

Uloga glazbe u hrvatskoj renesansnoj književnoj kulturi

Duvnjak, Mateo

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:283816>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-06**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stariju hrvatsku književnost

ULOGA GLAZBE
U HRVATSKOJ RENESANSNOJ KNJIŽEVNOJ KULTURI

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-a

Mateo Duvnjak

Zagreb, 7. svibnja 2020.

Mentorica

izv. prof. dr. sc. Dolores Grmača

SADRŽAJ

1. UVOD	2
2. Glazbeno-obrazovni kontekst renesansne kulture	4
2. 1. Glazbena poduka	5
2. 2. Obrazovne ustanove	6
2. 3. Glazba u renesansnom Dubrovniku.....	7
3. Filozofska promišljanja o glazbi u 16. stoljeću	10
3. 1. Miho Monaldi.....	10
3. 2. Nikola Vitov Gučetić.....	13
4. Scenska glazba u renesansnim djelima hrvatskih pisaca 16. stoljeća	16
4. 1. Maskerate.....	18
4. 2. Moreške.....	22
4. 3. Crkvena prikazanja.....	24
4. 4. Pastirske igre.....	26
4. 5. Komedije.....	29
4. 6. Tragedije.....	31
5. Glazbeni elementi u djelima Marka Marulića, Petra Zoranića i Petra Hektorovića	34
5. 1. Glazbeni elementi u <i>Juditi</i> Marka Marulića.....	34
5. 2. Glazbeni elementi u <i>Planinama</i> Petra Zoranića.....	36
5. 3. Glazbeni elementi u <i>Ribanju i ribarskom prigovaranju</i> Petra Hektorovića	39
6. Zaključak	42
7. Sažetak i ključne riječi	43
8. Literatura	46

1. Uvod

Glazba je u djelima hrvatskih renesansnih pisaca igrala važniju ulogu no što se to može pretpostaviti samo na temelju sačuvanih notnih zapisa. Mnogi su autori, poput Mavra Vetranovića, Petra Hektorovića, Marina Držića, Nikole Nalješkovića, Petra Zoranića i Antuna Sasina, u svoja djela ugrađivali glazbene elemente, instrumentalne interludije, pjesme, plesove te pokoji pjevani odlomak. Zbog dobre upućenosti u glazbu, pojavile su se pretpostavke među suvremenim istraživačima o tome da bi neke od navedenih pisaca trebalo smatrati i autorima glazbenih brojeva u njihovim djelima. Ti se glazbeni brojevi po svojim formalnim glazbenim kvalitetama mogu usporediti s istovremenom europskom glazbenom produkcijom za kojom nisu zaostajali, smatraju povjesničari glazbe i muzikolozi. Međutim, u većini naših renesansnih scenskih djela ulogu glazbe možemo iščitati tek iz didaskalija i autorovih naputaka samim izvođačima. Naime, notni zapisi prava su rijetkost i njih pronalazimo samo u manjem broju djela. Ipak, jasno nam je da je glazba bila bitan dio naše renesansne kulture, o čemu svjedoče mnogi zapisi i opisi glazbene poduke, te postojanje obrazovnih institucija. Glazbeno-obrazovne ustanove u renesansnoj Hrvatskoj postojale su u mnogim gradovima poput Zadra, Šibenika, Cresa, Raba, Korčule, Splita, Hvara, Trogira, te naravno – Dubrovnika, čija je glazbeno-scenska produkcija ona koja je najviše obilježila razdoblje ranonovovjekovne kulture. Također, naši renesansni mislioci (Federik Grisogono-Bartolačić, Pavao Skalić, Faust Vrančić, Franjo Petris, Miho Monaldi i Nikola Vitov Gučetić) teoretizirali su i promišljali glazbu po uzoru na antičke filozofe (Platona i Aristotela) te nam njihovi zapisi otkrivaju pogled na glazbu karakterističan za to razdoblje. Nadalje, važan čimbenik koji je poticao autore u Dubrovniku na pisanje scenskih djela bile su družine (omladinska društva sastavljena od pjesnika, glazbeno školovanih mladića te glumački sposobne i nadarene djece) koje su se bavile scenskim izvedbama djela. Ipak, družine su često trebale glazbenu pomoć pri izvođenju scenskih djela, pri čemu su im nerijetko pomagali profesionalno obrazovani glazbenici kneževe kapele.

Stoga će uvodna poglavlja ovoga diplomskoga rada biti posvećena zacrtavanju glazbeno-obrazovnog konteksta te ulozi koju su odigrale glazbeno-obrazovne institucije u renesansnoj kulturi, potom filozofskim promišljanjima o glazbi, a posebice onima Dubrovčana Miha Monaldija i Nikole Gučetića. Središnji dio rada donosi analizu uloge scenske glazbe u reprezentativnim djelima različitih književnih vrsta koja su, prema

istraživanjima muzikologa, uključivala i glazbenu komponentu: maskerate, moreške, crkvena prikazanja, pastirske igre, komedije i tragedije. Posebna će se pozornost posvetiti dramskom stvaralaštvu Marina Držića koji je bio i vrlo talentirani glazbenik. Premda je većina djela kojima ćemo se ovdje baviti nastala i bila vrlo popularna u starom Dubrovniku, glazbene su elemente u svoja djela inkorporirali i autori iz drugih renesansnih kulturnih krugova. Tako će se u fokusu završnog poglavlja naći autori iz splitskoga, zadarskoga i hvarskoga renesansnog kruga, tj. Marko Marulić, Petar Zoranić i Petar Hektorović, čija djela, premda nisu scenska poput dubrovačkih, donose važna i zanimljiva svjedočanstva o načinima ugrađivanja glazbenih motiva, pa i konkretnih notnih zapisa primjerice u *Ribanju i ribarskom prigovaranju*. U ovom će se radu dakle upotrebljavati uglavnom muzikološka istraživanja, ali će u središtu biti književnopovijesna pitanja vezana uz rekonstrukciju izvedbene prakse pojedinih renesansnih književnih djela, kao i spektar raznolikih posezanja za glazbenim elementima i motivima.

2. Glazbeno-obrazovni kontekst renesansne kulture

Proučavatelji ističu da je za glazbu u renesansi karakteristično da nema izravnoga uzora u antici, kako bi se moglo očekivati, i to zbog nedostatka izvora. Tako se tijekom 15. i 16. stoljeća postupno stvarala "konceptija i praksa simultanog komponiranja u svim dionicama", a to je pak značilo "početak harmonijskog načina glazbenoga mišljenja" (Tuksar 2009: 249). Opća humanističko-renesansna orijentiranost na čovjeka kao mjeru svih stvari rezultirala je prevagom "melodija usklađenih s ljudskih dahom", a ritmika se "približila životnosti čovjekova pulsa". Prevladavajuća orijentacija renesansne glazbe vezana uz zahtjev za prirodnošću i uravnoteženosti racionalnog i osjetilnog elementa očitovala se u jednostavnosti melodijskih linija i preglednosti proporcija u ritmici i strukturi glazbenih djela (*ibid.*).

Što se tiče književno-glazbene produkcije na hrvatskim prostorima, najranije sačuvani notni zapisi vokalne glazbe te književnički opis značajki glazbene umjetnosti potječu iz 16. st., jednako kao i znanstvena razmatranja o glazbi iz pera književnika. Ipak, vremenski je usklađenija povezanost tona, riječi i glazbala u scenskim djelima i to ponajprije u crkvenim prikazanjima i misterijima te u prvim hrvatskim glazbeno-scenskim djelima nastalim u Dubrovniku. No ta se povezanost očituje isključivo verbalnim opisima, tj. arhivskim podacima, koji jamče sigurnost informacija, ali ne pridonose uvidu u stvarni ishod te povezanosti (Županović 2001: 22). Naime, didaskalije su, a ne notni zapisi, jedan od osnovnih pokazatelja prisutnosti glazbe u djelima naših autora 16. st. Naravno, kroničarski, povjesničarski i slični zapisi također su izvor informacija o prisutnosti glazbe, glazbenih odlomaka ili tek manjih zvučnih signala u sklopu kazališnih događanja i javnih svečanosti (Stipčević 1994: 176). Usto, proučavatelji nerijetko ukazuju na arhivske zapise o različitim zabranama izvođenja nekih glazbeno-književnih žanrova u dalmatinskim gradovima, pa čak i na određeno sankcioniranje "naprimjerenih" glazbenih događanja.¹ Usprkos svemu, umjetnička vrijednost sačuvanih primjera prisutnosti glazbenih elemenata u književnim djelima ili pak scenskim i javnim događanjima jednaka je prosjeku europskih primjera iste vrste.

¹ Takvi zapisi odražavaju uglavnom negativnu percepciju određene glazbe, upozorava Jakša Primorac (2013: 13), stoga ih treba oprezno tumačiti te navodi i suprotne primjere sačuvane na marginama sudskih knjiga. Tako Konstantin Jireček donosi arhivski dokument iz 1441. u kojem državni tajnik Dubrovačke Republike Stephanus Flischus Soncinensis zapisuje svoje oduševljenje pjevanjem svjetovnih pjesama trojice mladih dubrovačkih plemića stažista: Vuka Bobaljevića, Nikole Gučetića i Marina Kružića. Tajnik opisuje njihovo pjevanje kao "nebesku harmoniju" (Jireček 1897: 37–38 cit. prema: Primorac 2013: 13).

Također, književnički opisi značajki glazbe iz pera naših ranih pjesnika ukazuju na nedvojbenu glazbenu izobrazbu samih autora (Županović 2001: 23).

2. 1. Glazbena poduka

Školstvo humanizma i renesanse bilo je zasnovano na srednjovjekovnoj podjeli znanstvenih disciplina na *septem artes liberales*, tj. *sedam slobodnih vještina*: gramatiku, logiku, retoriku, aritmetiku, astronomiju, glazbu i geometriju. S izuzetkom rijetkih ženskih samostana, cjelokupni školski sustav bio je *maskulin*, tj. u crkvenim i javnim školama bili su muški učitelji i dječaci. Tijekom 14. i 15. st. reformu obrazovnog sustava u sklopu crkve su provodili uglavnom franjevci i dominikanci. Svjetovno školstvo formalno se organiziralo u školskim ustanovama ili neformalno u 16. st. i kasnije u sklopu učenih društava, akademija (Stipčević 2015: 106). Nažalost, dokumentacija o renesansnim akademijama u Dalmaciji slabo je sačuvana, te o njihovoj glazbenoj aktivnosti nemamo informacija. Ipak, pouzdano se zna da su Zadar i Dubrovnik bili bogati učenim akademijama (Stipčević 1994: 181). Prema Enniu Stipčeviću, usprkos malom broju raspoloživih informacija, moguće je razabrati određene značajke glazbene poduke u hrvatskom renesansnom školstvu. Prva od tih značajki je ta da su učitelji glazbe prvenstveno bili orguljaši koji su nastavu održavali u sklopu katedralnih škola ili na zasebnim seminarima te su najčešće predavali koralno pjevanje (*canto fermo*). Drugo obilježje odnosi se na polifono pjevanje (*canto figurato*) koje je često bilo isključivo vezano uz nadbiskupska središta u Dubrovniku, Splitu i Zadru, uz iznimku *scola di musica* u Rabu kao jedine specijalizirane pedagoške ustanove u kojoj se tijekom 16. st. održavala nastava iz polifonog i koralnog pjevanja. Treća je karakteristika, na koju ukazuje primjer privatne humanističke škole u Korčuli, to da su glazbu podučavalo i u svjetovnim patricijskim ambijentima. Četvrto obilježje je to da je u Dubrovniku kneževa kapela, koja je bila ansambl profesionalnih glazbenika, a čija je aktivnost bila usko vezana s temeljnom podukom u svirci na glazbalima, djelovala uz katedralnu školu (Stipčević 2015: 113). Naime, profesionalni svirači (*piffari*) kneževe palače pružali su poduku u sviranju glazbala. Poduka se prenosila s oca na sina, a svirači nisu uzimali više učenika odjednom te je rok za naučnike trajao do sedam godina. Postojala je i organizirana proizvodnja puhačkih glazbala, dok su za popravak ili gradnju novih orgulja bili angažirani uglavnom majstori iz Italije. U razdoblju između 1400. i 1600. sačuvano je više od sto imena svirača kneževe kapele,

koji su uglavnom svirali puhačka glazbala. Ti su svirači dolazili u Dubrovnik iz raznih europskih zemalja poput Italije, Francuske, Njemačke, Grčke, Slovenije, balkanskog zaleđa te iz flamanskih i nizozemskih krajeva (Demović 1988: 125–127; Stipčević 2015: 111).

2. 2. Obrazovne ustanove

Najvažnija obrazovna ustanova tijekom hrvatskog srednjovjekovlja bilo je dominikansko generalno učilište koje je osnovano i otvoreno u Zadru 1396. godine. Također, u Zadru se 1598. donosi odluka o otvaranju katedralne škole te se sljedeće godine dovodi prvi učitelj pjevanja, čije ime nije poznato. Imena učitelja koja su ostala zapisana su: Simon Tadeo i Girolamo Cima (Stipčević 2015: 108). Pavlini su osnovali prvu gimnaziju u sjevernoj Hrvatskoj, u Lepoglavi 1503. godine, gdje je sačuvan popis glazbenih knjiga iz 1632. godine koji svjedoči o postojanju manje zbirke rukom pisanih glazbenih liturgijskih knjiga u samostanu. Te knjige su dokaz da su pavlini u 16. st. bili angažirani oko njegovanja crkvene narodne popijevke (na hrvatskom) i koralnog pjevanja (na latinskom jeziku). Na Cresu je postojala javna škola od 1496. godine, ali nije sigurno je li od početka u nastavni program bila uvrštena i glazba. Iz te škole sačuvan je podatak iz 1521. godine kada je orguljaš, pjevač i pisar, franjevac Martin Belčić predao molbu da bude primljen za učitelja pjevanja u gradskoj školi. Prvi znakovi institucionaliziranog glazbenog obrazovanja u Rabu su s početka 16. st. U sačuvanoj dokumentaciji zapisano je da je Girolamo Torsino iz Verone bio u sukobu s učiteljem glazbe Francescom iz Pesara tijekom 1534. godine. Također, grad Rab nabavio je orgulje još u 15. st. Iz zapisa također saznajemo da se franjevac Ladino iz Fana obvezao 1539. godine da će tijekom iduće tri godine voditi zbor, orguljati i poučavati (*ibid.*: 107–108).

Nadalje, godine 1556. na Rab dolazi orguljaš Maphe Chavaq iz Muglie za godišnju plaću od 45 dukata, za koju se obvezao svirati i podučavati u pjevanju koralna i višeglasja sve svećenike i klerike koji žele učiti. Također, dužnost katedralnog orguljaša od 1552. do 1560. obavljao je Benedetto Neruci iz Firence (*ibid.*: 107). Na Korčuli je dužnost učitelja glazbe i gramatike u privatnoj školi obnašao orguljaš Ivan Krstitelj Rosaneo-Rozanović koji je bio i orguljaš katedrale na prijelazu iz 16. u 17. st. U Splitu je fra Ventura sagradio prve katedralne orgulje 1429. godine, te je također bio i učitelj u koralnome pjevanju. U prvom splitskom sjemenišnom zavodu, koji je osnovao

nadbiskup Ivan Dominik Foconio 1581. godine, podučavala se i glazba. Foconijev nasljednik – nabiskup Markantonije de Dominis, doveo je u Split Verožanina Tomasa Cecchinija koji je četiri desetljeća bio vodeća figura glazbenog života u Splitu i na Hvaru te je uveo u dalmatinsku sredinu novi, barokni stil, što je vidljivo u njegovim brojnim skladateljskim zbirkama (*ibid.*: 108). U Hvaru su klerici najkasnije od 1590. primali poduku iz gramatike, crkvenih obreda i glazbe. U Trogiru se 1604. prvi put spominje učitelj pjevanja, ali je očito da se koralno pjevanje podučavalo i ranije u trogirskoj katedrali za potrebe bogoslužja (*ibid.*: 109). U Šibeniku je 1584. prvi put zabilježeno učenje *canto fermo*, ali se čini da je 1592. ili možda čak 1603. proradila katedralna škola. Također, izgleda da šibenska katedralna škola nije imala velike ambicije jer je početkom 17. st. tu bio zaposlen samo jedan učitelj (*ibid.*).²

Sredinom 16. i početkom 17. st. dolazi do dekadencije školstva zbog prodora Turaka u Bosnu i u zaleđe dalmatinskih gradova. Međutim, na području slobodne Dubrovačke Republike to se nije osjetilo. Katedralna škola u Dubrovniku osnovana je još u 13. stoljeću. Dubrovnik je imao i javnu "latinsku školu" koja je sredinom 15. st. mogla primiti do 160 učenika. Toskanac Filip de Diversis vodio je javnu školu od 1434. do 1441, a njegov latinski spis *Situs aedificorum Politaie et laudabilium consuentudnum inclytiae civitatis Ragusij* ne kazuje ništa o glazbenome odgoju, ali ipak spominje muziciranje u dvama poglavljima (*ibid.*: 109).

