

UDK 930.85(497.5)“16”
Pozvano izlaganje
Primljeno 29. 1. 2010.
Prihvaćeno za tisak 6. 7. 2010.

BOJAN BUJIĆ

Magdalen College, Oxford, OX1 4AU
Velika Britanija
bojan.bujic@magd.ox.ac.uk

ODJECI TALIJANSKE MUZIKE U KULTURI HRVATSKOGA PRIOBALNOGA PODRUČJA U ŠESNAESTOM STOLJEĆU

Studija ima dvije teme. (1) Srednji vijek i renesansa preuzeli su iz klasične starine pojam “muzika” u širem značenju koje je uz zvukovni element obuhvaćalo kozmički broj te moralnu vrijednost pjevanja. Takav je pojam stigao do dalmatinskih književnika, a ovdje se razmatra u prvom redu preko djela Petra Hektorovića. (2) Talijanska književna djela koja su izvorno imala primjenu u muzičkom kontekstu pojavljuju se u priobalnoj Hrvatskoj u prijevodima na hrvatski sa značajkama ponešto drugačijim od onih koje su imala u svom talijanskom originalu.

Ključne riječi: Dalmacija, hrvatska književnost, humanizam, muzika, pjevanje, renesansa, talijanska književnost

Dva osobito važna pojma u naslovu ovoga priloga su “odjeci” i “muzika” te ih valja odmah definirati. “Odjeci” bi mogli sugerirati izravno oponašanje zvukova talijanske glazbe onoga vremena, no riječ će zapravo biti o reakciji dalmatinskih i dubrovačkih književnika na elemente kulturnih i povijesnih razmišljanja o muzici što su do njih stizala iz talijanskih kulturnih središta onoga doba. Miješanje pojmova “glazba” i “muzika” nije slučajno i nije plod nedosljednosti nego je promišljeno razlikovanje. Pojam “glazba” umjesto “muzika” raširio se u hrvatskom jeziku tek u 19. stoljeću, u vrijeme kada se u kulturnom svijetu uopće pod pojmom *glazba / muzika* ponajprije mislilo o pisanom notnom tekstu, a, u času izvedbe, o instrumentalnom ili vokalnom zvuku. Zagrebački *Musikverein*, osnovan 1827. godine, postao je tijekom stoljeća “Hrvatski glazbeni zavod”, a na zgradi društva još se i danas može vidjeti posveta

Arti musices. Riječ *musices* nije ovdje izvedena iz latinskoga korijena, nego iz izvornijega grčkoga koji je obuhvaćao više od stvarnoga zvučanja i protezao se na spekulaciju o zvuku kao elementu kozmičkoga ustroja, te o simboličkoj vezi između apstraktnosti broja i poretka u fizičkom svijetu. Srednji vijek i renesansa su 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.

Fictio rhetorica musicaque posita je u *De vulgari eloquentia* bila Danteova definicija poezije, a naši su je književnici po svoj prilici znali iz prijevoda Giovannija Giorgija Trissina: *fizione rettorica, e posta in musica*. Kod Dantea se pojam *musica* odnosio na broj i poredak elemenata u stihu, pri čemu je broj bio simbolički uzet pojam za poredak i logični slijed, onako kako je to zamišljao i sv. Augustin u svojem djelu *De musica*. Ovakva spekulativna “muzika”, što je obuhvaćala manifestiranje brojčanih odnosa i na Zemlji i u svemiru, preživjela je srednji vijek, pa se svijest o njoj u humanističkom razdoblju dapače i pojačala jer se povećao bio i interes za klasične autore i klasične tekstove.¹ Pojedini humanisti, poput Marsilija Ficina, pokazali su se doista sveobuhvatni, te tako iz Ficinovih pisama doznajemo o njegovu oduševljenju za muzičku praksu koju on dovodi u izravnu vezu najprije s elementarnom psihologijom, a potom s moralnom kvalitetom, oživljujući tako antičku teoriju etosa – teoriju o moralnoj i emocionalnoj moći koju muzika posjeduje.

U Ficinu se srećemo s opisom muziciranja kao individualne prakse, kao aktivnosti jedne osobe obuzete nadahnućem. Ficinov interes za Platonovu filozofiju i estetiku dovodi ga do platonovskoga pojma *furor poeticus* (prepuštanje unutrašnjoj emociji i inspiraciji), dok u njegovim spisima nećemo naći opisâ kompleksne polifone muzike njegova doba.² Premda je ta vrsta muzike bila dominantna tijekom čitavoga petnaestoga i šesnaestoga stoljeća, humanisti su bili više naklonjeni solističkomu i improviziranomu jednoglasnomu pjevanju, jer su na muziku gledali kao na vrstu emocionalnoga ispunjenja, ne želeći se upuštati u zakučasta pitanja teorije kontrapunkta i konsonance, što su prepuštali teoretičarima muzike. S druge strane, ni teoretičari nisu polazili samo od stvarnoga fizičkoga zvučanja nego su, ponajviše u želji da za sebe osiguraju intelektualnu respektabilnost, te da se pokažu u svemu ravni misliocima, u svojim traktatima često posezali za mitologijom i simbolikom, nastojeći pokazati kako praktična vještina, koju su mnogi smatrali tek zanatom i poslom kojim se bave neuki pjevači, ima i svoju intelektualnu ili povijesnu stranu.

¹ Benedetto Varchi (1503–1565) u dijalogu *L'Ercolano* (postumno objavljen 1570) posvetio je dobar dio devetoga poglavlja pojmu *numero* koji se može pojmiti razumom, a i različitim osjetilima.

² Podrobnije o Ficinu kao muzičaru v. u Walker 1954.

Već zbog same njezine prirode, nepisanu je improvizacijsku tradiciju u muzici teško dokumentirati. Tenzije između popularne i rafinirane umjetnosti daju se, međutim, naslutiti iz uzgrednih spomena u djelima kritičara onoga doba. Tako se Giovanni Battista Giraldi Cinzio u *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554) čak trudi da zaniječe vezu između naziva *canto* kojim se označuje dio spjeva (“pjevanje” u epskoj poeziji) i prakse popularnih pjevača – *cantastorie*. Po njemu *canto* dolazi iz antike: “Iz ove grčke i latinske prakse naši su Talijani preuzeli podjelu na pjevanja, ne od pjevanja onih iz puka koji svojim brbljarijama nastoje staviti prste u kese onih koji ih slušaju”³ (Giraldi Cinzio 2002: 16). Giraldi Cinzio je pisao u vrijeme velike popularnosti Ariostova *Orlando furioso*, spjeva koji se u strukturi strofe od osam jedanaesteraca (*ottava rima*) oslanjao na popularnu tradiciju *strambotta*. Cinzijevo kritički nazor prema pjevanju čini se da je bio upravljen ne muziciranjem kao takvu nego muziciranjem određenoga društvenoga sloja. Cinzijevo kontrastiranje rafiniranoga i popularnoga valja promatrati u kontekstu kritičkih sukoba poznatih kao “questione della lingua”: ono što je počelo oko 1500. godine kao dilema oko upotrebe latinskoga ili talijanskoga jezika za iskazivanje uzvišenoga sadržaja promijenilo se do Cinzijeve vremena u dilemu oko različitih retoričkih registara te korektne forme talijanskoga jezika. U muzici se taj sukob pretvorio u uzdizanje polifone kompleksnosti, kao ekvivalenta visokoga retoričkarskoga registra, iznad jednostavnoga solopjevanja, te je tako došlo do anomalije da je onaj oblik muzičke prakse koji je početkom šesnaestoga stoljeća humanistima bio bliži srcu, sredinom stoljeća ponešto izgubio na prestižu.⁴

