

Glazba u portugalskoj književnosti: književnost u portugalskoj glazbi

Nikica Talan

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
nikica.talan@ffzg.hr

UDK: 821.134.3:78
pregledni rad

<https://doi.org/10.17234/9789531758819.41>

U članku je riječ o portugalskim autorima povezanim s objema umjetnostima o kojima se raspravlja – književnošću i glazbom. U prvim stoljećima portugalske književnosti jedinstvo glazbe i pjesništva se podrazumijeva. O izrazito glazbenoj djelatnosti portugalskih pjesnika XV. i XVI. st. svjedoči *Cancioneiro Geral*. Postupno se, međutim, glazbena umjetnost osamostaljuje u odnosu na književnost. Posve je drukčije stanje u kazalištu, pogotovo vicentinskom, gdje glazba i dalje igra važnu ulogu u odnosu na umjetnost riječi. U književnosti XVII. st., naglašena pozornost posvećuje se *vilancicu* i *madrigalu*. U XVIII. st. veza glazbe i književnosti slabi jer je onodobna portugalska glazba pod talijanskim utjecajem. Romantizam otvara nove glazbene i književne perspektive. Pod naletom narodnog preporoda luzitanska književna djela napokon se počinju koristiti i u portugalskim operama. Nacionalno obilježje glazbene i književne umjetnosti doći će do izražaja i kod većine prošlostoljetnih skladatelja. No unatoč činjenici da u više od osam stoljeća povijesti portugalske književnosti i glazbe nije nedostajalo autora koji su svojim stvaralaštvom gotovo podjednako pripadali objema umjetnostima, nedvojbeno je da i u Portugalu prevladavaju književne teme u glazbi nad glazbenim temama u književnosti.

Ključne riječi: glazba, književnost, povijest, Portugal, intermedijalnost

Nulla vita sine musica

Na intermedijalnom tlu susreti književnosti i glazbe nemaju premca, ni po opsegu ni po raznovrsnosti. Uprizoren govorni dramski tekst smatra se u europskoj tradiciji književno-kazališnom cjelinom, a ne rezultatom prožimanja ili uzajamnog približavanja temeljito raznorodnih medija. Fundamentalna različitost očituje se u vezama između književnosti i likovne umjetnosti. Po broju likovnih opisa u književnim djelima a pogotovo po mnoštvu literarnih motiva u slikarstvu i kiparstvu, od antičke skulpture koja prikazuje Laokoonta i njegove sinove pa do Dalijevih grafika o pustolovinama Don Quij-

otea, to je područje neobično bogato. Potencijalno poglavlje s naslovom „Likovna umjetnost u književnim tekstovima“ čak će po količini građe daleko premašiti analogno poglavlje o glazbi. No premoć je glazbeno-književnog privlačenja u tome što ono ostvaruje sinteze kojima je doista nemoguće odrediti granice, ni po vrijednosti ni po broju. Dovoljno je podsjetiti na nepregledno mnoštvo pjevanih pjesama, od vrhunca vokalne lirike do grlenih izgreda. Pribroje li se još dramski ili srodni spojevi riječi i zvuka, poput opere, oratorija i kantate, područje intermedijalnih suglasja ili suzvučja postaje doista neiscrpljivo. Iole sustavan prikaz toga toliko raznovrsnoga korpusa bio bi predmet priručnika enciklopedijske naravi. (Žmegač 2003: 9)

Gore citirano Žmegačevo razmišljanje, što (zasigurno nimalo slučajno) poput uvertire otvara njegovu knjigu *Književnost i glazba* (a riječ je, ne zaboravimo, o autoru koji u sebi sjedinjuje filološku i muzikološku struku), može se u potpunosti primijeniti i na povijest portugalske književnosti, odnosno glazbe. Zbog krajnje ograničena prostora koji nam je na raspolaganju ovdje se na žalost ne ćemo moći usredotočiti na sam (teorijski inače više nego zanimljiv) problem intermedijalnosti, zapravo sustavnog (ili barem sustavnijeg) proučavanja načina na koji su pojedini portugalski (dijelom i španjolski¹) autori (pjesnici, točnije, književnici i glazbenici, tj. skladatelji) sinestezirali svoja književna, odnosno glazbena djela (poglabljivali literaturu, odnosno literarizirali glazbu), nego ćemo se ograničiti na to da naprosto „preletimo“ kroz portugalsku književno-glazbenu povijest, dajući tek puke natuknice za možebitni budući znatno opsežniji rad gdje bi u prvom planu bila intermedijalnost kao takva.

Pretpostavka pak za to jest prisjetiti se onih književnih i glazbenih stvaralaca (uključujući, naravno, i bezimene) koji su, u većoj ili manjoj mjeri, bili povezani s objema umjetnostima. Zanimljivo je da je među njima bilo i imena (premda u izrazito malom postotku, što je i razumljivo) kojima je krajnje teško, zapravo nemoguće odrediti „gravitacijsko polje“ jer su i u teoriji i u praksi podjednako pripadala, kako književnosti, tako i glazbi. U tu smo se svrhu poslužili nizom, bilo kraćih, bilo dužih pregleda povijesti

¹ Neki su, naime, luzitanski autori svojim stvaralaštvom dali znatan doprinos objema poluočnim (nacionalnim) kulturama – domaćoj portugalskoj i susjednoj španjolskoj: Gil Vicente, Jorge de Montemor (Montemayor), Francisco Manuel de Melo, primjerice. Bilo je, dakako, i obrnutih primjera, među kojima se posebno ističe Alfons X. (Mudri). U svakom slučaju, u nekim su kulturno-povijesnim razdobljima (kao npr. u zlatnome razdoblju galješko-portugalske trubadurske ljubavne lirike) poveznice između dviju navedenih kultura toliko snažne da se opravdano može govoriti o jedinstvenom iberskom kulturnom prostoru.

portugalske književnosti i glazbe, nastojeći posebno upozoriti na ona djela i autore što su se najviše približili nikada do kraja ostvarenom (upravo zato što je *eo ipso* neostvariv!) cilju stapanja dviju po mnogo čemu krajnje suprotstavljenih, ali istovremeno (pomalo paradoksalno!) i krajnje komplementarnih umjetnosti. Pritom smo se načelno ograničili na tzv. klasičnu glazbenu umjetnost, isključivši iz razmatranja (poglavito suvremenu) folklornu glazbu, pa i sam (međunarodno najprepoznatljiviji) *fado*.²

U prvim stoljećima portugalske književnosti, obilježenim ponajviše tzv. trubadurskom poetikom udvorne ljubavi, jedinstvo glazbe i pjesništva je nešto što se uistinu uvijek samopodrazumijeva. Srednjovjekovni je trubadur, naime, neka vrsta današnjeg kantautora koji objedinjuje ulogu pjesnika i skladatelja, odnosno glazbenog aranžera. Njegov je tekst bez iznimke namijenjen glazbenoj izvedbi. Zanimljivo je da je naslov trubadura (za razliku od današnjeg kantautora!) pridržan samo za osobu koja pjeva i sklada iz čiste ljubavi, (financijski) nezainteresirano, što će reći: besplatno. Trubadur, u pravilu pripadnik (visokog) plemstva, svoje stihove nikada, međutim, ne izvodi sam jer bi time prekršio nepisano pravilo trubadurskog kodeksa udvorne ljubavi (bilo bi to, naime, ravno napadu na njegovo plemićko i umjetničko dostojanstvo). U tu svrhu kao izvođača redovito angažira putujućeg pjevača i svirača – žonglera, kojemu se, kao pripadniku nižeg plemstva ili čak pučaninu, dopuštalo profesionalno bavljenje zanatom. Portugalska (odnosno, točnije, galješko-portugalska) književno-glazbena povijest poznaje još jednu, samo za tu povijest karakterističnu službu svojevrsnog ženskog žonglera. Riječ je o tzv. *soldadeiri*, koja je obično pratila žonglere na njihovim umjetničkim turnejama nastupajući kao pjevačica i plesačica, a ponekad i kao sviračica.