2. 3. Glazba u renesansnom Dubrovniku

Istraživanja Miha Demovića pokazuju da je glazba u Dubrovniku do potresa 1667. bila na stupnju razvijenosti ostalih umjetnosti te je stari Dubrovnik bio jedno od razvijenijih glazbenih središta zapadne Europe (Demović 1988: 118). Nosioći glazbe bili su crkveni glazbenici, glazbenici kneževe kapele, omladinske glazbene družine, glazbeni amateri te folklorni pjevači i svirači. Nadalje, smatra Demović, Dubrovnik ima najljepšu i najstariju glazbenu crkvenu tradiciju u Hrvatskoj i jednu od najljepših na svijetu, što argumentira najstarijim poznatim primjerom napjeva u Hrvatskoj, čiji nastanak datira 10. stoljećem (*ibid.*: 119). Također, iz stilskog razdoblja europske *ars antique* Dubrovnik čuva *diskant* koji se može smatrati pravim biserom prvotnog europskog višeglasja. S obzirom na te dvije činjenice, s pravom se može smatrati da je

² Razvojem glazbene kulture u hrvatskim povijesnim područjima, s posebnim osvrtom na skladatelje i tiskare, pisce o glazbi i glazbene artefakte, bavi se Jurić Janjik 2018: 49–60.

stara dubrovačka crkvena pjevačka tradicija bila jedna od najrazvijenijih na svijetu te je s njom Dubrovnik ušao u razdoblje novoga glazbenog stila u liturgijskom muziciranju, tj. u razdoblje renesansne klasične polifonije (*ibid.*). Taj novi glazbeni stil renesansnog i crkvenog i svjetovnog muziciranja Europom su promicali glazbenici franko-flamanske glazbene škole te nije bilo značajnijeg glazbenog središta u Europi koje u razdoblju renesanse nije zaposlilo jednog ili više franko-flamanskih glazbenika. Naime, oni se smatraju utemeljiteljima novog glazbenog stila svih većih europskih glazbenih središta (*ibid.*). Ti glazbenici vrlo rano postaju stalni namještenici i u Dubrovniku, o čemu svjedoči odluka Malog vijeća iz 1449.

Već spomenuto polifono pjevanje bilo je jedno od obilježja dubrovačke renesansne glazbene tradicije. Njega je zapazio prigodom svog boravka u Dubrovniku 1483. godine talijanski dominikanac i povjesničar Serafino Razzi. On je zapisao da su se svake subote u dominikanskoj crkvi pjevale četveroglasno Gospine litanije. Također je zapisao da se u katedrali drugi dio večernje za blagdan sv. Vlaha izvodio uz pratnju kneževih glazbenika koji su svirali uz trube, flaute, kornete i druge instrumente (Demović 1988: 120). Polifono pjevanje u stilu klasične vokalne polifonije proširilo se iz crkava na otvorene prostore te je poprimilo folklorni izraz na svjetovnom glazbenom području poznat pod nazivom "pjevanje u klapi" (*ibid.*). Najvažniji renesansni instrument u crkvenoj glazbi bile su orgulje. Prva sačuvana vijest o njima u Dubrovniku potječe iz 1384. godine. Ona se odnosi na dozvolu izdanu nadstojnicima katedralne crkve prema kojoj im je dozvoljeno kupiti orgulje za sto zlatnih dukata. Također, godine 1389. gradi se i kor u katedrali gdje se trebaju smjestiti orgulje (Demović 1988: 121). Crkva Svetoga Vlaha nabavlja 1556. godine od venecijanskog majstora Vicencija Columbija nove orgulje s osam registara koje su koštale 185 škuda. Dubrovačka katedrala dobila je 1543. godine najljepše i najveće orgulje, koje se se mogu smatrati i najvrednijim orguljama u Hrvatskoj u starijim vremenima. Prvi poznati dubrovački orguljaš bio je Nikola Pavličević za kojeg se zna da je obavljao službu orguljaša stolne crkve od 1448. do 1466. (*ibid.*: 122). Također, orguljaš katedrale 1538. godine bio je naš književnik i komediograf Marin Držić.

Sačuvani koralni zapisi i arhivski dokumenti ukazuju na to da je crkvena glazba renesansnog Dubrovnika bila na zaista visokoj razini. Nije samo Crkva podupirala razvoj crkvene glazbe nego i država, koja se na taj način reprezentirala i pred domaćim stanovništvom i pred strancima: diplomatima, trgovcima i usputim posjetiocima. To je vidljivo iz filozofskih spisa Mihe Monaldija i Nikše Gučetića koji u svojim djelima pišu

kako je bolje uređena država ona koja ima bolju crkvenu glazbu. Iskustva stečena u crkvenoj pjevačkoj praksi prenosila su se i na razvoj svjetovnog vida glazbene umjetnosti. Najznačajniji nosioc svjetovnog glazbenog života bila je kneževa kapela koja je bila sastavljena od svirača raznovrsnih instrumenata.³ Ona je bila oformljena po uzoru na slične kapele u zapadnoeuropskim državama koje su izdržavali vladari na svojim dvorovima (Demović 1988: 124). Svirači kneževe kapele bili su primarno u službi države, tj. na raspolaganju dubrovačkom knezu, njezina je dakle osnovna funkcija bila vezana uz državnu reprezentaciju, sudjelovanje u službenim događajima i svakodnevnim signalnim obilježavanjima (npr. označavanje vremena, zatvaranje gradskih vrata i sl.). No, njihova je djelatnost bila namijenjena i svim ostalim Dubrovčanima, bez obzira kojem su staležu pripadali i kojeg su imovinskog stanja bili, te su na državni trošak muzicirali i u katedrali i u crkvi sv. Vlaha, zaštitnika Republike. Također, dio njihovih obaveza bila su i gostovanja i to osobito na bosansko-hercegovačkim dvorovima, a svirali su i u privatnim aranžmanima: na svadbama i sličnim obiteljskim slavljinama (*ibid.*: 136). Iz arhivskih spisa saznajemo da je u 16. st. u kneževoj kapeli bilo dvadesetak glazbenika od kojih su posebno cijenjeni franko-flamanski glazbenici iz obitelji Courtoys, a bavili su se ne samo sviranjem nego i skladanjem i podučavanjem glazbe. Njihova je djelatnost nesumnjivo obilježila glazbenu kulturu Dubrovnika druge polovice 16. i početka 17. stoljeća smještajući ga među europska glazbena središta (Jurić 2012: 177).⁴

³ Detaljnije o razvoju kneževe kapele također vidi Jurić Janjik 2018: 22–27.

⁴ O sviračima kneževe kapele arhivski spisi izvještavaju i o neglazbenim aktivnostima. Demović (1981: 131) navodi kako se iz sudskih spisa saznaje da je Gabriel de Arminio došao u Dubrovnik preuzeti posao trubača i zdura (glasnika), ali mu Veliko vijeće dopušta 1461. otvoriti hotel s najmanje pet kreveta. Tako je trubač, rodom iz talijanskog grada Riminija, postao jedan od prvih promotora dubrovačkog turizma (Stipčević 2015: 112).

3. Filozofska promišljanja o glazbi tijekom 16. stoljeća

Po uzoru na antičke filozofe (Platona i Aristotela), mnogi su intelektualci renesanse promišljali o glazbi i njejoj ulozi u životu. U tome su se posebice isticali intelektualci u Dubrovniku koji su pokazivali interes za mnoga područja kulture i umjetnosti te njihova djela sadrže širok spektar tema, a njihovom je misaonom i filozofskom bavljenju određenim područjima veoma pridonijelo postojanje Akademije *Dei Concordi* (Akademije Složnih).⁵ O glazbenim aktivnostima unutar *Akademije* ne postoje konkretni dokazi, ali je glazba zasigurno bila dio rasprava koje su njezini članovi vodili na svojim sastancima, što doznajemo iz djela dvojice od njih – Miha Monaldija (1540–1592), koji je bio dubrovački pjesnik i filozof čije se djelo *Irene, overo della bellezza* (*Irena, iliti o ljepoti*, 1599) smatra prvom hrvatskom estetičkom raspravom, a drugi je Nikola Vitov Gučetić (1549–1610), teolog, pisac, filozof, pravnik, političar i pedagog koji je o glazbi raspravljao u trima djelima: *Dialogo della bellezza* (*Dijalog o ljubavi*, 1581), *Governo della famiglia* (*Upravljanje obitelji*, 1589) i *Dello stato delle repubbliche* (*O ustroju država*, 1591).⁶ Iz tih je tekstova moguće iščitati vrijednost koju su glazbi pripisivali (po uzoru na antiku) sami autori, ali i njihovi suvremenici, smatra Monika Jurić Janjik (2018: 15–16).

3. 1. Miho Monaldi

Miho Monaldi, jedan od osnivača Akademije složnih, ostavio je iza sebe domišljen, a potom i objavljen cjeloviti sustav filozofije umjetnosti pod imenom *Irena, iliti o ljepoti* (1599).⁷ U tom je traktatu o ljepoti od posebne važnosti osmi dijalog koji se može opisati kao "službena" teorija glazbene umjetnosti renesansnog Dubrovnika (Tuksar 1978: 89). Monaldijeve ideje o glazbi i umjetnosti nastaju poglavito pod Platonovim i djelomično pod Aristotelovim utjecajem te predstavljaju više teorijski model, bez izravnih referenci o funkcioniranju u praksi (Jurić Janjik 2018: 164). Monaldi raspravlja o ljepoti glazbe te se dotiče tema poput značenja u glazbi, podjele

⁵ Proučavatelji smatraju da je tijekom 16. st. *Accademia dei Concordi* bila važno žarište dubrovačke književnosti i kulture, a pretpostavlja se da je aktivno djelovala između 1550-ih i 1590-ih godina (Tuksar 2004: 5–6).

⁶ Detaljnije o tome vidi Tuksar 2004: 3–19.

⁷ Puni je naslov *Irene, overo della bellezza, con altri due dialoghi, uno dell'habere e l'altro della metafisica e le Rime* (*Irena ili o ljepoti, s druga dva dijaloga, jednim o imutku i drugim o metafizici, i Rime*). Knjiga je pisana talijanskim jezikom, a sadrži dakle tri prozna traktata i pjesničku zbirku. Prvi traktat u deset dijelova raspravlja o ljepoti, drugi je *Razgovor o imutku*, a napisan je u obliku dijaloga između autora i prijatelja mu Nikole Gučetića, dok je treći napisan kao kratka osnova metafizike na tragu Aristotelove filozofije. Više o tom zanimljivom opusu vidi Schiffler-Premec 1984.

glazbe na različite vrste, funkcije glazbe, modusa, odnosa glazbe i matematike, odnosa glazbe i politike, odnosa glazbe i drugih "predmeta sluha" (pripovijedanja i pjesništva), odgojne, etičko-psihološke i spoznajne vrijednosti glazbe i sl. (*ibid.*: 165; Tuksar 2005: 115). Prema podrijetlu nastanka i mediju prakticiranja, Monaldi glazbu dijeli, po uzoru na kristijaniziranu Boetijevu klasifikaciju, na četiri vrste: nebesku, prirodnu, ljudsku ili umjetnu i anđeosku (Tuksar 2005: 118).⁸ U tom četverodijelnom konceptu nebesku glazbu proizvode nebeska tijela, prirodna se glazba prirodno stvara (npr. pjev ptica), umjetnu glazbu stvaraju ljudi (glasom i instrumentima), dok je anđeoska glazba sama ideja glazbe (*ibid.*). Nadalje, Monaldi se priklanja stavu da je "prava glazba" vokalna višeglasna glazba koju on naziva *canto*, jer je u njoj ostvaren optimalan spoj harmonije ritma i glasa (Tuksar 1978: 91).⁹

Ovdje je posebice važno ono što Monaldi govori o povezanosti glazbe i pjesništva. Prema njemu, pjesništvo je podjednako povezano s pripovijedanjem i s glazbom jer se ono sastoji upravo od ta dva umijeća. On zaključuje kako se sva tri umijeća sastoje od istih elemenata, tj. od ritma, govora i harmonije. No, iako su ta umijeća sastavljena od istih elemenata, ipak se međusobno razlikuju po stupnju zastupljenosti određenih elemenata. U glazbi je dominantni element harmonija, u pripovijedanju je govor, a u pjesništvu ritam koji je za Monaldija najprikladniji element pjesništva jer on prema njemu predstavlja neku vrstu preduvjeta za stvaranje stihova (Jurić Janjik 2018: 210). Nastojeći precizirati pozicioniranje pjesništva u sredinu između pripovijedanja i glazbe, Monaldi opisuje dvije različite vrste glazbe: glazbu koje se služi pjesništvom i glazbu bez govora. Pod tim formulacijama on misli na razliku između vokalne i instrumentalne glazbe. Sama činjenica o njegovom isticanju postojanja glazbe bez govora ukazuje na njegovo prihvaćanje instrumentalne glazbe (*ibid.*: 211), premda, u skladu s renesansnim poimanjem, daje prednost vokalnoj glazbi smatrajući je najljepšom vrstom glazbe jer svojom ljepotom može utjecati na ljudsku dušu (*ibid.*: 168–169). Dubrovački je autor zapravo načinio svojevrsnu sintezu Platonove i Aristotelove misli o glazbi gradeći vokalnu i instrumentalnu glazbu oko pojma *ethos*. Naime, stanovnici antičke Grčke glazbi su pripisivali veliku moć te su smatrali da glazba najneposrednije dopire do čovjekove duše te može modificirati

⁸ Detaljnije o razlici Monaldijeve klasifikacije glazbe od Boetijeve te iscrpnu analizu pojedine glazbene vrste vidi Jurić Janjik 2018: 170–176.

⁹ Govoreći o vokalnoj glazbi kao najvišem obliku glazbenog umijeća, Monaldi misli na ljudske glasove: "U pjevu se može pronaći sve dijelove glazbe, koji su u konačnici harmonija, ritam i govor, u kojima se prikazuje sva snaga glazbe, u kojima se nazire obrise ljepote svemira i u kojima sjaji svevišnja ljepota" (Monaldi 1599: fol. 140r). Citate iz Monaldijeva djela donosim prema prijevodu u Jurić Janjik 2018.

njegovo ponašanje i razviti u njemu vrline (*ibid.*: 169). Kroz tu snagu glazbe formirao se pojam *ethosa*, koji je usko povezan s pojmom *paideie*. Teorija *ethosa* u antičkoj Grčkoj predstavljala je iznimno važnu misao koja je povezivala glazbu i obrazovanje (Jurić 2011: 37). Atenjani su vjerovali u snažan utjecaj glazbe i obrazovanja na karakter ljudi te su veliku važnost pridavali formiranju navika kao temelja morala i karaktera. *Paideia* se nije odnosila samo na odgoj i obrazovanje, već se pod tim pojmom podrazumijevalo čovjekovo sveukupno kulturno i etičko iskustvo, dok je formalno obrazovanje bilo tek njezin početni dio.¹⁰ Smatralo se da glazba u čovjeku može razviti dobro ili zlo, te je stoga i bila ključni element u obrazovanju djece (*ibid.*: 38). Platon je isticao vokalnu glazbu kao jedinu koja posjeduje *ethos*, no Aristotel je smatrao da prisutnost teksta nije presudna za *ethos* te da instrumentalna glazba također može potaknuti razvoj etičkih standarda u čovjeku (*ibid.*). Monaldi se izravno referira na Platona koji u *Državi* predstavlja glazbu "kao sredstvo pomoću kojega se kroz *paideiu* u čovjeku razvijaju etički standardi, ali i kao kriterij za prepoznavanje ljepote" (Jurić Janjik 2018: 196). Kako bi potkrijepio svoju tvrdnju da je ljepota glazbe posebna, dubrovački autor navodi mitove o pjesnicima, poput Orfeja, Ariona, Amfiona i Linosa, koji svojim djelima svjedoče o snazi i moći glazbe (Monaldi 1599: fol. 146r). Nadalje, kao važnu korisnost glazbe Monaldi navodi pročišćenje, tj. katarzu, pojam koji nesumnjivo "preuzima od Aristotela koji je prvi u povijesti europske misli i kulture zastupao tezu o kataraktičkoj funkciji glazbe" (Jurić Janjik 2018: 200).¹¹

Svoj najveći doprinos Monaldi daje teorijom o značenju u glazbi. On jasno uočava činjenicu da su značenja govora i značenja u glazbi u stvari dva roda iste vrste te se kroz raspravu bavi njihovim razlikama. Neki Monaldijevi odgovori na vlastita zadana pitanja nisu dovoljno precizni i jasni, smatraju povjesničari glazbe, no bitnije od toga je sam način na koji je Monaldi postavio problematiku značenja u glazbi i to tri stoljeća prije nego što će se slične ideje raspravljati na općem znanstvenom planu (Tuksar 1978: 95). Naposljetku, Monaldijev traktat o ljepoti jasno upućuje na važnost koju su kultura i umjetnost općenito, a poglavito glazba i teorijska razmatranja o glazbi zauzimale u intelektualnim krugovima renesansnog Dubrovnika (usp. Jurić Janjik 2018: 215–216).

