

»SKLADNO PRIPJEVANJE«: TEATAR, GLAZBA I GLAZBENI TEATAR*

Ennio Stipčević

»... tutto questo mondo fatto con tanta
bellezza si puo dir una musica«

M. Monaldi, *Irene ovvero della bellezza*
(Venecija 1599), p. 139.

1. KAZALIŠTE I GLAZBA: OD LITURGIJSKE IGRE DO RENESANSNE KOMEDIJE

Nastavljaajući na bogata iskustva antičkog teatra na tlu Istre i Dalmacije, srednjovjekovna dramatika na ovom se području našla fiksiranom u benediktinskim rukopisima već koncem 11. stoljeća. Jedan od najranijih kompletno sačuvanih rukopisa nastalih za potrebe bogoslužja na tlu Hrvatske napisan je karolinom, potječe iz konca 11. stoljeća, a u znanosti je poznat pod nazivima *Missale antiquissimum* i *Agenda pontificalis*. Premda se tijekom više stoljeća upotrebljavao u zagrebačkoj stolnoj crkvi (pa je u liturgijskom pogledu s vremenom prilagođivan specifičnostima zagrebačkoga obreda), pretpostavlja se da postanje ovoga svečanog i bogato iluminiranog biskupskog obrednika valja tražiti u Dalmaciji, točnije Zadru. U rukopisu je, uz ostalo, »sačuvana protoplazma moderne evropske dramatike«, u tom su kodeksu naime zabilježeni tekstovi dviju liturgijskih drama, *Visitatio sepulchri* i *Tractus stelle*. Za razliku od uskrсне drame *Visitatio sepulchri*, trokraljevska igra o Isusu u kolijevci, Herodu i betlehemskoj zvijezdi, u cijelosti je popraćena neumatskim zapisima, a na marginama rukopisa nalaze se naknadno uneseni ispravci teksta te »scenske upute«. Drama *Tractus stelle* svojom je glazbenom komponentom raritet na ovim prostorima, pa je privukla pozornost domaćih i europskih istraživača. Što se hrvatskih srednjovjekovnih i kasnijih renesansnih crkvenih prikazanja tiče (bila ona

* Ova je studija izvadak iz veće cjeline, monografije pod radnim naslovom *Glazbena kultura u Istri i Dalmaciji tijekom 16. i 17. stoljeća*, koju bi trebala objaviti izdavačka kuća Leo S. Olschki iz Firenze.

napisana na hrvatskom ili latinskom jeziku), didaskalije su a ne notni zapisi, jedan od osnovnih pokazatelja prisutnosti glazbe.

Dakako, kroničarski, povjesničarski, vizitacijski i raznorodni drugi zapisi također pružaju obavijesti o prisutnosti glazbe, glazbenih odlomaka ili tek manjih zvučnih signala u sklopu javnih svečanosti i kazališnih događanja. Tako splitski kroničar Toma Arhiđakon zapisuje da je 1217. na putu u Svetu Zemlju ugarskome kralju Andriji u splitskoj luci bio upriličen veličanstven doček koji je imao sve oznake javne svečanosti i gdje se dakako i pjevalo (»Exierunt autem processionaliter obuiam domino regi aniuersi ciues, omnesque forenses, totaque turbo sui exercitus, laudes ei altis uocibus consrepantes«). Pohvale i svečanosti što ih je pučanstvo priredilo kralju u čast, baš kao i aklamacije koje su se pjevale prigodom dolaska pape Aleksandra III. u Zadar 1177. godine (»immensis laudibus et cantibus altissime resonantibus in eorum slavica lingua«) — bez obzira na to jesu li bile pjevane na latinskom ili hrvatskom jeziku i je li skupno pjevanje predvodilo školovano svećenstvo ili se pak radilo o spontanom i neorganiziranom pjevanju puka — svako je takvo javno svetkovanje sadržavalo i ponešto od scenskih slika koje su se definitivno formirale tek u crkvenim prikazanjima tijekom 15. i 16. stoljeća.

Ipak, u odnosu na raznovrsnu i razmjerno bogatu tekstovnu dokumentaciju, pa i ikonografsku građu, notnih je zapisa u vezi s crkvenim prikazanjima indikativno malo. Slično kao i u nekim drugim oblicima specifičnog i autohtonoga glazbenog izražavanja, primjerice glagoljaškog pjevanja, nedostatak većeg broja notnih zapisa potvrđuje da se glazba u crkvenim prikazanjima i na javnim svečanostima »pamtila« tako da se prenosila usmenim putem od generacije na generaciju (što je bio najčešći slučaj u liturgiji) ili se naprosto u pojedinim prigodama improvizirala i potom ubrzo prepuštala zaboravu (što se zbivalo s paraliturgijskim te svjetovnim pučkim svtkovinama). Tijekom cijelog 16. i 17. stoljeća glazba koja se na područjima Istre i Dalmacije izvodila kao funkcionalni dio crkvenih prikazanja u pravilu nije bila notno fiksirana.

Notni zapisi uz dva dijaloška plača, u glagoljaškom rukopisu hrvatskog crkvenog prikazanja *Muka Spasitelja našega* iz 1556. izuzetak su koji samo potvrđuje pravilo. F. S. Perillo potrudio se sakupiti bilješke o glazbi, pjevanim odlomcima i instrumentima čiji se spomen nalazi u hrvatskim crkvenim prikazanjima Perillove opservacije o funkciji glazbe u prikazanjima doživjele su prigovore i korekcije, a u kvantitativnom smislu imalo bi im se štošta i pridodati. U svakom slučaju, važno je istaknuti da nedostatak notnih zapisa nipošto ne potkrepljuje slabu prisutnost glazbene dimenzije već, naprotiv, daje naslutiti specifičnost glazbe u hrvatskim crkvenim prikazanjima.¹

S druge strane, duhovno pjesništvo na narodnom jeziku ne samo što se ugledalo ponajviše na (domaću) latinsku himničku poeziju, već je to pjesništvo dalo i snažan

impuls upravo najstarijem sloju hrvatskih crkvenih dramatizacija. Na temelju recentnih istraživanja odbačena je dugo vremena općeprihvaćena teza F. Fanceva o evolutivnom tijeku hrvatskih crkvenih prikazanja (teza koju je i Perillo elaborirao), religijskog teatra dakle koji je prema toj teoriji svoje začetke imao u pobožnoj poeziji bratovština i u pučkim laudama narativnog i dijaloškog oblika.² Ipak, s muzikološkog aspekta valja istaknuti da su duhovno pjesništvo, a dijaloške laude napose, funkcionirali u kolektivnoj memoriji ponajviše upravo putem glazbe koja se nije zapisivala i čija nam je funkcija i danas najčešće nepronicihna. Srodne teškoće u identificiranju elemenata glazbe nameću se pri iščitavanju tekstova svjetovnog kazališta, koje je u 16. i 17. stoljeću doživjelo puni procvat u Dalmaciji, a čije tragove nalazimo i u Istri.

Nedavno otkriće knjižice *Ghirlande conteste al Clarissimo Signor Sebastiano Quirini Nel suo felicissimo Regimento dell' Isola di Cherso et Oszero* (Padova, Apresso Lorenzo Pasquati 1588. godine, u kojoj su opisani intermediji što su u čast »konte–kapitana« Quirinia bili održavani na Osoru između 1587. i 1588. godine, potpuno mijenja dosadašnju sliku o geografiji renesansnog kazališta na istočnom Jadranu u 16. stoljeću.³ Autor, ili bolje reći sakupljač i jedan od zapisivača izgovorenih svećanih govora, izrecitiranih pjesama i odigranih kazališnih tekstova, stanoviti je Stefanello de Petris, potomak one iste porodice kojoj su pripadali skladatelji četverglasnih madrigala Andrija Patricij i poznati filozof i estetičar Frane Petrić. Mletačkom plemiću Quiriniu i njegovoj dvogodišnjoj upravi na Cresu i Osoru imamo zahvaliti bujnu kazališnu aktivnost godina 1587. i 1588. Intermediji koje je izvodila putujuća družina (»nobilissimi furesti«) izazvali su u osorske publike osjećaj začudnosti, »meraviglie«. Naročito raskošnu inscenaciju posjedovao je treći intermedij, za koju se navodi da je bila načinjena po uzoru na Trg sv. Marka u Veneciji. Taj je intermedij u cijelosti bio pjevan: solističke točke pjevao je Apolon svirajući pri tome na lutnji. Kaliopin tekst izvodio je zbor, a završnu himnu otpjevalo je svih devet Muza »a nove voci«. Osorski intermediji sadrže prapočetke onakvih kazališnih inscenacija, obogaćenih zvukovima, glazbom i plesom, kakve će se ustaliti istom u Dalmaciji i napose u Dubrovniku tijekom 17. stoljeća.

