GLAZBA U DJELIMA DUBROVAČKIH RENESANSNIH AUTORA

Monika, Jurić Janjik

Doctoral thesis / Disertacija

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Department of Croatian Studies / Sveučilište u Zagrebu, Hrvatski studiji**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:111:653398

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
HRVATSKI STUDIJI
UNIVERSITY OF ZAGREB
CENTER FOR CROATIAN STUDIES

Repository / Repozitorij:

Repository of University of Zagreb, Centre for Croatian Studies

DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

Hrvatski studiji

Monika Jurić Janjik

GLAZBA U DJELIMA DUBROVAČKIH RENESANSNIH AUTORA

DOKTORSKI RAD

Mentor:
Stanislav Tuksar, professor emeritus

Zagreb, 2018.

University of Zagreb

Center for Croatian Studies

Monika Jurić Janjik

MUSIC IN THE WORKS OF DUBROVNIK RENAISSANCE AUTHORS

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
Stanislav Tuksar, professor emeritus

Zagreb, 2018

SAŽETAK

Dubrovački renesansni intelektualci pokazivali su interes za najrazličitija područja kulture i umjetnosti te njihova djela karakterizira vrlo širok spektar tema, a njihovom je misaonom (a katkad i praktičkom) bavljenju određenim područjima uvelike pridonijelo postojanje Akademije *Dei Concordi* (Akademije Složnih). Ne postoje konkretni dokazi o glazbenim aktivnostima unutar Akademije, ali je glazba zasigurno bila dio rasprava koje su na svojim sastancima vodili njezini članovi, što doznajemo iz djela dvojice od njih: prvi je Miho Monaldi (1540-1592), dubrovački pjesnik i filozof čije se djelo *Irene, overo della bellezza* (*Irena, iliti o ljepoti*, 1599) smatra prvom estetičkom raspravom u Hrvatskoj, a drugi Nikola Vitov Gučetić, pisac, teolog, filozof, pravnik, političar i pedagog koji je o glazbi raspravljao u trima svojim djelima: *Dialogo della bellezza* (*Dijalog o ljubavi,* 1581), *Governo della famiglia* (*Upravljanje obitelji,* 1589) i *Dello stato delle republiche* (*O ustroju država,* 1591). I kod Monaldija i kod Gučetića radi se o dijelovima većih tekstova koji se odnose na glazbu, no već je iz njih moguće iščitati vrijednost koju su glazbi pripisivali (po uzoru na antiku) kako sami autori, tako i njihovi suvremenici.

Moguće je uočiti neke sličnosti između životnih puteva Monaldija i Gučetića: pripadali su gotovo istoj generaciji, obojica su bili članovi Akademije *Dei Concordi,* međusobno su se poznavali, bili u prijateljskim odnosima te su obojica cijeli svoj život proveli u Dubrovniku. Što se pak tiče njihovih promišljanja o glazbi, u njima je moguće detektirati i sličnosti i razlike u rasponu od samog pristupa glazbi, preko odabira tema vezanih uz glazbenu problematiku, do razine intenzivnosti kojom su se bavili pojedinim aspektima glazbe. S jedne je strane moguće uočiti vanjsku podudarnost u njihovu odabiru dijaloške forme, iz čega je razvidan antički utjecaj u obojice autora. S druge strane, analizom fragmenata koje su Monaldi i Gučetić posvetili glazbi moguće je uočiti i unutarnju podudarnost, u smislu sadržaja njihovih glazbenih promišljanja, uključivanja/isključivanja određenih pojmova vezanih uz glazbu te načina na koji su se bavili pojedinim glazbenim temama. Različitosti na koje nailazimo u njihovim djelima prvenstveno su rezultat njihovih osobnih sklonosti i načina života; tako je Monaldi, koji je vodio povučen život, bio uglavnom spekulativno orijentiran, dok je Gučetić, koji je bio društveno-politički angažiran, u svoju teorijsku misao uveo i dimenziju praktičkog te njegova djela očituju svojevrsno jedinstvo teorije i prakse.

Ključne riječi: glazba, renesansni Dubrovnik, Miho Monaldi, Nikola Vitov Gučetić

SUMMARY

Renaissance Dubrovnik as centre of culture and art occupied an important place in history of Croatian music. In that context the key role was played by the Academy *Dei Concordi*, the learned society in which some of the outstanding Dubrovnik intellectuals gathered to discuss artistic, philosophical and literary issues. Although no direct proof on musical activities within the Academy has been found yet, it can be assumed with great certainty that music formed part of discussions at its gatherings. This claim can be supported by the thoughts on music to be found in the works of two Dubrovnik Renaissance thinkers: one is Michele Monaldi (1540-1592), the Dubrovnik poet and philosopher whose work *Irene, overo della bellezza* (1599) has been considered as the first aesthetic treatise in Croatia, while the other is Niccolò Vito di Gozze (1549-1610), the Dubrovnik politician, philosopher, theologian, jurist, and pedagogue who treated music topics in three among his works (*Dialogo della bellezza*, 1581; *Governo della famiglia*, 1589; *Dello stato delle republiche*, 1591).

Taken generally, the second half of the 16th and the beginning of the 17th centuries, was characterized in Dubrovnik by high artistic maturity. Research done up to now has shown that this was the time of blossoming in literature, philosophy, sciences, visual arts and music. Concerning visual arts, in Renaissance Dubrovnik a certain phase shift could be observed in relation to Western Europe, which could probably be explained by the fact that Croatian areas at large were more receptive than emitive environments. However, several fine painters of solid European level were active in the Renaissance period in Dubrovnik (such as Lovro Dobričević, Vicko Lovrin, Mihajlo Hamzić, Nikola Božidarević), and the Dubrovnik Renaissance palaces, and especially the country-side mansions scattered throughout the territory of the tiny Republic, are considered today to be a European first-class architectonical treasury. The Dubrovnik Renaissance and early Baroque literary achievements witness about the most productive period in the earlier history of Dubrovnik, Dalmatian, Croatian and even all South-Slavic culture at large. When talking about literature mention should be made of its stage component – theatre, and, consequently, of music which made part of stage performances of various kinds. Stage music was in principle not written down, so information on its existence could be obtained today only from secondary sources. A series of Dubrovnik 16th-century stage writers – such as Marin Držić, Nikola Nalješković, Mavro Vetranović, Antun Sasin, Dominko Zlatarić, and some others – incorporated music in their theatrical pieces, either as instrumental interludes or songs or dances. However, it must be pointed out

that in these pieces music figured not as a principal feature, but had its function as an accompanying dramaturgical element in mostly enforcing certain receptive effects of the stage performance. Of course, neither musicological nor theatrical insights should over- or underestimate these functions of Renaissance music stage performances.

Regarding practical aspects of musical production in Renaissance Dubrovnik, the most important activity was exercised by musicians of the Duke's chapel, formed already as a small group of winds at the very beginning of the 14th century and existing up to the beginning of the 19th century, growing to the size of a chamber orchestra towards the end of the Classicist era. Thus Dubrovnik continuosuly supported, socio-politically and financially, throughout the full five centuries – from 1301 until 1808 – its official city and state music ensemble, what could be considered as a unique phenomenon in the history of Croatian and European music-making. Musicians forming this ensemble were first of all state employees, at disposition to the Duke for state ceremonies; but Dubrovnik population at large, no matter of their social and property status, was also able to enjoy its aesthetic values during occasional festive performances of sacred music in the Cathedral and St Blasius church, financially backed by the State. Archival data furnish information about some 20 musicians active in the Chapel during the 16th century, among which most important seemed to be the Franko-Flemish instrumentalists and composers from the Courtoys family: Lambert the Elder (active 1554-1570), his son Henryk (1573-1629), and later also his grandson Lambert the Younger (active 1621-1664). Thus, over more than one hundred years, throughout three generations, the Courtoys dinasty considerably enriched by its knowledge and skills the musical life of Dubrovnik within the Duke's chapel activities.

As Monaldi devoted a whole chapter of his treatise on beauty in general to music, and Gozze mentioned music in a number of shorter passages in several of his works, it is legitimate to speculate about the value ascribed to music – having Antiquity as a model – not only by these authors but also by their contemporary fellow citizens. In addition, it is possible to perceive some similarities in Gučetić and Monaldi, i.e. in their respective lives: both belonged to the same generation; both were members of the Academy *Dei Concordi*; they not only knew each other but were closely befriendied; and both spent their entire lives in Dubrovnik. However, their works display also some dissimilarities, resulting primarily from their diverse personal inclinations and ways of life: Monaldi was strictly theoretically oriented and lead a withdrawn way of living, while Gučetić – being socio-politically widely engaged – introduced in his theoretical thought dimensions of practicality, so that his oeuvre manifests a specific unity of theory and practice.

Monaldi's work *Irene, overo della bellezza* is written in a form of a dialogue which is divided into ten chapters. His thoughts on beauty and music originate primarily from Plato's and Aristotle's philosophy. Monaldi was mainly theoretically oriented, thus his ideas on music are primarily based on Plato's philosopical thoughts and only partially on Aristotle's. Namely, in the greater part of this chapter Monaldi does not consider the changes that occured in the field of music in the second half of the 16th century, thus his ideas on music and art in general can be interpreted almost as a pure theoretical model, without any indications of its possible use in practice.

In his eighth chapter Monaldi rather thoroughly discusses several aspects of music: the divisions of music into different branches, the intervals, the meaning in music, the functions of music, the modes and the instruments, as well as the relationship between music and other „objects of hearing“. The discussion on music in this dialogue resulted from the attempt of defining beauty in general. In fact, at the beginning of his dialogue Monaldi poses the main question around which the entire further discussion is developed: what is beauty? According to Monaldi, beauty is the proportion of parts of an object. Given that all things possess beauty, in this dialogue Monaldi addressed in detail the beauty of man's body as well as of the soul and mind.

Monaldi consideres music to be a kind of beauty which belongs to the „objects of hearing.“ Music is among those objects most typical of hearing, while the other is the least typical of hearing and refers to narration. The relationship between music and narration Monaldi clarifies by specifying the constituent parts of these two skills. Both are in fact composed of the same elements – harmony, rhythm and speech – but the difference lies in the hierarchy of these elements within both skills. In the music the first element is harmony, and the last one is speech, while in the narration the situation is quite the opposite. Rhythm is, however, the middle element of both music and narration. At the end of this chapter Monaldi will introduce a third „object of hearing,“ poetry, as a sort of connection between music and narration.

At the very beginning of his chapter on music, Monaldi treats „music“ and „singing“ as identical terms and thus puts music which is related to human voice in the foreground of his discussion. In that way his definition of music entirely coincides with the Renaissance understanding of music in general, which gives advantage to vocal polyphony over instrumental music.

Monaldi divided music into a number of ways. According to the first one, music is divided into celestial, natural and human music. Celestial music is produced by heavenly

bodies, natural music is produced by nature, and the human music is produced by a man. According to another type of division, Monaldi differs „the music that is found in the sound," „the music which consists of voice" and „the music that is found in the speech". Monaldi was aware of the fact that the last species also consists of voice, given the unquestionable connection of the voice with the phenomenon of speech. Thus he emphasises that his intention was to point out that „the music that is found in the speech" can be produced only by a man. A special category is the angelic music – music which stands for the very idea of music, which human ear cannot hear, but which can be comprehended only through reason. Monaldi divided music also considering how many voices it is made of. According to this criteria he distinguishes monophonic music, which is made of only one voice, and polyphonic music, which is made of several voices. In the context of explaining polyphonic music Monaldi exposes his theory of intervals. As main intervals he states octave, fourth and fifth, and notes that the intervals are based on numbers, and therefore concludes that the whole music is based on arithmetics.

From the discussion on the relationship between speech and music Monaldi developed his theory of meaning, which is considered to be the most original part of his aesthetics of music. Music and speech are very similar because they both bear meaning. The difference between them lies in the fact that the speech contains words that refer to objects and express exact meaning, while music doesn't contain words and therefore cannot express meaning completely but only through reaching similarities with objects.

Having exposed his theory of meaning Monaldi moves on to the functions of music. Monaldi believes that praising God is the first and the final purpose of music, since God is the cause of its beauty. Other functions of music can be distributed into two basic functions: entertainment and usefulness, which are then further divided into subtypes. It is obvious that Monaldi made a specific synthesis of Plato and Aristotle, since it is Aristotle who introduced the concept of pleasure and entertainment in the discussion about music, while Plato considered music to be reserved exclusively for useful purposes, primarily *paideia*. Monaldi carries on by displaying several variations of these two main functions. First he mentiones chatarsis, the term he obviously took over from Aristotle. The second function of music is acquiring of habits which form the basis for the formation of virtues in a man. The third one is spending leisure time, while the fourth function consists of music's healing abilities, in terms of psychological relief. Monaldi continues by explaining the fifth function, which is the role of music in the education of children. In this context Monaldi considered children's games and entertainment to be an integral part of childhood musical activities. Monaldi also explained

why is music useful for other human ages. With the help of music adults can relax, facilitate their psychological tensions and strengthen virtues. Music fulfills similar functions in the old age, „facilitating the difficulties typical of that age,“ presumably referring to the music's healing power in terms of curing physical illnesses.

In this chapter Monaldi also discussed musical modes and musical instruments. He mentioned modes only briefly, obviously influenced by Plato and Aristotle because of all the modes he mentioned only two, Dorian and Phrygian, prefering the use of Dorian and avoiding Phrygian. Monaldi gave more attention to the instruments. The entire discussion about the instruments can be reduced to stating the reasons why nobleman should avoid wind instruments. Monaldi considers wind instruments to be „unworthy of free men“, from which we can conclude that he had in mind specific class differences in the Dubrovnik Republic. Besides not being suitable for every social class, wind instruments require physical efforts not agreeable for the sight of the listeners, associating them with immoral behavior. Monaldi's key argument against wind instruments is the fact that it is physically impossible to talk or sing when playing such instruments. Here is once more evident Monaldi's preference of vocal and vocal-instrumental music, as well as his mainly theoretical orientation. Monaldi lived in the second half of the 16th century, during the process of emancipation of instrumental music, but in his thoughts on music he still considered vocal element to be an intrinsic part of the music. In this segment Monaldi follows Plato, who believed that only the simultaneous singing and playing of the instrument leads to the development of virtues in a man. At the end of the discussion about the instruments Monaldi states that wind instruments should be „left to others“, probably referring to professional musicians, while the „brave and decent people“ should play „hand instruments.“ Although he explained rather detailed drawbacks of wind instruments, he mentioned „hand instruments“ only in one sentence, but we can assume that by that term he referred to keyboard and stringed instruments.

Towards the end of the chapter Monaldi returns to the third „subject of hearing“ – poetry – which is similar to music and narration because all three of these skills consist of the same elements – voice, rhythm and harmony. Given the fact that the rhythm is in the centre, between speech and harmony, Monaldi concludes by analogy that poetry is also in the centre, between narration and music. The ultimate purpose of poetry is glorifying God, thus poetry in that way also coincides with narration and music. Monaldi holds the Muses responsible for poetic inspiration, but he also states that it is obvious from the very notion of „music“ that the Muses are closely associated with music too.

In the final part of the eighth chapter Monaldi moves away from the Platonic notion of music as a basic part of *paideia* and tends towards Aristotelian notion of music as pleasure. Monaldi divides *paideia* and entertainment into two different skills, namely, he placed *paideia* in the area of narration and entertainment in the area of music. Thus at the end of the chapter Monaldi reveals also his Aristotelian orientation. Although the general opinion is that Monaldi was more theoretically oriented, from this we can conclude that he was yet aware of the practical aspect of contemporary Renaissance music (especially of the second half of the 16th century), which was increasingly moving towards secular music which was mostly used for entertainment. In other aspects, however, Monaldi remained under the influence of Plato's thought, when, for example, he discusses the instruments by thoroughly explaining the negative aspects of wind instruments. However, this did not fit into the concrete state of affairs in music in the Dubrovnik Republic.

Regarding Niccolò Vito di Gozze's thoughts on music, it is possible to identify three larger topics he discusses more in detail: musical instruments, musico-theoretical ideas and the functions and effects of music. From Gozze's writings on music it can be concluded that he was well acquainted with musical instruments in general. Inspite of the general Platonic-Aristotelian orientation in his discussion on instruments he also introduced some contemporary elements. In the passages from his earlier works (*Dialogo della bellezza* and *Governo della famiglia*) in which he discusses musical topics he mostly concentrated on two musical instruments: the cithara and the lyre. Gozze considered other instruments exclusively in his later work, *Dello stato delle republiche*, thereby displaying his inclination towards instrumental music. Given the fact that Gozze was active in the second half of the 16th and the first decade of the 17th century, the period in which occured intensive development of instrumental music, it is also possible to interpret his attitude as his accordance with the latest tendencies in music of his time. In the first classification Gozze divided instruments in two groups: 'ancient' instruments and 'modern' instruments. In the group of 'ancient' instruments Gozze included string and wind instruments from the Antiquity and the Middle ages, while the group of 'modern' instruments consisted of instruments which were used in the Renaissance. Furthermore, Gozze divided 'modern' instruments according to the criteria of their appropriateness to noblemen, since he considered wind instruments (trumpet, cornet, flute, trombone, sordun) to be unappropriate for members of higher strata of society. Opposed to wind instruments, Gozze considered string instruments (viol and lute) and keyboard instruments (harpsichord) to be appropriate for noblemen, once more showing that he was well acquainted with the contemporary development of instruments.

If we analyse passages in which Gozze treated musico-theoretical ideas it is obvious that his attention is predominantly dedicated to modes, while discussing harmony and (especially) rhythm in a far lesser extent. From Gozze's selection of modes it is evident that his role model was Aristotel. Namely, Gozze does not mention all modes, but just points out at Dorian, Phrygian and Lydian as three chief modes. Gozze described Phrygian and Lydian as two completely opposite modes denotating Phrygian mode as the one which excites men, while Lydian having the opposite, relaxing effect. Gozze presented Dorian mode as a completely separate category, a central mode which has the highest value. He generaly supported his claim by listing examples from the Greek mythology which illustrate ancient Greek belief in the power of modes concerning their influence on human behaviour, i.e. on human emotions. Gozze also mentioned modes beyond the context of their impact on human beings, in his discussion on political philosophy, comparing them to political systems. In his works he also treated harmony from several different aspects. First, in the context of defining beauty, he interpreted harmony in general as coherency of constituent parts of an object. In the case of music it means the interrelationship between the constituent parts of music, i.e. sounds. Secondly, in the context od Pythagorean concept of harmony of numbers Gozze made an analogy between musical harmony and the mathematical order of the universe. Thirdly, Gozze believed that harmony was a very important constituent part of music within educational system. Finally, according to Gozze, harmony is the element of music which exercises strong influence on human emotions and has a positive effect on human health. In Gozze's writings on music the category of rhythm is by far less elaborated and practically neglected since Gozze mentioned it shortly only in his discussion on musical instruments. We can only speculate about his reasons for not analysing rhythm more in detail. It is possible to assume that Gozze simply did not regard rhythm as a separate element of music which can be isolated from other categories (for example, from modes and harmony), and perhaps he considered it only as a part of music as a whole.

When writing about functions and effects of music Gozze always put it into the same context – that of *paideia*. As is well known, the notion of *paideia* in ancient Greece referred not only to education and learning but also to the totality of the cultural and ethical experience. Thus, the formal process of learning in its today's meaning should be understood only as its initial stage. *Paideia* was also closely related to the theory of *ethos*, a concept that connected music and education in a particular way. The belief in its special powers for developing good or evil in man consequently produced the idea of submitting music to strict control. Gozze's discussion on *paideia* and music education should be actually understood as

a certain critique of parts of contemporary society in Dubrovnik that apparently lived extravagantly and considerably neglected education of children. In his works Gozze expressed on several occasions his discontent with the attitude of his fellow citizens towards education. In his later works he approached the issue of music primarily from the standpoint of a practical politician. However, even within the context of treating the manners of governing a city, he pointed at music as having a special importance in education and learning. Gozze also advocated the establishment of the best among political systems, considering that this system could be maintained only by avoiding any subsequent changes, explaining his attitude by an analogy between political systems and musical concords. On several occasions Gozze also pointed out in his works the importance of individual inclinations within the educational process. He mentions almost regularly the term 'inclination' along with the term 'habit', for he thought that only through consistent practice of certain habits it is possible to repress possible negative inclinations, and also to develop the abilities which are enabled by positive innate inclinations. Gozze took over from Aristotle the notion of music as a multifunctional phenomenon, stressing that music has other purposes besides *paideia*: reposing, entertainment and pleasure. In this context Gozze considered that the most important function of music is in leisure. It is interesting to note that Gozze also mentioned leisure time in a negative context, arguing that it is the greatest enemy of *paideia*, being its contrast. Gozze considers leisure and *paideia* as two completely separated areas – the first one intended only for adults, and the second one for children – believing also that engaging in music within educational system is an important precondition for musical activities a person will engage in during his/her maturity.

In his earliest printed work, *Dialogo della bellezza* (1581), Gozze treated music in a somewhat different manner than in his later works. In this work music is primarily presented as one of the ways by which the soul is raised towards beauty, although already in this work it is also pointed to music education. In one passage Gozze discusses what we would call today “the female or feminist issue“, explicitly putting the question whether it is at all allowed to women to be taught music. This topic is logically linked to the discussion on the Aristotelian idea of music as pleasure and entertainment, according to which dealing with music was inconsistent with the honesty of women. In one short passage Gozze touched upon the issue of the position of women in (Dubrovnik) society, offering a modern attitude in advocating women to be allowed to deal with music.

Given the fact that both Monaldi and Gozze spent their entire lives in Dubrovnik, their works offer an example of the width of influence of Renaissance Platonism and Aristotelism

in that area, as well as an indication of the importance of culture and art in general, and especially the importance music and thoughts on music issues had in intellectual circles of Renaissance Dubrovnik.

Keywords:
music; Renaissance Dubrovnik; Michele Monaldi; Niccolò Vito di Gozze; culture; *paideia*; Platonism; Aristotelism.

SADRŽAJ

I. UVOD 1

1. Kulturno ozračje renesansnog Dubrovnika 2

2. Miho Monaldi i Nikola Vitov Gučetić: dvojica Dubrovčana – mislilac i praktičar 3

II. GLAZBENO-KULTUROLOŠKI ASPEKTI 8

1. Glazbena kultura u renesansnome Dubrovniku 8

1.1. Kneževa kapela 8

1.1.1. Razvoj Kneževe kapele 8

1.1.2. Glazbala Kneževe kapele 11

1.1.3. Obitelj Courtoys 12

1.2. Sakralna glazba 14

1.2.1. Izvori i repertoar 14

1.2.2. Pjevačka djelatnost i glazbeno školstvo 17

1.2.3. Orgulje i orguljaši 18

1.2.4. Crkveni redovi 18

1.3. Glazba i scena 20

1.3.1. Scena u Dubrovniku 21

1.3.2. Dubrovačke pastorale 24

1.4. Pisci o glazbi: Feliks Petančić 28

2. Glazbena kultura u hrvatskim povijesnim područjima 35

2.1. Kontinentalna Hrvatska 36

2.2. Primorska Hrvatska 37

2.2.1. Skladatelji i tiskari 37

2.2.2. Pisci o glazbi 39

2.2.3. Glazbeni artefakti 41

2.2.4. Narodne melodije 44

2.2.5. Završna zapažanja o glazbenoj kulturi u Primorskoj Hrvatskoj 45

3. Glazbena kultura u talijanskim povijesnim zemljama 47

III. GLAZBENO-ESTETIČKI ASPEKTI 55

1. NIKOLA VITOV GUČETIĆ 55

1.1. Glazbala 55

1.1.1. Citra 55

1.1.2. Lira 58

1.1.3. Druga glazbala 58

1.1.4. Završna zapažanja o glazbalima 66

1.2. Glazbeno-teorijske ideje 67
1.2.1. Modusi 67
1.2.2. Harmonija 72
1.2.3. Ritam 77
1.2.4. Završna zapažanja o glazbeno-teorijskim idejama..... 77

1.3. Gučetićeve ideje o funkcijama i učincima glazbe: *paideia* i dokolica 78
1.3.1. Kritika suvremenog Dubrovnika 79
1.3.2. *Paideia* i umijeće upravljanja državom 81
1.3.3. Sklonosti, navike, osjetila 83
1.3.4. Multifunkcionalnost glazbe 85
1.3.5. Praktička poduka glazbe 90
1.3.6. Faze obrazovnog sustava 91
1.3.7. Glazba i druga područja 93
1.3.8. „Žensko pitanje“ 96
1.3.9. Završna zapažanja o funkcijama i učincima glazbe 99

1.4. Gučetićeva promišljanja o glazbi i odgoju u kontekstu europske političke filozofije 16. stoljeća 101
1.4.1. Jean Bodin 102
1.4.2. Giovanni Botero 113
1.4.3. Niccolò Machiavelli 122
1.4.4. Erazmo Roterdamski 129
1.4.5. Baldassare Castiglione 143
1.4.6. (Ne)zastupljenost glazbe u političkoj filozofiji 16. stoljeća 152

2. MIHO MONALDI 153
2.1. *Irena, iliti o ljepoti* 153
2.2. Analiza 8. poglavlja (*Dialogo ottavo,* fol. 135-153) 155
2.2.1. Što je glazba? 156
2.2.2. Vrste glazbe 160
2.2.3. Klasifikacija intervala 166
2.2.4. O značenju u glazbi 169
2.2.5. Funkcije glazbe 185
2.2.6. Odnos glazbe i politike 193
2.2.7. O glazbalima i modusima 195
2.2.8. Ostale klasifikacije glazbe 199
2.2.9. Glazba i pjesništvo 201
2.2.10. Glazba između *paideie* i razonode 205

IV. ZAKLJUČAK 207

BIBLIOGRAFIJA 215

ŽIVOTOPIS 229

I. UVOD

Istraživanje kulture i umjetnosti u renesansnom Dubrovniku ne bi bilo potpuno bez osvrta na događaje koji su obilježili područje glazbe tog razdoblja. Naime, glazba je u renesansi imala specifičnu ulogu koju nam najbolje dokazuju djela dubrovačkih renesansnih mislilaca: Miha Monaldija (1540-1592) i Nikole Vitova Gučetića (1549-1610) koji su cijeli svoj život proveli u Dubrovniku, stoga je njihova djela moguće promatrati kao izvornu dubrovačku renesansnu misao, kako se ona reflektirala u dubrovačkoj intelektualnoj sredini.[1] Općenito je za razdoblje u kojemu su Monaldi i Gučetić djelovali (druga polovina 16. te početak 17. stoljeća) karakteristična visoka umjetnička zrelost. Dosadašnja istraživanja pokazala su da je to vrijeme u kojemu cvatu književnost, filozofija, likovne umjetnosti, znanost, glazba.

Dubrovački renesansni intelektualci pokazivali su interes za najrazličitija područja kulture i umjetnosti te njihova djela karakterizira vrlo širok spektar tema. Njihovom misaonom (a u pojedinim slučajevima i praktičkom) bavljenju određenim područjima uvelike je pridonijelo postojanje Akademije *Dei Concordi* (Akademije Složnih), društva u kojemu su se dubrovački intelektualci okupljali kako bi diskutirali o umjetnosti, filozofiji i književnosti.[2] Ne postoje konkretni dokazi o glazbenim aktivnostima unutar Akademije, ali je glazba zasigurno bila dio rasprava koje su na svojim sastancima vodili njezini članovi, što doznajemo iz djela dvojice od njih: prvi je Miho Monaldi (Michele Monaldi, 1540-1592), dubrovački pjesnik i filozof čije se djelo *Irene, overo della bellezza* (*Irena, iliti o ljepoti*, 1599) smatra prvom estetičkom raspravom u Hrvatskoj, a drugi Nikola Vitov Gučetić (Niccolò Vito di Gozze, 1549-1610), pisac, teolog, filozof, pravnik, političar i pedagog koji je o glazbi raspravljao u trima svojim djelima: *Dialogo della bellezza* (*Dijalog o ljubavi*, 1581), *Governo della famiglia* (*Upravljanje obitelji*, 1589) i *Dello stato delle republiche* (*O ustroju država*,

---

[1] Ljerka Schiffler-Premec u svojim monografijama o Monaldiju i Gučetiću ove autore čvrsto smješta u dubrovačko-renesansni kontekst te tematiku njihovih djela povezuje s „hrvatskim kulturnim življenjem u Dubrovniku“ (usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Život i djelo*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1984, 5-7; *Nikola Gučetić*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, 1977, 12-14).

[2] U 16. je stoljeću *Accademia dei Concordi* bila najvažnije žarište dubrovačke književnosti te kulture općenito. Godina njezina osnutka je nepoznata, kao i njezino trajanje, no sa velikom se sigurnošću može pretpostaviti da je bila aktivna između 1550-ih i 1590-ih (usp. Stanislav TUKSAR, Glazba, akademije i učena društva djelatna u hrvatskim zemljama u razdoblju od 16. do 18. stoljeća, *Arti musices*, 35, 2004, 1, 5-6). Shiffler-Premec je renesansni Dubrovnik opisala kao sredinu pogodnu za „oblikovanje svojevrsnog izdanka književnosti i filozofije, za asimiliranje sustava, stvaranje akademija (...), vođenja teorijskih rasprava, međusobna zbližavanja i pojave salona u kojima se oblikovao ukus, način mišljenja i osjećanja, gdje se vršila izmjena znanja i spoznaja, gdje se, ukratko, stvarao tip određene kulture.“ (usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Nikola Gučetić*, 9-10).

1591).[3] I kod Monaldija i kod Gučetića radi se o dijelovima većih tekstova koji se odnose na glazbu, no već je iz njih moguće iščitati vrijednost koju su glazbi pripisivali (po uzoru na antiku) kako sami autori, tako i njihovi suvremenici.[4]

1. Kulturno ozračje renesansnog Dubrovnika

Monaldi i Gučetić živjeli su u ozračju u kojemu su kultura i umjetnost bile na visokoj cijeni. Što se tiče likovnih umjetnosti, u renesansnom se Dubrovniku može zamijetiti svojevrsni fazni pomak u odnosu na ostatak Europe, no to logično proizlazi iz činjenice da je hrvatsko područje općenito bilo više receptivna nego emitivna sredina. Ipak, i tu je bilo značajnih slikarskih ostvarenja (npr. djela Lovre Dobričevića, Vicka Lovrina, Mihajla Hamzića, Nikole Božidarevića), a dubrovačke se renesansne palače i ljetnikovci smatraju vrhuncem starije hrvatske arhitekture uopće.[5] Književni dosezi renesansnog Dubrovnika su toliki da se upravo književnost tog razdoblja može smatrati najplodnijim razdobljem u povijesti hrvatske književnosti. Kada govorimo o književnosti odmah nam se nameće i njezina scenska varijanta, kazalište, a onda i glazba koja je bila sastavni dio kazališnih (i drugih) izvedbi. Ta glazba u pravilu nije bila notno zapisana te danas tek iz sekundarnih izvora doznajemo podatke o njoj. Mnogi dubrovački književnici (npr. Marin Držić, Nikola Nalješković, Mavro Vetranović, Antun Sasin, Dominko Zlatarić i dr.) glazbu su uveli u svoja djela, bilo kao instrumentalne interludije, bilo kao pjevane odlomke, bilo u obliku plesova.[6] Treba spomenuti da u tim djelima glazba nije imala ključnu ulogu, nego je više bila u funkciji pratnje i obogaćivanja scenskog prikaza, no ni ta se, uvjetno rečeno 'sporedna' funkcija glazbe nikako ne smije zanemariti.

Što se tiče glazbene prakse u renesansnom Dubrovniku, svakako je tu najznačajnija djelatnost glazbenika Kneževe kapele koji su početkom 14. stoljeća formirali manji ansambl, da bi do 18. stoljeća postepeno prerasli u pravi orkestar. Dubrovnik tako kroz čak pet stoljeća, od 1301. do 1808. godine, ima stalnu dokumentiranu povijest gradske glazbe, što je jedinstvena pojava u povijesti hrvatske glazbe, ali i jedini takav primjer u Europi. Svirači Kneževe kapele bili su prvenstveno u državnoj službi, odnosno na raspolaganju Knezu

---

[3] Usp. Stanislav TUKSAR, Glazba, akademije i učena društva..., 3-19.

[4] Glazba se u renesansnom razdoblju ispreplitala s različitim kulturnim područjima i bila je neizbježan dio društvenoga života pa je tako pronalazimo u dvorskim ceremonijama, bogoslužju, obrazovanju, teorijskim raspravama te svakodnevici različitih slojeva (usp. Friedrich BLUME, *Renaissance and Baroque Music. A Comprehensive Survey*, London: W. W. Norton & Company, Inc., 1967, 69).

[5] Usp. Kruno PRIJATELJ, Slikarska situacija 16. stoljeća u Dubrovniku, *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 14, 1988, 1, 110-116.

[6] Usp. Miho DEMOVIĆ, Glazba u renesansnom Dubrovniku, *Dani Hvarskoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 14, 1988, 1, 117-145, 136-138.

dubrovačkom, a njihova je djelatnost bila namijenjena i ostalim Dubrovčanima, bez obzira na stalež i imovinsko stanje, kada su na državni trošak muzicirali u katedrali ili crkvi sv. Vlaha.[7]

Ovo je bogato kulturno-umjetničko okruženje predstavljalo podlogu za misaonu djelatnost Miha Monaldija i Nikole Vitova Gučetića u čijim je djelima moguće pronaći određene sadržajne srodnosti, no zbog njihovih ranije spomenutih suprotnih životnih stilova na koncu će u njihovom bavljenju glazbenom tematikom ipak prevladati različitosti. Svojim djelovanjem u aktivnostima Akademije *Dei Concordi* ovi su autori sudjelovali u stvaranju jedinstva literarno-filozofskog kruga ideja koje su onda svaki na svoj način interpretirali u okviru vlastitih misaonih sustava.[8]

2. Miho Monaldi i Nikola Vitov Gučetić: dvojica Dubrovčana – mislilac i praktičar

Moguće je uočiti neke sličnosti između životnih puteva Monaldija i Gučetića: pripadali su gotovo istoj generaciji, obojica su bili članovi Akademije *Dei Concordi*, međusobno su se poznavali, bili u prijateljskim odnosima te su obojica cijeli svoj život proveli u Dubrovniku. Ipak, u njihovim djelima nailazimo na različitosti koja su prvenstveno rezultat njihovih osobnih sklonosti i načina života; tako je Monaldi, koji je vodio povučen život, bio uglavnom teorijski orijentiran, dok je Gučetić, koji je bio društveno-politički angažiran, u svoju teorijsku misao uveo i dimenziju praktičkog te njegova djela očituju svojevrsno jedinstvo teorije i prakse.

Pjesnik i filozof Miho Monaldi rođen je 1540. godine u Dubrovniku gdje je i proveo čitav svoj život. Njegova obitelj izvorno potječe iz talijanskog Pesara odakle će se još u prvoj polovini 15. stoljeća preseliti u Dubrovačku republiku i tamo se trajno nastaniti.[9] Monaldi je imao brata i dvije sestre, a taj je podatak značajan zbog toga što će sva njegova djela biti objavljena tek nakon Monaldijeve smrti i to upravo zahvaljujući mužu njegove sestre, Marinu Battitoreu.[10] Monaldi je napisao više djela od kojih je većina izgubljena te ih je do danas sačuvano tek nekoliko, a sva su zajedno prvi puta objavljena 1599. godine u Veneciji pod naslovom *Irene, overo della bellezza, con altri due dialoghi, uno dell'avere e l'altro della metafisica e le rime*. Ovo je izdanje uz Monaldijevu raspravu o estetici *Irena, iliti o ljepoti* uključivalo i sljedeća djela: *Dialogo dell'Havere* (*Dijalog o imovini*), *Compendio breve della*

---

[7] Usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici: od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, Zagreb: JAZU, 1981, 69-141.
[8] Usp. Ljerka SHIFFLER-PREMEC, *Nikola Gučetić*, 10.
[9] Usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, 17-18.
[10] Usp. ibid., 18.

Metafisica (*Kratka rasprava o metafizici*) te *Rime* (pjesnička djela).[11] Podaci o Monaldijevu životu prilično su oskudni, što je zacijelo posljedica njegova mirnog i povučenog načina života. Monaldi, naime, nije nikada napuštao Dubrovnik niti se isticao u javnom dubrovačkom životu, no unatoč njegovoj samozatajnosti danas ga se smatra jednim od najistaknutijih pisaca dubrovačkog renesansnog književnog kruga, kao i jednim od osnivača dubrovačke Akademije *Dei Concordi*.[12]

O životu Nikole Vitova Gučetića sačuvano je nešto više podataka prvenstveno zahvaljujući njegovoj društveno-političkoj angažiranosti u Dubrovačkoj republici. Gučetić je bio pisac, teolog, filozof, pravnik, političar i pedagog te ga se stoga može smatrati zaista najboljim primjerom intelektualca toga vremena. Rođen je 1549. godine u Dubrovniku u obitelji koja je u Dubrovnik doselila iz Huma u 8. stoljeću.[13] Gučetić je kraće vrijeme boravio u Rimu, no izuzev toga je cijeli svoj život proveo u Dubrovniku gdje je nekoliko puta obavljao funkciju dubrovačkog kneza, proučavao djela različitih autora i pisao vlastita djela.[14] Bio je u braku s Marom Gundulić koju je i uvrstio kao protagonisticu u svoj *Dijalog o ljepoti* iz 1581. godine.[15] Gučetić je obavljao u Dubrovniku različite poslove: bio je član Velikog vijeća, nadzornik javnih radova Dubrovnika, nadzornik u solanama, odvjetnik, vodio je brigu o javnoj opskrbi žitom i živežnim namirnicama, djelovao kao blagajnik općine, nadzornik trgovine vinom, sudac za civilne poslove, službenik za tekstilnu proizvodnju, član Vijeća umoljenih, rizničar katedrale, član Malog vijeća, nadzornik u kovnici novca, tzv. čuvar pravde grada, zastupnik katedrale, knez dubrovački. Neke od tih poslova obavljao je nekoliko puta (višestruko su ga izabirali) što je pokazatelj visokog mišljenja koje su njegovi sugrađani imali o njemu.[16]

Osim već spomenutog *Dijaloga o ljepoti* sačuvana su sljedeća Gučetićeva djela: *Upravljanje obitelji* (*Governo della famiglia*, Venecija 1589), *O ustroju država* (*Dello stato delle republiche*, Venecija 1591), *Dijalog o ljubavi* (*Dialogo d'amore*, Venecija 1601), komentari psalama, komentar Averroesovog djela o supstanciji svijeta (*Commentaria in sermonum Averroes de substantia Orbis et in Propositiones de causis*, Venecija 1580),

---

[11] Drugo izdanje objavljeno je 1604. godine, također u Veneciji (usp. ibid.). U *Dijalogu o imovini* Monaldi analizira gospodarski i pravno-politički sustav Dubrovačke republike, a sugovornik mu je Nikola Vitov Gučetić (usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, Miho Monaldi, dva dijaloga, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 7, 1981, 31-52; 13-14, 38-39; Slobodan PROSPEROV NOVAK, *Slaveni u renesansi*, Zagreb: Matica hrvatska, 2009, 680).
[12] Usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, 18-19.
[13] Usp. Ljerka SHIFFLER-PREMEC, *Nikola Gučetić*, 11.
[14] Usp. ibid., 13-14.
[15] Gučetić je sa suprugom Marom vodio knjigu kućnog budžeta u kojoj su rukom upisani njihovi biografski podaci te ekonomske transakcije (usp. ibid., 14).
[16] Usp. ibid., 109-110.

komentar Aristotelove retorike (*In Primum librum Artis Rhetoricum Aristotelis. Comentaria*, rukopis, nepoznata godina nastanka), komentar Aristotelovih *Meteora* (*Sopra le Metheore d'Aristotele*, Venecija 1582) te skupina filozofsko-teoloških rukopisa.[17]

U odnosu na teorijski orijentiranog Monaldija, Gučetić je u svojim djelima pokazao tendenciju prema povezivanju svojih promišljanja s konkretnom situacijom u kojoj je živio.[18] Gučetić je, naime, bio visoko cijenjen među svojim suvremenicima te je čak sedam puta bio izabran za kneza dubrovačkog pa se njegove ideje o glazbi i kulturi mogu promatrati i kao opće uvjerenje koje je 'vladalo' među stanovnicima Dubrovnika u 16. stoljeću.[19] Podudarnost njegovih glazbenih ideja sa tadašnjom konkretnom glazbenom praksom potvrđuje nam i činjenica da je on sam kao dijete sudjelovao u dramskim izvedbama Marina Držića (1508-1567). Već je odavno poznato da je i glazba bila sastavni dio Držićevih djela, a danas znamo i o kojim se djelima radi.[20] U svom djelu *O ustroju država* Gučetić piše:

> „U to da takva glazba uvijek može krijepiti naše duše ja sam se i sâm (...) 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.“[21]

Ako pokušamo vremenski smjestiti izvedbe tih djela u kontekst o kojem Gučetić ovdje govori najprije je potrebno naglasiti da su sva Držićeva djela izvedena u Dubrovniku u razdoblju između 1548. i 1562. godine. To je ujedno i najdulje razdoblje u kojemu je Držić kontinuirano boravio u Dubrovniku.[22]

1548. *Pomet*	1553.? *Tripče de Utolče* (*Manda*) *
1548. *Tirena* *	1554.? *Arkulin*
1550. *Dundo Maroje* *	1554. *Džuho Krpeta*
1551. *Venera i Adon* *	1555. *Skup*
???? *Novela od Stanca*	1556. *Grižula* (*Plakir*) *
1552. *Pjerin*	1559. *Hekuba*

Pomoću ovih podataka možemo načiniti okvir u koji ulaze djela u izvedbama kojih je Gučetić mogao sudjelovati od svoje dječje dobi do Držićeva odlaska iz Dubrovnika. Ovim je postupkom moguće izvesti nekoliko zaključaka. Kao prvo, prema načinjenom okviru, ako

---

[17] Usp. ibid., 28, 37, 41, 49, 56, 66, 75.
[18] Usp. Marinko ŠIŠAK, Dubrovački republikanizam i njegovi ideolozi, *Politička misao*, 46, 2009, 4, 183-202, 194.
[19] Usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, Zagreb: JAZU, 1978, 97-113.
[20] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, Marin Držić i glazba, u: Jakša RAVLIĆ (ur.), *Marin Držić: zbornik radova*, Zagreb: Matica hrvatska, 1969, 207-217.
[21] Nikola GUČETIĆ, *O ustroju država*, prev. Natka Badurina – Snježana Husić, Zagreb: Golden marketing – Narodne novine, 2000, 414.
[22] Usp. Slobodan Prosperov NOVAK, *Povijest hrvatske književnosti*, sv.1 (*Raspeta domovina*), Split: Marjan tisak, 2004, 80-86. Djela koja sadrže glazbene brojeve označena su zvjezdicom.

ubrojimo samo ona Držićeva djela za koja znamo da sadrže glazbene brojeve u obzir dolazi tek nekoliko njih. To su: *Manda* (izvedena 1553., u kojoj postoje dva vokalna broja) te *Grižula* (izvedena 1556., u kojoj postoji jedan instrumentalni broj). Gučetić u navedenom citatu spominje sviranje puhaćih glazbala te je s obzirom na to da se u *Grižuli* radi o instrumentalnom broju, dok *Manda* sadrži isključivo vokalne brojeve, logično zaključiti da je on nastupio u izvedbi *Grižule*. Kao drugo, formulacija „pa uz njih u tako ranoj dobi glumih" upućuje na mogućnost da je Gučetić tijekom izvedbe *Grižule* i sam svirao neko puhaće glazbalo. Naime, 1556. godine Gučetić je imao već sedam godina te je u toj dobi mogao savladati tehniku sviranja nekog glazbala dovoljno dobro da sudjeluje u izvedbi jedne predstave za odrasle, stoga je sasvim moguće pretpostaviti da je Gučetić u *Grižuli* i glumio i svirao.[23] Moguća je još jedna interpretacija ovog Gučetićeva citata. Naime, možda je i nakon 1559. godine bilo izvedbi Držićevih djela u Dubrovniku, s obzirom na to da su ona zaista bila omiljena među dubrovačkom publikom. Gučetić je tako mogao i kasnije, u dobi od 12-13 godina nastupati u takvim repriznim izvedbama Držićevih komedija, no konkretnih dokaza za to nemamo.

Razdoblje humanizma i renesanse smatra se „najplodnijim razdobljem djelovanja hrvatskih filozofa," a Monaldi i Gučetić se kao dubrovački predstavnici hrvatskih renesansnih filozofa po svojoj filozofskoj orijentiranosti u potpunosti uklapaju u kontekst europskih renesansnih mislilaca.[24] Renesansna se filozofija općenito često opisuje kao jedna vrsta „međustanja ili međurazdoblja" koje se smjestilo između srednjega vijeka s jedne strane te novoga vijeka s druge pri čemu se renesansa ocjenjuje negativno u odnosu na prethodno

---

[23] U prilog ovoj interpretaciji ide i terminologija koju Gučetić rabi u izvorniku: „Che questa Musica sia stata sempre potente a ingagliardire i animi nostri, Sig. Cavaliere, io grandemente l'ho esperimentato; perche quando tra la mia brigata invitato era a rappresentare nelle comedie, o nelle Tragedie i nobilissimi atti, acciò, che la mia natura a non si spaventasse in cotai spettacoli ordinavo per follevar l'animo, e il cuore dalla tenerezza fanciulesca, che le Trombe, i Pifari allegramente sonassero; poscia rappresentavo in quella mia tenerissima età quella parte con grandissima sodisfattione, e del l'autore B. M. Marino Darxa, e de gli spettatori insieme, si che di quanta consonanza sia stata la Musica con l'animo nostro oltre le ragioni, in me io l'ho esperimentato assai, come vi ho detto..." (Niccolò Vito di GOZZE, *Dello stato delle Republiche*, Venetia: Aldo, 1591, 403). Gučetić u ovom citatu rabi talijanski termin *rappresentare* koji je u hrvatskom izdanju na jednome mjestu preveden riječju „predstavljam", a na drugome riječju „glumih". Kada bi prijevod umjesto „u tako ranoj dobi glumih" glasio „u tako ranoj dobi predstavljah/izvodih tu ulogu" još bi uvjerljivija bila pretpostavka da je Gučetić u ovoj izvedbi i svirao neko puhaće glazbalo. Osim toga, radi se o drami u kojoj se pojavljuju i pastiri, a u taj se kontekst logično uklapaju sviralice (usp. Slobodan Prosperov NOVAK, *Povijest hrvatske književnosti*, 84).

[24] Istraživanja o hrvatskim renesansnim filozofima započinje već krajem 18. i početkom 19. stoljeća, a taj je interes nastao najvjerojatnije pod utjecajem buđenja nacionalnih osjećaja (usp. Erna BANIĆ PAJNIĆ, Dosadašnje interpretacije renesansne filozofije u Hrvatskoj te uloga i značenje časopisa „Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine", *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 40, 2014, 1 (79), 233-249, 234). Također vidjeti Ljerka ŠIFLER-PREMEC, *Iz hrvatske filozofske baštine*, Zagreb: Odjel za povijest hrvatske filozofije Centra za povijesne znanosti, 1980, 17.

razdoblje, a pozitivno u odnosu na razdoblje koje slijedi iza nje.[25] Poznato je da su na formiranje ideja renesansnih mislilaca u velikoj mjeri utjecali Platon i Aristotel, odnosno renesansni platonizam i aristotelizam. Iako se često kao jedan od kriterija za povlačenje granica između srednjega vijeka i renesanse navode aristotelizam kao odrednica srednjovjekovne filozofske misli, odnosno platonizam kao temelj renesansne filozofije, takva pojednostavljena tumačenja su neopravdana jer je tradicija aristotelizma zapravo jednako intenzivna u renesansi, a u prilog tome idu i neke od ideja koje pronalazimo u djelima ovih dubrovačkih renesansnih mislilaca.[26] Upravo je u Gučetićevom uvođenju dimenzije praktičkog u teorijsku misao vidljiva njegova aristotelovska orijentiranost. Prošireni naslov njegova djela *O ustroju država* sadrži formulaciju „...secondo la mente d'Aristotile“, iz čega je najočitije da mu je Aristotel bio uzor. Ipak, u njegovim je djelima jak i Platonov utjecaj te Gučetić sam u podnaslovu svojega djela *Dijalog o ljepoti* navodi kako se tu radi o dijalogu koji je pisan „u Platonovu duhu“. Osim toga, već nam i dijaloške forme njegovih djela ukazuju na snažan Platonov utjecaj. Mogli bismo reći da Gučetićeva djela predstavljaju svojevrsnu sponu, čak i spoj između renesansnog aristotelizma i platonizma.[27] Monaldi također dijaloškom formom svojih djela slijedi tip platoničkih dijaloga, a njegove analize problema umjetnosti u djelu *Irena, iliti o ljepoti* „ukazuju na vlastito ishodište u dva temeljna povijesnofilozofska sistema, Platona i Aristotela.“[28]

II. GLAZBENO-KULTUROLOŠKI ASPEKTI

1. Glazbena kultura u renesansnome Dubrovniku

1.1. Kneževa kapela

[25] Girardi Karšulin smatra da je ovakav stav prema renesansnoj filozofiji neutemeljen: „Između srednjeg i novog vijeka ono što jest renesansa, odnosno renesansna filozofija određuje se negativno kao ono što nije – ne-srednji vijek i ne-novi vijek. Pritom ono što jest renesansa vrednuje se ili negativno – u odnosu na prošlo kao više ne-razumijevanje ili pozitivno kao pred-stupanj novoga (anticipacija).“ Pritom se pojam 'anticipacija' pokazuje kao problematičan pa ga neki istraživači izbjegavaju i rabe izraz 'spona' kao oznaku za „neku vezu i prijelaz“ koji „izbjegava izjašnjavanje o strogom kauzalnom odnosu. Novovjekovlje u znanosti i filozofiji predstavlja novo uporište i renesansna učenja u to konstitutivno ne ulaze.“ (Mihaela GIRARDI KARŠULIN, *Hrvatski renesansni aristotelizam*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1993, 7-8).

[26] Usp. Paul Oskar KRISTELLER, *Renaissance Thought – The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, New York: Harper&Raw, 1972, 24-25.

[27] Schiffler-Premec smatra da je u Gučetićevim djelima prisutan „očit pokušaj pomirenja dva velika sustava“, a Gučetića naziva „praktičarom i realistom“ koji „ne pristaje uz neku tvrdnju koju bi potom obrazlagao i dokazivao iz nje sâme, nego krećući se u okviru platonovskih i aristotelovskih orijentacija, prihvaća obje kušajući ih izmiriti, i pritom ostaje na pola puta...“ (usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Nikola Gučetić*, 22-23).

[28] Usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, 49-50.

Za svjetovni aspekt glazbene kulture renesansnog Dubrovnika najzaslužnija je bila djelatnost dubrovačke Kneževe kapele.[29] U 18. se stoljeću ona po svojem sastavu mogla okarakterizirati kao orkestar, no da bi došla do tog stupnja prošla je kroz brojne razvojne faze.

Kao što joj samo ime govori, Kneževa kapela prvenstveno je bila u službi dubrovačkoga Kneza, što je značilo da se njezina osnovna funkcija odnosila na sudjelovanje u službenim državnim događajima.[30] Kneževa kapela osnovana je u 14. stoljeću i tada se svodila tek na manji instrumentalni ansambl. O tome svjedoče arhivski dokumenti koji kroz čak pet stoljeća – od 1301. do 1808. godine – kontinuirano prate djelovanje Kapele.[31] Ti su dokumenti različiti: najvažnije podatke doznajemo iz ugovora kojim su se glazbenici primali u službu Kapele, ali su nam vrlo zanimljivi i dokumenti koji nisu primarno vezani uz glazbenu službu, a iz kojih saznajemo neke detalje o životima glazbenika Kapele – npr. oporuke, sudske tužbe i sl.[32]

1.1.1. Razvoj Kneževe kapele

U 14. se stoljeću kao prvi članovi Kneževe kapele pojavljuju gradski najavljivači, zvani zduri,[33] odnosno glasonoše koji su sviranjem trube najavljivali vijest ili naredbu koju je Knez želio priopćiti stanovnicima Dubrovačke republike. Prema tome, prvi su instrumentalisti Kneževe kapele bili svirači puhaćih instrumenata. Funkcija njihove glazbe bila je privući pozornost stanovništva kako bi svi pažljivo saslušali vijest koju im Knez želi priopćiti. Zduri su morali biti na raspolaganju prema potrebi, 24 sata dnevno i za to su dobivali primjerenu novčanu naknadu te druga materijalna dobra (npr. odjeću i obuću). Djelatnost dubrovačkih glazbenika s vremenom se sve više počela cijeniti, što je vidljivo iz porasta novčanih naknada koju su glazbenici dobivali za svoje usluge. Zduri su glazbu izvodili u različitim prigodama: osim prilikom priopćavanja naredbi, svirali su npr. i signale koji su označavali početak i završetak poslova u selima, a svirali su i na tvrđavama, na

---

[29] U ovom će se radu koristiti termin 'Kneževa kapela', iako se u različitim spisima i dokumentima spominju i drugi nazivi (npr. *cappella musicale* itd.)

[30] Usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 130.

[31] Ibid., 69.

[32] Npr. odluke Velikog i Malog vijeća, odluke Senata (Vijeća umoljenih), ženidbeni ugovori, troškovnik Kneževa dvora, sačuvana korespondencija itd. (ibid.).

[33] Termin 'zdur' potječe od lat. riječi *exitor* ('onaj koji izlazi') i karakterističan je isključivo za područje Dubrovačke republike. Zduri su bili pučani koji su djelovali u službi vlasti Dubrovačke republike. Radilo se o članovima počasne straže koji su nosili posebne crveno-crne uniforme i koji su izvršavali sve naredbe Kneza. Osim prenošenja njegovih naredbi pučanstvu bili su zaduženi i za priopćavanje presuda optuženicima u pritvoru te za čuvanje gradskih vrata (usp. Vladimir ANIĆ, *Rječnik stranih riječi*, Zagreb: Novi liber, 1999, 1389).

smaknućima te na brodovima (gdje su vjerojatno glazbu već izvodili i u svrhu zabavljanja važnih putnika).[34]

Očito je da početna djelatnost glazbenika Kapele, osobito trubača, nije obuhvaćala umjetničko muziciranje, već se radilo o kratkim melodijama u obliku signala, što je značilo da je njihova 'glazba' imala samo funkciju upućivanja na neku važniju radnju. S vremenom (već tridesetih godina 14. stoljeća) trubači počinju po potrebi izvoditi i glazbu u svrhu zabave koja se po svojoj funkciji i vrijednosti jasno udaljava od njihove ranije sekundarne uloge koju su imali kao izvođači jednostavnih glazbenih signala. Ta je glazba imala stanovitu umjetničku vrijednost i izvodila se u prilikama raznih građanskih slavlja (najčešće svadbenih svečanosti), a koliko je bila cijenjena vidljivo je i iz novčane naknade koja je bila znatno veća u odnosu na onu koja se isplaćivala glazbenicima za izvođenje signalne glazbe.[35]

Osim trubača, među zdurima su očito bili i svirači drugih glazbala, na što nas upućuje u dokumentima često spominjani latinski izraz *cum aliis instrumentis*, kao i činjenica da se pojedini instrumentalisti u dokumentima nisu navodili imenom i prezimenom, već samo nazivom glazbala koje su svirali, npr. *tubator*, *fistulator*, *cornicinus* i sl. Očigledno je sastav Kapele u njezinoj prvoj fazi podrazumijevao različita puhaća glazbala.[36]

U drugoj polovini 14. stoljeća u dokumentima se počinju pojavljivati nešto bogatiji podaci o glazbenicima, tako da se uz glazbalo koje je glazbenik svirao često još navodi i ime i prezime glazbenika, zemlja iz koje dolazi (to su bila talijanska, njemačka, grčka i franko-flamanska područja, ali i razni drugi gradovi s jugoistoka Europe) te plaća koju je glazbenik primao.[37] Na teritorij Dubrovačke republike glazbenici su dolazili kako bi postali članovi Kapele, a povremeno je njihova zadaća uključivala i davanje glazbene poduke. Na taj je način Kapela doprinosila i podizanju razine glazbenog obrazovanja u Dubrovačkoj republici. Tome pridonosi i činjenica da su već od druge polovine 15. stoljeća pojedini glazbenici (u početku uglavnom crkveni) posjedovali nekoliko glazbenih knjiga (a neki i čitave omanje glazbene biblioteke), najprije u rukopisima, a od prve polovine 16. stoljeća i u tiskanome obliku. U to vrijeme započinje i praksa uzimanja naučnika, mladih glazbenika kojima su iskusniji glazbenici Kapele prenosili svoje glazbeno znanje i kojima su nakon svoje smrti ostavljali glazbala i drugu imovinu.

---

[34] Usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 69-70.
[35] Ibid., 71-72.
[36] Ibid., 71, 133.
[37] Ibid., 69-95.

Osim puhaćih glazbala od 15. se stoljeća pojavljuju i podaci o bubnjarima u sklopu Kapele. Bubnjari su bili prilično loše plaćeni u usporedbi sa sviračima puhaćih glazbala i obično je njihova funkcija bila povezana sa stražarskom službom. Naime, u to su vrijeme svirači puhaćih glazbala već počeli glazbu izvoditi i u svrhu zabave, dok bubnjari preuzimaju jednostavniju funkciju davanja signala u različitim prilikama. Njihova osnovna funkcija bila je izvođenje signala prilikom otvaranja i zatvaranja gradskih vrata, ali povremeno su zajedno s puhačima sudjelovali i u uveličavanju gradskih svečanosti.[38]

Glazbenici Kapele bili su pod strogom kontrolom Kneza, odnosno upravljačkog tijela Republike zvanog Malo vijeće, s kojim su sklapali jednogodišnji ugovor o službi u Kneževoj kapeli. Glazbenici koji su bili osobito talentirani bili su ponovno potvrđivani u službu iz godine u godinu obnavljanjem tog ugovora, a bili su i bolje plaćeni od glazbenika prosječnih sposobnosti, tako da je već od 14. stoljeća u Kapeli ustanovljena hijerarhija glazbenika s obzirom na njihovu kvalitetu. Neki su glazbenici u službu birani četrdeset i više godina zaredom, što je očito bio pokazatelj njihove izvanredne glazbene sposobnosti. S obzirom na to da su bili vezani ugovorom, glazbenici su morali tražiti posebno dopuštenje ako su željeli na neko vrijeme otputovati iz Dubrovnika. Glazbenici su povremeno sklapali i ugovore s plemićima s kojima su zatim odlazili na putovanja kako bi ih svojom glazbom zabavili i podigli razinu njihova ugleda. Osim Knezu, glazbenici Kneževe kapele bili su na raspolaganju i svim ostalim stanovnicima Dubrovačke republike, bez obzira na status ili imovinsko stanje, pa su na državni trošak muzicirali i u katedrali ili crkvi lokalnog patrona sv. Vlaha. Osim obaveza koje su izvršavali u Dubrovniku, dio njihove djelatnosti bila su i gostovanja, osobito na susjednim bosansko-hercegovačkim dvorovima u doba lokalnih narodnih vladara. Povremeno su glazbenici Kapele svirali i izvan službene dužnosti, u privatnim aranžmanima, primjerice na svadbenim svečanostima i raznim drugim obiteljskim slavljima.[39]

Razlozi za raskidanje ugovora, odnosno za njegovo neproduljivanje bili su različiti – moglo se raditi o poodmakloj dobi glazbenika, o lošem sviranju, ali i o nekim drugim čimbenicima koji nisu izravno imali veze s izvođenjem glazbe, poput sukoba sa zakonom i sl. Novčana naknada glazbenika Kapele bila je niska za početnike i povećavala se ovisno o duljini službe, ali se i ponovno smanjivala kada bi glazbenici došli u stariju dob. Često su na mjesta glazbenika koji su bili prestari da bi zadovoljavajuće obavljali svoju službu ili pak nakon njihove smrti dolazili mlađi članovi njihove obitelji (obično sinovi) koji su bili

[38] Ibid., 69-106.
[39] Ibid., 136.

glazbeno obrazovani.[40] Kada bi se pojavila potreba za novim glazbenicima, Vijeće bi slalo glazbenike Kapele da pronađu i dovedu u Dubrovnik nove talentirane glazbenike, najčešće u talijanske, ali i u druge europske (i hrvatske) gradove.

1.1.2. Glazbala Kneževe kapele

Iz arhivskih je spisa vidljivo da su početnu djelatnost Kneževe kapele obilježila puhaća glazbala: prvenstveno truba, ali i tromboni, korneti, flaute itd. Uz puhaća glazbala od samog je početka u sastavu Kapele bio i bubanj. Međutim, već se od 14. stoljeća u spisima uz navođenje pojedinih glazbala upisivao i izraz *cum aliis instrumentis* koji upućuje na činjenicu da su pojedini svirači Kapele znali svirati i nekoliko različitih glazbala. Ta su se glazbala uglavnom nabavljala u Veneciji, a povremeno i u samom Dubrovniku.[41]

Od 15. se stoljeća u spisima počinju pojavljivati i žičana glazbala, lutnja i harfa, ali i dva rijetka glazbala: *dulce melos* i *sinfonia*. *Dulce melos*, prijelazni oblik između klavikorda i monokorda, izrađivao se baš u Dubrovniku, dok se za žičano glazbalo *sinfonia* ili *organistrum* posebno tražilo svirača u Italiji.[42] Također se od 15. stoljeća u sastav Kapele uz instrumentaliste počinju primati i pjevači, što je vjerojatno značilo da se tada repertoar Kapele počeo širiti s instrumentalnog i na vokalno-instrumentalni.

Od 16. se stoljeća u spisima spominju i viola te klavičembalo, a izvori koji nas upućuju na njih uglavnom su neglazbene prirode – naime, to su djela dubrovačkog filozofa i političara Nikole Vitova Gučetića te dubrovačkog pjesnika Mavra Vetranovića.[43] Ovi izvori još jednom potvrđuju i činjenicu da je u okviru Kneževe kapele još od kasnoga srednjega vijeka postojala podjela na tzv. 'glasnu glazbu' koju su na otvorenom izvodila puhaća glazbala te tzv. 'tihu glazbu' koju su u zatvorenim prostorima (najčešće na dvorovima) izvodili ansambli žičanih glazbala.[44]

---

[40] Ibid., 78.
[41] Ibid., 133-134.
[42] Ibid., 133.
[43] Radi se o djelu *O ustroju država* N. V. Gučetića te o pjesmi *Na priminutje Marina Držića, Dubrovčanina, tužba* M. Vetranovića (ibid., 134).
[44] 'Glasna glazba' služila je kao pratnja plesu, javnim procesijama i raznovrsnim zabavama, a izvodila su ju puhaća glazbala (truba, trombon, kornet, krumhorn, šalmaj) te udaraljke. Ta je vrsta glazbe bila „ne samo čujan nego i apsolutno nužan“ element „mnogih događaja u redovitom javnom životu kasnoga srednjeg vijeka i renesanse.“ 'Tihu glazbu' izvodio je manji sastav virtuoza instrumentalista na žičanim glazbalima kao što su harfa, lutnja, *viella*, psalterij i *lira da braccio*, a ta je glazba bila „prikladnija za intimnije ambijente i za pratnju aktivnosti u zatvorenome“, primjerice za komorno muziciranje, „plesne zabave i gozbe te za privatni užitak.“ U 16. će se stoljeću sastavu 'tihe glazbe' priključiti još i glazbala s tipkama, odnosno čembalo (usp. Howard M. BROWN – Louise K. STEIN, *Glazba u renesansi*, prev. Stanislav Tuksar, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005, 261-262).

S obzirom na prigode u kojima su izvodili glazbu, glazbenici Kneževe kapele bili su podijeljeni u dvije skupine. U prvoj su skupini bili svirači koji su se bavili isključivo glazbom, a koji su se nazivali *piffari*, dok su u drugoj skupini bili svirači kojima glazba nije bila jedino zanimanje, već dodatna djelatnost uz obavljanje straže. Svirači druge skupine bili su za svoje glazbene usluge slabije plaćeni od svirača kojima je to bila jedina djelatnost, ali su oni dobivali naknadu i za svoje druge djelatnosti, tako da su na koncu i jedni i drugi imali približno istu ukupnu plaću.[45]

1.1.3. Obitelj Courtoys

Iz arhivskih je spisa vidljivo da je u 16. stoljeću u Kneževoj kapeli zabilježeno čak dvadesetak glazbenika od kojih su nam posebno značajni franko-flamanski glazbenici iz obitelji Courtoys: Lambert stariji (djelovao od 1552. do 1570.), njegov sin Henrik (djelovao od 1573. do 1629.) i unuk Lambert mlađi (djelovao od 1621. do 1664.), koji su kroz tri generacije, odnosno preko stotinu godina obogaćivali glazbeni život Dubrovnika svojom djelatnošću u sklopu Kneževe kapele. Sva su se trojica prvenstveno bavila reproduktivnim aspektom glazbe – sviranjem puhaćih glazbala u Kneževoj kapeli, ali i skladanjem te glazbenom pedagogijom.

Od trojice glazbenika iz obitelji Courtoys najznačajniji doprinos glazbenom životu renesansnoga Dubrovnika dao je Lambert Courtoys stariji (oko 1520 – nakon 1584) te možemo reći da je upravo on najpoznatiji renesansni dubrovački glazbenik.[46] On se pojavljuje u spisima Dubrovačke republike već 1552. godine, što je vidljivo iz uredskih knjiga Vijeća umoljenih. Tamo se navodi da se u službu prima Lambertus Gallus na mjesto trombonista. On je već bio poznat u sjevernoj Italiji, jer je prije Dubrovnika djelovao u Veroni, tako da nakon 1570. godine on svoju glazbenu djelatnost ponovno nastavlja u Italiji (u Udinama, Trevisu, Vicenzi).[47] Lambertov sin Henrik Courtoys vjerojatno je rođen u Dubrovniku ili je došao u Dubrovnik u mladoj dobi te se zapravo može smatrati Dubrovčaninom.[48] On je 1573. godine primljen u sastav Kneževe kapele, a prema plaći koju je primao može se zaključiti da je bio prilično dobar glazbenik, jer je odmah za svoje usluge dobivao iznos koji se inače dodjeljivao

---

[45] Ibid., 133.
[46] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, Zagreb: Školska knjiga, 1997, 66.
[47] Usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 108.
[48] Ibid., 128.

boljim sviračima. Henrikov sin, Lambert Courtoys mlađi, primljen je u Kapelu kao zamjenski svirač puhaćih glazbala 1621. godine.[49]

Osim kao svirači Kneževe kapele, članovi obitelji Courtoys djelovali su i kao *maestri di cappella* dubrovačke katedrale. Također, sva su se trojica bavila i drugim glazbenim djelatnostima, prije svega skladanjem i podučavanjem glazbe. Pedagoška djelatnost donosila im je i dodatnu zaradu, tako da je motiv za bavljenje njome možda dijelom bio i financijske prirode. To se prvenstveno odnosi na poduku u sviranju glazbala, za koju se pretpostavlja da je bila namijenjena djeci dubrovačkih plemića, s kojima su glazbenici Courtoys održavali dobre odnose. Drugim je dijelom pedagoška djelatnost obitelji Courtoys bila dio uobičajenih zaduženja u sklopu njihove glazbene aktivnosti u katedrali. Naime, *maestro di cappella* katedrale je između ostaloga trebao i voditi katedralni zbor, odnosno podučavati zborsko pjevanje.[50]

Na području skladanja od ove se trojice najviše istaknuo Lambert stariji koji je skladao duhovne i svjetovne madrigale za potrebe dubrovačkog glazbenog života. Od njegovih djela možemo izdvojiti ona koja su potpuno sačuvana: šest duhovnih madrigala te jednu instrumentalnu skladbu. Duhovne je madrigale i skladao i objavio za vrijeme svojega boravka u Dubrovniku. Radi se o ciklusu koji je objavljen 1563. godine u Veneciji u skupnoj zbirci naslova *Musica spirituale, libro primo di canzoni et madrigali a cinque voci compositi da diversi come qui sotto...*, a u kojemu Lambert tematizira Muku Kristovu. Što se pak tiče njegova sačuvanog instrumentalnog djela, u pitanju je skladba naslova *Petit Jacquet* koja je vjerojatno prerada već postojećeg vokalnog djela.[51] Spomenuta djela Lamberta Courtoysa starijeg osobito su značajna zbog činjenice da su upravo te skladbe jedina sačuvana glazba koja je nastala u Dubrovniku prije potresa 1667. godine.[52]

Iz ovog se kratkog prikaza može zaključiti da je upravo Kneževa kapela odigrala ključnu ulogu u glazbenom životu renesansnog Dubrovnika pri čemu se se posebno istaknuli glazbenici franko-flamanske obitelji Courtoys. Njihova je djelatnost neosporno obilježila glazbeni život Dubrovačke republike na prijelazu iz renesanse u barok te na taj način i Dubrovnik smjestila među onodobna europska glazbena središta.

---

[49] Ibid., 111-112.
[50] Ibid., 113-114.
[51] Ibid., 117. Demović je prvi naveo Lamberta Courtoysa starijeg kao autora djela *Petit Jacquet*, a tu je njegovu tvrdnju preuzeo i Stipčević (usp. Ennio STIPČEVIĆ, Skladba Petit Jacquet Lamberta Courtoysa u mletačkom traktatu, *Dubrovnik*, 26, 1983, 2, 29-34). Međutim, Ivana Petravić je u radu objavljenom 2017. godine upozorila na mogućnost pogrešnog pripisivanja autorstva tog djela Lambertu Courtoysu (usp. Ivana PETRAVIĆ, Još o skladbi Petit Jacquet Lamberta (?) Courtoysa u mletačkom traktatu, u: Ivana PETRAVIĆ – Ennio STIPČEVIĆ (ur.), *Varia Ragusina*, Dubrovnik, Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, 2017, 9-16).
[52] Usp. Stanislav TUKSAR, *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska, 2000, 33.

1.2. Sakralna glazba

Prilikom rekonstrukcije sakralnog glazbenog života Dubrovačke republike pojavljuju se poteškoće koje je stvorilo više različitih čimbenika. Među njima je svakako ključnu ulogu imao nedostatak notne građe – naime, brojni stari crkveno-glazbeni arhivi s vremenom su propali. Osim toga, veliku su štetu nanijeli: potres iz 1667. godine, nemar građana, uništavanje imovine za vrijeme kužnih bolesti, prodaja građe zbog neimaštine, odnošenje notne i druge građe iz Dubrovnika nakon pada Republike 1808. godine i sl.[53]

Dok je arhiv Dubrovačke republike u potpunosti sačuvan, arhiv dubrovačke biskupije u potpunosti je nestao.[54] To je glavni razlog zbog kojega o sakralnoj glazbi Dubrovačke republike nema toliko sačuvanih podataka kao što je to slučaj sa svjetovnom glazbom Kneževe kapele. Unatoč toj činjenici ipak je moguće načiniti barem približnu sliku glazbenog života koji se u renesansi odvijao u dubrovačkim crkvama i samostanima.

1.2.1. Izvori i repertoar

Najstariji izvor o sakralnoj glazbi Dubrovačke republike predstavlja djelo *Cronicon* Ivana Đakona s kraja 10. stoljeća. U tom se djelu opisuju mletačka osvajanja hrvatskih gradova, a spominje se i praksa pjevanja lauda u dubrovačkoj katedrali. Zanimljivo je da su se u to vrijeme laude pjevale u čast svjetovnih vladara, i to obično za vrijeme proslava većih blagdana te prilikom ustoličenja novog vladara Dubrovačke republike. Kako su se izmjenjivali vladari, tako se mijenjala i posveta u samim laudama: u 10. su se stoljeću laude pjevale u čast bizantskog cara, da bi potom uslijedile i laude u čast mletačkog dužda u 13. stoljeću, hrvatsko-ugarskog kralja u 14. stoljeću, austro-ugarskog cara u 18. stoljeću i naposlijetku u Napoleonovu čast početkom 19. stoljeća. Dakle, laude su se kroz povijest Dubrovačke republike uglavnom rabile u političke svrhe. Može se pretpostaviti da se u tim laudama radilo uvijek o istoj prepoznatljivoj melodiji koja se stoljećima prenosila tijekom različitih vladavina, sve do 19. stoljeća kada je taj obred u potpunosti nestao. Sama melodija lauda nije sačuvana, no tekst je i danas dobro poznat jer se rabio i u nekim drugim

[53] Usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 7.
[54] Ibid., 29.

dalmatinskim gradovima.[55] Na dubrovačkom su se području već u 11. stoljeću osim lauda pjevali i himni, psalmi te popijevke.[56]

U dubrovačkim je crkvama uobičajeni dio bogoslužja bilo pjevanje i sviranje. Dakle, jednostavnija se glazba u crkvama mogla čuti svaki dan, dok bi za blagdane repertoar bio nešto svečaniji. U tim je prilikama bio prisutan i Knez dubrovački pa su te obredne svečanosti svojom glazbom obogaćivali i svirači Kneževe kapele. Glazbenici Kneževe kapele glazbu su izvodili tijekom samih bogoslužja, ali i nakon njih, kada bi svirali u crkvi sv. Vlaha pred oltarima pojedinih svetaca.[57]

Što se tiče sakralnog repertoara koji se izvodio u crkvama na području Dubrovačke republike, njegova se složenost logično povećavala kroz povijesna razdoblja. Tako se u srednjem vijeku u dubrovačkim crkvama pjevao jednostavniji gregorijanski koral, dok se u renesansi, točnije od 16. stoljeća, repertoar počinje obogaćivati složenijim polifonim skladbama.[58] Od glazbenih izvora sačuvano je pedesetak nepotpunih koralnih kodeksa te dosta neumatskih fragmenata. Sama činjenica da su takvi kodeksi postojali dovodi nas do zaključka da su se prilikom pjevanja u crkvama koristili takvi i slični glazbeni priručnici, a s obzirom na popriličan broj tih priručnika možemo pretpostaviti da su u Dubrovačkoj republici vjerojatno postojali i skriptoriji, odnosno da je već tada na dubrovačkom teritoriju bila razvijena prepisivačka djelatnost. Tome u prilog ide i činjenica da su u pojedinim kodeksima iz 14. i 15. stoljeća zapisani inicijali prepisivača kodeksa, dok je u kodeksima iz 16. i 17. stoljeća već uobičajeno postojanje zapisa imena i prezimena prepisivača kodeksa.[59] Iz neumatskih je fragmenata vidljivo koliko je Dubrovačka republika zaista bila dijelom europskih glazbenih zbivanja jer u njima nalazimo mnoštvo različitih pisama i vrsta notacije, što nas upućuje na zaključak da su u Dubrovnik pristizali utjecaji sa najrazličitijih strana Europe.[60]

---

[55] Ibid., 30.

[56] O praksi pjevanja lauda u Dubrovniku pisao je talijanski benediktinac Serafino Razzi (1531-1611), povjesničar rodom iz Lucce koji je boravio u Dubrovniku otprilike dvije godine (1587-1589) za vrijeme kojih je putovao i propovijedao po teritoriju Dubrovačke republike što je na koncu rezultiralo djelom u kojemu u tri knjige opisuje Dubrovnik, a koje je objavio 1595. godine u Lucci pod naslovom *La storia di Raugia*. O laudama Razzi govori u poglavlju *O javnoj i svečanoj molitvi za kršćanske vladare koja se moli u Dubrovniku za glavne blagdane* (usp. Serafino RAZZI, *Povijest Dubrovnika*, prev. Iva Grgić – Stjepan Krasić, Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, 2011, 161-2; izvornik: 137-8).

[57] Usp. ibid., 160 (izvornik: 136); Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 163.

[58] Usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 5-6.

[59] Npr. Fra Vincentius Marci Ragusinus, Martinus Xoama, Franciscus Gozzeus-Dragoevich-Paprizza itd. (ibid., 39).

[60] Ibid., 35.

Glazbeni sadržaj sačuvanih kodeksa i neumatskih fragmenata čini gregorijanski repertoar koji je na dubrovačko područje došao sa zapada, tako da hrvatski krajevi zapravo predstavljaju krajnju granicu do koje je gregorijanski koral dospio u smjeru sjeveroistoka.[61] Osim gregorijanskog korala postojala je u Dubrovačkoj republici još jedna vrsta koralnog pjevanja, tipična za seoske crkve na dubrovačkom području, ali i za druge dalmatinske krajeve (osobito Brač, Hvar i Korčulu). U daljnjem će se tekstu ta druga vrsta pjevanja u svrhu lakšeg razlikovanja nazivati 'dalmatinskim koralom'.[62] Dalmatinski se koral razlikovao od gregorijanskog u nekoliko segmenata. Kao prvo, gregorijanski se koral pjevao na latinskome jeziku, dok su se u dalmatinskom koralu osim latinskog jezika pojavljivali i staroslavenski te hrvatski jezik. Kao drugo, gregorijanski se koral prenosio pisanim putem preko kodeksa, a dalmatinski se koral prenosio usmenom predajom s jedne generacije na drugu. Kao treće, gregorijanski koral zbog postojanja zapisa karakteriziraju fiksirane melodije, dok se u dalmatinskom koralu melodije spontano variraju. I konačno, gregorijanski se koral izvodio u gradskim i samostanskim crkvama i bio je međunarodno poznat, dok se dalmatinski koral izvodio isključivo u seoskim crkvama i s obzirom na to da je nastao za domaće prilike nije bio poznat izvan manjih lokalnih sredina.[63]

Unatoč nedostatku konkretnih dokaza pretpostavlja se da je u crkvama Dubrovačke republike i prije 16. stoljeća uz gregorijanski koral postojala i jednostavnija polifonija.[64] Naime, u drugim je dijelovima Hrvatske pronađena polifona notna građa, a s obzirom na činjenicu da je Dubrovačka republika u srednjem vijeku i renesansi bila najrazvijenije hrvatsko područje, logično je zaključiti da ni u tom segmentu nije zaostajala za drugim hrvatskim krajevima. Jedina sačuvana polifona sakralna glazba koja je nastala baš u Dubrovniku potječe iz 16. stoljeća: to su već spomenuti duhovni madrigali koje je za dubrovačke glazbene prilike skladao Lambert Courtoys stariji.[65]

1.2.2. Pjevačka djelatnost i glazbeno školstvo

---

[61] Ibid., 39.
[62] Ibid., 40.
[63] Ibid.
[64] Za podatke o izvođenju polifonije u dubrovačkim crkvama također je zaslužan Serafino Razzi: „...kad se u crkvu (benediktinaca – op. M.J.J.) dolazi odozdo, ispod mosta, prema glavnom ulazu, nailazi se na dvanaest oltara, od kojih je pet posebno posvećeno. To je Oltar sv. Krunice, pred kojim se svake subote navečer četveroglasno pjevaju litanije Gospi...“ (usp. Serafino RAZZI, *Povijest Dubrovnika*, 166; izvornik: 142).
[65] Usp. s poglavljem o Kneževoj kapeli ovog rada (također usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 44-45).

Za upravljanje glazbenim životom dubrovačkih crkava bili su zaslužni kanonik *cantor* i *chori moderator*. Obojica su bila zadužena za upravljanje crkvenim pjevanjem, prvi u dubrovačkoj katedrali, a drugi u ostalim dubrovačkim crkvama. *Cantor* je bio odgovoran za organizaciju pjevanja i čitanja u crkvi i započinjao je pjevanje tijekom bogoslužja. Zanimljivo je da od 16. stoljeća dolazi i do svojevrsne suradnje između crkvenih i svjetovnih glazbenika, naime, pojavom složenijeg polifonog sakralnog repertoara ulogu *cantora* u katedrali preuzima voditelj Kneževe kapele – *maestro di cappella*. Dužnosti *maestra di cappelle* u dubrovačkoj su katedrali od 1554. do 1664. godine obavljali glazbenici iz franko-flamanske obitelji Courtoys.[66]

Ne postoje sačuvani dokumenti iz kojih bismo mogli saznati točan tijek pjevanih bogoslužja, no s obzirom na istaknut položaj Dubrovačke republike i ovdje možemo pretpostaviti da su ta bogoslužja najvjerojatnije bila vrlo slična onima u katoličkim crkvama drugih europskih gradova. Za crkveno su pjevanje bili zaduženi isključivo muškarci (vjerojatno sami svećenici), dok ženama nije bilo dozvoljeno sudjelovanje u pjevanim bogoslužjima pa su najviše dionice izvodili dječaci.[67] U dokumentima se tek od 14. stoljeća počinju pojavljivati imena pjevača, a raniju pretpostavku da su u crkvama pjevali svećenici potvrđuje popis pjevača iz 16. stoljeća koji je načinio biskup iz Montefeltra, Giovanni Sormani.[68]

U sklopu dubrovačke katedrale postojala je katedralna škola u kojoj su djelovala dva učitelja od kojih je jedan podučavao gramatiku, a drugi glazbu. S obzirom na praksu uobičajenu u drugim europskim gradovima, moguće je da je u katedrali postojala i pjevačka škola (*schola cantorum*) koju su možda osim svećenika smjeli pohađati i drugi građani Dubrovačke republike, a pomoću koje se također promicalo glazbeno školstvo.[69] Osim poduke crkvenog pjevanja u sklopu dubrovačkih crkava nudila se i poduka iz drugih glazbenih područja. Iz dokumenata koji datiraju iz 15. stoljeća saznajemo da se u crkvama nudila i poduka u vještini *cantus firmusa,* ali i iz sviranja orgulja. Poduka sviranja orgulja odvijala se na državni trošak, a na taj su se način osiguravali svirači orgulja za katedralu, crkvu sv. Vlaha te crkve dominikanaca i franjevaca. Orguljaši su ujedno svojim učenicima

---

[66] Ibid., 45.

[67] Iz teksta Serafina Razzija može se zaključiti da žene nisu sudjelovale u crkvenom pjevanju: „Što se tiče dubrovačkih žena, one su suzdržane u odijevanju i u svemu drugome. Djevojke se do udaje uopće ne mogu vidjeti. O glavnim blagdanima ispovijedaju se u svojim kućma, a potom se rano ujutro pričešćuju u najbližoj crkvi.“ (usp. Serafino RAZZI, *Povijest Dubrovnika,* 157; izvornik: 132).

[68] Spomenuti popis nastao je 1573. godine (usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 45).

[69] Ibid., 65.

pružali i opće glazbeno obrazovanje.[70] Prema sačuvanim podacima od 17. se stoljeća u dubrovačkim crkvama mogla dobiti i poduka iz svjetovne glazbe, no moguće je da se takva poduka dubrovačkoj mladeži nudila i prije 17. stoljeća. Što se tiče poduke iz sviranja drugih glazbala, za nju su bili zaslužni glazbenici Kneževe kapele.[71]

1.2.3. Orgulje i orguljaši

Za crkvenu je glazbu u Dubrovačkoj republici bila značajna i orguljaška djelatnost. Naime, nekoliko je dubrovačkih crkava već od kraja 14. stoljeća posjedovalo orgulje. Najstariji podatak o orguljama u Dubrovniku potječe iz 1384. godine, što ipak ne znači da u Dubrovniku nije bilo orgulja i ranije.[72] Osim u katedrali u 14. su stoljeću orgulje postojale i u crkvi sv. Vlaha te u crkvi sestara klarisa, a od 15. stoljeća i u crkvama dominikanaca te franjevaca. Od 16. stoljeća već je bilo uobičajeno postojanje većih orgulja u svim crkvama u Dubrovniku i njemu okolnim mjestima (Lopud, Gruž i sl.), a u to se vrijeme u privatnim kućama pojavljuju i manje prijenosne orgulje (tzv. *organetto*).[73]

Od 14. se stoljeća u dokumentima pojavljuju podaci o graditeljima orgulja, iz čega se može zaključiti da je u Dubrovniku već tada bila razvijena djelatnost izrađivanja orgulja. U početku su orgulje svirali njihovi graditelji, dok se od 16. stoljeća kao svirači orgulja pojavljuju svećenici, ali i osobe koje nisu imale veze s crkvom. Ovo je možda povezano s činjenicom da se u 16. stoljeću repertoar orguljaša proširio i na svjetovne glazbene oblike. Naime, uz liturgijske vokalno-instrumentalne oblike orguljaši u 16. stoljeću počinju izvoditi i instrumentalnu orguljsku glazbu koja se smatrala standardnim repertoarom renesansnih orguljaša (fantazije, *ricercari*, kancone i sl.), kao i plesnu glazbu (*saltarello, gagliarda, pavana, passamezzo* itd.).[74]

1.2.4. Crkveni redovi

Za sakralnu je glazbu u Dubrovačkoj republici važna i djelatnost crkvenih redova. Početnu djelatnost sakralne glazbe od 8. do 14. stoljeća obilježio je red benediktinaca, no arhivi benediktinskih samostana nisu sačuvani pa imena glazbenika tog reda nisu poznata.[75] Tek iz 16. stoljeća potječe podatak koji nam otkriva suradnju između benediktinaca i

---

[70] Ibid., 66.
[71] Ibid., 67.
[72] Mnogi su stari arhivi propali pa su nam dostupni samo podaci od 1272. godine nadalje. Osim toga, u katoličku su crkvu orgulje uvedene već u 8. stoljeću pa je logično pretpostaviti da su one u Dubrovnik dospjele i prije 14. stoljeća (ibid., 46-47).
[73] Ibid., 49.
[74] Ibid., 48-54.
[75] Ibid., 30.

dubrovačkog pučanstva: naime, benediktinac Mavro Vetranović (1482-1576) svoja je dramska djela pisao za mlade dubrovačke glumačke družine.[76]

Od 13. stoljeća započinje i glazbena djelatnost dominikanskog te franjevačkog reda. Samostani obaju redova kroz povijest su imali dobre glazbenike. Izvori iz kojih saznajemo imena glazbenika franjevačkog reda su samostanski nekrolozi iz kojih je vidljivo da su se franjevci bavili različitim glazbenim djelatnostima: pjevanjem, sviranjem orgulja, ravnanjem zbora, ali i prepisivanjem kodeksa.[77] Što se pak tiče glazbenika dominikanaca, njihova se istaknutija imena pojavljuju tek u razdoblju ranog baroka.[78]

Dosta podataka o crkvenoj glazbi, osobito o proslavi blagdana sv. Vlaha, zaštitnika Dubrovnika, doznajemo iz djela povjesničara Serafina Razzija koji čitavo jedno poglavlje svog djela *Povijest Dubrovnika* posvećuje opisu proslave tog blagdana.[79] U tom se poglavlju na nekoliko mjesta spominje glazba kao vrlo važan element proslave blagdana sv. Vlaha: opisuje se sam tijek proslave koja je trajala nekoliko dana, zatim uloga crkvenih redova u procesiji te se na koncu konkretno spominju glazbala koja su sudjelovala u glazbenim izvedbama (orgulje kao crkveno glazbalo, ali i trube, flaute i korneti na kojima su glazbu izvodili instrumentalisti Kneževe kapele).[80] Nakon vjerske ceremonije uslijedilo bi slavlje drukčijeg, više svjetovnog karaktera, obilježeno narodnim plesovima, glazbalima i zabavom.[81]

Na koncu je moguće zaključiti da je na sakralni aspekt glazbenog života renesansnog Dubrovnika utjecaj izvršilo nekoliko čimbenika. Sama činjenica da je na dubrovačkom području u renesansi osim katedrale postojalo još i nekoliko manjih crkava donijela je potrebu za njegovanjem sakralne glazbe. Glazba je bila dijelom svakodnevnih bogoslužja koje bi uveličavala u svom jednostavnijem obliku, ali i blagdanskih bogoslužja kada bi poprimila

---

[76] Ibid., 60.

[77] Npr. Illuminatus de Bosnia, Marcus de Ragusio, Humilis de Ragusio, Clemens de Brozze, Marinus Florius, Ambrosius ab Epidauro, Franciscus Gozzeus Dragoevich Paprizza itd. (ibid., 56-57).

[78] Npr. Benedikt Babić, Nicolaus Gaudentius, Vincentius Comneno itd. (ibid., 57-58).

[79] Usp. Serafino RAZZI, *Povijest Dubrovnika*, 265-269.

[80] Razzi o proslavi blagdana sv. Vlaha piše: „...uoči dana slavnoga biskupa i mučenika svetoga Vlaha (...) u Katedralu dolaze dominikanci i franjevci (...) te vrlo svečano pjevaju Večernjicu rečenoga sveca. Godine 1588., kad se tu prvi put našao pisac ovih sjećanja, hebdomadarska služba bješe na lijevom koru, dominikancima je valjalo započeti prvi stih, u jednome i drugom koru, zasvirala je himna Svecu, a ostatak večernjice pjevao se tiho u recitativu, naizmjence uz orgulje i uz glazbu Senata, skupa s trubama, flautama i kornetama. (...) Toliko se rečena večernjica odužila, a spomenute skupine dolažahu darivati tako svečano, praćene raznim glazbalima...“ (ibid., 159-160; izvornik: 135-136).

[81] O ovome je u djelu *Lucensis artium doctoris eximii et oratoris situs aedificiorum, politiae et laudabilium consuetudinum inclitae civitatis Ragusii* (1440) pisao Filip de Diversis, učitelj rodom iz Lucce koji je u Dubrovniku proveo čak sedam godina (1434-1441): „Poslije ručka, pak, gospodin knez poziva mladu vlastelu oba spola i zapovijeda da se prirede kola, troskoci i vesele zabave, uz svirku truba i frula, da, kao što su jutro posvetili spasu duše, vrijeme poslije objeda posvete radosti i ugodi tijela.“ (usp. Filip DE DIVERSIS, *Opis slavnoga grada Dubrovnika*, prev. Zdenka Janeković-Römer, Zagreb: Dom i svijet, 2004, 94, 176).

svečaniji prizvuk, čemu je pridonosilo i sudjelovanje glazbenika Kneževe kapele. Na taj je način u Dubrovniku već u renesansi došlo do ispreplitanja svjetovnog i sakralnog aspekta glazbe.

U srednjem se vijeku sakralni repertoar dubrovačkih crkava svodio na gregorijanski koral u gradovima te tzv. dalmatinski koral na seoskim područjima, no s renesansom se taj repertoar počeo obogaćivati jednostavnijom polifonijom. Tome je možda pridonijela katedralna škola u sklopu koje je najvjerojatnije postojala i pjevačka škola specijalizirana za poduku crkvenog pjevanja. Već su od 14. stoljeća u katedrali i u nekoliko drugih dubrovačkih crkava postojale orgulje, tako da je u renesansi postojanje orgulja u crkvama bilo već uobičajena pojava, a orguljaška se djelatnost u 16. stoljeću počela još više širiti. Naime, osim sakralnog repertoara koji je obično bio vezan uz crkveno pjevanje, orguljaši 16. stoljeća počinju izvoditi i samostalnu instrumentalnu glazbu.

U svemu su ovome vrlo važnu ulogu imali crkveni redovi, prije svega benediktinci, ali i franjevci te dominikanci. Oni su vodili brigu o svakodnevnom muziciranju u dubrovačkim crkvama (ravnanjem crkvenim zborom te pjevanjem i sviranjem u bogoslužjima), ali su se bavili i drugim glazbenim aktivnostima poput prepisivanja kodeksa i davanja glazbene poduke građanima Dubrovačke republike, čime su uvelike obogatili dubrovački glazbeni život.

1.3. Glazba i scena

Uz sakralnu glazbu dubrovačkih crkava te svjetovnu glazbu Kneževe kapele u Dubrovniku se u 16. stoljeću njegovao još jedan aspekt glazbene umjetnosti. Taj se aspekt u renesansnom okružju uvjetno može nazvati scenskom glazbom. Naime, 16. je stoljeće u Dubrovniku proteklo u znaku stvaranja preduvjeta za pojavu nove glazbeno-scenske vrste, opere, koja se u Italiji pojavljuje upravo na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće.[82]

Glazbeno-scenska djela nastala su kao rezultat povezivanja tonova i riječi, pjesme i pjesništva, glazbe i književnosti. Možemo razlikovati nekoliko tipova tog povezivanja, od onog najjednostavnijeg koje je nastalo spontano i rezultiralo narodnim (pučkim) stvaralaštvom, do onog nešto složenijeg, više racionalnog karaktera koje je dovelo do pojave umjetničkog stvaralaštva.[83] Jedinstvo riječi i tona poznato je još iz razdoblja antičke Grčke gdje je fenomen glazbe bio označen pojmom *mousiké.* Taj je pojam u sebi podrazumijevao

---

[82] Prva opera u povijesti, *Dafne*, nastaje 1598. godine u Firenzi (glazba: Jacopo Peri, libreto: Ottavio Rinuccini), a odmah nakon nje 1600. godine i druga, *Euridice* (isti autori).

[83] Ova podjela preuzeta je od Lovre Županovića (Lovro ŽUPANOVIĆ, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001, 13).

nekoliko značenja, pri čemu je glazba u užem (današnjem) smislu bila tek jedno od značenja tog pojma te nije u potpunosti obuhvaćala sve ono što je za stare Grke glazba doista predstavljala. Naime, pojam *mousiké* odnosio se i na jedinstvo glazbe, pjesništva i pokreta, kao i na cjelokupno kulturno obrazovanje čovjeka.[84]

Kroz povijest se povezanost riječi i tona izražavala na različite načine: kroz opise glazbe i njezinih učinaka u književnim djelima, kroz glazbena djela programnog karaktera čiji su nastanak inicirala književna djela, kroz solo pjesme koje se temelje na književnim predlošcima te (napokon) kroz balete i opere.[85] Izvorišna točka za sve te oblike bilo je upravo oživljavanje antičkog ideala koje započinje sa renesansom te se u kasnijim razdobljima nastavlja pojavom različitih, više ili manje srodnih oblika. Hrvatska na ovom planu malo zaostaje u odnosu na inozemna zbivanja, no rani oblik povezivanja pjesništva i glazbe na našim prostorima nalazimo u razdoblju kasnoga srednjega vijeka kada se pojavljuju začinjavci, hrvatski pjesnici koji su svoju ljubavnu liriku najvjerojatnije bili namijenili izvođenju uz glazbenu pratnju. Treba napomenuti kako se ovdje ipak još ne može govoriti o dalmatinskom teatru u smislu one razine razvoja koja će se postići u 16. stoljeću.[86] Najstariji sačuvani notni zapisi svjetovne vokalne glazbe na hrvatskom jeziku potječu tek iz 16. stoljeća i predstavljaju rijetkost za to vrijeme jer su hrvatski renesansni skladatelji ili djelovali u Italiji i prilagođavali se tamošnjim glazbenim strujanjima, ili su ionako pisali svoje pjesme na talijanskom jeziku.[87]

1.3.1. Scena u Dubrovniku

U Dubrovniku je u 16. stoljeću bilo popularno više scenskih vrsta od kojih su se sve izvodile uz sudjelovanje glazbe (s time da je glazba u njima bila prisutna ili u tragovima, ili većim dijelom, ili čak u cijelosti), a koje su Dubrovčani preuzeli od (tada na glazbenom planu vodeće) Italije. Osobito su bili popularni igrokazi koji su se izvodili u pokladno vrijeme, a za takve i slične predstave djela su pisali dubrovački pjesnici. Međutim, jedan oblik kazališne tradicije u Dubrovniku bio je prisutan i u 15. stoljeću, o čemu svjedoče stare dubrovačke kronike u kojima se spominju dubrovački pjevači i plesači. Te 'kazališne' predstave još nisu imale organizirani oblik te su se u početku svodile na religiozne i pokladne forme čije se

---

[84] Usp. Jure ZOVKO, *Ogledi o Platonu*, Zagreb: Naklada Jurčić, 1998, 108.
[85] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, 13-17.
[86] Usp. Vjera KATALINIĆ, Music in the Dalmatian Theatre of the 16th Century, *Muzikološki zbornik*, 24, 1988, 21-28.
[87] Lovro ŽUPANOVIĆ, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, 21-22.

upriličavanje vezivalo za razne prigodne svečanosti i manifestacije.[88] Kasnije će se te forme izdiferencirati u još nekoliko oblika o kojima će biti riječi u nastavku. U renesansnome Dubrovniku još nije postojao prostor koji bi bio namijenjen isključivo kazališnim izvedbama (poput kazališne dvorane), tako da su se predstave izvodile gotovo uvijek na drugom mjestu (primjerice na javnim trgovima ili u zgradi Vijećnice u slučaju vremenskih neprilika, ali i na privatnim posjedima, u ljetnikovcima i vrtovima plemića prilikom proslava vjenčanja bogatijih građana). To je dovelo do toga da je publika koja je prisustvovala izvedbama bila staleški raznolika, kao i do pojave improvizacije kao jedne od osnovnih značajki dubrovačkih privatnih i javnih predstava.[89]

Rasprava o dubrovačkim renesansnim scensko-glazbenim aktivnostima svakako otvara i pitanje izvođača kazališnih komada. U Dubrovniku je u 16. stoljeću postojalo nekoliko umjetničkih skupina u kojima su se dobrovoljci okupljali prema određenim pravilima, zbog čega su te skupine poprimile prilično organizirani oblik. Umjetničke skupine bavile su se upravo scenskim izvedbama dramskih djela te su one zapravo i bile nositeljice dubrovačkog kazališnog života.[90] Te su se skupine nazivale 'družine' (lat. *societates*), a sastojale su se od mladih ljudi (od 16 do 18 godina) koji su se bavili različitim umjetnostima (pjesništvom, glumom, glazbom), ili su jednostavno bili nadareni za različita područja umjetnosti.[91] S obzirom na konzervativnost dubrovačke sredine pretpostavlja se da žene nisu sudjelovale u izvedbama dramskih djela, odnosno da nisu bile članice družina, ali su one kao dio publike svakako bile prisutne i na javnim i na privatnim predstavama. To je lako dokazivo kako iz prologa pojedinih dramskih djela, tako i iz didaskalija unutar njih.[92] Vjerojatno su dubrovački književnici svoja djela i pisali s namjerom da ona budu izvedena u aranžmanima glumačkih družina. Često se na naslovnoj stranici ili na koncu samog djela nalazi podatak o izvođačima istog djela, naime, bilo je uobičajeno tamo zapisati ime družine koja je praizvela neko djelo.[93] Staleška diferenciranost nije bila primjetna samo u publici, nego i u glumačkim družinama, tako da je već u renesansi došlo do svojevrsne podjele na pučke družine s jedne strane, te plemićke odnosno vlastelinske s druge.[94] Ova je kombinacija istovremenog

---

[88] Usp. Miljenko FORETIĆ, *Kazalište u Dubrovniku*, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 2008, 168, 172.
[89] Dubrovnik će tek 1682. godine dobiti svoju prvu kazališnu dvoranu, 70 godina nakon Hvara (usp. ibid., 187-189). Također usp. Ivana PETRAVIĆ, O glazbi u teatru Marina Držića, u: Ivana PETRAVIĆ – Ennio STIPČEVIĆ (ur.), *Varia Ragusina*, Dubrovnik, Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, 2017, 62-67, 62-63.
[90] Usp. Miljenko FORETIĆ, *Kazalište u Dubrovniku*, 177.
[91] Ibid., 143.
[92] Ibid., 183.
[93] Ta su imena često bila komična, npr. Pomet, Njanjarsi, Garzarcija, Orlova, Hrabrijeh, Veselijeh itd. (ibid., 144).
[94] Ibid., 178.

postojanja dramskih pisaca, umjetničkih družina te osobitog interesa publike za scensko-glazbene izvedbe rezultirala procvatom dubrovačkog kazališnog života u 16. stoljeću.