Premda pjesme što ih sadržavaju svjetovni srednjovjekovni luzo-galješki trubadurski kanconijeri³ nisu popraćene glazbenom notacijom, slobodan prostor namijenjen notaciji a ostavljen uz svaku pojedinu strofu u najstarijem od njih (*Cancioneiro da Ajuda*), brojne iluminacije koje uz pjesnika i skladatelja – trubadura – redovito prikazuju i glazbene izvođače (žongle-

² Od kojega i danas zaziru mnogi portugalski intelektualci, ističući njegovu „jazbinsko“ porijeklo, odnosno činjenicu da ta „starogradska glazba“ upravo nevjerojatnom brzinom seli iz neuglednih lisabonskih krčmi u najotmjerenije salone, stječući status kulturne folklorne glazbene, tj. glazbeno-pjesničke (književne) vrste.

³ Sačuvana su čak četiri rukopisna galješko-portugalska kanconijera – tri svjetovna i jedan sakralni. Svjetovni su *O Cancioneiro da Ajuda* (Kanconijer palače Ajuda), *O Cancioneiro da Vaticana* (Kanconijer Vatikanske knjižnice) i *O Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Kanconijer Nacionalne knjižnice). Autor sakralnog kanconijera, *Cantigas de Santa Maria* (Pjesme o Svetoj Mariji) je Afonso X. (Mudri) koji u potpunosti usvaja provansalski kult udvorne ljubavi primjenjujući ga na Majku Božju.

re), *Sete cantigas de amigo* (*Sedam pjesma o prijatelju*) Martima Codaxa, popraćenih notacijom,⁴ kao uostalom i same *Cantigas de Santa Maria* (*Pjesme o Svetoj Mariji*) Afonsa X. Mudrog, koje također sadržavaju notaciju (iako ona potječe iz kasnijeg vremena), nedvojbeno upućuju na to da je i srednjovjekovno portugalsko, tj. galješko-portugalsko (ljubavno) pjesništvo bilo neodvojivo od glazbe, odnosno točnije, glazbene izvedbe.

O izrazito glazbenoj djelatnosti portugalskih pjesnika petnaestog, a dijelom i šesnaestog stoljeća svjedoči i već uvelike renesansno obilježen *Cancioneiro Geral* (*Glavni kanconijer*) Garcie de Resendea (1470. – 1536.), objavljen 1516. Mnogi od pjesnika zastupljenih u njemu i sami su vrsni skladatelji koji uglazbljuju prije svega vlastite, ali i tuđe stihove. Među takve se nada sve ubrajaju Damião de Góis (1502. – 1574.), poznat ne samo kao skladatelj, već i kao glazbeni teoretičar, Jorge de Montemor (1520? – 1561.), koji je u mladim danima muzicirao diljem Španjolske i Nizozemske, Francisco Sá de Miranda (1487. – 1558.), vješt svirač gudaćih glazbala, André de Resende (1498. – 1573.), João de Barros (1497. – 1562.) i drugi.

Autor *Glavnoga kanconijera* s ne malim ponosom ističe raskoš (esplendor) portugalske glazbe za kraljevanja svog suvremenika Manuela Sret-noga. Pritom svakako valja naglasiti kako je i sam Resende bio ne samo glasoviti pjesnik, nego i skladatelj te pjevač i svirač (na žičanim glazbalima). Nastupao je i na dvoru spomenutog kralja Manuela koji je često organizirao glazbeno-pjesničke večeri. Na njima bi se pak izvodile skladbe iz Resendeova pjesničkog zbornika, ali i glazbene predstave na vodi (i to davno prije Händla!). Kako bismo stekli potpuniju predodžbu o portugalskom renesansnom intermedijalnom „amalgamu“ u vidu pjesništva i glazbe, navedenom zborniku treba pribrojiti još barem dva: *O Cancioneiro de Palácio* (*Dvorski kanconijer*), zvan i *Cancioneiro de Barbieri* (*Barbijerijev kanconijer*), koji uglavnom sadržava ljubavne popijevke skladane u stilu ranorenesansne polifonije,⁵ te dvojezični⁶ *Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Públia Hortênsia* (*Glazbeni i pjesnički kanconijer iz knjižnice Públike Hortênsije*), čiji je prvi dio popraćen i glazbenom notacijom.⁷

⁴ Spomenute Codaxove pjesme, popraćene notnim zapisima, slučajno su pronađene 1914. u jednom madridskom antikvarijatu. Muzikolozi su poodavno upozorili na njihovu začudnu podudarnost s mozarapskom glazbom (temeljem čega se nameće zaključak prema kojemu je poluotočna, hispanska glazba imala znatno veći utjecaj na kasniju trubadursku nego što se dotad mislilo).

⁵ Riječ je o višjezičnom kanconijeru koji sadržava skladbe na talijanskom, latinskom, francuskom, baskijskom i portugalskom jeziku.

⁶ Pisan je, naime, portugalskim i kastiljskim jezikom.

⁷ Zbornik sadržava 101 skladbu, a objavljen je tek 1940.

Postupno, međutim, glazba postaje sve složenijom, postavljajući pred (kant)autore nove, tehnički (i ne samo tehnički) teže zahtjeve, glazbala se sve više usavršavaju, pa izvođači moraju ulagati dodatne napore kako bi ostali „na visini zadatka“, monodija ustupa mjesto polifoniji, a vokalni stil (pod utjecajem nadolazeće renesanse) biva sve razrađeniji i raznovrsniji. Sve to dovodi do toga da se glazbena umjetnost malo po malo osamostaljuje (u odnosu na književnost odnosno pjesništvo), postajući (skladateljski i izvođački) samodostatnom. S druge pak strane, revolucionarni izum tiska (koji omogućuje pojedinačno čitanje) i upravo opsesivno oponašanje antičkih autora (čije pjesničko stvaralaštvo nije bilo praćeno glazbenom izvedbom) sve više udaljuju riječ od (na)pjeva, književnost od glazbe.