U doba renesanse gotovo nema kazališnog pisca iz Dalmacije koji u svoj scenski izraz nije ugradio i pokoju glazbenu komponentu. Splićanin Marko Marulić, Hvaranin Marin Benetović, Dubrovčani Mavro Vetranović Čavčić, Nikola Nalješković, Marin Držić, Antun Sasin, Dominko Zlatarić, Frano Lukarević–Burina — to su imena samo nekolicine istaknutijih renesansnih književnika koji su u svoja kazališna djela unosili razne glazbene elemente, plesove, instrumentalne interludije, pokoji pjevani odlomak. Dvojica spomenutih pisaca, Benetović (koji je bio i nadaren slikar) i Držić, kraće su vrijeme u Hvaru odnosno Dubrovniku bili zaposleni kao profesionalni orguljaši u stolnim crkvama. Zbog nesumnjivo dobre upućenosti u glazbu nemalog broja onodobnih kazališnih pisaca javile su se među suvremenim

istraživačima pretpostavke da bi neke od tih starijih pisaca trebalo držati autorima i glazbenih odlomaka (uz koje, ponavljamo, nisu sačuvani notni zapisi).⁴ Bez obzira na te teško održive hipoteze, poticajni zadaci istraživanja koja se postavljaju pred muzikologiju nisu toliko u razrješavanju pitanja mogućeg autorstva glazbenih odsjeka koji nisu sačuvani (a nisu najvjerojatnije bili notno nikad ni fiksirani), koliko u evidentiranju značajki i pronicanju u funkcionalnost glazbenih odlomaka ugrađenih u teatar.

Marin Držić, nesumnjivo najistaknutiji hrvatski renesansni kazališni pisac, u scenski izraz svojih komedija utkao je čitav spektar zvučnih signala te zaokruženih glazbenih brojeva. Držić u teatar prenosi sve što se moglo naći na ulicama Dubrovnika, od instrumentalne glazbe i plesova (bili oni »moreška« ili naprosto »tanac«), do pjesama koje pripadaju seoskoj ili pučkoj tradiciji. U *Dundu Maroju*, Držićevom komediografskom remek-djelu čija se radnja zbiva u Rimu, sluga Popiva pjevuši talijanske stihove neke canzonette »Che ti stan si ben, Gernietta, che ti stan?«. »Signora« pak, zbog koje se sve nezgode u *Dundu Maroju* i zbivaju, kurtizana Laura, posvjedočuje kako »marcheta Schiaouonetta« iz Facolieve zbirke nije bila usamljena kurtizana koja je s istočne obale zalutala na Apenine.

2. AKADEMIJE, UČENA DRUŠTVA, GLAZBENI TEORETIČARI

O tome kako su u Držićeve predstave glazbeni odlomci bili ad hoc inkorporirani svjedoči nam u svom djelu *Delo stato delle Republiche secondo la mente d' Aristotile* (Venecija 1591. p. 403.) Nikola Vitov Gučetić, dubrovački plemić i filozof. Iz tog odlomka proizlazi da je i Gučetić sam u mladenačkim danima sudjelovao u nekim Držićevim predstavama, i to kao svirač duhačkih instrumenata.⁵

Gučetić nije bio nipošto usamljeni dubrovački plemić koji je u to doba kao mlađić sudjelovao u kazališnim predstavama; u svojim raspravama što ih je pisao, sve na talijanskome, i tiskao u Veneciji (*Dialogo della bellezza*, 1581; *Governo della famiglia*, 1589; *Dello stato delle Republiche ...* 1591) dokumentirao je i faktografski potkrijepio nazočnost glazbene umjetnosti u raznim slojevima dubrovačkoga društva. Ne treba smetnuti s uma da se u Dubrovniku i Dalmaciji uopće vrlo rano čitao Castiglioneov *Il Libro del Cortegiano* (Venecija 1528), čije odjeke nalazimo i u književnosti, primjerice u komedijama Marina Držića. S. Tuksar, pažljivi proučavatelj Gučetićevih spisa, razaznao je nekoliko njegovih temeljnih glazbeno-teoretskih preokupacija, no ponajviše onih pedagoški intoniranih i upućenih mladim dubrovačkim plemićima. Posebno zanimljivima pokazali su se Gučetićevi pogledi o odnosu tona i riječi, tj. poezije i glazbe jer upućuju na već ranobaroknu estetiku, odnosno na »upravo ono shvaćanje koje je na kraju dovelo do stvaranja glazbene drame ili opere.«⁶

I Gučetićev sugrađanin, dubrovački filozof, estetičar i pjesnik Miho Monaldi, autor je među ostalim rasprave koja predstavlja cjelovit i izvoran sustav filozofije umjetnosti i koja sadrži zanimljive bilješke o odnosu poezije i glazbe.⁷ Prvo izdanje (*Irene, ovvero della Bellezza del Signor Michele Monaldi con altri due dialoghi uno dell'Havere, & l'altro della Metafisica*, In Venetia, Presso Francesco Bariletto, 1599) tiskano je nakon Monaldijeve smrti a pripremio ga je njegov sinovac Marin Battitore; on je pripremio i drugo izdanje tiskano u Veneciji 1604, u kojemu se osim dva pridodana dijaloga nalazi i zbirka poezije (*Irene ovvero della Bellezza ... di nouo ristampato, & ricoretto*). Ta zbirka poezije *Rime del Signor Michele Monaldi*, koja se inače na naslovnici ne spominje, doživjela je zasebno drugo izdanje u Dubrovniku 1783. godine.

U spisu *Irene ...* Monaldi je glazbi posvetio čitavo jedno poglavlje, naznačeno kao »Dialogo ottavo« (str. 135–153). U tom opsežnom poglavlju raspravlja se o raznim aspektima glazbene umjetnosti, a nekoliko stranica posvećeno je problematiziranju značenja u glazbi. Monaldieva »semiotika glazbe«, međutim, ne zauzima nipošto težišni dio njegova glazbenoteorijskog sustava, već je dio šire zasnovanog neoplatonističkog koncepta o odnosu riječi i tona, govora i glazbe (posebno je zanimljiva i za ono doba aktualna ekspertiza odnosa jednoglasja i višeglasja). Monaldievo filozofsko–estetsko raspravljanje o svojstvima glazbene umjetnosti, i napose više intuitivne negoli dokraja domišljene prosudbe u svezi s glazbenom sistematikom (odnosom naspram pjesništva, retorike, matematike, astrologije, društva i politike), nemaju mnogo zajedničkoga s Gučetićevim sasvim konkretnim opservacijama i eksplicitnim pedagoškim intencijama.

Ipak, Gučetić i Monaldi poznavali su se međusobno, pripadali su krugu u kojemu su istaknuti članovi bili filozof i astronom Antun Medo, pjesnikinja legendarne ljepote Cvijeta Zuzoric Pescioni (Flora Zuzzeri), pjesnik Sabo Bobaljević Glušac.⁸ Za Monaldia se pak u starijoj literaturi tvrdi da je bio vrstan matematičar (pojavljuje se kao sugovornik u Gučetićevom djelu *Discorsi ... sopra le metheore d'Aristotile*), a obojica su bili i članovi dubrovačke Akademije Složnih (»Accademia dei Concordi«), prvoga profesionalnoga hrvatskog književnog društva. Razgovore u kojima se diskutiralo o znanstvenim i umjetničkim problemima vodili su članovi najčešće u prostorijama akademije iznad dubrovačke Carinarnice (kako navodi Crijević: »In aulam, quae supra, quae supra vectigalem aedem est, ubi publicus litterarum ludus erat...«). No »Concordi«, kao i drugi njihovi učeni sugrađani, nerijetko su učene rasprave vodili i u prekrasnim ljetnikovcima u okolici Dubrovnika, u idili renesansnih vrtova i perivoja. Filozofske, znanstvene i estetske rasprave objavljivali su ne na narodnom hrvatskom jeziku (kojega Gučetić nazivlje »lingua nostra«), već isključivo na talijanskom ili latinskom jeziku, i to s namjerom da tako svoje poglede učine pristupačnima širem europskom duhovnom ambijentu.

