

NEKE GLAZBENOFILOZOFIJSKE TEME U DJELU MIHA MONALDIJA

STANISLAV TUKSAR

Muzička akademija, Zagreb

UDK 111.852 Monaldi
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 29. 6. 2005.

Uvod

O kasnorenesansnom dubrovačkom filozofu, matematičaru i pjesniku Mihi Monaldiju (Dubrovnik, oko 1540–1592) pisano je u nas u više navrata u pokušajima da se njegov opus prikaže integralno,¹ a djelomice i o dijelu njegova opusa koji se bavi glazbom.² Istražujući teorijske napise o glazbi hrvatskih autora, pozabavio sam se dosada tek s pojedinim aspektima Monaldijeve misli o glazbi.³ U ovome izlaganju želio bih nešto proširiti spoznaje o toj temi, iako prostor i vrijeme ni u ovoj prilici ne dopuštaju cjelovito predstavljanje Monaldijeve refleksije o toj složenoj temi. Stoga ću u posljednjim dijelovima ovoga teksta ukratko izvijestiti o dvjema Monaldijevim temama (o značenju u glazbi; o odnosu glazbe i politike) o kojima sam već prije pisao, a u prvome dijelu teksta pružit ću neke osnovne obavijesti o trima temama (o lijepom u glazbi; o vrstama podjele glazbe; o odgojnoj, etičko-psihološkoj i spoznajnoj vrijednosti glazbe) koje dosad, koliko mi je poznato, nitko⁴

¹ Vidi npr. Franjo Jelašić, *Irena iliti o ljepoti*, Zagreb, 1909; Ljerka Schiffler-Premec, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo*, Odjel za povijest filozofije – SN Liber, Zagreb, 1984.

² Vidi npr. Stanislav Tuksar, »Miho Monaldi: Prilog povijesti semiologije – O teoriji značenja u glazbi«, u: *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, JAZU, Zagreb, 1978, str. 89–95; S. Tuksar, »Musique et politique à Dubrovnik à l'époque de Renaissance«, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1979, X/1, str. 99–111; Miho Demović, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*, JAZU, Zagreb 1981, str. 25–27; Lj. Schiffler-Premec, *Miho Monaldi. Ličnost i djelo, op. cit.*, str. 88–92.

³ Usp. jedinice navedene u bilj. 2, koje obrađuju Monaldijevu teoriju značenja u glazbi te njegove ideje o odnosu glazbe i politike.

⁴ Djelomičnu iznimku u tome predstavljaju neke općenite karakterizacije Lj. Schiffler-Premec iznesene u odlomku 'Glazbena umjetnost', u njezinu djelu navedenom u bilj. 2.

nije šire obrađivao. Kao polazište služio mi je tekst »Osmog dijaloga« iz Monaldijeva djela *Irene, ovvero della bellezza*.⁵

I. O lijepom u glazbi

Središnju temu estetike glazbe – pitanje o lijepom u glazbi i o karakteru toga lijepoga – Monaldi postavlja i rješava u okvirima standardne metafizičke sheme, tvrdeći da se svaka (ljudska) glazba može svesti na umjetnost⁶ i da se sva njezina ljepota sastoji u umjetnosti,⁷ ali da umjetnost glazbe svoju ljepotu dobiva od uma:⁸ lijepo, dakle, u konkretnom glazbenom umjetničkom djelu izvire iz ideje glazbe. Ovu ideju glazbe može pojmiti samo »očišćeni um«, a nipošto »tjelesno uho«.⁹ Tu Monaldi jasno slijedi Platonov model izložen u *Gozbi* o ideji lijepoga po sebi,¹⁰ koju može spoznati tek spekulativno orijentiran um, a koja se nikako ne može dohvatiti osjetilom (u slučaju glazbe – osjetilom sluha, »uhom«).¹¹ Karakter glazbene ljepote toliko je plemenit da »sluh osporava savršenost vidu«.¹² Pritom Monaldi posebno ističe da se ljepota glazbe očituje kao slatkoća,¹³ pa često naizmjenice rabi pojmovno-terminalski par »ljepota-slatkoća« (»bellezza-dolcezza«) da bi sinonimno označio specifičnu ljepotu glazbe. No, to nije neka Monaldijeva pojmovna ili terminološka posebnost, jer je većina glazbenih teoretičara 15. i 16. stoljeća često rabila termin »slatkoća« (lat. *suavitas*; tal. uz *dolcezza* i *soavità*) za verbalno opisivanje posebne akustičke milozvučnosti renesansne glazbe u usporedbi sa stanovitom »gotičkom« zvučnom oporošću kasno-srednjovjekovne glazbe.¹⁴ Međutim, Monaldi tvrdi da »u glazbi postoji (i) druga vrsta ljepote koja je predmet sluha: (...) glazba je kao neka slika lje-

⁵ Michele Monaldi, *Irene, ouero della bellezza*, Venecija, 1599, Dialogo ottavo, fol. 135–153.

⁶ »... ogni musica all'arte ridur si può...«. M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 136v.

⁷ »... tutta la bellezza della musica consiste nella sua arte«. *Ibid.*

⁸ »... arte della musica riceve la sua bellezza dall'intelletto«. *Ibid.*

⁹ »... idea della musica, dalla quale ogni musica finalmente nasce, & deriva. la quale non è dall'orecchio corporale comprensibile, ma da un'intelletto purgato...«. *Ibid.*, fol. 137r.

¹⁰ Usp. Platon, *Gozba*, XXIX, prev. M. N. Đurić, Kultura, Beograd, 1970, str. 83–84.

¹¹ O tome šire npr. u: Danko Grlić, *Estetika. Povijest filozofskih problema*, Od antike do konca renesanse, 4. Plotin, Naprijed, Zagreb, 1974, str. 107–120.

¹² »... la qual bellezza è sì nobile, che l'udito contende di perfettione con la vista«. M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 136v.

¹³ »... dico più dolce, per esser la bellezza della musica l'istessa dolcezza«. *Ibid.*, fol. 141r.