Čini se kao da dosadašnje izlaganje ima malo veze s muzikom u hrvatskom priobalnom području, no to je područje bilo izloženo valovima kulturnih utjecaja što su dolazili iz Italije, bilo da su tekovine humanizma stizale u dalmatinska središta preko pisanoga materijala, bilo da su dalmatinski književnici upijali ponešto od ove kulture osobnim kontaktima ili u Dalmaciji ili i sami boraveći u Italiji. Doduše, kompleksna socijalna struktura Italije: postojanje dvorova te djelatnost književnika koji su dobrim dijelom bivali na tim dvorovima angažirani kao tajnici, savjetnici i izaslanici, nije bila replicirana u Dalmaciji. Tu su književnici mogli iskusiti mnogo veću blizinu popularne i rafinirane tradicije – tradicije koju su sami gradili umjesto da budu, poput njihovih talijanskih kolega, tek instrumenti u građenju dinastičkih mitova aristokratskih kuća poput Este, Gonzaga, Medici ili Farnese.

³ “Da questa usanza, adunque, greca et latina hanno tratto i nostri Italiani questa loro divisione di canti, e non dal cantar di questi plebei, che con le loro ciancie tendono le reti alle borse di chi gli ascolta” (Giraldi Cinzio 2002: 16).

⁴ Opširnije o ovom aspektu talijanske kulture u Cinquecentu v. u Bujić 2008.

Dobar primjer književnika koji se na hrvatskoj obali Jadrana našao u neposrednoj blizini popularne, zapravo folklorne tradicije jest Petar Hektorović. No njegova bliskost toj tradiciji ne smije nas zaslijepiti te nas spriječiti da u njegovu djelu prepoznamo i dobru dozu rafinirane tradicije. Pođimo od jednog primjera koji je svim kroatistima poznat – od činjenice da u svojem *Ribanju i ribarskom prigovaranju* Hektorović zapisuje i tekstove i melodije pjesama koje su mu pjevali njegovi suputnici ribari. Taj detalj, ta činjenica da Hektorović daje svomu spjevu realističan ton, navela je moderne kritičare da na Hektorovića gledaju kao na dalekoga preteču realizma (npr. Franičević 1962). Muzikolozi su pak, a osobito etnomuzikolozi, tražili isključivo muzikološke odgovore, analizirajući napjeve same, te se izgubilo iz vida da najvažnije pitanje u ovom slučaju nije kako i što su Paskoje i Nikola, njegovi suputnici ribari, pjevali nego zapravo pitanja: kako Hektorović gleda na njihovo pjevanje, i što mu to pjevanje znači?⁵

Vratimo se opet Ficinu. U pismu Antoniju Canigianiju on razmišlja o katarzičnoj moći muzike:

[...] kako pjevanje i zvuk izviru iz duhovnoga razmišljanja, iz poticaja fantazije i osjećaja u srcu, i zajedno sa zrakom što su ga uzgibale i ugodile, pogađaju zračnu supstanciju slušateljeva duha, u kojem se sreću duša i tijelo, oni lako uzbude fantaziju, potiču srce i prodiru u najdublje predjele duha (Ficino 1975: 142).

Prvi spomen ribarskoga pjevanja u *Ribanju* i citat pjesme “Naš gospodin poljem jizdi” (*Rib.* 229–38, svi citati po Hektorović 1997) poprimaju određenu zadaću u onome što neposredno slijedi. Nakon što im je Hektorović zahvalio: “Hvala vam, rih, budi / ki, tako pojući, ” mene veselite” (*Rib.* 240–41), Paskoje kao da naglo mijenja temu razgovora te skreće pozornost na ljepotu prirode koja ih okružuje: “Nut, reče, kako je ” baščina lipa saj! / Nut oni lipi sad, ” nut tarsja onoga!” (*Rib.* 244–45). Slijed nije slučajan: Hektorović ovdje misli fičinijevski, te vjerodostojnost moralnoga lika najprije pokazuje činjenicom da ribari pjevaju, a odmah zatim upozorava na ribarevo poimanje ljepote, što je samo jedna vanjska projekcija unutarnjega moralnoga karaktera. Poslije je to još jednom potvrđeno navodom koji zvuči poput poslovice, te tako opet pretendira na istinitost, jer pripada naslijeđenoj mudrosti što dolazi od starine: “Razumni govore: ” Tko ča nima u sebi / da dati ne more ” ni meni ni tebi” (*Rib.* 377–78).

⁵ Podrobnije o prirodi ove diskusije te o značaju pjevanja u *Ribanju* v. Bujić 1997, u Hektorović 1997. Kako se sada vraćam na teme već dotaknute u Bujić 1997, uzeo sam slobodu da iz toga rada preuzmem dijelove teksta, koji su sada ukomponirani u ovaj novi rad.

Jedan od čestih literarnih toposa u talijanskom pjesništvu dobroga dijela šesnaestoga stoljeća jest slavljenje idealizirane prošlosti i izgubljenoga zlatnoga doba, o kojima se može naučiti tek preko povijesti i literature, čija je uloga da zlatno doba ožive, i to ne samo kao literarni privid, nego da mu daju određenu vjerodostojnost. Tu prošlost Hektorović slavi ovako:

Tuj bi pripovisti " vrimena staroga,
kojih se dosti čti " do dneva ovoga:
kad su živinice " ričmi govorile
i kada su ptice " pojuć svih učile,
ki putuju gorom, " neka bil'ja znaju,
uzbudiv se zorum, " ku kripost imaju;
zelena dubrava " kad tikom teciše,
košuta kon lava " brez straha kad biše,
zec tokoj kon harta, " gdi se ljudi čude
prid kim vas posarta, " kad ga tirat bude;
kad voćke gredihu " pustiv perivoje,
rike pristanihu " bez barzine svoje;
kad stin'je uzbisni " naglo postupajuć
za sladkost od pisni, " Orfeja slišajuć.