Posve je drukčije stanje u kazalištu gdje glazba i dalje igra veoma važnu ulogu kad je riječ o sprezi s umjetnošću riječi. Ponajprije se to odnosi na tzv. vicentinsko kazalište⁸ što ga mnogi glazbeno-scenski povjesničari s punim pravom drže izravnim pretečom portugalske nacionalne opere. Zanimljivo je da je niz svojih dramskih stihova⁹ uglazbio upravo sam Gil Vicente. Osim toga, gotovo sva Vicenteova kazališna djela bila su popraćena ne samo mnogobrojnim vokalnim, nego i instrumentalnim umetcima, što pokazuje koliko je važnost u njega imala glazba kao ukras kazališnog odnosno dramskog teksta, ali i kao čimbenik koji će njegovu publiku dodatno poticati na pobožnost (nedvojbeno je, naime, vjersko-poučna, upravo paraliturgijska uloga cjelokupnog vicentinskog kazališta!). Pjevanje i ples u Vicentea su redovito pratili najraznovrsnija crkvena, ali i svjetovna događanja u onodobnom Portugalu, kao i na području cijelog Pirinejskog poluotoka. Pritom valja naglasiti kako je glazba u Vicentea nerijetko igrala prvorazrednu ulogu i kao sastavnica same dramske radnje. Jedinstvo glazbe i riječi (tj. pjesništva, književnosti) možda se najočitije iskazuje kroz crkveno-pučku pobožnost koju izražava tzv. *vilancico*,¹⁰ ugrađen u niz vicentinskih kazališnih djela.

⁸ Ime je dobilo po svom začetniku Gilu Vicenteu (oko 1465. – 1536?), jednom od najvećih ne samo portugalskih, nego i iberskih kazališnih autora svih vremena. Za razliku od antičkog, vicentinsko kazalište ne poznaje psihološku profilaciju junakâ jer je posrijedi kazalište koje se uopće ne bavi pojedinačnim karakteristikama, već društvenim tipovima (redovnici, plemići, dvorjani, lihvari, obrtnici, seljaci) izvrnutim autorovoj izrazito ubojitoj satiri.

⁹ U svim kazališnim komadima koje je napisao, Vicente se redovito služi rimovanim stihom (kako je uostalom bilo uobičajeno u portugalskom, odnosno iberskom kazalištu onoga vremena).

¹⁰ Etimološki, *vilancico* je u srodstvu s mnogo poznatijim *vilanceteom*. Portugalski *vilancete* zapravo i nije drugo doli španjolski *villancico* (inače galješko-portugalskog porijekla). U svakom slučaju riječ je o omiljenoj vokalno-instrumentalnoj vrsti na čitavom iberskom polutoku, koja se posebno njegovala tijekom petnaestog, šesnaestog i sedamnaestog

U portugalskoj pak književnosti sedamnaestog stoljeća, neobično sklopoj pučkim pjesničkim (odnosno književnim) oblicima, naglašena pozornost i dalje se posvećuje spomenutom *vilancicu*, ali i madrigalu, pri čemu se u objema ovim vokalno-instrumentalnim vrstama uočava izrazito pastoralni ugođaj. Tako, primjerice, mnogobrojni pastiri u bogatom književnom opusu Francisca Rodriguesa Loba,¹¹ poznatijeg pod nadimkom Soropita (1573./74.? – 1621.), i dalje uporno pjevaju uz zvuke tada popularnih pučkih glazbala. Uostalom, u tom stoljeću portugalskog baroka (i kao stilskog i kao svjetonazorskog razdoblja) uglazbljeni su stihovi ne samo razonodni čimbenik (glazbeno-pjesničke večeri uobičajen su i gotovo obvezatan ritual svih viših društvenih staleža), nego i neka vrsta čimbenika društvene, pa i političke kohezije (ne smijemo zaboraviti da je prvih četrdeset godina sedamnaestog stoljeća vrijeme španjolske okupacije, nakon čega slijedi dugogodišnje razdoblje borbe za potpunu političku neovisnost zemlje!). Najpoznatiji (a možda i najbolji) primjer glazbeno-pjesničke suradnje u portugalskom baroku jest glasoviti pjesnički zbornik *Fenix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses* (*Uskršli Feniks ili pjesnička djela najboljih portugalskih veleumova*)¹² koji sadržava i priličan broj pjesama namijenjenih vokalno-instrumentalnoj izvedbi.

Nemali broj pjesama s istom nakanom (glazbene izvedbe) piše i (uz p. Antónia Vieira) jamačno najpoznatiji portugalski barokni književnik Francisco Manuel de Melo (1708. – 1766.).¹³ Zanimljivo je da je upravo Melo nerijetko bio i libretist mnogih onodobnih portugalskih skladatelja, među kojima se posebno ističu Miguel de Herrera i Fr. Filipe da Madre de Deus. Melova čuvena tročinska drama *Auto do Fidalgo Aprendiz* (*Auto o priučenom plemiću*)¹⁴ sadržava također brojne podatke iz kojih se lako može

stoljeća. U samome Portugalu naziv *vilancico* udomaćio se tek u drugoj polovici sedamnaestog stoljeća. *Vilancico* je, dakle, glazbeno-pjesnički oblik koji se uglavnom izvodio u crkvama, a ponekad i u samoj kraljevskoj kapeli, i to prilikom pojedinih crkvenih blagdana (Božić, Bogojavljenje, sv. Ivan Krstitelj itd.), pri čemu pojedinim svojim elementima podsjeća na talijanske madrigale.

¹¹ Lobo je, između ostaloga, i autor niza pastoralnih romana koji nisu osobito zanimljivi današnjem čitateljstvu, no u svoje su vrijeme doživjeli razmjerno veliki broj izdanja. Riječ je poglavito o romanima *Primavera* (*Proljeće*, 1601.), *Pastor Peregrino* (*Neobični pastir*, 1608.) i *Desenganado* (*Razočarani*, 1614.).

¹² Zbornik je objavljen u pet svezaka, u razdoblju između 1715. i 1728.

¹³ Najveći dio Melova pjesničkog stvaralaštva napisan je španjolskim, a tek manji dio portugalskim jezikom (Melo je, naime, i porijeklom i književnim opredjeljenjem bio „kronični dvojezičar“).

¹⁴ Riječ je o jedinom kazališnom djelu sadamnaestostoljetne portugalske književnosti koje se u potpunosti uklapa u tzv. vicentinski teatar. To Melovo djelo napisano je, naime, još 1646., dakle u vrijeme kad se njegov autor nalazio u portugalskom zatvoru gdje je

steći predodžba o važnosti glazbe kako za samoga Mela osobno, tako i za cjelokupno portugalsko (ali i ibersko) društvo onoga vremena. Kao jedan od najistaknutijih članova najpoznatije portugalske barokne akademije – *Academia dos Generosos* (*Akademija plemenitih*), utemeljene 1647., Melo je zasigurno uvelike utjecao na njezino trajno opredjeljenje da u svoje redove prima prokušane glazbenike i pjesnike, čime će nedvojbeno pridonijeti naglašenosti usmjerenosti tadašnjeg luzitanskog pjesništva (tj. književnosti) na glazbu, ali, jednako tako, i glazbe na pjesništvo (tj. književnost općenito). Razvidno je to i iz poznatih stihova Manuela de Farie e Souse (1590. – 1649.) u kojima taj portugalski (zapravo iberski¹⁵) književnik, filolog i povjesničar hvali izvrsnost onovremenih portugalskih glazbenika.

