

3.Poglavlje:Ornamentacija i improvizacija rane glazbe srednjeg vijeka, renesanse i (ranog) baroka

Uvod	str.4
3.1.Različiti pojmovi koji znače (skoro pa) jedno te isto: diminucija, <i>divisions</i> (podjele), koloracija, ornamentacija, ukrašavanje i improvizacija ...	str.4
3.1.1.O ornamentaciji općenito (I.Horsley, T.McGee, B.Thomas, D.Marunović)	str.5
3.1.2.Najvažniji traktati o ornamentaciji, iz 16. i 17. stoljeća	str.10
3.2.Najvažniji traktati o ornamentaciji, detaljno (Horsley, Marunović, U.Engelke)	str.11
3.2.1.S.Ganassi dal Fontego, <i>Opera intitulata Fontegara...</i> , Venecija 1535	str.12
3.2.2.S.Ganassi <i>Regola Rubertina</i> , Venecija I, 1542.; II, 1543. (Horsley, Marunović)	str.14
3.2.3.A.Petit Coelico, <i>Compendium musices</i> , Nüremberg, 1552 (Horsley, Marunović)	str.14
3.2.4.D.Ortiz, <i>Tratado de glosas sobre clausulas</i> , Rim, 1553 (Horsley, Engelke, Marunović; vidi Bass u 1. Poglavlju)	str.15
N. Vicentino: <i>L' Antica musica ridotta alla moderna prattica</i> , Rim1555 (A.Smith)	str.19
3.2.5.H.Finck, <i>Pratica musica</i> , Wittenberg, 1556 (Horsley, Engelke, Marunović)	str.21
3.2.6.Giovanni Camillo Maffei da Solofra, <i>Discorso della Voce e del Modo</i> , 1562 (Horsley, Marunović)	str.22
3.2.7.G. Dalla Casa, <i>Il vero modo diminuir...</i> , Venecija, 1584 (Horsley; vidi Bass u 2. Poglavlju, str.46)	str.23
3.2.8.G.Bassano, <i>Ricercate, passaggi et cadentie ...</i> , Venecija, 1585 (vidi Bass, 2. Poglavlje, str.46)	str.25
3.2.9.G.Bassano,, <i>Motetti, madrigali et canzoni francesi...</i> , Venecija, 1591 (Thomas)	str.25

3.2.10.R.Rognoni, <i>Passaggi per potersi essercitare ...</i> , Venecija, 1592 (vidi Bass, 2. Poglavlje, str.46)	str.25
3.2.11.L.Zacconi, <i>Prattica di musica</i> , Venecija, 1592 (Engelke, Marunović)	str.25
3.2.12.G.L.Conforti, <i>Breve et facile maniera ... a far passaggi</i> , Rim, 1593	str.26
3.2.13.G.Diruta, <i>Il transilvano</i> , Venecija, 1593 (Engelke)	str.26
3.2.14.G.B.Bovicelli, <i>Regole, passaggi di madrigali e...</i> , Venecija, 1594 (Engelke, Smith, Marunović, Vidi Bass, 2. Poglavlje)	str.27
Pismo Luigija Zenobija, kraj 16.st.: (Vidi A. Smith, 2. Poglavlje)	str.27
3.2.15.A.Virgiliano <i>II Dolcimelo</i> , rukopis, oko1600	str.27
3.2.16.G.Caccini, <i>Le nuove musiche</i> , Firenca, 1601 (Engelke, Smith, Marunović)	str.27
3.2.17.P. Cerone, <i>El Melopeo y Maestro</i> , Napulj, 1613 (Vidi Negativno o ornamentaciji pod Marunović, str.33)	str.28
Calvisius (Kallwitz) u djelu <i>Biciniorum libri duo</i> (1612.) (Engelke)	str.28
D.Friderici, <i>Musica figuralis</i> (1614) (Engelke)	str.28
3.2.18.M. Praetorius, <i>Syntagma Musicum</i> , (1614 - 1619) (Engelke, Marunović)	str.29
3.2.19.F.Rognoni, <i>Selva de varii passaggi...</i> , Milano, 1620	str.30
3.2.20.Cl. Monteverdi, 1624: (Engelke)	str.30
3.2.21.G.Battista Spadi da Faenza, <i>Libro de passaggi ascendenti e descendent</i> , Venecija, 1624	str.30
3.2.22.G.Battista Doni (<i>Trattato della musica scenica</i> , c.1635. (Marunović)	str.30

3.2.23.M. Mersenne, <i>Harmonie Universelle</i> , Paris, 1636 (Marunović)	str.30
3.3.Ostali izvori, B.Thomas:	str.31
3.3.1.Alla bastarda (Thomas, Smith, Marunović)	str.33
3.3.2.Negativno ili kritički o ornamentaciji (i improvizaciji): (Marunović, Horsley, Thomas, Engelke)	str.33
3.3.3.T.McGee I: Ornamentacija (uvodno)	str.37
3.3.4.Pravila ukrašavanja detaljno - Vidi u Dodatku/ Liste (Horsley, Thomas, McGee)	str.43
3.3.5.Zaključno o ornamentaciji	str.43
3.4.T.McGee, Improvizacija	str.45
3.4.1.D.T. Galey: Improvizacija: Povijest neplaniranih nota u strukturiranoj glazbi	str.46
3.4.2.P.Canguilhem: Improvizacija na instrumentu	str.48
3.5.0.Renesansna Improvizacija u drugim umjetnostima; ples, kazalište i slikarstvo (Knjiga sa priložima iz simpozija...)	str.68
3.5.1.Predgovor T.McGeea	str.68
3.5.2.D.Pietropaolo: Improvizacija u umjetnosti	str.69
3.5.3.K. Polk: Instrumentalisti i izvedbene prakse u ples. glazbi, c.1500	str.75
3.5.4.L. Korrick: Improvizacija u vizualnim umjetnostima: Pogled iz Italije iz 16. stoljeća	str.81

3.Ornamentacija i improvizacija rane glazbe srednjeg vijeka, renesanse i (ranog) baroka

Već ste sigurno do sada primjetili da sam pisanju (knjizi ili člancima) nekih (suvremenih) autora dao puno više mjesta nego drugima te da se neki od njih pojavljuju na više mjesta odnosno u više poglavlja. Razlog bi trebao biti jasan ali ga svejedno navodim; spomenuti autori su bitan dio svoje istraživačke (neki samo teoretske, a neki - što je sve češći slučaj - i praktične) i publicističke aktivnosti posvetili fenomenu (bolje rečeno, problemu...) improvizacije općenito - odnosno ornamentaciji, improvizaciji i izvodilačkoj praksi RG posebno. To se prije svega odnosi na priloge koje sam preuzeo (i koji me uvijek iznova inspiriraju posljednjih 30ak godina...) od kanadskog kolege Timothy J. McGee-a, autora niza knjiga i brojnih članaka na temu izvodilačke prakse RG srednjeg vijeka i renesanse.

Inače, ovo poglavlje (kao što je vidljivo iz naslova) bavi se detaljnije sa dvije teme; ornamentacijom (o različitim imenima pod kojima se ona pojavljuje vidi u slijedećem odjeljku) i improvizacijom. Kao što sam već spomenuo¹ po nekima se u oba slučaja zapravo radi o istome, s time da je ona "prava" improvizacija neke vrste gradacije, najviši stupanj ukrašavanja - bez nota (iz kojih se pjeva ili svira) ali na osnovu određenih pravila te uporabu čitavog niza "modula". Zbog toga, ovo poglavlje ima jasno odvojena dva dijela; u prvom se iscrpno bavimo ornamentacijom (govoreći o niz traktata, priručnika, koje su na tu temu objavili ondašnji profesionalni glazbenici (i poneki teoretičar glazbe), u vremenu od 1535 do 1636 - dakle razmaku od točno stotinu godina), dok je drugi dio posvećen improvizaciji rane glazbe.

Namjerno sam onaj dio savjeta o oba predmeta u kojima nalazimo sasvim konkretne upute kako naučiti ukrašavati odnosno improvizirati RG (kasnog srednjeg vijeka i renesanse) odvojio i stavio u posebno, 6. Poglavlje. Kako se tijekom rada na ovoj studiji odnosno kompendiju ispostavilo da je moj novi prilog o improvizaciji na obje lire² "prerastao" sve okvire prvobitne verzije tog teksta, odlučio sam tome posvetiti čitavo, novo, 7. Poglavlje.

Kada govorimo ili razmišljamo o ornamentaciji u ranoj glazbi predbaroknih razdoblja moramo od samog početka biti svjesni osnovne razlike između nje i onoga što smo mi, akademski školovani glazbenici našeg vremena, naučili tijekom vlastitog dugog glazbenog školovanja i studija; onih nekoliko (u usporedbi sa RG) oskudnih "mordentića" i "trilerića" - za koje se u pravilu odlučio skladatelj i koji su sa odgovarajućim znakovima fiksirani u tiskanom izdanju.

3.1.Različiti pojmovi koji znače (skoro pa) jedno te isto: diminucija, *divisions* (podjele), koloracija, ornamentacija, ukrašavanje i improvizacija ...

U različitim (ali i istim) jezicima postoji niz termina koji u principu znače (gotovo) istu stvar (vidi kratko objašnjenje pojmova koje slijedi) za izvedbu koja je ili potpuno improvizirana (na osnovu

¹ U 1. Poglavlju, citirajući pisanje kolege J. Bassa.

² Odnosno kako oživjeti drevnu umjetnost talijanskih *improvvisatori* od 1470 do 1550.

određenih slobodnijih ili vrlo rigoroznih pravila i modela) ili se zasniva na zapisanoj skladbi kojoj pojedini izvodjač³ dodaje manji ili veći broj ukrasa, koji mogu biti barem malo drugačiji pri svakoj živoj izvedbi ili (ponovljenom) snimanju, danas.

Improvizacija: "nastaje kada instrumentalist ili pjevač sklada na licu mjesta bez pripreme i bez nota. Glazbenika koji improvizira naziva se *improvizator (improvizatorica)*."

Diminucija: "(latinski: *diminuere* umanjiti) 1. Ponavljanje nekog dijela skladbe (motiv, tema, figura) u manjim notnim vrijednostima (najprije polovinsko, poslije trećinsko, četvrtinsko skraćivanje), najčešće primjenjivano u kontrapunktnim odsjecima. Prvi put primijenjeno u XIII. stoljeću (dvočasne *clausulae*). Označuje se posebnim znakovima (ϕ , ϕ , $3/2$, C2). 2. Od XIV. do XIX. stoljeća jedan od načina ukrašavanja temeljnih tonova u napjevu skupinama tonova kraćeg trajanja."

Ornamentacija: "ukrašavanje melodije ili pojedinih tonova određenim tonskim figurama kraćega trajanja." "Glazbeni ukrasi ili ornamenta (eng. i fr. *ornaments* od latinskog *ornamentum*, što znači ukras, šara) su u glazbi tonovi ili grupe tonova koji se dodaju na glavne tonove melodije (uglavnom na naglašene dijelove takta) i koji imaju zadatak da melodiju učine ljepšom, razvijenijom, kitnjastijom, življom."

3.1.1.O ornamentaciji općenito (I.Horsley, T.McGee, B.Thomas i D.Marunović):

Odlučio sam ovdje "dati riječ" nekolicini kolegica i kolega, koji su (počev od ranih 50ih godina prošlog stoljeća) ovoj tematici posvetili jedan ili više članaka, knjiga i sl. Obzirom na opsežnost čitave problematike ograničio sam se na razdoblje renesanse, a sve praktične savjete o ornamentaciji (i improvizaciji) ostavio za 6., "praktično", poglavlje.

I. Horsley:⁴ kad god je neku od tih skladbi izvodio solist ili grupa solista, ona se nije uvijek izvodila jednostavno onako kako je napisana, već je obično učinjena „elegantnijom“ i „ukrašenijom“, dodatkom bogatih ukrasa. Upotreba ove tehnike u transkripcijama (tzv. intabulacijama ili tabulaturama) za tipež i lutnju dobro je poznata, ali nije u istoj mjeri poznato da je u to vrijeme postojala općeprihvaćena praksa da se ukrašavaju i pojedini glasovi, pri solističkim - vokalnim ili instrumentalnim - izvedbama istih skladbi. Ova bogata ukrašavanja, koja je svaki solist dodavao svojoj dionici/glasu, često su rezultirala potpunom preobrazbom djela.

T.McGee: Ornamentacija; tradicija⁵

Tradicija improvizacije čitavih kompozicija i ukrašavanja postojećih djela stara je koliko i sama glazba. U prošlosti je svaki izvođač u određenoj mjeri bio skladatelj, a kada nije izmišljao čitave autorske skladbe, „pomagao“ je drugim skladateljima ispunjavajući njihova djela ukrasima

³ Ili više njih.

⁴ Imogene Horsley: *Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music*, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 4, No. 1 (Spring, 1951), str. 3-19.

⁵ Timothy J. McGee: *Medieval and Renaissance Music, A Performers Guide*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London 1988.

(*graces*) i podjelama (*divisions*). Postoje dokazi da se ta praksa nastavljala neprekidno, od najranijih vremena, sve dok napokon u devetnaestom stoljeću nije bila ograničena na folk i plesne glazbenike, dok su takozvani 'ozbiljni' ili 'klasični' glazbenici bili ograničeni na sviranje isključivo onoga što je bilo tiskano u notama. Složeni kromatizam romantičarskog doba ukinuo je slobodu koja je do tada bila pravo i dužnost svakog izvođača. Kao rezultat toga, akademski glazbenik (koji je završio studij pri nekom od konzervatorija 20. stoljeća)⁶ nauči svirati samo ono što je napisano, a ne dodavati ništa - studij koji se nažalost ne slaže s izvedbom RG i mora se svladati ako se ona želi pravilno izvoditi. Skladatelji ranijih stoljeća očekivali su da će izvođač dodati [svoje njihovom] zapisu; to je bila činjenica žive izvodilačke prakse i svi su to prihvaćali. Da bi pravilno "oživjeli" [rekonstruirali, re-kreirali] glazbu ranijih stoljeća, današnji izvođači moraju naučiti kako ukrašavati i improvizirati kako bi rani repertoar mogli predstaviti onako kako je stvarno bio izvodjen.⁷

Horsley: Ako današnji trening strogo reproduktivnog izvođenja otežava prihvaćanje ideje o takvoj slobodnoj obradi skladbi, treba imati na umu da su se u doba renesanse obje - vokalna i instrumentalna virtuoznost - i dalje temeljile na vještini improvizacije.

McGee: Zadatak s kojim se susreću glazbenici iz dvadesetog [i 21.] stoljeća koji žele naučiti ukrašavati i improvizirati RG različit je i teži od onog s kojim su se susretali glazbenici ranih stoljeća. Za glazbenike koji su živjeli u srednjem vijeku i renesansi postojala je tradicija koja bi se učila kroz poduku i nastavila bi se razvijati kroz njihovu čitavu karijeru. Najbolje od svega, postojao bi samo jedan stil koji bi se razvijao polako, ali bio bi zajednički svim izvođačima koji su tada živjeli na određenom području.

Današnji glazbenici, s druge strane, moraju naučiti cjelokupnu tehniku izmišljanja glazbe nakon što su prošli trening koji izričito obeshrabruje tu vrstu aktivnosti, a da bi problem bio još kompliciraniji, oni moraju istovremeno ovladati različitim stilovima iz više različitih stoljeća i mjesta. Ipak, unatoč poteškoćama, moderni izvođači potiču se na pokušaje ornamentacije i improvizacije koji će, kad se jednom savladaju, uvelike pridonijeti autentičnoj rekonstrukciji ranijeg repertoara.

Horsley: Od ranog 16. stoljeća nadalje, priručnici za poučavanje instrumentalnog i vokalnog izvođenja, sadržavali su posebne odjeljke o tehnici improviziranog ukrašavanja. Marljivim, dugogodišnjim, vježbanjem izvođač bi stekao vokabular melodijskih figura koje je bilo moguće unijeti između intervala, od kojih se sastojala pojedina dionica skladbe. On je, na primjer, naučio i dalje razvijao repertoar obrazaca, koji se mogao naizmjenično rabiti za skok terce unutar trajanja cijele note; kad god bi vidio taj interval u melodijskoj liniji koju je čitao, mogao bi upotrijebiti jednu od tih figura umjesto jednostavnog intervalskog skoka. Ova se tehnika primjenjivala u trećem slučaju Ortiza - načinu izvođenja "preko" skladbe - budući da se čak i prilikom izvođenja notirane kompozicije nije od izvođača očekivalo da [gole, neukrašene] note doslovno reproducira. Iskusni solist improvizirao je ukrase na osnovu komponirane dionice,

⁶ U mnogo slučajeva ovo vrijedi naravno i danas.

⁷ Vrlo lijepa misao ali ostaje vječno pitanje i poneka sumnja u kojoj mjeri - usprkos svom trudu, teoretskom istraživanju i njenoj praktičnoj primjeni kao i bezbrojnim eksperimentima nas praktičara - je to zaista moguće... Nakon mojeg polustoljetnog iskustva na ovom polju mislim da je poštenije i realnije reći da se mi bavimo jednim od vidova suvremene glazbe koja je (duboko) inspirirana glazbom i (pretpostavljenim) zvukovima, timbrom instrumenata koji su toj glazbi pripadali. Vidi opširnije o tome u 2. Poglavlju, str.7 i dalje.

pokazujući svoje vlastito umijeće. Za njega je izvedba bila kreativna primjena vlastite tehnike [i kreativnosti] na [tudju] skladbu; komponirano i notirano djelo bilo je pokretač, a ne [glavni] cilj njegove izvedbe.

Kroz čitavo 16. stoljeće Italija je bila centar iz kojeg je ova praksa zračila, a čvrsto se utvrdila i u glazbeno progresivnim centrima Španjolske i Njemačke. Ona je bila poznata, ali ne i općenito prihvaćena u Francuskoj tijekom 16. stoljeća, premda se u Italiji jednako često primjenjivala na francuske šansone, kao i talijanske madrigale. Jedino u Engleskoj u 16. stoljeću ne nalazimo nikakve uporabe. Koliko znamo, engleski madrigali i *fancies* (fantazije) za konsort viola da gamba izvodjeni su točno onako kako su bili zapisani.⁸

Opći naziv, termin, pojam za to improvizirano ukrašavanje bio je u Italiji *diminutio* (diminucija, umanjeње), budući da je to, ustvari, bilo razdvajanje dužih notnih vrijednosti, na skup nota kraćeg trajanja. U Španjolskoj su ukrasi bili poznati kao *glosas*; u Njemačkoj i Nizozemskoj kao *coloriren*. Latinski traktati opisali su ukrašenu dionicu kao "*ornatus*", "*coloratus*" itd. ; ali unatoč razlici u imenima, sama tehnika bila je ujednačena.

Reći da je praksa bila ujednačena ne znači da su posvuda u upotrebi bili prihvaćeni [isti?] glazbeni klišeji, niti da su postojale opće prihvaćene konvencije o primjeni tih načela. Ne samo da su postojali vrlo različiti stilovi ukrasnih figura, već su postojala neslaganja u pogledu poželjnosti njihove uporabe, kao i u pogledu granica njihove primjene. Ipak, neke općenitije glazbene karakteristike razdvojile su renesansnu upotrebu od kasnijih ornamentalnih praksi:

1. Stil ukrašavanja bio je vrlo slobodan. Niti oblici ukrasnih figura, niti njihovo smještanje unutar fraze nisu bili stereotipizirani, niti su u glazbi postavljeni bilokakvi znakovi koji bi ukazivali na njihovu upotrebu. Osim općenitih melodijskih figura, svaki priručnik sadrži niz obrazaca za kadence, ali njihov jedini ujedinjujući faktor je činjenica da su sve one uobičajeni melodijski ukrasi kadenci tog razdoblja.
2. Ukrasni obrasci, ma koliko bili ukrašeni, uvijek su zadržali uravnoteženu melodijsku liniju i glatko tekući ritam karakterističan za skladanu glazbu tog vremena.
3. Velika se pažnja vodila o očuvanju svih važnih vertikalnih konsonanci kompozicije, bez obzira na to koliko su slobodni bili linearni i ritmički detalji između tih konsonanci.
4. Nije postojala razlika između vokalne i instrumentalne glazbe, što se tiče stila figura ukrašavanja. Autorima je obično bilo bitno tvrditi da su njihovi ukrasi jednako prikladni za glas, kao i za puhačke i gudačke instrumente.

[Glazbeni] Teoretičari tog doba obrađivali su ovu temu na tako različite načine i s takvom raznolikošću stilova i mišljenja, da je beskorisno pokušati ih sve sažeti u jednoj kratkoj raspravi. Neki pisci ističu jedan aspekt, drugi drugi, a kod nekih pitanja postoji potpuno neslaganje. Pojednostosti prakse varirale su od vremena do vremena, pa čak i od izvođača do izvođača, budući da je svaki "pravi" virtuoz razvio svoj vlastiti stil improvizacije i ukrašavanja. Pokušaj sintetiziranja ovih različitih ideja u jednu opću postavku te prakse kao cjeline, može samo voditi u potencijalnu zabludu. Jedini način za precizno predstavljanje umjetnosti ornamentiranja, sa

⁸ Horsley, pod.bilj.: Izraz *division*, podjela potječe od *diminutio*, ali to samo po sebi nije dokaz da se u Engleskoj 16. stoljeća koristila improvizirana diminucija. IP: U što nemogu vjerovati, već i zbog činjenice da je upravo u to vrijeme na engleskom dvoru bio aktivan niz glazbenika i skladatelja rođenih u Italiji ili bar talijanskog porijekla.

svim njezinim tehničkim detaljima, je dati sažetak svakog od glavnih izvora koji ga opisuju, uključujući i primjere ukrasnih obrazaca i upute kako ih primjeniti u određenoj glazbenoj kompoziciji.