(*Rib.* 1218–32)

U Italiji, prije Hektorovića, Sannazaro povjerava Proteusu ili pastirima iz Arkadije da razmišljaju o idealu prošlosti. Nakon Hektorovića tu će temu u Italiji oživjeti Tasso stihovima u pastoralu *Aminta* ("O bella età d'oro"), koji su bili hrvatskoj čitalačkoj publici onoga doba dobro poznati u prijevodu Dominka Zlatarića ("Ah vijek zlati lijep ti biješe, / ne jer tada za človijska / svud tecijehu rijeke od mlijeka". Zlatarić 1598: fol. 48r, grafija osuvremenjena). Hektorović vješto uvodi tu standardnu temu pjesništva šesnaestoga stoljeća, ali preko ribara, osoba kojima je zajamčena vjerodostojnost. Dubinu njihova karaktera Hektorović otkriva postupno, tokom trodnevnoga izleta, pa, kada su se trećega dana ribanja sva trojica vratila na kopno, Hektorović se i fizički izmiče od svojih suputnika, vraćajući se sada u mislima na ono što se u protekla dva dana zbilo:

Dokle užitaju, " pojдох posiditi
pri moru na kraju " ter se stah čuditi
da su ljudi mnozi " viditi priprosti,
zlorušni, ubozi, " a imaju dosti.

(*Rib.* 1475–78)

U ribarima poput skrivenoga blaga prebiva "kripost", neotkrivena i nepoznata onomu tko ih cijeni tek po njihovu izgledu i ruhu. No da bi njihov karak-

ter spoznao u potpunosti, Hektorović ih je morao čuti u onom modusu u kojem se taj karakter najpotpunije iskazao. Njihova nijekanja da su mudri ili ispunjeni vrlinom tvore zapravo jednu masku skromnosti, a ta je iščezla onoga časa kada je njihov unutrašnji duh progovorio pjesmom:

Svaki vas kazaše " ne vele umiti
ter ste me varali, " je l' pravo toj, vite,
zač neg ste kazali " vele već umite.
Toj su potvardile " vaše pisni one
ke mi vele mile " u sarcu jos zvone,
ke mi će uzrok bit " da vas ću želiti
i s vami češće it " kudgod se voziti.⁶

(*Rib.* 1492–98)

Vratimo se opet Ficinu. U svojim komentarima na tekstove iz klasične starine Ficino je nastojao oživjeti Platonovu misao i dovesti je u vezu s kršćanstvom i pri tome je uspio napraviti svojevrsnu sintezu koja je onda nakon Ficina, tokom kasnoga petnaestoga stoljeća i dobar dio šesnaestoga, nadahnjivala humaniste u njihovim mislima o prirodi poezije, muzike, te jednostavne psihologije koja se temeljila na Ficinovim razmišljanjima o medicini. Citat iz Ficina (1975; v. gore) tiče se izražajne moći muzike, i ako se ta tema promatra samo općenito, onda Ficino ne govori ni o čem drugome nego o Platonovoj i Aristotelovoj teoriji etosa. No antički su filozofi govorili ponajprije o etosu kao činjenici, dok Ficino nastoji opisati dinamički proces kako ga je on, humanist i psiholog, zamišljao.

U pismu Peregrinu Agliju iz 1457. godine Ficino ističe nepouzdanost čulne percepcije koja sprečava čovjeka da dostigne vrlinu mudrosti: "Slike božanske mudrosti rijetke su među nama, skrivene od naših čula i zanemarene" (Ficino 1975: 44). Slobodno prilagođavajući Platonovu misao te pitagorejsku tradiciju da bi ih iskoristio pri izlaganju svojih misli o percepciji, Ficino razmatra kako ljudska duša prima harmoniju i kozmički broj putem čula sluha te se uzdiže do nebeske muzike uz pomoć intelekta koji proniče u smisao čitave ove sprege. Duša tako biva dovedena u neposredni dodir sa sjećanjem na harmoniju koju je nekada uživala u idealnoj sferi postojanja. Ne radi se ovdje samo o jednostavnom stvaranju muzičkih tonova. Dapače, tu vrstu muziciranja Ficino u

⁶ Pretvaranje pastira da su neuki i skromni ide među standardne teme pastoralnoga pjesništva. Usp. napomenu Ralpa Nasha u njegovu prijevodu Sannazarove *Arcadije* (Sannazarov 1966: 114). Zanimljivo je da Hektorović sam preuzima na sebe ovu značajku pastoralnih likova kada se u talijanskom pismu Vincenzu Vanettiju tobože ne može sjetiti imena Muza. Usp. Hektorović 1982: 137 i poslije u glavnom tekstu toga eseja.

skladu s antičkom teorijom smatra aktivnošću na nižoj razini, a viša je razina dosegnuta kada oni

koji oponašaju božansku i nebesku harmoniju dubljim i razumnijim prosuđivanjem, iskažu njezin unutarnji smisao i poimanje u stihovima, stopama i brojevima. Ti su oni koji, nadahnuti božanskim duhom, izražavaju punim glasom svečanu i slavnu pjesmu. Platon zove ovu svečanu pjesmu i poeziju najsmislenijom imitacijom nebeske harmonije. [...] Poezija čini ono što je karakteristično za nebesku harmoniju. Ona gorljivo izražava najdublja, što bi pjesnik rekao, proročanska značenja, putem broja u glasu i kretanju (Ficino 1975: 46).

Naslov pisma Agliju, koji su dali Ficinovi renesansni izdavači, jest *furor divinus*, poetski žar i ushićenost kojima se otkrivaju istine. Izražavajući se pjesmom i stihom, Paskoje i Nikola sebe stavljaju u ovaj novoplatonovski modus koji je nakon Ficina postao standardnom temom humanističke misli o ulozi i snazi muzike i poezije. I upravo kako je Ficino objašnjavao da se do potpunoga smisla, najprije nagoviještenoga poezijom i muzikom, duh uzdiže kontemplacijom, i Hektorović se intelektualnom refleksijom polako približava punoj istini onoga što mu je ribarsko pjevanje ranije tek nagovijestilo. Zato je Hektoroviću bio potreban opis povratka na Kabal, njegovo fizičko distanciranje od ribara, te oslanjanje na memoriju koja mu omogućuje da u čisto misaonom modusu pronikne u ono čega je prethodnoga dana bio svjedokom. Valja imati na umu da trećega dana plovljenja nitko u Hektorovićevoj družini više ne pjeva, u onome što sada proživljava pjesnik priziva u sjećanje ono što je prošlo. Tek tada mu se uistinu otkriva puna dubina i bogatstvo duha njegovih suputnika ribara kojima on onda zamjera da su ga varali, govoreći mu o svojoj tobožnjoj priprostosti, dok nisu svojim platonovski shvaćenim *furor divinus* otkrili dublju istinu. Oslanjanje na memoriju ionako je jedan od standardnih elemenata srednjovjekovnoga i humanističkoga poimanja muzike i umjetnosti uopće – i kod Izidora Seviljskoga muze se dovode u vezu s memorijom.⁷ S druge strane, humanisti su zacijelo dobro poznavali i Macrobiusov komentar Ciceronova *Somnium Scipionis*, gdje se muze dovode u izravnu vezu s pjevanjem: “Muze su pjevanje kozmosa, to su jos Etruščani znali koji su ih zvali Camene ili Canene, od canere” (Macrobius 1981: 264).⁸

⁷ “Inde a poetis Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est” (Izidor Seviljski 1911: III.xv.2).