¹⁴ Suvremeni povjesničari glazbe ovu psihološku datost (ugodu) pripisuju glazbeno-tehničkoj, odnosno kompozicijsko-strukturnoj dimenziji, tzv. pankonsonantnosti renesansne glazbe, odnosno pomnoj kontroli disonance i obilatoj uporabi punih trozvuka. Usp. Howard M. Brown, *Glazba u renesansi*, prev. S. Tuksar, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2005, str. 27.

pote, pa stoga slijepac koji sluša može gotovo vidjeti ljepotu glazbe, a glušac, pak, može gotovo čuti glazbu u vidljivoj ljepoti¹⁵. Ova permutacija, kao i niz drugih njegovih sličnorodnih eksplikacija, dopušta zaključiti da je Monaldi bio potpuno svjestan razlike između estetike kao jedne opće metafizike lijepog i estetikâ pojedinih umjetničkih područja, što je inače tematika kojom se u estetici glazbe naročito bavilo 19. stoljeće, s različitim rješenjima u rasponu od Schumannova uvjerenja da je estetika glazbe tek poseban »slučaj« opće estetike do Hanslickova dokazivanja da estetika glazbe kao zasebno područje ima kao svoj predmet specifično »glazbeno lijepo«.

U raspravi o ljepoti glazbe valja još upozoriti na Monaldijevu tvrdnju da se »glazba sastoji više od zvuka nego od glasa jer prvi je predmet sluha zvuk a ne glas«¹⁶ (premda je i glas zvuk). U tom ustanovljenju primarne glazbene materije kao tzv. objektivnog zvuka u akustičko-fizikalnoj datosti, te jasnom razlikovanju pojma i realiteta (ljudskog) glasa i zvuka gdje je taj glas samo poseban slučaj u širokom spektru zvučanja, moguće je možda vidjeti Monaldijev povijesno ažurni začetak teorijskog iskoraka iz dotadašnjeg prevladavajućeg općeglazbenog shvaćanja da je primarna materija glazbe samo ljudski proizveden zvuk – glas. To bi se možda moglo shvatiti i kao mogući Monaldijev spekulativni nagovještaj emancipacije i posljedično ravnopravnije uporabe zvuka proizvedenog glazbenim instrumentima, a onda i prihvatanja instrumentalne glazbe općenito, koji se u europskoj umjetničkoj glazbi konkretno povijesno i počeo zbivati u odlučujućoj mjeri i kvaliteti krajem renesanse.¹⁷

II. Vrste podjela glazbe

Monaldijeve podjele glazbe viševrsne su i pokazuju pluralitet utjecaja, od antičko-srednjovjekovnog eklekticizma do historijski relevantne inventivnosti.

¹⁵ »... nella musica ... consiste l'altra specie della bellezza, ch'è oggetto dell'udito ... che la musica è come una pittura della bellezza, onde ad un cieco, che udisse si potrebbe far quasi veder la bellezza nella musica, come all'incontro ad un sordo, che vedesse far quasi udir la musica nella visibile bellezza«. M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 138r-138v.

¹⁶ »... che la musica consistesse prima nel suono, che nella voce. percioche prima è oggetto dell'udito il suono, che la voce.« *Ibid.*, fol. 138r.

¹⁷ Terminološka distinkcija između riječi i pojmova »vox/sonus« (lat.), »voce/s(u)ono« (tal.), »Ton/Stimme« (njem.), pa i »glas/zvon« (hrv.) jasno se očituje i u Monaldiju suvremenom rječniku *Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum* Fausta Vrančića iz 1595, ali ovaj rječnik je od one vrste koja donosi riječi samo u osnovnim oblicima bez uporabnih ili kontekstualnih naznaka.

U prvoj podjeli, prema podrijetlu nastanka i mediju prakticiranja, Monaldi glazbu dijeli na četiri vrste: nebesku, prirodnu, ljudsku ili umjetnu, te anđeosku.¹⁸ To je jasan kristijanizirani boetijevski utjecaj, gdje *nebesku glazbu* očituju nebeska tijela,¹⁹ *prirodna se glazba* prirodno stvara (npr. pjesma ptica),²⁰ *umjetna glazba* koju stvaraju ljudi (zato: *ljudska glazba* = *musica humana*) koja obuhvaća glazbu proizvedenu ljudskim glasom i glazbenim instrumentom,²¹ a *anđeoska glazba* bila bi sâma ideja glazbe.²² U maniri u kojoj su razni raniji srednjovjekovni teoretičari (Johannes de Muris i dr.) opravdali npr. moduse savršenstva vremenskih intervala u ternarnim ili binarnim podjelama,²³ Monaldi opravdava svoju četveročlanu podjelu glazbe analogijama s izvanglazbenim geometrijskim (npr. kvadrat) i nekim drugim principima.

U drugoj podjeli, zapravo potpodjeli tzv. umjetne ili ljudske glazbe na instrumentalnu (uključujući i nebesku), vokalnu (uključujući i glazbu ptica), glazbu u govoru (koja pripada samo ljudima) te ritmičku glazbu (koja se nalazi izvan glasa, prije svega u nebeskim tijelima) nalazimo stanovitu nejasnoću u metodologiji i, posljedično tome, faktografiji. Na primjer, dio glazbe koju (vokalno, instrumentalno) proizvode ljudi Monaldi nekritički miješa s realnim ili zamišljenim izvorima zvukovlja iz prirode (ptice, planeti) ili pak nepovezano supostavlja fonološko-glazbeni dio govora i njegovu ritmičku komponentu s općom ritmičnošću kakva se npr. očituje u pravilnosti kretanja nebeskih tijela.²⁴ Nigdje, međutim, u tekstu ne nalazimo sasvim jasno

¹⁸ »... la musica a dirne universalmente ... si dee dir che sia di tre sorti, la celeste, la naturale, & l'humana, ch'è la medesima ancho l'artificiosa. alle quali si potrebbe aggiungere ancho l'angelica. accioche in tutto ve ne sian quattro.« M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 137r.

¹⁹ »la [musica] celeste è quella, che i corpi celesti rendono, & fanno«. *Ibid.*, fol. 137v.

