

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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:448350>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-27**



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 ODOBRILO 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 Gradskom 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 djela 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 svojem 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 Molt 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 ovom 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 ovom 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 osvježanje 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 rokokoja, odnosno jednostavnosti klasicističkoga stila; u odnosu na filigransku polifonsku složenost djela 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 rokokoja 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.

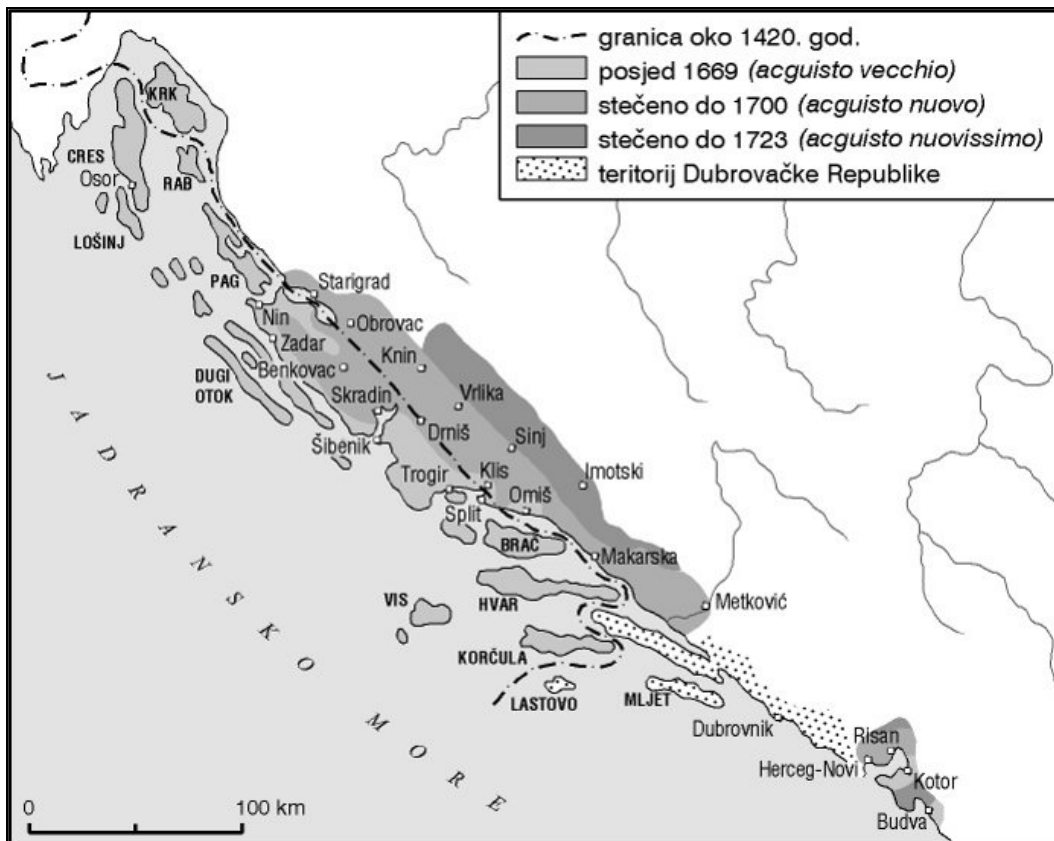
Osim političke hegemonije stranih vlastodržaca, sile koja je načelno kočila samostalniji razvoj domaćih ekonomskih, umjetničkih i znanstvenih potencijala, hrvatska se sredina tijekom stoljeća ipak uzmogla zamjetno obogatiti kulturnim dosezima susjednih zemalja. Slična je bila situacija i u Dalmaciji³ i Dubrovačkoj Republici⁴, gdje je glavina 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 svojevrsan 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, Sibenika, 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 umjetnike¹⁰ 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 uspijevaio 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 našem je podneblju pronašla mjesto za svoje bogato, a za našu kulturu bitno, profesionalno djelovanje.

¹¹ O glazbenomu životu Zadra u 18. i prvom 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 zadušeni 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 ovom 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 zakrčljala glazbenog života.²⁰ Što se pak tiče Dalmacije, još su od prethodnoga stoljeća ratni okršaji²¹ 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 svojem 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, Mijetom 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 baroka²⁴ 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 rasprostranjem 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 km²; 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 ovom 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 svojem 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. stoljeća³³ (s naglaskom na razdoblje baroka) na osobit će način njegovati djela³⁴ namijenjena najtipičnijemu crkvenom glazbalu katoličko-protestantskoga dijela Europe – orguljama.³⁵

Kod Nijemaca, osobito među predstavnicima sjevernonjemačke škole³⁶ 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 osebnih 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 znalcom 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 piramida⁴⁰ 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. kolorističkih 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 karakteristike⁴¹ 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 skućena 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 najboljem 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 registrarske 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 skućena 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 kolorističkih 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) građivnih 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 d¹, odnosno tenora koji ne smije ići iznad cis¹ (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 virtuozičeta 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 fature – 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 *Vjervanje* (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.), Dubrovnika⁴⁷ (1384.), Zadra (1392.) i dr., dok će domaće⁴⁸ orguljarstvo prve značajne rezultate – štoviše svoj zenit – ostvariti tek u 18. stpljeću, zahvaljujući don Petru Nakiću⁴⁹ (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 izjedrila 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) Klišević⁵² (sred. 18. stoljeća – iza 1808.), majstor koji je osim talijanskih principa gradnje u domaće orguljarstvo⁵³ po prvi put unio i neka njemačka i francuska načela gradnje. Osim slučaja s Kliševićem, za kojega se vjeruje da je izgradio većinu⁵⁴ dubrovačkih gradskih⁵⁵ 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 Dalmacije⁵⁸ i Dubrovnika nema orgulja starijih od 1600.: iz 17. stoljeća sačuvana su tek tri glazbala (orgulje u crkvama Gospe od Šunja⁵⁹ 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 doprinio 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., građene⁶³ za samostansku crkvu sv. Frane šibenskih franjevaca konventualaca (sl. 5).⁶⁴ Njihova je dispozicija sljedeća:

Manual (opseg: C/E – c³ [45 tipaka])

1. Principale bassi
2. Principale soprani (od d¹)
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 d¹)
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 dvomannualni 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 katedrali⁷⁰ 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° [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 nabavljene 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 katedralnom instrumentu. Po prikazu foničke dispozicije, spomenuta se glazbala mogu smatrati velikim orguljama (tzv. tip „C“⁷¹), dok su one manje⁷² 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 muzikalija⁷⁴ 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. Rošćić 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 Splitsani 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 (svojevrskih antologija), primjerice onih što su pripadale franjevcima orguljašima iz Dubrovnika, koji su na svoje notne priručnike često bilježili napomenu „per uso simplicite“. 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 katedrali⁸⁰ tako su značajna udjela u orguljaštvu imali Benedikt (Benedetto) Pellizzari⁸¹ (? – 1789.), Angelo Bonifacij⁸² (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. Rošić 1990, 13–37.

