

Metoda Kokole

Euridice Giulia Caccinija – dva (?) izvoda partiture v ljubljanski stolnici okoli leta 1620

V Firencah je 20. decembra leta 1600 italijanski skladatelj Giulio Caccini, rojen v Rimu, datiral posvetilno pismo svojemu firenškemu prijatelju in zaščitniku grofu Giovanniju de Bardiju. Pismo je bilo nato natisnjeno kot uvod v njegovo glasbeno-dramatsko delo, *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo*, ki ga danes označujemo kot eno izmed prvih oper.¹ Glasbeno delo je v obliki partiture izdal firenški tiskar Giorgio Marescotti in tisk prav tako nosi letnico 1600. Delo je brez sprememb leta 1615 ponatisnil še beneški tiskar in glasbeni založnik Giacomo Vincenti.²

Caccinijeva *Evridika* velja za eno prvih opernih del v zgodovini svetovne glasbe, oziroma prvo natisnjeno in v celoti ohranjeno opero. Vsekakor je Giulio Caccini s svojim delom soustvarjal in na razne načine razširjal »drugega« način petja in glasbeni slog, ki je v naslednjih desetletjih – na primer

1 Diplomatski naslov dela se glasi: »L'EVRIDICE | COMPOSTA IN | MVSICA | In Stile Rappresentativo da | GIVLIO CACCINI | detto Romano | IN FIRENZE | APPRESSO GIORGIO MARESCOTTI | M D C.« Ohranjenih je 12 izvirnih natisov, od tega 8 v Italiji, posamezni pa še na Dunaju, v Leipzigu ter dva v ZDA. Gl. *RISM – Einzeldrucke vor 1800*, 1. Rokopisni prepisi opere niso znani. Izvirnik Caccinijeve opere je tiskan v enem samem zvezku na papirju formata 23 x 34 cm; poleg naslovnice obsega dve strani posvetila grofu Giovanniju Bardiju in 52 oštevilčenih strani notnega dela v partituri. Za potrebe tega prispevka sem si ogledala dva izvoda firenškega prvotiska iz leta 1600 v beneški knjižnici Biblioteca Nazionale Marciana (Mus. 64 in Mus. 604). Znanih je tudi nekaj faksimilnih izdaj. Starejša, z uvodom Rodolfa Paolija je izšla v Bologni leta 1968 in še v dveh ponatisih, novejša, ki vključuje Caccinijevo partituro in Rinuccinijev libreto, pa leta 2000 v Firencah in ima uvod Piera Miolija. Kritično izdajo z realizacijo generalnega basa, je pripravil Angelo Coan in je izšla v Firencah leta 1980.

2 Ohranili so se le trije izvirniki tega ponatisa brez posvetilnega pisma in sicer v Parizu, v Oxfordu in v Rimu (Vatikan). Gl. *RISM – Einzeldrucke vor 1800*, 1. Za potrebe tega prispevka sem si ogledala mikrofilm izvirnika, ki ga hrani Christ Church Library v Oxfordu, Velika Britanija.

v Monteverdijevih³ in pozneje Cavallijevih⁴ delih – dozorel v novo glasbeno zvrst, ki jo danes posplošeno imenujemo opera.

Kljub temu, da je bila v okviru mednarodnih muzikoloških raziskav v zadnjih petih desetletjih prav najzgodnejša faza razvoja operne umetnosti, ki je neločljivo povezana s tradicijo klasičnih antičnih mitov, sorazmerno privlačna tema in je zato tudi precej dobro raziskana in znana, pa siceršnja zgodovina glasbene umetnosti v 17. stoletju, ki je še do začetka osemdesetih let 20. stoletja veljala za skoraj popolno belo liso v našem sicer bogatem glasbenozgodovinskem vedenju,⁵ vsaj na lokalnem nivoju še vedno med manj raziskanimi.

Prav zaradi močno povečanega mednarodnega zanimanja in veliko novih tiskanih razprav, analiz in tudi novih leksikografskih popisov, katalogov, sodobnih kritičnih izdaj, zvočnih posnetkov in ne nazadnje širših kulturnozgodovinskih razprav in dokumentarno zgodovinskih del pa je sedaj nekoliko lažje določneje strniti in dopolniti nekatera sicer že dolgo znana dejstva. Med ta sodi tudi naše vedenje o razširjenosti najzgodnejšega opernega repertoarja oziroma o njegovi prisotnosti na Slovenskem in razlogih zanj.

Še preden pa se posvetimo prisotnosti Caccinijeve *Evridike* na Slovenskem, naj opozorim na nekatera dejstva o obravnavanemu glasbenemu delu in glasbeni zvrsti »pripovedovanja s petjem«, kakršno so si predstavljali kot primerno za »oživljeno« antično tragedijo humanisti poznega 16. stoletja.

Caccinijeva *Evridika*, natisnjena leta 1600 v Firencah, je uglasbitev libreta, ki ga je po naročilu firenškega dvora napisal firenški pesnik in član slavne *Camerate* Ottavio Rinuccini. Besedilo je bilo predvideno za novo – v celoti uglasbeno – dramatsko delo za uprizoritev med slovesnostmi ob poroki nečakinje velikega vojvode Francesca I., Marije Medičejske, s francoskim kraljem Henrikom IV. v oktobru leta 1600 v Firencah. Uradno naročilo za uglasbitev je dobil sicer mlajši firenški dvorni skladatelj Jacopo Peri,⁶ saj je Caccini za isto slovesnost uradno skladal že glasbo h gledališki predstavi tipa intermedijev, *Il rapimento di Cefalo*, ki je bila sicer osrednji dogodek poročnih slavnosti, 9. oktobra 1600 v Palazzo degli Uffizi in sicer v dvorani za igre (*Sala della Commedia*). Peri je do oktobra 1600 v sodelovanju z Rinuccinijem celotni libreto uglasbil, a zataknilo se je pri izvedbi.

3 Claudio Monteverdi (1567–1643), avtor štirih večjih glasbeno-dramatskih del, med katerimi je bila še posebno odmevna prav njegova uglasbitev libreta *Orfeo* izpod peresa Alessandra Striggia, ki je bil uprizorjen leta 1607 v Mantovi.

4 Francesco Cavalli (1602–1676), utemeljitelj beneške opere in avtor 15 opernih del. Njegov pomen in vpliv se ponovno odkriva v zadnjih desetih letih.

5 To je ugotavljala vrsta muzikologov, ki so se v času razcveta gibanja za staro glasbo začeli ukvarjati z raziskavami tega obdobja. Tako na primer v uvodu v enega izmed zgodnejših »novih« pregledov glasbene zgodovine zgodnjega baroka tudi jasno zapiše urednik Curtis Price. Price, »Music, Style and Society«, 21.

6 Jacopo Peri (1561–1633) je bil skladatelj prvega glasbeno-dramatskega dela, ki ga lahko imenujemo opera. Leta 1597 je uglasbil libreto Ottavia Rinuccinija z mitološko vsebino, *Dafne*. Delo je nastalo v okviru prizadevanj firenških humanističnih krogov pod pokroviteljstvom Jacopa Corsija. Ohranjen je libreto, glasba pa je izgubljena.