²⁰ »... la naturale musica è quella che naturalmente si fa, com'è specialmente questa de gli augelletti ...«. *Ibid.*

²¹ »... l' artificiosa [musica] è da noi huomini, onde si dice ancho l'humana, della quale io specialmente ragionar'intendo, che comprende non solamente quella della nostra voce, ma anchora quella de gli stromenti, che non essi noi facciamo...«. *Ibid.*

²² »... la musica angelica è come supereccedente, ch'è come idea della musica ...«. *Ibid.*, fol. 137r.

²³ Usp. Johannes de Muris, *Ars novae musicae*, 1319, II. Musica practica: »Ali svakom su vremenskom intervalu mjerelog zvuka naši prethodnici razumno pripisivali stanovit modus savršenstva, propisujući tu vrstu vremenskog intervala kako bi mogla poduprijeti ternarnu podjelu, jer vjerovali su da se sve savršenstvo nalazi u ternarnom broju (trojstvu). (...) Pa ipak, neki moderni vjeruju da su oni sami otkrili suprotnost ovome, što nije dosljedno. (...) Binarni je broj (dvojstvo) ... ostao nesavršenim«. (Prijevod S.T.)

²⁴ »... come che la musica vocale ... si mostra ancho in quella de i rithmi; che rithmica musica chiamar si potrebbe, ch'è quella a punto, che vi dissi già che si trovava fuori della voce, (...) la qual musica rithmica si può dir, che si trovi prima ne i corpi celesti, che la fanno discorrendo con sommo ordine ...«. M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 138v.

Monaldijevo pojmovno diferenciranje i potvrdu da se radi o simbolizmu takvih u osnovi pitagorejskih koncepcija, što je definitivno razjasnio i dokazao još Aristotel,²⁵ a u nas prihvatio još početkom 16. stoljeća Federik Grisogono-Bartolačić.²⁶

Četiri ovdje manje zanimljive daljnje podjele glazbe glazbenoteorijskog su reda u užem smislu i odnose se na podjelu harmonija (tj. intervala), podjele prema mjestu izvođenja, vremenu i prema slušateljskim namjenama. Pritom Monaldi ponavlja ili varira neoaristotelovske teze o prikladnostima pojedinih vrsta glazbe za pojedine dobne, psihološke ili društvene kontekste,²⁷ a jasno se naslućuje bliskost s istorodnom tematikom kako ju je iznio njegov sudrug iz *Akademije Složnih*, Nikola Vitov Gučetić, u svojim spisima *Governo della famiglia* (1589) i *Dello stato delle repubbliche secondo la mente d'Aristotile* (1591).²⁸

Sedmu Monaldijevu podjelu, podjelu na dvije vrste glazbe, prvu, koja se nalazi u jednom glasu (tj. zvuku i govoru) i drugu, koja se nalazi u više glasova (složena ljepota),²⁹ moglo bi se i zasebno obraditi kao akustičko-estetičku analizu jednoglasja i višeglasja (polifonije), osobito stoga što donosi jedan misaoni novum. Naime, dok za složenu ljepotu višeglasja Monaldi standardno drži da je samo imitacija istinske složenosti,³⁰ neka vrsta preslike stvarnosti bića u mnoštvu, u njegovu shvaćanju ideje jednostavne ljepote jednoglasja, te njezinu preferiranju, naslućuje se – iako bez ikakve aluzije na njezino fizikalno utemeljenje – anticipacija teorije tzv. alikvotnih tonova.

²⁵ *De coelo*, 290b.

²⁶ Usp. F. Grisogono-Bartolačić, *Speculum astronomicum terminans intellectum humanum in omni scientia*, cap. I, tract. III, Dii.

²⁷ »... ne rimangono dunque tre armonie, le quali corrispondono a i tre habiti del corpo, & a i tre dell'anima, ciò è diatessaron alla sanità, & alla giustitia; diapente alla gagliardia, & alla fortezza, & diapason alla bellezza corporale, & alla temperanza, ma diapason consta di dupla proportionone ...«. M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 140r. Također: »... molte altre conditioni sono da esser osservate intorno alla musica, come in un luogo convien più essercitare una musica, & in un'altro un'altra, & in un tempo più, & in un'altro meno. & altre sorti di musiche a vecchi, & altre a giouani si ricercano, come a giovani più intense, & più rimesse a vecchi. & altre a più nobili, & altre a meno si concendono, & a chi & essercitar, & ascoltare, & a chi ascoltar solamente, ma non essercitar alcuna sorte di musica è permesso, come a più vecchi ascoltar solamente le intense, ma ai giovani, & ascoltare, et essercitare, et a men nobili, & essercitare, & ascoltare le men nobili, & a più nobili essercitar solamente la più nobili è dato. questi et altri simili ricordi sono da osservare intorno alla musica«. *Ibid.*, fol. 149v-150r.

²⁸ Usp. S. Tuksar, *Nikola Vitov Gučetić: renesansni Dubrovnik – glazba i odgoj*, u: *Hrvatski renesansni teoretičari glazbe*, JAZU, Zagreb, 1978, str. 97–113.

²⁹ »... la musica sia di due sorti, l'una quella, che stà in una sola voce (...) & l'altra quella, che in più voci si trova«. M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 139v.