⁸¹ Usp. M. Grgić 1997, 33–38.

⁸² Usp. Nav. dj., 39 i 40.

Bajamonti⁸³ (1744. – 1800.), Ante (Antonio) Alberti (1757. – 1804.); u samostanu u Sinju fra Petar Knežević⁸⁴ (1702. – 1768.), fra Jeronim Šitić⁸⁵ (1737. – 1817.); u Dubrovniku Michael Bonomo⁸⁶ (1693. – 1769.), Johannes Brisgich⁸⁷ (? – 1802.), Marino Santoro⁸⁸ (1754. – 1823.), Toma (Tomaso) Resti⁸⁹ (? – 1830.), dok je u Makarskoj bio aktivan netko od tamošnjih samostanaca – primjerice fra Paškal Jukić⁹⁰ (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 svojem 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 dugovjekoju 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. Obradene orguljske muzikalije

Transkribirane orguljske skladbe⁹⁷ 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' Ombla⁹⁹ (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 orkestaraciju. Autor je preko četrdeset simfonija, znatna broja instrumentalnih koncerata (među kojima preko osamnaest namijenjenih kontrbasu), 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#firstthi> (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 Ferrocchi (Giuseppe Ferrocchi [? – ?]).

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

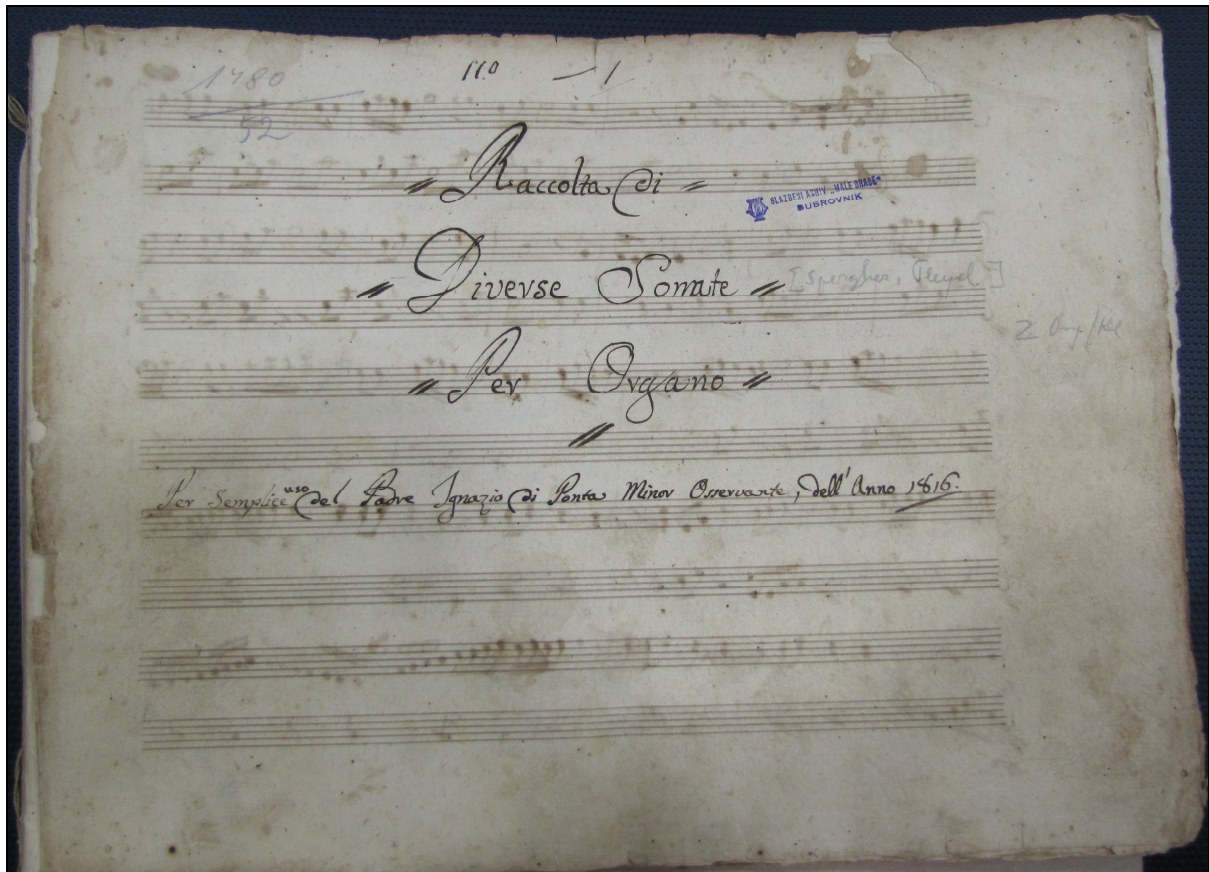
Stilski, ovi radovi počivaju na kasnobaroknomu diskursu prožetu ranoklasičkim elementima: barok se poglavito očituje u prisustvu dvodijelnosti, uporabi sekventne gradnje kao i tipičnim izmjenama različitih registracijskih grupa (bilo da su u pitanju izmjene *tutti – soli*, ili pak efektne igre između 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 *allegro* /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.

Moguće 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.)