Iz svega navedenog moguće je zaključiti da su mladi Dubrovčani, članovi umjetničkih (glumačkih) skupina, očito bili dobro glazbeno obrazovani, čim su mogli izvoditi glazbene dijelove dramskih djela. To su obrazovanje mogli steći školovanjem u inozemstvu (prije svega u Italiji), ali i u samom Dubrovniku gdje se glazbeno obrazovanje nudilo iz nekoliko različitih izvora (primjerice kod orguljaša dubrovačke katedrale, kod članova Kneževe kapele, kod pojedinih glazbeno obrazovanih redovnika itd.).[95] Naime, dubrovačka je vlast čak i poticala razvoj glazbenog obrazovanja davanjem potpore u obliku prostora u kojemu bi se glazbena poduka mogla odvijati i u kojemu bi se mogla čuvati glazbala, a sve u svrhu osiguravanja prikladnog oblika zabave za dubrovačku mladež.[96]

Što se tiče same glazbe i uloge koju je ona imala u dubrovačkim predstavama, znamo da se u sklopu njihova izvođenja pjevalo, sviralo i plesalo, kako u intermedijima, tako i unutar samih dramskih prizora, pri čemu je u plesnim dijelovima vjerojatno postojala i unaprijed dogovorena koreografija, a u prilog tome ide nekoliko dokaza.[97] Kao prvo, postoje indirektni dokazi u obliku didaskalija u kojima se spominje pjevanje i sviranje, ples ili njihova kombinacija. Kao drugo, direktni dokaz predstavlja djelo *O ustroju država* Nikole Vitova Gučetića u kojemu on opisuje vlastito iskustvo sudjelovanja u dramskoj izvedbi djela Marina Držića.[98] Kao treće, među arhivskim dokumentima Dubrovačke republike mogu se naći i sudski spisi u kojima se spominju određene dramske izvedbe. Naime, pojedini sudski procesi bili su pokrenuti zbog pritužbi građana na glumačke družine koje su često u kasnim večernjim satima izvodile (između ostalog) pjesme lascivnog sadržaja uz pratnju glazbala.[99]

U Dubrovniku je u 16. stoljeću bilo uobičajeno prikazivanje različitih vrsta scenskih djela koja su sadržavala i glazbene dijelove. To su bila djela i sakralne i svetovne tematike, npr. crkvena prikazanja, pastirske igre (pastorale), komedije, prijevodi grčkih tragedija, maskerate, melodrame (odnosno kasnije opere) itd. Izvedbe sakralne tematike bile su povezane s obilježavanjem većih blagdana prilikom kojih su se izvodile obredne igre iz kojih su se s vremenom razvila crkvena prikazanja. Te su izvedbe u početku bile na latinskom jeziku uz velik dio pjevanog teksta, a već se od 16. stoljeća pojavljuju i na narodnom jeziku te

---

[95] Vidi poglavlje o Kneževoj kapeli (str. 8-14).
[96] Usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 67.
[97] Ibid., 193.
[98] Vidi str. 5-6 ovog rada.
[99] Usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 144-145.

se počinju izvoditi i izvan samih obreda.[100] U izvornim je dubrovačkim komedijama te prijevodima grčkih tragedija iz didaskalija vidljivo da je glazba u obliku pjesme, svirke i plesa bila i njihov sastavni dio. U ovom kontekstu treba spomenuti i tzv. 'pjesme od kola' koje su se improvizirale uz ples, a koje su bile popularne na dubrovačkom području. Te su se pjesme izvodile na hrvatskom jeziku i često su imale uvredljiv sadržaj, a Dubrovčani su njihovo izvođenje nazivali 'pripjevanje'.[101]

Poseban slučaj predstavlja maskerata, glazbeno-scenski oblik u kojemu se tekst u cijelosti pjevao uz instrumentalnu pratnju, a koji (za razliku od prethodno spomenutih vrsta) ne sadrži didaskalije. U Italiji su se maskerate pjevale višeglasno, a s obzirom na činjenicu da je našim prostorima Italija bila uzor na glazbenom planu moguće je da su se i naše dubrovačke maskerate izvodile na talijansku glazbu.[102] Maskerate se samo uvjetno, zbog toga što su u cijelosti prožete glazbom, mogu smatrati 'malim operama', dok se 'prava' opera pojavljuje u Italiji krajem 16. stoljeća, a na dubrovačkom području već u 17. stoljeću. Naime, pojedine su talijanske opere vrlo brzo nakon njihove praizvedbe bile prevedene i izvedene i u Dubrovniku.[103]

1.3.2. Dubrovačke pastorale

Dubrovačke pastirske igre doživljavaju procvat upravo u 16. stoljeću kada se predstave mitološko-pastoralne tematike počinju izvoditi kao dodatak različitim privatnim i javnim manifestacijama.[104] One su nastale pod utjecajem talijanskih pastorala što je očito i iz petrarkističkog jezika kojim se njihovi autori služe, no udaljile su se od tog ideala korištenjem alegorija koje su bile razumljive samo stanovnicima Dubrovačke republike te pozivanjem na konkretnu društvenu realnost. Naime, dubrovački su pjesnici odstupili od (običnom puku odbojnih) nerazumljivih riječi i počeli stvarati razumljive, domaće predstave koje su i sadržajem izravno bile vezane uz sredinu u kojoj su nastale, a time i automatski postale privlačnije publici.[105] Za pastorale je karakteristično sudjelovanje pastira, nimfi i seljaka (također u dubrovačkom slučaju lokalnih naziva kao što su npr. morlaci, vlasi itd.) uz

---

[100] Prvi podatak o crkvenom prikazanju u Dubrovniku djelo je Mavra Vetranovića *Od poroda Jezusova* koje je izvedeno za Božić 1537. godine. U tom prikazanju sudjeluju i glazbenici koji povremeno sviraju i pjevaju (ibid., 148-151).
[101] Sačuvano je nekoliko takvih pjesama Dinka Ranjine (ibid., 158-160).
[102] U maskeratama su se izmjenjivali solistički i zborski dijelovi, a tekst se pjevao uz pratnju glazbala (usp. ibid., 154-158).
[103] Npr. Pasko Primović i Ivan Gundulić (ibid., 160-167).
[104] Pastorale su u 16. stoljeću pisali mnogi dubrovački književnici: npr. Mavro Vetranović (1482-1576), Nikola Nalješković (1500-1587), Marin Držić (1508-1567), Antun Sasin Bratosaljić (1518-1595).
[105] Usp. Miljenko FORETIĆ, *Kazalište u Dubrovniku*, 171.

prisustvo fantastičnih i komičnih elemenata, a unatoč tome što su one izvorno književna vrsta, iz njihove je strukture vidljivo da su u konačnici ipak bile zamišljene kao scenski događaj.[106]

Iz didaskalija (u kojima postoji niz instrumentalnih i pjevanih intervencija) je očito da je glazba bila sastavni dio pastorala, ali se ne zna točno u kojoj mjeri jer zapis samih glazbenih dijelova nije sačuvan niti u jednom rukopisu. Ipak, poznato je da je glazba u pastoralama imala dvostruku ulogu: s jedne strane didaktičku u smislu komentara same radnje, a s druge strane dekorativnu koja je najviše dolazila do izražaja u instrumentalnim intermedijima. Često se u pastoralama spominju različite vrste glazbala i plesova pri čemu se gotovo uvijek radi o tradicijskim glazbalima (npr. diple, svirale, surle itd.) i folklornim plesovima (npr. tanci, tanašci i sl.), dok se klasična ('uzvišena') glazbala rijetko spominju. S obzirom na podatak da su za izvođenje pojedinih Držićevih predstava bili unajmljivani profesionalni instrumentalisti (članovi Kneževe kapele), može se pretpostaviti da su glumci na sceni prilikom svog nastupa držali u rukama autentična tradicijska glazbala, dok su u pozadini (skriveni od pogleda publike) glazbenici Kneževe kapele izvodili glazbu na violama, flautama, lutnjama i drugim glazbalima.[107]

Kada je glazba u pitanju, među dubrovačkim su se piscima pastorala najviše istaknuli Nikola Nalješković (1500-1587) i Marin Držić (1508-1567). Naime, u odnosu na druge dubrovačke književnike oni su načinili svojevrstan odmak dodjeljivanjem važnijeg mjesta glazbi u svojim djelima, pri čemu osim uobičajene uloge koju je glazba imala u intermedijima ona sada dobiva i novu dimenziju – dramaturšku. Glazba u njihovim pastoralama povremeno u potpunosti zamjenjuje dijalog, a takvo je nadomještanje govornog čina glazbenim zvukom čak i u talijanskom renesansnom kazalištu bilo rijetka pojava.[108] Glazbeni dijelovi na ovaj su način s jedne strane bili dekorativni, ali su se s druge strane po kvantitativnoj zastupljenosti približavali govorenim dijelovima te su s njima gotovo bili ravnopravni. Osim toga, glazbeni su odlomci u Nalješkovićevim i Držićevim djelima prilično dugotrajni te se pomoću njih pokušava naglasiti sentimentalnost pojedinih dramskih dijelova, postići veća izražajnost prilikom opisivanja dramskih likova i sl.[109] U razdoblju od 15. do 17. stoljeća u kazalištima na hrvatskoj obali bilo je uobičajeno i pojavljivanje moreške, plesa u kojem se predstavlja borbena scena. U početku se moreška umetala u predstave prvenstveno kao zabava između činova, no vrlo su brzo raznovrsne mogućnosti njezina korištenja potaknule njezin pomak iz

---

[106] Usp. Ivano CAVALLINI, Uloga glazbe u dubrovačkom pastoralnom teatru u 16. stoljeću, *Arti musices*, 35, 2004, 2, 109-137, 109.
[107] Ibid., 113-114.
[108] Ibid., 117.
[109] Ibid., 121-128.

sekundarnog elementa u glavno obilježje dramske predstave. Primjerice, Marin Držić je morešku koristio u nekoliko svojih djela i to ne kao sporedan element nego kao ključ dramske radnje.[110] U Držićevim djelima moreška i kroz događaje na sceni i kroz zvučnu pozadinu logično prati radnju samog čina u kojem se pojavljuje.[111]

U raspravi o glazbi i sceni u renesansnom Dubrovniku istaknuto mjesto ponovno zaslužuje Marin Držić, i to iz nekoliko razloga. Kao prvo, zbog značajne uloge koju glazba zauzima u njegovim djelima (u kojima dolazi do svojevrsnog ispreplitanja kazališne i glazbene umjetnosti) i kao drugo, zbog činjenice da tek njegovo djelovanje označava pojavu organiziranijeg kazališnog života u renesansnom Dubrovniku. Ovom se nabrajanju može dodati i treći čimbenik, činjenicu da Držićeve predstave nisu bile samo zabava za publiku, već su u sebi nosile i dublju dimenziju konkretne društvene određenosti. Tako je Držić kroz svoja dramska djela iznosio opise aktualnih događaja dubrovačke sredine pomoću direktnog ili indirektnog spominjanja konkretnih građana, lokaliteta, običaja, jela itd.[112]

Osim što se bavio književnošću Držić je bio i praktični glazbenik koji je 1538. godine čak sedam mjeseci obavljao dužnost orguljaša dubrovačke katedrale, a iz te se činjenice logično nameće zaključak da je Držić posjedovao zavidno glazbeno obrazovanje. Ipak, o izvorima njegova glazbenog obrazovanja, kao i o glazbenoj literaturi na kojoj se on obrazovao ne postoje sačuvani podaci.[113] Iz djela Držićeva prijatelja Mavra Vetranovića saznajemo da je Držić uz orgulje svirao čak još šest glazbala.[114] Presudni utjecaj na Držićevo bavljenje kazalištem, a onda i na njegovo poimanje glazbe kao bitnog dijela kazališnog doživljaja imalo je njegovo školovanje u Sieni od 1538. do 1544. godine.[115] Tamo je Držić upoznao talijansku literaturu, ali i tamošnje književnike te je prisustvovao mnogim raskošnim predstavama, tako da je nakon povratka u rodni Dubrovnik stečena iskustva pretočio u vlastita djela. Što se tiče glazbe kao sastavnog dijela njegovih komada, već je rečeno da ona u njima zauzima vrlo važan dio, iako količinski ne u tolikoj mjeri koliko bismo očekivali s obzirom na njegovo poznavanje glazbe. Ti se glazbeni dijelovi obično sastoje od pjevane melodijske linije uz

---

[110] Moreška se pojavljuje u Držićevim djelima *Tirena* te *Venera i Adon* (ibid., 130).
[111] Ibid. 127, 130-136.
[112] Usp. Miljenko FORETIĆ, *Kazalište u Dubrovniku*, 194. Foretić o povezanosti Držićevih komada i dubrovačke realnosti piše: „Aktualnosti odnosa mladih i starih, dubrovačkih intimnih prilika, trgovačke autentičnosti, odnosa ljudi iz zaleđa prema gradskoj sredini, obilježja suvremenih žena i djevojaka, općih razmatranja oholosti, dobre i zle ćudi, bogatstva i siromaštva postaju kazališnim činom dostupne dubrovačkom društvu.“ (ibid., 196).
[113] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, 296.
[114] Radi se o djelu *Na priminutje Marina Držića, Dubrovčanina, tužba* u kojem Vetranović navodi da je Držić svirao još i lutnju, flautu, violone, kordinu, kornet te klavičembalo (usp. ibid., 297).
[115] Usp. Miljenko FORETIĆ, *Kazalište u Dubrovniku*, 173-175; Lovro ŽUPANOVIĆ, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, 299.

jednostavnu instrumentalnu pratnju ili od instrumentalnih odlomaka pisanih za dva do tri glazbala. Moguće je čak pretpostaviti da je Držić sam skladao glazbu za svoja djela, no ne postoje sačuvani dokazi na temelju kojih bismo to mogli tvrditi sa sigurnošću.[116]

Iz svega navedenog proizlazi zaključak da je dubrovački scenski život neosporno doživio svoj procvat u 16. stoljeću. Tome je pogodovalo nekoliko čimbenika od kojih su neki već bili prisutni, dok su se drugi u tom razdoblju tek pojavili. Svakako treba napomenuti da su na razvijenost kulturnog aspekta Dubrovačke republike značajno utjecali njezin specifičan položaj i status. Blizina Italije koja je u renesansi imala vodeću ulogu na umjetničkom planu općenito, pa tako i glazbenom, omogućila je dubrovačkim umjetnicima uvid u najnovija umjetnička strujanja i njihovo preuzimanje, odnosno adaptaciju u oblike primjerenije domaćoj sredini. Postojanje dramskih pisaca i glumačkih družina za koje su ti pisci stvarali svoja djela predstavljalo je poticaj i za jednu i za drugu stranu, a kao treći sudionik pojavljuje se dubrovačka staleški raznovrsna publika koja je bila otvorena i spremna za 'eksperimente' koji su im se nudili na improviziranim kazališnim pozornicama. Ta je kombinacija rezultirala procvatom koji se na scensko-glazbenom planu u 16. stoljeću ne može naći ni na kojem drugom hrvatskom području. Glazba je u djelima dubrovačkih dramskih pisaca dobila posebnu ulogu koja se više nije svodila samo na dekorativnu funkciju između činova, već je ona sada postala gotovo ravnopravna ostalim dramaturškim elementima. Tome doprinosi i činjenica da je u Dubrovniku postojalo glazbeno obrazovanje pa su mladi Dubrovčani mogli na kvalitetan način ispuniti svoje slobodno vrijeme glumom, pjevanjem, sviranjem te plesom u predstavama koje su nudile ipak više od puke zabave. Naime, dubrovačke su drame uz glazbu sadržavale i dublju dimenziju – dimenziju društvene realnosti koja je dubrovačkom renesansnom društvu kroz dramsko-glazbene predstave omogućila svojevrsno promatranje samoga sebe u 'zrcalu'.

1.4. Pisci o glazbi: Feliks Petančić

Prije Monaldija i Gučetića samo je jedan dubrovački autor u svojim djelima pisao o glazbenoj problematici, a to je bio Feliks Petančić (Felix Brutus Petancius; Felix de Petanciis; oko 1455 – nakon 1517). Petančić se glazbom bavio na potpuno drukčiji način u odnosu na Monaldija i Gučetića, no to je rezultat činjenice da su djela hrvatskih humanista općenito

[116] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, 302. Za razliku od Županovića Pavlović smatra da su glazbu za dubrovačke dramske izvedbe skladali dubrovački orguljaši jer su jedino oni posjedovali potrebno glazbeno obrazovanje (usp. Dragoljub PAVLOVIĆ, Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku, u: Dušan NEDELJKOVIĆ (ur.), *Zbornik Filozofskog fakulteta*, knj. II, Beograd: SANU, 1952, 243-254). Za više podataka o glazbi u Držićevim djelima vidi Ivana PETRAVIĆ, O glazbi u teatru Marina Držića, 62-67.

obilježena žanrovskom i tematskom raznolikošću ovisno o njihovim individualnim interesima, životnoj sredini te povijesnim okolnostima koja su na njih izravno ili neizravno utjecala. Svakako dominantan povijesni utjecaj u ovom razdoblju predstavljaju tursko-osmanlijska osvajanja koja su pojedine hrvatske autore potaknula na proučavanje tzv. 'turske teme' što se može protumačiti i kao njihov doprinos borbi za domovinu i očuvanje vlastite vjere.[117] Ta djela sadrže podatke o tursko-osmanlijskoj kulturi, o njihovoj religiji, običajima te vojnoj moći, a glavni je cilj njihovih autora bio upoznati vlastiti narod s kulturom osvajača da bi se u konačnici lakše i uspješnije obranio od neprijatelja.[118] Upravo se u tom kontekstu istaknuo Feliks Petančić čija djela pripadaju među najistaknutija ostvarenja na području 'turkoloških tema'. Petančić je bio diplomat, pisac, kaligraf i minijaturist koji je više puta boravio u Turskoj gdje je aktivno sudjelovao u raznim vojnim i diplomatskim misijama. U onome dijelu svojega života koji je proveo u intenzivnom kontaktu s tursko-osmanlijskom kulturom kasnije je pronašao motivaciju za pisanje djela u kojemu je opisao različite aspekte te kulture. U tom su kontekstu s muzikološkog aspekta najzanimljiviji odlomci u kojima Petančić spominje glazbu i njezinu ulogu u sklopu islamskih ceremonijalnih svečanosti.

Petančić je bio rođeni Dubrovčanin, no uglavnom je djelovao izvan svoje domovine. Njegov je životni put moguće podijeliti na tri faze s obzirom na mjesto njegova djelovanja: u prvoj je fazi Petančić boravio isključivo u Dubrovniku (oko 1455 – 1487), drugu fazu obilježavaju njegova službena putovanja tijekom kojih je on povremeno napuštao Dubrovnik (1487–1496), a treća je faza u znaku Petančićeva konačnog preseljenja iz Dubrovnika u Ugarsku (1496 – iza 1517).

Prvu, 'dubrovačku' fazu Petančićeva života obilježavaju njegovo školovanje te prvo zaposlenje.[119] Naime, od 1478. do 1482. godine Petančić je djelovao u rodnome gradu kao pomoćni učitelj pisanja i čitanja, a pretpostavlja se da je predavao i osnove matematike. Nakon toga je izabran u službu kancelara kriminalističkoga suda Dubrovačke republike, a 1483. godine postaje član Vijeća umoljenih te na tom mjestu ostaje sve do 1486. godine.[120] Već 1487. godine prekida se Petančićev kontinuirani boravak u Dubrovačkoj republici te on po prvi puta odlazi u Ugarsku.[121]

---

[117] Usp. Alojz JEMBRIH, Feliks Petančić i njegovo djelo, *Gazophylacium*, 1995, 1/2, 114-146, 114-115.
[118] Usp. ibid., 118-119. Petančić svoje djelo *De itineribus in Turciam* završava epilogom u kojemu čitatelje čak i ohrabruje da prema njegovim savjetima napadnu Turke (usp. ibid., 122).
[119] Usp. Branko KRMPOTIĆ, Dubrovčanin Feliks Petančić – kancelar senjski, *Senjski zbornik*, 6, 1973, 297-304, 299. Petančić je potjecao iz skromne dubrovačke obitelji, školovao se najprije u Dubrovniku (1465-1475), a potom i u Italiji (do 1478.).
[120] U ovom se razdoblju godine 1484. Petančić i oženio pripadnicom imućne obitelji, Franušom Marković, no Dubrovnik će nekoliko godina kasnije napustiti bez nje (usp. ibid., 299).
[121] Usp. Alojz JEMBRIH, Feliks Petančić i njegovo djelo, 116.

Druga faza Petančićeva djelovanja započinje godine 1487. kada je on imenovan voditeljem skriptorija na ugarskom dvoru Matije Korvina u Budimu. Jednim je dijelom uzrok njegova boravka izvan domovine bila i financijska situacija, odnosno dužnički status zbog kojega se on nije smio vratiti u Dubrovnik. Godine 1490. on će ipak dobiti dopuštenje da se vrati u Dubrovnik te će iste godine tu priliku i iskoristiti, a 1491. godine čak će dobiti i staro mjesto pomoćnog nastavnika, službu koju će obavljati sve do 1495. godine.[122] Ova je njegova faza prvenstveno obilježena službenim putovanjima, uglavnom u Ugarsku. Godine 1492. Dubrovčani su kralju Vladislavu II po Petančiću poslali pismo u kojemu ga mole za pomoć u borbi protiv Turaka, a iste je godine Petančić otputovao ili u Rijeku ili u Senj kako bi unajmio vojnike za slučaj turskog napada. S obzirom na to da su u međuvremenu Dubrovčani odustali od unajmljivanja vojnika, a Petančić ignorirajući to ipak obavio svoj zadatak do kraja, zbog neposluha je po povratku u Dubrovnik proveo mjesec i po dana u zatvoru. Po izlasku iz zatvora otputovao je u Italiju, no do danas je ostalo nejasno u kojem je talijanskom gradu boravio i kojim poslom.[123] Godine 1493. ponovno je otputovao u Ugarsku, ovaj puta kao vođa misije čiji je cilj bio odnijeti kralju Vladislavu II zakašnjeli poklon povodom njegova preuzimanja prijestolja. Sljedeće je godine Petančić ponovno boravio u Italiji gdje je sudjelovao u misiji sličnoj prethodnoj te bio zadužen za dostavljanje poklona novome napuljskome kralju Alfonsu II. Godine 1495. Petančić u dva navrata odlazi u Ugarsku – prvi put kako bi izvijestio Vladislava II o teškoj situaciji u Napulju, a drugi put kako bi unajmio vojnike za zaštitu Dubrovačke republike tijekom zimskih mjeseci.[124] U Dubrovnik se vratio 1496. godine, iste je godine imenovan kancelarom grada Senja, a ubrzo nakon toga seli u Ugarsku.[125]

Treću je fazu svojega života Petančić proveo uglavnom u Ugarskoj.[126] Godine 1496. primljen je u diplomatsku službu ugarskoga kralja Vladislava II koji ga nagrađuje naslovom plemića i posjedom u Gackoj. Petančić je naime bio poliglot, osim materinjeg jezika poznavao je grčki, latinski, kaldejski, hebrejski, perzijski te turski jezik, a to je njegovo znanje predstavljalo ključnu kvalifikaciju za sudjelovanje u vojnim pregovorima te raznim drugim diplomatskim misijama. Ovom je njegovu uspjehu zacijelo pogodovalo i njegovo dotadašnje

---

[122] Usp. Petar KOLENDIĆ, Feliks Petančić pre definitivnog odlaska u Ugarsku, *Glas Srpske akademije nauka*, knj. 236, Beograd, 1959, 1-23, 10.
[123] Usp. ibid., 14.
[124] Usp. ibid., 16-17.
[125] Usp. ibid., 19.
[126] Nakon preseljenja u Ugarsku Petančić ipak nije u potpunosti prekinuo odnose s rodnim Dubrovnikom – obavljao je funkciju posrednika za pisma između Ugarske i Dubrovnika o čemu svjedoče sačuvani podaci o njegovim posjetima Dubrovniku 1504. i 1507. godine (usp. ibid., 19-20).

iskustvo koje je kao službenik Dubrovačke republike stekao na prijašnjim putovanjima.[127] Već spomenutim uspjesima Petančić će uskoro pridodati i svoje umjetničke sposobnosti. Naime, 1500. godine kao Vladislavov izaslanik odlazi u Francusku (u Blois) portretirati dvije plemkinje kako bi Vladislav lakše donio odluku kojom će se od njih oženiti. Ovo je putovanje ipak bilo povezano i s turskom problematikom jer je Petančić tamo vodio pregovore o uključivanju Francuske u rat protiv Turaka. Godine 1508. Petančić je sudjelovao u diplomatskoj misiji usmjerenoj protiv Venecije. Luj XII i Maksimilijan I tada su nagovarali Vladislava da Veneciji oduzme Dalmaciju kako bi zauzvrat od njih dobio pomoć u borbi protiv Turaka.[128] Godine 1510. Petančić sudjeluje u pregovorima s Bajazidom II, o produljenju primirja što ga je Vladislav s Turcima potpisao 1503. godine. Bajazid je primirje potvrdio tek 1512. godine, no u samome tekstu primirja nisu bile spomenute Hrvatska, Slavonija i Dalmacija pa je Vladislav Petančića ponovno poslao u Carigrad po novu povelju o primirju. U međuvremenu je Petančić neko vrijeme boravio u Zagrebu što doznajemo iz podatka da je 1511. godine tamo izabran za gradskog suca.[129] Nakon 1512. godine u spisima o Petančiću pojavljuje se samo jedan podatak, onaj iz kojega saznajemo da je on 1517. godine postavio nadgrobni spomenik svojemu stricu, modruškom buskupu Kristoforu u Novom Vinodolskom te se pretpostavlja da je ubrzo nakon toga i umro, no ne zna se ni kada ni gdje.[130]

Već je iz naslova Petančićevih djela vidljivo da u njima dominiraju upravo 'turkološke teme'. Njegovo sačuvano rukopisno djelo koje je nastalo oko 1501. godine nosi naslov *Turska povijest* ili *Povijest turskih sultana* (*Historia Turcica* ili *Historia imperatorum regnii Turcici*) i predstavlja kratku povijest Osmanskog carstva kroz pregled turskih vladara od Osmana I do Bajazida II. Od ovog je rukopisa danas ipak puno poznatije njegovo djelo naslova *Knjižica o putevima prema Turskoj* (*De itineribus in Turciam*) koje je sam Petančić uručio Vladislavu još 1502. godine, a koje je objavljeno u Beču 1522. godine. Za objavljivanje ovog Petančićeva djela zaslužan je Johannes Cuspinianus (1473-1529), austrijski humanist, znanstvenik, diplomat i povjesničar, inače Petančićev prijatelj. Djelo *De itineribus in Turciam* iznimno je važno u vojno-strateškom smislu jer Petančić u njemu donosi plan napada na Osmanlije te geografske podatke o putevima za koje je smatrao da pružaju najveću šansu za

[127] Usp. Alojz JEMBRIH, Feliks Petančić i njegovo djelo, 116.
[128] Ibid.
[129] Usp. ibid., 117.
[130] Usp. Irena MILIČIĆ, Književnost ili povijest? „Knjižica o opisu putova u Tursku“: Feliks Petančić i njegov renesansni bestseler, *Povijesni prilozi*, 44, 2013, 155-168, 158. Za ilustraciju spomenika vidi Petar KOLENDIĆ, Feliks Petančić pre definitivnog odlaska u Ugarsku, 23.

postizanje pobjede nad Osmanlijama.[131] Godine 1502. napisao je Petančić i djelo *Rodoslovlje turskih sultana* ili *Opis Turske* (*Genealogia Turcorum Imperatorum* ili *Descriptio Turciae*), još jedan pregled turskih sultana te prikaz turskog državnog ustroja.[132] U ovome će poglavlju naglasak biti na Petančićevim napisima vezanima za ulogu glazbe u sklopu tursko-osmanlijskih vjerskih običaja koje je on uvrstio u svoje djelo *O religiji i obredu Turaka* (*De religione Turcorum rituquae*).[133]

Petančićev tekst *De religione Turcorum rituque, ac more vivendi domestico in universum* objavljen je u sklopu Cuspinianusova djela *De Turcarum origine, religione, ac immanissima eorum in Christianos tyrannide* u Antwerpenu 1541. godine.[134] Kao i u slučaju ostalih Petančićevih djela već je iz samog naslova moguće zaključiti koja je glavna tema djela – opis turske religije, turskih običaja, turskog načina življenja. Petančić u uvodnome dijelu govori o pripadnicima turskog naroda kao o 'krvnicima' kojima glavni zakon predstavlja mač.[135] Očito je da je Petančićeva namjera bila odmah na početku naglasiti njihovu osvajačku prirodu. Nakon toga u kontekst uvodi Muhameda kojega naziva 'izumiteljem Kur'ana'.[136] U nastavku pojašnjava da je Muhamed napisao Kur'an po božjem nadahnuću te da Kur'an za Osmanlije predstavlja 'svete zakone'.[137] Petančić je, dakle, smatrao da turska vojna snaga predstavlja njihov zemaljski zakon, no da iznad tog zakona ipak vlada i onaj viši, nebeski koji dolazi od samoga Boga, a koji upravlja svim aspektima tursko-osmanlijske kulture. U poglavlju naslova *Posebna religija Turaka; i o njihovim svećenicima i hodočasnicima* (*Religio Turcorum specialis; & de sacerdotibus eorum, ac peregrinis*) Petančić se detaljnije bavi samim vjerskim običajima turskog naroda te redom navodi proroke: prvim prorokom naziva Mojsija, drugim Davida, trećim Isusa, a četvrtim i ujedno najvažnijim prorokom Muhameda.[138] Nakon toga opisuje strukturu turskih molitava, odnosno 'govora', a spominje i

---

[131] Usp. Alojz JEMBRIH, Feliks Petančić i njegovo djelo, 118-119.
[132] Usp. ibid., 118.
[133] Na proučavanje glazbene problematike u Petančićevim zapisima o tursko-osmanlijskoj kulturi uputio me Stanislav Tuksar koji je u bilješci svojega rada o Bartolu Đurđeviću naveo upravo Petančića kao još jednog hrvatskog autora koji je nakon izravnog kontakta s tursko-osmanlijskom kulturom napisao nekoliko djela posvećenih toj tematici (usp. Stanislav TUKSAR, Vijesti o tursko-osmanlijskoj glazbi u spisu „De Turcarum ritu et caeremoniis“ Bartola Đurđevića (1506? – 1566?), u: Mirko MARKOVIĆ (ur.), *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, knj. 49, Zagreb: JAZU, 1983, 679-691, 682).
[134] U pisanju ovog poglavlja služila sam se kasnijim izdanjem Cuspinianusova djela, objavljenom u Leidenu (Nizozemska) 1654. godine (Iohannes CUSPINIANUS, *De Turcarum origine, religione, ac immanissima eorum in Christianos tyrannide Deque viis per quas Christiani principes Turcos profligare & inuadere facile possent /auctore Felice Petancio/*, Leiden, 1654). Još uvijek ne postoji hrvatski prijevod ovog Petančićeva djela, a za potrebe ovoga rada prijevod fragmenata koji sadrže glazbenu tematiku načinio je Jakša Bilić.
[135] Usp. Iohannes CUSPINIANUS, *De Turcarum origine...*, 215.
[136] Usp. ibid., 216.
[137] Usp. ibid.
[138] Usp. ibid., 222.

obred obrezivanja te nezaobilazan turski običaj čišćenja, odnosno pranja tijela neposredno prije pristupanja samoj molitvi.[139]

U tekstu Petančić na nekoliko mjesta spominje elemente glazbene umjetnosti, no treba napomenuti da se radi o kraćim fragmentima iz kojih je ipak moguće iščitati koliku je važnost glazba imala u tursko-osmanlijskoj kulturi općenito, a osobito u izvođenju njihovih vjerskih ceremonijalnih svečanosti. U pitanju su tek tri fragmenta od kojih se dva odnose na ulogu glazbe u vjerskim obredima, dok jedan donosi opis postupka pripreme tursko-osmanlijske vojske za susret s neprijateljem.

U prvom fragmentu Petančić opisuje tursko-osmanlijski vjerski ritual koji se zove *Czamakli*. Taj je ritual započinjao pripravljanjem obroka, po mogućnosti životinje koja se prinosila kao žrtva, no u slučaju nedostatka životinje moglo se skuhati i varivo od graha. Zatim je slijedio dio u kojemu je prema Petančićevim riječima glazba imala ključnu ulogu:

> „Nakon predaha, jedan je od njih na pročelju počeo zadavati ritam na bubnju. Ostali su ustali i u nizu plesali odmjerenim pokretima čitavog tijela. Pokreti udova bili su im puni dostojanstva i pristojnosti u skladu s ritmom i mjerom glazbala. Tada su se poput vrtloga nekakvim hitrim okretom oko osi i vrtnjom tijela (u čemu se sastoji srž plesa) toliko brzo vrtili da se teško razaznavalo radi li se o živim ljudima ili o kipovima. Činilo se da posjeduju nekakvu gotovo nadnaravnu okretnost i gipkost. Ako bi ih netko i mogao oponašati u ostalim pokretima ovoga plesa, umijeće vrtnje ne bi mogao lako svladati koliko god da je bio gibak. Nakon završenog plesa, svi su poustajali i bez reda počeli preklinjući zazivati dobro zdravlje onih od kojih su primili milostinju.“[140]

Petančić ovdje govori o glazbenom dijelu obreda te kao glazbalo koje ima glavnu ulogu u osiguravanju ritmičnosti ceremonijalnim tjelesnim pokretima navodi bubanj (*tympano*). Osim bubnja Petančić izrijekom u nastavku spominje glazbala (*instrumenti musici*), no ne specificira o kojim se konkretno glazbalima radi. Moguće je da je Petančić jednostavno želio još jednom naglasiti funkciju bubnja kao glazbala koje plesačima pruža ritamsku podlogu, no također je moguće i da je time želio reći da je glazbeni dio ovog obreda obogaćivalo nekoliko različitih glazbala. U svakom slučaju glazba kao zvukovni aspekt ovog obreda usko je povezana s tjelesnim aspektom te je očito upravo specifična kombinacija glazbe i plesa bila element koji je u konačnici dovodio do vjerskog zanosa kao krajnjeg cilja izvođenja ove

---

[139] Usp. ibid., 223-227. Petančić opisuje pet različitih molitvi ('govora') koje imaju različite turske nazive (*Dangananias, Orlenanias, Kyndinanias, Achlamnanias, Laczinonias*), a koje se izvode u pravilnim vremenskim intervalima tijekom dana, od jutra do večeri, s time da svaka molitva ima točno utvrđenu strukturu (sastoji se od određenog broj tzv. *Erketa* i *Czalamata*).

[140] „Refectione peracta, qui primus inter eos est, tympano accepto, modulatur: ceteri, surgentes, ordine ludunt quadam regulata totius corporis agitatione, motibus honestis omnium membrorum & valde decentibus, secundum modulationem mensurae instrumenti musici. Tum, in modum vertiginis, quodam motu velocissimo circulariter rotatione ac corporis revolutione (in qua vis ludi consistir) ita celeriter revolvuntur, ut, homo ne sit, an statua, haud facile discernas; ostendentes, se in hoc quasi supernaturalem habere corporum agilitatem. Licet autem quispiam eos possit in ceteris ludi gestibus imitari, hanc tamen revolutionis rationem, quantumvis agilis, nemo facile sequetur. Finito ludo, surgunt omnes, & ordine confuso imprecationis voces, pro salute eorum, à quibus eleemosynas acceperunt, emittunt.“ (ibid., 235).

molitve. Petančićevo opisivanje brzih kružnih pokreta riječju „nadnaravno“ (*supernaturalem*) još je jedan element pomoću kojega je on zorno ilustrirao obredni karakter ove kombinacije glazbenog zvuka i tjelesnog pokreta.[141] Na kraju Petančić spominje i vrstu vjerskog molitvenog zaziva koji izvode glasovi (*voces*), a iz konteksta je moguće zaključiti da se nije radilo o osobito razvijenoj pjevanoj melodiji, već o nekoj vrsti jednostavnijeg molitvenog pjeva.

Drugi je fragment povezan s prvim te u njemu Petančić spominje 'govore' koje između igara, odnosno plesova koje je opisao u prethodnome citatu izgovaraju starješine u stanju duhovne ekstaze. Njih je Petančić okarakterizirao kao ljude koji

> „Kratkim izrekama sažimlju sadržaj o kojem raspravljaju; stihovima i ritmom duhovno tumače otajstva svojih obreda.“[142]

Iako se glazba ovdje ne spominje izrijekom kao glazbeni se elementi mogu protumačiti termini „stihovi“ i „ritam“ (*versibus & rythmis*) te je moguće zaključiti da je i za ovaj dio obreda bila važna simetrija koja se postizala odmjerenim, ritmičnim recitiranjem stihova. Uzmemo li u obzir činjenicu da su se u povijesti glazbe obično kao osnovni sastavni elementi glazbe navodili melodija, harmonija i ritam iz ovog je primjera, kao i iz prethodnog, vidljivo da je u tursko-osmanlijskoj glazbenoj kulturi najveću važnost među tim elementima imao ritam.

Treći se fragment razlikuje od ostalih jer prvenstveno opisuje vojnu moć Osmanlija, no i u ovom je citatu vidljivo da je konačna svrha glazbe usmjerena prema Bogu. Radi se o fragmentu iz poglavlja koje nosi naslov *O ostalim domaćim običajima Turaka* (*De ceteris moribus domesticus Turcorum*) u kojemu Petančić govori o pripremi tursko-osmanlijskih vojnika za bitku:

> „Kada se sukobe s neprijateljima običavaju uz udarce bubnjeva strahovito urlikati tako da nastade velika jeza. Zatim zazivaju svoga boga Muhameda. Prije stupanja u bitku, čiste se i peru. Svakodnevno, u zoru i suton, uz pratnju frule i bubnjeva klikću i likuju nad budućom pobjedom.“[143]

Petančić opisuje specifičnu tursko-osmanlijsku reakciju na neprijateljsku prijetnju i znakovito je da glazba u ovom kontekstu ima vrlo važnu psihološku funkciju. Da bi zastrašili neprijateljsku stranu Osmanlije su prema Petančićevu svjedočanstvu bubnjevima i glasovima proizvodili izrazito glasne zvukove. Svrha glazbe u ovom slučaju nije bila postizanje vjerskog zanosa, već izazivanje osjećaja straha, zabrinutosti i nesigurnosti u pripadnicima

---

[141] Moguće je da Petančić ovdje opisuje vrtnju, odnosno ples derviša.

[142] „Qui quibusdam brevibus sententiis materiam complectuntur, de qua tractant; versibus & rythmis mysteria ceremoniarum suarum spiritualiter explicant.“ (Iohannes CUSPINIANUS, *De Turcarum origine...*, 236).

[143] „Siquando hostibus congrediuntur, ingenti clamore & sono tympanorum voces edere, ut terrori multitudo sit, consueverunt. Tum Mahometum deum suum invocant. Corpus lavant purgantque, prius quam praelium ineant. Tum quotidie in aurora ac solis occasu fistula & tympanis cantant, de futura victoria exultantes.“ (ibid., 239).

neprijateljske vojske. Iz Petančićeve formulacije koja uključuje 'strahovito urlikanje uz udarce bubnjeva' moguće je pretpostaviti da se nije radilo o pjevanju melodijskog tipa, već o specifičnoj vrsti zvukovlja koje bi se možda moglo okarakterizirati kao svojevrsnu signalnu glazbu koja je služila kao sredstvo komunikacije s protivnikom. Nastavak ovog fragmenta ponovno je prožet religijskim nabojem u obliku molitvenog zaziva, vjerojatno ljudskim glasom kao u slučaju prvog fragmenta. Religijski aspekt pojačan je isticanjem tursko-osmanlijskog rituala čišćenja tijela prije samog odlaska u borbu. Posljednja rečenica ovog fragmenta osobito je značajna jer se u njoj spominje klicanje, odnosno pjevanje vojnika (*cantant*) uz dvije vrste glazbala: udaraljke, odnosno bubnjeve (*tympanis*) te puhaće glazbalo – frulu (*fistula*). Kombinacija udaraljki i puhaćih glazbala bila je u vojnim pohodima uobičajena još od antike pa nije neobično da se pojavljuje i u okviru tursko-osmanlijske kulture. Osim toga, tu je kombinaciju glazbala moguće povezati s podjelom na tzv. 'tihu' i 'glasnu' glazbu koja je još uvijek bila aktualna u renesansnom razdoblju.[144] Zvuk frule i bubnjeva u ovom je kontekstu bio pratnja jednoj vrsti 'pobjedničkih pjesama'. Radilo se dakle o kombinaciji sviranja i pjevanja u pravom smislu riječi, a iz same je činjenice da su pripadnici tursko-osmanlijske vojske te pjesme izvodili prije same bitke vidljivo da je njihov učinak bio prvenstveno psihološke prirode i da su imale funkciju motiviranja i ohrabrivanja vojnika za ratni pohod. Anticipacijski element ovih pjesama također je znakovit za dobivanje slike o izvanrednoj osvajačkoj moći turske vojske jer se očigledno tekst tih pjesama odnosio na pobjede koje još nisu ostvarene.

U Petančićevu je bavljenju 'turkološkim temama' općenito izražen njegov protuturski stav. Što se tiče njegovih napisa o tursko-osmanlijskoj glazbi zaključno treba istaknuti nekoliko segmenata. Kao prvo, u njima je Petančić najveći naglasak stavio na ulogu tursko-osmanlijske glazbe u vjerskim ceremonijalnim svečanostima, što logično proizlazi iz činjenice da se aspekti turske religije prožimaju sa svjetovnim aspektima muslimanske kulture. Petančić tako opisuje ekstatični kružni ples uz pratnju bubnjeva te vokalni molitveni zaziv, što upućuje na povezanost zvukovnih i tjelesnih elemenata unutar tursko-osmanlijske glazbene prakse. Kao drugo, iz Petančićevih je opisa različitih situacija čiji je sastavni dio bila glazba vidljivo da je za tursko-osmanlijsko poimanje glazbe karakteristična multifunkcionalnost. Tako ovdje nalazimo i opis instrumentalnog muziciranja u svrhu ohrabrivanja vojnika prije odlaska u bitku. Glazba je u sklopu tursko-osmanlijske kulture očito imala prvenstveno vjersko-obredni karakter, no istovremeno je prožimala i druge aspekte njezine svakodnevice. Kao treće, treba

[144] Ovdje Petančić govori o vrsti glazbe koja se izvodila na otvorenom, odnosno o tzv. 'glasnoj' glazbi (vidjeti bilješku 44).

uzeti u obzir i činjenicu da se ovdje radi o zaista kratkim fragmentima od kojih svaki predstavlja dio šire tematske cjeline, a u kojima se pojavljuju određeni glazbeni termini. Petančić o glazbi piše prvenstveno iz perspektive stranca koji slabo poznaje i razumije tuđinsku kulturu, stoga su njegova svjedočanstva o tursko-osmanlijskoj glazbi dosta općenita i prilično nepotpuna. Unatoč tome njegovi napisi o glazbi i njezinoj važnoj ulozi unutar islamskog društva predstavljaju značajan doprinos upotpunjavanju slike o turskoj glazbenoj praksi u doba osmanlijskih osvajanja.

2. Glazbena kultura u hrvatskim povijesnim područjima

U razdoblju renesanse područje današnje Hrvatske bilo je razjedinjeno na nekoliko zasebnih teritorija od kojih je svaki imao svoju zasebnu državnu upravu (austrijsku, venecijansku, osmanlijsku). Sjeverno-kontinentalni dio Hrvatske i tzv. Hrvatsko Primorje bili su pod austrijskom vlašću, dio koji se prostirao od Siska do dalmatinskog zaleđa bio je pod turskom dominacijom, a Istrom i Dalmacijom vladala je Venecija. Iznimku je u ovom kontekstu činio Dubrovnik koji je bio samostalna republika i koji zahvaljujući toj činjenici predstavlja jednu od najvažnijih žarišnih točaka hrvatske kulture i umjetnosti u ovome razdoblju.[145] U najtežoj su situaciji na slobodnom teritoriju bila sjeverna područja u kojima je zbog političkog i vojnog položaja uglavnom sva pozornost bila usmjerena na vlastiti opstanak te u tim pokrajinama nalazimo samo izolirana kulturna ostvarenja, dok je u priobalnim pokrajinama kulturna produkcija ipak bila razvijenija. Tako u jadranskim područjima (Split, Hvar, Šibenik, Zadar, Rijeka itd.) kultura ima kontinuitet koji se do određene mjere može usporediti s najrazvijenijim južnim jadranskim područjem – Dubrovačkom republikom.[146]

2.1. Kontinentalna Hrvatska

Što se tiče glazbene kulture u kontinentalnom dijelu Hrvatske, u pregled skladatelja ovog razdoblja uvjetno bi se mogao uvrstiti samo jedan glazbenik – Franciscus Bossinensis (Franjo Bosanac). Bossinensis je rođen oko 1490. godine na teritoriju današnje Bosne te se pretpostavlja da je bio hrvatskog porijekla, na što upućuju njegovo ime i vjersko opredjeljenje. Život je proveo u Italiji gdje je djelovao u venecijanskoj tiskarskoj radnji

---

[145] Usp. Josip ANDREIS, Šesnaesto stoljeće, u: *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Liber-Mladost, 1975, 37-38. Lovro ŽUPANOVIĆ, Stoljeće visoke (kasne) renesanse (šesnaesto stoljeće), u: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980, 25-26. Iz ovog je pregleda glazbe u hrvatskim jadranskim područjima Dubrovačka republika namjerno izostavljena budući da je glazbena situacija renesnansnoga Dubrovnika opširnije predstavljena u poglavlju 'Glazbena kultura u renesansnome Dubrovniku' (str. 8-35).
[146] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, Stoljeće visoke (kasne) renesanse (šesnaesto stoljeće), 26.

Ottaviana Petruccija.[147] Upravo je Petrucci objavio dvije zbirke u kojima se pojavljuju Bossinensisove obradbe *frottola* drugih skladatelja u skladbe za glas uz pratnju lutnje: *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto,* Libro I (Venecija, 1509), Libro II (Fossombrone, 1511). Moguće je da je i sam Bossinensis autor pojedinih *frottola* obrađenih u tim zbirkama, a značajan je njegov doprinos solističkom instrumentalnom muziciranju u obliku *ricercara* koje je sam skladao kao svojevrsne preludije za svaku *frottolu*.[148]

Osim Bossinensisove skladateljske djelatnosti glazbena se kultura na kontinentalnom području Hrvatske svodi na nekoliko tekstova pisaca o glazbi te liturgijske knjige koje većim dijelom još pripadaju srednjovjekovnome naslijeđu. Od deset dosad poznatih renesansnih pisaca koji su u svoja djela uključili i glazbenu tematiku samo su dvojica porijeklom iz kontinentalne Hrvatske: Bartol Đurđević (Bartholomeus Georgievits, Georgijević) te Pavao Skalić (Paulus Scalichius, Scalitz, Scala, Skala).[149] Đurđević je rođen oko 1506. godine u Velikoj Mlaci kraj Zagreba, a njegovo je glavno djelo *De Turcarum ritu et ceremoniis* objavljeno u Antwerpenu u prvome izdanju 1544. godine, a u razdoblju do druge polovine 17. stoljeća njegova su djela (ukupno 77 naslova izvornih djela i njihovih prijevoda) objavljena u Italiji, Francuskoj, Nizozemskoj, Engleskoj, Njemačkoj, Austriji, Poljskoj, Češkoj i Švicarskoj.[150] U tom djelu postoji pet odlomaka u kojima Đurđević govori o glazbi.[151] Skalić je rođen u Zagrebu oko 1534. godine, a njegovo je djelo *Encyclopediae seu orbis disciplinarum tam sacrarum, quam prophanarum, epistemon* objavljeno 1559. godine u Baselu. U to je djelo Skalić uvrstio tri odlomka i tri kraća teksta o glazbi, od kojih je najznačajnija natuknica *Discursus Harmonicus*.[152]

Među liturgijskim knjigama koje su se u resansnome razdoblju upotrebljavale u kontinentalnom dijelu Hrvatske ističu se: *Liber antiphonarius E. C. Zagrabiensis* MR 10 iz 15. stoljeća koji je nastao za vrijeme biskupa Oswalda Thuza (1466-1499), a označava

---

[147] Petrucci (1466-1539) je bio tiskar koji je 1501. godine u Veneciji objavio prvu zbirku višeglasnih djela u povijesti glazbe (*Harmonice musices odechaton A*) [usp. Stanley BOORMAN, Petrucci, Ottaviano, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21484, pristup: 2. 4. 2018.)]. Također usp. Henry RAYNOR**,** *A Social History of Music. From the Middle Ages to Beethoven*, New York: Taplinger Publishing Company, 1978, 100.
[148] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, Stoljeće visoke (kasne) renesanse (šesnaesto stoljeće), 31, 35-38.
[149] Usp. Stanislav TUKSAR, Renesansni teoretici i pisci o glazbi, u: Eduard HERCIGONJA (ur.), *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, sv. 2, Zagreb: Školska knjiga, 2000, 721-726. Tuksar donosi podatke o sljedećih deset renesansnih pisaca o glazbi: Petar Pavao Vergerije stariji (1370-1444), Federik Grisogono Bartolačić (1472-1538), Bartol Đurđević (oko 1506 – oko 1566), Luigi Bassano (okko 1510 – nakon 1552), Matija Vlačić Ilirik (1520-1575), Frane Petrić (1529-1597), Pavao Skalić (oko 1534 – 1575), Miho Monaldi (1540-1592), Nikola Vitov Gučetić (1549-1610), Faust Vrančić (1551-1617).
[150] Usp. Stanislav TUKSAR, Vijesti o tursko-osmanlijskoj glazbi..., 680.
[151] Usp. Stanislav TUKSAR, Renesansni teoretici i pisci o glazbi, 725.
[152] Ibid.

početak zapisivanja višeglasnih crkvenih napjeva na hrvatskim povijesnim područjima, zatim *Gotski antifonar* (*Liber antiphonarius O. S. P. I. E.* MR 8) iz 16. stoljeća koji je pronađen 1898. godine na Trškom vrhu u Krapini, a danas se čuva u Metropolitanskoj knjižnici u Zagrebu te *Missale Georgii de Topusko* MR 170, bogato iluminirani svečani kodeks pohranjen u riznici zagrebačke katedrale.[153]

2.2. Primorska Hrvatska

2.2.1. Skladatelji i tiskari

Ni u jadranskim područjima pod venecijanskom upravom prije 16. stoljeća nema značajnijih skladateljskih imena. Naime, jedini spomen o hrvatskoj skladateljskoj djelatnosti u 15. stoljeću predstavlja *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih* (1858) Ivana Kukuljevića Sakcinskog u kojem se pojavljuje ime skladatelja Mihajla Bogotića o kojemu znamo samo da je porijekom iz Splita te da je djelovao upravo u 15. stoljeću.[154] U 16. je stoljeću slika ipak bogatija te imamo podatke o trojici skladatelja, a to su: Andrea de Antiquis, Andrija Patricij te Julije Skjavetić.

Andrea de Antiquis (Andrea Antico da Montona, Andrija Motovunjanin, Anticho, Antiquus) porijeklom je iz Istre, rođen je u Motovunu oko 1480. godine, no život je proveo u Italiji. Djelovao je u Veneciji i Rimu gdje se uz skladateljstvo bavio i tiskarstvom te se općenito uz Petruccija smatra jednim od prvih tiskara muzikalija.[155] Iz popisa njegovih sačuvanih djela očito je da su mu među glazbenim vrstama omiljene bile *frottole* koje je objavljivao najprije u Petruccijevim antologijama (jedna četveroglasna *frottola* u zbirci *Frottole*, Libro III, Venecija, 1504; sedam *frottola* u zbirci *Frottole*, Libro V, Venecija, 1505; tri frottole u zbirci *Frottole*, Libro VII, Venecija, 1507; tri *frottole* u zbirci *Frottole*, Libro IX, Venecija, 1508), a potom i u vlastitim (jedna *frottola* u zbirci *Canzoni nove con alcune scelte da varii libri di canto*, Rim, 1510; zbirka *frottola* prerađenih za orgulje *Frottole intabulate da sonar organi*, Libro I, III, Rim, 1517 – treća knjiga sadrži dvije njegove *frottole*; zbirka *Canzoni, Sonetti, Strambotti et Frottole*, Libro IV, Rim, 1517).[156] Pretpostavlja se da je umro u Italiji nakon 1539. godine.

U kontekstu glazbenog tiskarstva renesansnoga razdoblja treba spomenuti i Jacquesa Modernea (Giacomo Moderno, Jakobus Modernus de Pinguento; oko 1495/1500 – iza 1560)

---

[153] Usp. Josip ANDREIS, Šesnaesto stoljeće, 66; Lovro ŽUPANOVIĆ, Stoljeće visoke (kasne) renesanse (šesnaesto stoljeće), 57; Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*; 48.
[154] Usp. Josip ANDREIS, Šesnaesto stoljeće, 44.
[155] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, 50.
[156] Notno izdanje Antiquisovih *frottola* priredio je Županović (Lovro ŽUPANOVIĆ (ur.), Sedamnaest frottola Andrije Motovunjanina, u: *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti*, sv. III, Zagreb, 1972).

koji je također možda bio hrvatskog podrijetla. Moderne je rođen u istarskom Buzetu (tal. Pinguente), a djelovao je u francuskom Lyonu tijekom prve polovine 16. stoljeća. Uz Pierrea Attaingnanta, Moderne je bio jedan od prvih tiskara muzikalija u Francuskoj, a svoju djelatnost nije ograničio samo na muzikalije, već je objavljivao i djela s područja medicine i religije na latinskom i francuskom jeziku.[157] Dok se Andrea Antiquis uz glazbeno tiskarstvo glazbom bavio i praktično, za Modernea nisu pronađeni takvi dokazi, no moguće je da je Moderne poznavao Antiquisa, kao i da su njihova imena „moderni" i „stariji" zapravo pseudonimi.[158]

O Andriji Patriciju (Andrea Patricio, Petris, Petrić), skladatelju porijeklom s Cresa, postoji jako malo podataka. Četiri njegova madrigala objavljena su u zbirci Antonia Bargesa *Il primo libro de villote a quatro voci...* (Venecija, 1550). Iz predgovora toj zbirci doznajemo da je Patricij rođen na Cresu te da je pripadao plemićkoj obitelji.[159]

Julije Skjavetić (Giulio Schiavetti, Schiavetto) rođen je oko 1530. godine u Šibeniku te je, za razliku od Antiquisa i Patricija, neko vrijeme ipak djelovao u rodnome gradu, u službi šibenskoga biskupa Jeronima Savorgnana. Ta je služba Skjavetiću omogućila boravak u Trentu, gdje je 1563. godine sa Savorgnanom prisustvovao Tridentskom koncilu, što upućuje na to da je Skjavetić bio upoznat sa strujanjima na europskoj glazbenoj sceni, no ta činjenica ne znači i to da je Skjavetić skladao prema naputcima Tridentskog koncila, jer je sva svoja poznata djela objavio neposredno prije i poslije kraja Koncila. Sačuvane su njegove zbirke madrigala i moteta (*Madrigali a quattro et a cinque voci nuovamente composti*, Venecija, 1563; *Motetti a cinque et a sei voci*, Venecija, 1564), dva peteroglasna madrigala objavljena u zbirci *I dolci et harmoniosi concetti*, Libro II (1562) te dvije gregeske objavljene u zbirci *Di Manoli Blessi Il primo libro delle gregesche* (1564).[160] Ne zna se gdje je i kada Skjavetić umro, no pretpostavlja se da se to dogodilo nakon 1565. godine.

2.2.2. Pisci o glazbi

U odnosu na iznesene podatke o skladateljima koji potječu s hrvatskih povijesnih područja, može se reći da o piscima o glazbi postoji znatno više podataka. Već početkom 15. stoljeća Petar Pavao Vergerije stariji (Petrus Paulus Vergerius, 1370-1444), književnik i

---

[157] Usp. Samuel F. POGUE – Frank DOBBINS, Moderne, Jacques, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18836, pristup: 22. 2. 2018.).
[158] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, 52.
[159] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, Stoljeće visoke (kasne) renesanse (šesnaesto stoljeće), 32-33.
[160] Usp. Josip ANDREIS, Šesnaesto stoljeće, 58-59; Lovro ŽUPANOVIĆ, Stoljeće visoke (kasne) renesanse (šesnaesto stoljeće), 35. Za više podataka o Skjavetićevim skladbama usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, Julije Skjavetić i njegove (vokalne) skladbe svjetovne sadržajnosti, *Bašćinski glasi*, 4, 1995, 29-57.

učenjak porijeklom iz Kopra, u svojemu je pedagoškome traktatu *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adulescentiae* (nastao oko 1400., objavljen u Brescii ili Rimu 1472/1473.) pisao o odnosu glazbe i odgoja u antičkoj Grčkoj.[161] Vergerije govori o mjestu glazbe u odgoju i obrazovanju, ali i o funkciji koju glazba ima u trenucima odmora, kao sastavni dio zabave i plesa, čime je načinio svojevrstan kompromis između platonističkog i aristotelovskog stajališta o glazbi.[162]

Zadranin Federik Grisogono Bartolačić (1472-1538), kozmograf, astrolog, matematičar i liječnik, objavio je 1507. godine u Veneciji djelo *Speculum astronomicum terminans intellectum humanum in omni scientia* koje sadrži i kratku raspravu o glazbi *De musica integritate*. U toj raspravi Grisogono pokazuje svoju srednjovjekovnu orijentiranost govoreći o glazbi kao o sastavnom dijelu kozmologije. Grisogono također spominje „antičku shemu o povezanosti glazbe i moralnosti," a donosi i elemente pitagorejske teorije u kontekstu glazbenih intervala.[163]

I najpoznatiji hrvatski renesansni filozof, Frane Petrić (Franciscus Patricius, Patricij, Petris, 1529-1597) u svojim se promišljanjima osvrnuo i na glazbu te u svojemu djelu *Della poetica* (Ferrara, 1586) iznosi tezu o jedinstvu pjesništva, glazbe i tjelesnog pokreta u antičkoj Grčkoj, pridonoseći tako točnijem poimanju karaktera starogrčke glazbe."[164] Problematika grčke drame i glazbe u ovome je djelu sličnoga profila kao i diskusije koje su u krugu tzv. Bardijeve firentinske camerate vodili filozofi i glazbeni teoretičari.[165] Frane Petrić porijeklom je s otoka Cresa, a prema varijantama njegova prezimena zaključujemo da je bio rođak skladatelja Andrije Patricija.[166]

Faust Vrančić (1551-1617) rođen je u Šibeniku, a njegov doprinos glazbenoj problematici predstavlja peterojezični rječnik *Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum Latinae, Germaniae, Dalmatiae et Ungaricae* (Venecija, 1595). Vrančićev rječnik sadrži 54 latinska termina koji pripadaju glazbenoj terminologiji, kao i 43 prijevoda tih termina na hrvatski jezik.[167] Ti se termini odnose na različite aspekte glazbe, kao što su nazivi glazbala, načini izvođenja glazbe, nazivi za izvoditelje glazbe i sl. te se njegov rječnik može smatrati početkom kodificiranja hrvatske glazbene terminologije.[168]

---

[161] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, 42; Stanislav TUKSAR, Renesansni teoretici i pisci o glazbi, 721.
[162] Usp. Stanislav TUKSAR, Renesansni teoretici i pisci o glazbi, 721-722.
[163] Usp. ibid., 722.
[164] Usp. ibid.
[165] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, 41.
[166] Usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, Zagreb: JAZU, 1978, 69.
[167] Usp. ibid., 53.
[168] Usp. Stanislav TUKSAR, Renesansni teoretici i pisci o glazbi, 724.

Luigi Bassano (oko 1510 – nakon 1552) porijeklom je iz Zadra, a 1545. godine objavio je u Rimu djelo *I costumi, et modi particolari de la vita de Turchi* u kojemu se nalazi desetak odlomaka o glazbi i njezinoj ulozi u osmanlijsko-islamskoj kulturi. Iako se glazba u ovom kontekstu samo usputno spominje, Bassano donosi zanimljive opservacije o postojanju različitih glazbi unutar dominantne islamske kulture (npr. kršćanska glazba, židovska glazba itd.).[169]

Protestantski luteranski teolog Matija Vlačić Ilirik (Matthias Flacius Illyricus, 1520-1575) rođen je u Labinu, a djelovao je u zapadnoj Europi.[170] Dosad su u čak 15 Vlačićevih djela pronađeni manji odlomci koji se bave glazbenom problematikom, a u njima se Vlačić zalaže za „jednostavni karakter sakralne protestantske glazbe i uporabu pjesama s njemačkim tekstom“ te uglavnom izražava svoje stavove o glazbi u sklopu organizacijskih i ceremonijalnih aspekata crkvenoga života.[171]

2.2.3. Glazbeni artefakti

U prikupljanju podataka o glazbi jadranskih područja značajan izvor predstavljaju artefakti poput arhivskih dokumenata, rukopisnih i objavljenih glazbenih priručnika te ikonografskih prikaza glazbala i prizora muziciranja. Slijedi izbor najvažnijih takvih izvora.

U Muzeju dominikanskog samostana u Starom Gradu na otoku Hvaru pohranjen je rukopisni kodeks s molitvama i notiranim napjevima mise i oficija „koji je najvjerojatnije nastao uvezom dvaju starosno različitih rukopisa iz razdoblja od početka 15. do kraja 16. stoljeća.“[172] Rukopis sadrži skladbe na latinskom i hrvatskom jeziku, a „za hrvatsku je povijest glazbe od nedvojbene važnosti dio knjige od lista 194verso do 198recto, jer sadrži pet menzuralnom notacijom notiranih dvoglasnih napjeva *Benedicamus domino*“.[173] Od ovih je pet napjeva najznačajniji *Benedicamus* br. 1 (fol. 194verso) koji je notiran u bijeloj

---

[169] Usp. ibid., 725-726.
[170] Usp. ibid., 724.
[171] Usp. ibid., 725. Usp. Stanislav TUKSAR, Hrvatsko-njemački protestantski teolog Matija Vlačić Ilirik, u: Stanislav TUKSAR (ur.), *Glazba, ideje i društvo. Svečani zbornik za Ivana Supičića*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1993, 249-255. Za popis svih 15 spomenutih djela vidjeti ibid., 252. Tuksar hrvatske renesansne pisce o glazbi dijeli i prema tematici njihovih djela pa tako Đurđevića i Bassana svrstava pisce o tzv. istočnim temama, Vlačića Ilirika i Skalića u pisce o tzv. zapadnim temama, a Patricija, Monaldija, Gučetića, Grisogona te Vrančića u pisce koji su se bavili općenito humanističkim temama (usp. Stanislav TUKSAR, Sixteenth-Century Croatian Writers on Music, a Bridge between East and West, u: Nancy KOVALEFF BAKER – Barbara RUSSANO HANNING (ur.), *Essays in Honor of Claude V. Palisca*, New York: Pendragon Press, 1992, 129-142, 133).
[172] Usp. Hana BREKO KUSTURA, Liturgijsko višeglasje iz Hrvatske, *Arti musices*, 39, 2008, 1, 3-33, 10.
[173] Ibid., 11.

menzuralnoj notaciji i sadrži trop na hrvatskom jeziku.[174] Radi se o dvoglasnom rondelu *Evo je prišal* (*Euo ie prissal*), „do danas najstarijem liturgijskom dvoglasnom napjevu s hrvatskim tekstovnim predloškom.“[175] Izuzev prvoga stiha, ostatak skladbe predstavlja „svojevrsne tekstovne i glazbene unikate, jer do sada nije pronađena izravna paralela u repertoaru gregorijanskih latinskih napjeva s područja jednostavne polifonije.“[176] Iz hrvatskog teksta i latinske oznake *benedicamus de domina in assumptione* proizlazi zaključak da je skladba namijenjena za blagdan Velike Gospe.[177]

Otok Cres je u 16. stoljeću bio dio Mletačke republike, no od 15. je stoljeća na temelju ugovora s Venecijom grad Cres imao svojevrsnu autonomiju kao središte crkvene i političke vlasti čitavog otoka.[178] U Cresu je od 1496. godine postojala gradska škola, a sredinom 16. stoljeća neko je vrijeme ravnatelj i učitelj te škole bio filozof Frane Petrić.[179] Iz dokumenata gradskog arhiva te iz arhiva samostana sv. Frane potječu podaci o glazbeniku fra Martinu Belčiću. Belčić je bio redovnik koji je umro između 1559. i 1562. godine, djelovao je kao zborovođa župne crkve (od 1518. godine), a moguće je da je bio i učitelj pjevanja u gradskoj školi (godine 1521. predao je molbu za to mjesto). Belčiću se pripisuje zbirka ispisana na pergameni, od koje je sačuvano 26 oštećenih stranica, a za koju se pretpostavlja da je nastala u Cresu.[180] Da je glazba bila dijelom samostanske svakodnevice saznajemo i iz popisa inventara samostana u kojem se spominju prostorije kao što su „soba za orguljaše“ i „soba u kojoj boravi svirač“.[181]

Iz arhivskih je zapisa vidljivo da su od narodnih glazbala na dalmatinskom području u 16. stoljeću, osobito u Omišu i Trogiru, bile popularne gajde ili diple s mijehom poznatije pod nazivom 'mišnice' ('mišnjice'). U Omišu se „uz svirku gajda plesalo o pokladama na glavnom trgu pred župnom crkvom sv. Mihovila“, a gajdaši su za svoje umijeće dobivali novčanu naknadu i djelovali su kao putujući svirači.[182] U Trogiru i okolnim mjestima gajde su također

---

[174] „Evo ie prissal, nam blagi dan; I prislavno usnesenie prisvete dive Marie; Maiche sina bossiega; Suer suich chori angelschich; Blagoslovimo gospodina.“ (ibid.).
[175] Usp. Bojan BUJIĆ, Jedan rondel iz Dalmacije, *Arti musices*, 25, 1994, 1-2, 61-72, 61-62. Jedini raniji primjer jednostavnog višeglasja s hrvatskog područja predstavlja dvoglasni tropirani zadarski *Sanctus* iz 13. stoljeća, na latinskom jeziku (usp. Hana BREKO KUSTURA, Liturgijsko višeglasje iz Hrvatske, 12).
[176] Hana BREKO KUSTURA, Liturgijsko višeglasje iz Hrvatske, 13.
[177] Usp. Bojan BUJIĆ, Jedan rondel iz Dalmacije, 65.
[178] Josip VLAHOVIĆ, Dva nepoznata creska glazbenika, *Sv. Cecilija*, 1985, 2, 32-33, 32.
[179] Ibid., 32-33.
[180] Ibid., 32. Zapis iz 1562. godine glasi: *Un libro in charta reale de alcuni kirie, gloria et credo qual detto il q. Rdo ms pre Martino Belčich* (*Jedna knjiga u kraljevskoj karti koju je diktirao pok. vel. mag. p. Martin Belčić*), a zapis iz 1559. godine: *Il libro d Kirie, gloria, Credo del Rdo ms p'Martino* (*Knjiga Kirija, Glorija, Kreda od vel. mag. Martina*). Moguće da je knjiga nastradala u požaru koji se u crkvi dogodio 1898. godine, što bi značilo da je zbirka bila u uporabi čak četiri stoljeća.
[181] Ibid., 33.
[182] Cvito FISKOVIĆ, Mišnice (gajde) u Trogiru i Omišu u 16. stoljeću, *Arti musices*, 25, 1994, 1/2, 89-96, 90.

pratile ples koji se izvodio tijekom pokladnih svečanosti, ali i ples koji se izvodio tijekom svibanjske svečanosti Kristova uzašašća.[183] U arhivskim je podacima zabilježeno da su tijekom plesova uz pratnju gajdi često izbijali neredi zbog kojih su takve manifestacije bile strogo regulirane od strane lokalnih vlasti.[184] Unatoč tome gajde su ostale dio svečanosti dalmatinskih gradova sve do 18. stoljeća kada se njihova popularnost preselila u područje dalmatinske Zagore te primorskih i otočkih sela.[185]

O drugim glazbalima svjedoče ikonografski prikazi glazbala i prizora muziciranja koji su osobito značajni „za proučavanje različitih etapa u razvoju instrumenata, ali i za proučavanje izvodilačke prakse i socioloških okolnosti muzičkog života.“[186] Hrvatski su umjetnici svoje likovne prikaze uglavnom temeljili na europskim uzorima pri čemu su često odstupali od originalnih predložaka unošenjem novih elemenata u svoje prikaze, odnosno izostavljanjem pojedinih detalja iz njih. Glazbena je ikonografija renesansnog razdoblja specifična po činjenici da se srednji vijek „stilski proteže duboko u 16. stoljeće.“[187] Drugim riječima, u hrvatskoj je renesansnoj likovnoj umjetnosti prisutno stilsko kašnjenje za europskim strujanjima, tako da se prikazi koji kronološki pripadaju u renesansu stilski zapravo često više uklapaju u srednjovjekovnu umjetnost. Istarsku kapelu sv. Duha u Novoj Vasi kraj Šušnjevice oslikao je u 16. stoljeću Blaž Dubrovčanin koji je između ostaloga prikazao dva anđela koji sviraju tamburin i lutnju te tri svirača trube.[188] U Dalmaciji je pronađeno nešto više ikonografskih prikaza koji potječu iz 16. stoljeća. U korčulanskoj katedrali iznad grobnice biskupa Tome Malumbra iz 1503. godine prikazan je lutnjist, početkom 16. stoljeća u splitskoj Buvinovoj ulici nastao je reljef na kojemu je prikazana *busina*, u riznici katedrale u Kotoru nalazi se prerađena ikona nepoznatog dubrovačkog umjetnika na kojoj se nalaze prikazi *vielle* i lutnje, a nepoznati krčki umjetnik prikazao je oko 1530. godine u crkvi sv. Trojstva u Baški na otoku Krku scenu muziciranja na *violi da braccio* i lutnji.[189]

Raritet u kontekstu glazbenih artefakata predstavlja zbirka tiskanih muzikalija stranih glazbenika koja je pronađena u splitskom franjevačkom samostanu. Uz glazbena djela s kraja

---

[183] Ibid., 92.
[184] Usp. A. ZANINOVIĆ, Zabrana sviranja i plesanja na blagdan Uzašašća Gospodiova na otoku Čiovu iz 1556. godine, *Sv. Cecilija*, Zagreb, 1938, 1, 10.
[185] Usp. Cvito FISKOVIĆ, Mišnice (gajde) u Trogiru i Omišu u 16. stoljeću, 94.
[186] Koraljka KOS, Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske, u: Josip ANDREIS (ur.), *Rad JAZU*, knj. 351, Zagreb: JAZU, 1969, 167-270, 167.
[187] Ibid., 169-170.
[188] Usp. ibid., 192.
[189] Usp. ibid., 196, 200, 203, 204.

16. stoljeća koja je u Veneciji objavio Gardano[190] u toj se zbirci nalaze i dva zajedno uvezana sveščića namijenjena basovskoj dionici koja je na samome početku 16. stoljeća (1504. i 1505. godine) objavio Ottaviano Petrucci. S obzirom na činjenicu da Petruccijeva zbirka *Harmonice Musices Odechaton A* iz 1501. godine predstavlja prvu tiskanu antologiju višeglasne glazbe u povijesti, sveščići iz splitskog franjevačkog samostana objavljeni tek nekoliko godina nakon toga smatraju se „vrijednim raritetima“ te „pravim muzičkim inkunabulama“.[191]

Što se tiče renesansnih akademija i učenih društava djelatnih na hrvatskom jadranskom području u 16. stoljeću, izuzev već spomenute dubrovačke Akademije *Dei Concordi* (Akademije Složnih) u ovaj je kontekst moguće uvrstiti jedino akademiju koja je 1567. godine osnovana na nekadašnjem istarskom području, u današnjem slovenskom gradu Kopru.[192] Radi se o Akademiji *Palladia* „koja je njegovala i kazališnu i glazbenu umjetnost“, a čiji su članovi bili „pretežno istarski i drugi Talijani“, uključujući talijanskog skladatelja Gabriela Pulitija (oko 1575 – iza 1641) koji je hrvatskoj glazbenoj povijesti pridonio svojim kratkim djelovanjem u Labinu.[193] Iako nema čvrstih dokaza da su takve akademije uključivale i glazbene aktivnosti, iz djela njezinih članova potječu svjedočanstva o glazbi kao dijelu „rasprava, razgovora, korespondencije i drugih oblika razmjene mišljenja njezinih članova.“[194]

2.2.4. Narodne melodije

Sačuvano je i nekoliko podataka o narodnoj glazbi renesansnog razdoblja. Ti su podaci zabilježeni u djelima hrvatskih renesansnih književnika i pjesnika. U nastavku slijedi opis nekoliko najistaknutijih primjera.

Jedan od najpoznatijih izvora hrvatskih narodnih melodija iz razdoblja renesanse predstavlja djelo *Ribanje i ribarsko prigovaranje* (Venecija, 1568) Petra Hektorovića (Stari Grad na Hvaru, 1487-1572). Hektorović u njemu opisuje svoje trodnevno putovanje od Hvara do Brača i Šolte, a glazbeni doprinos čini notni zapis koji je priložio uz dvije narodne pjesme,

---

[190] To su npr. *Graduale, et Antiphonarium omnium dierum Festorum ordinis Minorum iuxta ritum Missalis et Breviarij Noui. Per Ludovicum Balbum Uenetum ex ordine Minorum Conventualium Magistri Capellae S. Antonij de Padua. Venetiis apud Angelum Gardanum MDLXXXVII*; madrigali talijanskih skladatelja (Costanzo Costa, Marcantonio Ingegneri, Andrea i Giovanni Gabrieli, Cesare Cardillo, Nicolas Gombert, Adrian Willaert itd.); zbirka moteta Philippea de Montea itd. (usp. Ćiril PETEŠIĆ, Nekoliko priloga poznavanju naše muzičke prošlosti, u: Josip ANDREIS (ur.), *Rad JAZU*, knj. 337, Zagreb: JAZU, 1965, 199-219, 200-203).
[191] Ibid., 202.
[192] Usp. Stanislav TUKSAR, Glazba, akademije i učena društva..., 4, 8.
[193] Ibid., 8.
[194] Ibid., 3.

a koji predstavlja dosad „najstariji poznati zapis glazbenog folklora u Hrvatskoj.“[195] Radi se o „bugaršćici“ *Kada mi se Radosave vojevoda odiljaše* te o „pisni“ *I kliče djevojka*, pjesmama koje su pjevali Hektorovićevi suputnici, ribari Paskoje i Nikola.[196]

I u prvom hrvatskom romanu postoji povezanost s glazbom. Naime, Petar Zoranić (Zadar, 1508-1569) u svojim *Planinama* (Venecija, 1569) donosi opis glazbenih situacija karakterističnih za zadarsko i velebitsko područje.[197] U pojedinim poglavljima Zoranić najavljuje glazbene scene koje uključuju muziciranje „vokalnog, vokalno-instrumentalnog pa čak i samo instrumentalnog karaktera.“[198] Zoranić spominje žičana (rebega, gusle, citara) i puhaća glazbala (roška, surle) pomno odabirući glazbalo u skladu s određenom situacijom. Zoranić spominje i narodne melodije, no za razliku od Hektorovića ne donosi notne zapise tih melodija već samo asocijativno upućuje na njih.[199]

Šibenski pjesnik Juraj Šižgorić (Šibenik, oko 1445 – 1509) u svojemu rukopisnome djelu *De situ Illyriae et civitate Sibenici* (*O smještaju Ilirije i o gradu Šibeniku*) koje je nastalo oko 1480. godine pohvalnim tonom govori o hrvatskim narodnim pjesmama i poslovicama, uzdižući ih čak i iznad onih antičkih.[200] Naime, u sklopu opisivanja šibenskih običaja Šižgorić spominje ples te različite vrste pjesama (svatovske, ljubavne, pastirske, naricaljke) uspoređujući ih s antičkim primjerima.[201]

Marko Marulić (Split, 1450-1524), istaknuti latinski pisac koji je bio „ortodoksni kršćanin i praktični moralist“ bio je sklon i drugim umjetnostima, sam se bavio slikarstvom, a pretpostavlja se da je „bio upućen bar u osnovna znanja o glazbi, njezinim zakonitostima, ako ne i više.“[202] U svojemu najpoznatijem spjevu *Judita* Marulić pozitivno govori o glazbi te nabraja razne vrste glazbala (npr. bubnjevi, cimbali, citre, diple, gusle, svirale itd.), kao i niz različitih instrumentalista (npr. leutaši, pifari, trumbitaši i sl.). U drugim je svojim djelima Marulić o glazbi govorio moralizatorskim tonom, navodeći negativne strane te umjetnosti.[203]

---

[195] Jerko BEZIĆ, Kakve je napjeve Hektorović priložio svom „Ribanju i ribarskom prigovaranju?“, *Arti musices*, 25, 1994, 1/2, 73-88, 73.
[196] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, 56. Županović smatra da ove pjesme nisu narodne melodije, već da se radi o najvišim dionicama madrigala čije su ostale dionice izgubljene. Taj zaključak donosi na temelju analize glazbenih elemenata tih napjeva, tvrdeći da su oni uradak glazbenika koji je bio dobro upućen u skladateljske tehnike (usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, Napjevi iz Hektorovićeva Ribanja u svjetlu suvremene muzikološke interpretacije, *Zvuk*, 1969, 100, 477-496).
[197] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, 55.
[198] Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, Glazbeni elementi u Planinama Petra Zoranića, *Zadarska revija*, 1969, XVIII, 5, 517-522, 519.
[199] Ibid., 518-520.
[200] Usp. Rafo BOGIŠIĆ (ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Hrvatski latinisti (knj. 2), Zagreb: Zora – Matica hrvatska, 1969, 117.
[201] Usp. ibid., 146.
[202] Ivan BOŠKOVIĆ, Marko Marulić i glazba, *Marulić*, 7, 1974, 4, 1-10, 3.
[203] Usp. ibid., 7-9.

Ovaj je Marulićev stav u potpunosti usklađen s njegovim moralnim načelima, a zasigurno je odražavao konkretna zbivanja na planu svjetovnog muziciranja u renesansnome Splitu budući da se u 16. stoljeću muziciranje često pojavljivalo u arhivskim zapisima u obliku svojevrsnih zabrana, odnosno pokušaja reguliranja glazbene prakse na gradskim ulicama.[204]

2.2.5. Završna zapažanja o glazbenoj kulturi u Primorskoj Hrvatskoj

Ovaj kratki pregled glazbene kulture u hrvatskim povijesnim područjima (izuzev Dubrovačke republike) dokazuje da je u odnosu na kontinentalnu Hrvatsku u renesansnome razdoblju glazbena kultura u jadranskim područjima gotovo sigurno bila znatno razvijenija. Skladateljska se djelatnost u hrvatskim povijesnim područjima općenito počinje intenzivnije razvijati tek u 16. stoljeću. Naime, iz oskudnih podataka za 15. stoljeće doznajemo ime samo jednog skladatelja, Mihajla Bogotića, čije niti jedno djelo nije sačuvano, dok su skladateljsku scenu 16. stoljeća obilježili Crešanin Andrija Patricij, Šibenčanin Julije Skjavetić te Motovunjanin Andrea de Antiquis. Sva trojica skladatelja djelovala su uglavnom u Italiji, izuzev Skjavetića za kojeg postoje dokazi da je jedan dio svoje skladateljske karijere proveo u rodnom Šibeniku. Osim skladateljstvom Antiquis se u Italiji ujedno bavio i glazbenim tiskarstvom, a u isto se vrijeme pojavljuje još jedan tiskar muzikalija porijeklom s istarskog područja, Buzećanin Jacques Moderne, koji je svojom djelatnošću pridonio razvoju glazbenog tiskarstva u Francuskoj.

Što se tiče renesansnih pisaca o glazbi koji potječu s jadranskih područja, situacija 15. stoljeća donekle je slična onoj na skladateljskom planu. Naime, u 15. se stoljeću među piscima o glazbi istaknuo samo jedan autor porijekom iz Kopra, Petar Pavao Vergerije stariji, koji se u svojim promišljanjima o glazbi bavio odnosom glazbe i odgoja u antičkoj Grčkoj. Antičku tematiku izabrao je i najpoznatiji hrvatski filozof 16. stoljeća, Crešanin Frane Petrić koji je raspravljao o jedinstvu glazbe, plesa i pjesništva u antičkoj Grčkoj. Djela ostalih pisaca o glazbi iz 16. stoljeća pokazuju širi spektar glazbenih tema. Dva pisca porijeklom iz Zadra, Federik Grisogono Bartolačić te Luigi Bassano, glazbu su proučavali iz posve različitih perspektiva; prvi u duhu srednjovjekovnog razmišljanja glazbu promatra kao dio kozmologije, dok je drugi opisivao ulogu glazbe u osmanlijsko-islamskoj kulturi. Matija Vlačić Ilirik iz Labina pisao je o glazbi u okviru protestantskih obreda, a Šibenčanin Faust Vrančić zaslužan je za peterojezični rječnik koji sadrži i glazbenu terminologiju.

---

[204] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, 58-59; Ivan BOŠKOVIĆ, Marko Marulić i glazba, 8-9.

Među primjerima sačuvanih glazbenih artefakata nalazimo rukopisni kodeks iz Starog Grada na Hvaru koji sadrži najstariji primjer liturgijskog dvoglasja na hrvatskom jeziku, rukopisnu zbirku s otoka Cresa koja se pripisuje zborovođi tamošnje župne crkve fra Martinu Belčiću te zbirku tiskanih muzikalija stranih glazbenika iz splitskog franjevačkog samostana. Osim spomenutih kodeksa sačuvani su i podaci koji svjedoče o popularnosti gajdi (mišnica) u Omišu i Trogiru te ikonografski izvori iz istarskih i dalmatinskih crkava (Nova Vas, Korčula, Split, Kotor, Baška) koji sadrže prizore muziciranja na raznovrsnim glazbalima (tamburin, lutnja, truba, *busina, viella* i dr.).

Važan izvor za problematiku narodne glazbe renesansnoga razdoblja predstavljaju književna i pjesnička djela pisaca porijeklom iz dalmatinskih gradova. *Ribanje i ribarsko prigovaranje* Petra Hektorovića sadrži i notni zapis dviju narodnih pjesama, dok djela Petra Zoranića, Jurja Šižgorića te Marka Marulića ne sadrže notne zapise, ali asocijativno upućuju na glazbu u nekoliko navrata i na taj način također dokazuju da je glazba u renesansi bila vrlo popularna, ali i da je predstavljala esencijalni dio hrvatskih narodnih običaja.

3. Glazbena kultura u talijanskim povijesnim zemljama

Najveći transfer ideja, artefakata, ličnosti i utjecaja na glazbenu kulturu hrvatskih povijesnih područja svakako je izvršila talijanska glazbena kultura. Naime, renesansna se kultura općenito najprije pojavila u Italiji odakle se potom proširila na druga europska područja. Hrvatska su priobalna područja praktički bila pod direktnim utjecajem Italije s obzirom na to da ih je od nje fizički razdvajalo samo Jadransko more. U tom je kontekstu Dubrovačka republika kao važno trgovačko žarište osobito bila pogodna za primanje vanjskih društvenih i kulturnih utjecaja. S obzirom na spomenutu važnost i intenzitet kontakata s talijanskom kulturnom sferom u cjelini, slijedi kratak pregled situacije u glazbenoj kulturi odabranih istaknutijih središta talijanskih povijesnih područja.[205]

Glavne izvore koji svjedoče o glazbenom životu Pise predstavljaju glazbeni rukopisi i orgulje. Najstariji sačuvani rukopis (notirani *Exultet*) potječe iz 11. stoljeća, a u istome je stoljeću glazba postala dijelom kurikuluma tamošnje katedralne škole. Prvo važnije razdoblje za glazbu u Pisi započinje u 14. stoljeću kada katedrala dobiva orgulje te se osniva *schola cantorum* koja će biti djelatna sve do 16. stoljeća. Ovdje je moguće uočiti sličnost sa situacijom u Dubrovačkoj republici u kojoj se orgulje također pojavljuju u 14. stoljeću o čemu svjedoči podatak iz 1384. godine. Renesansno razdoblje u Pisi obilježeno je izvedbama djela

[205] Područja predstavljena u ovome poglavlju odabrana su prema sličnostima glazbenih profila i konkretnih povijesnih veza.

suvremenih skladatelja u katedrali, primjerice Adriana Willaerta, Giovannija Pierluigija da Palestrine, Luce Marenzia, Vincenza Galileia itd. Krajem renesanse (1595) katedralu je uništio veliki požar te je ona desetak godina bila izvan funkcije (ponovno je otvorena 1605). Početkom 17. stoljeća (1601-1624) Pisu su redovito posjećivali članovi firentinske obitelji Medici te je tako u Pisu dospjela i glazba prvih opernih skladatelja koji su djelovali u Firenci, kao što su Jacopo Peri, Giulio Caccini i dr. Drugo važnije razdoblje u povijesti glazbe Pise nastupit će tek u 18. stoljeću kada će se tamo izvoditi djela Josepha Haydna, Luigija Cherubinija, Domenica Cimarose itd.[206]

U Udinama[207] organizacija glazbenog života započinje u kasnom srednjem vijeku osnutkom katedralne kapele u 13. stoljeću (1263). Osim katedrale važnu je ulogu u razvoju crkvene glazbe imala i crkva sv. Odorica u sklopu koje je također postojala kapela od osam kanonika. U 14. stoljeću katedrala dobiva svoje prve orgulje, a prvi poznati orguljaši katedrale bili su fratri Domenico (1407) i Andrea (1417-1419). Najraniji podaci o svjetovnoj glazbi u Udinama pojavljuju se krajem 14. stoljeća kada se javna događanja poput konjskih utrka, natjecanja u streljaštvu, prigodnih procesija, slavlja i sl. počinju glazbeno obogaćivati gajdama. U renesansnome je razdoblju glazbeni život u Udinama bio na visokoj razini te se vodilo računa o tome da angažirani profesionalni glazbenici budu što kvalitetniji bez obzira na trošak, stoga su se dovodili i iz inozemstva (osobito s franko-flamanskog područja). Tijekom 16. stoljeća su na mjestu *maestro di cappella* katedrale djelovali Giovanni Baijli, Gabriele Martinengo, Ippolito Chamatero te Lambert Courtoys stariji. U ovom nam je kontekstu osobito značajan Lambert Courtoys koji je u Udinama proveo 4 godine (1570-1574) neposredno nakon odlaska iz Dubrovnika. Kao najzastupljenije glazbalo u Udinama se u renesansi javljaju orgulje, no s vremenom će po uzoru na venecijansku praksu sve zastupljenija skupina postati i puhaća glazbala, dok će gudaća glazbala preuzeti dominaciju tek od 17. stoljeća.[208]

O glazbenom životu Ancone, glavnoga grada regije Marche, najraniji sačuvani podaci datiraju tek iz 16. stoljeća kada je u tamošnjoj katedrali zabilježena djelatnost nekolicine talijanskih i franko-flamanskih glazbenika (Nicolo Branchino, Hector Vidue, Giovanni Ferretti). U 17. će se stoljeću pojaviti više imena glazbenika (npr. Fabio Constantini, Nicolo Cherubini, Biagio Gherardi itd.), ali i glazbenih izdavača (Ottavio Beltrano, Claudio

---

[206] Usp. Stefano BARANDONI – Carolyn GIANTURCO, Pisa, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21830, pristup: 12. 12. 2015.).
[207] Glavni grad istoimene pokrajine smještene u talijanskoj regiji Friuli-Venezia Giulia.
[208] Usp. Franco COLUSSI, Udine, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28699, pristup: 8. 12. 2015.).

Percimeneo). Moguće je zaključiti da tek u drugome dijelu renesanse u Anconi započinje intenzivniji glazbeni razvoj. Glazbeni je život u renesansnoj Anconi uglavnom bio koncentriran oko plemićkih kuća, ali i na gradskim trgovima te u *Arsenalu*, zgradi koja je krajem 16. stoljeća adaptirana za karnevalske i druge scenske izvedbe, a u kojoj su se izvodile i tzv. *torneo*-opere te intermediji. Dio *Arsenala* je krajem 17. stoljeća transformiran u javno kazalište. Iako se i u Dubrovniku u renesansnome razdoblju (u 16. stoljeću, a možda i ranije) počinju izvoditi kazališne predstave, razliku u odnosu na Anconu predstavlja činjenica da na dubrovačkom području tada još nije postojao prostor specijaliziran za scenske izvedbe. Tek nekoliko desetljeća nakon nestanka dubrovačke Akademije *Dei Concordi*, u 17. je stoljeću u Anconi osnovana *Accademia dei Caliginosi* koja je bila aktivna gotovo do kraja 18. stoljeća (1775).[209]

Bari, glavni grad južne regije Apulije (Puglia), prvu glazbenu aktivnost bilježi u 11. stoljeću u katedrali gdje je već tada bila ustrojena *schola cantorum*, a glazbeno-scenske izvedbe bile su uobičajene u sklopu uskrsnoga slavlja. Po uzoru na napuljsku praksu u 14. i 15. stoljeću u Bariju se počinju izvoditi *laude* i *rappresentazioni sacre*. Od kraja 15. do početka 17. stoljeća *schola cantorum* doživljava svoj procvat. Prva polovica 16. stoljeća obilježena je utjecajem napuljske princeze Isabele Aragonske (1470-1524) koja je djetinjstvo provela na dvorovima u Aragonu i Milanu gdje je glazbeni život bio na visokoj razini te je po uzoru na te gradove poticala lokalne glazbenike na stvaralaštvo i pozivala u Bari glazbenike iz Milana i Napulja. Njezina kćerka Bona Sforza (1494-1557) nastavila je s promicanjem glazbene djelatnosti u Bariju do 1557. godine. U drugoj polovini 16. stoljeća na mjestu *maestro di cappella* katedrale pojavljuje se nekoliko istaknutih glazbenika: G. G. de Antiquis, Stefano Felis, Giovanni de Marinis te Giuseppe Colaianni. Početkom 17. stoljeća Bari pada pod jurisdikciju Napuljske kraljevine što je imalo velik utjecaj na tamošnji glazbeni život jer su glazbenici sve više napuštali Bari i odlazili na napuljske konzervatorije. Unatoč tomu glazbeni život Barija ostao je i dalje intenzivan te se od 17. stoljeća tamo osnivaju i kazališta, no o njima je sačuvano vrlo malo podataka.[210]

Lucca, glavni grad istoimene provincije u Toskani, prve podatke o glazbi bilježi još u 8. stoljeću kada je u sklopu katedrale postojala škola te se pretpostavlja da je već tada glazba bila važan dio kurikuluma. Sačuvana su imena učitelja tamošnje *scholae cantorum* iz 9.

---

[209] Akademiju 'Tmurnih' ('Mračnih') osnovao je 1624. godine Prospero Bonarelli della Rovere (usp. Marco SALVARANI – Elvidio SURIAN, Ancona, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00848, pristup: 8. 12. 2015.).
[210] Usp. Renato BOSSA, Bari, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02053, pristup: 8. 12. 2015.).

stoljeća, a iz 12. stoljeća potječu najstariji sačuvani liturgijski glazbeni rukopisi. U 12. stoljeću nastaje i najstarija sačuvana teorijska rasprava *Summa Artis Musicae* koji je napisao biskup Guglielmo Roffredi. Praksa crkvenog pjevanja u Lucci doživjela je velik uspon u 13. stoljeću kada su tamo osnovane čak tri *scholae cantorum*. U 14. je stoljeću Lucca prerasla iz grada u samostalno vojvodstvo, a kasnije i u republiku tako da su kontrolu nad glazbenim životom imale i katedrala i gradska uprava. Krajem 14. stoljeća u Lucci je formiran manji instrumentalni ansambl (*Cappella della Signoria*) koji je postojao do početka 16. stoljeća (1517) kada je na inicijativu gradske uprave utemeljena *Cappella di Palazzo,* skupina od pet glazbenika instrumentalista koji su po potrebi izvodili i vokalnu glazbu. U dva je segmenta moguće uočiti sličnost između Lucce i Dubrovnika: kao prvo, oba su grada imala status aristokratske republike te kao drugo, i u Dubrovniku je u 14. stoljeću osnovan ansambl instrumentalista, tzv. Kneževa kapela koja se u početku svodila na tek nekoliko svirača puhaćih instrumenata, a koja je do 18. stoljeća prerasla u ansambl koji se mogao okarakterizirati kao orkestar. Krajem 16. stoljeća u Lucci se osnivaju seminari za bogoslove te oni postaju centar glazbenih zbivanja grada. Godine 1584. utemeljena je *Accademia degli Oscuri* (Akademija Skrovitih) čiji su članovi na svojim okupljanjima često organizirali i glazbene produkcije u koje su umetali intermedije. U 16. su stoljeću zabilježene i scenske izvedbe na gradskim trgovima. Od 1636. godine u Lucci se pojavljuju i oratoriji te se u skladu s liturgijskim kalendarom organiziraju izvedbe oratorijskih ciklusa.[211]

Unatoč svojoj društveno-političkoj stabilnosti Venecija se u odnosu na druge talijanske gradove u glazbeno središte formirala nešto kasnije. Podaci o venecijanskoj glazbi srednjega vijeka prilično su oskudni te se sve do kasnog 15. stoljeća povezuju uz crkvu sv. Marka, odnosno Duždevu kapelu kao najvažniju glazbenu instituciju u gradu. Vlast je u Veneciji bila ravnopravno raspoređena između nekoliko plemićkih obitelji, a tamošnji su zakoni i običaji branili individualno isticanje bogatstva što je izravno utjecalo i na glazbu onemogućavanjem pokroviteljske djelatnosti imućnijih pojedinaca. Društveno-politička stabilnost Venecije u znatnoj se mjeri može usporediti s Dubrovačkom republikom u kojoj se također izbjegavao utjecaj pojedinaca te se pravedan sustav uspostavljao kroz praksu izabiranja kneza na period od mjesec dana.[212] Osim toga, Dubrovnik je od 1205. do 1358.

---

[211] Akademija je 1805. godine promijenila ime u *Accademia Napoleone*, a danas je poznata pod nazivom *Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti* [(usp. Gabriella Biagi RAVENNI, Lucca, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17102, pristup: 9. 12. 2015.)].

[212] Mletački se ustav temeljio na mješavini triju elemenata vlasti, a to su vladar (dužd), oligarhijska elita (senat) i narod (Veliko vijeće) (usp. Damir GRUBIŠA, *Politička misao talijanske renesanse*, Zagreb: Barbat, 2000, 23).

godine bio pod venecijanskom vlašću pa ga se često opisuje i kao „vjernu kopiju Venecije.“[213] Najraniji sačuvani podatak o glazbenom životu Venecije potječe iz 13. stoljeća (1267) kada je za blagdan Navještenja uprizorena liturgijska drama, dok sljedeći podatak datira iz 14. stoljeća (1316) i odnosi se na imenovanje stanovitog Mistra Zucchetta za orguljaša crkve sv. Marka. U 14. je stoljeću ustanovljena i praksa glazbenog uveličavanja svečanosti imenovanja novoga dužda. U tu su se svrhu skladali moteti, a autori nekih od tih moteta bili su u to vrijeme istaknuti glazbenici poput Marchetta iz Padove i Francesca Landinija.[214] Glazbena je djelatnost vrlo vjerojatno bila dijelom gradskih slavlja i svečanosti i prije renesansnog razdoblja, no tek se od 15. stoljeća pojavljuje više podataka koji to i dokazuju. Dokument iz 1406. godine svjedoči o ustanovljenju *scholae cantorum* za čije je članstvo uvjet bilo venecijansko podrijetlo. Podaci o pjevačima iz inozemstva potječu tek iz kasnog 15. stoljeća (1486) kada započinje intenzivniji razvoj glazbene djelatnosti u crkvi sv. Marka.[215] Tada se zboru pridružuju dodatni pjevači, a u crkvu se ugrađuju još jedne orgulje za koje je angažiran i novi orguljaš. Iako ne postoje sačuvana sakralna djela iz ovog razdoblja poznato je da se sakralna glazba nije njegovala samo u sklopu crkve sv. Marka, već i u manjim venecijanskim crkvama i crkvenim školama. Na prijelazu iz 15. u 16. stoljeće instrumentalna glazba u Veneciji doživljava procvat kroz djelatnost gradskih svirača (*pifferi del Doge*) koji su bili vrlo traženi i izvan Venecije.[216] Svojevrstan vrhunac glazbenog razvoja Venecije označio je dolazak Adriana Willaerta koji 1527. godine postaje *maestro di cappella* crkve sv. Marka. Nakon Willaertove smrti (1562) to je mjesto dobio njegov učenik Cipriano de Rore koji je zbog nezadovoljstva ugovorom tu funkciju napustio nakon samo godinu dana. Rorea je pak naslijedio još jedan Willaertov učenik, Gioseffo Zarlino, najpoznatiji po svojem teorijskom djelu *Le institutioni harmoniche* (1558). Zarlino je povećao sastav kapele, odnosno broj instrumentalista, ali i članova zbora budući da se od 1570-ih godina u Veneciji sve više njegovala praksa višezbornog pjevanja (*cori spezzati*). Venecija je odigrala važnu ulogu u povijesti glazbe i kroz izdavačku djelatnost budući da je upravo u Veneciji 1501. godine Ottaviano Petrucci izumio tehniku tiskanja nota pomičnim slogom i objavio prvu zbirku

---

[213] Usp. Marinko ŠIŠAK, Dubrovački republikanizam i njegovi ideolozi, 183.

[214] Pretpostavlja se da je motet za imenovanje Francesca Dandola (1329-1339) za dužda skladao Marchetto da Padova, a motet za imenovanje Andree Contarinija (1368-1381) Francesco Landini [(usp. Giulio ONGARO, Venice, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41311, pristup: 23. 3. 2018.)].

[215] Čak je i zborovođa bio stranog podrijetla što dokazuje popis pjevača na kojemu je on zabilježen kao 'Alberto *francese*', a njegov je nasljednik Petrus de Fossis vjerojatno također bio francuskog podrijetla (usp. ibid.).

[216] Angažirali su ih primjerice papa Leon X i engleski kralj Henry VIII (usp. ibid.).

višeglasne glazbe u povijesti.[217] U sljedećim je desetljećima Venecija postala najvažnije središte glazbenoga tiskarstva u Italiji i čitavoj Europi te je 1530-ih tamo svoju djelatnost započelo još nekoliko glazbenih izdavača.[218] Kao posljedica razvoja glazbeno-izdavačke djelatnosti mnogi će glazbenici dolaziti u Veneciju kako bi osobno nadgledali objavljivanje svojih djela. U Veneciji je u 16. stoljeća bila razvijena i praksa izrađivanja glazbala s tipkama te trzalačkih i puhaćih glazbala. U skladu sa kontinuiranim razvojem glazbene kulture u renesansi Venecija će u baroknom razdoblju prerasti u jedno od najznačajnijih i najraznolikijih glazbenih središta u Italiji.[219]

U odnosu na ranije spomenuta područja situacija na glazbenome planu u Napulju predstavlja svojevrsnu specifičnost budući da prvi sačuvani glazbeni izvori – vaze oslikane prizorima muziciranja – datiraju još iz antičkoga razdoblja kada je napuljski kulturni život već bio prilično razvijen što dokazuje i postojanje čak dvaju kazališta u 1. stoljeću.[220] U 6. je stoljeću u napuljskoj crkvi ustanovljena *schola cantorum*. Napulj će u 7. stoljeću dalje napredovati postavši samostalnim vojvodstvom (lat. *Ducatus Neapolitanus*, tal. *Ducato di Napoli*) koje će trajati do sredine 12. stoljeća kada će Napulj postati dijelom Kraljevine Sicilije.[221] Godine 1224. u Napulju je osnovano sveučilište koje se smatra najstarijim sveučilištem u južnoj Italiji, a 13. se stoljeće općenito smatra početkom intenzivnijeg kulturnog razvoja Napulja. Sačuvani su podaci o višegodišnjem boravku Adama de la Hallea u Napulju, a francuski će se utjecaj nastaviti i u 14. stoljeću tijekom vladavine Roberta Anžuvinskog kada će napuljski dvor doživjeti svoj prvi kulturni uspon.[222] Nekoliko sačuvanih dokumenata iz tog razdoblja svjedoči o praksi napuljske dvorske kapele koja je uključivala različita glazbala te glazbenike pjevače i instrumentaliste.[223] Na dvoru su se priređivale zabave čiji je sastavni dio bila i glazba u obliku instrumentalnih i pjevačkih brojeva, glazbe koja je pratila plesne točke te različitih dvorskih igara. Krajem 14. i početkom 15. stoljeća

---

[217] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, *Hrvatska glazba*, 50; Howard M. BROWN – Louise K. STEIN, *Glazba u renesansi*, 89.
[218] Scotto i Gardane (usp. Giulio ONGARO, Venice).
[219] Usp. ibid.
[220] Usp. Renato DI BENEDETTO – Dinko FABRIS, Naples, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42068, pristup: 14. 7. 2016.).
[221] Kraljevinu Siciliju osnovali su Normani 1130. godine, a osim otoka Sicilije obuhvaćala je i južne predjele Italije.
[222] De la Halle je 1283. godine stigao u Napulj gdje je proveo najmanje dvije, a najviše pet godina. Robert Anžuvinac bio je kralj Napulja od 1309. do 1343. godine. Bio je izraziti pokrovitelj umjetnosti, za vrijeme njegove vladavine na napuljskom su dvoru djelovali i Francesco Petrarca te Giovanni Boccaccio. Robertu je Philippe de Vitry posvetio jedan svoj motet, a Marchetto da Padova svoju glazbeno-teorijsku raspravu *Pomerium* (usp. Renato DI BENEDETTO – Dinko FABRIS, Naples).
[223] Uglavnom se radilo o glazbenicima porijeklom iz Njemačke i južne Italije (osobito iz Toskane), a podatak o repertoaru i glazbenicima sačuvan je u dvorskim spisima u kojima se 1324. godine spominju *pulsatores viole*, *pulsatores organorum*, *pulsator salteriorum*, *nactarii* te *tubatores*, a 1343. godine pjevači, glazbenici i *canzonette* (usp. ibid.).

pojavljuju se i prva imena napuljskih glazbenika, kao što su Anthonello i Philippus de Caserta, Niccolo da Aversa i Niccolò da Capua. U drugoj će polovici 15. stoljeća vlast u Napulju preuzeti i učvrstiti Aragonci čime će započeti novi kulturni procvat koji će trajati do 18. stoljeća i koji će Napulj transformirati u najvažnije središte europske glazbe.[224] Tijekom vladavine aragonskih kraljeva osnovu intelektualnog života Napulja predstavljale su novoosnovana *Accademia* (1458) u kojoj su se okupljali poznati književnici kao što su primjerice Giovanni Pontano (1462-1503) i Jacopo Sannazaro (1456-1530) te velika knjižnica, a arhitektura grada promijenjena je izgradnjom brojnih spomenika. Sastav dvorske kapele tijekom aragonske vladavine postaje sve brojniji pa će već 1451. godine napuljska kapela postati najveći ansambl glazbenika u Italiji koji će se dalje povećavati sve do kraja 15. stoljeća.[225] Najveću će slavu napuljskoj dvorskoj kapeli u 15. stoljeću donijeti privremeni boravak Tinctorisa i Gaffurija u Napulju. Ne zna se točna godina Tinctorisova dolaska u Napulj, no poznato je da je od 1473. godine tamo boravio uz kraće prekide sve do 1491. godine, dok je Gaffurijev boravak u Napulju bio je znantno kraći i obuhvaćao je razdoblje od 1478. do 1480. godine.[226] Napulj je u 16. stoljeću izgubio svoju političku samostalnost i pao najprije pod španjolsku vlast (1503-1707), a potom i pod austrijsku (1707-1734). Unatoč gubitku samostalnosti glazba se u Napulju i dalje razvijala, no neki glazbenici u potrazi za boljim namještenjem napuštaju Napulj te odlaze u druge dijelove Italije i u druge europske gradove. Dvorska je kapela i dalje aktivno sudjelovala u različitim svjetovnim prigodama, liturgijskim ceremonijama te državnim/gradskim svečanostima. Daljnjem razvoju glazbe pridonosi i tzv. 'napuljska škola' u kojoj se njegovala nova glazbeno-scenska vrsta – opera. U aristokratskim krugovima različiti glazbeni oblici – sviranje, pjevanje i ples – dobivaju vrlo važnu ulogu u sklopu obrazovanja mladih plemića te se počinju pojavljivati i glazbenici plemićkog porijekla (npr. Carlo Gesualdo da Venosa, 1566-1613). Sve će ovo na koncu Napulj transformirati u jedno od najznačajnijih glazbenih središta u Italiji (uz Veneciju). Kao u slučaju prethodno navedenih talijanskih područja i ovdje je moguće uočiti određenu sličnost između Napulja i Dubrovnika u nekoliko segmenata. Kao prvo, i Napulj je poput Dubrovačke republike u jednoj fazi svojega razvoja bio samostalni politički entitet. Kao drugo, u povijesti glazbene prakse Napulja važnu je ulogu imala dvorska kapela, odnosno ansambl pjevača i

[224] Usp. ibid.
[225] U sastav kapele ubrajali su se zborski pjevači, orguljaši, graditelji orgulja, dječaci, *maestro di cappella* te članovi instrumentalnog ansambla u čijem su sastavu bile trube, bubnjevi, lutnje, harfe i tromboni (usp. ibid.).
[226] Tinctoris je u Napulju djelovao kao učitelj kćerke kralja Ferdinanda kojoj je kasnije posvetio čak tri glazbeno-teorijske rasprave: *Terminorum musicae diffinitorium, Complexus effectuum musices* te *Tractatus de regulari valore notarum*. Svoju je najpoznatiju glazbeno-teorijsku raspravu *Liber de arte contrapuncti*, kao i djelo *Proportionale musices* posvetio samom kralju Ferdinandu. Gaffurio je svoju prvu glazbeno-teorijsku raspravu *Theoricum opus musice discipline* objavio u Napulju 1480. godine (usp. ibid.).

instrumentalista koji se donekle može usporediti s ulogom Kneževe kapele u Dubrovačkoj republici. Osim toga, za napuljsko su područje bile karakteristične i dvorske igre koje su uključivale scensku komponentu i koje su sadržavale glazbene brojeve, slično dubrovačkim pastirskim igrama, odnosno pastoralama u kojima su također bili prisutni glazbeni elementi.[227]

Iz navedenog je pregleda odabranih područja vidljivo da je moguće uočiti dosta sličnosti između glazbenog života talijanskih povijesnih područja i glazbene prakse Dubrovačke republike. Tako Pisa i Udine dobivaju orgulje u katedrali u 14. stoljeću, a prema sačuvanim je podacima u 14. stoljeću nekoliko dubrovačkih crkava posjedovalo orgulje. Najznačajniju poveznicu između Udina i Dubrovačke republike predstavlja Lambert Courtoys stariji koji je nakon odlaska iz Dubrovnika četiri godine proveo u Udinama kao *maestro di cappella* tamošnje katedrale. Između Dubrovnika i Ancone paralelu predstavlja popularnost scenskih izvedbi s glazbom na obama područjima, uz tu razliku što je Ancona krajem 16. stoljeća dobila specijalizirani prostor za takve izvedbe, dok je Dubrovnik sličan prostor dobio tek u posljednjoj četvrtini 17. stoljeća. Što se tiče učenih društava, s dubrovačkom se Akademijom *Dei Concordi* mogu usporediti slične akademije koje se pojavljuju u Anconi u 17. stoljeću (*Academia dei Caliginosi*), u Lucci krajem 16. stoljeća (*Accademia degli Oscuri*), a u Napulju još u 15. stoljeću (*Accademia*). Prvi podaci o glazbi u Bariju pojavljuju se u 11. stoljeću, tek stoljeće kasnije nego u Dubrovniku, a i tamo su osim lokalnih glazbenika djelovali i glazbenici iz drugih gradova. Najveću sličnost moguće je uočiti između Dubrovnika i Lucce budući da su oba područja imala status aristokratske republike koje u 14. stoljeću dobivaju instrumentalni ansambl te u renesansi prakticiraju scenske izvedbe s glazbenim brojevima na gradskim ulicama i trgovima. Iako je Venecija u glazbenom smislu bila naprednija sredina od Dubrovačke republike, značenje koje su u venecijanskom glazbenom životu imale crkva sv. Marka i Duždeva kapela može se usporediti s onim koje su za Dubrovnik imale katedrala, crkva sv. Vlaha te Kneževa kapela. Slično je i s Napuljem čija glazbena povijest započinje puno ranije nego dubrovačka, no oba područja u isto vrijeme (u 14. stoljeću) dobivaju ansambl instrumentalista. Osim toga, za napuljski su glazbeni život bile važne i dvorske igre koje su uključivale glazbene brojeve, a njih je moguće usporediti s dubrovačkim pastirskim igrama koje su također predstavljale svojevrsnu kombinaciju glazbenih i scenskih elemenata.

