

STUDIJE

Maskerate
Gabriella Pulitija

Ennio Stipčević, Zagreb

(Nastavak)

Arhivske pribilježbe koje se odnose na kućno, ulično, pa i noćno (ljubavno ili zadirkujuće) pjevanje i sviranje — mislim sada prvenstveno na razdoblje od 16. do 18. stoljeća u hrvatskim priobalnim krajevima — brojne su, raznovrsne, zanimljive i uputne, velikim dijelom i istražene i objavljene, no još uvijek traže objašnjenja. Vijesti slične ovoj: »Pare uno del grandissimi assurdi che le spose novizie vadono con tutto lo sforzo nuziale di abiti e ornamenti dalle monache . . . e in tale occasione, al suono di strumenti musicali si cantino versi amorosi e si facciano anco de balli.«¹⁹ moguće je naravno naći i izvan Dubrovnika (na koji se ovaj zapis odnosi), no nedostatak sačuvanih *notnih zapisa* bit će prva kočnica u današnjim premissljanjima o značaju i značenju tog uličnog — prigodnog, ali i spontanog — pučkog glazbenog življenja.

U spomenutoj knjizi Mihe Demovića *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici*,²⁰ djelu temeljenom na doista fascinantom broju arhivske građe, no jednako tako provokativnom mnogim pretpostavkama i prosudbama, nalazimo i ovakav odlomak (poglavlje *Melodrama i opera*, str. 160): »Već same brojne dubrovačke *maskerate* bile su u određenom smislu poput malih opera. U njima se tekst pjevao od početka do kraja uz pratnju glazbenih instrumenata i uz izmjenjivanje zbora sa solistom. Kratkoća te scenskoglazbene forme ne dopušta da je smatramo operom. Ali ako bismo maskeratama dodali *pjesme od kola* i proširili ih pojedinim scenama iz dotad ustaljenih scenskih oblika, onda treba zaključivati da bez sumnje ni Dubrovnik nije bio daleko od opere, bez obzira na utjecaje iz susjedne Italije.« No možemo li doista maskerate promatrati prvenstveno, ili čak gotovo isključivo, kao prilazan scensko-glazbeni (dodao bih — i tekstovni) oblik *prema operi*? I zašto bismo maskeratama — makar i u mislima, kako predlaže Demović — uopće nešto dodavali, a sve zato da bi dospjeli — opet, barem u premissljanjima — do opere? Pa što će nam uopće opera?

Sigurno je, tu se svi slažu i to ne odriču ni stručnjaci za stariju hrvatsku književnost, da je glazba sudjelovala u dubrovačkim prikazbama »prid Dvorom«, no još uvijek nije posve jasno koja je bila uloga tih »glazbenih umetaka«,²¹ i da li je tih »umetaka« bilo toliko mnogo da se doista smije govoriti o operi. Pa kad bismo i mogli govoriti o operi, morali bismo odmah dodati kako se u tom slučaju radilo o posve *specifičnoj operi* — a to nigdje, barem koliko mi je poznato, ni Demović ni ostali muzikolozi ne ističu. Ta bi »opera« očito bila isuviše vezana uz tekst i njegovo prigodno, poklad-

ničko prikazivanje. Jer, kao što kaže Nikola Batušić: »Kao potreba, kazalište je i izbijalo nepatvorenom snagom na javu u onih nekoliko pokladnih tjedana, ali se ono usprkos svojem zamahu, osim u vrlo rijetkim slučajevima, nije nametnulo kao društveni čimbenik.«²² Osim toga, sve da je glazbi i pripadao dostatan prostor u Palmotićeveu teatru, moramo se upitati koja joj je pripadala funkcija u odnosu na »tekstovni predložak« u prostorima pozornica u Gradu, u Dvoru ili Prid Dvorom, prostorima »u kojemu je vlast kao u zrcalu dešifrirala samu sebe«²³ Zasigurno bi ta »opera«, stvorena za otvoreni prostor, imala biti poprilično drugačija od one u Italiji.