B. Thomas:⁹ Predmet podjela (*divisions*) u glazbi šesnaestog stoljeća ima za mnoge od nas danas poprilično teoretski značaj. Svi mi znamo da su one bile često korištene (mada su teoretski bile zabranjene u određenom tipu liturgijske glazbe), ali u biti razumijemo nevjerojatno malo kako su se koristile. I u današnjoj praksi (1992), vrlo malo izvođača predbarokne glazbe posvećuje više pažnje ovom pitanju, osim nekolicine (uglavnom Sjevernoamerikanaca) koji su studirali na *Scholi Cantorum* u Bazelu. U V. Britaniji je upotreba podjela još uvijek relativno rijetka, osobito među etabliranijim „ozbiljnijim“ izvođačima rane glazbe - zanimljivo je da su oni koji rade na neformalnom kraju spektra često avanturističkiji u tom pogledu.

Jasno je da to ima puno veze s obrazovanjem. Zapravo, Bazel je još uvijek¹⁰ gotovo jedino mjesto na kojem je moguće dobiti bilo kakvu obuku po ovom pitanju. U Britaniji ne postoji nijedna institucija koja nudi išta više od prigodnih *workshopa*, seminara. Da budemo *fair* prema institucijama, one se suočavaju sa stvarnim problemima. Glavni je to što većinu nadarenih studenata RG na konzervatoriju zanima prvenstveno barokna glazba, u kojoj je velik dio tehničkih detalja izvedbe integriran u glazbu samu; barokni flautist može proučavati primjere poput Telemannovih *Methodische Sonaten*, temeljito ih probaviti i dobiti istinsko razumijevanje središnjeg mjesta ornamentacije u baroknoj glazbi, ali u predbaroknoj glazbi ne postoji nikakav [odgovorajući] ekvivalent. Postoje, naravno, primjeri cjelovitih djela s podjelama (o kojima ću raspravljati u nastavku), ali opseg u kojem se materijal preuzet iz jedne situacije može primijeniti na drugu, vrlo je upitan. U osnovi, student renesansne ornamentacije mora sastaviti stil izvodenja u obliku slagalice na način da kombinira djeliće informacija iz mnogih izvora; u mnogo kasnijoj, baroknoj, glazbi informacije su neposrednije, a lako je dostupan i dio repertoara sa kojim se gradila tehnika. Stoga ne čudi što mladi student, kad se suoči s odlukom o tome kako provesti svojih nekoliko dragocjenih godina na koledžu, odabere baroknu opciju, kod koje ima određenu ideju o krajnjem rezultatu, a ne renesansnu (ili raniju) opciju, koja zahtijeva mnogo rada eksperimentalnijeg karaktera.¹¹

Osnovni problem je što govorimo o rekonstrukciji čitavog stila izvedbe iz vrlo raznolike (i često nereprezentativne) zbirke izvornih materijala. Postavimo ovaj problem u nekakav [nama razumljiviji] kontekst; to bi bilo kao da za četiri stotine godina netko pokuša rekonstruirati izvedbeni stil Oscara Petersona, ne slušajući njegove čitave izvedbe, već samo na osnovu niza *riffova* iz neke vrste nauči-sam-jazz knjige ili računalnog programa.

Obzirom da se kolega Bernard Thomas sam bavi sviranjem jazza, vrlo je zanimljiva njegova slijedeća misao:¹²

⁹ Bernard Thomas: *Divisions in Renaissance music*, u: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, ur.: T. Knighton i D. Fallows, J.M.Dent & Sons Ltd, London 1992.

¹⁰ NB: pisano 90-ih godina 20. stoljeća, izdano 1992.

¹¹ Ja bih ovome dodao i “tržišni” faktor; svirači baroknih instrumenata kao članovi stalnih baroknih orkestara ponekad od toga mogu normalno (pre)živjeti, što je (govorim na osnovu vlastitog i iskustva brojnih kolegica i kolega) rijedak slučaj kod specijalista za srednjovjekovnu ili renesansnu glazbu.

¹² Sjetimo se i onoga što je o ovoj temi napisao John Bass, vidi 1. Poglavlje.

Analogije s jazzom korisne su jer nas podsjećaju da je renesansna tradicija diminucije bila dio organskog glazbenog stila koji bi glazbenici - kako profesionalni tako i diletanti - upijali od rane dobi. Jazz je rastao veći dio sadašnjeg [20.] stoljeća na sličan organski način, a također je razvio slične virtuozne stilove improvizacije.

Da bi danas naučio renesansnu ornamentaciju, student treba steći vokabular motiva podjela pogodnih za različite glazbene situacije. Naučiti primjeniti [u praksi] ove motive je teže i ovisi u određenoj mjeri o osnovnom praktičnom znanju kontrapunkta (to jest, zapravo, improviziranju kontrapunkta na osnovu postojećih melodija, a ne pisanju zadataka na papiru). Tendencija da glazbena sveučilišta tretiraju takve stvari kao „teoriju“, sasvim odvojenu od izvedbe, ne pomaže situaciji. Proces učenja podjele vrlo je sličan načinu učenja govornog [stranog] jezika (umjesto da ga jednostavno čitate), u kojem se nova riječ ili fraza mora koristiti nekoliko puta prije nego što postane sastavni dio aktivnog vokabulara učenika. Bez ponavljanja i konsolidacije koje čine osnovu ovog rječnika, student je poput turista koji se neprestano mora vraćati na svoj priručnik fraza.

Postoje, naravno, brojni traktati o podjelama [ukrasima] ili priručnici o diminuciji, kako ih muzikolozi vole nazivati. Osim Ganassija (1535.) i Ortiza (1553.), svi su oni grupirani u otprilike četrdesetak godina od 1584. godine (datum izdanja *Il vero modo di diminuir*, Dalla Casa), a svi su se pojavili u sjevernoj Italiji. Iako su namjenjeni različitim medijima (Ganassi se koncentrirao na blokflautu, Ortiz na violu da gamba, Dalla Casa na korneto, dok se Bovicelli bavi ljudskim glasom), većina knjiga ima jedno važno zajedničko svojstvo; jezgru svakog sveska čini tabela ukrasa organizirana prema intervalu (to jest, predstavljeno vam je dvadeset načina ukrašavanja note koja se diže za jedan ton, nakon čega slijedi niz različitih figura za interval terce i tako dalje); obično postoje odvojene tabele ukrasa za kadence u najčešćim modusima. Većina ima i nekoliko primjera ukrašenih najviših dionica, ili u nekim slučajevima glazbe za *viola bastarda*, koja predstavlja vrhunac čitavog razvoja.

Dakle, ako je samo pitanje kupiti faksimil izdanje i proučavati repertoar, zašto je čitav predmet prepun problema? Jedan je razlog jasan kada pogledamo datume ovih zbirki, od kojih je većina izraz atmosfere talijanskog manirizma, a ne retrospektivni pogled unatrag, na renesansne tradicije. Ako na trenutak ostavimo po strani Ganassija i Ortiza, pojavljuju se dvije vrlo zanimljive značajke preostalih knjiga:

1. Dramatična promjena stila tijekom [samo] nekoliko godina. Dok Dalla Casa (1584.) u osnovi prikazuje figure brzih - ponekad vrlo brzih - nota u prividno jednakim šesnaestinkama i tridesetdruginkama (a ovaj obrazac nastavlja Bassano, 1591., sa više ukusa), od Riccarda Rognonija (1592) nadalje, nalazimo mnogo nepravilnih ritmova i općenito maniristički, gotovo nepravilan stil koji se dramatično suprotstavlja glatkom toku tipičnih renesansnih podjela. Dakle, imamo posla sa vrlo brzo mijenjajućim stilom, što je na kraju krajeva ono što bi se moglo očekivati od sjeverne Italije kao tadašnjeg središta avangarde u mnogim umjetnostima. Da bismo upotrijebili materijal u ovim knjigama koje se jako razlikuju, moramo biti sigurni u glazbeni kontekst u kojem ih koristimo.

2. Kompletne skladbe koje su odabrali autori ovih traktata nisu bile one vlastite generacije, već djela iz najmanje dvije generacije prije: mala skupina franko-flamanskih šansona iz 1540-ih i madrigali iz prve knjige Cipriano de Rore, vjerojatno skladani otprilike u isto vrijeme, dominiraju ovim zbirkama.

Stoga je važno utvrditi što ovi cjeloviti primjeri nisu: oni nisu primjeri kako ukrašavati djela nastala u 80-im ili 90-ima godinama 16. stoljeća (ili kad god već bilo), niti su primjeri kako izvoditi šansone Clemens non Papa ili rane madrigale Cipriana de Rore prema standardima sredine stoljeća. Originalne, neukrašene, skladbe nisu ništa drugo do odskočne daske; pružaju lijepu sigurnu strukturu nad kojom bi maniristički izvođači mogli stvarati svoje osobne improvizacije, u rasponu od elegantne do bizarne. Mislim da moramo pretpostaviti da je potencijalna publika poznavala modele; velik dio šarma ovog repertoara je u interakciji između novog materijala i modela.

D. Marunović¹³

Vrlo zanimljiv (i pretpostavljam rijedak) i važan prilog pojašnjavanju problematike ornamentacije, ukrašavanja - u krajnjoj konzekvenci i improvizacije - u hrvatskoj muzikologiji (i terminologiji) dala je u svojem diplomskom radu tadašnja studentica MA u Zagrebu, kolegica Dejana Marunović. Rad je predan 2004. godine a mentor joj je bio moj nekadašnji kolega iz ansambla USZ i stari prijatelj, prof. dr. sc. Stanislav Tuksar.

Kolegica Marunović traktate o ukrašavanju dijeli u tri osnovne grupe:

a) instrumentalne škole

b) vokalne škole

c) univerzalne škole

U uvodu autorica spominje i *Contrapuncto ex mente*, sa kojim ćemo se opširnije pozabaviti kasnije, u 4. Poglavlju ove studije.

Na ovom mjestu dolazi kao neka vrsta "kostura", liste sa naslovima najvažnijih traktata koji vrlo detaljno i sa brojnim glazbenim primjerima govore o ornamentaciji. U Dodatku na kraju ove studije (odnosno, u slučaju štampane verzije ove studije, posebnom svesku) ćr zainteresirani naći detaljniju verziju ovog popisa.

3.1.2. Najvažniji traktati o ornamentaciji, iz 16. i 17. stoljeća:¹⁴

3.2.1. S. Ganassi dal Fontego, *Opera intitulata Fontegara...*, Venecija 1535

3.2.2. S. Ganassi *Regola Rubertina*, I, 1542.; II, 1543.

3.2.3. A. Petit Coclico, *Compendium musices*, Nüremberg, 1552

3.2.4. D. Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas*, Rim, 1553

¹³ Dejana Marunović, diplomski rad pri Odsjeku za muzikologiju: "Vezana improvizacija ili komponiranje kroz izvedbu: umjetnost i praksa melodijskog ukrašavanja u glazbi renesanse i baroka, Zagreb, veljača 2004., Mentor: red. prof. dr. sc. Stanislav Tuksar, Knjižnica Muzičke akademije u Zagrebu, broj: 1627.

¹⁴ U ovom popisu se osim "pravih" traktata, odnosno priručnika o ornamentaciji nalazi i nekoliko djela koja ne spadaju u tu kategoriju ali su svejedno vrlo zanimljiv suvremeni izvor informacija na temu ornamentacije i/ili improvizacije. Isto tako, kao što će se vidjeti, za neke od njih ne donosim nikakvu informaciju ili komentar.

J.Bermudo, *El libro llamado declaracion de instrumentos musicales*, Ossuna, 1555

3.2.5.H.Finck, *Pratica musica*, Wittenberg, 1556

3.2.6.Giovanni Camillo Maffei da Solofra, *Discorso della Voce e del Modo, d' apparare di cantar Garganta*, 1562

3.2.7.T.de Santa Maria, *Libro llamado arte de tañer fantasia*, Valladolid, 1565

3.2.8.G. Dalla Casa, *Il vero modo diminuir...*, Venecija, 1584

3.2.9.G.Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie ...*, Venecija, 1585

3.2.10.G.Bassano, *Motetti, madrigali et canzoni francesi... diminuiti*, Venecija, 1591

3.2.11.R.Rognoni, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venecija, 1592

3.2.12.L.Zacconi, *Prattica di musica*, Venecija, 1592

3.2.13.G.L.Conforti, *Breve et facile maniera ... a far passaggi*, Rim, 1593

3.2.14.G.Diruta, *Il transilvano*, Venecija, 1593

3.2.15.G.B.Bovicelli, *Regole, passaggi di madrigali e motetti passaggiati*, Venecija, 1594

+Luigi Zenobi, pismo..., kraj 16. stoljeća

3.2.16.A.Virgiliano *II Dolcimelo*, rukopis, c.1600

3.2.17.G.Caccini, *Le nuove musiche*, Firenca, 1601

3.2.18.P. Cerone, *El Mellopeo y Maestro*, Napulj, 1613

3.2.19.M. Praetorius, *Syntagma Musicum*,
(1.Wittemberg 1614/15, 2. i 3. Wolfenbüttel 1619)

3.2.20.F.Rognoni, *Selva de varii passaggi...*, Milano, 1620

3.2.21.G.Battista Spadi da Faenza, *Libro de passaggi ascendenti e descendenti*, Venecija, 1624

3.2.22.M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636

3.2.Najvažniji traktati o ornamentaciji, detaljno (Horsley, Marunović, Engelke):

Horsley:

Da bih dala izvjesni kontinuitet glazbenim primjerima i pružila logičku osnovu za [njihovu] usporedbu, od svakog pisca odabrala sam primjere ukrasa za intervale uzlazne sekunde i silazne kvinte, kao i uzorke ukrašenih kadenci iz svakog priručnika koji ih je uključio. U tim sam primjerima najprije dala neukrašeni oblik intervala, a zatim jednu ili više ukrašenih verzija. Gdje

god je to bilo moguće, odabrala sam primjere u kojima se ove diminucije/ornamentiranje primjenjuju na stvarne skladbe.

Iako ti izvori, ako se uzimaju kronološkim redosljedom, čini se da pokazuju više ili manje izravnu liniju evolucije, opasno ih je smjestiti u bilo koji određeni obrazac razvoja. Valja zapamtiti da su ti, relativno malobrojni, priručnici objavljeni za javnu potrošnju, dok je možda svaki veliki virtuoz i učitelj imao svoju vrstu ukrasa i metodu nastave. Također su stariji priručnici korišteni zajedno s novijim. Jedna rijetko prepoznata bitna točka je činjenica da u ovim raspravama o umjetnosti improviziranog ukrašavanja svaki autor uzima zdravo za gotovo da je razumijevanje ove tehnike bitno za bilo koju vrstu respektabilnih izvedbi. Vrlo je vjerovatno je da su mnogi od ovih priručnika trebali o ovoj umjetnosti, koja je inače bila sastavni dio profesionalne tehnike, uputiti amaterskog glazbenika.

3.2.1.S.Ganassi dal Fontego, “*Opera intitolata Fontegara*”, Venecija 1535

Horsley: Prvi štampani priručnik za podučavanje umjetnosti ornamentiranja je “*Opera intitolata Fontegara*” Sylvestra di Ganassija, objavljen u Veneciji 1535.¹⁵ Osnovna svrha ove knjige je podučavanje tehnike sviranja na blokflauti, ali sadrži i detaljan opis umjetnosti diminucije [upotrebjive na bilo kojem glazbalu.] Nakon razmatranja o osnovnim problemima sviranja blokflaute, uključujući i upotrebu jezika kod artikulacije, Ganassi je ustvrdio da je vještina ornamentiranja jednako bitna za dobru tehniku kao i artikulacija jezikom - u stvari da je vještina u jednom krajnje beskorisna bez one u drugom. Zatim on definira diminuciju kao variranje neke stvari preko procesa (*variare la cosa over processo*).

Ganassijevo postupanje sa diminucijom je puno zamršenije od onoga kod pisaca koji slijede; a to bi, u kombinaciji s činjenicom da on uzima zdravo za gotovo da je ta tehnika sastavni dio [svake?] instrumentalne i vokalne izvedbe, moglo značiti da se - već prije izdavanja ovog djela - radilo o jednoj visoko razvijenoj (usmeno prenošenoj) umjetnosti. Njegova je klasifikacija diminucija je vrlo detaljna, i premda naizgled nema nikakve veze sa stvarnom primjenom ornamentiranja na kompoziciju, daje nam ideju o tome kako detaljno je ova umjetnost improviziranog ukrašavanja bila zamišljena.

Ganassi je jedini od pisaca koji koristi ritmičke proporcije. Njegova zbirka ukrasnih obrazaca podijeljena je u četiri velika odjeljka (*Regola prima, Regola secunda* itd.) na osnovu ritmičkih proporcija. U prvom odjeljku nalaze se figure u omjeru četiri četvrtinke prema jednoj cijeloj noti; drugi, pet u vremenu od prethodne četiri; treći, šest umjesto prve četiri; i četvrti, sedam umjesto četiri. Objašnjava i kako se te proporcije mogu kombinirati kako bi se postigli još složeniji odnosi. U svakom od ovih odjeljaka daje primjere obrazaca uzlaznih i silaznih sekundi, terci, kvarti i kvinti na različitim tonovima ljestvice, s mnogo različitih načina ukrašavanja svakog. Također, u svaki odjeljak uključuje primjere ukrašenog unisona i nekoliko uobičajenih kadenci, zajedno s njihovim ukrašenim verzijama. Primjer 1.

/Primjer III-1 Horsley pr. 1: S. di Ganassi iz Opera intitolata Fontegara, 1535., Regola Prima,/¹⁶

¹⁵ Horsley, pod.bilj.: Sylvestro di Ganassi dal Fontego, *Opera intitolata Fontegara La quale insegna a sonare di flauto chò tutta Carte oportuna a esso instrumento massime il diminuire il quale sara utile ad ogni istrumento di flato et chorde: et achora a chi si diletta di canto* (Venecija, 1535; faksimilski reprint, Milano, 1934).

¹⁶ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.1 III-1 Horsley pr. 1 - 3 Ganassi.

Ganassi također daje nedvosmislena pravila za primjenu tih ukrasa u skladbi. Diminucije se kreću doba za dobom, i to uglavnom u cijelim notama. ...

Na margini odjeljka *Regola prima* Ganassi dodaje kratke glazbene citate na koje se ove diminucije mogu primjeniti, a mogu se analizirati na različite načine. U onome navedenom u primjeru 2 a, on pronalazi pet melodijskih intervala koji je moguće zamijeniti sa jednim od tih ukrasa: 1 i 2 su uzlazne

*/Primjer III-1 Horsley pr. 2 - Sylvestro di Ganassi, iz Opera intitulata Fontegara, 1535/*¹⁷

sekunde; 3 je silazna kvarta; 4, silazna terca; i 5 silaznu kvinta. Nepotrebno je reći da se u ovom primjeru mogu naći i drugi intervali.

Date su i iznimke od stroge primjene ovih ukrasa. Ganassi odobrava popunjavanje intervala sekunde ili skok u konsonancu u postupnom kretanju, jer to liniju čini mirnijom /primjer 2b/. Pored toga, bilo koji obrazac može se promijeniti upotrebom sinkopacije.

Ganassi tješi izvođača koji se boji vlastitih kontrapunktskih pogrešaka uvjerenjem da će takve pogreške, zbog brzine izvedbe, proći neopaženo.¹⁸

Ganassi daje i dva primjera primjene ovih ukrasa na skladanu liniju /prim. 3 a, b/. U ovom slučaju, izvodjač traži interval od jedne do druge cijele note kao indiciju za pronalaženje pogodnog ukrašavanja. Odredivši interval, trebalo bi u tablici ukrasa potražiti ukras za taj interval, u željenom ritmičkom omjeru i odabrati između njih odgovarajuću ornamentaciju. (Na primjer: u primjeru 3 a, prvi interval od jedne do druge cijele note je uzlazna terca; odabran je uzorak diminucije za uzlaznu tercu u *Regoli prima* i njime su zamijenjene izvorne note.) Slično tome, ostali intervali koji čine liniju su analizirani te su na njih primjenjene diminucije, a ukrašena kadenca zamjenila je ritam izvorno zapisane kadence. ...

*/Primjer III-1 Horsley pr. 3 - Sylvestro di Ganassi iz Opera intitulata Fontegara, 1535/*¹⁹

Lako je uočiti kako bi te diminucije transformirale skladbu, ne samo melodijski već i ritmički. Većina ukrasa u potpunosti mijenja smjer melodijskog obrasca umjesto kojeg su uporabljeni. ...

Ritmička složenost Ganassijevih ukrasa - složenost koja uključuje ne samo promjenu u proporcijama, već i zamršene ritmičke obrasce unutar tih promjena tempa - nevjerojatna je i traži od izvođača vrlo precizan osjećaj za ritam. Teško je reći jesu li ti primjeri tipični za vrlo kompliciranu opću praksu ili samo odražavaju Ganassijevu vlastitu genijalnost u stvaranju ukrasa. Iako nitko od autora koji dolaze nakon njega ne koristi proporcije (osim trostruke podjele dobe), niti približno toliko ritmički razrađene ukrasne obrasce, Ganassijev utjecaj morao se osjetiti tijekom cijelog razdoblja; više od stoljeća kasnije francuski teoretičar Marin Mersenne njegov priručnik spominje kao dobar izvor za ornamentiranje.

D. Marunović: citat od Silvestra Ganassija (*Opera Intitulata Fontegara, 1535*):

¹⁷ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.1, III-1 Horsley pr. 1 - 3 Ganassi.

¹⁸ Vidi kasnije i kod Ortiza.

¹⁹ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.1, III-1 Horsley pr. 1 - 3 Ganassi.

'...diminuiranje nije ništa drugo doli ukras kontrapunktu ...'

...Ganassijeve (1535.) diminucije namijenjene diletantima koje po svojoj virtuoznosti i ritamskoj kompleksnosti (note duljeg trajanja najprije dijeli prema pravilnom omjeru a potom prema omjerima tipa 4:5, 4:7) ne samo da dovode u pitanje njihov intendirani improvizacijski karakter već čini se nikada nisu niti premašene -, ...

Engelke²⁰: citat Ganassi:

"Umanjenje je jednostavno variranje prirodno kratkog i jednostavnog niza nota."

