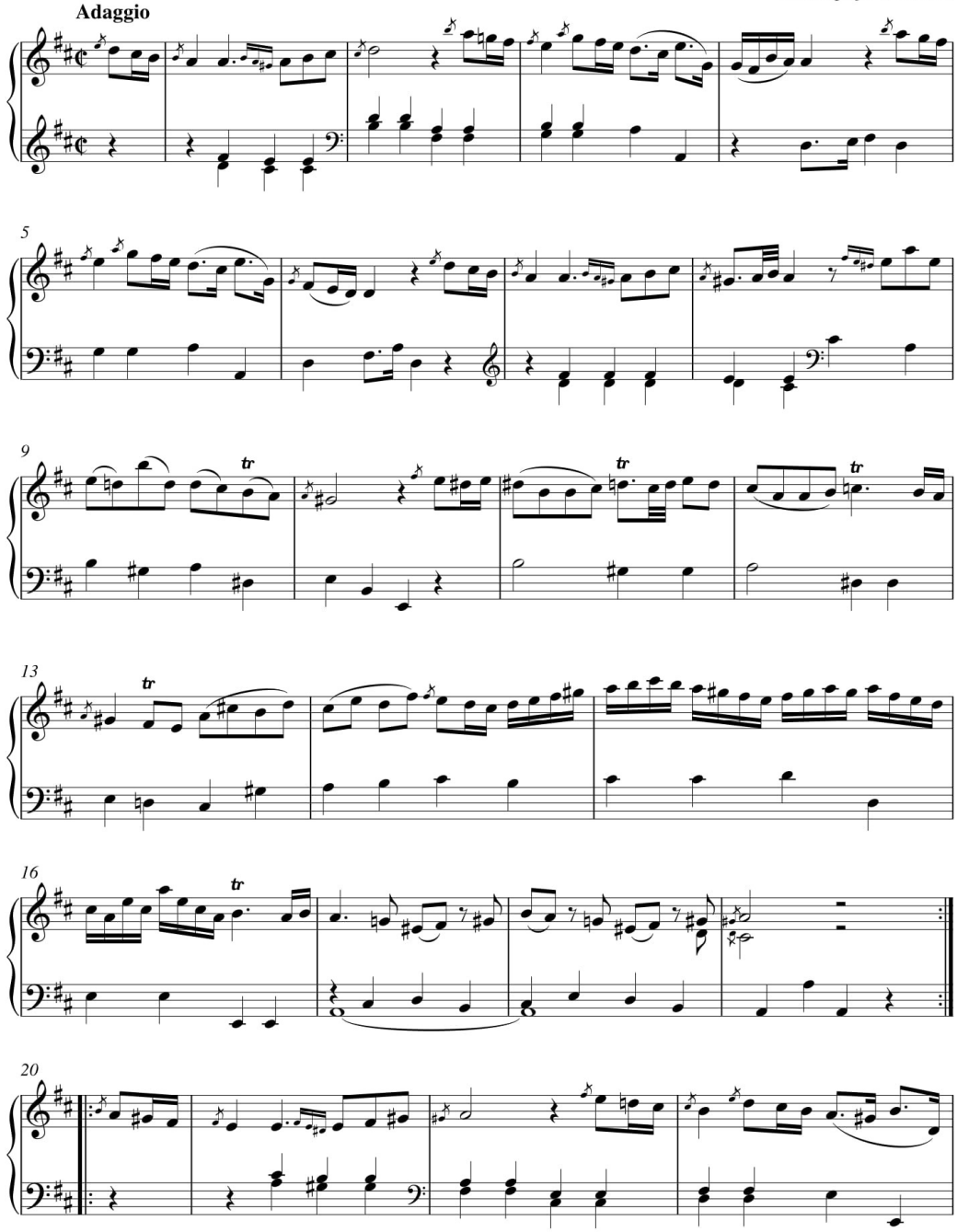
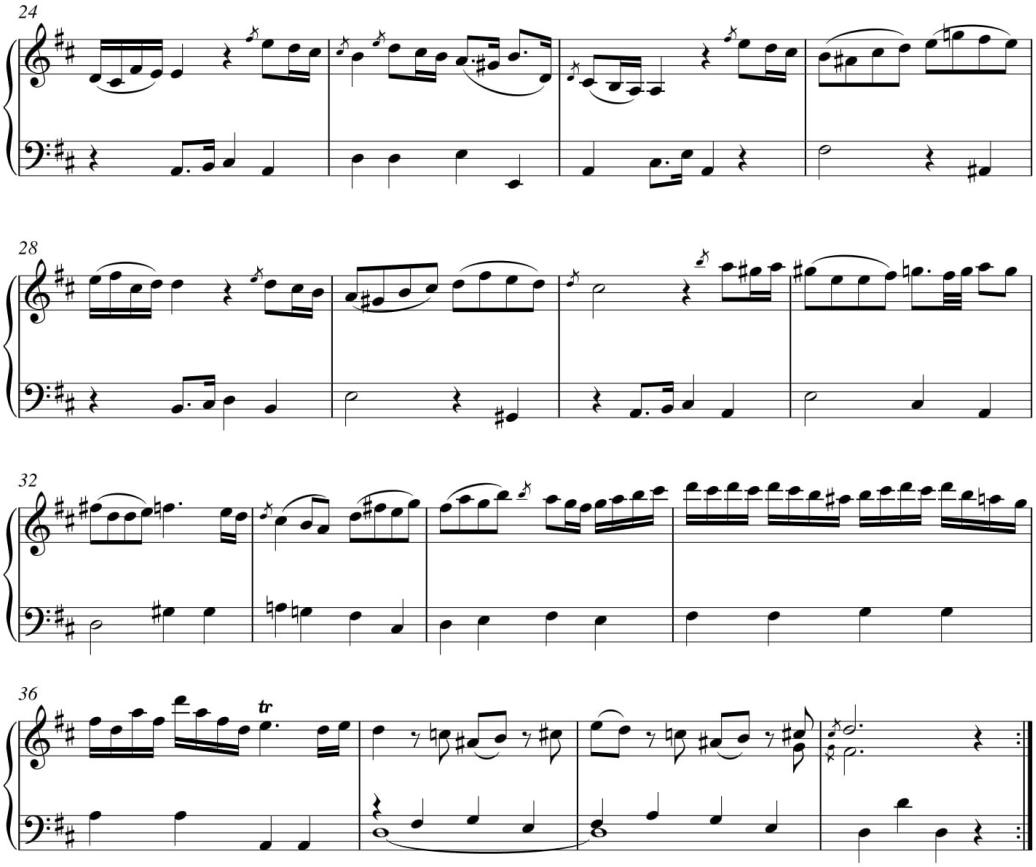
7.2.14. Anonimus: Allegro [u F-duru]

[Sign: 35/369]