⁸ U komentaru Ciceronovu *Somnium Scipionis*, II.3.4, Macrobius kaže: “Musas esse mundi cantum etiam Etrusci sciunt, qui eas Camenas quasi canenas a canendo dixerunt” ([Macrobius] 1981: 264). Da je taj Ciceronov fragment bio poznat dalmatinskim književnicima, svjedoči naslov *De somno Scipionis* u popisu Marulićeve biblioteke. Usp. Ladan 1983: 101.

S novoplatonskim poimanjem muzike i poezije lijepo se kod Hektorovića prepleće i već spomenuti renesansni topos o nestalom zlatnom dobu u koje se ljudi mogu vratiti jedino njegovanjem vrlinâ. Poput ribara iz Sannazarovih *Eclogae piscatoriae*, koji pjesmom odolijevaju opasnostima mora, i Hektorovićeve se družina sigurno vraća na Kabal. Hektorovićevo je poimanje mora profinjenije i ne treba mu izričite retoričarske energije koju Sannazaro u svojim eklogama izvlači iz opisa oluje. Hektorović tek kao uzgred spominje da su plovili “po moru duboku, / zdravo se vratili ” k našem otoku” (*Rib.* 1515–16), i teško je ne vidjeti u tome alegoriju nepostojanosti života ugroženoga nepredvidljivim iskušenjima nasuprot sigurnosti vrline i kontemplacije.

Umjesto da pitanje o prolaznosti svijeta ostavi otvorenim, kako je to i bivalo u znatnom broju djela renesansnoga pjesništva prije nego što su se počeli osjećati utjecaji odluka Tridentskoga koncila, Hektorović skreće pozornost na kršćansku utjehu i traženje potvrde o smislu egzistencije u poštivanju kršćanskih načela. Moguće je da je Hektorović za taj specifično “muzički” sadržaj *Ribanja* dodatni poticaj dobio i iz liturgijske prakse i repertoara gregorijanskoga pjevanja. Četiri su teme kombinirane u *Ribanju*: ribanje samo, iskonska snaga pjevanja, Hektorovićevo razmišljanje o prolaznosti svijeta te – kao kontekst čitaovoga *Ribanja* – pjesnikova obuzetost izgradnjom utvrđenoga ljetnikovca. Njegova privrženost Staromu Gradu uključuje i privrženost crkvenim institucijama u gradu, kako se to jasno vidi iz Hektorovićeve oporuke. Te dvije institucije su dominikanski samostan sv. Petra te gradska crkva sv. Stjepana, pape i mučenika.⁹

Hektorović je morao biti svjestan i liturgijskoga repertoara i biblijske činjenice da je Šimun zvani Petar bio ribar (*Mt* 4, 18): “Ambulans autem [Iesus] iuxta mare Galileae, vidit duos fratres, Simonem, qui vocatur Petrus, et Andream fratrem eius, mittentes rete in mare (erant enim piscatores) [...]” (“Isus, hodeći kraj mora galilejskoga, ugleda dvojicu braće, Šimuna zvanoga Petar i Andriju njegova brata, kako bacaju mrežu u more, jer bijahu oni ribari.”) Dodajmo tomu dva napjeva iz koralnoga repertoara za 1. kolovoza, blagdan sv. Petra u okovima (*Festum Sancti Petri ad vincula*): 1. peta antifona za druge vespere počinje riječima: “Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam” (*Mt* 16, 18: “Ti si stijena [Petar] i na toj ću stijeni podići Crkvu svoju.”, *Liber usualis*, 1. kolovoza); 2. antifona za *Benedictus*, rabljena u samostanskoj liturgijskoj tradiciji glasi: “Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in caelis; et quodcumque solveris super terram, erit solutum et in caelis: dixit Dominus Simoni Petro.” (*Mt* 16, 19: “Što god svežeš na zemlji, bit

⁹ O Hektorovićevoj brizi za crkvene institucije u Starom Gradu svjedoči tekst njegove oporuke. Potpuni tekst oporuke u Hektorović 1986: 140–152.

će svezano i na nebesima; i što god odriješiš na zemlji, bit će odriješeno i na nebesima, reče Gospodin Šimunu Petru.” *Antiphonale monasticum*, 1. kolovoza). Osobito je ta druga antifona mogla biti Hektoroviću na srcu jer je davala duboki smisao njegovoj brizi oko Tvrdlja – dugotrajnoga graditeljskoga projekta koji ga je, kako i sam opetovano kaže, “posvojio”. Obraćanje kršćanstvu predstavlja jedno neizbježno traženje vrela sigurnosti i uporišta pred neprestanim baukom turske najezde, pa ako se to moglo osjetiti u poeziji Hektorovićevih talijanskih suvremenika poput Pietra Bemba i Luigija Tansilla, to je ono vidljivije u Hektorovića, koji se od turske najezde i sklanjao u Italiju, i neposredno branio izgradnjom svoga utvrđenoga ljetnikovca.

U kontekstu pučkoga ugođaja Hektorovićeve *Ribanja*, njegov prije citirani spomen antičkoga mita o polubogu pjevaču Orfeju, o kojem su humanisti čitali kod Virgilija i Horacija, lijep je primjer miješanja dviju tradicija – rafinirane i pučke – a Hektorović, čini se, ima dobar osjećaj za retoričarske registre kojima su te tradicije primjerene. Njegovo pismo Vincenzu Vanettiju, zapravo jedan literarni dokument koji je nastao nekoliko godina prije *Ribanja*, dobrim se dijelom bavi opisom Helikona, mitskoga doma muzâ, alternative Parnasu. Radi se ovdje o literarnom toposu visokoga registra, čestom u talijanskoj književnosti i likovnoj umjetnosti. Zapravo, priča o Helikonu/Parnasu te popis svekolikih umjetnosti, koje su na Helikonu simbolizirane svojim zaštitnicama, čvrsto je povezana s drugom legendom koju je renesansa preuzela iz antike – s teorijom o muzici kozmičkih sfera, prema kojoj nebeska tijela emitiraju zvukove što tvore idealnu harmoniju svemira. Time je elegantno obuhvaćena i antička teorija etosa, i simbolička veza između algebarskih vrijednosti i idealnih proporcija, kako u kozmosu, tako i u ljudskom životu. Platon, pitagorejci, Vitruvije, Leon Battista Alberti i mnogi drugi, svaki su na svoj način iskoristili tu simboličku vezu. Ramis de Pareia u svom traktatu *Musica practica* (1482) preuzeo je poredak sfera i muzâ što ga je u kasnoj antici definirao Martianus Capella. Od Capelle je poredak preuzeo i Franchinus Gaffurius u djelu *Practica musicae* (1496), pokazavši jednim duhovito zamišljenim grafičkim prikazom i poredak sfera i ustroj Parnasa na kojem je vrhunski vladar Apolo, bog racionalnoga reda i umjetnosti. Pojednostavljena Gaffuriusova shema izgledala bi ovako (više su sfere na vrhu popisa, niže prema dnu):