3.2.2.S. Ganassi *Regola Rubertina*, Venecija I, 1542.; II, 1543., (Horsley, Marunović)

Horsley: Ganassi, u svojoj knjizi *Regola Rubertina*,²¹ priručniku za podučavanje *viola d' arco* [viola da gamba] samo kratko spominje diminucije (kap. XVIII). Boji se da bi ih izvođači mogli izbjeći koristiti u kadenci (tamo gdje su najčešće) zbog tehničkih poteškoća, pa u tabulaturi daje tri primjera koji pokazuju kako ih napraviti, bez da moraju prelaziti sa jedne žice na drugu. Diminucije koje ovdje daje vrlo su jednostavne.

Marunović: Nekoliko godina kasnije Ganassi (*Regola Rubertina*, II, 1543) teorijski razmatra i mogućnost instrumentalnog samopraćenja na *violoneu* [violi da gamba!], iako su omiljeni renesansni instrumenti za višeglasno izvođenje (pratnje) bili *viola*, *lira* i lutnja: zapisana se melodija izvodi vokalno uz improviziranje diminucija dok ostale dionice zapisane kompozicije bez improviziranja ukrasa izvodi instrumentalna pratnja.

3.2.3.A. Petit Coclico, *Compendium musices*, Nürnberg, 1552

Horsley: Sljedeća knjiga koja govori o umjetnosti improviziranog ukrašavanja je *Compendium musices* Adriana Petit Coclicusa, objavljena 1552.²² U poglavlju pod naslovom *De elegantia et ornatu, aut pronuntiatione in canendo*, autor daje kratak sažetak umjetnosti ukrašavanja koloraturama. Coclicus ne daje popis intervala s odgovarajućim ukrasima, nego niz melodijskih fraza u jednostavnom i ukrašenom obliku. Također tome dodaje i ukrašene verzije dviju dvoglasnih pjesama (bez jednostavnih, izvornih, verzija) te jednostavne i ukrašene verzije fuge, ali ne daje nikakva posebna pravila u vezi s primjenom tih ukrašavanja u skladanoj glazbi. Njegovi ukrasi su mnogo jednostavniji od onih kod Ganassija i ne odstupaju toliko od neukrašene linije /primjer 4/. ...

/Primjer III-2 Horsley pr. 4 - Adrian Petit Coclicus iz *Compendium musices*, 1552/²³

²⁰ Engelke, Ulrike: *Musik und Sprache/ Music and Language*, Zimmermann ZM 2814/ pan 174, Frankfurt, 1990.

²¹ Horsley, pod.bilj.: Venecija, 1542; faksimilski reprint, Leipzig, 1924

²² Horsley, pod.bilj.: Adriano Petit Coclicus, *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclico, discipulo Josquini des Pres* (Nuremberg, 1552). Vidi također M. van Crevel, *Adrianus Petit Coclico, Leben und Beziehungen eines nach Deutschland emigrierten Josquinschillers*. (Haag, 1940.). Iako dr. Van Crevel otkriva da mnoge tvrdnje Coclicusa nemaju povijesnu osnovu, knjiga je ipak pouzdana u svim važnim pojedinostima i još uvijek je jedan od naših izvora informacija o glazbi tog razdoblja.

²³ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3. Poglavlje, str.2 III-2 Horsley pr. 4 - 6 Coclico i Ortiz.

Autor tvrdi da najveći majstori ove vrste floridnog [ukrašenog] pjevanja potječu iz Nizozemske, a ne cijeni nijednog glazbenika koji nije vješt u praksi koloraturnog pjevanja. Bez obzira jesu li njegove tvrdnje istinite ili ne, stilski njegovi se ukrasi slažu s onima koji su korišteni u to vrijeme; njegova je knjiga nesumnjivo utjecala na suvremenike. Kroz cijelo razdoblje nalazimo velika neslaganja oko toga koji se glasovi u polifonij skladbi mogu tretirati slobodnim ukrašavanjem. Coclicus, prvi koji raspravlja o ovom pitanju, čvrsto inzistira na tome da najdublji glas ne smije biti ukrašen, jer je on temelj na kojem počivaju sve druge dionice.

Marunović: citat Adrian P. Coclico (Compendium musices, 1551 ./1552?):

'Pjevač koji ne pjeva djelo onako kako je zapisano već ga također i ukrašava, transformira ... *Cantus simplex, communis, planus, crudus* u *Cantus elegans, ornatus*, bezukusno jelo u zasoljeno i začinjeno (*Caro cum sale et sinapio*).

3.2.4.D.Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas*, Rim, 1553:²⁴

/Primjer III-2 Horsley pr. 5 - D. Ortiz, iz *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos...*/²⁵

Horsley: Diego Ortiz je 1553. godine objavio svoj *Tratado de glosas*. U drugom dijelu ove knjige, koji je već spomenut, nalaze se glazbeni primjeri koji prikazuju različite načine na koje se viola da gamba može svirati uz pratnju čembala. Prvi dio, poput Ganassijeve *Fontegare*, daje primjere i određena pravila za izradu *glosas* (ukrasa) na kompoziciji, a ta su pravila slična onima koje je dao Ganassi.

Prema Ortizu, postoje tri načina izrade *glosa* od kojih je prvi i najbolji kada pasaža započinje i završava na noti koja će biti ukrašena /primjer 5 a/. Drugi način, koji dopušta više slobode, ne završava ornament na noti koja je ukrašena, već postepeno ide do slijedeće note. /primjer 5 b/.

Ortiz, poput Ganassija, kao utjehu [studentima i izvodjačima] navodi da se sve rezultirajuće pogreške u kontrapunktu neće primjetiti, zbog brzine izvedbe.

Treći način je onaj u kojem svirač napusti skladbu i svira "po sluhu", metoda za koju on smatra da je dostojna prezira jer iskrivljuje izvornik.

Ortizovi ukrasni uzorci mnogo su jednostavniji od onih kod Ganassija. ...

Njegovi ritmički obrasci jednostavniji su, a njegovi melodički obrisi konvencionalniji od onih kod Ganassija. On daje mnogo više ukrašenih kadenci nego ukrašenih intervala, uključujući mnogo varijacija na svim formulama kadence, koje su se obično koristile u njegovo vrijeme. Iako nitko od teoretičara ne daje bilo kakva određena pravila o tome da bi kadence uvijek trebale biti ukrašene, činjenica da su u svim priručnicima obrasci kadenci odvojeni od ostalih ukrasa, sugerira da je već u to vrijeme ukrašena kadenca bila obavezna u pravilnoj solističkoj izvedbi.

²⁴ Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* (Rim, 1553; reprint, izd. Max Schneider, Berlin, 1913).

²⁵ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.2 III-2 Horsley pr. 4 - 6 Coclico i Ortiz.

Nakon kadenci, Ortiz daje nekoliko primjera sekundi, terci, kvarti i kvinti, uzlaznih i silaznih u dvostrukim cijelim notama /breve/, cijelim notama i polovinkama, kao i dva uzorka skale koji se penju i spuštaju kroz interval kvinte, s nekoliko ukrasnih verzija svake /primjer 6/.

/Primjer III-2 Horsley pr. 6. - Diego Ortiz iz Tratado de glosas, 1553/26

Ortizove *glose* obično se sastoje od relativno malog broja stereotipnih figura. U jednoj se važnoj posebnosti razlikuju od Ganassijevih diminucija: ne zanemaruju intervenirajuće note prelazeći iz jedne u drugu cijelu notu, već se razvijaju na temelju pojedinih nota (cijele, polovinke i četvrtinke). Iako su formule kadence i *glose* izrađene na ljestvičnim pasažama razmjerno slobodnije, ta će jednostavnost u diminuciji melodijskih intervala izvođača još više usredotočiti na skladanu [izvornu] liniju. Ortiz ne daje stvarnu primjenu ovih ukrasa u polifonoj izvedbi.

Primjeri koje daje u drugoj knjizi, u kojoj viola da gamba ukrašava liniju višeglasne skladbe dok čembalo izvodi originalnu kompoziciju, pokazuje slobodniju primjenu [ove] tehnike. Kao što Ortiz sam kaže, kada se svi glasovi sviraju na čembalu gambist može biti puno slobodniji nego kad takvu skladbu izvodi ansambl gudačkih instrumenata, jer čembalo osigurava da će harmonije uvijek biti cjelovite.

Od vještog izvođača očekivalo se da će i stvarati, a ne samo reproducirati glazbu. Diego Ortiz u svojoj knjizi objavljenj 1553. opisuje tri načina na koji svirač viole da gamba može svirati uz pratnju čembala: prva je improvizacija fantazije od oba glazbenika zajedno; pri drugoj, gambist stvara improviziranu melodiju iznad (gregorijanskog) korala kojeg svira čembalo. Tek treći i posljednji način je sviranje *sobre cosas compuestas* - „preko“ skladanog djela.²⁷

Engelke: U svom traktatu o diminuciji (1553.) Diego Ortiz napisao je sljedeće:

"Tko želi iskoristiti ovu knjigu, mora prije svega razmotriti svoju vještinu i prema njoj odabrati najprikladnije varijacije, jer čak i dobra varijacija pada u vodu ako je ruka ne može pravilno ostvariti; sama varijacija u ovom slučaju ne bi bila kriva.

Ova knjiga pokazuje put ka ispravnom variranju nota; gracioznost i efekte stvorene rukom mora, naravno, proizvesti svirač: s mekim pokretom gudala on može svirati svoju dionicu na različite načine, čak i koristeći neke prigušene trilere i neke pasaže. Desna ruka [ona koja pokreće gudalo] ne bi ga smjela povlačiti u trzajima, već mirno, a lijeva bi ruka uglavnom trebala svirati harmoniju. Ako pasaža sadrži dva ili tri četvrtinke, treba naglasiti samo prvu; druge se mogu svirati bez promjene gudala, kao što sam već rekao. Kako bi se to moglo bolje pokazati u teoriji, prepustit ću to inteligenciji glazbenika i razgovarati o načinima variranja.

Njih ima tri:

Kako varirati dionicu glasa (?) (*supra librum*):

²⁶ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3. Poglavlje, str.2 III-2 Horsley pr. 4 - 6 Coclico i Ortiz.

²⁷ Premda to I.Horsley doslovno ne kaže niti ne interpretira, Ortiz je možda mislio na improvizaciju "preko" postojećeg, skladanog, djela, šansone ili madrigala - ono što kasnije sam donosi i to u niz primjera. Od virtuoznih pjevača i instrumentalista - europski dvorovi i brojni gradovi (uključivši i naš Dubrovnik) bili su prepuni ovakvih profesionalnih glazbenika, ali niti amateri, diletanti, nisu u tome previše zaostajali...

Prvi i najsavršeniji način: kada koristite pasažu ili varijaciju za prelazak s jedne note na drugu, zadnja nota varijacije trebala bi biti ista kao i ona koja se varira, kao što je prikazano u nastavku:

/Primjer III-3 Engelke, pr.1²⁸

Ovo je najsavršeniji način, jer varijacija započinje i završava na isti način kao i nepromijenjena melodija (*cantollano*), tako da ne može biti nesavršenosti. Drugi način uzima više slobode: on se ne nastavlja poput melodije [koral], naprotiv, kao što je prikazano u nastavku:

/Primjer III-3 Engelke, pr.2²⁹

Ovaj je način neophodan, jer njegova sloboda donosi dobre stvari i lijepe predigre koje se ne mogu postići samo prvim načinom; stoga ću ga primijeniti u nekim dijelovima ove knjige. Ovo bi se moglo smatrati i pogreškom, ako bi se pri prelasku s jedne četvrtinke na drugu, mogle dogoditi dvije savršene konsonance s drugim glasom (skok *cayda* nije isti kao u variranim notama); ali to je nevažno, jer se paralelne konsonance (oktave i kvinte) ne mogu čuti zbog brzine.

Treći način je odstupiti od skladbe, svirajući otprilike slušajući, a da zapravo nismo sigurni što sviramo; nemalo je glazbenika koji to obično čine kako bi pokazali svoju skromnu vještinu, ali odstupaju od skladbe, radeći stvari u pogrešno vrijeme i bez mjere, konačno dosežući bilo koju kadencu ili notu koja im je poznata. To je neprikladna praksa u glazbi, jer ne odgovara skladbi i stoga ne može doseći savršenstvo.

Kadence:

/Primjer III-3 Engelke, pr.3³⁰

Zapamtite: ako je u jednostavnoj kadenci (poput prve) označeno podizanje note - sa znakom # - moraju se podići sve note u kontrapunktu; ako jednostavna kadenca ne sadrži takav znak, ne smije ga se nigdje stavljati.

Ortiz je citirao više pravila o različitim kadencama i opisao "način variranja uzlaznih i silaznih nota."

Tema njegove druge knjige je "način sviranja viole da gambe zajedno s čembalom". Napisao je:

"Tri su načina sviranja: prvi je fantazija, drugi sviranje na jednostavnu [koralnu] melodiju (*cantollano*), treći složena višeglasna skladba."

O drugom načinu sviranja gambe s čembalom - tj. preko jednostavne melodije (*cantollano*) - Ortiz piše:

²⁸ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str. III-3 Engelke, pr. 1 - 3.

²⁹ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str. III-3 Engelke, pr. 1 - 3.

³⁰ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str. III-3 Engelke, pr. 1 - 3.

"*Ricarcade [sic!]* za violu da gamba nad jednostavnom melodijom, koju čembalo preuzima i prati u akordima."

*/Primjer III-4 Engelke, pr.4 - Ortiz: Recercada Segvnda*³¹

O trećem načinu sviranja gambe s čembalom - tj. nad složeno komponiranim komadima - on daje sljedeću uputu:

"Uzmi madrigal ili motet ili bilo koje drugo djelo koje želiš svirati i prebaci ga u čembalo, kao što se to obično radi: svirač gambe sada može svirati dvije, tri ili više varijacija na svakom komponiranom komadu."

Jedna je mogućnost varirati dionicu soprana. "Ovdje je bolje za čembalo da ne svira sopran." Također je moguće varirati tenor, altus ili bas.

Marunović o Ortizu:

Naročito omiljena Ortizova, *Tratado de glosas sobre clausulas* (1553.) procedura sviranja na temelju zapisane vokalne kompozicije ('*cosas compuestas*') jest izvođenje nepromijenjenih dionica šansona, moteta ili madrigala od strane instrumenta s tipkama dok gudači instrument solistički ukrašava ili samo jednu dionicu ili sve naizmjenično. U prvom slučaju Ortiz preporuča diminuiranje neke od vanjskih dionica što i pokazuje na Arcadeltovu madrigalu "O felici occhi miei" te Sandrinijevu šansonu *Doulce mémoire*"

U slučaju diminuiranja sopranske dionice Ortiz preporuča njezino neizvođenje od strane instrumenta s tipkama što izravno upućuje na odstupanje od specifično renesansne pojave istodobnog zvučanja ukrašene i neukrašene verzije iste melodije te približavanje kasnijoj generalbas praksi. Imajući na umu koncertantno ukrašavanje svih dionica od strane gudaćeg instrumenta Diego Ortiz (*Tratado de Glosas Sobre Cláusulas*, 1553.) kaže:

'Kod ovog načina sviranja nije se nužno uvijek držati jedne te iste dionice; jer, iako težište treba biti na kontrabasu [*sic!*] svirač ga može zanemariti i nastaviti svirati već kako mu prija na temelju tenora, kontraalta ili soprana tako da od svake dionice uzme ono što mu najviše odgovara. Opravdanje za ovo je to što čembalo izvodi djelo cjelovito sa svim dionicama.'

'Dionica koju se hoće ukrasiti mora se uzeti i nanovo napisati. Kada se sada dođe do mjesta koje se hoće ukrasiti u knjizi treba potražiti (odgovarajuću) vrstu nota: ako je riječ o klauzuli pod klauzulama, a ako nije onda pod ostalim odrednicama. Tamo će se vidjeti sva odstupanja prikazana za te note i odabrati ono koje se čini najboljim te ga staviti na mjesto cantusa firmusa.'

Thomas: Medjutim, vratimo se Ortizu, postoji niz razloga - neovisno o vremena njegovog objavljivanja sredinom stoljeća - da se njegov materijal zaista ozbiljno shvati u bilo kojoj studiji renesansne improvizacije:

³¹ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.5 III-4 Engelke, pr.4.

1. Visoka kvaliteta njegovih gotovih komada, posebno *recercada* sa pratnjom, baziranim na osnovu "talijanskih tenorskih melodija." Možda najistaknutija karakteristika toga je njegova uporaba onoga što Virgiliano naziva '*perfidie*'. Ovdje se figura očigledno ponavlja, ali ju mijenja njezin kontekst: na primjer, početna pojava koja počinje nakon udara, a druga započinje na dobu, ili alternativno upotreba figure koja se svira prvo preko jednog, zatim preko drugog akorda. Moramo poštovati svakog glazbenika koji može proizvesti takav materijal. Čak su i njegovi mali komadi na melodiju *La Spagne* jednostavna i nepretenciozna remek djela improviziranog kontrapunkta. Njege ni najmanje ne zanimaju brze note "pod svaku cijenu", već postizanje ravnoteže, gracioznosti i elegancije.

2. Njegove tabele figuracija [*divisions*, podjele] korisne su na više načina: tehnički nisu posebno zahtjevne, a opet su raznolike i manje mehaničke od Dalla Casinih. Lijepa karakteristika je uključivanje terce, koju mnogi drugi izvori zanemaruju.

3. Njegov se materijal može - sa dosta sigurnosti - primijeniti na glazbu njegova vlastitog vremena. Istina je da su dva modela koja je odabrao za cjelovite primjere (*Sandrin, Douce memoire* i *Arcadelt O felici occhi miei*) iz jedne generacije ranije

4. Posebno su zanimljivi njegovi primjeri pisanja *quinta pars* /dodatni, peti, glas/. To se možda čini akademskim, ali je daleko od toga. Proučavanje većeg dijela četveroglasne glazbe šesnaestog stoljeća pokazuje iznenađujuće odredjen pristup ukrasnom materijalu [koji se kreće] između pojedinih glasova, posebno na kadenci; tek nakon sredine stoljeća rano renesansna konvencija po kojoj je najviši glas (*superius*) na kadenci obično imao vodeću notu, a tenor notu iznad note finalis, ostaje na snazi, barem u većini slučajeva. Ova konvencija može se činiti dosadnom dok ne istražimo pitanje *quinta pars* (petog glasa). Vrlo predvidljivo vođenje glasova u osnovne četiri dionice omogućuje visok stupanj slobode petom glasom, kao i što ga prisiljava na određeno melodijsko ponašanje, koje bi bilo nezamislivo u bilo kojem od osnovna četiri glasa. Od sredine šesnaestog stoljeća nadalje, definirana tradicija petog glasa može se naći u jednostavnijoj plesnoj glazbi (na primjer, u rukopisu Hessen, iz 1555.), ali i u prigodnoj skladbi u zbirkama plesova P. Attaingnanta 1530-57); progresija [slijed akorda] do kojih nužno dolazi u tim dionicama zbog želje da se izbjegnu ponavljanja formula, često se mogu činiti bizarnima, ali njihova izrazita ekscentričnost u pravim rukama može postati vrlinom. Ortizove *quinta pars* na temu "O felici occhi miei" i „Douce memoire“ trebao bi proučiti i naučiti napamet svaki ozbiljni student renesansne glazbe.

N. Vicentino: *L' Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rim 1555

A. Smith:³² Ono što Vicentino konkretno kaže o upotrebi diminucija u konsortu, međutim, ne odgovara u potpunosti današnjoj praksi:

Postoje neki pjevači, koji slušateljima pokazuju oskudnu prosudbu i obzirnost u svom pjevanju, jer kada naiđu na tužni odlomak, oni ga pjevaju radosno, i obrnuto, kad je odlomak

³² Anne Smith: *The Performance of the 16th - Century Music*, Oxford University Press, 2011

radostan, pjevaju ga s tugom. Takvim se osobama savjetuje da će se diminucije, napravljene na odgovarajućim mjestima i u tempu, činiti dobrima.

Štoviše, takve bi se diminucije trebale koristiti u [skladbama za] više od četiri glasa, jer ono uvijek uzrokuje gubitak brojnih konsonanci i teret mnogih disonanci. Iako se diminucije neiskusnim slušateljima mogu činiti glatkim, one ipak osiromašuju sklad. Kako bi se izbjeglo gubljenje harmonije u skladbama dok pjevači pokazuju istančan talent za diminuciju, dobra je ideja da takvo umanjenje bude popraćeno instrumentima koji skladbu sviraju točno, bez ukrašavanja. Jer sklad se ne može izgubiti diminucijom ako instrument izvodi konsonance u njihovoj punoj vrijednosti. Ponekad, dok svirač diminuirira kompoziciju, pjevač također odluči umanjiti djelo koje obojica izvode. U ovom slučaju, ako oba izvođača istovremeno diminuiraju, ali ne uspiju proizvesti identičan *passaggio* u međusobnom dogovoru, oni doista neće biti u skladu. Ali ako su dobro uigrani, bilo bi ih lijepo čuti. Štoviše, u skladbama koje se pjevaju bez instrumenata, diminucije zvuče dobro u djelima za više od četiri glasa, jer gdje god nedostaje suglasnost, nju zamjenjuje druga dionica, bilo u oktavi ili unisono. Skladba neće ostati bez harmonije, jer pjevači koji diminuiraju nastavljaju "lutajući" među glasovima, ponekad unisono, ponekad u sekundi, terci, kvarti, kvinti, seksti ili oktavi - dodirujući malo jednu dionicu a malo drugu s raznim suglasjima i disonancama - ove se disonance čine suglasnima, a da to nije zbog brzine pjevanja.