[Anonimus: druga pol. 18. st.]
Transkripcija: M. Jankov

45
54
61
66
72
76
81

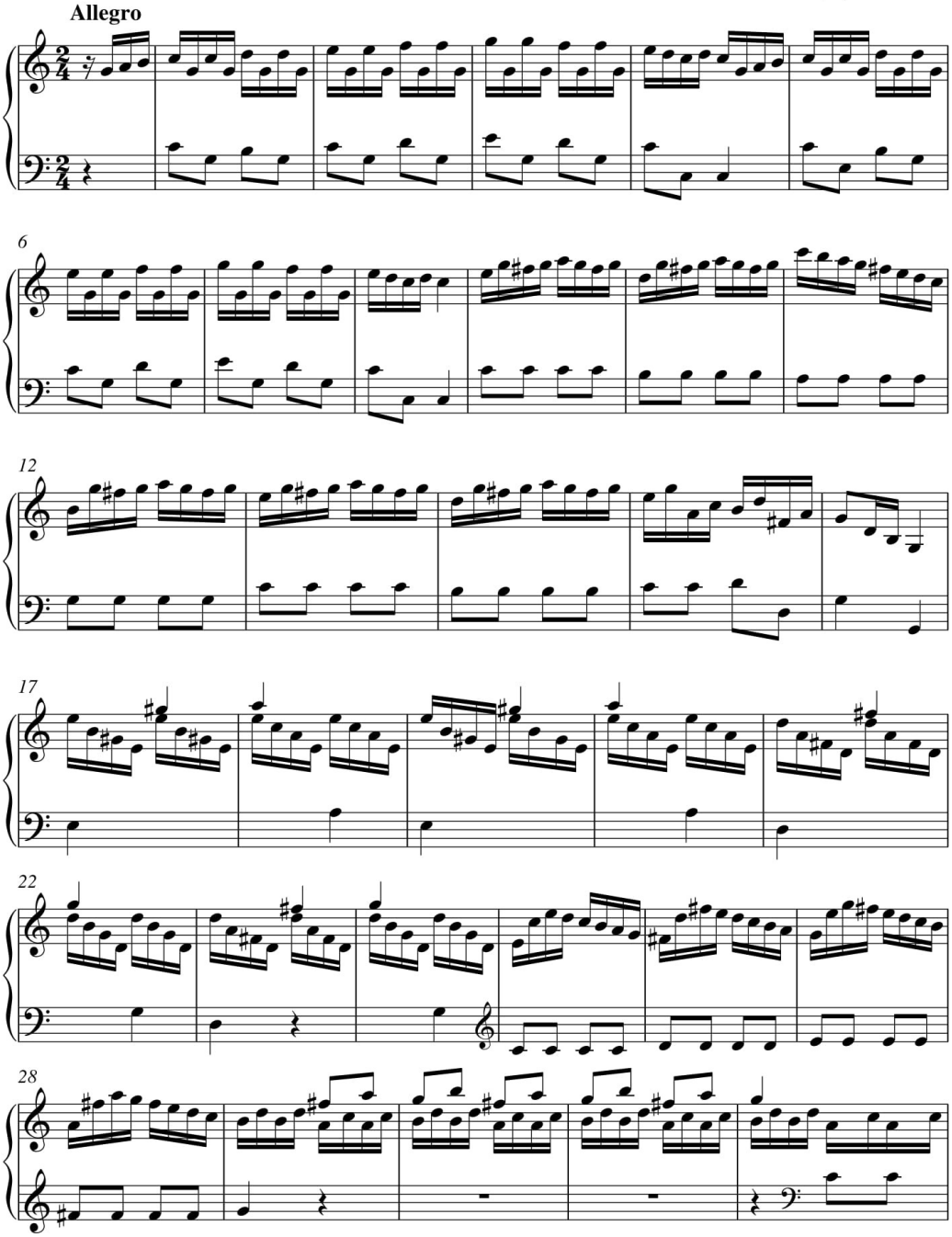
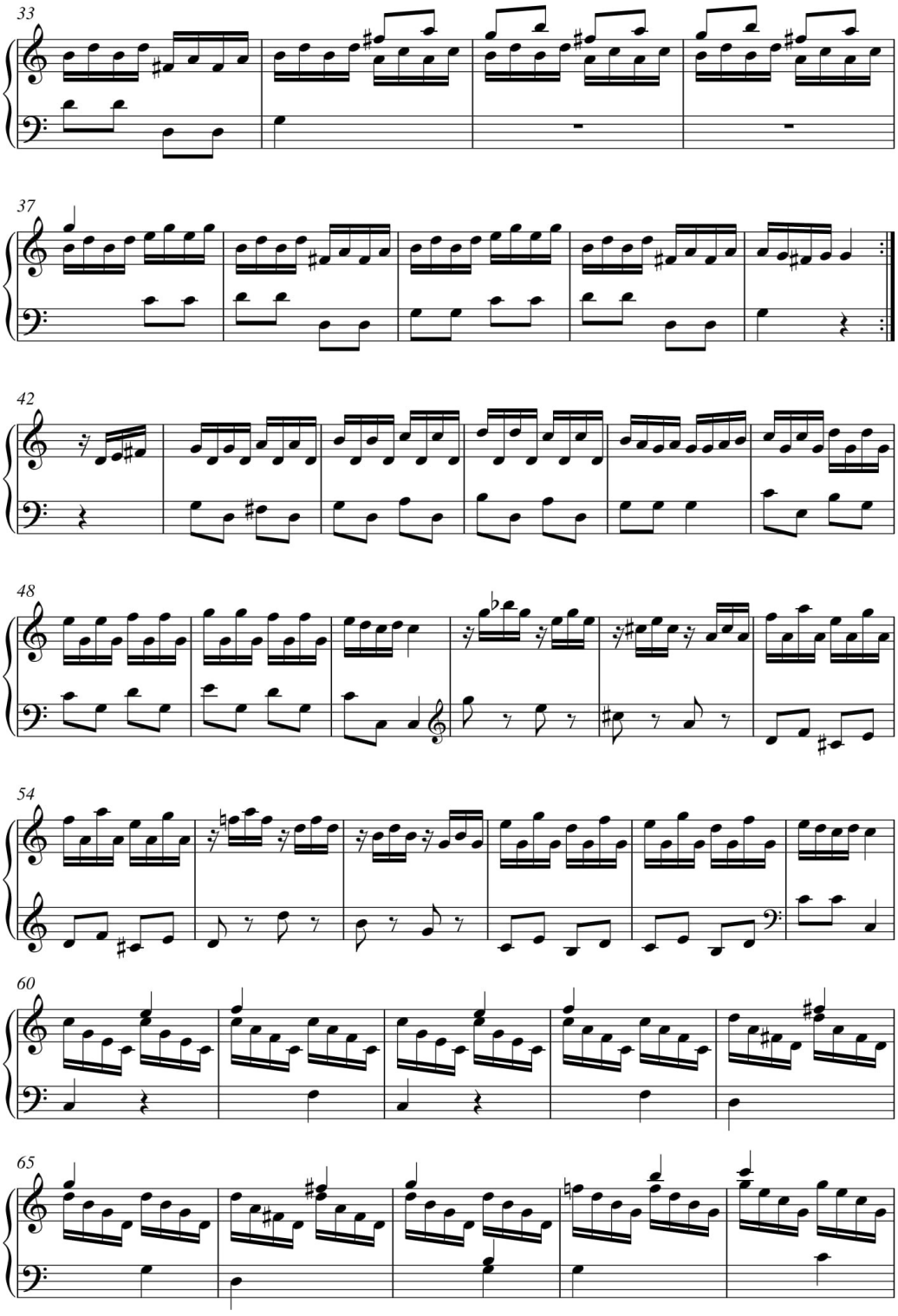
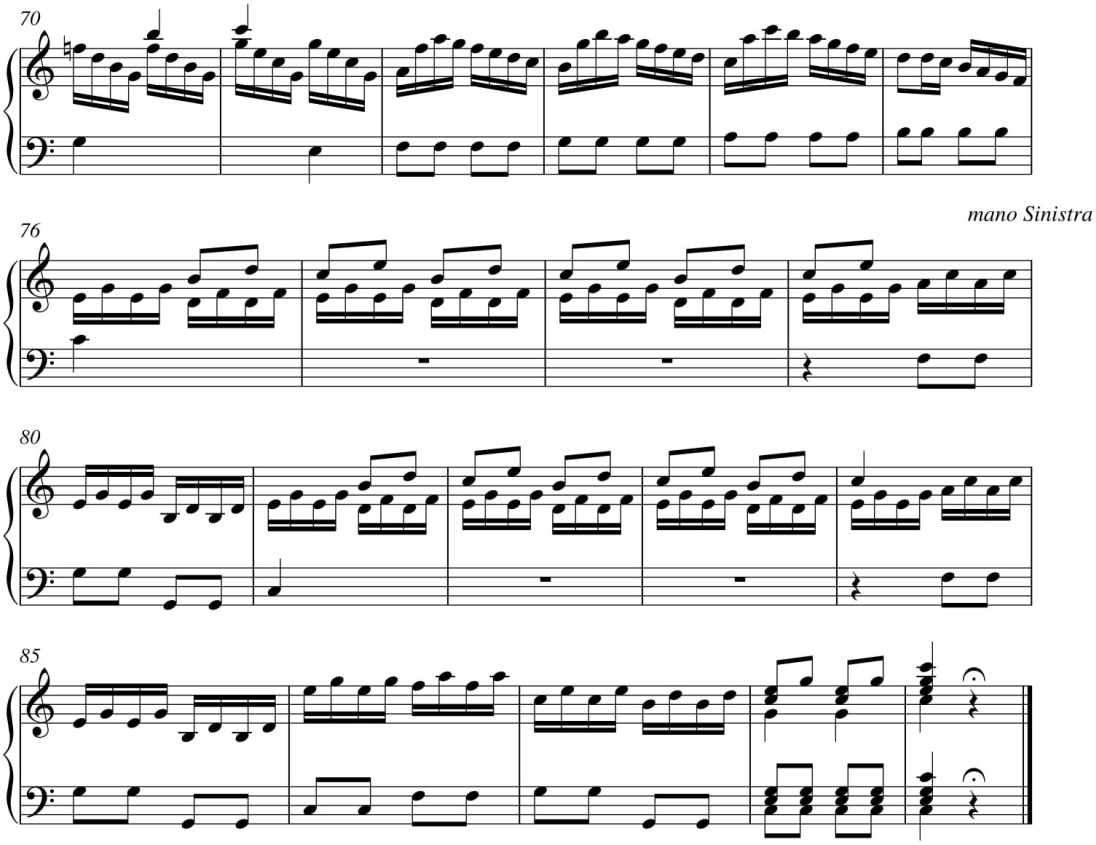
7.2.15. Anonimus: Adaggio [u D-duru]

[Sign: 10/248]