³⁰ »... questa composta bellezza, si può dire ad imitatione della vera composta«. *Ibid.*

Prema Monaldiju, »jednostavna ljepota, koja to uistinu jest, također je na neki način složena«, odnosno »jednostavna ljepota u glazbi sastoji se od više dijelova«. ³¹ Nadalje, »ova jednostavna ljepota može se naći odvojeno u raznim glasovima, kao i ljepota u različitim bojama i svjetlu« pa će »raznim glasovima odgovarati razne boje, na primjer: visokome – bijela; dubokome – crna; glasovima u sredini – središnje boje«. ³² Čak i u izrazu »dobro harmoniziran glas« nalazimo spoznaju o složenosti pojedinačnoga zvuka, odnosno »kao da se harmonija, koja je proporcija, nalazi i u jednome glasu«, ³³ a i za »glas raznih instrumenata kaže se – lijep glas«. ³⁴ Ova Monaldijeva spekulativno izvedena slutnja o »složenosti jednostavnosti« može se protumačiti kao vrlo rana naznaka deduktivnog uvida u fizikalnu substrukтуру jednoga tona, tog svojevrsnog »atoma glazbe«, za koji će tek poslije postati jasno da je djeljiv na tzv. alikvotne tonove kao svojevrsne »subatomske zvučne čestice«. Naime, tek su tijekom 17. i početkom 18. stoljeća neki istaknuti znanstvenici i filozofi, poput Renéa Descartesa (1618), Marina Mersennea (1636–37), Galilea Galileja (1638), Christiaana Huygensa (oko 1673), te konačno Josepha Sauvera (1701), postupno otkrili fizikalnu složenost pojedinačnog tona kao simultano zvučanje niza suzvukova u alikvotnom nizu (danas ih poznajemo ukupno 25) nakon što se pokrene osnovna titrajna frekvencija zraka. ³⁵ Prema mogućem tumačenju nekih narednih formulacija proizlazi da je Monaldi slutio da se u sonornosti pojedinačnog tona krije to prirodno imanentno suzvučje. Ovaj Monaldijev misaoni novum nije – koliko je poznato – našao nikakva odjeka niti u njegovo doba niti je dosad bio kao takav prepoznat u povijesti ideja o glazbi. Uzrok tome možemo vjerojatno naći u činjenici da ovaj njegov tekst dosad nije pomnije analitički istražen i da se ova, inače deduktivno izvedena, ideja nalazi uklopljena u pretežno spekulativnom kontekstu njegova traktata bez pokušaja fizikalno-znanstve-

³¹ »... la semplice bellezza anchora era in qualche modo composta, & die più parti fatta; (...) la semplice bellezza della musica sia di più parti, se non distinte, almeno confuse, composta«. *Ibid.*

³² »... la qual bellezza semplice si può trovar separatamente in diverse voci, come ancho quell'altra ne i diversi colori, & ancho nella luce. onde corrispondono le diverse voci a diversi colori, come l'acuta al bianco, la grave al nero, & le voci di mezo a i colori di mezo«. *Ibid.*, fol. 140r. Rijetku problematiku korespondentnosti boje i tona u Monaldija ostavljamo po strani i obradit ćemo je u drugoj prilici.

³³ »... una voce ben'armonizzata, come se l'armonia, ch'è una proportione ancho in una sola voce si trovasse.« *Ibid.*, fol. 139v.

³⁴ »... la voce di più instrumenti, che la fanno; nella qual voce tutta via consiste la semplice bellezza della musica; onde si dice spesso una voce bella«. *Ibid.*

³⁵ Usp. članak »Physics of Music« u: *New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 2. izd., Macmillan, London, 2001–2003, sv. 19, str. 635–636.

nog utemeljenja. S obzirom na to da su Monaldijevi matematički spisi vjerojatno izgubljeni,³⁶ nije nam poznato nije li on sâm u nekom drugom tekstu pokušao na polju akustike neke od ovih spekulativnih tvrdnji empirijsko-matematički istražiti ili verificirati.

III. Odgojna, etičko-psihološka i spoznajna vrijednost glazbe

Prema Monaldiju, »u umjetnostima se nalaze korisnosti, kao i u umjetnosti glazbe, koje nisu manje od korisnosti umjetnosti govora«,³⁷ a glazba ih svim ljudima pruža i pojedinačno i općenito.³⁸ Te se korisnosti mogu klasificirati kao odgojne, etičko-psihološke i spoznajne vrijednosti glazbe, no Monaldi se nigdje ne upušta u raspravu o uzrocima i modalitetima tih djelovanja, nego ih samo taksativno nabraja. Evo tog popisa korisnosti koje pruža glazba:

Prva korisnost: glazba uzdiže dušu i duh k Bogu, pri čemu se u tom suglasju i s tom prikladnošću (slaganjem) uživa u slatkoći Prvog Jednoga, odakle isijava sve dobro, oponašajući anđeosku glazbu čiji je odjek naša, tj. ljudska glazba;³⁹

Druga korisnost: glazba pročišćuje duše (kao što vjerovahu i stari) pripremajući ih za vrlinu; jer (glazba) ima veliku moć nad afektima, što nam potvrđuje iskustvo, jer izaziva veselje, tugu, ljupkost i gnjev;⁴⁰

Treća korisnost: zbog bliskosti s harmonijama, koje sadrže ljepotu, glazba u svakoj životnoj dobi navikava na sve lijepe stvari, a posljedično na vrline koje su najljepše;⁴¹

³⁶ Usp. Žarko Dadić, *Povijest egzaktnih znanosti u Hrvata*, SNL, Zagreb, 1982, I. sv., str. 88–89; isti, *Hrvati i egzaktna znanost u osvit novovjekovlja*, Naprijed, Zagreb, 1994, str. 43–45.

³⁷ »nell'arti (...) si trovano le utilità, come si trovano in questa arte della musica, che non cedono a quelle dell'arte del dire«. M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 147v.

³⁸ »... questi, & simili altri frutti si danno, & particolarmente [...] & generalmente a tutti gli huomini, dalla musica«. *Ibid.*, fol. 148r.

³⁹ »... la musica ci solleva l'animo, & la mente a Dio; mentre che con quel contento, & con quella convenienza ci fa gustar la dolcezza del primo uno, ond'ogni bene emana, imitando la musica angelica, che ciò fa si espressamente; della quale la nostra è una Echo«. *Ibid.*, fol. 147v.