Stoga su i rasprave tiskali najčešće u tiskarama Serenissime. Svojevrsan je paradoks — a to je paradoks koji ukazuje na specifične uvjete u kojima je funkcionirala slobodna Republika na hrvatskome jugu — da ni u doba najvećeg kulturnog i gospodarskog procvata, dakle u doba renesanse (pa čak ni tijekom 17. stoljeća) senat nije dopuštao osnivanje tiskare na tlu Dubrovnika!

Gučetićev i Monaldiev angažman oko definiranja glazbenoestetskih pozicija, ma koliko bio marginalan u odnosu na njihov cjelokupni opus, u mnogočemu je ipak indikativan: oboje su svoja djela tiskali isključivo na talijanskom jeziku. Poput jednog od osnivača akademije »dei Concordi« pjesnika S. Bobaljevića Glušca (koji je uz poeziju na talijanskome pisao stihove i na hrvatskom) i Monaldi nije za života napuštao rodni Dubrovnik. Za dubrovačke i većinu drugih pjesnika Cinque i Seicenta iz Dalmacije »musa etrusca« ili »toscana« imala je prvenstveno »nacionalno, helikonsko, umjetničko« obilježje. Stoga »trilinguismo letterario in Dalmazia nei secoli XVI–XVIII«, o kojemu piše S. Graciotti, i nije bio mnogo više od književnog fenomena; taj trilingvizam nije odražavao u pravoj mjeri sliku lingvističke situacije »na terenu«. Ipak, višjezična situacija pogodovala je osjetljivosti filozofa i književnika u Dalmaciji prema ranobaroknim diskusijama o odnosu poezije i glazbe, tj. onodobnim raspravama o potrebi prožimanja govorenog i pjevanog izraza. Monaldi pak u djelu *Irene ...* sugestivno i terminološki precizno sažima razmišljanja i preokupacije što ih ne tako jasno možemo nazreti i kod njegovih suvremenika, u djelima drugih dubrovačkih pisaca, književnika, glazbenika.⁹

Diskusije o poeziji i glazbi odvijale su se na području Istre i Dalmacije najčešće u učenim društvima formiranim u raznorazne akademije.¹⁰ Bilo je, dakako, glazbenih teoretičara koji nisu bili članovima takvih društava, za koje štoviše ni ne znamo koliko su uopće utjecali na domaću glazbenu klimu. Dovoljno je spomenuti dvojicu takvih »Schiavonea«, koji su obojica bili vrsni intelektualci, a glazbom su se bavili tek usput. Dubrovčanin Vinko Komnen bio je pustolov, kontroverzna ličnost, autor jednog pozamašnog djela koje je potpisao pseudonimom i k tome navodno velikog broja spisa koji se međutim nisu nikada uspjeli pronaći; među tim zagubljenim, a možda nikada ni ne napisanim djelima jest i spis *Annotationes in Geometriam, Arithmeticam, Musicam et Astrologiam*. Budući da je većinu spisateljskog dara Komnen trošio na lažno dokazivanje svoga tobožnjega znamenitog podrijetla, smijemo posumnjati da je i naslov ovoga spisa tek plod fantazije. Skromniji i pouzdaniji pisac bio je Splitsanin Ivan Paštrić, crkveni povjesnik, filozof, član rimske akademije »Dei Concili« i lektor instituta De propaganda fide u Rimu. Ostavio je u rukopisu stotinjak stranica glazbenoteorijskih zapisa, ustvari raznih koncepata za predavanja koja je održavao o osnovama glazbene teorije i kontrapunktike.

Neuključen u domaća učena društva i akademije, no nedvojbeno prisutan na europskoj duhovnoj sceni bio je Antonio Zara, biskup u Pićnu u Istri, aktivno

angažiran u uskočkim ratovima, autor opsežnog enciklopedijskog koncipiranog djela *Anatomia ingeniorum et scientiarum* (Venecija 1615), u kojemu su dva poglavlja u cijelosti posvećena glazbi (*De Musica Theorica*, str. 234–243; *De Musica Practica*, str. 473–475). Ta poglavlja ne izdižu se iznad onodobnih kompendija i uopćenih komentara, a Zarine opservacije ne odnose se ni najmanjim dijelom na konkretne glazbene prilike u Istri. Drukčiji je slučaj s glazbenoteoretskim priručnikom *Dialogo per imparare con breuita a cantar figurato* (Venecija 1619), što ga je kao petnaestogodišnjak objavio Splićanin Juraj Alberti. Taj neveliki traktat, doduše, ne posjeduje intelektualnu snagu Zarinih zapažanja, a pogotovo ne izvornost Gučetićevih ili Monaldievih pogleda, no odražava ipak prilike za kojih je nastao, *Dialogo* donosi raspravu o temeljima glazbene teorije što ju vode učenik i učitelj, tj. Alberti i jedan od učitelja čije se ime navodi na naslovnoj stranici, Martio Valinea »Gentilhuomo d'Urbino, Musico Straordinario in San Marco« (drugi je učitelj Michaelo Romano); Valinea uglavnom svom učeniku objašnjava kako bi valjalo pjevati »con tanta liberta & sicurezza solfegiando«, bez imalo ulaženja u kompliciranije aspekte glazbenog izvodilaštva ili estetike. Takav krajnje jednostavan i didaktičan diskurs imao je svoj *raison d'etre* u splitskoj sredini, gdje je početkom 17. stoljeća došlo do naglog oživljavanja i profesionalizacije glazbenog izvodilaštva i glazbenog života uopće.

Dokumentacija o renesansnim akademijama u Dalmaciji slabo je sačuvana, a o njihovoj glazbenoj aktivnosti posvema je nedostatna. Uz Dubrovnik, naročito je Zadar bio bogat akademijama. Tijekom 16. stoljeća u zadarskoj sredini bio je dobro poznat spis matematičara, astrologa i filozofa, profesora na sveučilištu u Padovi, Zadrana Federika Grisogona Bartolačića *Speculum astronomicum terminans intellectum humanum in omni scientia* (Venecija 1507), u kojemu je jedno cijelo poglavlje posvećeno raspravi o glazbi (*De Musica integritate*); usputne zabilješke o glazbenoj umjetnosti, prožete humanističkim neoplatonizmom, nalazimo i u Grisogonovom djelu *De modo collegiandi, pronosticandi et curandi febres; necnon de humana felicitate ac denique de fluxu et refluxu maris* (Venecija 1528). No Grisogonovi pitagorejski pogledi na harmoniju i »nebesku glazbu« (»musica caelestis«), izneseni u poglavlju *De Musica integritate*, u Zadru nisu ipak mogli potaknuti življu glazbenoteoretsku diskusiju. U to doba Grisogono u svom rodnom gradu sugovornika za složena teorijska raspravljanja o glazbi naprosto nije imao.¹¹

Tek u drugoj polovici 17. stoljeća organiziraju se u Zadru društva kao Accademia Cinica i Accademia degli Incaloriti, koja ostavljaju i nešto podataka iz svoje djelatnosti u svezi s glazbom. Rukopisno djelo *Ad (...) Jacobum Pisam Ostiensem, virum egregium, artis musicae peritissimum* osnivača društva Accademia Cinica, zadarskog kanonika i pisca Giulia Zaccarie, osnivača akademije Cinice — znamo nažalost tek po naslovu. Uz neki pak Zaccariin govor, koji također nije sačuvan, bio je pridodan spis (ili se možda radilo o skladbi?) naslovljen *La soave*

armonia di musicali concerti stanovitog Francesca Ceratia. Nije, međutim, poznato da je Accademia Cinica u svoj statut imala ugrađenu obvezu o njegovanju glazbe. Takve odredbe nalazimo u dalmatinskim akademijama istom u 18. stoljeću. Svojevrsnog preteču intenzivnijeg njegovanja glazbe u sklopu djelatnosti akademija nalazimo u statutu akademije »degli Incaloriti« (aktivne između 1694. i 1699). U statutu se određuje jednom godišnje održavanje pjevane mise u čast gradskog patrona sv. Šime. Takve svečane mise, kao i pjevane mise koje se u ovom statutu navode, bile su tradicionalno prisutne i u domaćim bratovštinskim zajednicama.