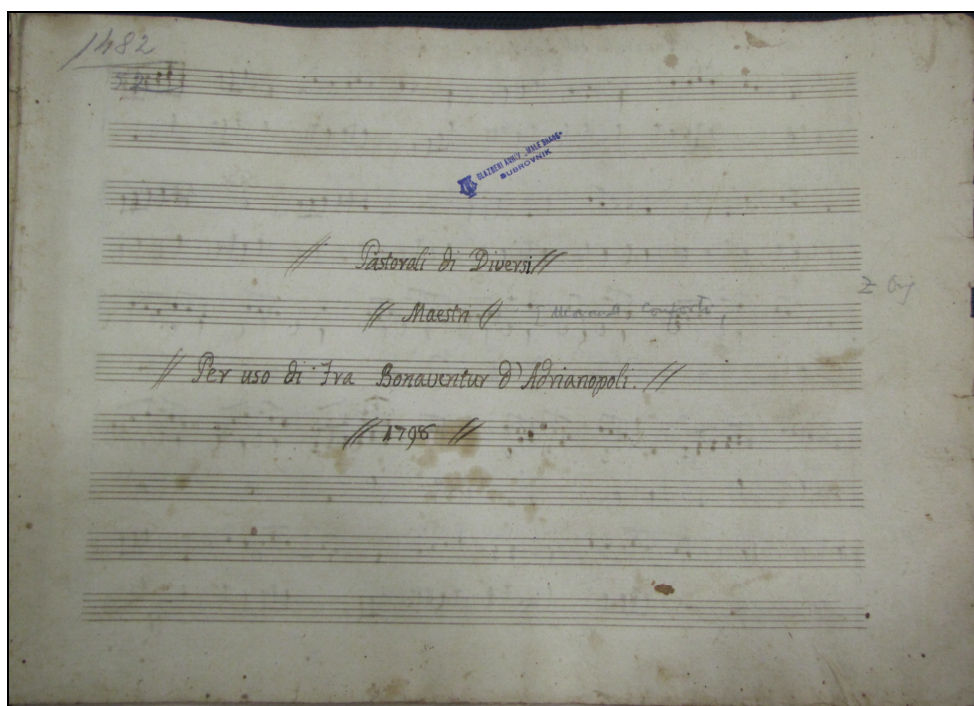
¹⁰¹ Na naslovnici su kao autori običnom olovkom naknadno upisani Biaggiotti ([Luca?] Biaggiotti [? – ?] i Rastelli [? [? – ?]).

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

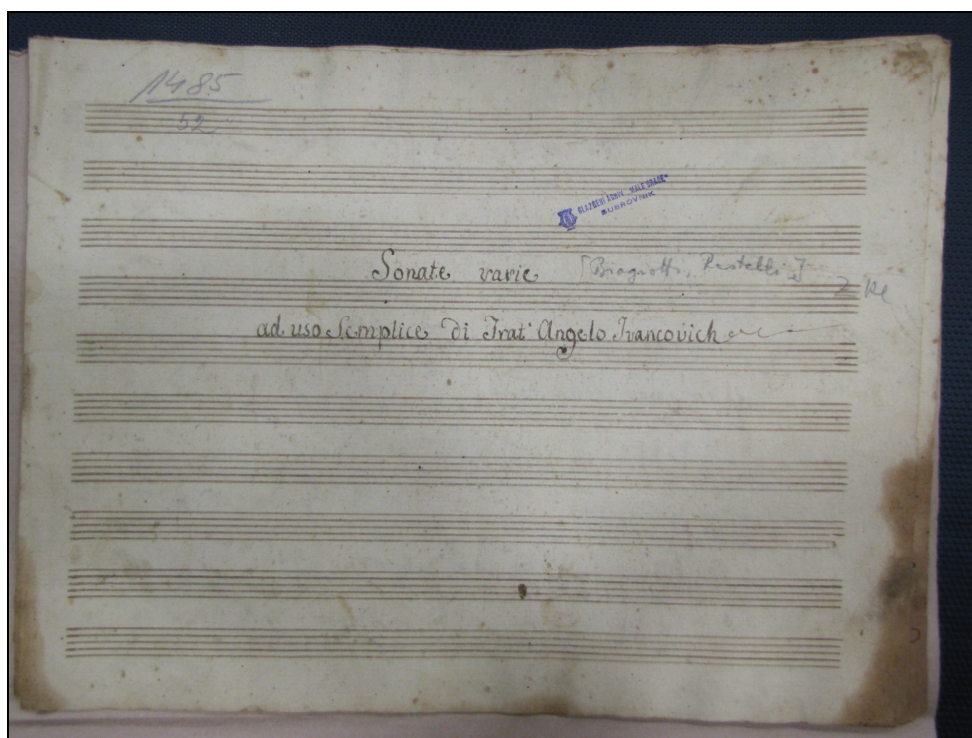
Faksimil naslovnice zbirke *Raccolta di Diverse Sonate Per Organo...*



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 ovom 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 (skraćeno 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 rješenje 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 – a³]):

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 – f¹)
13. Subbass 16'
14. Gedeckt 8'
15. Octavbass 8'
16. Choralbass 4'
17. Posaune 16'

II. manual (Schwellwerk [C – a³])

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 osmisлити rješenja u kojima će, uz spomenutu povijesnu osvještenost, znatnu ulogu u izboru registracijskih kombinacija odigrati i umjetničko poimanje orguljaša – skladateljeva koautora.

Tablica registracijskih kombinacija¹⁰⁵ (pohranjena u Gradskom 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, Contrabafsi;
- 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 Contrabafsi;
- 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, Contrabafsi;
- 4. Sonata Patetica** [Sonata "Elevazione"]: Principali, Voce umana, Contrabafsi;
- 5. Sonata Cantabile:** Principali, Voce umana, Flauto in ottava, Contrabafsi;
- 6. Sonata Cantabile:** Principali, Flauto in duodecima, Contrabafsi;
- 7. Sonata Andante:** Principali, Flauto in ottava, Contrabafsi;
- 8. Sonata Allegra:** Principali, Flauto in ottava, Contrabafsi;
- 9. Sonata Spiritosa:** Principali, Flauto in ottava, Flauto in duodecima, Cornetta, Contrabafsi;
- 10. Sonata Allegra:** Principali, Flauto in ottava, Cornetta, Contrabafsi;

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 Basfo, Ottava, Flauto in ottava, Tromboncini Bassi;
- 26. Sonata da Flauto a duetto:** Flauto in ottava, Flauto in duodecima