Tako kot Peri je namreč celotno besedilo uglasbil tudi Giulio Caccini, verjetno iz tekmovalnih nagibov in ljubosumja do mlajšega in na dvoru bolj priljubljenega Perija. Ker je za uradno izvedbo 6. oktobra 1600 v Palazzo Pitti Peri nujno potreboval dobre pevce, ti pa so bili člani Caccinijeve družine, je bil prisiljen najeti tekmečeve sorodnike. Skladatelj in družinski oče Giulio Caccini pa je v zameno za dovoljenje zahteval, da njegova žena, hčerka in sin svoje vloge pojejo na njegovo in ne na Perijevo glasbo. Po sili razmer je moral Peri popustiti in tako so 6. oktobra v okviru Perijevega dela poslušali približno eno šestino Caccinijeve uglasbitve.

Spletke med glasbeniki so bile seveda za zunanji pomen in blišč tako pomembne dinastične poroke moteče in se jim je moral uradni kronist v svojem tiskanem poročilu, po volji velikega vojvode Francesca I., izogniti,⁷ lahko pa se razberejo iz ohranjene korespondence in rokopisnega osnutka ter poznejših komentarjev in popravkov, na primer, da »ne gre imenovati vseh teh glasbenikov«. ⁸ Zanimivo je tudi, da zgoraj omenjeni poročevalec Buonarroti v svojem opisu ne dela terminološke razlike med tem, kar danes imenujemo »intermedij« – Caccinijev *Il rapimento di Cefalo*, ki ga imenuje »opera recitata«, in Perijevo »opero«, ki jo imenuje »affettuosa favola«; oboje sta bili zanj v celoti komponirani »deli«, razlika je bila bolj v tem, da je intermedije plačal neposredno dvor, izvedbo *Evridike* pa je omogočil zasebnik, grof Jacopo Corsi, ki je pri izvedbi kot večji plemiški amater sam igral čembalo.⁹

Z glasbenega stališča je bila leta 1600 izvedena *Evridika*, ki je bila torej hibrid dveh glasbenih del. V pravi tekmi za formalno prvenstvo je nato Caccini svojo uglasbitev dejansko uspel objaviti nekaj mesecev preden je isti tiskar natisnil še Perijevo partituro, ki jo je spremljalo kar ponatisnjeno posvetilo libretista Rinuccinija, ki se obrača na slavljenko, Marijo Medičejsko. Prav na začetku zgodovine operne umetnosti moramo zato pravzaprav govoriti o treh *Evridikah*: Perijevi in Caccinijevi, ki sta bili obe natisnjeni, in skupni, kakršna je bila izvedena leta 1600.¹⁰ Kljub uspešni tekmi pri prvenstvu tiskane izdaje, je moral Giulio Caccini nato na izvedbo svoje celotne uglasbitve čakati kar dve leti.

To se je namreč zgodilo šele 5. decembra 1602. Iz dnevnika, ki ga je o medičejskih slavih pisal Cesare Tinghi izvemo, da se je predstava začela popoldne »a ore 24« in je trajala dve uri, prisotna pa je bila izbrana družba dam in gospodov, ki jih je glasba pod vodstvom Caccinija in v izvedbi njegovih pevcev prijetno razvedrila.¹¹ Delo je bilo uprizorjeno na čast kardinala Montalta

7 *Descrizione delle felicissime nozze [...] della Cristianissima Maesta di Madama Maria Medici, Regina di Francia e di Navarra* izpod peresa Michelangela Buonarrottija mlajšega, ki ga je natisnil isti Giorgio Marescotti leta 1600. O slovesnostih leta 1600 gl. tudi Solerti, *Musica, ballo e drammatica*, 23–26.

8 O tem podrobno: Carter, »Non occorre nominare tanti musici«, 89–104.

9 Carter, »Non occorre nominare tanti musici«, 94–97.

10 Gl. podrobno analizo libreta in uglasbitev v kontekstu alegorično-političnih pomenov mitološko osnovane vsebine: Harness, »Tre Euridici«.

11 Cesare Tinghi, *Diario delle feste medicee (1600–1637)*: »Et al dì detto a ore 24, avendo S.A. fatto

in markiza Perettija v Palazzo Pitti. Caccini je Rinuccinijevo *Euridice* uglasbil predvsem iz tekmovalnih nagibov in brez naročila, zato verjetno nima političnih podtonov, ki so pri natančnem branju zaznavni v Perijevi. Caccini jeva Evridika verjetno manj ponazarja Marijio Medičejsko ali mesto Firenze in Orfej francoskega kralja ali celo firenškega velikega vojvodo Cosima I.,¹² in se bolj približuje pastoralni tradiciji, kar izžareva tudi spevnejša uglasbitev. Kljub temu pa je tudi v Caccinijevi uglasbitvi, pa čeprav je posvečena grofu Bardiju, in ne Mariji Medičejski, tako kot predvideva Rinuccinijev libreto, uvodoma ohranjen slavlilni uvod, kitični spev z ritornelom, ki ga poje Tragedija in ki v zadnjih treh kiticah neposredno slavi »Kraljico«.¹³

Libretist Ottavio Rinuccini je *Evridiko* napisal za zbor in enajst oz. dvanajst nastopajočih oseb.¹⁴ Obsega Prolog, strofično pesem Tragedije, in šest prizorov, v katerih nastopata Orfej in Evridika, nimfe (Dafne, Tirsi in Amin-ta) in pastirji (Arcetro), Venera ter prebivalci podzemlja: sence umrlih, brodar Haron ter Pluton in Proserpina. V Caccinijevi uglasbitvi sta peti in šesti prizor glasbeno združena v enega. Osnovno tematiko – mit o božanskem pevcu Orfeju, moči njegove glasbe in ljubezni do žene Evridike, je libretist povzel po nekaterih tedaj dobro znanih klasičnih virih, predvsem seveda Ovidijevih *Metamorfozah*, deloma pa tudi odlomka Vergilijevih *Georgik* in prikrito še iz nekaterih drugih Vergilijevih in Ovidijevih verzov.¹⁵ Vsaj Ovidijeve *Metamorfoze* – takrat tako rekoč priročnik za dražljive klasične mitološke zgodbe, polne čutnega eroticizma in čudežnih elementov s poudarjeno strastnostjo – so italijanski pa tudi drugi izobraženci humanističnih krogov v 16. stoletju seveda poznali tako v latinskih natisih kot tudi italijanskih in drugih prevo-

ordinare una pastorale per dare un poco di gusto con piacere a' suddetti signori, et avendo fatto invitare un bel numero di gentildonne, montorno su nella sala detta del sig. Don Antonio, et fu detta Comedia fatta et cantata in musica guidata da Giulio Caccini romano, musico di S.A.S., nominata la Euridice del sig.re Ottavio Rinuccini; et durò ore due con grandissimo gusto di S.A. et de' suddetti signori; et fatta questa ogniuno fu licenziato e andorno alle case loro.« Povzeto po: Testi, *Musica italiana*, 91; citirano v: Uberti, »Recitativo delle origini«. Gl. tudi Solerti, *Musica, ballo e drammatica*, 30.