Koncept da se umanjenja trebaju pjevati u djelima od četiri (ili manje) glasova ako se isti glasovi također sviraju u svom neukrašenom obliku na instrumentima - kako bi se izbjeglo osiromašenje "harmonične" strukture, zaista je fascinantan. Ovdje se "harmonično" može shvatiti kao da se odnosi na cijelu kompoziciju, na sve glasove (linije) u njihovom međusobnom odnosu

Tako je Vicentino očito smatrao da su pjevanjem ili sviranjem diminucija u komadima s manjim brojem glasova, suglasne vertikalne zvučnosti oslabljene do te mjere da su prolazne disonance glasa koji je ukrašavao bile neugodne za čuti. Kad je bilo više od četiri glasa, smatralo se da su harmonije dovoljno pune da podržavaju kretanje ukrašene dionice kroz različite glasove, ponekad dodirujući jedan, a ponekad drugi glas. Zanimljivo je napomenuti i to da on sugerira da instrument svira običnu verziju dionice koji pjevač ukrašava. To je suprotno od današnje prakse, kod koje, kada se glasovi udvostruče, pjevač obično podržava virtuoznost instrumentalista. Nadalje, ako su dva glazbenika, instrumentalist i pjevač svirali istu dionicu, postojale su tri mogućnosti za ukrašavanje: da ih je improvizira samo jedna osoba; da su oba glazbenika svirala istu diminuciju; ili da su glazbenici na neki način međusobno koordinirali ukrašene dijelove. Heterofonija očito nije bila dozvoljena.³³

³³ Smith, pod.bilj.: Da ovo predstavlja samo Vicentinov ukus, možda otkriva Zacconijev opis izvedbe Osanne Layolleove Missa O salutaris hostia, koja se temelji na ostinatu. Bonnie J. Blackburn citira ga kako kaže da su „u nekim kapelama u kojima je bio i služio, dvojica pjevača sudjelovala u ostinatu, a tamo gdje su drugi glasovi pjevali 'Osannu', sopranisti su pjevali 'O salutaris hostia'. Štoviše, imao je čuo izvedbu za solo glasove u kojoj su se svaki put kad se ostinato vratio pridružila još četiri glasa, sve dok svi prisutni pjevači nisu zapjevali. A onda su, na posljednjem ponavljanju, dodane orgulje, tempo je usporen, a svi ostali pjevači prestali su pjevati 'Osannu' i pjevali 'O salutaris hostia', nešto što Zacconi kaže, 'što se teško može zamisliti zbog izvrsnosti glasova i prekrasnih passaggija koje su svi nastojali napraviti preko njih.'

3.2.5.H.Finck, *Practica musica*, Wittenberg, 1556

Horsley: Heinrich Finck *Practica musica*³⁴ sadrži odjeljak pod naslovom *De arte eleganter et suaviter cantandi* koji govori o tehnici pjevanja i umjetnosti ukrašavanja koloraturama. Finck vrlo razborito izjavljuje da u konačnoj analizi ta umjetnost ovisi o sposobnosti i vještini pojedinog izvođača. On osuđuje one koji uzimaju ukrase koje koriste drugi izvođači i neselektivno ih primjenjuju na sve dijelove skladbe.

*/Primjer III-5 Horsley pr.7 - Hermann Finck iz Practica musica, 1556/*³⁵

Iako priznaje da se mišljenja o tome koji bi glasovi trebali biti ukrašeni razilaze, on je mišljenja da bi to trebali biti svi - ne istovremeno, već naizmjenice, tako da se ukrasi mogu dobro i jasno čuti. Također upozorava glazbenika da će pjevanje koloratura u zborskim izvedbama (tj. sa više pjevača na istu dionicu) uvijek dovesti do grešaka, jer svi ukrase neće pjevati na isti način.

Poput Coclicusa, i Finck daje samo primjere kratkih melodičnih figura, u jednostavnom i ukrašenom obliku, te uobičajene kadence s njihovim floridnim verzijama. Stojeći uz svoja uvjerenja, on uključuje primjere za sve glasove /prim. 7/. Uključen je i motet gdje su sva četiri glasa ukrašena, međutim, dat je samo njihov ukrašeni oblik. Ukrasi prelaze iz glasa u glas i imitativni ulazi obično imaju slično kolorirane pasaže. Od svih glasova, bas ima najmanje brzih ukrasa, sopran najviše. Postoje disonance koje nisu tretirane u skladu s uobičajenom praksom renesansnog stila, kao i paralelne savršene konsonance. (Potonje su također prisutne u ukrašenoj verziji fuge koju je dao Coclicus.) Da to nisu pogreške nastale nepažnjom, pokazuje činjenica da Finck priznaje njihovu prisutnost, navodeći da se one događaju samo u slučaju kad bi njihovo izbjegavanje rezultiralo nespretnim kretanjem glasova.

Engelke: Hermann Finck u traktatu *Practica musica* (1556.) piše:

"Sada želim reći nekoliko riječi u obranu Nijemaca, koje stranci već dugi niz stoljeća smatraju totalno nemuzikalnima ... Govoriti ću samo o umjetnosti ugodnog i elegantnog pjevanja. U prošla su se vremena strani narodi pohvalili da su jedini koji vladaju ovom umjetnošću, potpuno isključujući Nijemce.

Dovoljno je sjetiti se da se kolorature ne može umetati u zborove bez neslaganja: kada jednu dionicu pjeva nekoliko ljudi, koloratura će uvijek biti drugačija, što će zastrti šarm i suštinu tona.

Ne punite kadencu koja vam je nepoznata miješanim koloraturama, osim ako niste sigurni da neće doći do neskladnih zvukova, poput kvinti, oktava ili kvarti. Neki pjevači koji izvode kolorature za grlo, slično kozjem meketanju, ne čine beznačajnu pogrešku, jer rezultat nije ljupkost ili karakteristična koloratura, već zveckanje i nekultiviran, neoblikovan zvuk ...

³⁴ Horsley, pod.bilj.: Hermann Finck, *Practica musica* (Wittenberg, 1556.). *Liber quintus, De arte eleganter et suaviter cantandi*.

³⁵ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.5, III-5 Horsley, pr.7 i 8.

Nadalje, nijedan glas ne bi smio prekriti drugog niti ga uznemirivati vrištanjem [deranjem?]. [Dionice] deskanta i alta ne smiju se pisati previsoko; nijedan glas ne smije biti zategnut na način da neki pjevači promijene boju kože, "pocrne" [od napora] i kao da ostaju bez daha ili da basovi tutnje poput stršljena zalutalog u čizmi ili frkću poput praskavog mijeha."

Marunović, citat Hermann Finck (*Practica Musica*, 1556.):

‘Način primjenjivanja koloratura u cjelosti ovisi o spretnosti... i posebnosti pojedinca. Svatko ima svoj vlastiti način. Mnogi smatraju da se treba kolorirati bas, drugi, sopran. Moje je mišljenje da se sve dionice mogu i trebaju snabdjeti koloraturama; ali ne uvijek i ne u svim dionicama istodobno već na prikladnim mjestima tako da se jedna koloratura jasno i sigurno može čuti i razlikovati od druge i da pri tome kompozicija ostane neoštećena i nenarušena.’

3.2.6. Giovanni Camillo Maffei da Solofra, *Discorso della Voce e del Modo, d' apparare di cantar Garganta*, 1562

Horsley: Među pismima Camilla Maffeija iz Solofre (1562)³⁶ nalazi se i dugačko pismo adresirano na "Illustrissimo Conte d'Alta Villa" koje sadrži izvrsnu raspravu o načelima vokalne tehnike, koja naravno uključujući upute za izradu floridnih ukrasa na višeglasnoj vokalnoj glazbi. Za ove ornamentacije Maffei koristi izraz *passaggio* - pojam koji postaje uobičajena oznaka za ove dodane brze pasaže po ljestvici u doba baroka - ali njegovi se *passaggi* uopće ne razlikuju od diminucija koje daju njegovi suvremenici. Iako je stvarni broj ovih *passaggija* vrlo mali, autor daje definitivna pravila za njihovu primjenu na višeglasne vokalne kompozicije i uključuje četveroglasni madrigal (svi glasovi su ukrašeni) kako bi prikazao njihovu pravilnu upotrebu. Neornamentirani oblik madrigala nije dan, ali se jasno može vidjeti položaj pasaža, jer se oni sastoje uglavnom od *croma* (osminka), dok su osnovne note samog madrigala očito *semibrevis* (cijela nota) i *minima* (polovinka). /prim. 8/.

/Primjer III-5 Horsley pr.8. - *Pasaggi, Camillo Maffei, 1562*³⁷

Maffeijeva pravila mogu se ukratko sažeti na slijedeći način:

1. *Passaggi* se trebaju upotrebljavati samo kod kadenci, premda se neki ukrasi iz jedne note u drugu (umetnuti unutar određenog melodijskog intervala) mogu upotrijebiti prije kadence. U madrigalu kojeg donosi, kadenca u svakom glasu je ukrašena kada glasovi kadenciraju u različito vrijeme /prim. 8 b/.

2. U jednom madrigalu ne bi se trebalo koristiti više od četiri ili pet *passaggija*, jer se uho može zasititi sa previše "slatkoće." Opet, ovo mora značiti da je Maffei smatrao da se pravilo primjenjuje samo na pojedine glasove. U njegovom primjeru, sopran i alt imaju šest *passaggi*, tenor četiri, a bas pet.

3. *Passaggio* treba doći na pretposljednem slogu riječi, tako da se njegov kraj podudara s krajem riječi. To, međutim, nije uvijek slučaj u njegovim primjerima.

³⁶ Horsley, pod.bilj.: Gio. Camillo Maffei da Solofra, *Delle lettere del S. R. Gio. Camillo Maffei da Solofra. Libri zbog. Dove tra gli altri bellissimi pensieri. , , Raccolti per Don Valerio de' Paoli da Limosano* (Napulj, 1562.).

³⁷ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.5, III-5 Horsley, pr.7 i 8.

4. Passaggi zvuče najbolje kad ih se izvodi na samoglasnik *o*. U njegovim primjerima koriste se pretežno na *o*, ali se nalaze i na drugim samoglasnicima.

5. U ansamblu od četiri ili pet solista, passaggi moraju izvoditi svaki posebno, naizmjenice. Inače, harmonija prestaje biti jasna.

Iako ova pravila daju uvid u neke probleme s kojima se susreću ukrašene solističke izvedbe, ne može ih se smatrati apsolutnim. Budući da se njihove iznimke događaju i u primjerima autora samog, nije za očekivati da su se one u vokalnim izvedbama svugdje striktno primijenjivale.

Marunović: Ova se praksa najprije veže za falsetiste koje komentira Giovanni Camillo Maffei (...*Discorso della Voce e del Modo, d'apparare di cantar Garganta, senza maestro...*, 1562.):

'Postoje glasovi koji basovski, tenorski i svaki drugi registar pjevaju s lakoćom i u bilo kojoj visini mogu izvesti najljepše ukrase. Jedino se takvi glasovi uspješno mogu posvetiti koloratunom pjevanju.'

3.2.7.G. Dalla Casa, *Il vero modo di diminuir...*, Venecija, 1584

Horsley: Godine 1584. Girolamo [autorica mu ime uvijek piše kao Giralamo...] dalla Casa objavio je u Veneciji svoj priručnik pod nazivom *Il vero modo di diminuir, con tutte le sorte di stromenti di fiato e corde e di voce humana*³⁸, knjigu koja označava kraj čisto renesansnog stila ukrašavanja. U ovom priručniku nalazi se popis ukrasa svih intervala ljestvice unutar ritmičkih vrijednosti cijele note i polovinke. Ovdje se prvi put pojavljuju diminucije kod skoka od sekste, septime i oktave, što može značiti da su one postale sve češće u skladanom obliku.

/Primjer III-6 Horsley pr.9: Girolamo dalla Casa, iz *Il vero modo di diminuir*, 1584./³⁹

Svaka od ovih ornamentacija sastoji se od nota istih ritmičkih vrijednosti i malo je raznolikosti kod upotrijebljenih melodijskih figura. Umjesto dugih ornamentiranih obrazaca za kadence koje su predstavili prethodni autori, Dalla Casa daje primjere onoga što on naziva *tremoli groppizati* i *gropi battute* pri uzlaznom kretanju, jednako na cijeloj noti i na polovinki. /prim.9/.

To je prvi prijedlog kojeg nalazimo, za radjenje stereotipa i imenovanje ukrasnih obrazaca, tendencija koja nagovještava nadolazeću baroknu praksu. Naročito je značajno što se oni pojavljuju umjesto dosadašnjih obrazaca kadence navedenih u priručnicima, jer je praksa u 17. stoljeću smatrala da *groppo*, iz koje je i nastao naš moderni triler, obavezan za kadencu.

Iako ne daje jasna pravila za primjenu svojih diminucija, Dalla Casa uključuje brojne primjere talijanskih madrigala i francuske šansone na koje je primjenio svoje ornamentacije. Skladbe poznatih skladatelja tog vremena, uključujući Palestrinu, de Rorea, Jannequina i Lassa, predstavljene su sa tim dodatnim ukrasnim figurama, tako da se usporedbom s izvornicima može dobiti jasna predodžba o glazbenim rezultatima ove prakse.

³⁸ Girolamo dalla Casa, iz *Il vero modo di diminuir*, 1584, con tutte le sorte di stromenti di fiato e corde e di voce humana (Venecija, 1584). 2 sveska.

³⁹ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3. Poglavlje, str.6, III-6 Horsley, pr.9 Dalla Casa.

U svojim prvim primjerima primijenjenog ukrašavanja, Dalla Casa koristi *crome* (osminke), *semicrome* (šesnaestinke), *trePLICATE* (24 note ukrasa na cijeloj noti) i *quadruplicate* (*biscrome*) - ove dvije posljednje pojavljuju se prvi put u njegovom priručniku - u dvostrukim i trostrukim podjelama, svaka ukrasna figura krećući se ravnomjerno u notama istog trajanja.

Na kraju daje nekoliko primjera u kojima su vrijednosti nota različite, a to smatra pravim stilom diminucije. Međutim, čak i kada su notne vrijednosti kombinirane, svaka se manja brojka sastoji od sličnih vrijednosti. Kao u Maffejevim primjerima, osnovne konture sastavljenih linija jasno su sačuvane, a ornamentika se primjenjuje očiglednije zato što ih pravilni ritam i brzo kretanje ukrasnih prolaza odvajaju od skladane linije, koja se kreće u sporijem i raznovrsnijim ritmičkim vrijednostima. Čak ni dobro razumjevanje riječi nije dovedeno u pitanje, jer se floridne figure upotrebljavaju uglavnom na dugim slogovima.

Iako je većina Dalla Casinih primjera diminucija napravljena na sopranskim dionicama, on u svoje djelo uključuje verziju madrigala *Alla dolce ombra* Cipriano de Rorea, u kojoj su svi glasovi naizmjenice ukrašeni.

/Primjer III-7 Horsley pr. 10 - Madrigal Alla dolce ombra, Cipriano de Rore (ornamentirana verzija Girolamo dalla Casa)/⁴⁰

Poput Maffeija, i Dalla Casa ne raspravlja o prikladnosti ovog ukrašavanja svih glasova, već svoju praksu uzima zdravo za gotovo i uključuje uzorak bez ikakvog daljnjeg objašnjenja. Usporedba originala s ornamentiranom verzijom Dalla Case pokazat će koliko se opći učinak kompozicije promijenio u ovoj vrsti solo izvedbe /pr. 10/.

U ovomj verziji madrigala obično jedan po jedan glas ima ukrasne figure, i, dok različiti glasovi ne imitiraju u potpunosti ornamente jedan od drugoga, ritmička i melodijska sličnosti uzastopnih ukrašavanja različitih glasova je dovoljna da cjelini da osjećaj ravnoteže i jedinstva. Ovakav solo nastup morao je zahtijevati vrlo inteligentan rad u ansamblu, maštovitost i improvizacijsku vještinu. Zanimljiv aspekt primjera (koji se ovdje ne može dati u cijelosti zbog nedostatka prostora) je činjenica da kad se u zapisanoj (skladanoj) verziji dio kompozicije ponavlja, izvođači ga ponavljaju s različitim ornamentima. U to se doba, kao i u kasnijoj baroknoj operi, transformacija strukturalnih elemenata kompozicije umjesto njihovog naglašavanja smatralo zaštitnim znakom suptilne i sofisticirane izvedbe.

U ornamentacijama Dalla Case vidimo kraj čisto renesansnog stila ukrašavanja. Iako u praksi improviziranog ukrašavanja nije došlo do nagle promjene iz renesansnog u barokni stil, tijekom razdoblja od 1580. do 1630., koje Manfred Bukofzer označava kao razdoblje ranog baroka, cijela se tehnika postupno mjenjala. Priručnici koji podučavaju stari stil, oni koji podučavaju novi stil te oni koji sadrže njihovu kombinaciju, upotrebljavaju se istovremeno. U novom stilu ukrašavanja naglašen je emocionalni izraz, a vokalna i instrumentalna praksa razdvojile su se. Uvedeni su kratki ukrasni obrasci, korišteni za naglašavanje određenih nota u rečenici i naglašavanje njihovog emocionalnog učinka. Ukrasne figure koji su korištene za isticanje pojedinih linija (*passaggi*) zadržani su, ali su stekli novi glazbeni karakter u skladu s novim stilom skladanja. Ritmovi su postali neskladni i isprekidani, a konsonance više nisu dolazile na mjestu gdje su bile napisane, već su ih često zamjenjivale disonance na teškoj/naglašenoj dobi. I,

⁴⁰ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.7 III-7 Horsley, pr.10 Rore - Dalla Casa.

konačno, više od vještine izvođača, tempo i emocionalni sadržaj kompozicije, trebali su odlučiti o vrsti ukrasa.

Vokalna primjena ove nove ukrasne prakse postala je poznata u Italiji kao *gorgia*, koja je upravo u talijanskom monodijskom stilu dobila svoj prvi izraz. No, iako ova nova vrsta ima prednost u baroknoj glazbi, *passaggi*, koji su nastavak starog principa diminucije, zadržavaju se u improviziranim kadencama i slobodnim improviziranim ukrasima svih baroknih solističkih djela kako u instrumentalnoj tako i u vokalnoj izvedbi.⁴¹

3.2.8.G.Bassano, *Ricercate, passaggi et cadentie ...*, Venecija, 1585⁴²

3.2.9.G.Bassano,, *Motetti, madrigali et canzoni francesi... diminuiti*, Venecija, 1591⁴³

Thomas: Međutim, Ortiz nije jedini upotrebljivi izvor za kasno renesansnu ornamentaciju. Tisak Giovannija Bassana iz 1591. godine, iako je izdan samo godinu dana prije vrlo manirističkih primjera Riccarda Rognonija, sadrži neke lijepo tempirane i elegantne podjele, posebno one na šansone poput Lassovog 'Susanne un jour' i Crécquillonove 'Un gay bergier' i 'Oncques amour'. One predstavljaju vrhunac tradicionalnih renesansnih ornamentografija, neposredno prije skretanja na manirizam, a mnoge skladbe sa tekstom, iako nespektakularne u pogledu količine ukrasa, možda su posebno korisne upravo zato što nisu umjetno razrađene, ali su relativno bliske onome što bi daroviti izvođač iz tog doba imao, doslovno, na dohvat ruke.

Posebno je učinkovita Bassanova verzija za *violu bastarda* Roreove "Ancor che col partire" koja koristi i bas i tenorski glas, ali je u potpunosti tekstirana.

3.2.10.R.Rognoni, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire*, Venecija, 1592⁴⁴

3.2.11.L.Zacconi, *Prattica di musica*, Venecija, 1592

Engelke, citira autora:

"Glazba se ne obnavlja ili mijenja notama, koje uvijek ostaju iste; nego kroz ukrase ili slobodne graciozne ukrase koje su otpjevali pjevači postaje sve ljepša ... Ljudi sa vještinom i sposobnosti izvođenja s takvim obiljem nota u pravilnom ritmu i u potrebnom tempu učinili su naše pjesme toliko privlačnima i čine ih takvima i dalje. Slijedom toga, netko tko ne izvodi

⁴¹ Sjetimo se ovdje i onoga što je o tome napisao John Bass, vidi 2. Poglavlje...

⁴² Giovanni Bassano, *Ricercate, passaggi et Cadentie per potersi esercitar nel diminuir ter minatamente con ogni sorte d'instrumento* (Venice 1585); vidi kod Bass, 2. Poglavlje.

⁴³ Giovanni Bassano, *Mottetti, Madrigali et Canzoni francese di diversi Eccellentissimi Autori...Diminuiti per sonar con ogni sorte di Stromenti et anco per cantar...*(Venecija 1591)

⁴⁴ Ricardo Rognoni, *Passaggi per potersi essercitare nel diminuire* (Venecija, 1592), ur. Giuseppe Vecchi, predgovor Bruce Dickey (Bologna: Arnaldo Forni Editore, 2002), vidi Bass, 2. Poglavlje...

pjesme na ovaj način, teško će zadovoljiti slušatelje i pjevači će ga prezirati. Ovaj ukrašeni način pjevanja u narodu se naziva *gorgia* - što znači samo skup osminki i šesnaestinki unutar jednog dijela takta! Njezina priroda olakšava učenje svih ovih brzih nota na uho; kad se primjeri zapišu, točna mjera slobodne izvedbe ne može se precizno izraziti ... Tko želi naučiti *gorgiu*, mora se pobrinuti da je što bolje izvede; ako nije u stanju to učiniti kako treba, bolje je da ju potpuno izostavi! Svaka mala pogreška i mrlja pokvarit će ono što bi moglo biti lijepo, a umjesto da bude uhu ugodno, učinit će slušatelja umornim, zgađenim i uvrijeđenim. Kadence su trenuci u kojima je pjevač posebno pozvan da napravi *fioriture* i *passagi*. - Dopustite mi da spomenem [i takt?], da su *tremolo* (ono što nazivamo triler), tj. drhtavi glas, prava vrata koja vode do *passagija* i majstorstva *gorgie*." (Prema Chrysanderovom prijevodu.)

Marunović, citira autora:

Lodovico Zacconi (*Prattica di Musica*, II, 1622.):

'Jedno je stvarati kontrapunkt poradi samog kontrapunkta a opet nešto drugo stvarati ga poradi ukrašavanja.'

'Osim ukoliko nisu posve poznati počeci se djela uvijek moraju izgovarati s ... jednostavnim appoggiaturama.'

'Početak (polifonske) vokalne kompozicije gdje druge dionice miruju ne bi trebalo započeti s ukrasom... (...) Tako se početne pasaže, osim ukoliko nisu u homofonskom slogu, uvijek trebaju izložiti jednostavno i jasno kako bi se nastup svake dionice mogao bolje čuti.'