1 Principali Attava Quinta Prima Prima uera Vigesima prima Vigesima ppa Vigesima uera Vigesima terza Vigesima ppa Cetera bapfi	Vigesima Kuplin	Principali Flauto in Dodecima Cetera bapfi	Santo fili bibi	17 Attava Flauto in G. Bombardini soprani Bombardini bapfi	Santo Duo puggio						
2 Principali Attava Quinta prima Prima uera Vigesima prima Vigesima ppa Vigesima uera Vigesima terza Vigesima ppa Cetera bapfi		Principali Flauto in ottava Contrabapfi		Santo fili bibi		18 Flauto in G. Bombardini soprani Bombardini bapfi	Santo Duo puggio				
3 Principali Attava Quinta prima Prima uera Vigesima prima Vigesima ppa Vigesima uera Vigesima terza Vigesima ppa Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera & Contrabapfi		Principali Flauto in ottava Contrabapfi				Santo fili bibi		19 Attava Bombardini soprani Bombardini bapfi	Santo Duo puggio		
4 Principali Attava Quinta prima Prima uera Vigesima prima Vigesima ppa Vigesima uera Vigesima terza Vigesima ppa Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera & Contrabapfi		Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi						Santo fili bibi		20 Attava Flauto in G. Cetera Contrabapfi	Santo Duo puggio
5 Principali Attava Quinta prima Prima uera Vigesima prima Vigesima ppa Vigesima uera Vigesima terza Vigesima ppa Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi		Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi								Santo fili bibi	
6 Principali Voce uera Contrabapfi	Principali Flauto in G. Cetera Contrabapfi	Santo fili bibi	22 Flauto in G. Cetera Contrabapfi		Santo Duo puggio						
7 Principali Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi		Santo fili bibi	23 Principali bapfi Flauto in G. Cetera Contrabapfi			Santo Duo puggio				
8 Principali Voce uera Contrabapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi			Santo fili bibi		24 Principali bapfi Flauto in G. Cetera Contrabapfi			Santo Duo puggio		
9 Principali Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi					Santo fili bibi		25 Principali bapfi Attava Flauto in G. Bombardini bapfi			Santo Duo puggio
10 Principali Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi							Santo fili bibi		Flauto in G. Cetera Contrabapfi	
11 Principali Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi	Santo fili bibi			Flauto in G. Cetera Contrabapfi					Santo Duo puggio	
12 Principali Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi		Santo fili bibi		Flauto in G. Cetera Contrabapfi		Santo Duo puggio				
13 Principali Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi			Santo fili bibi	Flauto in G. Cetera Contrabapfi				Santo Duo puggio		
14 Principali Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi				Santo fili bibi	Flauto in G. Cetera Contrabapfi					Santo Duo puggio
15 Principali Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi					Santo fili bibi		Flauto in G. Cetera Contrabapfi			
16 Principali Voce uera Flauto in ottava Flauto in Dodecima Cetera Bombardini soprani Bombardini bapfi Cetera bapfi	Principali Flauto in G. Flauto in Dodecima Cetera Contrabapfi	Santo fili bibi						Flauto in G. Cetera Contrabapfi		Santo Duo puggio	

Slika 13

Tablica orguljskih registracijskih kombinacija pohranjena u Gradskom 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 vrimenta; 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 vrimenta* 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 – iznjedrili 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 artistsku slojevitost koja ih je u mnogočemu definirala. Iako u nastojanju da „jednostavnim sredstvima podaju uvjerljiv izražaj svoje svježje 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 Pastoral... (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)

1. Sti - pan jur bla - že - ni sva - ko - ga zo - ve___

5 Sva - dbe - nu[!] što - va - ti da - naš - ni dan,___

9 Mr - tva - čke gor - ko - sti nje - go - ve mu - ke,___

13 Tvr - dim što ka - me - nom zlo - tvor mu da.___

17

Solenne

On u - mi re ra - di vi - re, mla - di' li - ta - ple - me - ni - ta

21

Vigoroso

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. *f* Ovoga vrimena čestita ljudma radostan Anđela zao-ri glas:
Rođenu di-ti-ću pivajmo slatko, pi-va-ti Ditiću sa-da je čas!

2. *p* 2. Pozva pastire koj čuvaju stada Glasitelj nebeski razbiv im san:
K Betlemskoj špiljici, k prečistoj hodite, vidite, Bog je jur sva-
Divici, Divici, hodite, vidite, Bog je jur sva-

3. *p* 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

4. *f* 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.

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 – Cerkezni 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, 2002², 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, 2004².
- Soldo, Josip Ante, *Sinjska krajina u 17. i 18. stoljeću*, Sinj: Matica hrvatska, 2011.
- Stemberge, 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: *Croatia 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 Dalmaciji 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!

* 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 (Imo; 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 svojem sadržaju predstavlja jedan od značajnih fondova te vrste u ovom 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 unikatata 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 franjevacu 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 gdječad 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 franjevac 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 svježje 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 guardijanu 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 – izvodački 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. Biagiotti – faksimil

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

[Sign: 35/369]

Nattale Boninsegna (? - ?)
Traskripcija: M. Jankov

Measures 1-4 of the piece. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line of eighth notes.

Measures 5-8. The right hand continues the melodic development with some rests, while the left hand maintains the eighth-note bass line.

Measures 9-12. The right hand has more active melodic passages, and the left hand continues with eighth notes.

Measures 13-18. Measure 13 is marked *Tromboncini*. The right hand has a more complex texture with chords and sixteenth notes, while the left hand has rests.

Measures 19-23. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

Measures 24-28. Measure 24 is marked *Flauti* and measure 25 is marked *Tromboncini*. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes.

29 *Flauti*

34

39 *Tromboncini*

45 *Cori*

51 *Flauti*

55

60

Musical score for measures 60-64. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with many chords and moving lines in both hands.

65

Musical score for measures 65-68. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The music continues with dense chordal textures and some melodic movement.

69

Corni

Musical score for measures 69-73. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The music includes a section for the Horns (Corni) in the right hand, indicated by the label *Corni*.

74

Flauti

Musical score for measures 74-78. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The music includes a section for the Flutes (Flauti) in the right hand, indicated by the label *Flauti*.

79

Corni

Musical score for measures 79-83. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The music includes a section for the Horns (Corni) in the right hand, indicated by the label *Corni*.

84

Flauti

Musical score for measures 84-88. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two sharps. The music includes a section for the Flutes (Flauti) in the right hand, indicated by the label *Flauti*.

89

Musical score for measures 89-93. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand (treble clef) features chords and melodic lines, while the left hand (bass clef) has a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

*Fine del Primo Allegro Segue
L' And.e Subito*

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

[Sign: 35/968]

Andantino Cantabile

Carlo Mei (? - ?)

Transkripcija: M. Jankov

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

Measures 6-9. The melodic line continues with grace notes and slurs, and the bass line remains consistent.

Measures 10-13. The piece features a series of slurs and grace notes in the right hand, with a more active bass line.

Measures 14-16. This section is characterized by a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line.

Measures 17-19. Measure 17 contains a trill (tr) in the right hand. The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 19.

Measures 20-23. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady bass line.

Measures 24-27. The final section of the piece, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

28

Musical notation for measures 28-31. Treble clef has eighth-note runs. Bass clef has a half-note chord in the first two measures and a sixteenth-note pattern in the last two.

32

Musical notation for measures 32-35. Treble clef has eighth-note runs. Bass clef has a half-note chord in the first two measures and a sixteenth-note pattern in the last two. A trill (*tr*) is marked above the final note of measure 35.