12 Harness, »Tre Euridici« v podpoglavjih: »1. Introduction: the Three Eurydices« in »7. *L'Euridice* and its Political Implications«. Gl. tudi Carter, *Music in Late Renaissance*, 403–404 in Carter, »Jacopo Peri's *Euridice* (1600)«, 89–103. Glede Orfeja kot personifikacije Cosima I. je v Firencah obstajala že daljša tradicija. Ne nazadnje se je okoli leta 1540 dal sam portretirati kot Orfej. Gl. Simon, »Bronzino's Cosimo I«. Ne gre pa seveda pozabiti tudi na še starejše poskuse t. i. »orfičnega« petja v humanističnih krogih 15. stoletja. Gre za solistično petje ob spremljavi lire da braccio, kot ga je opisal na primer Marsilio Ficino in ga kot najprimernejše plemiškemu stanu za izobražene moške priporočal tudi Baldassare Castiglione v svojem *Dvorjanu* (1528).

13 »Vostro Regina sia cotanto alloro / qual forse anco non colse Atene, o Roma / fregio non vil su l'onorata chioma / fronda Febea fra due corone d'oro. | Tal per voi torno, e con sereno aspetto / ne' Reali Imenei, m'adorno anch'io / e su corde più liete il canto mio / tempro al nobile cor dolce diletto. | Mentre Senna Real prepara intanto / alto diadema, onde il bel crin si fregi, / e i manti, e seggi degl'antichi Regi / del Tracio Orfeo date l'orecchia al canto.«

14 Rinuccini, *Drammi per musica*, 27–65. Glede spodaj obravnavane uporabe virov in temeljito analizo Rinuccinijevega libreta gl. Sternfeld, »Orfeus, Ovid and Opera«, 172–202 (podobno tudi v Sternfeld, *Birth of Opera*, 1–30) in Bujič, »Figura Poetica Molto Vaga«, 29–64.

15 Bojan Bujič ugotavlja, da so nekateri elementi prevzeti na primer iz Vergilove *Eneide* (pastirjeva pripoved o spustu Venere, ki pripelje junaka pred vhod v podzemlje; 6.190–98). Bujič, »Figura Poetica Molto Vaga«, 38.

dih. In prav zgodba o pevcu Orfeju in moči njegove glasbe je bila v času iskanja nove »povednosti« glasbe in sle po poustvarjanju antične tragedije, ki naj bi bila v celoti glasbena, še posebno privlačna.¹⁶

Predvsem pa so za nastanek Rinuccinijevega libreta seveda pomembne tudi izdaje in predelave *Zgodbe o Orfeju*, kot jo je v dveh različicah napisal firenški humanist Angelo Poliziano v drugi polovici 15. stoletja; *La Favola di Orfeo* in *Orfeo, Tragedia*. Polizianov *Orfeo* je bil dokumentirano izveden leta 1480 ob večerji na dvoru Gonzagov v Mantovi in izvedba je bila péta v večjem deležu kot igrana. Prvič je bila *La favola di Orfeo* natinsnjena leta 1494 in do leta 1607, torej do najslavnejše zgodnje predelave, Striggiovega libreta za Monteverdijevo umetnino, je luč sveta zagledalo že okoli trideset ponatisov in tiskanih predelav.¹⁷

Vendar Rinuccinijevo besedilo, kot tudi številna poznejša operna besedila, ne sledi v celoti antičnemu mitu, temveč se nanj le deloma opira in ga po svoje preoblikuje, tako kot je narekovala politično-dinastična priložnost, za katero je bilo delo naročeno. Ker je bila *Evridika* namenjena poročnemu slavju, se ni smela končati tragično, z Orfejevo ponovno izgubo ljubljene Evridike, ali z njegovim lastnim krutim koncem, kar oboje vsebuje klasična mitološka zgodba ter tudi Polizianova zgodba. Rinuccini se zato zavestno odloči za spremenjen konec in se za svoj poseg v mit v posvetilu tudi na neki način opravičuje.¹⁸ Zgodba se tako zaključi srečno, z rešitvijo iz podzemlja in radostjo ob tem srečnem dogodku. Pet prizorov, na kakršne je Rinuccinijevo besedilo v svoji analizi logično razdelil Bojan Bujić, se pravzaprav nanašajo samo na prvi del mita, ki se neposredno navezuje na Evridiko in ima svoj vir v prvem delu zgodbe v Ovidijevih *Metamorfozah*¹⁹ ter odlomku iz Vergilijevih *Georgik*.²⁰ Zanimivo je tudi, da naslovni osebi, Evridiki, pripada le 27 vrstic besedila, medtem ko jih Orfej odpoje kar 159. Sicer pa je tudi res, da v zgodnejših virih Evridika do drugega povratka v podzemlje sploh ne govori.²¹

16 Gl. npr. Harris, »Significance of Ovid's *Metamorphoses*«, 12–20, še posebno 16–17. O priljubljenosti zgodbe o Orfeju v 17. stoletju kot tudi pozneje priča na desetine uglasbitev. Gl. na primer seznam 76 glasbenih del (intermediji, opere, baleti, itd.) v: Poduska, »Classical Myth in Music«, 246–52.

17 Sternfeld, »Orfeus, Ovid and Opera«, 192.

18 Iz posvetila: »Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d'Orfeo, ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di poeti greci, in altre favole, e il nostro Dante ardì di affermare essersi sommerso nella sua navigazione, tutto che Omero, e gl'altri poeti avessero cantato il contrario. Così parimente ho seguito l'autorità di Sofocle nel l'Aiace in far rivolgere la scena non potendosi rappresentar altrimenti le preghiere, e i lamenti d'Orfeo. Riconosca v. m. in queste mie ben che piccole fatiche l'umil devozione dell'animo verso di lei, e viva lungamente felice per ricever da iddio ogni giorno maggior grazie, e maggior favori. Rinuccinijev libretto je dostopen na: <http://www.librettidopera.it/zpdf/euridice.pdf>.

19 Ovidij, *Metamorfoze* 10.1–54.

20 Vergilij, *Georgike* 4.464–70. Celotna zgodba o Orfeju je povedana v verzih 454–529.

21 Tudi sicer komajda kaj reče. V *Metamorfozah* ob svoji »drugi« smrti le dahne »Zbogom« (»vale«, 10.62), v *Georgikah* pa je malo bolj zgovorna in toži: »Kakšna brezumna ljubezen je mene ubogo in tebe, Orfej, v takšno nesrečo pognala? Že zopet me kliče kruta usoda nazaj in oči, ki mi tonejo

Kratka vsebina opernega libreta, razdeljena na pet prizorov in z edinima izvirnima napotkoma glede scenografije (v ležečem tisku):

Prolog, ki nadomešča poznejše instrumentalne uvodne tokate oz. uverture: poosebljena Tragedija, nedvomno že v posvetilnem besedilu omenjena starogrška gledališča zvrst, poda tako rekoč glasbeno estetsko pojasnilo, kakšno bo sledeče glasbeno delo in kako bo v celoti učinkovalo. Tragedija namreč poje: »razbarvam žalostna obličja in obraze, [...] opevam v žalostnem in jokavem prizoru, [...] v srcih prebudim sladka čustva, [...] strune mojih najsrečnejših pesmi bodo dale plemenitemu srcu najslajši užitek.« To je kot bomo videli, nekak manifest nove glasbeno-dramatske glasbene zvrsti. V zadnjih treh kiticah pa omeni poročno priliko in Kraljico [Marijo Medičejsko].

Na trati rajajo nimfe in pastirji ter se vesele Evridikine poroke z Orfejem. Zbor rajajočih prekinjajo vesele pesmi posameznikov.