Na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće neobično živu glazbenu aktivnost razvila je u Kopru Accademia Palladia, čemu je temeljita istraživanja posvetio I. Cavallini.¹² Kolektivno djelo *Cento dubbi amorosi di Hieronimo Vida justinopolitano ...* tiskano posthumno 1621. sadrži diskusije koje su se u koparskoj akademiji vodile 80-ih godina 16. stoljeća, a pojedine su diskusije, posebice čitanja poezije te kazališne izvedbe — kako je pokazao Cavallini — bile praćene i glazbenim izvedbama, rafiniranim polifonim madrigalima i intermedijima. Dakako, ne treba smetnuti s uma da su akademije u Istri, za razliku od onih u Dalmaciji, djelovale u različitom duhovnom i kulturnom okružju, pa su i glazbenoteoretske i estetske ideje što su ih ta učena društva generirala padale na različito »glazbeno« tlo. Koparska akademija izvanredan je primjer plodonosne suradnje pjesnika, književnika i glazbenika; no opća glazbena i kulturna situacija na istarskom poluotoku bila je početkom Seicenta takva da koparski glazbeni poticaji nisu u punoj mjeri mogli biti iskorišćeni. Naprosto, Kopar je u to doba bio jedinim i usamljenim istarskim središtem glazbenoteoretskih i filozofskih raspravljanja.

Ne znamo koliko je, i da li uopće, uz istarsku glazbenu sredinu bio vezan Crešanin Frane Petrić, slavni filozof i učeni grecist, poznat muzikolozima i kao briljantan glazbeni estetičar. Mogao se poznavati s članovima koparske akademije, no dosadašnja istraživanja tu pretpostavku nisu potkrijepila. Istina da je mletačka vlast Petriće smatrala Hrvatima, a i Petrić je »Ilirik« osjećao svojom domovinom. Pred kraj života bio je primljen kao član-bratim u Zbor sv. Jeronima u Rimu, pri čemu je — prema regulama Zbora — morao dokazati ne samo svoje podrijetlo iz »ilirskih« krajeva, nego i poznavanje hrvatskoga jezika. Bio je upućen i u filozofska i kulturna strujanja u Dalmaciji; tako je, primjerice, 1573. u Veneciji objavio djelo Dubrovčanina Benka Kotruljevića o trgovini (*Dela mercatura e del mercante perfetto*), napisano još u 15. stoljeću. Ipak, nemamo nikakvih pouzdanih pokazatelja u kojoj su mjeri pojedine Petrićeve glazbenoteoretske ideje, primjerice one o ulozi glazbe u starogrčkom teatru, bile poznate u Istri i Dalmaciji i koliko su eventualno mogle utjecati na stvaranje klime koja je bila pogodovala brzom prihvaćanju ranobaroknih libretističkih poticaja.

Filozofske i estetske teme o kojima se diskutiralo u koparskoj akademiji, zatim kazališne i glazbene izvedbe koje su iz tih diskusija proizlazile, kao naposljetku i

sama suradnja koju su skladatelji kao Nicolo Toscano, Silao i Marsilio Casentini te Gabriello Puliti razvijali s pjesnicima, koji su direktno ili indirektno bili uključeni u rad Palladie — sve je to u ono doba u Dalmaciji bilo nezamislivo. Temeljna *diferentia specifica* koja je književnu i glazbenu produkciju u Dalmaciji stavljala u bitno drukčiju poziciju od one istarske bio je upravo jezik — jezik svakodnevne komunikacije, pa stoga i jezik književnosti i glazbe. Na području Dalmacije naime, a posebice na tlu Dubrovačke Republike, tijekom 16. i 17. stoljeća osnovni jezik komunikacije bio je hrvatski. Tako pjesnici poput Tassa, Marina, Chiabrere i Guarinia kod istarskih pjesnika nisu pobudili mnogo više do epigonstva. Naprotiv u Zadru, Šibeniku, Splitu, Hvaru i Dubrovniku, domaći su pjesnici inkorporirali inovacije koje su dolazile s druge strane Jadrana i prilagođivali ih vlastitoj tradiciji, potrebama i ukusu hrvatskoga čitateljstva. Također, kritičko prihvaćanje pjesničkih, kazališnih i glazbenih poticaja bilo je uvjetovano snažnijom i razvijenijom autohtonom glazbenom kulturom u Dalmaciji.

3. KAZALIŠTE I GLAZBENE MOGUĆNOSTI

Poznato je u koliko su znatnoj mjeri pastorele *Aminta* (1581) Torquatta Tassa i *Pastor fido* (1590) Giovannia Battiste Guarinia utjecale na stvaraoce prvih opera i kasnije na brojne skladatelje tijekom cijelog 17. stoljeća. Nije, međutim, šire poznato da su neki od prvih prijevoda Tassove i Guarinieve pastorele pojavili na hrvatskome jugu, u Dubrovniku. Prijevod *Aminte* na hrvatski jezik dovršio je 1580. godine Dominko Zlatarić, istaknuti član među dubrovačkim intelektualcima (napisao je, uz ostalo, pjesme u čast Monaldia i Bobaljevića), neko vrijeme rektor sveučilišta u Padovi. Te 1580. Zlatarić je svoj prijevod pod naslovom *Ljubmir* tiskao u Veneciji, tako da je hrvatska verzija slavne Tassove pastorele bila objavljena prije nego li talijanski original! Dubrovčanin Frano Lukarević–Burina preveo je pak 1592. Guariniev *Pastor fido* (u hrvatskoj verziji *Vjerni pastjer*), dakle samo dvije godine nakon talijanskog prvotiska. Treba istaknuti da i Zlatarićev i Lukarevićev prijevod nisu bili doslovni, već se ustvari radilo o prerađabama koje su se uklapale u domaću kazališnu tradiciju. Ipak, kao što su Tassova i Guarinieve pastorela nagoviještale novu osjećajnost u talijanskome teatru, tako su i hrvatski prijevodi predstavljali novinu u svojoj sredini. Ovi prijevodi nastajali su u isto doba i u istom kulturnom podneblju kao i filozofske i estetske rasprave N. Gučetića i M. Monaldia. I prijevodi na hrvatskom jeziku, poput rasprava učenih Dubrovčana tiskanih na talijanskome, pripremali su tlo za snažni zamah libretističke recepcije u Dubrovniku, koji je otpočeo u drugom desetljeću 17. stoljeća.

Prvi hrvatski kazališni pisac koji je tiskom objavio prijevod talijanskog opernog libreta bio je Dubrovčanin Paskoje Primović.¹³ U Veneciji 1617. godine objavio je Primović *Euridice*, prijevod istoimenog libreta Ottavia Rinuccinia. Treba istaknuti kako ne poznajemo ni jedan pouzdani podatak o tome je li Primovićeva *Euridice* (za koju na naslovnoj stranici stoji da je »Prinesena ... u jezik Dubrovački iz jezika Latinskoga«, tj. talijanskoga), bila doista i izvedena bilo prije ili poslije 1617. godine. Također nije sačuvan ni najmanji glazbeni zapis koji bi potkrepljivao uvjerenje da je i dubrovačka *Euridice* bila barem djelomice namijenjena glazbenoj izvedbi. Muzikološka, tekstološka i teatrološka proučavanja Primovićeva prijevoda složna su u konstataciji kako do recepcije Rinuccinievog libreta nije došlo toliko zbog glazbenih, koliko kazališnih razloga. No istina je također da su muzikolozi nerijetko prenaglašavali važnost glazbenih odlomaka, tj. odsjeka u kojima se sviralo i/ili pjevalo te plesalo a koji su potvrđeni jedino didaskalijama.