36

Musical notation for measures 36-40. Treble clef has a whole rest in measure 36, followed by eighth-note runs. Bass clef has a sixteenth-note pattern throughout.

41

Musical notation for measures 41-43. Treble clef has eighth-note runs. Bass clef has a sixteenth-note pattern throughout.

44

Musical notation for measures 44-46. Treble clef has eighth-note runs. Bass clef has a sixteenth-note pattern throughout.

47

Musical notation for measures 47-50. Treble clef has a trill (*tr*) over a chord in measure 47, followed by eighth-note runs. Bass clef has a half-note chord in the first two measures and a sixteenth-note pattern in the last two.

51

Musical notation for measures 51-54. Treble clef has eighth-note runs. Bass clef has a sixteenth-note pattern in the first two measures and a half-note chord in the last two. A trill (*tr*) is marked above the final note of measure 53.

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

[Sign: 10/248]

Anonimus (18./19. st.)
Transkripcija: M. Jankov

Allegro

The musical score is written for piano in C major (one sharp) and 2/4 time. It consists of 25 measures. The tempo is marked 'Allegro'. The score is transcribed by M. Jankov. The piece begins with a piano introduction. The treble staff contains the melody, which includes trills (tr.) and triplet figures (3). The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into systems of four measures each, with measure numbers 4, 7, 10, 13, 18, 22, and 25 indicated at the beginning of their respective systems.

29

33

36

38

41

43

46

49

The image displays a page of piano sheet music, organized into eight systems. Each system consists of a treble and bass staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The systems are numbered 29 through 49. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Specific musical ornaments are marked, including trills (tr) and triplets (3). The bass line often provides a steady accompaniment with eighth-note patterns, while the treble line features more complex melodic lines with trills and triplets. The page concludes with a final measure in system 49.

52 *tr.* *tr.* *tr.*

54

57

59

62

64

67

69 *tr.*

72

Musical score for measures 72-74. The score is written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 72 features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, and C5, followed by a descending eighth-note scale. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 73 continues the treble line with a descending eighth-note scale and includes a fingering '7' above the first note. The bass clef continues with the eighth-note accompaniment. Measure 74 shows the treble clef with a whole rest, while the bass clef continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

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

[Sign: 35/968]

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

Measures 1-5 of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (F major). The right hand features a melodic line with a fermata over the first measure and a trill in the fifth measure. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Measures 6-9. The right hand continues the melodic development with chords and a trill in the final measure. The left hand maintains a steady accompaniment.

Measures 10-13. The right hand introduces a more active melodic line with eighth-note patterns. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 14-17. The right hand features a complex melodic passage with sixteenth-note runs and trills. The left hand accompaniment is simple.

Measures 18-21. The right hand continues with melodic patterns, including trills. The left hand accompaniment is steady.

Measures 22-25. The right hand concludes with a melodic line that includes a fermata. The left hand accompaniment is simple.

27

Musical score for measures 27-30. Treble clef has a whole note chord, then eighth notes. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

31

Musical score for measures 31-35. Treble clef has chords with trills. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

36

Musical score for measures 36-39. Treble clef has a melodic line with trills. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

40

Musical score for measures 40-43. Treble clef has a fast sixteenth-note run. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

44

Musical score for measures 44-47. Treble clef has a fast sixteenth-note run with trills. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

48

Musical score for measures 48-51. Treble clef has a fast sixteenth-note run with trills. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

52

Musical score for measures 52-55. Treble clef has a melodic line with trills. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

7.2.5. Anonimus: Allegro [u C-duru]

[Sign: 35/969]

Anonimus (18./19. st.)
Transkripcija: M. Jankov (2010.)

Allegro

5

9

13

17

21

25

2 29 *f* *p* *tr*

33 *tr*

38 *p*

42 *f* *p*

46 *f*

50 *tr*

54

57

61 3

Musical notation for measures 61-64. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

65

Musical notation for measures 65-68. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

69

Musical notation for measures 69-72. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

73

Musical notation for measures 73-76. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

77

Musical notation for measures 77-80. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

80

Musical notation for measures 81-83. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

84

Musical notation for measures 84-87. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

88

Musical notation for measures 88-91. Treble clef has a melodic line with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

4 92

95

99

This image shows three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 92-94) features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. A trill (tr) is marked above the first note of the second measure. The second system (measures 95-98) continues the eighth-note accompaniment in the bass and features more complex eighth-note patterns in the treble, including a trill in the third measure. The third system (measures 99-103) shows the final measures, with the bass line continuing its accompaniment and the treble line concluding with a trill in the fourth measure and a final cadence in the fifth measure.

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

[Sign: 35/968]

Larghetto

Carlo Lancellotti (o. 1717. – 1782.)

Transkripcija: M. Jankov

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of two staves per system: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is common time (C). The tempo is marked 'Larghetto'. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15 indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are used as ornaments, notably in measures 11 and 15. Triplet markings (the number '3') are present in measures 2, 4, 8, 10, 12, and 14. The bass line provides a steady accompaniment, often using simple rhythmic figures like eighth notes and quarter notes. The treble line is more complex, with frequent sixteenth-note runs and trills.

18

21

24

26

28

30

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

[Sign: 35/968]

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

Allegro

9

17

23

29

35

39

44

49

Musical notation for measures 49-55. The system consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 49 features a complex treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with a simple accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 55.

56

Musical notation for measures 56-62. The system consists of two staves. Measure 56 has a treble staff with chords and a bass staff with a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 62.

63

Musical notation for measures 63-68. The system consists of two staves. Measure 63 has a treble staff with chords and a bass staff with a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 68.

69

Musical notation for measures 69-73. The system consists of two staves. Measure 69 has a treble staff with chords and a bass staff with a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 73.

74

Musical notation for measures 74-80. The system consists of two staves. Measure 74 has a treble staff with chords and a bass staff with a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 80.

81

Musical notation for measures 81-84. The system consists of two staves. Measure 81 has a treble staff with chords and a bass staff with a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 84.

85

Musical notation for measures 85-89. The system consists of two staves. Measure 85 has a treble staff with chords and a bass staff with a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 89.

7.2.8. Anonimus: Adaggio [u h-molu]

[Sign: 10/248]

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

Adaggio

3

5

7

10

12

15

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

Allegro

7

15

21

26

31

36

40

44

50

56

62

68

74

80

86

91

Musical notation for measures 91-96. The piece is in D major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and trills (tr) on measures 93, 94, and 95. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

97

Musical notation for measures 97-100. The right hand continues the melodic line with a trill (tr) on measure 98 and a fermata on measure 100. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

101

Musical notation for measures 101-104. The right hand concludes the piece with a final melodic phrase and a fermata on measure 104. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

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

[Sign: 52/1488]

Giovanni (Giovan) Gualberto(?) Brunetti (1706. – 1787.)