Ne namjeravam se ovom prilikom dulje zadržavati na toj problematici, no htio bih ipak pridodati još jednu opasku. — Kad se 70-ih i 80-ih godina 16. stoljeća jedno društvo firentinskih glazbenika, književnika, filozofa, znanstvenika i ljubitelja umjetnosti pod nazivom *Camerata fiorentina* stalo okupljati u kući grofa Giovannija Bardi del Vernija, namjera im je bila da ožive starogrčku glazbenu izričajnost, premda o samoj grčkoj glazbi nisu imali isuviše jasne i točne predodžbe. No kako bilo, kasnije je u tzv. drugoj camerati došlo do stvaranja opere (premda, čini se, doticaji između tih dviju grupa i nisu bili tako izravni, kako se prije držalo²⁴), kojom se za razliku od starih intermedija, koji su dijelili dramu od glazbe, htijelo postići dramu u glazbi (*dramma in musica*). Firentinska je opera, dakle, u svakom slučaju i plod mentalne konstrukcije, dogovarajuće-družbeničkog, ali i estetizirajućeg eksperimenta, a ne samo spontano nagomilavanje sve većeg broja »glazbenih umetaka« uz »tekstovni predložak«. Isto tako, poznato je da se firentinska opera nije razvila iz intermedija, ili pogotovo maskerata, jer joj je od početka nedostajao u tolikoj mjeri izražen element prigodnog spektakla i »sporazumno« privremenog, slavljenički ili karnevalski, iz stvarnosti pomaknutog svijeta. A dubrovačka »opera« po svoj je prilici zadržala upravo te elemente, živeći i dalje kao oblik javnog zrcala pruženog vlasti, ali i »uveseljavanja« puka!²⁵

Pa kada Cvito Fisković donosi dosad prvi poznati podatak o drevnom »veseljanju« (»Grupe seljaka su po selima obilazili u predvečerje nove godine kuće svojih mještana čestitajući im pjevanjem nadošlo mlado ljeto«²⁶), tada smo zasigurno blizu kontekstu u kojem valja promatrati i maskerate na našoj obali. Čini mi se da i podatak koji nalazimo na rukopisu Palmotićeve *Atalante*: »Musica koju vcinisce Druscina Isprazni sloscina v uerse od Gospodina Giona Palmotichia godiseta 1629« valja promatrati u širem kontekstu onodobnih »musica« na hrvatskoj obali, a ne toliko u odnosu na ranobaroknu talijansku operistiku.

U svakom slučaju, glazba se u dubrovačkom teatru pjevala na hrvatskom jeziku (ili barem većim dijelom). Za to imamo i potvrdu, makar doista samo u fragmentarnom notnom obliku, s tekstom »nočni suncianoga Carstvo od dana« u *Sunčanici* (Ivana Gundulića?). Znamo da je sva sačuvana hrvatska madrigalska glazbena literatura iz tog vremena, a naravno i od prije, zabilježena na talijanskom jeziku. Navedimo u ovom trenutku vrlo precizna opažanja Koraljke Kos: »Hrvatski će jezik (i to ikavski

govor čakavskog narječja) po prvi put biti uobičen u umjetničkoj muzici u okviru protureformacijskih religioznih nastojanja. Taj prvi korak učinio je Atanazije Jurjević u svojoj pjesmarici iz 1635, koja je plod prisna autorova dodira s izvorima narodnog muzičkog i jezičkog izraza. Možda u uzrocima i okolnostima postanka te prve tiskane hrvatske pjesmarice na narodnom jeziku leži i djelomični odgovor na pitanje: zašto naši kompozitori madrigala nisu pisali na tekstove hrvatskih renesansnih pjesnika (barem prema podacima kojima danas raspolazemo)? Vjerojatno, između ostalog i zato što hrvatska kultura 16. stoljeća nije jedinstvena cjelina, temeljena na čvrstoj državnoj organizaciji i jednom jeziku i što stupanj nacionalne osvještenosti u plemstva i ekonomski slabog građanstva nije bio velik.²⁷