¹⁰ Platon i Aristotel pojam *paideie* u nekim segmentima shvaćaju različito. Detaljnije o tome vidi Jurić 2011: 37–54 i Tokić 2016: 193–202.

¹¹ Monaldi eksplicitno navodi šest korisnosti od glazbe (1599: fol. 147v–148r) koje Tuksar (2005: 121–124) klasificira kao odgojne, etičko-psihološke i spoznajne vrijednosti glazbe. Monika Jurić Janjik (2018: 195–202) vrlo detaljno analizira te funkcije, odnosno korisnosti glazbe koje navodi Monaldi.

2. 2. Nikola Vitov Gučetić

Nikola Vitov Gučetić, sedmerostruki knez Dubrovačke Republike, bavio se glazbom u svojim djelima na sličan način kao i njegov prijatelj Monaldi, s tim da je u središte svojih filozofskih promišljanja stavio praktičnu ulogu glazbe u procesu odgoja i obrazovanja i važnost praktičnog bavljenja glazbom. Dubrovački filozof i političar o glazbi raspravlja u trima svojim djelima pedagoško-političkog karaktera: *Dialogo della bellezza*, *Governo della famiglia* i *Dello stato delle repubbliche*, koja su također pisana na talijanskom jeziku (usp. Tuksar 1978: 97). U njegovim promišljanjima o glazbi uočavamo tri veće tematske cjeline o kojima detaljnije raspravlja: glazbala, glazbeno-teorijske ideje te funkcije i učinci glazbe. Govoreći o glazbalima, za razliku od Monaldija, Gučetić se izrazito zalaže za instrumentalnu glazbu. Takav stav muzikolozi povezuju s najnovijim ranobaroknim glazbenim trendovima kraja 16. stoljeća kada se intenzivno razvija solistička instrumentalna glazba (Jurić Janjik 2018: 79).¹² I Gučetićeve su promišljanja o glazbeno-teorijskim idejama pod utjecajem Platona i Aristotela,¹³ stoga također naglašava da glazba ima višestruk utjecaj na raspoloženje čovjeka, kao i na njegove osjećaje (*ibid.*: 81). Gučetić se na više mjesta u svojim djelima bavi pitanjem svrhe i funkcije glazbe u čovjekovom životu te pitanjem glazbenog odgoja i obrazovanja. Njegovi stavovi o glazbenom odgoju zapravo bi se mogli shvatiti i kao kritika suvremenog dubrovačkog društva nazivajući najvećim izdajnicima države one "koji njome upravljajući malo brinu o dobru odgoju djece što su još u ranoj dobi, a kad odrastu morat će upravljati državom" (Gučetić 2000: 404). Iz perspektive praktičnog političara upravo glazba ima posebnu važnost u dobru odgoju i obrazovanju (usp. Jurić 2012: 180). Gučetić pritom preuzima Platonove postavke da glazba utječe na razvoj vrlina u čovjeku, stoga drži ključnim njezino uvođenje već u djetinjstvu. No te platonovske ideje on nadograđuje Aristotelovim poimanjem glazbe kao sadržaja za koji je karakterističan pluralizam funkcija koje nisu dio *paideie*, a to su odmor, zabava i ugoda (*ibid.*). Nadalje, utjecaj koji glazba može imati na čovjekove afekte Gučetić analogijom povezuje i s ljekovitim svojstvima glazbe koja pomaže u liječenju različitih tjelesnih i psihičkih bolesti (usp. Jurić Janjik 2018: 89).

¹² Dugo se dakle smatralo da samo glazba koja sadrži i tekst, tj. vokalna ili vokalno-instrumentalna glazba može pozitivno utjecati na ljudski karakter i njegov razvoj.

¹³ Preciznije rečeno, Gučetićeve filozofske orijentacije uglavnom se karakterizira kao platonistička i neoplatonistička, ali ga se treba shvatiti kao filozofa koji u svojim teoretskim promišljanjima pokušava pomiriti aristotelovsku s platonovskom doktorinom. Njegova aristotelovska orijentiranost ogleda se u uvođenju praktičnog u teorijsku misao dok se platonovski utjecaj primjećuje u dijaloškoj formi njegovih djela (Jurić 2012: 177–178).

Što se tiče teorije imitacije u glazbi, nju Gučetić prihvaća kao objektivno postojeću te se u njegovim stavovima može primijetiti kritički stav prema navodima iz antičke mitologije koje su mnogi humanisti nekritički prenosili i preuzimali bez uviđanja razlike između mita i povijesti (Tuksar 1978: 102). Također, Gučetić je faktografski potkrijepio i dokumentirao nazočnost glazbene umjetnosti u svim slojevima dubrovačkoga društva. Tuksar je zamijetio nekoliko njegovih temeljnih glazbeno-teorijskih preokupacija koje su pedagoški intonirane, a ponajviše onih upućenih mladim dubrovačkim plemićima (*ibid.*).

Gučetić također promišlja o odnosu pjesništva i glazbe, ističući kako su ta dva područja izuzetno bliska te naziva pjesništvo "najboljom glazbom" i navodi važnost podučavanja djece osnovama tog umijeća (Jurić Janjik 2018: 106). Takvo se povezivanje glazbe i pjesništva može protumačiti kao rezultat utjecaja antičkog poimanja prema kojemu je glazba također povezana s pjesništvom i plesom te se stoga držalo da samo glazba koja sadrži i tekst pozitivno utječe na razvoj vrlina (*ibid.*: 107). Za razliku od Platona, koji posebno ističe etičku komponentu glazbe, Gučetić priznaje određenu vrijednost zabavnoj svrsi glazbe. Također, iako predbacuje mladeži da ju je u glazbi zavelo ono sekundarno, on usputno iznosi vrlo važne podatke o tome da se glazbom bavi i dubrovačka mladež, a ne samo unajmljeni profesionalci i da je ta mladež vrlo brojna (Tuksar 1978: 112). Gučetićeve spekulativne misli muzikolozi smatraju "s jedne strane refleksijama specifične dubrovačke socio-kulturne klime kasnog 16. stoljeća, a s druge strane i budućim putokazima na nju" (Jurić 2012: 186). Moguće je da su njegove stavove dijelili i neki suvremenici njegovog doba te nam njegovi spisi zbog toga daju uvid u kulturnu atmosferu u kojoj su nastajala djela glazbeno-scenske prirode kojima ću se detaljnije baviti u nastavku ovoga rada.

Za razliku od teorijski orijentiranoga Monaldija, podudarnost Gučetićevih glazbenih ideja s tadašnjom konkretnom glazbenom praksom potvrđuje i činjenica da je taj dubrovački političar i glazbeni teoretičar kao dijete sudjelovao u dramskim izvedbama Marina Držića, o čemu sam svjedoči u svom djelu *O ustroju država*:

U to da takva glazba uvijek može okrijepiti naše duše ja sam se i sam [...] čvrsto uvjerio, kad me moja družina pozva da u komedijama ili u tragedijama predstavljam plemenite čine. Tada naime, za ohrabrenje duše i srca od dječje plašljivosti, tražih da u predstavama veselo sviraju trube i sviralice, pa uz njih u tako ranoj dobi glumih na najveće zadovoljstvo i autora, pokojnog Marina Držića, i gledateljâ. Zato ne samo iz rasprava nego i po vlastitu iskustvu dobro znadem u kolikom je skladu glazba s našim dušama (Gučetić 2000: 414).

Po svemu sudeći, Gučetić je nastupio u *Grižuli*, u instrumentalnom glazbenom broju, sa sedam godina 1556. No s druge strane moguće je da se njegovo isticanje sudjelovanja u dubrovačkim scenskim događanjima odnosi na neke kasnije reprizne izvedbe Držićevih komedija, no o tome nema konkretnih dokaza (usp. Demović 1981: 144; Jurić 2012: 179).

4. Scenska glazba u renesansnim djelima hrvatskih pisaca 16. stoljeća

Tijekom 16. stoljeća u Dubrovniku je sve popularnija postajala scenska glazba kao poseban aspekt glazbene umjetnosti, koja je inkorporirana u izvedbe različitih scenskih vrsta, što Dubrovčani, po svemu sudeći, preuzimaju od (tada na glazbenom planu vodećih) susjeda na zapadnoj obali Jadrana (usp. Jurić Janjik 2018: 35). Popularnost glazbeno-scenskih aktivnosti i procvat dubrovačkog kazališnog života otvara važno pitanje izvođača glazbenih, odnosno scenskih izvedbi. Traženje odgovora nesumnjivo je vezano uz djelovanje umjetničkih skupina koje su bile sastavljena od glumački sposobne i nadarene djece te od glazbeno obrazovanih mladića.¹⁴ U Dubrovniku su se nazivale "družine" (lat. *societates*), bavile su se scenskim izvedbama dramskih djela, te su, prema Foretiću, bile nositeljice kazališnog života (Foretić 1969: 243). O njima je pisao dubrovački opat Stjepan Gradić (1613–1683) u predgovoru Palmotićeve *Kristijade* iz 1669. godine. Gradić je pisao o starom običaju u Dubrovniku, po kojem se mladež razvrstava već od djetinjstva prema uzrastu i sloju u družine radi zabave, izobrazbe te ugodnog i zadovoljnijeg života (Demović 1981: 143). U tim družinama svakako se i muziciralo te dokaze za to, osim didaskalija u samim djelima koje se odnose na glazbu, imamo u važnom svjedočanstvu Nikole Gučetića koji je i sam u njima sudjelovao te se u svojim zapisima osvrnuo na njih, o čemu je već bilo riječi.

Imena dubrovačkih družina nastajala su iz komičnih uloga koje su se pojavljivale u njihovim izvedbama pa su tako neka od njih: Pomet-družina, Garzarija, Njarnjas-družina, Hrabrijeh, Veselijeh, itd.¹⁵ Treba spomenuti kako su te družine bile jedan od ključnih čimbenika u procesu razvoja i uopće nastajanja dubrovačkih dramskih djela jer su upravo one ostvarile sve praizvedbe samih djela. Da nije bilo njih, pitanje je tko bi scenska djela izvodio i bi li većina ikada bila izvedena. Vjerojatno bi u tom slučaju i sami pisci bili puno manje motivirani za pisanje svojih djela. Važno je istaknuti da su djela koja su izvodili uključivala djelomičnu ili potpunu glazbenu pratnju, te da su članovi umjetničkih (glumačkih) družina morali biti dobro glazbeno obrazovani

¹⁴ Pretpostavlja se da su to bile isključivo muške družine, te da su ženske uloge glumili muški članovi (Batušić 1978: 58). Foretić pak to pitanje ostavlja otvorenim (Foretić 1669: 243–246).

¹⁵ Batušić navodi da se do pojave na sceni Marina Držića nijednoj od očito mnogobrojnih družina nije znalo ime, premda su nesumnjivo i prije "mladi pokladni veseljac i zajednički nastupali pod kakvim zaštitnim znakom svoje skupine" (Batušić 1978: 54–55).

kako bi mogli izvoditi glazbene dijelove dramskih djela. U tome su im pomagali, po svemu sudeći, i glazbenici kneževe kapele (*ibid.*: 148).¹⁶

Istraživanja pokazuju da je sama glazba i uloga koju je ona imala u dubrovačkim predstavama bila vrlo širokoga spektra, te se u izvedbama pjevalo, sviralo i plesalo, kako u intermedijima, tako i unutar samih dramskih prizora. Nadalje, u plesnim je dijelovima vjerojatno postojala i unaprijed dogovorena koreografija (Jurić Janjik 2018: 37). Tome u prilog muzikolozi navode sljedeće dokaze: 1) indirektni dokazi u obliku didaskalija u kojima se spominje pjevanje i sviranje, ples ili njihova kombinacija; 2) direktni dokaz predstavlja djelo *O ustroju država* (1591) Nikole Gučetića u kojemu on opisuje vlastito iskustvo sudjelovanja u dramskoj izvedbi djela Marina Držića; 3) među arhivskim dokumentima Dubrovačke Republike mogu se naći i sudski spisi u kojima se spominju određene dramske izvedbe s opisom pritužbi građana na glumačke družine koje su u kasnim večernjim satima izvodile pjesme lascivnog sadržaja uz pratnju glazbala (*ibid.*).

Scenske vrste koje su glumačke družine izvodile tijekom 16. stoljeća bile su većinski djela dubrovačkih autora. Stoga će se u nastavku rada analizirati reprezentativna djela pojedinih vrsta koja su, prema istraživanjima muzikologa, uključivala i glazbenu komponentu: maskerate, moreške, crkvena prikazanja, pastirske igre, komedije i tragedije.¹⁷ Autori tih djela uglavnom su Dubrovčani (Marin Držić, Mavro Vetranović, Nikola Nalješković) i Hvaranin (Mikša Pelegrinović). Među spomenutim autorima po svojoj se glazbenoj naobrazbi nesumnjivo izdvaja Marin Držić, koji je 1538. izabran za glavnog orguljaša dubrovačke katedrale, što su mogli obavljati samo zaista izvrsni glazbenici tog doba (Županović 2001: 296). Glazbom se nastavio baviti i kad je otišao u Sienu, gdje je prema osobnom priznanju iz prvog prologa *Tirene* – ”prika mora učio sviriti” (Batušić 1978: 47). Prema Županovićevim pretpostavkama, Držić je u Sieni unaprijedio svoje glazbeno obrazovanje pa je, nakon što se vratio u Dubrovnik, sam pisao glazbu za svoje predstave (Županović 1978: 70). Milan Rešetar među prvima navodi da je upravo glazba jedan od ključnih elemenata za razumijevanje

¹⁶ Dubrovačka je vlast poticala razvoj glazbenog obrazovanja i davanjem potpore u vidu prostora za glazbeno podučavanje i čuvanje glazbala, nastojeći pružiti prikladan oblik zabave dubrovačkim mladićima (Demović 1981: 67).

¹⁷ Pojedini muzikolozi povezuju i renesansnu ljubavnu liriku uz izvođenje, nastojeći u njoj pronaći izvorište modernoga dalmatinskoga klapskog pjevanja. Takvu hipotezu prvo navodi Demović (1979: 104–117; 1988: 120–121), a posebice razrađuje Primorac 2013. No, kako pokazuje Tomislav Bogdan, takve su pretpostavke promašene jer nema ”nijednoga valjanog dokaza da je dubrovačka i dalmatinska renesansna ljubavna lirika bila većim dijelom zamišljena za pjevanje ili da je bila namijenjena kakvu drugačijem obliku izvođenja” (Bogdan 2016: 266).

Držića kao umjetnika i čovjeka: "Fakt je naime da muzika i u Držićevim djelima igra dosta veliku ulogu pa može biti da je i on komponovao što se pri tome pjevali i sviralo" (Rešetar 1930: 60). Osim orgulja, Držić je svirao još šest instrumenata (lutnja, flauta, gudački bas, kordina, kornet i klavičembalo), kako navodi Mavro Vetranović u nadgrobnici *Na priminutje Marina Držića, Dubrovčanina, tužba* (1567).

Prije početka analize odabranih tekstova potrebno je još jednom prizvati postavke renesansnih mislilaca koji glazbu povezuju s njezinom društvenom funkcijom. Tako Monaldi smatra da se glazba treba prilagođavati konkretnom društveno-kulturnom kontekstu promišljenim odabirom u kojem se izvodi (usp. Jurić Janjik 2018: 208). Stoga će ulogu i funkciju glazbe umnogome određivati i književna vrsta pojedinoga djela u kojemu se ona pojavljuje. Ili riječima renesansnih mislilaca:

glazba pročišćuje duše, usmjeravajući ih prema vrlinama. Glazba ima moć nad našim osjećajima na kojima se gradi vrlina, ona izaziva veselje, bol, ugodu ili srdžbu, uravnotežuje ih i pročišćujući, čineći nas sklonijima vrlinama. Osim toga, usađuje u osjećaje te iste vrline oponašajući ih, jer se u njoj nalazi više osobina vrlina nego li u stvarima koje kušamo, više nego li u stvarima koje dotičemo, više nego li u stvarima koje promatramo (Monaldi 1599: fol. 147v).