Transkripcija: M. Jankov

Largo

5

9

13

17

21

Musical notation for measures 21-24. Measure 21 features a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. Measures 22-24 continue with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

25

Musical notation for measures 25-28. Measures 25-28 show a steady flow of sixteenth notes in the right hand, with a consistent bass line in the left hand.

29

Musical notation for measures 29-33. Measure 29 has a triplet of eighth notes. Measures 30-33 feature a more complex bass line with eighth and sixteenth notes.

34

Musical notation for measures 34-37. Measures 34-37 contain various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes in both hands.

38

Musical notation for measures 38-41. Measures 38-41 feature a dense texture with many sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

42

Musical notation for measures 42-45. Measures 42-45 conclude the section with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

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

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

Largo

3

4

5

6

7

2⁹

Musical notation for measures 9-10. Treble clef has a complex melodic line with many sixteenth notes. Bass clef has a simpler accompaniment with eighth notes and rests.

11

Musical notation for measure 11. Treble clef continues with sixteenth-note patterns. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

12

Musical notation for measure 12. Treble clef features a dense sixteenth-note texture. Bass clef has a simple eighth-note accompaniment.

13

Musical notation for measure 13. Treble clef has a sixteenth-note pattern with a trill (*tr*) on the final note. Bass clef has a simple eighth-note accompaniment.

14

Musical notation for measure 14. Treble clef has a sixteenth-note pattern with a trill (*tr*) on the final note. Bass clef has a simple eighth-note accompaniment.

7.2.12. Anonimus: Allegro [u A-duru]

[Sign: 35/968]

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

Allegro

Measures 1-6 of the piece. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the right hand consists of eighth-note patterns, often beamed in pairs. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

Measures 7-12. The melody continues with similar eighth-note patterns. The bass line features some chords and rests, particularly in the final two measures of this system.

Measures 13-16. The right hand has a more complex melodic line with some sixteenth-note runs. The bass line continues with a consistent eighth-note accompaniment.

Measures 17-21. The melody features a prominent sixteenth-note run in measure 17. The bass line remains active with eighth notes.

Measures 22-26. The right hand has a more melodic and varied line with some longer notes. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

Measures 27-30. The piece concludes with a final melodic flourish in the right hand and a steady bass line.

32

tr

Musical score for measures 32-36. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the right hand features eighth-note patterns and a trill (tr) in measure 34. The bass line consists of eighth-note accompaniment.

37

Musical score for measures 37-41. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the right hand continues with eighth-note patterns. The bass line consists of eighth-note accompaniment.

42

Musical score for measures 42-45. The key signature is two sharps (F# and C#). The right hand features chords and eighth-note patterns. The bass line consists of eighth-note accompaniment.

46

Musical score for measures 46-49. The key signature is two sharps (F# and C#). The right hand features chords and eighth-note patterns. The bass line consists of eighth-note accompaniment.

50

Musical score for measures 50-53. The key signature is two sharps (F# and C#). The right hand features chords and eighth-note patterns. The bass line consists of eighth-note accompaniment.

54

Musical score for measures 54-57. The key signature is two sharps (F# and C#). The right hand features chords and eighth-note patterns. The bass line consists of eighth-note accompaniment.

58

63

67

71

75

79

83

88

Musical notation for measures 88-91. The piece is in A major (two sharps) and 3/4 time. Measures 88 and 89 feature a steady eighth-note accompaniment in the bass line. Measures 90 and 91 show a more active treble line with eighth-note patterns.

92

Musical notation for measures 92-95. Measure 92 begins with a treble clef chord and a quarter rest in the bass. Measures 93 and 94 feature a treble line with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. Measure 95 concludes with a treble clef chord and a quarter rest in the bass.

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

[Sign: 52/1480]

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

Andantino Gustoso

The first system of the musical score is in 2/4 time. The upper staff is for the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is for the piano accompaniment, starting with a bass clef. The tempo is marked 'Andantino Gustoso'. The first measure of the vocal line is marked 'Voce umana'.

The second system of the musical score continues from the first. It features a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and a steady bass line in the left hand. The vocal line continues with various ornaments and dynamics.

The third system of the musical score begins at measure 13. The piano accompaniment features a prominent sixteenth-note figure in the right hand. The vocal line is marked 'Flauto' in the upper right corner, indicating a flute-like quality or a specific instrument. The system ends with a double bar line.

The fourth system of the musical score begins at measure 18. The piano accompaniment continues with its characteristic sixteenth-note patterns. The vocal line features a series of notes with various ornaments and dynamics, including a fermata.

The fifth system of the musical score begins at measure 23. The piano accompaniment features a series of sixteenth-note patterns. The vocal line is marked 'Voce umana' in the upper right corner. The system ends with a double bar line.

28

Musical score for measures 28-31. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

32

Musical score for measures 32-40. The right hand continues the melodic development with some chromaticism and grace notes. The left hand maintains a steady accompaniment.

41

Musical score for measures 41-46. The right hand introduces a more complex texture with sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent.

47

Flauto

Musical score for measures 47-52. The right hand features a dense texture of sixteenth-note runs. The left hand accompaniment is simple and rhythmic.

53

tr

Musical score for measures 53-57. The right hand has a melodic line with trills (tr) and slurs. The left hand accompaniment is rhythmic and steady.

58

Si puo riprendere dal Segno

Musical score for measures 58-61. The right hand has a melodic line with slurs and a final cadence. The left hand accompaniment is simple and rhythmic.

7.2.14. Anonimus: Allegro [u F-duru]

[Sign: 35/369]

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

Allegro

9

16

21

28

36

45

Musical notation for measures 45-53. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

54

Musical notation for measures 54-60. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with eighth and sixteenth notes, including some triplet-like patterns.

61

Musical notation for measures 61-65. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

66

Musical notation for measures 66-71. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music shows a continuation of the eighth-note accompaniment and melodic development.

72

Musical notation for measures 72-75. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music features some sixteenth-note runs in the treble.

76

Musical notation for measures 76-80. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with eighth-note accompaniment and melodic lines.

81

Musical notation for measures 81-85. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music concludes with a final cadence, indicated by a double bar line and repeat dots.