'Mjesta ... koja pjevača naročito pozivaju na uvođenje *fioritura* i pasaža jesu kadence.'

'Besprijekomost i ljepota počivaju na mjeri i tempu ... ovo je najveća poteškoća u ukrašavanju. (...) Štoviše, uvijek će se više cijeliti pjevač koji s malo ukrašavanja u pravom vremenu ne ide predaleko, od onoga koji se previše udaljava bez obzira činio to u pravom vremenu ili ne.'

3.2.12.G.L.Conforti, *Breve et facile maniera ... a far passaggi*, Rim, 1593

3.2.13.G.Diruta, *II transilvano*, Venecija, 1593

Engelke: *II Transilvano* (1593.) G. Dirute ima isti izvanredan značaj za svirače orgulja, kao Zacconijevo djelo za pjevače.

Diruta razlikuje pet vrsta umanjjenja: 1 *minuta* (M); 2 *Groppa* (G); 3 *Tremolo* (T); 4 Akcenti (A); i 5) *Clamationi* (C). Minuta je skupna figuracija koja ispunjava cijelu frazu; ostali su samorazumljivi kroz sljedeći glazbeni primjer, *Canzonu* od autora Mortaro s Dirutinim umanjjenjima:

/Primjer III-8 Engelke, pr.5 Kanzone d'Antonio Mortaro sa diminucijom A. Gabrielija (1596).

3.2.14.G.B.Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali e motetti passeggiati*, Venecija, 1594⁴⁶

Engelke: Bovicelli prihvaća, prema suvremenom ukusu, u svojoj knjizi *Regole, passaggi* itd. (1594) klizanje od donje note prema gornjoj i više voli nepravilne nizove nota, na pr. punktirane ritmove, od onih uobičajenih. Također je dobro upoznat s virtuoznim trikom zadržavanja na prvoj noti brze pasaže (*tirade*), kako bi kasnije istoj dodao zamah kroz sve veću brzinu. Nadalje, zahtijeva strogo pridržavanje zadanom taktu i dopušta *ritardando* samo na kraju *groppetta* i kadenci.

A. Smith: To potkrepljuje Bovicelli u svom traktatu *Regole, passaggi di musica...* (Venecija, 1594.) kada za pjevače piše sljedeće:

Da ne bi uvijek, kao što poslovice kaže, često ponavljali istu melodiju /*cantilena*/ na veliku dosadu onih koji slušaju, vrlo je dobar ukras često je mijenjati, da, s pasažama istih nota, ali podijeljenih na razne načine. Baš kao što u pisanju ili govoru najveća dosada dolazi onima koji slušaju ili čitaju ako je govor bez ikakve boje /retoričkih/ figura - takav sam po sebi postaje zamoran: tako je i s ukrasnim odlomcima u pjevanju ako nisu /pjevani/ na različite načine - kao da su to bile zanosne boje - koje umjesto /donosećeg/ oduševljenja donose gađenje. Želim reći da pasaže s vremena na vrijeme moraju biti postepene i imati jednu [istu?] vrijednost /note/; a u drugo vrijeme iste note/[moraju biti/ na drugačiji varijabilni način, tako da iako se radi o istim notama, čini se da su različite zbog različitog načina predstavljanja.

Marunović: Bovicelli (*Regole, passaggi...* je smatrao pogreškom to što mnogi '...od početka pjeva i od prve note bijesno započinju raditi pasaže'

Pismo Luigija Zenobija, kraj 16.st.⁴⁷

3.2.15.A.Virgiliano *II Dolcimelo*, rukopis, c.1600

--

3.2.16.G.Caccini, *Le nuove musiche*, Firenca, 1601

Engelke: Caccini je postigao veliki ugled uvođenjem monodije.

⁴⁵ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.8, III-8 Engelke, pr.5, Diruta.

⁴⁶ Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati* (Venecija, 1594.), ur. Nanie Bridgman, Documenta Musicologica 12 (Kassel: Bärenreiter, 1957). Također Giovanni Battista Bovicelli, *Regole, passaggi di musica, madrigali et motettipassaggiati* (Venecija, 1594), u *Late Renesance Singing*, ed. i trans. Edward Foreman (Minneapolis: Pro Musica Press, 2001), 119-212. Vidi kod Bass, 2. Poglavlje.

⁴⁷ Luigi Zenobi, pismo, vidi kod Smith, 2. Poglavlje.

Do tada su ljudi bili naviknuti da uljepšani solo glas razaznaju u madrigalu; novost je bilo uvođenje solo pjevanja uz instrumentalnu pratnju.

Dakle, Caccini u *Nuove musiche* (1601) piše:

"Glazba je na prvom mjestu jezik i ritam, na drugom mjestu samo zvuk. Dakle, nastojao sam izraziti smisao riječi, ali sakriti kontrapunktnu umješnost. Koristio sam isključivo dulje pasaže (*lunghe giri*) u dugim slogovima i kadenzama. Čim netko shvati činjenicu da fioriture služe samo kao golicanje osjetila, dok su u očitoj suprotnosti s izrazom strasti, čovjek će ih bezuvjetno odbaciti."

A. Smith: Giulio Caccini dijelio je Zenobijev i Vicentinov osjećaj da se afekt u glazbi prečesto zanemaruje u izvedbi kada u svom uvodu u *Le nuove musiche* iz 1601. godine piše da

... duga ukrašavanja i okretanja glasa [kod diminucija] se loše koriste; jer [on je] primijetio da su podjele /divisions/ izmišljene, ne zato što su nužne za dobar način pjevanja, već radi određenog "škakljanja" ušiju onima koji ne razumiju dobro što je strastveno pjevanje; jer da je drugačije, nesumnjivo bi im se ove podjele gadile, jer nema ništa protivnije strasti od njih.

Kasnije on nastavlja da se te podjele trebaju koristiti štedljivo i samo kada riječi to zahtijevaju. Tada je, kao i sada, izvođač bio suočen sa zadatkom da pronađe optimalno rješenje kojim bi mogao pokrenuti publiku, pokazati svoje tehničko znanje i odati priznanje glazbenom djelu. I tada, kao i sada, svaki je glazbenik morao uspostaviti vlastite osobne prioritete za svaki pojedinačni nastup, važući razne čimbenike, baš kao što je to činio Zenobi.

Marunović, citat Gulio Caccini (*Nuove musiche*, predgovor, 1601.):

'...pa ipak, u manje strastvenoj i manje afektivnoj vrsti glazbe, i na dugim a ne kratkim slogovima, i u završnim kadencama mogu se koristiti kraće diminucije... Dugačke pasaže (*lunghe giri*) primijenio sam samo na dugačkim slogovima i u kadencama.'

3.2.17.P. Cerone, *El Melopeo y Maestro*, Napulj, 1613⁴⁸

Engelke, Calvisius (Kallwitz) u djelu *Biciniorum libri duo* (1612.) kaže:

"Colorature treba ukrašavati pjevanje, ne smiju zvučati poput rzanja, uzdaha ili jauka. Mora ih se navesti, posebno u korist dječaka, da prva i zadnja nota kolorature mora biti identična ukrašenoj noti, kako ne bi stvorila krivi pokret [progresiju]. U dionicama koji su od suštinske važnosti za druge, ukrasi se moraju koristiti umjereno. Kontekst glazbene postavke i smisao riječi često zahtijevaju ubrzanje ili usporavanje tempa."

Engelke, U [djelu] *Musica figuralis* (1614) **D. Friderici** naglašava važnost promjenjivog tempa u izvedbi: "Ne treba osjetiti samo jedan redoviti ritam u pjevanju. Umjesto toga, mjeru treba odabrati prema riječima teksta. Možda će im ponekad trebati jedan taktus, ponekad drugi."

⁴⁸ Vidi pod 3.3.2.Negativno o ornamentaciji/ Marunović, str. 31.

3.2.18.M. Praetorius, *Syntagma Musicum*, (1.Wittemberg 1614/15, 2. i 3. Wolfenbüttel 1619)

Engelke: Najscrpnije podatke o suvremenoj glazbenoj praksi daje Praetorius u svojoj *Syntagma musicum* (1614-1620)/15) U IX. Poglavlju on piše: "Kako informirati i podučavati dječake sa snažnom željom i ljubavlju prema pjevanju na moderni talijanski način:

Zadatak govornika (oratora) nije samo ukrasiti govor (*oratio*) lijepim, gracioznim i živahnim riječima i ukusnim metaforama, već i pravilno ih izgovoriti i pokrenuti osjećaje: to postiže podizanjem ili spuštanjem glas, sada se koristeći snažnim, ali nježnim glasom, sada govorom s punom snagom grla. Jednako tako, zadatak glazbenika nije samo pjevati, već pjevati umjetnički i s gracioznošću, kako bi dirnuo srce slušatelja, pokrenuo njegove emocije; samo će na taj način pjevanje ispuniti svoju svrhu. Zaista, pjevač ne smije biti po prirodi samo obdaren s divnim glasom, već i s dobrom inteligencijom, te mora biti savršeno iskusan u glazbenoj znanosti: mora znati koristiti naglaske na ugodan način i kako je naznačeno; ne smije primjenjivati module ili kolorature (koje Talijani zovu *passagi*) na svim mjestima u pjesmi, već samo umjereno i u pravom trenutku. Njegov će slušatelj tada cijeniti ne samo ljupkost njegova glasa, već i njegovu umjetničku vještinu. Ne treba hvaliti pjevače kojima je Bog dao prirodno lijep, drhtav, vibrirajući i nosivi glas i čije je okruglo grlo prikladno za diminuciju, ako se ne pridržavaju glazbenih zakona, ali i dalje primjenjuju previše koloratura; na taj način prelaze granice propisane u pjevanju, time ga kvare i prikrivaju do te mjere da nitko ne može prepoznati ono što pjevaju i da postaje nemoguće čuti, a kamoli razumjeti riječi i note kompozitora koje ispunjavaju pjesmu s ljepotom i gracioznošću.

Apsolutno je potrebno da svi pjevači od najranijih godina vježbaju i upoznaju se s proizvodnjom glasa i artikuliranim izgovorom:

2.Natura [Priroda]: prije svega, pjevač mora imati prirodno lijep glas. Sa sigurnim vibratom i podrhtavanjem(?), ali s velikom umjerenošću, ne poput onoga na što smo navikli iz nekih škola. Također mu je potrebno okretno grlo za diminuciju. Kao drugo, od njega se traži sposobnost da dugo zadrži dah bez disanja. Treće, trebao bi odabrati svoj registar kao cantus, altus, tenor itd. te ispuniti svoju dionicu punim i jasnim zvukom bez upotrebe *falsetta*, dakle sa pola a ili sa forsiranim glasom.

Ovdje se također moramo sjetiti na *Intonatio* i *Exclamatio*:

Intonatio: znači način počimanja pjesme. O tome prevladavaju različita mišljenja. Neki žele da početak bude na pravoj noti, neki više vole drugu odozdo, s glasom koji se postupno penje i postaje sve glasniji. Neki se odluče za tercu, neki za kvartu; a neki počinju s gracioznim i prigušenim glasom. Svi ovi različiti načini okupljeni su pod pojmom *accentus*.

Exclamatio: je pravi način za pokretanje osjećaja podizanjem glasa."

Marunović:

Specifično talijanski stil vokalnog ukrašavanja uveden je Njemačku preko Praetoriusa (*Syntagma musicum*, 1614.-20.), nešto kasnije i Herbsta (1642/1650?)/42 i Crügera (1660.). Praetorius govori o 'novom talijanskom načinu pjevanja (*Neue Italienische Manier im Singen*'), pjevanju koje, sukladno Caccinijevim postavkama, podrazumijeva razborito i promišljeno improviziranje

ukrasa, koloratura i malih kratkih ukrasa tipa trilera. Praetoriusovi duhovni koncerti iz zbirke *Polyhymnia caduceatrix* (1619.) izravno reflektiraju talijanski stil ukrašavanja. Objavljeni su u dvije verzije, jednostavnoj (*simplex*) i diminuiranoj (*diminutum*), čime je Praetorius želio upozoriti na prednost jednostavnog diminuiranja.

3.2.19.F.Rognoni, *Selva de varii passaggi...*, Milano, 1620

3.2.20.Monteverdi:

Engelke, Cl. Monteverdi se 1624. godine izražava na sljedeći način:

"Glazbenici, posebno oni koji sviraju *basso continuo*, u početku su smatrali da je svirati akord 16 puta u jednom taktu apsolutno smiješno; pa su notu svirali samo jednom, uništavajući tako cijelu imitaciju strastvenog teksta. Stoga se treba truditi svirati *basso continuo* sa svim njegovim pratnjama kako je napisano, a također i precizno slijediti preostale naznake."

3.2.21.G.Battista Spadi da Faenza, *Libro de passaggi ascendenti e descendent*, Venecija, 1624

3.2.22.Giovanni Battista Doni, *Trattato della musica scenica*, c.1635.:

'... ako su (ukrasi svih vrsta) igdje dozvoljeni, to bi čini se svakako bilo (suprotno općem mišljenju) u kazalištima, gdje se skupljaju sve vrste ljudi a neuki uvijek u većem broju negoli inteligentni; oni (ukrasi) su bolje prilagođeni kazališnoj glazbi negoli bilo kojoj drugoj vrsti. (...) Slično tome, u prostorijama gdje se pjeva ... prilično profinjena glazba i u okupljanjima ljudi koji razumiju glazbu ne trebaju se koristiti obilno već štedljivije.'

3.2.23.M. Mersenne, *Harmonie Universelle*, Paris, 1636

Marunović:

Marin Mersenne (*De l' art d'embellir la voix, les recits, les airs ou les chants*, u: *Harmonie Universelle*, 1636.) svjedoči o novim specifično talijanskim izražajnim sredstvima rane monodije te razlici između talijanske i francuske vokalne izvedbe:

'Smatram ... da bi učitelji morali putovati u strane zemlje, naročito Italiju gdje se hvale dobrim pjevanjem i znatno boljim glazbenim znanjem negoli u Francuza. Iako se ne može hvaliti sve što oni (Talijani) čine, sasvim je sigurno da posjeduju nešto odlično u svojoj izvedbi, da znatno snažnije zahvaćaju negoli naši pjevači koji nadmašuju sami sebe u sitnicama ali ne i u izražajnoj snazi ... Međutim, naši si pjevači umišljaju da usklici i naglasci kojima se služe Talijani nose u sebi previše tragičnog i komičnog. Zbog toga iste ne žele koristiti iako bi to dobro i odlično ... trebali oponašati.'

Talijanski je stil ukrašavanja u najvećoj mjeri zahvatio francuski *air de cour* koji je naročitu popularnost uživao u vrijeme Louisa XIII (1612.-1643.). Od novih talijanskih izražajnih sredstava koja su preuzeta tijekom dvadesetih i tridesetih godina 17. st. naročitu je popularnost uživao *accento* (*appoggiatura*), Mersennov *port de la voix*:

'... "Port de la voix" koji arije i recitative čini izrazito ugodnima mora se naučiti. (...) Međutim, ovo iznošenje glasa nije dato u tiskanim knjigama; može ga se napraviti tako da se nota s kojom se počinje punktira i potom da se točki doda jedna četvrtinka, osminka ili šesnaestinka što znači da se prethodna nota samo malo dotakne kako bi se (odmah) započela slijedeća nota.'

3.3.Ostali izvori:

osim svih u popisu navedenih i detaljnije razmatranih traktata, priručnika za ovladavanje diminucijom, ornamentacijom - dakle nekom osnovnom (pod-)vrstom improvizacije. postoje od kasnog 15. do početka 17. stoljeća i drugi izvori iz kojih možemo naučiti i shvatiti kako je u zbilji, u svoje vrijeme, izgledala prosječna izvedba renesansne glazbe. U svojem članku

B.Thomas navodi ih slijedećim redom:

1.Petrucchi, *Frottole libro sexto* (1505) sadrži nekoliko ukrašenih komada, u jednom slučaju „Aime sospiri“, verziju djela koje je preživjelo bez ukrasa.

2.British Library, Royal Appendix 74-6 sadrži ukrašene pavane (neke za izgubljene komade, neke za one pronađene na drugom mjestu) u rukopisu.

3.Ostala izdanja/zbirke plesova koje uključuju ornamentacije su, prije svega Praetoriusova *Terpsichore*, koja završava s četiri plesa pod imenom *Reprisen*, a u kojima su sekvence od četiri takta u polaganom ritmu *gagliarde* ukrašene u najvišem glasu. Osim ovih prilično značajnih primjera, *Terpsichore* sadrži pregršt drugih komada s ukrasima, razasutih po čitavoj zbirci. Plesovi sa jednostavnim figuracijama javljaju se u zbirkama Susata, Phalèsa, Maineria i dr., kao i u djelu *Scherzi, arie e canzonette*, Antonio Brunellija iz 1616.

4.Dio *ricercara* u talijanskoj zbirci *Musica nova* iz 1540. ima nekoliko kadencnih i drugih ukrasa koji sami po sebi nisu posebno značajni ili originalni, ali koji su posebni samo zato što se pojavljuju u normalnom kontekstu i nisu dio nekog didaktičkog djela.

Čini se jasnim da je, s obzirom na sposobnost razlikovanja ukrašavanja od osnovnog napredovanja, moguće naći kraće primjere na mnogim i različitim - iako vrlo rastrkanima - mjestima. Možda je problem u tome što današnji glazbenici nisu nužno osposobljeni za uočavanje gornje razlike, već samo za sviranje nota koje su stavljene pred njih. Ono što je potrebno je praktičan, analitički pristup glazbi, sposobnost prepoznavanja i usvajanja primjera koji se mogu učinkovito koristiti.

Bogati izvor ornamentacija svih vrsta - ako se zna što s njima učiniti - su tabulature, kako za trzalačke, tako i za instrumente s tipkama. Očigledno tabulatura, koja je u svom najčišćem obliku skup uputstava o tome gdje igrač treba staviti svoje prste, se mnogo više odnosi na stvarne izvedbe nego je to slučaj kod menzuralne notacije; pa nije iznenađujuće ustanoviti da su ispisane podjele mnogo češće u toj glazbi, nego u onoj napisanoj u pojedinim dionicama.

Današnji svirač lutnje u jedinstvenom je položaju, u usporedbi s kolegama koji sviraju puhačke i gudačke instrumente. Za razliku od njih on ima [na raspolaganju] veliki repertoar u kojem je melodijska ornamentika često potpuno integrirana u glazbu, mada postoje brojni dokazi koji

ukazuju na to da su se povremeno rabile i dodatne gracije poput mordenta i kratkih trilera. On čak ima ispisane ukrašene dionice zamišljene za upotrebu u ansamblu, poput solističkih dionica za lutnju u engleskom repertoaru za tzv. *broken [mixed] consort* (kombinirani komorni ansambl, koji se često sastoji od flaute, trzalačkih i gudačkih glazbala; npr. u izdanju Morley, *The First Book Of Consort Lessons*), a u repertoaru za dvije ili više lutnji postoje ornamentirani glasovi kontrapuntirajućeg tipa, kao u verziji *La Spagne* u knjizi za lutnju iz Siene.

Svirač instrumenata s tipkama, nije u tako dobroj poziciji [kao lutnjisti], pogotovo što se tiče glazbe prije 1580. godine. Naravno, čitav repertoar engleske glazbe za virginal obiluje elegantnom ornamentacijom, kako će pokazati tipična pavana s ponavljanjima. Međutim, opet imamo osjećaj da je ovaj repertoar samo "vrh ledenog brijega", vrhunac jednog dugog razvoja.

Mnoge sačuvane ukrašene skladbe za lutnju i tipke temelje se na prilično usporenim harmonijama, ponekad u obliku redovitih promjena svake tri ili četiri dobe, kao u oblicima *passamezzo antico*, *passamezzo moderno* i drugim tipičnim "ostinato basovima". Upečatljivo je da su, u takvim skladbama, ornamentacije manje sklone slijediti uobičajena pravila o disonanci nego u drugim tabulaturama. Čini se da uho puno lakše podnosi nepravilnosti kada su harmonije vrlo jasne i predvidljive. To možemo vidjeti u mnogim ukrasima na kadenci, koje se nalaze u priručnicima o diminuciji, a one su često puno slobodnije od ukrasa između pojedinih intervala, iz sličnog razloga: renesansne kadence su stereotipne pa ako uho ne mora učiti ništa novoga, može se nositi s pomalo "divlje" zvučnim figuracijama.

Ukras i vrhunac

Najbolji primjeri ukrašenih kompozicija obično se podudaraju s općom estetikom koja je u osnovi većine apstraktne instrumentalne glazbe (i puno vokalne glazbe) renesanse kojom se pažljivo kontrolira ritam. Bassanove izvanredne verzije šansona poput "Un gay bergier", "Susanne un jour" i tako dalje, brižno kontroliraju stupanj ritmičkog uzbuđenja: svaka fraza pjesme ima nešto više ukrasa od prethodne, što dovodi do impresivne ornamentacije na kraju. Upravo to je ono što savjetuje teoretičar Zacconi, prilikom rasprave o diminuciji. Međutim, ovo načelo progresije djeluje na dvije razine; onaj skladbe same u cjelini i onaj pojedinačnih fraza, kod kojih bi najveća količina ukrasa trebala doći na kadenci. To zvuči kao samo po sebi razumljivo, ali na osnovu mog iskustva današnji glazbenici trebaju poprilično vremena, prije nego steknu osjećaj za njegov strukturalni aspekt, vjerojatno zato što su navikli pretpostavljati da je struktura u potpunosti odgovornost skladatelja.

Ukras i osobni stil

Upotreba ornamentacije dovodi do jednog paradoksa u oživljavanju rane glazbe. Svako korištenje povijesnih dokaza gotovo da pretpostavlja da je cijela današnja funkcija svirača rekonstruirati, približiti se čim više onome što su glazbenici 'tada' radili. Pa ipak, najbolji glazbenici tog doba, radeći unutar jasno razumljive tradicije, imali bi svaki svoj osobni stil, kao što to danas imaju najbolji jazz i rock izvođači. Ja bih ustvrdio da čak i kada je uključen u pomalo umjetni postupak pokušaja rekonstrukcije prakse diminuiranja (sa takvom vremenskom distancom), razvoj osobnog stila treba smatrati pozitivnom pomoći, pod uvjetom da se izvođač ne zatvori u nju te da se stil i dalje razvija.