[227] Vidjeti poglavlje 'Glazba i scena' (str. 20-28).

III. GLAZBENO-ESTETIČKI ASPEKTI

1. NIKOLA VITOV GUČETIĆ

U Gučetićevim je promišljanjima o glazbi moguće uočiti tri veće tematske cjeline o kojima on detaljnije raspravlja, a to su: glazbala, glazbeno-teorijske ideje te funkcije i učinci glazbe. U skladu s renesansnim pogledom na svijet u kojemu je u središtu promišljanja čovjek, a pod utjecajem starogrčkih filozofa Platona i Aristotela, Gučetić će u svakoj od tih cjelina posebno naglasiti funkciju koju glazba ispunjava u sklopu odgoja i obrazovanja.

1.1. Glazbala

1.1.1. Citra

Gučetić u svim trima djelima na više mjesta spominje citru pri čemu je zanimljivo da je u talijanskim izvornicima rabio nekoliko različitih varijanti (istoznačnica ili sličnoznačnica) naziva za to glazbalo, dok se u svim hrvatskim prijevodima spomenutih djela pojavljuje uvijek isti termin – 'citra'. Ovdje će se kontekstualizacija citre te terminološka problematika naziva 'citra' u Gučetićevim djelima prikazati kronološki, počevši od djela koje je nastalo najranije – *Dijalog o ljepoti* (1581). U skladu s osnovnom temom dijaloga, citra se ovdje pojavljuje u kontekstu pojašnjavanja priprema kroz koje čovjek treba proći kako bi mogao primiti ljepotu u sebe pa Gučetić ljudsko tijelo uspoređuje s citrom. Kao što se tijelo mora pripremiti da bi moglo primiti ljepotu, tako se i citra mora 'pripremiti' da bi mogla proizvesti lijep zvuk:

> „Znajte da stvari koje savršenstvo ne primaju istim redom, nisu jednako ni pripremljene za to; pa je nužno da se ljudsko tijelo, prije no što primi ljepotu, dobro pripremi u suglasju četiriju elemenata, ili raspoloženja, kako ih već nazovemo; jer nikad citra [citara][228] neugođenih žica nije dala lijep zvuk; i naša je duša tek kad ostavi brigu o tijelu i svuče sa sebe pohotljivosti, spremna primiti ljepotu i milost; kao što i zlato da bi zasjalo valja očistiti od zemaljske ružnoće.“[229]

---

[228] U daljnjem će se tekstu u uglatim zagradama navoditi izvorni talijanski termini iz Gučetićevih djela. Umjesto pojma 'citra' prikladniji bi hrvatski prijevod bio pojam 'citara' (objašnjenje slijedi na str. 57-58).

[229] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, prev. Natka Badurina, Zagreb: Tiskara Puljko, 1995, 89.

Na sličan način Gučetić citru spominje i nešto kasnije, ističući da njezine žice moraju biti usklađene da bi se kao rezultat njihova zvučanja pojavila harmonija:

> „I ako vidimo i razumom spoznamo da se ljepota glasova i predmet vida sastoje u stanovitu razmjeru, ili suglasju (jer se bez njih doista za stvar ne može reći da je posve lijepa), moramo zamisliti da je, budući da su u nama raspoloženja slična žicama na citri [citara], ljepota našeg tijela uzrokovana njihovom temperaturom, kao što razmjer žica na citri [citara] uzrokuje harmoniju.“[230]

U djelu *Upravljanje obitelji* (1589) Gučetić citru spominje u nešto drukčijem kontekstu. Kako bi objasnio svoj stav o važnosti glazbe Gučetić prikazuje glazbu kao neizostavan dio svake životne faze te na primjeru Sokrata naglašava da se čovjek ne bi trebao prestati baviti glazbom čak ni u starosti:

> „Isto je tako i glazba, koju su stari toliko preporučali, uvijek bila potrebna mladima, kako sam vam već i rekao, jer je ona uvijek imala moć ublažiti čuvstva naše duše i potaknuti nas na bilo koju stvar. (...) A Sokrat, poznavajući moć i plemenitost glazbe, iako je imao šezdeset godina, nije se stidio u toj zreloj dobi učiti svirati liru i citru i druge žičane instrumente [la lira, e la cetera, & altri stromenti di corda].“[231]

Gučetić će u gotovo identičnom obliku ponoviti ovaj argument i na samome kraju djela *O ustroju država* (1591):

> „Ako se Sokrat, poznavajući moć i blagodat glazbe, u svojoj zreloj dobi od šezdeset godina nije stidio naučiti svirati liru, citru i druga žičana glazbala [la lira e la cetera, & altri istrumenti di corda], tko bi se na svijetu smio stidjeti učenja te nebeske (da tako kažemo) harmonije? Neka dakle ovdje bude kraj našoj raspri...“[232]

Činjenica da je Gučetić dva puta u dvama različitim djelima iznio gotovo isti argument svjedoči o važnosti koju je sam pripisivao bavljenju glazbom u starijoj dobi, čime se odmaknuo od Platonova stajališta o praktičkom bavljenju glazbom kao o nečemu što je rezervirano isključivo za mlađe generacije. Gučetić nešto kasnije ponovno spominje citru, ovaj puta u kombinaciji s lirom, kako bi ilustrirao važnost same vještine sviranja glazbala. To se potpuno uklapa u njegovo poimanje glazbe kao neizostavnog dijela *paideie,* odnosno u njegovo mišljenje o muziciranju kao cjeloživotnoj aktivnosti:

> „...uistinu čine blaženima naše duše samo ona dobra koja su jednostavno istinska dobra, po svojoj prirodi, a ne *ex suppositione*, to jest nekom slučajnom prigodom, jer ljepota, odvažnost, zdravlje, čast i bogatstva pridonose čovjekovu blaženstvu, no ne po svojoj prirodi, već koliko njima upravlja (...) duševna vrlina, to jest mudrost i razboritost; inače bi se moglo reći (...) da su lira i citra [la Lira, o Cetra], a ne umjetnost sviranja, učinkovit uzrok dobra muziciranja, a to se protivi istini, jer sreća se prvotno sastoji u stvarima koje su dobre po svojoj vlastitoj i prirodnoj biti, i tek drugotno u onima koje sudjeluju u dobroti...“[233]

Gučetić smatra da sama činjenica da glazbala postoje ne implicira realizaciju glazbe, nego se između njih kao 'posrednik' pojavljuje čovjek koji je zaslužan za sviranje kao praktički aspekt

---

[230] Ibid., 109.
[231] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, prev. Maja Zaninović, Zagreb: Biblioteka Scopus, 1998, 255.
[232] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 417.
[233] Ibid., 391.

glazbe. Dakle, radi se o razlikovanju apstraktnog oblika umijeća od njegova realnog oblika koji nastaje putem određenog medija.

Talijansku je terminologiju koju Gučetić koristi za glazbala u svojim djelima moguće izdvojiti kao zaseban aspekt analize njegovih djela koji će se u nastavku prikazati na primjeru termina 'citra'. Uzmemo li u obzir da se radi o hrvatskom renesansnom piscu o glazbi treba napomenuti da se u hrvatskim prijevodima Gučetićevih djela pojavljuje neadekvatan prijevod talijanskih pojmova *citara*/*cetera*/*cetra*. 'Citra' je naziv koji se odnosi na tradicijsko glazbalo karakteristično za Međimurje i Podravinu te bi stoga prikladniji prijevod u Gučetićevu slučaju bio 'citara'. U hrvatskoj se starijoj leksikografiji[234] uz termin 'citara' vežu dva značenja: prvo se odnosi na antičko glazbalo kitaru, dok se drugo odnosi na novovjekovna glazbala tipa cistre.[235] Moguće je da je Gučetić pod talijanskim terminima *citara* (*Dijalog o ljubavi*), *cetera* (*Upravljanje obitelji*) i *cetra* (*O ustroju država*) mislio katkad na jedno, a katkad na drugo značenje. Naime, iz Gučetićeve platonističko-aristotelovske orijentiranosti proizlazi mogućnost da je on svjesno prenio najvažnije antičko glazbalo kitaru u suvremeni renesansni kontekst u želji da što uvjerljivije argumentira vrijednost i moć glazbe te na taj način utisne glazbi renesanse odgojno-obrazovnu važnost za koju je sam smatrao da joj nedostaje (posebno u dubrovačkoj sredini). Međutim, postoji i vjerojatnost da je Gučetić govorio o glazbalu tipa cistre,[236] osobito uzme li se u obzir činjenica da je u djelu *O ustroju država* (1591) pokazao da je potpuno bio upoznat s razvojem i napretkom koji se dogodio na području instrumentarija kasne renesanse naglašavajući žičana glazbala te glazbala s tipkama kao superiorna puhaćim glazbalima.[237] Cistra se također tumači i kao pokušaj oživljavanja

---

[234] Jakov Mikalja, *Blago jezika slovinskoga* (Loreto 1649 – Ancona 1651); Ivan Belostenec, *Gazophylacium, seu latino-illyricorum onomatum aerarium Gazophylacium illyrico-latinum* (Zagreb, 1740); Andrija Jambrešić, *Lexicon Latinum Interpretatione Illyrica, Germanica, Et Hungarica* (Zagreb, 1742) (usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka: nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. godine*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1992, 235).

[235] Usp. ibid., 256. Tuksar na sljedeći način opisuje razliku između antičke kitare i novovjekovne citare: „... organološke analize pokazale su da se na prijelazu iz kasne antike u rani evropski srednji vijek kitara transformira u glazbalo tipa 'cistre' (franc.; 'cittern' engl.; 'sister' njem.; 'cetra' tal.), koje će naši leksikografi također nazivati terminom citara. Ovako transformirana citara živjet će kroz čitav srednji vijek, renesansu i rani barok, navodit će je mnogi pisani (npr. Dante, Johannes de Grocheo, Jacques de Liège, Tinctoris, V. Galilei i drugi) i likovni izvori (npr. Utrechtski psaltir, krstionica u Parmi, F. Lippi, Lucca della Robbia, crteži u Praetoriusa i Mersennea itd.), a postat će posebno popularna u 16. i 17. stoljeću. Antička kitara i novovjeka citara imale su u raznim verzijama različit broj žica (...), a jedna od nekoliko bitnih razlika između ova dva oblika istovrsnog glazbala sastojala se u tome što su se na kitari trzale tzv. prazne žice, dok se kod citare tonska visina mogla mijenjati pritiskom žice o prečku (opreka poput harfa – gitara). U oba se, međutim, tipa glazbala ton proizvodio trzanjem prstima i/ili trzalicom.“ (ibid., 235-236).

[236] U Randelovom se rječniku cistra pojavljuje pod natuknicom *Guitar-family* u kojoj se naglašava njezina srodnost s lutnjom i gitarom. Za cistru su ovdje navedeni još i ovi termini: *cithren, cister, cistre, cither, cithara, cetera, cistola, citole* (usp. Don Michael RANDEL, *Harvard Conscise Dictionary of Music*, Cambridge – London: Harvard University Press, 1978, 203-204).

[237] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 416-417.

antičke kitare, a upravo je njezino snažno simboličko značenje zaslužno za pojavljivanje tog glazbala u pisanim i ikonografskim izvorima čak i nakon što je ono iščeznulo iz prakse.[238] Cistra je tijekom renesanse u Italiji bila gotovo jednako popularna kao lutnja, no dugo je bilo uvriježeno mišljenje da je ona glazbalo koje služi za zabavu nižih slojeva, dok su novija istraživanja cistru ipak smjestila u kontekst plemićkog muziciranja, što je još jedan argument koji ide u prilog tome da je Gučetić citaru poimao manje u značenju antičke kitare, a više u značenju renesansne cistre.[239]

1.1.2. Lira

Termin 'lira' Gučetić u tandemu s citarom koristi u djelima *Upravljanje obitelji* te *O ustroju država*. Liru je također moguće višeznačno protumačiti na sličan način kao i citaru: s jedne strane kao tip viole 15. i 16. stoljeća, a s druge strane kao žičano glazbalo antičke Grčke koje je sličilo kitari, ali je po konstrukciji bilo jednostavnije od nje, a dimenzijama manje.[240] S obzirom na Gučetićevu sklonost suvremenom tumačenju glazbenih pojava i ovdje je moguće zaključiti da se vjerojatno radi o tipu viole 16. stoljeća prije negoli o antičkom glazbalu.[241] Gučetić će liru samostalno spomenuti samo na jednome mjestu u djelu *Upravljanje obitelji* u kontekstu objašnjavanja obrazovnog sustava po sedmoljećima:

> „Platon je (...) odredio (...) da nakon tih napora [učenja – op. M. J. J.] nauče [djeca – op. M. J. J.] svirati liru, za utjehu duše i čuvstava.“ [242]

Iz navedenog je citata razvidno da se Gučetić referira na antički odgojno-obrazovni proces u kojemu je jedan od najvažnijih segmenata bilo pjevanje uz istovremeno sviranje lire.

1.1.3. Druga glazbala

Izuzev citare koja se pojavljuje u svim trima Gučetićevim djelima te lire koju je spomenuo tek nekoliko puta (jedanput u djelu *O ustroju država* te dvaput u djelu *Upravljanje obitelji*), o ostalim je glazbalima Gučetić govorio isključivo u djelu *O ustroju država*. Prije

---

[238] Usp. David MUNROW, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London: Oxford University Press, 1976, 22-23.

[239] Munrow navodi da se cistra u renesansi povezivala uglavnom s glazbom nižih slojeva kojima je ona služila kao glazbalo kojim su se u brijačnicama zabavljale mušterije koje čekaju da dođu na red, no nasuprot tome ilustrira i drugu, visoku razinu cistre, prikazom niza različitih tipova cistre koji su se razvili u drugoj polovici 16. stoljeća. Također navodi i primjer Vincenza Galileia koji je o cistri pisao izrazito pozitivno, govoreći o cistrama iz Brescie kao o izrazito uglednim glazbalima koja često koristi plemstvo te koja su značajna i zbog činjenice da predstavljaju pokušaj oživljavanja antičke kitare (usp. ibid., 80-81).

[240] Usp. Don Michael RANDEL, *Harvard Conscise Dictionary of Music*, 277, 287.

[241] „... termin *lira* rabio se u razdoblju između 15. i 18. stoljeća za označavanje porodice gudačkih glazbala s više žica (uključujući i bordunske) i širokoga vrata. Nije poznato potječe li naziv još iz srednjega vijeka ili je riječ o 'svjesnom antikiziranju'.“ (Stanislav TUKSAR, *Hrvatska glazbena terminologija...*, 237).

[242] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 187.

osme knjige koja je gotovo u potpunosti posvećena glazbi, a u skladu s glavnom temom djela, glazbala je Gučetić uglavnom spominjao u analogijama koje je koristio u svrhu pojašnjenja argumenata koji se odnose na političke aspekte. Tako primjerice umijeće sviranja lutnje uspoređuje s umijećem vladanja:

> „Morate znati (...) da bi poglavarstva i položaji u državi bili pravedno podijeljeni i raspoređeni među građanima prema izvrsnosti i veličini dobra, jer tko je bolji, taj je i dostojniji vlasti od onog tko je lošiji od njega. (...) Kad bi dvojica svirača na lutnji bili jednako savršeni u tom umijeću, a jedan bi bio plemenitiji od drugoga, svejedno mu slava umijeća dobroga sviranja ne bi zbog toga više priličila.“[243]

U ovom kontekstu Gučetiću je lutnja poslužila kao ilustracija vlastitoga zalaganja za meritokraciju koju je u renesansnom Dubrovniku bilo moguće ostvariti u praksi jer je pravilo bilo da se knez Dubrovačke republike izabire na mandat od mjesec dana čime se nastojalo spriječiti korupciju te se novi kandidat izabirao na temelju vlastitih zasluga. No, iz posljednje se rečenice ovog citata može zaključiti da Gučetić strogo odjeljuje sposobnost obavljanja neke dužnosti (odnosno umijeća u slučaju analogije sa sviračima lutnje) od drugih 'dobara' koje neka osoba posjeduje, kao što su karakterne i fizičke osobine, imovinsko stanje i sl. U nastavku Gučetić pojašnjava:

> „...uzmimo da od dvojice svirača jedan nadmašuje drugog u tom umijeću, ali je onaj manje vješt tako bogat, lijep i plemenit da je po tim trima dobrima nadmoćniji od boljeg svirača. Pa pitam: ako bi se čast htjela dodijeliti prema zaslugama u umijeću, tko bi bio dostojniji, da li onaj koji je bolji i vještiji [svirač] ili onaj koji je plemenit, bogat i lijep, iako ne tako savršen [svirač]?“ R: „Nema dvojbe da bi veća čast priličila vještijem u tom umijeću.“[244]

Ovaj je odlomak moguće protumačiti kao Gučetićevo zalaganje za to da se zaslugama u obavljanju određene dužnosti dodijeli najviša vrijednost pri čemu se sve ostale karakteristike neke osobe smatraju sporednima. U ovom je kontekstu Gučetićev stav prema bogatstvu i ljepoti kao površnim materijalnim dobrima logičan, no ostaje nejasno je li on namjerno u istu skupinu svrstao i plemenitost, odnosno posjedovanje vrlina kao nematerijalnih dobara. Ukoliko je Gučetić zaista želio izjednačiti materijalne i nematerijalne karakteristike to bi značilo da se on potpuno udaljio od Platonova filozofijskog sustava čiji središnji pojam predstavlja ideja dobra kojoj bi svi trebali težiti kroz življenje u skladu s vrlinama. Ipak, u drugim je prilikama Gučetić vrlinama dodjeljivao najviše mjesto pa je ovaj odlomak moguće promatrati i kao iznimku koja ide u prilog njegovoj nedosljednosti prilikom obrađivanja pojedinih tema.[245]

---

[243] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 213-214.
[244] Ibid., 214.
[245] Gučetić je, primjerice, pokazao nedosljednost i u tumačenju modusa (vidjeti str. 77 ovoga rada).

Gučetić se glazbalima detaljnije posvećuje u osmoj knjizi djela *O ustroju država* uvodeći ih u raspravu kroz objašnjenje načina na koje se glazba može proizvesti. Tako on suprotstavlja ljudski glas kao živu prirodu glazbalima kao manifestacijama nežive prirode:

> „Glazba je suglasje, ili sklad naših osjećaja, riječi i misli, i zadatak je glazbenika da pjevajući pruži skladnost, i pjevanjem oponaša eleganciju govora, no nadasve „skladni pokreti duha više čine nego glasovi", govoraše Marsilio, budući da je takav sveobuhvatan cilj glazbe i glazbenika. Pojedinačno zatim, glazba ne dolazi samo od ljudskih glasova, nego i od neživih glazbala [istrumenti inanimati] čije uvježbavanje uvelike zabavlja djecu u njihovoj nježnoj dobi."[246]

U ovoj je Gučetićevoj formulaciji moguće detektirati utjecaj Baldassarea Castiglionea koji u svojemu djelu *Dvoranin* kao izvore glazbe navodi „žive glasove i glazbala".[247] Osim toga, Gučetić ovdje spominje Marsilija Ficina (1433-1499) koji je glazbenu praksu dovodio u „izravnu vezu najprije s elementarnom psihologijom, a potom s moralnom kvalitetom", a na taj je način oživljavao antičku teoriju *ethosa* prema kojoj je glazba imala „moralnu i emocionalnu moć."[248] Gučetić se priklanja Ficinovom stavu o „katarzičnoj moći" glazbe, stoga i sam naglašava koliki utjecaj glazba može izvršiti na čovjeka, osobito na njegov unutarnji aspekt, odnosno dušu.[249] Ovdje Gučetić kao krajnji cilj glazbe ističe postizanje harmonije, a time vjerojatno aludira na svojevrsnu srodnost između 'ustroja' glazbe i čovjeka. U nastavku iznosi pozitivne učinke sviranja u dječjoj dobi i opisuje instrumentalnu glazbu kao „vrlo ljupku i veselu, i primjerenu mladoj dobi".[250] Njegovo zalaganje za instrumentalnu glazbu čvrsto ga smješta u kontekst kasnog 16. stoljeća u kojemu je razvoj solističke instrumentalne glazbe u zamahu. Ako usporedimo njegov stav o instrumentalnoj glazbi s Platonovim i Aristotelovim mišljenjem o njoj moguće je uočiti odvajanje od Platona i priklanjanje Aristotelovom pozitivnom stavu o solističkoj instrumentalnoj glazbi. Novost koju Gučetić donosi u odnosu na Aristotelov stav predstavlja njegova daljnja razrada tematike o glazbalima u obliku podjele glazbala na stara i suvremena te podjele suvremenih glazbala prema kriteriju njihove primjerenosti odnosno neprimjerenosti za zabavljanje plemića.

---

[246] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 416.

[247] Castiglione (1478-1529) u odlomku u kojem se bavi vrstama glazbe piše: „Ima mnogo vrsti glazbe, (...) i za žive glasove i za glazbala. Stoga bih volio čuti koja je od svih najbolja i u koje se doba dvoranin njome mora baviti." (Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, prev. Frano Čale, Zagreb: Cekade, 1986, 90).

[248] Usp. Bojan BUJIĆ, Odjeci talijanske muzike u kulturi hrvatskoga priobalnoga područja u šesnaestom stoljeću, *Kroatologija*, 1, 2010, 1, 21-38, 22. Bujić naglašava da se kod Ficina radi o opisima individualnog muziciranja u smislu „aktivnosti jedne osobe obuzete nadahnućem", a činjenicu da Ficino nije opisivao složenu višeglasnu glazbu karakterističnu za stoljeće u kojemu je živio opravdava općenitim stavom humanista koji su „bili više naklonjeni solističkomu i improviziranomu jednoglasnomu pjevanju, jer su na muziku gledali kao na vrstu emocionalnoga ispunjenja." (usp. ibid.).

[249] Usp. ibid., 24.

[250] „Želeći od njih [djece – op. M. J. J.], dok odrastaju, udaljiti prigode da čine štetu po kući kako to obično rade, Arhita iz Taranta, kaže tu naš Filozof, izumio je glazbalo [istrumento musicale] za zabavu djece, nešto kao bubanj [Tamburo] u koji djeca udaraju, pa ne razbijaju i ne kvare stvari u kući. To će se još više izbjeći kad ih zaokupi instrumentalna glazba [Musica istrumentale], jer je ona vrlo ljupka i vesela, i primjerena mladoj dobi." (Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 416).

Gučetić najprije nabraja stara glazbala uz kratka objašnjenja nekih od njih:

„Nisu nam posve poznata stara glazbala [antichi istrumenti], kao što su svirale, tibije, barbitoni, heptagoni, organistrumi, sambuke [fistole, tibie, barbetti, eptagoni, sinfonie, sambuci], a neki mišljahu da su svirala i tibija [la fistole, e Tibia] poput trube [una Tromba], ili prema Javellu na tom mjestu poput dipli [corna Musa], koje obično zovemo sviralicom [Pifaro]; barbiton [la Barbita] je zatim vrlo nepoznato glazbalo, a heptagon [Eptagoni] je taj znanstvenik zamišljao kao glazbalo sedmerokutna oblika nad sedam razvučenih žica; sambuku [i sambuci] je opisivao kao glazbalo s dvije velike žice, koje su proizvodile dubok i snažan zvuk.“ [251]

Iz ovog je popisa vidljivo da u stara glazbala Gučetić ubraja žičana i puhaća glazbala uglavnom iz razdoblja antike i srednjega vijeka. Od žičanih glazbala Gučetić spominje barbiton, heptagon, organistrum i sambuku. Barbiton i sambuka antička su glazbala od kojih se prvo ubraja u lire, a drugo u harfe. S obzirom na to da su oba glazbala bila aktualna samo u antici nema sumnje da Gučetić ovdje govori o antičkim glazbalima. Barbiton je u antičkoj Grčkoj bio specifičan po tome što je predstavljao jedinu liru koja pripada dionizijskom kultu.[252] 'Sambuka' je pak bio jedan od termina kojima se u antičkoj Grčkoj označavala harfa (*trigonon*),[253] dok ju Gučetić ovdje opisuje kao glazbalo s dvije žice pozivajući se na stanovitog znanstvenika Javella.[254] I u slučaju heptagona, relativno nepoznatog glazbala sedmerokutna oblika sa sedam žica, Gučetić preuzima Javellov opis tog glazbala. Za razliku od Gučetića koji je heptagon barem donekle opisao, Alessandro Piccolomini (kojega Gučetić u ovom djelu spominje nekoliko puta) navodi tek naziv 'heptagon' u kontekstu starih glazbala govoreći kako o njima ne postoji puno informacija.[255] Posljednje žičano glazbalo koje Gučetić spominje u kontekstu starih glazbala je organistrum, srednjovjekovno glazbalo koje je bilo izrazito popularno od 10. do 14. stoljeća, specifično po tome što se radilo o žičanome glazbalu koje je oblikom podsjećalo na violu, a na kojemu je djelomično primijenjen princip glazbala s

---

[251] Ibid.

[252] U lire koje su se smatrale Apolonovim glazbalima ubrajaju se lira u užem smislu, kitara te forminks (usp. Urlich MICHELS, *Atlas glazbe 1*, prev. Jelena Vuković, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2004, 172-173). Usp. Jane MCINTOSH SNYDER, Barbitos, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02014, pristup: 27. 10. 2015.).

[253] Usp. James W. MCKINNON, Sambuca, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24453, 27. 10. 2015.); usp. Urlich MICHELS, *Atlas glazbe 1*, 173.

[254] Chrystosomus Javellus de Casali (1470-1538) bio je filozof i teolog, dominikanac koji je djelovao u Bolonji, poznat po svojim komentarima Aristotelovih djela.

[255] Talijanski humanist Alessandro Piccolomini (Siena, 1508-1578) spomenutom se problematikom bavio u djelu *De la institutione di tutta la vita del'huomo nato nobile, e in città libera* (1542), gdje govori o glazbalima koja su prikladna, odnosno neprikladna za plemiće: „The same thing applies to music you make with instruments, which is that some is plebian and blameworthy and some other is honorable. Plebian and unworthy of the civil man are those instruments that make parts of the body of those who play them twisted and ugly. It is truly impossible to use them for any noble purpose, because we have no report of ancient instruments like panpipes, auloses, petads, heptagons, symponias, sambucas and the like that we might have accomodated to our ways in these times. I say that the vile and vulgar instruments, whose use vilely twists some parts of the body and which are maladapted to any virtuous purpose are those like trumpets, shawms, bagpipes, cornetts, flutes, trombones, drums, and the like, most of which require blowing and forcing of the breath or some similar servile act.“ (usp. David. M. GUION: *A History of the Trombone*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010, 101).

tipkama. Naime, na organistrumu se kontinuirani zvuk proizvodio pomoću okretanja poluge pričvršćene na kotač koji je strugao po žicama. Promjenu tonskih visina osiguravao je mehanizam s tipkama čijim se pritiskanjem dodirivalo različite žice. Organistrum se izrađivao u različitim dimenzijama te su ga u slučaju većih dimenzija svirale dvije osobe, pri čemu je jedna osoba okretala polugu, a druga pritiskala tipke. Zbog ugodbe žica po kvintama i oktavama proizvodio je specifičan zvuk paralelizama, zbog čega naziv 'organistrum' i podsjeća na rani oblik višeglasja – organum.[256]

Od puhaćih je glazbala Gučetić kao 'stare' okarakterizirao svirale, tibiju i diple. Pod terminom 'svirale' Gučetić je vjerojatno mislio na jednostavnija puhaća glazbala koja se uglavnom koriste za izvođenje narodnih melodija u okvirima tzv. tradicijske glazbe.[257] Tibija je puhaće glazbalo tipa oboe specifično za Rimsko carstvo, a predstavljalo je pandan grčkom aulosu.[258] Postoji mogućnost i da je Gučetić koristeći termin *tibia* zapravo govorio o šalmaju, s obzirom na konstrukcijsku srodnost tih dvaju glazbala, čemu u prilog ide i činjenica da je Tinctoris u u svojemu djelu *De inventione et usu musicae* (oko 1486) za šalmaj koristio upravo termin *tibia*.[259] Kao posljednje 'staro' puhaće glazbalo Gučetić navodi diple, odnosno sviralice o kojima zapisi datiraju još iz antike, a koje se kao tradicijsko glazbalo i danas koriste u mnogim europskim krajevima.[260] Diple su prvenstveno pastirsko glazbalo koje se sastoji od dvije cijevi, odnosno svirale, a ubrajaju se u glazbala tipa klarineta.[261]

Na samome početku nabrajanja 'modernih' glazbala Gučetić se priklanja Platonu i Aristotelu koji su o puhaćim glazbalima imali negativno mišljenje. Međutim, Gučetić i ovdje unosi nove elemente u odnosu na antičke filozofe. Naime, u antičkoj je Grčkoj važan dio *paideie* bilo pjevanje pjesama uz istovremeno sviranje pratnje na liri te su zbog toga i Platon i Aristotel željeli izbaciti aulos iz *paideie*.[262] Drugim riječima, Platon i Aristotel su puhaća glazbala smatrali neprikladnima za korištenje u *paideii* jer su problematiku glazbala općenito

---

[256] Usp. David MUNROW, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, 16; Don Michael RANDEL, *Harvard Conscise Dictionary of Music*, 231.

[257] „Termin 'svirala' opći je označitelj za puhačko glazbalo, ali se njime označavaju i neki konkretni denotati u području narodnih puhaljki.“ (Stanislav TUKSAR, *Hrvatska glazbena terminologija...*, 413).

[258] Katkad se termin 'tibija' rabio i kao oznaka za grčki aulos (usp. Urlich MICHELS, *Atlas glazbe 1*, 179; Don Michael RANDEL, *Harvard Conscise Dictionary of Music*, 346).

[259] Robert ANDERSON, James W. MCKINNON, Tibia, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27930, pristup: 27. 10. 2015.).

[260] To su Škotska, Irska, Engleska, Francuska, Belgija, Španjolska, Portugal, Švedska, Estonija, Litva, Italija, Poljska, Češka, Slovačka, Mađarska, Rumunjska, Hrvatska, Vojvodina i Bugarska (usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatska glazbena terminologija...*, 331-332).

[261] Širola detaljno opisuje različite varijante dipala, njihovu konstrukciju te način izrade i ugodbe ovisno o geografskom području na kojem su rasprostranjene (usp. Božidar ŠIROLA, *Sviraljke s udarnim jezičkom*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, 1937, 3).

[262] Fizički je bilo nemoguće da jedna osoba istovremeno pjeva i svira aulos, a odsustvo teksta je automatski značilo nemogućnost razvijanja *ethosa* u čovjeku.

promatrali unutar teorije *ethosa*. Iako su Gučetiću u formiranju vlastita negativnog stava o puhaćim glazbalima kao temelj poslužili Platon i Aristotel, on je otišao korak dalje prilagodivši i ovaj aspekt glazbe tada suvremenom kontekstu Dubrovačke republike, zbog čega je isticao da su puhaća glazbala neprikladna za plemiće:

> „...prilagodimo li se našim današnjim glazbalima [gl'istrumenti de i tempi nostri], uspoređenim s tim drevnim [gl'istrumenti antichi], kažimo da trube, sviralice, diple, korneti, flaute, tromboni, sordine i slični [Trombe, Piferi, Corna Muse, Cornetti, Fiauti, Tromboni, Sordine, & simili], prema Aristotelu ne priliče plemiću, jer se pri njihovu sviranju napinjanjem daha grudi uspušu, i zbog napora daha i disanja lice postaje vrlo ružno. Zasluži li ipak tko na tim glazbalima hvale, onda su to njihovi izumitelji, Fanije za sviralu [fistola], Apolon za tibiju [la tibia], Tirenjani za trube [le trombe], a prema nekima Frigijci za tibije [le tibie].“[263]

Većina ovdje navedenih puhaćih glazbala – truba, kornet, flauta i trombon – i danas su u uporabi, stoga se kao renesansna specifičnost u ovom odlomku ističe jedino sordina, puhaće glazbalo tipa fagota koje je naziv dobilo prema svojoj specifičnosti, a to je bio prigušeni zvuk.[264] Gučetić je očito smatrao sva glazbala na kojima se zvuk proizvodi puhanjem neprimjerenima za zabavljanje pripadnika aristokracije.

Kao glazbala koja su primjerena plemićima Gučetić je uz žičana glazbala isticao i glazbala s tipkama (čembalo) čime je još jednom pokazao svoju upućenost u suvremeni razvoj glazbala:

> „...za razliku od tih, za plemenitu djecu manje dostojnih glazbala, violu, lutnju i klavičembalo [la Viola il Liuto, & il Grauecimbalo] smatraše vrlo časnim i ugodnim, jednako za mlade kao i za stare. Klavičembalo [il Grauecimbalo] se više preporučuje starima nego mladima, kojima su pak viola i lutnja [la Viola, & il Liuto] vrlo primjereni za okrepu duha, kad ih se ljupko rabi nakon napornih poslova, pjevajući uz njih koju kanconu, sonet, toskansku stancu ili što slično, o čemu govori Aleksandar Piccolomini.“ [265]

Osim toga, čembalo se zbog načina proizvodnje zvuka (mehanizmom koji pritiskom na tipku trzne žicu) može protumačiti kao glazbalo koje je srodno žičanim glazbalima te ne čudi što ga je Gučetić ovdje grupirao upravo s njima.[266] Gučetić u tekstu koristi pojam *gravecimbalo,* iskrivljeni oblik talijanskog termina *clavicembalo* koji će u baroku zamijeniti skraćena varijanta – *cembalo*.[267] Viola 16. stoljeća bila je u mnogočemu slična trzalačkim glazbalima renesanse (žice, ugodba, konstrukcija itd.) te se pretpostavlja da se prvotno i razvila iz pokušaja sviranja trzalačkih glazbala pomoću gudala.[268] Lutnja je u razdoblju renesanse bila izrazito popularno glazbalo koje je svoju funkciju imalo u komornom muziciranju i često je služila kao pratnja glasu zbog čega ju uvjetno možemo usporediti sa značajem koji je u antici

---

[263] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 416.
[264] Tal. *sordo* = prigušen (usp. David MUNROW, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, 45).
[265] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 417.
[266] Usp. David MUNROW, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, 61.
[267] Usp. ibid.
[268] Izgled viole standardiziran je tek iza 1600. godine, dok je u 16. stoljeću postojao niz viola različitih oblika i dimenzija (usp. ibid., 86).

imala lira.[269] U Gučetićevom je odabiru glazbala primjerenih plemićima ponovno moguće prepoznati Castiglioneov utjecaj, s obzirom na to da je Castiglione prilikom nabrajanja različitih vrsta glazbe također kao najbolje vrste istaknuo glazbu koju proizvode upravo žičana glazbala i glazbala s tipkama.[270]

Govoreći o glazbalima koja su prikladna za plemiće Gučetić uvodi i podjelu glazbala prema životnoj dobi držeći da je čembalo prikladnije za stariju dob, dok su viola i lutnja glazbala prikladnija mladim ljudima. Očito je Gučetić u svoja razmišljanja o glazbi uklopio Aristotelov stav prema kojemu prilikom odabira glazbala treba voditi računa i o onome što dolikuje određenoj životnoj dobi. Gučetić će iznijeti i argument prema kojemu bi se ljudi starije dobi trebali u potpunosti prestati aktivno baviti glazbom, o čemu je govorio i Castiglione u svome *Dvoraninu*,[271] no Gučetić je za razliku od Castiglionea to povlačenje iz glazbenih aktivnosti tumačio kao pozitivnu pojavu, odnosno kao određenu čast koja se povezuje s najvišim božanstvom:

> „Kad je [glazba – op.M. J. J.] toliko izvrsna za čestit užitak, i od tolike koristi za duševno raspoloženje, zašto onda ne bje dana najvišem Jupiteru, umjesto nižim bogovima?“ G: „Učiniše tako jer se Jupiter smatra ocem drugih bogova, a starcima ne pristaju glazbala kao mlađima i nižima, pa zbog toga drevni pjesnici pjevahu o Jupiteru kao o bogu bez glazbala, a ne zato što bi oni ikad pomislili da glazba nije dostojna disciplina.“[272]

Iako je Gučetić izrazio negativno mišljenje o puhaćim glazbalima u kontekstu dvorske glazbe, on u prilično opsežnom odlomku ipak navodi i mogućnost njihova pozitivnog djelovanja. Govoreći o smirujućim učincima glazbe Gučetić se kratko prisjetio vlastitog djetinjstva kada je i sam sudjelovao u jednom uprizorenju predstave Marina Držića koje je sadržavalo i glazbeni broj s puhaćim glazbalima.[273] Nešto je više pozornosti posvetio funkciji koju puhaća glazbala u kombinaciji s udaraljkama mogu imati u ratnim prilikama kao poticaj, umirenje i ohrabrenje vojnika zbog čega navodi niz primjera iz povijesti u kojima su puhaća glazbala poslužila upravo toj svrsi:

---

[269] Munrow važnost lutnje u renesansi argumentira činjenicom da se ona često pojavljivala i u neglazbenim područjima, primjerice u filozofskim raspravama, pjesničkim djelima, slikovnim prikazima, književnim djelima itd. (usp. ibid., 75).

[270] Castiglione spominje „pjevanje uz violu“, „poeziju uz pratnju viola“, „milozvučnost glazbala s tipkama“ te „glazbu četiriju gudačkih instrumenata“ (usp. Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 90-91).

[271] „No kruna svemu valja da bude prava mjera, jer bi zapravo bilo nemoguće zamisliti sve slučajeve do kojih može doći, pa bude li dvoranin sebe točno procijenio dobro će se prilagoditi vremenu i znat će kad su slušatelji raspoloženi da čuju a kad nisu; znat će koliko je star, jer uistinu je nepristalo i doima se ružno kad čovjek određenog ranga, sijed i bezub starac, pun bora, svirajući s violom u ruci pjeva usred ženskog društva, koliko god to dosta dobro činio, i to zato što se u većini slučajeva pjevajući izgovaraju ljuvene riječi, a ljubav je u staraca nešto smiješno, iako se čini da Amor među ostalim svojim ludostima ima i tu zabavu da usprkos godinama užiže sleđena srca.“ (ibid., 91).

[272] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 413.

[273] Usp. ibid., 414. Gučetić u spomenutom odlomku navodi trube i sviralice (vidjeti str. 5-6 ovog rada).

„Zbog toga Likurg (...) htjede da se glazba spoji s vojskom, ne bi li se njome ublažila duševna naglost vojnika, pa stoga ne kretahu u bitku bez zvuka tibija i drugih glazbala [delle tibie, e d'altri instrumeti di Musica], u čijem taktu prema potrebi pokretahu tijela i oružja. Umjesto duhačkih glazbala [gli instrumenti da fiato] koja su koristili Lakedemonci, danas postoje bubnjevi [i Tamburi] što daju znak zaustavljanja ili izvođenja kakvog drugog postupka s mjerom i u ritmu, a (...) Nijemci i Švicarci bubnjevima [taburi] dodaju i sviralu [il Zuffolo]. Glazbena harmonija doista može smiriti i ganuti ljudske duše, što pokazuje primjer Pitagorina učenika Aleksandra Velikog, kao i Gaja Grakha, čije je strasti obuzdala i ublažila. A kako glazba (...) uvijek imaše veliku moć nad ljudskim dušama, Krećani (...) u napadu na neprijatelje gajdama [le Zampogne] poticahu vojnike na borbu, što Latini čine trubama [le trombe], a Francuzi rogom [le corna], iz čega se jasno vidi da se glazbom u našim dušama mogu promijeniti razna čuvstva... I ako se glazbom i u najmoćnijim dušama mogu promijeniti razna čuvstva, onda se mogu promijeniti i razne vrline koje se na tim čuvstvima zasnivaju...“[274]

Iz ovog je citata vidljivo da Gučetić nije želio u potpunosti 'iskorijeniti' puhaća glazbala iz uporabe te da je bio svjestan da i puhaća glazbala mogu imati pozitivne učinke u pojedinim situacijama, no on ipak strogo odjeljuje pojedine vrste glazbala prema pripadnosti određenom društvenom staležu. Njegovo je negativno poimanje puhaćih glazbala u kontekstu muziciranja plemića, odnosno pozitivno poimanje puhaćih glazbala u ratnim prilikama u potpunosti u skladu s renesansnim razlikovanjem tzv. 'tihe' i 'glasne' glazbe.[275] U kontekstu glazbala koja služe za signaliziranje početka, odnosno završetka određene aktivnosti Gučetić navodi bubnjeve. Različite vrste udaraljki bile su sastavni dio Kneževe kapele još od 14. stoljeća pa se Gučetić spominjanjem bubnjeva vjerojatno osvrnuo na instrumentalni ansambl na čiju je aktivnost i sam utjecao kao višestruki knez Dubrovačke republike. Iz popisa svirača Kneževe kapele, kao i iz talijanskog termina *tamburi* razvidno je da Gučetić ne govori o velikim bubnjevima, nego o manjim bubnjevima poput tamburina.[276]

Gučetićevu formulaciju o utjecaju glazbe na čuvstva moguće je protumačiti dvojako: s jedne strane kao oživljavanje starogrčke teorije *ethosa*, a s druge strane kao nadolazeću baroknu estetiku. Naime, uzmemo li u obzir kronološki aspekt, godina Gučetićeve smrti (1610) ulazi u rani barok pa bi se iz te perspektive Gučetića moglo smatrati misliocem koji se dobro uklapa i u najnovija ranobarokna shvaćanja o teoriji afekata prema kojoj se čuvstva izražavaju glazbom. Ova je hipoteza prilično smjela s obzirom na Gučetićevu općenitu okrenutost spram renesansnih i antičkih izvora te ideja o glazbi.

1.1.4. Završna zapažanja o glazbalima

[274] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 414.
[275] Vidjeti bilješku 44.
[276] Na popisu svirača Kneževe kapele od 1301. do 1667. godine Demović osim imena puhača navodi i sljedeća imena udaraljkaša: Michael Canni (Mihael Cani; 1333-1356; *taburello*), Radota Nacharinus (Radota Bubnjar; 1415; *nacharinum*), Petrus de Crupa (Petar iz Krupe; 15. stoljeće; *tamberlinus*), Michoch Tamburello (Mihoč Bubnjar; 1555; *tamburello*) (usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 277-281).

Iz navedenih je citata moguće zaključiti da je Gučetić općenito bio prilično dobro upućen u glazbala te da je unatoč svojoj platonističko-aristotelovskoj orijentiranosti u svoju raspravu o glazbalima unio i elemente suvremenog instrumentarija. Gučetić je u odlomcima koji se odnose na glazbenu problematiku daleko najviše pozornosti posvetio citari i liri. Citara mu je pritom poslužila u pojašnjavanju problematike ljepote (u djelu *Dijalog o ljepoti*), ali je pomoću nje također naglašavao i važnost praktičkog bavljenja glazbom (u djelu *Upravljanje obitelji*). Liru je pak spomenuo nekoliko puta u kombinaciji s citarom, a tek jedanput samostalno navodeći kao uzor u kontekstu glazbenog obrazovanja elemente antičke *paideie* čiji je neizostavni sastavni dio bilo pjevanje uz istovremeno sviranje lire.

O drugim je glazbalima Gučetić najviše raspravljao u osmoj knjizi djela *O ustroju država* pri čemu je vidljivo njegovo izrazito zalaganje za instrumentalnu glazbu. Uzmemo li u obzir činjenicu da se radi o drugoj polovici 16. te prvom desetljeću 17. stoljeća kada se intenzivno razvija solistička instrumentalna glazba taj je Gučetićev stav moguće interpretirati kao zalaganje za najnovije glazbene trendove. Gučetić je glazbala podijelio na stara i suvremena nabrajajući u prvoj skupini glazbala iz razdoblja antike i srednjega vijeka (žičana: barbiton, heptagon, organistrum, sambuka; puhaća: svirale, tibija, diple), a u drugoj 'moderna' glazbala koja su bila popularna u razdoblju renesanse. U sklopu suvremenih glazbala Gučetić je ponovno načinio podjelu, ovaj puta prema kriteriju njihove primjerenosti plemićima. Puhaća je glazbala (trubu, kornet, flautu, trombon te sordinu) smatrao neprikladnima za plemiće, za razliku od žičanih glazbala (viole i lutnje) te glazbala s tipkama (čembalo) čije je korištenje odobravao u okviru zabavljanja pripadnika aristokracije. Moguće je da je Gučetić ovu podjelu načinio po uzoru na Castiglioneov odabir najboljih vrsta glazbe u djelu *Dvoranin*. Suvremena glazbala koja je držao prikladnima za plemiće Gučetić je nadalje podijelio prema njihovoj primjerenosti određenoj životnoj dobi te je tako čembalo navodio kao glazbalo koje je prikladno za stariju dob, dok su viola i lutnja glazbala primjerenija mlađim pripadnicima plemićkoga staleža. O razlozima ovakve Gučetićeve podjele glazbala moguće je samo spekulirati te je možda moguće pretpostaviti da je sviranje čembala za Gučetića bila više intelektualna sposobnost zbog njegove povezanosti s matematičkim principima. Naime, u 16. je stoljeću već izrazito bila razvijeno višeglasje, a sve je nove komplicirane kontrapunktske postupke jedan izvođač mogao samostalno i vrlo pregledno demonstrirati upravo na tom glazbalu s tipkama, dok je u slučaju žičanih glazbala jedna osoba mogla izvoditi ili jednoglasnu glazbu ili jednostavno višeglasje.

Kao zaseban je aspekt moguće izdvojiti Gučetićevo stajalište o puhaćim glazbalima te udaraljkama. Naime, Gučetić je puhaća glazbala smatrao neprimjerenima za plemiće, no

njegova namjera nije bila potpuno izbacivanje puhaćih glazbala iz uporabe. U prilično opsežnom odlomku Gučetić će kroz povijesne primjere navesti i pozitivne strane muziciranja na puhaćim glazbalima te će na taj način istaknuti važnu ulogu kombinacije puhaćih glazbala i udaraljki u ratnim prilikama kada zvuk tih glazbala vojnicima pruža hrabrost, smirenje te poticaj svojim snažnim djelovanjem na njihovo psihičko stanje. Što se tiče udaraljki, Gučetić toj skupini glazbala ne posvećuje osobitu pozornost te ih zapravo spominje tek usputno u kontekstu vojne glazbe. U povijesti glazbe udaraljke su predstavljale takoreći poseban problem budući da u literarnim djelima često nedostaje detaljniji opis tih glazbala. Osim toga, neki su ih autori čak i isključivali iz svoje klasifikacije glazbala što je vjerojatno posljedica uvriježenog negativnog mišljenja o udaraljkama kao o glazbalima koja stvaraju nepotrebnu buku i unose nemir u ljudski život.[277]

1.2. Glazbeno-teorijske teme

U sklopu svojih promišljanja o glazbi Gučetić je raspravljao i o pojedinim aspektima glazbeno-teorijske problematike kao što su harmonija, ritam i modusi. U nastavku slijedi analiza odlomaka iz Gučetićevih djela iz kojih se mogu izvesti određeni zaključci o njegovu stavu o spomenutim glazbeno-teorijskim temama.

1.2.1. Modusi

U svojim je djelima *Dijalog o ljubavi* i *Upravljanje obitelji* Gučetić modusima posvetio tek po jedan odlomak u kojem su mu modusi poslužili kao dodatak u argumentiranju osnovne tematike spomenutih djela. Nasuprot tome u djelu *O ustroju država* Gučetić će problematiku modusa promatrati s nekoliko različitih aspekata.

U *Dijalogu o ljubavi* Gučetić moduse kao glazbenu kategoriju uvodi u raspravu u okviru nabrajanja općih uvjeta koji moraju biti ispunjeni da bi čovjek mogao doživjeti ljepotu. Tako najprije opisuje vanjske karakteristike žene, odnosno njezina fizička obilježja koja se opažaju vidom, a potom prelazi na uvjete koje mora ispunjavati ljudski glas, odnosno glazba kao predmet sluha. Nakon kratkog izlaganja razloga zbog kojih bi se žene trebale baviti glazbom Gučetić iznosi svoju tvrdnju da u glazbi postoje samo tri modusa pri čemu u izvorniku ne spominje termin 'modus' nego koristi talijanske termine *parti* (dijelovi) te *species* (vrste):

---

[277] Usp. James BLADES, *Percussion Instruments and Their History*, London: Faber and Faber Limited, 1975, 189.

„Glazbeno se umijeće pak dijeli na tri vrste [tre parti]; jedna je frigijska, i ona pokreće naš duh na srdžbu i žestinu, a njome su bili potaknuti Lakedemonci da protiv Krećana uzmu oružje, a također i Timotej kad se digne protiv Aleksandra; toj se vrsti glazbe [à questa specie di Musica] suprotstavljala druga, lidijska, čijim su se pjevom lako vraćali iz srdžbe i žestine oni što ih je ona prva vrsta bila ražestila; treća je dorijska, a navodila je i poticala duševne osjećaje na ozbiljnost i skromnost, i to tolikom djelotvornošću i snagom da je bilo gotovo nemoguće i teško, onome tko ju je slušao, upraviti svoju dušu grešnu ili zlu činu.“[278]

Ovdje Gučetić kao dva potpuno suprotna glazbena načina navodi frigijski i lidijski modus te frigijski modus označava kao onaj koji na čovjeka djeluje uzbuđujuće, dok lidijski modus ima na čovjeka suprotan, smirujući učinak. Dorski modus Gučetić predstavlja kao izdvojenu kategoriju, središnji modus najviše vrijednosti, a svoju tvrdnju potkrepljuje primjerom iz grčke mitologije koji ujedno ilustrira i starogrčko vjerovanje u veliku moć glazbe:

„Tako kažu povijesnice da Agamemnon, kad pođe u pohod na Troju, ostavi s Klitemnestrom svojom ženom nekog dorskog glazbenika, koji joj je pjesmom trebao odagnavati besramne misli, te je Egist nije uspio oskvrnuti sve dok nije dao ubiti tog glazbenika. Ta je vrsta glazbe uvijek bila štovana i na cijeni, i lijepe je žene moraju naučiti; zato ne bi u pravu onaj što reče da su glazba i čestitost neprijateljice.“[279]

Iz ovih je Gučetićevih citata o modusima moguće iščitati da glazba ima višestruk utjecaj na raspoloženje čovjeka, kao i na njegove osjećaje. Gučetić smatra da glazba ljudima pruža osjećaj hrabrosti u ratnim prilikama (frigijski modus), osjećaj smirenosti u napetim situacijama (lidijski modus) te sposobnost razlikovanja dobra i zla, odnosno da glazba čovjeku služi kao putokaz za život u skladu s vrlinama (dorski modus). Gučetićev se stav o modusima u ovom kontekstu više podudara s Aristotelovim odabirom modusa nego s Platonovim. Naime, Platon je u *Državi* kao 'ispravne' moduse izdvojio samo dorski i frigijski modus, dok je o lidijskom modusu imao negativno mišljenje. Što se tiče djelovanja modusa na čovjeka, prema Platonovu je mišljenju dorski modus na čovjeka djelovao smirujuće, a frigijski uzbuđujuće.[280] Aristotel se u svojoj *Politici* složio s Platonovim tumačenjem modusa držeći također da frigijski modus na čovjeka ima uzbuđujući učinak, a uz dorski je modus kao najprikladniji za korištenje u *paideii* istaknuo još i lidijski zbog čega je moguće pretpostaviti

[278] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 115.
[279] Ibid., 115.
[280] Platon je kao moduse koji su dopušteni u njegovoj idealnoj projekciji države naveo dorski i frigijski modus te ih okarakterizirao ovim riječima: „...ostavljaj onu vrst (pjevanja – op. M.J.J.), koja bi prikladno oponašala glasove i pjesme čovjeka, koji je hrabar u ratu i u svakom poslu, gdje treba snage, kao i onog, koji strada, koji zadobiva rane ili ide u smrt ili padne u kakvu drugu nesreću, a pri svemu tome odlučno i postojano odbija udes. I drugu opet ostavljaj za čovjeka, kakav je u miru, gdje ne treba sile nego dobre volje, koji ili nekoga nešto nagovara i moli, bilo boga molitvom bilo čovjeka poukom i opomenom, ili naprotiv, koji sluša tuđu molbu, pouku ili nagovor, pa je s toga poslušan, nije objestan, nego u svemu trijezno i umjereno radi i zadovoljava se onim, što mu se dogodi. Te dvije vrste pjevanja, za silu i za dobro-volju, koje će najljepše oponašati glasove nesretnih i sretnih, trijeznih i hrabrih – te ostavljaj.“ (PLATON, Država, Zagreb: Naklada Jurčić, prev. Martin Kuzmić, 1997, 399a2-c3).

da Gučetić svoj odabir modusa u djelu *Dijalog o ljubavi* oblikovao donekle pod Aristotelovim utjecajem.[281]

Gučetić se glazbeno-teorijskom problematikom najmanje bavio u djelu *Upravljanje obitelji* gdje moduse praktički spominje tek usputno u sklopu rasprave o primjerenosti bavljenja glazbom u različitim fazama ljudskoga života:

> „Isto je tako i glazba, koju su stari toliko preporučali, uvijek bila potrebna mladima, kako sam vam već i rekao, jer je ona uvijek imala moć ublažiti čuvstva naše duše i potaknuti nas na bilo koju stvar. (...) Ostavljam sad po strani, iako mi to dolazi na um, što je učinio Pitagora s onim mladićem, kada je frigijsku ljestvicu promijenio u spondej, te što je učinio Terpandar da bi umirio veliku svađu između Lakedemonjana i Agrigentinaca, Pitagorinih učenika. A Sokrat, poznavajući moć i plemenitost glazbe, iako je imao šezdeset godina, nije se stidio u toj zreloj dobi učiti svirati liru i citru i druge žičane instrumente.“[282]

Budući da se Gučetić u okviru glazbene problematike u ovome djelu posvetio prije svega odgojnom aspektu glazbe, on moduse uvodi u raspravu u kontekstu nabrajanja učinaka glazbe, odnosno njezinih funkcija. Tako ovdje ponovno opisuje uzbuđujući učinak frigijskog modusa kroz primjere iz prošlosti te na taj način ilustrira snagu moći koju glazba ima nad čovjekom. Iako je u prethodnom djelu dokazao svoju upućenost u moduse, Gučetić ovdje osim frigijskog ne navodi niti jedan drugi modus, a razlog tomu je najvjerojatnije ranije spomenuta glavna tema djela u čijoj razradi nije bilo potrebno ulaziti detaljnije u glazbeno-teorijsku terminologiju.

U odnosu na dva prethodna djela Gučetić se u djelu *O ustroju država* modusima posvetio nešto detaljnije. I prije osme knjige, koju je većim dijelom posvetio glazbenoj problematici, Gučetić se povremeno osvrtao na glazbu, i to uglavnom kroz analogije s pojedinim političkim sadržajima. Njegovo je uvođenje modusa u raspravu čiji je primarni interes ustroj država u potpunosti usklađeno s glavnom temom djela. Naime, Gučetić donosi usporedbu glazbenih i političkih poredaka:

> „Odgovaram vam (...) da se grad ne mijenja zbog te stalne mijene, već će se izmijeniti zbog promjene političkog poretka, i zbog tog će se prelaska s jednog poretka na drugi promijeniti također i ustroj grada, kao što se to događa i u suglasjima [nelle armonie] gdje, izmijeni li se poredak glasova, dolazi do promjene i samih suglasja. Ona su upravo zbog tog različitog poretka u davnini nosila i različita imena: sad dorsko, sad frigijsko, sad pak neko drugo [hor la dorica, hor la frigia, hor altrimenti].“[283]

---

[281] Usp. ARISTOTEL, *Politika*, prev. Tomislav Ladan, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1992, 1342b30-36. Zaseban problem predstavlja posljednji odlomak Aristotelove *Politike* budući da se posljednjih osamnaest redaka tog djela smatraju interpolacijom nekog drugog autora. Time bi se moglo objasniti Aristotelovo naglo davanje prednosti lidijskom modusu nakon što je ranije govorio samo o dorskom i frigijskom modusu. Warren D. Anderson navodi nekoliko ranijih autora koji su također izrazili sumnju u Aristotelovo autorstvo posljednjeg odlomka *Politike*: „The last eighteen lines of the Politics (1342b17-34) were bracketed by Susemihl; Newman too came to regard them as interpolation. If Aristotle did write them, he had experienced a radical change of convictions. They point out that we must undertake what is possible as well as suitable for the kind of person concerned, (?) rather than looking merely to suitability alone.“ (usp. Warren D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1966, 102).

[282] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 255.

[283] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 194.

Gučetić je ovu misao u modificiranom obliku preuzeo od Aristotela koji je u svojoj *Politici* također govorio o dva osnovna državna poretka te o dvije osnovne vrste melodija.[284] Slično Aristotelu, ni Gučetić se ne protivi samoj promjeni političkog poretka, već želi pokazati da izmjena poretka integralnih dijelova neke cjeline može u potpunosti izmijeniti prirodu te cjeline. Iz formulacije „sad dorsko, sad frigijsko, sad pak neko drugo“ očito je da Gučetić kao najvažnije moduse izdvaja upravo dorski i frigijski modus, no ipak čitatelju daje naslutiti da se uz njih podrazumijevaju i drugi modusi. Nešto će kasnije Gučetić dorski i frigijski modus izrijekom nazvati „glavnim modusima“ iz kojih se izvode svi ostali iz čega je moguće zaključiti da je Gučetić smatrao nepotrebnim spomenuti nazive ostalih modusa i opisati njihove karakteristike:

> „Vidimo da postoje i dva glavna suglasja [le armonie], od kojih je jedno u davnini zvano dorskom ljestvicom [Dorica consonanza], ono prvog tona, a drugo frigijskom ljestvicom [Frigia consonanza], ono trećeg tona; pod njih se podvode sva ostala suglasja [armonie].“[285]

I ovaj put Gučetić moduse spominje s ciljem što boljeg opisivanja političkih poredaka tvrdeći da postoje dva politička poretka pod koja se mogu podvesti svi ostali poretci, kao što postoje i dva glavna vjetra te dva glavna modusa.[286]

U osmoj knjizi djela *O ustroju država* Gučetić moduse napokon uključuje u konkretnu raspravu o glazbi te opisuje različite funkcije glazbe, odnosno učinke koje glazba ima na čovjeka. U tom kontekstu govori o afektima koje u čovjeku mogu pobuditi određene harmonije:

> „Ako nas vrhunske slike i uzvišeni likovi velikih i hrabrih ljudi, dok ih gledamo potiču da ih slijedimo i oponašamo, zašto harmonija [l'Armonia], koja prirodno odgovara našoj duši, ne bi tu dušu još više uzdizala? ...prema Aristotelu postoji više vrsta glazbenih harmonija; neke među njima svoje slušatelje potiču na samilost, neke na krotkost, a neke na snagu i na druga djelovanja: lidijska harmonija [la Lidia Armonia] mogaše ganuti duše slušatelja na plač i sažaljenje; njoj nalik, ali snažnija, bijaše polulidijska [la Ipolidia]; dorska [la Dorica] svojom ozbiljnošću poticaše ljude na moralna i vrla djela; frigijska [la Frigia] je harmonija slatkoćom, no snažnijom kretnjom, uznosila dušu iznad osjetilnog ka natprirodnom ili prirodnom predmetu.“[287]

---

[284] „...kako je neko zajedništvo grad/država, i zajedništvo je građana u društvenom poretku, kad postane drugi oblikom i različit državni poredak, čini se kako ne može ostati ni isti grad, kao što i o zboru kad je komički i kad je tragički kažemo da je drukčiji, iako su u njemu često jedni te isti ljudi; slično je i svako drugo zajedništvo i slaganje drukčije, ako je drukčiji oblik toga slaganja, kao što o skladu istih zvukova kažemo da je drukčiji kad je on jednom dorski, a jednom pak frigijski.“ (ARISTOTEL, *Politika*, 1276b1-10). Platon je također govorio o promjenama na političkom i glazbenom planu, ali u negativnom kontekstu: „Ukratko da kažemo, toga treba da se upravljači države živo drže: da se ne pokvari država bez njihova znanja, nego da nadasve paze na to, da se ne uvuku u odgoj gimnastički i glazbeni nikakve nepogodne novotarije, budući da treba ostati pri postojećem. Kad tko dakle govori, da ljudi većma paze na pjesmu 'koja, dok pjevaju, njima posvema ozvanja nova', da se onda boje i najviše pripaze, da ne bi tko mislio, da pjesnik ne pjeva nove pjesme nego nov način pjesme, i da ne bi to hvalio. A ne smije se to ni hvaliti ni primati. Jer treba se čuvati i ne stvarati novu vrstu glazbe, držeći, da je to pogibao za sve. Naime nigdje se ne mijenjaju zakoni glazbe, a da se ne bi mijenjali najveći državni zakoni...“ (PLATON, *Država*, 424b4-c6).

[285] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 237.

[286] Usp. ibid., 236-237.

[287] Ibid., 415.

Za razliku od prethodnih djela u kojima je o modusima govorio kao o 'vrstama' ili 'dijelovima' glazbe, ovdje Gučetić rabi termin 'harmonija'. Pod tim terminom on ipak ne podrazumijeva harmoniju u njezinom uobičajenom današnjem značenju, nego u onom značenju koje je taj termin imao u starogrčkoj teoriji glazbe kada su nazivi *harmonia* (pl. *harmoniai*) i *tonos* (pl. *tonoi*) označavali oktavne vrste, odnosno moduse.[288] Pritom se Gučetić i izrijekom poziva na Aristotela te na taj način jednoznačno otkriva da je ovdje preuzeo starogrčko poimanje modusa. U nabrajanju višestrukih utjecaja glazbe na raspoloženje čovjeka i na njegove osjećaje Gučetić uz dorski i frigijski modus ovaj puta spominje i lidijski te polulidijski modus. Treba napomenuti da termin 'polulidijski' koji se pojavljuje u jedinom hrvatskom prijevodu ovog Gučetićeva djela nipošto ne odgovara talijanskom terminu *ipolidia*, jer je ispravan prijevod 'hipolidijski' modus. U nastavku Gučetić govori o važnosti glazbene *paideie* u smislu stvaranja ispravnih navika kroz korištenje točno određenih modusa:

> „...djecu valja uvježbavati onim harmonijama [Armonie] koje ih potiču i pozivaju na različite hvalevrijedne postupke, a nadasve valja paziti da ih se u tim harmonijama ne uvježbava samo radi ugode i užitka, nego mnogo više radi privikavanja na vrla djela, kako je Platon uredio u svojim Zakonima...“ [289]

Ovdje Gučetić preuzima Platonovo stajalište prema kojemu glazba dovodi do razvoja vrlina u čovjeku, pri čemu je ključno glazbu uvesti u ljudski život već u djetinjstvu, jer se prema Gučetiću ispravne navike najučinkovitije stvaraju u najranijoj dobi. Ipak, Gučetić nadograđuje Platonovo poimanje glazbe Aristotelovim kroz prihvaćanje pluralizma funkcija glazbe, govoreći o ugodi kao o neophodnom sastavnom dijelu glazbene umjetnosti. Naime, Platon je smatrao da glazba ima samo jednu funkciju, i to unutar *paideie*, dok je Aristotel isticao da glazba ima više funkcija. Po uzoru na Aristotela Gučetić modusima dodjeljuje različite ciljeve koje povezuje s različitim funkcijama glazbe:

> „Dakle želim reći da djecu treba glazbu podučavati sveobuhvatno, „za kroćenje tijela, za obuzdavanje duha i hvalu Boga“ i izvan tih triju harmonija [tre concenti musicali] neka nemaju drugih razloga za učenje glazbe.“[290]

Gučetić očito ponovno aludira na moduse o kojima je govorio ranije (dorski, frigijski, lidijski) te smatra da su sva tri prikladna za korištenje unutar *paideie* čime je načinio svojevrstan odmak u odnosu na Platonovo poimanje glazbene *paideie* u kojoj su bili dopušteni samo

---

[288] Usp. Thomas J. MATHIESEN, Harmonia (i), *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53020, pristup: 23. 11. 2015.); Thomas J. MATHIESEN, Tonos, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52775, pristup: 23. 11. 2015.).

[289] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 415.

[290] Ibid., 416. Talijanski termin *concento* izveden je iz latinske riječi *concentus*, što znači 'sklad, harmonija, suglasje', stoga ga Gučetić u ovom kontekstu vjerojatno rabi kao sinonim za pojam *armonia* (usp. Milan ŽEPIĆ, *Latinsko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb: Školska knjiga, 1967, 76).

dorski i frigijski modus. U nastavku će Gučetić iznijeti i podjelu modusa s obzirom na primjerenost životnoj dobi:

> „Kao kod staraca, mladima je primjerenije frigijsko suglasje [la Frigia armonia], jer ono ne samo pripravlja naše duše za vladanje koje dolikuje mladim, gorljivim i vatrenim, nego ih i na čudesan način odnosi izvan osjeta. I kao što je lidijsko [la Lidia] suglasje, koje priliči manje mladima, moglo u njihovim tijelima obuzdati uzburkane duhove, pripremivši ih za vrlo vladanje, tako su stari autori frigijsko suglasje [la Frigia armonia] smatrali primjerenim mladim i nešto zrelijim duhovima, jer su visoka suzvučja snažnija u podizanju snažnih duša.“[291]

Iz ove je podjele Gučetić iz nepoznatog razloga izostavio dorski modus te ostaje nejasno za koju je životnu dob taj modus primjeren. Što se preostalih modusa tiče, Gučetić je frigijski zbog uzbuđujućeg učinka smatrao prikladnim za mlađe generacije, a lidijski zbog smirujućeg za starije te se pritom poziva na 'stare autore', ali ne specificira o kojim se konkretno autorima radi. Ovdje se pojavljuje i svojevrsno protuslovlje u odnosu na prethodni citat u kojemu je Gučetić tvrdio da su sva tri modusa prikladna za mladu dob, jer u nastavku lidijski modus naziva primjerenim za stariju dob i ne povezuje ga s djetinjstvom.

Iz ove je analize moguće izvesti zaključak da je Gučetić svoje shvaćanje modusa uglavnom oblikovao na temelju poimanja modusa starogrčkih filozofa pri čemu se više priklonio Aristotelovom fleksibilnijem tumačenju modusa u okviru njihovih različitih funkcija općenito te učinaka modusa na ljude u različitim fazama života. U nastavku analize glazbeno-teorijske problematike predstavit će se odlomci u kojima se Gučetić bavio harmonijom i ritmom.

1.2.2. Harmonija

Kao i u slučaju modusa, Gučetić se harmoniji najviše posvetio u djelu *O ustroju država*. Naime, u djelu *Upravljanje obitelji* Gučetić harmoniju uopće ne spominje, dok ju u *Dijalogu o ljubavi* spominje tek nekoliko puta kao vrstu pomoćnog sredstva u opisivanju ljepote:

> „...samo uho ni u čemu ne uživa koliko u harmoniji glazbe [l'armonia della Musica]. Kao što buka, što u sebi nosi strah, nagoni plašljivce u bijeg, tako sklad zvukova [suoni armonici] nagoni naše duše na užitak ljepote. Zbog toga valja vjerovati da je umijeće glazbe sišlo sa zbora blaženih anđela, jer se uz njezin zvuk naša duša zanosi ne toliko svjetovnom koliko božanskom ljepotom; odatle Platon vjeruje da našu dušu čini stanovita harmonija brojeva [numeri armonici]; pa zato dobro reče u dijalogu zvanom *Sofist*, da naš život zahtijeva stanovito suglasje brojeva [numerosa consonanza] i da učenje glazbe valja pretpostaviti svim ostalim učenjima.“[292]

Gučetić smatra da je sklad neizostavan sastavni dio glazbe, kao i preduvjet koji mora biti ispunjen da bi se glazba mogla doživjeti kao nešto lijepo. Sve lijepe predmete odlikuje sklad njihovih sastavnih dijelova, a u slučaju glazbe ti su sastavni dijelovi zvukovi pa Gučetić ovdje

---

[291] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 417.
[292] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 83, 85.

govori o skladu zvukova. Gučetić uspoređuje buku kao manjak sklada koji u čovjeku izaziva odbojnost prema toj pojavi s glazbom koja u sebi sadrži harmoniju te u čovjeku uzrokuje stanje užitka. U ovom odlomku Gučetić glazbu povezuje s terminima 'anđeosko' i 'božansko' iz kojih je očito da on glazbu smatra manifestacijom onostranog svijeta, a na taj način ujedno naglašava metafizičko porijeklo glazbe. Taj je zaključak Gučetić donio prvenstveno zbog navedenih učinaka glazbe na čovjeka, no vjerojatno je tome pridonijela i specifična nematerijalna priroda glazbe.[293] Moguće je i da njegova formulacija prema kojoj umijeće glazbe proizvode anđeli ima svoje porijeklo u Boetijevoj trodijelnoj podjeli glazbe. Boetije je, naime, držao da je temelj čitavoga svijeta matematička struktura te je i glazbu promatrao kao matematičku znanost o glazbenim zakonitostima. U svojemu je djelu *De institutione musica* Boetije glazbu podijelio na tri razine, s time da je najvišu razinu predstavljala 'nebeska tj. svjetska glazba' (*musica mundana/musica caelestis*), srednju razinu 'ljudska glazba' (*musica humana*), a najnižu 'instrumentalna glazba' (*musica instrumentalis*). Prema Boetiju je nebeska glazba, odnosno „harmonija sfera“ vrsta nečujne glazba koja je temelj čitavog svijeta oko nas i ishodište samog principa glazbe te u tom kontekstu glazba u užem smislu predstavlja tek pokušaj oponašanja istinske, nebeske glazbe u koju Boetije svrstava i pjev anđela.[294]

U nastavku Gučetić božanskoj ljepoti suprotstavlja svjetovnu ljepotu te na taj način još jednom jasno povlači granicu između pojava ovozemaljskog materijalnog svijeta i onostranih nematerijalnih pojavnosti. U ovom odlomku Gučetić govori i o 'harmoniji/suglasju brojeva', pitagorejskom konceptu prema kojemu se čitav svemir temelji na brojčanim odnosima, a koji je Gučetić očito preuzeo od Platona kojega ovdje i izrijekom spominje.[295] Gučetić se zatim poziva i na Plotina ponovno povezujući fenomen glazbe s rasporedom i kretanjem planeta:

---

[293] U isticanju specifičnosti prirode glazbe u odnosu na fizičke predmete možda je ovdje umjesto termina 'nematerijalno' moguće glazbu označiti kao 'idealni predmet', a u tom bi slučaju materijalne, odnosno fizičke predmete bilo prikladno označiti terminom 'realno'.

[294] Anđeli (grč. *angelos* = glasnik) su prema katoličkom učenju (opisu iz Biblije) bestjelesna duhovna bića koja djeluju kao posrednici između Boga i ljudi. Boetijeva klasifikacija glazbe interpretira se i kao jedna od utjecajnijih teorija o mnogostrukim učincima glazbe na čovjeka: „In the medieval era, music theorists concerned themselves with a synthesis of ancient ideas, transmitted by Boethius, and of patristic ideas. The reader finds immutable speculative chapters on the origin of music, on the Boethian tripartition of music, supported through reference to Orpheus and David, and on the exellence of the musical art, which positions human beings on the side of the choir of angels they imitate. (...) The ideas are always the same: music's power to stir is real, therefore it is necessary to use it well, and music reflects the different components of humankind: it is the mirror of the microcosm that it imitates in all its characteristics, and that it influences through its proper character.“ (Tom COCHRANE – Bernardino FANTINI – Klaus R. SCHERER (ur.), *The Emotional Power of Music: Interdisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, New York: Oxford University Press, 2013, 275).

[295] Usp. James HAAR, Music of the Spheres, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19447, pristup: 5. 1. 2016.). U renesansi su Pitagorina učenja odgovarala humanistima jer su im pružala znanstveno utemeljenje koje je manjkalo platonizmu u kojemu je prevladavao misticizam (usp. S. K. HENINGER, Pythagorean Cosmology and the Triumph of Heliocentrism,

„I Plotin vjeruje da je glazba jedno od onih umijeća koja uzdižu naše duše k božanskom užitku, te je s ljubavnicima, i s filozofima, vrlo povezana; jer su ljubav, filozofija i glazba među sobom bliske mjestom i kretanjem onako kako vidimo kod planeta koje su im uzrok (platonički govoreći): Merkur, koji našu dušu uzdiže pravoj mudrosti kojoj je podređen um, blizak je planeti Veneri, što udahnjuje u našu dušu sliku lijepih stvari, koje su potom uzrok naše ljubavi; a u blizini je sunce, zbog kojeg naše duše osjećaju ugodu zvukovnoga sklada. I te planete nisu ništa manje među sobom bliske po mjestu i pokretu, no što su naša osjetila vida, sluha, te imaginativna moć koja služi najvišoj moći naše duše.“[296]

Kao izvor ljubavi, filozofije i glazbe Gučetić navodi nebeska tijela te konkretno Merkur naziva uzrokom mudrosti, odnosno filozofije, Veneru uzrokom ljubavi, a Sunce uzrokom glazbe. Gučetić će u djelu *O ustroju država* ponovno glazbu povezati s kretanjem nebeskih tijela:

„To preplemenito smirenje [glazba – op. M.J.J.], tako blagotvorno za prirodu našeg tijela i duše, u stanju je (...) ne samo svladati naše strasti, nego i pobijediti neprijatelje, obraniti domovinu, i držati pod blagim načelima i nas same i nebeska kretanja, kako smatrahu Pitagora, Arhita, Platon, Ciceron i mnogi drugi stari filozofi.“[297]

U ovim se odlomcima zapravo mogu detektirati tragovi Boetijeva trodijelnog koncepta glazbe prema kojemu se glazba u užem smislu, čovjek i svemir mogu svesti na iste temeljne principe. Naime, Gučetić govori o glazbi koja „pod blagim načelima drži i nas same i nebeska kretanja“, a ta se njegova formulacija može povezati s Boetijevim kategorijama *musica humana* i *musica caelestis*. *Musica humana* se prema Boetiju odnosila na raspored ljudskih unutarnjih organa, vanjsku simetriju ljudskog tijela, te sklad koji mora postojati između ljudske duše i tijela. Isti principi nalaze se u temelju svemira, odnosno određuju raspored i kretanje planeta te sve pojave koje to kretanje prate (izmjena godišnjih doba i sl.), a to je 'glazba' koju Boetije naziva *musica caelestis*. Nešto će kasnije Gučetić i izrijekom spomenuti 'nebesku harmoniju', no ne u izvornom Boetijevom smislu, već u kontekstu naglašavanja visoke vrijednosti glazbenog umijeća:

„Ako se Sokrat, poznavajući moć i blagodat glazbe, u svojoj zreloj dobi od šezdeset godina nije stidio naučiti svirati liru, citru i druga žičana glazbala, tko bi se na svijetu smio stidjeti učenja te nebeske (da tako kažemo) harmonije [celeste (per dir cosi) armonia]?“[298]

U skladu s renesansnim poimanjem ljepote Gučetić kao još jedan preduvjet doživljavanja ljepote navodi razmjer/proporciju:

„I ako vidimo i razumom spoznamo da se ljepota glasova i predmet vida sastoje u stanovitu razmjeru, ili suglasju [proportione, ò consonanza] (jer se bez njih doista za stvar ne može reći da je posve lijepa), moramo zamisliti da je, budući da su u nama raspoloženja slična žicama na citri, ljepota našeg tijela uzrokovana njihovom temperaturom, kao što razmjer žica na citri uzrokuje harmoniju [l'armonia].“[299]

---

u: *Le Soleil à la Renaissance: sciences et mythes*. *Colloque international tenu en avril 1963,* Bruxelles – Paris: Presses Universitaires de Bruxelles, 1965, 33-70, 35-36).

[296] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 85.

[297] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 413-414.

[298] Ibid., 417.

[299] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 109.

„... jasno je da tamo gdje nema razmjera dijelova [proportione delle parti], ni stvar ne može biti posve lijepa...“[300]
„... prava je ljepota ona u kojoj se nalazi razmjer i sklad [la proportione & armonia], prisutan ništa manje u duhovnim no tjelesnim bićima...“[301]

Pokušaji dokazivanja povezanosti između prirode i matematike oduvijek su zaokupljali znanstvenike i umjetnike, a u renesansi je kao temelj ljepote umjetničkih djela osobito došao do izražaja nauk o proporcijama. U ovom konkretnom primjeru Gučetić poistovjećuje razmjer i suglasje, odnosno raspored sastavnih dijelova u predmetu i odnos između tonova u glazbi, iz čega proizlazi da se nauk o proporcijama mogao primijeniti na materijalne predmete, ali i na apstraktne fenomene poput glazbe. Moguće je dakle uočiti liniju preduvjeta čije ispunjavanje omogućuje doživljavanje ljepote: proporcija (razmjer) – sklad (harmonija) – ljepota. S obzirom na to da je razmjer prisutan i u predmetima kao manifestacijama materijalnog svijeta i u glazbi kao apstraktnom fenomenu, u istom je dijalogu nešto ranije Gučetić ljepotu glazbe jasno hijerarhijski izdvojio kao najvišu razinu ljepote uspoređujući doživljaj ljepote pomoću gledanja s onim koji se može iskusiti pomoću slušanja:

„... jasno je da tamo gdje nema razmjera dijelova, ni stvar ne može biti posve lijepa; a kako je našim osjetilima najdraža i najdostojnija užitka ona ljepota što očima odgovara, tako u razmjeru kojem odgovara i ljupkost boje više uživamo nego u onom kojem ne odgovara; i ako uši u svojoj pojedinačnoj ljepoti uživaju, ipak užitak kušan očima u promatranju ljepote nadmašuje onaj kušan ušima, jer prava je ljepota ona u kojoj se nalazi razmjer i sklad, prisutan ništa manje u duhovnim no tjelesnim bićima...“[302]

U djelu *O ustroju država* Gučetić raspravlja o harmoniji s nekoliko različitih aspekata. Najprije govori o harmoniji kao o sastavnom dijelu glazbe u okviru razjašnjavanja odgojno-obrazovnog procesa koji preuzima od Aristotela. Kao četiri osnovna predmeta navodi književnost, tjelovježbu, slikarstvo te glazbu „koja obuhvaća harmoniju, bilo pjevanja, bilo raznovrsnih glazbala“ [*soto la Musica, l'armonia cosi vocale, comi ogne sorte d'istrumeti*].“[303] Gučetić u ovom odlomku glazbu uz književnost, tjelovježbu i slikarstvo predstavlja kao jednu od disciplina obrazovanja djece te naglašava višeslojnost glazbe kroz njezinu podjelu na vokalnu i instrumentalnu pri čemu je vidljivo da je za Gučetića harmonija, odnosno sklad neizostavan dio svake vrste glazbe. Unatoč tome što glazbu i njezinu harmoniju smatra važnim sastavnim dijelom obrazovanja, Gučetić se ne slaže s mišljenjem 'starih autora' koji su smatrali da je ključna uloga glazbe ograničena na dječju dob kada se pomoću harmonije u djeci stvara temelj za postavljanje općeg kriterija o lijepome:

„...ja ne slijedim mišljenje starih [autora] koji smatrahu da je ona [glazba – op.M.J.J.] djeci neophodna zbog razvoja sluha, kao ni onih koji mišljahu da je potrebna zbog navikavanja uma da zahvaljujući harmoniji [armonia] prepoznaje sklad među stvarima, pa htjedoše harmonijom pjevanja i svirke [con

[300] Ibid., 77.
[301] Ibid.
[302] Ibid.
[303] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 407.

> essa armonia del canto, & del suono] učvrstiti dječju dušu. Slijedim naprotiv mišljenje našeg Filozofa, i vjerujem da glazba treba da milo i ugodno zaokupi naše duše u spokoju i dokolici...“ [304]

Gučetić ovdje vjerojatno aludira na 'staro' Platonovo stajalište o glazbi unutar *paideie*. Naime, prema Platonu je glavna i jedina funkcija glazbe bila upravo odgojno-obrazovna pa se on zalagao za to da se čovjek od najranije dobi počne navikavati na glazbenu harmoniju kako bi kasnije tijekom života mogao prepoznati što je skladno, a što neskladno te razlikovati prvo od drugoga. Gučetić ne osporava ulogu glazbe u okviru *paideie*, no proširuje djelovanje glazbe i na odraslu dob priklanjajući se Aristotelovom konceptu glazbe u okviru dokolice.[305] I ovdje Gučetić ponovno naglašava podjelu glazbe na vokalnu i instrumentalnu, a odgojno-obrazovni aspekt harmonije u nastavku nadograđuje aspektom koji se odnosi na učinke glazbe na čovjeka:

> „Glazbena harmonija doista može smiriti i ganuti ljudske duše, što pokazuje primjer Pitagorina učenika Aleksandra Velikog, kao i Gaja Grakha, čije je strasti obuzdala i ublažila.“[306]

Ovim je kratkim odlomkom Gučetić zacijelo želio ilustrirati multifunkcionalnost glazbe, no njegov opis utjecaja koji glazbena harmonija može imati na čovjekove osjećaje moguće je interpretirati i kao njegovo tumačenje suvremenih glazbenih zbivanja. Naime, s obzirom na to da je Gučetić djelovao na prijelazu iz renesanse u barok njegove bi se formulacije 'smirenje i ganuće duše' te 'obuzdavanje i ublažavanje strasti' mogle tumačiti – uz jasne korijene u antičkoj teoriji *ethosa* – kao naslućivanje nadolazećeg baroknog nauka o afektima. Utjecaj koji glazba, odnosno harmonija može izvršiti na čovjekove osjećaje Gučetić analogijom povezuje i s ljekovitim svojstvima glazbe priklanjajući se antičkom vjerovanju prema kojemu je glazba mogla izliječiti fizičke bolesti i psihička oboljenja:

> „I ako je harmonija mogla spasiti Rimljane od smrtonosne kuge, kad se za izlječenje u Rimu pjevahu satire, zašto se njome ne bi liječile i bolesti naše duše, kad se dušu oduvijek smatra više božanskom no ljudskom, i kad se skladom duševnih moći i strasti održava tjelesni sklad, harmonija i umjerenost?“[307]

S obzirom na to da je već ranije naglasio da je harmonija neizostavan dio glazbe u ovom je kontekstu Gučetić izjednačio pojmove 'glazba' i 'harmonija'. Izuzev ovdje navedenih citata Gučetić povremeno i na drugim mjestima govori o 'harmoniji', ali u drugom značenju, odnosno kako bi tim terminom označio modus.[308]

1.2.3. Ritam

---

[304] Ibid.
[305] Više podataka o Gučetićevu stavu o *paideii* slijedi u poglavlju 'Gučetićeve ideje o funkcijama i učincima glazbe: *paideia* i dokolica' (str. 78-101).
[306] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 414.
[307] Ibid., 414-415.
[308] Vidi str. 71 ovoga rada.

Od spomenutih glazbeno-teorijskih tema Gučetić je najmanje raspravljao o ritmu. U djelima *Dijalog o ljubavi* i *Upravljanje obitelji* Gučetić uopće ne spominje ritam, dok mu u djelu *O ustroju država* pozornost posvećuje tek usputno u kontekstu rasprave o glazbalima:

> „Zbog toga Likurg (...) htjede da se glazba spoji s vojskom, ne bi li se njome ublažila duševna naglost vojnika, pa stoga ne kretahu u bitku bez zvuka tibija i drugih glazbala, u čijem taktu prema potrebi pokretahu tijela i oružja. Umjesto duhačkih glazbala koja su koristili Lakedemonci, danas postoje bubnjevi što daju znak zaustavljanja ili izvođenja kakvog drugog postupka s mjerom i u ritmu, a (...) Nijemci i Švicarci bubnjevima dodaju i sviralu.“[309]

Iz ovog je kratkog odlomka moguće iščitati da Gučetić ritam ipak smatra važnim dijelom glazbenog umijeća, a iz njegove je formulacije „činiti nešto s mjerom i u ritmu“ vidljivo da i ovdje u duhu renesanse preuzima antičke ideale umjerenosti i ravnoteže.

1.2.4. Završna zapažanja o glazbeno-teorijskim idejama

Usporedimo li količinu odlomaka koje je Gučetić u svojim djelima posvetio pojedinim glazbeno-teorijskim sadržajima jasno je da je on najviše raspravljao o modusima, dok je harmoniji te osobito ritmu posvetio nešto manje pozornosti. Iz Gučetićeva odabira modusa očito je da su mu kao uzor u velikoj mjeri poslužila Aristotelova promišljanja o glazbi. Naime, Gučetić ne spominje sve moduse, već kao osnovne izdvaja dorski, frigijski i lidijski modus te u svojim tekstovima navodi primjere iz grčke mitologije u svrhu ilustriranja starogrčkog vjerovanja u utjecaj pojedinih modusa na ljudsko ponašanje, odnosno na ljudske osjećaje. Osim u nabrajanju višestrukih utjecaja modusa na čovjeka Gučetić je moduse spominjao i u kontekstu političke filozofije gdje je uspoređivao političke poretke s glazbenim suglasjima. Najvažniji dio Gučetićeve rasprave o modusima predstavlja njegova klasifikacija modusa s obzirom na njihov utjecaj u pojedinim fazama ljudskoga života pri čemu je osobitu pažnju posvetio odgojno-obrazovnom aspektu glazbe.

Harmonijom se Gučetić u svojim djelima bavio s nekoliko različitih aspekata. Prvo, u kontekstu definiranja ljepote Gučetić je harmoniju općenito tumačio kao sklad sastavnih dijelova nekog predmeta, a u slučaju glazbe taj se sklad odnosio na međusoban odnos sastavnih dijelova glazbe – zvukova. Drugo, u sklopu pitagorejskog koncepta harmonije brojeva Gučetić je o glazbenoj harmoniji govorio u analogiji s pravilnim poretkom na kojem se temelji čitav svemir. Treće, harmonija za Gučetića predstavlja i vrlo važan sastavni dio glazbe u okviru odgojno-obrazovnog procesa te četvrto, harmonija je prema Gučetićevu mišljenju i element glazbe koji može izvršiti snažan utjecaj na čovjekove osjećaje.

---

[309] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 414.

Na kraju ove analize glazbeno-teorijskih tema koje se pojavljuju u Gučetićevim djelima nameće se pitanje: zašto je u Gučetićevim djelima ritam kao eminentna kategorija realno zvučeće glazbe najslabije zastupljen i najmanje obrađen? Iz kratkoga citata u kojemu Gučetić spominje ritam očito je da ritam za njega ipak ima određenu važnost u okviru rasprave u glazbi, no o mogućim razlozima zbog kojih nije detaljnije analizirao kategoriju ritma moguće je govoriti samo hipotetski. Tako je primjerice moguće da Gučetić ritam jednostavno nije promatrao kao zaseban element glazbe koji je odvojiv od kategorija kao što su modusi ili harmonija, nego isključivo kao dio cjeline. Naime, Gučetić niti jednom riječju ne daje naslutiti da je u njegovoj raspravi o glazbi ritam hijerarhijski niže na ljestvici ili kvalitativno manje vrijedan u odnosu na ostale glazbene kategorije, stoga je moguće pretpostaviti da je u njegovim promišljanjima o glazbi ritam najvjerojatnije u tolikoj mjeri manje zastupljen zbog toga što Gučetićevo poimanje ritma nije uključivalo analitički pristup u kojemu bi on i ritam razmatrao kao odvojenu kategoriju glazbe.

1.3. Gučetićeve ideje o funkcijama i učincima glazbe: *paideia* i dokolica

Kada Gučetić piše o glazbi, on to čini uvijek u istom kontekstu, a taj je *paideia*. Kao što je poznato, *paideia* je pojam koji se u antičkoj Grčkoj odnosio na odgoj i obrazovanje, ali i na čovjekovo cjelokupno kulturno i etičko iskustvo, tako da je formalno obrazovanje u današnjem smislu riječi bilo samo njezin početni dio.[310] *Paideia* je bila usko vezana uz teoriju *ethosa*, koncept koji je na osobit način povezivao glazbu i obrazovanje. Naime, u antičkoj se Grčkoj glazbi pripisivala osobita moć jer se smatralo da upravo glazba može u čovjeku razviti ili dobro ili zlo te ju stoga treba podvrgnuti strogoj kontroli. Starogrčko shvaćanje odgoja specifično je po tome što se temelji na „prirodnim načelima ljudskog života i skrivenim zakonima u pojavama i stvarima.“[311] Cilj *paideie* sastoji se u otkrivanju zakonitosti koje su unaprijed zadane i predstavljaju tzv. praslike (ideale, ideje) po uzoru na koje se čovjek oblikuje kroz odgojno-obrazovni proces. Ovakvo je shvaćanje odgoja i obrazovanja moguće usporediti s procesom stvaranja umjetničkog djela, budući da umjetnici također djeluju prema unaprijed postojećoj predodžbi, odnosno ideji. U *paideii* se zapravo radi o približavanju čovjeka (odgajanika) idealnoj slici, a u tom se kontekstu dobro odgojena čovjeka može

[310] Prva uporaba pojma *paideia* pripisuje se Eshilu (525-426) koji je govorio o 'odgajanju' i 'podizanju' djeteta (usp. Marko PRANJIĆ, Paideia. Starogrčka odgojno-obrazovna forma, *Metodički ogledi: časopis za filozofiju odgoja*, 16, 2010, 1/2, 9-21, 9). Pranjić piše da je *paideia* „odgoj i obrazovanje grčkog čovjeka“ i „njegova povijest življenja u konkretnom okruženju (...) kojoj je bila zajamčena budućnost stabilnom i trajnom formom kao izrazom najplemenitijeg ljudskog htijenja naspram neumoljive sudbine" (usp. ibid., 9-10). Također usp. Thomas J. MATHIESEN, Paideia, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20709, pristup: 12. 10. 2017.).

[311] Usp. Marko PRANJIĆ, Paideia. Starogrčka odgojno-obrazovna forma, 11.

promatrati kao svojevrsno umjetničko djelo.[312] Glavni su nositelji *paideie* u antičkoj Grčkoj bili pjesnici, govornici, filozofi, državnici te glazbenici, a svi su oni u skladu sa svojom profesijom doprinosili funkcionalnosti zajednice. Glazba je bila zadužena za „oplemenjivanje ljudskih osjećaja“ kroz „ton, riječ, ritam i harmoniju“ kao „oblikovne snage duše“.[313]

1.3.1. Kritika suvremenog Dubrovnika

U Dubrovačkoj se republici do 16. stoljeća školskom sustavu pridavala iznimna važnost. Obrazovanje se provodilo u javnim školama koje su bile besplatne za muške pripadnike građanstva i plemstva, a za sve plemiće školovanje je bilo obavezno.[314] Međutim, situacija se promijenila sredinom 16. stoljeća, „u vremenu u kojem je Dubrovnik doživio svoj najveći rast i stekao bogatstvo“, a „mladi su bili skloni rastrošnosti, ljenčarenju i drugim neprihvatljivim oblicima ponašanja“ zbog čega je Veliko vijeće čak donijelo i tzv. *Uredbu o pristojnom načinu života mladeži* (*Ordo super honesto victu iuventutis*).[315] Sastavni je dio odgoja dubrovačke mladeži bila i glazba, „ali ne u oficijelnom smislu nego kao dopuna školskom odgoju.“[316] Dubrovačke su vlasti različitim odlukama pokušavale i glazbu staviti pod kontrolu te na taj način osigurati da ona prvenstveno ispunjava svoju zakonom predviđenu odgojnu i religioznu funkciju.[317]

Gučetićeva rasprava o *paideii* i glazbenom odgoju uklapa se u opisano aktualno stanje Dubrovačke republike i zapravo predstavlja svojevrsnu kritiku suvremenog dubrovačkog društva u kojemu su neki, po svemu sudeći, živjeli prilično razuzdano, a odgoj djece se

---

[312] Usp. ibid. Pranjić piše da *paideia* „ne polazi od pojedinca kao takvog, nego od njegove ideje. Iznad čovjeka kao bića postoji čovjek kao ideja i takvim su ga vidjeli grčki odgajatelji, umjetnici, istraživači pa je kao ideja na svoj način bio obvezatan za sve, odnosno kao obvezujuća slika cijele vrste“ (usp. ibid., 13).

[313] Usp. ibid., 16.

[314] Mladež su podučavali učeni Dubrovčani i svećenićki redovi, ali i ugledni učitelji iz Italije. Ženskoj djeci nije bilo dopušteno pohađanje javnih škola te su se školovala kod kuće (usp. Marinko ŠIŠAK, *Republikanski etos Dubrovačke Republike: odgojne teorije i praksa*, doktorska disertacija, Zagreb, Hrvatski studiji, 2011, 116, 136-137). Također vidjeti Marinko ŠIŠAK, Dubrovački republikanizam i njegovi ideolozi, *Politička misao*, 46, 2009, 4, 183-202, 186.

[315] Nakon donošenja ove odluke (4. lipnja 1535. godine) uvedeni su noćni obilasci grada, a nedolično se ponašanje na javnim mjestima kažnjavalo (Marinko ŠIŠAK, *Republikanski etos Dubrovačke Republike: odgojne teorije i praksa*, 137).

[316] Usp. ibid, 113.

[317] „Državna vlast je vodila računa o tome da glazba bude pravilno upotrijebljena u odgoju, ali također je propisivala i glazbene forme i kao i od kazališta i teatarskih igara vodila računa da glazba služi svrsi (odgojnoj, religioznoj, kao razonoda i razbibriga u slobodno vrijeme). Istodobno, vlast je vodila računa i o čednosti na javnom mjestu: godine 1425. zabranjeno je plesati u stolnoj crkvi da se pamet vjernika ne bi od molitvi odvraćala prema razuzdanostima i ispraznostima. Godine 1447. zabranjeno je u Sponzi okupljanje te kockanje, plesanje i ostalo nečasno ponašanje, a zabranjeno je bilo davati ključ od vijećnice mladim plemićima koji tamo običavaju plesati i šaliti se. Bilo je tu još odredbi protiv igara, šala, kućnih zabava i čašćenja.“ (usp. ibid.).

gotovo zanemarivao.[318] U djelu *Upravljanje obitelji* Gučetić vrlo otvoreno iznosi mišljenje o svojim sugrađanima koji su odgojno-obrazovni proces smatrali nevažnim:

> „...kada me gospar Bunić zamolio da mu izložim nauk o gospodarstvu. ...tim više sam to želio jer je očito kako se u našemu gradu danas očevi obitelji malo brinu za ovaj nauk. A to se jasno vidi po neurednome životu njihove djece.“[319]

> „Čovjek nije rođen samo zato da bi prema ćudorednim vrlinama upravljao sam sa sobom. Rođen je i da, ispravljajući svoje izopačene strasti, upravlja drugima koji su mu najbliži nakon upravljanja samim sobom, a to su, naravno, oni najbliži u obitelji i kući: supruga, djeca, sluge i posjedi. Pravila o tome nalazi u nauku o gospodarstvu, koji podučava i muža i ženu ispravnome i ćudorednom životu. Isto tako podučava i očeve kako moraju odgajati svoju djecu...“[320]

Kao ključan preduvjet za ostvarenje dobro uređene države Gučetić navodi pravilnu poduku djece budući da je to jedini temelj na kojemu se kasnije može razviti društvo u kojem će se njegovati vrline. Gučetić je očito ulaganje u pojedinačno smatrao važnom karikom u procesu koji vodi postizanju općega dobra:

> „Neka dakle pedagozi i učitelji dobro nastoje da ova djeca, koja su mlade biljke i sjeme jedne države, budu dobro izučena u ovim duhovnim znanostima, a isto tako i u onim predmetima koji čine ili imaju svojstva da čine naše tijelo poslušnima duši, te na taj način nastaje savršen čovjek, savršena kuća i napokon, savršena država.“[321]

Ovaj je Gučetićev stav u potpunom skladu s funkcijom dubrovačkog školstva čiji je cilj bio održanje republikanskog duha i ostvarenje općeg dobra, a ne pojedinačnih interesa.[322]

1.3.2. *Paideia* i umijeće upravljanja državom

U skladu s glavnom tematikom djela *Upravljanje obitelji* Gučetić najprije govori o vođenju gospodarstva, no s obzirom na to da je preduvjetom za stjecanje nauka o gospodarstvu smatrao *paideiu* Gučetić se prilično detaljno posvetio odgojno-obrazovnom

---

[318] Usp. Ivo PERIĆ, Pedagoški pogledi Nikole Gučetića, *Dubrovnik,* 7, 1964, 1, 18-36.

[319] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 67. U istome će djelu Gučetić kasnije biti još kritičniji spram svojih sugrađana: „Danas, međutim (...), očevi više nastoje puniti kuće zlatom i srebrom nego li nastojati oko vrlina i dobroga ponašanja svoje djece, vjerujući da se vrlina na svijetu kupuje novcima ili se pribavlja novcima od lihve. Zato su većinom odgajatelji skrenuli, a djeca žive po svojoj volji, te su njihove bezobraštine već ostavile svoje znakove.“ (ibid., 215). Sličnu će kritiku stanovnicima Dubrovačke republike Gučetić uputiti i u djelu *O ustroju država*: „... pa ako je to razumno, koliko će razumnije i korisnije biti dobro odgojiti vlastitu djecu i podučiti ih dobrim umijećima, a ne kako neki običavaju činiti, da im [djeca] ne misle na drugo nego da žive raskalašeno i kako ih je volja. (...) Moj savjet očevima nije da odgajaju djecu u kreposnom [duhu] pomoću batina ili sličnog, već da ih često i blago kore kod kuće, gdje neprestance dolaze u sukob, te da im pogledu izlažu više sramotu nego strah, više krepost nego porok, jer tako će lakše nego na ikoji drugi način biti spremni činiti dobro.“ (Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 126-127).

[320] Ibid., 67, 69.

[321] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji,* 259.

[322] Usp. Marinko ŠIŠAK, *Republikanski etos Dubrovačke Republike: odgojne teorije i praksa*, 148. Šišak smatra da je u očuvanju dubrovačkih interesa ključnu ulogu imao upravo odgojno-obrazovni sustav kroz koji se osiguravalo prihvaćanje društvenih vrijednosti: „Službeni sustav školstva nije imao samo za cilj obrazovati upotrebljive građane (u trgovačkom i svakom drugom pogledu) nego je imao i cilj u 'prenošenju kodova', bilo da se radilo o tradiranju grčko-rimskih civilizacijskih tekovina, ili u prenošenju vrednota i normi na kojima su se bazirala i učvršćivala sva tadašnja zapadna društva.“ (usp. ibid., 3).

aspektu.[323] Naime, Gučetić je smatrao da njegovi sugrađani zanemaruju odgoj i obrazovanje djece, aspekt koji je prema njegovu mišljenju bio ključan za stjecanje znanja koje će čovjeku koristiti u odrasloj dobi. Iz prethodnog je citata također vidljivo da Gučetić čovjeka promatra kao društveno biće koje ne oblikuje samo sebe kako bi vodilo izoliran život već, naprotiv, kako bi se uklopilo u zajednicu u kojoj postoji svojevrsna prirodna hijerarhija, od one u nuklearnoj obitelji u kojoj vodeću ulogu ima otac/muškarac kao upravitelj vlastitoga gospodarstva pa sve do hijerarhije društva na državnoj razini.[324] S obzirom na to da je Gučetić i sam čak sedam puta obavljao funkciju dubrovačkog kneza moguće je zaključiti da je kroz naglašavanje uloge očeva u upravljanju obitelji aludirao i na upravljanje gradom/državom:

> „...otac voli svoje dijete sa svrhom korisnoga dobra, hrani ga, podučava, priprema ga za svoga nasljednika čuvajući njegov život."[325]
> „...otac mora biti pažljiv u upravljanju, usmjeravanju i podučavanju svoje djece, budući da sva viša bića moraju po naravi stvari upravljati i vladati, te čuvati ona niža i slabija od sebe."[326]

Gučetić svoje poimanje glazbe u velikoj mjeri preuzima od Platona i Aristotela te se u svojim djelima više puta izravno poziva na njih, no čak i bez toga će svaki poznavatelj Platonovih djela *Zakoni* i *Država*, odnosno Aristotelove *Politike* lako prepoznati u Gučetićevim riječima ideje ovih starogrčkih filozofa. Važnost koju Gučetić pridaje odgoju i obrazovanju najbolje je vidljiva iz odlomka u kojemu on kaže:

> „Iz odgoja se djece može uvijek sigurno i pouzdano predvidjeti hoće li neka država dugo trajati ili brzo pasti..."; „Ne vidim većih izdajica države od onih koji, njome upravljajući, malo brinu o dobru odgoju djece što su još u ranoj dobi, a kad odrastu morat će upravljati državom."[327]

U djelu *O ustroju država* Gučetić glazbi pristupa prvenstveno iz perspektive praktičkog političara, no čak i ovdje, kada raspravlja o temama kao što su npr. načini upravljanja gradom, on glazbu izdvaja kao onu koja ima posebnu važnost u obrazovanju i odgoju:

> „...gradu su još korisna i neka [poglavarstva] što ga čine ljepšim i boljim. Za njegovo je dobro stanje poželjna služba što motri na vladanje žena i djece, kao i na poštivanje zakona, te također na tjelovježbu građana na gimnastičkim igrama i na njihovo učenje glazbe."[328]

---

[323] Gučetić je svoj stav o povezanosti državnoga ustroja i *paideie* zacijelo formirao pod utjecajem Platonove *Države*. Naime, prema Platonu najvišu vrijednost države predstavlja upravo *paideia*, stoga su u središtu njegovih promišljanja u *Državi* upravo pojmovi *politeia* i *paideia* (usp. Werner JAEGER, *Paideia: the Ideals of Greek Culture*, sv. 2, prev. Gilbert Highet, New York – Oxford: Oxford University Press, 1986, 200).
[324] Schiffler smatra da Gučetić ističe „društvenu, kolektivnu dimenziju" glazbe te ističe da „sveobuhvatno njeno djelovanje vodi Gučetića do zaključka o neophodnosti glazbe za cjelokupni ljudski život." (usp. Ljerka SCHIFFLER, Hrvatska renesansna filozofija glazbe u obzorima europske duhovnosti, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 30, 2004, 1/2 (59/60), 31-57, 43).
[325] Marinko ŠIŠAK, *Republikanski etos Dubrovačke Republike: odgojne teorije i praksa*, 165, 167.
[326] Ibid., 167.
[327] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 404.
[328] Ibid., 349.