7.2.15. Anonimus: Adaggio [u D-duru]

[Sign: 10/248]

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

Adaggio

5

9

13

16

20

24

Musical notation for measures 24-27. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 24 features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter notes. Measure 25 continues with similar rhythmic patterns. Measure 26 shows a treble staff with a quarter rest followed by eighth notes, and a bass staff with quarter notes. Measure 27 concludes with a treble staff of eighth notes and a bass staff with a quarter rest and a quarter note.

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 28 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 29 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with a quarter rest and a quarter note. Measure 30 shows a treble staff with a quarter rest and eighth notes, and a bass staff with quarter notes. Measure 31 concludes with a treble staff of eighth notes and a bass staff with quarter notes.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 32 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 33 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 34 shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 35 concludes with a treble staff of eighth notes and a bass staff with quarter notes.

36

Musical notation for measures 36-39. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 36 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 37 features a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 38 shows a treble staff with eighth notes and a bass staff with quarter notes. Measure 39 concludes with a treble staff of eighth notes and a bass staff with quarter notes.

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

[Sign: 52/1483]

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

Allegro

First system of musical notation, measures 1-5. The piece is in 2/4 time and C major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, measures 6-11. The right hand continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, measures 12-16. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 17-21. The right hand continues with sixteenth-note runs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, measures 22-27. The right hand continues with sixteenth-note runs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Sixth system of musical notation, measures 28-32. The right hand continues with sixteenth-note runs. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

33

Musical notation for measures 33-36. Treble clef has a continuous eighth-note pattern. Bass clef has a simple accompaniment.

37

Musical notation for measures 37-41. Treble clef has a continuous eighth-note pattern. Bass clef has a simple accompaniment.

42

Musical notation for measures 42-47. Treble clef has a continuous eighth-note pattern. Bass clef has a simple accompaniment.

48

Musical notation for measures 48-53. Treble clef has a continuous eighth-note pattern. Bass clef has a simple accompaniment.

54

Musical notation for measures 54-59. Treble clef has a continuous eighth-note pattern. Bass clef has a simple accompaniment.

60

Musical notation for measures 60-64. Treble clef has a continuous eighth-note pattern. Bass clef has a simple accompaniment.

65

Musical notation for measures 65-69. Treble clef has a continuous eighth-note pattern. Bass clef has a simple accompaniment.

70

Musical notation for measures 70-75. The right hand plays a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

76

mano Sinistra

Musical notation for measures 76-79. The right hand continues with a melodic line. The left hand has rests for the first three measures, then enters with a simple accompaniment in the fourth measure.

80

Musical notation for measures 80-84. The right hand plays a melodic line with slurs. The left hand has rests for the first two measures, then enters with a simple accompaniment in the third measure.

85

Musical notation for measures 85-89. The right hand plays a melodic line. The left hand has rests for the first two measures, then enters with a simple accompaniment in the third measure. The piece ends with a final chord in measure 89.

7.2.17. Anonimus: Adaggio [u C-duru]

[Sign: 10/248]

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

Adaggio

Measures 1-5 of the piece. The music is in 2/4 time and C major. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment.

Measures 6-11. The right hand continues with a melodic line, incorporating a trill in measure 10. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 12-16. The right hand features a trill in measure 12 and a long slur over measures 13-16. The left hand accompaniment continues.

Measures 17-21. The right hand begins with a trill in measure 17 and continues with a melodic line. The left hand accompaniment is steady.

Measures 22-26. The right hand has a long slur over measures 22-23 and another slur over measures 24-26. The left hand accompaniment continues.

Measures 27-31. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment concludes the piece.

32

Musical notation for measures 32-36. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

37

Musical notation for measures 37-40. The treble staff continues the melodic line with some rests and slurs. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

41

Musical notation for measures 41-45. The treble staff features a melodic line with a prominent slur and some rests. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

46

Musical notation for measures 46-50. The treble staff has a melodic line with slurs and some rests. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

51

Musical notation for measures 51-55. The treble staff includes trills (tr) and slurs over the melodic line. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

56

Musical notation for measures 56-59. The treble staff continues the melodic line with slurs. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

60

Musical notation for measures 60-63. The treble staff features a melodic line with a long slur. The bass staff continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line.

7.2.18. Anonimus: Allegro [u C-duru]

[Sign: 35/968]

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

Allegro

5

10

13

18

23

27

31

Musical notation for measures 31-35. Treble clef has a whole note G4, followed by eighth notes with slurs and accents. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

36

Musical notation for measures 36-41. Treble clef has eighth notes with slurs and accents, ending with a double bar line. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

42

Musical notation for measures 42-46. Treble clef has eighth notes with slurs and accents, including triplets. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

47

Musical notation for measures 47-51. Treble clef has eighth notes with slurs and accents, including triplets. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

52

Musical notation for measures 52-56. Treble clef has eighth notes with slurs and accents, including flats. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

57

Musical notation for measures 57-61. Treble clef has eighth notes with slurs and accents, including flats and a fermata. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

62

Musical notation for measures 62-65. Treble clef has eighth notes with slurs and accents, including triplets. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

66

71

75

This musical score consists of three systems of piano music, numbered 66, 71, and 75. Each system is written for piano and includes a treble and bass clef staff. The first system (measures 66-70) features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and a bass line with chords and eighth notes. The second system (measures 71-74) continues the rhythmic pattern with some melodic development in the treble. The third system (measures 75-78) concludes the passage with a final melodic phrase in the treble and a bass line ending with a whole note chord.

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

[Sign: 52/1480]

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

Larghetto

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Larghetto'. The dynamics are 'Dolce sempre'. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and trills. The first system (measures 1-6) features a steady bass line and a treble line with chords and trills. The second system (measures 7-12) continues the bass line and treble line with more complex chordal structures. The third system (measures 13-18) shows a more active treble line with arpeggios and a bass line with sustained notes. The fourth system (measures 19-24) features a treble line with arpeggios and a bass line with sustained notes. The fifth system (measures 25-28) shows a treble line with arpeggios and a bass line with sustained notes. The sixth system (measures 29-32) concludes the piece with a final chord and a double bar line.

33

Musical score for measures 33-38. The system consists of a treble and bass clef. Measure 33 has a repeat sign. The bass line features a half-note chord in measure 33, followed by eighth-note patterns in measures 34-35, and a half-note chord in measure 36. The treble line has half-note chords in measures 33-34, followed by sixteenth-note chords in measures 35-36, and a half-note chord in measure 37. Measure 38 has a half-note chord with a sharp sign. A fermata is placed over the bass line in measure 36.