3.3.1. *Alla bastarda*⁴⁹:

Thomas: *bastarda* stil

Većina [glazbe] ima i nekoliko primjera ukrašenih najviših dionica, ili u nekim slučajevima glazbe za *violu bastarda*, koja predstavlja vrhunac čitavog razvoja.

Kompletni dijelovi koje su odabrali autori ovih traktata nisu bila djela vlastite generacije, već djela iz najmanje dvije generacije prije: mala skupina franko-flamanskih šansona iz 1540-ih i madrigali iz prve knjige Cipriano de Rore, vjerojatno skladani otprilike u isto vrijeme, dominiraju ovim zbirkama. Ovaj se trend nastavlja sve do izdanja za *violu bastarda* Vincenza Bonizzija iz 1626., koja sadrži "nečuveno" ekstremne verzije glazbe - stare i do stotinu godina (Sandrinov 'Douce memoire').⁵⁰

Ovo je beskrajno fascinantna tema, kojoj na ovom mjestu ne mogu dati više pažnje. Ona je bila osobito povezana s violom da gamba, ali postoje primjeri za ljudski glas, za

/Primjer III-9 Thomas pr.2 - Diego Ortiz, Recercada 'Doulce memoire'/⁵¹

violinu, pa čak i jedan primjer za trombon. U osnovi, to je stil aranžiranja u kojem solo izvođač za ukrašavanje ne uzima jednostavno dionicu *cantusa* (*superiusa*) ili basa, već prelazi iz jednog glasa u drugi, pa čak i u modus *quinta pars* kojeg nalazimo kod Ortiza (vidi primjer br. 2) i katkad izrazito virtuozno "juri" kroz čitav raspon instrumenta (kako bi se prilagodio težnjama svirača *bastarde*. Za ovaj instrument osmišljen je i novi načini ugađanja viole da gamba, spuštajući najdonju žicu za kvartu). U najboljim skladbama za *bastardu*, nalazimo vrlo bogatu glazbenu invenciju, a jasno je da su upravo u toj glazbi renesansna i maniristička tradicija dostigle svoj vrhunac. Poteškoća u njenom oživljavanju leži u tome što je velika većina suptilnosti ove glazbe - koliko god impresivno ona zvučala tehnički - izgubljena ako slušatelj ne posjeduje određeno dobro poznavanje modela [na osnovu kojih su obrade nastale].

a Dalla Casa, navodno virtuozni svirač korneta, obradio je deset komada za *violu bastarda*.

Smith, o Vicentinu: Moguće je da u tom kontekstu misli na umanjenja tipa *alla bastarda*, u kojima se ornamentika koristi punim opsegom glasa ili instrumenta (posebno bas viole da gamba ili *viole bastarde*), skaćući na razrađen način od glasa do glasa.

⁴⁹ *Viola bastarda* je bas gudački instrument iz 16. i 17. stoljeća, sličan violi da gamba, ali s izduženim tijelom. Pojam se prvi put spominje u raspravi Girolama Dalla Casa iz 1584. Djelo Francesca Rognonija, *Selva de varii passaggi* (Milano 1620.) bilo je zamišljeno za *violu bastardu*.

Suvremeni skladatelj i glazbeni istraživač Michael Praetorius u svojoj *Syntagma musicum* opravdava imenovanje činjenicom da je instrument „kao kopile svih glasova, jer nije vezan samo za jedan glas, već je dobar majstor madrigala (i što god se još čeli svirati na ovom instrumentu) i marljivo traži fuge i harmoniju kroz sve glasove, čas gore na visokim tonovima, čas dolje u basu, čas u tenoru i altu, dodajući skokove i ukrase te tako postiže da se u priličnoj mjeri mogu čuti gotovo svi glasovi u njihovim fugama i kadencama.” Postoji pet načina ugađanja za *violu bastardu*: 'D (' C) - G - c - e - a - d ', 'A - E (D) - A - d - a - d ', 'A - D - G - d - a - d '. Postoje autori (A. Otterstedt, vidi u bibliografiji) koji pretpostavljaju da je *bastarda* bila poseban instrument koji je osim žica na kojima se sviralo imao i dodatne tzv. simpatetične žice poput kasnije *viole d'amore*.

⁵⁰ *Alcune opere di diverse auttori a diverse voci, passaggiate principalmente per la viola bastarda* (1626)

⁵¹ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3. Poglavlje, str.9, III-9 Thomas pr.2.

Marunović: Postupak diminuirane obrade kakvog madrigala ili šansona za *viola bastardu* eksplicite komentira i Michael Praetorius (*Syntagma musicum*, III, 1619.) smatrajući kako dobar svirač iz *res factae* uzima 'čas gore iz soprana, čas dole iz basa, čas u sredini iz tenora i alta' što mu treba a onda to ukrašava 'skokovima i diminucijama.'

3.3.2. Negativno ili kritički o ornamentaciji (i improvizaciji):

Marunović:

Odatle i pojava vokalnog virtuozičeta koji će prerasti u baroknu bravuru ali i sve nekontroliranijeg improviziranja ukrasa na što je ukazao već J. Tinctoris (vjerojatno u *Liber de arte...*, 1477.):

‘... i katkada se ... (pjevači, op. D. M.) u tolikoj mjeri udaljavaju od kontrapunkta sadržanog u kompoziciji da ni na koji način ne udovoljavaju ne samo poznavateljima već niti laicima.

Horsley: [Glazbeni] Teoretičari tog doba obrađivali su ovu temu na tako različite načine i s takvom raznolikošću stilova i mišljenja, da je beskorisno pokušati ih sve sažeti u jednoj kratkoj raspravi. Neki pisci ističu jedan aspekt, drugi drugi, a kod nekih pitanja postoji potpuno neslaganje. ...

Horsley: Iako ti izvori, ako se uzimaju kronološkim redoslijedom, čini se da pokazuju više ili manje izravnu liniju evolucije, opasno ih je smjestiti u bilo koji određeni obrazac razvoja. Valja zapamtiti da su ti, relativno malobrojni, priručnici objavljeni za javnu potrošnju, dok je možda svaki veliki virtuoz i učitelj imao svoju vrstu ukrasa i metodu nastave.

Među glazbenim znanstvenicima danas (1950) postoji neslaganje u vezi pitanja je li potrebno primijeniti ornamentiranje na izvedbu renesansne glazbe kako bi ona bila autentična.

Iz brojnih pokušaja teoretičara da obuzdaju njihovu upotrebu, vidljivo je da su ih izvođači često previše slobodno rabili.

Zarlino, koji je bio suvremenik Dalla Case u Veneciji, nije odobravao one koji su u izvedbi dodavali bilo što nekoj skladbi.⁵² Vicentino, još jedan izvanredni teoretičar iz 16. stoljeća, odobrava diminuciju samo kad se koristi u kompozicijama za više od četiri glasa - budući da se peti glas može prilagoditi bilo kojoj noti akorda, koju bi ukras mogao proći prebrzo - ili kad se na instrumentima dionice sviraju kako su napisane, a ukrase izvode samo pjevači.⁵³ Upozorava da se diminucije ne upotrebljavaju u tužnijoj glazbi, kao što su lamentacije, jer njihov brzi pokret uništava raspoloženje glazbe čineći da zvuči sretno.

Finck i Coclicus bili su skladatelji i učitelji, i oboje su od srca odobravali izvođenje koloratura u skladbama. Zacconi, pišući kasnije u stoljeću, priznaje da mnogi skladatelji izbjegavaju da njihova djela izvode *coloratura* /virtuozni/ izvođači, jer više vole čuti ono što su sami napisali.

⁵² Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (Venecija, 1558.).

⁵³ Vidi i kod A. Smith, u 2. Poglavlju.

Dr. Alfred Einstein kaže da "što više madrigal postaje ekspresivan u detaljima, to više ta mehanička ornamentika postaje destruktivnom." Svakako je istina da što su se skladatelji više bavili subjektivnim izrazom koji je prikazan u njihovim djelima, to su pažljivije upisivali sve detalje, ostavljajući tako manje slobode izvođaču.

Thomas: Dakle, ako je samo pitanje kupiti faksimil izdanje i proučavati repertoar, zašto je čitav predmet prepun problema? Jedan je razlog jasan kada pogledamo datume ovih zbirki, od kojih je većina izraz atmosfere talijanskog manirizma, a ne retrospektivni pogled unatrag, na renesansne tradicije. Ako na trenutak ostavimo po strani Ganassija i Ortiza, pojavljuju se dvije vrlo zanimljive značajke preostalih knjiga:

1. Dramatična promjena stila tijekom [samo] nekoliko godina. Dok Dalla Casa (1584.) u osnovi prikazuje figure brzih - ponekad vrlo brzih - nota u prividno jednakim šesnaestinkama i tridesetdruginkama, a ovaj obrazac nastavlja Bassano (1591.), sa više ukusa; od Riccarda Rognonija (1592) nadalje, nalazimo mnogo nepravilnih ritmova i općenito maniristički, gotovo nepravilan stil koji se dramatično suprotstavlja glatkom toku tipičnih renesansnih podjela. Dakle, imamo posla sa vrlo brzo mijenjajućim stilom, što je na kraju krajeva ono što bi se moglo očekivati od sjeverne Italije kao tadašnjeg središta avangarde u mnogim umjetnostima. Da bismo upotrijebili materijal u ovim knjigama koje se jako razlikuju, moramo biti sigurni u glazbeni kontekst u kojem ih koristimo.

2. Kompletne skladbe koje su odabrali autori ovih traktata nisu bila djela vlastite generacije, već djela iz najmanje dvije generacije prije: mala skupina franko-flamanskih šansona iz 1540-ih i madrigali iz prve knjige Cipriano de Rore, vjerojatno skladani otprilike u isto vrijeme, dominiraju ovim zbirka. Ovaj se trend nastavlja sve do izdanja za *violu bastarda* Vincenza Bonizzija iz 1626., koja sadrži "nečuveno" ekstremne verzije glazbe - stare i do stotinu godina (Sandrinov 'Douce memoire'). Stoga je važno utvrditi što ovi cjeloviti primjeri nisu: oni nisu primjeri kako ukrašavati djela nastala u 80-im ili 90-ima godinama 16. stoljeća (ili kad god već bilo), niti su primjeri kako izvoditi šansone Clemens non Papa ili rane madrigale Cipriana de Rore prema standardima sredine stoljeća. Originalne, neukrašene, skladbe nisu ništa drugo do odskočne daske; pružaju lijepu sigurnu strukturu nad kojom bi maniristički izvođači mogli stvarati svoje osobne improvizacije, u rasponu od elegantne do bizarne. Mislim da moramo pretpostaviti da je potencijalna publika poznavala modele; velik dio šarma ovog repertoara je u interakciji između novog materijala i modela.

Ortiz: Treći način je onaj u kojem svirač napusti skladbu i svira "po sluhu", metoda za koju on smatra da je dostojna prezira jer iskrivljuje izvornik.

‘Ovo (odstupanje od kompozicije) je običaj onih koji žele demonstrirati koju god vještinu imaju ali se u pogrešno vrijeme i bez ritma udaljavaju od kompozicije eventualno dospjevajući do kadence ili tonova koji su im poznati. Ovo je nepoželjan proces s obzirom da odstupa od kompozicije zbog čega se i ne može usavršavati.

Smith citirajući Vicentina:

Postoje neki pjevači, koji slušateljima pokazuju oskudnu prosudbu i obzirnost u svom pjevanju, jer kada naiđu na tužni odlomak, oni ga pjevaju radosno, i obrnuto, kad je odlomak radosan, pjevaju ga s tugom. Takvim se osobama savjetuje da će se diminucije, napravljene

na odgovarajućim mjestima i u tempu, činiti dobrima. Štoviše, takve bi se diminucije trebale koristiti u [skladbama za] više od četiri glasa, jer ono uvijek uzrokuje gubitak brojnih konsonanci i teret mnogih disonanci.

Horsley o Finku: On osuđuje one koji uzimaju ukrase koje koriste drugi izvođači i neselektivno ih primjenjuju na sve dijelove skladbe. Iako priznaje da se mišljenja o tome koji bi glasovi trebali biti ukrašeni razilaze, on je mišljenja da bi to trebali biti svi glasovi - ne istovremeno, već naizmjenice, tako da se ukrasi mogu dobro i jasno čuti. Također upozorava glazbenika da će pjevanje koloratura u zbarskim izvedbama (tj. sa više pjevača na istu dionicu) uvijek dovesti do grešaka, jer svi ukrase neće pjevati na isti način.

Marunović, citat Hermann Finck (*Practica Musica*, 1556.):

'... ne uvijek i ne u svim dionicama istodobno...' i '...u zborovima se kolorature ne mogu uvesti bez pogrešnih tonova jer kada jednu dionicu pjeva više njih nužno nastaju različite kolorature što zamagljuje prijatnost i bit tona.'

Engelke, citat od Fincka:

Dovoljno je sjetiti se da se kolorature ne može umetati u zborove bez neslaganja: kada jednu dionicu pjeva nekoliko ljudi, koloratura će uvijek biti drugačija, što će zastrti šarm i suštinu tona.

Ne punite kadencu koja vam je nepoznata miješanim koloraturama, osim ako niste sigurni da neće doći do neskladnih zvukova, poput kvinti, oktava ili kvarti. Neki pjevači koji izvode grlene kolorature slične kozjem meketanju, ne čine beznačajnu pogrešku, jer rezultat nije ljupkost ili karakteristična koloratura, već zveckanje i nekultiviran, neoblikovan zvuk ...

Nadalje, nijedan glas ne bi smio prekriti drugog niti ga uznemirivati vrištanjem [deranjem?]. [Dionice] deskanta i alta ne smiju se pisati previsoko; nijedan glas ne smije biti zategnut na način da neki pjevači promijene boju -kože], "pocrne" [od napora] i kao da ostaju bez daha ili da basovi tutnje poput stršljena zaključanog u čizmi ili frkću poput praskavog mijeha."

Horsley, o pravilima C: Maffei:

1. *Passaggi* se trebaju upotrebljavati samo kod kadenci, premda se neki ukrasi iz jedne note u drugu (umetnuti unutar određenog melodijskog intervala) mogu upotrijebiti prije nego se stigne do kadence. U madrigalu kojeg donosi, kadenca u svakom glasu je ukrašena kada glasovi kadenciraju u različito vrijeme /Prim. 8 b/.

2. U jednom madrigalu ne bi se trebalo koristiti više od četiri ili pet *passaggija*, jer se uho može zasititi sa previše "slatkoće". Opet, ovo mora značiti da je Maffei smatrao da se pravilo primjenjuje samo na pojedine glasove. U njegovom primjeru, sopran i alto imaju šest *passaggi*, tenor četiri, a bas pet.

4. *Passaggi* zvuče najbolje kad ih se izvodi na samoglasnik *o*. U njegovim primjerima koriste se pretežno na *o*, ali se nalaze i na drugim samoglasnicima.

5. U ansamblu od četiri ili pet solista, *passaggi* moraju izoditi svaki posebno, naizmjenice.

Inače, harmonija prestaje biti jasna.

Marunović: Bovicelli (*Regole, Passaggi di Musica...* je smatrao pogreškom to što mnogi '...od početka pjeva i od prve note bijesno započinju raditi pasaže'

Pietro Cerone (El Melopeo y Maestro..., 1613.):

‘Istodobno ukrašavanje svih se doimlje ... kao glasanje gusaka.

3.3.3. Timothy McGee: Ornamentacija

Ukrasi

Ornamentacija je tehnika ukrašavanja određene melodijske linije. To može biti jednostavno poput dodavanja mordenta ili popunjavanja intervala terce [u melodiji], ili tako složeno kao virtuozne pasaže od nekoliko taktova. Postoje dvije osnovne vrste ukrasa - oni koji ukrašavaju jednu notu i duži odlomci kojima se popunjavaju prostori između nota. Radi praktičnosti koristim terminologiju H.M. Browna, pa prvu vrstu nazivam "gracije" [engl. *graces*], a drugu "pasaže" [tal. *pasaggi*]. Kako se čini, obje su se vrste često i naizmjenice koristile tijekom ranijih stoljeća. Međutim, većina sačuvanih izvora su *passaggi*, kako u primjerima, tako i u priručnicima za učenje. No iako su *graces* rjeđe zapisani u glazbi, a u priručnicima se rijetko obrađuju, postoji razlog za vjerovanje da su ih jednako često koristili kao i *passaggi*. Premda ih brojni pisci spominju, postoji vrlo mali broj primjera. Iz referenci možemo zaključiti da su "gracije" smatrane najjednostavnijom vrstom ukrasa, ali ih je bilo teško napisati, a savjet početnicima bio je da slušaju način na koji ih izvode vrsni umjetnici. Španjolski skladatelj Juan Bermudo (1555.) dopušta samo gracije, a Brown je vjerovao da su one možda bile najčešće korištena vrsta ukrasa. Tu se, dakle, ubrajaju mordenti, *gruppetto*, *turn*, triler i vibrato.

Kao i kod drugih predmeta obrađenih u ovoj studiji, specifični nastavni materijali potječu uglavnom iz kasne renesanse. Od početka 16. stoljeća, količina podataka o stilu i tehnici ukrašavanja neprestano se povećava.

/Primjer III-10 McGee pr. 7.1 i 7.2 ,

- 7.1 a / Appoggiatura s trilerom; b / appoggiatura s mordentom, 7.2 Jednostavne "pasaže"/⁵⁴

U ranijem razdoblju, gdje se može naći samo nekoliko teorijskih izvora, bit će potrebno apstrahirati većinu informacija iz same glazbe i pokušati ih organizirati u ono što bi moglo predstavljati neka osnovna načela. Srećom, nešto o ranijoj tradiciji možemo naučiti uspoređujući različite inačice istih skladbi i promatrajući ukrasne *passaggi*, koje skladatelji povremeno donose u svojim djelima. Postoji i nekoliko primjera stvarnih ukrasa ispisanih iz više razloga, prikupljanjem svih ovih podataka možemo oblikovati našu ideju, iako pomalo mutnu i neujednačenu, o tradiciji ornamentacije tijekom srednjeg vijeka i renesanse.

Graces - "gracije"

⁵⁴ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3. Poglavlje, str.10 III-10 McGee pr.7.1 - 7.3.

Ukrasi na jednoj noti mogu biti jednostavno jedno brzo "valjanje prstom" ili nešto složenije, poput opreznog *grupetta*. Nastavni materijali i primjeri u njima pokazuju različite vrste i sugeriraju da je većina njih već neko vrijeme bila u normalnoj upotrebi. Možemo zaključiti da su "gracije" same po sebi bile uobičajene za sva razdoblja, a da je raznolikost korištena u bilo kojem razdoblju najviše ovisila o mašti [pojednog] izvođača. Određeni položaj i učestalost upotrebe bili su elementi lokalnog stila. Nažalost, tako je malo preživjelih primjera glazbe gdje su ti ukrasi naznačeni, da je naše razumijevanje njihovih stilskih osobina jako ograničeno.

Mogući ukrasi su uglavnom one vrste koja uključuje uporabu susjedne note. Uključuju (u modernom smislu): mordent (od gornje ili donje susjedne note); *turns* ili *gruppetto* (od gornje ili donje susjedne note); *appoggiatura* (ulazi na susjednoj noti -

/Primjeri: Uključivanje pola tona odozdo:

7.3 Ornamenti kadence pronađeni u repertoaru koji se mogu prenijeti na bilo koji ton:
a / pronađena samo u glazbi četrnaestog i petnaestog stoljeća; b / pronađena samo u glazbi iz šesnaestog stoljeća; c/ zajednički za sva stoljeća⁵⁵

*Primjeri: Uključivanje cijelog tona odozgo:*⁵⁶

bilo odozgo ili odozdo); triler (uključujući intervale pola tona, cijelog tona ili terce); i vibrato (varijacija visine tona manja od pola tona). Varijacije istih uključuju brzinu kojom se izvršava pojedinačni ukras; da li se izvodi na početku pojedine note, malo prije ili malo kasnije, a u slučaju trilera, da li se svira stalnom ili promjenjivom brzinom (postaje brži ili sporiji) te da li triler ili vibrato traju punu vrijednost napisane note, izvode se samo na početku, ili samo na kraju. Nadalje, ukrasi se mogu kombinirati - na primjer, *appoggiatura* nakon koje slijedi triler ili mordent, kao u primjeru 7.1 a i b.

Passaggi

Najjednostavniji *passaggi* su oni koji se koriste za spajanje nota melodijske linije. Oni mogu biti izravno popunjavanje intervala, kao na primjer 7.2a i b, ili nešto malo avanturističnije, kao na primjer 7.2c, ili još dulji, kao što je vidljivo u mnogim primjerima koji slijede. Varijacije pasaža su neograničene i uključuju ne samo uzorke duljine i note, već i različite ritmove; priručnici iz šesnaestog stoljeća obiluju primjerima ove raznolikosti. Pojedine promjene stila za *passaggi* bolje su dokumentirane od onih za kraće ukrase, a mi ćemo se naći na sigurnijem terenu kada pokušamo odrediti položaj i količinu *passaggija* u različitim stilovima.

Kadencirajuće formule

Kadencirajuća formula nije ukras sam po sebi, već određeni skup ukrasa, *passaggi* i njihovih kombinacija koji se koriste gotovo '*pro forma*' na kraju fraze, odjeljka ili čitave skladbe. Primjer 7.3 je kombinacija više relativno jednostavnih kadencirajućih formula koje se često nalaze u repertoaru.

⁵⁵ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.10, III-10 McGee pr. 7.3.

⁵⁶ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.10, III-10 McGee.