Gučetić se zalagao za uspostavljanje najboljeg političkog poretka i smatrao je da se taj poredak može očuvati samo izbjegavanjem naknadnog uvođenja bilo kakvih promjena. Svoje stajalište on pojašnjava pomoću analogije o političkim poretcima i glazbenim suglasjima:

> „Odgovaram vam (...) da se grad ne mijenja zbog te stalne mijene, već će se izmijeniti zbog promjene političkog poretka, i zbog tog će se prelaska s jednog poretka na drugi promijeniti također i ustroj grada, kao što se to događa i u suglasjima gdje, izmijeni li se poredak glasova, dolazi do promjene i samih suglasja. Ona su upravo zbog tog različitog poretka u davnini nosila i različita imena: sad dorsko, sad frigijsko, sad pak neko drugo.“[329]

Gučetić je ovo negativno mišljenje o inovacijama zasigurno oblikovao pod utjecajem dubrovačke sredine u kojoj su se njegovali stari zakoni i običaji.[330] Drugi pak izvor njegova otpora prema uvođenju promjena, kao i njegova isticanja potrebe jednakog odgoja i obrazovanja za sve stanovnike neke države predstavlja Platon. Naime, Platon je smatrao da bi odgoj i obrazovanje uvijek trebali biti usmjereni na dobrobit države, a ne na vlastitu korist, pri čemu on nije želio umanjiti ulogu pojedinaca u tom kontekstu, nego samo naglasiti da djelovanje svakog pojedinca mora biti usmjereno na dobrobit ljudskog društva u cjelini, s ciljem mijenjanja općeg preko pojedinačnog.

1.3.3. Sklonosti, navike, osjetila

Za razliku od Platona koji je prilikom svojih promišljanja o ulozi glazbe u okviru *paideie* želio potisnuti individualne sklonosti u korist postizanja uniformiranog homogenog društva, Gučetić je u nekoliko navrata u svojim djelima isticao i važnost individualnih afiniteta u odgojno-obrazovnom procesu:

> Valja zatim djecu podučavati ćudoređu, slobodnim umijećima i znanjima, i to prema sklonosti i daru svakoga od njih...[331]

Gučetić gotovo redovito uz termin 'sklonost' spominje i termin 'navika' držeći da je dosljednim provođenjem određenih navika moguće potisnuti prirodne afinitete. Ovaj se pak aspekt u Gučetićevim promišljanjima odnosi na prevladavanje eventualnih negativnih urođenih sklonosti koje bi nakon dugotrajnog prakticiranja ispravnog ponašanja trebale nestati. Suprotno tim negativnim sklonostima Gučetić ističe i postojanje pozitivnih prirodnih težnji koje bi kroz odgojno-obrazovni proces trebalo potencirati i iskoristiti kao prednost u bržem i lakšem stjecanju znanja:

> „...da bismo naučili krepost, treba nam naklonost prirode, jer sve što učimo primajući, učimo prema prirodi; naša se tijela razlikuju od divljih životinja, i stoga su i naše duše različite od njihovih, pa će

---

[329] Ibid., 194.
[330] „Zakoni republike proizlazili su iz starih zakona i običaja. Oni su se vrlo teško i rijetko mijenjali, ili kao što je jedan od najvećih zagovornika i teoretičara dubrovačke republikanske misli Nikola Gučetić naglašavao, samo u slučaju velike potrebe i krajnje nužde.“ (Marinko ŠIŠAK, Dubrovački republikanizam i njegovi ideolozi, 193).
[331] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 406.

> posve različite biti također i naše prirodne težnje i sklonosti znanostima i humanističkim disciplinama, a u toj prirodnoj sklonosti i među samima sobom se razlikujemo, jer je svakome dana drukčija građa. Za dobro je djelovanje potrebna vježba, a ona ima toliku snagu da se i samoj prirodi može oduprijeti. (...) Često se zbiva da nas naša priroda navodi na kakvo dobro ili loše djelo, no navada i čvrst običaj skreću je u jednu ili drugu suprotnost. (...) Navika oduvijek pokazuje svoju moć među ljudima, jer prirodnu snagu iskazuje među nerazboritim stvorovima što odveć ne slušaju razum, ali vođena razumom i stegom, pokorna postaje među ljudima...“[332]

Pojam 'navika' Gučetić očito preuzima od Platona koji je društvo smatrao sredstvom kroz koje ljudska priroda ostvaruje svoj potencijal. Platonovo poimanje *paideie* prije svega se odnosilo na formiranje navika kroz stvaranje sklonosti, odnosno odbojnosti prema određenim pojavama. Gučetić se nadovezao na ovo Platonovo mišljenje tvrdnjom da kućni odgoj na čovjeka može utjecati čak i jače nego nešto što je čovjeku prirođeno:

> „...kada djeca oponašaju postupke otaca, to se mora prije pripisati utjecaju obitelji nego li prirode, jer priroda, tj. narav, nema toliku moć djelovanja kao što je ima dugotrajna navika i postupak.“[333]

Iz ovog citata proizlazi zaključak da Gučetić daje prednost utjecaju vanjskih čimbenika, odnosno društva, kulture i okoline općenito na formiranje ljudskog karaktera nasuprot njegovim urođenim karakteristikama koje se mogu prevladati ispravnim provođenjem procesa *paideie*. Prema Gučetićevu mišljenju to ujedno predstavlja jednu od osnovnih razlika između ljudi i životinja:

> „Za razliku od njega [čovjeka – op.M.J.J.], sve druge životinje djeluju prema prirodnom nagonu, bez ikakve greške i bez ikakvoga podučavanja po nekom drugom članu svoje vrste, te čine sve ono što je potrebno da se održe: pauk plete mrežu čudesnom vještinom, ptica pravi gnijezdo, a da to nije prije naučila. Čovjek to ne može činiti prema svome prirodnome nagonu ako to nije prije učio i razumom shvatio. Stoga je priroda, ili njen stvaratelj, dala ljudima dar govora tako da mogu jedni druge podučavati, kako u ćudorednim, tako i u znanostima zasnovanim na umovanju i drugim vještinama koje označavaju savršenost našega razbora.“[334]

Podučavanju, odnosno *paideii* Gučetić dodjeljuje vrlo važno mjesto u svojim promišljanjima, povezujući ga s raznovrsnim aspektima ljudskoga života – od ekonomskih/gospodarskih problema, preko obiteljskih odnosa pa sve do načina provođenja slobodnog vremena. Sposobnost govora pritom za Gučetića predstavlja osnovnu razliku između ljudi i životinja, pomoću koje čovjek može komunicirati te razmjenjivati svoja znanja i iskustva s drugim ljudima. Glazba se u tom kontekstu može također protumačiti kao specifična vrsta komunikacije pomoću koje se u čovjeku mogu usaditi temelji za razvoj vrlina. Gučetić smatra da u procesu stvaranja ispravnih navika važnu ulogu imaju osjetila kao „vrata duše“:

> „Ako su im [djeci – op. M. J. J.] pak osjetila dobro usmjerena, ovi učenici se mogu svaki put podičiti dobrim ponašanjem. Čutila ili osjetila su naime vrata naše duše, kroz koja u nju ulazi pošteno i nepošteno; ako ih otvori nepoštenju i ona sama postaje nepoštena, a ako ih otvori poštenju i ona će biti najpoštenija. (...) ...ako su čuvstva umjerena i naš će razum biti umjeren, te će ispravnim vladanjem iz svoga prirodnog sjedišta upravljati osjetilima. Prema tome će osjećaj ispraznoga gledanja djelovati

---

[332] Ibid., 393.
[333] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 171.
[334] Ibid., 93.

> svaki puta kad učitelj ne dozvoli djeci gledati ružne i izopačene stvari. Ona, naime, čvrsto čuvaju sjećanje na ono što vide u ovoj dobi, te to veoma i zavole ako im je milo i drago. Zato podjednako moraju usmjeravati osjetilo sluha i ne dozvoljavati djeci da slušaju nepoštene i ružne stvari, jer kada sluša nečasne stvari naša duša postaje sklona zlu, a ponajviše u ovoj ranoj i nježnoj dobi.“[335]

Po uzoru na starogrčko poimanje glazbe Gučetić je smatrao da utjecaj glazbe na čovjeka može biti toliko intenzivan da u njemu može promijeniti već utvrđene obrasce ponašanja:

> „...učitelji moraju jako nastojati da djecu koja su im povjerena nauče glazbi, budući da ova umjetnost može lako izmijeniti strasti naše duše, te tako krive navike izmijeniti u ispravne.“[336]

Gučetić i u ovom kontekstu glazbu povezuje s afektima te tako pokazuje da je na tragu suvremenih glazbenih strujanja koja će u 17. stoljeću dovesti do razvoja baroknog nauka o afektima. U nastavku će Gučetić kroz analogiju ljudske duše s glazbenim umijećem okarakterizirati glazbu kao pojavu koja je bliska ljudskoj prirodi:

> „K tome, ako ćemo se složiti s mišljenjem božanskoga Platona da naša duša sadrži određeni sklad, biti će nam jasno da glazba odgovara našoj naravi.“[337]

Iz svega navedenog moguće je zaključiti da Gučetić pridaje veliku važnost ulozi glazbe u formiranju ispravnih navika, da se taj proces odvija pomoću osjetila te da je u odgoju i obrazovanju djece poželjno voditi računa i o činjenici da je svaki čovjek individualno biće koje posjeduje specifične prirodne sklonosti.

1.3.4. Multifunkcionalnost glazbe

Poimanje glazbe kao sadržaja za koji je karakterističan pluralizam funkcija Gučetić preuzima od Aristotela te naglašava da glazba ima i funkcije koje nisu dio *paideie,* a to su odmor, zabava i ugoda. U tom kontekstu Gučetić također preuzima i Aristotelov pojam dokolice:[338]

> „„...ja ne slijedim mišljenje starih [autora] koji smatrahu da je ona [glazba – op.M.J.J.] djeci neophodna zbog razvoja sluha, kao ni onih koji mišljahu da je potrebna zbog navikavanja uma da zahvaljujući harmoniji prepoznaje sklad među stvarima, pa htjedoše harmonijom pjevanja i svirke učvrstiti dječju dušu. Slijedim (...) mišljenje našeg Filozofa, i vjerujem da glazba treba da milo i ugodno zaokupi naše duše u spokoju i dokolici, te da ona ima blagotvornu moć za izbjegavanje dokolice onda kad ne treba brinuti o važnim stvarima. Da bi dakle čovjek mogao hvalevrijedno živjeti ne samo radeći i čineći kreposna djela, već i odmarajući se od njih u dokolici, valja djecu podučavati i glazbenu umijeću, koje stari filozofi ne ubrajaju bez razloga u slobodna umijeća, jer ono pomaže da dokolicu provedemo

---

[335] Ibid., 223.
[336] Ibid., 233, 235.
[337] Ibid., 235.
[338] Pojam dokolice predstavlja jednu od glavnih razlika između Platonova i Aristotelova poimanja funkcija glazbe. Platon je smatrao da glazba ima samo jednu, odgojno-obrazovnu funkciju, dok je Aristotel uz tu funkciju još naveo i funkcije odmaranja, opuštanja, zabave i užitka, a u tom je kontekstu dokolicu smatrao krajnjom svrhom glazbe. Tuksar dokolicu tumači kao „...slobodno vrijeme u kojem je čovjek duhovno i tjelesno spreman, sposoban i otvoren za djelatnosti kojima nije svrha ni odmor od rada ni obavljanje nekog za neposredan život korisnoga posla. Dokolica je stanje užitka, sreće i blaženog življenja, odnosno svrha koja biva s ugodom.“ (Stanislav TUKSAR, Aristotelova ideja zabavnog u glazbi: povijesna jezgra psihologijskog, društvenog i estetičkog liberalizma u glazbi?, *Arti musices,* 29, 1998, 5-11, 6).

> ispravno i neokaljani. No osim što je neophodno, ono je i umnogome prikladno, jer po svojoj prirodi pruža velik ures vladanju i korist duševnu raspoloženju, budući da se djelovanjem glazbe (...) u dušama pobuđuju različiti osjećaji...“[339]

U ovome citatu Gučetić najvažniju funkciju glazbe smješta upravo unutar dokolice, dok u drugi plan stavlja platonistički stav koji naglašava ulogu koju glazba ima u procesu stvaranja ispravnih navika, u smislu formiranja kriterija pomoću kojih čovjek kasnije može prepoznati sklad u stvarima i pojavama. Zanimljivo je da Gučetić dokolicu spominje i u negativnom kontekstu, smatrajući ju najvećim neprijateljem *paideie*, a stoga i njezinom suprotnošću. Dokolica je prema Gučetiću bila namijenjena samo odraslima, dok je u dječjoj dobi bila izrazito nepoželjna jer je zanemarivanje *paideie* predstavljalo opasnost za budućnost čitave države:

> „...sve dok u nekoj državi (...) djeca nisu dokona, država će živjeti dugo i sretno, ali jao onoj u kojoj vlada dokolica, izvor svakog zla“; „Neka ta neman bude protjerana iz grada, jer gdje je ona, ne možemo reći da postoje ikakva načela. Prva dakle pouka za dobro uređenje države jest: ne dopustiti da djeca trunu u dokolici...“[340]

Gučetić je smatrao da bi djeca vrijeme trebala provoditi u učenju novih vještina, kako umnih tako i tjelesnih te da u dječjoj dobi dokolica predstavlja glavnu zapreku usvajanju novih znanja te formiranje vrlina:

> „U ovom drugom razdoblju nakon sedam godina, dječaci moraju vježbati više nego li u onome prijašnjem, jer kako raste tjelesna snaga tako se mora i pojačavati vježbanje. Kako to doba uzrasta ima veću sposobnost od prethodnoga, ako bi se prepustilo dokolici i spavanju, postalo bi nepristupačno stezi i protivno svakom ćudorednom naučavanju. (...) Neka se djeca u toj dobi vježbaju u skakanju, plesanju i borenju, jer sve to božanski Platon jako preporuča u sedmoj knjizi svojih *Zakona*, da ne može biti bolje.“[341]
> „Tjelovježba je također potrebna djeci, kako radi zdravlja tijela tako i radi sklonosti duše, jer je dokolica za mladost kao kuga i majka sviju grijeha, te dangube moraju biti istjerane iz države...“[342]

Dokolica i *paideia* za Gučetića su dva odvojena područja – prvo je namijenjeno odrasloj, a drugo dječjoj dobi – no bavljenje glazbom u sklopu odgojno-obrazovnog procesa Gučetić ujedno smatra i preduvjetom za glazbene aktivnosti kojima će se čovjek baviti u odrasloj dobi:

> „No, reći ćete, ako se učeći glazbu iskuša više truda i muke no ugode, kako u taj predmet uvesti djecu? ...a ja Vam odgovaram da djeca ne uče ponajprije radi ugode i razonode duše dok uče, već radi ugode koju će imati u kasnijim godinama, jer su odmor i ugoda cilj časnih napora.“[343]

Gučetić se zalagao za postizanje ravnoteže u svakodnevnim ljudskim djelatnostima, odnosno za ravnomjerno provođenje vremena u aktivnostima koje ojačavaju ljudski karakter i kroz

---

[339] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 407-408.
[340] Ibid., 405-406.
[341] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 191.
[342] Ibid., 235.
[343] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 412, 413.

koje se razvijaju vrline te u trenucima odmora koje bi trebala zaokupljati dokolica kao ispravan način ispunjavanja slobodnog vremena:

> „Svaki dobar zakonodavac svojim građanskim odredbama mora pažljivo usmjeriti i raspoložiti duše građana ka kreposnim djelovanjima, pa ne zaslužuju baš hvale zakonodavci što u propisima misle samo o koristi građana i tjelesnoj vježbi, malo se starajući na njihovo upućivanje u umnu dokolicu.“[344]
> „Ne velim da počivanje mnogo više godi razmišljanju od tjelesnih vježbi, jer je i Filozof [Aristotel] u sedmoj knjizi svoje *Fizike* napisao da počivanjem i odmaranjem duša postaje razborita, ali kada se povlači iz razmišljanja. Da bi se osvježila i utješila pomoći će joj časne i muževne igre, a prije svega igranje glazbe.“[345]

U zadnjoj je rečenici ovoga citata Gučetić jasno izdvojio glazbu kao najprikladniji način za ispunjavanje dokolice. Govoreći o različitim funkcijama glazbe Gučetić se izrijekom poziva na Aristotela:

> „Budući da htjede (Aristotel – op.M. J. J.) opširnije govoriti o podučavanju plemenite djece glazbi, i ja se na tome želim duže zadržati, i govoriti o glazbi što je više moguće u njegovu duhu. Za glazbu dakle neki mišljahu da je djeci nužna radi zabave i odmora, kao što su nužnima smatrani san i pijanstvo, prvi za odmor čula, a drugi za jačanje duhova. Drugi pak govorahu da je neophodna za poduku u dobru vladanju, jer se njome obuzdavaju naše razuzdane strasti; treći pak smatrahu da je potrebna da bi se naš um navikao na razmjer i skladnost. Sva su ta mišljenja za našeg Filozofa istinita, jer [glazba služi] jednako ugodi, uresu vladanja, kao i dobroj pripremljenosti uma i okrepi duše.“[346]

Iz ovog odlomka proizlazi da glazba prema Gučetićevom mišljenju ispunjava tri osnovne funkcije: funkciju zabave i odmora u trenucima opuštanja od svakodnevnih aktivnosti, odgojno-obrazovnu funkciju kojoj je cilj formiranje ispravnog ponašanja te estetičku funkciju kroz koju čovjek razvija sposobnost prepoznavanja sklada i ljepote u stvarima i pojavama.[347] Ljudski život Gučetić dijeli na tri područja od kojih jedno čini upravo dokolica:

> „A život građana, kao i uopće svih ljudi, dijeli se na tri stanja; stanje trgovine ili poslova, ono dokolice i odmora, i ono rata i mira. (...) Kako među vladavinama treba ratova, vrlo je važno da su građani izvježbani u jakosti tijela i duševnoj snazi, a budući da trebaju i dokolica i mir, nužno je da su izučeni u razumijevanju znanosti i ljubavi prema mudrosti koju obično zovemo filozofijom... Da bi dakle građani postigli cilj koji blaženim čini grad, moraju biti izvježbani u oružju, znanostima i poštenoj trgovini...“[348]

U ovom je odlomku Gučetić još jednom istaknuo važnost koju dokolica ima za ljudski život općenito, osobito ako se uzme u obzir činjenica da je smatrao da se dokolica treba ispuniti bavljenjem znanstvenim predmetima (u koje je Gučetić ubrajao i glazbu).

Što se tiče učinaka koje je glazba imala na čovjeka, Gučetić navodi niz primjera iz povijesti u kojima se manifestiralo pozitivno djelovanje glazbe na čovjeka, kao što su primjerice smirivanje stanja uzbuđenosti, razvijanje vrlina te priprema za kontempliranje o „uzvišenim i božanskim stvarima“:

---

[344] Ibid., 391.
[345] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 235.
[346] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 412.
[347] Vjerojatno je Gučetić ovu tzv. estetičku funkciju glazbe definirao pod Platonovim utjecajem budući da je upravo Platon glazbu smatrao ishodištem etičkih i estetičkih standarda (usp. PLATON, *Država*, 402d1-403c6).
[348] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 394.

„...učeni je Ficino ispričao zgodu o glazbeniku Timoteju koji je svojom glazbom doveo do bjesnila Aleksandra Velikoga, da bi ga opet od toga bjesnila glazbom izliječio. Empedoklo i Pitagora su znali glazbom ukloniti putenost, srdžbu i bijes, te razbuditi vrline u izopačenim dušama. (...) Stari teolozi su smatrali da glazba ima moć potaknuti ljudske duše na razmatranje uzvišenih i božanskih stvari. Ako su život i junačka djela Herkula i Hektora , kako nam ih priča povijest, poticala ljude da hrabro slijede njihove primjere, što bi tek oni činili kada bi im se pričalo uz glazbu, pitao se Aristotel.“[349]

Osim što je govorio o glazbi u kontekstu liječenja različitih tjelesnih bolesti Gučetić je istaknuo i mogućnost njezina utjecaja na ljudski duh:

„Pa ako je zadatak glazbenika učiniti pjev zvučnim i ljupkim, oponašajući pritom eleganciju govora, to mu je veći zadatak pokrete naše duše učiniti skladnim i umjerenim; „Pokreti duše, naime, trebaju biti mnogo skladniji, nego glasovi“, govoraše naš Marsilije Ficino. I ako je harmonija mogla spasiti Rimljane od smrtonosne kuge, kad se za izlječenje u Rimu pjevahu satire, zašto se njome ne bi liječile i bolesti naše duše, kad se dušu oduvijek smatra više božanskom no ljudskom, i kad se skladom duševnih moći i strasti održava tjelesni sklad, harmonija i umjerenost? (...) To umijeće uvijek imaše veliku moć nad našim umom, pa je glazba višeput obuzela dušu i učinila da ona izađe iz same sebe, a budući da taj zanos, koji zovemo ekstazom, prema učenima zapravo pripada umskoj moći, jer kretnjom (...) zanosi naš um, neće li nas glazba morati potaknuti na vrle i božanske postupke?“[350]

Ovaj aspekt glazbe on preuzima od Ficina koji je, dakako, svoje mišljenje utemeljio na Platonovu poimanju glazbe prema kojemu je glazba pridonosila postizanju ravnoteže između duha i tijela. Ficino je općenito „nastojao oživjeti Platonovu misao i dovesti je u vezu s kršćanstvom“ te je pritom načinio sintezu koja je u 16. stoljeću služila kao nadahnuće različitim humanističkim promišljanjima, uključujući ona o pjesništvu i glazbi.[351] Njegovo je poimanje glazbe predstavljalo kombinaciju glazbenih elemenata i medicinskih učenja, stoga je držao da je glazba blisko povezana s duhovnim zdravljem čovjeka, odnosno s pročišćenjem ljudskoga duha. U tom je kontekstu vrlo važnu ulogu imao i pjevani tekst kao intelektualni sadržaj glazbe jer je prema Ficinovu mišljenju područje utjecaja glazbe/zvuka bio ljudski duh, a utjecaja govora/teksta ljudski um.[352] Gučetić je upravo primjer humanista na čije je glazbene postavke utjecalo Ficinovo poimanje glazbe kao umjetnosti koja ima sposobnost olakšavanja psihičkih tegoba, kao i liječenja fizičkih bolesti.[353] Ovdje je osobito zanimljiva tzv. 'psihologija glazbe' u kojoj Gučetić po uzoru na Ficina (a posredno i na Platona) naglašava

---

[349] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji,* 233.
[350] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 414-415.
[351] Usp. Bojan BUJIĆ, Odjeci talijanske muzike u kulturi hrvatskoga priobalnoga područja u šesnaestom stoljeću, 26.
[352] Usp. Daniel P. WALKER, *Spiritualna i demonska magija od Ficina do Campanelle,* prev. Marina Kralik, Zagreb: Eneagram, 2009, 5-9, 18-22.
[353] Usp. Grantley McDONALD, Djela Marsilija Ficina u estetici i filozofiji politike Nikole Vitova Gučetića, u: Ivana PETRAVIĆ – Ennio STIPČEVIĆ (ur.), *Varia Ragusina. Studije i ogledi o starim knjigama i muzikalijama dubrovačkim,* Dubrovnik: Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, 2017, 49-62, 57, 59. McDonald u navedenome radu tvrdi da Gučetićevo oslanjanje na Platona, Aristotela, Ficina i druge filozofe „nije nužno bila posljedica opsežnog iščitavanja tekstova“ jer su „svi odlomci koje Gučetić citira u svojim kasnijim djelima preuzeti iz florilegija Giovannija Battiste Bernardija pod nazivom *Seminarium totius philosophiae Aristotelicae et Platonicae* (*Uporište sveukupne Aristotelove i Platonove filozofije*), prvi puta objavljenog u Veneciji u razdoblju od 1582. do 1585. godine, te ponovno tiskanog 1599. i 1605. godine. Prvi od ukupno tri sveska ovoga djela sadrži citate koje su obradili Platon, Aristotel i njihovi renesansni interpreti, poredane abecednim redom po ključnoj riječi.“ (usp. ibid., 53-54).

utjecaj glazbe na unutarnji aspekt čovjeka, odnosno na psihički element, a u tom kontekstu glazbenu harmoniju povezuje s etičkim skladom te glazbi pripisuje značajnu ulogu u formiranju karaktera i vrlina.[354]

Gučetić u svojoj raspravi o glazbi često spominje Boga te ga na različite načine povezuje s područjem glazbe. U tom se kontekstu osvrnuo i na problematiku korištenja glazbe u svrhu liturgije:

> „Nećemo govoriti o pokvarenim krivovjercima koji su htjeli zabraniti glazbu u Crkvi Božjoj, a koju su već pogani upotrebljavali kod žrtvovanja, da bi se prilikom prisustvovanja žrtvi u dušama slušalaca potakli razmišljanje o božanskim stvarima.“[355]

Ovaj Gučetićev stav logično proizlazi iz njegove praktičke orijentacije, a može se povezati s ranom fazom kršćanske glazbe kada uloga glazbe unutar liturgije još nije bila potpuno utvrđena. Gučetić je pritom izrazio svoje osobno neslaganje s pokušajima izbacivanja glazbe iz kršćanske liturgije, a moguće je da je time pokazao i svoju upućenost u suvremeni razvoj renesansne sakralne glazbe koju je nakratko 'uzdrmala' pojava protestantizma što je rezultiralo održavanjem Tridentskog koncila.[356] Gučetić u svojim promišljanjima općenito pokazuje kršćansku orijentaciju pa tako i u svojim postavkama o glazbi, stoga kao jedan od razloga zbog kojih bi čovjek uopće trebao učiti glazbu između ostalih navodi i slavljenje Boga.[357] Osim što Bog predstavlja jednu od osnovnih funkcija glazbe on je za Gučetića ujedno zaslužan za njezino postojanje:

> „Meni je pak najdraže bavljenje glazbom, koju je Bog po svojoj vječnoj providnosti dao na svijet da bi ojačao i utješio ljudske duše koje su zatvorene u ovom teškom i zamornom zatvoru kakvo je naše tijelo.“[358]

---

[354] Usp. ibid., 59. Bujić smatra da je Ficino u svojim promišljanjima o glazbi transformirao i povezao Platonovu misao i pitagorejsku tradiciju što je vidljivo iz Ficinova razlikovanja dviju razina glazbe: prva je niža i odnosi se na „jednostavno stvaranje muzičkih tonova“ koje se percipira sluhom, dok je druga viša i obuhvaća „uzdizanje ljudske duše do nebeske muzike uz pomoć intelekta“. Na višoj razini „duša biva dovedena u neposredni dodir sa sjećanjem na harmoniju koju je nekada uživala u idealnoj sferi postojanja.“ (usp. Bojan BUJIĆ, Odjeci talijanske muzike u kulturi hrvatskoga priobalnoga područja u šesnaestom stoljeću, 26-27).

[355] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji,* 233.

[356] U tom bi se slučaju Gučetićeva „zabrana glazbe“ odnosila na pokušaj izbacivanja crkvene višeglasne glazbe iz katoličkih liturgijskih slavlja. Tridentski se koncil održavao od 1545. do 1563. godine u Italiji u Tridentu, odnosno u današnjem Trentu. Glavni je cilj koncila bio odgovoriti na izazove koje je pred katoličku crkvu postavila reformacija te provesti organiziranu obnovu katoličke crkve i ujednačiti slavljenje katoličke liturgije. U posljednjoj se fazi koncila raspravljalo o glazbi te je imenovano posebno povjerenstvo sačinjeno od 8 kardinala koji su se sastali neposredno nakon koncila (1564. i 1565.). To je povjerenstvo raspravljalo o višeglasnoj glazbi u crkvi s obzirom na probleme koji su se pojavili na tom području: iskvarenost liturgije zbog unošenja svjetovnih elemenata u crkvenu glazbu te otežana razumljivost teksta zbog pretjerano razvijene polifonije. Tridentski koncil na koncu nije donio radikalnu promjenu glazbenog stila crkvene glazbe, no svojevrsno je rješenje navedenih problema predstavljala glazba Giovannija Pierluigija da Palestrine (oko 1525-1594) čija je *Missa Papae Marcelli* poslužila kao primjer toga da je i u polifonom slogu moguće postići razumljivost teksta. Moguće je pretpostaviti da je Gučetić bio upoznat s tematikom Tridentskog koncila općenito, kao i s problematikom crkvene glazbe u sklopu Koncila.

[357] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 416.

[358] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji,* 231.

Iz ovog je citata vidljivo da Gučetić smatra da je Bog čovjeku dao glazbu za utjehu u teškim trenucima i na taj joj način dodijelio važnu ulogu u razvoju ljudskog karaktera.[359] U oba navedena citata naglašen je za kršćanski nauk karakterističan dualizam duše i tijela prema kojemu duša predstavlja unutarnje načelo ljudskog života, dok je tijelo zaslužno za njegovu vanjsku pojavnost. Gučetić ulogu glazbe smješta u ljudsku unutarnjost kojoj očito pridaje veću važnost u odnosu na tijelo koje naziva „teškim i zamornim zatvorom“, a iz toga logično slijedi zaključak da glazba prema njegovu mišljenju predstavlja iznimno važan element za ljudski život općenito. Osim što Boga smatra zaslužnim za postojanje glazbe, a korištenje glazbe u svrhu slavljenja Boga navodi kao jednu od najvažnijih funkcija glazbe, Gučetić u nekoliko navrata glazbu predstavlja i kao „poticaj na božanske postupke“:

> „Stari teolozi su smatrali da glazba ima moć potaknuti ljudske duše na razmatranje uzvišenih i božanskih stvari. Ako su život i junačka djela Herkula i Hektora , kako nam ih priča povijest, poticala ljude da hrabro slijede njihove primjere, što bi tek oni činili kada bi im se pričalo uz glazbu, pitao se Aristotel.“[360]
> „To umijeće uvijek imaše veliku moć nad našim umom (...) neće li nas glazba morati potaknuti na vrle i božanske postupke?“[361]

Kroz termin „božansko“ u smislu onoga što je karakteristično za bogove/Boga (npr. uzvišenost, savršenstvo, ispravnost itd.) glazba je u ovom kontekstu predstavljena kao put prema ispravnom načinu življenja.[362] Taj bi se pak aspekt Gučetićeva razmatranja glazbe ponovno mogao smatrati svojevrsnim 'produžetkom' Platonova promišljanja o glazbi kao sredstvu koje čovjeka uči razlikovati dobro i zlo.

1.3.5. Praktička poduka glazbe

U odlomku u kojem govori o glazbalima Gučetić pokazuje jako dobro poznavanje starih glazbala te vrlo jasno ističe činjenicu da „glazba ne dolazi samo od ljudskih glasova, nego i od neživih glazbala“ želeći naglasiti postojanje instrumentalne glazbe koju opisuje kao „ljupku i veselu“ i „primjerenu mladoj dobi“.[363] S ovim se može povezati i njegovo zalaganje

---

[359] Ovaj se Gučetićev stav može protumačiti kao kombinacija antičkih i renesansnih elemenata. Naime, vjerojatno je Gučetić ovu karakterizaciju glazbe djelomično preuzeo od antičkih mislioca budući da je u antičkoj Grčkoj obrazovni sustav bio podijeljen na dva dijela od kojih je jedan bio zadužen za ljudsko tijelo, a drugi za ljudski duh te je glazba kao dio potonjeg bila ključan faktor u ispravnom provođenju *paideie* koja je u konačnici trebala dovesti do formiranja ljudskog karaktera. S druge strane Gučetić spominje dualizam duše i tijela koji ga smješta u suvremeno renesansno kršćansko okružje u kojemu je sam živio.
[360] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 233.
[361] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 414-415.
[362] Gučetićevo korištenje pojma „božansko“ ne odnosi se uvijek na kršćanski monoteizam: „...ni Gučetiću u potpunosti nije razlikovanje kršćanskog i grčkog Boga ili bogova“ pa on „pokušava jedno protumačiti drugim ili oba poistovjetiti.“ (usp. Marinko ŠIŠAK, Pojam zakona u političkoj filozofiji Nikole Gučetića, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 20, 1994, 1/2 (39/40), 61-72, 67).
[363] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 416.

za praktičku poduku glazbe, odnosno za učenje sviranja glazbala, pri čemu je njegovo stajalište bilo da će onaj

> „tko je uvježban u kakvoj ugodnoj djelatnosti, više će uživati u vlastitu izvođenju negoli slušajući druge.“[364]

Dok je Aristotela smatrao da će samo osoba koja je sama iskusila određenu aktivnost kasnije moći prosuđivati što je ispravno, a što nije, Gučetić ide korak dalje te u kontekstu praktičke poduke glazbe govori i o ugodi koju će glazba donijeti onome tko se aktivno bude bavio njome. Što se tiče Gučetićeva odabira glazbala, on je prednost davao žičanim glazbalima i glazbalima s tipkama budući da je ta glazbala (za razliku od puhaćih) smatrao primjerenima plemićima. Ovaj njegov odabir zacijelo proizlazi iz konkretne suvremene situacije u Dubrovniku gdje je u okvirima Kneževe kapele još od kasnoga srednjeg vijeka postojala podjela na tzv. 'tihu' i 'glasnu' glazbu.[365] Unatoč tome što je Gučetić o glazbi imao izrazito pozitivno mišljenje on je također smatrao da ni u jednoj aktivnosti, uključujući glazbu, čovjek ne bi trebao pretjerivati jer bi to moglo dovesti do štetnih posljedica:

> „A sve stvari koje uveseljavaju osjetila, a to kako izgleda čini glazba, ako se koriste preko mjere, škode. Umjereno pak prijaju, ne samo onome koji ih vrši, već i onome koji sluša.“[366]

Ovaj je Gučetićev stav moguće općenito povezati s renesansnim duhom koji je težio oživljavanju antičkih ideala umjerenosti i ravnoteže na svim područjima života.

1.3.6. Faze obrazovnog sustava

U Dubrovačkoj je republici u 16. stoljeću školovanje obuhvaćalo dvije razine, osnovnu i višu, a temeljilo se na sedam slobodnih umijeća koja „ne služe stjecanju novca, a dostojne su slobodna čovjeka.“[367] Gučetić pak u djelu *Upravljanje obitelji* izlaže svoje pedagoške ideje kroz sustav koji preuzima od Aristotela. Taj sustav sadrži tri razdoblja razvoja djeteta od kojih svaki traje sedam godina, a u svakome od tih razdoblja Gučetić glazbi dodjeljuje posebnu ulogu. Gučetić je smatrao da bi djecu u njihovoj najranijoj dobi trebalo smirivati „nježnim i lijepim pjevanjem“[368] te već tada nastojati u njima razviti ispravne navike:

---

[364] Ibid., 413.
[365] Vidjeti poglavlje o glazbalima u Gučetićevim djelima (str. 55-67).
[366] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 257.
[367] Usp. Marinko ŠIŠAK, *Republikanski etos Dubrovačke Republike: odgojne teorije i praksa*, 174-175.
[368] Ibid., 183. „Prema tome, treba od djece ukloniti svaki strah i plašenje, a kada su usnuli, dojilje ih moraju buditi laganim i blagim micanjem kolijevke, a ne naglim i žestokim pokretima, tako da im se ne pokvari mlijeko što su ga malo prije toga posisali. Dugi i jaki dječji plač sprječava se nježnim i lijepim pjevanjem, o čemu nas savjetuju božanski Platon, veliki Avicenna i Aleksandar iz Afrodizije, i to zato da zbog velikog plača ne dođe do gubljenja dječjeg duha, da se on ne smanjuje već da se čuva i jača. (...) Veliki prijekor zaslužuju one dadilje koje

„...mislim da je dobar savjet da ih se u ovim njihovim nježnim i prvim godinama ne privikava odveć lagodnim zadovoljstvima, jer će kasnije biti teško odviknuti ih od takvih navika i podvrći ćudorednoj stezi i svetome zakonu našega Gospodina. Štoviše, biti će bolje privikavati ih na neudobnosti i teškoće, nego li na zadovoljstva naslade...“[369]

U prvome sedmoljeću dijete bi trebalo početi usvajati vještine poput čitanja i pisanja:

„Potrebno ih je [djecu – op. M. J. J.] također tijekom prvih sedam godina početi upoznavati s književnošću i sricanjem slova. (...) Premda Aristotel i Platon tvrde da je nakon prvih sedam godina vrijeme da se djecu podučava književnosti, možda su podrazumijevali da sa sedam godina moraju učiti i razmišljati, a ne samo upoznavati lijepu književnost i slova. Platon je mislio da je potrebno da se time bave i vježbaju do trinaeste godine, i to dragovoljno, ali znajući da to učenje ne može proći bez napora koji više zamara djetinjstvo i dječaštvo, a malo manje stariju dob, odredio je da nakon tih napora nauče svirati liru, za utjehu duše i čuvstava.“[370]

Na kraju navedenoga citata Gučetić najavljuje i daljnje podučavanje djeteta koje će u drugom sedmoljeću uključivati i glazbu, a u kojem bi djeca trebala započeti sa sustavnim obrazovanjem koje je bilo podijeljeno na dva dijela od kojih se prvi trebao brinuti za tijelo, a drugi za duh. Dio koji se odnosio na tijelo uključivao je fizičke aktivnosti usmjerene jačanju tijela:

„Kako je naša duša zatvorena u ovom mračnom i teškom tijelu, kojim se služi kao pomagalom u skladu sa svojom naravi za svoje plemenite djelatnosti, to ga treba podržati s pokojom ugodnom tjelovježbom, tako da to bude prikladno i na korist tijelu. U ove vježbe spadaju mačevanje, ples, igra loptom, rukomet i druge slučne vježbe.“[371]

Tjelovježba je aktivnost koja prema Gučetićevim riječima započinje ipak još u prvom sedmoljeću, unatoč tome što ju tada djeca još ne mogu obavljati samostalno:

„... očevi moraju časno podučavati svoju djecu, kao što su i majke dužne hraniti ih ukoliko je potrebno, kako u utrobi, tako i poslije, nakon poroda. Ovaj drugi zakon slijedi nakon prvoga i tiče se žene, jer je ona ta koja hrani svoju djecu mlijekom dvije ili tri godine, te ih kroz to vrijeme mora vježbati odgovarajućim vježbama od kojih će im udovi postati jači i čvršći.“[372]

Drugi se dio obrazovanja odnosio na stjecanje osnovnih znanja iz različitih područja među koja je Gučetić uvrstio i glazbu:

„...djeca u ovoj dobi moraju usvajati znanja i vještine koje su lake, kao što su to pisanje i čitanje, logika i retorika, a jednako je potrebno podučavati ih i glazbenoj vještini, pa i drugim naukama.“[373]

U trećem bi sedmoljeću trebalo još više unaprijediti ova znanja, ali bi se u slobodno vrijeme trebalo baviti i aktivnostima namijenjenima jačanju tijela, kao što su mačevanje, ples, loptanje itd. Ipak, i u ovom kontekstu Gučetić ističe glazbu kao najbolji odabir za provođenje slobodnog vremena:

---

naglim i žestokim kretnjama, neugodnim, trzavim ljuljanjem i sličnim, žele spriječiti dječji plač, jer time njihovo duševno stanje biva ispunjeno strahom, zaplašeno i turobno.“ (ibid., 181, 183).

[369] Ibid., 185.

[370] Ibid., 187.

[371] Ibid., 229, 231.

[372] Ibid., 171, 173.

[373] Ibid., 193.

„Meni je pak najdraže bavljenje glazbom... Aristotel je, u sedmoj knjizi svoje *Politike*, naziva lijekom tuge i dosade što ga trpimo radi prošlih napora i preporuča da je djeca na svaki način moraju upoznati. Ona je naime, osim što nam služi za oporavak duše od napora, jedna od onih vrlina koje nas privode uljudnom ponašanju, a odvode nas od zla. Aristotel to dokazuje nekim primjerima, kao npr. olimpijskim pjevanjem. Bilo je naime u starini napjeva koji su običavali pjevati svećenici Jupiterovi na planini Olimpu, a bili su tako ljupki da bi obuzeli duše onih što su ih slušali, da su se one odvajale od tijela, tako da bi lišena osjetila ostajala nepomična, kao da nisu živa. (...) ...treba vjerovati da ona [tj. glazba – op. M. J. J.] pomaže i ćudorednim vrlinama, budući da je ona sama vrlina koja pomaže suzdržanosti u svjetovnim stvarima i daje im sklad.“[374]

Gučetić dakle ističe pozitivne učinke glazbe na čovjeka, osobito njezin utjecaj na ljudsku psihu i moral te na koncu glazbu izjednačuje s vrlinama, a iz te je njegove formulacije očigledno da je on svoje mišljenje o glazbi utemeljio na starogrčkom poimanju glazbe. Unatoč tome što Gučetićeva pedagoška teorija nije imala značajan odjek među njegovim sugrađanima ona je ipak velikim dijelom utemeljena na iskustvima dubrovačkog društva te stoga predstavlja vrijedno svjedočanstvo o važnosti koju je odgojno-obrazovni aspekt imao u kompleksu mehanizama koji su služili očuvanju stabilnosti Republike.[375]

1.3.7. Glazba i druga područja

Glazbu Gučetić naziva znanjem „koje se sastoji od broja suglasnih glasova i zvukova“, dakle tradicionalno više znanošću nego umjetnošću, a koje je uz gramatiku, retoriku, dijalektiku, geometriju, aritmetiku i astronomiju činilo tzv. slobodna umijeća. U prilično opsežnom odlomku u djelu *Upravljanje obitelji* Gučetić pojašnjava specifičnost karaktera glazbe zbog kojega ona služi kao ukras, ali i kao pomoć u stjecanju znanja iz drugih područja:

„Neke su se znanosti u antici nazivale slobodne znanosti i bilo ih je sedam: gramatika, retorika, dijalektika, glazba, geometrija, aritmetika i astronomija. One se nazivaju slobodne znanosti, jer su ih učili samo sinovi dobrih građana i plemića. Gramatika je ona znanost ili vještina koja nas uči dobro govoriti, onako kako su je stari odredili, ali prema značenju grčke riječi može se reći i vještina, znanje pisma ili pisanja. Nju treba naučiti jer je potrebna za sve druge znanosti i bez nje ne bismo mogli razumjeti pisce. Nakon toga je retorika, koja nas uči lijepo govoriti, ali ona nije toliko nužna za usvajanje nekih drugih znanosti kao što je gramatika. Dijalektika je znanost koja nas uči odijeliti istinito od lažnoga i potrebna je za upoznavanje svih drugih znanosti, budući da je ona istražiteljica istine. Glazba je pak znanje koje se sastoji od broja suglasnih glasova i zvukova, i koliko god je vrlo podobna za ukras ljudskoga življenja, jednako je toliko potrebna za upoznavanje drugih znanja. Geometrija se bavi trajnim veličinama i svim vrstama likova. Aritmetika se bavi brojevima, njihovim razmjerima i svojstvima. Astronomija proučava oblik, broj i kretanje nebeskih tijela, postanak i propast nebeskih pojava, zatim razliku dana i noći, pomrčine sunca i mjeseca, pojave u središtu i izvan središta. (...) Sve one zajedno služe usavršavanju našega uma i uljepšavanju našeg života. U tim znanostima i slobodnim vještinama naš je Filozof odredio učiteljima da najprije moraju podučavati djecu koja su im povjerena.

---

[374] Ibid., 231, 233.

[375] Šišak u svojoj doktorskoj disertaciji osim Gučetićeve pedagoške teorije prikazuje i onu koju je Benedikt Kotruljević (Benedetto Cotrugli; Dubrovnik, oko 1416 – Aquila, 1468) iznio u svojemu djelu o umijeću trgovine *Della mercatura et del mercante perfetto* (*O trgovini i o savršenom trgovcu*; Venecija, 1573) te zaključuje da su „njihovi pokušaji zasnivanja pedagoških teorija (...) ostali trajan izraz nastojanja dubrovačkog društva oko provođenja odgojnih i obrazovnih metoda u stvaranju republikanskog etosa kao vezivnog tkiva dubrovačke državne zajednice.“ (Marinko ŠIŠAK, *Republikanski etos Dubrovačke Republike: odgojne teorije i praksa*, 5).

> U ranoj ih dobi moraju naučiti: gramatiku, tjelovježbu, likovne vještine, te glazbu, a tome je Platon (...) dodao aritmetiku i *patrias leges*.“ [376]

Ovaj odlomak završava Gučetićevim nabrajanjem četiriju osnovnih predmeta po uzoru na Aristotela. U djelu *O ustroju država* Gučetić ponovno nabraja iste predmete, ovaj puta navodeći i uža područja koja ti predmeti obuhvaćaju:

> „Četiri poznata predmeta predlaže naš Filozof za odgoj i poduku djece u njihovoj nježnoj dobi, a to su književnost, tjelovježba, glazba i slikarstvo. Književnost obuhvaća gramatiku, retoriku, logiku i poetiku; pod tjelovježbom se podrazumijevaju vježbe mačevanja, lova, skoka, plesa, jahanja, bacanja koplja, i njima slične; pod figurativni predmet ili crtanje, koji još zovemo slikarstvom, ubraja se graditeljstvo, pravljenje uzoraka, i utvrđivanje gradova i palača, a glazba obuhvaća harmoniju, bilo pjevanja, bilo raznovrsnih glazbala.“[377]

Vjerojatno je Gučetić u ovom svojem kasnijem djelu nabrajajući glavne predmete namjerno izostavio neka umijeća koja su izvorno bila uključena u srednjovjekovni obrazovni proces kako bi predstavio aktualni renesansni kurikulum koji su morali savladati mladi dubrovački plemići. U ovom je citatu interesantna širina Gučetićeva poimanja slikarstva u koje on osim vještine slikanja i crtanja ubraja i znanja s područja graditeljstva, odnosno arhitekture. Što se tiče glazbe, Gučetić je ovdje iznio najjednostavniju podjelu glazbe na vokalnu i instrumentalnu, uz isticanje harmonije kao njezina osnovnog sastavnog elementa.

Od područja koja se ubrajaju u književnost Gučetić se detaljnije osvrnuo na pjesništvo i gramatiku u odnosu na glazbu. Govoreći o odnosu između glazbe i pjesništva Gučetić je istaknuo da se radi o dva vrlo bliska područja:

> „Pjesništvo je sukladno glazbi, i stoga s njome povezano, pa kad Sokrat upita Apolonovo proročište što mu je činiti da postane sretan, i kad mu ono odgovori da nauči glazbu, on se odmah dade na pjesništvo, jer mu se stihovi i pjesničke mjere činjahu najboljom glazbom što u nama budi želju za veličinom i istinskom hvalom.“[378]

Gučetić jasno izražava vrlo visoko mišljenje o pjesništvu nazivajući ga „najboljom glazbom“, a u nastavku navodi i važnost podučavanja djece osnovama tog umijeća:

> „Zbog čvrste veze s glazbom, pjesništvu se djeca uvelike moraju posvetiti, a pritom valja oponašati one rijetke duhove našega grada što se u prošla vremena vrsno baviše tim božanskim umijećem.“[379]

Gučetić u nastavku navodi imena dubrovačkih pjesnika koje je smatrao izvrsnima u tom umijeću:

> „Među njima mnoge hvale u latinskim stihovima zaslužiše Jakov Bunić, Ilija Crijević i Damjan Benešić, a danas im je ravan moj časni gospar Matej Benešić njegov sin, svatko zatim zna koliko su ljupki u toskanskom stihu moj vitez Ranjina, Miho Monaldi, i u prošlosti pokojna duša gluhog Bobaljevića, i koliko su još vrijedni u našem jeziku rečeni Ranjina, Džore Držić, Marin Držić i mnogi drugi božanski duhovi i rijetki umovi.“[380]

---

[376] Ibid., 245, 247, 249.
[377] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 407.
[378] Ibid., 408.
[379] Ibid.
[380] Ibid.

Iz popisa imena pjesnika koje Gučetić ovdje hvali vidljiva je njegova suvremena orijentiranost i upućenost u zbivanja na području pjesništva, a način na koji se izrazio o pojedinim pjesnicima upućuje na njegov blizak odnos s njima što nam još jednom dokazuje njegovu aktivnost u društveno-političkim krugovima Dubrovačke republike. Gučetićevo naglašavanje povezanosti glazbe i pjesništva moguće je protumačiti kao rezultat utjecaja antičkog poimanja glazbe s obzirom na to da je u antici glazba bila usko povezana s plesom i pjesništvom te se dugo smatralo da samo glazba koja sadrži i tekst (vokalna ili vokalno-instrumentalna glazba) može pozitivno utjecati na razvoj ljudskog karaktera. U drugim će se pak odlomcima Gučetić zalagati i za instrumentalnu glazbu što ga čvrsto smješta u kontekst kasnorenesansnog, odnosno ranobaroknog razvoja čiste instrumentalne glazbe.[381] Što se tiče gramatike, Gučetić ju navodi kao jedno od osnovnih predznanja koje djeca moraju usvojiti kako bi mogla napredovati u svom umnom razvoju:

> „Osim glazbe, za koju nas Filozof upozorava da je pravi građani moraju naučiti u svojoj nježnoj dobi, neophodna je također i književnost, koja obuhvaća gramatiku, retoriku i logiku. Ponajprije glede gramatike kažem da je učenici i plemeniti umovi trebaju naučiti prije svih ostalih znanosti, jer bez poznavanja jezika nije moguće svladati ostala znanja. (...) Budući da se to umijeće sastoji u stanovitu skladu i redu riječi, mnogi drevni, poput Arhite iz Taranta i Aristoksena glazbenika, zajedno s književnim umijećem podučavahu djecu i glazbi, što mi se vrlo sviđa zbog sklada u govoru.“[382]

Od ostalih je predmeta Gučetić više pažnje posvetio tjelovježbi, ponovno pod utjecajem starogrčkog odgojno-obrazovnog procesa koji je bio usmjeren i na duhovni i na tjelesni aspekt čovjeka:

> „...tjelovježba budi istovremeno i tijelo i duh. No nju se u Platonovu duhu nikad ne hvali odvojeno od glazbe ili filozofije. (...) Nekad je tjelovježba bila mnogo redovitija nego danas, jer svi mudraci smatrahu da se tjelesnom vježbom oživljuje duh...“[383]

Gučetić je smatrao da se glazba i tjelovježba mogu donekle smatrati srodnim područjima s obzirom na to da je glazba korisna ljudskoj duši u jednakoj mjeri kao što tjelovježba koristi održavanju tjelesnog zdravlja.[384] Povezanost tjelovježbe i glazbe Gučetić vidi i u običaju uspavljivanja djeteta pjevanjem uz lagano ritmično njihanje u naručju:

---

[381] Vidjeti poglavlje o glazbalima u Gučetićevim djelima (str. 55-67).
[382] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 409.
[383] Ibid., 411. Nettleship je starogrčko obrazovanje interpretirao kao dvodijelni 'sustav' u kojemu se jedan dio odnosio na duh te je obuhvaćao čitanje, pisanje, glazbu, recitiranje pjesama, osnove matematike i crtanje, dok je dio zadužen za tijelo obuhvaćao prehranu i tjelovježbu. Cilj je bio postići ravnotežu između tih dijelova od kojih su oba imala istu konačnu svrhu – formiranje ljudskog karaktera. (usp. Richard L. NETTLESHIP, *The Theory of Education in Plato's Republic*, London: Oxford University Press, 1969, 88). Pranjić smatra da se u antičkoj Grčkoj radilo o trodijelnom odgojno-obrazovnom konceptu pri čemu je prva razina bila tjelesna (trčanje, bacanje koplja, hrvanje i slična natjecateljska umijeća), druga glazbena (recitiranje poezije, učenje sviranja lire, pjevanje, ples), a treća literarna (čitanje, pisanje, proučavanje literature) (usp. Marko PRANJIĆ, Staroatenski pristup odgoju, *Magistra Iadertina*, 10, 2016, 1, 37-48, 37).
[384] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 233.

„Poželjno je zatim spomenutu djecu privikavati umjerenim i laganim vježbama koje odgovaraju uzrastu od tri do sedam godina, kako nas to podučava Platon u sedmoj knjizi svojih *Zakona*. (...) Osim toga, umjereno vježbanje podiže tjelesnu toplinu, pa tako čitavo tijelo živne i jača. (...) To je i pokazao [Platon – op. M. J. J.] očitim dokazom da kad god majke žele uspavati svoju djecu, koja imaju kasni san, ne čine to mirom i tišinom, već obratno, ljuljajući ih u kolijevci i pjevajući im. Po tome prepoznajemo da su djeca po prirodi sklona vježbanju.“[385]

Ovaj je aspekt Gučetić očigledno preuzeo od Platona koji u svojim *Zakonima* opisuje vrlo sličnu scenu uspavljivanja djeteta.[386] Unatoč tome što je u nekoliko navrata istaknuo važnost tjelovježbe unutar odgojno-obrazovnog procesa Gučetić je tjelovježbu ipak smatrao nižim područjem u odnosu na druga područja pa je naglasio da bi trebalo osigurati prostore za učenje „umnih znanosti“:

„Rese također dobro uređenu državu i zgrade za đake što uče, i za lektore što podučavaju znanosti i slobodna umijeća, jer ako se tolike lijepe palače u starini izgradiše za vježbače u vježbalištima, a svako posvećivanje znanosti i umijećima uvelike nadmašuje tjelesno vježbanje, mnogo dostojnije, krasnije i urešenije mjesto treba biti u gradu ono gdje se znanosti uče.“[387]

„Knjižnice, javne i privatne, ukrasiše velika kraljevstva svijetu, i da su se sve one do danas očuvale, ne samo kraljevstva, nego čitav svijet bi po njima bio sretan i blažen.“[388]

1.3.8. „Žensko pitanje“

U djelu *Dijalog o ljubavi* Gučetić se glazbom bavi na nešto drukčiji način nego u prethodnim dvama djelima te se naizgled čak čini kao da u raspravi o glazbi izostavlja odgojno-obrazovni aspekt glazbe. O glazbi ovdje Gučetić prvenstveno govori kao o jednom od načina na koji se duša uzdiže do ljepote, no naposlijetku se ipak otkriva pozadina koju ponovno čini glazbeni odgoj. Gučetić po uzoru na Plotina (204/5-270) navodi tri načina na koja čovjek spoznaje ljepotu:

„...prvi je umska stvar, koja je privlači putem duha; drugi je pojavna stvar, koja isto čini preko oka; treći je čujna stvar, koja putem uha ima isti učinak...“[389]

---

[385] Ibid., 179.

[386] Platonov opis uspavljivanja djece: „Kad naime majke žele da uspavaju djecu koja teško zaspe, ne upotrebljavaju kao sredstvo mirovanje, već naprotiv micanje, stalno ih ljuljajući u naručju, niti šutnju, već kakav napjev i nekako kao sviranjem na fruli uspavljuju svoju djecu, kao što se radi kod liječenja bakhovskog mahnitanja, gdje se upotrebljava plesno kretanje spojeno s glazbom.“ (PLATON, *Zakoni*, prev. Veljko Gortan, Zagreb: Naprijed, 1974, 790d6-e5).

[387] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 381.

[388] Ibid., 382. Gučetić je u ovom kontekstu govorio i o kazalištima: „Velik ures i pogodnost gradu također daju zidine, hramovi, palače, privatne kuće i teatri, zatim dobro položene i izravnate ceste, i ne manje gradska vrata postavljena na najprikladnijim mjestima, osobito kad se ti uresi nalaze na zemljištu u posjedu grada, a sve se to može vidjeti u povijestima starih [naroda]. No najprije želim reći što treba o teatrima, u čiju gradnju [ti drevni narodi] uložiše mnogo pažnje, dijelom zato da pokažu veličinu svojih duša, a dijelom da stvore ugodu i zabavu za puk prikazujući komedije, ili priređujući igre i natjecanja, i to divljih životinja ili očajnih i na smrt osuđenih ljudi, a tragova tih građevina ima u mnogim krajevima Italije i Azije.“ (ibid., 380-381).

[389] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 81.

U nastavku pojašnjava da se radi o filozofiji, ljubavi i glazbi. Gučetić spaja Aristotelovo poimanje glazbe kao užitka te Platonovo uzdizanje glazbe iznad drugih znanosti i čini se da upravo sljedeći odlomak najbolje dokazuje koliko je Gučetić zapravo cijenio glazbu:

> „Čak je bolje reći da je prava ljepota ona što, privodeći nas tim trima umijećima, to jest um filozofijom, oko ljubavlju, uho glazbom, uzdiže doista našu dušu ka svojem uživanju; jer nijednim drugim osjetilom do sluhom naša se duša ne može zanijeti glazbom; i samo uho ni u čemu ne uživa koliko u harmoniji glazbe. Kao što buka, što u sebi nosi strah, nagoni plašljivce u bijeg, tako sklad zvukova nagoni naše duše na užitak ljepote. Zbog toga valja vjerovati da je umijeće glazbe sišlo sa zbora blaženih anđela, jer se uz njezin zvuk naša duša zanosi ne toliko svjetovnom koliko božanskom ljepotom; odatle Platon vjeruje da našu dušu čini stanovita harmonija brojeva; pa zato dobro reče u dijalogu zvanom *Sofist,* da naš život zahtijeva stanovito suglasje brojeva i da učenje glazbe valja pretpostaviti svim ostalim učenjima.“[390]

Ovdje se radi o opisu svojevrsnog psihičkog zanosa u kojem „estetično postaje ekstatično“, a koji uzrokuju filozofija, ljubav i glazba, s time da glazba zbog svoje strukturne srodnosti s dušom (harmonija brojeva) čovjeka „osposobljava za učenje odraslih vještina.“[391] Ono što se konkretno može povezati s glazbenim odgojem jest onaj dio problematike koji se danas naziva „ženskim pitanjem“, jer se Gučetić izrijekom pita je li ženama uopće dopušteno učiti glazbu. Naime, u ovom dijalogu sudjeluju Gučetićeva supruga Mara Gundulić i njezina prijateljica Cvijeta Zuzorić pa se ova tema „prirodno“ uklapa u razgovor između dviju žena, a logički proizlazi iz rasprave o aristotelovskom poimanju glazbe kao užitka i zabave, prema kojemu se bavljenje glazbom kosilo s čestitošću žene. Mara i Cvijeta bile su obrazovane žene zainteresirane za književnost i umjetnost koje su sudjelovale u kulturnom životu Dubrovnika. Cvijeta je bila jedna od poznatijih pjesnikinja u renesansnome Dubrovniku, dok je Mara najpoznatija po svojoj obrani ženskoga roda u predgovoru Gučetićeva djela *Discorsi sopra la Metheora d'Aristotele* iz 1584. godine.[392] Razloge zbog kojih je upravo Maru i Cvijetu odabrao kao glavne protagonistice svojega *Dijaloga o ljepoti* Gučetić je iznio već u posveti tog djela:

> „A učini li se kome čudnim što u tako sačinjene platoničke dijaloge uvodim dvije žene, taj će mi oprostiti uzme li u obzir razlog koji me na to naveo: otkrit će da sam to učinio dijelom zbog svoje žarke želje da proslavim te žene što više mogu, jer ih volim i štujem više no ikog drugog na svijetu.“[393]

---

[390] Ibid., 83, 85.
[391] Usp. Grantley McDONALD, Djela Marsilija Ficina u estetici i filozofiji politike Nikole Vitova Gučetića, 52.
[392] Osim Cvijete Zuzorić u Dubrovniku su se u 16. stoljeću pjesništvom bavile i Nikoleta Rastić te Julija i Nada Bunić (usp. Dunja FALIŠEVAC, *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2007, 25-26). Također vidi Nevenka NEKIĆ, Ženski likovi u hrvatskoj povijesti, *Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, 45, 1990, 6, 543-557, 552-553. Cvijeta Zuzorić bila je osobito poznata po svojoj ljepoti i učenosti te je poslužila kao inspiracija nekolicini dubrovačkih i talijanskih pjesnika i filozofa (npr. Dominko Zlatarić, Miho Bunić Babulinov, Sabo Bobaljević Glušac, Miho Monaldi, Marino Battitore, Nikola Vitov Gučetić; Cesare Simonetti, Giambattista Boccabianca, Torquato Tasso) te talijanskih skladatelja madrigala 16. stoljeća (npr. Francesco Guami, Lodovico Agostino) (usp. Ennio STIPČEVIĆ, U glazbenom salonu Cvijete Zuzorić, u: Ivana PETRAVIĆ – Ennio STIPČEVIĆ (ur.), *Varia Ragusina*, Dubrovnik: Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, 2017, 35-40, 35-37).
[393] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 11, 13.

Ovdje se dakle prvenstveno radi o njegovu bliskom odnosu s objema spomenutim ženama, no u nastavku Gučetić ide i korak te se suprotstavlja uvriježenom stavu o inferiornosti žene u odnosu na muškarca:

> „...i zato me silno čude oni što smatraju da je ženski spol toliko nevrijedan i bijedan da nije dostojan ući u raspravu o vrlinama koje čine savršenima naše duše; jer želimo li vjerovati Aristotelovu i Platonovu autoritetu, kao i prirodnu razumu, shvatit ćemo kako žene mogu bolje od muškaraca usvojiti svaku znanost, jer nam sve naše spoznaje dolaze putem osjeta, a kako su žene bliže temperaturi, što tvrde i najstručniji liječnici, i osjet im je istančaniji; iz toga slijedi da je i njihov um savršeniji od našeg, što pokazuje da su od muškaraca bolje u učenju pjesništva i primjeni umnih vrlina. Pa ako se kaže da je muškarac ženama nadmoćan, to je zato jer je on vičniji oružju i vojevanju, budući da je snažniji, srčaniji, vještiji u poslu, trgovini i onim učenjima koja se bave djelovanjem: a to što muškarci mogu izdržati veće napore, bilo one koje iziskuje učenje ili kakvi drugi poslovi, razlog je što sebi prisvojiše premoć i prisiliše žene na služinske vještine, gotovo zavideći njihovu savršenstvu; i ako im se u tome popušta, ne čini se zato što one ne bi bile spremnije ovladati svim izvrsnim disciplinama uma.“[394]

Jasno je da prilikom uspoređivanja žene i muškarca Gučetić ne poriče postojanje prirodnih/fizičkih različitosti spolova, a osobito je zanimljiva njegova interpretacija razloga zbog kojih je žena kroz povijest bila na nižem položaju u odnosu na muškarca. On naime smatra da se radilo o zakonu „jačega“ koji su muškarci stoljećima prisilno provodili nad ženama zanemarujući pritom njihove druge sposobnosti. Gučetić je pak želio izjednačiti važnost različitih ljudskih aktivnosti te je smatrao da treba odati priznanje fizičkoj nadmoći muškaraca, no jednako tako i osvijestiti činjenicu da žene, zahvaljujući svojim prirodnim predispozicijama koje ih u određenim fizičkim aktivnostima svrstavaju na niže mjesto, u umnim disciplinama mogu biti i naprednije od muškarca.

U kratkome odlomku u kojem se osvrnuo na problem žena u kontekstu glazbe Gučetić je na specifičan način dotaknuo pitanje položaja žene u društvu te pritom pokazao progresivan stav zalažući se za to da i ženama bude dopušteno baviti se glazbom:

> „...samo bih Vam željela reći da je bilo neslaganja između platoničara i nekih peripatetika o tome je li ženi, ili djevojci, dopušteno poznavati glazbu; peripatetici su govorili da nije dopušteno, jer su glazba i čestitost rijetko išle zajedno, kao da su neprijateljice. No platoničari i pravi peripatetici drukčije su mislili, to jest, da glazba pristaje lijepoj ženi, a to dobro dokazuje Agostino Sessa slijedeći Aristotela, kralja peripatetičkog učenja, koji u osmom poglavlju svoje *Politike*, hoteći podučiti uglađena čovjeka u glazbi, pjesništvu, slikarstvu i borbenoj vještini, reče da su otmjenim muškarcima, budući da provode veći dio svoga života u časnoj dokolici, rečene sposobnosti uvelike nužne; pa će dakle svim čestitim ženama koje velik dio (...) svoga života provode u časnoj dokolici, bolje pristajati glazbeno umijeće no muškarcima.“[395]

Gučetić je jasno izrazio svoje neslaganje s uvriježenim mišljenjem da ženama ne priliči baviti se glazbom. Ovdje on ne specificira o kojoj se konkretno vrsti glazbe radi, no moguće je pretpostaviti da se u skladu s renesansnim duhom radi prvenstveno o vokalnoj glazbi, a možda

---

[394] Ibid., 13.
[395] Ibid., 113, 115.

i o sviranju nekog glazbala. S obzirom na kronologiju nastanka Gučetićevih djela, upravo je *Dijalog o ljubavi* djelo u kojemu je Gučetić po prvi puta povezao glazbu s dokolicom te na taj način već u svom najranijem djelu naznačio smjer u kojemu će se kasnije razvijati njegove misli o glazbi. Gučetić je ženama pozornost posvetio i u kontekstu modusa govoreći o različitim učincima glazbe na čovjeka:

> „Tako kažu povijesnice da Agamemnon, kad pođe u pohod na Troju, ostavi s Klitemnestrom svojom ženom nekog dorskog glazbenika, koji joj je pjesmom trebao odagnavati besramne misli, te je Egist nije uspio oskvrnuti sve dok nije dao ubiti tog glazbenika. Ta je vrsta glazbe uvijek bila štovana i na cijeni, i lijepe je žene moraju naučiti; zato ne bi u pravu onaj što reče da su glazba i čestitost neprijateljice.“[396]

Gučetić konkretno govori o dorskom modusu kao o vrsti glazbe koja bi trebala biti obavezan dio glazbenog obrazovanja žena. Od osobitog je značaja Gučetićevo uvođenje ženskih likova u dijalog kao i sama činjenica da on raspravlja o ženama, što je svojevrsna novina u odnosu na ranije hrvatske mislioce koji se nisu bavili tim pitanjem, ali je vidljivo da je na tragu nekih ranijih talijanskih autora 16. stoljeća, kao što su npr. Agostino Sessa (kojega navodi izrijekom), a možda i Baldassare Castiglione. Ovo se pitanje uklapa i u opći kontekst renesanse jer je u tom razdoblju (kao i kasnije u baroku) bila vrlo bitna prisutnost žena u javnom društvenom životu te se po prvi puta u povijesti pojavljuju rasprave o ravnopravnosti, a katkada čak i o superiornosti žena u odnosu na muškarce.[397] Međutim, u kontekstu konzervativne patrijarhalne dubrovačke sredine Gučetićev istup u korist ženskoga roda predstavlja svojevrstan otpor prema uvriježenom ograničenom stavu prema ženama u Dubrovniku koji su opisali i neki dubrovački renesansni pjesnici.[398] Dakle, iako se u umjetnosti, filozofiji i pjesništvu renesanse pojavljuju idealizirane predodžbe o ženama, u dubrovačkom je realitetu žena bila inferiorna muškarcu i ostvarivala se isključivo u okviru obitelji, zbog čega Gučetićevo tematiziranje žene u okviru glazbenog obrazovanja, kao i njegovo isticanje ženskih intelektualnih sposobnosti poprimaju osobit značaj.[399]

1.3.9. Završna zapažanja o funkcijama i učincima glazbe

---

[396] Ibid., 115.

[397] Erna BANIĆ-PAJNIĆ, Žena u renesansnoj filozofiji, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 30, 2004, 1/2 (59/60), 69-89.

[398] Primjerice Dinko Ranjina u pjesmi *Jedna djevojka, ku mladac privari, odgovor ocu da, hoteću ju ubiti*, Nikola Nalješković u djelima *Komedija V* i *Komedija VI* te Marin Držić u *Grižuli* (usp. Dunja FALIŠEVAC, *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad*, 26-28). Vidi i Nevenka NEKIĆ, Ženski likovi u hrvatskoj povijesti, 552)

[399] Zagorac o raskoraku između realiteta i umjetničkih/literarnih projekcija žena u renesansnoj Europi piše: „...iako su se teško mogle realizirati kao umjetnički subjekti, žene su postale značajan umjetnički objekt.“ (Ivana ZAGORAC, Nikola Vitov Gučetić: o ljepoti, ljubavi i ženama, *Filozofska istraživanja*, 27, 2007, 3, 613-627, 617).

Iz analize triju Gučetićevih djela vidljivo je da su na formiranje njegova mišljenja o funkcijama i učincima glazbe neosporno utjecali Platon i Aristotel. Platonov je utjecaj prije svega vidljiv u Gučetićevu zalaganju za jednolikost *paideie*. Poput Platona, Gučetić je najveću važnost u dijelu *paideie* koji je bio usmjeren na duhovni aspekt dodijelio glazbi, što je jasno izrazio rekavši da

> „glazba služi vježbanju duše, kao što tjelovježba služi tijelu,“[400]

ne spominjući u ovoj analogiji druge znanosti koje su bile dio tadašnjeg odgojno-obrazovnog sustava. S obzirom na to da Gučetić preuzima i dosta Aristotelovih stavova o glazbi, oni se ne mogu smatrati njegovim pomakom u odnosu na Platona, jer je već u antici sam Aristotel predstavljao taj pomak. Ipak, svojevrsnim se iskorakom u odnosu na Platona može smatrati Gučetićevo stajalište o sklonostima pojedinaca. Naime, Platon nije vodio računa o čovjekovim individualnim sklonostima, a njegovo je mišljenje čak išlo u smjeru zahtijevanja uniformnosti svih članova zajednice. Gučetić je pak isticao činjenicu da su pojedinici različiti smatrajući da unutar *paideie* i tome treba posvetiti pažnju:

> G: „...odgajatelj mora s mnogo pažnje nastojati upoznati sklonosti svakoga djeteta i prema sklonosti svakoga pojedinca podučavati ga o dobrom gospodarenju.“[401]
> B: „...mora li taj otac, ili učitelj o kojem govorite, u toj drugoj dobi voditi brigu o usmjeravanju djece u sklonostima osjetila i volje, ali ništa manje i u razumu, tj. mora li on posvetiti veću pažnju nagonima ili razumu.“ G: „Po mome savjetu (...) puno je bolje da očevi i učitelji veću brigu posvete nagonima, a zatim razumu.“[402]

Što se Aristotelovog utjecaja tiče, tu treba izdvojiti nekoliko aspekata. Kao prvo, Gučetić prihvaća Aristotelovo uvođenje pluralizma u raspravu o funkcijama glazbe. Glazba je za Gučetića bila multifunkcionalan sadržaj koji je imao vrlo važnu ulogu i izvan *paideie*. Tako i Gučetić, poput Aristotela, krajnju svrhu glazbe vidi u dokolici, no ide i korak dalje, govoreći o dokolici kao o onome što je pogubno za *paideiu*, za razliku od Aristotela koji je o dokolici govorio isključivo pozitivno. Iz ovog je vidljivo da za Gučetića dokolica i *paideia* predstavljaju dva potpuno razdvojena područja, od kojih je jedno bilo namijenjeno odrasloj dobi, a drugo djetinjstvu. Kao drugo, Gučetić od Aristotela preuzima poimanje glazbe kao nužnosti, ne samo unutar *paideie*, već i za ljudski život u cjelini:

> „...pokazah da je glazba ne samo korisna nego i neophodna životu čovjeka i građanina, jer osim što zabavlja dušu, ona i izoštrava um, a ljude čini spremnijim i pripravnijim ne samo za vojsku, nego i za svako važno djelovanje, pa je stoga valja uvesti za ures i poduku djece.“[403]

Kao treće, Gučetić se slagao s Aristotelovim uvođenjem praktičke poduke glazbe u *paideiu*. Ipak, i ovdje je načinio iskorak, govoreći o ugodi koju će čovjeku pružiti praktičko

---

[400] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 233.
[401] Ibid., 251.
[402] Ibid., 195.
[403] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 417.

muziciranje, za razliku od Aristotela koji u tom kontekstu nije spominjao ugodu, nego samo stjecanje iskustva nužnog za kasnije prosuđivanje glazbe.

Iz svega navedenog može se zaključiti da Gučetićeva razmišljanja o glazbi nisu ostala na razini pukog preuzimanja ideja dvaju najpoznatijih antičkih filozofa. Platonove i Aristotelove ideje o glazbi, a osobito o glazbenom odgoju Gučetiću su neosporno poslužile kao uzor za njegova vlastita djela, no svakako je vidljiv i Gučetićev pomak u odnosu na njih. Gučetić je tako prihvatio pojedine segmente Platonovih i Aristotelovih promišljanja o glazbi i na specifičan ih način objedinio u svojim razmišljanjima, priklanjajući se podjednako i neoplatonizmu i neoaristotelizmu. Tako se Platonova i Aristotelova djela mogu smatrati temeljem Gučetićevih ideja, odnosno svojevrsnim polazištem koje je on potom nadogradio kako bi na koncu u duhu svojega vremena formirao vlastite stavove o glazbi.

1.4. Gučetićeva promišljanja o glazbi i odgoju u kontekstu europske političke filozofije 16. stoljeća

Prilikom čitanja Gučetićeva djela *O ustroju država* (a djelomično i djela *Upravljanje obitelji*) logično se nameće njegova usporedba s djelima slične tematike koja su tijekom 16. stoljeća nastala u drugim europskim zemljama, poglavito na teritoriju Italije i Francuske.[404] U nastavku će se predstaviti pojedini odlomci iz odabranih istaknutih djela s područja političke filozofije, a to su *Šest knjiga o republici* (*Les six livres de la republique*, 1576) Jeana Bodina, *Državni razlog* (*Ragion di stato*, 1589) Giovannija Botera, *Vladar* (*Il principe*, 1532) Niccolóa Machiavellija i *Kršćanski vladar* (*Institutio principis Christiani*, 1516) Erazma Roterdamskog.[405] U ovom se poglavlju tim djelima uvjetno može priključiti još jedno – *Dvoranin* (*Il corteggiano*, 1527) Baldasarea Castiglionea – djelo koje se znatno razlikuje od ranije nabrojanih prije svega po tome što Castiglione u svojemu djelu naglasak nije stavio na politički, već na kulturološki aspekt.[406] Naime, navedena je Gučetićeva djela donekle moguće interpretirati kao svojevrsnu kombinaciju, odnosno poveznicu između Bodina, Botera, Machiavellija i Erazma s jedne te Castiglionea s druge strane. Gučetićeva se djela nedvojbeno

---

[404] Razdoblje kasne renesanse karakteristično je po tome što se u njemu mislioci počinju baviti politikom kao autonomnom disciplinom, odvojenom od drugih područja kao što su filozofija, teologija, etika i dr. (usp. Damir GRUBIŠA, *Politička misao talijanske renesanse: antologija*, Zagreb, Barbat, 2000, 3).

[405] U ovom će se radu citirati odlomci iz sljedećih izdanja ovih djela: Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, prev. Divina Marion, Zagreb: Politička kultura, 2002; Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, prev. P. J. i D. P. Waley, New Haven: Yale University Press, 1956; Niccoló MACHIAVELLI, *Vladar*, prev. Ivo Frangeš, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998; Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, prev. Hrvoje Šugar, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2011; Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, prev. Frano Čale, Zagreb: Cekade, 1986.

[406] O razlici između Castiglionea i ostalih navedenih autora više će riječi biti u nastavku ovog poglavlja.

ubrajaju u područje političke filozofije, no za razliku od drugih navedenih autora Gučetić je veliku pažnju posvetio upravo kulturološkim temama. Gučetić u svojim djelima izrijekom navodi samo dvojicu od ovih autora – Bodina i Botera – te je s obzirom na to očito da je on preuzeo neke postavke iz njihovih kapitalnih djela i uklopio ih u svoju filozofsko-političku misao. Što se pak tiče Machiavellija, Erazma i Castiglionea, zbog popularnosti, raširenosti i dostupnosti njihovih djela u europskim zemljama 16. stoljeća moguće je pretpostaviti je Gučetić poznavao i ta djela. U samom se stilu pisanja mogu uočiti određene sličnosti između njih, naime, gotovo su sva navedena djela traktati u kojima njihovi autori sami predstavljaju vlastite ideje, a ovdje se osim Gučetića ponovno izdvaja i Castiglione, budući da obojica koriste formu dijaloga. S druge strane Bodin, Botero, Machiavelli i Erazmo u svojim traktatima iznose moguće probleme, identificiraju određene manje tematske krugove (poglavlja) te zatim prilično opširno, argumentirano i uz mnoštvo primjera daju različite varijante rješenja tih problema, izražavajući na koncu vlastito mišljenje o pojedinim temama.

1.4.1. Jean Bodin

Francuski pravnik Jean Bodin (1529/30-1596) u Parizu je 1576. godine objavio svoje kapitalno djelo *Šest knjiga o republici* (*Les six livres de la republique*), poznato pod skraćenim nazivom *Republika*, koje je već tada izvršilo snažan utjecaj na europsku političku misao 16. stoljeća.[407] U predgovoru tog djela Bodin spominje antičke i renesansne autore koji su pisali o republici prije njega te od starijih autora navodi Platona i Aristotela za koje smatra da nisu dovoljno detaljno obradili glavnu temu svojih djela, a od novijih Machiavellija kojega pak smatra lošim doprinosom političkoj filozofiji te jednim od onih autora koji su „pružali prigodu da se poremete i sruše krasne države“.[408] Iako Bodina nije moguće dovesti u direktnu vezu s Gučetićem, činjenica je da on u nekoliko poglavlja svoje *Republike* spominje Gučetićevu domovinu, Dubrovačku republiku, čime je pokazao svoju upućenost u geopolitičku situaciju Europe u 16. stoljeću, što je ujedno još jedan argument koji ide u prilog dokazivanju značaja koji je Dubrovnik imao u tom razdoblju.[409]

Bodin je izvršio snažan utjecaj na djelo *O ustroju država* u kojemu Gučetić na nekoliko mjesta spominje Bodinovu *Republiku*, uglavnom kako bi izrazio svoje slaganje s

---

[407] Usp. Julian H. FRANKLIN (ur.), *Jean Bodin*, New York: Routledge, 2016, xii. Djelo je 1576. godine objavljeno na francuskom jeziku, no u razdoblju od 1586. do 1606. godine prevedeno je i na druge jezike – najprije na latinski, a potom i na talijanski, španjolski, njemački i engleski jezik (usp. Bodin, 219).
[408] Usp. Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 8-9; Julian H. FRANKLIN (ur.), *Jean Bodin*, xvi.
[409] Ovu je vezu moguće uspostaviti i u drugome smjeru, budući da je Gučetić također u svojemu djelu spominjao i Bodina i Francuze općenito. Što se tiče glazbe, Gučetić je u kontekstu opisivanja glazbala govorio o Francuzima koji koriste zvuk roga kao sredstvo poticanja vojnika na borbu (usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 414).

Bodinovim političkim stavovima, definicijama i primjerima iz prošlosti.[410] Što se tiče Bodinova pisanja o Dubrovačkoj republici, on je o njoj pisao poglavito u kontekstu rasprave o dobrim, odnosno lošim stranama aristokratske republike.[411] Već u prvoj knjizi *Republike* Bodin spominje Dubrovačku republiku te naglašava da se radi o jednoj od najmanjih republika na svijetu pri čemu veličina njezina teritorija nema utjecaj na njezin status republike.[412] U drugoj knjizi *Republike*, u poglavlju naslova *O aristokratskoj državi*, Bodin je stoga Dubrovnik naveo ravnopravno uz ostale odabrane renesansne aristokratske države – Genovu, Ženevu, Marseille i Njemačku – te mu posvetio jedno zasebno malo potpoglavlje naslovljeno *Dubrovačka država*.[413] U njemu Bodin opisuje suvremenu situaciju u Dubrovniku kao pozitivan primjer ustroja vlasti, izbornog procesa te pravila za sklapanje brakova.[414] Bodin u ovom kontekstu spominje izbor senatora u jednogodišnje mandate i pohvaljuje običaj njihova smjenjivanja koje se ne zbiva odjedanput, nego u određenom faznom pomaku te na taj način podupire svoj stav o važnosti koju postupnost ima u uvođenju promjena.[415] Kasnije

---

[410] Usp. ibid., 142, 153, 172, 185, 194, 310, 322, 350. Ni u jednome od ovih primjera ne spominje se glazba.

[411] Bodin je u svojemu djelu načinio trovrsnu podjelu republike na aristokratsku, narodnu i kraljevsku (monarhiju): „Tako, ako je suverenost utjelovljena samo u jednome vladaru, nazvat ćemo je monarhijom, ako u njoj sudjeluje cijeli narod, nazvat ćemo je narodnom državom [l'estat populaire], a ako je u rukama drži tek manji dio naroda, prosudit ćemo da je riječ o aristokratskoj državi te ćemo se služiti tim izrazima kako bismo izbjegli zbrku i nejasnoću koja proizlazi iz činjenice da postoje raznorazni dobri i loši upravitelji, što je pak mnogima pružilo priliku da navedu i više od tri vrste republika.“ (Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 72).

[412] „Naime, baš kao što su rastoč ili mrav isto toliko brojni među životinjama kao i slonovi, tako i ispravno vladanje nad obitelji s pomoću suverene vlasti isto tako tvori republiku kao što tvori veliku kneževinu [seigneurie]. Dubrovačka kneževina [seigneurie], jedna od najmanjih što ih ima u Evropi, nije zato ništa manje republika no turska ili tatarska koje se ubrajaju među najveće na svijetu.“ (ibid., 21). Također usp. Marinko ŠIŠAK, *Republikanski etos Dubrovačke Republike: odgojne teorije i praksa*, 2.

[413] Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 104.

[414] Na pravila o sklapanju brakova u Dubrovniku Bodin će se detaljnije osvrnuti u posljednjoj knjizi *Republike*: „Reći ćemo, dakle, kako je geometrijska vladavina ona koja svakoga usklađuje s onime što mu je slično, kao što je, na primjer, bio zakon o braku ispisan na Dvanaest ploča prema kojemu su se patriciji mogli ženiti samo patricijkama, a plebejci samo plebejkama, čega se još uvijek strogo pridržavaju u Dubrovniku.“ (ibid., 200).

[415] „Što se pak tiče Dubrovčana koji se u davnini nazivahu Epidauranima, a koji su grad Dubrovnik izgradili u blizini nekadašnjega Epidaura što ga je gotski bijes bio sravnio sa zemljom, oni su, otevši se ispod albanske vlasti, uspostavili aristokratsku republiku koju čine najplemenitije i najstarije obitelji, gotovo po uzoru na Mletke. Dubrovčani su, međutim, u pogledu svojega plemstva daleko brižljiviji od Mlečana jer se mletački plemić može oženiti neplemkinjom, no Dubrovčanin ne može stupiti u brak s građankom, a niti sa strankinjom, koliko god ona bila plemenita, osim ako posrijedi nije gospođica s područja od Zadra do Kotora te ako nema miraz od barem tisuću dukata. Stoga i postoje samo dvadeset i tri obitelji čiji pripadnici imaju udjela u vlasti [estat], i to tek kada navrše dvadeset godina – tada mogu postati članovi Velikoga vijeća koje iz svojih redova izabire Senat, sastavljen od šezdesetorice plemića, za vođenje državnih poslova te rješavanje prizivnih parnica u vrijednosti većoj od tri stotine dukata i značajnijih krivičnih postupaka, kao što su pitanja časti ili života nekoga od vlastele. Osim Senata, tu su i zatvoreno vijeće koje ima dvanaest članova te knez republike koji se bira na godinu dana, kao i petorica providura [proviseurs]) kojima se obraćaju oni koji hoće podnijeti kakav zahtjev kojemu od dva vijeća, a i šestorica konzula za građanske parnice te petorica sudaca za krivične postupke i tridesetorica prizivnih sudaca za postupke u vrijednosti uključivo do tri stotine dukata.“ (ibid., 104). Treba napomenuti da Bodin navodi i neke pogrešne podatke o ustroju Dubrovačke republike, primjerice mandat kneza iznosio je mjesec dana, a ne godinu dana kako navodi Bodin (usp. Zdenka JANEKOVIĆ RÖMER, *Okvir slobode: dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*, Zagreb – Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 1999, 128).

Bodin ovo ponovno naglašava kroz proces transformacije narodne republike u aristokratsku, kao primjer navodeći Dubrovnik, Veneciju, Luccu te Genovu. Bodin je, naime, smatrao da svako uvođenje novosti treba provoditi umjereno, praktički neprimjetno te su mu upravo ove republike poslužile kao ilustracija uspješnog diskretnog uvođenja političkih promjena.[416] Bodin je, osim toga, smatrao pozitivnim što se Dubrovnik, Venecija i Lucca nisu bavili osvajanjem teritorija, nego su se fokusirali na druge izvore zarade poput bankarstva i trgovine te je upravo to smatrao ključnim faktorom dugovječnosti tih republika.[417]

Što se tiče same glazbene problematike u Bodinovoj *Republici* treba napomenuti da Bodin glazbi, u odnosu na Gučetića, ne pridaje toliko pozornosti već ju spominje u kraćim fragmentima u kojima glazba nije primarna tema, nego samo sredstvo u pojašnjavanju određenih političkih fenomena.[418] Tako, primjerice, u prvoj knjizi *Republike* Bodin suprotstavlja kategorije 'zajedničko' i 'vlastito' protiveći se Platonovu stajalištu iz *Države* prema kojemu sve stvari, kao i žene i djeca trebaju biti zajednički svima te tu koristi analogiju s glazbenim suglasjima:

> „... nema javne stvari ako nema i nečega vlastitoga, a ne može se ni zamisliti da postoji nešto zajedničko ako nema ničega pojedinačnoga, baš kao što, kada bi svaki građanin bio kralj, ne bi među njima zapravo ni bilo kralja niti bi bilo ikakva sklada kada bi se različita suglasja koja, slatko se isprepletući, sklad čine ugodnim, svela na jedan te isti zvuk.“[419]

Bodin ovdje govori o raznolikosti kao o preduvjetu za postizanje glazbene harmonije budući da se harmonija ne sastoji od monotonog ponavljanja jednog te istog akorda, nego predstavlja kombinaciju različitih suzvučja. Da ipak ima visoko mišljenje o glazbi Bodin dokazuje u četvrtoj knjizi *Republike*, u poglavlju naslova *Postoji li način da se spoznaju buduće promjene i propast republika*, gdje na primjerima iz prošlosti ilustrira moć glazbe. Svoju

---

[416] „Sve su te promjene od senjorijalne [seigneurie] u narodnu državu, međutim, bile žestoke i krvave, kao što se to gotovo uvijek zbiva, dok se, naprotiv, događa da se narodne države pretvore u aristokracije [seigneurie] kroz blagu i neosjetnu promjenu – kada se otvore granice sa strancima pa se oni s vremenom udomaće i poveća im se broj, ali ipak nemaju udjela u položajima i službama, pa velikaške obitelji zbog zaduženja u javnim službama i u ratu postaju malobrojnije, a broj se stranaca neprestano povećava, zbog čega onda vlast prelazi u ruke manjega broja stanovnika, za što smo dokazali da je prava aristokracija. Takve su bile republike koje sam ranije naveo pa su doista mletačka, lukanska, dubrovačka i đenovska država [estat] u davnini bile narodne, a potom su se neosjetno preobrazile u aristokratske.“ (Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 147-148).

[417] „Očito je, prema tome, da glavni temelj aristokracije leži u uzajamnome prijateljstvu među velikašima [seigneurs] jer će se oni, budu li složni, uzajamno potpomagati i zajedno vladati daleko bolje nego li narod, no dođe li među njima do raskola, nema države koju bi se moglo teže održati, i to iz razloga koji sam naveo, a pogotovo ako su ti velikaši spsremni za rat. Ratnicima, naime, ništa nije mrskije od mira. Ne treba se čuditi što mletačka, dubrovačka i lukanska aristokracija traju već nekoliko stoljeća, s obzirom na to da Mlečani, Dubrovčani i Lukanci nisu nimalo skloni oružju te ništa više ne cijene od trgovine i kamata.“ (ibid., 194).

[418] Slična je situacija s Bodinovim drugim djelima, tako primjerice u svome djelu Colloquium heptaplomeres (1588) kroz dijalog između predstavnika sedam različitih religija glazbu koristi kao argument u raspravi o toleranciji spram različitosti mišljenja (usp. Gary REMER, Dialogues of Toleration: Erasmus and Bodin, *The Review of Politics*, 56, 1994, 2, 305-336; 326-328).

[419] Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 21.

kratku raspravu o glazbi Bodin započinje osvrtom na starije autore, Platona, Aristotela i Cicerona, slično Gučetiću koji je u svojim promišljanjima o glazbi spominjao te iste autore:[420]

> „Ne želim, međutim, nijekati veliki učinak što ga harmonija ima na promjene neke republike, a u tome se pogledu i Platon i Aristotel potpuno slažu, premda Ciceron misli kako je nemoguće da zbog promjene u tonskom načinu dođe do promjene u republici.“[421]

I dok iz ovih Bodinovih riječi čitatelju još nije jasno čijem se mišljenju od navedenih autora on priklanja u nastavku će on ipak stati na stranu antičkih filozofa. Bodin, naime, u potpoglavlju naslova *Glazba ima veliku moć u promjeni ili održavanju države* opisuje umirujući učinak glazbe kojega su prema njegovim riječima zakonodavci bili svjesni još od antičkog razdoblja:

> „Imamo, naime, znamenit primjer kinetske republike u Arkadiji koja je, zapostavivši glazbene užitke, doskora zapala u pobune i građanske ratove u kojima nijedan oblik okrutnosti nije bio zaboravljen pa kako se svatko čudio pitajući se zašto je taj narod postao tako odbojan i barbarski, s obzirom na to da su svi drugi arkadijski narodi bili čudesno blagi, podatni i uljudni, Polibije je prvi primijetio da se to desilo zbog toga što su zanemarili glazbu koja je od najstarijih vremena u Arkadiji, više no igdje drugdje na svijetu, oduvijek bila na cijeni i časti tako da se prema tamošnjim uredbama i običajima svatko njome trebao baviti do tridesete godine pod prijetnjom teške kazne, što je, kaže Polibije, bilo sredstvo koje su prvi zakonodavci toga naroda bili pronašli da ga učine blažim i pitomijim jer je po svojoj naravi bio barbarski kao i svi stanovnici planina i hladnih krajeva.“[422]

U ovom se odlomku Bodin osvrće na činjenicu da je u antičkoj Grčkoj glazba bila iznimno važna zbog raširenog vjerovanja u njezinu moć, što je dovelo do potrebe da se glazbu regulira na državnoj razini, donošenjem zakona prema kojemu je glazbeno obrazovanje bilo obavezno jer se smatralo da upravo glazba ima ključan utjecaj na formiranje ljudskoga karaktera. Iako su Bodinovi primjeri različiti od onih koje Gučetić navodi u svojim promišljanjima o glazbi, sličnost je očita budući da se Gučetić u kontekstu raspravljanja o funkcijama i učincima glazbe također osvrnuo na moć glazbe i njezin utjecaj na ljudsku psihu.[423] Osim toga, Bodin govori o 'glazbenim užitcima', a iako i Gučetić uz glazbu također veže pojam užitka, on će za razliku od Bodina istaknuti da se u slučaju glazbe radi o 'čestitim užitcima' te na taj način objediniti Platonov i Aristotelov stav o glazbi. Naime, Platon je jedinom svrhom glazbe smatrao njezinu odgojno-obrazovnu funkciju, dok je Aristotel ipak proširio spektar funkcija glazbe na uživanje u glazbi u okviru opuštanja i dokolice.[424] Dok je ranije Bodin o glazbi govorio prilično općenito, u sljedećem se potpoglavlju naslova *Glazba donosi blagost*

---

[420] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 413-414.
[421] Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 151.
[422] Ibid., 151-152.
[423] Gučetić primjerice govori o poticanju vojnika na hrabrost u ratnim razdobljima u doba Likurga, o smirujućem učinku glazbe u slučaju Aleksandra Velikog i Gaja Grakha i sl. (usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 414).
[424] Usp. ibid., 413. U *Dijalogu o ljepoti* Gučetić je govorio i o 'božanskom užitku' što također ukazuje na to da on pod pojmom 'užitak' nije mislio samo na prizemne tjelesne užitke (usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 85).

francuskome narodu on fokusira na Francuze te prvi puta zadire dublje u glazbenu problematiku navodeći primjer pomoću kojega ilustrira učinke različitih modusa na čovjeka:

> „Isto možda možemo suditi i o Galima koje je car Julijan nazivao Barbarima svojega vremena, a koji su kasnije postali poznati kao najuljudniji i najpodatniji u cijeloj Evropi, čemu se dive čak i stranci: naime, svatko zna kako nema naroda koji se više bavi glazbom i koji slađe pjeva, pa štoviše gotovo da i nema u Francuskoj tonskoga načina koji ne bi bio jonski ili lidijski, to jest počinjao od petog ili sedmog tona, a koje Platon i Aristotel brane omladini jer oni imaju veliku snagu i moć pa ljudsko srce čine mekim i strašljivim, već žele da se djeca uče dorskome načinu koji počinje od prvoga tona, održavajući se tako u stanovitoj blagosti popraćenoj ozbiljnošću koja je svojstvena dorskome načinu.“[425]

U ovome odlomku Bodin o Francuzima govori izrazito pohvalnim tonom, ne samo što se tiče njihova karaktera i temperamenta, već i na temelju njihovih glazbenih sposobnosti. S obzirom na činjenicu da je Bodin živio na samome kraju renesanse, u razdoblju u kojemu uz renesansna načela već supostoje i začeci nove barokne epohe, njegov stav o superiornosti Francuza nad drugim narodima nije neuobičajen. Poznato je da su Francuzi što se tiče kulture općenito pa i glazbe bili prilično zatvoreni spram vanjskih utjecaja i da je stoljećima postojao antagonizam između francuske i talijanske glazbe. Stoga se ovaj Bodinov stav potpuno uklapa u razmišljanje tipično za Francuze koji u potpunosti ignoriraju glazbu drugih naroda, a vlastita dostignuća smatraju superiornima u odnosu na njihova pri čemu sebe proglašavaju najboljim glazbenicima bez konkurencije.[426] Što se tiče modusa koje Bodin ovdje opisuje, njegov je odabir znatno drukčiji od onoga za koji su se zalagali Platon i Aristotel, a to i sam Bodin naglašava postavljanjem jonskog i lidijskog modusa po važnosti iznad dorskog modusa. Platon je, naime, u svojoj *Državi* kao jedine moduse koje bi trebalo koristiti naveo dorski i frigijski, dok je jonski i lidijski modus smatrao beskorisnima i povezivao ih uz negativne 'aktivnosti' kao što su pijanstvo i besposličarenje.[427] Aristotel je također kao osnovne moduse u *Politici* naveo upravo dorski i frigijski modus, dok je sve ostale moduse smatrao njihovim izvedenicama.[428] Već je ovdje Bodin dao naslutiti da on uz dorski modus veže određenu ozbiljnost i strogoću koja je primjerenija za sakralnu glazbu, dok jonski i lidijski modus karakterizira opuštenost te je iz njegovih riječi moguće pretpostaviti da Bodin preferira ovu

---

[425] Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 152.

[426] Francuski glazbeni stil počeo se razvijati već u drugom desetljeću 16. stoljeća kada izrazito popularan postaje tzv. 'pariški' šanson koji se po svojim karakteristikama razlikovao od dotad dominantnog šansona koji su skladali franko-flamanski glazbenici. U isto se vrijeme pojavljuje i talijanski madrigal 16. stoljeća pa će tada ujedno i započeti suparništvo između talijanskih i francuskih glazbenika (usp. Claude V. PALISCA, *Barokna glazba*, prev. Stanislav Tuksar, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005, 168, 248-249; usp. Howard M. BROWN – Louise K. STEIN, *Glazba u renesansi*, 203).

[427] Usp. PLATON, *Država*, 398d10-e11, 399a5-c3.