Njihovu izvrsnost u svojim je stihovima naglašavao i sam Francisco Manuel de Melo koji se upravo apologetski raspisao i o vjerojatno najpoznatijem glazbenoteorijskom djelu portugalskoga kralja (inače vrsna muzikologa, skladatelja i sakupljača glazbenih djela) Ivana IV.¹⁶ – *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco* (*Obrana suvremene glazbe od pogrešna mišljenja biskupa Cyrilla Franca*, 1649.). Zanimljivosti radi, spomenimo ovdje kako veliki hrvatski polihistor, ekumenist, panslavist, teolog, muzikolog i luzofil Juraj Križanić (1617./1618. – 1683.) u

bio prisiljen dokazivati lojalnost novim portugalskim vlastima (Restauraciji, odnosno Ivanu IV.). Zbog toga više ne piše komedije u španjolskom stilu, nego pokušava oživjeti izrazito *portugalski* vicentinski teatar farse. Neki će, poput Teófila Brage, apodiktčki tvrditi kako je Melov *Auto o priučenom plemiću* utjecao na Molièreovog *Građanina plemića* (*Bourgeois Gentilhomme*), napose u prizorima poduke iz mačevanja, plesa i književnosti; tim više što je djelo tiskano u Lyonu i što je Molière čuven po sklonosti Iberiji. (V. Talan 2004: 92-93 i 98)

¹⁵ Kao nadarbenik Kristova reda (Ordem de Cristo), Faria e Sousa je, naime, najveći dio života proveo u Španjolskoj (točnije, na madridskom dvoru), pišući na španjolskom jeziku.

¹⁶ Budući portugalski kralj Ivan IV. (1604. – 1656.), tada još vojvoda od Bragançe, rodio se u Vili Viçosi (portugalska pokrajina Alentejo), gdje su inače stolovali njegovi glazbeno izrazito nadareni predci koji još od Don Jaimea, preko Teodozija I., Ivana I., Teodozija II. i njegova sina (kasnijega kralja Ivana IV.) uvelike ulažu u glazbenu umjetnost. Tako će, primjerice, upravo otac navedenoga kralja, Teodósio II., u Vili Viçosi utemeljiti glazbeni zavod „Sv. Tri Kralja“ gdje će zanat „peći“ budući dvorski glazbenici, odnosno članovi dvorske kapele. Baš Don Teodósio je natjerao sina Ivana da se ozbiljno lati studija glazbe, „namjestivši“ mu za školskog kolegu mladića koji će poslije postati jedan od najpoznatijih portugalskih baroknih skladatelja - Joãoa Lourença Rebelu (1610. – 1661.). Kasnije Ivanovo duboko poštovanje prema Rebelu prvi je put javno očitovano baš u gore spomenutoj knjižici *Defensa de la musica moderna*. To je, naime, djelo kralj posvetio upravo prijatelju Rebelu, što je možda jedinstven slučaj u povijesti (glazbene) umjetnosti da suveren, suprotno svim običajima, posvećuje djelo svom podaniku. Uz panegirički sročenu posvetu, ne manji izraz Ivanova poštovanja prema Rebelu pokazuje i činjenica da u *Obrani suvremene glazbe* kralj zapravo brani glazbu kakvu je skladao sam Rebelo.

svojoj knjizi *De musica* navodi da je u Rimu nadgledao izdanje glazbenih djela spomenutoga portugalskog kralja čija je glazbena teorija imala velikog utjecaja i na samoga Križanića. Osim toga, zahvaljujući pionirskim istraživanjima Ivana Goluba, zna se da je Križanić nadgledao i tiskanje glazbenih djela slavnoga portugalskog baroknog skladatelja Joãoa Lourença Rebel¹⁷ (tiskanih u tiskari Balmontijevih u Rimu). Treba napomenuti da je prigodom tiskanja Rebelovih, odnosno Don Ivanovih skladbi došlo do mjestimične pogrešne paginacije i do zagublivanja pet od ukupno šest glasova u kraljevim motetima. Nastalu anomaliju razriješio je portugalski muzikolog José Augusto Alegria uz pomoć jednog teksta Ivana Goluba. Tako su dva Hrvata (Juraj Križanić i Ivan Golub) i nehotice pomogla *otkriću* i promidžbi dvaju Portugalaca (Joãoa Rebel¹⁸ i kralja Ivana IV).¹⁸

Tijekom osamnaestog stoljeća do tada tijesna veza između glazbe i književnosti u najzapadnijoj europskoj zemlji naglo slabi, i to naprosto zbog činjenice da je onodobna portugalska (ponajviše, dakako, operna) glazba u potpunosti pod talijanskim utjecajem pa su tako, primjerice, operni libreti mahom prijevodi (odnosno prepjevi) ili adaptacije talijanskih izvornika. Najviše se, naravno, prevodi Pietro Metastasio. Znatan dio prijevoda njegovih libreta potječe iz pera Francisca Luísa Amena,¹⁹ no prevodili su ga (premda ne baš uspješno) i drugi prevoditelji. Zanimljivo je da je najveći luzitanski operni skladatelj na prijelazu iz osamnaestog u devetnaesto stoljeće, Marcos de Portugal (1762. – 1830.), čije su se opere izvodile ne samo u Italiji i Portugalu, nego i izvan tih zemalja²⁰, pokušao stvoriti izvorno portugalsku operu, no njegov je pokušaj na žalost neslavno propao jer nije mogao doći do kvalitetna libreta na portugalskom jeziku.

Isto se, međutim, ne bi moglo reći i za tzv. „opere“ komediografa i pjesnika Antónia Joséa da Silve²¹ (1705. – 1739.) čiji opus broji osam djela izvedenih u lisabonskom Gornjogradskom kazalištu (Teatro do Bairro Alto). Riječ je o komedijama s glazbenim umetcima koje je (s izuzetkom prve) skladao portugalski skladatelj António Teixeira. U tim komedijama Silva je uspješno asimilirao različite kazališne utjecaje, prije svega španjolsku komediju šesnaestog stoljeća, latinsku plautovsku komediju, ali i izvorno portugalski, vicentinski teatar farse. Prema sudu književnih kritičara, očita je prvorazredna kvaliteta dijaloga Silvinih komedija. Cilj pak njegove

¹⁷ V. prethodnu bilješku!

¹⁸ V. o tome više u Talan 1996: 141-167.

¹⁹ Koji se uglavnom služio pseudonimom Fernando Lucas Alvim.

²⁰ Neke su čak prevedene na njemački i ruski.

²¹ Poznatijeg pod nadimkom Judeu (Židov).

fantazije bio je, u prvom redu, dobro nasmejati publiku, u čemu je najveći luzitanski kazališni autor u višestoljetnom razdoblju od Gila Vicentea do Almeide Garretta doista imao uspjeha, anticipirajući svojim (u europskim razmjerima) originalnim glazbeno-scenskim djelom, između ostalog, i *Prosjacku operu* J. Gaya, austrijski *Singspiel* ili francusku komičnu operu. Silvinim pučkim „operama“, kad je riječ o sprezi književne i glazbene umjetnosti, svakako valja pribrojiti i ne mali broj pjesama koje pripadaju (današnjim rječnikom rečeno) području zabavne glazbe. Riječ je o tzv. *toadas*, uvezenim iz Brazila, mahom nepoznatih (kant)autora, koje su postale veoma popularne u cijelom osamnaestostoljetnom Portugalu, no nikada na žalost nisu postale sastavnim dijelom kanonske književnosti (ne nose potpis nijednog kanonski priznatog autora).