B. Bujić precizno je detektirao Primovićeve prijevodne »slobode« u odnosu na Rinuciniev predložak, a pobrojao je i sve odlomke u kojima je, sudeći prema didaskalijama ili naznakama u tekstu, moglo doći do glazbenih izvedbi. Ustvrdio je također da se Primović pri sastavljanju svoga prijevoda služio tiskanim partiturama Giulia Caccinia i Jacopa Peria, mijenjajući pri tom pojedine upute iz didaskalija. Savjesno načinjenom Bujićevom inventaru valja pridodati: prava svrha i značenje Primovićeva posezanja za tiskanim libretom i partiturama postaju jasnijima tek u kontekstu razvojnoga tijeka barokne tragikomedije u Dubrovniku. *Euridice* jest prva tragikomedija »prinesena u jezik Dubrovački«, no nije nipošto i posljednja. Dapače, Primovićev prijevod inaugurirao je najsnažniju struju u tijeku dubrovačke tragikomedije (mitološke, povijesne, pastoralne), onu koja se inspirirala talijanskom libretistikom.

Primovićeva *Euridice* nije, dakako, nastala *ex nihilo* niti neočekivano, već se nastavljala na dugu tradiciju pastoralne književnosti u Dalmaciji. Moguće da bi toj tradiciji valjalo pribrojiti i tiskovinu na koju je nedavno upozorio I. Cavallini;¹⁴ nije nam, međutim, ništa poznato o eventualnoj izvedbi djela *Il fedele Comedia del Clariss. M. Lvigi Pasqualigo. Nuouamente posta in luce*, In Venetia, Appresso Bolognino Zalteri, 1575 (na kraju posvete čitamo dataciju, koja bi mogla označivati i mjesto izvedbe: »Di Zara l'ultimo giorno di Carneuale l' Anno 1575«). No zato znamo za tradiciju pastorela na hrvatskom jeziku, koja je Primoviću bila bliska. Nikola Nalješković i Antun Sasin autori su pastoralnih komedija znatno obogaćenih raznim glazbenim interpolacijama: didaskalije u Nalješkovićevim »komedijama« (nazvanima tako u novijim kritičkim izdanjima, no žanrovski ustvari bližima eklogama) pune su upozorenja kad se »poje«, »začina«, »sviri« ili »čini tanac«; Sasinova pak komedija *Flora* (srodna i gotovo istodobna sa spomenutim Zlatarićevim i Lukarićevim prepjevima) završava oduljim glazbenim brojem u kojemu se izmjenjuju svirka »pod vijolu«, »pjesan« i na koncu ples »dva satira iz gaja«. Među

mnogim domaćim uzorima na koje se Primović mogao ugledati ističu se dva dramska djela Mavra Vetranovića, *Istorija od Dijane* i *Orfeo*. Između nemalog broja glazbenih odsjeka posljednja scena u *Orfeo* ima posebnu važnost: skupni nastup »djevica iz luga« (osuđenica) koje dočekuju Euridiku s pjesmom postao je ogledni topos završetka u pastirskim igrama. Završetak »korom«, tj. skupnim pjevanjem pastira, nimfa, satira i vila, i to redovito u osmercima, prihvatio je Primović, a prihvaćen je i u većem broju dubrovačkih baroknih pastorala, melodrama i tragikomedija.

Premda je Primović bio prvi koji je tiskom objavio hrvatski prijevod nekog talijanskog libreta, čelno mjesto žanru libretistički zasnovanih tragikomedija pripada *Arijadni* Ivana Gundulića. U predgovoru zbirci *Pisni pokorne kralja Davida* (Rim 1621), Gundulić, koga su u to vrijeme već bila obuhvatila religiozna raspoloženja, svojih devet mladenačkih kazališnih djela kritički nazivlje »porodom od tmine«. Ipak im svima pedantno citira naslove i kaže da su bila prikazivana »s mnozijem i bezbrojnijem pjesnima taštijem i ispraznijem na očitijeh mjestijeh s velicijem slavam«. Od tih mladenačkih »pjesni«, tj. glazbene komponente koja se ovdje eksplicitno navodi, nije do danas sačuvan nikakav notni zapis. *Prozerpina ugrabljena od Plutona* uz *Arijadnu* jedini je u potpunosti sačuvan Gundulićev »porod od tmine«, a čini se da je bila inspirirana dramom *Galatea* (Parma 1603) Pomponia Torellia.

Arijadna je nastala na temelju Rinuccinievog istoimenog libreta. Bila je izvedena u Dubrovniku prvi put 1615, a Gundulićevi prijatelji i štovatelji tiskali su ju u Anconi 1633. godine. Dok se Primović u svom prepjevu služio ne samo libretom već i glazbenim partiturama Caccinia i Peria, Gundulićeva *Arijadna* posjedovala je bogatu scensku sliku, upošljavala je prilično veliki izvodilački ansambl, no gotovo u potpunosti je bila lišena glazbene dimenzije, pa čak i glazbenih asocijacija. Osebujni pjesnik Ivan Gundulić, po općem sudu najveći pjesnik hrvatskoga baroka, Rinucciniev predložak prihvatio je kao polazište, poticaj za osobni poetski iskaz. Dovoljno je usporediti kvantitativan i kvalitativan odnos stihova iz *Arijadnine* tužaljke kod Rinuccinia i Gundulića, pa da se shvati kako hrvatski prijevod sadrži vlastitu poetsku logiku:

O. Rinuccini, *L'Arianna*

ARIANNA O Teseo, o Teseo mio,
si che mio ti vo' dir, che mio pur sei
benche t'involi, ahi crudo! a gli occhi miei.
Volgiti, Teseo mio,
volgiti, Teseo, oh Dio!
Volgiti indietro a rimirar coli
che lasciato ha per te la patria e il regno.

E in queste arene ancora,
cibo di fere dispietate e crude,
lascera l'ossa ignude.
O Teseo, o Teseo mio, (...)

I. Gundulić, *Arijadna*

ARIJADNA O Tezeo, moj Tezeo,
moj, er moj si, jaoh, svakako
zasve očima mojim tako
svitlost dragu da si uzeo
 Obrati se moj životu,
obradi se, ah, jaoh, bože!
da tvoj pogled vidjet može
n'jekad rajsku tvu l'jepotu,
 onu, cića, slatke tvoje
i jedine, jaoh, ljubavi
rodno mjesto ka ostavi
i kraljevstvo slavno tvoje,
 i ka mrtva s gorka vaja,
još jestojska zvijeri ohole,
ostavit će kosti gole
na pržinah segaj kraja. (etc...)

Gundulić i Primović, posežući za ranim Rinuccinievim libretima, inaugurirali su specifičan oblik žanrovske redukcije u domaćoj, ponajviše dubrovačkoj recepciji operne umjetnosti. Sve do sredine 18. stoljeća dubrovački kazališni pisci — Junije Palmotić, Vice Pucić, Šiško Gundulić, Petar Kanavelić, Antun Gleđević, Ivan Gundulić mlađi, Timotej Gleđ i Ivan Franatica Sorkočević (da nabrojimo samo najznačajnije) — napisali su nekoliko desetaka tragikomedija, preuzimajući pritom građu i inspiraciju iz talijanske libretistike. Svojim prijevodima i prilagodbama domaćim situacijama postigli su to da libretisti kao Fulvio Testi, Ciacinto Andrea Cicognini, Apostolo Zeno, Aurelio Aureli, Adriano Morselli i Pietro Metastasio na dubrovačkim scenama budu prihvaćeni ne samo kao suvremenici, nego i bliski kazališni pisci. U Dalmaciji i Dubrovniku naročito je Metastasio bio omiljen, u drugoj polovici 18. stoljeća njegova se poezija naveliko čitala, prevodila, uglazbljivala, a prevodili su ga i na sjeveru Hrvatske, u Slavoniji. Metastasiovi tekstovi i talijanska libretistika njegova doba u hrvatskim su prijevodima u potpunosti bili lišeni svoje prvotne glazbene namjene. Međutim, na samom početku recepcije

barokne libretistike, tendencija za konstantnim obogaćivanjem vlastitoga izraza što širim spektrom zvukova i zvučnih signala bila je snažna. Ni kod kojeg dubrovačkog dramatika ta tendencija nije tako razvidna kao kod najplodnijeg baroknog kazališnog pisca na hrvatskom jeziku, Dubrovčanina Junija Palmotića.