⁴⁰ »... purga gli animi, come credevano ancho li antichi, disponendogli alle virtù, poich'ella ha gran forza sopra gli affetti nostri, intorno a i quali si tiene la virtù, come si vede per esperienza, inducendovi allegrezza, dolore, piacevolezza, ira a sua posta«. *Ibid.*

⁴¹ »... con la familiarità dell'armonie, che contengono in se bellezza ci avvezza a tutte le cose belle, & per conseguente alle virtù, che bellissime sono, ad ogni età è utile la musica«. *Ibid.*

Četvrta korisnost: s obzirom na to da ljudi po prirodi ne mogu trajati u dokolici, u glazbi nalaze poštenu razbibrigu i zanimanje;⁴²

Peta korisnost: s obzirom na to da su ljudi u životu podvrgnuti radu, u glazbi nalaze lijek za svoje dosade i smetnje;⁴³

Šesta korisnost: glazba je osobito korisna za mlade jer obuzimajući njihove duše odvraća ih »s puta svih mana« i s pomoću harmonija pripravlja ih u nježnoj dobi na vrlinu, te je njihova najpoštenija, najvedrija i najkorisnija igračka i zabava.⁴⁴

Čitava ovako predstavljena Monaldijeva aksiološka problematika pod izravnim je utjecajem Aristotelove misli o glazbi, kako je ostala zabilježena u VIII. knjizi njegove *Politike*,⁴⁵ te novovjekog neoaristotelizma i kristijaniziranog neoplatonizma. Pokušamo li kategorijalno klasificirati ove stavke moguće je zaključiti da se većina odnosi na etičko-psihološke korisnosti (stavke 2, 3, 4 i 5), a po jedna na odgojne (6) i spoznajne (1). I ovdje se Monaldi kreće u blizini Gučetićevih neoaristotelovskih razmišljanja⁴⁶ gdje su se dio psihološko-etičkih postavki (4, 5) i odgojna korisnost (6) vrlo vjerojatno pokušavali do određene mjere verificirati na konkretnoj dubrovačkoj glazbenoj zbilji i praksi.

U pokušaju određivanja vrijednosti ovih tako formuliranih pretpostavljenih korisnosti (već je sam njihov pluralitet aristotelovske inspiracije) i provenijencije takvih ideja možemo se, dakle, u prvoj stavci složiti s otprije danom ocjenom Lj. Schiffler-Premec da će »primarni zadatak glazbe Monaldi (...) najzad definirati primjereno njegovom konačnom, kršćanski orijentiranom sistemu« i da »takav zaključak odgovara Monaldijevu filozofskom horizontu koji jest ujedno i horizont jednoga vremena«.⁴⁷ Nije, naime, poznato da je ijedan istaknutiji glazbeni teoretičar ili pisac o glazbi iz razdoblja renesanse u nas i u Europi – koliko god bio u nekim elementima *musicæ speculative* i *musicæ practice* inspiriran aristotelizmom, platonizmom ili neo-

⁴² »... percioche non potendo stare per natura gli huomini in otio, in quella trovano honesto passa tempo, & occupatione«. *Ibid.*

⁴³ »... essendo a i travagli della vita sottoposti, in quella trovano rimedio, & medicina alle noie, & fastidi loro«. *Ibid.*

⁴⁴ »... a giovanetti particolarmente è giovevole, che occupando gli animi loro, gli disuia, per dir così, da tutti i vitij, & con le armonie gli prepara nell'età tenere alle virtù, la quale è lor giuoco, & trastullo insieme honestissimo, & giocondissimo, & utilissimo anchora. *Ibid.*, fol. 147v-148r.

⁴⁵ Usp. Aristotel, *Politika*, prev. T. Ladan, Globus – SN Liber, Zagreb, 1988, str. 255–271.

⁴⁶ Usp. S. Tuksar, Nikola Vitov Gučetić: renesansni Dubrovnik – glazba i odgoj, *op. cit.*, str. 102–107.

⁴⁷ Lj. Schiffler-Premec, *op. cit.*, str. 92.

platonizmom – iskoračio u raspravi o krajnjoj svrhovitosti postojanja glazbe izvan kršćanske teleološkičnosti, iako je moguće spekulirati o tome da bi se uporno ponavljanje ideje o veličanju Boga kao konačnoj svrhi i smislu postojanja i bavljenja glazbom moglo u nekih autora i u nekim slučajevima smatrati čak »hipokrizijskim sredstvom za pokrivanje potajnog ateizma«. ⁴⁸ No, čitav sadržaj i karakter Monaldijeva teksta, gdje nema inzistiranja na »jasnoj odvojenosti razuma i vjere«, ⁴⁹ koju su inače zagovarali neoaristotelovci, ni u kojem slučaju ne svjedoči o takvoj autorovoj orijentaciji. Nadalje, unutar rasprave o ovoj tematici Monaldi nudi kristijaniziranu Plotinovu neoplatoničku koncepciju određenja glazbe, jer shvaća našu, ljudsku glazbu kao oponašanje nadosjetilne, »andeoske« glazbe, tj. lijepe glazbene ideje kao emanirane osobine božanske prirode.

U drugu stavku o korisnosti glazbe Monaldi je uvrstio tematiku o utjecaju glazbe na čovjekova afektivna stanja, pri čemu kombinira aristotelovske postavke i moguću upućenost na novu estetiku baroka. Naime, s jedne strane ponavlja Aristotelovu tezu o katarktičnoj dimenziji uporabe glazbe (»glazba pročišćuje duše ... pripremajući ih za vrlinu«), što je uočila i Lj. Schiffler-Premec u spomenutoj ranijoj studiji, ⁵⁰ a s druge strane empirijski (»što nam potvrđuje iskustvo«) upućuje na izazivanje afekata glazbom. S obzirom na to da, koliko je poznato, Monaldi nije boravio izvan Dubrovnika, može li se na temelju ovakvog zaključka ustvrditi da su nove, pretežno talijanske prakse i teorije madrigalizama, koje će uz razvoj pastorage i rasprave u objema firentinskim Cameratama utrti put u novi glazbeni ranobarokni stil, krajem 16. stoljeća već ažurno stigle u Dubrovnik i prodrle u lokalnu estetičku i kulturološku misao? Novija glazbenopovijesna otkrića o madrigalima Lamberta Courtoysa starijeg i Henrika Courtoysa (naturaliziranih francuskih skladatelja djelatnih u Dubrovniku u drugoj polovici 16. st.), koncipiranih, djelomice posvećenih dubrovačkoj vlasteli i možda izvođenih u Dubrovniku, a tiskanih 1562, 1563. i 1580. u Veneciji, ⁵¹ mogla bi potvrditi takvu tezu barem u sferi glazbene prakse, a navedene Monaldijeve tvrdnje u pratećoj refleksiji. Ova se tema nadovezuje u razmatranja o značenju u glazbi što ih detaljnije prikazujemo u idućem odlomku ovoga teksta.