Međutim, iz mnogih smo arhivskih izvora (nažalost, ne notnih) osvjedočeni da je i glazba maskerata bila pjevana na hrvatskom jeziku. Jezik zbirke *Ghirlanda odorifera* Gabriella Pulitija je istina talijanski, ali u ovom slučaju se i radi o talijanskom skladatelju, koji vrlo vjerojatno hrvatski jezik nije ni znao. Značajnija jest ustvrdba da je glazbeni izričaj te zbirke, baš kao i ozračje koje prožima spomenutu zbirku uglavnom monodijskih madrigala, opus *Armonici accenti* iz 1621., blizak pučkom. Vjerujem stoga da je samo pitanje vremena kada će iz kojeg arhiva, prašnjave kutije ili škripavog ormara, izići na svjetlo dana neki notni zapis maskerata na hrvatskom jeziku.

Maskerata je, dakle, gotovo u pravilu sadržavala elemente prikazbenog, improvizirajućeg, procesualnog, nezapisljivog i (nažalost vrlo moguće) nezapisanog. S druge strane, a pogotovo već u vrijeme baroka — a ovamo pripada Pulitijeva zbirka *»Ghirlanda odorifera«* — maskeratu počinju obremenjivati elementi forme, intencionalnosti u ekspresiji i hermetičnosti (barem za puk). U tom procjepu nalazi se negdje i Pulitijeva zbirka. Koke-tiranje s madrigalom Cipriana di Rorea, odnosno poznavanje (ili barem podudarnost) s tekstovnim predlošcima skladbi Adriana Banchierija i Oratija Vecchija, zasigurno bi bilo nepristupačno i nerazumljivo pučkoj (varoškoj) tradiciji glazbenog življenja u Labinu s početka 17. stoljeća. Isto bi bilo ne samo svugdje drugdje u Istri i hrvatskom primorju, nego i u Italiji. No ako je puku i ostala skrivena glazbena asocijativnost, morala mu je biti bliska njena izričajnost. Glazba više nije usredotočena u sebe, kao što je to u renesansnoj polifoničnoj izričajnosti, njezina igra usmjerena je sada prema van, prema jasnom, ekspresivnom, improvizatorskom i prikazbenom. Držim da upravo po tome Pulitijeva zbirka troglasnih maskerata može biti pobuda za neka nova, drugačija promišljanja naše starije glazbene prošlosti.

Ne bi li se u tom procjepu između pučkog i umjetničkog mogli razmatrati i Hektorovićeve notni »melografski«, odnosno »madrigalski« zapisi u djelu *Ribanje i ribarsko prigovaranje*? Možda tumačenja Jerka Bezića i Lovre Županovića i nisu toliko isključiva i nepomirljiva, kao što bi se to moglo činiti. Radi se, dakako, o diskusiji koju ova dva izvanredna stručnjaka vode već više godina, diskusiji koja je u mnogome obogatila naša znanja o melografiji, starijoj glazbenoj praksi i komparativistici.²⁸ Bilo bi izvan okvira ove radnje dalja prikazba te problematike; tek napomenimo — a na

takva razmišljanja pobudila nas je upravo analiza zbirke *Ghirlanda odorifera* — da bi ubuduće valjalo uzimati u obzir i one prijelazne glazbene oblike, koji posjeduju elemente i pučkog i umjetničkog.