Romantizam (koji se u luzitansku glazbu i književnost uvlači prilično sporo i s ne malim zakašnjenjem u odnosu na druge europske zemlje²²) otvara nove glazbeno-književne perspektive, prije svega zahvaljujući pojavi glasovirskih balada, odnosno popijevaka. Pod naletom (romantičarskog) narodnog preporoda portugalska književna djela (poglavito romani i kazališni tekstovi) napokon se počinju koristiti i u portugalskim operama (premda je, istini za volju, još uvijek prilično snažna „talijanizacijska“ tradicija naslijeđena iz prethodnog stoljeća). Znatan prilog devetnaestostoljetnoj luzitanskoj solo pjesmi kao žanru daje i poljski skladatelj Gustavo Romano Salvini²³ kojega u Portugal dovodi grofica Edla.²⁴ Upravo je, naime, Salvini uglazbio niz onovremenih portugalskih pjesnika koji na taj način postaju sastavnim dijelom luzitanske ne samo književne, nego i glazbene povijesti. U tom je pogledu posebno prednjačio pjesnik João de Deus (1830. – 1896.) koji je svoje stihove i sam običavao izvoditi na gitari.²⁵

²² Vrijeme je to, naime, strašnoga građanskog rata u Portugalu, pa stoga i ne čudi da muze uglavnom šute.

²³ Gustavo Romano Salvini (1825. – 1894.) u Portugal stiže 1858. kao već proslavljeni operni pjevač (tenor). Tijekom jedne probe u Portu (u Kraljevskom kazalištu sv. Ivana – Real Teatro de São João) trajno ostaje bez glasa pa se otad posvećuje sustavnom pedagoškom i skladateljskom radu. Kao glazbeni pedagog uspio je odgojiti niz vrsnih portugalskih opernih umjetnika, ustrajno se boreći protiv prevlasti talijanske opere u Portugalu.

²⁴ Pravim imenom Elise Hensler (1836. – 1929.), druga žena portugalskog kralja Fernanda II. (udovca kraljice Marije II.).

²⁵ Deusov običaj da piše stihove za uglazbljivanje pridonio je tome da njegove pjesme budu krajnje jednostavne. Riječ je o pjesmama sazdanim od jezički najsiromašnije, „najsirovije“ građe: od ponavljanja, uzvika, anakoluta; od svagdašnjeg rječnika i (naoko) otrcanih pjesničkih slika. Od tako priprostih stilskih sredstava ili se ne uradi ništa ili se „stvorio usmena nacionalna pjesnička baština“. Deus je nedvojbeno uspio stvoriti ovo drugo.

Salvinii u Deusu svakako treba pribrojiti i „naše gore list“ – Antóniu Pusich (Pušić).²⁶ Gotovo svi autori koji su dosad pisali o Pušićevoj ističu kako ona u sebi sjedinjuje *književnika (odnosno pjesnika)*, dramskog stvaračica, *glazbenika („reproduktivca“ i skladatelja)*, *književnog*, kazališnog, *glazbenog* i likovnog *kritičara*, novinara, urednika, pedagoga, politologa, teologa, antropologa, etnologa, socijalnog radnika („karitativca“), borca za ženska prava itd.

Razumije se da status profesionalne književnice i glazbenice (odnosno slobodne umjetnice) koji je Antónia uspjela izboriti (ostavši u tom pogledu kroz dugo vremena jedina predstavница svog spola u onodobnom patrijarhalnom portugalskom društvu) nije mogao ostati bez posljedica za njezino djelo. Estetska mjerila morala je, naime, nerijetko prilagođivati banalnosti preživljavanja (otud, primjerice, mnoštvo prigodnih pjesama u Antónijinu opusu). No bez obzira na to, može se slobodno reći da u tom opusu ima i djela prave umjetničke vrijednosti.²⁷ Pušićkina *književna ostavština* broji petnaestak knjiga, tri časopisa što ih je pokrenula i uređivala, te niz pojedinačnih (književnih) tekstova (ponajviše pjesama) rasutih po raznim onodobnim antologijama, zbornicima i (književnim) periodicima. *Glazbena ostavština* Pušićeve (skladbe za glasovir i kratke skladbe za orkestar) čini se da je zauvijek nestala u vihoru vremena.²⁸ O onome što bismo danas nazvali intermedijalnim pristupom (u ovom slučaju književnosti i glazbi), za koji se (svjesno i nesvjesno) zalagala upravo Antónia Pusich, možemo, međutim, podosta doznati iz Pušićkinih tekstova (uglavnom književnih i

²⁶ Antónia Gertrudes Pusich rodila se 1. listopada 1805. na otoku São Nicolau (Cabo Verde), u vrijeme kad joj je otac Antun Pušić (Dubrovnik, 1760. – Lisabon, 1838.) obnašao dužnost glavnog mornaričkog intendanta za Zelenortske otočje. A upravo otac je bio Antónijin prvi i najbolji učitelj. Od njega je naučila i više nego što se u ono vrijeme očekivalo od „solidnih udavača“. Ne samo da je tečno govorila niz stranih jezika (osobito francuski, engleski i talijanski), nego je stekla i izvrsnu glazbenu naobrazbu. Upravo ta će joj naobrazba pomoći da poslije postane glasovita pijanistica, i skladateljica. Veselo i bezbrižno razdoblje života za Antóniju je završilo prisilnim povratkom u Portugal godine 1821. Politički nemiri, a potom i okrutan građanski rat koji se uskoro razmahao zauvijek će obilježiti Antónijin život i djelo. Drugi važan čimbenik koji će u velikoj mjeri utjecati na životnu putanju buduće portugalske spisateljice jesu njezini brakovi. Tripot se udavala i upravo iz tih njezinih brakova potječu današnji (portugalski) potomci Antuna Pušića. Preminula je u Lisabonu, u 78. godini života, 5. listopada 1883. O A. Pusich v. više u Talan 2006.

²⁷ Pritom valja naglasiti da je Pušićeva svoju široku erudiciju iskoristila ne za osobnu promociju, nego za boljitak društva u kojemu je živjela. Uočljivo je to već u njezinim prvim (političkim ili književnim) priložima koje je, počevši od 1841., objavljivala u raznim luzitanskim novinama i časopisima, ali i u brojnim predavanjima i drugim javnim (političkim) nastupima.

²⁸ U potrazi za njom isprevrtao sam još prije petnaestak godina mnoge portugalske glazbene arhive, ali, nažalost, bez ikakva rezultata.

glazbenih kritika) što ih je više ili manje sustavno objavljivala u svojim časopisima,²⁹ kao i iz kazališnog dijela njezina opusa u kojemu podjednako dolazi do izražaja Pušićkina, kako spisateljska, tako i skladateljska darovitost (čime zapravo slijedi za Portugal uistinu neobično bogatu tradiciju koju je, kako smo vidjeli, još krajem petnaestog stoljeća začeo veliki Gil Vicente).