APOLLO

Urania (astronomija) – *Celum stellatum* (nebeski svod)

Polyhimnia (himna bogovima) – Saturn

Euterpe (lirska poezija, svirka na flauti) – Jupiter

Erato (lirska poezija, svirka na liri) – Mars

Melpomene (tragedija) – Sunce

Terpsichore (korsko pjevanje i ples) – Venera

Caliope (epska poezija) – Merkur

Thalia u toj shemi ne nastava nebesku sferu nego ju nalazimo na Zemlji kao temelju iznad kojega se onda sfere nižu. Naravno, kršćanstvo nije priznavalo taj poredak, ali humanisti, oduševljeni klasičnom kulturom, prihvaćali su ga kao jedan element svoga kulturnoga nasljeđa.

Hektorović je u pismu Vanettiju pokazao da mu je bliska legenda o muzama i njihovu poretku, ali, ili nesiguran u vladanju tim detaljima, ili prihvaćajući jedan rašireni manirizam humanističkih autora, koji ponekad namjerno niječu svoje ekspertno znanje, on reda muze po svojem, nekada se, kako sam kaže, ne sjećajući pravih detalja:

Allhor gli dissi: quali sono le vostre Signore et come sono nominate? Rispose, esser nove sorelle chiamate Muse, la prima è Calliope, seconda Clio, terza Erato, quarta Thalia, della quinta non mi ricordo, a pieno, qual disse essere suo nome, ben mi passa per mente (se non erro), che il somigliava a mele et a i pomi [Melpomene], della sesta disse un certo nome, che non mi ricordo, la settima Euterpe, ottava Polimnia. Mi disse anco la nona, il cui nome in tutto ho scordato (Hektorović 1982: 137).

A onda mu reko: tko su vaše Gospe i kako se zovu? Odvrativši da je to devet sestara zvanih muze; prva je Caliope, druga Clio, treća Erato, četvrta Thalia, ne sjećam se dobro kako petoj bijaše ime, ali mi se vrtilo po glavi (ako se ne varam) da podsjeća na riječi “mele” i “pomi” [jabuke – Melpomene]; za šestu reče neko ime kojega se ne sjećam, sedma je Euterpe, osma Polihimnija. Spomenuo je i devetu čije sam ime sasvim zaboravio.

Koliko god da je Hektorović u tom odlomku samo dotaknuo detalje o muzama, toliko u nastavku pisma Vanettiju pokazuje da mu je repertoar poetskih slika vezanih uz klasične opise pjevanja vrlo blizak:

[S]enza alcuna dimora gli fu posta una corona di lauro sopra il capo, et datagli la lira in mano con modesta persuasione, che per loro sodisfattione dovesse un poco cantare. Ove egli senza tardare, cominciò concordare le sue rime con le soavi corde della lira. Et si pose a cantare in tal maniera et con tal dolcezza di suono et soavità di voce, che tutte le Muse si videro a pieno soddisfatte, dal cui canto pareva, che gli alberi et gli uccelli, che vi erano intorno, ne godessero, rispondendogli alle fiatte gli uccelli meglio che sapevano, et gli alberi pianamente sibilando col fiato de' venticelli, che gli moveano (Hektorović 1982: 138).

Ne gubeći vremena, položiše mu na glavu lovorov vijenac i, dajući mu liru u ruke, blago su ga nagovarale da bi, za njihov užitak, malo zapjevao. Na to on, bez oklijevanja, započeo ugađati svoje stihove prema umilnim žicama lire. I započeo pjevati na takav način, s takvom ugodnošću zvuka i umilnošću glasa da se vidjelo da je to svekolikim muzama bilo na veliko zadovoljstvo. Činilo se da

su se stabla i ptice koje su u stablima sjedile toliko radovala njegovu pjevanju da su mu odgovarale svojim glasovima što su bolje mogle, a stabla su tiho šumila povodeći se vjetrićima koji su im pokretali grane.

Ribanje je, po svojoj prilici, nešto mlađe od pisma Vanettiju, a veza između toga mjesta u pismu i već citiranih stihova 1218–32 u *Ribanju* (v. gore) nadasve je čvrsta i logična. Hektorović se zapravo na oba mjesta služi opisom učinka Orfejeva pjevanja. Po legendi i spomenima u klasičnim izvorima, među ostalima kod Euripida i Virgilija, Orfejevo pjevanje ima čudesnu moć da kroti i prirodu i životinje. U renesansi Orfej je postao arhetipni fičinijevski i emocionalni i racionalni pjevač, te ovdje opet nalazimo Hektorovića kao čovjeka svojega doba. Oduševljenje koje je, među ostalim, Castiglione pokazao za solističko pjevanje, dovodi i Castiglionea u vezu s orfičkim simbolima i poetskim slikama, pa je on o tome pisao ne samo diskurzivnim načinom u *Corteggianu* nego je Elizabetu Gonzaga, vojvotkinju od Urbina, poetski dočarao u tom orfičkom okruženju:

“Dulces exuviae, dum fata deusque sinebant,”
dum canit et querulum pollice tangit ebur,
formosa e caelo deducit Elisa Tonantem
et trahit immites ad pia verba feras.
Auritae veniunt ad dulcia carmina silvae,
Decurrunt altis undique saxa iugis;
stant sine murmure aquae, taciti sine flamine venti,
et cohibent cursus sidera prona suos.

([Valgrisi] 1548: 67)

“Odjeće sladahn, daj der dok dopuste bog i sudbina”,
pa dok joj žalobnu tre liru bjelòkosnu prst
prekrasna pjesmom Elisa s nebesa Gromonošu svodi,
pa joj na blaženu riječ kupi se divljačna zvijer,
stižu na slatke joj pjesme i šume slušačice pomne,
kamenje odasvud gre s visokih krša na pjev;
vode utihnjuju žubor, mučaljivi vjetri bez daha,
sazvježđa zalazna svoj nebni prekidaju kret.