Na drugi trati Orfej vsej naravi vzhičeno poje o svoji sreči in tudi pastirji opevajo poroko. Veselje prekine sel, Dafne, s svojo pripovedjo o tem, kaj se je zgodilo Evridiki in kako je umrla. Orfej v bolečini toži nad krito usodo (uglasbeno kot »lamento«), sledi še zborovska žalostinka nimf in pastirjev. Še vedno na trati pastir Arcetro opisuje, kako je nato Orfej jokal na kraju, kjer je preminula njegova Evridika. Z neba se spusti Venera in Orfeja dvigne s tal, da ga odnese pred vrata podzemlja. *Tu zbor zapusti prizorišče in prizor se spremeni.*²²

Venera Orfeja pripelje do vrat podzemlja in ga spodbuja, naj s svojo pesmijo skuša omehčati srce tamkajšnjega vladarja. Orfej poje o svoji žalosti. Tako brodnik Haron kot tudi Proserpina prosita Plutona, naj prisluhne Orfejevi prošnji, da mu vrne Evridiko. Čeprav nerad, le ta pevcu nazadnje vrne soprogo in prizor zaključi petje zborov podzemnih senc in božanstev.

Na trati zaskrbljeni čakajo pastirji in nimfe. *Spremeni se prizor in vrne se tisti od prej.*²³

Potem se mednje vrne Orfej z Evridiko in zapoje pesem veselja, ki se zaključí s splošnim rajanjem in zborom vseh nastopajočih.

Rinuccini je za oblikovanje dramske zgradbe izkoristil predvsem dva trenutka iz klasične zgodbe, Orfejev tragični patos ob izgubi Evridike, kar je odlična predloga za čustveno poudarjeni glasbeni *lamento*, in Orfejev strastni obup, ki ga izliva v svojo pesem pred božanstvoma podzemlja. Po mnenju Bojana Bujića kaže Rinuccinijev libreto dobro premišljen literarni načrt in poznavanje tako antičnih kot tudi poznejših humanističnih virov za obravnavano tematiko. Drama ima svojo notranjo simetrijo, katere vrh je Orfejev spev v podzemlju, ki mu omogoči vrnitev Evridike.²⁴

v solzah, smrtni mi spanec zapira. Pozdravljen! Zavita v temino črne noči spet odhajam, zaman iztegujem, moj dragi, k tebi brezmočne roke, ah, nisem, nisem več tvoja!« (Prev. Fr. Bradač.).

22 Po vrstici 397: »Qui il Coro parte, e la scena si Tramutà«.

23 Po vrstici 583: »Si rivolge la scena, e torna come prima.«

24 Bujić, »Figura Poetica Molto Vaga«, 45.

Preden pa se še malo posvetimo Caccinijevi glasbi, je morda potrebnih nekaj osnovnih pojasnil o samem skladatelju Giuliu Cacciniju (Rim, 1551 – Firence, 1618), ki je bil tudi večš instrumentalist, pevec in učitelj. V zgodovino glasbene umetnosti se je zapisal predvsem kot eden od dokončnih utemeljiteljev posvetne monodije in t. i. »stile rappresentativo«, iz katerega so izrasle prve opere.²⁵

Po glasbenih začetkih v Rimu je leta 1565 nadaljeval svojo poklicno pot v Firencah, kjer je debitiral kot pevec v intermedijih, prirejenih na čast poroke firenškega velikega vojvode Francesca de Medici in Johane Avstrijske. V Firencah je bil vsaj v letih 1568 in 1569 glasbeni učenec skladatelja, pevca in igralca, Neapeljčana Scipiona della Palla, za katerega se zdi, da je bistveno vplival na glasbeni razvoj in nagnjenja svojega učenca. Palla je namreč v okviru neapeljskih dvornih in akademskih glasbeno-dramatskih predstav tipa komedija spoznal v praksi že sredi 15. stoletja priljubljen način solističnega petja s spremljavo glasbila, kar je v neapeljsko akademsko glasbeno zabavo prešlo iz ljudske tradicije. Po neapeljskem vzoru se je Caccini verjetno navdušil tudi za okrašeno petje (»il canto di gorgia«), kar je pozneje zapisal v svojih didaktičnih glasbenih tiskih.

Ne nazadnje pa so tudi v samih Firencah akademski krogi po ljudski tradiciji vpeljevali solistično petje ob samo-spremljavi na lutnjo; med najbolj znanimi skladatelji pa je bil član *camerate* Vincenzo Galilei. V sedemdesetih in osemdesetih letih 16. stoletja je bil med najdejavnějšími člani slavne firenške Camerate, ki jo je vodil grof Giovanni Bardi. Temu je po sporih in spletkah v Firencah Caccini leta 1592 sledil v Rim. V Firence se je vrnil šele leta 1600, da bi izpolnil dvorno naročilo za glasbo intermedija *Il rapimento di Cefalo* za že omenjene poročne slovesnosti. Tam je, kot je povedano že zgoraj, uglasbil celotno Rinuccinijevo besedilo *Evridike* in delo tudi izdal. Na samo izvedbo pa je moral nato, kot že rečeno, čakati skoraj dve leti.

Pomembnejše pa se zdi, da je leta 1602 izšel tudi prvi od dveh zvezkov posvetnih monodičnih skladb *Le nuove musiche* z obsežnim teoretičnim uvodom, ki vsebuje tudi navodila za ustržno izvajanje natančno opisanih okrasov. Drugi del tega dela je izšel leta 1614 z naslovom *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle*. Leto pozneje je beneški tiskar Giacomo Vincenti izdal ponatis tega dela in hkrati tudi ponatis *Evridike*, verjetno kot primer za improviziranje po v svojem priročniku razloženi pevski praksi.²⁶

Caccinijeva *Evridika* je izšla v obliki partiture za glas in *basso continuo* oz. deloma s partituro za štiri- in petglasne zbore. V partituri so eden pod drugim zapisani vsi sodelujoči glasovi in posamezni glasovi niso več natisnjeni v ločenih zvezkih za vsak glas, načinu ki se je v glasbenem tisku sicer obdržal vse do 18. stoletja. Tak je denimo primer prve replike štiriglasnega

25 Splošno o Giuliu Cacciniju gl. Carter in Hitchcock, »Giulio Romolo Caccini«, 769–75; in Hill, »Caccini, Giulio«, 1531–35.

26 Gl. literaturo na koncu prispevka in tudi pojasnila spodaj.

zboru, ki neposredno sledi dialogu med pastirjem in nimfo. Izvirna Caccinijeva partitura ne vsebuje izpisanega okrasja, ki so ga po skladateljevih besedah izvajali pevci sami. Pri zborih ni povsem jasno, ali so harmonske dele izvajali zborovsko ali solistično, raziskovalci Caccinijevega opusa pa menijo, da v zborih ni sodelovalo več kot osem do deset pevcev. V tisku se prav tako ne omenjajo glasbila, ki bi izvajala inštrumentalni basovski glas. Glede na takratno prakso pa so bila to lahko čembalo, klavikord, pa kitarone, razne lutnje, harfa, teorba ipd.; nekatere od teh v svoji partituri poimensko omenja Jacopo Peri.