Ne manje zaslužan za unaprjeđenje glazbeno-pjesničke (odnosno književne) suradnje u Portugalu druge polovice devetnaestog stoljeća je i Alfredo Keil (1854. – 1907.),³⁰ zahvaljujući kojemu Portugalci naposljetku dobivaju u pravom smislu riječi nacionalnu operu. Keil je, naime, prvi posegnuo za jednim od najpoznatijih djela prvaka portugalskog književnog romantizma Almeide Garretta (1799. – 1854.) – poemom *Dona Branca* – skladavši (1888.) istoimenu operu. Desetak godina poslije (točnije, 1899.) njoj se pridružuje i Keilova opera *Serrana* (*Gorštakinja*),³¹ koju su u to vrijeme držali najboljom portugalskom operom uopće. Pritom valja napomenuti da su luzitanskom nacionalnom operom u to doba i inače „zagospodarile“ teme iz portugalske povijesti. Tako, primjerice, Francisco de Sá de Noronha (1820. – 1881.) višekratno poseže za već spomenutim Garrettom, iskoristivši njegova djela s nacionalnom povijesnom tematikom za svoje opere *Beatriz de Portugal* i *O Arco de Sant' Ana* (*Luk svete Ane*). U istu će opernu svrhu biti iskorišten i Garretov kazališni komad *Frei Luís de Sousa*, kao i glasoviti povijesni roman *O Bobo* (*Dvorska luda*) drugog velikog luzitanskog romantičara Alexandrea Herculana (1810. – 1877.). Skladatelj i pjesnik João Marcelino Arroio (1861. – 1930.) poseže pak za najpoznatijim romanom – *Amor de Perdição* (*Kobna ljubav*) – Camila Castela Branca (1825. – 1890.), skladajući istoimenu operu³² (sam skladatelj zove je „lirskom dramom“) koja će doživjeti i međunarodni uspjeh.

Glazbeno-književna suradnja onodobnih portugalskih autora ne očituje se, međutim, samo na području opere, nego i na području jednako popularne operete. Možda najuspješniji primjer takve suradnje jest ona između književnikâ (odnosno dramatičarâ) kao što su, primjerice, Gervásio Jorge Gonçalves Lobato ili João Gonçalves Zarco da Câmara te operetno-g skladatelja Ciriaca Cardosa (1846. – 1900.), autora glasovitih opereta

²⁹ Riječ je o časopisima „A Assembleia literária“, „A Beneficência“ i „A Cruzada“.

³⁰ Ponajviše poznat kao skladatelj još uvijek aktualne portugalske patetične himne (*A Portuguesa*) koja uvelike podsjeća na Marseljezu.

³¹ Za koju je libreto napisao Henrique Lopes de Mendonça (1856. – 1931.), s kojim je Keil višekratno surađivao (Mendonça je i autor teksta današnje portugalske himne).

³² Premijera te opere bila je 1907. u u Lisabonu, a već 1910. opera je izvedena i u Hamburgu.

O Burro do Senhor Alcaide (Magarac gospodina kaštelana, 1891.) i *O Solar dos Barrigas* (Ladanje gospode Trbušina, 1892.).

Portugalski nacionalni melos što su ga ustrajno zagovarali mnogi devetnaestostoljetni, osobito *fin-de-siècle*-ovski luzitanski skladatelji i pjesnici, odnosno književnici (Eça de Queirós će tako primjerice, što je itekako znakovito, svog *Frei Gila* zamisliti kao tekstovni predložak za oratorij!) doći će do izražaja i kod većine skladatelja koji djeluju u prošlom, dvadesetom stoljeću, pa tako i kod Ruya Coelha (1889. – 1986.). Coelho je, osim toga, u nizu svojih tekstova zdušno branio stajalište prema kojemu bi sve opere s repertoara portugalskih kazališta trebale obvezatno biti izvođene na *portugalskom* (kao što su u Njemačkoj, Francuskoj ili Engleskoj izvođene na jezicima dotičnih zemalja). U protivnom se, smatrao je, nanosi golem šteta interesima glazbe i književnosti jer publika ne razumije ni ono što gleda ni ono što sluša. Kao jedan od vodećih luzitanskih skladatelja dvadesetog stoljeća, Coelho se i sam nadahnjivao nacionalnim književnim djelima naručivši, primjerice, za svoju „glazbenu eklogu“ *Crisfal* libreto od čuvenog pjesnika Afonsa Lopesa Vieire (1878. – 1946.), a uglazbio je (da spomenemo usput) i neke od pjesama iz njegove poznate zbirke *Canções de Saudade e Amor* (Popijevke čežnje i ljubavi). Izbor portugalske književne tematike, za što se zalagao ne samo Coelho, nego i drugi onovremeni luzitanski skladatelji, imao je za cilj posvemašnju *luzitanizaciju* same glazbe kao takve, a ne tek prilagodbu navedene tematike talijanskim glazbenim uzor(c)ima. Ekloga *Crisfal* je, naime, svojevrstan pokušaj glazbenog „prijevoda“ već od prije postojećeg književnog izričaja „portugalske psihe“ koju u istoimenoj eklogi opisuje Cristóvão Falcão (između 1512. i 1515. – 1557.). U operama se pak Ruy Coelho uglavnom okreće vicentinskim temama (*Inês Pereira* i *Auto da Barca do Inferno*, primjerice), a poseže i za vjerojatno najpoznatijom portugalskom tragedijom – *Castro*³³ – šesnaestostoljetnog portugalskoga književnika Antónia Ferreire (1528. – 1569.), kao i za poemom *Belkiss* portugalskog simbolističkog pjesnika (i, spomenimo usput, prijatelja našega Ante Tresića-Pavičića) Eugénia de Castra (1869. – 1944.).

Djela nacionalnih književnih klasika trajno su vrelo nadahnuća i za druge prošlostoljetne portugalske skladatelje. Tako, primjerice, po mnogima možda najveći luzitanski skladatelj dvadesetog stoljeća i jedan od najpoznatijih predstavnika glazbenog impresionizma uopće – Fernando Lopes Graça (1906. – 1994.) – svoju simfonijsku poemu *Paraísos Artificiais* (Umjetni rajski vrtovi), prema vlastitu priznanju, nedvojbeno duguje ve-

³³ Punim naslovom *Tragédia Muito Sentida e Elegante de D. Inês de Castro* (Veoma proćućena i otmjena tragedija gospoje Inês de Castro).

likom portugalskom pjesniku i filozofu (drže ga pretečom egzistencijalističke filozofije) Anteru de Quentalu (1842. – 1891.), dok je njegovih *Dez Madrigais Camonianos* (*Deset Camõesovih madrigala*), kao što se uostalom vidi iz samoga naslova, nastalo na tekstualnom predlošku najvećeg luzitanskog pjesnika svih vremena – Luísa Vaza de Camõesa (1525.? – 1580.). Od ostalih Gračinih djela inspiriranih portugalskim pjesničkim odnosno književnim klasicima, navedimo ovdje tek dva najvažnija: *História Trágico-Marítima* (*Tragično-pomorska priča*), nadahnuta stihovima Miguela Torge (1907. – 1995.) i ciklus solo pjesama *As Mãos e os Frutos* (*Ruke i plodovi*), prema istoimenoj zbirci najpopularnijeg prošlostoljetnog luzitanskog pjesnika Eugénia de Andradea (1923. – 2005.).