[428] Usp. ARISTOTEL, *Politika*, 1290a20-29. Aristotel je u posljednjem odlomku *Politike* izdvojio lidijski modus kao modus koji je najprikladniji za obrazovanje, a tu se naglu promjenu u Aristotelovom mišljenju tumači dvojako: s jedne strane kao rezultat radikalne promjene mišljenja, a s druge strane kao stav koji nije Aristotelov budući da se posljednjih osamnaest redaka *Politike* smatra interpolacijom nekog drugog autora (usp. Warren D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*, 140-141).

drugu, manje ozbiljnu vrstu glazbe.[429] Interesansno je da Bodin, iako je očigledno bio dobro upoznat s Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi, nigdje ne spominje frigijski modus. Što se pak tiče Gučetićeva odabira modusa, on je uz dorski i frigijski modus ravnopravno postavio i lidijski, no uopće nije spominjao jonski modus, stoga je njegov stav o modusima u neku ruku moguće smatrati srednjim putem između Platona i Aristotela s jedne, te Bodina s druge strane. Sličnost između Bodina i Gučetića predstavlja i Gučetićevo argumentiranje odabira modusa u kojemu on također navodi učinke koje različiti modusi imaju na čovjeka kao što su samilost, krotkost, sažaljenje, ozbiljnost itd.[430] U nastavku Bodin na još jednom primjeru pojašnjava zašto prema njegovu mišljenju upravo jonski i lidijski modus imaju najveći utjecaj na ljudsko ponašanje:

> „Zabrana bi bila umjesnija u Maloj Aziji gdje i nije bilo drugih tonskih načina osim onih koji počinju od petoga i sedmog tona, pogotovo u lidijskome i jonskome kraju, no narodi se u hladnim i planinskim sjevernim zemljama, koji su obično i neotesaniji ili manje uljudni od južnih naroda i ravničara, ne mogu na bolji način učiniti blažima i pitomijima doli upotrebom lidijskog i jonskog načina koji je i u prvobitnoj crkvi bio zabranjen pa hvalospjeve i psalme nije bilo dopušteno pjevati doli počevši od prvoga tona, što je još uvijek najčešće prisutno u crkvi.“[431]

Bodin je očito svoju podjelu modusa načinio u skladu s vrstama glazbe kojoj oni najviše odgovaraju pa je tako dorski modus povezivao uz sakralnu glazbu, dok je lidijski i jonski modus smatrao prikladnijima za svjetovne prigode, a iz toga proizlazi da je Bodin smatrao da glazba ima različite funkcije. Gučetić moduse nije dijelio na temelju njihove (ne)primjerenosti za korištenje u sakralnim, odnosno sekularnim prigodama, no on također govori o multifunkcionalnosti glazbe, a to je mišljenje (kako i sam priznaje) preuzeo od Aristotela. Gučetić tako navodi da glazbu treba koristiti prilikom opuštanja, za smirenje te za slavljenje Boga.[432] U posljednjem se odlomku ove kratke rasprave o modusima Bodin još jedanput osvrnuo na vlastiti narod, i to ponovno s ciljem isticanja visoke razine francuske kulture i discipline, a sve je to prema njegovu mišljenju bilo rezultat pozitivnog utjecaja glazbe:

> „Pa baš kao što ljudi umiruju divlje zvijeri eda bi ih savladali, tako i lidijska i jonska harmonija najdivljije i najbarbarskije narode lišava divlje i okrutne naravi te ih čini blagima i pokornima. Tako se dogodilo i s Francuzima koji možda ne bi bili tako lako ukrotivi i pokorni zakonima i uredbama naše monarhije da njihovu narav, za koju car Julijan kaže da je bila tako gorda i teško podnosila ropstvo, nije glazba učinila blažom.“[433]

Bodin je ovdje usporedio proces kroćenja životinja koji provodi čovjek s procesom mijenjanja ljudskog karaktera za koji je zaslužna glazba. Iako Gučetić ne spominje konkretno ovu

---

[429] U daljnjem se tekstu navodi citat u kojem će Bodin konkretno spomenuti razliku između sakralne i svjetovne glazbe s obzirom na moduse.
[430] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 415.
[431] Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 152.
[432] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 416.
[433] Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 152.

analogiju i on je u nekoliko navrata isticao razliku između ljudi i životinja, kako na temelju ljudske sposobnosti govora, tako i po tome što čovjek posjeduje razum koji mu omogućuje razlikovanje dobra i zla te stjecanje valjanih navika kroz poticanje ispravnih sklonosti, a potiskivanje onih nepoželjnih:

> „Naime, čovjeku je jedinom priroda podarila govor, kako bi drugima sebi sličnima govorom mogao razjasniti korisno i štetno, pravedno i nepravedno, te kako bi on jedini po prirodi bio uljuđeno i društveno [biće], više od pčela ili koje druge slične životinje. Pa ako priroda nije nigda ništa učinila uzalud, budući da je čovjeku podarila i glas i govor, što nije dodijelila ostalim životinjama, jasno će biti da je on jedini uljuđena i društvena životinja, jer da nije takav, uznastojala bi načiniti ga kao što je načinila sve ostale životinje, koje svoje osjećaje i strasti izražavaju samo glasom.“[434]

U šestoj se knjizi *Republike* Bodin osvrnuo na još jedan aspekt glazbe, a to su intervali. Naime, Bodin je svoju trodijelnu podjelu republike na narodnu, kraljevsku (monarhiju) i aristokratsku zaključio odabirom kraljevske republike kao najbolje među njima.[435] Prema istom će principu Bodin podijeliti i pravednost na tri vrste – distributivnu (geometrijsku), komutativnu (aritmetičku) i harmoničnu (koja predstavlja kombinaciju dviju prethodnih) – te najboljom proglasiti harmoničnu, a tu će započeti njegov kratki osvrt na problem postizanja sklada, odnosno harmonije u okviru političke vladavine, glazbenog umijeća i poretka svemira.[436] Bodin najprije navodi potencijalne mane svakog pojedinog tipa republike te u obrazloženju negativnih strana narodne republike opisuje neravnotežu koju je moguće usporediti s nedostatkom harmonije u glazbenom napjevu:

> „Kada je pak, zahvaljujući tribunskom častohleplju, prevladala potpuno narodna vladavina, pa je uteg na vagi previše opterećenoj s jedne strane udario o zemlju ili se sklad napjeva raspršio, a skladni brojevi u svemu i po svemu izopačili u brojeve s jednakim razmjerom, iz toga je proizašao silan nesklad između građana koji je potrajao sve dok se oblik države nije promijenio.“[437]

Bodin je pomoću ove analogije između državnog poretka i glazbe želio ilustrirati da bi se u svakom obliku vladavine trebalo težiti postizanju harmonije, a svoju će argumentaciju u nastavku 'pojačati' uvođenjem stručnih glazbenih termina:

> „Omjer je jasan, utoliko što između obična puka i vladara ili plemstva ne postoji nikakav sklad, baš kao ni između ovih triju brojeva: 4, 6 i 7. Između prvoga i drugoga postoji suglasje, naime, kvinta, no posljednji izaziva najneugodnije moguće nesuglasje te u potpunosti kvari slatkoću prvoga suglasja jer ne nosi u sebi nikakva harmonična razmjera, ni s obzirom na prvi ni na drugi broj, kao ni na oba ta broja zajedno.“[438]

I dok dosad Bodin nije dao naslutiti da bi u njegovoj filozofsko-političkoj raspravi glazba mogla zauzeti značajniju ulogu, u zaključnoj knjizi njegove *Republike* dolazi do svojevrsnog obrata. Ovaj Bodinov postupak nije neobičan uzmemo li u obzir praksu raširenu u filozofskim

---

[434] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 97-98. Također usp. ibid., 393.
[435] Usp. Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 187-198.
[436] Ibid., 199.
[437] Ibid., 210.
[438] Ibid., 211.

raspravama još od antičkih vremena u kojoj se autori mahom u posljednjim odlomcima ili poglavljima svojih djela posvećuju glazbenoj problematici, a u tom kontekstu ni Gučetić ne predstavlja iznimku.[439] Ono po čemu se Gučetić svakako razlikuje u odnosu na Bodina jest činjenica da on ni u jednom odlomku nije spomenuo glazbene intervale iako se općenito u svojim promišljanjima o glazbi prilično detaljno posvetio pojedinim glazbenim elementima. Gučetić je, doduše, također govorio o razmjeru u smislu matematičke pravilnosti, ali isključivo s ciljem ilustriranja nužnosti uspostavljanja pravilnog rasporeda dijelova u ustroju grada, odnosno u ljudskome tijelu:

> G: „Kao što se naše tijelo sastoji od dijelova, tako se i grad sastoji od svojih i kao što naše tijelo raste razmjerno u svim dijelovima, takav mora biti i rast svakog građanskog dijela grada radi njegovog održanja, kako u količini, tako i u kakvoći."
> R: „Što podrazumijevate pod razmjernim?"
> G: „Podrazumijevam pravu mjeru dijelova."[440]

Gučetić je u istome djelu razmjer spomenuo samo na još jednom mjestu gdje je u kontekstu nabrajanja različitih funkcija glazbe kao jednu od njih naveo proces navikavanja čovjeka na sklad.[441] U svojem je ranijem djelu *Dijalog o ljepoti* Gučetić ipak o razmjeru govorio slično Bodinu, uspoređujući pravilnost koja je temelj ljepote ljudskoga tijela s pravilnošću koja je preduvjet za postizanje glazbene harmonije:

> „I ako vidimo i razumom spoznamo da se ljepota glasova i predmet vida sastoje u stanovitu razmjeru, ili suglasju (jer se bez njih doista za stvar ne može reći da je posve lijepa), moramo zamisliti da je, budući da su u nama raspoloženja slična žicama na citri, ljepota našeg tijela uzrokovana njihovom temperaturom, kao što razmjer žica na citri uzrokuje harmoniju."[442]

Bodinu su pak intervali u ovom kontekstu poslužili kao ilustracija načina na koji se postiže sklad u republici pri čemu se on zalagao za raznolikost i ravnotežu na svim područjima života, uključujući glazbenu harmoniju:

> „... baš kao što o jedinstvu ovisi sjedinjenje svih brojeva koji bez njega nemaju ni bića ni snage, tako je nužno potreban i suvereni vladar o čijoj snazi ovise svi ostali. Pa baš kao što se ne može načiniti tako dobra glazba u kojoj ne bi bilo nikakva nesuglasja što ga nužno valja u nju umiješati da bi se tako više dražesti dalo valjanim suglasjima, što dobar glazbenik i čini eda bi ugodnijom učinio zvučnost kvarte, kvinte i oktave, ubacujući prije njih poneki neskladan zvuk koji zvučnost što sam je spomenuo čini čarobno slatkom."[443]

U skladu s renesansnim načinom razmišljanja Bodin kao osnovne intervale nabraja savršene konsonance (kvartu, kvintu i oktavu), no uz njih kao važan sastavni dio glazbene harmonije spominje i 'neskladne zvukove', odnosno disonance. Ono što se kod Bodina hipotetički može

---

[439] Dok se Platon glazbom u *Državi* i *Zakonima* posvetio u nekoliko navrata ne ograničujući se pritom dispozicijom poglavlja, Aristotel se detaljnije glazbom bavio tek u posljednjoj knjizi svoje *Politike*, a sličan je postupak moguće dektirati i u Gučetićevu djelu *O ustroju država*.
[440] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 289.
[441] Usp. ibid., 412.
[442] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 109.
[443] Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 214.

smatrati progresivnim razmišljanjem jest činjenica da on uz disonance ne spominje nikakva stroga pravila te je s obzirom na to da je ovo Bodinovo djelo nastalo u posljednjoj četvrtini 16. stoljeća, u doba pojave ranobaroknih načela, moguće pretpostaviti da se Bodin zalagao za novi, slobodniji barokni glazbeni stil. Ovome u prilog ide i Bodinovo ranije razlikovanje sakralne i svjetovne glazbe u okviru rasprave o modusima gdje je on pokazao svoju sklonost prema opuštenijoj svjetovnoj glazbi. Svoju kratku raspravu o harmoniji Bodin zaključuje sljedećim riječima:

> „Pa baš kao što nesuglasje daje draž harmoniji, tako je i Bog htio da zlo bude pomiješano s dobrom, a vrline isprepletene s porocima, čudovišta s prirodom, pomrčine s nebeskim svjetlima, a mukli omjeri s geometrijskim dokazima eda bi iz toga proizašlo najveće dobro te se na taj način pokazale snaga i ljepota Božjih djela koje bi inače ostale skrivene i zakopane. (...) No, baš kao što se suprotni glasovi i zvukovi stapaju u slatku i prirodnu harmoniju, isto se tako poroci i vrline, različita svojstva pojedinih elemenata, međusobno suprotna gibanja te simpatije i antipatije uzajamno povezanih neraskidivim sponama stapaju u harmoniju ovoga svijeta i njegovih dijelova, baš kao što je i republika sastavljena od dobrih i zlih, bogatih i siromašnih, mudrih i ludih, snažnih i slabih ljudi, međusobno povezanih zahvaljujući onima koji se nalaze po sredini između jednih i drugih, pri čemu je dobro uvijek moćnije od zla, a suglasje od nesuglasja.“[444]

Bodin govori o suprotnostima kao o sastavnom dijelu svih područja života pa tako i glazbe, u smislu glazbene harmonije koja podrazumijeva izmjenjivanje konsonanci i disonanci ('suprotni glasovi i zvukovi'). Na samome kraju ovoga citata Bodin ipak zaključuje da je konsonanca 'jača' od disonance, što može biti naznaka toga da je Bodin bio upućen u jednu od ključnih promjena koje su obilježile područje glazbe na prijelazu iz renesanse u barok. Naime, tada će doći do napuštanja modalnog zvuka i uspostavljanja funkcionalnog tonalitetnog sustava u kojemu će biti prisutno bogatstvo konsonanci i disonanci, no u kojemu će stabilnost i čvrsto uporište predstavljati upravo konsonantne harmonije. Bodin koristi izraz 'prirodna harmonija' te zapravo na taj način sve što je dosad napisao o razmjerima i harmoniji povezuje s ustaljenim poretkom svemira, odnosno s aritmetičkim principom koji se krije u temelju svih stvari. Bodin i sam u nastavku koristi formulaciju „harmonija svijeta i njegovih dijelova“ te time vjerojatno aludira na Boetijev trodijelni koncept glazbe, a tu je ponovno moguće detektirati sličnost između Bodina i Gučetića. Naime, Bodin govori o suprotnosti suglasja i nesuglasja na području glazbe te o različitim elementima od kojih se sastoji svijet, pri čemu je prvo sukladno s Boetijevim pojmom *musica instrumentalis*, a drugo s njegovim pojmom *musica mundana*. Gučetić je na nešto drukčiji način Boetijev koncept sažeo u rečenici u kojoj tvrdi da glazba „drži pod blagim načelima i nas same i nebeska kretanja“, aludirajući na Boetijeve kategorije *musica humana* i *musica mundana*.[445]

---

[444] Ibid., 215.
[445] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 413-414.

Bodin je u više navrata u *Republici* govorio o odgoju i obrazovanju iz čega je razvidno da je odgoj smatrao vrlo važnom stavkom u okviru republike, no za razliku od Gučetića u tom kontekstu nije spominjao glazbu. U prvoj knjizi *Republike* Bodin je naveo preduvjete koji su prema njegovu mišljenju nužni za formiranje republike, kao što su povoljan geografski položaj teritorija, plodno tlo, dostatne zalihe vode te dobar sustav obrane i upravo ovdje on prvi puta analogijom povezuje republiku i obrazovanje, dokazujući da sve pojavnosti ovise o određenim uvjetima:

> „Kako dobro tijela leži u zdravlju, snazi i radosti te u ljepoti skladnih udova, sreća niže duše koja predstavlja pravu vezu između tijela i uma, leži u pokoravanju što ga žudnje duguju razumu, naime, u djelovanju ćudorednih odlika, isto onako kao što vrhunsko dobro umnoga dijela leži u umnom odlikama, naime, u razboritosti, znanju i pravoj vjeri, pri čemu se prvo tiče ljudskih stvari, drugo prirodnih, a treće božanskih. Prvo ukazuje na razliku između dobra i zla, drugo na razliku između istine i laži, a treće na razliku između pobožnosti i bezbožnosti te između onoga što valja odabrati i onoga što valja izbjegavati.“[446]

Znakovita je formulacija koju je Bodin upotrijebio na samome kraju ovoga citata – „razlika između onoga što valja odabrati i onoga što valja izbjegavati“ – budući da ta rečenica izrazito podsjeća na Platonovo poimanje *paideie* u njegovoj *Državi*. Platon je, naime, smatrao da čovjek treba ljubiti dobro, a izbjegavati zlo te da je to moguće ostvariti stvaranjem ispravnih navika i izbjegavanjem loših utjecaja.[447] Bodin očigledno govori o odgojno-obrazovnom procesu čije je provođenje trebalo suzbiti urođene nagone, a ljudsko ponašanje staviti pod kontrolu razuma. Gučetić je također govorio o ovom aspektu obrazovanja te je smatrao da je pomoću stvaranja ispravnih navika kroz prakticiranje određenih postupaka moguće zatomiti ono što je čovjeku prirođeno:

> „Navika oduvijek pokazuje svoju moć među ljudima, jer prirodnu snagu iskazuje među nerazboritim stvorovima što odveć ne slušaju razum, ali vođena razumom i stegom, pokorna postaje među ljudima...“[448]

Bodin zatim navodi i uvjete koje bi trebalo osigurati prije započinjanja samog obrazovnog procesa:

> „... pa isto onako kao što se na obrazovanje nekoga djeteta ne pomišlja ako ga se prethodno ne odgoji i othrani te nauči govoriti, tako republike mnogo ne mare za ćudoredne odlike i lijepe znanosti, a još manje za razmišljanje o prirodnim i božanskim stvarima ako nisu opskrbljene onim što im je potrebno...“[449]

Iz ovih je Bodinovih riječi razvidno da je on dobro uređenu republiku smatrao nužnošću za uspješno provođenje obrazovnog procesa. Među preduvjete koje je nužno osigurati za

---

[446] Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 15-16.
[447] Usp. Monika JURIĆ, Teorija *ethosa* i pojam *paideie* u Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi, *Arti musices*, 42, 2011, 1, 37-54, 39.
[448] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 393.
[449] Jean BODIN, *Šest knjiga o republici (izbor)*, 16.

stjecanje znanja Bodin će osim upravo spomenutih materijalnih okolnosti istaknuti i važnost nematerijalnih uvjeta, odnosno vrlina:

> „... premda su razni vidovi djelovanja zahvaljujući kojima se održava ljudski život silno potrebni, baš kao i hrana i voda, ipak nikada još nije bilo dobro odgojena čovjeka koji bi ih shvaćao kao osnove vrhunskoga dobra. Također je silno pohvalno djelovanje ćudorednih odlika jer je nemoguće da duša uspije ubrati slatki plod razmišljanja ako je ne obasjaju i ne pročiste ćudoredne odlike ili pak božanska svjetlost, što znači da su ćudoredne odlike povezane s umnima.“[450]

Gučetić materijalna dobra suprotstavlja duhovnim vrijednostima pri čemu hijerarhijski na više mjesto postavlja drugu skupinu. Iako su fizičko i spiritualno suprotnosti, u isto su vrijeme i međusobno ovisni, a stoga i neodvojivi elementi. Vrline Bodin povezuje s intelektualnim sposobnostima čovjeka, a upravo se u njegovu smještanju vrlina u kontekst odgoja i obrazovanja može detektirati određena sličnost s Gučetićem koji je također poduku djece smatrao temeljem za formiranje društva u kojemu će se njegovati vrline.[451] Ono po čemu se u ovom kontekstu ova dvojica autora znatno razlikuju jest činjenica da je Gučetić veliku važnost pridavao ulozi glazbe u obrazovanju, dok Bodin u okviru formiranja vrlina uopće ne spominje glazbu.

Na kraju ovog pregleda sličnosti i razlika u Bodinovim i Gučetićevim promišljanjima o glazbi slijedi kratki osvrt na Bodinov stav o ženama. Naime, za razliku od Gučetićeva pozitivnog stava o ženama Bodin u nekoliko navrata pokazuje svoje izrazito negativno mišljenje o ženama koje on temelji na distinkciji između iracionalnog i racionalnog elementa. Bodin, naime, ženu povezuje s požudom i smatra ju vlasništvom njoj superiornog muškarca kojim upravlja razum.[452] Što se tiče glazbe, Bodin ju u vezi sa ženama ni ne spominje što je logična posljedica njegova stava o ženi kao o nižem biću kojem zacijelo nije ni dopušteno bavljenje glazbom. Gučetić, doduše, svoje visoko mišljenje o ženama nije izrazio u sklopu političke filozofije, nego u svojem ranijem djelu *Dijalog o ljepoti* gdje je žene smjestio hijerarhijski na višu umnu razinu u odnosu na muškarce, dok je u kontekstu glazbene problematike isticao da je muziciranje aktivnost koja pristaje ženama, kao i to da bi žene trebalo ohrabrivati na bavljenje glazbom.[453]

1.4.2. Giovanni Botero

---

[450] Ibid., 17.
[451] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 223; *O ustroju država*, 407-408. Više o vrlinama i *paideii* kod Gučetića vidi poglavlje 'Gučetićeve ideje o funkcijama i učincima glazbe: *paideia* i dokolica' (str. 84-108).
[452] KING, Preston T., *The Ideology of Order: a Comparative Analysis of Jean Bodin and Thomas Hobbes*, London: Preston King, 1999, 289-290.
[453] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 113, 115.

Talijanski mislioc, diplomat i humanist Giovanni Botero (oko 1544 – 1617) bio je isusovac te predstavnik političke misli protureformacije. Osobito neprijateljski nastrojen prema Machiavelliju i njegovim amoralnim stavovima, Botero je zbog svojih političkih aktivnosti i protupapinskih govora naposlijetku izbačen iz isusovačkog reda, nakon čega se i dalje nastavio baviti politikom i pedagogijom.[454] Smatra se da je uz Bodina upravo Botero autor koji je najviše utjecao na Gučetićevo djelo *O ustroju država*, a tome ide u prilog i činjenica da je Gučetić tu dvojicu autora spomenuo kao autoritete s kojima se slaže po pitanju različitih tipova države:

> „Tome slična država ne bi nigda mogla živjeti u miru, već u stalnim nadmetanjima i zavadama, kako se može vidjeti iz više no jednog suvremenog primjera koje čitamo u *Državi* Francuza Jeana Bodina, prije svega u prvom poglavlju druge knjige, te u *Državnom razlogu* Giovannija Botera iz Benea.“[455]

Boterov traktat naslova *Ragion di stato* (*Državni razlog*, 1589) sastoji se od deset knjiga podijeljenih na manja poglavlja, a pisan je u obliku savjeta za vladare koje Botero potkrepljuje brojnim primjerima iz prošlosti, navodeći u svojoj argumentaciji poznate vladare, povijesne situacije te uglavnom klasične autore.[456] *Državni razlog* objavljen je 1589. godine, tek dvije godine prije Gučetićeva djela *O ustroju država*, što ukazuje na to da su obojica autora svoja djela pisali približno u isto vrijeme. S obzirom na to da se Gučetić u djelu *O ustroju država* na jednome mjestu izrijekom referira upravo na ovo Boterovo djelo razvidno je da je Gučetić ovaj traktat pročitao, a moguće je pretpostaviti da je i preuzeo neke Boterove stavove. U nastavku slijedi analiza Boterova djela u kojoj će se pokušati detektirati sličnosti između Boterovih i Gučetićevih promišljanja o glazbi.

Botero se odmah u posveti (salcburškom nadbiskupu i princu Wolfgangu Toedoru) naziva protivnikom Machiavellija, no u samome će djelu on ipak preuzeti i neke Machiavellijeve argumente.[457] Iako je Boterova antimakijavelistička orijentacija izrijekom istaknuta samo u posveti djela i iz kasnijeg je sadržaja očito da Botero zauzima stav prema kojemu su moralnost, pravednost i poštenje najvažnije karakteristike vladara, nasuprot Machiavelliju koji je moralnost proglasio nebitnom te nemoralne postupke

---

[454] Usp. Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, vii-x.

[455] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 142. Marinko Šišak u uvodnoj studiji hrvatskog prijevoda Gučetićeva djela *O ustroju država* kao renesansne autore koji su imali nešto jači utjecaj na Gučetića navodi njegove suvremenike Jeana Bodina i Giovannija Botera te gaetanskog biskupa iz 15. stoljeća, Francesca Patrizija (Franciscus Patritius, 1413-92) (usp. ibid., 25-28).

[456] Ovo Boterovo djelo pripada u talijansku traktatistiku o državnom razlogu koja se razvija krajem 16. stoljeća kao pokušaj ponovnog uspostavljanja moralnih načela kao temelja politike (usp. Damir GRUBIŠA, *Politička misao talijanske renesanse*, Zagreb: Barbat, 2000, 98-99).

[457] Ovo se prije svega odnosi na Boterov stav o kršćanstvu kao pomoćnom sredstvu za postizanje političkih ciljeva (usp. Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, viii).

visokopozicioniranih osoba smatrao nužnošću.[458] Sam naslov djela vjerojatno sadrži i svojevrsnu dozu ironije jer se ista fraza povezivala s Machiavellijevom neetičnošću, dok je Boterova namjera bila potpuno suprotna i usmjerena na ponovno uspostavljanje etike i savjesti u političkoj znanosti.[459] U ovaj se tematski krug političke filozofije druge polovine 16. stoljeća u potpunosti ubraja i Gučetić svojim djelom *O ustroju država*, a djelomično i djelom *Upravljanje obitelji*. Smatra se da je od suvremenih političkih filozofa na Botera najviše utjecao Bodin, budući da je Botero u nekoliko navrata boravio u Francuskoj (posljednji puta u Parizu neposredno prije pisanja ovog djela, 1585. godine, kada je i pročitao Bodinovih *Šest knjiga o republici*).[460] S obzirom na to da je Botero živio i djelovao u razdoblju u kojemu su kršćani bili u konstantnoj opasnosti od Osmanlija, ne čudi da se on u svojemu djelu osvrnuo i na tu tematiku. U osmoj knjizi ovoga djela Botero, naime, poziva kršćane da se ujedine u borbi protiv Osmanlija.[461]

U posveti djela Botero izražava svoje neslaganje s dosadašnjim idealima što se tiče upravljanja državom, smatra ih iracionalnima i bogohulnima te suprotnima Božanskome zakonu. Na taj način odmah na početku najavljuje da će se njegovo djelo znatno razlikovati od principa koje je Machiavelli u svojem kardinalnom djelu iznio nešto više od pola stoljeća ranije. Što se tiče glazbene tematike, već je iz same količine odlomaka u kojima Botero spominje glazbu razvidno da on o glazbi nije imao osobito visoko mišljenje, a ovaj će se njegov stav u nastavku potkrijepiti primjerima. U prvoj knjizi Botero u kontekstu rasprave o promicanju vrlina po prvi puta spominje umjetnost:

> „Plemenitost ne služi samo za spašavanje nesretnika od bijede, nego se kroz taj oblik dobročinstva promiču i vrline, i ono ne izaziva zavist jer se odnosi na ljude koji to zaslužuju; ona njeguje talent, podržava umjetnost, unapređuje znanost i ukrašava religiju koja je najviši ukras i sjaj, a također veže čitav narod uz njihova vladara.“[462]

Botero ovdje koristi općenite termine „umjetnost“ i „talent“ te je vidljivo da je umjetnost povezivao s vrlinama, što se uvjetno može povezati s Gučetićevim stavom o glazbi. Boterovo navođenje religije u ovom kontekstu u skladu je s njegovim konstantnim naglašavanjem

---

[458] Usp. ibid., ix.
[459] Usp. ibid., viii-ix. Smatra se da je frazu 'državni razlog' skovao Machiavelli, no nema dokaza da ju je on koristio (usp. Damir GRUBIŠA, *Politička misao talijanske renesanse*, 99).
[460] Botero je tijekom svojeg prvog boravka u Francuskoj u Billomu i Parizu od 1565. do 1569. godine predavao retoriku i filozofiju na isusovačkom kolegiju, a drugi je put 1585. godine u Parizu sudjelovao u diplomatskoj misiji u ime savojskog vojvode Karla Emanuela I. Tada je pročitao *Šest knjiga o republici* pa se smatra da je preuzeo Bodinove postavke o ekonomskim problemima i klimatskim utjecajima (usp. Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, x).
[461] Usp. ibid., x. Dok se dubrovački autori druge polovice 16. stoljeća poput Gučetića i Monaldija nisu bavili protuturskim temama, primjer dubrovačkog autora koji je to učinio u prvoj polovici 16. stoljeća predstavlja Feliks Petančić (oko 1455 – nakon 1517). Za više podataka o Petančiću vidi poglavlje 'Pisci o glazbi: Feliks Petančić' (str. 28-35).
[462] Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, 31.

vlastite prokršćanske orijentacije koja je automatski isključivala beskrupulozne makijavelističke postupke. Važnost znanosti i umjetnosti Botero argumentira navođenjem istaknutih vladara iz prošlosti koji su na različite načine podržavali razvoj znanstvenih i umjetničkih područja otvaranjem odgojno-obrazovnih institucija.[463] U drugoj knjizi *Državnog razloga* Botero će se ponovno osvrnuti na potrebu stjecanja iskustva i obrazovanja govoreći da treba učiti i od živih i od mrtvih, pri čemu naglasak stavlja na to da će vladaru osobito biti korisna djela autora iz prošlosti. Na samome kraju ovog potpoglavlja o proučavanju povijesti Botero je kao korisnu disciplinu naveo i pjesništvo te se u tom kontekstu neizravno osvrnuo i na općenito čest prigovor pjesnicima da ne govore istinu. Botero će stati na stranu pjesnika i obraniti ih tvrdnjom da sam način njihova izražavanja, bez obzira na konkretni sadržaj pjesme, uzburkava ljudski duh i stvara u čitateljima želju da oni postanu slični junacima o kojima čitaju:

> „Čak i ako je ono što pjesnici pripovijedaju lažno, oni to čine na način koji pobuđuje ljudski duh i u njima stvara goruću želju da oponašaju junake koji se slave u stihovima.“[464]

Boterov stav o pjesnicima ipak nije bio potpuno jednostran. Naime, on je načinio distinkciju između dobrih i loših pjesnika te o ovoj drugoj vrsti izrazio svoje negativno mišljenje koje je utemeljio na tematici njihovih pjesničkih djela. Botero je lošim pjesnicima smatrao one pjesnike čija su djela bila lascivnog sadržaja zbog čega su prema njegovu mišljenju oni bili neusklađeni s Muzama, a stoga i štetni.[465] Gučetić je u djelu *O ustroju država* o pjesništvu iznio svoj izrazito pozitivan stav, usko povezujući pjesničko umijeće s glazbom i odgojem te je čak u jednom kratkom odlomku naveo imena suvremenih dubrovačkih pjesnika koji su prema njegovu mišljenju bili izvrsni u tom umijeću.[466]

U drugoj knjizi *Državnog razloga* Botero će pokazati koliko je njegovo mišljenje o glazbi drukčije u odnosu na Gučetića, u odlomku u kojem je naveo nekoliko primjera istaknutih vladara iz prošlosti koji su se bavili različitim, prema njegovim riječima 'nevažnim' aktivnostima:

> „On (vladar – op. M. J. J.) se smije baviti samo aktivnostima koje priliče princu, koje su sadržane u Vergilijevim stihovima:
> *Tu regere imperio populos, Romane, memento,*
> *Parcere subiectis et debellare superbos:*
> *Hae tibi erunt artes, pacique imponere morem*
> stoga nije primjereno da princ svoje vrijeme troši na sviranje glazbala ili pisanje stihova, poput Nerona, ili na streljaštvo, kao Domicijan, ili na izrađivanje svjetiljki kao kralj Makedonije Aerop, ili

---

[463] Primjerice Teodozije, Justinijan, Karlo Veliki, Konstantin, Oton III, Alfonso II te Matija Korvin (usp. ibid., 32).
[464] Ibid., 37.
[465] Usp. ibid., 38.
[466] Gučetić spominje Jakova Bunića, Iliju Crijevića, Damjana Benešića, Džoru Držića, Marina Držića, Dinka Ranjinu, Miha Monaldija i Mateja Benešića (usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 408).

> na modeliranje oblika od voska ili gline, kao car Valentinijan, ili na slikanje, kao grof od Provanse René, ili na pisanje poezije, kao franački kralj Šilperik i navarski kralj Teobald.“[467]

Iz ovog citata proizlazi da je Botero glazbu uz kiparstvo, slikarstvo, pjesništvo i druga slična područja svrstavao među djelatnosti koje ne priliče vladarima. Dakle, moguće je zaključiti da je Botero smatrao da je glazba nevažna aktivnost koja je u odnosu na državničke poslove bezvrijedna i stoga rezervirana za niže društvene slojeve. Ovaj je Boterov stav od glazbi prilično neobičan uzmemo li u obzir da se još od kasnog srednjeg vijeka, a osobito u renesansi, glazba uvijek navodila kao važan dio kurikuluma pripadnika aristokracije. Botero je čak na samome kraju ovog odlomka naveo primjer u kojemu je izričito glazbu izdvojio kao aktivnost koju bi vladar trebao izbjegavati:

> „Kralj Filip Makedonski jednog je dana razgovarao s glazbenikom o njegovom umijeću i kad je došlo do neslaganja zahtijevao je od glazbenika da se prikloni njegovom mišljenju. 'O, Filipe', odgovorio je glazbenik, 'ne daj Bože da budeš u stanju biti moj suparnik u raspravi o glazbi' – što je značilo da bi bavljenje takvim stvarima bilo pokazatelj lošeg rasuđivanja u princa.“[468]

U ovom je kontekstu glazba ponovno predstavljena kao negativna pojava i svrstana je u tzv. sekundarne aktivnosti koje nisu dostojne pozornosti vladara. Moguće je da je Botero kao umjetnost na kojoj će dodatno argumentirati da su neka umijeća vladarima nepotrebna i štetna glazbu zbog toga što je baš o njoj od svih umjetnosti imao najniže mišljenje.[469] Činjenica da Botero glazbu opisuje kao umjetnost koja može negativno utjecati čak i na moć rasuđivanja jasno ga odjeljuje od Gučetića koji je po uzoru na antičke filozofe glazbu smatrao ne samo korisnom, već i nužnom komponentom ljudskoga života. Osim toga, dok je Botero glazbu držao štetnom za ljudski razum Gučetić je, potpuno suprotno Boterovu stavu, isticao da glazba može biti od velike pomoći u jasnijem rasuđivanju jer 'izoštrava um'.[470]

Botero je u nekoliko navrata pisao o ulozi glazbe u vojnim pohodima pri čemu se glazbom nije detaljno bavio, već mu je ona redovito služila kao pomoćno sredstvo prilikom opisivanja vojne problematike. Tako u drugoj knjizi, u kontekstu rasprave o sposobnostima vladara i odabiru vladarevih savjetnika, Botero kao primjer dobroga vladara navodi azijskog kralja Antigona koji je na pitanje u kojem vremenskom roku može okupiti vojsku u slučaju prijetnje ljutito odgovorio:

---

[467] Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities,* 55-56. Botero ovdje donosi odlomak iz šeste knjige poznatog Vergilijevog epa *Eneida* koji u prijevodu znači: „Al' ti, o Rimljanine, nad narodima vladati znaj – to će ti umijeća biti – i postavljati uredbe mira. Pokorenima praštati, nemirne znaj ukrotiti.“ (*Eneida,* 847-853). U tom se odlomku vojno umijeće opisuje kao najvažnija sposobnost Rimljana (dok su primjerice u znanostima i umjetnostima od njih bolji Grci).
[468] Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities,* 56.
[469] Usp. ibid., 55-56.
[470] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država,* 417.

„Zar se bojiš da ti jedini nećeš čuti zvuk trublji?“[471]

Ovdje Botero spominje trubu, dakle limeno puhaće glazbalo te je i bez šireg konteksta jasno da se referira na vojnu glazbu, odnosno u ovom slučaju na glazbu kao signalno sredstvo kojim se na pripravnost pozivaju vojne trupe. U devetoj će se knjizi, u poglavlju u kojemu opisuje načine ohrabrivanja vojnika, Botero ponovno osvrnuti na vojnu glazbu, no ovaj će put osim puhaćih glazbala navesti i udaraljke:

„...nije mi namjera pisati o rogovima, trubljama, bubnjevima i drugim glazbalima koja se koriste kako bi ohrabrila ljude i konje u bitci...“[472]

U nastavku Botero navodi nekoliko primjera iz prošlosti u kojima su različiti tipovi glazbe stvorili prikladnu atmosferu, probudili osjećaj hrabrosti u vojnicima i potaknuli ih na ratovanje:

„Kad je Aleksandar Veliki slušao izvrsnog trubača po imenu Antigenes bio je toliko potaknut na borbenost da nitko u njegovoj blizini nije bio siguran. Na isti način sarabanda koju Španjolci sviraju na gitarama inspirira slušatelje na ples i gore od toga. Indijski Nairi na drške svojih mačeva pričvršćuju male komade metala koji proizvode zvuk koji u njima pobuđuje ratoborne osjećaje. Tacit piše da su Germani imali naviku poticati se (na borbu – op. M. J. J.) pjevanjem pjesama o Herkulesu kojega su smatrali vladarom svih hrabrih ljudi: također su koristili ratni poklič, kao što su to nekada činili Rimljani, a Turci i danas čine.“[473]

Od glazbala je Botero u ovom citatu uz već spomenutu trubu naveo i gitaru, a metalne pločice u ovom kontekstu predstavljaju vrstu udaraljki. Osim instrumentalne glazbe Botero spominje i oblike vokalne glazbe te plesne pokrete koji su u kombinaciji s glazbom također funkcionirali kao poticaj na ratovanje. I dok je u svim dosad navedenim primjerima glazba predstavljena kao vrijedan i poželjan element u trenucima pripremanja za borbu, Botero je u petoj knjizi upravo kombinaciju udaraljki i limenih puhaćih glazbala upotrijebio u sklopu svoje kritike protestanata u kojoj iznosi da oni svoje propovijedi šire uz zvuk bubnjeva i truba čime zapravo okreću svoje pristaše protiv vladara, plemića i katolika.[474] Ipak, u oba je opisa glazba predstavljena kao umjetnost koja u čovjeku može stvoriti određeno raspoloženje koje će ga potaknuti na daljnje djelovanje, bez obzira na to radi li se o postizanju vojnih ili nekih drugih ciljeva.

Osim ove energične vrste glazbe koja je čovjeka poticala na hrabra djela Botero je u petoj knjizi, u poglavlju u kojemu raspravlja o načinima pomoću kojih podanici postaju ponizni, govorio i o glazbi koja je imala suprotan učinak te je čovjeka iz uzbuđenog stanja vraćala u mirno raspoloženje:

---

[471] Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, 48. Ovo je pitanje kralju postavio njegov sin (usp. ibid.).
[472] Ibid., 204.
[473] Ibid., 205.
[474] Usp. ibid., 100.

„Ne smijem propustiti spomenuti da nježna i mekana glazba čini muškarce slabima i ženstvenima; vladari Arkadije uveli su u tu okrutnu zemlju glazbu i pjevanje da bi omekšali njezine neustrašive i divlje stanovnike. Najmekša i najnježnija glazba pisana je u petom i sedmom modusu koje su u velikoj mjeri koristili Lidijci i Jonjani, narodi koji su se prepuštali užitku i udobnosti; Aristotel zabranjuje takve pjesme u svojoj Državi i preporučuje upotrebu dorske harmonije koja je u prvom modusu.“[475]

Botero, dakle, od modusa spominje lidijski, jonski i dorski pri čemu je jonski i lidijski modus smatrao suprotnima dorskom modusu. Unatoč tome što se u Gučetićevoj raspravi o modusima uz lidijski i dorski pojavljuje još i frigijski modus, razvidno je da su i Botero i Gučetić svoj odabir modusa utemeljili na onome koji je Aristotel iznio u osmoj knjizi svoje *Politike*.[476] Iako Botero nije spomenuo frigijski modus, s obzirom na širi kontekst u kojemu se ovaj odlomak pojavljuje i karakteristike koje on navodi uz pojedine moduse moguće je zaključiti da je ipak i on smatrao da bi dorski i frigijski modus trebalo pretpostaviti lidijskom i jonskom modusu.

Botero se na glazbu osvrnuo još samo u sedmoj knjizi, u poglavlju čija je glavna tema bogatstvo vladara, a u okviru kojega se zalagao za umjerenost u stjecanju bogatstva. U tom poglavlju Botero bogatstva kategorizira na potrebna i nepotrebna te u ovu drugu skupinu ubraja izvoditelje glazbe:

„...osim svote koju je potrošio [Salomon – op. M. J. J.] za gradnju hrama rastrošno je trošio na izgradnju ljetnih i zimskih palača u gradu i u zemlji, na stvaranje vrtova i ribnjaka, na nabavku brojnih konja i kočija i pjevača obaju spolova...“[477]

Botero je smatrao da bi vladar trebao ulagati u ono što je državi potrebno i korisno, stoga kritizira vladare koji su novac trošili samo na površnosti poput uređenja raskošnih građevina i njima pripadajućeg okoliša. Gučetić se pak zalagao za izgradnju palača, hramova, kazališta, knjižnica i raznih drugih institucija te je isticao da one ne služe samo za ispunjavanje određenih praktičnih funkcija, već da je njihova svrha i ukrašavanje grada.[478]

Botero se u nekoliko odlomaka osvrnuo i na temu odgoja i obrazovanja. U nabrajanju znanja koja povećavaju razboritost, a koja bi vladar trebao posjedovati Botero ne uključuje glazbu:

„...on [vladar – op. M. J. J.] treba biti upoznat s vojnim pitanjima, s osobinama koje čine dobrog zapovjednika i dobrog vojnika, kako ih izabrati, kako rasporediti i ohrabriti ih; i također s onim znanostima koji se mogu nazvati sluškinjama vojnog umijeća – geometrija, arhitektura i inženjerstvo, u kojima se isticao Julije Cezar.“[479]

---

[475] Ibid., 103.
[476] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 415-417; ARISTOTEL, *Politika*, 1276b1-10.
[477] Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, 133.
[478] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 380-382.
[479] Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, 34.

Ovdje se radi o različitim disciplinama koje je prema Boterovu mišljenju potrebno poznavati u sklopu vojnih umijeća, no ne toliko zbog praktičkog bavljenja njima (u smislu gradnje mostova i sl.), nego zbog toga što te discipline omogućuju razvoj kriterija na temelju kojih će vojnici kasnije razlikovati dobro od lošega, u konkretnim situacijama gdje je nužno od nekoliko ponuđenih mogućnosti izabrati onu pravu.[480] Osim ovih praktičkih disciplina vladar bi trebao poznavati i prirodni poredak, odnosno pravilnosti na kojima se temelji svijet oko nas, kao što su primjerice kretanja nebeskih tijela, struktura biljnog i životinjskog svijeta, vremenske (ne)prilike i klimatski fenomeni, a Botero smatra da bi za prenošenje tih znanja trebali biti zaduženi filozofi.[481] Osim filozofima, vladar bi se trebao okružiti i stručnjacima za matematiku, vojno umijeće i govorništvo, zatim što je više moguće razgovarati o raznoraznim temama te stjecati geografska znanja, a eventualni nedostatak praktičkog iskustva trebao bi nadomjestiti proučavanjem povijesti.[482] Nakon iznošenja razloga zbog kojih bi vladar trebao biti obrazovan, ponajprije zbog vojnog umijeća i boljeg rasuđivanja, Botero će opisanom širokom znanju vladara suprotstaviti 'neznanje' vojnika:

> „Što se tiče običnog vojnika, moram priznati da je učenje njemu beskorisno, jer njegova glavna karakteristika mora biti brza poslušnost zapovjedniku.“[483]

U okviru poglavlja u kojemu je opisivao što bi sve vladar trebao znati o svojim podanicima Botero uz geografsko porijeklo, dob i imovinsko stanje kao vrlo važan faktor u formiranju karaktera podanika navodi i obrazovanje, no toj se temi ne posvećuje detaljnije uz obrazloženje da su mnogi prije njega već dosta pisali o toj temi.[484] Botero će nešto kasnije, u poglavlju u kojem govori o tome kako se treba ponašati prema osvojenim narodima, također obrazovanje istaknuti kao važan proces kroz koji pokoreno stanovništvo postaje slično osvajačima.[485] Na sličan će način opisati i proces obraćenja nevjernika i heretika, pri čemu će naglasiti važnost koju u okviru tog procesa imaju škole i učitelji slobodnih umijeća.[486] Botero u ovom odlomku ne specificira na koja točno umijeća misli, no s obzirom na to da se u slobodna umijeća uz ostale matematičke discipline ubrajala i glazba, ovdje je moguće postaviti hipotezu da je Botero ipak priznavao ulogu koju je glazba imala unutar obrazovnog procesa. Gučetić je u djelu *O ustroju država* također govorio o slobodnim umijećima, no on je

---

[480] Usp. ibid., 34-35.
[481] Usp. ibid., 35.
[482] Usp. ibid., 36-38.
[483] Ibid., 104.
[484] Usp. ibid., 37. Botero nije bio fokusiran isključivo na politički aspekt države, nego ga je zanimala i socijalna struktura te je smatrao da se vladar treba brinuti o stanovništvu jer će na taj način i kod pojedinaca stvoriti želju za očuvanjem države (usp. Damir GRUBIŠA, *Politička misao talijanske renesanse*, 101).
[485] Usp. Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, 97.
[486] Usp. ibid., 98.

za razliku od Botera detaljno naveo sve discipline koje podrazumijeva pod tim pojmom s naglaskom na glazbu kao esencijalni dio *paideie*.[487]

Što se tiče Boterova stava o dokolici, o njoj on raspravlja u osmoj knjizi u okviru svoje trodijelne podjele ljudskih djelatnosti na one koje su korisne i nužne za život, na one koje služe za ukrašavanje i reprezentaciju te one koje služe za pružanje užitka u dokolici.[488] Botero u sklopu dokolice neće spomenuti glazbu, ali će se u nabrajanju predmeta koji služe za ukras i koji su iznimno vrijedni referirati na likovne umjetnosti, odnosno na slike i skulpture.[489] Dokolicu je još jednom spomenuo u devetoj knjizi, u odlomku u kojemu raspravlja o disciplini vojnika:

> „Ali od svih je stvari za vojsku najopasnija dokolica. Ako vojnici nemaju što raditi oni postaju buntovni i čine svakakvu štetu...“[490]

Dakle, očito je da je i Botero zapravo dokolicu općenito smatrao štetnom pojavom. Za razliku od Gučetića, on nigdje u ovome djelu ne navodi i moguće pozitivne strane dokoličarenja. Uz dokolicu Botero veže i pojam užitka te navodi da je potraga za određenim životnim zadovoljstvima dio ljudske prirode pa kao jedan od načina na koji bi vojnici trebali ispunjavati dokolicu navodi tjelesne aktivnosti.[491] Što se tiče ostatka stanovništva, kao aktivnosti primjerene za njihovu dokolicu Botero spominje spektakle i kazališne izvedbe, pri čemu ističe da osiguravanjem takvih sadržaja vlasti mogu kontrolirati dokolicu.[492] U sklopu rasprave o načinima na koje bi se vladar trebao odnositi prema ljudima Botero navodi da podanicima prije svega treba osigurati egzistencijalne uvjete, no ističe da treba voditi računa i o prikladnim oblicima zabave, u smislu svjetovnih aktivnosti koje pružaju zadovoljstvo i užitak (poput različitih igara i kazališnih predstava) te se u tom kontekstu osvrnuo i na dramske izvedbe:

> „Što su razonode upriličene za narod moralnije i ozbiljnije, to će veća biti njihova moć da mu pruže zadovoljstvo, zabavu i razbibrigu, jer veselje, pobuđivanje kojega je svrha takvih priredbi, ima dva dijela: užitak i moralno zadovoljstvo. Stoga je tragedija više vrijedna divljenja nego komedija, jer je predmet komedije obično izbjegavanje svake moralne svrhe, a sudionici su obično smutljivci, a ne glumci.“[493]

Botero u ovom citatu tragediju opisuje kao svojevrsni spoj morala i užitka, a na taj način zapravo objedinjuje etički i hedonistički aspekt iz čega proizlazi da prema njegovu mišljenju jedno nije nužno značilo isključivanje drugoga. To je moguće donekle povezati s Gučetićevim

---

[487] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 406-411.
[488] Usp. Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, 151.
[489] Usp. ibid., 152.
[490] Ibid., 185.
[491] Usp. ibid., 186.
[492] Usp. ibid., 102.
[493] Ibid., 75.

stavom o glazbi u okviru kojega je Gučetić smatrao da glazba ima više funkcija, no on za razliku od Botera ipak odjeljuje vrste glazbe koje donose užitak od onih koje imaju etički učinak na čovjeka. Što se pak tiče komedija, Botero naglašava da su one lišene moralnog elementa i u nastavku navodi primjere vladara iz prošlosti koji su smatrali da gledanje komedija dovodi do iskvarenosti stanovništva. I dok je Botero samo općenito govorio o dramskim izvedbama, bez isticanja glazbenog elementa kao njihovog konstitutivnog dijela, Gučetić je i uz tragedije i uz komedije povezivao pojam plemenitosti, a glazbeni je aspekt smatrao neizostavnim dijelom scenskih izvedbi.[494] Botero će na koncu uz tipove svjetovne zabave navesti i crkvene svečanosti kao sadržaje prikladne za ispunjavanje slobodnog vremena:

> „Svečanosti koje priređuje crkva su veličanstvenije i dostojanstvenije od svjetovnih zabava jer sadrže svete i božanske elemente.“[495]

Iz ovog je citata vidljivo da je Botero sakralne oblike smatrao najboljim načinom za ispunjavanje dokolice, a unatoč tome što u okviru crkvenih svečanosti ne spominje glazbu, ona je zacijelo uveličavala te prigode. Naime, dobro je poznato da je u drugoj polovici 16. stoljeća sakralna glazba bila izrazito razvijena, zbog čega je glazbena problematika i bila jedna od tema o kojima se raspravljalo u okviru Tridentskog koncila (1545-1563). Gučetić se u djelu *Upravljanje obitelji* čak i kritički osvrnuo na problem liturgijske glazbe i pritom izrazio svoje zalaganje za uporabu glazbe u crkvi.[496]

O ženama je Botero za razliku od Gučetića imao izrazito negativan stav te je smatrao da one jako loše utječu na muškarce, da su pohlepne, besramne, sklone preuveličavanju i sposobne dovesti muškarca do propasti.[497] Inferiornost žene u odnosu na muškarca Botero dodatno argumentira u poglavlju u kojemu opisuje načine ponižavanja podanika, u sklopu kojega kao učinkovito ponižavanje opisuje odgojni proces u kojemu se dječake tretira kao da su djevojčice. Botero je smatrao da će se dugotrajnim provođenjem ovakvog odgojnog postupka dječaci, odnosno mladići transformirati u bespomoćne osobe koje ne mogu osjećati ponos.[498] Poput antičkih filozofa i Botero se zalagao za održavanje postojećeg stanja i protivio se uvođenju bilo kakvih promjena i inovacija, budući da je sve što je ustaljeno predstavljalo sigurnost, dok je novo bilo sinonim za nesigurnost. U slučaju nužnosti uvođenja promjena

---

[494] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 414.
[495] Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, 75.
[496] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 233, 235.
[497] Usp. Giovanni BOTERO, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, 24, 54, 71, 72.
[498] Usp. ibid., 102.

Botero je isticao da se one ne smiju uvoditi naglo, već vrlo pažljivo i postupno.[499] U tom je kontekstu izrazio svoje protivljenje izmjenama na religijskom planu:

> „Uvijek poštuj Boga, u skladu sa drevnim zakonima, i pobrini se da i drugi tako čine. Mrzi i kazni sve inovatore u božanskim stvarima, (...), jer promjena u religiji dovodi do drugih promjena...“

Iako ni u ovom citatu Botero ne spominje glazbu, ova rečenica podsjeća na Platonovu formulaciju u kojoj on navodi da promjena glazbenih zakonitosti dovodi do promjena državnih zakona.[500] Moguće je da je Botero ovu Platonovu rečenicu preformulirao, odnosno prilagodio kontekstu, a čak je moguće i da je prilikom spominjanja „inovatora u božanskim stvarima“ izrazio svoje neslaganje s uvođenjem novosti u liturgijsku glazbu.

Iz analize navedenih odlomaka razvidno je da je moguće pronaći određene sličnosti između Gučetića i Botera, no unatoč činjenici da je Gučetić dobro poznavao ovo Boterovo djelo čini se da se on ipak više držao svojih antičkih uzora, što je osobito vidljivo iz njegova stava o glazbi.

1.4.3. Niccolò Machiavelli

Bodinova i Boterova, ali i Gučetićeva razmišljanja o vladarskome umijeću prilično su drukčija od onih Niccolòa Machiavellija. Bodin, primjerice, za razliku od Machiavellija smatra da vladar treba zadobiti naklonost svog naroda, a ne uspostavljati strahovladu te se zalaže za ukidanje ropstva. Jednako će tako Gučetić u kontekstu odgoja navesti metodu koja se nije temeljila na okrutnosti:

> „Moj savjet očevima nije da odgajaju djecu u kreposnom duhu pomoću batina i sličnog, već da ih često i blago kore kod kuće, gdje neprestance dolaze u sukob, te da im pogledu izlažu više sramotu nego strah, više krepost nego porok, jer tako će lakše nego na ikoji drugi način biti spremni činiti dobro.“

Gučetić ovdje govori o obitelji, no logično se analogijom između obiteljskog i državnog poretka može donijeti zaključak da je on općenito bio zagovornik drukčije metode uspostavljanja državne vlasti.

Machiavelli je bio tajnik Firentinske republike, a svoje je kontroverzno djelo napisao neposredno nakon propasti Republike 1513. godine. Djelo je prvi puta objavljeno tek pet godina nakon Machiavellijeve smrti (1532) i smatra se jednim od temelja moderne politologije.[501] Izvorni je naslov djela *O monarhijama* (*De principitatibus*), no danas je djelo

---

[499] Usp. ibid., 44-51.
[500] Usp. PLATON, *Država*, 424b4-c6.
[501] Usp. Niccoló MACHIAVELLI, *Vladar*, 6-7. Iako je *Vladar* Machiavellijevo najkontroverznije i najcitiranije djelo, njegovo su glavno djelo *Rasprave o prvih deset knjiga Tita Livija* (*Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*) objavljene 1539. (usp. Damir GRUBIŠA, *Politička misao talijanske renesanse*, 72).

poznatije pod skraćenim populariziranim naslovom *Vladar* (*Il principe*).[502] Machiavellijev je *Vladar* dosad interpretiran na mnoštvo različitih, često suprotnih načina zbog čega je čitanje tog djela zamršenije u odnosu na čitanje nekih drugih djela s područja političke filozofije.[503] Nakon propasti Firentinske republike Machiavelli se povukao na svoje imanje nedaleko od Firence i tamo se posvetio promišljanju o političkim temama. Njegova ranije stečena reputacija izvrsnog tajnika Firentinske republike te analitičara političkih zbivanja u Italiji priskrbila mu je nekoliko ponuda raznih poslova s područja državne uprave iz drugih dijelova svijeta, a u ovom je kontekstu osobito zanimljiva ponuda pozicije tajnika koja Machiavelliju pristiže iz Dubrovačke republike.[504] Sve je te ponude, uključujući i ovu dubrovačku, Machiavelli odbio jer je želio raditi samo u Firentinskoj republici, što će se na koncu i ostvariti nakon povratka obitelji Medici na vlast.[505]

Gučetić nigdje ne spominje Machiavellija, no s obzirom na veliku popularnost tog djela sa priličnom se sigurnošću može tvrditi da je on bio upoznat sa sadržajem *Vladara*, a njegova se djela čak mogu smatrati svojevrsnim pokušajem reformiranja dubrovačke političke prakse po uzoru na antiku i kršćanske vrijednosti.[506] I Gučetić i Machiavelli bili su izrazito cijenjeni među svojim suvremenicima te su se svaki na svoj način isticali u javnome životu, a osim aktivnog sudjelovanja u političkom životu svoje sredine obojica su bili članovi učenih

---

[502] Skraćeni su nazivi postali uobičajeni i u slučaju Erazmova djela *O odgoju kršćanskog vladara* koje se skraćeno naziva *Kršćanski vladar*, kao i u slučaju djela Thomasa Morea *O najboljem državnom uređenju i o novom otoku Utopiji* koje je poznatije kao *Utopija* (usp. Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, uvodna studija, 7).

[503] Unatoč višeslojnosti *Vladara* to se djelo često svodi na samo jedan sloj Machiavellijeve političke misli te su tako neki ovo djelo interpretirali kao priručnik za tirane, neki kao knjigu republikanaca, neki kao djelo koje u sebi ima skrivenu poruku, neki kao satiru koja vladara želi prikazati smiješnim itd. (usp. Niccoló MACHIAVELLI, *Vladar*, 8-9).

[504] Šišak o zaduženjima tajnika Dubrovačke republike piše: „Osobito je važan bio položaj kancelara ili tajnika Republike. Tajnik Republike bio je do XVII. stoljeća isključivo stranac, a to je bila najviša i najbolje plaćena služba u administrativnom aparatu Republike. Tajnik je bio upućen u najpovjerljivije stvari republike, a imao je uvid u najvažnije dokumente i sudjelovao u procesu donošenja odluka.“ (usp. Marinko ŠIŠAK, *Republikanski etos Dubrovačke Republike: odgojne teorije i praksa*, 22-23).

[505] Usp. Niccoló MACHIAVELLI, *Vladar*, 12-13. Machiavelli tada ipak nije dobio mjesto visokog državnog činovnika, nego tek mjesto tajnika povjerenstva za firentinske utvrde u državnoj administraciji (usp. ibid. 16). Također usp. Damir GRUBIŠA, Oblici vlasti u renesansi: jedinstvenost dubrovačkog modela, *Politička misao*, 46, 2009, 4, 165-182, 176.

[506] Šišak se u uvodnoj studiji hrvatskoga izdanja djela *O ustroju država* osvrnuo na mogući utjecaj Machiavellija na Gučetića: „Više podataka govori o tome da je Gučetić morao poznavati Machiavellija i njegovo djelo. Osim Machiavellijevih djela koja su dolazila u Dubrovnik tijekom XVI. stoljeća, u literaturi se razvila vrlo oštra rasprava za Machiavellijev pristup politici i protiv njega. (...) Jean Bodin, kojim se Gučetić vrlo ekstenzivno koristio, na više mjesta izrijekom spominje Machiavellija i osvrće se na njegove teze. I drugi suvremenik kojim se Gučetić služi, Giovanni Botero, već u predgovoru spominje Machiavellija. Koliko god to zvučalo paradoksalno, Gučetić, unatoč nizu praktičnih i realističkih pogleda na politiku, ipak nastoji povezati etičku bit politike s makijavelističkom zbiljom u kojoj živi. Naime, Gučetićev Dubrovnik živio je politički život na gotovo savršen makijavelistički način – koristeći se svim metodama kako bi zadržao slobodu i nezavisnost, odnosno praktične interese povlaštenog položaja u trgovačkim poslovima – između Zapada i Istoka, Mletaka i Turaka. Neetičnom vremenu i prilikama usprkos, Gučetić nastoji praksu zaodjenuti etičkim načelima temeljenim na klasičnom, grčko-rimskom i kršćanskom iskustvu i nauku.“ (Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 23).

društava, odnosno 'neformalnih' akademija. Tako je Gučetić bio pripadnik već spomenute dubrovačke Akademije *Dei Concordi*, dok je Machiavelli bio član firentinske grupe poznate pod nazivom *Rucellai*.[507] Ova je firentinska akademija dobila ime po palači poznate firentinske obitelji Rucellai u čijem su se vrtu okupljali istaknuti intelektualci. U tim se prigodama razgovaralo o književnim i političkim temama, a opuštenoj su atmosferi pridonosile konzumacija hrane i pića te glazbene izvedbe.[508] Glazba je bila vrlo važan dio ovih sastanaka na kojima su neki članovi i osobno sudjelovali u glazbenim izvedbama kao interpreti te se smatra da su upravo ove firentinske akademije bile ključne u razvoju najvažnije svjetovne glazbene vrste 16. stoljeća – talijanskog madrigala.[509] Machiavelli je u tom kontekstu bio direktno povezan sa skladateljima madrigala, budući da je Philippe Verdelot svoje najranije madrigale namijenio upravo za okupljanja skupine *Rucellai* te su se oni izvodili između činova Machiavellijevih komedija.[510]

U *Vladaru* je moguće detektirati četiri osnovna tematska kruga kojima se Machiavelli detaljnije posvećuje. U prvom dijelu izlaže vrste monarhija te načine njihova uspostavljanja i održanja, u drugom dijelu opisuje ulogu vojske u očuvanju monarhije, u trećem dijelu navodi osnovne karakteristike vladara, a u četvrtom prikazuje povijesne okolnosti koje su dovele do propasti talijanskih kneževina.[511] *Vladar* se svakako u mnogim elementima koje Machiavelli donosi u tom djelu može usporediti s ostalim djelima koja se obrađuju u ovom poglavlju, no po jednoj je crti u odnosu na ta djela ono potpuno specifično. Machiavelli, naime, u kontekstu vladarskog umijeća praktički izostavlja raspravu o obrazovanju i odgoju, a glazbu ne spominje niti jednom rječju. Dok su drugi autori barem indirektno uključili pojedine glazbene termine u svoju raspravu o državi i vladarskom umijeću, kao sredstvo u razjašnjavanju

---

[507] Usp. Anthony M. CUMMINGS, *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia: American Philosophical Society, 2004, 22-23. Za popis svih članova grupe *Rucellai* usp. ibid. 24-25.

[508] Uz grupu *Rucellai* u Firenci je u 16. stoljeću bila izrazito značajna tzv. 'Sveta (Firentinska) akademija Medicija' koju je osnovao Cosimo de Medici, a u kojoj su djelovali Marsilio Ficino i Pico della Mirandolla. Neki su sudionici grupe *Rucellai* istodobno bili i članovi Medicijeve akademije (usp. ibid., 79-80). *Rucellai* grupa bila je nešto opuštenijeg karaktera u odnosu na druge ondašnje akademije:„...the most loosely organized of these Florentine institutions of the early Cinquecento – the famous group that met in the garden of the Rucellai – was in many respects the most consequential, both with respect to the distinction of its members and the substance of its intellectual program, which are reflected in the fullnes of the documentation. Its significance nothwithstanding, the Rucellai group – an informal 'literaly society' distinguished by directed and purposeful conversation on literaly and political matters and restricted commensality – is never reffered to by contemporaries in more specific or enlightening terms than 'our company', these afternoon friends', or 'those *letterati* of the garden of the Rucellai'. (...) The members of the Rucellai group were probably identified on the basis of the least highly articulated protocols of all: Cosimino di Cosimo Rucellai (...) invited those considered to be especially *simpatici* to the informal gatherings in the family garden.“ (ibid., xiii-xv).

[509] Usp. ibid., xv.

[510] Usp. ibid., xvi. „In undertaking their first essays in the new genre, the earliest madrigalists played to the musical tastes and experiences of the distinguished Florentines who were their patrons.“ (usp. ibid.).

[511] Usp. Niccoló MACHIAVELLI, *Vladar*, 185.

političkih termina, Machiavelli ju ne spominje čak ni na taj način.[512] On se isključivo fokusira na opisivanje različitih vrsta vladavine te analizu sastavnih elemenata svake od njih uz navođenje prilično detaljnih primjera iz vlastitog iskustva. Machiavelli zapravo u ovom kontekstu marginalizira odgojno-obrazovnu komponentu u životu vladara te se tek jedan kraći odlomak *Vladara* može interpretirati u okviru te komponente, a taj se odlomak nalazi u poglavlju u kojemu se Machiavelli posvetio opisu vojnih snaga. Zbog jasnijeg je pregleda u nastavku spomenuti odlomak razlomljen na dva dijela:

> „Vladar zato ne smije nikad smetati s uma vojničku vještinu, u miru više negoli u ratu. To može učiniti na dva načina: prvo vježbanjem, a drugo umom. Što se vježbanja tiče, mora svoju vojsku držati u stezi i pripravnosti; nadalje mora se neprestano baviti lovom i spomoću njega privikavati tijelo naporima. Tako će proučiti prirodu zemljišta, upoznati kako se dižu brda, kako se spuštaju doline, kako leže ravnice, tako će spoznati prirodu rijeka i močvara; tome mora posvetiti najveću brigu. To je znanje korisno iz dva razloga. Prije svega, čovjek upoznaje svoju zemlju, pa će lakše naći način da je obrani; (...) pa upoznavajući ustrojstvo tla jedne zemlje možeš lako upoznavati i druge. Koji vladar nema toga iskustva, nema glavnoga svojstva što ga mora imati vojskovođa; jer to te iskustvo uči kako da pronađeš neprijatelja, kako da se utaboriš, kako da vodiš vojsku, kako da dijeliš megdan, kako da opsjedaš gradove, a sve u svoju korist.“[513]

> „(...) Što se pak tiče učenja, vladar mora čitati povijest i proučavati djela velikih ljudi, paziti kako su se držali u ratovima, istraživati uzroke njihovih pobjeda i poraza, eda ih može nasljedovati, odnosno izbjegavati; a prije svega mora postupati onako kako su prije njega postupali neki veliki ljudi koji su kao uzore uzimali hvaljene i slavljene junake, držeći neprestano pred očima njihov život i djela. (...) Toga se, isto, mora držati razborit vladar i ne smije doba mira tratiti u besposličarenju, nego od njega stvoriti blago kojim će se moći poslužiti u nevolji da ga sreća, kad se promijeni, zatekne pripravna da bi mogao odoljeti njenim udarcima.“[514]

U prvome dijelu ovog odlomka Machiavelli navodi podjelu na dvije vrste osobina koje on povezuje uz pripadnike vojske, a koje bi prema njegovu mišljenju trebao njegovati i vladar kao vrhovni zapovjednik vojske. Radi se o distinkciji između umnog i tjelesnog aspekta te je ovdje moguće povući paralelu s dvodijelnim obrazovnim sustavom iz antičkog razdoblja u sklopu kojega je jedan dio bio usmjeren na razvijanje duhovnog aspekta, dok je drugi dio bio zadužen za brigu o fizičkom razvoju čovjeka.[515] U okviru tjelesnog aspekta Machiavelli govori o vježbama pomoću kojih se tijelo održava u optimalnoj formi te kroz aktivnosti u različitim geografskim područjima i klimatskim uvjetima postaje izdržljivo. Za razliku od antičkog obrazovnog sustava u kojem je briga za tijelo uključivala samo redovitu tjelovježbu i pravilnu prehranu, Machiavelli uz fizičke vježbe ovdje navodi i stjecanje geografskih znanja iz čega je vidljiva njegova praktička orijentiranost. Naime, iako se uvid u geografske činjenice može dobiti i kroz teorijsko izučavanje određene literature, on ovdje naglasak stavlja na

---

[512] S obzirom na to da Machiavelli stavlja naglasak isključivo na političke termine, bez ikakvih osvrta na druge aspekte života (kao što su kultura i umjetnost), eventualno bi se moglo očekivati da u okviru poglavlja o vojsci spomene vojnu glazbu, no čak se ni taj aspekt glazbe u ovome djelu ne pojavljuje.
[513] Niccoló MACHIAVELLI, *Vladar*, 133-134.
[514] Ibid., 134-135.
[515] Usp. Monika JURIĆ, Teorija *ethosa* i pojam *paideie* u Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi, 38.

empirijsku komponentu koja vojnicima, odnosno vladaru omogućuje optimalnu stratešku pripremu u slučaju vojnih pohoda. U drugom dijelu istog odlomka Machiavelli se osvrnuo na elemente pomoću kojih se razvijaju umne osobine te je u njemu naglasio nužnost 'proučavanja djela velikih ljudi', odnosno upućenosti u povijesna zbivanja. Moguće je da je Machiavelli ovdje uz povijesna istraživanja mislio i na čitanje pjesničkih i mitoloških djela jer koristi formulaciju 'hvaljeni i slavljeni junaci' pa se može pretpostaviti da su izvor tih epiteta upravo mitološki opisi pjesnika. Čak i u slučaju da je Machiavelli zaista uz povijest u nužna znanja ubrajao i pjesništvo njegovo se poimanje umnih disciplina znatno razlikuje od antičkog sustava, osobito po izostavljanju glazbene komponente koja je u antici bila esencijalni dio odgoja i obrazovanja.[516] U usporedbi s Machiavellijem, Gučetić daje puno širi pregled disciplina koje ulaze u obrazovanje i u tom je pogledu njegovo shvaćanje odgojno-obrazovnog aspekta potpuno usklađeno s disciplinama koje su bile dio trivija i kvadrivija, a u sklopu kojih je glazba imala vrlo važnu funkciju.[517] Na samome kraju drugog dijela ovog odlomka Machiavelli spominje 'besposličarenje', očito aludirajući na dokolicu koju opisuje kao nepoželjnu pojavu u životu vladara te time zaključuje svoj kratki osvrt na vještine i znanja u okviru razvijanja umnih i tjelesnih osobina vladara.

Kao jedan od aspekata na temelju kojih je moguće usporediti Machiavellija s Gučetićem nameće se i Machiavellijev stav o ženama. Dok je Gučetić o ženama imao izrazito visoko mišljenje kako općenito tako i u okviru glazbene problematike, Machiavelli je o ženama iskazao potpuno suprotan stav prema kojemu je žena u odnosu na muškarca predstavljena kao niže biće:

> „Da zaključim: ako se sreća mijenja, a ljudi uporno ostaju pri svojoj naravi, sretni su dok se to dvoje slaže; no čim se prestanu slagati, nesretni su. Ja pak smatram da je bolje biti naprasit nego obziran; jer sreća je žena, pa je moraš tući i krotiti; i vidi se kako se ona prije pokorava naprasitima nego obzirnima koji u svemu postupaju hladno. Sreća je, kako rekosmo, žena, pa je uvijek prijateljica mladih ljudi jer su bezobzirniji, žešći i s više joj smjelosti zapovijedaju.“[518]

Jedini citat koji bi se posredno mogao odnositi na glazbu nalazi se u poglavlju u kojemu se Machiavelli bavi načinima na koji vladar osigurava vlastiti ugled:

> „Nadalje se vladar mora prikazivati kao ljubitelj izvanrednih sposobnosti i častiti ljude vrsne u umijećima; mora zagrijati svoje građane da smireni prionu uz posao, bila to trgovina, zemljoradnja ili koje god mirnodopsko zanimanje... Osim toga, vladar mora u zgodno doba godine zabaviti puk spomoću svečanosti i igara. Budući da je svaki grad podijeljen na cehove i na staleže, vladar mora voditi računa o tim slojevima, sastajati se pokatkada s njima i prikazivati svoju ljubaznost i darežljivost...“[519]

---

[516] Usp. ibid.
[517] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 245, 247, 249.
[518] Niccoló MACHIAVELLI, *Vladar*, 169.
[519] Ibid., 161.

U ovom fragmentu Machiavelli spominje „izvanredne sposobnosti“ i „ljude vrsne u umijećima“, što je u okviru glazbene problematike moguće interpretirati kao rečenicu koja se odnosi na vrhunske glazbenike, u smislu iznimnih skladatelja ili virtuoza.[520] Osim toga, Machiavelli u nastavku navodi važnost priređivanja prigodnih zabava („svečanosti i igara“), odnosno manifestacija koje bi vladar povremeno trebao organizirati u mirnodopskim razdobljima, za opuštanje stanovništva u vrijeme kada ljudi nisu morali brinuti o vlastitoj goloj egzistenciji. U ovom je kontekstu moguće postaviti hipotezu da je Machiavelli vjerojatno govorio o svjetovnim prigodama u sklopu kojih su se zacijelo priređivale i glazbene izvedbe.[521]

Unatoč tome što Machiavelli u *Vladaru* ni na jednom mjestu izrijekom ne spominje glazbu te se o njegovu stavu o glazbi može eventualno samo hipotetski raspravljati na temelju nekoliko fragmenata, to je djelo nezaobilazno u dobivanju šire slike o važnosti koju je glazba imala u renesansnim raspravama s područja političke filozofije. Svojevrsnu paralelu između Machiavellija i Gučetića moguće je povući tek na temelju činjenice da su se obojica praktično bavili politikom što se zrcali u njihovim djelima u kojima su se oba autora prije svega zalagala za praksu. Machiavelli je bio prije svega fokusiran na suvremenu situaciju u kojoj je živio i djelovao, što je vidljivo iz sljedećeg citata:

> „Mislim da je sretan onaj koji postupa onako kako to ište duh vremena; i obratno, da je nesretan onaj koji postupa protivno duhu vremena.“[522]

Ovu je misao Machiavelli formulirao prilično općenito, ne navodeći na koji se društveno-politički aspekt ona odnosi; stoga ju je možda moguće prenijeti i na područje glazbe, u smislu njegova zalaganja za glazbeni razvoj i suvremenu glazbu. Machiavellijeva orijentiranost na suvremene pojave vidljiva je i iz njegove kritike koja se odnosi na njegove neposredne prethodnike, a ne na antičke autoritete, što je zacijelo rezultat njegova analitičkog empirijskog pristupa. Primjerice, u usporedbi s Castiglioneom koji će naglasak staviti na savršena dvoranina koji je prije svega bio obrazovan čovjek, Machiavelli je takve karakteristike smatrao produktom feudalnog sloja, odnosno aristokracije koja je većinu vremena provodila u dokolici. Akteri Machiavellijevih promišljanja stoga nisu dokoni pripadnici aristokracije, već

---

[520] Machiavelli rabi formulaciju „Debbe ancora uno principe mostrarsi amatore delle virtù, dando recapito alli uomini virtuosi e onorare gli eccelenti in una arte“ (usp. ibid., 161).
[521] Machiavelli koristi termine „le feste e spettaculi“ (usp. ibid., 161). Damir Grubiša u uvodnoj studiji hrvatskog izdanja *Vladara* iz 1998. o ovome odlomku piše sljedeće: „Tema svečanosti i rituala spada u tipično gradske tradicije, koje je renesansa preuzela od starog Rima. Machiavelli govori o tome u *Firentinskim povijestima* (VI, 2): stare i dobro uređene republike običavale su igrama i svečanostima slaviti svoje građane. Novum je u uputi vladaru da vodi računa o podjeli grada na staleže, te da ostvari komunikaciju sa svim staležima, s kojima se mora povremeno sastajati i raspravljati o njihovim pogledima na političku vlast.“ (ibid., 69).
[522] Ibid., 167.

praktičari, aktivni pripadnici društva koji silom osvajaju vlast i pokušavaju je zadržati pod svaku cijenu.[523] Gučetić pak u odnosu na Machiavellija čini određeni odmak širim spektrom interesnih područja kojima se on detaljnije posvećuje, stoga u njegovim djelima nalazimo puno više fragmenata u kojima se on referira na različite aspekte kulture u okviru kojih glazba zauzima istaknuto mjesto. Za razliku od drugih djela odabranih za potrebe ovog poglavlja – u kojima se mahom radi o priručnicima za vladare u kojima su se njihovi autori bavili vladarskim umijećem te u kojima se velika pozornost posvećuje odgoju, obrazovanju i obuci vladara – Machiavelli se u *Vladaru* prvenstveno bavi opisivanjem različitih vrsta vladavine i osobina vladara bez osvrta na odgojno-obrazovni aspekt kao temelj za uspostavljanje dobre vladavine.[524] Prema tome, dok su Gučetić i ostali autori navedeni u ovom poglavlju skloni idealiziranju i isticanju vrlina i tek se djelomično referiraju na konkretnu situaciju u kojoj se nalaze, Machiavelli čini odmak od njih svojim potpunim priklanjanjem uz realitet te opisivanjem odabrane problematike u okviru konkretne postojeće situacije.

1.4.4. Erazmo Roterdamski

Predstavnik kršćanskog humanizma, izrazito moralistički orijentiran teolog i pedagog Erazmo Roterdamski, najpoznatiji je po djelu *Pohvala ludosti* (*Stultitiae laus*; Pariz, 1511) u kojemu kroz satiru kritizira gotovo sve slojeve društva. No, u kontekst problematike ovoga rada potpuno se uklapa njegovo najvažnije djelo s područja političke filozofije – *O odgoju kršćanskog vladara* (*Institutio principis Christiani*; Basel, 1516).[525] To je Erazmovo djelo, poznatije pod skraćenim nazivom *Kršćanski vladar*, rasprodano u tek nekoliko tjedana nakon njegova prvog objavljivanja, a tiskano je i prerađivano u više navrata u idućih desetak godina što je dokaz popularnosti toga djela među suvremenim autorima i čitateljima. *Kršćanski vladar* je među pripadnicima aristokracije bio omiljeno štivo već i prije prvog objavljivanja, a

---

[523] Usp. ibid., 45-46.

[524] Usp. Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 17. Damir Grubiša će u uvodnoj studiji hrvatskom izdanju Erazmova *Kršćanskog vladara* Machiavellijeva *Vladara* također istaknuti kao specifično djelo u kontekstu političke filozofije 16. stoljeća: „U okviru te posebne vrste političke literature ističe se *Vladar* (*Il principe*) Niccolòa Machiavellija. (...) Machiavellijev *Vladar* nije klasični *speculum principis* jer se u njemu ne može ogledati kreposni vladar nego samo vladar koji teži održanju svoje vlasti. Ističe se po analitičnoj dubini i preciznoj disekciji fenomena vlasti, što dosada nije učinio nijedan od autora takvog žanra i po realizmu kojim autor dijeli moral od politike – kako bi trebao živjeti od onoga kako se realno živi i zato se bavi „zbiljskom istinom stvari“, a ne knjiškim zamišljenim idealnim društvima i idealnim vladarima. Zato je Machiavelli najviši izraz građanskog humanizma, ali istovremeno i točka diskontinuiteta jer je on, istovremeno, rodonačelnik jedne nove orijentacije u političkoj misli renesanse, a to je građanski republikanizam. Machiavelli će kao i Erazmo završiti na *Indeksu zabranjenih knjiga* i na njega će se spustiti veo zaborava i anateme sve do pojave prosvjetiteljstva i do pokreta za ujedinjenje Italije, za koje se Machiavelli zalagao ne toliko iz patriotskih već iz praktičnih razloga – da se tako spriječe invazije stranih vladara na talijansko tlo i da se očuvaju institucije 'građanske slobode'.“ (usp. ibid., 22-23).

[525] Usp. Erika RUMMEL, *Erasmus*, London – New York: Continuum, 2004, 55.

neki su ga autori parafrazirali, prevodili i/ili prilagođavali potrebama svojih vladara kojima je djelo služilo kao svojevrstan udžbenik za stjecanje vladarskih vještina.[526] Erazmo je tijekom svojega života stekao prilično dobar uvid u život europskih vladara prije svega zahvaljujući diplomatskim misijama na kojima je pratio biskupa od Cambraia kao njegov tajnik, stoga je ovo njegovo djelo i nastalo kao rezultat empirijskog uvida u konkretne primjere pojedinih vladavina.

Erazmo je u svojim drugim djelima često spominjao glazbu i danas su prilično poznati njegovi stavovi o glazbi koji se prije svega odnose na glazbu koja se izvodila u sklopu liturgije, a koje je iznio u svom prijevodu Novog zavjeta na latinski jezik (uz popratne komentare).[527] U Erazmovim se napisima o glazbi općenito mogu izdvojiti četiri cjeline kojima se on detaljnije posvetio, a to su: gregorijanski koral, višeglasje i glazbala u crkvenoj glazbi, stav o glazbenicima te svjetovna glazba. Gregorijanski je koral za Erazma bio ideal liturgijske glazbe, što je u slučaju promišljanja o sakralnoj glazbenoj praksi rezultiralo njegovom orijentiranošću na srednjovjekovnu glazbu. Erazmo se zalagao za povratak na praksu ranih kršćana te se pritom protivio čak i uporabi pojedinih sekvenci i himana, a smatrao je da tijekom liturgije nikako ne bi trebali pjevati svi vjernici, nego samo školovani pjevači.[528] Njegovi napisi o uporabi višeglasja i glazbala u liturgijskoj gazbi predstavljaju važno svjedočanstvo o praksi crkvene glazbe njegova vremena. Što se tiče glazbala, Erazmo se izrazito kritički odnosio spram njihova uvođenja u liturgijsku glazbu. Uz orgulje Erazmo u kontekstu crkvenog muziciranja spominje još i puhaća glazbala te udaraljke, no tom se širenju spektra glazbala u liturgijskoj glazbi nije protivio, već je samo smatrao da bi osnovni kriterij u odabiru glazbala trebala biti umjerenost. Erazmo je zahtjev umjerenosti postavio i u slučaju liturgijskog višeglasnog pjevanja koje je u 16. stoljeću već bilo prilično razvijeno, što je katkad otežavalo razumijevanje teksta koji se pjevao. Osim toga, smatrao je da se glazbi daje previše prostora unutar liturgije zbog čega su neki važni dijelovi bogoslužja izostavljeni.[529] Erazmov je stav spram profesionalnih crkvenih glazbenika bio uglavnom negativan jer je

---

[526] Drugi je put *Kršćanski vladar* objavljen već 1516. godine, a zatim 1518., 1523. i 1525. godine, a djelo je kasnije dospjelo na indeks zabranjenih knjiga. Sam je Erazmo rukopis poklonio princu Karlu Habsburškom i engleskom kralju Henriku VIII. (usp. Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 9-10).

[527] Glazbu je Erazmo spominjao primjerice i u sljedećim djelima: *Declarationes ad censuras facultatis theologicae parisiensis*, *Parabolae sive Simlia*, *De pronuncitione dialogus*, *Ecclesiastae sive De ratione concionandi* itd. (usp. Clement A. MILLER, Erasmus on Music, *The Musical Quarterly*, 52, 1966, 3, 332-349; 332).

[528] Usp. ibid., 333-336. Miller o Erazmovoj sklonosti prema koralima piše: „...for him plainchant is a means to an end – its beauty or value is not intrinsic, it has meaning and purpose in the degree that it is a truly religious expression. In his words, plainsong 'should be sung in a distinct, holy, and temperate manner, so that it can be understood both by those singing and by those listening.'“ (ibid., 338).

[529] Usp. ibid., 338-341.

smatrao da oni ne posjeduju dovoljno znanja i morala te da je njihov cilj postizanje užitka, pa su stoga prema njegovu mišljenju oni bili nepotreban trošak za Crkvu.[530] Iako je Erazmov primarni interes bila sakralna glazba on je bio dobro upoznat i s različitim oblicima svjetovne glazbe, kao što su primjerice gradska glazba i kućno muziciranje, a spominjao je čak i ljekovita svojstva glazbe, iz čega je ponovno vidljivo njegovo uporište u antičkim postavkama o glazbi.[531]

Dok je u drugim djelima Erazmo prilično detaljno pisao o glazbi i pritom slijedio Platonovu teoriju *ethosa* te pokazao svoju upućenost u glazbene fenomene i glazbenu terminologiju, *Kršćanski vladar* je djelo u kojemu on glazbu spominje tek usputno.[532] Što se tiče strukture *Kršćanskog vladara*, djelo je podijeljeno u jedanaest poglavlja u kojima Erazmo raspravlja o različitim aspektima života vladara, a to su: obrazovanje, izbjegavanje dodvoravanja, porez, dobročinstva, zakoni, državni službenici, politički savezi, rodbinske veze, umijeće vladanja u vrijeme mira te u ratnim razdobljima.[533] Ta su poglavlja prilično neravnomjerna po svojemu opsegu, a znakovito je da najveći dio rasprave zauzima poglavlje u kojemu se Erazmo posvetio temi odgoja i obrazovanja vladara te da je upravo to poglavlje smjestio na prvo mjesto i na taj način odgojno-obrazovni aspekt istaknuo kao svojevrsni temelj vladarskog umijeća.

Politika je u Erazmovu opusu zapravo marginalizirana tema te ju on kao prosvjetiteljsko-moralno-teološki autor shvaća prvenstveno kao sredstvo moralnog pročišćenja društva.[534] Erazmo je, naime, zastupao stajalište da reforma društva treba započeti od vrha državne hijerarhije, odnosno da početnu točku procesa transformacije društva predstavlja upravo vladar koji je zadužen za daljnje širenje promjena u drugim društvenim slojevima. Da su Platonove ideje temelj Erazmovih postavki o odgoju i obrazovanju vidljivo je i bez detaljnijeg proučavanja pojedinih odlomaka *Kršćanskog vladara*, a u trećem poglavlju ovoga djela Erazmo i izrijekom spominje Platona i njegov stav o odgoju:

> „Platon je napisao da odgoj ima takvu snagu kojom može pravilno odgojena čovjeka preobraziti u nekakvo božansko biće. Nasuprot tome, zlo odgojena čovjeka može izobličiti u neku najbezumniju zvijer.“[535]

---

[530] Usp. ibid., 344-345.
[531] Usp. ibid., 347-348.
[532] „One might think that Erasmus would take a rather intransigent attitude towards music in society, but this would be far from entire truth. Although not all secular music pleased him, he firmly believed in the value of music as a force for moral betterment. Imbued with antiquity's concepts of music, especially with those of Plato, he was well disposed towards a musical art that promoted the good of society.“ (ibid., 345).
[533] Usp. Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 383-389.
[534] Usp. ibid., 13-14.
[535] Ibid., 221.

S obzirom na to da je Erazmo bio predstavnik humanističkog ideala, on je najboljim rješenjem u očuvanju vladavine držao obrazovanje, odnosno kontinuirano stjecanje različitih znanja koja obogaćuju ljudski duh, kao što su gramatika, retorika, povijest, pjesništvo te moralna filozofija.[536] U skladu s tim on svoje djelo i započinje poglavljem koje nosi naslov *O rođenju i obrazovanju kršćanskog vladara*, a u kojemu se posvećuje opisivanju elemenata odgojno-obrazovnog procesa mladog vladara. Odgoj, učenje, čast i marljivost termini su koje Erazmo povezuje s duhovnim zdravljem koje je prema njegovu mišljenju u životu vladara potrebno njegovati od najranije dobi:

> „A odgoj mora biti što mudriji kako bi se ono što je izgubljeno zbog nepostojanja prava izbora moglo nadoknaditi marljivim učenjem. I stoga odmah, kao što kažu, još od povoja, vladarovo otvoreno i jednostavno srce mora biti ispunjavano zdravim mislima. Nadalje, sjeme časti mora biti bačeno u oranicu dječje duše, koje će s vremenom i upotrebom polako rasti i sazrijevati te jednom utvrđeno u njemu ostati čitav život. Ništa ne ostaje tako duboko i postojano kao ono što se usadi u prvim godinama. (...) Tamo gdje se vladar ne bira slobodno, ondje treba posebno razborito odabrati odgajatelja budućeg vladara. Ali, dijelom i od nas ovisi da se ne iskvari onaj koji je rođen dobar, ali i da onaj koji je rođen kao lošiji, kroz odgoj ipak postane bolji.“[537]

U skladu s Platonovim učenjem o *ethosu* i *paideii* Erazmo se zalagao za to da odgojno-obrazovni proces započne u što ranijoj dobi jer će tada biti najučinkovitiji. U ovome citatu spominje i aspekt koji je moguće povezati s Gučetićevim stavom o odgoju i obrazovanju, a koji se odnosi na urođene mane, odnosno sklonosti pojedinaca. Poput Gučetića, i Erazmo je smatrao da se na prirodne afinitete i negativne osobine može utjecati kroz ispravno provođenje odgojno-obrazovnog procesa.[538] Iako Erazmo ovdje ne spominje izrijekom termin 'navika' iz njegove je formulacije u kojoj govori o prakticiranju određenih postupaka kroz dulji vremenski period, a što će rezultirati ispravnim ponašanjem u svakodnevnom životu, vidljivo da od Platona također preuzima i stav prema kojemu su navike temelj za formiranje ljudskog karaktera. Ovdje je moguće uočiti sličnost između Gučetića i Erazma, jer je Gučetić također isticao važnost kontinuiranog provođenja određenih navika koje će na koncu dovesti do suzbijanja urođenih sklonosti.[539] Erazmova je platonistička orijentacija razvidna i iz njegova stava da će kroz odgoj osoba postati bolja, budući da se u toj formulaciji kao krajnji cilj prema kojemu čovjek treba težiti predstavlja dobrota, što je moguće povezati s Platonovom idejom dobra kao središnjeg principa svega što jest. Erazmo će pojam dobrote implicitno uključiti u svoju raspravu i nešto kasnije, u odlomku u kojemu navodi da se djeca

---

[536] Usp. ibid., 22. U Erazmovom se opusu zrcali njegovanje renesansnih vrijednosti: „His vast corpus bespeaks an intense interest in the endavors and studies characteristic of the Renaissance revival of the *studia humanitatis* known as humanism.“ (Gary REMER, Dialogues of Toleration: Erasmus and Bodin, *The Review of Politics*, 56, 1994, 2, 305-336; 309-310.)
[537] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 89.
[538] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 393. Također usp. Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 97.
[539] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 171.

odgajaju za domovinu, a ne zbog vlastitih interesa, čime je zapravo kao konačnu svrhu odgoja odredio opće dobro:

> „Dobar i mudar vladar nastoji tako odgajati djecu da uvijek pamti kako su ona rođena i odgajana za domovinu, a ne za njegove vlastite interese. Osobni interesi roditelja uvijek su podređeni javnoj dobrobiti.“[540]

Sličnu je misao i Gučetić nekoliko puta formulirao u djelima *Upravljanje obitelji* i *O ustroju država*. U svojem se ranijem djelu *Upravljanje obitelji* u kontekstu rasprave o odgoju i obrazovanju Gučetić zadržao na mikrorazini, govoreći o obitelji (i gospodarstvu) kao o krajnjem cilju odgojno-obrazovnog procesa:

> „Čovjek nije rođen samo zato da bi prema ćudorednim vrlinama upravljao sam sa sobom. Rođen je i da, ispravljajući svoje izopačene strasti, upravlja drugima koji su mu najbliži u obitelji i kući: supruga, djeca, sluge, posjedi.“[541]

No, u svojem će kasnijem djelu *O ustroju država* Gučetić nadograditi ovu misao te na makrorazini izraziti gotovo identičan stav Erazmovom, navodeći odgoj i učenje kao temelje za postizanje dobre države:

> „...svo savršenstvo neke države leži u dobru odgoju građana koji je svojim skupom čine, i koje je teško naknadno podučiti i izvježbati onda kad to nije učinjeno u njihovoj najmlađoj dobi... (...) No pod uvjetom da se svako podučavanje i vježbe vrše u javnim školama, u zajedničku svrhu; kažem to zato što bi podučavanje trebalo biti kod svih jednako za dobrobit države, a ne za nečiji vlastiti probitak.“[542]

Oba autora govore o odgojno-obrazovnom procesu kao o sredstvu pomoću kojega se preko pojedinačnog može utjecati na opće, a izvor ovakvog načina mišljenja svakako je Platon koji je u svojim *Zakonima* predložio sljedeće:

> „Ne smije se dogoditi da te škole polaze samo oni kojima otac na to pristaje, a da oni kojima je otac protiv toga zapuštaju svoju izobrazbu, već se po mogućnosti, štono riječ, i mlado i staro mora prisilno obrazovati, jer svatko pripada više državi nego roditeljima.“[543]

Iako su i Erazmo i Gučetić zacijelo poznavali Platonov opus, s obzirom na izrazitu sličnost formulacija koje obojica koriste, ovdje je možda moguće postaviti hipotezu da je Gučetić poznavao sadržaj *Kršćanskog vladara*, a možda i preuzimao te prerađivao pojedine misli iz tog djela. Naime, i Erazmo i Gučetić izrijekom naglašavaju da svrha odgoja nije pojedinačni interes, već interes zajednice (države, tj. domovine). No, Gučetić u svojim djelima ne spominje Erazma pa je zbog nedostatka izravnih dokaza o Erazmovom utjecaju na Gučetića moguće govoriti samo na razini pretpostavke.

---

[540] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 91.
[541] Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 67.
[542] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 403-404.
[543] PLATON, *Zakoni*, 804d3-8.

U daljnjoj raspravi o odgoju vladara Erazmo navodi da odgoj ne smije biti prestrog, već mora biti umjeren te da izrazitu pozornost treba posvetiti odabiru odgajatelja, kao i zaštiti djece od eventualnih loših utjecaja:

> „On [mladi vladar – op. M. J. J.] se ne treba niti miješati s bilo kakvim društvom, već s djecom dobra i zdrava karaktera, koja su podignuta i odgojena plemenito i pošteno. Treba daleko od njegovih očiju i ušiju držati raspuštenu mladež, pijanice, hvalisavce, a posebno laskavce, barem dok mu duša ne ojača uz pomoć dobrih i plemenitih savjeta. Ionako velik dio ljudi naginje zlu, a k tome dolazi još i to da nitko nije tako sretno rođen, a da se uz loš odgoj ne bi mogao iskvariti. (...) Budući da su najbolje vještine i najteže, nema tako niti ljepše, ali niti teže vještine od dobra vladanja. I zašto onda ne zahtijevamo nikakav odgoj, nego smatramo da je za nj dovoljno biti rođen?“[544]

Očigledno je da je Erazmo u svoju raspravu o odgoju i obrazovanju utkao kritiku njemu suvremene situacije u kojoj se prema njegovu mišljenju odgoj zanemarivao.[545] Ovaj se Erazmov kritički stav prema vlastitim suvremenicima također može usporediti s Gučetićevim negativnim mišljenjem o stanovnicima Dubrovačke republike. Naime, Gučetić je također s neodobravanjem promatrao loše navike svojih sugrađana te u nekoliko navrata u svojim djelima kritizirao zanemarivanje odgojno-obrazovne komponente u renesansnom Dubrovniku.[546] Erazmo u svojoj argumentaciji o značenju odgoja ide čak toliko daleko da tvrdi da je odgojno-obrazovni proces nezaustavljiv te da se kroz njegovo ispravno provođenje može pozitivno utjecati na svaku osobu, bez obzira na njezine karakteristike:

> „Ne postoji, naime, tako divlja i luda zvijer koja se ne može ukrotiti brigom i radom krotitelja; pa može li netko vjerovati da postoji tako beznadno divlja ljudska duša da se ne dâ smekšati mudrim odgojem?“[547]

Sličnu je misao iznio i Gučetić u djelu *Upravljanje obitelji*, u odlomku u kojemu tvrdi da navike na čovjeka imaju snažniji učinak nego priroda.[548] Kao vrlo važnu komponentu odgoja Erazmo ističe vjeru, što logično proizlazi iz njegova kršćanskog habitusa.[549] Gučetić u svojim djelima, iako u manjoj mjeri, također navodi vjeru kao važan sastavni dio ljudskih života te ju za razliku od Erazma u sklopu političke filozofije često povezuje s glazbom.[550] Erazmova kršćanska orijentiranost razvidna je i iz njegova izjednačavanja kršćanstva i filozofije:

> „Biti filozof i biti kršćanin u stvari je jedno te isto, iako upotrebljavamo različite nazive.“[551]

---

[544] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 95.
[545] Erazmo u nastavku vrlo oštrim jezikom nabraja moguće loše utjecaje, pa tako navodi različite društvene skupine, kao što su „glupe žene, dvorske konkubine, pogubni vršnjaci, najbesramniji udvornici, bezumnici, lude, pijandure, kockari“, ali i njihove osobine koje je smatrao pogubnima za mlade ljude, kao što su požuda, rasipnost, oholost, bahatost, pohlepa, obijest, vlastohleplje itd. (usp. ibid., 93, 95).
[546] Usp. s poglavljem 'Kritika suvremenog Dubrovnika' (str. 79-81).
[547] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 99.
[548] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 171.
[549] Usp. Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 103.
[550] Ova se primjedba odnosi isključivo na djelo *Kršćanski vladar*, budući da je Erazmo u drugim djelima prilično opsežno pisao o sakralnoj glazbi. Gučetić Boga smatra izvorom glazbe te kao jednu od osnovnih funkcija glazbe navodi sakralnu glazbu, odnosno pjesme „za hvaljenje Boga“ (usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Upravljanje obitelji*, 231, 233; *O ustroju država*, 414-416).
[551] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 107.

Ovdje Erazmo kršćanstvo i filozofiju svodi na iste temelje budući da bi oba učenja trebala biti usmjerena prije svega na razvoj i očuvanje moralnih vrijednosti, odnosno na prihvaćanje svega što je dobro, a izbjegavanje suprotnoga.[552] Ono što izlazi iz okvira Erazmove tolerancije njegov je stav prema ženama koji je izrazito negativan.[553] U *Kršćanskom vladaru* on žene često naziva pogrdnim riječima te uz njih gotovo redovito upotrebljava pridjeve kao što su 'glupa', 'pokvarena' i 'luda'. U tom se pogledu Erazmo znatno razlikuje od Gučetića koji je o ženama govorio izrazito pohvalnim tonom, smatrajući ih čak superiornijima od muškaraca na intelektualnom planu.[554]

Erazmo je bio zagovornik teorijskog pristupa te je u skladu s time u kontekstu odgoja i stjecanja znanja teoriju po važnosti smjestio iznad prakse:

> „Stoga, vladarov um mora biti podučavan s pomoću pravila i načela, tako da mudrost stekne uz pomoć teorije, a ne prakse. A iskustvo, kojeg zbog mladosti nema, nadomjestit će savjetima starijih.“[555]

U ovom se aspektu Erazmova rasprava o vladarskom umijeću osobito razlikuje u odnosu na Machiavellijev stav prema kojemu vladar svoje vještine stječe prije svega kroz vlastito iskustvo, praktičkim djelovanjem. Erazmova sklonost prema teoriji u političkim promišljanjima zacijelo proizlazi iz Platonova mišljenja koje je Erazmu poslužilo kao uzor. U ovom je slučaju moguće detektirati utjecaj Platonove *Države* koja je pisana utopističkim tonom i u kojoj se Platon zadržao na razini spekulacije, bez projekcije pojedinih aspekata države u konkretnoj situaciji u kojoj je živio i djelovao. Gučetić je pak, unatoč tome što je prvenstveno bio praktičar, veliku važnost pridavao i teoriji te je pokušavao povezati Platonovu teorijsku i Aristotelovu praktičku stranu. Posljednji dio navedenoga citata, u kojemu Erazmo govori o mudrosti starijih generacija, otkriva još jednu platonističku crtu. Naime, i Platon je najmudrijima smatrao ljude starije od pedeset godina i zalagao se za to da upravo oni donose sve odluke, dok su mladi bez propitkivanja trebali slijediti njihove savjete.[556]

---

[552] Erazmo konkretno govori da „filozof nije onaj tko se razumije u dijalektiku i fiziku, već onaj tko prezire lažne prikaze realnosti čista srca razmatra i slijedi pravo dobro“, iz čega je ponovno vidljiva njegova platonistička orijentacija (ibid., 107).

[553] Primjerice Erazmo izražava negativno mišljenje o ženama u sljedećem odlomku: „...majke vrlo često iskvare karakter djece svojom popustljivošću. Stoga treba čitav taj ženski rod, koliko je moguće, što dalje držati od budućeg vladara, jer je on po svojoj prirodi blizak dvama najvećim zlima: gluposti i povlađivanju.“ (ibid., 185, 187). Za druge odlomke u kojima je vidljiv Erazmov stav o ženama vidi npr. ibid. 95, 107, 117. Erazmovo loše mišljenje o ženama uklapa se u njegovu tzv. 'ograničenu toleranciju': „...Erasmus, who supported limited toleration, does not grant equal status to heretics and non-Christians, because he believes their errors to be damnable.“ (Gary REMER, Dialogues of Toleration: Erasmus and Bodin, 328).

[554] Za Gučetićev stav o ženama vidi poglavlje „Žensko pitanje“ (str. 96-99).

[555] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 117.

[556] Platonov stav o glazbi i starosnoj dobi jasno ilustrira odlomak u kojemu on govori o glazbenim natjecanjima (usp. PLATON, *Zakoni*, 658a6-660d5).

Erazmo se u *Kršćanskom vladaru* kratko osvrnuo i na ljudska osjetila:

> „Kao što je zadaća očiju da vide, ušiju da čuju, a nosa da miriše, tako je zadaća vladara da brine za dobrobit naroda. A brinuti se može samo uz pomoć mudrosti. Jer nema li vladar mudrosti, on ne brine za državu više nego što slijepo oko može vidjeti.“[557]

Sposobnost slušanja, odnosno samo osjetilo sluha Erazmo ne razmatra detaljnije, niti ga smješta u kontekst rasprave o glazbi, već ga samo spominje da bi uvjerljivije argumentirao važnost koju znanje i učenje imaju u životu vladara. Za razliku od Erazma Gučetić je u svojim djelima osjetila ipak povezao s glazbenom problematikom pa je u *Dijalogu o ljepoti* sluh kao osjetilo kojim percipiramo glazbu svrstao u načine spoznavanja ljepote, a u djelu *Upravljanje obitelji* govorio je o tome kako slušanje glazbe uveseljava ljude te ih katkad dovodi i do svojevrsnog izvantjelesnog iskustva.[558] Erazmo prvi puta spominje konkretne glazbene termine pred sam kraj prvog poglavlja *Kršćanskog vladara* gdje u sklopu nabrajanja različitih pozitivnih i negativnih karakteristika vladara pokušava objasniti na što sve treba paziti prilikom odgajanja vladara. U nastavku slijedi citat na kraju kojega Erazmo uspoređuje umijeće sviranja s umijećem vladanja:

> „Ostale vještine sadržane su u ovim četirima stvarima: prirodi, pravilima, primjerima i iskustvu. Platon kod vladara zahtijeva blagu i suzdržanu narav. Naime, za oštre i temperamentne ljude priznaje da su prikladni za neke poslove, ali ih smatra neprikladnima za vođenje države. Postoje prirodne mane koje se mogu ispraviti odgojem i brigom. Ali može se dogoditi da je netko tako glup, ili tako divlji i nasilan da je kod njegova odgoja uzaludan svaki trud. (...) Kao što rekosmo, čvrsta i vladara dostojna načela odmah mu trebaju biti usađena. Zbog toga je Platon i htio da se odgojitelji kasnije prihvate Dijalektike jer ona razlaže problem u oba pravca, te ipak iznosi neodređenije učenje o poštenom i nepoštenom. Primjer vladanja najbolje je uzeti od samoga Boga i od Boga i Čovjeka Isusa Krista, iz čijeg je nauka vrlo važno preuzeti temeljna načela. Praksa je posljednji dio i ne baš pouzdan što se tiče vladara. Naime, nema nikakve štete kada onaj tko želi postati dobar kitaraš razbije nekoliko kitara. Ali bi bilo pogubno da država bude upropaštena dok vladar uči kako državom upravljati.“[559]

I ovdje Erazmo naglašava važnost teorije u odnosu na praksu, ovaj put kroz analogiju s glazbom koju opisuje kao umijeće suprotno vladarskom, budući da je temelj umijeća sviranja glazbala upravo praktičko bavljenje glazbom. Erazmo je očito želio naglasiti koliko praktičko djelovanje bez posjedovanja specifičnog teorijskog znanja na području državničkih poslova može biti pogubno, s obzirom na to da posljedice takvog neiskustva mogu osjetiti svi članovi neke zajednice, dok će sviranje glazbala bez teorijske podloge eventualno utjecati na pojedinca koji glazbu izvodi, u vidu materijalne štete uzrokovane pretjeranom vježbom ili nevještim rukovanjem glazbalom. Činjenica da od svih glazbala Erazmo spominje baš kitaru upućuje na paralelu s antikom, što je opet u skladu s njegovom platonističkom orijentacijom, a vjerojatno se u ovom slučaju i radi o direktnom preuzimanju nazivlja onog glazbala koje je

---

[557] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 153.
[558] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 79, 81, 83; *Upravljanje obitelji*, 231, 255, 257.
[559] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 167, 169.

Platon u svojoj raspravi o glazbi najviše spominjao i koje je prema Platonovu mišljenju bilo najvažnije za ispravno provođenje *paideie*.[560] Gučetić je za razliku od Erazma u djelu *O ustroju država* govorio o čitavom nizu različitih glazbala, a prilikom njihova nabrajanja načinio je podjelu na stara i moderna glazbala iz čega je moguće zaključiti da je Gučetić bio upućeniji u glazbala nego Erazmo. Iako Gučetić koristi talijanske termine *citara/cetera/cetra* moguće je pretpostaviti da je i on pod tim terminom ponekad govorio o najvažnijem antičkom glazbalu, a ponekad o modernom renesansnom glazbalu.[561]

Dokolicu će Erazmo indirektno povezati s glazbom navodeći ples kao negativnu pojavu, odnosno kao jednu od aktivnosti koje su nepoželjne u životu vladara:

> „Ako je ispravno rekao Homer, da niti jednu noć ne može mirno prospavati vladar kojem su povjerene tolike tisuće ljudi i toliko breme obaveza; ako je Vergilije namjerno opjevao svojeg Eneju takvim kakav jest, molim te, odakle vladaru pravo na dokolicu, ili na tolike dane izbivanja, ili da najveći dio života provodi u kockanju, na plesu, u lovu, među ludama ili nekim još bedastijim lakrdijama? (...) Naime, dobrom vladaru nije dopušteno upasti u dokolicu ispunjenu nedoličnim zadovoljstvima.“[562]

S obzirom na to da ples implicitno uvijek podrazumijeva glazbenu pratnju ovaj se odlomak može interpretirati i kao Erazmova kritika jednog oblika glazbe. Ples, odnosno plesnu glazbu Erazmo ubraja u tzv. 'loše' aktivnosti kojima su očito njegovi suvremenici ispunjavali svoje slobodno vrijeme. Iako Erazmo ne spominje izrijekom glazbu moguće je zaključiti da je za njega glazba koja prati plesne pokrete predstavljala izvor užitka, što je možda glavni razlog zbog kojega se detaljnije ne posvećuje toj vrsti glazbe. Ako se na ovaj način pokuša interpretirati Erazmovo općenito izostavljanje glazbe iz područja u kojima bi vladar trebao steći obrazovanje, ono je čak i logično jer bi glazba u takvoj interpretaciji pripadala u skupinu 'nebitnih' aktivnosti, odnosno među užitke koji vladaru ne donose nikakav napredak, a odvraćaju ga od njegovih zaduženja. Erazmo je dokolicu smatrao negativnom pojavom te je i ovdje moguće detektirati sličnost između njega i Gučetića. Gučetić je, naime, također o dokolici govorio negativno, no protivio joj se isključivo s odgojno-obrazovnog aspekta, jer je smatrao da je dokolica neprimjerena za mlađe generacije koje bi svoje vrijeme prvenstveno trebale provoditi u stjecanju različitih znanja. Za razliku od Erazma, Gučetić će ipak u nekoliko navrata o dokolici govoriti i pozitivno, osobito u kontekstu rasprave o glazbi gdje će

---

[560] Erazmo koristi latinske termine *cithara* ('kitara') i *citharoedus* ('kitared', 'pjevač uz kitaru') (usp. Milan ŽEPIĆ, 64). Usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka*..., 235-236; usp. PLATON, *Država*, 399d3-8.; usp. Monika JURIĆ, Teorija *ethosa* i pojam *paideie* u Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi, 42.

[561] O terminologiji koju Gučetić navodi u raspravi o glazbalima vidi str. 57-58 ovoga rada.