4. »SKLADNO PRIPJEVANJE«: SCENSKI ILUZIONIZAM I GLAZBENE REALIJE

Pred svojim sugrađanima Palmotić je debitirao melodramom *Atalanta*. Na naslovnoj stranici jednog od nekolicine sačuvanih rukopisa (ni jedan nije autograf, svi su kasnijega postanja) stoji zapisano: »di me Giugno Palmotta (...) Questa Musica pastorale recitorno i Compagni d'Isprasni l'anno del 1629.« Doista, za *Atalantu* žanrovska odrednica »musica pastorale« nije pogrešna. Poznat je i arhivski dokument, koji nas izvješćuje o nekom sporu nastalom »post earum comedia«, iz kojega je razvidno da je u dubrovačkoj glumačkoj družini Ispraznih bilo onih zaduženih »pro musices compositione«, a spominje se i scenograf Alessandro Cini (Cigni?) koji je bio plaćen »pro pictura scenae«. Kao glazbenik poimence se navodi Lambert Courtoys mlađi, glazbenik koji je kao »piffarus« svirao u dubrovačkoj stolnici i koji je zacijelo bio sposoban brinuti se o izvedbi glazbenih točaka prilikom izvedbe *Atalante*. Spominjanje Cini i Courtoysa u ovom dokumentu izvanredno je važno: njihova imena prva su poznata imena jednog scenografa i skladatelja u povijesti starijeg hrvatskog kazališta.

Navođenje, međutim, u ovome dokumentu imena glazbenika Lamberta Courtoysa ml. izazvalo je svojedobno priličnu buru u hrvatskoj muzikologiji. U prvi mah izrečene pretpostavke da bi tu Palmotićevo melodramu valjalo smatrati »prvom poznatom hrvatskom operom«, ¹⁵ premda su prilično dugo bile gotovo bespogovorno prihvaćene (pa i »elaborirane«) među hrvatskim muzikolozima, danas više ne nailaze na opće odobravanje. Pomne teatrološke analize pokazale su da glazba u Palmotićevo prvijencu ne zauzima znatno istaknutije mjesto negoli u Primovićevoj *Euridice* ili Gundulićevim mladenačkim »spjevanjima«. Neprijeporno je ipak da je *Atalanta* »djelatnim sudjelovanjem glazbe kao gotovo jednakopravnoga partnera riječi u predstavi, pjevanim zbornim partijama i šarolikom revijalnošću satirskih prizora, pojavom božanstava koja moraju imati bogatiju kostimsku opremu, ipak novost u kazališnoj slici svoga vremena.« ¹⁶

Palmotićevo kazališna djela nastajala su u razdoblju od gotovo četvrt stoljeća (1628–1652) i obilježila su onodobni kazališni život u Dubrovniku. Razne su dubrovačke družine izvodile Palmotićevo djela — družine Isprazni, Smeteni, Orlovi

— a njegove »muzike« (kako ih nerijetko imenuju izvori, dakle melodramski spektakli) prikazivane su najčešće na otvorenome, i to ispred Kneževa dvora, »pri Dvorom«. N. Batušić raskoš baroknoga iluzionizma kod Palmotića dovodi u vezu s dvosveščanim Sabbatinievim priručnikom *Pratica di fabricar Scene e Machine ne' Theatri* (Ravenna 1638). Doista, iz repertoara scenografskih rješenja što ih Sabbatini opisuju moguće je podosta naći i u Palmotićevom scenskom izrazu.

Palmotićeva inspiracija talijanskom libretistikom i dramom nije dakako prestala nakon njegova debitantskog nastupa 1629. godine. Tako je, kao što je poznato, *Alcina* nastala na osnovi tragedije *L'isola d'Alcina* Fulvia Testia (prvo izdanje 1636, a prva izvedba u Bologni 1648. godine). Palmotićeva verzija premijerno je bila izvedena u Dubrovniku 1647, dakle godinu dana prije nego u Italiji. Zanimljiva je Palmotićeva inspiracija Tassovim spjevom *Gerusalemme liberata* u *Armidi* (nastaloj između 1629. i 1632. godine); *Armida* pokazuje srodnosti i s najranijim talijanskim dramtizacijama Tassove priče o Armidi i Rinaldu. No kako bilo, indikativan je podatak da 1638, tj. iste godine kada je objavljena Sabbatinieva knjiga, državna uprava u Dubrovniku donosi odluku da kazalište ima biti pošteđeno svojevrsne štednje kojom se do tada zabranjivala raskoš i potirao luksuz. Nakon te zakonske odredbe, na dubrovačkim je scenama došlo do bujanja scenske fantazije. U *Captislavi* »učinjenoj« 1652. (bez neprijepornih podataka o izvedbi), tom posljednjem Palmotićevom kazališnom tekstu, u posljednjem činu fantastika kao da »dosiže apogej«. Ljubislava, kraljica »od Epidaura« pita se ovako (*Captislava*, V/5, st. 3053–3060):

Koje se ovo udaranje
od medenijeh žica čuje,
koje skladno pripjevanje,
moju kćercu ko klikuje?
Koja je ovo čudna vila
ka iz onega brijega ishodi,
ke je stvari namislila
koju čeljad sobom vodi?

»Skladno pripjevanje« očito je podrazumijevalo glazbu, i to čini se izvan vido-kruga publike, moguće iza zastora, kao što je bio slučaj i u *Armidi* (st. 458). Glazbom se, međutim, Palmotić služi ne samo kao popratnim auditivnim elementom, mnogo češće nego njegovi prethodnici i suvremenici i kao osmišljenim i estetski razložnim scenskim obogaćenjem. Zanimljivi primjer u kojemu glazba i zvučni signali imaju važnu funkciju u oblikovanju scenske situacije nalazimo u *Bisernici*: na jednome mjestu Vilozmaj naređuje nemanima da začnu »razbludni« ples u kojemu će svaka od njih poprimiti lik mladića ili djevojke. Fantastičnost prizora potkrijepljena je svirkom koja je naznačena u didaskaliji (*Bisernica*, III/4, st. 1670–1673):

i razblude veće cića
na se uzmete slika i lica
dio najdražih od mladića
dio najljepših djevojčica
Ovdi nemani kolo čine pod trublju

Glazba se ovdje pojavljuje u kontekstu erotičnosti, čak s naznakama izopačenosti: u »razbludnu« situaciju, u kojoj su sve vrednote okrenute naglavce, uklapa se i napomena u didaskaliji o plesanju nemani uz zvuke trublje. Ples i glazba dramaturgijski su funkcionalno i osmišljeno uključeni u melodramu *Ipsipile*, za koju Batušić tvrdi da pruža »možda najbolji primjer melodrame, s točnim, gotovo opernim strukturiranjem solističkih arija, dueta, terceta, zborova i baletnih umetaka.«¹⁷ Palmotićeva bogata scenska slika po mnogočemu predstavlja vrhunac dubrovačkih baroknih inscenacija. Glazbom se nitko u Dubrovniku i Dalmaciji nakon Palmotića nije koristio tako mnogo, znalacki i s toliko mašte. Sve što je uslijedilo u glazbenom je smislu značilo redukciju, osiromašenje.

Drama *Sv. Venefrida* Bartola Kašića u stanovitom je smislu izuzetak, iznenađenje.¹⁸ Po bogatstvu i raskoši scenskog izraza *Sv. Venefridi* nema premca u svekolikom hrvatskom glumištu 17. stoljeća. Učeni isusovac Pažanin B. Kašić bio je dugogodišnji superior isusovačke rezidencije u Dubrovniku i zacijelo je dobro upoznao kazališne mogućnosti u tom gradu. Zgotovivši *Sv. Venefridu* 1627. godine, koju je sam označio kao »trionfo od čistoće«, Kašić međutim nije doživio njeno uprizorenje. No ovu dramu iščitavali su Kašićevi nasljedovatelji, Palmotić primjerice. Zanimljivo je da *Sv. Venefrida*, koja je pisana hrvatskim jezikom, sadrži didaskalije uglavnom na talijanskom. Važan element barokne scenske slike činili su zvukovi, glazba, plesovi. Barokna zvučnost i ikonografija obrazloženi su ponajviše upravo u talijanskim didaskalijama. Valja se složiti s Batušićevim sudom: »Očito je da se Kašić tim navođenjem scenskopraktičnoga aparata (perspektivne kulise, prospekti, scenski efekti i dr.) ne poziva na domaću tradiciju — koje u tom obliku nije bilo, već na dosege jezuitskoga teatra. On propisuje takve efekte koji su u tadašnjoj kazališnoj praksi dubrovačkoga glumišta nezamislivi.«¹⁹ Kašićeva je *Sv. Venefrida* ostala neispunjenim projektom, neizvedenim kazališnim tekstom koji je inspirirao mlađe generacije pisaca. I glazba je u ovom tekstu jedna od neizvedivih zamisli. Fantastična slika iz petoga čina, kada dva anđeoska kora pjevaju na oblacima, mogla se naći u Kašićevoj talijanskoj rukopisnoj didaskaliji, ali ne i na dubrovačkim scenama: »Koro d'Angeli su' dal cielo sopra una nuuola cantarà le lodi di Venefrida, vergine e martire gloriosa. La nuuola sarà sopra la chiesa d'onda pian piano scendendo, spargeranno comme celesti fiori d'ogni sorte« (V/4).