Nakon ovog kratkog osvrta na pjesništvo (odnosno književnost) u portugalskoj glazbi, preostaje nam još da se barem s nekoliko rečenica osvrnemo i na glazbu u portugalskom pjesništvu (odnosno književnosti općenito). Valja odmah naglasiti da glazbu, tj. glazbenu umjetnost, kao *temu* zarana nalazimo u portugalskoj poeziji, i to od samih njezinih srednjovjekovnih početaka. Od poslovičnih kanconijerskih svađa trubadura i žonglera (s čestim aluzijama na žonglerovo nastojanje da se uzdigne iznad svog položaja i da se sam počne baviti stihotvorstvom, tj. skladanjem), preko *Glavnoga kanconijera*, koji se uistinu naširoko bavi glazbom, njezinim tehnikama i zakoni(tosti)ma, te mnogobrojnih prigodnih pjesmotvora posvećenih glazbenicima (posebno karakterističnih za barokno razdoblje), sve do osamnaestostoljetnih i devetnaestostoljetnih pjesničkih i proznih tekstova raznih neoklasika (arkadičara) i romantičara (poput, primjerice, već spominjanih A. Garretta ili C. Castela Branca), glazba je nerijetko bila središnji izvor književnog nadahnuća.

To će, međutim, posebno doći do izražaja u simbolizmu, kada zvukovna umjetnost pjesnicima postaje važnija nego ikada prije (sjetimo se samo Verlainove izreke „De la musique avant toute chose“!). Vidljivo je to kroz želju simbolista da riječima dosegnu harmoniju instrumentalne glazbe, kroz njihovo upravo opsesivno zanimanje za glazbu kao takvu, kroz glazbeno nazivlje kojim obiluje simbolističko pjesništvo (nokturno, sonata, simfonija itd.), kroz sustavno sinestezijsko pridruživanje zvuka pojedinih glazbala određenim pjesničkim slikama ili stanjima duše – postupak koji je posebno drag jednom od najvećih, ako ne i najvećem portugalskom simbolističkom pjesniku Camilu Pessanhi (1867. – 1926.). Nadalje, (portugalsku) simbolističku poetiku odlikuje i izrazita sklonost glazbi kao dekoraci-

³⁴ Zbirka je nastajala (i izlazila) u razdoblju od 1889. do 1894.

³⁵ U tom je pogledu vjerojatno najzanimljiviji slučaj skladatelja Fernanda C. Lape (1950.).

ji (u tom je pogledu posebno zanimljiv Alexandre da Conceição sa svojom pjesmom „A Orquestra“ – „Orkestar“), kao i davanje prednosti rijetkim i egzotičnim glazbalima, odnosno glazbalima egzotična, lascivna ili „ritualna“ zvuka (kao što je slučaj u zbirci *Oaristos – Nježna čavrljanja* – Eugénia de Castro, gdje se, primjerice, pojavljuju krotal i gajde).

Kad je riječ o poetičkoj „opsjednutosti“ glazbom, dvama spomenutim luzitanskim simbolističkim pjesnicima, svakako valja pribrojiti još i Abília Manuela Guerru Junqueira (*De Profundis*) te Antónia Nobrea (*Requiems*). I za njih je naime, baš kao i za niz drugih portugalskih simbolista, karakteristično uporno pokušavanje da kroz *verbalnu* izraze *stvarnu* glazbu (i to usprkos Sizifovom poslu kojega se laćaju ili možda baš zato što su ga itekako svjesni!), o čemu uostalom svjedoči i već citirani Afonso Lopes Vieira koji je u stihove „pretočio“ (točnije: pokušao pretočiti) čuvene Schumannove *Dječje prizore* (*Kinderszenen*).

Premda se luzitanska književnost, za razliku od francuske ili njemačke (sjetimo se, primjerice, *Jeana-Christophea* Romaina Rollanda ili *Doktora Faustusa* Thomasa Manna!), ne može pohvaliti romanom koji bi isključivo bio posvećen glazbi ili glazbeniku, pojedini glazbeni događaji, prizori ili osobe pojavljuju se i u mnogim portugalskim proznim djelima. Izdvojit ćemo tek dva vjerojatno najpoznatija primjera. Prvi je od njih glasoviti roman najvećeg luzitanskog romanopisca realističkog (i ne samo realističkog) razdoblja, već spomenutog Eça de Queirósa (1845. – 1900.) – *Os Maias* (*Obitelj Maia*, 1888.). U njemu Queirós prikazuje lik dirigenta i pijanista Crugesa čiji portret postaje (i do danas ostaje!) prototip glazbenika što simbolizira „tromost“ i „konformizam“ u kojemu (je) navodno životari(la) portugalska (klasična) glazba. Drugi je primjer možda najznamenitija portugalska zbirka pamfleta – *Os Gatos* (*Mačke*³⁴) – Fialha de Almeida (1857. – 1911.). U njoj se pak pojavljuje lik violinista Sérgia, genijalca i (boemskog) propalice istovremeno, koji će Almeidi poslužiti kao izgovor za nekoliko stranica gotovo simbolistički stiliziranih opisa glazbe kao nemimetičke i upravo stoga književno (dakle: mimetički) „neuhvatljive“ umjetnosti.

Ovaj naš krajnje sažeti informativni prikaz glazbe u portugalskoj književnosti i književnosti u portugalskoj glazbi završit ćemo onako kako smo ga i počeli, citatom iz Žmegačevih intermedijalnih studija *Književnost i glazba* – citatom koji više nego izravno odgovara na pitanje zašto je razmjerno malo portugalskih (i ne samo portugalskih, naravno!) književnih tekstova koji se bave opisima (klasične) glazbe:

Odlučujuća je, bez dvojbe, činjenica da glazba, stupajući u neki odnos s književnošću, ipak u biti ostaje vjerna svojoj naravi. No knji-

ževni tekst, želeći predložiti glazbeno djelo, jedva da će ikada moći izbjeći tegobnu dilemu: prikratiti glazbu ili neprimjereno opteretiti pristupačnost literarnog (većinom pripovjednog) izraza. Jedna je osobitost glazbe, naime, u tome što se o njoj doista adekvatno može govoriti samo stručnim rječnikom; sve drugo je iskazivanje subjektivnih dojmova, koji ni na što ne obvezuju.