Uglasbitev Giulia Caccinija velja za manj angažirano in pastoralno spevnejšo od Perijeve. Večje število njegovih solističnih točk vsebuje bogatejšo izpisano okrasje (kot ga je sočasno kodificiral v primerih zbirke *Le nuove musiche*) in so zato bolj virtuozne. V posvetilnem pismu na več mestih spregovori o svojem glasbeno-estetskem programu. Razloži na primer, kako doseči, da se z glasbo »dobro« izrazi besede. Peti je treba s posebno »sprezzatura«, to je s prijetno in čutno, plemenito in predvsem naravno pevsko držo (»con grazia«), kar bi bil najboljši pevski približek naravnemu in jasnemu govoru.²⁷

Caccini tam govori tudi o tem, kako je delo pravzaprav rezultat razprav, potekajočih v okviru firenških akademskih krogov, kako oživiti antično dramo, za katero so verjeli, da je bila v celoti peta.²⁸ O tem je že leta 1590, pred Caccinijem, v svojem teoretskem delu, naslovljenem prav na Giulia Caccinija, pisal tudi grof Giovanni Bardi.²⁹ Caccini je priporočani način glasbene pripovedi, ki so ga poimenovali »stile rappresentativo«, samo prenesel v svoje glasbeno delo. V njem dejansko pripoveduje s petjem (»recitar cantando«) z dolgimi melodičnimi frazami, ki so oplemenitene s »sprezzatura«. Bistveno je, da pevec besedilo jasno izgovarja in vsebino čustveno interpretira, izraža »afekt« vsebine besedila, situacije itd. To pa doseže z raznimi glasbenimi sredstvi, kot so dinamična, ritmična, in tudi z okraševanjem, kromatiko in podobnim.³⁰ Zborovske točke so bile ob izvedbi skoraj zagotovo pospremljene s plesom, ki se prilega vsebini pastoralnih prizorov s petjem pastirjev in nimf.

Najzgodnejši stik Ljubljane – tedaj glavnega mesta vojvodine Kranjske, ene od habsburških dednih dežel Notranje Avstrije z upravnim središčem v Gradcu – z operno umetnostjo lahko postavimo že v drugo ali tretje desetle-

27 Iz posvetila: »Nella qual maniera di canto, ho io usata una certa sprezzatura, che io ho stimato, che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella [...] non havendo mai nelle mie musiche usato altr'arte che l'imitazione de sentimenti delle parole, toccando quelle corde, più, e meno affettuose, le quali ho giudicato più convenirsi per quella grazia che si ricerca per un ben cantare.« O *sprezzaturi* spregovori tudi v uvodu v ponatis zbirke *Le nuove musiche* leta 1614. Gl. tudi Uberti, »Recitativo delle origini: Cavalieri, Peri e Caccini«.

28 Iz posvetila: »E questa è quella maniera altresì la quale ne gli anni, che fioriva la Camerata sua in Firenze, discorrendo ella insieme con molti altri nobili virtuosi, essere stata usata dagli antichi Greci nel rappresentare le loro Tragedie, & altre favole adoperando il canto.«

29 Giovanni de' Bardi, *Discorso sopra la musica*. Gre za pismo, ki ga je naslovil na Caccinija okoli leta 1580. Ohranilo se je v Donijevi *Lyri Barberini* iz leta 1763. Gl. Strunk, *Source readings*, 100–11.

30 To prakso je Caccini ponazoril v obeh zvezkih *Le nuove musiche* iz leta 1601 in 1614 in ponatisih.

tje 17. stoletja. Fenomen te sorazmerno zelo zgodnje recepcije pa je za kakršno koli razumno interpretacijo nujno treba opazovati kot del spleta širših okoliščin v okviru družbenopolitične celote notranjeavstrijskih dežel.

V slavnem in stalno navajanem inventarju muzikalij, katerega osrednji del sta po naročilu knezoškofa Tomaža Hrena leta 1620 popisala ljubljanski kanonik Gašper Bertonja in vikar Baltazar Wurzer, pozneje pa so ga do nekako 1628 še dopolnjevali, je kar na dveh mestih jasno zabeležena tudi Caccinijeva *Euridice*.³¹ V prvotnem popisu, ki je bil zaključen 16. oktobra 1620, je označena s pripombo »in folio«, kar pomeni da je na velikem formatu, kar povsem ustreza fizični obliki obeh izvirnih tiskov; tako prvotiska iz leta 1600 kot tudi ponatisa iz leta 1615.³² Ob poznejši prvi reviziji stolnega fonda operne partiture očitno niso več našli, zato je pregledovalec zabeležil, da gradivo manjka, s pripombo »desunt«. Opomba »desunt« (manjkajo) bi sicer morala pomeniti, da je manjkalo več stvari, npr. posamezni prepisi partov, kar pa je glede na prvotni pravilni vpis manj verjetno in je verjetno šlo le za pregledovalčevo nepoznavanje novega tipa glasbenih tiskov zgodnjebaročne monodije v obliki partiture.

Drugič je opera *Euridice* zabeležena v poznejših pripisih, s pripombo »liber solus«.³³ Tokrat je tretji popisovalec očitno ponovno ugotovil, da izvirni tisk v zbirki je in ga je ponovno popisal, spet pravilno z oznako, da gre samo za en zvezek. Manj verjetno se zdi, da bi bila v Ljubljani dejansko dva izvoda. V prepisu Janeza Höflerja iz leta 1978 je opera prvič zabeležena pod zaporedno številko 80, drugič pa 179.³⁴

V slovenski muzikološki literaturi je splošno sprejeta interpretacija, da v stolnici verjetno niso hranili dveh izvodov – če ni šlo seveda za enega, ki se je izgubil in pozneje spet našel – samo za arhiv, temveč so ga ali ju tudi uporabili.³⁵ Neizpodbitno je namreč dejstvo, da je bilo v Ljubljani v drugem desetletju 17. stoletja dovolj glasbenikov za izvedbo Caccinijeve *Euridice*. Ljubljanska stolnica je v svojem fondu dejansko imela dovolj preprost izvod, ki bi ga morda celo z manjšim ansamblom in manj izurjenimi pevci lahko izvedli tako glasbeniki stolne kapele kot tudi jezuitski seminaristi, za katere vemo, da so v okviru svojih šolskih dejavnosti redno uprizarjali tudi igre z glasbeno spremljavo, predvsem z uvodno glasbo, s petimi zbori ter z »vsem bliščem

31 Prepis celotnega inventarja, na katerega je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja prvi opozoril Dragotin Cvetko, je skupaj z identifikacijami večine navedenih glasbenih del leta 1978 objavil Janez Höfler. Gl. Höfler, *Glasbena umetnost*, 36–41 (transkripcija izvirnika: 134–57). Izvirnik je založen in ga trenutno ni mogoče preveriti, je pa v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice dostopna fotografska kopija izvirnika.

32 »Euridice Giulii Cazini in folio (desunt)«. Gl. kopijo izvirnika (Glasbena zbirka NUK) in Höfler, *Glasbena umetnost*, 140.

33 »L'euridice composta Julii Caccini liber solus«. Gl. kopijo izvirnika (Glasbena zbirka NUK) in Höfler, *Glasbena umetnost*, 146.