[562] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 169, 171. Erazmo je u više navrata ples tematizirao uz kocku, alkohol i druge poroke: „Ima li išta gluplje nego vladara mjeriti prema ovim vještinama: zna li lijepo plesati, da li je pronicljiv kockar, pije li muževno, nadima li se od ponosa, pljačka li kraljevski svoj narod ili radi ostale stvari koje je mene stid ovdje iznijeti, iako mnoge nije stid to raditi?“ (ibid., 107).

najvažniju funkciju glazbe smjestiti upravo unutar dokolice.[563] Erazmo je dokolicu izjednačavao s besposličarenjem, a prema njegovu mišljenju u životu vladara nije smjelo postojati razdoblje u kojemu bi se on bavio slobodnim aktivnostima koje na bilo koji način izlaze iz okvira njegovih vladarskih zaduženja:

> „Kod drugih ljudi dosta se toga tolerira mladosti, a nešto starosti. Onima greška, a ovima dokolica i besposličarenje. Ali onome tko preuzima ulogu vladara, i kad u ime svih obavlja tu dužnost, nije dopušteno biti niti mlad niti star, jer kad on griješi mnoge zadesi zlo, a kad ne obavlja svoju dužnost, to onda donosi veliku pogibelj.“[564]

U ovom citatu Erazmo je mlade ljude okarakterizirao kao one koji griješe, očigledno aludirajući na njihovo neiskustvo, dok je uz starije i iskusnije generacije pak kao negativnu karakteristiku naveo dokoličarenje. Na temelju ove Erazmove distinkcije također je moguće povući svojevrsnu paralelu između Erazma i Gučetića, jer je i Gučetić dokolicu držao područjem koje je 'rezervirano' za odraslu dob.[565]

Iz svega navedenog razvidno je da Erazmo glazbi posvećuje vrlo malo pozornosti u kontekstu političke filozofije, a situacija je slična i u slučaju drugih umjetnosti o kojima u odnosu na glazbu Erazmo govori u još manjoj mjeri. Vladarsko je umijeće Erazmo na specifičan način kroz analogije povezao i s glumom, slikarstvom te pjesništvom. Glumce je s vladarom Erazmo usporedio na temelju kostimografije koja je bila dijelom tadašnjih dramskih izvedbi:

> „Ako ogrlica, žezlo, grimiz i pratnja čine vladara, što onda brani da umjesto vladara imamo glumce iz tragedija, koji okićeni kao kraljevi nastupaju na sceni? Želiš li znati što čini razliku između kralja i glumca? To je, naime, duša dostojna kraljevske časti i očinska prema državi. Pod tim se uvjetom narod tebi zaklinje. Kruna, žezlo, kraljevska odora, ogrlica, pojas – u dobrog vladara to su znakovi ili simboli vrlina. U lošeg vladara to su znamenja grijeha.“[566]

U ovom odlomku Erazmo zapravo nije jasno izrazio svoj stav o glumačkom umijeću pa iz njega i nije moguće iščitati je li njegovo mišljenje o glumi općenito bilo pozitivno ili negativno. U skladu s ostatkom *Kršćanskog vladara* Erazmo naglasak i ovdje stavlja na vladara i njegove dužnosti u usporedbi s kojima se sva druga zanimanja i vještine nalaze niže na hijerarhijskoj ljestvici vrijednosti. Kroz usporedbu glumca i vladara on je ovdje ilustrirao razliku između forme i sadržaja te tako još jednom naglasio da su karakteristike vladara izvanredne u odnosu na one koje posjeduju drugi, 'obični' ljudi. U svojim se djelima Gučetić

---

[563] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 394, 407-408; *Upravljanje obitelji*, 235. Za Gučetićev stav o dokolici vidi poglavlje 'Multifunkcionalnost glazbe' (str. 85-90).
[564] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 117.
[565] Erazmo o dokolici: „Uglavnom, najveći dio nevolja svih država rađa se iz dokolice, koje se svi žele različitim sredstvima dokopati.“ (ibid., 243). Gučetić o negativnim stranama dokolice: „...jao onoj [državi] u kojoj vlada dokolica, izvor svakog zla; iz nje se rađaju neprijateljstva, strančarenja i pristranosti što sve odvode u propast.“ (Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 405).
[566] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 111.

nije očitovao o glumcima, ali je u opsežnom odlomku u kojem opisuje kako bi trebao grad izgledati i koje bi sve institucije trebao sadržavati naveo kazališta kao ukras grada i važnu komponentu društvenog života.[567] Sljedeća umjetnost koju je Erazmo tek usput spomenuo pripada području likovnih umjetnosti:

> „Najmudriji nas muževi podučavaju da treba izabrati najbolji put, a ne najugodniji, jer ono što je najbolje navikom obično postaje i zadovoljstvo. To vladar od početka treba provoditi. Ako slikaru uspjela slika pruža zadovoljstvo, ako seljak, vrtlar i radnik uživaju u svojim poslovima, treba li vladaru išta biti milije od toga da promatra kako država zahvaljujući njegovu trudu postaje sve bolja i naprednija? (...) E baš takva vrsta zadovoljstva dostojna je kršćanskog vladara. Takav temelj svakodnevno se nadograđuje dobrim djelima, a one jeftine naslade ostavi prostom puku.“[568]

O slikarstvu Erazmo u ovom citatu govori kao o djelatnosti koja čovjeku može pružiti određeno zadovoljstvo. S obzirom na to da spominje slikara u istoj skupini s 'konkretnim' poslovima pomoću kojih se osiguravaju materijalni uvjeti za život (seljaci, vrtlari, radnici) čini se da slikarstvo smatra korisnom djelatnošću, iako je zbog nedostatka detaljnije argumentacije to nemoguće potvrditi. Ovaj je odlomak indikativan po tome što u njemu Erazmo daje naslutiti da je njegovo shvaćanje pojma 'užitak' ambivalentno. Tako on s jedne strane spominje „zadovoljstvo dostojno kršćanskog vladara,“ a s druge strane „jeftine naslade“ koje su primjerene „prostom puku“, a iz toga proizlazi da je prva vrsta zadovoljstva plemenita, dok je druga njoj suprotna. Ovdje je moguće postaviti pitanje je li Erazmo možda i svjetovnu glazbu svrstavao u ovu drugu skupinu 'jeftinih' zadovoljstava te je pod uvjetom na taj način postavljene hipoteze moguće naći potencijalni razlog zbog kojega se Erazmo u *Kršćanskom vladaru* nije detaljnije bavio glazbenom problematikom? Slikarstvo će Erazmo ponovno spomenuti u drugom poglavlju, ovaj puta nešto opširnije:

> „Ali postoji i jedno nečujno dodvoravanje sadržano u slikama, kipovima i titulama. Tako se Aleksandru Velikom dodvoravao Apel slikajući ga sa savijenom munjom u ruci. I Oktavijan se veselio kada je bio slikan kao Apolon. Ovdje još spadaju i ogromni kolosi, koje su nekada podizali carevima, i to u natprirodnoj veličini. Nekome se ove stvari mogu činiti neznatnima, ali od velikog je značaja [sic!] prikazuju li umjetnici vladara odijelom i držanjem koji su najdostojniji mudrog i važnog vladara. Prikladno je, dakle, vladara prikazati kako radi nešto što je vezano uz državničke poslove, a ne uz dokolicu. Recimo, Aleksandra kako rukom pokriva jedno uho dok saslušava pojedine slučajeve; ili Darija kako u ruci drži grimizni nar; ili Scipiona kako mladiću vraća zaručnicu neokaljanu i odbija ponuđeno zlato. Dvorane vladara treba ukrašavati korisnim slikama ovakve vrste, a ne onakvima koje prikazuju raskalašenost, sramotu i tiraniju.“[569]

Ovdje Erazmo uz slikarstvo navodi još i kiparstvo i arhitekturu te u obliku davanja savjeta umjetnicima izražava imanentnu kritiku nekih njihovih djela. Erazmo je očito smatrao da bi umjetnici u svojim djelima trebali prikazivati vladara u kontekstu njegovih svakodnevnih zaduženja i pritom se isključivo držati realnih prikaza, bez nepotrebnih pretjerivanja koja je

---

[567] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 380-381.
[568] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 171.
[569] Ibid., 191.

on smatrao laskanjem, a samim time i lošom umjetnošću. Gučetić je u odnosu na Erazma pokazao šire poimanje ove likovne umjetnosti pa je o slikarstvu, uz glazbu, književnost i tjelovježbu raspravljao isključivo u okviru odgojno-obrazovne problematike.[570]

Drugo poglavlje *Kršćanskog vladara* nosi naslov *O izbjegavanju dodvoravanja vladaru*, a u njemu se Erazmo posvećuje problematici stjecanja vladareve naklonosti na različite neprilične načine, kroz neiskrenost i ulagivanje te u tom kontekstu spominje i pjesnike:

> „Manje štete nanose pjesnici i govornici, za koje je svakom poznato da pohvale vladarima ne daju prema njihovim zaslugama, već ih odmjeravaju prema vlastitom talentu.“[571]

Ovaj citat predstavlja završni dio opsežnijeg odlomka u kojemu Erazmo navodi moguće razloge dodvoravanja vladaru, a u njemu pjesnike kritizira u znatno manjoj mjeri u odnosu na pripadnike nekih zanimanja i drugih skupina ljudi s kojima vladari dolaze u kontakt (npr. dadilje, vršnjaci, službenici, odgojitelji, svećenici, savjetnici, liječnici itd.) te kao njihovu posebnost navodi talent za pjesničko umijeće.[572] U petom će se poglavlju (*O vladarovim dobročinstvima*) Erazmo još jedanput osvrnuti na pjesnička djela:

> „Ima smisla u mitološkim pričama pjesnika, kada kažu da bogovi nisu nikada običavali nekoga posjetiti bez kakvoga velikog dobročinstva prema onima koji bi ih primili.“[573]

U ovom je citatu Erazmo usporedio vladare s bogovima, stoga je naglasak ovdje na dobroti kao jednoj od glavnih karakteristika vladara, a ne na samim pjesnicima. Ipak, pjesnička je djela okarakterizirao kao smislene priče te se na taj način pozitivno izrazio o njima, predstavljajući ih kao uzor kojega bi se vladari trebali držati prilikom ophođenja sa svojim podanicima. Za razliku od Erazma koji u vezi s pjesnicima ne spominje glazbu, Gučetić je smatrao da su pjesništvo i glazba usko povezana područja, a pjesništvo je štoviše nazvao 'božanskim umijećem'.[574] Pred sam kraj ovog poglavlja Erazmo će napisati sljedeće:

> „Ni od koga se ne može čuti ništa iskrenije, prikladnije i manje sramotno nego od knjiga.“[575]

Iz navedenog citata proizlazi da je čitanje Erazmo držao najboljim načinom upoznavanja vladara s činjeničnim stanjem stvari, a u tom je kontekstu donio i vlastiti izbor onih knjiga za koje je smatrao da će vladaru u tome najviše koristiti, uz kritiku nekih od njih. Erazmo se osobito kritički odnosio spram povijesnih djela jer je smatrao da vladari ne bi trebali slijediti postupke svih vladara opisanih u njima, budući da su prema njegovu mišljenju neki vladari

---

[570] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 407.
[571] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 189.
[572] Ibid., 185-191.
[573] Ibid., 231.
[574] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 408.
[575] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 203.

bili loši.[576] Na povijest kao područje s kojim bi vladar trebao biti upoznat Erazmo će se vratiti i u trećem poglavlju koje nosi naslov *Umijeća mira*. U njemu će uz povijest govoriti i o geografiji te o običajima, a s obzirom na to da običaji različitih naroda uglavnom implicitno uključuju i glazbu možda je ovdje moguće pretpostaviti da je Erazmo ipak smatrao da bi vladar trebao poznavati i glazbu naroda kojim vlada. O njegovu je stavu o glazbi i običajima ipak moguće govoriti samo hipotetski, no on će glazbu i izrijekom spomenuti u odlomku u kojem naglašava važnost započinjanja odgojno-obrazovnog procesa u što ranijoj dobi zbog lakšeg navikavanja na ispravne postupke:

> „Naime, rano djetinjstvo lako prihvaća svako učenje. (...) Treba se dakle, potruditi da se oni [djeca, tj. budući vladari – op. M. J. J.] odmah naviknu na ono najbolje, baš kao što je i glazba najugodnija upravo onima koji su na nju naviknuti.Naime, ništa nije teže nego čovjeka odvojiti od onoga što mu je nakon dugotrajne uporabe već ušlo u naviku.“[577]

Ovu formulaciju Erazmo je preuzeo od Platona koji je naglašavao da je najvažniji dio *paideie* kao procesa kroz koji se stvaraju ispravne navike upravo njezin početak.[578] Gučetić je u nekoliko navrata također govorio o formiranju navika te je u tom kontekstu preuzeo i antički koncept *mimesisa*, držeći da se odgoj najučinkovitije provodi kroz slijeđenje određenih obrazaca ponašanja.[579] Erazmo u navedenom citatu povezuje glazbu i ugodu, što je moguće povezati s Platonom i Aristotelom koji su glazbeni užitak tumačili na različite načine. Platon je, naime, ugodu spominjao samo u okviru 'dopuštene' glazbe na koju se čovjek navikava kroz *paideiu,* dok je Aristotel ovu odgojno-obrazovnu funkciju glazbe smatrao samo prolaznom fazom prije dostizanja njezine konačne svrhe uživanja u dokolici.[580]

U sedmom poglavlju (*O državnim službenicima i njihovim dužnostima*) Erazmo raspravlja o dobi državnih službenika i pritom slijedi Platonovo mišljenje prema kojemu bi čuvari zakona trebali biti ljudi starije dobi, a od Platona preuzima i dobnu granicu u kojoj bi se oni trebali povući iz takvih aktivnosti i ističe da bi u starosti ljudi trebali vrijeme provoditi odmarajući se.[581] U nastavku svoju izjavu pojašnjava pomoću analogije s glazbom te govori o važnosti održavanja reda i sklada među stvarima:[582]

> „Pjevanje i plesanje u kolu je jedna krasna stvar postoji li u njemu red i harmonija. No, s druge strane, to je smiješna lakrdija ako su pokreti i glasovi u neskladu. Tako je i grad ili kraljevstvo jedna prekrasna stvar, ako svatko ima svoje mjesto, radi svoj posao, to jest, ako vladar radi ono što je njega dostojno, ako državni službenici obavljaju svoj dio posla, ako se narod pokorava dobrim zakonima i poštenim službenicima.“[583]

---

[576] Usp. ibid., 197, 199.
[577] Ibid., 219, 221.
[578] Usp. PLATON, *Država*, 377a10-b2; *Zakoni*, 792e2-4.
[579] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 393; *Upravljanje obitelji*, 171.
[580] Usp. PLATON, *Zakoni*, 802c6-d6; ARISTOTEL, *Politika*, 1338a1-24.
[581] Usp. PLATON, *Zakoni* 755a6-b3, *Država* 409a1—c2; usp. Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 261.
[582] Usp. Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 263.
[583] Ibid., 261, 263.

Iako je već i u prethodnim poglavljima spominjao ples, ovaj odlomak predstavlja zaseban slučaj jer u njemu Erazmo ples opisuje kao nešto što može biti lijepo i skladno, dok je ranije o plesu redovito pisao s negativnim prizvukom, povezujući ga s porocima kao što su kocka i alkohol. Erazmo govori o vokalnoj glazbi koja se izvodi uz plesne pokrete te ističe nužnost usklađenosti tih dviju komponenata. Latinski je termin *chorus* ovdje na hrvatski preveden kao 'kolo', no tu je riječ moguće prevesti i terminom 'kor' što također može biti naznaka Erazmovog priklanjanja antičkim uzorima.[584] Naime, u antičkoj su Grčkoj tzv. zborske pjesme (grč. *choreia*) bile jedan od glavnih načina obrazovanja mladih, a njihovu je važnost u okviru *paideie* osobito isticao Platon.[585] Ovaj je odlomak moguće interpretirati i kao Erazmov opis izvedbe nekog tipa tradicijske glazbe, jer je za ples koji se prakticirao u dvorskom okružju bila karakteristična instrumentalna pratnja, dok Erazmo govori o usklađenosti pokreta 's glasovima' (*cum vocibus*). Takva bi interpretacija ovog odlomka ujedno bila u skladu s Erazmovim ranijim negativnim primjedbama o plesu. Naime, možda je on bio upoznat s nekoliko različitih tipova glazbe u kombinaciji s plesom pri čemu je jednu vrstu držao skladnom i umjerenom za razliku od druge koju je povezivao s različitim porocima, no zbog nedostatka detaljnijih opisa ovih glazbenih vrsta to nije moguće točnije utvrditi. 'Harmonija' u ovom kontekstu također se ne može interpretirati kao glazbeni termin, budući da se očigledno radi o skladu u smislu pravilnosti, a ne o višeglasnom slogu ili pak o modusima. Gučetić je o skladu među stvarima pisao u djelu *O ustroju država* gdje je iznio svoju misao o povezanosti glazbe, čovjeka i svijeta općenito na temelju matematičke pravilnosti.[586] Iako je Erazma prvenstveno zanimala sakralna glazba, on je u svojim drugim djelima pokazao i poznavanje svjetovnih oblika glazbe, stoga se u ovih nekoliko fragmenata iz *Kršćanskog vladara*, u kojima glazbu spominje uz poroke, očito referira na glazbu i ples u okviru svjetovnih, po svemu sudeći razuzdanih zabava koje su redovito uključivale konzumiranje alkohola.[587]

---

[584] Latinski termin *chorus* ima nekoliko značenja: kolo, kor, hrpa, gomila, mnoštvo (usp. Milan ŽEPIĆ, *Latinsko-hrvatskosrpski rječnik*, 61).

[585] Miller o Erazmovoj usmjerenosti na antička načela: „Erasmus's belief in the power of music for good or evil is of course related to his knowledge of the many qualities that antiquity attributed to music.“ (Clement A. MILLER, Erasmus on Music, 348). Anderson o zborskim pjesmama: „The public performance of these types through the medium of choric song was for Plato a vital element of paideia. He declares that by choosing modes and rhythms which suit their age and position, the civic chorus members will innocently divert themselves and also furnish examples of profitable ways (his term is *ethos*) to the young. This can be called 'a better education than the ordinary man gets, better even than that of the poets themselves.' It is indeed doubtly paideiutic, since the choristers strenghten their own education by active use, while they educate the listening youth by example.“ (ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*, 100).

[586] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 413-414.

[587] Miller o Erazmovu stavu o svjetovnoj glazbi: „...Erasmus shows considerable appreciation of secular music, saying that 'a chorus dance is a delightful spectacle if it is developed in rhythm and harmony', and recommending music-making as a recreation or relaxation from studies...“. (Clement A. MILLER, Erasmus on

Erazmo se kratko osvrnuo i na problematiku uvođenja novosti u državu, pri čemu je također ostao u okviru platonističke orijentacije zalažući se za izbjegavanje bilo kakvih promjena:

> „Vladar treba koliko god je moguće izbjegavati svaku novotariju. Naime, ako se nešto i preokrene u dobro, ipak je sama novotarija pogubna. Nikada se državno uređenje, javni običaji i davno prihvaćeni zakoni ne mijenjaju bez nemira. Stoga, postoji li nešto što se može trpjeti, to ne treba mijenjati, već podnositi ili u pravi čas preokrenuti u neku veću korist. S druge strane, ako je nešto takvo da se ne može podnositi, to onda treba ispraviti, ali umjesno i polagano.“[588]

Erazmo se, dakle, načelno protivio uvođenju bilo kakvih novosti u državu, no isticao je da u slučaju neophodnosti uvođenja promjena to treba činiti postupno. Na sličan se način o uvođenju promjena izrazio i Gučetić, koji je prije izricanja vlastitog mišljenja o ovoj problematici donio argumente koje je preuzeo od Aristotela:

> „Tako bi država bila u stalnoj mijeni, što je oduvijek bilo pogubno u dobro uređenim gradovima. Glede toga naš Filozof ovdje postavlja dobro i časno pitanje (no po meni je upitno i opasno): da li se smije ili ne smije mijenjati drevne zakone koji su na snazi. Čini se da prvo iznosi sve razloge u prilog potvrdnom odgovoru, da bi potom pokazao što on sam prosuđuje najboljim po tom pitanju. (...) Ne smije se, dakle, mijenjati odavna poštovane drevne zakone da bi se zatim poštovali oni novodoneseni, no ako se to pokaže nužnim, nek' se učini s mnogo obzira i ne odjednom, nego malo pomalo, jer izmjene zakona i drevnih navada često uzrokuju promjenu države.“[589]

Iz ovog citata proizlazi da je Gučetić također smatrao da bi novosti trebalo izbjegavati te da bi ih trebalo uvoditi postupno i oprezno. Za razliku od Erazma, Gučetić će i ovaj aspekt države povezati s glazbom, kroz analogiju između uvođenja političkih promjena i promjena u poretku glasova u glazbenoj harmoniji.[590]

1.4.5. Baldassare Castiglione

Talijanski diplomat, vojnik i poznati renesansni pisac Baldassare Castiglione (1478-1529) bio je pripadnik plemićke obitelji koji je velik dio života proveo u diplomatskoj službi. Najvažnijim razdobljem njegova života smatra se ono od 1504. do 1513. godine, kada je živio na dvoru u Urbinu koji je bio jedno od glavnih žarišta renesansne kulture i umjetnosti. Na urbinskom je dvoru Castiglione vrijeme provodio u društvu najuglednijih učenih ljudi onoga vremena, a rasprave koje su se tamo vodile opisao je u svojem najpoznatijem djelu *Dvoranin* (*Il cortegiano*) koje je objavio 1528. godine u Veneciji.[591]

Music , 347). Dosta podataka o svjetovnom muziciranju može se pronaći u Erazmovoj korespondenciji (*Opus Epistolarum des Erasmi Roterdami*) (usp. ibid.).

[588] Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, 217.

[589] Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 157-159.

[590] Za Gučetićevu analogiju između glazbe i političkih poredaka vidi ibid., 194.

[591] Puni naslov djela glasi *Il libro del cortegiano* (*Knjiga o dvoraninu*), no kao i u slučaju dosad navedenih djela i u ovom se slučaju ustalila kraća popularizirana varijanta naslova. Castiglione je boravio na urbinskome dvoru u vrijeme vojvode Guidobalda da Montefeltra i njegovog nasljednika Francesca Marie della Rovere, a osim Castiglionea na dvoru su još bili prisutni „plemeniti umovi“ kao što su npr. Elisabetta Gonzaga, Maria Emilia Pia, Federico i Ottaviano Fregoso, Giuliano de Medici, Pietro Bembo, kardinal Bibienna, Cesare Gonzaga i drugi (usp. Frano ČALE, Castiglioneova *Knjiga o Dvoraninu* i njezini odjeci u Hrvata, u: Baldassare CASTIGLIONE,

Dok su druga navedena djela zapravo udžbenici namijenjeni vladarima koji govore o umijeću vladanja, oblicima vladavine i karakteristikama vladara, Castiglionevo je djelo svojevrsni priručnik za visoke dvorske službenike bez kojih vladar ne bi mogao dobro vladati, a koji su i u ekonomskom i u političkom smislu ovisili o vladaru.[592] Uzmemo li u obzir širu sliku političke teorije u renesansnom razdoblju, opisivanje idealnog dvoranina također se može smatrati sastavnim dijelom rasprave o politici, koje je specifično po tome što se u njemu rijetko pojavljuju konkretni politički termini i čiji je fokus usmjeren ponajprije na kulturološki aspekt društveno-političkog života.[593] U *Dvoraninu* se zapravo opisuje posebna etika ponašanja u kojoj se u obliku savjeta čitateljima sugeriraju načini ophođenja u različitim društvenim situacijama. Castiglione dvoranina predstavlja kao novo zanimanje koje implicira i političku ulogu, budući da je krajnji cilj dvoranina služiti vladaru kao njegov učitelj i savjetnik te ga uputiti u vrline i moralna načela kao temelj političke moći.[594] Ovo je djelo zacijelo dobro poznavao i Gučetić, a tome u prilog ide i činjenica da je u sanduku knjiga koje su 1549. godine iz Venecije stigle u Dubrovnik bilo čak pet primjeraka Castiglioneova *Dvoranina*.[595]

Radnja djela opisuje razdoblje od četiri dana, godine 1507., tijekom kojih se na urbinskom dvoru raspravljalo o karakteristikama idealnog renesansnog gospodina.[596] Radilo se o večernjim okupljanjima koja su bila uobičajena dvorska praksa, a na kojima su se

> „...uz ugodne zabave, glazbu i plesove što su se neprestano održavali, kadšto upriličavale lijepe rasprave, kadšto su se igrale neke duhovite igre...“[597]

Dvoranin, uvodna studija, 8; također vidi Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 37). Castiglione svjedoči da su i glazbenici bili dio društva na urbinskom dvoru: „...tako da su pjesnici, glazbenici i svakovrsni ugodni ljudi i najugledniji u svakom pogledu što su se u Italiji nalazili, u tome sudjelovali.“ (ibid. 37).

[592] Usp. Erazmo ROTERDAMSKI, *Kršćanski vladar*, uvodna studija, 23; usp. Eduardo SACCONE, The Portrait of the Courtier in Castiglione, *Italica*, 64, 1987, 1, 1-18, 10.

[593] Usp. Damir GRUBIŠA, *Politička misao talijanske renesanse*, 94-95.

[594] Usp. Beate KUTSCHKE, Johann Mattheson's Writings on Music and the Ethical Shift around 1700, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 38, 2007, 1, 23-38, 25; usp. također kako Saccone dvorane opisuje na sljedeći način: „..a group that wants to be identified, or to identify itself, and be recognized: a recognition implying, no doubt, a political role and, consequently, a claim to power.“ (Eduardo SACCONE, The Portrait of the Courtier in Castiglione, 6). Šišak opisuje razliku između Machiavellijevih savjetnika i Castiglioneovih dvoranina na sljedeći način: „Za razliku od Machiavellijeva *consiglierea* Castiglioneov dvoranin nije utjecajan u smislu da utječe na vladareve odluke osim u općem smislu (da njegova postupanja budu u skladu s vrlinama).“ (Marinko ŠIŠAK, Dvoranin i vladar. Knjiga o dvoraninu Baldesara Castiglionea i kao politička rasprava i njen utjecaj s ove strane Jadrana, u: Hrvojka MIHANOVIĆ-SALOPEK (ur.), *Istra u umjetnosti i znanstvenim disciplinama od 15. do 17. stoljeća: zbornik radova Međunarodni znanstveni skup, Pula, Rovinj i Kanfanar. 28. lipnja do 1. srpnja 2004.*, Zagreb: Sveta glazba, 2005, 121-133, 130. Također usp. ibid., 128).

[595] Usp., ibid., 123.

[596] U raspravama se ne zrcale karakteristike pripadnika visokog društva koji su tada bili prisutni na urbinskom dvoru, već se radi o projekciji idealnih karakteristika, gotovo o jednoj vrsti manifesta koji je predstavljao svojevrstan pokušaj prenošenja iznesenih ideja na čitatelja (usp. Eduardo SACCONE, The Portrait of the Courtier in Castiglione, 3-4).

[597] Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 37. Iz *Dvoranina* čitatelj saznaje isključivo što se na urbinskome dvoru zbivalo tijekom večernjih okupljanja, odnosno u dokolici jer Castiglione nikada ne opisuje čime se

Castiglione je djelo podijelio u četiri knjige u kojima on u dijaloškom obliku donosi detalje o različitim filozofskim i kulturološkim temama koje su se pojavile u tim raspravama.[598] U prvoj knjizi navodi upute za ponašanje dvoranina uz nabrajanje fizičkih i moralnih osobina koje bi idealni dvoranin trebao imati te se tu kao najvažnija među njima pojavljuje *spezzatura*. Pod tim je talijanskim terminom Castiglione podrazumijevao jednu vrstu nehaja, a radilo se o tome da bi idealni dvoranin sve radnje trebao obavljati tako da na druge ostavlja dojam prirodnosti i lakoće jer će taj način postići skladnost (tal. *grazia*).[599] U drugoj se knjizi govori o tome u kojim bi sve situacijama idealni dvoranin trebao primjenjivati upute izložene u prvoj knjizi, kao i o raznovrsnim oblicima konverzacije (osobito o duhovitom načinu razgovora koji ima specifičnu odgojnu funkciju). U trećoj se knjizi Castiglione posvećuje opisivanju karakteristika dvorske dame, u četvrtoj se bavi odnosom između idealnog dvoranina i njegova vladara, a djelo završava opsežnim izlaganjem Pietra Bemba o platonskoj ljubavi.[600]

Već iz samog opisa urbinske palače vidljivo je da će glazba u okviru rasprava koje Castiglione donosi u *Dvoraninu* imati značajnu ulogu, budući da Castiglione uz ostala umjetnička djela navodi i glazbala kao vrijedne ukrase dvorskog interijera:

> „Nije u njoj bilo samo uobičajenih predmeta, kao što su srebrne posude, sobni uresi koji su se sastojali od zlatnih i svilenih tkanina i drugih sličnih stvari, nego je kao ukras dodao bezbroj mramornih i brončanih drevnih kipova, izvanrednih slika, svakovrsnih glazbala.“[601]

U skladu s antičkom podjelom čovjeka na fizički i tjelesni aspekt Castiglione dijeli ljudsku svakodnevicu na aktivnosti posvećene brizi za tijelo te njezi duhovnih sposobnosti.[602] Slično Gučetiću, koji je u djelu *O ustroju država* govorio o pozitivnom utjecaju glazbe na ljudsko tijelo i duh, i Castiglione se osvrnuo na ljekovita svojstva glazbe:

---

dvorani bave tijekom dana; no život dvoranina uključivao je i svakodnevne poslove u kojima su oni pomagali vladaru (usp. Eduardo SACCONE, The Portrait of the Courtier in Castiglione, 5; Damir GRUBIŠA, *Politička misao talijanske renesanse*, 95).

[598] U *Dvoraninu* Castiglione prepričava rasprave kojima sam nije prisustvovao, stoga prema riječima Eduarda Sacconea ovo i nije tipičan dijalog, nego specifična vrsta traktata u kojemu se Castiglione u dijaloškom obliku detaljnije posvećuje određenim kulturološkim temama: „What Castiglione needs is to present not *his* statement, but rather that of the court *as a collective body*. He manages to succeed in this task by deffering the fashioning by words, by means of words, of the courtier to a series of speakers, so that the final portrait, and the final treatise, is the result of a cumulative effort.“ (usp. Eduardo SACCONE, The Portrait of the Courtier in Castiglione, 4).

[599] *Spezzatura* je bila i cilj izvođenja glazbe, što Castiglione argumentira u sljedećem odlomku: „To se (...) očituje i u glazbi, u kojoj je golema mana izvoditi dvije savršene konsonance jednu za drugom, tako da od toga zazire i samo naše osjetilo sluha i često više voli sekundu ili septimu, koja je sama po sebi opora i nepodnošljiva disonanca. A to dolazi otud što onaj slijed u savršenim konsonancama stvara zasićenost i odaje previše izvještačenu harmoniju. To se izbjegava miješanjem nesavršenih, jer dolazi do neke usporedbe, pa naše uši odgađaju i željnije očekuju savršene te u njima uživaju, a kadšto im je draga i ona disonanca sekunde i septime, kao nešto što se potcjenjuje.“ (Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 55).

[600] Usp. ibid., 9-12.

[601] Ibid., 35.

[602] Ibid., 36.

„Kao što se naime priča da se u Apuliji kad koga upekne tarantula upotrebljavaju mnogi glazbeni instrumenti i prave pokusi, sve dok se to bolesno raspoloženje, zahvaljujući stanovitu njegovu suglasju s nekim od tih zvukova kad ih čuje, odjednom pokrene i bolesnika toliko drma da zbog tog drmanja ozdravi, tako i mi, kad smo osjetili kakvu skrivenu slutnju ludila, toliko smo je dovitljivo i s toliko različitih uvjeravanja poticali i na tako raznolike načine, da smo ipak na koncu shvatili kamo teži; zatim smo to stanje, spoznavši ga, tako dobro poticali, da se uvijek usavršilo kao očito ludilo, pa je netko postao lud u stihovima, netko u glazbi, netko u ljubavi, netko u plesu, netko u moreškama, netko u jahanju, netko u mačevanju, svatko prema svojim sklonostima, te je to, kao što znate, pružalo divnu zabavu.“[603]

Ovdje Castiglione donosi nekoliko primjera ljekovitih učinaka glazbe, a u tom je kontekstu moguće detektirati sličnost s Aristotelovim poimanjem glazbene katarze, budući da Castiglione opisuje homeopatsku metodu u kojoj je glazba glavno sredstvo za razrješenje određenih psiho-fizičkih tegoba. Aristotel katarzu u svojoj *Politici* opisuje kao vrstu pročišćenja, odnosno oslobađanja čovjeka od unutarnjih napetosti pomoću potenciranja uzbuđenja glazbenim sredstvima do razine na kojoj se te napetosti napokon razrješuju.[604] Castiglione se zalagao za to da se u odgojno-obrazovnom procesu treba voditi računa o prirodnim sklonostima čovjeka te je i u tom aspektu vidljiva sličnost između njega i Gučetića.[605] Osim toga, Castiglione je također bio izrazito orijentiran na suvremena zbivanja pa je tu svoju sklonost demonstrirao i u promišljanjima o glazbi:

„Pogledate li glazbu, njezina je harmonija sad ozbiljna i spora, sad izvanredno brza i s novim postupcima i putevima, pa ipak svaka pruža užitak, ali zbog raznih razloga, kao što se razumije po Bidoneovu načinu pjevanja, koji je toliko artistički, spretan, silovit, uzbuđen i blagozvučnošću toliko raznolik, da se svatko tko sluša u duši gane i usplamti te se kao da lebdi uspinje sve do neba. Ne uzbuđuje manje svojim pjevanjem ni naš Marchetto Cara, ali s mekoputnijom milozvučnošću, jer blago i s mnogo tužne miline raznježuje i prožimlje duše i u njih ljupko usađuje neku ugodnu strast.“[606]

Castiglione naglašava raznolikost stilova renesansne glazbe te čak navodi imena dvojice popularnih glazbenika koji su svaki na svoj specifičan način bili izvrsni u svom umijeću.[607] Ovdje je iz pojmova pomoću kojih je Castiglione opisao glazbu moguće razaznati da je glazba mogla biti i uzbuđujuća i nježna, a način na koji Castiglione spominje nove glazbene postupke još jednom potvrđuje njegovo prihvaćanje suvremenih glazbenih strujanja. Castiglione smatra da glazba ima božansko porijeklo te navodi podulji niz različitih funkcija glazbe kao što su

---

[603] Ibid., 39. Za Gučetićevo mišljenje o ljekovitosti glazbe vidi Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 414-415.

[604] Usp. ARISTOTEL, *Politika*, 1340a19-24; usp. Max Salomon SHELLENS, Die Bedeutung der „Katharsis“ in der Musiklehre des Aristoteles, *Archiv für Philosophie*, 7, 1957, 229-243; 232, 239-240.

[605] Usp. Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 44, 65; usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 393.

[606] Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 63. Castiglioneov *Dvoranin* svojevrsna je pohvala vremenu u kojemu je on živio, iako je on sam bio svjestan da svako vrijeme ima svoje prednosti, ali i mane (usp. ibid., 84; Eduardo SACCONE, The Portrait of the Courtier in Castiglione, 5).

[607] Radi se o Bidoneu i Cari, glazbenicima s početka 16. stoljeća čiji su se stilovi smatrali suprotnima. Bidone (Antoine Colebault Bidon) je bio glazbenik francuskoga porijekla koji je djelovao kao pjevač na dvoru u Ferrari (1506), a zatim i u papinskoj kapeli za vrijeme pontifikata pape Leona X (do 1519.), dok je Marchetto Cara bio rodom iz Verone, a proslavio se skladanjem frotola za mantovanski dvor Isabelle d'Este (usp. James HAAR, *The Science and Art of Renaissance Music*, New Jersey: Princeton University Press, 1998, 28).

poticaj na ratovanje, smirivanje uzbuđenosti, odgojni proces, pripitomljavanje životinja, sakralne prigode, opuštanje u dokolici, pomoć u obavljanju poslova itd. U okviru odgojne funkcije glazbe Castiglione navodi primjer Platona i Aristotela koji su se zalagali za to da se zbog stvaranja ispravnih navika i sklonosti prema određenim pojavama s odgojem treba započeti u što ranijoj dobi.[608] Na koncu Castiglione zaključuje:

> „...mislim da je zbog razloga koje vi spominjete i mnogih drugih glazba dvoraninu ne samo pitanje ponosa, nego i potreba.“[609]

Prema Castiglioneovu mišljenju dakle glazba za dvoranina nije samo jedna u nizu djelatnosti kojima se on bavi jer se to od njega očekuje, već je ona neizostavan dio njegove svakodnevice – njegova potreba. U posljednjoj će knjizi *Dvoranina* Castiglione ovu svoju tvrdnju nadograditi te glazbu opisati kao nužnost u životu dvoranina:

> „ Veoma su važne sve koje koriste da se stekne vladareva milost, što je nužno, kao što smo rekli, prije nego što se dvoranin upusti u to da ga poduči u vrlini...“[610]

Ovaj citat predstavlja Castiglioneov odgovor na prigovor da su glazba i ples (uz druge 'kulturne' aktivnosti kojima se dvorani bave) zapravo nevažna umijeća te ih se stoga može i izbaciti iz njihove svakodnevne prakse. Castiglione pak glazbu smatra nužnom zbog toga što je ona vrlo važan korak koji prethodi procesu upućivanja vladara u nauk o vrlinama, a tijekom kojega se dvoranin zbližava sa svojim vladarom.[611] Još je u jednom odlomku Castiglione istaknuo glazbu kao nužnost:

> „Morate znati da me ne zadovoljava dvoranin ako nije i glazbenik i ako, osim shvaćanja i sigurnosti u čitanju nota, ne poznaje i različita glazbala, jer ako dobro razmislimo, u dokolici nema časnijeg i pohvalnijeg odmora od poslova i lijeka bolesnim duhovima od toga, a osobito na dvorovima, gdje se, uz okrepu kojom glazba svakome otklanja dosadu, čini mnogo toga da se udovolji ženama koje imaju nježna i blaga srca, pa u njih harmonija lako prodire i ispunja ih slašću. Stoga nije čudo što su one i u antičko i u sadašnje doba uvijek bile sklone glazbenicima i od njih dobivale tu vrlo omiljenu duhovnu hranu.“[612]

Castiglione ovdje pokazuje i visinu zahtjeva koji su postavljeni pred dvoranina što se tiče glazbenog umijeća. Od dvoranina se dakle očekuje ne samo da zna čitati note, nego i da nauči

---

[608] Usp. Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 73-74. Castiglione o važnosti navika: „...kao što se vrlina razumijevanja usavršava naukom, moralna se vrlina usavršava navikom. Treba znanje dakle prije steći navikom koja može upravljati nagonima još nesposobnima za razum i dobrom ih upotrebom uputiti prema dobru...“ (ibid., 219).
[609] Ibid., 74.
[610] Ibid., 216-217.
[611] Usp. ibid., 204. „Na taj način moći će ga strogim putem vrline odvesti i uresiti mu ga sjenovitim hvojama, i posuti mu ga ljupkim cvijećem, da ublaži dosadu mučna hoda onome tko je slabe snage, te će čas s glazbom, čas oružjem i konjima, čas stihovima, čas raspravama o ljubavi i svime onim što su kazala ova gospoda, neprestance njegov duh zabaviti u pristojnu užitku, (...) kao oprezni liječnici koji često bolesnoj i previše nježnoj djeci daju lijek gorka okusa okružujući obrub posude kakvim slatkim napitkom.“ (ibid., 207). Na prigovor o nevažnosti glazbe Castiglione se osvrnuo i u prvoj knjizi *Dvoranina*, u anegdoti o muškarcu koji je odbio plesati jer je glazbu i ples smatrao trivijalnim aktivnostima u usporedbi s umijećem ratovanja (usp. ibid., 47).
[612] Ibid., 72.

svirati nekoliko različitih glazbala, a sve to kako bi na najbolji način – glazbenim umijećem – mogao ispuniti vrijeme u dokolici. Gučetić je također glazbu smatrao nužnošću, ali ne zbog izgrađivanja odnosa između dvoranina i vladara, nego zbog njezina utjecaja na široki spektar raznoraznih područja ljudskog života.[613] U ovom citatu Castiglione je u kontekstu glazbe spomenuo i žene, a to će opširnije obrazložiti u trećoj knjizi prilikom nabrajanja karakteristika dvorske dame.

Najviše detalja o glazbi u okviru dvorske prakse Castiglione donosi u drugoj knjizi *Dvoranina*. Castiglione kao jednu od osnovnih karakteristika dvoranina navodi skromnost, a tu osobinu povezuje sa dvoraninovim obrazovanjem. Naime, unatoč širini znanja koju dvoranin posjeduje o različitim područjima on nikada ne bi smio ostaviti dojam da bilo koje od njih predstavlja njegovo glavno zanimanje.[614] Ovoga se načela dvoranin osobito treba pridržavati u slučaju glazbe:

> „Podjednako sudim o glazbi, pa ne želim da naš dvoranin uradi poput mnogih koji, netom stignu gdje mu drago, pa ih u nazočnosti gospode o kojoj ništa ne znamo, ne dopuštajući dugo da ih mole, stanu raditi ono što znadu, a često i ono što ne znadu, te ispadne da su samo radi te svrhe otišli da se pojave i da je to njihova glavna profesija. Neka dakle dvoranin dođe izvoditi glazbu kao da mu je cilj prikratiti vrijeme, ili kao da je gotovo prisiljen na to, i ne u nazočnosti neplemenitog svijeta i velika mnoštva, a makar zna što radi i razumije se u to, želim da i pri tome prikrije marljivost i trud koji je potreban u svemu što valja dobro obaviti i da pokaže kako sam ne cijeni osobito tu svoju sposobnost, ali treba da je odlično iskaže, kako bi je drugi jako cijenili.“[615]

Dakle, dvoranin se ni u kojoj prigodi ne smije ponašati kao profesionalni glazbenik, nego uvijek mora prikrivati količinu truda i marljivosti koje je uložio u glazbeno umijeće te se predstavljati tek kao izvrstan glazbeni amater.[616] U opsežnom odlomku koji slijedi u nastavku Castiglione navodi različite tipove glazbe i glazbala:

> „Ima mnogo vrsti glazbe, (...), i za žive glasove i za glazbala. (...) Lijepa je glazba (...) sigurno pjevanje s ispravnim čitanjem nota i lijepim stilom, ali je mnogo ljepše pjevanje uz violu, jer gotovo se sva slast sastoji u solo pjevanju, a s mnogo se većom pozornošću opaža i čuje lijep način i napjev kad su uši ispunjene samo jednim glasom i još se bolje razazna svaka i najmanja greška, što se ne događa u skupnom pjevanju, jer jedni pomažu drugima. Nadasve mi se, međutim, čini da je izvanredno ugodno slušati poeziju uz pratnju viole, što riječima pridaje toliko ljupkosti i djelotvornosti, da je pravo čudo. Milozvučna su i sva glazbala s tipkama, jer su im akordi zaista savršeni i na njima se s lakoćom može izvesti mnogo toga što duh ispunja glazbenom slašću. A ništa manje ne raduje glazba četiriju gudačkih instrumenata, koja je predivna i odaje majstorstvo. Ukras i veliku ljupkost daje ljudski glas svim tim glazbalima o kojima želim da naš dvoranin bude dobro obaviješten. Što međutim u njima bude vrsniji, to će biti bolje, ne uplećući se mnogo u one što su ih odbacili Minerva i Alkibijad, jer čini se da u njima ima nešto odbojno.“[617]

---

[613] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *O ustroju država*, 413-417.
[614] Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 89.
[615] Ibid., 90.
[616] Usp. Eduardo SACCONE, The Portrait of the Courtier in Castiglione, 6-7. Prilikom izvođenja glazbe treba prikrivati znanje i hiniti nehaj: „Glazbenik koji pjevajući izgovori samo jedan glas što milozvučno završava dvostrukim uljepšanjem triju ili četiriju nota, s takvom lakoćom da se čini da mu se to dogodilo slučajno, samo tim trenutkom pokazuje da više zna negoli pokazuje.“ (Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 55).
[617] Ibid., 90-91

U navedenom je odlomku moguće razabrati neke od najvažnijih značajki dvorske glazbene prakse 16. stoljeća, odnosno specifične estetičke vrijednosti koje su pripadnici talijanske aristokracije 16. stoljeća tražili u glazbi. Kao prvo, estetički najvišu vrijednost prilikom izvođenja glazbe ima točnost, u smislu korektnog čitanja notnog teksta, uz istovremeno odavanje vlastitog stila. Kao drugo, poželjnim oblicima glazbe smatraju se solističko pjevanje (uz instrumentalnu pratnju), sviranje glazbala s tipkama te komorno muziciranje. U nastavku Castiglione opisuje situacije u kojima bi trebalo izvoditi glazbu, i upravo se tu krije treći estetički zahtjev koji se odnosio na ambijent koji je prikladan za izvođenje glazbe. Naime, glazbu je poželjno izvoditi isključivo u opuštenoj prijateljskoj atmosferi, odnosno u privatnom intimnom okruženju, dok je muziciranje u prisutnosti stranaca, pripadnika nižeg sloja ili brojne publike nepoželjno i trebalo bi ga izbjegavati. Prilikom opisivanja publike Castiglione važnu ulogu dodjeljuje dvorskim damama, zbog njihove ljepote koja 'raznježuje' prisutne te na taj način glazba ima još jači učinak na slušatelje. Osim toga, dvoranin bi uvijek trebao biti umjeren i znati procijeniti je li društvo raspoloženo za glazbu, a u poodmakloj dobi se povući iz glazbenih aktivnosti jer je za pripadnike starijih generacija neprimjereno nastupati pred publikom.[618]

Kroz naglašavanje pozitivnih učinaka koju prisutnost žena ima na glazbene izvedbe Castiglione je već u drugoj knjizi dao naslutiti da je njegov stav o ženama afirmativan, no tek će se u trećoj knjizi detaljnije posvetiti tzv. „ženskom pitanju“. Za razliku od Bodina, Botera, Machiavellija i Erazma koji u vezi sa ženama glazbu uopće ne spominju i koji su o ženama općenito imali negativno mišljenje, Castiglione se i u ovom aspektu razlikuje od njih. U tom je kontekstu moguće povući paralelu između Castiglionea i Gučetića, budući da su obojica žene na intelektualnom planu smatrali superiornijima u odnosu na muškarce, a uz to su raspravljali i o ulozi glazbe u životu žene. Castiglione je čak pisao i o glazbalima koja su prema njegovu mišljenju primjerena ženama:

> „...i zato ne bih želio da u plesanju primjenjuju prejake i previše izvještačene kretnje, ni u pjevanju i sviranju ono glasno i ponovljeno melodijsko ukrašavanje, u kojemu ima više vještine nego ljupkosti. I glazbala kojima se služi treba da (...) budu u skladu s tom namjerom. Zamislite koliko bi neskladno bilo vidjeti ženu kako svira bubnjeve, frule ili trube, ili druga takva glazbala, i to zato što njihova žestina krije i oduzimlje blagu krotkost koja toliko resi svaki ženin čin.“[619]

Castiglione se, poput Gučetića, zalagao za to da se žene bave glazbenim umijećem, no postavio je i nekoliko kriterija kojih bi se žene pritom trebale pridržavati. Ponovno se tu pojavljuje *spezzatura* kao načelo kojim bi se dvorske dame trebale voditi u plesnim pokretima te prilikom izvođenja vokalne glazbe, a Castiglione smatra da se *spezzatura* i *grazia* mogu

[618] Usp. ibid., 91, 228, 230.
[619] Ibid., 155.

ostvariti i kroz odabir prikladnih glazbala.[620] Među glazbalima koja bi žene trebale izbjegavati Castiglione navodi puhaća glazbala i udaraljke, dakle glazbala koja su se ubrajala u tzv. 'glasnu' glazbu te je unatoč tome što on ne specificira koja su glazbala primjerena dvorskim damama iz šireg konteksta moguće zaključiti da bi za njih najprimjerenija bila glazbala s tipkama, lutnje ili viole.[621] Što se tiče ženskog obrazovanja, Castiglione je isticao da bi dvorska dama trebala posjedovati jednako znanje kao i dvoranin, uz karakterni dodatak ljupkosti i nježnosti kao ženskih specifičnosti:

> „...želim da ta gospa poznaje književnost, glazbu, slikarstvo, da zna i plesati i zabavljati se te da razumnom skromnošću i stvaranjem dobra mišljenja o sebi poprati i druge osobine koje su bile predviđene za dvoranina.“[622]

Castiglione će u prilično opsežnom odlomku navesti brojne primjere iz prošlosti u kojima su se žene istaknule svojim smjelim postupcima te će nakon toga izrijekom ženu u intelektualnom smislu postaviti iznad muškarca:

> „Zar ne znate da u filozofiji postoji aksiom da su oni koji imaju nježnu građu provođeni intelektualnom sposobnošću? Zato nema sumnje da su žene, koje imaju nježniju građu, provođenije intelektualnom sposobnošću i da im je duh prilagođeniji umovanju negoli u muškaraca.“[623]
> „Budete li u svako doba htjeli uspoređivati vrijednost žena s vrijednošću muškaraca opazit ćete da one nikad nisu bile niti su sada vrlinom imalo inferiornije muškarcima.“[624]

Gučetić je na sličan način govorio o intelektualnoj superiornosti žena nad muškarcima te je čak mizogine postupke nekih muškaraca interpretirao kao njihovu zavist zbog ženske umne nadmoći.[625] Još je jednu sličnost između Gučetića i Castiglionea moguće uočiti u njihovom poimanju dokolice. Naime, oba su autora imala uglavnom pozitivno mišljenje o dokolici, no u isto su vrijeme obojica bili svjesni i potencijalno loših strana dokoličarenja:

> „Treba također u ratu i uvijek imati sve vrline koje teže čestitosti, (...) ali mnogo više u miru i dokolici, jer često ljudi u blagostanju i u dokolici, kad im se povoljna fortuna nasmije, postaju nepravedni, neumjereni i dopuštaju da ih užici pokvare. Stoga su (...) i te kako potrebne ove vrline, jer dokolica previše lako navede ljudske naravi na loše ponašanje.“[626]

Vidljivo je da se Castiglione u skladu s antičkim uzorima zalagao za umjerenost na svim područjima života te da je smatrao da čovjek treba uvijek njegovati vrline jer će pomoću njih kvalitetnije ispunjavati vrijeme u dokolici.[627]

---

[620] Usp. James HAAR, *The Science and Art of Renaissance Music*, 28.
[621] Usp. Howard M. BROWN – Louise K. STEIN, *Glazba u renesansi*, 99.
[622] Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 155. Još u prvoj knjizi Castiglione kao ženske karakteristike navodi nježnost, ljepotu, razboritost te duševnu snagu (usp. ibid., 37).
[623] Ibid., 157.
[624] Ibid., 170. Za primjere istaknutih žena iz prošlosti u *Dvoraninu* usp. ibid., 163-173.
[625] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 13.
[626] Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 218.
[627] Castiglioneovo priklanjanje mišljenju antičkih filozofa vidljivo je i iz njegove rasprave o glazbi u okviru koje je naveo da vjeruje da su se Platon i Aristotel bavili glazbom (usp. ibid., 231-232). „A podsjetit ću koliko su je oduvijek antički ljudi slavili i smatrali nečim svetim, i kako su najmudriji filozofi držali da je svijet sastavljen od

Iz navedenih je fragmenata moguće detektirati određene zajedničke crte između Castiglionea i Gučetića, no to ipak ne mora značiti da je Gučetić preuzimao Castiglioneove stavove iz *Dvoranina*. Tome u prilog ide i to što je Gučetić uglavnom u svojim djelima običavao navoditi imena autora koje je smatrao svojevrsnim uzorima i na čijim je stavovima utemeljio neke od svojih. Dok je Gučetić bio zagovornik republikanskog principa, u Castiglioneovu je fokusu monarhija, te je to glavna točka razilaženja ove dvojice autora. Radi se, naime, o depersonaliziranoj vlasti nasuprot vlasti u kojoj je izražena vladarska ličnost, stoga se u Dubrovačkoj republici, izgrađenoj na načelima skromnosti i funkcionalnosti kako građana tako i državnih službenika, nije mogao ostvariti uglađeni dvorski život u onoj mjeri u kojoj ga opisuje Castiglione. Međutim, što se tiče Gučetićeva kombiniranja političkog i kulturološkog aspekta, Castiglione je zacijelo u tom smislu na Gučetića izvršio značajan utjecaj svojim idejama o uglađenosti i učenosti koje je moguće u određenoj mjeri detektirati u Gučetićevu poimanju odgojno-obrazovnog procesa i primjene etičkih načela u građanskom životu, a naročito u istaknutoj ulozi koju u tom kontekstu Gučetić dodjeljuje glazbi.[628]

1.4.6. (Ne)zastupljenost glazbe u političkoj filozofiji 16. stoljeća

Iz analize odabranih djela s područja političke filozofije 16. stoljeća razvidno je da se Gučetić promišljanjima o upravljanju državom na svoj osebujan način potpuno uklapa u europski misaoni kontekst.[629] Ono što ga svakako čini specifičnim u odnosu na druge autore iz ovog poglavlja jest činjenica da je on s jedne strane bio praktički političar, ali da je s druge strane imao izrazito razvijen senzibilitet za kulturu i umjetnost, što se očituje u njegovim djelima. Znakovito je to što se u pojedinim Gučetićevim stavovima mogu detektirati određene sličnosti sa razmišljanjima koja su u svojim djelima izrazili Bodin, Botero, Machiavelli, Erazmo i Castiglione, istaknuti autori čija su djela u 16. stoljeću (a i kasnije) imala značajan odjek u europskoj društveno-političkoj sredini. Izravan su utjecaj na Gučetića nesumnjivo izvršili Bodin i Botero koje on i izrijekom spominje, no s priličnom se sigurnošću može pretpostaviti da je Gučetić poznavao i navedena djela Niccolòa Machiavellija te Erazma Roterdamskog. U odnosu na ove autore Gučetić je pokazao širinu interesa koji izlaze iz okvira političkih rasprava, prije svega zbog pozornosti koju je posvetio problematici odgoja i

---

glazbe i da nebesa gibajući se stvaraju harmoniju, i da se s istim razlogom i naša duša oblikovala, i stoga probudila, i kao da je svoje vrline oživjela preko glazbe.“ (ibid., 72-73).

[628] Usp. Marinko ŠIŠAK, Dvoranin i vladar. Knjiga o dvoraninu Baldesara Castiglionea i kao politička rasprava i njen utjecaj s ove strane Jadrana, 130-131.

[629] Šišak smatra da „tematika političke filozofije Nikolu Gučetića svrstava u tipične mislioce toga doba, koji se u humanističkoj maniri okreću prije svega antičkoj tradiciji i refilozofikacijom, odnosno reaktualizacijom antičkih mislilaca nastoje pomiriti turbulentnu zbilju racionalnim postulatima ustanovljenja i uređenja ljudske zajednice, prvenstveno države.“ (usp. Marinko ŠIŠAK, Pojam zakona u političkoj filozofiji Nikole Gučetića, 70).

obrazovanja te ulozi glazbe u tom kontekstu. Iako ni jedan od četvorice navedenih autora glazbu nije smatrao važnom komponentom odgojno-obrazovnog procesa, iz količine pozornosti koju je svaki od njih u vlastitim razmjerima posvetio glazbi vidljivo je da su i oni ipak donekle pratili suvremeni razvoj glazbenog područja. Bodin je bio dobro upućen u glazbenu problematiku što je vidljivo iz terminologije koju je koristio, primjerice iz naziva modusa i intervala, a općenito je imao visoko mišljenje o glazbi te je u nekoliko navrata isticao njezine pozitivne učinke na čovjeka. Botero je pak o glazbi imao negativno mišljenje i svrstavao ju je u tzv. 'nevažne' aktivnosti, no u nekoliko je fragmenata ipak spomenuo moduse i glazbala te na taj način pokazao da ipak poznaje različite vrste glazbe. Machiavelli u ovom kontekstu predstavlja zaseban slučaj, s obzirom na to da u *Vladaru* ni na jednom mjestu ne spominje glazbu, no iz njegovih je aktivnosti u sklopu firentinske skupine *Rucellai* očigledno da u praksi glazbu ipak nije u potpunosti ignorirao. Erazmo Roterdamski koji je dobro poznavao različite tipove glazbe svojega vremena (što je dokazao u drugim svojim djelima) u *Kršćanskom vladaru* to uopće ne pokazuje te u tom djelu glazbu praktički svodi na trivijalnu djelatnost koja pripada području nemorala i poroka. Autor koji se neosporno u ovom poglavlju ističe jest Castiglione te je moguće zaključiti da je uz antičke filozofe upravo Castiglione izvršio značajan utjecaj na Gučetića, zbog čega je on na koncu u svojim političkim promišljanjima toliko veliku pozornost dodijelio bavljenju glazbom u kontekstu rasprave o odgoju i obrazovanju, odnosno u okviru stjecanja vrlina. U Castiglioneovim i Gučetićevim promišljanjima o glazbi najvažniju zajedničku crtu svakako predstavlja njihovo inzistiranje na nužnosti glazbe u životu plemića, a osobito je značajan afirmativan stav obojice autora o glazbenom umijeću u okviru tzv. „ženskog pitanja“ u razdoblju u kojemu su se žene tek početno pokušavale izboriti za svoje mjesto na glazbenoj sceni.

2. MIHO MONALDI

2.1. *Irena, iliti o ljepoti* (Venecija, 1599)[630]

Monaldijevo djelo *Irene, overo della bellezza* smatra se prvom estetičkom raspravom u Dubrovniku, Dalmaciji i Hrvatskoj, a u njemu je Monaldi glazbenoj problematici posvetio čitavo jedno poglavlje kako bi iznio svojevrsnu opću teoriju glazbene umjetnosti.[631]

---

[630] Svi citati koji se pojavljuju u poglavlju o Monaldijevim postavkama o glazbi potječu iz neobjavljenog hrvatskog prijevoda osmog poglavlja ovog Monaldijeva djela koji je načinila Katja Radoš-Perković.
[631] Usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, 89; Ljerka SCHIFFLER, Renesansno umijeće dijaloga: Miho Monaldi, 'Rasprava o ljepoti', *Prilozi za istraživanje filozofske baštine*, 51-52, 2000, 147-164, 148.

Monaldijeva rasprava o ljepoti svoje ishodište nalazi prije svega u Platonovoj i Aristotelovoj filozofijskoj misli, no moguće je detektirati i neke suvremene utjecaje (npr. onaj Baldassarea Castiglionea). S obzirom na to da je Monaldi kao mislilac bio uglavnom spekulativno orijentiran, njegove ideje o glazbi nastaju prvenstveno pod Platonovim i tek djelomično pod Aristotelovim utjecajem. Naime, Monaldi se u većem dijelu ovog poglavlja ne osvrće na promjene koje su se zbivale na području glazbe u 2. polovini 16. stoljeća zbog čega se njegove ideje o glazbi i umjetnosti mogu protumačiti gotovo kao čisti teorijski model, bez naznaka njegova funkcioniranja u praksi. Monaldijeva je platonistička orijentacija vidljiva i iz same forme djela koje je pisano u dijaloškom obliku po uzoru na slične Platonove dijaloge.[632] U nekim se, iako malobrojnijim, aspektima svoje rasprave o glazbi Monaldi ipak priklonio Aristotelu, osobito kad je riječ o funkcijama, odnosno korisnostima glazbe.

Monaldijev dijalog o ljepoti podijeljen je na deset poglavlja. Tu je podjelu po uzoru na Platonovu *Državu* umjesto samog Monaldija načinio Marino Battitore koji je i zaslužan za posthumno objavljivanje ovog Monaldijeva djela.[633] Glavnim je sudionicima svojega dijaloga Monaldi nadjenuo lažna, odnosno izmišljena imena, Panfil i Irena, iako se zapravo radilo o stvarnim osobama – o Monaldijevu prijatelju te ženi kojoj je taj prijatelj udvarao.[634] Njih su dvoje bili dio društva sastavljenog od dubrovačkih gospara koje je pošlo provesti jedan dan izvan Dubrovnika, na seoskome imanju još jednog Monaldijeva prijatelja.[635] Povod za raspravu pojavio se kada su se Irena i Panfil izdvojili iz društva i krenuli u šetnju u kojoj je Panfil počeo izražavati svoje divljenje spram Irenine ljepote te ju uspoređivati s ljepotom prirode koja ih okružuje.[636] Mjesto radnje ovog dijaloga – vrt, odnosno priroda – simbolizira harmoniju svijeta koji nas okružuje i predstavlja ključ za spoznaju tog svijeta.[637]

---

[632] Schiffler o Monaldijevu odabiru forme dijaloga: „Obrazovan na dijaloškoj tradiciji antike, i Monaldi, poput mnogih renesansnih autora njeguje dijaloškU kulturu, koristi se njome, ne tako da je naprosto preuzima, nego je obnavlja i modificira. (...) Njegove razgovore vode obrazovane, učene osobe, znalci kojima je namjera traganje za istinom o predmetu o kojem raspravljaju. Preslika je to ujedno samog života i odnosa čovjeka i društva i sredine, odjek kulturne i duhovne razine, interesa i potreba, ideja i problema, fuzija obzora tumačenja, najposlije cjelokupnog nazora jednog naraštaja.“ (Ljerka SCHIFFLER, Renesansno umijeće dijaloga, 152).

[633] Usp. Franjo JELAŠIĆ, *Miho Monaldi: Irena iliti o ljepoti: rasprava odobrena od povjerenstva strogih ispita Mudroslovnog fakulteta*, doktorska disertacija, Zagreb, Filozofski fakultet, 1969, 13. Usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, 18.

[634] Usp. Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza del signor Michele Monaldi con altri due dialoghi, uno dell'Havere & l'altro sella Metafisica, Bariletto, Venezia,* 1599, fol. 1v-2r.

[635] Usp. ibid., fol. 2r.

[636] Usp. Franjo JELAŠIĆ, *Miho Monaldi: Irena iliti o ljepoti*, 13-14.

[637] Usp. Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 1-3. Cavallini o izboru mjesta radnje Monaldijeva dijaloga: „Vrt znači harmoniju svijeta, a zadaća je čovjekova otkriti njezine tajne ne bi li dopro do njegova značenja. Prva stepenica u hijerarhiji spoznajnog procesa jest priroda, a ona preko ljepote vodi k otkriću ljubavi...“ (Ivano CAVALLINI, Muze u Iliriji: Dubrovačka Akademija složnih i raspre o glazbi Nikole Vitova Gučetića i Miha Monaldija, *Kolo*, 4, 1998, 8, 181-212, 193-194).

U renesansi priroda općenito, pa i ona 'pripitomljena' u obliku uređenog vrta (odnosno ljetnikovaca u renesansnome Dubrovniku), poprima osobito značenje kroz koncept koji ju povezuje s čovjekom i umjetnošću u skladnu cjelinu.[638] Čovjek u renesansi postaje središte promišljanja, kako znanstvenog tako i filozofijskog, odnosno estetičkog. Naime, za razliku od srednjega vijeka u kojemu je sve bilo orijentirano prema onostranom svijetu i Bogu, renesansa je orijentirana prema ovozemaljskom svijetu i čovjeku kao središtu tog svijeta. Čovjek se smatra vrhuncem svega što je stvoreno na zemlji, a ono što ga čini toliko posebnim jest duše i tijela. Duša je onaj element koji čovjeka kao osjetilno biće povezuje s nadosjetilnom sferom, koji u čovjeka unosi djelić onostranog, božanskog.[639] Renesansa je kao preporod antike donijela obnovljeni interes za antičkom umjetnošću, za idealima simetrije i umjerenosti, za ljepotom oblika. Ljepota se u renesansi nameće kao sastavni dio prirode, umjetnosti, ljudskog ponašanja i fizičkog izgleda (osobito žene), drugim riječima: ljepota postaje dio svih aspekata života, a time i vrlo česta tema renesansnih teorijskih promišljanja.[640] Monaldi u ovom dijalogu čovjeka/ljudsku ljepotu promatra kao mikrokozmos koji je odraz prirode/ljepote svijeta kao makrokozmosa, stoga su svi njegovi stavovi prožeti estetičkim kategorijama čime se potpuno uklapa u općeniti renesansni panesteticizam.[641]

2.2. Analiza 8. poglavlja (*Dialogo ottavo*, fol. 135-153)

Monaldi u osmom poglavlju djela *Irena, iliti rasprava o ljepoti* prilično detaljno govori o nekoliko aspekata glazbe, a to su: podjela glazbe na različite vrste, intervali, značenje u glazbi, funkcije glazbe, modusi, glazbala, odnos između glazbe i politike, odnos između glazbe i drugih „predmeta sluha“ (pripovijedanja i pjesništva) te kriteriji za postizanje „ispravne glazbe.“[642] Radi se dakle o prilično velikom broju tema vezanih uz glazbenu problematiku zbog čega se ovo Monaldijevo djelo smatra najznačajnijim doprinosom refleksiji o glazbi na hrvatskom području u renesansnom razdoblju.[643]

Sama glazbena tematika u ovom dijalogu proizišla je iz pokušaja općenitog definiranja ljepote. Na početku svojeg dijaloga Monaldi postavlja glavno pitanje oko kojega i razvija

---

[638] Schiffler-Premec Monaldijevo smještanje radnje dijaloga na seosko imanje povezuje s *toposom* vrta koji u renesansi predstavlja „udomaćenu prirodu“ namijenjenu prije svega kontemplaciji i estetskom užitku (usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, 50-53).
[639] Usp. Franjo JELAŠIĆ, *Miho Monaldi: Irena iliti o ljepoti*, 7.
[640] Ibid., 9-10.
[641] Usp. Ljerka SCHIFFLER, Renesansno umijeće dijaloga, 156.
[642] Usp. Stanislav TUKSAR, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 31, 2005, 1/2 (61/62), 115-128, 115.
[643] Usp. Ennio STIPČEVIĆ, Renaissance Music in Croatia. Some Introductory Remarks, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 47, 2006, 1, 99-110, 102.

čitavu daljnju raspravu, a to pitanje glasi: što je ljepota? Prema Monaldiju ljepota je proporcija dijelova neke stvari, a svu svoju snagu i vrijednost ona prima od „jednoga“ koje je svrha i uzrok pojedinačnih stvari.[644] S obzirom na to da ljepotu posjeduju sve stvari, i prirodne i umjetne, Monaldi se detaljnije bavio ljepotom ljudskog tijela te ljudske duše i uma.[645] Kod ljepote ljudskoga tijela „jedno“ koje čini svrhu tog tijela jest upravo duša, iz čega proizlazi zaključak da je duša zaslužna za ljepotu tijela, odnosno da duša uvjetuje i uzrokuje tjelesnu ljepotu.[646] Dakle, osnovna je podjela ljepote u ovom kontekstu podjela na tjelesnu i duševnu ljepotu, pri čemu je duševna ljepota nadređena tjelesnoj.

Ključan pojam u Monaldijevoj općoj estetici svakako je pojam vrline. Naime, ljepota duše sastoji se od vrlina, svojstava duše po kojima čovjek postaje sposoban za djelovanje u skladu s određenim životnim vrijednostima, a koja duši daju ljepotu. Monaldi razlikuje dvije osnovne vrste vrlina u skladu s podjelom duše na dva dijela: prvi je dio duše umski (i pripada umu/intelektu), dok je drugi dio duše osjetni (i pripada duši u užem smislu). Iz toga slijedi podjela na umske vrline (koje pripadaju umu) te djelotvorne vrline (koje pripadaju osjetnom dijelu duše). Od svih je vrlina osnovna razboritost jer se ona može ubrojati i u djelotvorne i u umske vrline. U djelotvorne se vrline još ubrajaju pravednost, hrabrost i umjerenost, a u umske vrline um, mudrost i znanje.[647] Osnovna razlika između djelotvornih i umskih vrlina leži u tome što su djelotvorne vrline vidljive i javljaju se u ljudskim djelima, dok umske vrline nemaju takve izvana vidljive učinke, iz čega proizlazi zaključak da su umske vrline „savršenije“ od djelotvornih. Osim toga, umske vrline pripadaju višoj razini i po tome što su one dio teorijskog područja, dok djelotvorne vrline pripadaju području praktičkoga. Iz te je Monaldijeve formulacije također očito njegovo oslanjanje na Platonovu i Aristotelovu filozofijsku misao.[648]

Tek ovdje, nakon svojevrsnog uvoda u tematiku ljepote, Monaldi započinje svoju raspravu o umjetnostima. Naime, unatoč tome što umske vrline nadilaze osjetilno te pripadaju području teorijskoga postoji jedan način pomoću kojega i one ipak mogu sudjelovati u osjetilnom području, a taj način predstavlja upravo umjetnost. Monaldi razlikuje dvije vrste umjetnosti, tvornu i djelatnu. Tvorna je umjetnost 'konstruktivna' i iza sebe ostavlja fizički rezultat, umjetnička djela koja možemo vidjeti, stoga je takva umjetnost „predmet vida.“ Djelatna je umjetnost 'aktivna' i ne ostavlja iza sebe materijalna umjetnička djela, a njezin

---

[644] Usp. Franjo JELAŠIĆ, *Miho Monaldi: Irena iliti o ljepoti*, 16-17.
[645] Ibid., 55.
[646] Ibid., 17.
[647] Ibid., 56-57.
[648] Ibid., 59.

konačni rezultat ne možemo vidjeti jer prestankom javljanja te umjetnosti 'prestaju' i sama njezina djela. Ta je umjetnost „predmet sluha“, odnosno glazba.[649]

2.2.1. Što je glazba?

Najjednostavnija definicija glazbe prema Monaldiju glasi: „glazba je vrsta ljepote koja je predmet sluha.“[650] Monaldi, naime, glazbu ubraja u „predmete sluha“ koji se dijele na dvije vrste: prva je vrsta najsvojstvenija sluhu i odnosi se na glazbu (odnosno na glas jer Monaldi glazbu i glas tretira kao istovjetne pojmove), dok je druga najmanje svojstvena sluhu i odnosi se na pripovijedanje koje je glazbi srodno, no ipak predstavlja „nižu razinu izvrsnosti“ u odnosu na nju:

> „...isto kao što je aktivnost srodna kontemplaciji, tako je i pripovijedanje srodno glazbi. No, budući da se glazba uzdiže na puno viši stupanj savršenstva i izvrsnosti od pripovijedanja, ako je moj razgovor o ljepoti pripovijedanja bio, moglo bi se reći, mucanje, još ću manje znati prikazati Vam ljepotu glazbe.“[651]

Iako glazbu i pripovijedanje povezuje činjenica da su i jedno i drugo „predmeti sluha“, Monaldi ih u ovom citatu odvaja kao suprotna područja pri čemu je razvidno njegovo visoko mišljenje o glazbi. Na temelju razlike između 'aktivnosti' i 'kontemplacije' Monaldi dijeli i ljude na dvije vrste, aktivne/djelatne i kontemplativne/misaone, te smatra da prvoj skupini priliči bavljenje pripovijedanjem, a drugoj bavljenje glazbom.[652] Ova podjela ponovno dokazuje Monaldijevu pretežno teorijsku orijentiranost, a u skladu s tim otkriva da on glazbu nije smatrao praktičkom djelatnošću već umijećem koje je pripadalo u sferu spekulacije. Odnos između glazbe i pripovijedanja Monaldi razjašnjava pomoću sastavnih elemenata tih dvaju umijeća. Naime, i glazba i pripovijedanje sastoje se od harmonije, ritma i govora, no razlika je u njihovom međusobnom rasporedu, odnosno u hijerarhiji tih elemenata u njima:

> „...valja upozoriti da je glazba na neki način povezana s umijećem pripovijedanja, da se i jedno i drugo, može se reći, nalaze u i sastoje od istih stvari, a to su govor, ritam i harmonija. Iako se glazba sastoji prvenstveno od harmonije, zatim od ritma, pa potom od govora, a umijeće pripovijedanja prvenstveno od govora, pa potom od ritma, a zatim od harmonije, toliko da ono što je jednoj prvo, drugome je posljednje, a što je posljednje prvoj, prvo je ovom drugome. Ono što je jednoj u sredini i drugome je u sredini.“[653]

Dakle, iako se i glazba i pripovijedanje sastoje od potpuno istih elemenata, to su umijeća među kojima ne prevladavaju njihove sličnosti, već razlike koje su zasnovane na različitom

---

[649] Ibid., 60.
[650] Usp. Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 135v.
[651] Ibid., fol. 136r. Također usp. ibid., fol. 135v-136r.
[652] Usp. ibid., fol. 136r.
[653] Ibid., fol. 137r.

omjeru zastupljenosti pojedinih sastavnih elemenata u njima. Pred sam kraj osmog poglavlja Monaldi će uvesti i treći „predmet sluha“, a to je pjesništvo:

> „I u tim dvama umijećima [glazbi i pripovijedanju – op. M. J. J.] može se upoznati i vidjeti ljepotu koja je predmetom sluha... Budući da se ona pogotovo može vidjeti i upoznati u jednom trećem umijeću, koje se sastoji od oba onih dvaju koja sam spominjao, valja mi i o njemu govoriti, iako mnogo manje nego li o ona dva, od kojih se sastoji, a vidjet ćete, i ovo. U njemu će se istovremeno moći vidjeti ne ljepotu ovih dvaju, već ljepotu ostalih djelatnih umijeća. (...) Ono na što mislim, rekoh, jest pjesničko umijeće, o kojem ne valja govoriti odvojeno, jer je povezano s ova dva...“ [654]

Monaldi pjesništvo opisuje kao umijeće koje je sastavljeno od pripovijedanja i glazbe te stoga predstavlja svojevrsnu poveznicu između njih.[655] Interesantno je da se i Gučetić na sličan način bavio glazbom u svojem *Dijalogu o ljepoti* gdje je naveo tri načina pomoću kojih čovjek spoznaje ljepotu, a to su um/intelekt, vid/oko i sluh/uho, odnosno filozofija, ljubav i glazba. U ovom je kontekstu vidljiva razlika između Gučetića i Monaldija budući da obojica govore o „predmetima sluha“, pri čemu je za Gučetića glazba jedini „predmet sluha“, dok Monaldi glazbu smatra tek jednim od triju „predmeta sluha“.[656]

Na samome početku rasprave o glazbi Monaldi navodi glazbu i pjev kao istovjetne termine i pojmove te na taj način u prvi plan stavlja glazbu koja se pjeva, odnosno glazbu koja je vezana uz ljudski glas:

> „Ostaje, stoga, raspravljati o onoj vrsti koja je najsvojstveniji predmet sluha, a to je pjev, i glazba, a obitavaju neposredno u glasu, koji je, kako sam već rekao, najprikladniji predmet sluha. Premda se određena glazba nalazi i izvan glasa, i ne smatram je manje vrijednom od one o kojoj ću Vam pričati, o ljepoti glazbe ne bih smio raspravljati, jer bi ono isto pravilo koje sam spominjao u svezi pripovijedanja, vrijedilo i za nju...“[657]

Monaldi kaže da osim glazbe koja „obitava neposredno u glasu“ postoji i vrsta glazbe koja se nalazi „izvan glasa“, vjerojatno misleći na glazbu koju čovjek proizvodi pomoću glazbala, iz čega proizlazi njegova prva podjela glazbe na vokalnu i instrumentalnu, pri čemu on u središte svoje rasprave postavlja vokalnu glazbu.[658] Monaldi ovdje izrijekom tvrdi da instrumentalnu glazbu ne smatra nižom vrstom u odnosu na vokalnu glazbu, no s obzirom na njegovo konstantno isticanje 'izvrsnosti' vokalne glazbe te izjednačavanje pojmova pjev/glas/glazba razvidno je da to ipak nije slučaj. Njegova se definicija glazbe na taj način potpuno uklapa u opće renesansno poimanje glazbe koje vokalnoj glazbi daje prednost u odnosu na instrumentalnu:

---

[654] Ibid., fol. 150r.
[655] U ovome će radu Monaldijev stav o pjesništvu biti predmet posebnog poglavlja (vidjeti str. 200-204).
[656] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 81, 83, 85.
[657] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 135v-136r.
[658] Ibid.

„...budući da se u Vašem, preko svake mjere prekrasnom pjevu ogleda sva ljepota glazbe. Kojom ljepotom pjêva odvajate duše od tijela i obuzimate ih posve; u čemu se, kako rekoh, ogleda sva ljepota glazbe...“[659]

,

Dakle, vokalna je glazba prema Monaldijevim riječima najljepša vrsta glazbe koja svojom ljepotom može utjecati na ljudsku dušu, a kroz isticanje dualizma duše i tijela u ovom je kontekstu Monaldi vjerojatno želio naglasiti sličnost glazbe i subjektivnosti čovjeka, što je zacijelo povezano s njegovim ranijim smještanjem glazbe u sferu kontemplativnog/misaonog. U nastavku Monaldi po prvi puta u tekstu uvodi funkcije, odnosno korisnosti glazbe kojima će se detaljnije baviti tek u drugoj polovici poglavlja, dok ih ovdje samo kratko spominje:

„Premda pojedina glazba transcendira i izlazi iz okvira umijeća, ipak se svaka glazba može svesti na umijeće. Umijeće glazbe crpi svoju ljepotu iz intelekta. I ta je ljepota stvarna, ona resi i naš intelekt, čime se kiti mali svijet, a izražava se u pjevu. I toliko je svatko hvali i slavi, da gospodari, moglo bi se reći, našim dušama, da nas silno razonodi, da ima još mnoge korisnosti koje nam pruža...[660]

Monaldi je kao dvije osnovne funkcije naveo zabavu i korist te je tako načinio sintezu Platonove i Aristotelove misli o glazbi jer je Aristotel u raspravu o glazbi uveo pojam zabave,[661] dok je kod Platona glazba bila rezervirana isključivo za korisne svrhe, prije svega za *paideiu*. Iz ove se Monaldijeve rečenice ujedno može iščitati da prema njegovu mišljenju ne postoji mogućnost da netko ne voli glazbu, iz čega je vidljivo da on glazbi općenito pridaje veliko značenje. S namjerom ilustriranja jačine utjecaja koji glazba ima na čovjeka Monaldi kaže da „glazba jednostavno gospodari našim dušama,“ a tu je formulaciju moguće povezati i s Platonom i s Aristotelom jer su oba mislioca glazbi pripisivali veliku moć i smatrali da glazba najneposrednije dopire do čovjekove duše te može modificirati njegovo ponašanje i u konačnici razviti u njemu vrline.[662] Ovdje se treba osvrnuti na još jedan znakoviti izraz koji Monaldi koristi u navedenom citatu, a to je sintagma „mali svijet“ (tal. *piccolo mondo*), pomoću koje se Monaldi zapravo referira na teoriju stupnjevitosti bića prema kojoj ljepota pripada svim sferama univerzuma.[663] Monaldi čovjeka promatra kao središte „malog svijeta“ ili čak kao zaseban „mali svijet“, mikrokozmos, koji predstavlja odraz makrokozmosa

---

[659] Ibid., fol. 136r.

[660] Ibid., fol. 136v.

[661] Usp. Stanislav TUKSAR, Aristotelova ideja zabavnog u glazbi: povijesna jezgra psihologijskog, društvenog i estetičkog liberalizma u glazbi?, 5-11.

[662] Platon je glazbu držao najvažnijim dijelom *paideie* upravo zbog njezine učinkovite sposobnosti prodiranja u ljudsku dušu jer je na taj način ona utjecala na razvoj ljudskog karaktera (usp. PLATON, *Država*, 401d6-9). Tokić u Platonovu poimanju glazbenoga umijeća razlikuje dvije kategorije: prva je glazba u užem smislu, sastavljena od čujnih zvukova koje proizvode glasovi i glazbala („pojavno suglasje“ koje čovjek percipira sluhom), a drugu čini bezvučni sklad brojeva („nepojavno suglasje“, „mislivi sklad“). U skladu s ovim kategorijama Tokić smatra da bi prvu trebalo nazvati terminom 'glazba' („drugotni vid muzike“), dok bi za drugu prikladniji termin bila 'muzika' („prvotni vid muzike“) (usp. TOKIĆ, Marko, Platon i Plotin o glazbi, *Filozofska istraživanja*, 36, 2016, 2, 193-202, 193). Slično Platonu, i Aristotel je smatrao da glazba ima sposobnost promijeniti čovjekovu dušu jer u sebi sadrži sličnost s ljudskim afektima kao što su gnjev, hrabrost, umjerenost, blagost itd. (usp. ARISTOTEL, *Politika*, 1340a18-24).

[663] Usp. Ljerka SCHIFFLER, Renesansno umijeće dijaloga, 156, 159.

(prirode, svijeta, univerzuma) po tome što u sebi sadrži sve elemente (boje, oblike, dijelove, poredak i sl.) koji postoje u „velikom svijetu“. Dakle, svi su oblici pojavne ljepote odslik najviše, apsolutne, božanske ljepote koja svemu daje savršenstvo, oblik i mjeru. U taj se koncept ubraja i glazba koju Monaldi upravo zbog toga naziva „vrstom ljepote koja je predmet sluha“, a pomoću koje se čovjek približava Bogu.[664]

2.2.2. Vrste glazbe

Monaldi u sklopu svoje rasprave o glazbi navodi nekoliko različitih načina klasificiranja glazbe. Prvu je podjelu glazbe načinio djelomično po uzoru na Boetijevu trodijelnu klasifikaciju glazbe iz djela *De institutione musica*:

> „..općenito govoreći (...) postoje tri vrste glazbe: nebeska, prirodna i ljudska, koja je istovjetna umjetnoj, a njima bi se mogla pridodati i anđeoska, pa da ih ukupno bude četiri, jer ta je brojka četiri u mnogim dijelovima ove rasprave pristajala.“[665]

Boetije razlikuje ljudsku, instrumentalnu i nebesku glazbu, dok Monaldi u svojoj klasifikaciji rabi vrlo sličnu terminologiju te navodi ljudsku, prirodnu i nebesku glazbu, no njima dodaje i četvrtu vrstu – anđeosku glazbu. Unatoč terminološkim sličnostima iz Monaldijevih je opisa pojedinih vrsta glazbe razvidno da se njegova podjela samo djelomično podudara s Boetijevim vrstama glazbe. Prvo je odstupanje u odnosu na Boetija vidljivo već iz samog broja navedenih vrsta glazbe, budući da Monaldi u svoju podjelu uvodi i četvrtu vrstu čime dobiva četverodijelni koncept koji u nastavku obrazlaže na sljedeći način:

> „Četiri su bile glavne djelatne vrline, ako im se pridoda oprez; četiri vrline uma, ako se ostalima pridoda umijeće, i tako još mnoge stvari. A na taj se broj može lako svesti još mnogočega drugoga što nije u tome broju, poput geometrijske ljepote, koja se najbolje dokazuje u kvadratu, iako se sve na koncu moraju svesti na (broj) jedan.“[666]

Monaldi je očigledno svoju podjelu glazbe povezao s ranije navedenom podjelom duše na umski i osjetni dio te iz nje proizišle podjele vrlina na umske i djelotvorne.[667] Njegovo uvođenje broja četiri u klasifikaciju glazbe povezano je sa simbolikom koja se u renesansnom razdoblju pripisivala tom broju. Naime, dok je u srednjem vijeku broj tri u simboličkom

---

[664] Usp. ibid., 156-161. Schiffler o Monaldijevu konceptu ljepote: „Ljepota je prvenstveno ontološka kategorija. Principi lijepog su bića, lijepo je modus bitka samog, u kojemu je sadržan renesansni koncept ljepote kao univerzalnog, svepokretačkog aktivnog principa (tijela) svijeta, a ono se predstavlja svojim oblicima – reda, jasnoće, simetrije i proporcije, razmjernosti – u mikrokozmosu (ljepota čovjekova tijela, zdravlja) i makrokozmosu, kao predmetu uživanja (kojima se raduje nebo, uživa svijet, kako kazuje Monaldi).“ (ibid., 158-159).

[665] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, 137r.

[666] Ibid.

[667] Usp. Franjo JELAŠIĆ, *Miho Monaldi: Irena iliti o ljepoti*, 56-59.

smislu imao najviše značenje ponajprije zbog kršćanskog vjerovanja o Svetom Trojstvu i s tim povezane orijentiranosti na onostrani svijet,[668] u renesansi se fokus vraća na čovjeka te je u tom kontekstu broj četiri bio primjereniji odabir jer ga se povezivalo s ovostranim, zemaljskim, materijalnim svijetom.[669] Monaldi ipak na kraju ovog citata ističe i simboliku broja jedan kojega povezuje uz Boga kao izvor i uzrok ljepote svih stvari i pojava. Drugo je Monaldijevo odstupanje od Boetijeve podjele sadržajnoga karaktera jer se Monaldijeve definicije pojedinih vrsta glazbe čak i u slučaju istog nazivlja također ne podudaraju s Boetijevim:

> „Nebeska je ona koju odašilju i proizvode nebeska tijela. Filozofi, posebice pitagorejci, proučavajući savršeni oblik, proporcije i poredak među tim tijelima, pokrenutima vlastitim dušama, zaključili su da gibanjem ona stvaraju savršenu glazbu koja ne dopire do naših ušiju već je spoznaje samo razum. Prirodna glazba je ona koja se proizvodi prirodno, poput ptičje, čiju smo nježnost danas, ako već nitko nikada nije, čuli u svoj njezinoj veličini na ovom prekrasnom mjestu koje pristaje glazbi i prikladno je da se u njemu raspravlja. Umjetna je ona koju proizvodimo mi ljudi, pa se još ljudskom naziva, i o njoj posebno želim raspravljati. Ona obuhvaća ne samo naš glas, već i glazbu instrumenata, koju mi pomoću njih stvaramo, i na koju se, na neki način, sva glazba može svesti, budući da se glazba, što ovo umijeće potvrđuje, sastoji od razuma.“[670]

Dakle, jedino potpuno podudaranje s Boetijevim vrstama glazbe prisutno je u Monaldijevu shvaćanju nebeske glazbe kao nečujne glazbe koja je temelj čitavog svijeta oko nas, a očituje se u pravilnoj izmjeni dana i noći, godišnjih doba i sl. U kategoriju prirodne glazbe (koje u Boetijevoj podjeli nema) ubrajaju se svi zvukovi iz prirode, dok se Monaldijevo objašnjenje ljudske glazbe potpuno razlikuje od Boetijeva shvaćanja tog pojma. Naime, ljudska se glazba prema Monaldiju odnosila na „umjetnu“ vrstu glazbe koju proizvodi čovjek i obuhvaćala je vokalnu i instrumentalnu glazbu te je taj pojam bio istovjetan s Boetijevom kategorijom instrumentalne glazbe. Boetije je pak ljudsku glazbu definirao kao vrstu sklada koji se očituje u vanjskoj simetriji ljudskog tijela, pravilnom rasporedu njegovih unutarnjih organa i konačno, u harmoniji između fizičkog i duhovnog aspekta. U posljednjoj rečenici ovog citata Monaldi prilično nejasno navodi da se sva glazba zbog svoje razumske prirode može svesti na ljudsku glazbu, a pritom vjerojatno aludira na to da su sve vrste glazbe utemeljene na matematičkim principima. Ovim trima kategorijama Monaldi na kraju dodaje anđeosku glazbu kao najvišu među njima:

> „Anđeoska glazba je iznad svih, poput ideje glazbe iz koje se na koncu svaka glazba rađa, iz koje svaka proizlazi, koju ne može čuti tjelesno uho već pročišćeni intelekt, i ona je slična jasnome svjetlu

---

[668] Usp. npr. Johannes de MURIS, *Ars novae musicae* (*Notitia artis musicae*, 1321).
[669] Usp. Juan Eduardo CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, „Quaternary“, New York: Dover Publications, Inc., 2002, 268-269. „Hence within the septuple pattern of space, the ternary is situated on the vertical line because it is associated with the vertical division into three worlds on three levels, whereas the quaternary is located on the surface, that is on the intermediate of the three planes, or, in other words, it is situated in the world of phenomena.“ (ibid.).
[670] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, 137v.

> koje proizvodi ono prvo jedno, i s kojim se u susretu usklađuje, a čije se nježnosti primjer osjeti u vašem najnježnijem pjevu, o kojoj za sada neću više govoriti.“[671]

Anđeosku glazbu kao samu ideju glazbe koja je izvor i uzrok svih drugih navedenih vrsta glazbe Monaldi ne razjašnjava detaljnije, već samo navodi da se radi o nečujnoj glazbi koju je moguće spoznati isključivo putem razuma. U Monaldijevu je konceptu anđeoske glazbe moguće detektirati utjecaj Platonova svijeta ideja kao preduvjeta za raspoznavanje svih stvari u svijetu.[672]

Svoju drugu podjelu glazbe Monaldi nadovezuje na prvu pa pojedine vrste koje je već naveo u prvoj podjeli razvrstava u nove kategorije druge podjele:

> „No, glazba se može podijeliti još na jedan način, ako izuzmemo anđeosku. Jedna je ona koja se nalazi u zvuku, i u sebi sadrži glazbu instrumenata, a možda i nebesku glazbu (jer su nebesa takvi plemeniti instrumenti, da su ih pjesnici prikazali pomoću devet muza, a one su možda te iste nebeske duše koje ih pomiču); a druga se sastoji od glasa, i njoj bi pripadala ova ptičja. Treća bi bila ona koja se nalazi samo u govoru i svojstvena je nama ljudima, ne zato što se ona ne bi nalazila u glasu, budući da se u njem, na kraju krajeva, nalazi sva glazba takve vrste o kojoj raspravljam. Stoga se uopćeno govorilo da se glazba nalazi u najviše svojstvenom predmetu sluha, a to je glas. I govorilo se da je harmonija najviše svojstvena glazbi, a ona se pobliže nalazi u glasu.“[673]

Nove tri kategorije koje se pojavljuju u ovoj klasifikaciji su „glazba koja se nalazi u zvuku“, „glazba koja se sastoji od glasa“ te „glazba koja se nalazi samo u govoru.“ Monaldi se odmah ograđuje od mogućeg prigovora da se i ova posljednja vrsta može ubrojati u „glazbu koja se sastoji od glasa“, s obzirom na neupitnu povezanost glasa i govora, naglašavajući da je ovu razliku načinio želeći na taj način istaknuti da „glazbu koja se nalazi u govoru“ može proizvesti isključivo čovjek. Prema tome ptičji pjev kao prirodnu glazbu Monaldi smješta u „glazbu koja se sastoji od glasa“, instrumentalnu i nebesku glazbu u „glazbu koja se nalazi u zvuku“, a ljudsku glazbu u „glazbu koja se nalazi u govoru.“ U prethodnoj je podjeli instrumentalna glazba bila dio ljudske/umjetne glazbe, dok ju ovdje na temelju odsutnosti govorne komponente Monaldi potpuno drukčije kategorizira. Osim toga, u ovoj podjeli Monaldi pokazuje svojevrsnu nedosljednost s obzirom na to da nebesku glazbu, odnosno kretanje planeta sada svrstava u „glazbu koja se nalazi u zvuku“, iako je prethodno nebesku glazbu okarakterizirao kao „onu koja se nalazi izvan zvuka.“ Također je neutemeljeno njegovo povezivanje instrumentalne i nebeske glazbe kao vrsta glazbe koje pripadaju u istu skupinu s obzirom na to da je instrumentalna glazba 'čujna', dok je nebeska 'nečujna'.[674]

---

[671] Ibid., 137r-137v.
[672] Bit i osnova Platonove filozofije predstavljaju upravo ideje kao objektivne datosti koje su čovjeku potrebne da bi mogao identificirati i međusobno diferencirati stvari oko sebe. Središnji princip svega što postoji u tom je kontekstu ideja dobra po kojoj sve ostale ideje postaju korisne i upotrebljive (Usp. Jure ZOVKO, *Ogledi o Platonu*, 95-134).
[673] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 137v-138r.
[674] Usp. Stanislav TUKSAR, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija, 118-119.

Unatoč tome i ovdje je prisutan utjecaj antičkog shvaćanja glazbe budući da Monaldi izrijekom spominje muze, no mitološke elemente on kombinira s kršćanskim naukom kroz izjednačavanje muza s pojmom duše. S obzirom na to da Monaldi devet muza povezuje s „nebeskim dušama“ moguće je da je ovdje zapravo mislio na kršćansku nebesku hijerarhiju prema kojoj su anđeli podijeljeni u tri reda od kojih svaki sadrži tri zbora.[675] U nastavku se Monaldi kratko osvrnuo i na odnos između zvuka i glasa. Za razliku od Aristotela koji se u svojemu djelu *O duši* razlikom između zvuka i glasa bavio s akustičkog aspekta,[676] Monaldi se više posvetio činjenici da je i glas zapravo samo vrsta zvuka:

> „...moglo bi se reći da je glazbu prije činio zvuk nego li glas, te bi se stoga glazba najprije sastojala od zvuka a zatim od glasa. Ali, kako je to manje važno za glazbu i za ono što vam još moram reći, svejedno je kaže li se zvuk ili glas, i često se, govoreći o glazbi, kaže glas i kada se misli na zvuk: a tako sam i ja dosad činio, i činit ću ubuduće.“[677]

Ovako formulirano Monaldijevo shvaćanje glasa kao podvrste zvuka moglo bi se interpretirati kao javljanje svijesti o vrijednosti instrumentalne glazbe u kasnoj renesansi ili čak kao prihvaćanje instrumentalne glazbe kao ravnopravne vokalnoj jer je do tada prevladavalo mišljenje da je primarni čimbenik glazbe ljudski glas.[678]

Osobito je zanimljiva Monaldijeva formulacija prema kojoj se glazba može interpretirati kao slika ljepote. Naime, Monaldi kroz analogiju između „predmeta sluha“ i „predmeta vida“ povezuje glazbenu umjetnost s likovnim umjetnostima:

> „..glazba je poput slike ljepote. Tako bi se slijepcu koji čuje moglo pomoću glazbe gotovo predočiti ljepotu, kao što bi se, suprotno tome, gluhome koji vidi, moglo gotovo dočarati glazbu pomoću vizualne ljepote. (...) Kažem da se u glazbi može gotovo vidjeti vizualna ljepota, a u vizualnoj ljepoti je sadržana ljepota glazbe. Pa se za čitav ovaj svijet, pun tolike ljepote, može reći da je (jedna) glazba.“[679]

Iz ovog citata proizlazi da je Monaldi vizualni i slušni aspekt zapravo dovodio u blisku vezu na temelju činjenice da oba sadrže ljepotu, no na koncu ljepoti glazbe daje svojevrsnu prednost nad vizualnom ljepotom zaključujući da je čitav svijet glazba, vjerojatno i ovdje

---

[675] O kršćanskoj angeologiji više će riječi biti u poglavlju o funkcijama glazbe prema Monaldiju (str. 185-193).
[676] Aristotel je pokušavao objasniti razliku u proizvodnji zvuka i glasa te je u tom kontekstu glas opisao kao „značenjski zvuk“ (usp. ARISTOTEL, *O duši; Nagovor na filozofiju*, prev. Milivoj Sironić – Darko Novaković, Zagreb: Naprijed, 1996, 420a27-b43).
[677] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 138r.
[678] Tuksar je u ovoj Monaldijevoj formulaciji prepoznao mogući povijesni napredak: „U tom ustanovljenju primarne glazbene materije kao tzv. objektivnog zvuka u akustičko-fizikalnoj datosti, te jasnom razlikovanju pojma i realiteta (ljudskog) glasa i zvuka gdje je taj glas samo poseban slučaj u širokom spektru zvučanja, moguće je možda vidjeti Monaldijev povijesno ažurni začetak teorijskog iskoraka iz dotadašnjeg prevladavajućeg općeglazbenog shvaćanja da je primarna materija glazbe samo ljudski proizveden zvuk – glas. To bi se možda moglo shvatiti i kao mogući Monaldijev spekulativni nagovještaj emancipacije i posljedično ravnopravnije uporabe zvuka proizvedenog glazbenim instrumentima, a onda i prihvaćanja instrumentalne glazbe općenito, koji se u europskoj umjetničkoj glazbi konkretno povijesno i počeo zbivati u odlučujućoj mjeri i kvaliteti krajem renesanse.“ (Stanislav TUKSAR, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija, 117).
[679] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 138v-139r.

aludirajući na matematičku pravilnost na kojoj se temelji univerzum, a koju je ranije opisao kao nečujnu nebesku glazbu. Nakon toga Monaldi uvodi još jednu vrstu glazbe, „ritmičku glazbu koja se nalazi izvan glasa“, koju najprije vrlo nejasno i nepovezano svrstava u vokalnu glazbu:

> „Tako se vokalna glazba (...) prikazuje i u glazbi ritmova, i mogla bi se nazvati ritmička glazba, a to je ona za koju Vam rekoh da se nalazi izvan glasa... I unatoč tome što je izvan glasa, teško se može u potpunosti odvojiti od glasa, toliko je glas svojstven glazbi i toliko joj je prirođen.“[680]

Moguće je pretpostaviti da Monaldi povezuje vokalnu i ritmičku glazbu na temelju ritmičnosti kao istaknute značajke pjesničkog izraza, u smislu stihovne organizacije teksta/govora koji se u vokalnoj glazbi pjeva, no njegovo objašnjenje sadrži protuslovlja zbog kojih ostaje nejasno o kakvoj se vrsti vokalne ritmičke glazbe ovdje radi.[681] U nastavku Monaldi ovu ritmičnost ipak pripisuje nebeskoj glazbi koju proizvodi kretanje planeta i drugih nebeskih tijela, a koju karakteriziraju najviši red i sklad:

> „Ritmička glazba, može se reći, nalazi se najprije u nebeskim tijelima, i ona je proizvode krećući se u najvećem redu i skladu, bez ikakve zbrke ili kašnjenja, ili ikakvoga oklijevanja, pokrenuti velikom rukom beskonačne snage, kako se vidi u kretanju Saturna, Jupitera i Marsa, i svih ostalih, iz čega proizlaze i lijepa zbivanja i uređenje svih nižih i sublunarnih stvari.“[682]

Iz ovog objašnjenja proizlazi zaključak da su nebeska i ritmička glazba u Monaldijevoj klasifikaciji glazbe zapravo istovjetni pojmovi. Ovaj aspekt glazbe Monaldi preuzima od pitagorejaca koji su tvrdili da je astrologija kao umijeće koje se bavi kretanjem nebeskih tijela neraskidivo povezana s glazbom, zbog čega Monaldi glazbu i astrologiju naziva sestrama.[683] Astrologiju, kao i glazbu, Monaldi ubraja u djelatna umijeća koja je moguće spoznati samo razumom i koja su nadređena tvornim umijećima:

> „Velika je izvrsnost i savršenstvo tih umijeća, jer ako se u konstruktivnim umijećima možda vidi kako je Bog stvorio niže i materijalne stvari, u aktivnim umijećima vidi se kako je proizveo uzvišene i dokučive samo intelektom. Među njima je u geometriji sadržana astrologija, a u aritmetici glazba, u retorici gramatika, a sve su zajedno sadržane u dijalektici.“[684]

Ovdje Monaldi aludira na tzv. „sedam slobodnih umijeća“ (*septem artes liberales*) čineći odmak u odnosu na originalni srednjovjekovni kurikulum specifičnim ispreplitanjem disciplina od kojih je on bio sastavljen. Naime, Monaldi astrologiju svrstava u geometriju, glazbu u aritmetiku, a gramatiku u retoriku iz čega proizlazi da su astrologija, aritmetika i retorika bile nadređene geometriji, glazbi i gramatici. Osim toga, na kraju ovog citata Monaldi dijalektiku proglašava najvišom disciplinom, budući da su u njoj sadržane sve ranije navedene

---

[680] Ibid., 138v.
[681] Usp. Stanislav TUKSAR, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija, 118-119.
[682] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 138v.
[683] Usp. ibid., fol. 138v.
[684] Ibid., fol. 139r.

discipline, a ta njegova postavka vjerojatno proizlazi iz Platonove doktrine. Platon je dijalektiku smatrao najvišom disciplinom jer je njezin cilj bio uzdizanje duše do najvišeg oblika znanja, a to su ideje.[685] Monaldijeva distinkcija između aktivnih/djelatnih te konstruktivnih/tvornih umijeća može se također povezati sa srednjovjekovnom kategorizacijom umijeća na *artes liberales* i *artes mehanicae* u kojoj su mehanička znanja bila inferiorna slobodnim umijećima.[686]

Monaldijeva je treća podjela glazbe utemeljena na broju glasova od kojih se određena vrsta glazbe sastoji, pa prema tom kriteriju on razlikuje jednoglasnu i višeglasnu glazbu:

> „Istina je da se na račun toga može reći da se glazbu dijeli na dvije vrste: jednu koja se nalazi u samo jednome glasu (i za sada pod pojmom glasa podrazumijevam i zvuk i govor), i drugu koja se nalazi u više glasova. Takva ljepota naziva se složenom, jer oponaša istinsku složenu ljepotu, a ona druga jednostavnom, jer je uistinu jednostavna i sastoji se, kako tvrdim, od jednoga glasa.“[687]

U skladu s brojem elemenata od kojih su sastavljene jednoglasna i višeglasna glazba Monaldi kaže da jednoglasna glazba predstavlja „jednostavnu ljepotu“, dok višeglasnu glazbu karakterizira „istinska složena ljepota“. Suprotno zaključku koji bismo mogli donijeti na temelju njezina naziva prema Monaldiju je jednostavna ljepota također sastavljena od više dijelova:

> „Tako se i ovdje može reći da se jednostavna ljepota glazbe sastoji od više dijelova, ako ne odijeljenih onda barem pomiješanih, i da se i to može navati mješavinom, a to je u konačnici proporcija. Stoga se ona sastoji od određenoga omjera, pa se ponekad kaže da je neki glas dobro usklađen, kao da se harmonija, koja predstavlja određeni omjer, može pronaći i samo u jednome glasu.“[688]

U ovom je kontekstu zanimljiv Monaldijev opis jednostavne ljepote koja je karakteristična za jednoglasnu glazbu. Naime, Monaldi govori o „harmoniji koju sadržava samo jedan glas“ te o „glasu koji je dobro usklađen/harmoniziran“, a u tim je njegovim formulacijama moguće detektirati svojevrsno naslućivanje koncepta tzv. alikvotnih tonova kao „prirodnog imanentnog suzvučja,“ iako Monaldi tu problematiku ne razjašnjava detaljnije niti ju pokušava postaviti na fizikalno-znanstvene temelje.[689] U daljnje objašnjenje jednostavne ljepote Monaldi uvodi elemente likovnih umjetnosti te povlači paralelu između pjevačkih glasova i boja u slikarstvu:

---

[685] Usp. Jure ZOVKO, *Ogledi o Platonu*, 50-56.
[686] Usp. Albrecht CLASSEN (ur.), *Handbook of Medieval Studies: Terms – Methods – Trends*, sv. 3, Berlin – New York: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2010, 2069.
[687] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 139v.
[688] Ibid.
[689] Usp. Stanislav TUKSAR, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija, 119. „Ova Monaldijeva spekulativno izvedena slutnja o 'složenosti jednostavnosti' može se protumačiti kao vrlo rana naznaka deduktivnog uvida u fizikalnu substrukturu jednoga tona, tog svojevrsnog 'atoma glazbe', za koji će tek poslije postati jasno da je djeljiv na tzv. alikvotne tonove kao svojevrsne 'subatomske zvučne čestice'.“ (ibid., 120).