[Anonimus: druga pol. 18. st.]
Transkripcija: M. Jankov

24
28
32
36
tr

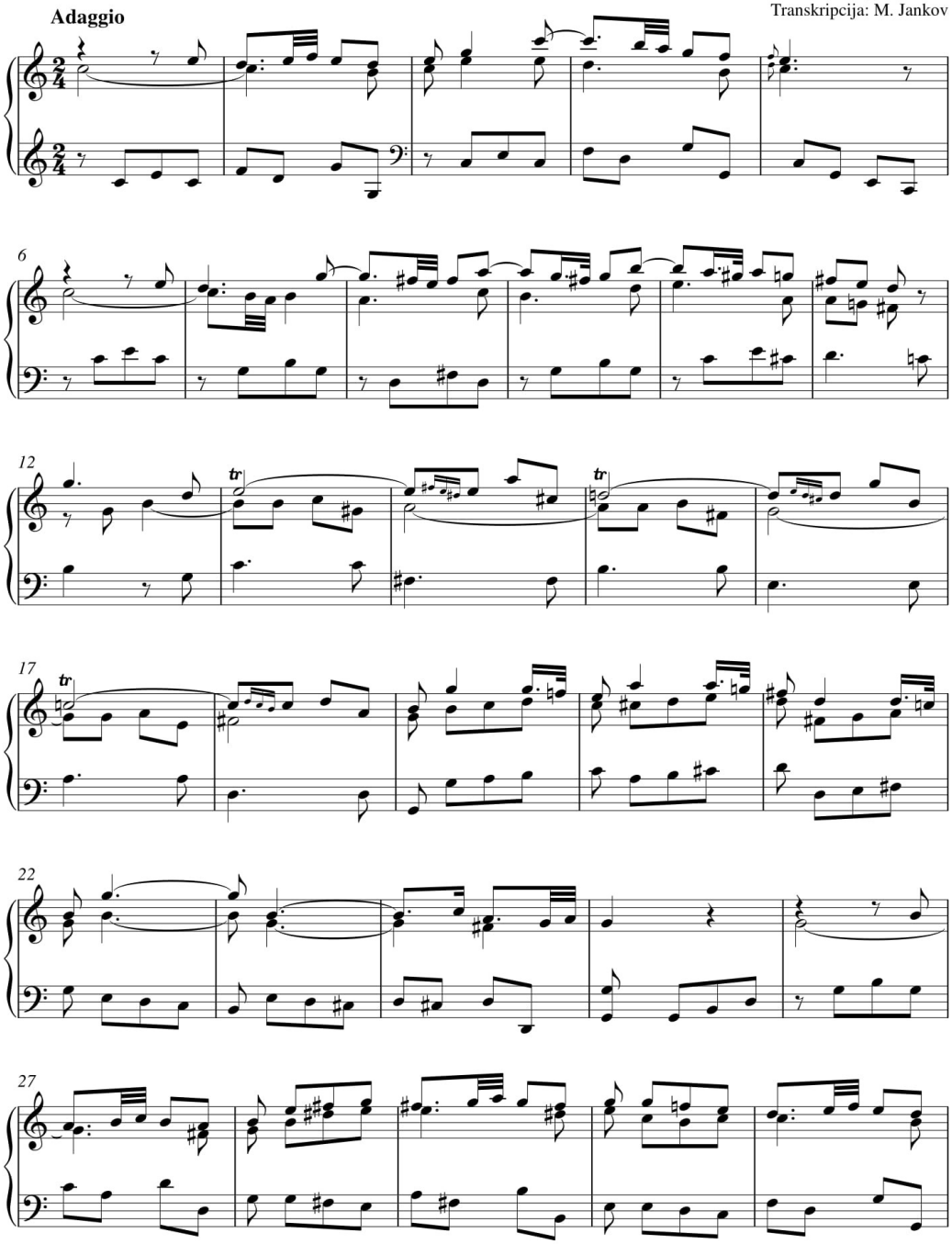
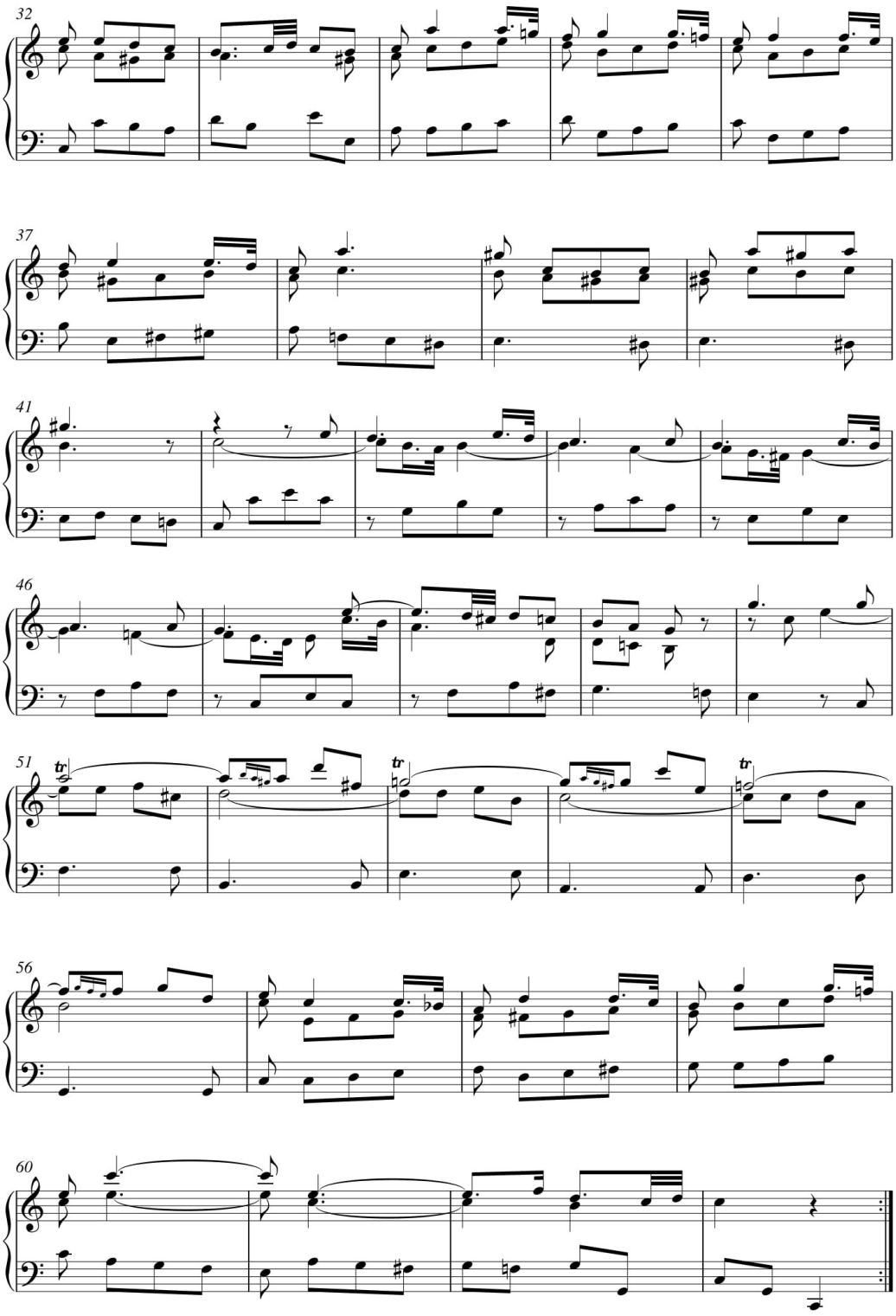
7.2.16. Anonimus: Postcomunio [u C-duru]; Allegro

[Sign: 52/1483]