Inkorporiranje scenskih glazbenih elemenata u književna djela poznatih i važnih autora ukazuje i na praktične aspekte suvremene renesansne glazbe koja se sve više kretala u smjeru svjetovnosti i zabave. Stoga će uz osnovne funkcije glazbe vezane uz korisnost postati jednako važna i funkcija vezana uz zabavu i užitak.

4. 1. Maskerate

Maskerata je vrsta prigodne pjesme talijanskog podrijetla koja je često bila vezana uz pokladne svečanosti i često namijenjena javnom izvođenju. Riječ je dakle o mješovitom, lirsko-dramskom žanru koji je posebice obilježio dubrovačku renesansnu kulturu. Strukturirana je kao monolog neobičnog, kostimiranog lika koji je redovno stranac ili posjeduje neka egzotična obilježja. Na početku se kazivač u maskerati predstavlja, redovito u prvom licu (jednine ili množine), uvijek se obraća adresatu, često govori o svojim vještinama (ples, svirka, proricanje sudbine i sl.) ili o svojem ljubavnom životu. Ponekad su junaci maskerate i domaći ljudi, no u tom slučaju oni pripadaju rubnim slojevima društva ili se bave neobičnim zanimanjima. Na kraju monologa kazivač redovito traži od slušatelja da ga nagrade novcem, jelom ili pićem, a ponekad i ljubavnim uživanjem (Pavličić 2011: 23). Maskerate su pisane u osmercima

zbog njihove bliskosti publici koja je navikla na djela vjerske i usmene književnosti te time one potvrđuju svoj pučki, prigodni karakter žanra (u 16. st. u Dubrovniku i Dalmaciji pretežno se koristi dvostruko rimovani dvanaesterac). Muzikolozi tvrde da se tekst maskerata u cijelosti pjevao uz instrumentalnu pratnju u Italiji, te pretpostavljaju da su se i dubrovačke maskerate izvodile na talijansku glazbu. Pjevale su se višeglasno, uz izmjenu solističkih i zborskih dijelova, a tekst se pjevao uz pratnju glazbala (Demović 1981: 154–158).

U žanru maskerata okušali su se brojni autori: Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Antun Sasin, Sabo Mišetić Bobaljević, Horacije Mažibradić, Mikša Pelegrinović itd. Također, postoji i niz maskerata kojima ne znamo autore. Neke od najstarijih maskerata su Vetranovićeve *Dvije robinjice*, *Pastiri*, *Trgovci Armeni i Indijani* te *Lanci Alemani*, *trumbetari i pifari*, koje su vjerojatno računale s izvedbom, što se zaključuje i iz njihove osmeračke strukture organizirane u cjeline od refrena i dvije kitice. Taj je oblik vrlo vjerojatno odgovarao naizmjeničnom pjevanju zbora i solista, tj. Demović pretpostavlja da se refren mogao pjevati skupno, dok je narativne kitice mogao pjevati ili recitirati solist. To se može oprimjeriti maskeratom *Lanci Alemani*, *trumbetari i pifari*, koja predočava zanimljiv kontekst instrumentalnog glazbovanja i svjedoči o popularnosti njemačkih svirača krajem 15. i početkom 16. stoljeća u Dubrovniku (Primorac 2013: 136).

Mi smo prišli u ove strane,
neka vam je sada znati,
da naučimo Dubrovčane
u trumbune trumbetati.
Zač smo lanci trumbetari,
dobri meštri, neka znate,
ki trubimo pod pifari,
a ne ištemo nijedne plate;
ner za ljubav trumbetamo,
a nećemo od vas platu,
ner da s vami potrinkamo,
kad svršimo pimfaratu.
Mi smo prišli u ove strane,
neka vam je sada znati,
da naučimo Dubrovčane
u trumbune trumbetati. (1–16)

No, postojale su i dvozborne maskerate u kojima se izmjenjuju dva zbora (Demović 1981: 155), npr. u *Dvije robinjice* nakon što se robinje predstavljaju i opisuju nevolju

koja ih je zadesila slijedi izvedba gusara koji ih pokušavaju prodati Dubrovčanima. Glazbena je struktura maskerata dakle bila jednostavna, a tekst i melodija lako pamtljivi.

Najveću popularnost od svih maskerata doživjela je *Jeđupka* (*Jejupka*) Mikše Pelegrinovića (o. 1500–1562), koja pripada podvrsti *cingareske* jer se u njoj pojavljuje maska Ciganke koja gata. *Juđupka* je zapravo zbirka prigodnih pokladnih pjesama, maskerata i cingareski, a poznata je u dvije varijante. Kraća je varijanta napisana između 1525. i 1527, a sastoji se od uvoda i šest *sreća* (Cigankinih gatanja gospojama). Dužu je verziju Pelegrinović sastavio 1556. i posvetio dubrovačkoj mladeži, a sastoji se od uvoda i 20 *sreća*. Uvodna se pjesma sastoji od 20, a *sreće* od po 10 osmeračkih katrena (usp. Lukec 2010: 207). Da je *Jeđupka* bila omiljena na uličnom repertoaru i izvan pokladnog vremena, svjedoči zanimljiv sudski proces koji se odvijao u ljeto 1580. u Dubrovniku.¹⁸ Naime, jedna je dubrovačka vesela družina tijekom srpnja 1580. zalazila u Zlatarsku ulicu na Prijekome i gotovo svaku drugu večer izvodila po nekima nepristojne, a po drugima pristojne popijevke i svirke uz pratnju leuta, citare, viole i drugih instrumenata (Demović 1981: 145). Svjedoci tih događanja navode kako je družina u svojim nastupima bila uporna te je zalazila u tu ulicu i smetala građanima koji su u noćne sate htjeli imati mir i tišinu, pa je cijela priča završila sudskom tužbom, a jedan član družine je čak završio u pritvoru (*ibid.*: 146). U dokumentu iz kojeg to saznajemo glavni akteri navode da su pjevali razne općepoznate pjesme i maskeratu *Jeđupku*. Na temelju tog izvora muzikolozi pretpostavljaju da su maskerate pjevali muškarci i pritom se pratili citarama, lutnjama, violama i srodnim žičanim glazbalima (*ibid.*: 157; Primorac 2013: 135).

Maskerate Nikole Nalješkovića (o. 1500–1587) također zaslužuju pozornost jer su namijenjene izvedbi i ako bi se zanemarili njihovi neverbalni kodovi, smatra Tomislav Bogdan, onda bi suvremenom čitatelju ostale nejasne (Bogdan 2005: 140). Tih je pokladnih pjesama dvanaest, a drukčije su od drugih i po izrazitoj lascivnoj aluzivnosti i po tome što tvore svojevrsnu pokladnu zbirku. Kazivači koji se u njima pojavljuju su različiti: vragovi, zaljubljenici, pastiri, sužnji, prosjaci, sluge i pirnici, a uglavnom govore prilično otvoreno o muško-ženskom ljubavnom odnosu i obraćaju se ženama. Nalješković preuzima od talijanskih maskerata žanrovski model, računajući

¹⁸ Tijek procesa opisuje i dokumente iz arhiva donose Demović (1981: 266–268) i Primorac (2013: 125–127).

pritom posebice na izvedbenu situaciju i dvostruki smisao (*ibid.*: 141).¹⁹ U tom smislu bi trebalo razumjeti i neke glazbene elemente koji se pojavljuju primjerice u osmoj maskerati:

Tim želimo, o gospoje,
da najprvo vi poznate
sve kreposti, u nas koje
za istinu nač' imate:
svaki od nas liepo poje,
ljepše igra nego znate;
naše tance da zgledate,
znale biste što umijemo. (25–32)

Prema Bogdanovu tumačenju, u navedenom citatu to što sluge spominju da *poju* (pjevaju), *igraju* i *tanac* (ples) ne treba shvatiti doslovno, već da se radi o njihovoj spolnoj aktivnosti (*ibid.*: 143). No to ne znači da se u samoj izvedbi nije doista pjevalo i plesalo uz određene lascivne pokrete koji bi otkrivali njihovo preneseno značenje. Isto bi se vjerojatno moglo reći i za kraj prve maskerate kada vrag/falus najavljuje dolazak družbe koja će svirati i pjevati:

Evo čujem družbu moju,
gdi se spravlja doći sada,
da vam svire i da poju
ovieh svetac od poklada;
svaki ima surlu gladku,
mnogo ljepšu neg pastiri,
svaka čuti rados slatku
kad joj surla taj zasviri.
Nut ih mirno poslušajte,
i muče se svak namjesti,
od njih straha ne imajte,
er će eto sad izljesti. (161–172)

Opisujući izvedbeni aspekt Nalješkovićevih maskerata, Primorac smatra da prvu, drugu, treću i jedanaestu izvodi muškarac pojedinačno, a da sve ostale izvode muškarci skupno, te pojašnjava da muškarci skupno izvode osmeračke pjesme, tj. one s refrenom, dok pojedinac solist izvodi osmeračke i dvanaesteračke pjesme (Primorac 2013: 138). Za ključ u kojem treba razumjeti Nalješkovićeve maskerate nesumnjivo su važni izvedbeni postupci potpomognuti glazbom, a ona ima važnu ulogu u pokladnom veselju i zabavi. U svakom slučaju, moguće je da su se dubrovačke maskerate pjevale na glazbu

¹⁹ Razrađeniju analizu talijanskoga modela i njegova odraza u Nalješkovićevim maskerata vidi u Bogdan 2005.

talijanskih maskerata, kako muzikolozi pretpostavljaju, iako to ostaje kao vjerojatna mogućnost jer ne postoje konkretni arhivski dokazi.

4. 2. Moreške

Moreške su u razdoblju renesanse bile popularan dramsko-plesni žanr, često u obliku stilizirane borbe između kršćana i Maura, kao reminiscencija na srednjovjekovne ratove u Španjolskoj. Neka od važnijih obilježja moreške su: crnjenje lica, prisutnost lude ili muškarca maskirana u ženu, kostimi s prišivenim brojnim zvončićima te sukob i/ili igra mačevima ili njihovim supstitutima poput štapova (Marošević 2002: 112). Najraniji zapis korčulanske moreške nalazi se u *Bogišićevom rukopisu* koji je nastao najkasnije 1877. godine. U njemu se nalaze tri melodije od kojih Grozdana Marošević u dvije prepoznaje melodije sedamnaestostoljetnih *ruggiera* i *spagnolette*. Autorica nadalje tvrdi da je riječ o glazbi talijanske provenijencije, koja je stigla u Korčulu tijekom 17. ili u prvoj polovici 18. stoljeća (*ibid.*: 111). Moreška se tijekom svog širenja Europom spajala s nekim već postojećim lokalnim tradicijama i razvijala neke svoje osobite oblike i stilske posebnosti. Iz toga potječe različitost njenih izvedbenih žanrova od 15. stoljeća do današnjih dana koji su se javljali pod nazivima: *moreška*, *morisca*, *moresca*, *mauresque*, *Moriskentanz*, *morris dance*. Moreške su se izvodile u elitnim društvenim krugovima, ali također i na slavljinama i dvorskim zabavama i to često kao intermediji alegorijskih dramskih prikaza te kao pantomimički plesovi (baleti) u operama 17. st., a ponekad i na javnim svetkovinama u kontekstu pokladnih događanja (*ibid.*: 112). Moreške su često bile dio predstava s kićenim kostimima, raskošnom scenografijom, svjetlosnim efektima te glazbom. Također, često su se izvodile u čast uglednika, a njihovom se izvedbom pokazivala moć i društveni položaj samih domaćina (*ibid.*: 113).

Moreške su se izvodile u Dalmaciji od 16. st., dok je u Dubrovniku uglavnom bila dio pastoralno-mitoloških drama tijekom 16. i 17. st.²⁰ Moreške su u dalmatinskim gradovima bile plesovi mačevima ili bojevne igre, sa ili bez dramske radnje, ponekad uz kratku recitaciju ili dramski dijalog. Njihova je radnja bio sukob ili prijateljski boj dvije vojske – uglavnom Mauri i Turci, a ponekad Turci i kršćani/ Dalmatinci te rijetko Mauri

²⁰ Moreška se također spominje sredinom 17. stoljeća među igrama oružjem koje su se izvodile na vojnoj smotri, zvanoj talijanski *rassegna* ili grčki *hoplomanija*. U 18. st. *rassegna* se pretvorila u veličanstvenu manifestaciju kojom je vlast Dubrovačke Republike prikazivala svoju moć i zabavljala građane (Marošević 2012: 113).

i kršćani (*ibid.*). Prve moreške izvodile su se za gradske knezove, Mlečane koji su se izmjenjivali na dužnosti svakih par godina. Nakon što se 1797. godine okončala vlast knezova, moreške su prvih petnaestak godina 19. stoljeća, u doba smjenjivanja francuske, austrijske i kratkotrajne ruske i engleske uprave, izvodile u čast austrijskih generala, ruskog cara i francuskih vojskovođa. Zapisi igranja moreške u Korčuli u prvoj polovici 19. stoljeća su skromni, no u drugoj polovici zapisi postaju sve češći i to poglavito osamdesetih godina (*ibid.*: 114). Korčulansku morešku izvodi dvadeset četvero *moreškanata* koji su raspoređeni po dvanaestorica sa svake strane te svaki od njih udara s dvama mačevima. Njihova izvedba je strukturirana kao osam zasebnih koreografskih dijelova. Na početku se pojavljuje uvodna plesna figura *sfida*²¹ u kojoj *Crni kralj* izaziva *Bijelog kralja* na borbu, a nakon toga slijedi sedam mačevalačkih figura ili *kolpa*²². Iako je u razdoblju renesanse moreška bila široko rasprostranjena Europom, o glazbi koja je pratila koreografiju samog plesa znamo vrlo malo. Zapisi glazbe javljaju se tek u 16. i 17. stoljeću i njihov je broj relativno malen jer se glazba moreške prenosila većinom usmeno i sve do 19. stoljeća se vrlo rijetko zapisivala. Također, jedan od glavnih razloga malobrojnosti zapisa je taj da je u glazbenoj i zvučnoj sastavnici moreške presudan bio ritam, a ne harmonija i melodija, s kojima su Europljani ponajprije identificirali glazbu i potom je zapisivali (*ibid.*: 116). Ritam u moreški sviraju samo plesači udarcima nogu o pod te sudaranjem štapova ili mačeva kojima se "bore". Također, uz plesače ritmu su pridonosila i ritmička glazbala poput činele, kastanjeta ili bubnja, a stvarao se i pucketanjem prstima. U moreškama su ponekad sudjelovala i melodijska glazbala, najčešće puhači, a ponekad i violine. Često su to bila solistička glazbala ili manji glazbeni sastavi. Obilježje glazbe koja je pratila morešku je čvrsto metroritamsko ustrojstvo i jednostavna struktura koja se temeljila na ponavljanju istih melodijskih obrazaca (*ibid.*: 117). Glazba koja je pratila morešku bila je prvenstveno glazba uvoda, intermezza i finala, tj. glazba kao stilsko obogaćenje moreške u cjelini, a manje kao pratnja samih pokreta za vrijeme izvođenja. To nije bez razloga. Naime, pretpostavlja se da se glasnoća zvuka solističkog melodijskog glazbala ili manjeg ansambla slabije zvučnosti teško nosila s glasnoćom zvuka koji su stvarala ritmička glazbala i udarci mačeva jer je u moreški često sudjelovao velik broj plesača (dvadeset četvero na Korčuli, a čak sto šezdeset na Korzici) te se melodijsko glazbalo

²¹ Tal. *sfida* = izazov.

²² Tal. *colpo* = udarac.

nije istovremeno moglo nositi s njihovim intenzitetom i glasnoćom. Ta sporedna uloga same glazbe u moreški je razlog za malobrojnost samih glazbenih zapisa (*ibid.*: 118).