„Jednostavna ljepota može se pronaći odvojeno u mnogim glasovima, kao što se može pronaći u različitim bojama i u svjetlu. Stoga, različiti glasovi odgovaraju različitim bojama, visoki bijeloj, niski crnoj, a srednji glasovi bojama u sredini, a Vaš glas Gospo odgovara svjetlosti.“[690]

U ovoj analogiji Monaldi povezuje boju i svjetlost te distinkciju između različitih tipova pjevačkih glasova pokušava ilustrirati kroz usporedbu s akromatskim bojama koje ovise o stupnju osvijetljenosti. Crnu i bijelu boju Monaldi pridodaje niskim i visokim glasovima, dok uz srednje glasove ne spominje konkretnu boju već koristi sintagmu „boje u sredini“ koja se vjerojatno odnosi na sve sive tonove između crne i bijele boje. Različita se glazbala također mogu usporediti s pjevačkim glasovima pa se tako primjerice gudaća glazbala violina, viola, violončelo i kontrabas mogu usporediti sa sopranskim, altovskim, tenorskim i basovskim rasponom glasa. Međutim, iz Monaldijeva je stava o vokalnoj glazbi kao najvišem obliku glazbenog umijeća razvidno da je on ovdje govorio o ljudskim glasovima, a to će i potvrditi u sljedećem citatu:

„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. U pjevu, kažem, prikazuje se sva ljepota glazbe, zato on toliko razonodi, kako je dokazano.“[691]

S obzirom na to da govor/tekst Monaldi navodi kao jednu od osnovnih sastavnica glazbenog umijeća razvidno je da je on vokalnu glazbu zapravo smatrao sinonimom za opći pojam glazbe pri čemu su glazbala vjerojatno predstavljala tek dodatak koji je na neki način 'služio' ljudskome glasu. U vokalnoj se glazbi prema Monaldiju ujedno zrcale principi na kojima se temelji univerzum, a koje je on ranije opisao kao nebesku glazbu. U posljednjoj je rečenici ovog citata Monaldi kao jednu od funkcija glazbe naveo razonodu i time uputio na moguće aristotelovsko shvaćanje glazbe kao multifunkcionalnog područja što će detaljnije obrazložiti u dijelu teksta posvećenom funkcijama, odnosno korisnostima glazbe.[692]

2.2.3. Klasifikacija intervala

Pod terminom proporcija/omjer u glazbenom smislu Monaldi misli na intervale kojima se detaljnije posvećuje u kontekstu razjašnjavanja višeglasne glazbe i njezine složene ljepote:[693]

„...ima više harmonija, ali glavnih, onih na koje se sve ostale svode, ima četiri, a to su (koristeći njihova imena) oktava, kvinta, kvarta i ton. Ipak, ton nije zapravo harmonija, pa nam ostaju tri harmonije koje

---

[690] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 140r.
[691] Ibid., fol. 143v.
[692] Vidjeti poglavlje o funkcijama glazbe prema Monaldiju (str. 197-205).
[693] Monaldi izjednačava termine 'omjer' i 'harmonija': „...možemo govoriti o omjerima umjesto o harmonijama, jer harmonije u konačnici nisu ništa drugo do li omjeri...“ (Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 141v).

> odgovaraju trima običajima tijela i trima običajima duše: kvarta zdravlju i pravdi, kvinta hrabrosti i snazi, oktava tjelesnoj ljepoti i umjerenosti.“[694]

Kao glavne intervale Monaldi navodi oktavu (*diapason*), kvintu (*diapente*), kvartu (*diatessaron*) i ton (*tono*), odnosno primu koju odmah isključuje iz ove rasprave jer ona zapravo nije suzvučje pa tako ostaju samo tri osnovna intervala. Monaldi intervale analogijom povezuje s različitim karakteristikama tijela i duše kao što su zdravlje i pravda, hrabrost i snaga te tjelesna ljepota i umjerenost. S obzirom na to da se radi o svojevrsnoj kombinaciji fizičkih i psihičkih kvaliteta čovjeka ovdje je moguće detektirati elemente starogrčkog odgojno-obrazovnog ideala u kojemu je ključan bio pojam *aretē*. U hrvatskom bismo prijevodu *aretē* približno mogli označiti terminom 'vrlina', iako taj prijevod ne obuhvaća svu širinu grčkog pojma na koji se taj termin odnosio. Naime, termin *aretē* izvorno je označavao fizičke karakteristike čovjeka (hrabrost, spretnost, vojni uspjeh i sl.), no u Homerovu će se razdoblju tim karakteristikama pridodati i duhovne kvalitete (čestitost, pravednost, duhovna ljepota i sl.) te će na koncu sadržaj pojma *aretē* iz sfere tjelesnog prijeći u sferu duhovnog, etičkog, moralnog.[695] Monaldi u nastavku navodi omjere od kojih se sastoje glavni intervali – oktava 1:2, kvinta 2:3, kvarta 3:4, ton 8:9[696] – te konstatira da se intervali temelje na brojevima, iz čega proizlazi zaključak da je temelj čitave glazbe aritmetika.[697] Očigledno Monaldi preuzima izračun intervala do kojih je Pitagora došao dijeljenjem žice na monokordu. Monaldi je smatrao da su najjednostavnije stvari ujedno najljepše i najsadržajnije, a tu svoju misao analogijom prenosi na intervale, konkretno na oktavu koju smatra najvažnijim intervalom upravo zato što u sebi sadrži ostale glavne intervale (kvartu i kvintu):

> „A činjenica je da što imaju više sadržaja, to su jednostavnije, tako je um, koji u sebi na neki način sadrži sve što postoji, najjednostavniji. Isto je tako i oktava, koja u sebi sadrži sve harmonije (jer kvinta i kvarta čine oktavu), najjednostavnija.“[698]

> „Oktava je toliko ljupkija od kvinte (kažem ljupkija, jer je ljepota glazbe sušta ljupkost) koliko je jednostavnija, jer ljepota prati jednostavnost. A kvinta je toliko ljupkija od kvarte koliko je jednostavnija. Stoga je oktava najjednostavnija i najljupkija od svih.“[699]

---

[694] Ibid., fol. 140r.
[695] Usp. Marko PRANJIĆ, Aretē – eminentna ranogrčka obrazovna vrijednost, *Napredak: časopis za pedagogijsku teoriju i praksu*, 150, 2009, 3-4, 360-379, 363. Kod Platona će *aretē* postati dio njegova svijeta ideja: „...Platon dobrim dijelom prihvaća naslijeđeno u svezi s tim pojmom, a ide i korak dalje smatrajući je entitetom koji postoji kao praslika, odnosno ideja koja je po sebi dobra i istinita, izvrsnost duše koja se pojedinačno ili skupno manifestira kao *mudrost* (σοφία), *hrabrost* (άλδρεία), *razboritost* (σωφροσύνη) i *pravednost* (δικαιοσύνη), dodavši tome *pobožnost* (όσιότης – *hosiotēs*).“ (usp. ibid., 369).
[696] Monaldi ovdje za primu (*tono*) navodi krivi omjer – umjesto 9:8 trebalo bi stajati 1:1, budući da se omjerom koji je on naveo dobiva velika sekunda.
[697] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 140r.
[698] Ibid., fol. 140v.
[699] Ibid., fol. 141r.

Monaldi u neku ruku karakteristike uma, kruga i oktave smatra srodnima zbog njihove izrazite jednostavnosti zahvaljujući kojoj su oni najsadržajniji, „dokučivi samo intelektom i udaljeni od materije.“[700] Za ljepotu u glazbi Monaldi rabi termin 'ljupkost' (odnosno 'slatkoća', tal. *dolcezza*, lat. *suavitas*) koji se u renesansnom razdoblju općenito povezivao uz višeglasnu glazbu koja se temeljila na potpunim trozvucima i strogoj kontroli disonance.[701] Monaldi glavne intervale povezuje i s položajem nebeskih tijela na temelju različitih izračuna i omjera čije izvore ne navodi, no u vezi s rasporedom planeta zaključuje „da se u nebesima nalazi glazba“, očigledno aludirajući još jednom na kategoriju ranije spomenute nebeske glazbe.[702] U ovom se kontekstu Monaldi osvrnuo i na pojmove 'konsonanca' i 'disonanca' pri čemu je u konsonance ubrajao samo glavne intervale (oktavu, kvintu i kvartu):

> „...ne stvaraju svi omjeri konsonancu, već samo oni koji su bliži broju jedan, poput onih o kojima sam vam pripovjedio. (...) ...kažem bilo koja količina i bilo koja obrnuta količina tvore nekakvu proporciju, ali dovoljnu i prikladnu tvore samo one koje su blizu broju jedan. Tako u našem slučaju, takvu proporciju tvore one koje smo spominjali, a ne bi je stvarale primjerice ove 3:5:4:7:5:9 i druge slične, što valja primijeniti na svim esencijama, i valja reći da se ljepota ne sastoji u svakoj proporciji, već samo u dovoljnoj i prikladnoj. Zbog toga smo ranije govoreći o proporcijama, i osobito o definiciji, uvijek mislili na dovoljnu i prikladnu, jer samo ime proporcija u sebi kao da sadrži dostatnost i prikladnost.“[703]

Zanimljivo je da ostale intervale Monaldi naziva „umjetnim disonancama“ te ih ne smatra neugodnim suzvučjima, već esencijalnim dijelom glazbe. Naime, Monaldi funkciju disonanci vidi u uljepšavanju konsonanci, stoga kada govori o „lijepim“ i „manje lijepim harmonijama“ zapravo misli na konsonance i disonance:

> „A harmonijama, kažem, nalikuju sve ostale stvari, pa kao što su harmonije ljupkije i manje ljupke, a da u njima nema nikakve disonance, tako i stvari (budući da ih je Bog sve stvorio lijepima), isto tako mogu biti više ili manje lijepe (jer je glazba slika ljepote), a da u njima nema ništa ružnoga. Od ovakvoga su razmišljanja jako udaljene niže stvari, među kojima ima onih koje su zbog svoje materije manje lijepe, a mogu se nazvati i ružnima. One jednako tako odgovaraju umjetnim disonancama u glazbi, koje kada ih se usporedi s njima, čine harmonije još ugodnijima. One, dakle, u usporedbi čine druge stvari ljepšima gotovo na isti način kao što ona mala sjena zemlje povećava, u usporedbi, ljepotu svjetlosti svijeta.“[704]

Monaldi je ovdje na primjeru glazbenih intervala zapravo istaknuo činjenicu da se suprotnosti koje postoje u prirodi zrcale u svim drugim stvarima i pojavama, kao i to da se te suprotnosti nadopunjuju međusobno, odnosno doprinose stvaranju ljepote i obogaćenju univerzuma. Na kraju svoje teorije intervala Monaldi kao posebnu kategoriju spominje „Božansku ljepotu“ koja je izvor obiju ljepota glazbe, jednostavne i složene:

---

[700] Usp. ibid. fol. 140v.
[701] Usp. Stanislav TUKSAR, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija, 116; usp. Howard M. BROWN – Louise K. STEIN, *Glazba u renesansi*, 27. Castiglione također 'slatkoću' povezuje s akordima: „Milozvučna su i sva glazbala s tipkama, jer su im akordi zaista savršeni i na njima se s lakoćom može izvesti mnogo toga što duh ispunja glazbenom slašću (*dolcezza*).“ (Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 91).
[702] Usp. Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 141r-141v.
[703] Ibid., fol. 141v-142r.
[704] Ibid., fol. 142r.

„Potpuno izvan ovih razmišljanja o harmoniji nalazi se Božanska ljepota, koja je posve jednostavna i ne nalikuje nijednoj od mnogobrojnih harmonija; ali se nalazi iznad svake harmonije, i predstavlja uzrok i izvor svih harmonija, svake blagodati, i svake ljepote.“[705]

Dakle, i u kontekstu glazbenih intervala Monaldi kršćanski nauk povezuje s glazbenim umijećem te svijet predstavlja kao Božju sliku, a Boga kao savršenu ljepotu prema kojoj teže sve stvari i bića, uključujući glazbu koja to čini kroz svoju mimetičku sposobnost.[706] Na koncu Monaldi još jednom potvrđuje da je glazba utemeljena na matematičkim principima:

„...u harmonijama, u ritmovima i u govoru (da obuhvatim sve) leži aritmetička ljepota glazbe, koja je glazbi po prirodi urođena (što se tiče pjevanja, moram reći da je ljepota tog umijeća, kao i drugih, geometrijska), kao što je prirođena umijeću pripovijedanja, s kojime je glazba vrlo srodna. I s razlogom aritmetička ljepota prirodno pripada glazbi, jer se glazba temelji na brojevima, kako je rečeno.“[707]

Monaldi ovdje govori o aritmetičkoj i geometrijskoj ljepoti, dvjema vrstama matematičke ljepote koje se u njegovoj hijerarhiji nalaze između jednostavne i složene ljepote. Aritmetička je ljepota utemeljena na brojevima i bliža je jednostavnoj ljepoti, dok je geometrijska vezana uz pravilne oblike i tijela te je bliža složenoj ljepoti.[708] U skladu s navedenom podjelom ljepote Monaldi razlikuje 'glazbu' i 'pjevanje' pri čemu prvoj kategoriji pripisuje aritmetičku ljepotu, a drugoj geometrijsku. Ovu je razliku moguće povezati s podjelom na 'prirodne' i 'umjetne' ritmove i harmonije koju će Monaldi izložiti nešto kasnije u ovom poglavlju.[709] 'Pjevanje' se sastoji od 'umjetnih' harmonija i ritmova i nužno uključuje čovjeka, stoga je vezano uz ljudsko tijelo pa sadrži geometrijsku ljepotu. 'Glazba' u smislu 'prirodnih' ritmova i harmonija odnosi se na čistu kategoriju glazbe u prirodi te joj Monaldi zato pripisuje aritmetičku ljepotu.[710]

2.2.4. O značenju u glazbi

Iz rasprave o odnosu između govora i glazbe Monaldi razvija svoju teoriju glazbenog značenja koja se smatra najoriginalnijim dijelom njegove estetike glazbe.[711] Pojačani interes za značenje u glazbi pojavio se tek u 20. stoljeću kada će se semiološka istraživanja nadovezati na do tada uobičajene estetičke koncepcije kao što su istraživanje ljepote,

---

[705] Ibid., fol. 142v.
[706] Usp. Ljerka SCHIFFLER, Renesansno umijeće dijaloga, 159.
[707] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 143r.
[708] Franjo JELAŠIĆ, *Miho Monaldi: Irena iliti o ljepoti*, 34-35.
[709] Usp. Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 144v-145r.
[710] Geometrijsku ljepotu Monaldi pripisuje i drugim vrstama umjetnosti, primjerice arhitekturi: „Geometrijska ljepota vidljiva je i u umjetničkim predmetima kao što su teatri, stupovi, lođe, stupovlje, palače i kuće.“ (Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, 65).
[711] Usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, 90.

oponašanja, izraza i sadržaja glazbe.[712] Semiologija glazbe specifično je područje koje predstavlja izdanak opće semiologije, a objema je disciplinama zajedničko nepostojanje jedinstvene koherentne paradigme za analizu, kao i univerzalno prihvaćenih metoda zbog čega se ne može govoriti o jednoj semiologiji (glazbe).[713] Svojevrsni oblici teorije značenja u glazbi pojavljuju se još u antičkom razdoblju te se jednim od najranijih promišljanja na tom području smatra Platonova teorija *ethosa* prema kojoj su različiti glazbeni modusi imali utjecaj na razvoj ljudskog karaktera, kao i sposobnost pobuđivanja i prenošenja osjećaja pa čak i opisivanja događaja.[714] U okviru suvremene semiologije glazbe Platonova bi se teorija značenja mogla uklopiti u tzv. antropološku interpretaciju koja glazbeno djelo ne promatra samo kao sklop 'čistih' glazbenih formi i struktura, nego kao dio šireg društvenog konteksta u kojem se ono pojavljuje. S druge će strane osobito u novije vrijeme biti zastupljena tzv. formalistička interpretacija koja glazbu definira kao autonomnu umjetnost koja označava samu sebe i ne odnosi se ni na što izvan sebe same.[715] Ove je dvije interpretacije ujedno moguće promatrati i kao dvije dimenzije glazbe od kojih se jedna odnosi na njezine unutarnje karakteristike, dok druga obuhvaća odnos glazbe spram vanjskog svijeta pri čemu prevaga jedne, odnosno druge dimenzije ovisi o konkretnom povijesnom razdoblju i estetici, kolektivnim kulturološkim odrednicama, ali i o pojedincu.[716]

Općenito je moguće razlikovati nekoliko tipova značenja u glazbi, a u toj 'kategorizaciji' značenja najjednostavniju varijantu zacijelo predstavlja tzv. vanjsko (izvanglazbeno) značenje glazbe koje također obuhvaća nekoliko razina. Prva se razina vanjskog značenja glazbe odnosi na programnu glazbu u kojoj glazba kroz naslov ili konkretni program u neku zaista ruku poprima osobine jezika. Drugu razinu predstavlja izvanglazbeno značenje koje je po svojoj prirodi 'glazbeno', što znači da se jedno glazbeno djelo može referirati na drugo djelo, na neki glazbeni stil iz prošlosti, na stil koji je karakterističan za neki glazbeni žanr itd. U ovu se razinu mogu ubrojati i vrste funkcionalne glazbe, kao što su liturgijska i plesna, koje se uvijek povezuju uz prigodu za koju su izvorno bile namijenjene. Na trećoj se razini vanjsko značenje ostvaruje asocijativnim putem, u smislu slika ili ideja koje se u slušateljima pojavljuju tijekom slušanja glazbenog djela, no

---

[712] Usp. Edward A. LIPPMAN, The Discourse of Musical Meaning, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 12, 1981, 2, 181-189, 181.
[713] Jean-Jacques NATTIEZ, Katharine ELLIS, Reflections on the Development of Semiology of Music, *Music Analysis*, 8, 1989, 1-2, 21-75; 21-22. „In fact, there can be as many musical semiologies as there are theories and theorists of semiology.“ (usp. ibid., 23).
[714] Usp. ibid., 22, 40.
[715] Tako će primjerice Stravinski, Boulez, Varese i drugi skladatelji svoju glazbu opisati kao onu koja nema značenje i ne izražava ništa (usp. ibid., 25-26).
[716] Usp. ibid., 21-22.

asocijativno značenje u ovom kontekstu predstavlja specifičan slučaj jer se radi o privatnim reakcijama pojedinaca koje uopće ne moraju biti izravno povezane s glazbom koja ih pobuđuje. Za razliku od vanjskog značenja glazbe razumijevanje njezina unutarnjeg značenja nešto je zahtjevnije. Naime, unutarnje se značenje glazbe odnosi na međusobni odnos dijelova od kojih je skladba sastavljena te na odnos između tih dijelova i skladbe kao cjeline. Svaka se glazbena fraza na neki način odnosi na onu prethodnu, a istovremeno je tijekom glazbenog djela prisutna i kao anticipacija onoga što tek dolazi, tako da je u sadržaju glazbenog djela konstantno prisutno ispreplitanje 'starih' i 'novih' elemenata. Dakle značenje i forma dva su aspekta jednog te istog totaliteta, stoga je za unutarnje značenje glazbe ključna forma/struktura glazbenog djela, a u velikoj ga mjeri određuje pripadnost konkretnoj kulturi, povijesnom razdoblju i geografskom području.[717]

Monaldijevo se bavljenje pitanjem značenja u glazbi može uvjetno usporediti sa semiološkim istraživanjima druge polovice 20. stoljeća koja su lingvistiku uzimala kao model za semiologiju u cijelosti čime je započela primjena lingvističkih modela na nelingvistička područja.[718] Primjena lingvistike na područje glazbe uglavnom se svodi na pokušaje dokazivanja sličnosti između glazbe i jezika koji su pokazali da je uspoređivanje glazbenog značenja s lingvističkim značenjem problematično unatoč tome što i govor i glazba uključuju zvuk jer se elementi neverbalne glazbene strukture ne mogu svesti na sintaktičke kategorije verbalnog jezika.[719] Moguće je donekle povući paralelu između tonova, motiva, tema i fraza s jedne strane te fonema, morfema, riječi i jezičnih fraza s druge strane, no ove sličnosti zapravo vrlo malo doprinose razumijevanju glazbe ili analizi glazbenog djela.[720] Usporedbe između glazbe i govora više se odnose na strukturu glazbenog djela nego na njegovo značenje. Zapravo se radi o tome da se kroz glazbenu sintaksu kao područje koje se bavi formom/strukturom glazbenog djela (njegovim površinskim aspektom), pokušava prodrijeti do glazbene semantike kao područja koje se bavi glazbenim značenjem (dubinskim aspektom

---

[717] Usp. Edward A. LIPPMAN, The Discourse of Musical Meaning, 185-188.

[718] Za ovaj je pristup prvenstveno zaslužan švicarski lingvist i semiolog Ferdinand de Saussure (1857-1913) (usp. Jean-Jacques NATTIEZ, Katharine ELLIS, Reflections on the Development of Semiology of Music, 24).

[719] Usp. Leonard BERNSTEIN, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge: Harvard University Press, 1973, 57-61. Bernstein nakon pokušaja uspoređivanja glazbenih i sintaktičkih kategorija zaključuje: „You see, language leads a double life; it has a communicative function and an aesthetic function. Music has an aesthetic function only. For that reason, musical surface structure is not equatable with linguistic surface structure. In other words, a prose sentence may or may not be a part of a work of art. But with music there is no such either-or; a phrase of music is a phrase of art.“ (ibid., 79). Primjenom lingvističkih metoda na glazbu detaljnije su se bavili Roman Jakobson (1896-1982), Nicolas Ruwet (1932-2001) te Jean-Jacques Nattiez (1945-).

[720] Usp. Edward A. LIPPMAN, The Discourse of Musical Meaning, 183-184; Ray JACKENDOFF – Fred LERDAHL, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: MIT Press, 1983, 5-6.

glazbenog djela).[721] Monaldi je svoju teoriju značenja u glazbi također utemeljio na povlačenju paralele između glazbe i govora, no na potpuno drukčiji način od maloprije opisanog, u skladu s glazbenom i intelektualnom klimom razdoblja u kojemu je živio. Već je na samom početku *Osmog dijaloga* Monaldi istaknuo da i govor i glazba imaju značenje čime je dao naslutiti da će se u sklopu svog promišljanja o glazbi osvrnuti i na pitanje njezina značenja:

> „I, premda govor ima značenje koje mu je svojstveno, ništa manje nije značenje glazbe, o kojoj vam sada namjeravam govoriti.“[722]

Kasnije Monaldi svoju kratku raspravu o značenju u glazbi započinje upravo ponavljanjem prethodno navedene tvrdnje, ovaj puta u modificiranom proširenom obliku, da bi se unaprijed ogradio od mogućeg prigovora da glas nema značenje s obzirom na to da je on isključivo predmet sluha, dok govor osim sluha obuhvaća i razum:

> „Tvrdim, dakle, da je glas (...) više svojstven sluhu, dok mu je govor manje svojstven. A to se događalo zato što su govor razumjeli i sluh i intelekt, a glas samo sluh. To je isto što i reći da glas nema značenja, ali govor ima. Uza sve to, ako i jest tako, ja tvrdim da i glas itekako posjeduje značenja, iako na različit način od onoga kako ga posjeduje govor.“[723]

Ovdje se radi o opisivanju razlika između govora (jezika) te glasa (glazbe), što u okviru suvremene semiologije glazbe omogućuje interpretaciju Monaldijeve teorije kao rane varijante glazbene semiolingvistike, komparativne semiologije glazbe i jezika u kojoj se konstrukcija glazbenog značenja tumači po uzoru na jezik kao egzemplarni sustav znakova.[724] Moglo bi se čak i reći da su neki elementi Monaldijeve teorije glazbenog značenja u modernom mišljenju prisutni u dorađenom, transformiranom obliku, iako je ta tvrdnja vjerojatno previše smjela. U ovom odlomku Monaldi glazbu zapravo odjeljuje od razuma/intelekta te ju svrstava u područje iracionalnoga, a time joj pripisuje značenje koje se zbog specifične prirode glazbe znatno razlikuje od konvencionalnog značenja verbalnog jezika. U nastavku Monaldi navodi konkretne elemente zbog kojih glas sadrži drukčiju vrstu značenja u odnosu na govor:

> „Jer govor dobiva značenje u određenom položaju, a glas dobiva značenje po prirodi. I govor ne nalikuje uopće stvarima koje označava, dok glas nalikuje označenim stvarima. Iako je bilo onih koji su tvrdili da govor nalikuje označenim stvarima, i da proizlazi iz prirode, lako bi se moglo dokazati suprotno. No, ostavimo ovo pitanje, koje je nama malo ili nikako važno.“[725]

---

[721] Usp. Edward A. LIPPMAN, The Discourse of Musical Meaning, 184.
[722] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 136r-136v.
[723] Ibid., fol. 143v.
[724] Usp. Jean-Jacques NATTIEZ, Katharine ELLIS, Reflections on the Development of Semiology of Music, 29-30.
[725] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 143v.

Moguće je pretpostaviti da uporabom formulacije „određeni položaj“ Monaldi najvjerojatnije aludira na mogućnost, čak i nužnost različitih kombinacija riječi u rečenicama u kontekstu ljudskog govora, a možda i na postojanje raznovrsnih pravila na kojima se temelji verbalni jezik općenito. Osim toga, „položaj“ se ovdje može interpretirati i kao kontekst ili šira cjelina u kojoj smisao dobivaju pojedinačni dijelovi, odnosno riječi od kojih se ona sastoji. Umjetno stvorenim pravilima govora Monaldi suprotstavlja prirodna načela na kojima počiva značenje koje on pripisuje glasu, a iz kojih proizlazi njegovo shvaćanje glasa kao značenjskog zvuka. Taj je Monaldijev stav do određene mjere moguće povezati s Aristotelovim razlikovanjem zvuka i glasa koje on donosi u djelu *O duši*:

> „Zvuk je naime kretanje onoga što se može kretati na isti način na koji predmeti glatkih površina odskaču kad ih netko udari. (...) Glas je neki zvuk živog stvora. Od neživih stvari nijedna nema glasa, ali za usporedbu kaže se da imaju glas npr. frula [aulos – op. M. J. J.] i lira i druge nežive stvari koje imaju regulator i melodiju i govor jer se čini da i glas posjeduje te elemente. Mnoge životinje nemaju glas, kao npr. one bez krvi i ribe od onih koje imaju krv. To je razložno ako je zvuk neko kretanje zraka. One za koje se govori da imaju glas, kao npr. ribe u Aheloju, puštaju zvuk škrgama ili nečim drugim takvim. (...) Stoga glas je udarac zraka, koji udiše duša koja se nalazi u tim dijelovima tijela, udarac protiv tako zvanog dušnika. Nije naime svaki zvuk životinje glas, kao što rekosmo (može se dakako zvuk proizvoditi i jezikom kao i kašljanjem), nego je potrebno da biće koje proizvodi udarac bude živo i da to čini s nekom slikom i prilikom u duši. Glas je naime značenjski zvuk a ne zvuk udisanog zvuka kao kašalj. (...) Dokaz je tome da ne može govoriti onaj koji udiše i izdiše nego onaj koji zadržava zrak.“[726]

Aristotel ovdje zapravo objašnjava razliku između glazbenog i neglazbenog zvuka pri čemu glas svrstava u kategoriju glazbenih zvukova koji imaju značenje, dok sve ostale zvukove smatra neglazbenim zvukovima bez značenja. U glazbene se zvukove ubraja i zvuk koji proizvode glazbala, no za nastanak tog zvuka nužno je sudjelovanje čovjeka, odnosno svirača. Životinjski se pak zvukovi ubrajaju u neglazbene zvukove, kao i pojedini 'neartikulirani' zvukovi koje ispušta čovjek. Prema tome Aristotel navodi nekoliko osnovnih kriterija za prepoznavanje glazbenog zvuka, a to su: kao prvo, čovjek kao živo biće koje proizvodi konkretni zvuk (vokalni ili instrumentalni), kao drugo, postojanje ljudske svijesti i određene namjere prije same proizvodnje zvuka ('slika i prilika u duši') te kao treće, značenje koje proizvedeni zvuk ima u konkretnom kontekstu. Za razliku od Aristotela koji se glazbenim značenjem bavio u okviru rasprave o ljudskim osjetilima na temelju koje donosi svojevrsnu akustičku teoriju, Monaldijev je fokus više usmjeren na glazbu kao umjetnost te na njezine konstitutivne elemente u koje on ubraja i glazbeno značenje. U nastavku navedenog citata Monaldi govori o sličnostima koje glas za razliku od govora postiže sa stvarima koje označava te detaljnije objašnjava proces postizanja sličnosti sa stvarima pomoću glasa:

> I glas, tvrdim međutim, nosi značenje, a to bi se njegovo značenje bolje moglo nazvati sličnost [*sembianza*] nego li značenje, stoga što između znakova i sličnosti postoji ova razlika, da sličnost

[726] ARISTOTEL, *O duši*, 53-54.

> predstavlja na određen način slične stvari, dok znakovi samo pokazuju označene stvari. Tako bi se glas, koji sliči označenim stvarima, trebao nazivati oponašanjem, a govor bi trebao biti onaj koji donosi samo značenje.“[727]

S obzirom na širi kontekst u koji je smješten ovaj Monaldijev odlomak talijanski je termin *sembianza* (sličnost, nalikovanje) moguće interpretirati i kao 'oponašanje', a u skladu s tim i Monaldijev opis glazbe kao svojevrsni izdanak antičke teorije *mimesisa*. Naime, i Platon i Aristotel – iako s različitim implikacijama – glazbu su svrstavali u tzv. 'mimetičke' umjetnosti koje su pomoću svojih umjetničkih sredstava prikazivale elemente realnog svijeta pri čemu se nije radilo o pukom preslikavanju stvari iz osjetilnog svijeta, već o pokušaju postizanja sličnosti s idealnim principom.[728] Renesansa se općenito smatra razdobljem u kojemu se u obliku pojave ideje o oponašanju prirode kroz znanost i umjetnost pojavljuju prve naznake naturalizma. Na području umjetnosti ta se težnja manifestirala kroz pokušaje oponašanja prirode umjetničkim sredstvima, dok se u filozofiji/znanosti radilo o porivu za stjecanjem znanja kroz otkrivanje principa na kojima se temelji priroda. Umjetničko se stvaranje ipak nije odnosilo na puko oponašanje u smislu reproduciranja vanjskih karakteristika prirode, nego na postizanje sličnosti s njezinim esencijalnim, unutarnjim karakteristikama što bi na koncu trebalo rezultirati razumijevanjem prirodno utvrđenog poretka svijeta koji nas okružuje. Prema razini uspješnosti u ostvarenju ove namjere umjetnike je moguće podijeliti na 'oponašatelje' i 'stvaratelje' pri čemu se u prvu skupinu ubrajaju umjetnici kojima je priroda služila kao model za oponašanje vanjskog izgleda predmeta, dok su umjetnici iz druge skupine prirodu tretirali kao vrstu 'živog instruktora' koji ih podučava o svojim unutarnjim značajkama.[729] Ove su se dvije dimenzije prirode na različite načine očitovale na području likovnih umjetnosti, filozofije, znanosti i glazbe, a Monaldijev osvrt na oponašanje u glazbi predstavlja značajan doprinos renesansnom shvaćanju povezanosti glazbe i prirode. Proces *mimesisa* Monaldi opisuje kao specifičnu sposobnost glasa te je vidljivo da je u odnosu na značenje koje ima govor Monaldijev pojam 'oponašanje' bio znatno širi te je osim uobičajenog značenja uključivao i neke druge konotacije:

> „...nazovimo i ono što glas proizvodi značenjem, jer je naziv značenje nama važniji. Stoga, kako rekoh, i glas nosi značenje. Tako nekim glasovima pridajemo mnoge osjećaje koje nalazimo u životinja, poput

---

[727] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 143v-144r.
[728] Usp. Nives DELIJA TREŠĆEC, *Platonova kritika umjetnosti*, Zagreb: Naklada Jurčić, 2005, 97.
[729] O različitim mogućnostima oponašanja prirode kroz slikarstvo, kiparstvo i arhitekuru pisao je talijanski humanist, slikar, arhitekt i filozof Leon Battista Alberti (1404-1472) u djelima *De Pittura libri tre*, *De Statua* te *De Re Aedificatoria* (Firenca, 1485) (usp. Armen CARAPETYAN, The Concept of 'Imitazione della natura' in the Sixteenth Century, *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1, 1946, 1, 47-67; 47-51). Stefanija razliku između srednjovjekovnih i renesansnih skladatelja vidi u tome što „skladatelj nije više samo 'sastavljač' tonova prema određeni aritmetičkim pravilima, nego sve više postaje *poetom* (gr. poiein: činiti, stvarati), *tvorcem* tonskih izraza s osobnim pečatom“. (Leon STEFANIJA, *Metode analize glazbe: povijesno-teorijski ocrt*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008, 30).

> srdžbe, ljubavi, veselja, boli i druge. A sa životinjama nam je zajednički glas, iako ja poglavito govorim o ljudskome glasu. S tim se glasom, tvrdim, toliko spajaju harmonija (mislim najprije na harmoniju jednoga glasa, iako se ono o čemu govorim odnosi i na harmoniju više glasova) i ritam, da se od njega ne mogu posve odijeliti.“[730]

Slično Aristotelu, i Monaldi navodi da osim ljudi glas posjeduju i druga živa bića, no ističe da on govori prvenstveno o ljudskome glasu. Iz Monaldijevih je riječi moguće zaključiti da on glazbi pripisuje sposobnost izražavanja afekata što bi se moglo interpretirati kao njegovo približavanje modernijem, baroknom poimanju glazbe, ali njegovo dosljedno isticanje glasa kao esencijalnog dijela glazbe ipak ga smješta u kontekst starije, renesansne glazbe. Naime, uobičajeno se izražavanje afekata povezuje uz baroknu glazbu iako se težnja prema povezivanju glazbe i afekata među skladateljima pojavljuje već u kasnoj renesansi (od 1550-ih nadalje), osobito u djelima madrigalista koji su glazbenim sredstvima pokušavali prikazati afektivni sadržaj teksta koji se pjevao. U baroku će se instrumentalna glazba emancipirati i uspostaviti ravnotežu s vokalnom glazbom, a u skladu s tim će i nauk o afektima poprimiti posebnu dimenziju u okviru instrumentalne glazbe. U oba je slučaja moguće detektirati utjecaj antičkog razdoblja u kojemu je bilo raširenо vjerovanje da glazba ima moć u ljudima pokrenuti i izraziti afekte, a koje je očigledno preuzeo i Monaldi. Pritom se on ipak zadržao u okviru vokalne glazbe što je jasno izrazio u posljednjem dijelu navedenog citata gdje spominje neodjeljivost glasa od ritma i harmonije te govori o „harmoniji jednog glasa“ i „harmoniji više glasova“, očito aludirajući na jednoglasnu i višeglasnu vokalnu glazbu. Moguće je pak i to da se kroz razlikovanje „harmonije jednog glasa“ i „harmonije više glasova“ Monaldi osvrnuo na tada aktualnu situaciju na području glazbe, budući da se na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće pojavljuje monodija koju će neki autori u kontekstu oponašanja teksta kroz glazbu isticati kao dobru zamjenu za polifoniju. Naime, po uzoru na antiku melodija jednoga glasa držat će se najboljim načinom za postizanje ideala prirodnosti u glazbi, odnosno za izražavanje ljudskih afekata kroz pravilno oponašanje teksta koji te afekte sadrži, dok će se polifonija opisivati kao komplicirana umjetnost kojom se čovjek udaljava od prirode.[731] Monaldijevu općenitom favoriziranju vokalne glazbe ide u prilog i citat u kojem on ljudski glas, harmoniju i ritam naziva osnovnim sastavnicama glazbe:

> „I isto sam tako ispravno bio rekao da se glazba sastoji od glasa, i da su najvažniji čimbenici glazbe harmonija i ritam. A taj ritam i ta harmonija nose u sebi različita značenja, pa se stoga govori o ritmovima i harmonijama (Pa iako se to možda nije odnosilo na te iste ritmove i harmonije koje

---

[730] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 144r.

[731] Primjerice talijanski lutnjist, skladatelj i teoretičar Vincenzo Galilei (1520-1591) u djelu *Dialogo della musica antica e della moderna* iznosi svoju kritiku tonskog slikanja koje naziva površnim i umjetnim jer skladatelji u tom postupku ne uzimaju u obzir kontekst u kojemu se pojedine riječi pojavljuju. Galilei je smatrao da je monodija prikladniji medij za postizanje izražajnosti koja je prema njegovu mišljenju nedostajala polifoniji (usp. Armen CARAPETYAN, The Concept of 'Imitazione della natura' in the Sixteenth Century, 55-57, 64-65).

spominjem, to će poslužiti mojoj temeljnoj namjeri, a to je dokazati da glazba nosi značenje, budući da su ti ritmovi i te harmonije pripadali i glazbi.).“[732]

Ovdje je osobito moguće uočiti sličnost između Monaldijeva i Platonova poimanja glazbe, budući da je Platon kao zagovornik vokalne glazbe također kao sastavne elemente pjesme naveo upravo glas/tekst, harmoniju i ritam:

S:„Svakako (...) možeš najprije jasno uvidjeti, da je pjesma složena od tri stvari, govora (teksta), harmonije i ritma. (...) Što ne, govor u pjevanju jamačno se ništa ne razlikuje od nepjevana govora što se tiče zahtjeva, da se govori u istim obrascima...
G: Istina.
S: I treba, da harmonija i ritam slijede govor?
G: A kako ne?“[733]

Monaldi daje prednost vokalnoj glazbi zbog njezine povezanosti s tekstom i u tom se aspektu udaljava od Aristotela koji je tekst smatrao tek elementom koji glazbu dodatno obogaćuje, ali ne predstavlja njezin nužni dio:

„...treba vidjeti utječe li ona [glazba – op. M. J. J.] nekako na značaj i dušu. To bi bilo bjelodano, ako bi nam se zbog nje i ćud mijenjala. A da nam se ćud i mijenja, jasno je na mnoge druge načine... Uz to, slušajući i oponašanja [čuvstava], svi suosjećaju, čak i bez plesa i pjesme.“[734]

Aristotel je dakle mimetičku sposobnost glazbe pripisivao njezinim čisto glazbenim svojstvima, harmoniji i ritmu, zbog čega je smatrao da instrumentalna glazba bez vanjskih dodataka kao što su tekst ili pokreti također može u čovjeku potaknuti razvoj etičkih standarda te na taj način utjecati na *ethos*. Platon je pak, poput Monaldija, redovito naglašavao da je ljudski glas, odnosno pjevani tekst ključan u razvoju *ethosa*. U ovom je aspektu moguće uočiti i bitnu razliku između Monaldija i Gučetića, budući da je Gučetić pokazivao izrazitu sklonost prema instrumentalnoj glazbi te ju ni u kojem pogledu nije smatrao inferiornom u odnosu na vokalnu glazbu. Monaldi je smatrao da se harmonija i ritam mogu koristiti u različite svrhe i da su upravo ta dva elementa i zaslužna za konstrukciju glazbenog značenja:

„Ritmovi i harmonije, kažem, mogu se rabiti u dobre i loše svrhe. Dorske harmonije, i frigijske (o kojima tvrdim isto ono što sam upravo rekao, iako su one različite od onih na koje sam ja mislio) mogu se na više načina prilagoditi, a to je znak da nose neko značenje. Naprotiv (istinu govoreći) harmonije i ritmovi su oni koji daju glasu određeni oblik i kakvoću, daju mu značenje. A sve to govorim kako bih dokazao da glazba sama po sebi (a to sam Vam već obećao dokazati), nosi značenje, budući da u konačnici glazba nije ništa drugo do li glas spojen s ritmovima i harmonijama. A te harmonije i ritmovi nose značenje.“[735]

Ovdje Monaldi tek usputno spominje dorski i frigijski modus da bi pomoću njih dokazao da postoji više vrsta glazbe koje se mogu koristiti u različite svrhe što onda utječe i na konstrukciju glazbenoga značenja.[736] Monaldi kaže da „glazba sama po sebi nosi značenje“, a

[732] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 144r.
[733] PLATON, *Država*, 398c10-d9.
[734] ARISTOTEL, *Politika*, 1340a5-13.
[735] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 144v.
[736] Za više podataka o Monaldijevu poimanju modusa vidi str. 195.

iz te bi se formulacije moglo zaključiti da smatra da i instrumentalna glazba može imati značenje, no iz njegove definicije glazbe kao „glasa koji je spojen s harmonijama i ritmovima“ razvidno je da on uvijek u kontekstu glazbe podrazumijeva prisutnost vokalne komponente što će još jače naglasiti u nastavku teksta. Iz ovog citata ujedno proizlazi i to da je Monaldi dvojako rabio pojam 'harmonija' (tal. *armonia*), s jedne strane da bi označio glazbeni sklad koji se dobiva jednoglasnim ili višeglasnim muziciranjem, a s druge strane kao skupni pojam za moduse, iz čega je ponovno vidljiva njegova orijentiranost spram antičkog poimanja glazbe. Poznato je da je najistaknutija vrsta glazbe u renesansi bila upravo vokalna glazba te da se glavnim ciljem glazbe smatralo oponašanje teksta koji se uglazbljuje jer se na taj način postizala sličnost s prirodom.[737] U skladu s ranije navedenim dvjema dimenzijama prirode (priroda kao model za oponašanje te priroda kao sustav zakonitosti koji omogućava razumijevanje svijeta) u nastavku slijedi kratki prikaz dvaju načina na koji se oponašanje prirode kroz glazbu manifestiralo u renesansnoj glazbenoj praksi.

Prvi se način odnosio na mehaničko oponašanje prirode koje su skladatelji realizirali pomoću teksta koji im je služio kao sredstvo glazbenog opisivanja. Unutar takvog oponašanja postojale su dvije kvalitativno različite razine – nižu razinu predstavljalo je glazbeno slikanje pomoću notacije (tzv. *Augenmusik*, odnosno oponašanje izvanglazbenih pojava grafičkim izgledom notacije, npr. praznim ili crno ispunjenim notama), a viša se razina sastojala od tzv. 'tonskog slikanja' pomoću ritamskih, melodijskih i harmonijskih elemenata. Obje su razine prirodu oponašale samo površinski jer su se temeljile na izvlačenju pojedinih riječi ili fraza iz konteksta, stoga pomoću njih nije bilo moguće realizirati ono što se smatralo najvišom razinom glazbe – 'istinsko' oponašanje prirode kroz izražavanje ljudskih afekata sadržanih u tekstu, a koji su dio te prirode. U tom je postupku ključno bilo poimanje teksta kao cjeline s kojim se kosilo oponašanje pojedinačnih riječi izdvojenih iz konteksta što je bilo usko povezano i s poimanjem glazbenog djela kao organske cjeline.[738]

U drugom se načinu prirodu promatralo kao organiziranu strukturu što se u glazbi manifestiralo kroz skladateljske pokušaje postizanja sličnosti između glazbenih djela i ustroja

---

[737] U renesansi se glazba općenito povezivala s verbalnim umijećima (retorikom i pjesništvom). Pod utjecajem humanizma u vokalnoj se glazbi 16. stoljeća sve veća pažnja posvećuje tekstu, u smislu postizanja sličnosti sa prirodnim ritmom govora, a taj aspekt potječe još iz Platonove definicije pjesme u kojoj on od triju osnovnih komponenata pjesme (riječ, ritam, harmonija) kao najvažniju ističe upravo riječ. Pripisivanje moći riječima proizišlo je iz retoričkih načela koja su u renesansnom razdoblju osobito bila važna u crkvenoj glazbi koja je i predstavljala jednu vrstu 'glazbene retorike' (usp. Claude PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, London: Yale University Press, 1985, 13-16).

[738] Stefanija smatra da je ovo „...značajna promjena obzorja u povijesti kompozicijske teorije i raščlanjivanja glazbe. U prvi plan, naime, postavlja pitanje skladbe kao cjeline i ne zaustavlja se pri propitivanju pojedinih kompozicijskih rješenja. Drugim riječima: donosi pitanje *oblika*, a ne samo pitanje *oblikovanja* pojedinih oblikotvornih članova.“ (Leon STEFANIJA, *Metode analize glazbe: povijesno-teorijski ocrt*, 31).

prirode. U glazbenom se smislu približavanje prirodnoj strukturi postizalo kroz četveroglasnu teksturu koja će do 16. stoljeća postati svojevrsna norma u višeglasnim djelima.[739] U vokalnoj je glazbi četveroglasje bilo utemeljeno na principima grčke filozofije (tj. grčke kozmogonije) prema kojoj se priroda sastojala od četiri osnovna elementa (zemlja, voda, zrak, vatra). Dakle, stvaranjem glazbenog djela kroz spajanje četiriju glasova, odnosno prirodnih dispozicija ljudskoga glasa (sopran, alt, tenor, bas) skladatelj je oponašao stvaralački princip prirode u kojoj sve nastaje kombiniranjem četiriju elemenata te se na taj način glazba približavala savršenstvu prirode. U ovaj se aspekt oponašanja prirode mogu ubrojati i matematički principi koji su osnova glazbenih intervala, a koji su prisutni i u proporcijama koje pronalazimo u prirodi.[740]

U sljedećem se odlomku Monaldi ponovno vraća na analogiju između govora/jezika i glasa/glazbe te pokušava dokazati njihovu srodnost:

> „Stoga se može reći da glazba sliči govoru, budući da jednako kao i govor nosi u sebi određeno značenje. Iz toga se dadne lako zaključiti da se u pjevu nalazi ono što bismo mogli poistovjetiti s namjerom, budući da se i u pjevu svaki smisao može svesti na jedno (jer to je namjera), baš kao i u govorništvu.“[741]

U Monaldijevoj je usporedbi glazbe i govora moguće uočiti nekoliko različitih slojeva ovisno o količini značenja koje on pripisuje glazbi, odnosno govoru. Prvi je sloj predstavljen na samom početku ovoga citata, kada Monaldi glazbu i govor izjednačava na temelju same činjenice da i jedno i drugo posjeduju značenje.[742] Iz te je tvrdnje moguće zaključiti da Monaldi smatra da su glazba i govor srodni fenomeni te da se značenje glazbe i značenje govora mogu svesti na zajednički nazivnik.[743] Monaldi je smatrao da zajedničku osnovu koja govoru i glazbi daje smisao te omogućuje konstruiranje značenja zapravo čini njihova svrhovitost. Drugim riječima, u konstrukciji značenja ključno je postojanje konkretne namjere, odnosno usmjerenosti prema ostvarenju unaprijed određene konačne svrhe govora ili glazbe.

---

[739] Usp. Howard M. BROWN – Louise K. STEIN, *Glazba u renesansi*, 85.
[740] Usp. Armen CARAPETYAN, The Concept of 'Imitazione della natura' in the Sixteenth Century, 53-63.
[741] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 144v.
[742] Gligo se protivi povlačenju paralela između glazbe i jezika, opisuje razliku između notnog, glazbenog i slušnog teksta te zaključuje: „Zapisana je glazba naime doista tekst, ali neverbalni tekst, i zato je svaka usporedba s riječi, govorom i jezikom načelno isforsirana i neprikladna.“ (Nikša GLIGO, *Zvuk – znak – glazba: rasprave oko glazbene semiografije*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999, 155).
[743] Tuksar Monaldijevo razlikovanje značenja u glazbi i značenja u govoru interpretira u okviru semiološke terminologije 20. stoljeća kroz trokut 'označena stvar – označitelj – ideja' (usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, 91).

U ovom se aspektu govor i glazba kao srodna područja ipak razilaze te u nastavku Monaldi tvrdi da glazba nadmašuje govor po tome što ona sadrži više značenja, a to se može smatrati drugim slojem njegove rasprave o glazbenom značenju:

> „No, iako harmonija i ritam (...), koji daju značenje i glasu, nose na neki način više značenja i od govora, budući da po svojoj prirodi nose neko značenje (kažem ritam i harmonija, iako sam to već rekao za glas, jer pomoću njih priroda usađuje značenje i u glas, kako sam rekao. Iz koje prirode i umjetni ritmovi i harmonije dobivaju ponajviše ovu osobinu, a na te umjetne ritmove i harmonije se uglavnom odnosim u ovoj raspravi), kažem da ritam i harmonija po svojoj prirodi nose značenje, a govor zahvaljujući položaju; i oni sliče stvarima, dok ih govor samo imenuje/pokazuje.“[744]

Monaldi kroz opis glazbe kao fenomena koji sadrži više značenja u odnosu na govor aludira na razliku između jednoznačnosti i višeznačnosti, pri čemu očigledno govor svrstava u prvu, a glazbu u drugu kategoriju. Ritam i harmonija kao konstitutivni elementi glazbe preduvjeti su koji omogućuju glazbeno značenje te Monaldi u tom kontekstu uvodi podjelu na 'prirodne' i 'umjetne' ritmove i harmonije pri čemu se pojam 'prirodni' vjerojatno odnosi na fizikalnu kategoriju 'čistih' neobrađenih zvukova prije umjetničko-stvaralačke intervencije čovjeka koji te zvukove dalje oblikuje u 'umjetne' ritmove i harmonije. Monaldi ističe da on uglavnom govori o skupini 'umjetnih' ritmova i harmonija, a unatoč tome što svoju ranije izloženu konstataciju o višeznačnosti glazbe nije detaljnije obrazložio, moguće ju je interpretirati upravo u okviru kategorije 'umjetnih' ritmova i harmonija koji čine tzv. ljudsku/umjetnu glazbu. Naime, ritmovi i harmonije u glazbenim djelima uređeni su prema glazbenim pravilima i konvencijama određene društvene sredine te njihova interpretacija ovisi o konkretnoj društvenoj situaciji i kulturno-povijesnom kontekstu u kojem neko glazbeno djelo ispunjava svoju svrhu. Monaldijevo je isticanje dorskog i frigijskog modusa kao dviju vrsta glazbe koje se koriste u različite svrhe stoga moguće protumačiti kao njegovu svijest o promjenljivosti društvenog značenja glazbe ovisno o navedenim uvjetima.[745] Osim toga, Monaldijevo se poimanje glazbe kao višeznačnog fenomena može shvatiti i u okviru specifične sposobnosti kojom glazba može izraziti ljudska unutarnja stanja, odnosno afekte, pri čemu je ponovno potrebno uzeti u obzir kulturološku pozadinu konkretne društvene sredine.[746] Na kraju ovog citata Monaldi ponavlja da značenje govora, za razliku od glazbenog značenja, ovisi o 'položaju', a toj bi se njegovoj tvrdnji mogao suprostaviti prigovor utemeljen na shvaćanju glazbe kao skupa zvukova organiziranih u vremenu. U takvom su organiziranom neverbalnom sustavu također položaj tonova i kontekst u koji su ti tonovi smješteni esencijalna odrednica u konstrukciji značenja nekog glazbenog djela, slično kao što

---

[744] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 144v-145r.
[745] Usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, 92.
[746] Ovome u prilog ide i Monaldijeva ranija tvrdnja o glasu kao zajedničkoj karakteristici ljudi i životinja (usp. Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 144r).

u verbalnom jeziku postojanje pravilnosti i poštivanje redoslijeda predstavljaju ključ za dobivanje jasnog značenja koje omogućava konačno razumijevanje. Prema tome, Monaldijevo razlikovanje glazbe i govora na temelju značenja koje ovisi o 'položaju' nije dovoljno utemeljeno, ili jednostavno nije dovoljno razjašnjeno zbog čega nije moguće u potpunosti opovrgnuti ovu njegovu tvrdnju. Uvjerljiviji je njegov argument da glazba postiže sličnost sa stvarima, dok ih govor samo imenuje, budući da govor raspolaže riječima koje se odnose na predmete 'izvana' i jednoznačno određuju njihovo značenje, dok je glazba nepojmovna umjetnost pa to značenje ne može izraziti precizno nego to čini kroz oponašanje, odnosno postizanje sličnosti s predmetima 'iznutra'. Dakle, glazbeno se značenje ne konstruira kao jednoznačni, univerzalno prihvatljivi smisao, nego kao kontekstualni, neodređeni smisao kojega odlikuje višeznačnost.[747]

U trećem je sloju Monaldijeve rasprave o glazbenom značenju prisutna svojevrsna nedosljednost u odnosu na prethodni sloj u kojemu je on glazbi pripisao više značenja nego govoru:

> „Isto tako, govoreći u apsolutnom smislu, govor nosi mnogo više značenja od ritma i harmonije pomoću glasa, zahvaljujući intelektu, koji je puno jasnije i opsežnije označio riječi koje se odnose na stvari, od onoga što je učinila priroda ili umijeće glazbe (koje je dijelom toga) podučavajući takve harmonije i ritmove pomoću glasa, koji se samo približavaju značenju, ali ga ne izražavaju u cijelosti.“[748]

Potpuno neusklađeno s onim što je iznio u prethodnom odlomku, čini se da Monaldi sada govoru pripisuje više značenja nego glazbi te da taj argument temelji na povezivanju sposobnosti govora s razumom/intelektom. U ovako postavljenoj razlici između govora i glazbe kao osnovne karakteristike tih dvaju fenomena nameću se dva suprotna pojma – racionalno i iracionalno – pri čemu je očigledno glazbu Monaldi svrstao u sferu iracionalnoga, što ponovno ide u prilog njegovoj ranijoj tvrdnji o izražavanju afekata kroz glazbu. Međutim, Monaldi kroz formulaciju „govor nosi mnogo više značenja od ritma i harmonije“ zacijelo nije želio reći da je govor višeznačan, nego baš suprotno, time je želio naglasiti njegovu sposobnost jednoznačnosti, tj. preciznog izražavanja značenja.

Monaldi svoju kratku raspravu o značenju u glazbi zaključuje uvođenjem posljednjeg, četvrtog sloja u rečenici u kojoj prilično smjelo tvrdi:

> „Smatra se stoga kako glas ne nosi značenje, ali govor da. Pa se glazbenici koriste govorom kao nekom mjerom u svojim pjesmama, prilagođavajući njemu harmonije i ritmove, kako bi pjev značio ono što su oni namjerili, budući da je dakle govor mjera za glazbu.“[749]

---

[747] Usp. Ivo SUPIČIĆ, Problem značenja u glazbi, *Arti musices*, 5, 1974, 39-48, 44.
[748] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 145r.
[749] Ibid.

Dakle, nakon što je Monaldi utvrdio da su govor i glazba srodna područja jer imaju značenje, najprije je određenu prednost dodijelio glazbi na temelju njezine višeznačnosti, zatim je tu prednost dao govoru zbog njegove jednoznačnosti, da bi na koncu utvrdio da glazba uopće nema značenje. Ova se njegova tvrdnja ipak ne odnosi na glazbu općenito, već samo na glazbu koja ne sadrži tekst, a iz toga proizlazi zaključak da isključivo kombinacija glazbenog i govornog elementa u vokalnoj glazbi može rezultirati konstrukcijom glazbenog značenja. Iz Monaldijeva je zalaganja za vokalnu (ili vokalno-instrumentalnu) glazbu još jednom razvidan utjecaj antičkog poimanja glazbe, budući da je i sam pojam kojim su u antičkoj Grčkoj označavali glazbu – *mousiké* – „obuhvaćao više od stvarnog zvučanja i protezao se na spekulaciju o zvuku kao elementu kozmičkoga ustroja, te o simboličkoj vezi o apstraktnosti broja i poretka u fizičkom svijetu.“[750] Grčki se pojam glazbe odnosio dakle na „manifestiranje brojčanih odnosa i na Zemlji i u svemiru“, a uz glazbu u užem smislu obuhvaćao je također pjesništvo i ples (elemente gimnastike) te se zapravo odnosio na kulturno obrazovanje u cjelini.[751] Monaldi iz svoje definicije glazbe doduše izostavlja fizičku komponentu (plesne pokrete), no zadržava se u okviru Platonove definicije pjesme i zaključuje da govor služi kao „mjera za glazbu“ jer joj kroz stihove omogućava precizno konstruiranje značenja. Za razliku od vokalne glazbe čisto instrumentalna glazba nije uključivala govornu komponentu, koja je prema Monaldijevu mišljenju bila preduvjet za glazbeno značenje, te ju je zbog toga on u svojoj zamišljenoj hijerarhiji vjerojatno smatrao nižom razinom glazbe. U nastavku Monaldi čak i izrijekom vokalnu glazbu navodi kao najvišu razinu glazbenog umijeća i time zaokružuje svoju trodijelnu strukturu glazbe koju po uzoru na antiku čine ritam, harmonija i tekst te na koncu otkriva da se u temelju njegovih promišljanja o glazbenoj problematici krije vjerska komponenta:

> „Kako je govor mjera za nju u pjevu, u kojem se pokazuje sva snaga glazbe, potrebno je reći da je konačna svrha glazbe, a koja se pokazala i konačnom svrhom umijeća govora čiji je subjekt govor (jer su i u tome sukladne), Bog (pritom mislim poglavito na umjetnu odnosno ljudsku glazbu, iako se o svakoj glazbi isto može reći, jer je svrha svake glazbe ista: da se i u njoj dokaže kako je onoj ljepoti koja je predmetom sluha, cilj Bog; i cilj i svrha svih aktivnih umijeća jest Bog).“[752]

---

[750] Bojan BUJIĆ, Odjeci talijanske muzike u kulturi hrvatskoga priobalnoga područja u šesnaestom stoljeću, 22. Bujić navodi da su srednjovjekovni i renesansni autori „naslijedili taj složeni pojam, koji je mnogo širi od pojma 'glazba', a to šire značenje dopiralo je i do svijesti humanistički odgojenih pisaca na hrvatskoj strani Jadrana.“ (usp. ibid.).

[751] Usp. ibid. Također usp. Jure ZOVKO, *Ogledi o Platonu*, 108. Stamatović naglašava nerazdvojnost glazbe i pjesništva u antičkom pojmu glazba: „...čak i da muziku uzmemo samo u tom njenom užem značenju, još uvijek bi postojala velika razlika između muzike kod Helena i onoga što se danas naziva muzikom ili glazbom. Jer kod Helena nije na jednoj strani bila muzika, a na drugoj poezija, nego je gotovo sva poezija bila pjevana. (...) ...oni bi rekli da prava pjesma mora imati ne samo dobar tekst nego i dobro otpjevanu melodiju i ritam, pa čak i popratne plesne pokrete kad je to umjesno. Iako je i kod Grka bilo poezije koja se samo recitirala poput naše, to je bila više iznimka umjesto pravilo – grčki je pjesnik u pravilu bio i kompozitor i izvođač.“ (Slobodan STAMATOVIĆ, Zašto je Platonu filozofija bila najveća muzika?, 204).

[752] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 145r.

Osim što je glazbu i govor držao srodnim područjima po tome što oba sadrže značenje, Monaldi kao još jednu zajedničku karakteristiku glazbe i govora navodi njihovu konačnu svrhu, a to je Bog, 'prvotno Jedno' koje ujedno predstavlja i osnovu njegova kršćanski orijentiranog filozofskog sustava.[753] Monaldi je već ranije u ovome poglavlju izložio svoju podjelu glazbe na nebesku, prirodnu, ljudsku i anđeosku pa ovdje samo podsjeća na tu raznovrsnost glazbe da bi istaknuo ljudsku/umjetnu glazbu kao glavni predmet svojeg promišljanja o glazbi. Glazbu naziva 'ljepotom koja je predmet sluha', a u toj je njegovoj formulaciji vidljiva izrazita sličnost s Gučetićem koji je u *Dijalogu o ljepoti* u sklopu svoje trodijelne podjele ljepote također iznio tezu o glazbi kao ljepoti koja je predmet sluha.[754] Iako su i Gučetić i Monaldi Boga smatrali svrhom glazbe, Monaldijevo je poimanje glazbe nešto više vezano uz kršćanstvo jer on Boga predstavlja krajnjim ciljem glazbe općenito, dok je Gučetić slavljenje Boga smatrao tek jednom od nekoliko različitih svrha u koje se glazba mogla rabiti. U ovom je dijelu teksta zamjetno Monaldijevo ponavljanje pojedinih tvrdnji bez uvođenja novih elemenata koji bi pridonijeli boljem razumijevanju njegova poimanja glazbenog značenja, stoga je moguće zaključiti da je on na taj način samo želio utvrditi ono što je ranije rekao:

> „A taj Bog, kažem, čini je lijepom; što je posljedica toga što se u pjevu, u kojem je sadržana sva snaga glazbe, hvali Boga. Tako je onaj pjev koji hvali Boga sam po sebi najljepši. A ako se tako kaže i o pjevu samo u pogledu ritmova i harmonija koji mu donose značenje (jer oni mu nose značenje), postoji li sumnja da pjev praćen govorom, koji nosi puno više značenja, nije možda mnogo ljepši od onoga pjeva što u sebi nosi pohvalu Bogu, i da takav još jasnije dokazuje kako je Bog svrha glazbe, onaj koji je čini lijepom? A da ne govorimo o tome da, budući da je glazba srodna govoru, kako je dokazano (a to vrijedi i za pjev), istu bi svrhu koju je imalo umijeće govorenja čiji je subjekt govor, morala imati i ona, a isti bi je morao činiti lijepom, a to je Bog.“[755]

Dakle ponovno se vokalna glazba ističe kao najviša razina ljudske glazbe te Bog kao njezina osnovna svrha iz čega proizlazi da je Monaldi vokalnu sakralnu glazbu smatrao svojevrsnim glazbenim idealom. U ovom citatu Monaldi na temelju odsutnosti, odnosno prisutnosti teksta u pjevanju uvodi i podjelu na „pjev u pogledu ritmova i harmonija“ i „pjev praćen govorom.“ S obzirom na to da obje spomenute vrste pjeva (tal. *canto*) implicitno uključuju sudjelovanje ljudskoga glasa nema sumnje da se formulacija „pjev praćen govorom“ odnosi na vokalnu glazbu koja sadrži tekst, dok je prilično nejasno na što je točno Monaldi mislio pod formulacijom „pjev u pogledu ritmova i harmonija.“ Njegovu je kategoriju 'čistog' pjeva bez teksta moguće povezati s ranije spomenutom mimetičkom sposobnošću glazbe po kojoj glas

---

[753] Usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, 92.
[754] Usp. Nikola Vitov GUČETIĆ, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, 81, 83.
[755] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 145r-145v.

postiže određenu sličnost sa stvarima koje označava.[756] Monaldi je ovdje možda mislio na vokalize u kojima ljudski glas bez teksta, poput nekog glazbala, izvodi melodijsku liniju sastavljenu od elemenata koje glazba sadrži po svojoj prirodi („ritmove i harmonije“).[757] Vokalna glazba koja sadrži tekst ima mogućnost preciznog označavanja zbog čega Monaldi o njoj govori kao o vrsti glazbe koja sadrži „puno više značenja“ u odnosu na vokalnu glazbu bez teksta koja može postići samo djelomičnu sličnost sa stvarima.

U usporedbi s nama suvremenom umjetničkom glazbom može se reći da je uspostavljanje teorije glazbenog značenja u renesansi bilo nešto jednostavnije, osobito uzmemo li u obzir tadašnju prilično jasnu distinkciju između glazbenog i neglazbenog zvuka te raširenu percepciju glazbe kao više ili manje organiziranog obrasca zvukova, što nije slučaj s nama suvremenom situacijom u glazbi. Pitanje koje se često postavlja u okviru konstrukcije glazbenog značenja glasi: je li glazba uzrok ili posljedica konstrukcije značenja? Ili drugim riječima – je li glazbeno značenje apriornog ili aposteriornog karaktera? U pokušaju davanja odgovora na ovo pitanje potrebno je osvrnuti se na nekoliko različitih pristupa analizi konstrukcije glazbenog značenja: empiristički, racionalistički te sociologijski.[758] Prema empirističkom pristupu uvjet svake spoznaje je vlastito iskustvo, odnosno doticaj osjetila s vanjskim svijetom. Unutar takve interpretacije glazbeno se značenje slušatelju nameće putem osjetila, što znači da se ono ne konstruira tijekom ili nakon slušanja glazbenog djela, nego je već ranije sadržano u tonovima koji čine to glazbeno djelo. Racionalistički pristup pak kao osnovni princip ljudske spoznaje postavlja ljudski razum te negira potrebu osjetilne spoznaje zbog njezine nepouzdanosti i varljivosti. U ovom se kontekstu glazba interpretira kao intelektualno dostignuće, a glazbeno značenje kao rezultat intelektualnog promišljanja, odnosno svojevrsna kreaciju ljudskog uma koja podrazumijeva slušateljevu glazbenu 'pismenost'.[759] Prije razmatranja sociologijskog pristupa korisno je razmotriti prigovore kojima su podložni empiristički te racionalistički pristup. Empiristički pristup ne vodi računa

---

[756] „...sličnost predstavlja na određen način slične stvari, dok znakovi samo pokazuju označene stvari. Tako bi se glas koji sliči označenim stvarima, trebao nazivati oponašanjem, a govor bi trebao biti onaj koji donosi samo značenje.“ (ibid., fol. 144r).

[757] Tuksar vokalize u kontekstu Monaldijeve teorije glazbenog značenja interpretira kao vrstu oponašanja koje se donekle približava programnosti: „Možda je u tom slučaju imao pred sobom kao primjer sliku specifične situacije kada glas u kontekstu glazbenog djela vokalizom (dakle bez upotrebe teksta), odnosno uz pomoć imanentno glazbenog sredstva donosi konstelaciju akustičkih elemenata koja po svojoj formalnoj strukturiranosti sliči spontanim glasanjima izazvanim određenim duševnim stanjima subjekta, upotrebljenih u kontekstu tzv. svakodnevnog života. Ako se ta sličnost izazove namjerno i smišljeno u sferi umjetničkog djela, moguće je govoriti o nečemu što bi se kasnije u estetici glazbe približilo tezama o značenju u glazbenom djelu tzv. programskog karaktera.“ (usp. Stanislav TUKSAR, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, 93).

[758] Usp. Goran KOLETIĆ, Konstrukcija glazbenog značenja – sociologijski osvrt na racionalistički i empiristički pristup, *Socijalna ekologija*, 21, 2012, 3, 263-272, 263-265.

[759] „Radi se o jednoj vrsti razumijevanja i (re)interpretacije nečega što je slušatelju otprije poznato.“ (usp. ibid., 265-266).

o kulturnom okruženju slušatelja te zanemaruje činjenicu da prilikom slušanja glazbenog djela veliku ulogu u procesu konstruiranja glazbenog značenja imaju norme, vrijednosti i očekivanja određene socio-kulturne sredine. Racionalistički pristup pak ispušta iz vida nužnost postojanja iskustva koje kod slušatelja postavlja određena očekivanja, a koja uključuju i različite neglazbene faktore. Za razliku od dvaju prethodno navedenih pristupa sociološki pristup konstrukciju glazbenog značenja smješta unutar procesa međuljudske interakcije. To znači da su sve umjetničke aktivnosti, uključujući glazbu, definirane unutar određene kulture pri čemu je i glazba jedna vrsta kolektivne akcije različitih umjetničkih svjetova čiji članovi stvaraju vlastite referentne okvire u skladu s konvencijama, očekivanjima i ograničenjima. Upravo se sociološki pristup može povezati sa glazbenom semiologijom po tome što negira mogućnost unaprijed određenog glazbenog značenja. Dakle, u semiologiji glazbe, kao i u sociološkom pristupu konstrukciji značenja, svako glazbeno djelo predstavlja zaseban slučaj jer mora proći kroz tzv. ideološki filtar koji je uvjetovan iskustvom slušatelja, prostorno-vremenskim okvirom te sociokulturnim kontekstom.[760] Za razliku od pojednostavljenih pristupa kao što su empiristički i racionalistički, sociologijski pristup i semiologija glazbe šire postojeći analitički okvir uklapanjem slušatelja pojedinca u konkretni svijet umjetnosti, „u zajednicu slušatelja koji socijalizacijom, interakcijom i kolektivnom akcijom definiraju što je za njih glazba i kakvo joj je značenje“.[761] Dakle, glazbeno je značenje društveno uvjetovano i poprima različite oblike ovisno o kulturno-umjetničkoj sredini u kojoj se neko glazbeno djelo pojavljuje i funkcionira.[762] Monaldijeva se teorija glazbenog značenja može promatrati i kao još jedan argument koji ide u prilog sociološkom pristupu semiologije glazbe, budući da je njegov osvrt na značenje u glazbi očito potpuno usklađen s kulturno-umjetničkim te društveno-povijesnim kontekstom u kojem je nastao.

Monaldijeva se usporedba glazbe i govora ipak uvelike razlikuje od današnjih pokušaja objašnjavanja glazbenog značenja pomoću lingvističkih metoda koji u glazbu doslovno prenose određene aspekte lingvističke teorije. Naime, u renesansi se ipak radilo o

---

[760] Usp. ibid. 268-270.

[761] Usp. ibid. 271. Sociološki pristup konstrukciji glazbenog značenja blizak je idejama simboličkog interakcionizma koje je postavio Georg Herbert Mead (1891-1929). Ljudska sposobnost razmišljanja oblikovana je društvenim interakcijama u kojima ljudi upoznaju značenja i simbole i potom ih modificiraju na temelju vlastite interpretacije situacije.

[762] Supičić govori o društveno-estetskoj uvjetovanosti glazbenog stvaranja, odnosno o utjecaju tradicije i nasljeđa na skladatelje što se u okviru ovog poglavlja može povezati i s konstrukcijom glazbenog značenja: „Ako društveno-estetska uvjetovanost muzičkog stvaranja predstavlja izvjesno ograničenje za umjetnika-stvaraoca, ona također djeluje pozitivno i korisno, uvjetujući njegov stvaralački rad. Tradicija mu daje neophodnu građu, koja služi kao početna točka njegovu stvaranju, i pridonosi formiranju, obogaćivanju i produbljivanju njegova umjetničkog iskustva. Što je više tradicija koja dopire do stvaraoca različita i bogata, način na koji ga uvjetuje u njegovom muzičkom stvaranju je znatniji i raznolikiji.“ (Ivo SUPIČIĆ, *Elementi sociologije muzike*, Zagreb: JAZU, 1964, 129).

drukčijoj težnji koja se prvenstveno odnosila na oživljavanje antičkog ideala kroz povezivanje glazbe s disciplinama trivija (gramatika, retorika, dijalektika). Nakon dugog srednjovjekovlja određenog teološkim principima renesansa će vratiti fokus na čovjeka, a u sklopu tog novog/starog pogleda na svijet počinje se naglašavati i osobni pojedinačni doživljaj svijeta. Taj se 'pomak prema čovjeku' na području skladateljske djelatnosti očitovao i u napuštanju srednjovjekovne anonimnosti te u stavu prema glazbi kao jednoj vrsti 'čovjekova jezika'. Pojava donošenja zaključaka o sličnosti između glazbe i jezika može se interpretirati i kao pokušaj nadilaženja uobičajenog poimanja glazbe kao pukog oponašanja prirode i težnja prema zasnivanju novog poimanja glazbe kao umjetničkog govora. Kroz skladateljske postupke u kojima se tekst i glazba tretiraju kao nerazdvojni elementi, renesansna je teorija o 'glazbenoj retorici' otvorila put povlačenju paralela između glazbe i jezika.[763] Monaldi se stoga potpuno uklapa u renesansno shvaćanje glazbe, a njegova teorija značenja u glazbi predstavlja značajan doprinos glazbenoj semiologiji koji je ujedno proširio spektar tematike kojom su se hrvatski renesansni autori bavili u svojim promišljanjima o glazbi.

2.2.5. Funkcije glazbe

Monaldi je glazbeno značenje razmatrao prvenstveno u okviru umjetne/ljudske glazbe, stoga će se na druge vrste glazbe (prema ranije izloženoj klasifikaciji) osvrnuti u nastavku prilikom nabrajanja funkcija glazbe. Kao konačnu svrhu svih pojedinačnih vrsta glazbe, ali i glazbe općenito Monaldi ističe Boga te najprije opisuje prirodnu glazbu u koju se ubrajaju svi zvukovi iz prirode:

> „Mislim da ta ptičica nije ništa manje muzikalna od onih cvrčaka, poput cvrčaka koji su prisustvovali onoj raspravi u sjeni platane, na koju sam Vas podsjetio, koje je pohvalio Platon. A što mislite, što čine druge ptičice, i svi ostali njima slični glazbenici i pjevači po šumama i lugovima, nego li veličaju Boga. I vrlo ih dobro razumiju oni koji su naćulili uši i imaju zaista muzikalnu dušu, kao što se danas moglo čuti ove naše, koji hvaleći vašu ljepotu, hvale i božansku, jer se ova u njoj tako lijepo ogleda. No, tvrdim, da te ptice usmjerava priroda, koja vrlo dobro poznaje svrhu glazbe: hvaliti Boga. Stoga mislim da čak i žuboreći potoci i šaputavi povjetarci u nijemim samoćama izgovaraju hvale, i da Eho ljupkije odgovara njegovoj hvali, nego li bilo kakvi stihovi. Razumljivo je, dakle, da je prirodna glazba usmjerena prema toj svrsi, hvaliti Boga.“[764]

U stvaranju prirodne glazbe ne sudjeluje čovjek, već ju proizvode druga živa bića koja imaju glas, a Monaldi ta bića personificira nazivajući ih „glazbenicima“ i „pjevačima.“ Osim raznovrsnih živih bića u ovu kategoriju Monaldi ubraja i zvukove koje stvaraju prirodni fenomeni poput vode potoka i šuma vjetra te svima njima pripisuje zajedničku konačnu svrhu, a to je hvaljenje Boga. U ovom je odlomku osobito izraženo Monaldijevo kombiniranje

---

[763] Usp. Leon STEFANIJA, *Metode analize glazbe: povijesno-teorijski ocrt*, 29, 42.
[764] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 145v.

antičkih postavki o glazbi s kršćanskim načelima, budući da on u svojim promišljanjima o glazbi na specifičan način povezuje starogrčki nauk o vrlinama u sklopu kojega je glazba imala značajnu ulogu s izrazito naglašenim elementima kršćanskog monoteizma.[765] Osim toga, Monaldi i izrijekom spominje Platona koji je u *Državi* glazbu predstavio kao sredstvo pomoću kojega se kroz *paideiu* u čovjeku razvijaju etički standardi, ali i kao kriterij za prepoznavanje ljepote:

> „„Što ne, u čijoj se duši nalazi lijepa ćud i s obličjem složno se i skladno podudara – bio bi to najljepši prizor za onoga koji može gledati? (...) Što je najljepše, to je najvrednije ljubavi? (...) Dakle bi ljude, koji su najvećma takvi, u muzici odgojen čovjek ljubio, a one, koji bi bili neskladni, ne bi ljubio. (...) A prava je ljubav stvorena za to, da trijezno i odgojeno ljubi ono, što je uredno i lijepo? (...) Ne smije se dakle u pravu ljubav unositi ništa mahnito ni srodno s razuzdanošću? ...glazbeni odgoj dovodi do ljubavi k lijepom.“[766]

U ovom je Platonovu citatu moguće detektirati začetke svojevrsnog estetičkog mišljenja, a određene sličnosti s njegovim postavkama o ljepoti i glazbi vidljive su i u Monaldijevoj estetičkoj teoriji. U skladu s glavnom temom čitavog djela Monaldi u sklopu prirodne glazbe spominje pojam ljepote koja u svakom svom pojedinačnom obliku predstavlja odraz opće božanske ljepote. I Monaldi i Platon glazbu povezuju s ljepotom, pri čemu Platon glazbu izravno definira kao ishodište vrlina i kriterij za prepoznavanje ljepote, dok Monaldi zapravo te iste postavke predstavlja u nešto blaže modificiranom obliku. Naime, Monaldijeva se „muzikalna duša“ u ovom kontekstu može interpretirati kao Platonova „duša čovjeka lijepe ćudi koji je odgojen u muzici.“ Osim toga, Platon će zaključiti da glazbeni odgoj čovjeku omogućuje prepoznavanje ljepote, dok će Monaldi reći da „prirodni glazbenici i pjevači“ hvale ljepotu zahvaljujući svojoj muzikalnosti. Osim na prirodnu glazbu, Monaldi u nastavku aludira i na druge dvije vrste glazbe, nebesku i anđeosku:

> „A možemo li zanijekati da i nebeska tijela, pokrenuta vlastitim dušama, veličaju Boga? Ili, može li netko jednako tako sumnjati da oni anđeoski zborovi, koji promatrajući licem u lice kontempliraju božansku ljepotu, veličaju Boga? Valja nam onda zaključiti da svaka glazba veliča Boga, i svakoj je svrha Bog, koji je čini lijepom.“ [767]

Iako Monaldi nije izrijekom spomenuo termine 'prirodna', 'nebeska' i 'anđeoska' glazba iz šireg je konteksta i terminologije koju je upotrijebio u ovim fragmentima moguće zaključiti da on govori upravo o tim vrstama glazbe. Naime, kretanje nebeskih tijela Monaldi je već ranije okarakterizirao kao nebesku glazbu koja se nalazi izvan zvuka, a anđeoske je zborove u ovom

---

[765] Usp. Ljerka SCHIFFLER, Renesansno umijeće dijaloga, 157.
[766] PLATON, *Država* (402d1-403c6). U ovome Nettleship prepoznaje pasivni i aktivni učinak glazbenog obrazovanja: „If, on the other hand, we regard the emotional effects of 'musical' education, they may be summed up in two, that it infuses a spirit of order, and that it develops the 'true love' of beauty, the former being the more passive condition of which the latter is the more active expression.“ (Richard L. NETTLESHIP, *The Theory of Education in Plato's Republic*, London: Oxford University Press, 1969, 68).
[767] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 145v-146r.

citatu moguće interpretirati kao sastavni element Monaldijeve anđeoske glazbe, najviše kategorije koja predstavlja samu ideju glazbe, odnosno nečujnu glazbu spoznatljivu razumom. S obzirom na formulaciju „anđeoski zborovi“ u ovoj je njegovoj kategoriji glazbe ponovno vidljiva sličnost s Boetijevim trodijelnim konceptom glazbe, međutim Boetije je pjev anđela ubrajao u svjetsku/nebesku glazbu (*musica mundana*/*musica caelestis*), dok je Monaldi anđeosku i nebesku glazbu držao dvjema odvojenim kategorijama. U kršćanskom nauku među anđelima kao Božjim glasnicima postoji točno određena hijerarhija prema kojoj su oni podijeljeni u tri reda, odnosno devet zborova. U prvome redu najviši zbor anđela predstavljaju serafini, anđeli koji su zaduženi za slavljenje Boga, a koji sjede oko Božjeg prijestolja i pjevaju tzv. glazbu sfera.[768] Vjerojatno je Monaldi bio upoznat s ovom hijerarhijom u kojoj je najviši zbor anđela koji 'kontempliraju božansku ljepotu' izravno povezan s Bogom pa je zato anđeosku glazbu odvojio od ostalih 'nižih' vrsta glazbe. Unatoč velikim razlikama među Monaldijevim kategorijama glazbe, u zaključnoj rečenici on ipak navodi da postoji i jedan element koji ih povezuje u cjelinu, a to je njihov konačni cilj, odnosno glavna funkcija glazbe – slavljenje Boga. Ljepotu glazbe za koju je zaslužan Bog Monaldi ponovno naziva „ljupkošću“ želeći naglasiti njezinu posebnost:

> „Nastavljam i tvrdim, rekoh, da je velika ljupkost glazbe (jer želim opet tako nazivati njezinu ljepotu), a dolazi joj od Boga. Zar mislite da ona ljupkost, koju se čuje samo u skladu jedne harmonije, mislite li da je nešto drugo do li djelić onog prvotnog jednoga iz kojega zrači svaka ljupkost i svaka ljepota?“[769]

U Monaldijevoj se raspravi o ljepoti ljupkost pojavljuje kao odjek platonizma u kojemu je ljepota izjednačena s ljupkošću, no ujedno predstavlja i utjecaj kršćanske teološke misli u kojoj je ljupkost karakteristika božanske prirode. U Monaldijevu poimanju ljupkosti koja potječe od Boga, ali obuhvaća i čovjeka, prirodu te umjetnost, vidljiva je svojevrsna težnja renesansnog čovjeka kao mikrokozmosa za povezivanjem s makrokozmosom kojega je on dio te za njihovim konačnim sjedinjenjem.[770] O tome da je ljepota glazbe zaista posebna svjedoče i pjesnici iz prošlosti koji su u svojim djelima često opisivali snagu i moć glazbe:[771]

---

[768] Usp. Tomislav LADAN (ur.), *Hrvatski obiteljski leksikon*, sv. 1, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005, 112-113). Najvećim autoritetom za angeologiju smatra se Pseudo-Dionizije Aeropagita, anonimni grčki autor koji je na prijelazu iz 5. u 6. stoljeće napisao djelo *O nebeskoj hijerarhiji* (*De coelesti hierarchia*) u kojemu je nauk o anđelima izložio kroz njihovu kategorizaciju (usp. Paul ROREM, *Pseudo-Dionysius: a commentary on the texts and an introduction to their influence*, New York: Oxford University Press, 1993, 60-67).

[769] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 146r.

[770] Usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, 95-100. Zöller smatra da je glazba sfera način na koji se ujedinjuju mikrokozmos i makrokozmos te da je ona „podjednako mjerodavna za prave odnose u ljudskom svijetu i u svemiru“ (usp. Günter ZÖLLER, „Glazbena moć“. Filozofija glazbe kao politička filozofija, u: *Kritički duh. Spoznaja i djelovanje u Kanta, Fichtea i Nietzschea*, prev. Marinko Mišković, Zagreb: Matica hrvatska, 2012, 260).

[771] „Želeći dokazati takvu ljepotu, pjesnici su izmislili da je Orfej zvukom svoje citre i pjevanjem privlačio kamenje, biljke i životinje, i da je zaustavljao rijeke. I da su Amfion, i Linos, zvukom svojih lira, pomičući

„Sve su to pjesnici opisali (ako su ih, međutim sve i opisali) kako bi dokazali veliku snagu koju za nas ljude ima glazba, uzimajući u obzir da smo samo mi ljudi, od svih ostalih životinja, za to sposobni, tako da su neki zaključili da se naša duša sastoji od harmonija, i da zahvaljujući suglasju s njom toliko uživamo u glazbi. To bi pitanje moglo biti slično onom našem, u kojem smo se pitali zašto nam ljepota pruža užitak.“[772]

Monaldi ovdje još jednom čovjeka i životinju uspoređuje u kontekstu glazbene problematike, pri čemu kroz brojne primjere ističe da samo čovjek ima sposobnost vokalnog i instrumentalnog muziciranja. S obzirom na Monaldijevu klasifikaciju glazbe na ljudsku, prirodnu i nebesku, ovdje bi mu se moglo prigovoriti da je vokalnu glazbu neopravdano pripisao isključivo čovjeku budući da se i ptičji pjev kao vrsta prirodne glazbe može svrstati u glazbu koja se proizvodi glasom. Međutim, iz šireg je konteksta očito da je ključni kriterij na temelju kojega je Monaldi ovdje načinio distinkciju između glazbe koju glasom proizvode životinje te one koju proizvodi čovjek užitak, odnosno estetička kontemplacija kao ekskluzivna sposobnost čovjeka. Monaldi smatra da je estetički moment kao esencijalni dio ljudskog glazbenog iskustva rezultat strukturne sličnosti između čovjeka i glazbe. Unatoč tome što Monaldi u svojoj podjeli glazbe nije govorio o harmoniji koja je u temelju duhovno-tjelesnog ustroja čovjeka, ovdje se on najvjerojatnije poziva na Boetijevu kategoriju ljudske glazbe (*musica humana*) koja se može usporediti s principima na kojima se temelje i glazba u užem smislu (*musica instrumentalis*) i pravilnost univerzuma (*musica mundana*). Monaldijev opis glazbe kao razonode koja čovjeku donosi užitak otkriva njegovo priklanjanje Aristotelu koji je spektar funkcija glazbe proširio s područja *paideie* na dokolicu i katarzu.

Nakon što je utvrdio da je veličanje Boga najvažnija funkcija glazbe i njezina konačna svrha Monaldi kao jednu od svrha glazbe u raspravu uvodi i ljubav, odnosno 'ljubavnu' glazbu koja je usko povezana s Bogom te stoga neodvojiva od konačne svrhe glazbe:

„Kaže se isto tako da su ljubavne stvari svrha glazbe, reče žena. A što drugo tvrdim, rekoh, negoli to isto? I što je drugo predmetom ljubavi, ako nije ljepota? I ima li druge ljepote veće od Božje?“[773]

Za Monaldija predmet i uzrok ljubavi predstavlja ljepota čiji je najviši stupanj Bog, a ta njegova postavka sadrži pojmovni trokut ljubav-ljepota-Bog iz kojega proizlazi zaključak da je Monaldi svoju teoriju estetike izgradio na filozofijsko-teologijskim temeljima.[774] Uz sva tri

---

kamenje, izgradili zidine Tebe. I da je Ariona, kojeg su gusari opljačkali i bacili u more, spasio na svojim leđima Delfin, pozvan njegovom lirom i njegovim pjevom. I nošen na valovima pjevajući i svirajući čitavim putem, samom je milošću spašen došao do kopna, unatoč strašnom prijevozu.“ (Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 146r).

[772] Ibid., fol. 146r-146v.

[773] Ibid., fol. 146v.

[774] Schiffler-Premec: „Monaldijeva teologija ljubavi ističe šira pitanja filozofsko-teologijskog odnosa čovjeka i svijeta, naglašavajući jedinstvo inteligibilnog i senzitivnog čime se prevladavaju nesavršenosti zemaljskog, svjetovnog. (...) Razlog je Monaldijevog filozofskog raspravljanja o lijepom, dakle, bit lijepog, a to je božanska ljubav, uvjet postizanja najviše sreće ljudskog života i njegove svrhe.“ (Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, 101-102).

pojma Monaldi povezuje glazbu kao vrstu ljepote koja je ujedno jedan od načina na koji se čovjek može približiti najvišoj, božanskoj ljepoti:

> „Jer, kada bi neka žena, ili neka bilo koja druga osoba, čista ne manje duhom koliko i tijelom, zatvorena u svojoj sobi, uz pratnju nekog dražesnog i poštenog glazbala, s očima duše uprtima prema svome vrhovnom ljubavniku Bogu, zapjevala njemu hvalu, bi li bilo moguće čuti ljubavnije glazbe? Ne bi, reče ona, niti ljupkije. Tako i vi često Gospo običavate činiti, rekoh, uzdignuti na krilima intelekta gotovo do u blizinu te božanske ljepote koju toliko volite, poput nebeske Sirene, ili poput anđela, pjevate ponekad u pratnji nekog dražesnoga glazbala njemu hvale, zavaravajući vlastitu poštenu dokolicu, ili prateći tako neki vaš plemeniti i pošteni rad. (...) I to se zaista i iznad svih može nazvati ljubavnom glazbom. Ipak, tvrdim, budući da je ljepota predmetom ljubavi, i budući da je veća od svih ostalih božja ljepota, a on je svrha glazbe, može se reći prije da je ljubav božja svrha naše glazbe. (...) Može se, stoga, zaključiti da je svrha svake glazbe ljubavna, kako Vi rekoste.“[775]

U ovom je citatu moguće uočiti nekoliko segmenata karakterističnih za glazbenu praksu renesansnog razdoblja. Kao prvo, Monaldi opisuje prizor muziciranja u zatvorenom prostoru očito aludirajući na komorno muziciranje koje je bilo vrlo popularno na renesansnim dvorovima. Kao drugo, radi se o pjevanju uz pratnju glazbala, odnosno o vokalno-instrumentalnoj glazbi u sklopu koje Monaldi opetovano naglašava primat vokalne komponente, što je u suglasju sa sintagmom 'zlatno doba vokalnog višeglasja' koja se uobičajeno veže uz renesansu.[776] Kao treće, Monaldi u prvi plan stavlja ženu kao izvoditeljicu glazbe što se također uklapa u dvorsku glazbenu praksu 16. stoljeća u kojoj su se pripadnice aristokratskog sloja redovito bavile glazbom.[777] Konačno, Monaldi ovdje kratko navodi i situacije u kojima je primjereno baviti se glazbom pa tako spominje glazbu u okviru dokolice te glazbu koja se izvodi prilikom obavljanja nekog posla.

Prema Monaldiju je krajnja svrha glazbe Bog koji u sebi implicitno sadrži i ljepotu i ljubav i koji u raspravi o funkcijama glazbe predstavlja zasebnu kategoriju, no glazba ima i druge funkcije koje čovjeku donose užitak i različite koristi:

> „...osim velike ugode koju [glazba – op. M. J. J.] pruža, nebrojene druge koristi iz nje proizlaze, ako se dužno i prikladno obavlja i stvara. (...) U svakom slučaju, raspravljamo o aktivnim umijećima, koja se ubrajaju u vrline intelekta, koja su toliko iznimna, kako sam Vam rekao, među kojima se nalazi i ono glazbeno (a o umjetnoj glazbi Vam ponajviše govorim, i u njoj Vam i druge dokazujem), koje ima višestruke korisnosti.“[778]

---

[775] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 146v-147r.

[776] Usp. Ulrich MICHELS, *Atlas glazbe*, 229. Razvoj autonomne instrumentalne glazbe započinje još u razdoblju renesanse, no njezina će se potpuna emancipacija u odnosu na vokalnu glazbu ostvariti tek u baroku.

[777] Iako Monaldi ovdje vjerojatno govori o glazbenom amaterizmu poznato je da su u posljednjoj četvrtini 16. stoljeća aktivne bile i profesionalne glazbenice plemićkog porijekla. Na primjer, od 1580. godine na dvoru obitelji d'Este u Ferrari koncerte (tzv. *concerti di donne*) su održavale četiri virtuozne pjevačice (Anna Guarini, Tarquinia Molza, Livia d'Arco i Laura Peverara). Osim profesionalnih pjevačica za koje su mnogi onodobni skladatelji pisali madrigale u kasnoj su renesansi djelovale i skladateljice koje se po svojem statusu ipak još uvijek nisu mogle uspoređivati s muškim glazbenicima (usp. Howard M. BROWN – Louise K. STEIN, *Glazba u renesansi*, 347-348).

[778] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 147r.

Monaldi u ovom citatu iznosi svoje višefunkcionalno shvaćanje glazbe koje je nastalo kao sinteza Platonovih i Aristotelovih promišljanja o glazbi, budući da je Platon smatrao da je glazba rezervirana isključivo za korisne, odgojno-obrazovne svrhe, dok je Aristotel sastavnim dijelom glazbe držao i užitak i zabavu.[779] Kao što je i najavio u prethodnom citatu Monaldi u nastavku kratko navodi pozitivne učinke (korisnosti) koje glazba ima na različite segmente ljudskih života ne objašnjavajući ih detaljnije te kao prvu korisnost glazbe ponovno ističe Boga:

> „Među njima je prva ta što nam glazba podiže duh i um prema Bogu. Dok svojim skladom i prikladnošću omogućuje da uživamo u ljupkosti prvoga jednog, iz kojeg zrači svako dobro, oponašajući anđeosku glazbu, to čini tako vješto, da je naša glazba odjek anđeoske.“[780]

Iako je glavni predmet Monaldijeve rasprave o glazbenoj problematici vrsta glazba koju proizvodi čovjek, a koju je Monaldi nazvao umjetnom/ljudskom glazbom, ovdje se on kratko osvrnuo i na kategoriju anđeoske glazbe kao same ideje glazbe koja je izvor svih drugih vrsta glazbe. Ovime se Monaldi u potpunosti uklapa u duh renesanse u kojoj su svi istaknutiji pisci o glazbi uklopljeni u sistem koji je u konačnici kršćanski intoniran.[781] Međutim, moguće je da se i ovdje radi o djelomičnom utjecaju Platona koji je također smatrao da je temelj glazbe religijskog, odnosno kultnog karaktera:

> „A koji će drugi zakon iza obveze izricanja riječi s dobrom kobi vrijediti za muziku? Zar ne taj, da pjesme imaju biti molitve upravljene bogovima, kojima u pojedinim prilikama prinosimo žrtve?“[782]

Monaldijeva i Platonova definicija konačne svrhe glazbe zapravo se mogu svesti na zajednički nazivnik te bi se čak moglo zaključiti da su obojica glazbu shvaćali kao svojevrsnu sluškinju teologije.[783] Kao drugu korisnost glazbe Monaldi navodi „pročišćenje“, odnosno katarzu, a taj pojam on zacijelo preuzima od Aristotela koji je prvi u povijesti europske misli i kulture zastupao tezu o katarktičkoj funkciji glazbe:[784]

> „Osim toga, [glazba – op- M. J. J.] pročišćuje duše, kako su vjerovali još u antici, usmjeravajući ih prema vrlinama. Jer glazba ima veliku moć nad našim osjećajima na kojima se gradi vrlina, kako se vidi iz iskustva, pa ona izaziva veselje, bol, ugodu ili srdžbu (namjesto nje), i uravnotežujući i pročišćujući ih, čini 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.“[785]

---

[779] Usp. Stanislav TUKSAR, Aristotelova ideja zabavnog u glazbi: povijesna jezgra psihologijskog, društvenog i estetičkog liberalizma u glazbi?, 5, 9.
[780] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 147v.
[781] Usp. Stanislav TUKSAR, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija, 122-123.
[782] PLATON, *Zakoni*, 801a6-9.
[783] Usp. Warren D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*, 146.
[784] Aristotel u *Politici* uvodi pluralističko poimanje funkcija glazbe: „...ne treba baviti glazbom radi jedne koristi, nego poradi više njih... (...) ...poradi odgoja i pročišćenja (...), radi dostojna življenja, radi opuštanja te otpočinka nakon napora.“ (ARISTOTEL, *Politika*, 1341b36-40). Za Aristotelov opis glazbene katarze usp. ibid. 1342a5-19.
[785] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 147v.

Monaldi u ovom citatu ne spominje Aristotela, ali se poziva na antičko vjerovanje o moći glazbe te koristi termine koji su karakteristični za starogrčko poimanje glazbe kao što su vrline, sklonosti, oponašanje, ravnoteža, pročišćenje i sl. Za razliku od Aristotelova opisa glazbene katarze iz kojega je moguće zaključiti da je ona povezana s kazališnim izvedbama i razrješavanjem unutarnjih, emotivnih stanja u čovjeku potenciranjem razine uzbuđenja kroz glazbu, Monaldi u ovom citatu ne specificira koja vrsta glazbe uzrokuje pročišćenje niti na koji se način taj proces konkretno zbiva. S obzirom na to da Monaldi katarzu očigledno povezuje s formiranjem vrlina moguće je zaključiti da je on ovdje ponovno načinio svojevrsnu sintezu Platonova i Aristotelova poimanja glazbe. Naime, Platon je osnovnim ciljem glazbe smatrao formiranje vrlina kroz *paideiu*, dok je Aristotel smatrao da su katarza i *paideia* odvojena područja te glazbenu katarzu nije smatrao sredstvom za postizanje etičkih ciljeva, već je ona čovjeku donosila užitak. Monaldi kao treću korisnost glazbe navodi njezinu ulogu u stvaranju ispravnih životnih navika koje predstavljaju temelj za formiranje vrlina u čovjeku:

> „Nadalje, pomoću poznatih harmonija, koje u sebi sadrže ljepotu, navikava nas na sve lijepe stvari, pa tako posljedično i na vrline, koje su prekrasne.“[786]

Monaldi je formulaciju u kojoj glazbu opisuje kao kriterij za prepoznavanje ljepote i postizanje dobrote očigledno oblikovao pod utjecajem platonističkog poimanja *paideie* kao preduvjeta za život u skladu s vrlinama.[787] Kao četvrtu funkciju, odnosno korisnost glazbe Monaldi navodi ulogu koju ona ima u ispunjavanju slobodnog vremena:

> „Budući da po prirodi ljudi ne mogu biti besposleni, u njoj nalaze poštenu razonodu i zaokupljenost.“[788]

U ovom je citatu na prvi pogled moguće prepoznati Aristotelovo poimanje dokolice kao primarnog razloga za uključivanje glazbe u *paideiu*.[789] Međutim, s obzirom na to da Monaldi govori o „poštenoj razonodi“ čini se da je i ovaj aspekt glazbe prema njegovu mišljenju u konačnici bio povezan s postizanjem etičkih ciljeva. Kao petu korisnost glazbe Monaldi navodi njezina ljekovita svojstva:

> „I kada su podvrgnuti životnim teškoćama, u njoj nalaze pomoći i lijeka za probleme i teškoće.“[790]

---

[786] Ibid., fol. 147v.
[787] Usp. PLATON, *Država*, 402d1-403c6.
[788] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 147v.
[789] „Što se tiče glazbe (...) danas se ljudi njome bave uglavnom radi užitka, dok je ona izvorno uključena u odgoj zbog toga što sama narav zahtijeva, kako je često rečeno, ne samo da se ispravno poslom bavimo nego i da možemo lijepo uživati u dokolici. Ona je, naime, počelo svih stvari, da to o njoj još jednom kažemo.“ (ARISTOTEL, *Politika*, 1337b27-33).
[790] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 147v.

Monaldi ne argumentira detaljnije ovu svoju postavku iz koje nije jasno je li on mislio samo na jednu vrstu psihoterapijskog učinka glazbe (koji se može povezati s glazbenom katarzom) ili je tu možda uključivao i potencijalni utjecaj glazbe na fizičko zdravlje čovjeka.

Nabrajanje korisnosti, odnosno funkcija glazbe Monaldi privodi kraju navođenjem šeste korisnosti glazbe koja se odnosi na njezinu ulogu u različitim životnim fazama. Monaldi tvrdi da glazba ispunjava određenu korisnu svrhu „u svakoj dobi" te kronološkim redoslijedom kratko opisuje učinke glazbe unutar triju faza ljudskoga života: dječje, odrasle i starije dobi.[791] Ovaj pregled Monaldi dakle započinje navođenjem uloge koju glazba ima u odgoju djece te *paideiu*, za Platona prvu i jedinu funkciju glazbe, predstavlja kao tek jedan od njezinih brojnih pozitivnih učinaka na čovjeka. Monaldi u odgojnu ulogu glazbe ubraja i pojam zabave koji dječja igra sadrži implicitno, a čiji je sastavni dio i glazba:

> „Posebice je blagotvorna za djecu, jer zaokupljajući njihove duše, odvraća ih, da tako kažemo, od svih mana, i pomoću harmonija ih od malena priprema za vrline. Ona je njima igra i zabava, a ujedno najpoštenija, najveselija i najkorisnija razonoda. Tako su u antici, kako sam već rekao, podizali djecu njegujući i vježbajući glazbu."[792]

Igru kao dio *paideie* Monaldi ipak preuzima od Platona, jer je prema Platonu igra (*paidia*) bila početni dio procesa *paideie*.[793] U nastavku Monaldi argumentira zašto je glazba korisna za odraslu dob te starost:

> „Oni koji su u na vrhuncu snage, jednako od nje profitiraju, jer pronalaze odmora i okrijepe od poteškoća svojstvenih toj dobi. I pomoću nje se okreću pitomosti, snazi, umjerenosti i drugim sličnim vrlinama koje su im prikladnije."[794]

> „I konačno starcima donosi razonodu, ublažavajući im poteškoće tipične za tu dob, te ih usmjerava prema vrlinama starosti, ublažava njihovu dokolicu, koja je u toj dobi veća. Ovakvih i sličnih drugih plodova donosi glazba općenito svim ljudima, a poglavito u različitim dobima."[795]

Monaldi smatra da se odrasli uz glazbu mogu odmoriti od svakodnevnih aktivnosti, da im glazba može donijeti olakšanje već spomenutih psihičkih napetosti (katarza) te da može učvrstiti vrline koje su u njima već formirane u djetinjstvu. Na sličan način prema Monaldijevom mišljenju glazba koristi čovjeku u poodmakloj dobi, no ovdje on glazbu opisuje i kao sredstvo koje može „ublažiti poteškoće tipične za tu dob" vjerojatno aludirajući na ljekovite moći glazbe u smislu olakšavanja fizičkih bolesti. Monaldijev zaključak prema kojemu glazba predstavlja pozitivnu pojavu za „sve ljude općenito" rezultat je renesansnog

---

[791] Usp. ibid., fol. 147v.
[792] Ibid., fol. 147v-148r.
[793] „...budući da mlade duše ne mogu podnositi ozbiljnosti, te se čarobne formule nazivaju samo pjesmama i igrom i kao takve se izvode." (PLATON, *Zakoni*, 659e3-5).
[794] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 148r.
[795] Ibid.

misaonog konteksta u kojemu se zrcali humanističko naslijeđe, kao i kršćanskog vjerovanja o jednakosti svih ljudi pred Bogom.[796]

2.2.6. Odnos glazbe i politike

Monaldi se u osmom poglavlju ovog djela osvrnuo i na odnos između glazbe i politike, no tom se problematikom bavio u znatno manjoj mjeri nego Gučetić. Monaldi, naime, samo djelomično slijedi antičko poimanje glazbenog umijeća kao sredstva za odgoj i obrazovanje koje u krajnjoj liniji ima i važnu političku ulogu u uspostavljanju i uređenju državne zajednice te se zapravo ovdje očituje njegov stav o svojevrsnoj odvojenosti glazbe i politike kao dvaju umijeća koja su po prirodi različita. Prema Monaldijevu su mišljenju sva umijeća, uključujući glazbu, nepogrešiva i neovisna te na njih nitko ne može utjecati, no postoje iznimne okolnosti pod kojima se to ipak mijenja:

> „...umijeće (mislim općenito na sva umijeća) [je – op. M. J. J.] samo po sebi slobodno i nitko ne može njime upravljati i ispravljati ga, iako se u nekim okolnostima podčinjava politici. A u tim okolnostima može pogriješiti prije izvođač nego li umijeće, a politika, koja vrlo predanim okom motri sve dijelove republike i brani ih od svake štetnosti, ispravlja tu pogrešku izvođača. I ta je politika jedna dostojna disciplina koja u sebi sadrži jednako vrijedne i iznimne discipline poput gospodarstva i etike. Iz toga proizlazi da ona ima vlast nad svim drugim disciplinama i umijećima, jer ispravlja njihove pogreške, koje su isto tako prije pogreške izvođača nego li umijeća (discipline). Jer umijeće je samo po sebi bez ikakve pogreške, a to vam tvrdim i što se tiče umijeća govora, i svih ostalih, a posebice što se tiče onoga o kojem trenutno raspravljam...“[797]

S obzirom na to da je glazbeno umijeće „samo po sebi bez ikakve pogreške“ Monaldi smatra da se politici ne pokorava sama glazba, već joj se pokoravaju glazbenici, odnosno izvoditelji glazbe. Iz ovako opisanog odnosa glazbe i politike proizlazi zaključak da je Monaldi glazbi ipak pripisivao djelomičnu autonomiju spram drugih područja, budući da odvaja glazbu kao 'čisto' umijeće od njezina pojavnog oblika koji realizira čovjek. Monaldi u ovom citatu opetovano naglašava da do eventualnog neprimjerenog korištenja određenog umijeća, u ovom slučaju glazbenog, može dovesti isključivo ljudski faktor. U takvim bi situacijama prema njegovom mišljenju trebala intervenirati politika, u smislu reguliranja umijeća na državnoj razini kako bi se izbjegle potencijalne neželjene posljedice takvih pogrešaka.[798] No, Monaldijeve se formulacije „podčinjavanje politici“ i „ispravljanje umijeća“ ipak ne odnose na izravan utjecaj politike na glazbeno umijeće, nego na njezin posredni utjecaj na glazbu preko čovjeka koji se tim umijećem bavi. Naime, prema Monaldiju je isključivi uzrok pogrešaka čovjek, dok je glazba kao takva nepogrešiva. Ono što Monaldija i ovdje smješta

---

[796] Usp. Enes OSMANČEVIĆ, Prilog povijesti ideje demokratičnosti u komuniciranju, *Medianali*, 5, 2011, 10, 127-150; 133, 137.
[797] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 148r-148v.
[798] Usp. Stanislav TUKSAR, Politika i glazba u renesansnom Dubrovniku, u: Ivo SUPIČIĆ (ur.), *Zbornik radova o Pavlu Markovcu*, Zagreb: JAZU, 1979, 99-109.

pod utjecaj antičkog poimanja glazbe njegovo je povezivanje glazbe i politike na temelju etike kao sastavnog dijela politike. Slična crta, no izvan konteksta glazbene problematike, pojavljuje se i u Monaldijevu *Dijalogu o imovini* u kojemu on slijedi antičku teoriju države i problematiku najboljeg državnog uređenja pri čemu preuzima aristotelovsko poimanje politike kao dijela etike.[799] Ranije je Monaldi kao jednu od osnovnih funkcija glazbe naveo formiranje ispravnih navika s ciljem razvijanja vrlina u čovjeku, a prema Platonu je život u skladu s vrlinama krajnja svrha dobro uređene političke zajednice, odnosno države. U nastavku Monaldi konkretno navodi u kojim bi se prilikama politika trebala umiješati u umijeća te se u tom kontekstu prije svega osvrće na neispunjavanje konačne svrhe glazbe:

> „Glazba se, dakle, prva mora usmjeriti prema onome svom cilju koji smo spomenuli, a to je Bog. Vidljivo je da se toga pridržavaju u svim dobro uređenim i organiziranim republikama i gradovima, u kojima se opetovano pjevaju himne i pjesme na hvalu Boga. Nadalje, moraju se hvaliti i slaviti vrline koje su najdraže Bogu, a moraju se izbjegavati riječi, ritmovi i harmonije (ma koji ti ritmovi i harmonije bili, koje su još u antici savjetovali izbjegavati) loših običaja i slijediti dobre.“[800]

Formulacije u kojima spominje veličanje Boga kroz glazbu, uređenost republika i gradova, vrline, kao i izbjegavanje loše glazbe i običaja Monaldi zasigurno preuzima od Platona koji se u svojim djelima zaista opsežno upravo ovom problematikom. Relativno mala količina fragmenata u kojima se Monaldi pak posvetio odnosu glazbe i politike otkriva nam još jednom njegovu teorijsku orijentiranost budući da se on puno detaljnije bavio spekulativnim aspektima glazbe i otkrivanjem njezine prirode. To je pak u skladu s trendom raširenim u talijanskim renesansnim raspravama o glazbi koje u formi traktata ili dijaloga nastaju u 15. i 16. stoljeću te se uglavnom fokusiraju upravo na teorijski aspekt glazbe (*musica theorica*).[801]

2.2.7. O glazbalima i modusima

U kontekstu glazbe i politike Monaldi je raspravljao i o modusima te glazbalima. Moduse spominje tek usputno, ponovno pod utjecajem Platona i Aristotela što je razvidno iz toga što od svih modusa on spominje samo dva, dorski i frigijski, zalažući se za korištenje dorskog modusa, a izbjegavanje frigijskog. Naime, i Platon i Aristotel su se zalagali za korištenje frigijskog i dorskog modusa (uz različite prilagodbe).[802] Monaldi izrijekom potvrđuje ovaj utjecaj antičkih mislilaca:

---

[799] Usp. Ljerka SCHIFFLER-PREMEC, Miho Monaldi, dva dijaloga, 39-40.
[800] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 148v.
[801] Usp. Claude PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, 9-10.
[802] Platon je smatrao da su i dorski i frigijski modus prikladni za korištenje u *paideii*, pod uvjetom da se oba izvode isključivo na liri, odnosno kitari, dok je Aristotel frigijski modus držao neprikladnim za *paideiu* te ga je povezivao s pojmom katarze (usp. Warren D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*; 107, 108, 118, 139, 142).