I na kraju je još ostalo da se kaže: dopustimo svim tim oblicima — maskeratama, prikazanjima, pjesmama od kola, tancima, svakojakim »musicama« i »ballima« i svim toliko »različitim scenama«²⁹ — dopustimo im vlastiti život, ne usmjerujmo ih prema operi ili na drugu stranu Jadrana, ne određujmo im sudbinu i »ladice« kakvu nisu imali, a bogme ni zaslužili. Kao da bi bilo nešto čudno ili nešto loše u tome da ustvrdimo kako smo neke oblike glazbenog života, u burnim prijelaznim godinama iz 16. u 17. stoljeće, razvili ne samo po ugledu na *Serenissimu* i ostatak čizme, nego i po vlastitim potrebama i nahođenjima? Drugi bi time bili ponosni!

(Kraj)

BILJEŠKE:

¹⁹ Gian Maria Mattei, *Memorie storiche di Ragusa*. Neobjavljeno, iz biblioteke dubrovačkih franjevac. Prema: Slobodan Prosper Novak, *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*, Čakavski sabor, Split 1977, 14.

²⁰ Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, *Razred za muzičku umjetnost*, Zagreb 1981.

²¹ Usp. Nikola Batušić, *Povijest hrvatskoga kazališta*, Školska knjiga, Zagreb 1978, 116.

²² Nav. dj, 95.

²³ Slobodan P. Novak, *Hrvatski dramski pluskvamperfekt*, Tko je vlasnik Thalijina zrcala, Zagreb, *Oko*, br. 288, god. XI, 31. 3. — 14. 4. 1983, str. 10.

²⁴ Claude V. Palisca, *The Alterati of Florence, Pioneers in the Theory of Dramatic Music*. U: *New Look at Italian Opera. Essays in Honor of D. J. Groust*, Ithaca, New York 1968. Usp. osobito autorov članak *The Camerata Fiorentina: A Reappraisal*, *Studi Musicali*, I—II, 1972, 203—236.

²⁵ U knjizi Roksande Pejović, *Istorija muzike jugoslovenskih naroda I*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1983, 55, stoji: »To se ne bi moglo reći za *Atalantu*, za koju se pretpostavlja da je muziku napisao dubrovački muzičar italijanskog porekla Lamberto Kurtoa.« Međutim, Lamberto Courtoys mlađi, jer na njega je autorica mislila, francuskog je podrijetla. Nešto kasnije (str. 57) autorica će ustvrditi: »Prva sačuvana opera nije sa dalmatinskog tla, sa područja na kome se ona, poput italijanskih uzora, priprema, već iz Slovenije. To je *Belin* Jakoba Zupana iz XVIII veka.« Neproglasavanje *Atalante* za »prvu poznatu hrvatsku operu« čini se da ovdje nije posljedica opreza, nego nepreciznosti. Naime, iz teksta koji prethodi nigdje ne proizlaze izravni dokazi za ovakvu tvrdnju. Istina je da *Atalanta* nije osamljen primjer proglašavanja nekog djela prvom nacionalnom operom, gdje glazba nije ostala sačuvana (na ovoj opaski dugujem hvalu svom profesoru Lovri Županoviću, a u vezi s bilj. 4. ovog rada). No u takvim slučajevima čini mi se nužnim pozvati u pomoć dostignuća iz povijesti književnosti i libretistike. Nije naime svejedno je li tekst bio napisan za operu, ili je glazba nastala uz tekst (usp. Pavao Pavličić, O semantičkoj vrijednosti metričkih elemenata u Palmotićevim melodramama. U: *Dani hvarskog kazališta, XVII stoljeće*, Čakavski sabor, Split 1977, 265—283).

²⁶ Cvito Fisković, *Korčulanski običaji, svečanosti i zabave XVII stoljeća*. U: *Dani hvarskog kazališta, XVII stoljeće*, Čakavski sabor, Split 1977, 194.

²⁷ Koraljka Kos, *Madrigali Andrije Patricija i Julija Skjavetića u svom vremenu* (Prilog analizi njihova stila), *Rad JAZU*, knj. 377, 1978, 279—80.

²⁸ Usp. Lovro Županović, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Školska knjiga, Zagreb 1980, 52—58, s bibliografijom.

²⁹ Cvito Fisković, nav. dj. (26), 198.