39

Musical score for measures 39-44. The system consists of a treble and bass clef. The bass line has eighth-note patterns in measures 39-40, followed by quarter-note chords in measures 41-42, eighth-note patterns in measure 43, and a half-note chord in measure 44. The treble line has quarter-note chords in measures 39-40, eighth-note patterns in measure 41, quarter-note chords in measures 42-43, and a sixteenth-note chord with a trill in measure 44. A fermata is placed over the bass line in measure 44.

45

Musical score for measures 45-51. The system consists of a treble and bass clef. The bass line has quarter-note chords in measures 45-46, eighth-note patterns in measure 47, quarter-note chords in measures 48-49, eighth-note patterns in measure 50, and a half-note chord in measure 51. The treble line has sixteenth-note chords with trills in measures 45-46, quarter-note chords in measure 47, eighth-note patterns in measure 48, quarter-note chords in measures 49-50, and a sixteenth-note chord with a trill in measure 51. A fermata is placed over the bass line in measure 47.

52

Musical score for measures 52-57. The system consists of a treble and bass clef. The bass line has quarter-note chords in measures 52-53, eighth-note patterns in measure 54, quarter-note chords in measures 55-56, and a half-note chord in measure 57. The treble line has sixteenth-note chords with trills in measures 52-53, quarter-note chords in measure 54, eighth-note patterns in measure 55, quarter-note chords in measures 56-57, and a sixteenth-note chord with a trill in measure 57. A fermata is placed over the bass line in measure 52.

58

Musical score for measures 58-62. The system consists of a treble and bass clef. The bass line has quarter-note chords in measures 58-59, eighth-note patterns in measure 60, quarter-note chords in measures 61-62, and a half-note chord in measure 62. The treble line has sixteenth-note chords with trills in measures 58-59, quarter-note chords in measure 60, eighth-note patterns in measure 61, quarter-note chords in measure 62, and a sixteenth-note chord with a trill in measure 62. A fermata is placed over the bass line in measure 58.

63

Musical score for measures 63-68. The system consists of a treble and bass clef. The bass line has quarter-note chords in measures 63-64, eighth-note patterns in measure 65, quarter-note chords in measures 66-67, and a half-note chord in measure 68. The treble line has sixteenth-note chords with trills in measures 63-64, quarter-note chords in measure 65, eighth-note patterns in measure 66, quarter-note chords in measure 67, and a sixteenth-note chord with a trill in measure 68. A fermata is placed over the bass line in measure 63.

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

[Sign: 52/1491]

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

Andantino staccato

5

9

12

15

18

tr

tr

tr

tr

tr

21

tr

24

tr

27

tr

30

tr

33

tr

37

tr

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 41 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 42 has a whole rest in the treble and a sixteenth-note pattern in the bass. Measure 43 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 44 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes.

45

Musical score for measures 45-47. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 45 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 46 has a whole rest in the treble and a sixteenth-note pattern in the bass. Measure 47 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes, including a trill (tr) in the bass.

48

Musical score for measures 48-50. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 48 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes, including a trill (tr) in the treble. Measure 49 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 50 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes.

51

Musical score for measures 51-53. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 51 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 52 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes, including a trill (tr) in the treble. Measure 53 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes.

54

Musical score for measures 54-56. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 54 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 55 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 56 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes.

57

Musical score for measures 57-59. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 57 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 58 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 59 has a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with quarter notes.

60 *tr*

63

66

69

This musical score consists of four systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).
- **System 1 (Measures 60-62):** Measure 60 features a trill in the treble staff. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.
- **System 2 (Measures 63-65):** Measure 63 shows a melodic line in the treble staff with a slur over measures 64 and 65. The bass staff continues with eighth notes.
- **System 3 (Measures 66-68):** Measure 66 has a dense sixteenth-note texture in the treble staff. The bass staff has a simple accompaniment.
- **System 4 (Measures 69-71):** Measure 69 features a sixteenth-note pattern in the treble staff. The bass staff has a consistent eighth-note accompaniment.

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

[Sign: 52/1485]

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

Allegro Moltissimo

5

9

12

15

18

Musical score for measures 18-21. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Measure 18 features a complex sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 19 continues the sixteenth-note melody. Measure 20 has a block chord in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 21 has a block chord in the right hand and a simple eighth-note bass line.

22

Musical score for measures 22-25. Measure 22 has a block chord in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 23 has a block chord in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 24 has a block chord in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 25 has a sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line.

26

Musical score for measures 26-28. Measure 26 has a sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 27 has a sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 28 has a sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line, with a trill (tr) over the final note.

29

Musical score for measures 29-30. Measure 29 has a sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 30 has a sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line.

31

Musical score for measures 31-33. Measure 31 has a sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 32 has a sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line, with a trill (tr) over the final note. Measure 33 has a block chord in the right hand and a simple eighth-note bass line.

34

Musical score for measures 34-37. Measure 34 has a block chord in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 35 has a block chord in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 36 has a block chord in the right hand and a simple eighth-note bass line. Measure 37 has a sixteenth-note melody in the right hand and a simple eighth-note bass line.

38

Musical notation for measures 38-41. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

42

Musical notation for measures 42-46. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

47

Musical notation for measures 47-51. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

52

Musical notation for measures 52-55. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

56

Musical notation for measures 56-59. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

60

Musical notation for measures 60-62. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

63

Musical notation for measures 63-65. Treble clef has a melodic line with eighth notes and chords. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

66

66-68

tr

This system contains measures 66, 67, and 68. Measure 66 features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a trill (tr) on the final note. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measures 67 and 68 continue the melodic and accompanimental patterns.

69

69-71

This system contains measures 69, 70, and 71. Measure 69 has a melodic line with a trill (tr) on the first note. Measures 70 and 71 show the continuation of the melodic and accompanimental parts.

72

72-74

This system contains measures 72, 73, and 74. Measure 72 has a melodic line with a trill (tr) on the first note. Measures 73 and 74 show the continuation of the melodic and accompanimental parts.

75

75-78

This system contains measures 75, 76, 77, and 78. Measure 75 has a melodic line with a trill (tr) on the first note. Measures 76, 77, and 78 show the continuation of the melodic and accompanimental parts.

79

79-81

This system contains measures 79, 80, and 81. Measure 79 has a melodic line with a trill (tr) on the first note. Measures 80 and 81 show the continuation of the melodic and accompanimental parts.

82

82-84

This system contains measures 82, 83, and 84. Measure 82 has a melodic line with a trill (tr) on the first note. Measures 83 and 84 show the continuation of the melodic and accompanimental parts.

85

85-87

tr.

This system contains measures 85, 86, and 87. Measure 85 has a melodic line with a trill (tr.) on the first note. Measures 86 and 87 show the continuation of the melodic and accompanimental parts.

87

90

94

96