Jezični iskaz o osobnom dojmu morat će – ako izbjegava stručan opis – pribjegavati svakojakoj metaforici, tražeći književni, poetski korelat glazbenom doživljaju. Nevolja je onda u tome što svaki čitatelj – ako nije riječ o programskoj glazbi, dakle o glazbi s književno zadanim koordinatama – može tekst čitati na svoj način, promašujući autorovo predodžbeno polje, a time i glazbu koja je polazište svemu. Na suprotnoj će pak strani biti, uvjetno rečeno, muzikološki opis nekoga notnog teksta, opis koji će broj budućih kompetentnih čitatelja drastično ograničiti – da i ne spominjemo teško rješiva pitanja stilske ravnoteže, koja je zacijelo ugrožena ako čitatelj najednom stječe dojam da je u pripovjednu prozu zalutao odlomak iz znanstvene rasprave namijenjene stručnjacima.

Nije, dakle, riječ samo o glazbenoj verziranosti pisca koji se laća takva posla nego se radi, prije svega, o razlikama između osobitosti pojedinih vrsta umjetnosti, a to znači o problemskom sklopu koji potiče na razmatranja o aktualnosti modernoga Laokoonta. (Žmegač 2003: 173-174)

Unatoč nepobitnoj činjenici kako u više od osam stoljeća dugoj povijesti portugalske književnosti i glazbe nipošto nije nedostajalo autora koji su svojim stvaralaštvom gotovo podjednako pripadali objema umjetnostima (na što smo uostalom upozorili već na samome početku ovoga članka!), nedvojbeno je da je, bilo u kvantitativnom, bilo u kvalitativnom pogledu, i na području Portugala prevladavala književnost u glazbi nad glazbom u književnosti. U neizbježnu srazu mimetičke i nemimetičke umjetnosti, mimetička, naime, redovito izlazi kao (uvjetno rečeno) gubitnik već i zato jer je (da parafraziramo Igora Stravinskoga) nemimetička (dakle, glazba), za razliku od mimetičke, uistinu „sama sebi dostatnom“. Je li ta samodostatnost vrlina ili možda mana, o tome bi se jamačno dalo raspravljati. Neki bi rekli kako je vjerojatno ipak prije mana jer u protivnom ne bi toliki glazbeni stvaraoci uporno (verbalno) tumačili vlastito stvaralaštvo, insistirajući na njegovu sinestezijskom doživljavanju, kao što pokazuju i primjeri brojnih (suvremenih) portugalskih skladatelja,³⁵ no o tome možda u nekom od narednih članaka.

Popis literature:

- Braga, Teófilo (1984). *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Branco, João de Freitas (³1995). *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, Lda.
- Brito, Manuel Carlos de (1989). *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Brito, Manuel Carlos de / Cymbron Luísa (1992). *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Coelho, Jacinto Prado do (1997). *Dicionário de Literatura*, Porto, Mário Figueirinhas Editor.
- Costa, Jorge Alexandre da (2015). *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*, Aveleda (Porto), Verso da História Editora.
- Cruz, Manuel Ivo (2008). *O Essencial sobre a Ópera em Portugal*, Lisboa, O Teatro Nacional de S. Carlos/Lello Editores.
- Ferreira, Manuel Pedro (1994-95). Da música na história de Portugal, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, pp. 167-216.
- Machado, Álvaro Manuel [et alia] (1996). *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.
- Saraiva, António José / Lopes, Óscar (¹⁷1996). *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- Talan, Nikica (1996). *Hrvatska/Portugal (kulturno-povijesne veze kroz stoljeća)*, Zagreb, Društvo hrvatskih književnika.
- Talan, Nikica (2001). *Pjesništvo Eugénia de Andrada e i srednjovjekovna galješko-portugalska ljubavna lirika*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.
- Talan, Nikica (2004). *Povijest portugalske književnosti*, Zagreb, Školska knjiga.
- Talan, Nikica (2005). *Suživot s Portugalom*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo.
- Talan, Nikica (2006). *Antónia Pusich: život i djelo*, Zagreb – Dubrovnik, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.
- Talan, Nikica (2011). *Portugal*, Zagreb, Školska knjiga.
- Žmegač, Viktor (2003). *Književnost i glazba (intermedijalne studije)*, Zagreb, Matica hrvatska.
- Dicionário de Literatura* (1997). Porto, Mário Figueirinhas Editor.
- História da Literatura Portuguesa* (2001). Lisboa, Publicações Alfa.
- Roteiro da Literatura Portuguesa* (²1996). Frankfurt am Main, Verlag Teo Ferrer de Mesquita.

Verbo-Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura (1998). Lisboa – São Paulo, Editorial Verbo.

Música na Literatura Portuguesa: Literatura na Música Portuguesa

O artigo refere-se aos autores portugueses ligados às duas artes aqui tratadas: a música e a literatura. Nos primeiros séculos da literatura portuguesa, marcados pela poética trovadoresca de amor cortês, a unidade de ambas as artes é subentendida. Quanto ao séc. XV (parcialmente também ao séc. XVI), uma atividade musical bem intensa dos poetas lusos da época é testemunhada pelo Cancioneiro Geral (1516) de G. de Resende. Gradualmente, porém, a música torna-se cada vez mais complexa, a monodia dá lugar à polifonia, o estilo de canto (sob a influência de uma renascença iminente) fica cada vez mais elaborado e mais variado. Tudo isto faz com que pouco a pouco a arte musical se torne mais independente (em relação à literatura), emancipando-se (do ponto de vista de compositor, mas também do de intérprete). O estado bem diferente deste caracteriza o teatro, onde a música continua a desempenhar um papel muito importante relativamente à arte da palavra. Isso nota-se antes de mais nada no teatro vicentino, considerado por muitos o precursor da ópera nacional portuguesa. Na literatura do séc. XVII, uma atenção particular dedica-se ao vilancico e ao madrigal. No séc. XVIII, a ligação entre a música e a literatura enfraquece rapidamente, uma vez que a música portuguesa da época (sobretudo a de ópera) está sob uma forte influência italiana. O romantismo abre novas perspectivas musicais e literárias graças ao aparecimento de composições para voz e piano, ou seja, baladas de piano. Sob pressão de uma regeneração nacional, muitas obras literárias lusitanas começam finalmente a ser usadas em óperas portuguesas. Características explicitamente nacionais de artes musical e literária, defendidas por muitos autores lusos do séc. XIX, estariam também altamente presentes na criação da maioria de compositores do século passado, sobretudo na de Ruy Coelho e Fernando Lopes Graça. Quanto à música na literatura portuguesa, a arte musical propriamente dita, enquanto tema, aparece bem cedo na poesia lusa, logo nos seus inícios medievais, mas no seu apogeu só estaria na época do simbolismo. Embora a literatura lusitana (diferentemente da francesa ou alemã) não possa gabar-se de um romance exclusivamente consagrado à música em geral ou a um compositor particular, mesmo assim determinados acontecimentos, cenas ou personalidades musicais aparecem também em muitas obras portuguesas de ficção (maestro e pianista Cruges no romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, ou violinista Sérgio na coletânea *Os Gatos*, de Fialho de Almeida, por ex.). Apesar do facto de que em mais de oito séculos da história de literatura e música portuguesas não faltavam autores cuja obra pertencia quase igualmente às duas artes, não há dúvida de que também em Portugal a literatura na música prevalecia (e continua a prevalecer) à música na literatura.

Palavras-chave: música, literatura, história, Portugal, intermedialidade