[Anonimus; kraj 18./prva pol. 19. st.]
Transkripcija: M. Jankov

33
37
42
48
54
60
65

70
76
mano Sinistra
80
85

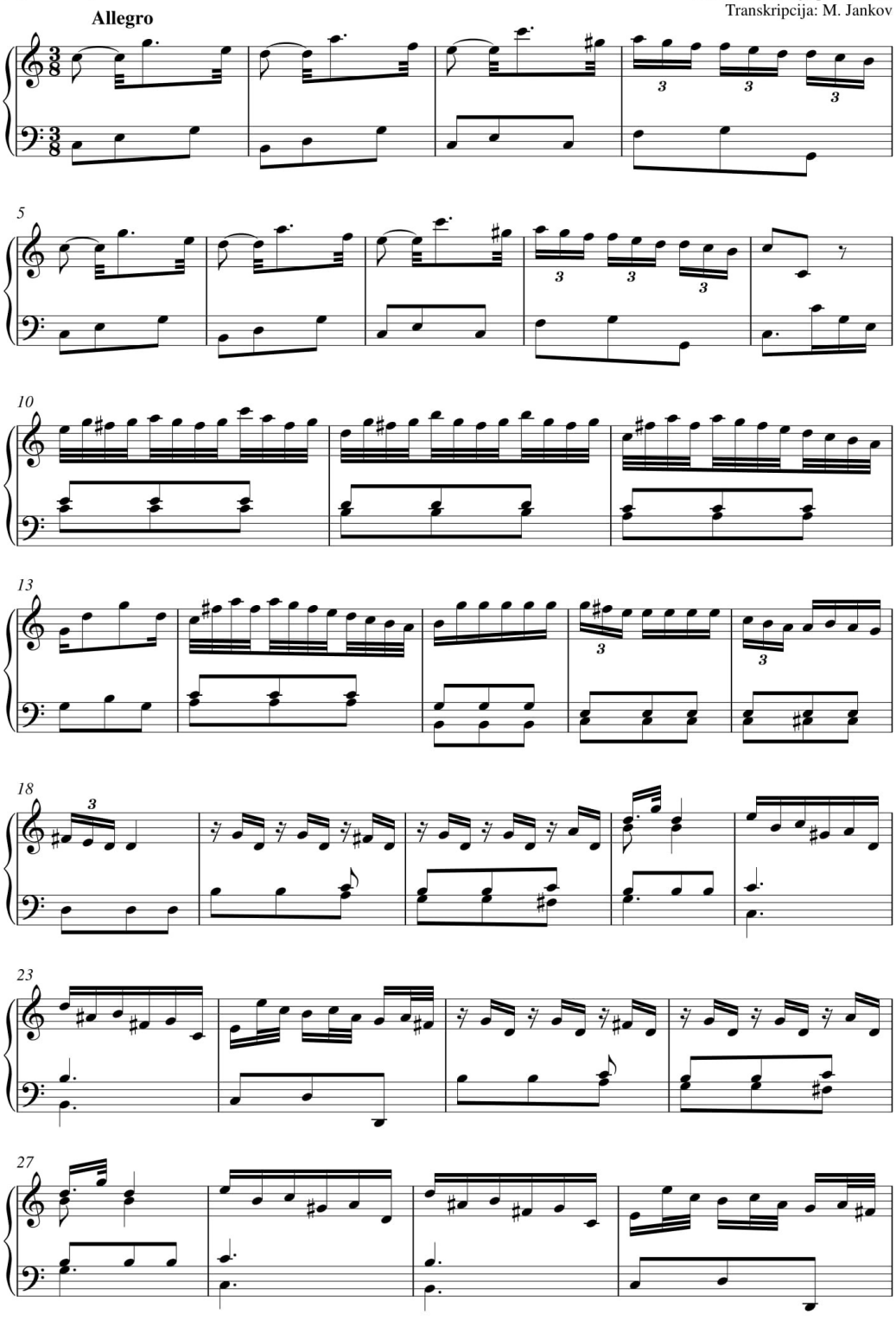
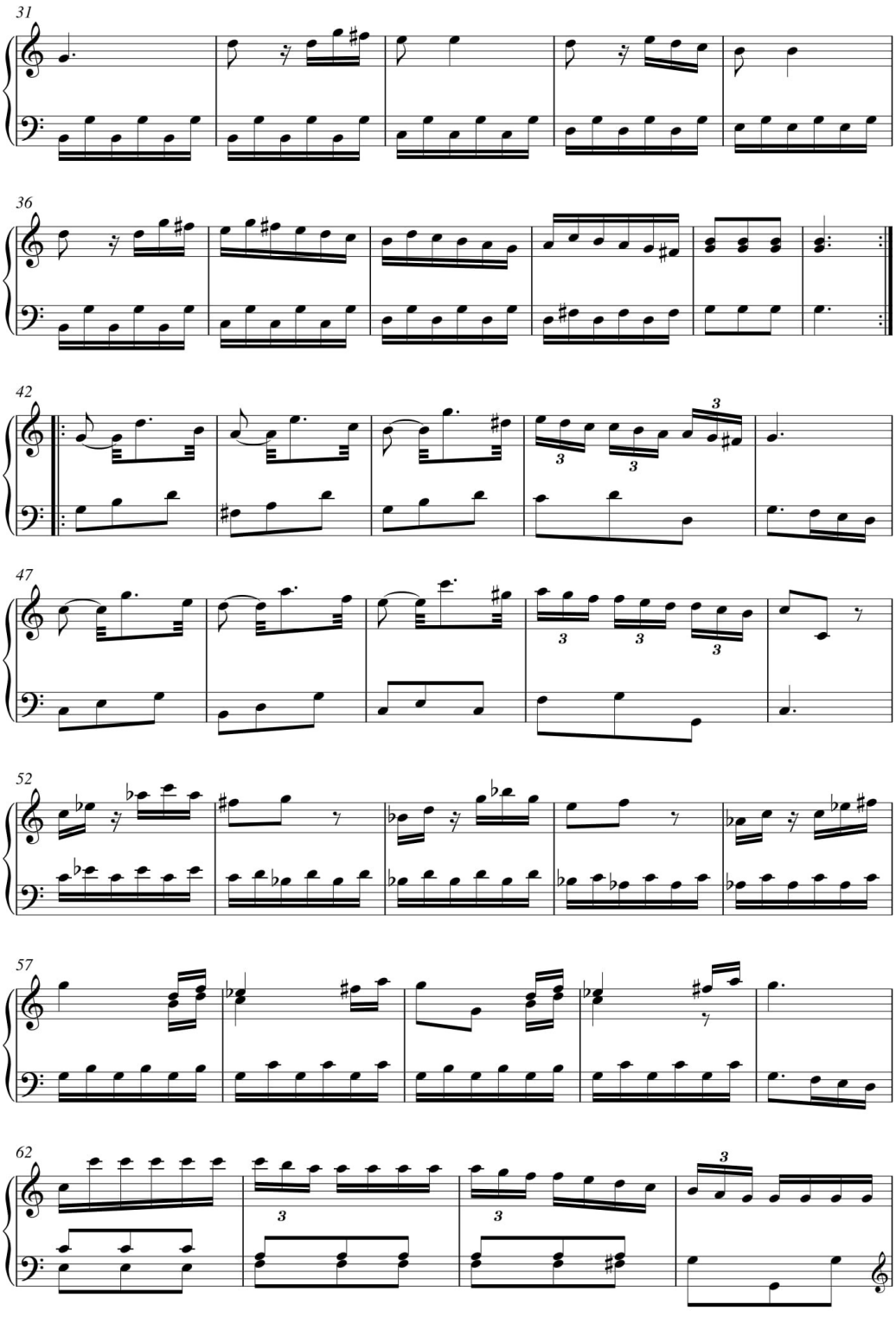
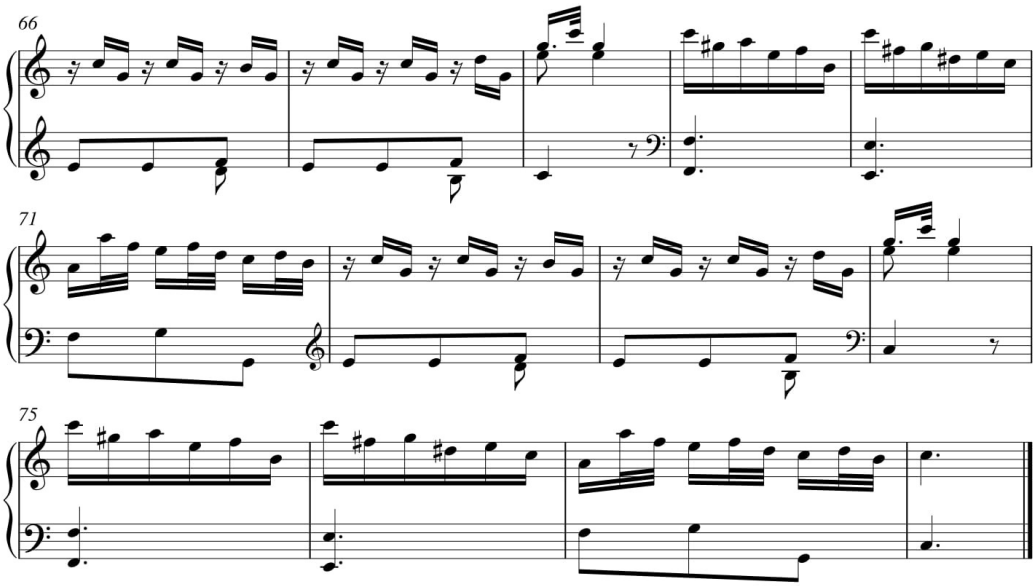
7.2.17. Anonimus: Adaggio [u C-duru]

[Sign: 10/248]