Iako je izvođenje moreške u Hrvatskoj potvrđeno već u 16. i 17. stoljeću, notni zapisi glazbe i podaci o glazbi uz koje je navedeno da su se izvodili u moreški potječu tek iz 19. stoljeća. Postoje dva notna zapisa iz Splita 1819. godine te tri zapisa iz Korčule koja su zabilježena u *Bogišićevu* ili *Cavtatskom rukopisu* (*ibid.*: 118). Na rukopisu nije navedena godina nastanka ni autor, ali 1877. godine sam Bogišić je potvrdio da ga posjeduje te da ga je dobio od korčulanskog odvjetnika Josipa Zafrona. Prema tome, rukopis je nastao najkasnije 1877. godine, ali moguće je da potječe i otprije. Rukopis sadrži cjeloviti dramski tekst moreške (kakav se izvodi i danas), popis figura bojevnog plesa moreške na talijanskom (uz svaku naveden je i tempo izvođenja) te tri notna zapisa ispisana na obje stranice jednog malo većeg lista (*ibid.*: 119). Dramski tekst je gotovo identičan tekstu koji je prvi put objavljen 1869. godine u brošuri *La moresca* koja je utisnuta u tiskari braće Battara u Zadru.²³ Svi sačuvani tekstovi moreške spjevani su u osmercima mješavinom korčulanskog dijalekta i starog dubrovačkog jezika (*ibid.*: 119).

4. 3. Crkvena prikazanja

Crkvena se prikazanja razvijaju iz raznovrsnih pučkih pobožnosti, ophoda i obreda što su se njegovali u okrilju bratovština po južnojhrvatskom području. Demović smatra da su glumci nosili maske koje su predstavljale likove koje su tumačili, a da se značajan dio teksta pjevao (Demović 1981: 148). To bi vjerojatno jednim dijelom moglo biti točno za pučka prikazanja u talijanskim, francuskim i drugim zapadnoeuropskim gradovima u razdoblju visokoga srednjega vijeka i poslije. Takve su izvedbe bile vezane uz pučke pobožnosti i "gradsku festivalsku kulturu", a javno su se izvodile o blagdanima crkvenog kalendara (Senker 2010a: 416). Te anonimne književne tvorbe tematiziraju najvažnije događaje kršćanstva: Isusovo rođenje, život, muku i smrt na križu, njegovo uskrsnuće, potom Marijino oplakivanje sinovljeve smrti, kao i živote znamenitih svetaca. Takve su predstave bile "jedan od najvažnijih segmenata srednjovjekovne kulture i društvenog života u nas" (*ibid.*: 416–417). Međutim, u

²³ Marošević navodi da su poznata i tri ranija teksta korčulanske moreške. Najstariji tekst je iz *Kaporova rukopisa* koji je pronađen u arhivu korčulanske obitelji Kapor. Druga dva teksta su *Franasovićev rukopis* i *Arnerov rukopis*. Radnja u njima je slična današnjoj, tj. onoj iz *Battarine brošure* i *Bogišićeva rukopisa*, no u prvome tekstu ona drugačije završava, a u drugome je skraćena (Marošević 2012: 119).

hrvatskom je kulturnom kontekstu malo dokaza da su se značajni dijelovi teksta pjevali, didaskalije anonimnih crkvenih prikazanja naime mnogo češće daju upute izvođačima da govore pojedini tekst, a vrlo rijetko da ga pjevaju.²⁴

Potrebno je također napomenuti da postoje određene razlike između pučkih, anonimnih i autorskih, umjetničkih crkvenih prikazanja, kojima ćemo se posvetiti u nastavku analize. Za takvu su analizu najbolji primjer dramski tekstovi sa starozavjetnim i novozavjetnim temama koje je dubrovačkoj publici predstavio Mavro Vetranović (1482–1576): *Od poroda Jezusova*, *Uskrsnutje Isukrstovo*, *Kako bratja prodaše Jozefa* i *Posvetilište Abramovo*. Dok je stih pučkih prikazanja isključivo bio osmerac, u autorskim, pa tako i u Vetranovićevim prikazanjima, prevladava strogo normirani i vrlo zahtjevni dvostruko rimovani dvanaesterac koji teško da je bio namijenjen pjevanju. Književni povjesničari tako pretpostavljaju da su neka Vetranovićeva crkvena prikazanja upravo zbog složenosti i dužine bila namijenjena čitanju u sebi, a ne nužno za izvedbu. Zanimljivo je da u *Uskrsnutju Isukrstovu* nema izravnih glazbenih elemenata, premda je ono po strukturi najbliže pučkim prikazanjima. Eventualno bi replika mladienaca, jedino je ona oblikovana osmeračkim katrenima, za razliku od distiha dvostruko rimovanih dvanaesteraca ostatka prikazanja, mogla upućivati na to da je taj dio pjevan. No didaskalija glasi: *Mladienci Isusa hvale govoreći*. Promjena metra i sam iskaz ostavljaju mogućnost da nevina dječica svoj iskaz (679–722) doista pjevaju:

Slava tebi, gospodine,
o Jesuse, višnja slasti,
ki nas ize iz dubine
i slobodi od propasti.
(*Uskrsnutje Isukrstovo*, 679–682)

Slične su promjene metra prisutne i u dužim verzijama *Posvetilišta Abramova*, a izravno ugrađeni glazbeni elementi nalaze se na kraju kada Sara poziva pastire da sviraju u diple i pjevaju. Popratna didaskalija glasi: *Počеше pastiri sviriti i pojati*, potom slijedi pjesma u osmeračkim katrenima (2543–2586). Nešto je drukčije s prikazanjem *Od poroda Jezusova*,²⁵ koje povjesničari glazbe nazivaju ”prvim poznatim dubrovačkim glazbeno-scenskim djelom uz solističko i zorno pjevanje i sviranje” (Demović 1981: 149; Primorac 2013: 169). Ta se prosudba temelji i na arhivskom podatku koji svjedoči

²⁴ Primjer didaskalije u kojoj se daje uputa da se pjeva može se pronaći u *Muci Spasitelja našega* iz 1566: *Tu Magdalena vazme pomast i gre za Isusom k hiži k Šimunovi kantajući*.

²⁵ To je prikazanje, kao i jednu verziju *Posvetilišta Abramova*, starija književna historiografija pripisivala Marinu Držiću te su i objavljena pod njegovim imenom u *Starim piscima hrvatskim*, knjiga VII, 1875.

o dopuštenju koje je dubrovačka vlast dala družini mladih plemića da izvedu prikazanje o rođenju Krista u franjevačkoj crkvi o Božiću u Dubrovniku 1537. godine. Budući da je riječ o božićnom prikazanju, ne čudi da obiluje pastoralnim motivima te da lepršavosti i svečanosti događaja rođenja Božjeg sina pridonose i glazbeni elementi.

Na samom početku djela navodi se kako ga izvodi družina glazbenika: *a mi meu našu družbu ne primamo nikogare, tko ne umie svirati i popievati; zato ako ti 'e ugodno naše društvo, pozvoni u tu kurmiju i popievaj...* Također, na samom početku nalazi se i didaskalija *Ovdi počne zvonit uz liru i kantat ove verse*. Nema sumnje da je dubrovački benediktinac pišući ovo djelo zamišljao kako ga izvodi glazbena družina. To se potvrđuje već u prvoj rečenici u kojoj kao da autor želi potaknuti družinu na njihovu glazbenu ulogu. Prvo lice koje počinje govoriti, Uglješa, kaže:

Družino pridraga, gdje vam su gizardave pjesni i ljubav, gdi li su vaše veseli dipli, mješnice, svrdonce? (*Od poroda Jezusova*, str. 417)

Nakon toga slijedi pjesma pastira u osmeračkim katrenima, za koje Primorac smatra da "odišu koledarskim ugođajem" te da su slični današnjoj dubrovačkoj božićnoj koledi (Primorac 2013: 169). Naravno, u Vetranovićevu prikazanju ne pjevaju samo pastiri već i anđeli koji se javljaju pastirima, što je također vidljivo iz didaskalija:

Odieli se angejo, a druzi angjeli u goru izidu i kantaju ove verse. Ovdi otidu kantajući ove verse. (*Od poroda Jezusova*, str. 422)

Demović navodi da je prikazanje *Od poroda Jezusova* korisno i za proučavanje hrvatske glazbene terminologije. Naime, Vetranović za napjeve rabi termine: *dvoran, plemenit, srce nasladit*, te spominje imena narodnih instrumenata: *diple, mješnice, lira, svrdaonica* (pastirska frula), *kurmija*. Nesumnjivo je da je sam Vetranović pišući svoja djela zasigurno već imao u vidu svirače koji bi ih izvodili jer ne bi imalo smisla pisati tekstove koji su predviđeni za sviranje i pjevanje, ako ih ne bi imao tko izvesti (Demović 1981: 151). Prema proučavateljima to bi se uklapalo i u tradiciju izvedbi crkvenih prikazanja, koja su, kako smatraju, uglavnom bila pjevana u "lirsko-narativnom recitativu" koji je zamjenjivao govor, te su se za izvedbe formirali gradski glumački i glazbenički ansambli (Stipčević 1992: 46; Primorac 2013: 173). Ulogu glazbe iz crkvenih prikazanja preuzela je pastirska igra o kojoj ćemo detaljnije govoriti u idućem potpoglavlju.

4. 4. Pastirske igre

Pastirska igra (*favola pastorale*) ili pastoral je scenski oblik koji se razvio u predrenesansi i renesansi te je zadobio obilježja cjelovitog teatarskog djela (veći broj likova, najmanje tri čina te razvedena radnja). Pastorale se tematski i ideološki naslanjaju na tradiciju bukoličko-idiličke književnosti, te često opisuju život u skladu s prirodom, a fabule su pretežno ljubavne (Pavličić 2009: 575). Pastirske igre pojavljuju se u Dubrovniku još u 15. stoljeću, no svoj puni procvat doživljavaju tek pojavom Nikole Nalješkovića (*Komedija prva, Komedija druga, Komedija treća, Komedija četvrta*) i Marina Držića (*Tirena, Venere i Adon, Džuho Krpeta i Grižula*). Nedvojbeni dokaz glazbene pratnje u tim djelima nalazimo u didaskalijama. Tako u Nalješkovićevoj *Komediji prvoj* nalazimo sljedeće didaskalije:

Četiri vile i tri pastira poju u lugu, od kojih vila jedna ne imajući svoga pastiera nego želeći jednoga na ime Radata poći će ga iskat' sama, kad svrše pjesan, koja počina. (*Komedija prva*, str. 174)

Svršivši ovu pjesan, govori vila prva ostaliem hoteći sama poč' od njih za iskat' Radata. (*Komedija prva*, str. 175)

Uhitivši svaki pastier svoju vilu, izvedu tanac, s kojim pa otidu u lug, i tako svrši. (*Komedija prva*, str. 200)

U ostale tri Nalješkovićeve pastore također nailazimo na slične didaskalije koje upućuju na korištenje glazbe, npr. u *Komediji drugoj*:

Stavši mu ovi na straži podalek od njega, vila prva poje sama idući iz luga na livadu. (*Komedija druga*, str. 203)

Uhitivši se sve tri vile i tri pastira učine tanac, s kiem podju u lug, iz koga su izašli, i takoj svrši ovo govorenje. (*Komedija druga*, str. 222)

U Nalješkovićevim je pastirskim igrama glazba bila veoma zastupljena i to pogotovo ako uzmemo u obzir da su one kraće od Držićevih, a imaju dosta didaskalija u kojima se izravno referira na pjevanje, sviranje i ples. Po uzoru na ondašnje talijanske međuigre (*intermezzi*) u njih su inkorporirani ples i glazba, kao i pjevanje osmeračkih pjesama, te imaju funkciju stvaranja idiličnog ugođaja, a ponekad i komičnosti (Stipčević 1994: 184; Primorac 2013: 149).

Scenska glazba u pastoralama Marina Držića ima izrazitiju ulogu ne samo zbog njegove glazbene naobrazbe i činjenice da ju je vrlo vjerojatno sam skladao nego i zbog raznovrsnosti glazbenih elemenata. Na naslovnici prvoga izdanja *Tirene* (1551) posebno

se ističe da je u njoj uključen *boi na nacin od morescke i tanaz na nacin pastirschi*. Tako će u toj pastorali naći zanimljivo mjesto i moreška, odnosno rituali koji pripadaju popularnoj kulturi, i to u funkciji raskošne tradicijske koreografije. U *Tireni* su dva vokalna i dva plesna broj:

Ovdi se poje u lugu, zatim Ljubmir sam ishodi i govori. (*Tirena*, I, 221–258, str. 76)

Vlašić Miljenko popijevavši k vodi dohodi i s vilom govori, zašadči u ljubav. (*Tirena*, II, 495–528, str. 84)

Ovdi s tancom čine mir, i s tancom odhode za vilom, a Kupido izlazi i govori puku... (*Tirena*, V, 1663–1678, str. 125)

Za plesni broj u *Tireni* koji se spominje u sljedećoj didaskaliji Rešetar tvrdi da je bez sumnje "bojni način od moreške" istaknut i u samom naslovu *Tirene*, a potom slijedi ples koji izvode pastiri i satiri kada se pomire:

Ovdi dobar čas boj biju; uto izidu tri satiri i na njih udare, i u troje boj biju, a vila im iz gore govori, na riječi od koje se ustave. (*Tirena*, V, 1634–1662, str. 124)

Umetanje moreške, plesa u kojem se predstavlja borbena scena, u predstave između činova obično je imalo ulogu zabave. No ovdje Držić morešku pomiče iz sekundarnog elementa u dramaturško obilježje koristeći je kao ključ dramske radnje (Cavallini 2004: 130).

Prema Rešetaru, pojedini pjevani dijelovi nisu bili dio dijaloga te je zbog toga Držić izostavio njihov tekst. Za primjer Rešetar navodi didaskaliju iz *Venere i Adona*:

Svršivši (vile i pastiri) pjesni i tanac klanjajući se Veneri odhode (*Venere i Adon*, str. 36)

Navedena didaskalija ne može se odnositi na stihove koji joj prethode, tj. na stihove koje govore vile i satiri jer se po posljednjim riječima satira jasno vidi da su vile tek nakon njihovih riječi počele pjevati, a sami pastiri su zaplesali (Rešetar 1930: 114):

Satiri, gdje set vi, da tance vodite?

Veneru svak slavi, a vi sanak spite!

Ovdi satiri dotrče govoreći:

Veselje činimo, pokli nam srjeća da

da s neba vidimo Veneru mi sada.

Pojte sada vi pjesance,

gorske vile, a mi ćemo

pop travici vodit tance;

nu vas prvo da čujemo.

(*Venere i Adon*, 137–168, str. 36)

Osim navedenoga, u *Veneri i Adonu* nalaze se još dva plesna broja:

Ovdi se otkrije šena. Vlasi se pripadu, a ukažu se šes vila, koje najprvo poju, pak tancaju. Uto Venere božica izide, a vile joj se klanaju govoreći (*Venera i Adon*, 116–136, str. 35)

Opet se otkrije šena i satir s vilom tanca, pak dotrče pet satir i hoće mu vilu ugrabiti i (s) svijema boj bije, i odrve im se i vilu shrani (*Venera i Adon*, 254–277, str. 40)

U pastoralnoj komediji *Grižula* nalazi se jedna didaskalija između dva prologa za koju Rešetar smatra da se odnosi na instrumentalni broj orkestralnog karaktera:

Za ovjezijem se mužika kanta. (*Grižula*, str. 128)

Ta se pretpostavka temelji na činjenici da nakon prvog prologa nema stihova koji bi se pjevali već slijedi monolog vile. Iako Rešetar spominje orkestralni karakter, u Držićevom slučaju to se vjerojatno može odnositi tek na manji instrumentalni sastav (Županović 2001: 303). U svakom slučaju Držićeve su pastore imale bogatu scenografiju i koreografiju, u njima se spominju brojni instrumenti, a njegova je scenska glazba imala funkciju dočaravanja idiličnoga pastirskoga i mitološkoga svijeta, ali i stvaranja komičnoga učinka, posebice kad je vezana uz pojedine likove seljaka.

Unatoč nedostatku notne građe, iz pastorela 16. stoljeća se na temelju njihovih didaskalija može slobodno zaključiti da je glazba igrala bitnu ulogu u njihovom izvođenju (Demović 1981: 152). Glazba je najčešće smještena u međučinove i međuprizore, a riječ je uglavnom o jednostavnijim intermedijima kakvi su se izvodili u Italiji (Primorac 2013: 167). Glazbala koja se spominju uglavnom su tradicijska (npr. diple, svirale, surle), dok se klasična glazbala rijetko spominju. To međutim ne znači da klasična glazba nije u njima izvodila. Oslanjajući se na podatak o unajmljivanju članova kneževe kapele za izvedbu, Cavallini pretpostavlja da su glumci na sceni držali u rukama tradicijska glazbala dok su u pozadini skriveni profesionalni glazbenici izvodili glazbu na violama, lutnjama, flautama i drugim glazbalima (Cavallini 2004: 113–114). Scenska je glazba u dubrovačkim pastorelama imala dvostruku ulogu: didaktičku u smislu komentara same radnje, te dekorativnu koja je najviše dolazila do izražaja u instrumentalnim intermedijima. Međutim, osim uobičajene uloge u intermedijima, u Nalješkovićevim i Držićevim pastorelama glazba ima i dramaturšku ulogu. U pojedinim slučajevima, kako smo vidjeli, glazbeni zvuk zamjenjuje govorni čin, postajući ravnopravnim dramaturškim elementom, što se rijetko pojavljivalo i u talijanskom renesansnom kazalištu (*ibid.*: 117).