⁴⁸ Usp. Paul O. Kristeller, »Paganism and Christianity«, u: *Renaissance Thought. The Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, Harper & Row, New York, 1961, str. 71.

⁴⁹ Usp. *ibid.*

⁵⁰ Usp. Lj. Schiffler-Premec, *op. cit.*, str. 91.

⁵¹ Usp. M. Demović, »Lambert Courtoys stariji – šest duhovnih madrigala i instrumentalna skladba 'Petit Jacquet'«, *Bašćinski glasi*, 4, Split, 1995, str. 165–200. Inače, dosadašnja glazbeno-arhivska istraživanja nisu potvrdila postojanje onodobne madrigalističke literature u Dubrovniku.

U trećoj, četvrtoj, petoj i šestoj stavci o korisnosti glazbe Monaldi ne donosi nikakve novine i samo kombinira osnovnu platonističku s aristotelovskim tezama o podobnosti bavljenja glazbom u svim životnim dobima, od dječje dobi za odgoj, zabavu i igranje preko odrasle dobi za zabavu, otpočinak, pročišćenje i dostojno življenje u dokolici do starosti za opuštanje.⁵² Valja jedino istaknuti da izvorni Aristotelov načelni stav o bavljenju glazbom u dokolici i za vrijeme otpočinka nakon rada (stavke 4 i 5) Monaldi suptilno modificira ne spominjući da se tiču samo tzv. slobodnih ljudi, već postavke za koje se zalaže proteže na sve ljude, što je, dakako, u skladu s općevažećim humanističkim svjetonazorom renesanse i, kako smo ranije naveli, u vezi s razmišljanjima N. V. Gučetića.

IV. Teorija značenja u glazbi

Možda najizvorniji dio Monaldijeve misli o glazbi zauzima teorija značenja u glazbi. Kako sam o tome ranije iscrpnije pisao,⁵³ ovdje ću samo istaknuti najvažnije teze i sažeto interpretirati njihov smisao. Kroz cijeli dio rasprave o značenju Monaldi provlači usporedbu glasa/zvuka i govora. Glas/zvuk je predmet sluha, dok govor uz sluh »biva obuhvaćen i razumom«.⁵⁴ To bi možda moglo značiti da samo govor označava, a zvuk ne, »no i glas/zvuk je označavajući, ali na drukčiji način od govora«.⁵⁵ Govor označava stavom, a glas prirodom jer govor nema nikakve sličnosti sa stvarima koje označava, dok glas sliči označenim stvarima.⁵⁶ Riječ se kao znak (označitelj) veže uz pojam i stvar koju označuje konvencijom, dok glas/zvuk prirodnom sličnošću predstavlja stvari koje označuje.⁵⁷ S označavajućim glasom, koji upućuje na životinjske i ljudske afekte (bijes, ljubav, veselje, tuga i slično), vežu se jednoglasna ili višeglasna harmonija i ritam,⁵⁸ koji su također po sebi označava-

⁵² Usp. Aristotel, *Politika*, 1339a-1342b.

⁵³ Usp. S. Tuksar, »Miho Monaldi: prilog povijesti semiologije«, op. cit., str. 89–95.

⁵⁴ »... la voce, come io già dissi. era più proprio oggetto dell'udito, e'l parlar men proprio; il che aveniva, perche il parlare era compreso anche dall'intelletto, ma la voce dall'udito solamente«. M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 143v.

⁵⁵ »... la voce anchora è significante, benche in diverso modo da quel, ch'è il parlare«. *Ibid.*

⁵⁶ »... il parlar significa per una positione, ma la voce per natura. e'l parlar non ha alcuna sembianza con le cose, che significa, ma la voce assembrà le significate cose«. *Ibid.*

⁵⁷ »... la voce, che assembrà le cose significate più tosto si dovrebbe dir sembianza«. *Ibid.*, fol. 144r.

⁵⁸ Usp.: »... è (...) significante ancho la voce. onde ad alcune voci comprendiamo anchora molti affetti de gli animali, come l'ira, l'amore, l'allegrezza, e'l dolore, & simili; c'quali animali noi habbiamo commune la voce, bench'io principalmente per hora parli dell'humana. con la qual voce ... si unisce talmente l'armonia e'l rithmo, che da lei del tutto separar non si possono«. *Ibid.*

jući jer su »prilagođeni različitim (dobrim i lošim) običajima«. ⁵⁹ »Štoviše, harmonije i ritmovi su ono što glasu (zvuku) daje određenu formu i kvalitetu i čine ga označavajućim«, ⁶⁰ pa je »glazba po sebi označavajuća jer [glazba] napokon nije ništa drugo nego spoj glasa/zvuka s ritmovima i harmonijama« ⁶¹ i zbog toga je i ona u »stanju uzročnosti« (»allo stato della causa«). Zahvaljujući sprezi s razumom govor »znatno jasnije i bogatije označuje riječi za označavanje stvari«, ⁶² dok se »harmonije i ritmovi samo približavaju značenju, ali ga ne izražavaju u cjelini«. ⁶³ Glazbenici zato i posežu za govorom, tj. uglazbljuju tekstove, da bi u tom spoju govor dao mjeru glazbi i da bi postigli puninu označavanja. Krug svrhovitosti se tako zatvara i očituje ista krajnja svrha postojanja govora i glazbe, a to je Bog. Bog je, dakle, svrha ljepote koja je univerzalni predmet sluha, pa »svaka glazba hvali Boga, ima Boga za svrhu i Bog je čini lijepom«. ⁶⁴ Slatkoća koju osjećamo u konsonanci harmonije samo je »ogled/uzorak/primjer onog Prvog Jednog koje isijava svaku slatkoću i svaku ljepotu«, ⁶⁵ a ljudi su jedini sposobni svojom dušom, sastavljenom od harmonije, uživati u ugodi glazbe i shvatiti njezinu snagu. ⁶⁶