[Anonimus: druga pol. 18. st.]
Transkripcija: M. Jankov

32
37
41
46
51
tr
tr
tr
56
60

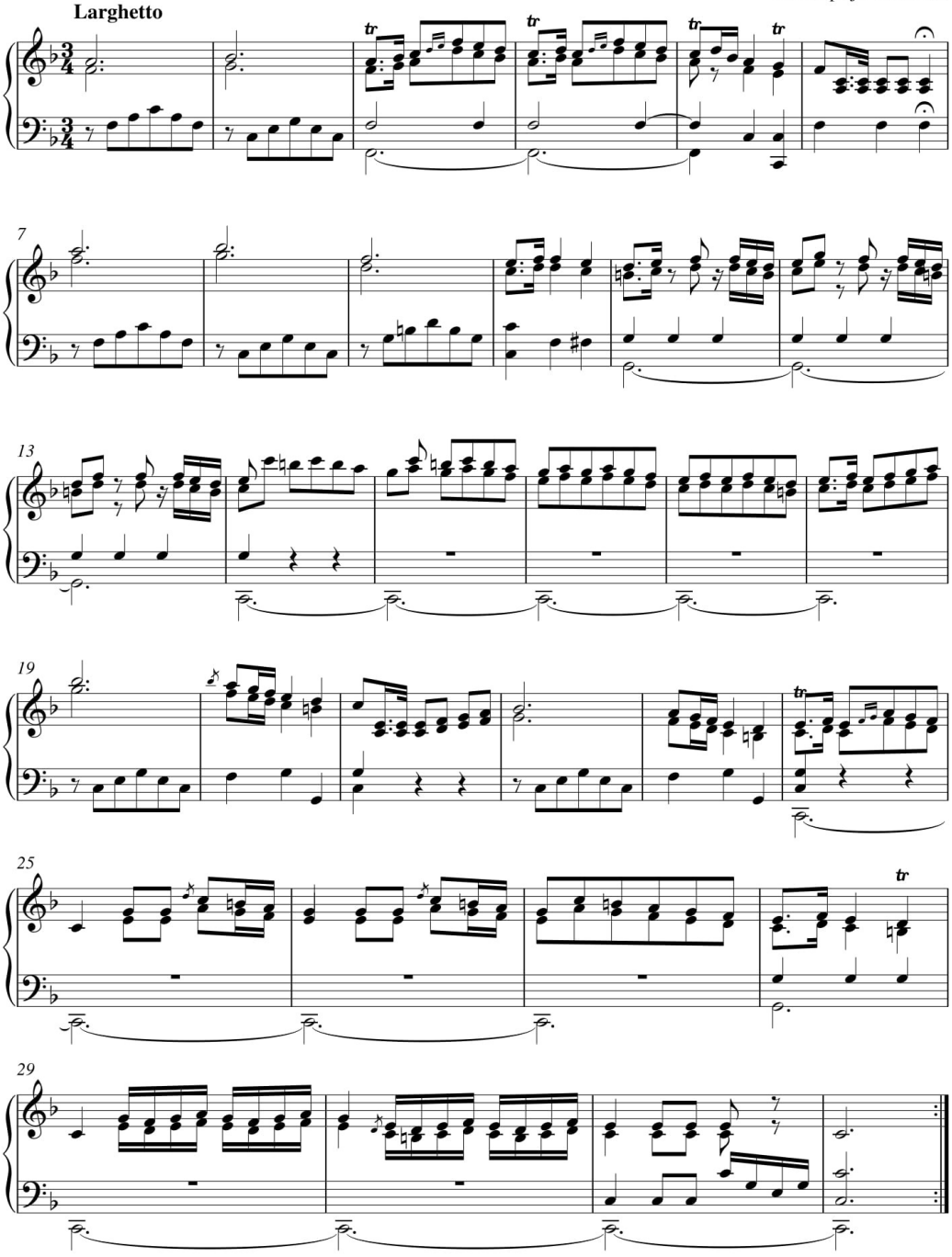
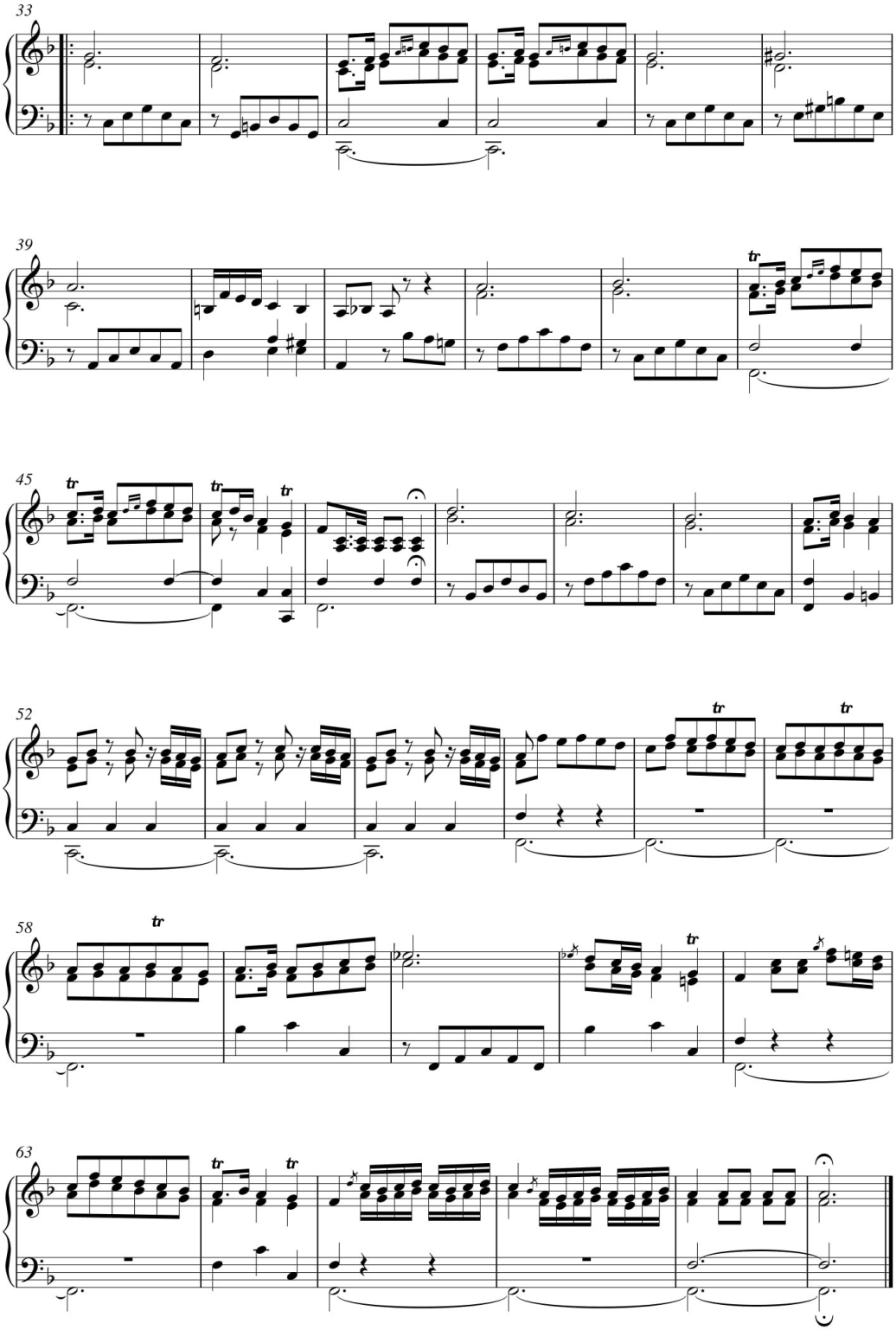
7.2.18. Anonimus: Allegro [u C-duru]

[Sign: 35/968]