4. 5. Komedije

Komedija je, uz tragediju, najstarija dramska vrsta koja je prema Aristotelu "oponašanje ljudi manje vrijedna karaktera, ali ne loših u svakom pogledu, nego je ono što je smiješno dio ružnog" (Senker 2010b: 352). Dubrovačku komediografsku scenu sredine 16. stoljeća obilježile su prozne eruditne komedije Marina Držića: *Pomet*, *Dundo Maroje*, *Pjerin*, *Mande (Tripče de Utolče)*, *Arkulin* i *Skup*. Scenska glazba kojom Držić obogaćuje izvedbu svojih komedija ima drukčiju ulogu od one u pastoralama i mnogo je bliža pučkom registru. Tako primjerice Petrunjela i Popiva vrlo često izgovaraju kratke stihovane oblike svojstvene usmenom pjesništvu, poput lascivnih dosjetki, poslovice, zagonetki, rugalica i sl. Zbog rimovanja i metričke strukture takvi su oblici mogli biti i pjevani, smatra Primorac (2013: 85), premda su mogli biti i recitirani, poput Petrunjeline pjesmice Pometu:

Razumije
tko umije;
džilju moj,
zbogom stoj,
ma mi mati
neće dati;
ja ću spat
ti ćeš zvat;
kako došao,
tako pošao.
Zbogom, Pômo!
(*Dundo Maroje*, II, 1, str. 295)

Takvi su primjeri dovitljivih pjesmica vrlo brojni u *Dundu Maroju* a redovito su vezani uz likove slugu i muško-ženske odnose, unoseći lascivnost, pridonose komici ali i karakterizaciji likova Pometa, Popive, Petrunjele i Tripčeta. Prema Pometovu komentaru također u drugom činu (11. prizor) Pomet pjeva jednu poznatnu talijansku kanconetu:

POPIVA:
Chi t'ha fatto quelle scarpe,
che ti stan si ben,
che ti stan si ben?
POMET (sakriven): (Popijeva!)
POPIVA:
Che ti stan si ben,
Gernietta,
che ti stan si ben?
(*Dundo Maroje*, II, 11. str. 312)

Kako Batušić primjećuje, ta se talijanska kanconeta idealno dramaturgijski uklapa u događanja na sceni. Naravno da ona nije Držićeva, nego je upotrijebljena ne samo kao ilustrativni prilog radnji već i zaseban dramaturški efekt (Batušić 1978: 70).

U komediji *Mande* posebno je dramaturški efektno umetanje pjevanja na turskom, na što jasno upućuju dvije didaskalije na početku četvrtog čina:

Ovid sjede začinjat i začinje turski. (*Mande*, IV, 1, str. 183)

Ovdi Turčin kanta turski. (*Mande*, IV, 1, str. 183)

Navedenim didaskalijama prethodi monolog Turčina, jednog od Mandinih udvarača, u kojem dolazi do izražaja kontrast između njegova ratobornog karaktera i uzdisanja za vilom koju opisuje tipičnim frazama ljubavnog diskursa: da *kad šeta, mni mi se da gorka ljubav š njome tanac vodi; a kad veseli, slatki smih nje rumeni obraz obujmi, valahe, tada se svitli raj otvori...* (*ibid.*). Iskrivljeni udvarački diskurs spušten u niski stil, u kojem miješa turski jezik, ikavštinu, turcizme i uzdahe, te popraćen ljubavnom popijevkom na turskom jeziku zacijelo je proizvodio komički efekt. Dramaturgijski se udealno uklapa u scensko događanje, dok Turčin pjeva pod Mandinim prozorom, s istom se namjerom pojavljuje Pedant, njezin drugi udvarač, što rezultira vrlo komičnom situacijom.

Na sličan način dolazi do svađe između Arkulina i Kotoranina u komediji *Arkulin*. U trećem prizoru u drugom činu Kotoranin uzima lutnju i pjeva da mu *malankonija od srca otide*. Pojavljuje se Arkulin, kojemu Kotoranin svojim pjevanjem smeta jer sjedi ispred njegove kuće i time starom šrtcu ugrožava posjed:

ARKULIN: *Ola!* Čuješ ti, Kotoranine, da si otle najbrže otišao tizijem leutom; neću tizijeh leuta tu!

KOTORANIN: Ki vrag odzgor govori?

ARKULIN: Jesi me čuo?

KOTORANIN: Malo sam pogluh, *non aldo troppo ben*.

ARKULIN: S tizijem leutom otole! Jesi li čuo?

KOTORANIN: S ovizijem sam leutom ovdi, i ovdi ću stat, a ti mi paraš njeka pridrt s tjezijem riječmi od bjestije.

(*Arkulin*, II, 4, str. 397–398)

U Držićevim proznim komedijama glazba nije ukras ni konvencija, ona je u potpunosti "konstitutivni čimbenik u stvaranju zaokružene glumišne slike vlastite dramske književnosti" (Batušić 1978: 70). Analizirani primjeri pokazuju da je ona važno scensko sredstvo koje je u službi komike lika i komike situacije, što je posve u skladu sa žanrom u kojem se pojavljuje.

4. 6. Tragedije

Tragedija je, uz komediju, najstarija dramska vrsta koja govori o patnji i stradanju čovjeka iznimnih osobina koje je vrlo često posljedica njegovih sukoba sa sistemom, tj. njegovog herojskog i slobodoumnog djelovanja koji se često protive zakonima tradicije ili zajednice (Rafolt 2009: 814). U ranom novovjekovlju trojica su grčkih tragičara posebice utjecala na europsku tragediografiju: Eshil, Sofoklo i Euripid. Međutim, njihova djela Dubrovčani rijetko prevode izravno sa starogrčkog izvornika, čini to jedino Dominko Zlatarić koji objavljuje svoj prijevod Sofoklove *Elektre* (1597). Ostale su dubrovačke renesansne tragedije zapravo prijevodi, prerade i adaptacije talijanskih predložaka čiji su autori najpoznatiji talijanski dramatičari 16. stoljeća. Tako je i *Hekuba* (1559) Marina Držića adaptacija talijanske preradbe Euripidove tragedije Lodovica Dolcea (1543). Držićeva je *Hekuba* prva poznata izvedena tragedija u Dubrovniku, i to 1559. Scenska je glazba u toj tragediji posebno važna zato što se njome Držić udaljava od svog dramskog predloška. On naime dodaje između činova intramedijske dionice kojih nema u Dolceovoj tragediji. Prvi intromedij je između prvog i drugog čina, a najavljen je didaskalijom:

U vršenju prvoga činjenja šes satir izidu, trčeci jedan za družijem pod son od sviral,
poslije stavivši na mjesto igre... (*Hekuba*, I, 5, str. 478)

Nakon te didaskalije dolaze satiri i pjevaju svoju dionicu:

PRVI SATIR:

Mi satiri vođahomo
u veselju svud gorome
liepe tance tuj prid njome,
dielit se od nje ne umjahomo.
(...)

DRUGI SATIR:

Ako, pjesni naše, kada
razgovor ste tužnim bile,
sve ujedno slasti mile
i radosti skup'te sada
za ovu tužnu razgovorit;
jeda pjesni slatka rados
bude tugu srcu odniti
ovoj ka je svitla mlados
bila kruna svim na sviti
a veselje nam jedino.
(*Hekuba*, I, 5, 694–697; 702–711, str. 479)

Na kraju drugog čina pojavljuju se Nereide također najavljene didaskalijom:

U vršenje na svrši činjenja drugoga vile dohode u jednomu brocu i govore... (*Hekuba*, II, 3, str. 499)

Nereide, morske vile, dolaze u brodiću:

Nereide mi smo vile,
sinje more ke plovemo
toli u moru ke slovemo,
kih su u pjesneh velje sile...
(*Hekuba*, II, 3, 1289–1292, str. 499)

Nakon trećeg čina slijedi *intramedija vile* u kojem se pojavljuju gorske vile kako bi svojom pjesmom utješile kraljicu Hekubu:

O, Ekuba, gorske vile,
slatkim pjesni utješiti
žele tvoje grozne cvile;
eto k tebi ktismo priti
tebe tužnu razgovorit...
(*Hekuba*, III, 1645–1649, str. 511)

Držić je intramedijske dionice nesumnjivo uklopio funkcionalno i u dramaturškom smislu kao predah među činovima krvave tragedije. Pojava satira i potom vila pripada mitološkom svijetu, koji je posebno blizak i drag dubrovačkoj publici kojoj je omiljeni žanr bio pastoralni. Njihova je uloga u *Hekubi* približiti tragičnu radnju gledateljima, te je "svojevrsan dramaturško-redateljski dodatak", kojim je autor ostvario "izvornu inovaciju kakve nije bilo u suvremenom teatru" (Čale 1987: 138). Nadalje, upravo su glazbeni intramediji mogli intenzivirati suosjećanje publike prema Poliksenu koju satiri opisuju kao slavnu vilu te ju žele utješiti svojim plesom i pjesmom na kraju prvoga čina kad je već najavljeno njezino žrtvovanje. Potom prema Hekubinoj patnji nakon drugog čina kad se pojavljuju morske nimfe Nerejide koje ponovno podsjećaju da se nitko ne treba uzdati u ono zemaljsko i prolazno. Poslije trećeg čina pojavljuju se gorske vile želeći tužnim pjesmama sudjelovati u oplakivanju Poliksene. Posljednji se put vila pojavljuje poslije četvrtog čina kako bi plakala nad mrtvim Polidorom. Na taj način Držić međuigramama posreduje između gledatelja i tragičkog zbivanja, dajući im funkciju dodatnog kora (*ibid.*). U izvedbama tragedija bitnu je ulogu igrao kor i to još od starogrčkog razdoblja, te su iskazi kora obično u osmercu koji je pogodan za pjevanje (Demović 1981: 153). Uloga intramedija i kora u *Hekubi* u skladu je s Aristotelovim definiranjem glazbene katarze povezane s kazališnim izvedbama i razrješavanjem emotivnih stanja u čovjeku, o čemu su, kako smo vidjeli, promišljali Monaldi i Gučetić. Na koncu, glazbena je katarza povezana s oblikovanjem vrlina, ali ona donosi i užitak.

Iako nemamo konkretnih glazbenih zapisa u Držićevim djelima, prisutnost glazbenih brojeva očita je iz didaskalija i stihova koji se na njih nadovezuju. Prema Batušiću, glazba je kod Držića bitan čimbenik u stvaranju zaokružene slike u njegovim djelima. Svi vokalni brojevi idealno se stapaju s potrebama scenskog zbivanja te za glazbu u njegovim dramskim djelima možemo ustvrditi da je ona bitan nositelj dramaturških načela te nikad ne postaje svrhom sama sebi (Batušić 1978: 70).

5. Glazbeni elementi u djelima Marka Marulića, Petra Zoranića i Petra Hektorovića

U prethodnom je poglavlju posebna pozornost posvećena scenskim djelima koja su računala ne samo na izvedbu nego i na glazbenu, ponajprije sviranu i pjevanu, komponentu. Analizirana djela uglavnom su bila vrlo popularna u renesansnom Dubrovniku. U ovom će se pak poglavlju analizirati uloga glazbenih elemenata u djelima koja nisu namijenjena scenskoj izvedbi. Riječ je o kanonskim renesansnim djelima autora iz splitskoga (*Judita* Marka Marulića), zadarskoga (*Planine* Petra Zoranića) i hvarškoga kulturnoga kruga (*Ribanje i ribarsko prigovaranje* Petra Hektorovića). Funkcija glazbenih elemenata u tim djelima mogla bi se sažeti Monaldijevom prosudbom da je pjesničko stvaralaštvo trajnije i utjecajnije ako ga se spoji s glazbenim umijećem. Tome se može pridodati i Gučetićevo mišljenje da je glazba jedno od najvažnijih umjetničkih područja i aktivnosti u ljudskom životu. Stoga je razumljivo da su glazbene elemente utkali brojni renesansni stvaratelji.

5. 1. Glazbeni elementi u *Juditi* Marka Marulića

Književnoj povijesti nije poznato da se Marko Marulić (1450–1524), ”otac hrvatske književnosti”, bavio glazbom, no muzikolozi napominju da je mnoge glazbene elemente utkao u svoja djela (Bošković 2003; Primorac 2013). Za ovaj su rad najzanimljiviji glazbeni motivi koji se pojavljuju u *Juditi*, prvom autorskom epu na hrvatskom jeziku i najranijem europskom biblijsko-vergilijanskom epu ispjevanom na narodnome, a ne na latinskome jeziku. U kontekstu biblijske priče Marulić opisuje i različite glazbene prigode, posežući pritom ponajprije za domaćom pučkom glazbenom praksom. Stoga muzikolozi prosuđuju da je Marulićev glazbeni instrumentarij više splitski i renesansni nego biblijski i antički (Bošković 2003: 15–23; Primorac 2013: 63). Kako će se vidjeti iz analize koja slijedi, zapravo bi se moglo ustvrditi obrnuto. Inventar glazbala koje Marulić navodi vrlo je zanimljiv te svoje mjesto u njemu nalaze različita glazbala: citare (cindre, kitare), leuti (lutnje), gusle (tj. neko gudaće glazbalo), udaraljke, bubnjevi/talambasi, dipli (svirale), trublje, cimbali. Prikazujući moćnu Holofernovu vojsku, Marulić prvo donosi opis 12 000 konjanika među kojima su neki štitove objesili te veselo udaraju u talambas, pjevaju i piju:

Šćitke obeseli, kopja uzvartahu;
Svi bihu veseli, talambas tučahu;
Niki privartahu garlom začinjući,
Niki popijahu kundir naginjući.
(*Judita*, I, 181–184)²⁶

Potom u završnom dijelu opisa te nepobjedive vojske Marulić vojnu svirku obogaćuje glazbenim elementima iz biblijske tradicije: udaraljka, trublja i pjevanjem uz pratnju citare:

Prid kolom bijući bubnjahu nakari²⁷,
Trumbite trubljući svirahu pifari,
A niki u citari zvoneći pojaše,
Kralji ter cesari hrabrost počitaše.
(*Judita*, I, 273–276)

Taj je opis popraćen marginalijom u kojoj se donosi usporedba (*prilika*) s Jošuuom i osvajanjem Jerihona, čije su gradske zidine porušene trubljenjem. Marulić je pomoću glazbenih elemenata stvorio snažnu sliku moćne vojske pred kojom je uzalud opirati se. Time je postignut dojmljiv emocionalni učinak na čitatelja kada stigne do opisa pobjede nad oholim bezbožnicima i bezglavim bježanjem tē moćne vojske u šestom pjevanju (VI, 42–132), što je najavljeno trubljenjem na uzbunu: "Trumbitaš praskat ja protiva vojsci zgor" (VI, 44).

Glazbene je elemente Marulić inkorporirao i u drugo pjevanje u kojem opisuje strah svih gradova pred moćnom Holofernovom vojskom te se bez borbe pokoravaju:

Svak skuta poduja čtujući človika,
Tolik strah obuja mista svakolika.
Gospoda velika od gradov pram njemu
Gredihi, razlika vesel'ja čine mu;
Svitilnike žge mu, krune donošahu,
Pojahu jošće mu ter tance vojahu;
Tuj ti mu zvonjahu gusle s leutaši,
Dipli privartahu, s njimi nakaraši.
(*Judita*, II, 89–96)

Iz navedenih je stihova očito da je uloga glazbenih elemenata iskorištena u svrhu dočaravanja položaja pokorenih koji se klanjaju osvajaču priređujući mu različita veselja pjevanjem, plesanjem i sviranjem. Za razliku od gore navedenih instrumenata, koji prizivaju biblijski kontekst, ovdje je svirka gusala, leuta, svirala i udaraljki bliža Marulićevu renesansnom Splitu.

²⁶ Citati iz *Judite* donose se prema izdanju Marulić 2001.

²⁷ Nakare su udaraljke sastavljene od dvije metalne ploče.