Ako sažmemo stil ukrasa koji se nalaze u vokalnoj glazbi između 1350. i 1450., možemo vidjeti da se u zemljama gdje su neki izvori sačuvani, ukrasi primjenjuju uglavnom na notama duljeg trajanja i na odlomke bez teksta. Ornamenti se nalaze u pasažama sa tekstem, ali su oni rjeđi i manje raznoliki. Postoje individualne razlike u stilu. U Italiji postoje primjeri dugih brzih prohoda i veliki broj ukrasa sličnih instrumentalnom stilu; ukrasi se primjenjuju samo na gornji glas. U Engleskoj i Francuskoj upotreba ukrasnih prohoda mnogo je konzervativnija. Svi su ukrasi razmjerno kratkog trajanja i primjenjuju se bliže kraju nego početku rečenice, posebno (ali ne i isključivo) na pretposljednem slogu u frazi. Neki se ukrasi kratkog trajanja primjenjuju na tenor, a ponekad i na kontratenor.

Kraj petnaestog stoljeća

Izvori koje imamo za razdoblje od oko 1450. do 1525. godine, pokazuju da se već spomenuta praksa ukrašavanja nastavlja, s malim stvarnim promjenama. To se može vidjeti u primjerima 7.12b, 7.13b i 7.14, koji uključuju dvije intabulacije za instrumente s tipkama, jednu iz Buxheimer Orgelbuch-a nastalog oko

/Primjer III-11 McGee pr.7.12 - John Dunstable 'O rosa bella,' taktovi 1-5: a/ vokalni original; b/ tabulatura iz rukopisa Buxheimer./⁵⁷

1460. i drugu iz Kotterovog rukopisa, nastalog oko 1530. godine, te dvije instrumentalne obrade melodije šansone Aleksandra Agricole, nastalo oko 1500. Oba primjera potječu iz njemačkih izvora, a Agricola je bio flamanski skladatelj koji je veći dio svog vremena proveo u Italiji.

Primjeri 7.12b i 7.13b tipični su za stil intabulacije koji nalazimo u dva njemačka izvora. Njihov repertoar uključuje vokalnu glazbu Francuske i Italije, kao i Njemačke, a stil ukrašavanja približno je isti za sve skladbe. Nema primjera potpuno ukrašenih kao u tipično talijanskom stilu viđenom u rukopisu Faenza (primjer 7.6b), ali čini se da su principi primjene ukrasa potpuno isti kao u najranijim tabulaturama. Vrste ukrasa su gracije (ili bolje rečeno, ukrasi na jednoj noti) i passaggi, ali ima manje gracija. Passaggi su smireniji i uglavnom su u dvodobnoj podjeli. Pored notiranih gracija, u rkp. Buxheimer imamo najraniji poznati primjer takvog ukrasa naznačen simbolima: vidi primjer 7.12b, taktovi 1 i 2.⁷ Njihovo nepostojanje kod Kottera ili bilo kojeg drugog rukopisa, naravno, ne znače nužno da se gracije nisu koristile, kao što je gore diskutirano.

Glazba Alexandra Agricole pomalo je neobična po tome što je gotovo sve izrazito ukrašeno. Samo nekolicina skladatelja iz tog doba ostavila je skladbe za koje se čini da su već ukrašene (drugi je Antoine

/Primjer III-11 McGee pr.7.13 - Heinrich Isaac 'La Martinella,' taktovi 1-7: a/ instrumentalni original; b/ tabulatura u rukopisu Kotter/⁵⁸

Brumel). Moguće je da su ti ljudi pisali posebnim stilom potpuno drugačijim od bilo koga drugog, u to vrijeme, ali je vjerojatnije da su bili originalni umjetnici koji su odlučili napisati vlastite ukrasne pasaže kako bi ograničili broj dodataka koje bi inače drugi izvođači mogli

⁵⁷ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.11, III-11 McGee pr.7.12 i 7.13.

⁵⁸ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.11, III-11 McGee pr.7.12 i 7.13.

[morali] napraviti. Vjerojatno nikad nećemo znati u kojoj mjeri odlomci Agricole podsjećaju na ornamentaciju iz njegove epohe, ali stupanj u kojem se uklapaju u ostale podatke koje imamo sugerira da oni vjerojatno nisu ekstremni ili neobični, a njegova glazba nam nudi barem [neke] ideje o jednom skladatelju iz razdoblja koje je inače slabo dokumentirano.

/Primjer III-12 McGee pr.7.14 - Alexander Agricola 'De tous biens plaine':

a) verzija IV, taktovi 1-4; b) verzija V, taktovi 1-4/⁵⁹

Sve je to upozorenje da su zaključci iz primjera Agricole upitni. Oba primjera od Agricole, koje smo ovdje donijeli, primjeri 7.14 i 7.15a, nalaze se u profinjenom stilu pisanja koji je bio paneuropski, a smatram da su reprezentativni za ukrašeni stil koji se primjenjuje na sofisticiraniji repertoar u većini europskih zemalja [tog doba].

Primjeri 7.14a i b su za tri instrumenta, za razliku od vjerojatno solističkog instrumenta u dva primjera za tipke. Ukrasi su i ovdje mirniji od onih iz ranijeg razdoblja i uglavnom su postepenog kretanja, */po ljestvici?/*. Ukrasi se primjenjuju na dionice superiusa i na basove u gotovo jednakoj mjeri, ali su izostavljeni iz tenorske linije zbog vrste skladbe, koja predstavlja dvoglasnu pratnju ustaljene melodije koju izvodi tenor. Moramo biti oprezni sa pretpostavkom da bi sve izloženo u tim postavkama bilo ekstemporirano - na primjer, paralelne terce u primjeru 7.14b, takt 4 - iako su česti dugi mirniji prohodi po ljestvici vjerojatno bili dio instrumentalnog stila tijekom tih desetljeća.

Ukrasi koji se nalaze u ovim instrumentalnim kompozicijama razlikuju se unekoliko od ranijih primjera. Još uvijek su prisutni gornji i donji "susjed" za ukrašavanje pojedine note i dodatni intervali za povezivanje nota.

/Primjer III-12 McGee pr.7.15a - Alexander Agricola 'Se je vous eslonge', taktovi 1-6/⁶⁰

/Primjer III-12 McGee pr.7.15b - Paul Hofhaymer 'Einr junckfraw zart,' taktovi 1-10/⁶¹

U vokalnem repertoaru toga razdoblja možemo vidjeti nastavak elemenata koji su pronađeni u ranijim vokalnim primjerima i u odnosu prema instrumentalnom stilu. Primjeri 7.15a i b su skladani u međunarodnom imitacijskom stilu, a ostala tri u manje sofisticiranom nacionalnom stilu.

Čini se da ne postoji slaganje o tome koliko glasova može biti ukrašeno i u kojoj mjeri. U slučaju imitativnih skladbi, ukrasi se manje-više dosljedno i ravnomjerno dodjeljuju svim glasovima - neimitativne kompozicije, vokalne ili vokalne uz instrumentalnu pratnju, mogu se naći s ukrasima dodijeljenim najvišoj dionici ili svim glasovima.

⁵⁹ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.12, III-12 McGee pr.7.14, pr.7.15a i b.

⁶⁰ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.12, III-12 McGee pr.7.14, pr.7.15a i b.

⁶¹ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.12, III-12 McGee pr.7.14, pr.7.15a i b.

Šesnaesto stoljeće

U šesnaestom stoljeću počeli su se pojavljivati priručnici s uputama za ukrašavanje, prvu [barema poznatu...] je napisao Silvestro di Ganassi 1535. Ovu informaciju podupire niz intabulacija za lutnju i klavijature, svih vrsta vokalne glazbe koje su - svojom upotrebom pasaža - nalik uputama u već spomenutim priručnicima te na taj način pružaju određenu potporu metodi koju sam koristio za dobivanje načina ukrašavanja u ranijim stoljećima. Upute daju podjednako pjevači i instrumentalisti, a svi pisci su jasno dali do znanja da je barem u Italiji, Španjolskoj i dijelovima Njemačke stil u osnovi isti za glasove i instrumente.

Pisci šesnaestog stoljeća skloni su katalogiziranju ukrasa i dodijeliti im imena; *graces/gracije* su se posebno klasificirale s imenima poput *trillo*, *tremolo*, *groppo* i *groppo battuto*.

U osnovi, svi ukrasi iz šesnaestog stoljeća jedva da se razlikuju od onih koje smo vidjeli u prethodna dva stoljeća. Ornamentacije se još uvijek mogu zamisliti kao ukrasi prema jednoj noti ili oko nje ili kao pasaže dužeg trajanja koji spajaju izvorne note originala. Razlika je u tome što priručnici iz šesnaestog stoljeća priznaju da postoje različite vrste ukrasa za jednu notu i da različiti intervali ili notni obrasci dozvoljavaju različite vrste inventivnih *passaggi*. Podaci su detaljniji od onoga što smo izdvojili iz ranije glazbe, ali nisu bitno različiti, bilo u suštini, bilo u primjeni.

[Pravila za gracije, passaggi...]

Oko 1580. godine čini se da je došlo do promjene od ravnomjernije postavljenih ukrasa iz ranijih godina tog stoljeća do pojave ukrasa odvojenih odsjecima bez ukrasa.

Iako sam zbog rasprave razdvojio različite vrste ukrasa, u praksi oni su bili kombinirani prema potrebama glasova te ovisno o tome koje su mogućnosti i vještine ornamentatoru bile dozvoljene.

Za one zemlje iz kojih nemamo formalne upute za uporabu, moramo se ponovno obratiti primjerima iz repertoara. Veliki broj njih objavljen je posebno za lutnju i tipež, a trebali su pružiti potpuno ukrašene intabulacije za ozbiljnije amatere. Ukrašeni repertoar stoga podržava pretpostavku da je barem u instrumentalnoj glazbi praksa ukrašavanja opisana u priručnicima bila paneuropska u svom temeljnom konceptu. Razlika u stilu od jedne do druge zemlje tijekom kasne renesanse bila je većim dijelom ona stupnja i sklonosti jednoj ili drugoj vrsti.

Oko 1600. godine poprimaju zamah promjene u poimanju glazbe, dovodeći na kraju doba koje nazivamo barokom. Stil ukrašavanja glazbe je također bio pomalo nov, i iako je doba baroka izvan okvira ove studije, objasniti ću opće razlike u novom stilu kao metodu razlikovanja stila renesanse i pokazati smjer izvodilačke prakse potkraj šesnaestog stoljeća. Ono što slijedi je namjerno pretjerano pojednostavljenje složenih odnosa dvaju stilova.

Kraj renesanse

Razlike u novom stilu ukrašavanja oko 1600. godine uglavnom su povezane s novom vokalnom estetikom i razlikuju se od ranijih praksi i u namjeri i u stilu, od kojih prvi izaziva drugi. Dok je

u ranijim razdobljima razlog za ukrašavanje kompozicije bio prvenstveno da se ona ispuni gracioznim ukrasima koji su također omogućili virtuosno prikazivanje [vlastite] tehnike, nova barokna estetika očekuje od ukrasa da podrže i poboljšaju emocionalni i dramatični sadržaj skladbe. Dva skupa ciljeva nisu neusklađeni; doista postoje dokazi da su oba stila postojali "rame uz rame".

Razlika je bila više u težini koja im je dodijeljena: do 1600. gracije i prikaz bili su najvažniji, a nakon 1600. emocije i dramatični efekti postaju dominantnim. To se posebno odnosi na Italiju.

Za instrumentaliste izvori sugeriraju da se virtuosni tip brzog, floridnog, ukrašavanja šesnaestog stoljeća prenio u sedamnaesto s toliko dodatka novog dramatičnog vokalnog stila koliko ga je bilo moguće primjeniti na instrumente. To posebno vrijedi za Italiju, ali i za južnu Njemačku, koja je bila pod jakim utjecajem talijanskog stila a u manjoj mjeri i za ostale zemlje, koje su razvijale neovisne nacionalne stilove.

Tabela 10 Stilovi ukrašavanja: opća praksa /

Tabela 11 Stilovi ukrašavanja: nacionalne razlike /⁶²

Ornamentacija u ansamblu

Do sada smo se koncentrirali na solističku ornamentaciju, ali ponekad su svi glazbenici u ansamblu ukrašavali svoje dionice, barem u šesnaestom stoljeću. (Ovdje mislim, uglavnom, na ansamble solista, iako prema Vicentinu, oko 1555., u nekim prilikama u drugoj polovici šesnaestog stoljeća su ukrasi primjenjivani i u slučaju podvostručenih glasova. U tim slučajevima samo bi jedna osoba na svakoj dionici dodavala ukrase, dok su ostali izvodili ono što je bilo napisano. Ovo bi očigledno ograničilo vrste primijenjenih ukrasa budući da će se izvorna linija čuti tijekom čitavog trajanja note. Povremena uporaba disonanci ne bi bila neotkrivena, ali, primjerice, veća upotreba gornjih i donjih "susjeda" uzrokovala bi disonance duljeg trajanja. Glavna razlika između ornamentacije u ansamblu i one solističke čini se da je bila u količini; stil je isti. Možemo započeti s Maffeijskim pravilima za ukrašavanje u ansamblu: ograničenje da svaki izvođač smije izvesti po tri ili četiri passaggi po skladbi; ukrašava se uglavnom na kadenci; imati na umu ostale izvođače, voditi računa o tome da ornamentacije izvodi samo jedna [po jedna] osoba [a ne više njih istovremeno].

Maffeijski vlastiti primjer se točno podržava njegovih pravila, ali Dalla Casa, koji piše u

/Primjer III-14 McGee pr.7.22 - Cipriano de Rore 'A la dole' ombra,' bars 1-7:

a) ornamentacija Girolamo Dalla Casa; b) original/⁶³

1584., malo je darežljiviji, što se može vidjeti i po njegovim ukrasima za sva četiri glasa Roreova madrigala „A la dolc' ombra“ (primjer 7.22). Iako Dalla Casa dopušta ukrase na još nekoliko mjesta osim na kadenci, postoji određeni stupanj suzdržanosti, a on ilustrira pravilo koje je

⁶² Tabele 10 i 11 rezimiraju promjene i u općoj praksi ukrašavanja i u nacionalnim razlikama. Kada se usporede s Tabelom 1, trebale bi poslužiti kao podsjetnik na detalje u gornjim tabelama kao i u repertoaru. Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.13, III-13 McGee, tabele 10 i 11.

⁶³ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.14, III-14 McGee pr.7.22 i Galey, pr.4

Zacconi dao ranije: pričekajte sa ukrašavanjem tek nakon prvih nota na početku skladbe. Nema informacija o uporabi gracija, ali možemo pretpostaviti da bi ih se moglo dodati umjereno, a da ne izazovu probleme.

Francisco Guerrero, pišući 1586. godine, daje nam jasnu informaciju o obavezama i oprezu glede ukrašavanja kod instrumentalista u ansamblima:

Prvo, Rojas i Lopéz će uvijek svirati visoke dionice: obično na šalmajima. Moraju pažljivo slijediti neki red kada improviziraju *glosse*, gdje i kada ih dodavati. Kad jedan svirač doda glossu svojem glasu, drugi ga mora pustiti i svirati isključivo zapisane note; jer kada bi obojica to radili [ukrašavali] u isto vrijeme, stvarali bi apsurdne koji ne bi bili za slušati! Drugo, isti, Rojas i Lopéz, kada sviraju kornete [cornetto], moraju opet slijediti istu umjerenost u ukrašavanju: jedan popuštajući drugom; jer, kao što je ranije rečeno, ako obojica dodaju improvizirane glosse istovremeno, to stvara nepodnošljivu disonancu. Što se tiče Juan de Medine, on će obično svirati dionicu kontraalta, ne nadglašavajući visoke [treble] dionice niti ih ometajući pretjerivanjem sa ukrasima koji pripadaju kontraaltu. Kada, s druge strane, njegova dionica postane najviša iznad trombona [sackbuts], tada mu se ostavljaju otvorene ruke da se proslavi i slobodan je dodati sve glosse koje želi i koje tako dobro zna izvesti na svom instrumentu.

Ova se izjava odnosi na izvedbu u Španjolskoj s kraja šesnaestog stoljeća i u skladu je sa suvremenim primjerom Dalla Case u Italiji (primjer 7.22). Vidjeli smo da su Maffeijeve izjave sredinom šesnaestog stoljeća bile konzervativnije i da su ukrasi iz sredine petnaestog stoljeća obično bili koncentrirani u najvišem glasu. Prema tome, mala količina izvora kojima raspolazemo, govori da je ukrašavanje glasova osim superiusa vjerojatno započelo krajem petnaestog stoljeća, podudarajući se s novim kompozicijskim tehnikama razdoblja renesanse. Tradicija ukrašavanja dionica u ansamblu izgleda da se prakticirala tijekom čitavog šesnaestog stoljeća, barem u Italiji i Španjolskoj, postajući nešto složenija kako je stoljeće odmicalo.

3.3.4. Pravila ukrašavanja detaljno - Vidi u 8. Dodatak/ 8.4. Liste dodatno

3.3.5. Zaključno o ornamentaciji

Horsley: S obzirom na veliku raznolikost mišljenja koju imaju čak i autori traktata, teško je reći u kojoj se mjeri te diminucije trebaju primijeniti kada ih se koristi. Dr. Alfred Einstein smatra da ovi priručnici pokazuju pretjeranu upotrebu istih, i to je možda točno. Čini mi se da ne može biti sumnje da su kadence uvijek ukrašavane, kad se koristila ornamentacija. Doista ne može postojati sigurno pravilo o upotrebi ukrasa, jer su sloboda i raznolikost dvije glavne karakteristike improviziranog ukrašavanja iz 16. stoljeća.

Pravilno kontrolirana upotreba diminucija daje osjećaj ljepote liniji - doduše ne ljepotu subjektivnog izraza, već objektivnu vrstu ljepote proizvedene nagomilavanjem floridnog i ukrašenog melodijskog pokreta. Osim estetskog učinka, jednako je važan i povijesni značaj ove umjetnosti u razvoju glazbenog stila. Melodijski motivi uobičajeni u stilu čitavog doba baroka nalaze se u tim improviziranim ukrasima mnogo prije nego što su se pojavili u pisanim skladbama. Nagle promjene od duljih do kraćih notnih vrijednosti koje ovi ukrasi donose tijekom melodijske linije, nagovještavaju isprekidani ritam koji je posebna karakteristika ranobaroknih kompozicija. Slobodniji tretman disonance koji se nalazio u tim smanjenjima bez sumnje je

skladatelje učinio svjesnim novih glazbenih mogućnosti. Tek kroz proučavanje ovih priručnika za ornamentaciju možemo postati svjesni tehničkih vještina koje su posjedovali izvođači iz 16. stoljeća, jer malo višeglasne glazbe koja je do nas stigla u pisanom obliku daje bilo kakav nagovještaj za što su virtuozni u tom razdoblju bili sposobni.

Posljednje, i možda najvažnije, ovi su priručnici pomogli prosječnom glazbeniku da razvije tehniku skladanja - vještinu izrade varijacija na danoj melodijskoj liniji. Jer izvođač nije samo učio ornamente i primjenjivao ih improvizacijom u izvedbi, već su i manje vješti svirači i pjevači pripremili svoje dionice unaprijed, ispisujući diminucije i kadence te vježbajući ih prije nego što su ih isprobali u javnosti. Svjesno ili nesvjesno takva praksa, zasnovana na različitim načinima ukrašavanja određenog melodijskog intervala, dovodi do spoznaja o elementima od kojih je izgrađena melodijska linija, te daje tehničku vještinu stvaranja ukrašene linije iz nekoliko jednostavnih melodijskih skokova. Svaka umjetnost koja razvija osjećaj za glazbenu konstrukciju, zajedno s tehnikom izrade te konstrukcije, mora svakako biti bitna za razvoj samog glazbenog stila.

Thomas:

Svakako ne želim nikoga obeshrabriti da proučava materijal u manirističkim priručnicima o diminuciji. Bitno je da ih treba uzimati onakvima kakvi jesu: manifestacije avangarde svog vremena, doba u kojem je umjetnost diminucije bila podignuta na takvu visinu da je razvila svoj poseban postupak. Ako bismo trebali odabrati udžbenik za ono što bismo mogli nazvati improvizacijom visoke renesanse (tj. pred-manirizmom), predložio bih Ortiza. Njegov *Tratado de glosas* iz 1553. godine prilično je zapostavljen; svirači puhačkih instrumenata uvelike su ga ignorirali jer se smatra područjem svirača viole da gamba, a gudači su se obično koncentrirali na *ricercare* [sa pratnjom] na račun njegovog vrlo korisnog repertoara ukrasnih figura. Ova tendencija modernog instrumentalista da se razvija uglavnom ne vodeći računa o repertoaru za svirače drugih instrumenata, jedna je od glavnih prepreka razumijevanju mnogih aspekata renesansne glazbe. To očito nije bila karakteristika glazbenog života u renesansi, obzirom na to da je Ganassi napisao traktate za blokflautu i za violu da gamba [prilično znalački piše i o *liri da braccio...*], a Dalla Casa, navodno virtuozni svirač korneta, obradio je deset komada za *violu bastarda*.

McGee: Mnogi su pisci također ostavili nekoliko cjelovitih primjera svojih ornamentografija primijenjenih na stvarne kompozicije (izvor posljednjeg primjera), a predstavljaju ponajviše mogućnost prikaza vlastitog virtuozičteta. Osobe koje su pisali i izdali ove priručnike bili su poznate kao izvanredni virtuozni svojeg doba, pa njihove izuzetno složene i tehnički zahtjevne ornamentacije vjerojatno možemo prihvatiti kao vrhunski cilj današnjih svirača RG. Moramo shvatiti da je takva vrsta virtuozičnosti vjerojatno bila rijetka i da je većina izvođača vjerojatno izvodila manji broj i ne tako brzih ukrasa. Za tehnički iskusne moderne glazbenike koji su sposobni izvesti teške odlomke u ovim traktatima, trebalo bi pomalo "ponizno"/skromno?/ imati na umu da su ih tadašnji glazbenici bili u stanju izmisliti "u trenutku izvedbe".⁶⁴

Sigurno je jedino da je pogrešno uopće NE ukrašavati. Oživljavanje RG zahtijeva živo i inventivno sudjelovanje izvođača za sve repertoare. Neizgodno je, da upravo za najraniji

⁶⁴ Ovdje mi se (ne u stilu nego u smislu) nameće direktna usporedba sa vrhunskim jazzistima, blues i rock glazbenicima, nekim sviračima tradicijskih folklornih glazbala i jasno brojnim virtuozičima izvaneuropske glazbe...

repertoar, gdje izvori sugeriraju da su izvođači imali najviše slobode u odnosu prema zapisanim notama, ne raspoložemo sa detaljnijim informacijama o tome što su oni točno činili.