[Anonimus: druga pol. 18. st.]
Transkripcija: M. Jankov

31
36
42
47
52
57
62

66
71
75

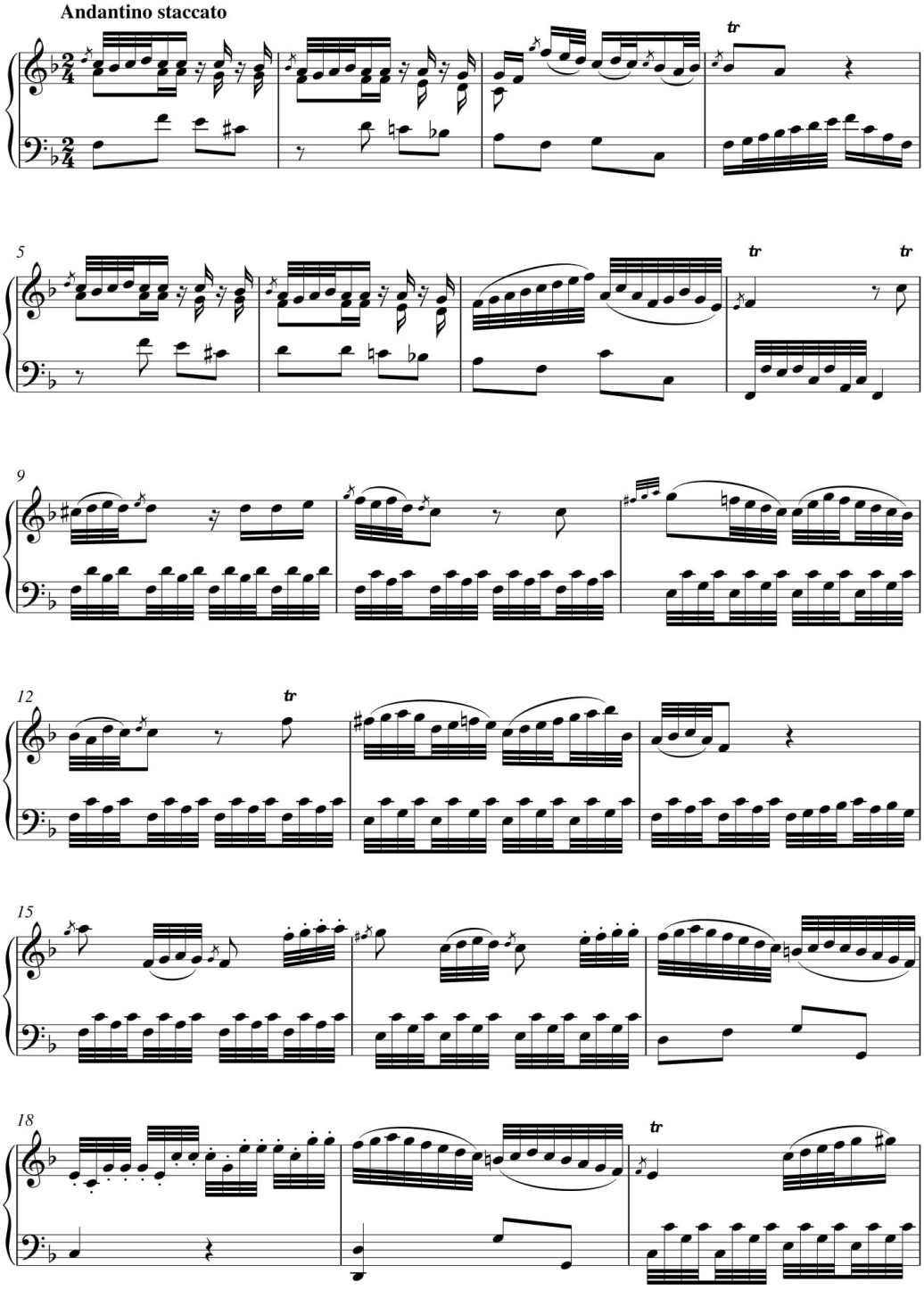
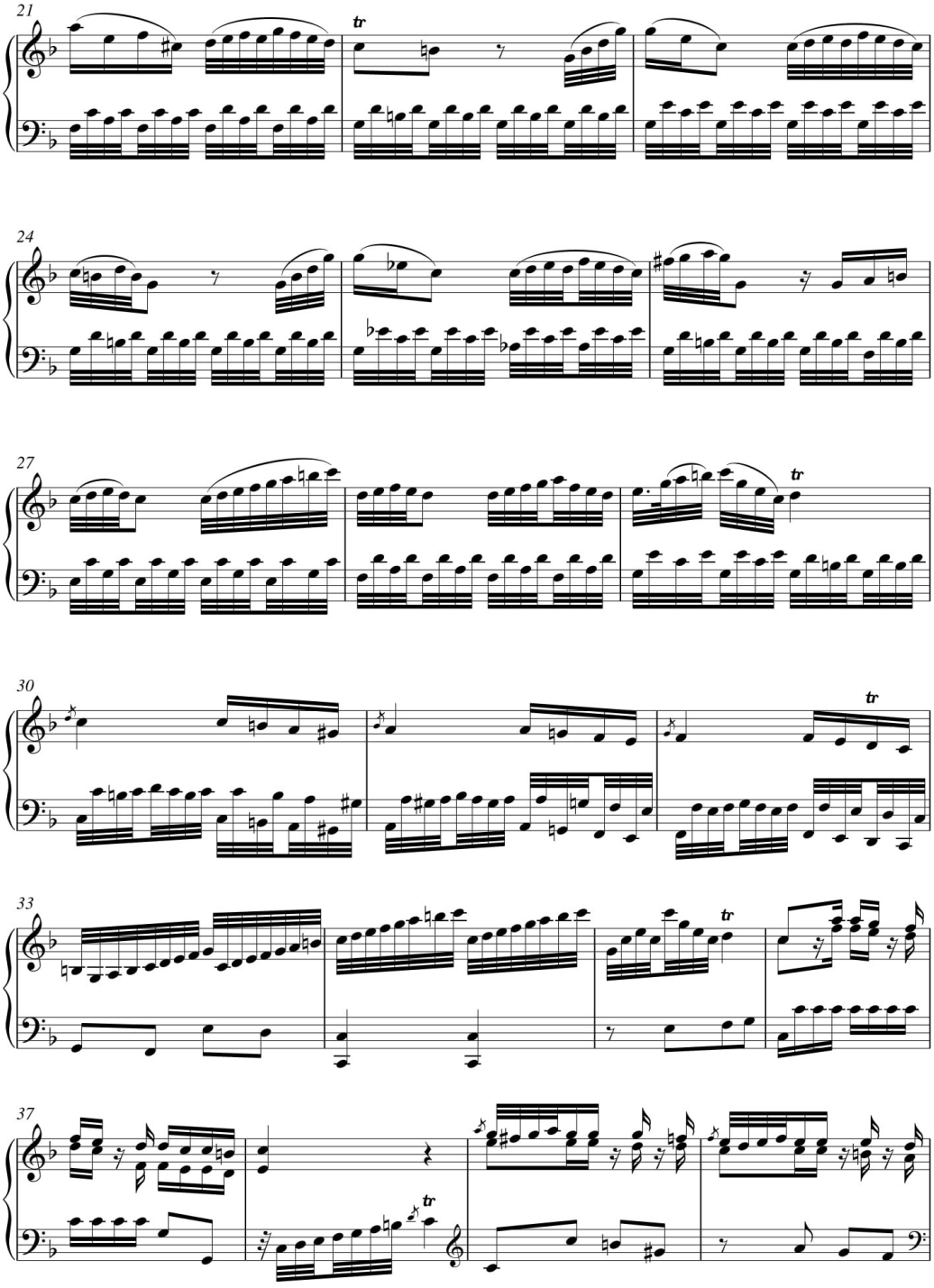
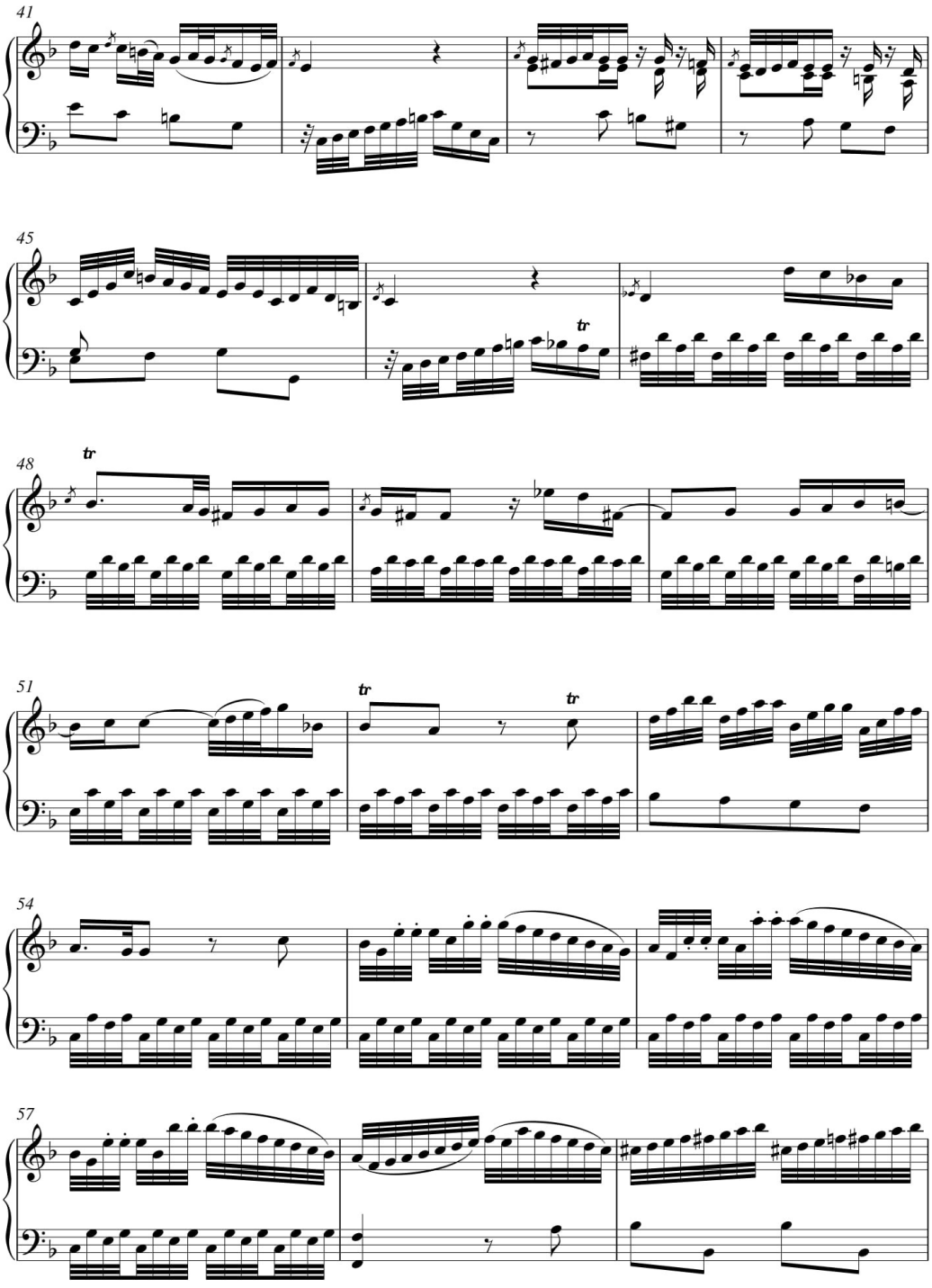
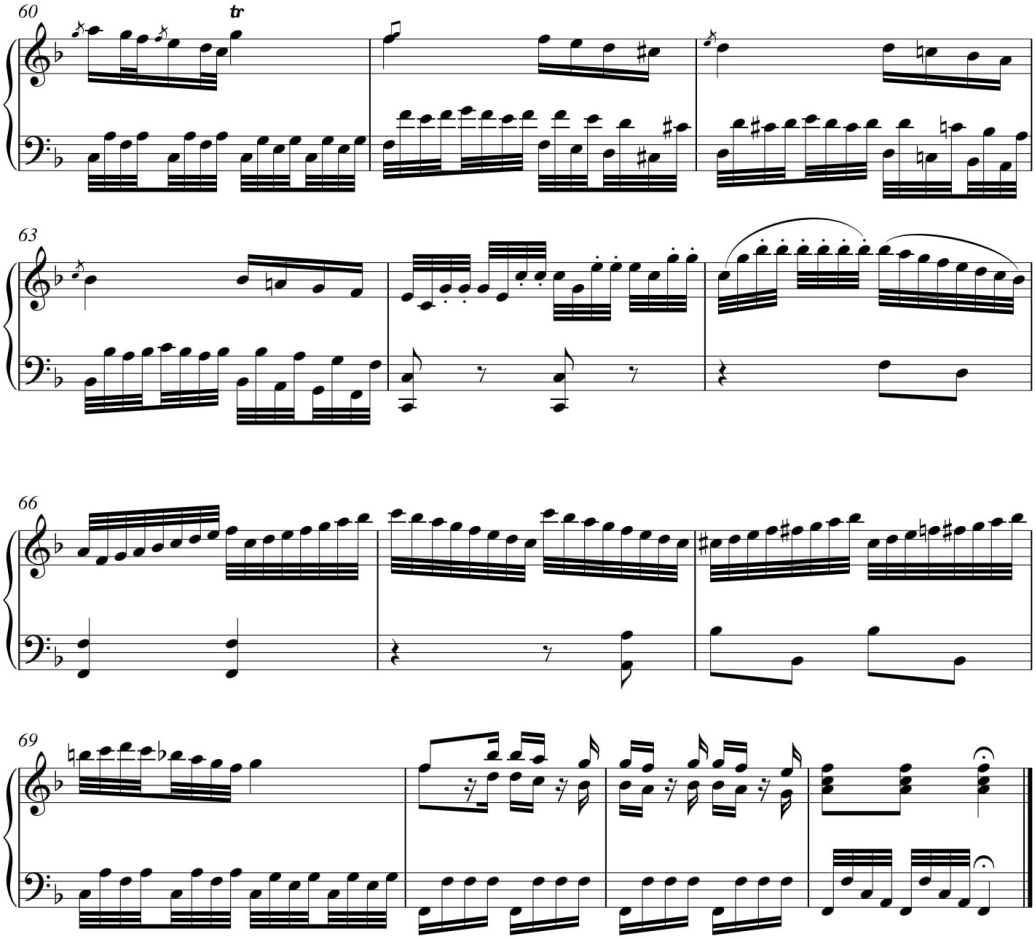
7.2.19. Anonimus: Elevazione [u F-duru]; Larghetto, Dolce sempre