„Među ovima, u antici su smatrali da su dorske harmonije navodile na dobre i mirne običaje, a frigijske, prema Aristotelu, na mahnite. Drugi su smatrali da čine duše mlitavima, a drugi opet da su izazivale drugačije sklonosti. Tako moramo prigrliti dobre običaje i izbjegavati one koji su dobrima štetni i opasni.“[803]

U renesansi je općenito interes za moduse nastao s jedne strane kao veza između renesansne i antičke glazbe, a s druge zbog vjerovanja da se upravo u različitim glazbenim načinima krije ključ za ovladavanje ljudskim osjećajima i moralom te je i Monaldijevo povezivanje modusa s utjecajem na ljudsku dušu usklađeno s tim nastojanjima.[804] U odnosu na moduse koje samo kratko spominje, Monaldi se prilično detaljno posvećuje glazbalima. Nastavlja u istom tonu navodeći glazbala koja bi trebalo izbjegavati:

„Valja izbjegavati jednako tako sva glazbala koja potiču loše ponašanje, među kojima su posebice na zlu glasu frule. Iako, valja smatrati prostima i nedostojnima slobodnih ljudi sva puhačka glazbala, a ne samo frule, i još više ona u koja se jače puše.“[805]

Čitava Monaldijeva rasprava o glazbalima zapravo se svodi na navođenje razloga zbog kojih bi trebalo izbjegavati puhaća glazbala. Monaldi puhaća glazbala smatra „nedostojnima slobodnih ljudi“, a iz toga se može zaključiti da aludira na konkretne staleške razlike u Dubrovačkoj republici. Osim što nisu prikladna svim staležima puhaća glazbala zahtijevaju fizičko naprezanje koje slušateljima ne predstavlja lijep prizor i koje Monaldi povezuje s nemoralnim ponašanjem:

„...nije prikladno za vrle i poštene ljude naprezati prsa toliko, niti bokove, niti napuhavati tako nepristojno obraze, ni gurati u usta glazbalo, ni puhati u nj, odričući se uporabe govora tako svojstvenog čovjeku.“[806]

Upravo se na kraju ovog citata nalazi Monaldijev ključni argument protiv puhaćih glazbala – naime, prilikom sviranja takvih glazbala fizički je nemoguće istodobno govoriti, odnosno pjevati. I u ovom je kontekstu očito Monaldijevo preferiranje vokalne, odnosno vokalno-instrumentalne glazbe, a iz toga i njegova pretežno teorijska orijentiranost budući da je unatoč tome što je živio u drugoj polovici 16. stoljeća, u vrijeme emancipiranja instrumentalne glazbe od vokalne, u svojim promišljanjima još uvijek vokalni element (pjevani tekst) smatrao neizostavnim dijelom glazbe. Ovaj njegov stav ne uklapa se u suvremenu situaciju renesnansoga Dubrovnika, budući da je Kneževa kapela od samih začetaka u 14. stoljeću u svojem sastavu imala puhaća glazbala, a krajem 16. stoljeća na repertoaru možda i neka

---

[803] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 148v-149r.
[804] Neki su autori, poput Franchina Gaffuria (1451-1522) i Heinricha Glareana (1488-1563), u svojim raspravama čak i izjednačavali antičke moduse sa suvremenim renesansnim modusima jer su time željeli 'prenijeti' moć antičkih modusa na suvremene (usp. Claude PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, 12).
[805] Ibid., fol. 149r.
[806] Ibid., fol. 149r.

instrumentalna djela.[807] Monaldi se u ovom kontekstu priklanja i Platonu koji je kategorički odbijao korištenje puhaćih glazbala držeći da samo mogućnost istovremenog pjevanja i sviranja na koncu dovodi do ispravnog ponašanja, odnosno do razvoja vrlina u čovjeku:

> „Čak i Atena, prva izumiteljica frule, kako se pripovijeda, stigavši s njome do bistra i jasna izvora, moguće slična ovome ovdje jezercu, i vidjevši svoj odraz dok je svirala, s glazbalom u ustima, s napuhanim i natečenim obrazima, u tako nepristojnoj radnji, ražalostivši samu sebe i prezrevši sve to, odbaci je i nikad je ne htjede više upotrijebiti.“ [808]

Monaldi ovu stavku povezuje i s politikom te se u nastavku osvrće na Ateninu društveno-političku funkciju i utjecaj koji je ona pomoću svoje pozicije mogla ostvariti na području glazbe, što je u slučaju odbacivanja puhaćih glazbala prema Monaldiju u potpunosti bilo opravdano:

> „Taj se čin pripisuje Ateni kao osnivačici i uređivačici gradova, kako bi se potvrdilo ono što rekoh, da politika ima moć nad umijećima, svesti ih na primjerenu uporabu i savršenstvo, kako Vam rekoh.“ [809]

Dakle, Monaldi je smatrao da bi u slučaju odabira primjerenih glazbala ipak trebali intervenirati zakonodavci te na taj način osigurati da glazbeno umijeće bude „savršeno“. Monaldi puhaća glazbala smatra neprimjerenima zbog toga što su „preumjetna“ i „preraznolika“, a te njihove karakteristike nisu bile u skladu s načelom jednostavnosti koje je općenito preduvjet za postizanje ljepote:

> „Zbog tih razloga koje sam Vam rekao, valja odbaciti sva usna glazbala, a pogotovo frule, koje imaju još više osobina zbog kojih ih treba izbjegavati: jer su pre raznolika glazbala i (da tako kažem) pre umjetna. Stoga (uopćeno govoreći) ne valja koristiti ni glazbu koja je pre umjetna i pre raznolika, već više onu koja je jednostavna i skromna. To je sasvim u skladu s onim što je već rečeno da je jednostavnost prijateljica ljepote, koja ljepota je sadržana u ovome umijeću glazbe. I osuđuje se pre umjetna i raznolika glazba zato što je ona neprijateljica i u suprotnosti s mudrošću i pristojnošću, koje crpe razonodu iz jednostavnosti.“[810]

Osim što je glazbala razlikovao prema kriteriju njihove (ne)primjerenosti plemićima, Monaldi se bavio i njihovim praktičkim aspektom, odnosno sviranjem, a u tom je kontekstu moguće detektirati redom Aristotelov, Castiglioneov i Platonov utjecaj. Naime, Aristotel je smatrao da će pretjerivanje u praktičkom bavljenju glazbom dovesti do deformiranja ljudskog tijela i na taj način omesti čovjeka u obavljanju državničkih i vojnih poslova:

> „...poduka u glazbi niti smije sprečavati kasnije djelatnosti, niti pak izopačivati tijelo, niti ga činiti neprikladnim za ratničke i državničke dužnosti: već u početku za vježbe, kasnije za primjene.“[811]

---

[807] Razdoblje 2. polovine 16. stoljeća u Dubrovniku obilježila je djelatnost franko-flamanskog glazbenika Lamberta Courtoysa starijeg (oko 1520 – nakon 1584), člana Kneževe kapele koji se ujedno bavio i skladanjem. Do danas je sačuvana njegova instrumentalna skladba naslova *Petit Jacquet* (usp. Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, 116).
[808] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 149r.
[809] Ibid., fol. 149r.
[810] Ibid., fol. 149r-149v.
[811] ARISTOTEL, *Politika*, 1341a6-9.

Monaldi je ovu Aristotelovu misao prilagodio suvremenoj dubrovačkoj situaciji:

> „Jer, baviti se više njezinim savladavanjem (jer se ta izvještačenost i raznolikost ne može postići bez mnogo vježbanja i mnogo vremena), onemogućuje bavljenje drugim djelatnostima potrebnima i korisnima Gradu, pa je stoga politika ispravlja [glazbu – op. K.R.P.].“[812]

Iz formulacije „politika ispravlja glazbu“ razvidno je da Monaldi ponovno glazbu dovodi u vezu s politikom te smatra da bi država trebala kontrolirati u kojoj se mjeri stanovnici Dubrovačke republike posvećuju praktičkom aspektu glazbe. Za razliku od Aristotela, Monaldi ne govori o vojnim zaduženjima, već o „drugim djelatnostima potrebnima i korisnima Gradu“ ne navodeći konkretno o kojim se djelatnostima radi, ali izražava zabrinutost zbog njihova potencijalnog zanemarivanja radi pretjeranog bavljenja glazbom. Međutim, i ovdje se radi o tome da je glazba kao umijeće slobodna i savršena, dok je čovjek kao njezin 'posrednik' neslobodan i nesavršen.[813] Castiglioneov je utjecaj vidljiv u Monaldijevoj konstataciji da se glazbom ne bi trebalo baviti s ciljem impresioniranja drugih. Castiglione je naime u *Dvoraninu* kao osnovnu karakteristiku dobrog dvoranina isticao jednu vrstu nonšalantnosti (*spezzatura*) smatrajući s jedne strane da je glazba jedno od umijeća koja dvoranin svakako mora savladati, no s druge strane da tu svoju vještinu treba prikrivati i nikada ne izvoditi glazbu pred nepoznatim ljudima ili u prisutnosti pripadnika nižeg sloja.[814] Slično tome Monaldi kaže da se glazbeno umijeće treba savladati, ali da svoje glazbene sposobnosti nikako ne bi trebalo isticati onako kao što to čine profesionalni glazbenici:

> „I vrli i pristojni ljudi ne smiju se baviti glazbom sa svrhom da im se drugi dive (jer, čini se da je to najvažniji cilj ove glazbe).“[815]

Platonov utjecaj nalazimo u isticanju pasivnog slušanja glazbe kao ključnog dijela za formiranje vrlina u čovjeku. Platon je naime promatranje izvedbi zborskih pjesama koje su predstavljale kombinaciju plesa i pjesme smatrao najučinkovitijom metodom za stjecanje ispravnih navika:[816]

> „Budući da su korski plesovi oponašanje načina života koje se sastoji u prikazivanju raznovrsnih radnja, udesa i ćudi, i to tako da se oponašanjem prikazuju pojedinosti...“[817]

Monaldi je tu Platonovu misao modificirao na sljedeći način:

---

[812] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 149v.
[813] Tuksar ovaj aspekt Monaldijeva povezivanja glazbe i politike interpretira s jedne strane kao njegovu svijest o „nemogućnosti stvarnog 'kroćenja' i kontrole ljudske stvaralačke misli“, a s druge strane kao njegovu želju da ukaže na „potrebu da se društvo ogradi i obrani od umjetničke diverzije za koju smatra da potencijalno ugrožava njegov habitus i opstojanje.“ (usp. Stanislav TUKSAR, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija, 127).
[814] Usp. Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 90.
[815] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 149v.
[816] Usp. Warren D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*, 100.
[817] PLATON, *Zakoni*, 655d7-10

„No, zbog pristojnosti i drugih korisnosti koje su ranije nabrojene, a koje se pomoću nje mogu steći, bit će dovoljno vrlim ljudima samo slušati takve glazbe, a ostaviti drugima da se njome bave. Isto vrijedi i za usna glazbala, koje valja prepustiti drugima, a zadržati valja samo ručna.“[818]

Raspravu o glazbalima Monaldi završava konstatacijom prema kojoj puhaća glazbala treba „prepustiti drugima“, aludirajući jasno na profesionalne glazbenike, dok bi „vrli i pristojni ljudi“ trebali svirati „ručna glazbala.“[819] Iako je prilično detaljno argumentirao loše strane puhaćih glazbala, „ručna glazbala“ Monaldi spominje samo u jednoj rečenici, jasno se može pretpostaviti da pod tim pojmom misli na glazbala s tipkama te gudaća glazbala. S obzirom na to da Monaldi spominje „vrle i pristojne ljude“, vjerojatno aludirajući pretežno na plemstvo, u ovom je kontekstu moguće povući još jednu paralelu s Castiglioneom koji je konkretno naveo glazbala koja su prikladna za dvorsku glazbenu praksu (gudaća glazbala i glazbala s tipkama u kombinaciji s ljudskim glasom) te glazbala koja bi trebalo izbjegavati (puhaća glazbala).[820] Iz Monaldijeva razlikovanja „ručnih“ nasuprot „usnih glazbala“ očito je da je i on bio upoznat s podjelom na tzv. 'tihu' i 'glasnu' glazbu koja je u 16. stoljeću još uvijek bila aktualna pa je u skladu s tom podjelom on preferirao glazbu koja se izvodila u zatvorenim prostorima.

2.2.8. Ostale klasifikacije glazbe

Raspravom o glazbalima Monaldi je priveo kraju razjašnjavanje uvjeta koji su ključni za postizanje „ispravne glazbe.“ Međutim, u nastavku je još kratko nabrojao neke uvjete koji se odnose na mjesto i vrijeme izvođenja glazbe te na vrste glazbe s obzirom na dob i stalež izvoditelja glazbe, odnosno slušatelja:[821]

„Ima još mnogo uvjeta koje valja poštivati u vezi glazbe, kao na primjer, da se na jednome mjestu ima svirati jedna glazba, a na drugome druga, u određeno vrijeme manje, a u drugo vrijeme više. I da su određene vrste glazbe primjerene starima a druge mladima, mladima intenzivnije, starima mirnije. I neke vrste plemenitim ljudima, a druge manje plemenitima. Nekima je dozvoljeno i svirati i slušati, a nekima samo slušati, ali ne i svirati bilo kakvu glazbu. Tako je starima dozvoljeno slušati intenzivnu glazbu, a mladima i slušati i svirati. I manje plemenitima je dozvoljeno svirati i slušati manje plemenitu glazbu, a plemenitijima je dozvoljeno svirati samo najplemenitije glazbe. Ova i druga pravila valja poštivati u vezi glazbe.“[822]

Monaldi u ovom odlomku glazbu zapravo povezuje s njezinom društvenom funkcijom te najprije jasno aludira na to da bi se glazba trebala prilagođavati konkretnom društveno-kulturnom kontekstu promišljenim odabirom lokacije, odnosno prostora u kojemu se ona izvodi. S obzirom na to da ne specificira o kojim se točno mjestima izvođenja glazbe radi

---

[818] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 149v.
[819] Usp. ibid., fol. 149v.
[820] Usp. Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 91.
[821] Usp. Stanislav TUKSAR, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Miha Monaldija, 119.
[822] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 149v-150r.

moguće su dvije interpretacije ove njegove konstatacije: kao prvo, da u crkvama nije prikladno izvoditi svjetovnu glazbu te kao drugo, da u zatvorenim prostorima nije prikladno koristiti puhačke instrumente (tzv. 'glasna' i 'tiha' glazba). Vrijeme izvođenja glazbe također je moguće povezati s onime što je prikladno s obzirom na doba dana u kojem se glazba izvodi, ili možda s obzirom na doba godine (primjerice na ograničenja izvođenja glazbe u vrijeme Korizme). Ovaj je aspekt ujedno moguće povezati s njemu suvremenom dubrovačkom sredinom u kojoj je dokumentirano da su glazbenici povremeno svojim aktivnostima remetili red i mir Dubrovačke republike. U Monaldijevim odredbama u vezi s glazbom koja je primjerena, odnosno neprimjerena određenoj životnoj dobi ponovno se može detektirati Aristotelov, a možda i Platonov utjecaj. Naime, Aristotel je u svojim promišljanjima o glazbi također vodio računa o usklađivanju vrste glazbe s dobi izvođača:

> „A i tê su stvari određene životnim dobom, kao što onemoćalima zbog starosti nije lako pjevati strastvene napjeve, nego takve sama narav upućuje na opuštenije pjesme.“[823]

Za razliku od Aristotela koji je u svim svojim postavkama o glazbi bio svjestan praktičkog aspekta, odnosno konkretne situacije njemu suvremenih glazbenih zbivanja, Platon je tek u svojim kasnijim promišljanjima uveo postavku prema kojoj bi se trebalo voditi računa o tome koja je vrsta glazbe prikladna određenoj životnoj dobi te na temelju iskustva uskladiti i glazbeno ponašanje:

> „Svakako je nužno da nam pjevači (...) budu u tom izobraženi bar toliko da svaki od njih bude sposoban pratiti tok ritma i glasove napjeva zato da bi, imajući pregled nad skladom i ritmom, mogli odabirati ono što im odgovara i što dolikuje pjevati ljudima takve dobi i takve vrste...“[824]

Ono što Monaldija jasno smješta u kontekst konkretne situacije u Dubrovačkoj republici njegovo je opetovano isticanje staleške podjele društva na području glazbe jer je očito pripadnicima običnog puka priličilo bavljenje svim vrstama glazbe, dok su plemići trebali izvoditi ili slušati samo tzv. „plemenitu glazbu“. Ovaj Monaldijev odlomak ujedno pokazuje veliku sličnost s jednim odlomkom iz *Dvoranina*, u kojemu se Castiglione također osvrnuo na prikladnost vrsta glazbe određenoj životnoj dobi i situaciji:

> „Što se tiče pitanja kad se tim vrstama glazbe valja baviti, smatram samo ako se čovjek nalazi u prijateljskom i dragom društvu, da je to vrijeme kad nema drugih poslova... Zaista volim, kao što sam već rekao, da se izbjegava mnoštvo i to osobito onih koji nisu plemstvo. No kruna svemu valja da bude prava mjera, (...), pa bude li dvoranin sebe točno procijenio dobro će se prilagoditi vremenu i znat će kad su slušatelji raspoloženi da čuju a kad nisu; znat će koliko je star, jer uistinu je nepristalo i doima se ružno kad čovjek određenog ranga, sijed i bezub starac, pun bora, svirajući s violom u ruci pjeva usred ženskog društva, koliko god to dosta dobro činio...“[825]

---

[823] ARISTOTEL, *Politika*, 1342b20-23
[824] PLATON, *Zakoni*, 670c12-d6.
[825] Baldassare CASTIGLIONE, *Dvoranin*, 91.

U ovom je citatu Castiglione iznio nekoliko glazbeno-estetičkih zahtjeva koji su se njegovali na talijanskim renesansnim dvorovima: kao prvo, glazbu je bilo prikladno izvoditi u okviru dokolice („u vrijeme kad nema drugih poslova“). Kao drugo, publika prisutna na glazbenim izvedbama trebala je biti malobrojna i sastavljena isključivo od pripadnika plemićkog sloja. Kao treće, u izvođenju glazbe kriterij je bila „prava mjera“, što je uključivalo i svojevrsnu sposobnost 'čitanja' psihičkog stanja potencijalnih slušatelja prije iniciranja glazbene izvedbe. Konačno, Castiglione ističe da u slučaju praktičkog muziciranja postoji i dobno ograničenje pa bi stariji plemići trebali pravovremeno prestati s aktivnim bavljenjem glazbom.[826]

2.2.9. Glazba i pjesništvo

Pred kraj osmoga poglavlja Monaldi se vraća na treći „predmet sluha“ – pjesništvo. Pjesništvo je prema Monaldijevim riječima podjednako povezano i s glazbom i s pripovijedanjem jer se sastoji od tih dvaju umijeća, a iz toga proizlazi zaključak da se sva tri umijeća sastoje od istih elemenata – govora, ritma i harmonije – koje Monaldi raspoređuje na sljedeći način:[827]

> „No, kako se umijeće pripovijedanja sastoji poglavito od govora, a umijeće glazbe poglavito od harmonija, pjesničko se sastoji poglavito od ritma. Budući da se ritam nalazi između govora i harmonije..., i nalazeći se prirodno u sredini između ovih krajnosti, može se reći da pjesništvo, koje se nalazi u sredini (...), može se dakle reći, kažem, da se ono sastoji od oba.“[828]

Iako su pripovijedanje, glazba i pjesništvo umijeća sastavljena od istih elemenata, ono što ih razlikuje jest stupanj zastupljenosti pojedinih elemenata u njima. Tako je u pripovijedanju dominantni element govor, u glazbi harmonija, a u pjesništvu ritam. Kategorija ritma je za Monaldija element koji je najprikladniji pjesništvu jer predstavlja svojevrsni preduvjet za stvaranje stihova:

> „...pjesnici posebice mjere svoje stihove metrima, od kojih se stvara ritam.“[829]

S obzirom na to da ritam zauzima središnju poziciju između govora i harmonije Monaldi analogijom zaključuje da se pjesništvo također nalazi u sredini, između pripovijedanja i glazbe:

> „Budući da ono [pjesništvo – op. M. J. J.] komunicira s oba (umijeća), približava se više glazbi nego li umijeće pripovijedanja (na to upućuje činjenica da se glazba više služi pjesništvom u svojem pjevu, nego li slobodnim i nevezanim govorom, koji je svojstven umijeću pripovijedanja), i približava se više umijeću pripovijedanja nego li glazba (na to upućuje činjenica da može postojati glazba bez govora, koji je uvijek spojen s umijećem pripovijedanja, ali pjesništvo bez govora ne može postojati). Stoga,

---

[826] Usp. str. 159 ovoga rada.
[827] Usp. Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 150r.
[828] Ibid., fol. 150r-150v.
[829] Ibid., fol. 150v.

> približavajući se ono više onim dvama nego li se oni međusobno približavaju, mora se reći da se ono nalazi između jednoga i drugoga.“[830]

U navedenome citatu Monaldi opisuje dvije različite vrste glazbe: „glazbu koja se služi pjesništvom u svojem pjevu“ te „glazbu bez govora.“ Ove se formulacije očito odnose na razlikovanje između vokalne i instrumentalne glazbe, a Monaldijevo isticanje „činjenice da može postojati glazba bez govora“ upućuje na tezu o njegovu prihvaćanju instrumentalne glazbe.[831] Ipak, Monaldijevo je preferiranje vokalne glazbe ponovno vidljivo u nastavku kada on navodi razloge zbog kojih je pjesničko umijeće srodno s glazbom i pripovijedanjem:

> „Pa iako se u njemu [pjesničkom umijeću – op. M. J. J.] nalazi, kao i u svim drugim umijećima, tako i u umijeću pripovijedanja, i u glazbi, geometrijska ljepota, u poemama je po svojoj prirodi prisutna aritmetička, isto kao što je prirodno bila prisutna u govorništvu i pjevu, kojem govorništvu i pjevu je poema srodna. I, kao što je u pjevu i u govorništvu umijeće svodilo ljepotu na složenu, tako i u poemi umijeće svodi ljepotu na složenu.“[832]

Iako je u prethodnome citatu Monaldi spomenuo instrumentalnu glazbu, on i na ovome mjestu termine 'glazba' i 'pjev' rabi kao istoznačnice te na taj način upućuje na to da je u središtu njegova razmatranja o glazbi njezin vokalni oblik. Što se tiče kriterija na temelju kojega Monaldi povezuje pjesništvo, glazbu i pripovijedanje, radi se o tome da sva tri umijeća u sebi sadrže i jednostavnu i složenu ljepotu, odnosno da se sastoje od proporcija, čime Monaldi ujedno potvrđuje svoju početnu definiciju ljepote.[833] Kao krajnju svrhu pjesničkog umijeća Monaldi navodi veličanje Boga, a to je još jedan segment u kojem se pjesništvo poklapa s pripovijedanjem i glazbom:

> „A Bog je u konačnici taj koji daje ljepotu pjesništvu, pa je ono toliko lijepo, a najljepša je poema koja hvali Boga, čija je ljepota, kako tvrdim velika, i stoga nas pjesništvo jako razonodi. Ono uljepšava i naš intelekt, jer poprima osobine njegove ljepote. I mali svijet se njime resi, jer je veliko njegovo savršenstvo.“[834]

Prema ovome Monaldijevu mišljenju najvažnija funkcija pjesništva bila bi sakralnoga karaktera, što logično proizlazi iz njegove kršćanske orijentacije, međutim ovdje je moguće iščitati i neke druge svrhe pjesništva, iz čega proizlazi zaključak da je on to umijeće također smatrao multifunkcionalnim područjem. Naime, Monaldijeve je formulacije prema kojima pjesništvo čovjeka „razonodi“ te „uljepšava njegov intelekt“ moguće interpretirati kao još dvije funkcije pjesničkoga umijeća. Kao prvo, Monaldi očito govori o zabavnoj funkciji pjesništva u okviru ispunjavanja slobodnoga vremena te kao drugo, o funkciji koja pjesništvo

---

[830] Ibid., fol. 150v-151r.
[831] Za više podataka o Monaldijevu stavu o instrumentalnoj glazbi usp. str. 158 ovoga rada.
[832] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 151r.
[833] „...svi dijelovi poeme (...) i posljedično u međusobnim odnosima, stvaraju određenu proporciju, u kojoj je sadržana složena ljepota poeme. U nju najprije od jednostavnih ulazi aritmetička ljepota, koja se sastoji gotovo od istih dijelova kao i ljepota govorništva i ljepota pjeva zajedno, a zatim ona koja je stvarno jednostavna, a koja dolazi iz slova i glasa, i što se nalazi u jednoj i drugoj od onih.“ (ibid.).
[834] Ibid., fol. 151v.

povezuje s intelektom, a koja se zacijelo se odnosi na jednu vrstu odgojno-obrazovne uloge pjesništva. Iz ove je posljednje funkcije unutar koje pjesništvo može utjecati na ljudski intelekt/um još jednom razvidan Monaldijev pokušaj oživljavanja antičkih vrijednosti, a njihov je utjecaj prisutan i u nastavku kada Monaldi kao izvore pjesničke inspiracije navodi muze koje čak i poimence nabraja, a zbog etimologije termina „muzika“ usko ih povezuje i s glazbenim umijećem:[835]

> „Od tih je muza i svoje posebno ime dobila muzika, čime dokazuje posebnu povezanost između nje i pjesništva. Iz njihovog je susreta većina muza dobila imena, koja imaju neke veze s muzikom. Poput Kaliope, Klio, Polihimnije, Terpsihore, Melpomene, koje sve imaju nekoga dodira s pjevom i s nekom melodijom. Niti se među njima može izuzeti Uraniju, Euterpu, Taliju i Erato, kad i njihova imena nisu nesrodna niti udaljena od glazbe, budući da su s glazbom srodna i povezana Nebesa, razonoda, zelenilo polja (zato bi se u ovom šumarku trebalo pjesnikovati) i ljubavne stvari, jer se sve to njihovim imenima obilježava. I kaže se još da muze pjevaju, što jednako dokazuje srodnost glazbe i pjesništva, koje je srodno s njom kao i s umijećem pripovijedanja.“[836]

Iz glavne svrhe pjesništva, veličanja Boga, proizlazi da je cilj pjesništva promicanje vrlina, odnosno moralnih vrijednosti, stoga Monaldi kaže da bi pjesnici trebali osim Boga slaviti i „polubogove i junake.“[837] Drugim riječima, pjesnici bi u svojim pjesmama trebali veličati i ljude, ali samo iznimne pojedince koji su se istaknuli svojim moralnim ponašanjem i plemenitim djelima, a taj je aspekt pjesništva također moguće ubrojati u njegovu ranije navedenu odgojno-obrazovnu svrhu. Iako je dosad o pjesništvu govorio pohvalnim tonom, Monaldi će pjesništvu pristupiti i kritički pa će navesti i sadržaje koje bi pjesnici svakako trebali izbjegavati jer oni doprinose stvaranju 'lošeg pjesništva':

> „...to je ono što posebice priliči pjesnicima; pisati sastavke koji slatkoćom svoga metra lakše ulaze u duše slušatelja. Iz toga je razumljivo kako treba osuđivati i prokleti svako prijetvorno i pogano pjesništvo, koje se sastoji od primjera i pojmova, koje je puno nepoštenih i manjkavih riječi, koje valja izbaciti iz svakog uređenog grada i republike...“[838]

Monaldi je i ovdje spomenuo termin „slatkoća“ (*dolcezza*) koji se u renesansi općenito povezivao s glazbom, a koji je i on sam upotrijebio da bi opisao ljepotu glazbe te je i na taj način pokazao da je glazbu i pjesništvo smatrao srodnim područjima. Kao jedan od ciljeva pjesničkoga umijeća Monaldi navodi i opisivanje karakteristika iznimnih ljudi „kroz sve vjekove i kroz sve zemlje“ te na taj način pjesnicima povjerava ključnu ulogu očuvanju i prenošenju povijesnih podataka:

> „...tako da svako doba i svaka zemlja mogne upoznati sreću naše zemlje i našega stoljeća kojima je udijeljena tolika vrijednost i ljepota.“[839]

---

[835] Usp. ibid.
[836] Ibid., fol. 151v.
[837] Usp. ibid., fol. 152r.
[838] Ibid., fol. 152r.
[839] Usp. ibid., fol. 152r.

Monaldi se izrijekom referira na suvremenu situaciju Dubrovačke republike i zapravo je ovdje moguće zamijetiti svojevrsni anticipacijski aspekt te se čini da je Monaldi na neki način predvidio da će baš 16. stoljeće u dubrovačkoj povijesti postati predmetom modernih kulturno-političkih istraživanja i da će to razdoblje ostati u povijesti zapamćeno kao jedno od najuspješnijih u društveno-političkom, kao i najplodnije u kulturno-umjetničkom smislu. Monaldi je smatrao da će pjesničko stvaralaštvo biti još trajnije i utjecajnije ako ga se spoji s glazbenim umijećem iz čega je ponovno vidljiv njegov stav o osobitoj vrijednosti glazbe:

> „I kad bi stihove koji sadrže Vaše ime i Vaše zasluge neki glazbenik pretvorio u glazbu i otpjevao, siguran sam da bi svojom ljupkošću ti stihovi pokrenuli najčvršće kamenje i ponizili najokrutnije zvijeri i približili bi se nebeskim melodijama.“[840]

U opisu spoja glazbe i stihova Monaldi ponovno rabi termin „ljupkost“ (*dolcezza*) te je očito da je prema njegovu mišljenju „ljupkost“ bila u prvome redu karakteristika vokalne glazbe, stoga ne čudi da je taj termin ranije upotrijebio i u opisu jednoga od osnovnih sastavnih elemenata pjevane glazbe – pjesništva. Monaldi zatim pjesništvo povezuje i sa tzv. „svečanim govorom“, a u tom je kontekstu zanimljivija činjenica da s tom „najljepšom vrstom govorništva“ povezuje i glazbu, navodeći „pružanje ugode“ kao zajedničku karakteristiku svečanoga govora i glazbe:

> „To se dodatno može dokazati time što se svečani govor, koji se više od drugih vrsta priklanja glazbi, isto tako više priklanja pjesništvu, koje se nalazi između glazbe i umijeća pripovijedanja. Da je svečano govorništvo bliže glazbi potvrđuje i činjenica što oboje pružaju veliku ugodu. U to nema sumnje kad je glazba u pitanju, budući da je glavna težnja glazbe razonoditi.“[841]

Na koncu Monaldi ističe razonodu kao osnovnu svrhu glazbe, a tu će svoju misao još jače podcrtati u završnome dijelu osmoga poglavlja.[842]

Interes koji su za pjesničko umijeće pokazivali renesansni mislioci rezultat je još jedne promjene koja se zbila na prijelazu iz srednjega vijeka u renesansno razdoblje. Naime, srednjovjekovni su mislioci bili zainteresirani u prvome redu za tematiku umjetničkih djela, dok su renesansni mislioci u fokus svojih promišljanja stavljali „formalne elemente koji u sebi nose i pedagošku funkciju.“[843] U ovakvu se interpretaciju potpuno uklapa i Monaldijev stav o pjesništvu kao umijeću koje je s jedne strane sastavljeno od harmonije, govora i ritma, a s

---

[840] Ibid., fol. 152r-152v.
[841] Ibid., fol. 152v.
[842] Vidjeti sljedeće poglavlje ('Glazba između *paideie* i razonode', str. 205-206).
[843] Usp. Ljerka ŠIFLER-PREMEC, *Iz hrvatske filozofske baštine*, 15-16. Autorica u ovoj knjizi govori o tzv. „umjetničkom formalizmu“ u renesansi: „Izraz tog formalnog savršenstva jest poezija kao umjetnost riječi. Otuda i tolik interes za probleme metafore, ritma i harmonije, ne samo kod pjesnika nego i filozofa, retora i filologa. Nakon što je jednom iskrom (Platon) uspaljeno prošlo stoljeće i nakon što je ljepota forme i izraza postala ono bitno, jedan drugi prodor filološke interpretacije začeo je dugotrajnu predanost poeziji, toj tada vrhunskoj i apsolutnoj umjetnosti (Aristotel). Mit estetske moći, poistovjećenosti pjesnika s bogom, stvaraocem, već se po drugi put razvija u svom neslućenom usponu, a djelima pjesničke prakse i teorije predstavlja se svijet kao područje djelatnosti čovjeka.“ (usp. ibid., 16).

druge u sebi objedinjuje druga umijeća koja obuhvaćaju te iste elemente (glazba i pripovijedanje). Odnos između glazbe i pjesništva, odnosno između tona i riječi osobito je zaokupljao glazbenike kasne renesanse, stoga je i Monaldijevo bavljenje tom tematikom moguće interpretirati kao svojevrstan pokušaj davanja teorijskog doprinosa onome što se zbivalo u glazbenoj praksi tog razdoblja. Kao što je poznato, Monaldi se i sam bavio pjesništvom te je u njegovoj ostavštini sačuvano sedamdesetak pjesama. Izražavao se isključivo na talijanskom jeziku i pjesme je često posvećivao svojim dubrovačkim prijateljima (npr. Sabo Bobaljević Glušac, Marin Držić, Cvijeta Zuzorić, Julija i Nada Bunić), a bio je u kontaktu i s nekim talijanskim pjesnicima (npr. Annibale Caro, Benedetto Varchi, Laura Battiferri, Gianbattista Boccabianca). Njegov je pjesnički opus donekle nastao pod Petrarcinim utjecajem, a tematski i motivski uključuje antičku mitologiju, kršćanske teme, političke aktualnosti te „obaveznu razmjenu komplimenata s kolegama“ zbog kojih ga se često ocjenjivalo kao pjesnika koji je ograničen „okovima isprazne udvornosti.“[844]

2.2.10. Glazba između *paideie* i razonode

U zaključnom se dijelu osmoga poglavlja Monaldi udaljava od platonističkog poimanja glazbe kao osnovnog dijela *paideie* te se približava aristotelovskom poimanju glazbe kao užitka kroz kratki osvrt na osnovne karakteristike triju umijeća kojima se do tada bavio:

> „...budući da je ono [pjesništvo – op. M. J. J.] spojeno i povezano s onim dvama, treba reći da u svim trima nalazimo ljepotu koja je predmetom sluha... No, iako je prisutna u sva tri, ponajviše je i posebice prisutna u glazbi, jer se glazba pobliže sastoji od glasa, koji je temeljnim predmetom sluha. Tako je harmonija, koja je spojena s glasom, najsvojstvenija njoj, a govor umijeću pripovijedanja, ritam pjesništvu. Događa se, stoga, budući da je svim trima zajedničko da razonode, da pokreću i da poučavaju (to što je to zajedničko svim trima, dokazuje njihovu veću povezanost), da je poučavanje svojstveno umijeću pripovijedanja, pokretanje pjesništvu, a razonoda glazbi, a svi su oni svojstveni osjetilu, odnosno sluhu.“[845]

Iz ovog je citata očito da je Monaldi držao da su *paideia* i zabava odvojena područja zbog čega ih je smjestio u dva različita umijeća – *paideiu* u umijeće pripovijedanja, a zabavu u umijeće glazbe. Na ovaj način Monaldi na samome kraju poglavlja posvećenog glazbenoj tematici otkriva i aristotelovsku komponentu svoje orijentiranosti te se, iako je općenito uvriježeno mišljenje da je Monaldi bio više teoretičar nego praktičar, iz ovoga može zaključiti da je on ipak bio svjestan praktičkog aspekta suvremene renesansne glazbe (osobito glazbenoga razvoja druge polovine 16. stoljeća) koja se sve više kretala u smjeru svjetovnosti

---

[844] Usp. Tonko MAROEVIĆ, Mnogoliki Monaldi: bilješka uz izbor, *Forum: časopis Razreda za književnost HAZU*, 48, 2009, knj. 81, 46-73, 46-48.
[845] Michele MONALDI, *Irene, overo della bellezza*, fol. 153r.

i zabave. U drugim se pak aspektima Monaldi više zadržao u okrilju Platonove misli i teorijske orijentiranosti, primjerice kada u raspravi o glazbalima detaljno objašnjava negativne strane puhaćih glazbala, čime se nije uklapao u konkretnu sliku glazbene prakse renesansnoga Dubrovnika. Monaldi ovdje iznosi i konačni argument koji ide u prilog njegovoj tezi o pjesništvu kao sredini u kojoj se ujedinjuju glazba i pripovijedanje:

> „To se još potvrđuje i time što je poučavanje svojstvenije umijeću pripovijedanja, razonoda glazbi, a pokretanje pjesništvu, pa je ono između ova dva zato što govor koji podučava pomoću pokreta pruža razonodu.“[846]

Ovdje Monaldi zapravo opisuje povezivanje govora i pokreta pomoću glazbe, što je zacijelo rezultat utjecaja antičkog poimanja glazbe kao kombinacije pjesništva, plesa i glazbe. Moguće je da je Monaldi ovom formulacijom jednostavno želio kao svoj uzor istaknuti starogrčki pojam *mousiké* koji je bio znatno širi u odnosu na današnje moderno poimanje glazbe te je uz glazbu uključivao fizičku, ali i moralnu komponentu. Ovaj je citat moguće interpretirati i na način koji ne uključuje fizičke pokrete. Naime, postoji mogućnost da je Monaldi zapravo govorio o pokretima duše, u smislu učinka koji glazba ima na unutarnji aspekt čovjeka, s time da bi se u ovom slučaju radilo o opuštanju i zabavljanju uz glazbu u okviru „razonode“. Na kraju Monaldi još jednom ističe da je glazba umijeće koje je najsvojstvenije sluhu te se stoga najveći udio ljepote koja je predmet sluha nalazi upravo u njoj.[847] Iako bi se iz Monaldijeva isticanja glazbe u ovom kontekstu moglo zaključiti da je on glazbu držao umijećem koje je u neku ruku nadređeno pripovijedanju i pjesništvu, u drugome se odlomku Monaldi kratko osvrnuo i na redoslijed kojim je izlagao pojedina umijeća:

> „I možda ta tri ne bi trebala stajati u tom redoslijedu kako sam ih ja nabrojio, tako da je prvo umijeće pripovijedanja, zatim pjesništvo i na kraju glazba, ali ja sam prvo raspravljao o vanjskima, jer su jednostavna, a zatim o pjesništvu, koje je od njih složeno.“[848]

Drugim riječima, Monaldi se u svojoj raspravi o glazbi vodio vlastitom logikom prema kojoj pjesništvo predstavlja poveznicu između pripovijedanja i glazbe te je to glavni razlog zbog kojega se pjesništvo nalazi u posljednjem dijelu ovoga poglavlja, no to ne znači nužno da je pripovijedanje smatrao važnijim od glazbe ili pak glazbu važnijom od pjesništva.

S obzirom na činjenicu da je Monaldi cijeli svoj život proveo u Dubrovniku, ovo njegovo djelo predstavlja primjer širine utjecaja renesansnog platonizma i aristotelizma na tom području, kao i važnosti koju su kultura i umjetnost općenito, a osobito glazba i

---

[846] Ibid., fol. 153v.
[847] „No, iako je prisutna u sva tri, ponajviše je i posebice prisutna u glazbi, jer se glazba pobliže sastoji od glasa, koji je temeljnim predmetom sluha.“ (ibid., fol. 153r).
[848] Ibid., fol. 153r-153v.

razmišljanje o glazbenoj problematici zauzimale u intelektualnim krugovima renesansnog Dubrovnika.

IV. ZAKLJUČAK

U Monaldijevim i Gučetićevim promišljanjima o glazbi moguće je detektirati sličnosti i razlike u rasponu od samog pristupa glazbi, preko odabira tema vezanih uz glazbenu problematiku, do razine intenzivnosti kojom su se oni bavili pojedinim aspektima glazbe. S jedne je strane moguće uočiti vanjsku podudarnost u njihovu odabiru dijaloške forme, iz čega je razvidan antički platonistički utjecaj u obojice autora. Osim toga, obojica su čitavo jedno djelo posvetili tematiziranju ljepote – Monaldi svoje djelo *Irena, iliti o ljepoti*, a Gučetić svoj *Dijalog o ljepoti*, a u tim su se djelima bavili i glazbom. S druge strane, analizom fragmenata koje su Monaldi i Gučetić posvetili glazbi moguće je uočiti i unutarnju podudarnost, u smislu sadržaja njihovih glazbenih promišljanja, uključivanja/isključivanja određenih pojmova vezanih uz glazbu te načina na koji su se bavili pojedinim glazbenim temama, pri čemu je zamjetno nekoliko slojeva o kojima će biti riječi u nastavku.

Što se tiče općenitog stava prema glazbi, nedvojbeno su obojica autora glazbi pripisivali vrlo visoku vrijednost za ljudski život općenito, s većim ili manjim naglaskom na njezin kulturno-društveni aspekt, odnosno ulogu koju je glazba ispunjavala u konkretnoj društvenoj zajednici, uz povremene reference na glazbenu situaciju Dubrovačke republike. Definicija glazbe kao „predmeta sluha“ pojavljuje se i kod Monaldija i kod Gučetića, no dok je za Monaldija glazba tek jedan od predmeta sluha (uz pripovijedanje i pjesništvo), Gučetić glazbu navodi kao jedini predmet sluha. Širi kontekst u okviru kojega ovi autori uopće započinju raspravu o glazbi predstavlja estetička kategorija ljepote, iako će Gučetić u svojim kasnijim djelima svoja glazbena promišljanja 'premjestiti' u kontekst političke filozofije. Unatoč tome što obojica glazbu promatraju kao predmet sluha, Monaldi glazbu smatra i jednom vrstom ljepote po sebi, a Gučetić ju opisuje kao jedan od načina spoznavanja ljepote (uz filozofiju i ljubav).

Oba autora iznose svoje podjele glazbe, s time da je Gučetićevo shvaćanje glazbe u smislu njezinih različitih vrsta zamjetno jednostavnije u odnosu na Monaldijevo. Naime, Gučetić glazbu dijeli prema izvođačkom sastavu (vokalna i nstrumentalna glazba), prema

funkcijama (sakralna, dokolica, *paideia*), te prema staležu (tj. prema glazbalima koja su primjerena plemićkom sloju). Monaldijeve su podjele glazbe brojnije i raznolikije te je u njima moguće prepoznati sve navedene Gučetićeve kategorije, ali i neke kojih u Gučetićevim djelima nema. Iako obojica navode podjelu glazbe na vokalnu i instrumentalnu u načinu na koji ih opisuju vidljive su značajne razlike u njihovu poimanju tih vrsta glazbe. Tako je Monaldi preferirao vokalnu glazbu, što je osobito vidljivo iz njegova izjednačavanja termina 'glas'/'pjev'/'glazba', dok je Gučetić pokazivao izrazito zalaganje za instrumentalnu glazbu čime je pokazao znanje i svijest o procesu emancipacije instrumentalne glazbe koji se odvijao na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće. Monaldi nadalje glazbu dijeli na ljudsku, prirodnu, nebesku i anđeosku te pritom pokazuje djelomično podudaranje s Boetijevim trodijelnim konceptom glazbe kojega je u tragovima moguće doduše uočiti i u Gučetićevim opisima glazbe, iako ne u tako sustavnom obliku kao u Monaldijevu slučaju. Monaldi navodi i podjelu glazbe na onu „koja se nalazi u zvuku," onu „koja se sastoji od glasa" te onu „koja se nalazi samo u govoru." Osim toga, u sklopu opisivanja nebeske glazbe Monaldi uvodi i prilično nejasnu kategoriju ritmičke glazbe, a navest će i podjelu glazbe na jednoglasnu i višeglasnu u okviru koje će po uzoru na antiku prednost dati jednoglasju.

Odlomak u kojem se Monaldi posvetio glazbalima svodi se na navođenje razloga zbog kojih bi plemići trebali izbjegavati puhaća glazbala. U tom kontekstu glavni je Monaldijev argument činjenica da jedna te ista osoba ne može istovremeno pjevati i svirati puhaće glazbalo, a iz toga je očit utjecaj antičkog odgojno-obrazovnog aspekta glazbe u kojemu je pjevani tekst bio ključan za razvoj vrlina. Monaldi uopće ne spominje konkretne nazive glazbala, već ih samo dijeli na „usna" (puhaća) te „ručna" (žičana i s tipkama). Gučetić je pak u odnosu na Monaldija naveo puno širi instrumentarij, s time da je u ranijim djelima govorio samo o citari i liri, dok je u kasnijoj fazi djelovanja, u djelu *O ustroju država* naveo oveći niz različitih glazbala. Gučetić tako razlikuje stara i suvremena glazbala te u prvoj grupi navodi glazbala iz antike i srednjega vijeka, a u drugoj glazbala karakteristična za renesansu koja će dalje dijeliti s obzirom na njihovu primjerenost plemićima. U ovom je segmentu zamjetna zajednička crta između Monaldija i Gučetića, budući da je i Gučetić isticao da su, za razliku od žičanih glazbala i glazbala s tipkama, puhaća glazbala nepoželjna u aristokratskim krugovima. Ipak, Gučetić je govorio i o pozitivnim stranama puhaćih glazbala (u kombinaciji s udaraljkama) iz čega proizlazi zaključak da je on vodio računa o potrebi različitih tipova glazbe u različitim društveno-povijesnim situacijama. Širini Gučetićeva poznavanja glazbala zacijelo je doprinijela njegova društveno-politička funkcija, budući da je on čak sedam puta

obavljao dužnost dubrovačkoga kneza što mu je omogućilo dobar uvid u djelatnost Kneževe kapele te glazbenu praksu Dubrovačke republike.

Što se tiče modusa, o njima Monaldi navodi jako malo podataka te po uzoru na antiku navodi tek dva osnovna modusa, dorski i frigijski, ne razjašnjavajući ih detaljnije. I kod Monaldija i kod Gučetića zamjetno je višeznačno korištenje termina 'harmonija' te ga obojica rabe i kao naziv za moduse i kao oznaku za glazbeni sklad. Gučetić je o modusima govorio nešto opširnije, a uz dorski i frigijski modus spomenuo je još dva – lidijski i hipolidijski. Monaldijeva i Gučetićeva tumačenja dorskog i frigijskog modusa djelomično se razlikuju pa je tako prema Monaldiju frigijski modus uzbuđujući, a dorski smirujući, dok je kod Gučetića situacija nešto kompleksnija. Gučetić, naime, govori o utjecaju različitih modusa na ljudsku dušu pri čemu frigijski modus također smatra uzbuđujućim, no smirujući učinak veže uz lidijski modus, dok dorski predstavlja kao posebnu, najvišu kategoriju modusa zbog njegova utjecaja na moral, zbog čega će upravo taj modus smatrati prikladnim za žene. Za moduse Gučetić još rabi termine 'dijelovi' i 'vrste' te ih osim prema učinku dijeli i prema njihovoj primjerenosti životnoj dobi (frigijski za mladu, lidijski za stariju dob).

Monaldi i Gučetić smatrali su da glazbu karakterizira multifunkcionalnost, a u nabrajanju različitih funkcija glazbe također je razvidna podudarnost njihovih stavova o glazbi. Monaldi je smatrao da je učinak glazbe na čovjeka izrazito pozitivan te je zbog toga govorio o njezinim „korisnostima“ u okviru slobodnog vremena (dokolice), obavljanja posla, katarze (psihičkog olakšanja), *paideie* (stvaranja ispravnih navika i formiranju vrlina), a prilikom nabrajanja pozitivnih učinaka glazbe osvrnuo se i na njezina ljekovita svojstva. Zapravo je kod Monaldija moguće uočiti opću podjelu funkcija glazbe na područje razonode (dokolica) i područje koristi (*paideia*, katarza, liječenje), s time da su sve te funkcije u konačnici usmjerene na veličanje Boga. Gučetić je također govorio o učincima glazbe u dokolici (funkcija zabave, odmora, opuštanja), *paideii* (funkcija razvijanja vrlina, pripreme za kontempliranje o uzvišenim stvarima te pomoći u stjecanju drugih znanja), liječenju (fizičkih i psihičkih bolesti), a istaknuo je i estetičku funkciju glazbe koja čovjeku omogućuje prepoznavanje sklada/ljepote u stvarima i pojavama.

Smještanje glazbe unutar koncepta *septem artes liberales* uz određene je prilagodbe karakteristično i za Monaldija i za Gučetića. Monaldi spominje svih sedam disciplina tog sustava s time da astrologiju svrstava u geometriju, glazbu u aritmetiku, gramatiku u retoriku, a dijalektiku proglašava najvišom disciplinom jer njezin cilj predstavlja uzdizanje do ideja kao najvišeg oblika znanja. Gučetić također navodi sve discipline trivija i kvadrivija, ističući da su one bile aktualne u antici te po uzoru na Aristotela zaključuje da postoje četiri osnovna

predmeta, a to su gramatika, tjelovježba, slikarstvo i glazba. Pod Aristotelovim će utjecajem Gučetić formirati i vlastitu projekciju odgojno-obrazovnog sustava koji se sastojao od tri sedmogodišnja razdoblja u svakome od kojih je glazbi dodijelio važnu ulogu. Gučetić je glazbu i tjelovježbu smatrao srodnim područjima jer su se oba na sličan način bavila različitim aspektima čovjeka (glazba duhovnim, a tjelovježba tjelesnim). Prema Gučetićevu je mišljenju glazba bila ključan dio *paideie* kojoj je cilj bio preko pojedinačnog utjecati na opće. Gučetić je smatrao da se čovjek kao pojedinac ostvaruje tek kroz ulogu koju ispunjava u okviru zajednice kojoj pripada i u tom je kontekstu glazba kao dio *paideie* bila preduvjet za realizaciju dobro uređene države. Unatoč tome Gučetić je naglašavao i važnost individualnih sklonosti čovjeka koje je kroz odgojno-obrazovni proces (i glazbu) trebalo ili razviti ili suzbiti formiranjem ispravnih navika. Dok je Gučetić glazbu i politiku smatrao blisko povezanim područjima, Monaldi je glazbu tek djelomično povezivao s politikom. Naime, Monaldi je smatrao da su politika i glazba umijeća koja su po svojoj prirodi različita te da politika na glazbu, koja je sama po sebi savršena, može utjecati samo u iznimnim situacijama, i to samo posredno, preko čovjeka koji je nesavršen. Dakle, za razliku od Gučetića koji je glazbu promatrao prvenstveno s praktičkog aspekta, kroz funkciju koju bi ona trebala ispunjavati u okviru političkog poretka, Monaldi se više bavio spekulativnim aspektom glazbe i otkrivanjem njezine prirode. U Monaldijevu će se opusu ipak naći i djelo *Dijalog o imovini* u kojemu se on bavi praktičkim aspektima dobro uređene političke zajednice, a u kojemu je njegov sugovornik bio upravo Gučetić.

Što se tiče odnosa glazbe i pjesništva, i Monaldi i Gučetić su smatrali da se radi o srodnim područjima. Monaldi je smatrao da se glazba i pjesništvo sastoje od istih elemenata, da su muze kao izvor pjesničke inspiracije i termina 'muzika' svojevrsna poveznica između njih te da imaju istu konačnu svrhu (Bog). Osim toga, u skladu s dodjeljivanjem najvišeg statusa vokalnoj (odnosno vokalno-instrumentalnoj) glazbi, Monaldi je smatrao da bi glazbenici trebali težiti spajanju glazbe i stihova. Gučetić je također o pjesništvu imao vrlo visoko mišljenje, nazivao ga je „najboljom glazbom“ te je naglašavao važnost uloge pjesništva u okviru odgojno-obrazovnog procesa.

Kršćanska je orijentacija izražena u djelima obojice autora. Stoga i Monaldi i Gučetić u svojim promišljanjima o glazbi često spominju Boga te naglašavaju metafizičko porijeklo glazbe. Monaldi Boga opisuje kao „jedno“ koje je izvor i uzrok ljepote svih stvari i pojava, iz čega proizlazi zaključak da je ljepota čovjeka odslik najviše božanske ljepote. Za Monaldija je Bog krajnja svrha svih vrsta glazbe, a glazba jedan od načina na koje se čovjek približava Bogu. Gučetić uz glazbu veže pojmove „božansko“ i „anđeosko“, no u njegovim djelima Bog

predstavlja tek jednu od svrha (funkcija) glazbe. I on razlikuje božansku ljepotu kao najvišu kategoriju ljepote od nižih, pojedinačnih vrsta ljepote koje odlikuju materijalne predmete. Gučetić se čak osvrnuo i na liturgijsku glazbu te je moguće pretpostaviti da je time aludirao na suvremeno stanje crkvene glazbe, odnosno na pojavu reformacije u prvoj polovini 16. stoljeća. U djelima obojice autora prisutan je dualizam duše i tijela koji je osobito izražen kroz njihovo isticanje utjecaja koji glazba ima na unutarnji aspekt čovjeka (dušu). Osim toga, i Gučetić i Monaldi opisuju strukturnu sličnost između glazbe, čovjeka i univerzuma u kojima je vidljiv utjecaj Boetijeva trodijelnog koncepta glazbe.

U kontekstu višeglasne glazbe Monaldi se prilično detaljno posvetio glazbenim intervalima koje je podijelio na konsonance i disonance („lijepe i manje lijepe harmonije“), a obje je vrste intervala smatrao esencijalnim dijelom glazbe. Kao glavne intervale Monaldi navodi oktavu, kvintu i kvartu te ih pod utjecajem antičkog poimanja glazbe uspoređuje s fizičkim i psihičkim karakteristikama čovjeka. Monaldi čak navodi i omjere od kojih se glavni intervali sastoje iz čega je vidljivo da je smatrao da je glazba utemeljena na matematičkim principima. Za razliku od Monaldija Gučetić nije izravno raspravljao o glazbenim intervalima, no i on spominje razmjer u smislu matematičke pravilnosti te uspoređuje pravilan raspored sastavnih dijelova u materijalnim predmetima sa skladom tonova u glazbi, a taj je njegov opis moguće indirektno dovesti u vezu s glazbenim intervalima.

Obojica autora govorili su o prisutnosti glazbe u različitim fazama ljudskoga života pri čemu su naglašavali ulogu glazbe u odgojno-obrazovnom procesu koji bi trebao započeti u ranom djetinjstvu. Monaldi je smatrao da je glazba korisna u svakoj životnoj fazi u skladu s funkcijom koju ispunjava u svakoj od njih – u dječjoj dobi kao dio *paideie*, u odrasloj dobi kao dio svakodnevice (tijekom obavljanja posla, u dokolici, kroz katarzu i učvršćenje vrlina), a u starijoj dobi kao olakšanje (fizičkih) tegoba karakterističnih za tu životnu fazu. Gučetić je također opetovano naglašavao važnost uloge glazbe u okviru *paideie*, ali je praktički aspekt glazbe povezao i s različitim životnim fazama kroz podjelu glazbala na ona koja su primjerena mlađim (žičana glazbala) i starijim generacijama (glazbala s tipkama). Osim toga, Gučetić je smatrao da bi se čovjek u poznoj dobi trebao povući iz aktivnog bavljenja glazbom.

Gučetić se u svojem *Dijalogu o ljepoti* u okviru raspravljanja o glazbi osvrnuo i na tzv. „žensko pitanje“ pri čemu je smatrao da ženama treba biti dostupna poduka glazbe te da se i one trebaju baviti glazbom budući da ona zbog svojih karakteristika može samo pozitivno utjecati na njih. Iako se Monaldi nije izravno bavio „ženskim pitanjem“, u njegovome su djelu *Irena, iliti o ljepoti* također prisutni elementi koji idu u prilog ženama. Kao prvo, u tom je dijalogu jedan od glavnih likova žena po kojoj je čitavo djelo i dobilo ime te kao drugo,

Monaldi u jednom odlomku opisuje prizor žene koja pjeva uz pratnju glazbala, a iz tog je opisa moguće zaključiti da je i on odobravao da ženama bude dopušteno baviti se glazbom.

Aspekt koji se pojavljuje samo u Monaldijevoj raspravi o glazbi jest teorija značenja u glazbi koju je on utemeljio na povlačenju paralele između govora/jezika i glasa/glazbe. Monaldi, naime, tvrdi da jezik i glazba posjeduju značenje, no pritom navodi nekoliko bitnih razlika. Kao prvo, govor imenuje stvari izvana, a glazba postiže sličnost sa stvarima iznutra, kroz svoju mimetičku sposobnost. Kao drugo, jezik stvari označava precizno i jednoznačno, dok je glazba višeznačna i može izraziti različite afekte. Iako Gučetić u svojim promišljanjima ne govori izravno o značenju u glazbi, kao jedan vid bavljenja tom tematikom može se protumačiti njegovo definiranje govora kao elementa koji predstavlja ključnu razliku između ljudi i životinja. Naime, u tom bi se kontekstu možda vokalna glazba kao vrsta glazbe koja sadrži govor/tekst mogla interpretirati kao specifična vrsta komunikacije/jezika što implicira i jednu vrstu značenja.

Konačno, i kod Monaldija i kod Gučetića u različitoj su mjeri prisutne reference na Dubrovačku republiku. Kod obojice je prisutno isticanje staleških razlika karakterističnih za renesansni Dubrovnik, osobito u njihovu odabiru glazbala, budući da su obojica puhaća glazbala okarakterizirali negativno u kontekstu glazbenih aktivnosti pripadnika aristokratskog sloja. Gučetić je ipak naveo i neke pozitivne učinke puhaćih glazbala i na taj način pokazao upućenost u glazbene aktivnosti Kneževe kapele u sastavu koje su još od njezinih početaka u 14. stoljeću bila i puhaća glazbala. Monaldi je smatrao da se plemići ne bi smjeli profesionalno baviti glazbom te da bi prilikom muziciranja trebali voditi računa o načinu na koji će to činiti, kao i o društvenoj situaciji u kojoj se nalaze. Što se tiče odnosa između glazbe i pjesništva, obojica su smatrali da se radi o srodnim područjima, no Monaldi je pjesnicima još povjerio i važnu ulogu u očuvanju podataka o Dubrovačkoj republici i njihovu prenošenju u geografskom, ali i generacijskom smislu. Gučetić je u kontekstu pjesništva još jasnije od Monaldija izrazio svoju lokalnu orijentiranost nabrajanjem imena dubrovačkih pjesnika koje je izrazito cijenio. Osim toga, Gučetićev se osvrt na tzv. „žensko pitanje“ također može interpretirati kao njegova reakcija na suvremenu dubrovačku situaciju iako on to ne potvrđuje izrijekom. Naime, s obzirom na činjenicu da je društveni status žene u renesansnome Dubrovniku bile prilično ograničen, njegovo uvođenje ženskih likova u *Dijalog o ljepoti*, kao i istup u korist ženskoga roda, idu u prilog tome da je on na taj način aludirao na položaj žena u Dubrovačkoj republici. I u svojim je drugim dijalozima koji se spominju u ovome radu Gučetić kao sugovornike uveo stvarne osobe koje je poznavao (u *Dijalogu o ljepoti* to su Gučetićeva supruga Mara Gundulić te Cvijeta Zuzorić, u djelu *Upravljanje*

obitelji sam Gučetić te Stjepan Nikola Bunić, a u djelu *O ustroju država* Gučetić i Dinko Ranjina). U djelu *Irena, iliti o ljepoti* imena glavnih protagonista su izmišljena, no Monaldi ih je utemeljio na stvarnim, suvremenim osobama. I Monaldi i Gučetić smatrali su da ne bi trebalo pretjerivati s praktičkim bavljenjem glazbom, a Monaldi će u tom kontekstu čak izrijekom navesti da takvo pretjerivanje može dovesti do zanemarivanja „drugih djelatnosti koje koriste Gradu.“ Gučetić je u nekoliko navrata oštro kritizirao svoje sugrađane jer prema njegovu mišljenju nisu dovoljno pozornosti posvećivali odgoju i obrazovanju mladih, a ta će se njegova kritika odnositi na roditelje, odgajatelje te samu mladež.

Iako se Monaldi u svojim promišljanjima o glazbi povremeno referirao na stanje u Dubrovačkoj republici, on se glazbom bavio uglavnom s teorijskog aspekta, smatrajući ju više spekulativnim nego praktičkim umijećem. Monaldijev bi se stav o glazbi gotovo mogao uklopiti u srednjovjekovni pojam *musica speculativa* u okviru kojega je glazba predstavljala „zrcalo svemira“ utemeljeno na racionalnim matematičkim principima. Gučetić je pak više bio orijentiran na praktički aspekt glazbe, što je osobito vidljivo iz njegova tematiziranja glazbe u okviru *paideie* te iz njegova zalaganja za instrumentalnu glazbu i naglašavanje afekata (iracionalnog elementa) kao sastavnog dijela glazbe. Stoga je na koncu moguće zaključiti da je Monaldijev stav o glazbi bio više usklađen s kasnosrednjovjekovnim i renesansnim načinom razmišljanja, dok je Gučetićev bio u velikoj mjeri orijentiran na suvremena zbivanja i promjene koje su se na području glazbe zbivale na prijelazu iz renesanse u barok.

Unatoč izraženim razlikama između Monaldija i Gučetića, kako u smislu intelektualnog temperamenta, tako i u smislu njihova pristupa glazbenoj problematici, među njima je moguće uočiti i svojevrsnu podudarnost, budući da njihova djela predstavljaju odraz duha renesanse onako kako se on oblikovao u dubrovačkoj sredini, u njegovim kulturnim, društvenim i misaonim odrednicama, a pod utjecajem istaknutih djela antičkih i renesansnih autora.[849] Monaldijeve i Gučetićeve estetičke kategorije oblikovane su pod utjecajem antike, ali i pod utjecajem suvremenih renesansnih strujanja u koje su obojica utkali i elemente kršćanstva. Tako je u njihovim djelima prisutan dualizam antičkog/starog i renesansnog/novog, ali i svjetovnog i religijskog, zemaljskog i duhovnog, platoničkog i aristotelovskog.[850] Po uzoru na Platona i Aristotela obojica su glazbu ispreplitali s drugim područjima i pripisivali joj osobitu vrijednost jer su smatrali da je kadra čovjeka „voditi“, ali i

[849] Usp. Ljerka SCHIFFLER, Renesansno umijeće dijaloga, 148,149.
[850] Usp. ibid., 162.

„zavoditi“.[851] I Monaldi i Gučetić u svojim dijalozima donose određeni pomak u odnosu na antičke dijaloge koji su im bili uzor već u samom odabiru forme. Naime, dok su u antičkim dijalozima sudionici u neku ruku 'sekundarni' jer aktivno sudjeluju u raspravama kojima je svrha dokazati osnovnu tezu kroz izlaganje dokaza, ali se pritom ne ističu kao pojedinci, u renesansnim dijalozima, uključujući Gučetićeve i Monaldijeve, naglašen je identitet sudionika dijaloga kroz njihovo porijeklo, karakterne osobine, fizički izgled, društveni status, obrazovanje i sl.[852] Vjerojatno je i to posljedica 'novog' renesansnog pogleda na svijet koji je nakon dugog srednjeg vijeka fokus vratio na čovjeka kao pojedinca. Monaldi i Gučetić redovito su sudjelovali na okupljanjima članova Akademije *Dei Concordi*, a u tom su elitnom krugu dubrovačkih pjesnika i filozofa plemićkog porijekla intelektualci kroz slobodno iznošenje vlastitih razmišljanja o pojedinim temama utjecali međusobno jedni na druge. Svojevrsna preklapanja koja se pojavljuju u njihovim djelima ovdje su prikazana na primjeru glazbenih promišljanja Monaldija i Gučetića, a iz njih su vidljive zajedničke crte na temelju kojih je oblikovan svjetonazor i misaoni okvir jednog filozofijskog i književnog naraštaja.

BIBLIOGRAFIJA

[851] Usp, Günther ZÖLLER, „Glazbena moć“. Filozofija glazbe kao politička filozofija, 258-259.
[852] Usp. Ljerka SCHIFFLER, Renesansno umijeće dijaloga, 154.

ANDERSON, Warren D., *Ethos and Education in Greek Music*, Cambridge-Massachusetts: HUP, 1966.

ANDERSON, Robert, MCKINNON, James W., Tibia, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27930, pristup: 27. 10. 2015.).

ANDREIS, Josip, Šesnaesto stoljeće, u: *Povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Liber-Mladost, 1975, 37-66.

ARISTOTEL, *O duši; Nagovor na filozofiju*, prev. Milivoj Sironić – Darko Novaković, Zagreb: Naprijed, 1996.

ARISTOTEL, *Politika*, prev. Tomislav Ladan, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 1992.

ASIĆ, Milan, Četiri madrigala Andrije Petrisa iz 1550. godine, *Zvuk*, 81, 1968, 43-48.

BANIĆ PAJNIĆ, Erna, Dosadašnje interpretacije renesansne filozofije u Hrvatskoj te uloga i značenje časopisa Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 40, 2014, 1(79), 233-249.

BANIĆ-PAJNIĆ, Erna, Renesansni traktati o ljubavi (Marsilio Ficino – Nikola Vitov Gučetić), *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 38, 2012, 1 (75), 35-64.

BANIĆ-PAJNIĆ, Erna, Žena u renesansnoj filozofiji, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 30, 2004, 1-2 (59-60), 69-89.

BARANDONI, Stefano – GIANTURCO, Carolyn, Pisa, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21830, pristup: 12. 12. 2015.).

BARBARIĆ, Damir, *Mousike* i *ethos* u Grka, u: PEĆNJAK, Davor – ŠEGEDIN, Petar – ZAKARIJA, Kruno (ur.), *Nasljeđe antike*, Zagreb: KruZak, 2013.

BENEDETTO, Renato di – Dinko FABRIS, Naples, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42068, pristup: 14. 7. 2016.).

BERNSTEIN, Leonard, *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*, Cambridge: Harvard University Press, 1973.

BEZIĆ, Jerko, Kakve je napjeve Hektorović priložio svom „Ribanju i ribarskom prigovaranju?“, *Arti musices*, I, 1969, 75-88 (25/1,2, 1994, 73-88).

BLADES, James, *Percussion Instruments and Their History*, London: Faber and Faber Limited, 1975.

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko, What Marsyas May Have Meant to the Cinquecento Venetians, or, Andrea Schiavone's Simbolism of Musical Instruments, u: KATALINIĆ, Vjera –

BLAŽEKOVIĆ, Zdravko (ur.), *Glazba, riječi, slike. Svečani zbornik za Koraljku Kos*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1999, 93-116.

BLUME, Friedrich, *Renaissance and Baroque Music. A Comprehensive Survey*, London: W. W. Norton & Company, Inc., 1967.

BODIN, Jean, *Šest knjiga o republici (izbor)*, prev. Divina Marion, Zagreb: Politička kultura, 2002.

BOGIŠIĆ, Rafo (ur.), *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, Hrvatski latinisti (knj. 2), Zagreb: Zora – Matica hrvatska, 1969.

BOORMAN, Stanley, Petrucci, Ottaviano, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21484, pristup: 2. 4. 2018.).

BOSSA, Renato, Bari, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02053, pristup: 8. 12. 2015.).

BOŠKOVIĆ, Ivan, Marko Marulić i glazba (u povodu 450. obljetnice smrti), *Marulić*, 7, 1974, 4, 1-10.

BOTERO, Giovanni, *The Reason of State. The Greatness of Cities*, na engleski jezik prev. P. J. i D. P. Waley, New Haven: Yale University Press, 1956.

BREKO KUSTURA, Hana, Liturgijsko višeglasje iz Hrvatske, *Arti musices*, 39, 2008, 1, 3-33.

BROWN, Howard M. – STEIN, Louise K., *Glazba u renesansi*, prev. Stanislav Tuksar, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.

BUJIĆ, Bojan, Muzika, etos i prošlost u Hektorovićevu „Ribanju i ribarskom prigovaranju“, *Muzikološki zbornik*, XXVI, 1990, 17-35.

BUJIĆ, Bojan, Jedan rondel iz Dalmacije, *Arti musices*, 25, 1994, 1-2, 61-72.

BUJIĆ, Bojan, Odjeci talijanske muzike u kulturi hrvatskoga priobalnoga područja u šesnaestom stoljeću, *Kroatologija*, 1, 2010, 21-38.

BUJIĆ, Bojan, „Srednji vijek“ i „renesansa“ kao muzikološki termini, *Arti musices*, 20, 1989, 1/2, 3-17.

BURCKHARDT, Jacob, *Kultura renesanse u Italiji*, prev. Milan Prelog, Zagreb: Prosvjeta, 1997.

CARAPETYAN, Armen, The Concept of „Imitazione della natura“ in the Sixteenth Century, *Journal of Renaissance and Baroque Music*, 1, 1946, 1, 47-67.

CASTIGLIONE, Baldassare, *Dvoranin*, prev. Frano Čale, Zagreb: Cekade, 1986.

CAVALLINI, Ivano, Muze u Iliriji: Dubrovačka Akademija složnih i raspre o glazbi Nikole Vitova Gučetića i Miha Monaldija, *Kolo*, 4, 1998, 8, 181-212.

CAVALLINI, Ivano, Svetkovine i predstave u Istri u šesnaestom i u sedamnaestom stoljeću i troglasne mascherate Gabriella Pulitija, *Arti musices*, 21, 1990, 1, 99-125.

CAVALLINI, Ivano, Uloga glazbe u dubrovačkom pastoralnom teatru u 16. stoljeću, *Arti musices*, 35, 2004, 2, 109-137.

CHARTERIS, Richard (ur.), *Essays on Italian Music in the Cinquecento*, Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, 1990.

CIRLOT, Juan Eduardo, *A Dictionary of Symbols*, New York: Dover Publications Inc., 2002.

CLASSEN, Albrecht (ur.), *Handbook of Medieval Studies: Terms – Methods – Trends*, sv. 3, Berlin – New York: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2010.

COCHRANE, Tom – FANTINI, Bernardino – SCHERER, Klaus R. (ur.), *The Emotional Power of Music: Interdisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, New York: Oxford University Press, 2013.

COLUSSI, Franco, Udine, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28699, pristup: 8. 12. 2015.).

CUMMINGS, Anthony M., *The Maecenas and the Madrigalist: Patrons, Patronage, and the Origins of the Italian Madrigal*, Philadelphia: American Philosophical Society, 2004.

CUSPINIANUS, Iohannes, *De Turcarum origine, religione, ac immanissima eorum in Christianos tyrannide Deque viis per quas Christiani principes Turcos profligare & inuadere facile possent /auctore Felice Petancio/*, Leiden, 1654.

ČORALIĆ, Lovorka, Dubrovčani u Veneciji od 13. do 18. stoljeća, *Anali zavoda za povijesne znanosti u Dubrovniku*, 32, 1994, 15-57.

ČEHOK, Ivan (ur.), *Filozofija odgoja: izbor tekstova hrvatskih pisaca*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

DADIĆ, Žarko, Mathematical Views in the 16th Century Dubrovnik, *Dubrovnik Annals*, 1, 1997, 25-30.

DE DIVERSIS, Filip, *Opis slavnoga grada Dubrovnika*, prev. Zdenka Janeković-Römer, Zagreb: Dom i svijet, 2004.

DELIJA TREŠĆEC, Nives, *Platonova kritika umjetnosti*, Zagreb: Naklada Jurčić, 2005.

DEMOVIĆ, Miho, Franko-flamanski glazbenici u Republici Dubrovnik, *Dubrovnik*, 1979, 4, 65-95.

DEMOVIĆ, Miho, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka 11. do polovine 17. stoljeća*, Zagreb: JAZU, 1981.

DEMOVIĆ, Miho, Glazba u renesansnom Dubrovniku, *Mogućnosti*, XXVI, 1988, 1/2, 82-104.

DEMOVIĆ, Miho, Lambert Courtoys stariji – šest duhovnih madrigala i instrumentalna skladba 'Petit Jacquet', *Bašćinski glasi*, 1995, 4, 165-237.

DEMOVIĆ, Miho, *Rasprave i prilozi iz stare hrvatske glazbene prošlosti s bibliografijom*, Zagreb: Glas koncila, 2007.

DEMOVIĆ, Miho, Veze glazbenika i slikara u renesansnom Dubrovniku, u: FISKOVIĆ, Igor (ur.), *Likovna kultura 15. i 16. stoljeća – znanstveni skup uz izložbu „Zlatno doba Dubrovnika“*, Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1991, 260-267.

DENZER, H. – MEIER, H. – RAUSCH, H., (ur.), *Klasici političkog mišljenja*, sv. 1 (Od Platona do Hobbesa), prev. Kiril Miladinov, Zagreb: Golden marketing, 1998.

FENLON, Iain (ur.), *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

FALIŠEVAC, Dunja, *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2007.

FALIŠEVAC, Dunja (ur.), *Hrvatska književna baština*, knj. 1. Zagreb: Ex libris, 2002.

FISKOVIĆ, Cvito, Iz glazbene prošlosti Dalmacije (Orgulje), *Mogućnosti*, 21, 1974, 6/7, 711-764.

FISKOVIĆ, Cvito, Mišnice (gajde) u Trogiru i Omišu u 16. stoljeću, *Arti musices*, 14, 1983, 1, 15-22 (25, 1994, 1/2, 89-96).

FORETIĆ, Miljenko, *Kazalište u Dubrovniku*, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 2008.

FRANKLIN, Julian H. (ur.), *Jean Bodin*, New York: Routledge, 2016.

FUBINI, Enrico, *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1997.

GERBINO, Giuseppe, Skeptics and Believers: Music, Warfare, and the Political Decline of Renaissance Italy according to Francesco Bocchi, *The Musical Quarterly*, 90, 2007, 3/4, 578-603.

GIRARDI KARŠULIN, Mihaela, *Hrvatski renesansni aristotelizam*, Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo, 1993.

GLIGO, Nikša, *Zvuk – znak – glazba: rasprave oko glazbene semiografije*, Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999.

GOZZE, Niccolò Vito di, *Dello stato delle Republiche*, Venetia: Aldo, 1591.

GRUBIŠA, Damir, Oblici vlasti u renesansi: jedinstvenost dubrovačkog modela, *Politička misao*, 46, 2009, 4, 165-182.

GRUBIŠA, Damir (ur.), *Politička misao talijanske renesanse: antologija*, Zagreb: Barbat, 2000.

GUČETIĆ, Nikola Vitov, *Dijalog o ljepoti – Dijalog o ljubavi*, prev. Natka Badurina, Zagreb: Tiskara Puljko, 1995.

GUČETIĆ, Nikola Vitov, *Upravljanje obitelji*, prev. Maja Zaninović, Zagreb: Biblioteka Scopus, 1998.

GUČETIĆ, Nikola Vitov, *O ustroju država*, prev. Natka Badurina – Snježana Husić, Zagreb: Golden marketing – Narodne novine, 2000.

GUION, David M., *A History of the Trombone*, Lanham – Maryland: Scarecrow Press, 2010.

HAAR, James, A Sixteenth-Century Attempt at Music Criticism, *Journal of the American Musicological Society*, 36, 1983, 2, 191-209.

HAAR, James, Music of the Spheres, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19447, pristup: 5. 1. 2016.).

HAAR, James, *The Science and Art of Renaissance Music*, Princeton, New jersey: Princeton University Press, 1998.

HARRIS, Robin, *Povijest Dubrovnika*, prev. Mirjana Valent, Zagreb: Golden Marketing – Tehnička knjiga, 2006.

HENINGER, S. K., Pythagorean Cosmology and the Triumph of Heliocentrism, u: *Le Soleil à la Renaissance: sciences et mythes*. *Colloque international tenu en avril 1963*, Bruxelles – Paris: Presses Universitaires de Bruxelles, 1965, 133-170.

HUDOVSKY, Zoran, Razvoj muzičke kulture u Zagrebu od XI do konca XVII stoljeća. Drugo razdoblje (XVI stoljeće), u: ANDREIS, Josip (ur.), *Rad JAZU*, knj. 351, Zagreb: JAZU, 1969, 31-39.

JACKENDOFF, Ray – LERDAHL, Fred, *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: MIT Press, 1983.

JAEGER, Werner, *Paideia: the Ideals of Greek Culture*, sv. 2, prev. Gilbert Highet, New York – Oxford: Oxford University Press, 1986.

JANEKOVIĆ RÖMER, Zdenka, *Okvir slobode: dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*, Zagreb – Dubrovnik: Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 1999.

JELAŠIĆ, Franjo, *Miho Monaldi: Irena iliti o ljepoti: rasprava odobrena od povjerenstva strogih ispita Mudroslovnog fakulteta*, doktorska disertacija, Zagreb, Filozofski fakultet, 1969.

JEMBRIH, Alojz, Feliks Petančić i njegovo djelo, *Gazophylacium*, 1995, 1/2, 114-146.

JURIĆ, Monika, Teorija *ethosa* i pojam *paideie* u Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi, *Arti musices*, 42, 2011, 1, 37-54.

KATALINIĆ, Vjera – TUKSAR, Stanislav, Dalmatia in the 16th Century and Music in its Theatre, u: CAVALLINI, Ivano (ur.), *Il diletto della scena e dell'armonia. Teatro e musica nelle Venezie dal '500 al '700*, Rovigo: Minelliana, 1990, 71-89.

KATALINIĆ, Vjera, Music in the Dalmatian Theatre of the 16th Century, *Muzikološki zbornik*, 24, 1988, 21-28.

KING, Preston T., *The Ideology of Order: a Comparative Analysis of Jean Bodin and Thomas Hobbes*, London: Preston King, 1999.

KOLENDIĆ, Petar, Feliks Petančić pre definitivnog odlaska u Ugarsku, *Glas Srpske akademije nauka*, knj. 236, Beograd, 1959, 1-23.

KOLETIĆ, Goran, Konstrukcija glazbenog značenja – sociologijski osvrt na racionalistički i empiristički pristup, *Socijalna ekologija*, 21, 2012, 3, 263-272.

KOLUMBIĆ, Nikica, Dubrovački humanisti u okviru hrvatskog humanizma, *Dubrovnik*, 6, 1995, 4, 129-137.

KORRICK, Leslie, Instrumental Music in the Early 16th-Century Mass: New Evidence, *Early Music*, 18, 1990, 3, 359-365+367-370.

KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance Thought – The Classic, Scholastic and Humanist Strains*, New York: Haper&Raw, 1961.

KRMPOTIĆ, Branko, Dubrovčanin Feliks Petančić – kancelar senjski, *Senjski zbornik*, 6, 1973, 297-304.

KORRICK, Leslie, Instrumental Music in the Early 16th-Century Mass: New Evidence, *Early Music*, 18, 1990, 3, 359-365+367-370.

KOS, Koraljka, Hrvatska glazbena kultura u razdoblju renesanse, *Arti musices*, 10, 1979, 1, 5-42.

KOS, Koraljka, Madrigali A. Patricija i J. Skjavetića u svom vremenu. Prilog analizi njihova stila, u: ANDREIS, Josip (ur.), *Rad JAZU*, knj. 377, Zagreb: JAZU, 1978, 277-314.

KOS, Koraljka, Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske, u: ANDREIS, Josip (ur.), *Rad JAZU*, knj. 351, Zagreb: JAZU, 1969, 167-270.

KOS, Koraljka, Style and Sociological Background of Croatian Renaissance Music, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 13, 1982, 1, 55-82.

KUTSCHKE, Beate, Johann Mattheson's Writings on Music and the Ethical Shift around 1700, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 38, 2007, 1, 23-38.

LADAN, Tomislav (ur.), *Hrvatski obiteljski leksikon*, sv. 1, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2005.

LEICHTENTRITT, Hugo, Renaissance Attitude towards Music, *The Musical Quarterly*, 1, 1915, 4, 604-622.

LIPPMAN, Edward A., The Dilemma of Musical Meaning, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 12, 1981, 2, 181-189.

LIVLJANIĆ, Katarina, Madrigali Gian Domenica Martorette, talijanskog skladatelja 16. stoljeća, posvećeni nekim uglednicima Poreča, Zadra i Dubrovnika, *Arti musices*, 21, 1990, 1, 45-58.

MACHIAVELLI, Niccoló, *Vladar*, prev. Ivo Frangeš, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.

MATHIESEN, Thomas J., Harmonia (i), *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53020, pristup: 23. 11. 2015.).

MATHIESEN, Thomas J., Tonos, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52775, pristup: 23. 11. 2015.).

MATIJEVIĆ, Ante, Podrijetlo renesansnih psaltira franjevačkog samostana u Zadru, *Radovi Instituta JAZU u Zadru*, 2, Zadar, 1955, 193-199.

MCDONALD, Grantley, Djela Marsilija Ficina u estetici i filozofiji politike Nikole Vitova Gučetića, u: Ivana PETRAVIĆ – Ennio STIPČEVIĆ (ur.), *Varia Ragusina. Studije i ogledi o starim knjigama i muzikalijama dubrovačkim*, Dubrovnik: Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, 2017, 49-62.

MCINTOSH SNYDER, Jane, Barbitos, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02014, pristup: 27. 10. 2015.).

James W. MCKINNON, Sambuca, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24453, pristup: 27. 10. 2015.).

MICHELS Ulrich, *Atlas glazbe 1*, prev. Jelena Vuković, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2004.

MILIČIĆ, Irena, Književnost ili povijest? „Knjižica o opisu putova u Tursku“: Feliks Petančić i njegov renesansni bestseler, *Povijesni prilozi*, 44, 2013, 155-168.

MILLER, Clement A., Erasmus on Music, *The Musical Quarterly*, 52, 1966, 3, 332-349.

MONALDI, Michele, *Irene, overo della bellezza del signor Michele Monaldi con altri due dialoghi, uno dell'Havere & l'altro sella Metafisica*, Venezia: Bariletto, 1599 (hrvatski prijevod: Katja Radoš-Perković).

MONALDI, Miho, *Pjesni razlike*, prepjev: Tonko Maroević, *Forum*, 48, 2009, knj. 81, 1/3, 46-73.

MUNROW, David, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London: OUP, 1976.

NATTIEZ, Jean-Jacques, Reflections on the Development of Semiology in Music, *Music Analysis*, 8, 1989, 1/2, 21-75.

NEKIĆ, Nevenka, Ženski likovi u hrvatskoj povijesti, *Obnovljeni život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, 45, 1990, 6, 543-557.

NETTLESHIP, Richard L., *The Theory of Education in Plato's Republic*, London: Oxford University Press, 1969.

NOVAK, Slobodan Prosperov (ur.), *Leksikon Marina Držića*, Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 2009.

NOVAK, Slobodan Prosperov, *Marin Držić: Životopis*, Dubrovnik: Dom Marina Držića, 2008.

NOVAK, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti*, sv. 1 (*Raspeta domovina*), Split: Marjan tisak, 2004.

ONGARO, Giulio, Venice, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41311, pristup: 23. 3. 2018.).

OSMANČEVIĆ, Enes, Prilog povijesti ideje demokratičnosti u komuniciranju, *Medianali*, 5, 2011, 10, 127-150.

PALISCA, Claude V., *Barokna glazba*, prev. Stanislav Tuksar, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005.

PALISCA, Claude V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven – London: Yale University Press, 1985.

PAVLOVIĆ, Dragoljub, Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku, u: NEDELJKOVIĆ, Dušan (ur.), *Zbornik Filozofskog fakulteta*, knj. II, Beograd: SANU, 1952, 243-254.

PERIĆ, Ivo, Pedagoški pogledi Nikole Gučetića, *Dubrovnik*, 7, 1964, 1, 20-21.

PERILLO, F. S., *Hrvatska crkvena prikazanja*, Split: Mogućnosti, 1978.

PETEŠIĆ, Ćiril, Nekoliko priloga poznavanju naše muzičke prošlosti, u: ANDREIS, Josip (ur.), *Rad JAZU*, knj. 337, Zagreb: JAZU, 1965, 199-219.

PETRAVIĆ, Ivana, O glazbi u teatru Marina Držića, u: Ivana PETRAVIĆ – Ennio STIPČEVIĆ (ur.), *Varia Ragusina*, Dubrovnik, Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, 2017, 62-67.

PETRAVIĆ, Ivana, Još o skladbi Petit Jacquet Lamberta (?) Courtoysa u mletačkom traktatu, u: Ivana PETRAVIĆ – Ennio STIPČEVIĆ (ur.), *Varia Ragusina*, Dubrovnik: Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, 2017, 9-16.

PLAMENAC, Dragan, Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji, u: STIPČEVIĆ, Ennio (ur.), *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji: osam studija*, Zagreb: MIC – Split: Književni krug, 1998, 113-142.

PLAMENAC, Dragan, Hvaranin Damian Nembri (1584. – oko 1648.) i njegovi Večernji psalmi, *Arti musices*, 14, 1983, 1, 5-13 (25, 1994, 1/2, 97-104).

PLAMENAC, Dragan, Julije Skjavetić i *Motteti a cinque et a sei voci*, u: STIPČEVIĆ, Ennio (ur.), *Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji: osam studija*, Zagreb: MIC – Split: Književni krug, 1998, 201-211.

PLAMENAC, Dragan, O hrvatskoj muzici u vrijeme renesanse, *Hrvatska revija*, 9, 1936, 3, 145-150.

PLATON, *Država*, prev. Martin Kuzmić, Zagreb: Naklada Jurčić, 1997.

PLATON, *Zakoni*, prev. Veljko Gortan, Zagreb: Naprijed, 1974.

PRAETORIUS, Michael, *Syntagma Musicum II. De organographia*, New York: Oxford University Press, 1986.

PRANJIĆ, Marko, Paideia. Starogrčka odgojno-obrazovna forma, *Metodički ogledi: časopis za filozofiju odgoja*, 16, 2010, 1/2, 9-21.

PRANJIĆ, Marko, Staroatenski pristup odgoju, *Magistra Iadertina*, 10, 2016, 1, 37-48.

PRANJIĆ, Marko, Aretē – eminentna ranogrčka obrazovna vrijednost, *Napredak: časopis za pedagogijsku teoriju i praksu*, 150, 2009, 3/4, 360-379.

RANDEL, Don Michael, *Harvard Conscise Dictionary of Music*, Cambridge – London: Harvard University Press, 1978.

RAVENNI, Gabriella Biagi, Lucca, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17102, pristup: 9. 12. 2015.).

RAZZI, Serafino, *Povijest Dubrovnika*, prev. Iva Grgić – Stjepan Krasić, Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, 2011.

RAYNOR, Henry, *A Social History of Music. From the Middle Ages to Beethoven*, New York: Taplinger Publishing Company, 1978.

REMER, Gary, Dialogues of Toleration: Erasmus and Bodin, *The Review of Politics*, 56, 1994, 2, 305-336.

ROREM, Paul, *Pseudo-Dionysius: a commentary on the texts and an introduction to their influence*, New York: Oxford University Press, 1993.

ROTERDAMSKI, Erazmo, *Kršćanski vladar*, prev. Hrvoje Šugar, Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2011.

RUMMEL, Erika, *Erasmus*, London – New York: Continuum, 2004.

SACCONE, Eduardo, The Portrait of the Courtier in Castiglione, *Italica*, 64, 1987, 1, 1-18.

SALVARANI, Marco – SURIAN, Elvidio, Ancona, *Grove Music Online. Oxford Music Online* (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00848, pristup: 8. 12. 2015.).

SCHIFFLER, Ljerka, Hrvatska renesansna filozofija glazbe u obzorima europske duhovnosti, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine,* 30, 2004, 1/2 (59/60), 31-57.

SCHIFFLER, Ljerka, Iz filozofske tradicije: hrvatski humanizam u europskom kontekstu, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 16, 1990, 1/2 (31/32), 5-22.

SCHIFFLER, Ljerka, Renesansno umijeće dijaloga: Miho Monaldi, Rasprava o ljepoti, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 26, 2000, 1/2 (51/52), 147-164.

SCHIFFLER-PREMEC, Ljerka, Miho Monaldi, dva dijaloga, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 7, 1981, 31-52

SCHIFFLER-PREMEC, Ljerka, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1984.

SCHIFFLER-PREMEC, Ljerka, *Nikola Gučetić*, Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, 1977.

SELFRIDGE-FIELD, Elanor, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*, New York: Dover Publications, Inc., 1994.

SHELLENS, Max Salomon, Die Bedeutung ser „Katharsis“ in der Musiklehre des Aristoteles, *Archiv für Philosophie*, 7, 1957, 229-243.

STAMATOVIĆ, Slobodan, Zašto je Platonu filozofija bila najveća muzika?, *Filozofska istraživanja*, 36, 2016, 2, 203-219.

STEFANIJA, Leon, *Metode analize glazbe: povijesno-teorijski ocrt*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2008.

STIPČEVIĆ, Ennio (ur.), Andrija od Motovuna, *Istra*, 30, 1993, 120 (3), 5-34.

STIPČEVIĆ, Ennio, *Hrvatska glazba*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

STIPČEVIĆ, Ennio, Dva priloga poznavanju starije hrvatske glazbe, *Zvuk*, 3, 1984, 34-46.

STIPČEVIĆ, Ennio, *Renaissance Music and Culture in Croatia*, Turnhout: Brepols, 2016.

STIPČEVIĆ, Ennio, Renaissance Music in Croatia. Some Introductionary Remarks, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 47, 2006, 1, 99-110.

STIPČEVIĆ, Ennio, U glazbenom salonu Cvijete Zuzorić, u: Ivana PETRAVIĆ – Ennio STIPČEVIĆ (ur.), *Varia Ragusina*, Dubrovnik: Ogranak Matice hrvatske u Dubrovniku, 2017, 35-40.

SUPIČIĆ, Ivo, *Elementi sociologije muzike*, Zagreb: JAZU, 1974.

SUPIČIĆ, Ivo, Problem značenja u glazbi, *Arti musices*, 5, 1974, 39-48.

ŠIFLER-PREMEC, Ljerka, *Iz hrvatske filozofske baštine*, Zagreb: Odjel za povijest hrvatske filozofije Centra za povijesne znanosti, 1980.

ŠIROLA, Božidar, *Pregled povijesti hrvatske muzike*, Zagreb: Edition Rirop, 1922.

ŠIROLA, Božidar, *Sviraljke s udarnim jezičkom*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare, 1937.

ŠIŠAK, Marinko, Dubrovački republikanizam i njegovi ideolozi, *Politička misao*, 46, 2009, 4, 183-202.

ŠIŠAK, Marinko, Dvoranin i vladar. Knjiga o dvoraninu Baldesara Castiglionea i kao politička rasprava i njen utjecaj s ove strane Jadrana, u: MIHANOVIĆ-SALOPEK, Hrvojka (ur.), *Istra u umjetnosti i znanstvenim disciplinama od 15. do 17. stoljeća: zbornik radova Međunarodni znanstveni skup, Pula, Rovinj i Kanfanar. 28. lipnja do 1. srpnja 2004.*, Zagreb: Sveta glazba, 2005, 121-133.

ŠIŠAK, Marinko, Pojam zakona u političkoj filozofiji Nikole Gučetića, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 20, 1994, 1/2 (39/40), 61-72.

ŠIŠAK, Marinko, *Republikanski etos Dubrovačke Republike: odgojna teorija i praksa*, doktorska disertacija, Zagreb, Hrvatski studiji, 2010.

TARUSKIN, Richard – WEISS, Piero (ur.), *Music in the Western World. A History in Documents*, New York: A Division of Macmillan, Inc., 1984.

TOKIĆ, Marko, Platon i Plotin o glazbi, *Filozofska istraživanja*, 36, 2016, 2, 193-202.

TOMLISON, Gary, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Oxford: Clarendon Press, 1990.

TUKSAR, Stanislav, Aristotelova ideja zabavnog u glazbi: povijesna jezgra psihologijskog, društvenog i estetičkog liberalizma u glazbi?, *Arti musices*, 29, 1998, 5-11.

TUKSAR, Stanislav, Glazba, akademije i učena društva djelatna u hrvatskim zemljama u razdoblju od 16. do 18. stoljeća, *Arti musices*, 35, 2004, 1, 2-19.

TUKSAR, Stanislav, *Hrvatska glazbena terminologija u razdoblju baroka: nazivlje glazbala i instrumentalne glazbe u tiskanim rječnicima između 1649. i 1742. godine*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1992.

TUKSAR, Stanislav, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, Zagreb: JAZU, 1978.

TUKSAR, Stanislav, Hrvatsko-njemački protestantski teolog Matija Vlačić Ilirik, u: TUKSAR, Stanislav (ur.), *Glazba, ideje i društvo. Svečani zbornik za Ivana Supičića*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 1993, 249-255.

TUKSAR, Stanislav, *Kratka povijest hrvatske glazbe*, Zagreb: Matica hrvatska, 2000.

TUKSAR, Stanislav, Misao o glazbi u autora podrijetlom iz hrvatskih povijesnih zemalja u tiskom objavljenim djelima 16. i 17. stoljeća, *Filozofska istraživanja*, 36, 2016, 2, 273-287.

TUKSAR, Stanislav, Neke glazbenofilozofijske teme u djelu Mihe Monaldija, *Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine*, 31, 2005, 1/2 (61/62), 115-128.

TUKSAR, Stanislav, Politika i glazba u renesansnom Dubrovniku, u: SUPIČIĆ, Ivo (ur.), *Zbornik radova o Pavlu Markovcu*, Zagreb: JAZU, 1979, 99-109.

TUKSAR, Stanislav, Reception of Italian Musical Culture in the Croatian Lands between 1500 and 1800, u: FERRAZZI, Marialuisa (ur.), *Itinerari di idee, uomini e cose fra Est ed Ovest europeo*, Udine: Aviani Editore, 1991, 387-394.

TUKSAR, Stanislav, Renesansni teoretici i pisci o glazbi, u: HERCIGONJA, Eduard (ur.), *Hrvatska i Europa. Kultura, znanost i umjetnost*, sv. 2, Zagreb: Školska knjiga, 2000, 721-726.

TUKSAR, Stanislav, Sixteenth-Century Croatian Writers on Music, a Bridge between East and West, u: KOVALEFF BAKER, Nancy – RUSSANO HANNING, Barbara (ur.), *Essays in Honor of Claude V. Palisca*, New York: Pendragon Press, 1992, 129-142.

TUKSAR, Stanislav, Vijesti o tursko-osmanlijskoj glazbi u spisu „De Turcarum ritu et caeremoniis“ Bartola Đurđevića (1506?-1566?), u: MARKOVIĆ, Mirko (ur.), *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, knj. 49, Zagreb: JAZU, 1983, 679-691.

VLAHOVIĆ, Josip, Dva nepoznata creska glazbenika, *Sv. Cecilija*, XL, 1985, 2, 32-33.

WALKER, Daniel P., *Spiritualna i demonska magija od Ficina do Campanelle*, prev. Marina Kralik, Zagreb: Eneagram, 2009.

ZAGORAC, Ivana, Nikola Vitov Gučetić: o ljepoti, ljubavi i ženama, *Filozofska istraživanja*,
27, 2007, 3, 613–627.

ZANINOVIĆ, A., Zabrana sviranja i plesanja na blagdan Uzašašća Gospodinova na otoku Čiovu iz 1556. godine, *Sv. Cecilija*, 1938, 1.

ZÖLLER, Günter, „Glazbena moć“. Filozofija glazbe kao politička filozofija, u: *Kritički duh. Spoznaja i djelovanje u Kanta, Fichtea i Nietzschea,* prev. Marinko Mišković, Zagreb: Matica hrvatska, 2012.

ZORIĆ, Mate, *Književna prožimanja hrvatsko-talijanska*, Split: Književni krug, 1992.

ZOVKO, Jure, *Ogledi o Platonu*, Zagreb: Naklada Jurčić, 1998.

ŽEPIĆ, Milan, *Latinsko-hrvatskosrpski rječnik*, Zagreb: Školska knjiga, 1967.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Glazbeni elementi u „Planinama“ Petra Zoranića, *Zadarska revija*, 18, 1969, 5, 517-522.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Hrvatska glazba u 16. stoljeću, *Kolo*, 1968, 4, 225-252.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, *Hrvatski pisci između riječi i tona*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Julije Skjavetić i njegove (vokalne) skladbe svjetovne sadržajnosti, *Bašćinski glasi*, 4, 1995, 29-57.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Marin Držić i glazba, u: RAVLIĆ, Jakša (ur.), *Marin Držić: zbornik radova*, Zagreb: Matica hrvatska, 1969, 207-217.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Napjevi iz Hektorovićeva Ribanja u svjetlu suvremene muzikološke interpretacije, *Zvuk*, 1969, 100, 477-496.

ŽUPANOVIĆ, Lovro (ur.), Sedamnaest frottola Andrije Motovunjanina, u: *Spomenici hrvatske glazbene prošlosti*, sv. III, Zagreb: Društvo hrvatskih skladatelja, 1972.

ŽUPANOVIĆ, Lovro, Stoljeće visoke (kasne) renesanse (šesnaesto stoljeće), u: *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980, 25-58.

Monika Jurić Janjik

ŽIVOTOPIS

Monika Jurić Janjik rođena je u Zagrebu gdje je završila osnovnu školu „Rapska“, osnovnu i srednju glazbenu školu „Elly Bašić“ te IV. gimnaziju (jezični smjer). Godine 2010. diplomirala je najprije na Muzičkoj akademiji (na Odsjeku za muzikologiju), a potom i na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu (dvopredmetni studij filozofije i sociologije). Iste godine upisuje Poslijediplomski doktorski sveučilišni studij kroatologije na Hrvatskim studijima u Zagrebu. Od 2010. do 2012. godine bila je zaposlena u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u Arhivu opere kao voditelj nototeke, a od 2012. godine radi kao asistent na Odsjeku za muzikologiju Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu. Od 2013. godine djeluje kao tajnica Hrvatskog muzikološkog društva te tajnica uredništva časopisa *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Objavila je više znanstvenih radova (Teorija *ethosa* i pojam *paideie* u Platonovim i Aristotelovim promišljanjima o glazbi,

Arti musices, 42/1, 2011, 37-54; *Paideia* i neoplatonističke ideje o glazbenom odgoju i kulturi u renesansnom Dubrovniku u djelima Nikole Vitova Gučetića (1549.-1610.), *Arti musices*, 43/2, 2012, 175-188; *Paideia* and the Neo-Platonic Ideas on Music Education and Culture in Renaissance Dubrovnik in the Works by Niccolò Vito di Gozze (Nikola Vitov Gučetić, 1549-1610), *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 44/1, 2013, 3-17). Aktivno je sudjelovala na međunarodnim znanstvenim skupovima u Hrvatskoj [Dubrovnik (*Aux confins de l'Humanisme Musical – Monde Slave et Culture Méditerranéenne*, ožujak 2012.), Cres (*Od Petrića do Boškovića: hrvatski filozofi u europskom kontekstu*, rujan 2012.), Zagreb (*Odjeci bitke kod Sigeta i mita o Nikoli Šubiću Zrinskom u umjetnosti (glazba, likovna umjetnosti, književnost*), studeni 2016.] te inozemstvu [Certaldo (*Medieval and Renaissance International Music Conference*, srpanj 2013.), Birmingham (*Medieval and Renaissance International Music Conference*, srpanj 2014.), Sarajevo (10. Međunarodni simpozij „Muzika u društvu“, listopad 2016.), Prag (*Medieval and Renaissance International Music Conference*, srpanj 2017.)].