(Preveo i prepjevao Sinan Gudžević)

Početak Castiglioneove latinske pjesme “De Elisabetha Gonzaga canente”, s citatom Didonine tužbalice iz Virgilijeve *Eneide* (knjiga IV, stih 651), vodi neposredno k opisu učinka vojvotkinjina pjevanja, dok on sama sebe prati na instrumentu koji nije specificiran – Castiglione upotrebljava antički pojam *ebur* (‘bjelokost’, sugerirajući frulu), ali bi po konvencijama Castiglioneova vremena

to prije mogla biti lira.¹⁰ Učinak je pjevanja zaodjenut u riječi koje svakomu poznavatelju mita o Orfeju jasno pokazuju podrijetlo pjesničkih slika. Hektorović tako u svom opusu tvori jedan lanac: Vanetti iz Hektorovićeve sna opisan je orfičkim rječnikom, bliskim literarnomu izvoru tada raširenom u Italiji, a poslije, u *Ribanju*, Hektorović se vraća toj simbolici, kombinirajući ju sa slikom o izgubljenom zlatnom dobu.

Castiglione je umro 1529. godine, a njegova latinska poezija do toga vremena nije bila tiskana. “De Elisabetha Gonzaga canente” i druge njegove latinske pjesme postale su dostupne javnosti tek 1548. godine u antologiji *Carmina quinque illustrium poetarum*, što ju je nakladnik Valgrisi objavio u Veneciji. Antologija je odmah doživjela veliku popularnost jer su se ubrzo pojavila još dva firentinska izdanja (Torrentino, 1549. i 1552) te Giglievo venecijansko izdanje iz 1558. godine. Kako Hektorovićev opis učinka Vanettijeva pjevanja datira upravo iz vremena prvoga vala popularnosti Castiglioneovih stihova, nije isključeno da je ovdje riječ o primjeru svjesnoga imitiranja suvremenoga uzora koji je Hektoroviću u to vrijeme lako mogao doći u ruke.

Tema Orfeja poslužiti će sada da nas uvede u jednu drugu epizodu svojevrsnoga odjeka talijanske kulture u hrvatskoj renesansnoj književnosti. Translokacija, prijelaz jednoga kulturnoga fenomena iz jedne sredine u drugu, može imati i svoju drugu stranu: do sada smo susreli primjere kada naš književnik preuzima i na svoj način uobličava jedan karakteristični detalj. Na drugom nekom mjestu opazit ćemo da je upravo taj prelazak zamaglio ili promijenio originalnu nakanu. U predgovoru *Pjesmama razlicijem* (1563) Dinko Ranjina je razmatrao temu poezije kao klasičnoga nasljeđa te pjevanja kao najraširenije ljudske vrline. “Ne čuju li se svud po dvoru gorske pastirke, čim stada njih pasu planinom hodeći, gdi pjesni spjevaju za boli rasladit ke godi nevolje?” (Ranjina 1563: [fol. IVr], grafija osuvremenjena), veli Ranjina, pa bismo mogli doći u iskušenje da mu pripišemo originalnost i živu svijest o bliskoj vezi između rafinirane i narodne kulture da nije taj fragment Ranjina bio preveo iz traktata o poetici Bernarda Tassa (*Ragionamento della poesia*) koji se pojavio u javnosti 1562, neposredno prije pojavljivanja Ranjininih *Pjesama*.¹¹ No, Ranjina u svom

¹⁰ Po moralnim normama toga vremena bilo je krajnje neprilično da žena svira bilo kakav puhački instrument ili da udara u bubanj. O tome svjedoči sam Castiglione u *Il libro del corteggiano*, knjiga 3, poglavlje 8, objašnjavajući da prodorni zvuk tih instrumenata razara nježnost koja je osnovno obilježje ženskoga roda (Castiglione 1972: 215; usp. i hrvatski prijevod Castiglione 1986).

¹¹ Tassov tekst koji odgovara Ranjininoj rečenici u originalu je nešto duži: “Non udite voi tutto di le semplici pastorelle, mentre che la mansueta greggia le tenerelle erbette per le verdi campagne e per gli aprici colli sen va pascendo, di varii e vaghi fiori lieta corona al suo amante tessendo, con dolci canzonette o la bellezza lodando dell’amato pastore o

predgovoru spominje mnogo više klasičnih autoriteta te pjesnikâ (uključujući Orfeja) nego što ih nalazimo u Tassa, pa se možemo pitati nije li, osim Tassa, imao i neke druge uzore. Moj bi izbor pao najprije na Orazija Toscanellu, *Pre-cetti della poetica* (1562), tada prilično raširen traktat, koji je Toscanella bio zamislio kao uvod u poetiku za one koji joj temi tek pristupaju.

Tragajući za drugim uzorima, sada među Ranjininim pjesmama, naići ćemo na još jedan zanimljiv primjer. U prvoj polovici te oko sredine 16. stoljeća bili su u Italiji rašireni melodijski obrasci koji su se mogli pjevati uz bilo koji standardni *strambotto*, poetsku formu koja se osobito koristila u *mascheratama* i u scenskoj muzici uopće. U pjesmi u obliku dijaloga, “Razgovor od duše sa Karantom”, na vedar se i nestašan način Ranjina poigrava s epizodom mita o Orfeju kada ovaj nastoji nagovoriti Karonta da ga preveze preko rijeke Lethe. Kod Ranjine je, dakle, morala postojati svijest o tadašnjoj popularnosti mita o Orfeju jer je to preduvjet da se tema predstavi i shvati na humorističan način. Ustvari, Ranjinina pjesma nije originalna, on je ovdje slobodno preveo *strambotto* koji se različito pripisuje ili Marc’ Antoniju Magnu ili Dragonettu Bonifaciju:

Dinko Ranjina		M. A. Magno / D. Bonifazio?
“Karonte, ki duše privoziš na on kraj cić da već ne tuže na svitu plač i vaj.”		“Caron! Caron!” “Chi è st’importun che grida?”
“Tko je ono, iz glasa tko zove sad mene, stojeći do pasa sred vode studene?”		“Gli è un amante fidel, che cerca il passo.”
“Ja jesam jedan, znaj priveran ljuveni, ki želju na taj kraj moći doć žudeni.”	5	“Chi è stato sto crudel, quest’ omicida, che talmente t’ha morto?”
“Reci mi ti sada zled tvoje nesreće, tko ti tuj smart zada žestoku od veće?”		“Amore, ahi lasso!”
“Zla Ljubav nemila, ke silna može moć kroz nje, plam i krila svakomu varha doć.”	10	“Non varco amanti; or cèrcati altra guida.”
“Ljuvene ne općim ja privažat nikada, i namo pođi tja za te nač plav sada.”		“Al tuo dispetto converrà ch’io passo, c’ho tanti strali al cor, tant’ acqua ai lumi,
“Još da ti nećeš toj, prič ću val studeni, jer imam tolik broj od strila u meni, da ću moć malo stav na kraju ovamo, sagradit s vesli plav za doći pak tamo.”	15	ch’io mi farò la barca, i remi e i fiumi.”
		(Luna 1563)

(Ranjina 1563: fol. 73r,
grafija osuvremenjena)

della sua durezza lamentandosi, sfogar dolcemente l’amorose passioni?” (Weinberg 1970: 582). Govor koji je Tassu poslužio kao osnova za *Ragionamento* on je bio održao pred Accademia della Fama 1559.