[Sign: 52/1480]

[Anonimus; prva pol. 19. st.]
Transkripcija: M. Jankov

33
39
45
52
58
63

7.2.20. Anonimus: Andantino staccato [u F-duru]

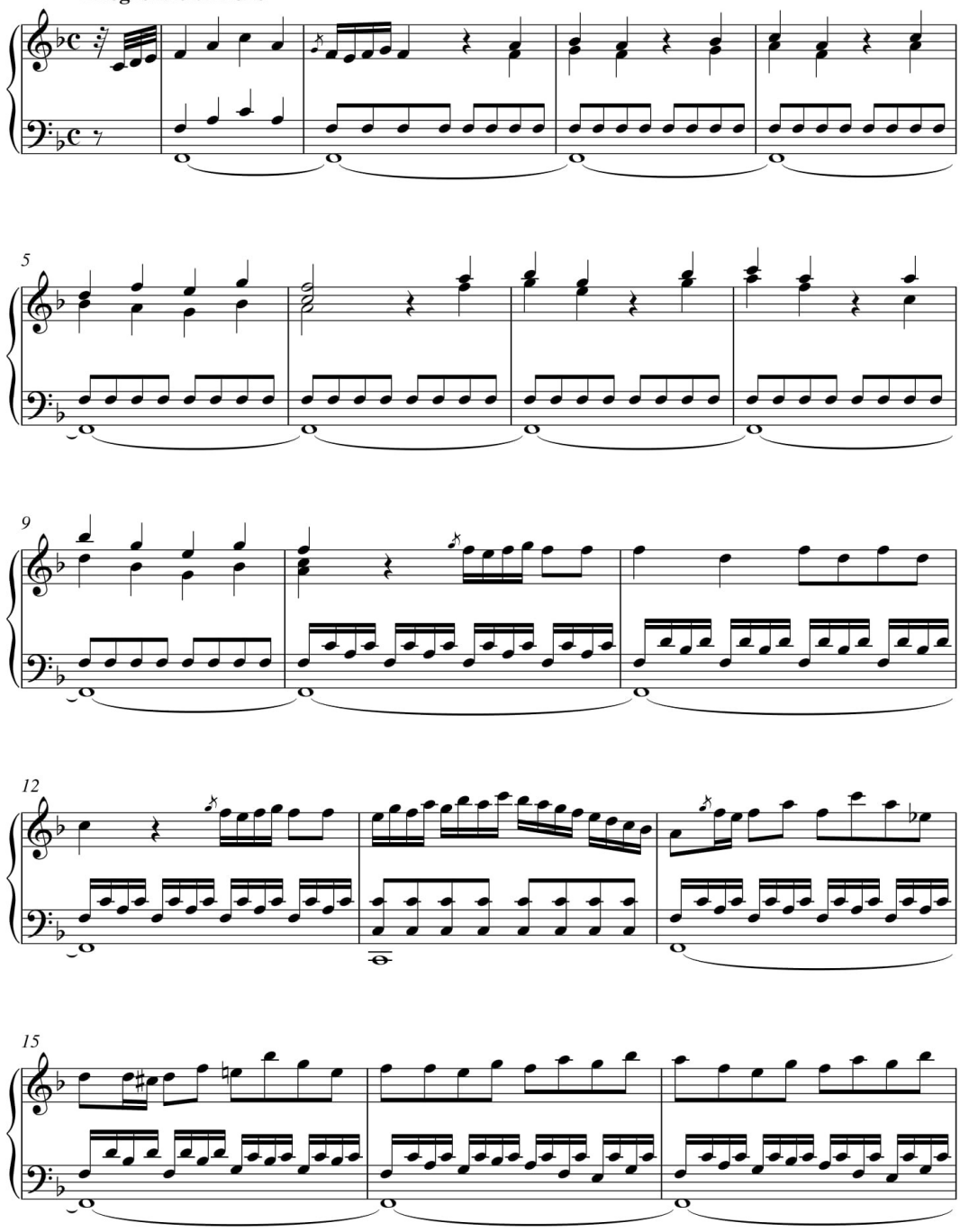
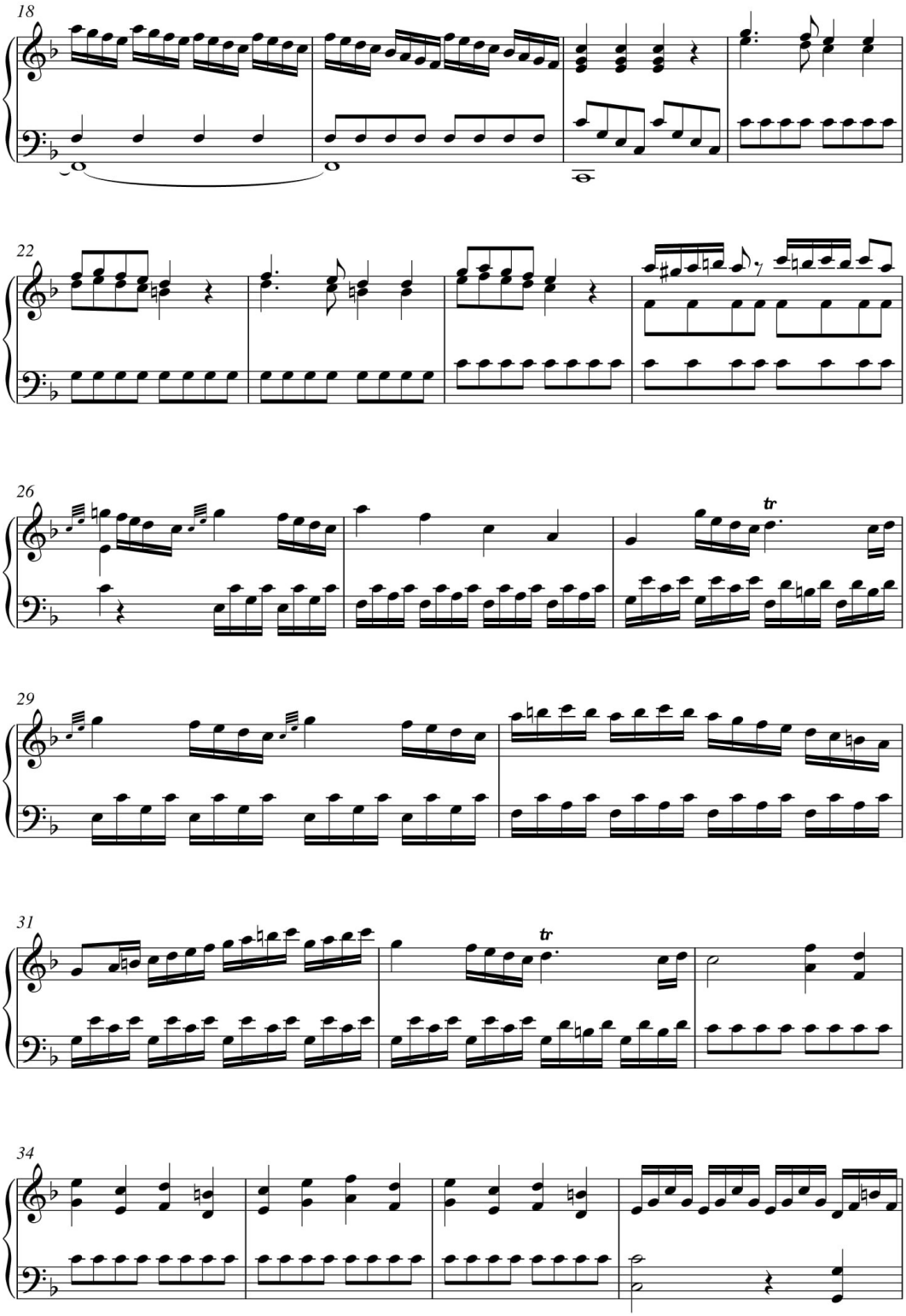
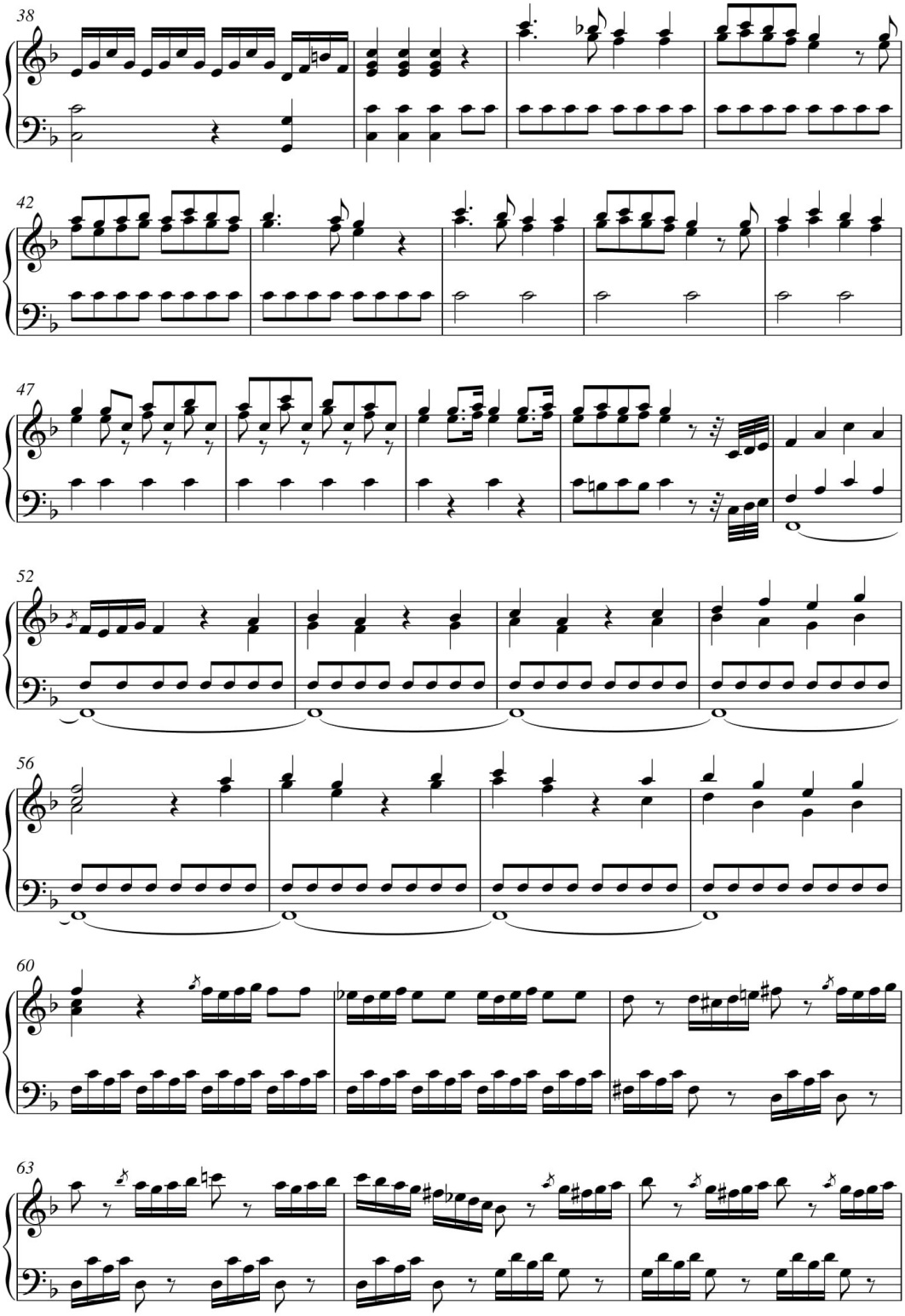
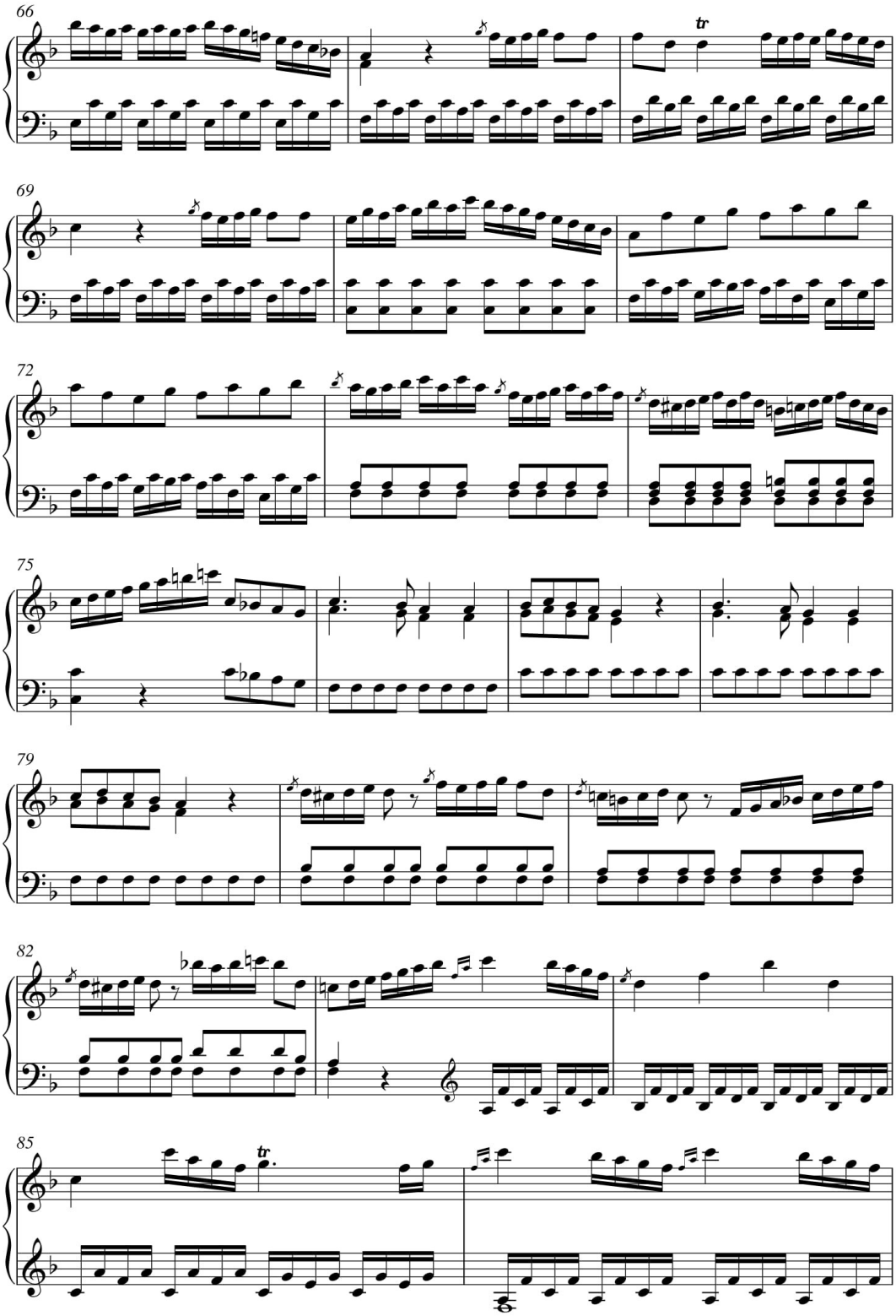
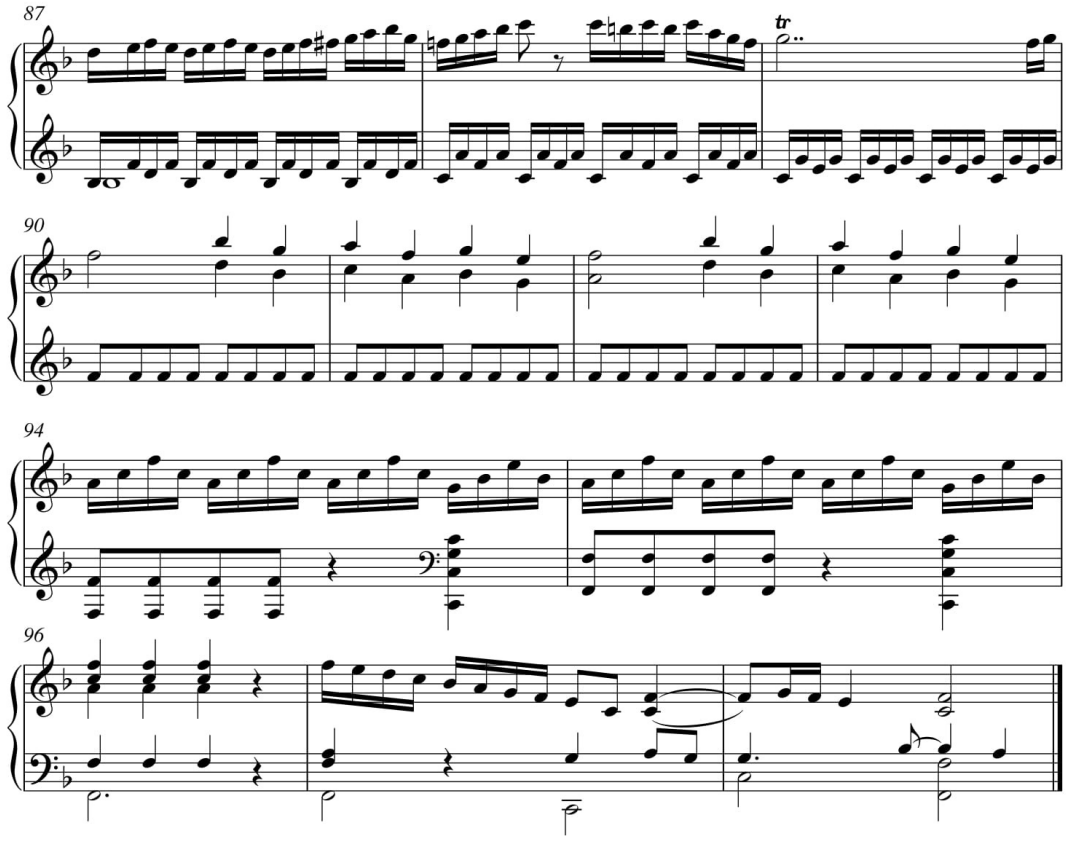
[Sign: 52/1491]

[Anonimus: druga pol. 18. st.]
Transkripcija: M. Jankov (2010.)

21
tr
24
27
tr
30
tr
33
tr
37
tr

41
45
48
51
54
57

60
tr
63
66
69

7.2.21. Luca(?) Biagiotti: Toccata [in F]; Allegro Molti Pieno

[Sign: 52/1485]

Luca(?) Biagiotti (? - ?)
Transkripcija: M. Jankov

Allegro Molti Pieno

18
22
26
tr
29
31
tr
34

38
42
47
52
56
60
63

66
tr
69
72
75
79
82
85
tr

87
tr
90
94
96