5. PROSTOR KAZALIŠNE IGRE: SUODNOSI PISCA, VLASTI I PUBLIKE

Godine 1612. na Hvaru, u gornjem dijelu gradskoga Arsenala, točnije na samom kamenom arhitravu vratnica, bile su uklesane riječi: »ANNO PACIS SECUNDO MDCXII«. Ovaj posvema nekazališni natpis jedan je od najvrednijih dokumenata u svezi sa starijim kazališnim životom na tlu Dalmacije. Natpis je dao uklesati mletački providur knez Pietro Semitecolo, službenik Serrenissime koji je na Hvar bio poslan 1610, i to u svrhu posredovanja između pučana i plemića nakon burne i krvave bune pučana. »Druge godine mira«, tj. 1612, Semitecolo je gornji dio Arsenala (donji dio bio je određen za spremište vojnog i pomorskog materijala) dao urediti kao zatvoreni kazališni prostor. Semitecolovo kazalište jedno je od najstarijih u ovom dijelu Europe. Za razliku od kazališta kao što je bilo ono u Parmi ili Teatro Olimpico u Vicenzi, hvarsko je kazalište bilo komunalno, tj. općinsko, javno i stoga svima dostupno. Istina, o cijelom prvom stoljeću zgrade hvarskoga kazališta (što se međutim ne odnosi i na hvarski kazališni život) znamo vrlo malo, jer je većina arhivske dokumentacije nestala tijekom drugog svjetskog rata. Tek iz 1712, dakle stotinu punih godina nakon otvaranja preuređenog gornjeg dijela Arsenala, iz spisa Višanina Antuna Matijaševića – Karamanea, saznajemo nešto više o unutrašnjem izgledu kazališta i o »igrama koje je zimujući u Hvaru priredio o pokladama preuzvišeni gospodin Marino Capello«. Ipak, u toku prvih stotinu godina hvarskoga kazališta nedvojbeno da je to zatvoreno kazalište i u njegovom sklopu sagrađeno polukružno gledalište (što je »pretpostavljalo poznavanje i primjenu Vitruvievih i Palladievih načela«) doista predstavljalo u Dalmaciji izvanrednu novinu; ne znamo, nažalost, kakve su bile reperkusije gradnje hvarskoga kazališta na kazališni život u samome Hvaru još u 17. stoljeću.

Bilo kako bilo, tijekom 16. i sve do pred kraj 17. stoljeća kazališne predstave u Dalmaciji održavale su se gotovo isključivo na otvorenim prostorima: na trgovima, ispred gradskih vijećnica, crkava i pojedinih palača. U sudbenim spisima nailazimo na spomen kazališnih zbivanja čak i u ponekim samostanskim klausturima. Tek manje i kraće predstave, imenovane najčešće kao »pirne« (po žanrovskim odrednicama radilo se o intermedijima, odlomcima iz komedija, pastorala i sl.), bile su održavane prigodom vjenčanja, obiteljskih svetkovina, ili pak pred užim krugom crkvenih velikodostojnika i političkih moćnika. To kazalište na otvorenim prostorima nije, međutim, uvijek bilo i »otvoreno«, demokratsko kazalište. Dvije su karakteristične, po mnogočemu i specifične, označnice kazališta u Dalmaciji u 16. i 17. stoljeću: jedna je prigodnost i povremenost kazališnih predstava, posebice onih ambicioznijih i profesionalnijih; druga je njihova poprilična hermetičnost, nerazgovijetnost za dobar dio šire publike. Takva paradoksalna situacija utjecala je i na funkciju glazbe u teatru.²⁰

Pred sam kraj 17. stoljeća zatvorena kazališta otvaraju se u Trogiru, Zadru (1697), u dubrovačkom Orsanu (1682), a u 18. stoljeću i u drugim dalmatinskim gradovima, Splitu, Korčuli, Šibeniku. Otvaranje javnih i komunalnih kazališta odigralo je presudnu ulogu u kazališnom životu Dalmacije. Za razliku od Primovića, Gundulića, mladog Palmotića i njihovog teatra koji je bio igran ponajviše na otvorenom trgu »sa velicijem slavami« i koji je naizgled (ali doista samo naizgled!) trebao podjednako biti upućen svima u publici, tek je kazališni izraz kakav je 1682. u Dubrovniku ustanovljen predstavom *Vučistrah ili Krunoslava* Petra Kanavelića označio istinsku prekretnicu: od tada je »prostor scenske igre izgubio svoj epicentar, težište, čvrstu točku«. Naime tek tada, koncem 17. stoljeća, u Dubrovniku i Dalmaciji prestale su funkcionirati konvencije ranobaroknoga teatra koji »iako igran na trgu, nije bio kadar i nije htio otvoriti znakovlje svima. On je za većinu ostajao tek parada vlasti, slap boja, glazbe, dekor, svečanost vladalaca, ali ne i pravorijek o društvu: on je bio tek dekor vladanja.«²¹

Funkcija glazbe u kazalištu u Dalmaciji tijekom 16. i 17. stoljeća može se u potpunosti osvijetliti upoznavanjem konteksta ne samo kazališne situacije, već i cjelokupne društvene klime. Socijalna stratifikacija ogledala se na specifičan način u kazalištu: vlast je »identifikacijski ključ« kazališnih predstavljanja praktički sama i jedina držala u rukama. Dijalog između vlasti i pisca (čak kada je bio obilježen bespoštednošću s obje strane, kao u slučaju Držićevog teatra) za šire pučanstvo i veći dio publike ostajao je nerazgovijetnim, nerazumljivim, pa u mnogočemu i nepoznanim. Vlast — tj. plemstvo i dobrostojeće građanstvo — u kazalištu je bila u prvom redu zainteresirana da sebe, svoje probleme i preokupacije odčitava i promatra u ogledalu kazališne predstave. Stoga je šire pučanstvo, koje se okupljalo na otvorenim gradskim trgovima, ostajalo najčešće lišeno informacija o pravom značenju aluzija na pozornicama, tj. aluzija što su ih pisac i glumačke družine upućivali vlastima i povlaštenom vladajućem sloju. No ako je išta u kazališnim predstavama bilo razumljivo ili bar interesantno svima, bili su to scenska fantastika i iluzionizam, te glazba, pjevanje i ples.²²

Prigodnost i povremenost kazališnih priredbi bila je vezana ponajviše uz crkvene svečanosti, običaje, svetkovanje vlasti. Vrijeme održavanja kazališnih predstava bilo je najčešće vrijeme karnevala. Glazba, pak, bez obzira u kojoj mjeri bila obogaćenjem kazališnog izraza, da li više ili manje prisutna u konstituiranju cjelokupne scenske slike — bila je najčešće ipak tek pratećim elementom, a znatno rjeđe i nezaobilaznom sastavnicom. Funkcija glazbe još od Nalješkovićevih ekloga bila je ponajprije da osvježi temeljni dramski tijek, da bude međuigra, interludij. Kada je, međutim, kao u slučaju Palmotićevoeg teatra, glazbi čak i pripala važna uloga u konstituiranju najrazličitijih scenskih odnosa, tada je ta glazba bila gotovo beziznimno svirana i izvođena na folklornim i pučkim instrumentima, ili je pratila ples, ili pak pjevanje jednostavnih pjesama pučkih obilježja. Zbog nedostatka

ikakvog notnog materijala, o značajkama tih glazbenih interludija i njihovoj većoj ili manjoj uklopljenosti u kazališnu dramaturgiju ne možemo suditi ništa pouzdano. Ipak, ima vrlo malo tragova koji bi upućivali da glazbene izvedbe u Palmotičevom i uopće baroknom kazalištu valja smatrati visokoprofesionaliziranim umjetničkim događajima. Naprotiv, čini se da su upravo glazba i ples bili uklapani u kazališne predstave tako da budu atraktivni najširoj publici. Glazbeni profesionalizam, ako je i bio potican kulturnom klimom koju je proizvodilo kazalište, rijetko je bio prisutan na kazališnim daskama u Dalmaciji.