Najviše je pak glazbenih elemenata u završnom, šestom pjevanju i to u funkciji opisa trijumfa nad moćnim neprijateljem:

Trublje su trubili, bubnji su bubnjali,
Svirale svirili, cindre privartali,
Hvalu Bogu dali u pisnih pojući,
Tance su igrali, svitila žegući.
(*Judita*, VI, 137–140)

Biblijski glazbeni motivi kojima se opisuje slavlje Betuljana, koji trubljenjem, bubnjanjem, sviranjem svirala, udaranjem u citare i pjevanjem zahvala Bogu manifestiraju svoje oslobađanje od straha, nastavljeno je i u Juditinoj pjesmi:

Otvorite usan, počnite hvaliti
Boga i slaviti u cimbale zvone,
Kitare udariti, psalam peti tone:
(*Judita*, VI, 286–288)

Ta je Juditina pjesma popraćena marginalijom: *Kantika ali pisan Juditina*. Slavlje je simbolično završeno u jeruzalemskom hramu:

Mirisi vonjahu, zvonjahu psaltiri,
Popovi pojahu, odpivahu miri:
(*Judita*, VI, 345–346)

Zvučni efekt jeke – zidova koji odzvanjaju pjesmom – Marulić je učinkovito upotrijebio u opisu kulminacije veselja i radosti koja je obuzela cijeli puk.

5. 2. Glazbeni elementi u *Planinama Petra Zoranića*

Petar Zoranić (1508 – prije 1569) napisao je prvi hrvatski roman *Planine* (1536) s jasnim umjetničkim pretenzijama, koji također nosi i značajke koje su povezane s tonskom umjetnošću. One se ogledaju u Zoranićevom asociranju na narodni melos te u smislu za oblikovanje zaokruženih pjesničkih cjelina koje kao da traže glazbenu dopunu. Lovro Županović u svom etnomuzikološkom izlaganju o Zoranićevim *Planinama* govori o miljokazima u djelu koji se mogu podijeliti na osobni pjesnikov prilog temi glazbe i na njegov odnos prema narodnom glazbenom stvaralaštvu (Županović 2001: 81). Nadalje, Županović smatra da je Zoranić naglasio i apsolutnu muzikalnost stihova te da je ukazao na njihovu tematsku i umjetničku srodnost s tekstovima *frottola*, *villota*, *villanella* i *madrigala* onog vremena, što prepoznaje u pastirskim kazivanjima ljubavnih dogodovština i njihovom pjevanju "na promin" (*ibid.*: 82). Primjerice:

Kap. VI: - ... tako rebegu narediv kleče
- ... prija gitaru narediv...

- Tad malo pogudiv i glas zukom srediv reče:
- I tako peti ja:
 - Da znate vrh česa i ča peti hoću...
 - I pogudiv i glas zukom srediv kliknu:
 - I pogudiv i glas zukom srediv kliknu:
- ... reče i gusle jedne pojamši pogudiv poče: (*Planine*, str 17)
- Kap. VIII: - A on, kako da slavićem nanukan tako pojuć kleče
 - Tad oni kupno u gusle pogudiv i zuk s glasom srediv, Sladmil tako najpri kliknu:
 - Oni spraviv se najpri oba kupno u gusle gudući za posluh mej družinom staviti, i ne vele gudiv Bornik tako poče:
 - Tad oba dva citare zukom narediv i ne vele pomisliv, Rajko oči k nebu tiho podvignuv tako kleče: (str. 37)
- Kap. XVI: - I tako svaki svoje gusle narediv tihim i neuzvišenim glasom najpri tako peti Slavgor poče: (str. 71)
- Kap. XVII: - ... i pake gusle svoje tužbenim mukom srediv... (str. 76)
- Kap. XVIII: - Uto Rosjak gusle zukom narediv... (str. 81)

Prema navedenim stihovima može se zaključiti da ih je i sam Zoranić shvaćao kao gore navedene oblike te da je i u tome slijedio Jacopa Sannazara (1458–1530), koji je to činio još raznolikije i višestrukije i to ne samo s obzirom na upotrebu glagola pjevati nego i na korištenje instrumenata za pratnju. Ti instrumenti su kod Zoranića pretežno žičani: gusle i rebek pripadaju obitelji gudača, a citara trzajućim glazbalima. No, ima i duhačkih, i to tipično pastirskih glazbala – roške i surle. Od tih glazbala za nas su najvažnije gusle koje su naš narodni instrument i koji je u *Planinama* našao ne samo svoju višekratnu primjenu i svrhu već je i svojim specifičnim zvukom sigurno utjecao na atmosferu stihova i to poglavito onih o rasutoj baščini (Županović 2001: 83).

Glazbeni elementi u *Planinama* prisutni su u vanjskoj formi (ritamska i muzikalna faktura stihova) te u jasnim pjesnikovim uputama za simulaciju njihova reproduciranja vokalnog, vokalno-instrumentalnog pa čak i samo instrumentalnog karaktera. Vjekoslav Štefanić, u predgovoru za izdanje iz 1942, sve je oveće pjesničke cjeline u *Planinama* okarakterizirao uglavnom kao "prenatrpane i trome" (1942: 15). Iz njih je, prema Županoviću, trebao izlučiti monumentalni *Tužbeni poj Slavgora od rasute baščine* koji je ispunjen dramatikom koja traži svoju dopunu u tonskoj umjetnosti. Prikladna za oveću glazbenu formu (oratorij, kantata), ta je cjelina do najnovijeg vremena – kao i prije apostrofirane minijature – stalno izmicala pozornosti naših skladatelja (Županović 2001: 83). Na još jedan, neusporedivo uočljiviji i za nas važniji način, Zoranić je pokazao svoj afinitet prema tonskoj umjetnosti. Naime, radi se o pjesnikovu dvokratnom posezanju za melodijom ("zukom") narodne provenijencije.

Ono, nažalost nije učinjeno onako kako je to 19 godina kasnije uradio P. Hektorović u svom *Ribanju i ribarskom prigovaranju*, nego je svedeno na asocijativno upućivanje suvremenika "u zuk" stanovite narodne pjesme. Kako je "zuk" tih pjesama za današnjicu nepovratno propao dok je literarni predložak u jednom sretnom slučaju identificiran, a u drugom možda naslućen, logično je što se pozornost proučavatelja morala kretati u literarnom smjeru. Mi možemo samo pretpostaviti njihov karakter, sasvim lepršav i lagan za pastoralno-skercoznu i neobično suptilnu poetsku sliku o ovčicama koje pasu rosnu travicu, a ponešto suzdržan i elegičan za poetsko dopunjavanje Sladoja i Dragoljuba u XIV. poglavlju. U prvom je slučaju melodija bila čak i dvoglasna, što nedvojbeno ukazuje na bogatstvo i raznolikost narodnog melosa u zadarskom kraju (*ibid.*: 84). Naime, bitno je istaknuti kako je Zoranić svoje stihove pisao na neke tadašnje melodije iz naroda. Što se tiče metričke usklađenosti njegovih stihova s narodnim predlošcima, neki se poklapaju u potpunosti, a neki ne. To Štefanić potkrepljuje sljedećim primjerima:

(Zoranić) Pa-si-te-dro-bne tra-vi-ce
(narod) A ti de-voj-ko šeg-lji-va

(narod) Dra-zi mi go-ru proj-do-še
(Zoranić) Biž-te že-lje lju-ve-ne (1942: 114)

Jakša Primorac zastupa tezu da su pjesme koje pjevaju likovi u *Planinama* bile pisane kako bi se pjevale. On kao primjer spominje VI. poglavlje u kojem se pastiri (Bornik, Vlade, Sladmil, Zvonko, Plinko, Jasnik i Sipko) odmaraju tijekom prvog dana u planinama i pjevaju ljubavne pjesme koje su sastavljene od dvostruko rimovanih dvanaesteraca. Njima se pridružio i sam Zoranić pod pseudonimom Zoran te je izveo i on pjesmu iste strukture i sadržaja (Primorac 2013: 91). Primorac ne nudi konkretne argumente te tvrdi da ipak nije posve jasno jesu li pastiri ove pjesme izvodili recitirajući ili pjevajući (*ibid.*: 92). S druge strane, Tomislav Bogdan naziva Primorčeve teze tj. njegovu knjigu potpuno promašenom i neutemeljenom na argumentima. On se u svojoj kritici ne referira konkretno na pjesme u *Planinama* već na stariju ljubavnu liriku za koju Primorac tvrdi da se pjevala: „Tematiziranje pjevane izvedbe u pjesmi ne mora značiti da se sama pjesma izvodila, a činjenica da se lirski subjekt ponekad predstavlja kao sudionik rituala koji pripadaju popularnoj kulturi ne znači da joj tada pripada i pjesma u kojoj se donosi njegov iskaz“ (Bogdan 2013: 268).

Velika je šteta što Zoranić nije poput Hektorovića zapisao bar prvi melodijski stih izabranih narodnih predložaka: time bi ih spasio od propasti, a nama ostavio pouzdan dokaz svoje glazbene obrazovanosti (Županović 2001: 86). Također, iako nemamo dokaza, očito je da je Zoranić morao posjedovati određen stupanj glazbene naobrazbe. Ako se školovao u Zadru, mogao ga je steći u postojećoj gradskoj humanističkoj ustanovi i u glazbenoj svakodnevnicu tog grada koja se, po svemu sudeći, nije razlikovala od one u ostalim gradovima uzduž Jadranske obale i po Europi. Ako se pjesnik školovao u inozemstvu, onda je još jasniji i očitiji izvor njegova glazbenog obrazovanja (*ibid.*).

5. 3. Glazbeni elementi u *Ribanju i ribarskom prigovaranju Petra Hektorovića*

Ribanje i ribarsko prigovaranje Petra Hektorovića (1487–1572) nije zanimljivo samo književnim povjesničarima, uz njega su vezana brojna druga proučavanja iz različitih aspekata, poput folklornih, melografskih i glazbenih. Taj je putopisni spjev posebice važan za istraživače glazbene kulture zato što sadrži prve notne zapise hrvatske pučke svjetovne glazbe. Ti su notni zapisi jedini u Dalmaciji sve do 19. stoljeća, a riječ je o dvjema pjesmama iz Staroga Grada na otoku Hvaru iz sredine 16. stoljeća (usp. Primorac 2013: 183). Etnomuzikolozi međutim nisu složni oko toga je li Hektorović autor ili samo zapisivač notnih zapisa za bugaršticu *Kada mi se Radosave vojvoda odiljaše* i za pjesmu *I kliče devojka*. Oko toga se vodila polemika između Jerka Bezića i Lovre Županovića. Jerko Bezić smatra da je Hektorović u skladu s vlastitim mogućnostima zapisao pučku vokalnu glazbu, te je pronašao neke sličnostima između silabičnosti i recitativnosti Hektorovićeve zapisa bugarštica o vojvodi Radosavu i deseteračkih pjesama dinarske regije, kao i između melodije zapisa *I kliče devojka* i melodijskih linija u nekim dalmatinskim pjesmama (Bezić 1969: 81–88). Beziću se mišljenju priklanjaju i neki mlađi muzikolozi, primjerice Primorac, koji također drži da je hvarski pjesnik ”u okviru svojih znanja i glazbene kulture pokušao zapisati pjevanje dvojice ribara” (Primorac 2013: 184). Županović pak smatra da je Hektorović autor osam napjeva: dva u *Ribanju i ribarskom prigovaranju*, dva u *Muci iz Tkonskog zbornika* koja mu se pripisuje, te četiri u *Prikazanju života sv. Lovrinca* koje mu se također pripisuje. On drži da su Hektorovićeve notni zapisi za melodije iz *Ribanja i ribarskog prigovaranja* te da su oni nepobitan relevantni dokaz o pjesnikovoj glazbenoj

naobrazbi koja je bila dovoljna za stvaranje ugodajno ne previše raznolikih, a strukturno možda i suviše sličnih napjeva koji su proizašli iz najviše dvije do tri melodijske jezgre, ali također zanimljive i profinjene melodije *I kliče devojka* koja je jedinstveni slučaj u našoj ranijoj glazbenoj literaturi (Županović 2001: 292).²⁸ Svi su se napjevi sačuvali u verziji za jedan glas i bez izvorne pratnje. Županović zamijera proučavateljima koji ih smatraju našim narodnim melodijama, jer nisu ni pokušali analizirati melodijsku, tonalnu i formalnu strukturu, s obzirom na kontekst u kojem su nastali (*ibid.*: 282). Stoga ustvrđuje, promatrajući strukturu njihovih melodijskih linija, osobito one na tekst *I kliče devojka*, da se lako dolazi do zaključka da se tako nikada nije pjevalo ni u jednoj našoj folklornoj regiji. Tipičan anonimni stvaraoc iz naroda na našim prostorima stvara melodije malog intervalskog raspona, kratkog arhitektonskog luka, skromne izražajnosti i formalne minijaturnosti te završavajući napjev s premalo uvjerljivom kadencom. Suprotno tome, napjevi iz *Ribanja* bogatijeg su intervalskog raspona, melodijski su im lukovi dužeg daha i intenzivnije izražajnosti, ugodaj im je drevan, a završetci su u skladu s europskom glazbenom tradicijom toga doba. Ritamska im je struktura raznolika i uglavnom se ne ponavljaju pojedini obrasci (*ibid.*: 283). Odnos melodije prema tekstovima napjeva dokazuje nevjerojatan sklad tih dviju stvaralačkih elemenata. Melodija na idealan način slijedi smisao teksta te ga nadopunjuje na najbolji mogući način. Sve to ukazuje na to da je te melodije stvorio glazbenik s temeljitim glazbenim obrazovanjem koji je dobro upućen u složenost skladateljske tehnike (*ibid.*: 284). Županović zaključuje kako je Hektorović bio ne samo glazbenik-stvaralac već i nedvojbeno naš prvi glazbenik-melograf. Prema njemu, on se još više od suvremenika Marina Držića uklopio u tadašnji malobrojan krug hrvatskih glazbenih stvaralaca 16. stoljeća (*ibid.*: 292).

Hektorović je u svoje djelo također inkorporirao pjevačka nadmetanja između ribara Paskoja i Nikole:

PASKOJ

Hoć' mi otpivati, za mnom ne ostaje,
Ča te uprašati budu pripivaje?
Ako budeš htio, sve ću ti prostiti
Ča me si činio vrati se voziti.
(*Ribanje*, 877–880)

²⁸ Primorac posebice drži važnim Hektorovićev podatak da je *I kliče devojka* bila pjevana višeglasno ("jedan niže daržeć, drugi više pojuć"), stoga je to "prvi pisani podatak o pučkom svjetovnom višeglasju u Hrvatskoj" (Primorac 2013: 188).

Pjesnička forma natjecaja hvarskih ribara slična je formi Zoranićevih pastira u zadarskom zaleđu, te je u oba slučaja vjerojatno riječ o vještoj prilagodbi pastoralnoga modela "domaćoj situaciji", ali nije riječ o tradiciji *pripivanja* kakva je bila poznata u pučkom pjevanju, kako pogrešno navode pojedini proučavatelji usmene književnosti i etnomuzikolozi (primjerice Primorac 2013: 185–186). Uloga povezivanja simulacije pjevanja i elemenata iz visoke, učene kulture s pučkom kulturom vezana je i uz uvjerljivije oblikovanje likova običnih ribara i stvaranje svojevrzne ribarske idile, kao i uz zabavu i razonodu u društvu, kako navodi i sam Hektorović u poslanici prijatelju Mikši Pelegrinoviću.

6. Zaključak

Uloga glazbe u hrvatskoj renesansnoj književnoj kulturi bila je značajna iako nam uglavnom nisu dostupni konkretni faktografski zapisi samih melodija. Međutim, njenu brojnu uporabu u djelima hrvatskih pisaca potvrđuju mnoge didaskalije i upute pomoću kojih se autori referiraju na nju. Također, postoje i zapisana svjedočanstva o izvedbama glazbeno-scenskih djela iz kojih je vidljiva uloga glazbe, poput zapisa Nikole Vitova Gučetića koji je kao dijete sudjelovao u Držićevim predstavama. Važan čimbenik za produkciju i zadržavanje u kolektivnom sjećanju tih djela bile su dubrovačke družine koje su ih izvodile uz pomoć svirača kneževe kapele. Neka od izvođenih djela bila su Držićeva, a on je bio uistinu vrstan glazbenik, ujedno i glavni orguljaš katedrale koji je vrlo vjerojatno sam skladao glazbene brojeve za svoja djela. Također, mnogi naši renesansni mislioci bilježili su svoja promišljanja o glazbi, glazbeno-obrazovne ustanove su podučavale glazbi te su lokalne organizacije poput gore spomenute kneževe kapele doprinosile glazbenoj produkciji svoga vremena. Žanrovi poput maskerata, moreški i pastorala nezamislivi su bez glazbe koja je bila utkana u samo njihovo tkivo te je ravnopravno parirala ostalim sastavnicama djela. Neki naši autori, poput Petra Zoranića, zamišljali su melodije narodnih napjeva dok su pisali vlastite stihove, kako bi ih lakše približili čitateljima svojeg vremena. Iako je većinom bez notnih zapisa, hrvatska renesansna glazbeno-scenska ostavština je sadržajna i bitna. Šteta je što više autora nije poput Petra Hektorovića napravilo notni zapis korištenih melodija u svojim djelima. No, i bez takvih izravnih dokaza, na temelju didaskalija, stihova, arhivskih i drugih zapisa, možemo zaključiti da je glazba u hrvatskoj renesansnoj književnoj kulturi igrala vrlo bitnu ulogu, a to se očituje i u teorijskim promišljanjima o glazbenoj problematici u intelektualnim krugovima renesansnog Dubrovnika.