34 Gl. opombi 32 in 33, zgoraj.

35 Dvom o dejanski uprizoritvi sta v preteklosti izražala le Stanko Škerlj in Janez Höfler. Gl. Škerlj, *Italijansko gledališče*, 70–72; Höfler, *Tokovi*, 73–75; Höfler, *Glasbena umetnost*, 125–26.

takratnega italijanskega gledališča». ³⁶ Poleg tega je bila knezoškofu Tomažu Hrenu, če bi se tako odločil, na razpolago tudi glasbena kapela njegove gornjegrajske rezidence, najeti pa se je dalo tudi ljubljanske mestne in deželne glasbenike.

Za scensko uprizoritev, ki bi sicer zahtevala seveda še precej več kot samo glasbenike izvajalce, v Ljubljani oz. na Kranjskem manjka predvsem dober razlog oz. ustrezno okolje, saj Ljubljana ni imela niti posvetnega dvora niti kake literarne akademije, za katere je znano, da so prispevale k razvoju, rojstvu in uprizoritvam prvih oper. Celo v Gradcu, kjer je v okviru nadvojvodskega posvetnega dvora delovala kapela z izkušenimi italijanskimi glasbeniki in so poznorenesančne glasbeno-dramatske zvrsti dobro poznali, opere v Hrenovem času niso dokumentirano izvajali, čeprav so za kaj takega imeli dobre razmere in tehnične možnosti.

Je pa dejstvo, da so bili z zgodnejšo glasbeno-dramatsko zvrstjo intermedijev na graškem dvoru dovolj dobro seznanjeni. Intermedije, ki so bili sicer priljubljeni predvsem v firenških krogih zadnjih desetletij 16. stoletja, so zaradi neposrednih dinastičnih vezi s firenškim dvorom poznali tako nekateri dvorjani kot predvsem člani glasbene kapele Ferdinandovega nadvojvodskega dvora v Gradcu. ³⁷ Sam nadvojvoda Ferdinand je firenške glasbeno-dramatske zvrsti osebno spoznal že vsaj leta 1598, ko je na poti iz Rima obiskal tudi medičejski dvor, kjer je sklepal dinastično povezavo svoje sestre s Cosimom. Ob tem obisku so ga tam namreč počastili z izvedbo »komedije oz. pastoralne drame« *Il Guoco della Cieca*, s plesom in glasbo, ki sta ju prispevala Laura Guidiccioni in Emilio de' Cavalieri. ³⁸ Še pred njim pa je tudi njegov oče Karel, ki se je v imenu svojega brata cesarja Maksimilijana mudil v Firencah na obisku pri svoji sestri Johannni, vladarjevi ženi, že leta 1568 tam doživel tradicionalno maškerado, v okviru katere so izvajali tudi neko komedijo, med katero so bili tudi glasbeni intermediji. ³⁹

Za recepcijo naj sodobnejših glasbeno-dramatskih zvrsti na graškem dvoru v zgodnjem 17. stoletju pa je pomembna predvsem od leta 1608 še okrepljena dinastična povezava. Takrat se je namreč Karlova hčerka oz. sestra nadvojvode Ferdinanda poročila z bodočim firenškim velikim vojvodom Cosimom II. Zanimiv je podatek, da je nevesta Marija Magdalena že pred odhodom v Firence v predpustnem času leta 1608 svojemu bratu Ferdinandu pisala o zanimivi plesni prireditvi v Gradcu. Dvorni plesni mojster Ambrosio Bontempo je namreč pripravil vsakovrstne plesne, med katerimi se

³⁶ To je ugotavljal že Radics konec 19. stoletja: Radics, *Frau Musica*, 20. Avtor dodaja, da je deželni glavar jezuitskim seminaristom izrecno dovolil, da v Tivolskem dvorcu izvajajo tudi plesne in satirične glasbene točke, morda tudi v smislu poznorenesančnih intermedijev. Za obdobje od leta 1606 do 1638 Janez Ludvik Schönleben poroča o kar 40 predstavah pri jezuitih v Ljubljani. Gl. tudi Kumbatovič, »Barockkultur Mitteleuropas«, 254.

³⁷ Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, 40.

³⁸ Gl. Antonicek, *Italianische Musikerlebnisse Ferdinands II.* 1598, 108–109.

³⁹ Loserth, »Reise Erzherzog Karls II.«, 162–66 in 194–95.

zdi, da je bila tudi kakšna točka, ki je vsaj spominjala na del zgodnje opere ali intermedija.⁴⁰

Za poročne slovesnosti v Firencah pa je bil pripravljen še poseben projekt glasbenih intermedijev *Il giudizio di Paride*, za katere je glasbo skladal prav Giulio Caccini.⁴¹ Ob tej priložnosti so v Firencah načrtovali izvedbo cele vrste del, katerih besedila so izšla v priložnostnem tisku.⁴² Ker je bil torej skladatelj tudi graškemu dvoru od tedaj neposredno znan, bi bilo razumljivo, da bi se partitura opere *Euridice* okoli leta 1608 znašla v graški kapeli, od koder pa bi hipotetično skupaj z nekaterimi drugimi glasbenimi deli – po selitvi dvora novoizvoljenega cesarja Ferdinanda II. leta 1619 na Dunaj – lahko prešla v fond ljubljanske stolnice.

Knezoškof Hren je imel namreč na dvoru visoko funkcijo,⁴³ ki bi mu kot velikemu ljubitelju glasbe verjetno omogočala, da si v času razpusta za svoji ljubljansko in gornjegrajsko kapelo vzame kaj gradiva, katerega del je dobil v dar že v prejšnjih letih.⁴⁴ To bi razložilo marsikateri vpis in na splošno izjemno velik obseg fonda muzikalij v Ljubljani leta 1620, ki je poleg *Euridice* vseboval še nekatera druga dela zgodnjega posvetnega monodičnega sloga oz. prvih poskusov glasbeno-dramatskih uglasbitev, ki so neposredno povezani z graško kapelo; npr. zbirko, katere neposredni zgled so bile prav monodične skladbe iz Caccineve zbirke *Le nuove musiche*, leta 1613 v Benetkah tiskano zbirko *Musiche a una, doi e tre voci* Bartolomea Mutisa⁴⁵ ali pa zbirka Francesca Stivorija *Madrigali et Canzoni a otto voci: Libro terzo de suoi concerti*, ki jo je skladatelj objavil v svojem graškem obdobju leta 1603 in jo posvetil visokemu nadvojvodovemu dvorjanu, konjušniku Stefanu della Roveru.⁴⁶ Zbirka poleg dialogov za dva zbora vsebuje tudi nekaj madrigalov na Rinuccinijeva besedila, ki jih je prvi uglasbil Giulio Caccini in jih objavil v svoji že imenovani zbirki *Le nuove musiche*. Zanimivo je tudi nepopolno ohranjeno delo *Musica Austriaca*, leta 1605 posvečeno Ferdinandovi soprogi, nadvojvodinji Mariji, katere večji del so skladbe za intermedije, ki so spremljali neko pasto-

40 Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, 48–8 in 60–61.

41 Carter in Hitchcock, »Giulio Romolo Caccini«, 770–71; Hill, »Caccini«, 1533. Ob tej priložnosti so v Firencah načrtovali izvedbo vrste del, katerih besedila so izšla v priložnostnem tisku Camilla Rinuccinija *Descrizione delle feste nelle reali nozze* [...], ki ga je natisnil leta 1608 firenški tiskar Giunti. O poročnih slovesnostih leta 1608 v Firencah gl. predvsem Carter, »Florentine Wedding of 1608«, a tudi Wessely, »Werden der barocken Musikkultur«, 282, in Solerti, *Musica, ballo e drammatica*, 40–41.