U čemu leži Monaldijeva izvornost u poimanju teorije značenja u glazbi? Prije svega, on jasno načelno razlikuje odnose u trokutu znak-označavanje-označeno, i to na način koji je mnogo kasnije postavila strukturalna lingvistika s početka 20. stoljeća. Primjenjujući ih na glazbu, Monaldi jasno vidi differentiū specificū između glazbe i govora/jezika kao dvaju različitih sustava označavanja, gdje glazba ne funkcionira kao sustav znakova za pojmove, već upućuje na spoznaju osjetilnih i afektivnih slojeva stvarnosti. To ga približava i čini – kao što smo istaknuli ranije u raspravi o tzv. 'drugoj korisnosti' glazbe – dalekim i, jasno, neizravnim nagovjestiteljem onih estetič-

⁵⁹ »Il qual rithmo ... & la qual armonia sono anchor essi significanti, di che è segno che si dicono i rithmi, & l'armonie (...) a diversi costumi accomodate«. *Ibid.*, fol. 144r-144v.

⁶⁰ »anzi ... le armonie, e i rithmi sono queglii, che dando una certa forma, & qualità alla voce, la fanno significante«. *Ibid.*, 144v.

⁶¹ »...la musica da per se anchora (...) è significante, poiche la musica non è altro finalmente che la voce co' rithmi, & con le armonie congiunta«. *Ibid.*

⁶² »... molto più distintamente, & più copiosamente segnato le perole per significar le cose«. *Ibid.*, fol. 145r.

⁶³ »... le armonie, i rithmi con la voce, che s'appressano solamente alla significatione, ma non l'esprimono in tutto«. *Ibid.*

⁶⁴ »... ogni musica loda Dio, & è a fine di Dio, che la fa bella«. *Ibid.*, fol. 146r.

⁶⁵ »... che sia altro finalmente che un saggio di quel primo uno, onde ogni dolcezza, et ogni bellezza emana«. *Ibid.*

⁶⁶ »... che noi huomini soli fra tutti gli altri animali ne siamo compitamente capaci, onde alcuni hebbero a dire, che l'anima nostra fosse di armonia composta, & che per una conformità con lei prendesse tanto piacere della musica«. *Ibid.*, fol. 146r-146v.

kih struja koje će se pojaviti u obliku baroknog nauka o afektima (Matthesonova »Affektenlehre«), Kantove »umjetnosti lijepe igre osjeta«, odnosno glazbe kao užitka koji »ide od osjeta do neodređenih ideja« i romantičkih tzv. »Gefühl-estetikâ«. Napomena pak o harmonijama i ritmovima koji zvu-ku daju određenu formu i kvalitetu i čine ga označavajućim, s druge strane Monaldija približava Hanslickovu poimanju glazbeno lijepoga kao specifično muzičkog u kojem strukturirani zvuk označava/izražava ništa više ni manje nego »duh koji se iznutra samooblikuje«. ⁶⁷

V. Odnos glazbe i politike

Monaldijeva tematika odnosa glazbe i politike manje je opsežna. Iako je sva umjetnost po sebi slobodna i nitko je ne može obuzdavati niti njome upravljati, ona se, ili preciznije – umjetnik, u stanovitim okolnostima pokorava politici. ⁶⁸ I sama (potencijalna) umjetnost, politika kao spoj ekonomije i etike brani državu od svake štete i mora stoga ispravljati pogreške umjetnika. ⁶⁹ A kada umjetnici-glazbenici griješe? Monaldijev odgovor glasi: politika mora ispravljati glazbu onda kad se ova »bavi više obvezama/zadaćama vlastitih stečevina (jer ta umjetnost i njihova raznolikost se ne mogu steći bez mnogo učenja i mnogo vremena) i ometanjem mnogih drugih djelatnosti nužnih i uputnih za Grad«. ⁷⁰ Na pitanje o krajnjoj svrhi političke intervencije u umjetnosti Monaldi odgovara da davnašnji primjer božice Atene Palade i njezina odbacivanja glazbala aulos pokazuje »... da politika ima vlast nad umjetnostima da bi ih svela na prikladnu uporabu i na savršenstvo«. ⁷¹ Slijedeći stav da se valja kloniti puhaćih glazbala, jer se na njima proizvodi glazba koja je »preumjetna i preraznolika« (»la musica troppo artificiosa, et varia«), te da »puhaća glazbala ... valja prepustiti drugima, a držati se onih

⁶⁷ Eduard Hanslick, *O muzički lepom*, (prev. I. Focht), BIGZ, Beograd, 1977, str. 87.

⁶⁸ »...l'arte (intendo d'ogni arte universalmente) è da se libera, & non può esser moderata nè retta da alcuno, se ben rispetto ad alcune circostanze si sottomette alla politica«. M. Monaldi, *op. cit.*, fol. 148r.

⁶⁹ »... l'arte può errare; onde la politica, che non sollecito occhio riguarda tutte le parti della repubblica, & d'ogni nocumento le difende, corregge tale errore dell'artefice, la qual politica è anchor essa una sì degna arte, che contiene in se l'economica, & l'ethica parimente si degne, & eccellenti arti ...«. *Ibid.*, fol. 148v.

⁷⁰ »... si perche l'occuparsi più del dovere nell'acquisto di lei (che quello arteficio, & varietà di lei non si può acquistar senza molto studio, et molto tempo) è d'impedimento a molte altre attioni necessarie, & opportune per la Città; onde dalla politica si corregge«. *Ibid.*, fol. 149v.