7. Sažetak i ključne riječi

U razdoblju hrvatske renesanse mnogi su intelektualci pisali teorijske traktate o glazbi po uzoru na Platona i Aristotela. Najznačajniji među njima bili su Miho Monaldi i njegovo djelo *Irena, iliti o ljepoti* (1599) te Nikola Vitov Gučetić sa svojim djelima *Upravljanje obitelji* (1589), *Dijalog o ljubavi* (1581) te *O ustroju država* (1591). Glazbena poduka u vrijeme renesanse bila je zasnovana na srednjovjekovnoj podjeli znanstvenih disciplina na *septem artes liberales*, tj. *sedam slobodnih vještina*: gramatiku, logiku, retoriku, aritmetiku, astronomiju, glazbu i geometriju. Svjetovno školstvo formalno se organiziralo u školskim ustanovama ili neformalno u 16. st. i kasnije u učenim akademijama, a najpoznatije su bile u Zadru i Dubrovniku. Također, glazbeno-obrazovne ustanove nalazile su se i u ostalim hrvatskim gradovima poput Lepoglave, Cresa, Raba, Splita, Šibenika, Korčule, Hvara i Trogira. Ipak, grad s najrazvijenijom glazbenom kulturom bio je Dubrovnik. Nosioi glazbe u Dubrovniku bili su crkveni glazbenici, glazbenici kneževe kapele, omladinske glazbene družine, glazbeni amateri te folklorni pjevači i svirači. Najznačajniji nosioc svjetovnog glazbenog života u Dubrovniku bila je kneževa kapela koja je bila sastavljena od svirača raznovrsnih instrumenata. Ona je bila oformljena po uzoru na slične kapele u zapadnoeuropskim državama koje su izdržavali vladari na svojim dvorovima. Također, u Dubrovniku su djelovala umjetnička društva koja su bila sastavljena od glumački sposobne i nadarene djece te od glazbeno obrazovanih mladića. Te su se skupine u Dubrovniku nazivale "družine". U drušinama se uvježbavaju igrokazi koji se izvode u pokladno vrijeme te sva djela koja su družine uvježbavale redovito su bila iz pera dubrovačkih pisaca. Važno je istaknuti da su sva ta djela uključivala djelomičnu ili potpunu glazbenu pratnju koju su također "odrađivale" same družine, no vjerojatno uz pomoć glazbenika kneževe kapele. Scensko-glazbene vrste koje su te družine izvodile u 16. stoljeću bila su većinski djela dubrovačkih autora koja se žanrovski mogu podijeliti na maskerate, moreške, crkvena prikazanja, pastirske igre, komedije i tragedije. Neki od autora koji su se bavili navedenim žanrovima su: Marin Držić, Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Mikša Pelegrinović, Antun Sasin. U njihovim se djelima pjevalo, sviralo i plesalo, a najvažniji i u većini slučajeva jedini izvor za tu tvrdnju su nam didaskalije te stihovi u kojima sami likovi aludiraju na glazbeni broj koji slijedi. Naime, konkretni notni zapisi za većinu djela nisu sačuvani. Neki su autori, poput Marina Držića, vjerojatno sami skladali glazbu za svoje predstave. Kod Držića je glazba zasebno autorsko djelo i vrlo

važan dio predstave koji se savršeno dramaturški uklapa u scenska događanja. Također, i za ostale autore iz didaskalija u njihovim djelima možemo zaključiti da je glazba igrala ozbiljnu i bitnu ulogu u hrvatskoj renesansi te je prava šteta što nemamao konkretnih notnih zapisa za naša scensko-glazbena djela.

Ključne riječi: glazba, renesansa, Dubrovnik, Marin Držić, Marko Marulić, Petar Zoranić, Petar Hektorović, Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Mikša Pelegrinović, Miho Monaldi, Nikola Vitov Gučetić, maskerate, moreške, crkvena prikazanja, pastirske igre, komedije, tragedije

Summary and key words

During the Croatian Renaissance, many intellectuals wrote theoretical tracts on music modeled on Plato and Aristotle. The most important among them were Miho Monaldi and his work *Irena, or Beauty* (1599) and Nikola Vitov Gučetić with his works *Family Management* (1589), *Dialogue on Love* (1581) and *On the Structure of the State* (1591). Music instruction in the Renaissance was based on the medieval scientific discipline of *septem artes liberales*, that is, the *seven free skills*: grammar, logic, rhetoric, arithmetic, astronomy, music and geometry. Secular education was formally organized in educational institutions or informally in the 16th century and later in academies, the most famous being bile in Zadar and Dubrovnik. Also, music and educational institutions are located in other Croatian cities such as Lepoglava, Cres, Rab, Split, Sibenik, Korcula, Hvar and Trogir. Nevertheless, the city with the most developed musical culture was Dubrovnik. The bearers of music in Dubrovnik were black musicians, musicians of the duke's chapel, youth music groups, music amateurs and folk singers and musicians. The most important bearer of secular music life in Dubrovnik was the Rector's Chapel, which was composed of players of various instruments. It was modeled on similar chapels in Western European states supported by rulers at their courts. Also, there were youth societies operating in Dubrovnik, which consisted of acting and talented children and music-educated young men. In Dubrovnik they were called "groups". Families rehearsed plays performed at the time of the fall, and all the rehearsals they rehearsed regularly were from the writers of the Dubrovnik writers. It is important to note that all these works included a partial or complete musical

accompaniment, which was also "performed" by the groups themselves, but probably with the help of the musicians of the Prince's Chapel. The stage-musical types performed by these groups in the 16th century were mostly works by Dubrovnik authors who could be genreally divided into carnival songs, moresca/moreška, mystery plays, pastoral plays, comedies and tragedies. Some of the authors who have dealt with these genres are: Marin Držić, Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Mikša Pelegrinović, Antun Sasin. In their works, people sang, played and danced, and the most important and in most cases the only source for this claim are the didactics and verses in which the characters themselves allude to the musical number that follows. Namely, specific musical notes for larger works have not been preserved. Some authors, such as Marin Držić, probably composed the music for their plays themselves. For Držić, music is a separate work of authorship and a very important part of the play that fits perfectly into the stage events. Also, for other authors from didactic works in their works, we can conclude that music played a serious and important role in the Croatian Renaissance and it is a real pity that it did not have specific musical notes for our stage and music works.

Key words: music, renaissance, Dubrovnik, Marin Držić, Marko Marulić, Petar Zoranić, Petar Hektorović, Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Mikša Pelegrinović, Miho Monaldi, Nikola Vitov Gučetić, carnival songs, moresca/moreška, mystery plays, pastoral plays, comedies, tragedies

8. Literatura

Primarna

1. Aristotel. 2008. *O čujninama (De audibilibus)*, preveo K. Čvrljak. *Arti musices*, 39 (2), 196-213.
2. *Djela Marina Držića*. 1930. Prir. M. Rešetar, Stari pisci hrvatski, knj. VII. Zagreb: JAZU.
3. *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića*. 1888. Prir. P. Budmani, Stari pisci hrvatski, knj. XVI. Zagreb: JAZU.
4. Gučetić, Nikola Vitov. 1998. *Upravljanje obitelji*. Prev. Maja Zaninović, prir. Marinko Šišak. Zagreb: Hrvatski studiji.
5. Gučetić, Nikola Vitov. 2000. *O ustroju država*. Prev. Snježana Husić i Natka Badurina, prir. Marinko Šišak. Zagreb: Golden marketing, Narodne novine.
6. Gučetić, Nikola Vitov. 2008. *Dijalog o ljepoti; Dijalog o ljubavi*. Prev. Natka Badurina, prir. Lj. Schiffler. Zagreb: Matica hrvatska.
7. Jireček, Constantin. 1897. Der ragusanische Dichter Šiško Menčetić (geb. 1457, +1527). *Archiv für Slavische Philologie*, 19, 22–89. [Cit. prema: Primorac 2013]
8. Lucić, Hanibal; Hektorović, Petar. 1968. *Skladanja izvarsnih pisan razlicih // Ribanje i ribarsko prigovaranje i razlike stvari ine*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. VII. Zagreb: Zora – Matica hrvatska.
9. Marko Marulić. 2001. *Duhom do zvijezda*. Prir. Bratislav Lučin. Zagreb: Mozaik knjiga.
10. Monaldi, Miho. 1599. *Irene, overo della Bellezza: con altri due Dialoghi, uno dell' Havere, e l'altro della Metafisica e le Rime del Signor Michele Monaldi*. Venecija: Presso Francesco Bariletto.
11. *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića*. 1873. Prir. V. Jagić i Gj. Daničić, Stari pisci hrvatski, knj. V. Zagreb: JAZU.
12. *Pjesme Šiška Menčetića i Džore Držića i ostale pjesme Ranjinina zbornika*. 1937. Drugo, sasvim preudešeno izdanje, prir. Milan Rešetar, Stari pisci hrvatski, knj. II. Zagreb: JAZU.
13. Platon. 1997. *Država*, prir. M. Kuzmić. Zagreb: Naklada Jurčić.
14. *Pjesni razlike Dinka Ranjine*. 1891. Prir. M. Valjavac, Stari pisci hrvatski, knj. XVIII. Zagreb: JAZU.

15. *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, 1871. Dio I, prir. V. Jagić i I. A. Kaznačić, Stari pisci hrvatski, knj. IV. Zagreb: JAZU.
16. *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, 1872. Dio II, prir. V. Jagić, I. A. Kaznačić i Gj. Daničić, Stari pisci hrvatski, knj. IV. Zagreb: JAZU.
17. Zoranić, Petar. 1942. *Planine*. Prir. Vj. Štefanić. Zagreb: Hrvatski izdavačko bibliografski zavod.

Sekundarna

1. Batušić, Nikola. 1978. *Povijest hrvatskog kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Bezić, Jerko. 1969. Kakve je napjeve Hektorović priložio svom *Ribanju i ribarskom prigovaranju?*. *Arti musices*, 1, 75–90.
3. Bogdan, Tomislav. 2005. Nalješkovićeve maskerate. *Pučka krv, plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Ur. D. Dukić. Zagreb: Disput, 139–151.
4. Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.
5. Bogdan, Tomislav. 2016. Ukoričeni promašaj: Jakša Primorac, *Poj ljuveni. Pučko pjevanje u renesansnoj Dalmaciji*. Biblioteka znanstvenih djela, knjiga 175, Književni krug, Split, 2013, 288 str. Osvrti i prikazi. *Zadarska smotra*, LXV, br. 1–2, 266–271.
6. Bošković, Ivan. 2003. *Litteraria, musicalia et theatraia*. Drugi svezak (glazbene teme). Split: Matica hrvatska.
7. Cavallini, Ivano. 2004. Uloga glazbe u dubrovačkom pastoralnom teatru u 16. stoljeću. *Arti musices*, 35 (2), 109–137.
8. Čale, Frano, O životu i djelu Marina Držića. Marin Držić, *Djela*, prir. Frano Čale, Zagreb 1987, str. 11–168.
9. Čvrljak, Krešimir. 2008. Aristotelov glazbeno-teorijski spis *Περὶ ἀκουστικῶν / De Audibilibus* (U latinskom prijevodu Frane Petrića), (II. dio). *Arti musices*, 39 (2), 179–218
10. Demović, Miho. 1979. Marin Držić Vidra kao glazbenik. *Marulić*, 2 (72), 104–117.
11. Demović, Miho. 1981. *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*. Zagreb: JAZU
12. Demović, Miho. 1988. Glazba u renesansnom Dubrovniku. *Dani Hvarškoga kazališta*, 14 (1), 117–145.

13. Foretić, Miljenko. 1969. Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika. *Zbornik radova o Marinu Držiću*. Ur. Jakša Ravlić, Zagreb: Matica hrvatska.
14. Jurić, Monika. 2011. Teorija ethosa i pojam paideie u Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi. *Arti musices*, 42 (1), 37–54.
15. Jurić Janjik, Monika. 2018. *Glazba u djelima dubrovačkih renesansnih autora*. Disertacija. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Fakultet hrvatskih studija.
16. Jurić, Monika. 2012. Paideia i neoplatonističke ideje o glazbenom odogju i kulturi u renesansnom Dubrovniku u djelima Nikole Vitova Gučetića (1549–1610). *Arti musices*, 43 (2), 175–188.
17. Lukec, Jasmina. 2010. "Jeđupka". *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 2: Gl – Ma, glavni ur. V. Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 207.
18. Marošević, Grozdana. 2002. Korčulanska moreška, *ruggiero* i *spagnoletta*. *Narodna umjetnost*, 39 (2), 111–139.
19. Pavličić, Pavao. 2009. Pastoralna ili pastirska igra. *Leksikon Marina Držića*. Ur. S. P. Novak et al. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 575–576.
20. Pavličić, Pavao. 2011. Maskerata. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 3: Ma – R, glavni ur. V. Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 23–24.
21. Pavlović, Dragoljub. 1952. Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku. *Zbornik Filozofskog fakulteta*, knj. II. Beograd, 243–254.
22. Popović, Pavle. 1931. Arhivske vesti o Marinu Držiću, *Rešetarov zbornik*, Dubrovnik
23. Primorac, Jakša. 2013. *Poj ljuveni: pučko pjevanje u renesansnoj Dalmaciji*. Split: Književni krug.
24. Rafolt, Leo. 2009. Tragedija. *Leksikon Marina Držića*. Ur. S. P. Novak et al. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 814–818.
25. Rešetar, Milan. 1930. Uvod. *Djela Marina Držića*. Prir. M. Rešetar, Stari pisci hrvatski, knj. VII. Zagreb: JAZU, I–CXLVII.
26. Schiffler-Premec, Ljerka. 1984. *Miho Monaldi: ličnost i djelo*. Zagreb: Odjel za povijest filozofije Centra za povijesne znanosti u Zagrebu.
27. Senker, Boris. 2010a. Drama. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 1: A – Gl, glavni ur. V. Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 416–426.
28. Senker, Boris. 2010b. Komedija. *Hrvatska književna enciklopedija*. Sv. 2: Gl – Ma, glavni ur. V. Visković. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 352–357.

29. Stipčević, Ennio. 1992. *Hrvatska glazbena kultura 17. stoljeća*. Split: Književni krug.
30. Stipčević, Ennio. 1994. "Skladno pripjevanje": teatar, glazba i glazbeni teatar. *Dani Hvarškoga kazališta*, 20 (1), 175–194.
31. Stipčević, Ennio. 1997. *Hrvatska glazba* (Povijest hrvatske glazbe do 20. stoljeća). Zagreb: Školska knjiga.
32. Stipčević, Ennio. 2015. Iz hrvatske renesanse: o odgoju i glazbi. *Croatica et Slavica Iadertina*, 11/1 (11), 105–117.
33. Tokić, Marko. 2016. Platon i Plotin o glazbi. *Filozofska istraživanja*, 36 (2), 193–202.
34. Tuksar, Stanislav. 1978. *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*. Zagreb: JAZU.
35. Tuksar, Stanislav. 2004. Glazba, akademije i učena društva djelatna u hrvatskim zemljama u razdoblju od 16. do 18. stoljeća. *Arti musices*, 35 (1), 2–19.
36. Tuksar, Stanislav. 2005. Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija. *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 31 (1/2), 115–128.
37. Tuksar, Stanislav. 2009. Glazba. *Leksikon Marina Držića*. Ur. S. P. Novak et al. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 249–252.
38. Županović, Lovro. 1980. *Stoljeća hrvatske glazbe*. Zagreb: Školska knjiga
39. Županović, Lovro. 2001. *Hrvatski pisci između riječi i tona*. Zagreb: Matica hrvatska.