42 Gl. opombo zgoraj.

43 Andritsch, »Landersfürstliche Berater am Grazer Hof (1564–1619)«, 86 in 91.

44 Gl. npr. Kokole, »Zgodnja duhovna monodija«, 28–31.

45 Zbirka je v inventarju, zanimivo, navedena neposredno pred Caccinijevo *Euridice*. Gl. Höfler, *Glasbena umetnost*, 146–47 (št. 178). Glede Mutisa gl. tudi Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, 185–86.

46 V ljubljanskem inventarju: »Madrigalia Francisci Stivorii a 8 Vo[cum]«. Gl. Höfler, *Glasbena umetnost*, 138–39 (št. 61, ki jo je možno razrešiti kot *Madrigali et dialoghi a 6* iz leta 1589 ali pa *Madrigali et canzoni a 8* iz 1603). O Stivoriju, ki je bil v letih 1602–1605 tretji graški dvorni organist, gl. tudi Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof*, 213–15; Einstein, »Italienische Musik und italienische Musiker an Kaiserhof«, 45–48.

ralno dramo.⁴⁷ Vsi ti drobci nakazujejo, da so bili na graškem dvoru povsem na tekočem z najsodobnejšimi glasbeno-dramatskimi zvrstmi in bi torej zgodnja opera ne presenečala.

Kljub zapeljivosti druge hipoteze, namreč misli, da so eno izmed prvih oper v svetovni glasbeni zgodovini že v prvih desetletjih 17. stoletja izvajali tudi pri nas, pa se ta resnično zdi manj verjetna. Dejstvo je namreč, da je bila Caccinijeva opera zanesljivo uprizorjena samo enkrat, skoraj dve leti po natisu partiture in v primerjavi z uspešnejšo Perijevo uglasbitvijo ni doživela nobene dokumentirane ponovitve. Partituro je beneški tiskar Giacomo Vincenti sicer leta 1615 ponatisnil, a je to verjetno naredil zato, da bi pevci imeli na voljo dodatno ilustrativno gradivo, napisano v »stile rappresentativo«, kot ga podrobno opisuje v hkrati tiskanem ponatisu Caccinijeve izjemno uspešne didaktične zbirke *Le nuove musiche*.

Morda je v tem smislu – kot ilustrativni primer novega stila – razumeti tudi izvod ali izvoda, zabeležena v našem inventarju. Vincentijev ponatis Caccinijeve *Euridice* je bil na tržišču še celo leta 1635 in bi ga tako knezoškof Hren ali njegov zastopnik v prvem ali celo drugem desetletju 17. stoletja pri založniku dejansko brez težav lahko nabavil.⁴⁸ Hrenovi nakupi muzikalij v Benetkah pa so dovolj zanesljivo dokumentirani.⁴⁹

Zaradi pomanjkanja več primarnih virov pa mora kakršna koli dejanska uprizoritev Caccinijeve *Evridike* v Ljubljani oziroma vsaka interpretacija o prisotnosti njene partiture okoli leta 1620 v arhivu ljubljanske stolnice ostati zgolj hipoteza in bi bilo prav, da se kot taka do odkritja kakenga pristnega dokaza v sekundarni muzikološki literaturi tudi obravnava.⁵⁰

BIBLIOGRAFIJA

- Andritsch, Johann. »Landersfürstliche Berater am Grazer Hof (1564–1619).« V: Alexander Novotny in Berthold Sutter, ur., *Innerösterreich 1564–1619*, 73–118. Graz: Steiermärkische Landesregierung, 1968.
- Antonicek, Theophil. *Italianische Musikerlebnisse Ferdinands II.* 1598. Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 18. Dunaj: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1967.

47 Gl. tudi Federhofer, »Monodie und musica reservata«.

48 »Euridice di Giulio Romano« je zabeležena v Vincentijevih prodajnih katalogih iz let 1621 in 1635 v razdelku »Musiche per cantar, e sonar nel chitarron, tiorba, arpicordo, e altro simile strumento«. Gl. *Indice di tutte le opere*, 151 (izvirna str. 21, št. 571, kot prvi vpis v tej kategoriji) in 155 (pod izvirno št. 45). Zanimivo je, da oba navedena kataloga navajata tudi Perijevo *Euridice* (»Euridice di Iacopo Peri ditto Zazzarino«). Zbirka *Le nuove musiche* v katalogu ni zabeležena, kar zaradi velike priljubljenosti ne preseneča, in je bila leta 1621 zanesljivo že razprodana.

49 Iz ohranjenih dokumentov je razvidno, da je Hren dejansko veliko notnega gradiva tudi kupoval prek raznih posrednikov, pretežno Benečanov. Zabeležen je npr. večji nakup muzikalij v Benetkah za leto 1611 (to je bilo seveda še pred Vincentijevim ponatisom *Euridice*; prim. op. 14). Lavrič, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena*, 276.

50 Glede raznih interpretacij in tudi zmot, ki so se doslej pojavljale v slovenski muzikološki literaturi glede izvedbe Caccinijeve *Euridice* gl. Kokole, »Najzgodnejše opere na Slovenskem«, 230–31.

- Bujić, Bojan. »'Figura Poetica Molto Vaga': Structure and Meaning in Rinuccini's *Euridice*«. *Early Music History* 10 (1991): 29–64.
- Caccini, Giulio. *L'Euridice, composta in musica in stile rappresentativo. Firenze 1600*. Archivum Musicum. Musica Drammatica 5. Firenze: S.P.E.S., 2000.
- . *Le nuove musiche*. Firenze: I Marescotti, 1601.
- . *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo*. Biblioteca musica bononiensis IV, št. 3. Bologna: Forni Editore, 1968.
- . *L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo*. Ur. Angelo Coan. Firenze: Edizioni musicali OTOS, 1980.
- . *Nuove Musiche e Nuova Maniera di scriverle, con due arie particolari per Tenore che ricerchi le corde del Basso, nelle quali si dimostra che da tal Maniera di scrivere con pa pratica di essa si possano apprendere tutte le squisitezze di quest'Arte senza necessità del Canto dell'Autore; adornate di Passagi, Trilli, Gruppi e nuovi affetti per vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo*. Firenze: Pignoni, 1614.
- Carter, Tim, in H. Wiley Hitchcock. »Giulio Romolo Caccini.« V: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 4: 769–75. London [...]: Macmillan, 2001.
- Carter, Tim. »A Florentine Wedding of 1608.« *Acta musicologica* 55 (1983): 89–107.
- . »Jacopo Peri's *Euridice* (1600): A Contextual Study.« *The Music Review* 43 (1982): 89–103.
- . »Non occorre nominare tanti musici: Private Patronage and Public Ceremony in Late Sixteenth-Century Florence.« *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance* 4 (1991): 89–104.
- . *Music in Late Renaissance and Early Baroque Italy*. London: B.T. Batsford, 1992.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Zv. 1. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958.
- Einstein, Alfred. »Italienische Musik und italienische Musiker an Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz.« *Studien zur Musikwissenschaft* 21 (1934): 3–52.
- Federhofer, Hellmut. »Monodie und musica reservata.« V: Walter Vetter, ur., *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft für 1957*, 30–36. Leipzig: Peters, 1958.
- . *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*. Mainz: Schott, 1967.
- Hanning, Barbara R. »Euridice (ii).« V: *The New Grove Dictionary of Opera* 2: 86–87. London: Macmillan, 1992.
- Harness, Kelley. »Le tre Euridici: Characterisation and Allegory in the *Euridici* of Peri and Caccini.« *Journal of the Seventeenth-Century Music* 9 (2003). <http://sscm-jscm.press.uiuc.edu/jscm/v9/no1/Harness.html> (obiskano 23. 3. 2012).
- Harris, Simon. »The Significance of Ovid's *Metamorphoses* in early seventeenth-century Opera.« *The Music Review* 48, št. 1 (1988): 12–20.
- Hill, John Walter. »Caccini, Giulio.« V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Personenteil*, 3:1531–1535. Kassel [...]: Bärenreiter, 2000.
- Höfler, Janez. *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978.
- . *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.
- Indice di tutte le opere di musica che si trovano nella stampa della pigna di Alessandro VINCENTI (Venezia 1621)*, V: Oscar Mischiatti, *Indici, catalogi e avvisi degli editori e librai italiani dal 1591 al 1798*. Studi e testi per la storia della musica 2. Firenze:

- Olschki, 1984.
- Kokole, Metoda. »Najzgodnejše opere na Slovenskem: od Euridice (?) do začetka delovanja stanovskega gledališča.« V: Primož Kuret, ur., *Stoletja glasbe na Slovenskem*, 223–47. Ljubljana: Festival, 2006.
- . »Zgodnja duhovna monodija v notranjeavstrijskih deželah in prispevek Isaaca Poscha.« V: Nataša Cigoj Krstulović et al., ur., *Muzikološke razprave: In memoriam Danilo Pokorn*, 27–44. Ljubljana: Muzikološki inštitut, ZRC SAZU, 2004.
- Kumbatovič, Filip Kalan. »Die Barockkultur Mitteleuropas und die Ursprünge des slovenischen Theaters.« *Maske und Kothurn* 7 (1961): 248–73.
- Lavrič, Ana. *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v slovenski likovni umetnosti*. Zv. 2. Ljubljana: SAZU, 1988.
- Loserth, Johann. »Die Reise Erzherzog Karls II. Nach Spanien (1568–1569).« *Mittheilungen des Historischen Vereinse für Steiermark* 54 (1896): 130–204.
- Poduska, Donald M. »Classical Myth in Music.« *The Classical World* 92, št. 2 (1999): 195–276.
- Price, Curtis. »Music, Style and Society.« V: Curtis Price, ur., *The Early Baroque Era: From the Late 16th Century to the 1660s*, 1–22. Basingstoke: Macmillan, 1993.
- Radics, Peter von. *Frau Musica in Krain. Kulturgeschichtliche Skizze: Festgabe zur Feier des 175; Gedenktages der Gründung der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*. Laibach: Ig. V. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1877.
- Rinuccini, Ottavio. *Drammi per musica: Dafne – Euridice – Arianna*. Ur. in uvod napisal Andrea della Corte. Torino: UTET, 1926.
- RISM – Einzeldrucke vor 1800 (A/I), 2. Ur. Karlheinz Schlager. Kassel [...]: Bärenreiter, 1972.
- Simon, Robert B. »Bronzino's Cosimo I de Medici as Orpheus.« *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 82, št. 348 (1985): 16–27.
- Solerti, Angelo. *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637: Notizie tratte da un diario, con appendice di testi inediti e rari*. Firenze: R. Bemporad & Figli, 1905.
- Sternfeld, Frederick W. »Orfeo, Ovid and Opera.« *Journal of the Royal Musical Association* 113, št. 2 (1988): 172–202.
- . *The Birth of Opera*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Strunk, Oliver. *Source Readings in Music History*. Zv. 2, *The Renaissance*. London in Boston: Faber and Faber, 1981.
- Škerlj, Stanko. *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Dela 26. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973.
- Uberti, Mauro. »Il recitativo delle origini: Cavalieri, Peri e Caccini.« (1998). <http://www.maurouberti.it/tours98/tours98.html> (obiskano 23. 3. 2012).
- Wessely, Othmar. »Das Werden der barocken Musikkultur.« V: Rudolf Flotzinger in Gernot Gruber, ur., *Musikgeschichte Österreichs*, 1: 263–98. Dunaj [...]: Böhlau Verlag, 1995.

EURIDICE BY GIULIO CACCINI: TWO (?) COPIES OF THE ORIGINAL SCORE HELD IN THE CATHEDRAL OF LJUBLJANA AROUND 1620

Summary

L'Euridice, composta in musica in stile rappresentativo by Giulio Caccini (1551–1618) is considered the first fully preserved and printed opera in music history. It was composed in 1600 to the libretto by Ottavio Rinuccini, itself commissioned for the wedding celebrations of Maria de Medici and her spouse, the French king Henry IV. The score was printed in 1600 in Florence and dedicated to Count Giovanni Bardi; in 1615 it was reprinted in Venice, but without the dedication. In fact, Caccini had not been commissioned to write the music for that occasion: in 1600 the official composer of the opera *Euridice* had been Jacopo Peri, whose version, with approximately one sixth of Caccini's music – the parts sung by Caccini's family members, including Euridice's part – was performed in Florence on 6 October 1600. At this hybrid performance, parts of Giulio Caccini's opera were heard for the first time. The only known full staging of Caccini's opera took place on 5 December 1602 at Palazzo Pitti in Florence to honour Cardinal Montalto. It entertained the noble public for two hours. Considering the simplicity and shortness of the extant score, the performance cannot have been a simple one: it would have included repetitions, dances, and other unwritten additions.

In the tradition of humanist Florentine circles, Ottavio Rinuccini's libretto follows one of the most famous classical myths – the story of the divine singer Orpheus, which was particularly appropriate for a first attempt to resurrect the classical tragedy, believed to have been entirely sung. Yet Rinuccini was inspired not only by Ovid's and Virgil's narratives of the myth but also by Angelo Poliziano's *Favola di Orfeo* and some other, earlier Renaissance sources. The story itself was partly changed and adapted to the occasion of an important state marriage, a common practice in later operatic texts as well. It tells only the first part of the myth, centred on the tragic loss of Eurydice and on Orpheus' despair: on his 'magic' song that makes the underworld deities return his beloved to life. Omitting Eurydice's second death, the opera has her and her Orpheus return to the meadow, where it ends with a happy chorus of nymphs and shepherds.

Caccini's *Euridice* did not have a wide dissemination in the early 17th century, but somehow the score (published in a single volume, as a score for a single voice and instrumental bass with some four- and five-part choruses) found its way into the music collection of the Cathedral of Ljubljana, where it was first recorded in 1620 as »Euridice Giulii Cazini in folio«. Another hand added »desunt«, meaning that the second review had found it missing. At the next review, however, a third hand added new information, »L'Euridice com-

posta Julii Caccini liber solus«, probably referring to the same copy – now found – rather than to a second copy. Unfortunately neither of the music items listed in the above-mentioned inventory survives, so these two short notes are the only testimony to an early presence of Giulio Caccini's *Euridice* in Ljubljana. The article discusses some possible theories on why and how the score might have entered the Ljubljana inventory.