⁷¹ »... la politica ha podestà sopra le arti per ridurle al debito uso, & alla perfettione«. *Ibid.*, fol. 149r.

na kojima se svira ručno»,⁷² Monaldi se zalaže da »...osobe vrijedne i od koristi ne smiju se profesionalno baviti glazbom s ciljem da im se drugi dive (jer to je glavni cilj takve glazbe), nego zbog dobrih običaja i drugih korisnosti koje se može s pomoću nje postići»⁷³ i da je »dovoljno, dakle, da ovi ljudi samo slušaju takvu glazbu, a drugima prepuste njezino izvođenje».⁷⁴

Ideja cenzure, dakle, ne samo da nije bila strana Monaldiju zbog njezina platonističkog podrijetla, što očito prihvaća bez primjedbe ili komentara, nego iz teksta izravno proizlazi da je i bila primjenjivana u Dubrovniku kasnoga 16. stoljeća (»ometanje djelatnosti u Gradu!«). Zanimljivu nijansu, međutim, nudi Monaldijevo mišljenje da je umjetnost slobodna i bezgrešna, a umjetnici grešni i prema tome – neslobodni. Ne znači li to da je Monaldi-pjesnik jasno shvaćao nemogućnost stvarnog »kroćenja« i kontrole ljudske stvaralačke misli, ali da je, kao osoba iz kulturnog i društvenog establishmenta konkretne sredine u kojoj je živio, jasno shvaćao potrebu da se društvo ogradi i obrani od umjetničke diverzije za koju smatra da potencijalno ugrožava njegov habitus i opstojanje. Za taj procjep, koji je u biti nerješiv, Monaldi je imao moralne snage i intelektualnog poštenja da ga barem jasno naznači i otvoreno artikulira, ali nije ostavio ni trag spomena o tome tko bi u društvu ustanovljivao kriterije za prosudbu o »ometanju općih djelatnosti« i određivao što je npr. »prikladna uporaba umjetnosti«. Prihvaćeni aristotelovski stavovi o pretjeranom bavljenju umjetnošću unutar nje same, te o tome da »preumjetna i preraznolika« glazba nisu društveno poželjne, upućuje na konzervativniju svijest koja se ograđuje od logike isključivosti unutar-umjetničke evolucije.

Stoga se u zaključku može konstatirati da Monaldi u cjelini glazbu smatra heteronomnom umjetnošću, koja je isuviše povezana funkcionalnim i simboličkim odnosima s društvenim, prirodoznanstvenim, kozmologijskim i teologijskim aspektima svijeta i života, te da općenito ne slijedi inovativni trag Zarlinova (njemu suvremenog) epohalnog poimanja glazbe kao autonomne umjetnosti. No, nekoliko navedenih izvornih ideja čine Monaldija ipak šire relevantnim i vjerojatno najoriginalnijim misliocem o glazbi djelatnim u okvirima hrvatske renesanse.

⁷² »... e'l medesimo si dice delli stormenti di bocca, che sono da lasciar ad altri, et da tenersi solamente a quei da mano«. *Ibid.*, fol. 149v.

⁷³ »& le persone valorose, et da bene non deono far professione della musica a fine di far altrui maravigliar di se (che questo fine principale per che sia di tal musica) ma per li buoni costumi, et per l'altre utilità che si dissero, che si possono acquistar mediante lei«. *Ibid.*

⁷⁴ »basterà dunque a gli huomini predi ascoltar solamente tai musiche, ma lasciarle essercitar a gli altri«. *ibid.* Ovo je izvorni aristotelovski stav bez ikakve modifikacije i moguće ga je odčitati kao Monaldijevo slaganje s ranije iznesenim Gučetićevim tezama.

NEKE GLAZBENOFILOZOFIJSKE TEME U DJELU MIHA MONALDIJA

Sažetak

Dubrovački pjesnik, matematičar i filozof Miho (Michele) Monaldi (oko 1540–1592) ostavio je u svojem posthumno objavljenom djelu *Irene, ovvero della bellezza (Irena iliti o ljepoti; Venecija, 1599)* prvi cjelovit glazbenoteorijski i glazbenoestetički sustav nastao na hrvatskoj obali Jadrana. Osmi 'dijalog' u tome djelu potpuno je posvećen raspravi o glazbi, a glavni problematski krugovi koje Monaldi u njemu obrađuje jesu: lijepo u glazbi, vrste podjela glazbe, estetička analiza jednoglasja i višeglasja, odnos glazbe i matematike, odgojna, etičko-psihološka i spoznajna vrijednost (aksiologija) glazbe, odnos pjesništva, govornništva i glazbe, teorija značenja u glazbi i odnos glazbe i politike. U ovom se tekstu obrađuju teme o lijepom u glazbi; vrste podjela glazbe; odgojna, etičko-psihološka i spoznajna vrijednost glazbe; teorija značenja u glazbi; odnos glazbe i politike. Iz povijesnofilozofijske perspektive Monaldijeva je misao o glazbi većim dijelom eklektički sklop nekih srednjovjekovnih doktrina te renesansnog neoplatonizma i aristotelizma, ali očituje i neke posebnosti među kojima se visok stupanj izvornosti može pripisati koncepciji značenja u glazbi. U cjelini, međutim, Monaldijeva misao o glazbi ne slijedi inovativni trag Zarlinova epohalnog poimanja glazbe kao autonomne umjetnosti, nego se u konzervativnijoj maniri zadržava na ideji o heteronomnosti glazbe.

SOME MUSICAL-PHILOSOPHICAL THEMES IN MIHO MONALDI'S WORK

Summary

Irene, ovvero della bellezza (Irene, or On Beauty) by Miho Monaldi from Dubrovnik (ca. 1540–1592), a poet, mathematician, and philosopher, was the first musical-theoretical and musical-philosophical system created on the Croatian side of the Adriatic Sea. The eight 'dialog' of the work is completely devoted to discussing music, and the main issues are: the beautiful in music, the types of classification of music, aesthetical analysis of polyphony and monody, the relation between music and mathematics, the educational, ethical, and cognitive values of music (axiology), the relation between poetry, rhetorics, and music, the theory of meaning in music, and the relation between music and politics. From the history of philosophy standpoint, Monaldi's thought on music is mainly an eclectic combination of certain Medieval doctrines and Renaissance neo-Platonism and Aristotelianism, but it also shows some specific qualities; among these, his concept of meaning in music may be considered as quite original. On the whole, however, Monaldi's philosophy of music does not follow Gioseff Zarlino's innovative path of understanding music as an independent art; rather, more conservatively, it maintains the idea of the heteronomous quality of music.