BILJEŠKE

¹ O glazbi u hrvatskim srednjovjekovnim liturgijskim igrama i crkvenim prikazanjima malo je pisano. O najranijoj latinskoj liturgijskoj igri, nastaloj na hrvatskom tlu, pouzdanu je muzikološku studiju pružila Dujka SMOJE, Muzički i dramski elementi bogojavljenke igre *Tractus stelle* iz rukopisa *Agenda pontificalis* MR 156 Metropolitanke knjižnice u Zagrebu, *Arti musices*, 1979, 10/2, str. 119–160. Usp. i Francesco Severio PERILLO, *Hrvatska crkvena prikazanja*, Split: Mogućnosti, 1978 (poglavlje »Muzika«, str. 90–92).

² Za ta nova metodološka polazišta v. Slobodan Prosperov NOVAK. Dramski rad Marka Marulića (uvodna studija u:), *Marko Marulić – drame*, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1986, str. 9–78.

³ Usp. Ivano CAVALLINI, Gli intermedii in lode di Sebastiano Quirini conte-capitano di Cherso dal 1586 al 1588, *Most / The Bridge*, 1992, 3, str. 147–171 (pretiskano iz autorove knjige *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Firenze: Leo S. Olschki, 1990).

⁴ Ponešto o glazbi u dubrovačkim renesansnim komedijama v. kod Miho DEMOVIĆ, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1981. O istoj problematici sistematičnije piše Lovro ŽUPANOVIĆ, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb: Školska knjiga, 1980, str. 48 i dalje. V. i Županovićevu knjigu *Hrvatski pisci između riječi i tona*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1989 (poglavlja o Zoraniću, Hektoroviću, Držiću).

⁵ Usp. komentar spomenutog odlomka iz Gučetićeva djela kod Stanislav TUKSAR, Nikola Vitov Gučetić: *Renesansni Dubrovnik — glazba i odgoj*, *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1978, str. 108 i dalje.

⁶ Stanislav TUKSAR, *Hrvatski renesansni ... cit.*, str. 104.

⁷ Usp. Rafo BOGIŠIĆ, Akademija »Složnih« (»Dei Concordi«) u Dubrovniku 16. stoljeća, *Croatica*, XVII, 1986, 24–25, str. 47–68.

⁸ O Monaldiu v. Stanislav TUKSAR, Miho Monaldi: Prilog povijesti semiologije — o teoriji značenja u glazbi, *Hrvatski renesansni ...*, cit., str. 87–95. Usp. i Tuksarovu studiju *Musique et politique à Dubrovnik à l'époque de la renaissance, Most / The Bridge*, 1991, 3, 338–352, u kojoj autor koncizno sažimlje Gučetićeve i Monaldieve glazbenoteorijske postavke. V. također Stanislav TUKSAR, *Music and Bourgeois Thought in Philosophical Dialogues of the Ragusan »Accademia dei Concordi«*, *ull teatro musicale del Rinascimento e del Barocco tra Venezia, Regione Giulia e Dalmazia: idee accademiche a confronto* (ur. Ivano Cavallini), Trieste: Circolo della culture e delle arti, 1991., str. 9–14.

⁹ U časopisu *Dometi*, XIX, 1986, 1, str. 13–52. prevedeni su fragmenti iz djela *Della poetica* (1586) Frane Petrića, zatim *Dello stato delle Repubbliche* (1591) Nikole Vitova Gučetića i *Irene ovvero della bellezza* (1590) Miha Monaldia, u sklopu kojih se nalazi i nekoliko odlomaka posvećenih glazbi. Nažalost, svi su ti prijevodi ispod razine koju bismo priželjkivali.

¹⁰ O akademijama u Hrvatskoj i napose raznim aspektima njihove glazbene aktivnosti v. u mojoj monografiji *Hrvatska glazbena kultura u 17. stoljeću*, Split: Književni krug, 1992; usp. ondje produbljenije analize glazbenoteorijskih spisa Paštrićevih, Zarinih, Albertievih.

¹¹ Usp. Stanislav TUKSAR, Federik Grisogono – Bartolačić: Pitagorejska kozmologija i mistika brojeva, *Hrvatski renesansni ...*, cit., str. 9–27.

¹² Usp. Ivano CAVALLINI, Kazališna i glazbena aktivnost Paladijske akademije u Kopru, u: *Glazbeni barok u Hrvatskoj* (ur. E. Stipčević), Osor: Osorske glazbene večeri, 1989, str. 97–113.

¹³ O hrvatskoj libretistici 17. stoljeća temeljna je studija Slobodan Prosperov NOVAK, *Vučistrah i dubrovačka tragikomedijska*, Split: Književni krug, 1979. Od muzikoloških studija upozoravam na Bojan BUJIĆ, *An Early Croat Translation of Rinuccini's »Euridice«*, *Muzikološki zbornik*, XII, 1976, str. 16–30, te na svoju studiju Akademija »Složnih«, »Euridice« i počeci tragikomedije u Dubrovniku, *Dubrovnik*, IV, 1993, 1, str. 83–90.

¹⁴ Usp. Ivano CAVALLINI: *Gli intermedi ...*, cit.

¹⁵ Usp. Miho DEMOVIĆ, Palmotićeva »Atalanta« prva je poznata hrvatska opera, *Marulić*, VIII, 1975, 1, str. 35–56. V. i Lovro ŽUPANOVIĆ, *Stoljeća ...*, cit., str. 113. i dalje.

¹⁶ Nikola BATUŠIĆ, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Zagreb: Školska knjiga, 1978, str. 109.

¹⁷ Nikola BATUŠIĆ, *Op. cit.*, str. 116.

¹⁸ Usp. Nikola BATUŠIĆ, *Narav od fortune, Studije o starohrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb: August Cesarec – Matica hrvatska, 1991 (poglavlje »Elementi scenske fantastike u dubrovačkoj drami XVII. stoljeća«, str. 157–179) gdje se navodi i komentira sva starija literatura o Kašićevoj »duhovnoj tragediji«.

¹⁹ Nikola BATUŠIĆ, *Povijest ...* cit., str. 110. Usp. komentar i odabrane pasuse iz Kašićeve Sv. *Venefride* u hrestomatiji Slobodan Prosperov NOVAK — Josip LISAC, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, Split: Logos, 1984, knj. 2, str. 29–40.

²⁰ Nešto o odnosu glazbe i teatrabilnih oblika, napose u Istri na početku 17. stoljeća u doba funkcioniranja manirističkih hermetičkih estetika, v. u mojoj studiji *Maskerate Gabriella Pulitija, Sv. Cecilija*, LIII, 1983, 3, str. 60–62; 4, str. 83–86; LIV, 1984, 1, str. 9–10.

²¹ Slobodan Prosperov NOVAK, O *Vučistrah*u Petra Kanavelića (tri stoljeća nakon premijere), *Forum*, XXII, 1983, knj. XLVI, 7–9, str. 115 (uvodna studija u kritičko izdanje Kanavelićeve tragikomedije *Vučistrah ili Krunoslava*, ibid., str. 118–176).

²² Čitatelj će u ovim pasusima o odnosu Vlasti i kazališta moći raspoznati neke metodološke postavke koje su utemeljene na studijama S. P. Novaka, možda naj-pregnantnije iskazanima u spomenutoj hrestomatiji *Hrvatska drama do narodnog preporoda*. Napominjem, jer je u domaćim krugovima manje poznato, da Novakovi izvodi o hrvatskoj baroknoj libretistici korespondiraju recentnim spoznajama talijanskih muzikologa; između obilja studija navodim tek jednu, upravo temeljnu studiju o talijanskoj libretistici 17. stoljeća: Paolo FABBRI, *Il secolo cantante, Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna: Il Mulino, 1990.