Originalni *strambotto* Ranjina je produžio, što je tada bivala česta pojava kod prijevoda talijanske poezije na hrvatski, te se tako gubi originalni *strambotto*, ili, zapravo, namjesto jednoga dobivamo dva *strambotta*. Moguće je rekonstruirati i vjerojatni put kojim je Ranjina mogao doći do ovoga *strambotta*. Pjesma se u tisku prvi put pojavljuje unutar rječnika što ga je u Napulju godine 1536. objavio Fabrizio Luna: *Vocabulario di cinque mila vocabuli toshi non meno oscuri che utili e necessarij del Furioso, Boccaccio, Petrarca e Dante* (Napulj, Sultzbach, bez folijacije ili paginacije). Lunin je rječnik vodič po ispravnom toskanskom leksiku, poglavito za one koji bi se htjeli književno izražavati. Na kraju svakoga slova Luna donosi po jedan konkretni primjer, a ovdje mu Magnovi stihovi služe kao primjer kako zamjenica *esto* (< *questo*) biva skraćena u *st*. Atribucija je Dragonettu Bonifaciju nesigurna i u najautoritativnijem kritičkom izdanju Bonifacijeve poezije pjesma je svrstana među “rime dubbie” (Bonifacio 1995: 136–137) te je tako Lunina atribucija Marc’ Antoniju Magnu daleko vjerojatnija. Ovaj kontekst dade nam ponešto naslutiti o knjigama koje je Ranjina posjedovao. Predgovor *Pjesmama razlicijem* Ranjina je datirao iz Messine, gdje je u to vrijeme boravio zbog obiteljskoga posla. Dobro vladajući talijanskim, ali verzijom koju je naučio u Dubrovniku, a u Messini izložen južnotalijanskomu govornomu i književnomu idiomu, mogao je lako vidjeti u Luninu rječniku pouzdani vodič kroz književni toskanski idiom. Nije dakle nemoguće da je posjedovao upravo Lunin rječnik.

Preuzevši i modificirajući ovaj *strambotto*, Ranjina ga je lišio konteksta u kojem se bio izvorno pojavio, jer Magnov *epigramma volgare*, kako ga Luna naziva, po svoj je prilici bio dio neke veće cjeline, *mascherate* koja je parodirala mit o Orfeju. Većina muzike takvih *strambotta* ostala je u talijanskoj tradiciji nezabilježena, jer su se melodijski obrasci – “arie per cantar stanze ariostesche” – mogli primijeniti na bilo koju osmolinijsku strofu. Jedina je zabilježena uglazbljena verzija toga teksta došla iz pera Mattea Rufila, u *Il primo libro de’ madrigali a cinque voci* (Venecija: Scotto 1561), te po svemu pripada rafiniranoj tradiciji.

Ne navodeći svoj uzor, te objavljujući pjesmu kao svoju, Ranjina je postupao u potpunosti u skladu s običajima svoga vremena, kada se pri prijevodi-ma i adaptacijama izvornici u velikom broju slučajeva nisu navodili. Godine 1882. Luka Zore se osjetio nelagodno, vjerujući da Ivana Gundulića raskrinkava kao plagijatora, jer Gundulić nije bio označio izvornoga autora svoje *Arijadne* nego je prijevod poetske drame Ottavija Rinuccinija ponudio javnosti kao svoje djelo (Zore 1882: 131). Zore je bio odgojen na modernom pojmu autorstva, gdje se od autora tražila u prvom redu izvornost i neovisnost o tuđem djelu, dok se u renesansi prijevod jednoga literarnoga djela mogao pojaviti u različitim inačicama. Nije li čak i Gian Giorgio Trissino prešutio Danteovo ime u svojem prijevodu *De vulgari eloquentia*? Hrvatski prevoditelji toga vremena,

kada su i priznavali da su preveli tuđe djelo, nisu se trudili da bi označili i autora. Godine 1589. Zlatarić priznaje da *Elektra* i *Ljubmir* nisu njegova izvorna djela, ali ne spominje niti Sofokla niti Torquata Tassa, ograničavajući se na riječi “iz veće tuđijeh jezika u hrvatski izložene”. Drugi jedan dubrovački autor, Paskoje Primović, godine 1617. također spominje da je *Euridiku* preveo s talijanskoga ali, kao ni Gundulić, ne spominje da je riječ o spjevu, zapravo o opernom libretu Ottavija Rinuccinija (Bujić 1998: 479–480). Već se dosta pisalo o pojavi tih dvaju vrlo ranih opernih libreta u Dubrovniku, pa nije potrebno vraćati se na detalje te teme. Dovoljno je reći da je posve nesigurno jesu li ti libreti u Dubrovniku bili izvedeni u scensko-glazbenoj formi ili nisu. No aktualno je pitanje kako je došlo do zanimanja u Dubrovniku za taj novi književni žanr. Zagonetno je i to što se u Primovićevu prijevodu Rinuccinijeve *L'Euridice* pojavljuju gotovo svi elementi didaskalija koje se nalaze ne u poetskom originalu Rinuccinijevu, nego samo u tiskanim partiturama dviju verzija – Perijeve i Caccinijeve – ove opere koja slovi kao prva u svojem žanru (“Kor parvi u pet glasa” ili “Isti približavaši se k'Orfeju slijedi pojući”). Nekako iz istoga vremena kada je Primović objavio *Euridiku* datira i Gundulićev prijevod jedne druge Rinuccinijeve poetske drame, *L'Arianna*, koju je Claudio Monteverdi uglazbio 1608. godine. Istina, Gundulićeva *Arijadna* pojavila se u tisku tek 1633, no znamo da je nastala u drugom desetljeću sedamnaestoga stoljeća. Do sada se na razloge pojave hrvatskih verzija tih libreta gledalo kontekstualno, nastojeći iz kazališnih prilika u Dubrovniku ili iz tekstova samih zaključiti nešto o mogućnostima ili pomanjkanju mogućnosti za opernu izvedbu. Ostavimo li po strani ovu vrstu istraživanja i – okrenuvši se onomu što se u naše vrijeme s blagim prezirom smatra pozitivističkom metodom – mislim da nam je moguće dati na ovo jedan pouzdaniji odgovor.

U posljednjem desetljeću šesnaestoga stoljeća Dubrovčani su angažirali talijanskoga pjesnika, Toskanca Camilla Camillija kao “rettore delle scuole e professore di umane lettere”. Prema *Dizionario biografico degli Italiani* točno mjesto i datum Camillijeva rođenja nisu poznati. No 1583. godine on je u Italiji bio izbio na glas kao jedan od pjesnika koji su na ovaj ili onaj način nastojali “popraviti” i privesti zadovoljavajućemu kraju one epizode koje je u *Gerusalemme liberata* Torquato Tasso tobože ostavio neodređenima. Camilli je u Dubrovniku bio u prvom redu odgojitelj plemićke mladeži i zasigurno znamo da je među njegovim učenicima bio Gundulić, a po svoj prilici i Primović, a očigledno je zadobio simpatije dubrovačke vlade jer ga je već nedugo nakon 1600. godine Republika poslala u diplomatsku misiju u Italiju.¹² Umro je u

¹² Tommaso Chersa kaže za Camillija: “Pochi tra' forestieri, venuti a Ragusa a educare la gioventù ne' costumi e nelle lettere, poterono dirsi così fortunati co' Ragusei, come egli fu” (Chersa 1828: 17).

Dubrovniku 13. srpnja 1615. Jedno od svojih djela iz preddubrovačkoga razdoblja posvetio je Ferdinandu de' Medici (*Le imprese illustri di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli*, Venecija: Ziletti, 1586). Jedna od osoba o kojima Camilli ovdje piše jest pjesnikinja i pjevačica Tarquinia Molza (1542–1617), kći pjesnika Francesca Marije Molze. Tri godine prije pojavljivanja Camillijeve knjige Tarquinia Molza je započela svoj angažman na dvoru Este u Ferrari kao članica renomiranoga ansambla “Concerto delle donne” i Camilli je morao biti dobro upućen u detalje njezine aktivnosti. Dodamo li tomu i činjenicu da su političke makinacije Ferdinanda de' Medici bile u dobroj mjeri zaslužne za svetkovinu za koju je bila napisana opera *L'Euridice*, nameće se zaključak da je Camilli slijedio politička i muzička gibanja u sjevernoj Italiji te je vrlo vjerojatno upravo on po povratku sa svoje diplomatske misije donio iz Italije najnovije knjige i partiture, želeći pokazati svojim dubrovačkim štićenicima što je novoga u “velikom svijetu”. I sam je bio vrstan prevoditelj s latinskoga i španjolskoga i ne bi bilo ni najmanje neobično da su se mladi Dubrovčani, čiji mu je odgoj bio povjeren, nastojali i sami na sličan način okušati. Još uvijek nemamo ključnoga dokaza da je taj proces zaista tako izgledao, ali ni neke druge, pouzdanije verzije tumačenja te epizode transplantacije jednoga tada novoga talijanskoga žanra – opernoga libreta – u Dalmaciju do sada nemamo.

Ovaj rad nema jezgrovitoga zaključka. Neka ovih nekoliko primjera iz djelatnosti Hektorovića, Ranjine, Primovića i Gundulića pokažu u prvom redu što sve može biti obuhvaćeno hrvatskim studijima, te budu ilustracija načina na koji, želimo li baciti više svjetla na epizode iz hrvatske kulturne prošlosti, moramo često posegnuti u susjedne kulture – u slučaju Dalmacije to je ponajprije Italija.

Literatura

- Bonifacio, Dragonetto. 1995. *Rime. Edizione critica*, Raffaele Girardi, ur. Brindisi: Schera Editore.
- Bujčić, Bojan. 1988. Pastorale o melodramma? Le traduzioni croate di “Euridice” e “Arianna” per le scene di Dubrovnik. *Musica e storia* 6(2): 477–499.
- Bujčić, Bojan. 1997. Muzika, etos i prošlost u Hektorovićeve *Ribanju i ribarškom prigovaranju*. U: Hektorović 1997: 141–158.
- Bujčić, Bojan. 2008. “Siate cauto di non far barbarismi.” Intellect and Feeling in the Music of the Early Cinquecento. U: *A due. Musical Essays in Honour of John D. Bergsagel and Heinrich W. Schwab*. Ole Kongsted, Niels Krabbe, Michael Kube, Morten Michelsen, ur. Copenhagen: The Royal Library: 85–95.

- Castiglione, Baldassarre. 1972. *Il libro del corteggiano*, Ettore Bonora, ur. Milano: Mursia. Hrvatski prijevod: *Dvoranin*, Frano Čale, prev. Zagreb: Cekade, 1986.
- Chersa, Tommaso. 1828. *Degli illustri toscani stati in diversi tempi a Ragusa*. Padova: Minerva.
- Ficino, Marsilio. 1975. *The Letters of Marsilio Ficino*, 1. London: Shephard-Walwyn.
- Franičević, Marin. 1962. *Ličnost i djelo Petra Hektorovića*. Zagreb: JAZU.
- Giraldi Cinthio [Cinzio], Giovanni Battista. 2002. *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, Susanna Villari, ur. Messina: Centro interdisciplinare di studi umanistici.
- Hektorović, Petar. 1982. *Sabrana djela*, Josip Vončina, ur. Stari pisci hrvatski 39. Zagreb: JAZU.
- Hektorović, Petar. 1997. *Ribanje i ribarsko prigovaranje / Fishing and Fishermen's Conversations*. Edward D. Goy, prev. Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada.
- [Izidor Seviljski]. 1911. *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, 1. W. M. Lindsay, ur. Oxford: Clarendon Press.
- Ladan, Tomislav. 1983. *Parva mediaevalia*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Luna, Fabrizio. 1536. *Vocabulario di cinque mila vocabuli toscani non meno oscuri che utili e necessarij del Furioso, Boccaccio, Petrarca e Dante*. Napoli: Sultzbach [bez folijacije ili paginacije].
- [Macrobius]. 1981. *Macrobiani Theodosii Commentariorum in Somnium Scipionis libri duo*, Luigi Scarpa, ur. Padova: Liviana.
- Ranjina, Dinko. 1563. *Pjesni razlike Dinka Ragnine, vlastelina dubrovačkoga*. Firenze: Figli di Lorenzo Torrentino.
- Sannazaro, Jacopo. 1966. *Arcadia and Piscatorial Eclogues*, Ralph Nash, ur. i prev. Detroit: Wayne State University Press.
- [Valgrisi]. 1548. *Carmina quinque illustrium poetarum*. Venezia: Valgrisi.
- Walker, Daniel Pickering. 1953. Ficino's *spiritus* and Music. *Annales musicologiques* 1: 131–150.
- Weinberg, Bernard. 1970. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 2. Bari: Laterza.
- Zlatarić, Dominko. 1598. *Elektra tragedia. Gliubmir pripovies pastriska i Smart Pirama i Tisbe. Is vechie tugieh iesiká ù Harvackij isloxene*. Venezia: Aldo.
- Zore, Luka. 1882. Gragja za književno-povijesnu ocjenu Gundulićeve "Arijadne". *Rad JAZU* 3: 129–189.