3.4. Timothy McGee II, Improvizacija⁶⁵

Uloga improvizacije

Improvizacija je igrala vrlo veliku ulogu u glazbenom životu srednjeg vijeka i renesanse. Veliki dio duhovne i svjetovne, kako vokalne tako i instrumentalne glazbe, uključivao je improvizaciju nekih ili svih glasova bilo od strane [pojedinih] solista ili čitavog (solističkog) ansambla. Crkveni orguljaši improvizirali su na osnovu gregorijanskog pjevanja, cjelovite preludije, intonacije i tokate, a od crkvenih zborova očekivalo se da su u stanju improvizirati polifone stavke na osnovu cantus firmusa, pa čak i da slobodno improviziraju čitavu višeglasnu skladbu. Putujući minstrel i trubaduri improvizirali su melodije za poeziju, a smatra se da je veći dio Polizianovog djela *Feste d'Orfeo* (1480.) izveden kao improvizirana melodija uz improviziranu pratnju *lire da braccio*. Instrumentalisti su izmišljali cijele plesove, nove verzije postojećih plesova, preludija i vokalne pratnje, kako solistički tako i u ansamblu. Ples *basse dance* iz petnaestog stoljeća postojao je samo kao niz nota duljih vrijednosti, koje je svirao jedan instrumentalist, dok su jedan ili dva drugih improvizirali kontrapunkt [iznad i] oko njega; od svakog dobrog instrumentalista očekivalo se da će biti u stanju izmisliti niz varijacija preko [na osnovu] jedne od standardnih *basso ostinato* melodija. Improvizirana izvedba bila je dio svake vrste ili stila glazbe tijekom ranijih stoljeća, a o nekim će se tehnikama raspravljati ovdje.⁶⁶ Instrumentalna improvizacija nastavila je biti popularna u svim zemljama tijekom srednjeg vijeka i renesanse pa sve do devetnaestog stoljeća. Vokalna improvizacija također je bila popularna u ranijim stoljećima, ali je to u manjem obimu bio slučaj nakon sedamnaestog stoljeća, a očito je da, nakon reformacije, višeglasna improvizacija duhovne vokalne glazbe nije bila rado vidjena u protestantskoj Njemačkoj, iako se ona i dalje uveliko prakticirala u svim ostalim europskim zemljama.

Improvizacija imitativne vokalne polifonije, instrumentalnih fantazija, ricercara itd. u šesnaestom stoljeću zahtijeva široko znanje kontrapunkta i zbog toga je izvan okvira ove studije. Ovdje je rasprava ograničena na monofone i jednostavnije akordijske preludije te dodavanje jednog i dva glasa postojećoj melodiji, oblicima koji za izvođača ne zahtijevaju toliko detaljnu podlogu.⁶⁷

Za praktične savjete o ornamentaciji i improvizaciji (uključiv i improvizirani *contrapuncto alla mente*) ovog i drugih autora, vidi u 6. Poglavlju ove studije.

⁶⁵ Timothy J. McGee: *Medieval and Renaissance Music, A Performers Guide*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London 1988.

⁶⁶ Vidi 6. Poglavlje: praktični savjeti o ornamentaciji i improvizaciji.

⁶⁷ Ibid.

3.4.1. Daniel T. Galey, Improvizacija: Povijest neplaniranih nota u strukturiranoj glazbi⁶⁸

Budući da je improvizacija važan aspekt glazbe u današnjem društvu, postavlja se pitanje je li improvizacija bila bitna i u glazbi prošlosti te dali je uopće postojala u prošlosti. Umjesto da raspravlja kada se improvizacija pojavila, u ovom radu će se govoriti o evoluciji improvizacije u povijesti glazbe. Postavka ovog rada je da je improvizacija postojala u srednjovjekovnom razdoblju te će nastojati prikazati određene načine na koje se to očitovalo i kako se ona razvijala u doba renesanse i baroka.

Upotreba riječi improvizacija postala je popularna u devetnaestom stoljeću, kada su se sinonimi ove riječi počeli upotrebljavati u naslovima, poput *impromptu* ili *moment musicale*, sugerirajući da je glazba nastala na licu mjesta i da je bila neplanirana. Međutim, unatoč dojmovima koji su joj dani, ova glazba je bila vjerojatno isto toliko planirana kao i druga skladana [i notirana] djela. Stoga je važno ne misliti na srednjovjekovnu glazbu kao na nešto "impulzivno i neplanirano", već shvatiti da je improvizacija bila planirana i da je sadržala [izvjesnu] strukturu. U stvari će ovaj rad pokazati da je improvizacija sadržavala neki oblik strukture bez obzira na vremenski period. Stoga, obzirom da obje, improvizacija i kompozicija, sadrže dobar razvoj temeljen na strukturi, ljudi ih ne bi trebali gledati kao dvije potpuno odvojene ideje. Umjesto toga, improvizacija i skladanje trebali bi za publiku zvučati gotovo isto.⁶⁹ Imajući na umu ovakvu ideju improvizacije, kako bi se moglo razumjeti kako se ona razvijala od srednjovjekovnog razdoblja do renesanse i baroka, važno je prvo vidjeti kako su glazbenici u srednjem vijeku upotrebljavali improvizaciju.

Međutim, improvizacija se ne koristi samo u vokalnoj, već i u instrumentalnoj glazbi. Očito je da su instrumenti igrali [odredjenu] ulogu u srednjovjekovnom razdoblju, uključujući i upotrebu improvizacije. Ne samo da su korišteni za pratnju glasova u višeglasju, već su ih - od trinaestog stoljeća nadalje - upotrebljavali naizmjenično s njima. Nadalje, ako su pjevači mogli improvizirati polifoniju, "instrumentalisti su to isto mogli učiniti." Osim toga, „do kraja četrnaestog stoljeća instrumentalisti su očito djelovali gotovo isključivo u usmenoj/ne notiranoj, zapisanoj [tradiciji].“⁷⁰ Stoga se dokazi o instrumentalnoj improvizaciji jasnije vide u doba renesanse, premda, prema Timothy McGeeu, "nikada nije bilo dvojbe da su . . . instrumentalisti improvizirali glazbu za ples i procesije." Ipak, u tim okolnostima, instrumentalisti su još uvijek imali temelj ili referentnu točku na osnovu koje su mogli improvizirati, poput strukture plesa. Tako se praksa instrumentalne i vokalne improvizacije nastavila razvijati i u sljedećim godinama nakon srednjovjekovnog razdoblja.

Kako je glazba napredovala do razdoblja renesanse, improvizacija nije nestala, već se razvijala na različite načine i nastavila se rabiti. Kontrapunkt, koji se mnogo koristi u srednjovjekovnom vremenu, postojao je i u renesansi.

⁶⁸ Daniel T. Galey: *Improvisation: The History of Unplanned Notes in Structured Music*, The Research and Scholarship Symposium. 25 (2016), Cedarville University, Ohio.

⁶⁹ McGee, *ibid.*

⁷⁰ McGee, *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*, vidi u Bio-bibliografiji.

U doba renesanse, sa općim daljnjim razvojem glazbe, razvili su se i različiti načini improvizacije. Izvođači, baš kao i skladatelji, često su radili "rame uz rame" na [istim] skladbama, a bilo je često "nepotrebno i nedostojno precizirati kako i što svirati ili pjevati." Drugim riječima, umjetnost improviziranog kontrapunkta ispoljavala se jer kompozitori nisu izvođačima davali svaku pojedinu notu koju bi željeli da ovi izvedu. Također, izvođač je bio u stanju interpretirati kako svirati ili pjevati neko glazbeno djelo bez posebnih uputa. "Profesionalni glazbenici su pri oživjelavanju partitura ovisili su o vlastitom poznavanju tih nepisanih konvencija." Međutim, kako je tiskanje glazbe nastavilo napredovati, mjenjale su se i konvencije glazbene notacije, omogućujući tako razvijanje novih načina improvizacije. Što se tiče instrumentalista, do 1475. pri svojim nastupima, oni su „rabili tri osnovna pristupa: svirali bi komad kako je napisan, dodavali mu ornamentacije tj. ukrase ili bi improvizirali." Ukrasi su u stvari manje razrađeni oblik improvizacije. Ove su promjene nastale zbog razvoja glazbene notacije [sic!]. Dodavanje ukrasa bilo je nužnost i potreba za sve izvođače, a uključivalo je i dodavanje „ukrasa jednostavnim melodijskim linijama“. Jedno područje u kojem su podjednako vokalisti i instrumentalisti mogli improvizirati dodavanjem ukrasa bilo je ono oko kadence. Conforti, "virtuozni falsetist", predstavlja primjer glazbe u svojoj *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, koji pokazuje kako su ukrasi dodavani u kadenci silazne sekunde.

*/Primjer III-14 Galej, pr.4 - Odlomak iz Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi/*⁷¹

Ovi primjeri pružaju dokaze o različitim načinima na koje je melodijski materijal mogao biti ritmički dodavan na kadenci, tako da je „originalna melodija utopljena u poplavi energičnog ornamenta“. Kadence su dale postavljeni format ili strukturu na kojoj je glazbenik mogao zatim improvizirati ukrase koji su rezultat planirane ideje.

Osim ukrašavanja, bilo je i nekoliko drugih načina na koje su glazbenici mogli improvizirati. Jedan od načina da glazbenici stvaraju raznolikost u komadu bio je "zasnivanje improvizacijske sheme na osnovi ponavljanja basovskih obrazaca." Na primjer, u Susatovom djelu *Passe e medio*, izvođači koji sviraju gornje [najviše] glasove izmijenjali bi se improvizirajući iznad ponavljajućeg basa.⁷²

*/Primjer III-15 Galej, pr.45 - Passe e medio/*⁷³

Obrasci basa u ovom su primjeru „zamišljeni da se ponavljaju, nesumnjivo mnogo puta, zbog plesa.“ Budući da su se takvi ponovljeni uzorci na kraju pretvorili u harmonijsku strukturu, glazbenici su ovaj okvir mogli upotrijebiti i kao "temelj za improvizacijske izvedbe". Ovo je samo nekoliko načina na koji se improvizacija, bilo sa glasom bilo sa instrumentima, očitovala unutar različitih struktura u vrijeme renesanse.

Zatim, različitost improvizacija nije opadala tijekom razdoblja baroka; naprotiv, ona se nastavila razvijati i manifestirati na brojne načine. Improvizacija u srednjem vijeku i u renesansi uvijek je imala neki oblik strukture na kojem je bila izgrađena. Isto je tako u baroku improvizacija imala

⁷¹ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.14 III-14 Galej, pr.4 .

⁷² Keith Polk: Instrumentalists and Performance Practice in Dance Music, c.1500, u McGee, *Improvisation in the Arts*

⁷³ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.15 III-15 Galej, pr.45.

strukturu koja je pomogla njezinoj praksi. S početkom baroknog razdoblja nije svaki aspekt glazbe doživio potpunu promjenu.

Drugi važan aspekt barokne postavke je pratnja - *continuo*. Takozvani *basso continuo* postojao je i prije razdoblja baroka; međutim, u baroku se razvio dalje i postaje „sastavni dio cjeline, bez kojeg ostatak skladbe nebi bio potpun." Improvizacija basso continua bila je evidentna prije razdoblja baroka, kroz pratnju "akordima i kontrapunktima pogodnim za melodiju" a preko zadanog basa.

3.4.2. Philippe Canguilhem: Improvizacija na instrumentu⁷⁴

Ako "onima koji ne znaju note" nije potreban pisani materijal za pjevanje višeglasja, onda ga ne trebaju ni profesionalni svirači instrumenata. To ne znači da su im note potpuno strane, daleko od toga. Ali uvjeti bavljenja njihovom profesijom čine da im note nisu potrebne, ili vrlo malo, jer se oslanjaju na unaprijed napisani rezultat kako bi postigli izvedbe koje se od njih traže. I istina je da će se u ikonografiji renesanse uzalud tražiti skupina instrumentalista koja će publiku rasplesati slijedeći pisane upute. Takvo stanje stvari, povezano s njihovom socijalnom pozadinom i navodnim uvjetima njihovog obrazovanja, stvorilo je predrasude koje su i dalje čvrsto ukorijenjene u novijoj historiografiji instrumentalne glazbe petnaestog i šesnaestog stoljeća: vjerovanje u kulturološki jaz koji je razdvajao instrumentaliste s jedne strane i pjevače s druge strane, a ove dvije kategorije su obilježene kako socijalnom tako i glazbenom diferencijacijom.

Ovo je stajalište jasno usvojeno u knjizi Jean-Michela Vaccara posvećenoj lutnji u Francuskoj u sedamnaestom stoljeću. Od početka svoje knjige on govori o "značajnoj suprotnosti između vokalne i instrumentalne glazbe" koja se "može objasniti samo razlikom u njihovim kulturnim statusima. Vokalna glazba, u osnovi duhovna, djelo je intelektualne elite koju čine svećenici ...; instrumentalna glazba vrlo je dugo ostala djelatnost određene klase, često marginalne u srednjovjekovnom društvu, [poput] žonglera i menestrela. Imamo dvije glazbene tradicije paradoksalno odvojene jedna od druge u početku i tijekom mnogih stoljeća. Trebalo je čekati kraj 16. stoljeća da bi vidjeli skladatelja kako istovremeno djeluje na oba polja”.

Istina je da, osim orguljaša, renesansni instrumentalisti nisu učili svoj zanat unutar obrazovnih struktura i da su bili nasljednici srednjovjekovnih žonglera, imajući u najmanju ruku nestabilan socijalni status. Ali 15. i 16. stoljeće predstavljaju razdoblje dubokih preokreta za profesiju obilježenu vrlo velikom raznolikošću društvenih profila. Nema ništa zajedničkog između dvorskog virtuoza koji se smatra ravan dvoraninu - kao što su bili na primjer Albert de Rippe, Antonio da Lucca ili Francesco da Milano - i članova družbe minstrele koji iznajmljuju svoje usluge gradu pri vjenčanjima, proslavama cehovskih korporacija ili bratovština. Ova socijalna raznolikost često odražava velike razlike u glazbenim vještinama. Ako su mnogi minstreli nesumnjivo prakticirali "uobičajeni kontrapunkt" koji se temeljio prije svega na instinktu i iskustvu, neki instrumentalisti uspjeli su izazvati divljenje ljudi dosta prije kraja šesnaestog stoljeća, jasno dolazeći iz druge glazbene tradicije, da se poslužimo klasifikacijom koju je usvojio Vaccaro. Posebno rječito svjedočanstvo daje Johannes Tinctoris u svojoj raspravi o glazbenim instrumentima napisanoj oko 1482. godine:

⁷⁴ Philippe Canguilhem: *L'Improvisation polyphonique à la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2015. Kolega Canguilhem je autor niza radova na temu improvizacije, kontrapunkta "*alla mente*" i izvodilaške prakse rane glazbe, vidi kasnije i u Bio-bibliografiji.

Što se tiče ove *lire*, za koju smo rekli da se obično naziva lutnjom⁷⁵, ona se kod nas koristi za zabave, plesove, domjenke i privatnu zabavu. Na ovom polju možemo razlikovati nekoliko stručnjaka, posebno Nijemaca. Ako su među njima neki u stanju improvizirati dodatni glas povrh bilo koje skladbe, s divnim melodijskim izumima i s takvom elegancijom da se ne može zamisliti ništa izvanrednije (među kojima Petrus Bonus, lutnjist slavnog vojvode Herculesa od Ferrare, po mom mišljenju mora biti poželjniji od ostalih), samo nekoliko drugih uspijevaju s iznimnom umješnošću dodati pjesmi (što je puno teže) ne samo dva već tri ili četiri glasa, poput ovog slijepog Nijemca, i Henrija koji je nedavno služio Charlesa, vrlo moćnog vojvodu od Burgundije. A taj talent Nijemaca u umijeću sviranja poznat je svima.

Ako su postojala tri lutnjista koji su za Tinctorisa bili predmet njegovog divljenja, implicitna hijerarhija koju uspostavlja temelji se na majstorstvu superiornog kontrapunkta Henrija Bucquelina ili Bouclersa, lutnjista na burgundskom dvoru i Conrada Paumanna, slijepog orguljaša i lutnjista u službi vojvoda od Bavarske, u usporedbi s Pietrobonom.

Možda bi ovo trebalo smatrati posljedicom toga što su prva dvojica bili upoznati [vješti u] sa sustavom tabulatura, čiji se izum pripisuje upravo Paumannu. Korištenje ove instrumentalne notacije, relativno nove za ono vrijeme, nesumnjivo je olakšalo asimilaciju kao i naknadni prijenos polifonih komada, omogućujući tako razvoj daljnjih kontrapunkcijskih vještina. Ono što znamo o načinu poučavanja Pietrobona del Chitarrino sugerira da tabulatura nije bila integrirana u njegovu nastavnu metodu. Ugovorom koji je sklopio 1465. godine sa svojim učenicom Girolamom Bondijem bilo je određeno da će se obvezati podučavati ga glazbenoj umjetnosti na *cytharinu* u zamjenu za šest "brasses" (stara mjera za duljinu, jednaka pet stopa odnosno približno 1,60 m) crne tkanine i zlatni dukat, i da će ga naučiti ispravno i potpuno sedam šansona. Zbog toga će Pietrobono svakodnevno odlaziti svom studentu u Ferraru da ga podučava tim stvarima. Pozivanje na precizan broj djela koja će se naučiti tijekom dnevnih satova sugerira usmeni prijenos repertoara, oponašanjem. Trideset godina kasnije, pismo drugog njegovog učenika, don Acteona, potvrđuje da je naukovanje, po svojoj prilici, obavljeno oponašanjem, bez pribjegavanja pisanim notama.

Pojava, a zatim i distribucija instrumentalnih tabulatura, na prijelazu iz 15. u 16. stoljeće, radikalno je preobrazila ovu situaciju: *Regula per quelli che non sanno cantare* tiskana od 1505. godine nadalje u svim zbirkama za lutnju Ottaviana Petruccija ima ambiciju instrumentalistima koji ne poznaju *solfeggio* (teoriju glazbe) objasniti kako izravno pristupiti jednom repertoaru bez prethodnog znanja o njemu. Veliki broj sličnih uputa koje su cvjetale u šesnaestom stoljeću pokazuje u kojoj je mjeri nova instrumentalna notacija omogućila da se ova praksa proširi na široku publiku lakom difuzijom repertoara.

Tabulature su namijenjene lutnjistima i instrumentalistima koji sviraju tipež, u nekim slučajevima harfistima, svi koji imaju posebnost da mogu izvoditi višeglasnu glazbu na svom instrumentu. Kao što nas podsjeća kornetist Luigi Zenobi⁷⁶ oko 1600. godine, moramo razlikovati ovu kategoriju instrumentalista, sposobnih svirati sve glasove istovremeno, od onih koji sviraju "*una parte sola*", drugim riječima melodijske instrumente, bili oni puhački ili žičani.

⁷⁵ O ovome paradoksu i terminolškoj "zbrci" u vezi nazivlja glazbala u djelima suvremenika, vidi u mojem "Final Project...", odnosno na početku 7. Poglavlja ove studije, 7.1. Terminologija.

⁷⁶ Vidi detaljnije pod A. Smith u 2. Poglavlju ove studije, str. 93 i dalje.

Njihov je odnos prema višeglasnom glazbenom stvaranju po prirodi kolektivan, a ne individualan i oni ne koriste tabulaturu.

Pifferi i violine

U renesansnoj Europi profesionalni glazbenici specijalizirani u sviranju instrumenata "una parte sola" nikada nisu obavljali svoju djelatnost sami. Od srednjeg vijeka [nadalje] udružuju se u ansamble instrumentalista koji su osnovani neovisno, odnosno u službi privatnog ili javnog zaštitnika. Sastojeći se od tri do pet članova u 15. stoljeću, mogli su okupiti osam ili čak više glazbenika krajem istog stoljeća. Od najstarijih vremena specijalizirali su se za sviranje glasnih puhačkih instrumenata, truba, *bombardi*, (šalmaja), zatim trombona i korneta krajem 15. stoljeća. Svečani instrumenti prikladni za svirku na otvorenom, mogli su se koristiti u najrazličitijim kontekstima, što objašnjava množenje instrumentalnih skupina u službi gradova ili kneževskih dvorova s kraja 14. stoljeća. Opisujući ansambl od tri bombarde i trombona, posljednji nazvan *sacque-boute* u Francuskoj⁷⁷, Tinctoris objašnjava da se on zove *alta cappella*. Instrumentalisti koji tvore *alta cappella* različito se zovu u različitim zemljama: *pfeifer* u Njemačkoj i njegov flamanski ekvivalent *piper*, od kojeg dolazi talijanski *piffero*, taj se jezični prijenos objašnjava uspjehom njemačkih instrumentalista s druge strane Alpa, što rezultira masovnim novačenjem u talijanskim gradovima u 14. i 15. stoljeću. U Španjolskoj ih nazivaju *ministriles*, u Engleskoj *mynstrelles* ili *waits*, dok ih Francuzi poznaju kao *ménétriers* ili jednostavnije *joueurs d'instruments* - "svirači instrumenata."

Nedavni su radovi uspjeli pokazati kako su se početkom 16. stoljeća formirale skupine specijalizirane za sviranje instrumenata obitelji violina, posebno u sjevernoj Italiji. Razlikuju se od *piffera* usvajanjem generičnijeg imena *sonadori*, ali njihova je funkcija vrlo slična, ako ne i identična. Štoviše, vrlo brzo pojavljuju se različite grupe koje čine multiinstrumentalisti koji lako prelaze s jedne vrste instrumenta na drugu. Roland de Lassus, tijekom putovanja u Italiju radi regrutacije glazbenika za bavarski dvor, napisao je svom šefu 1574. godine: „Ovdje sam u Firenci upoznao mladića od 16 godina koji svira, poput vaše ekscelencije, violu da gamba s puno gracioznosti i vještine, a ima i duha. Svira i na lutnji, trombonu, kornetu i violini”.

Nekoliko dokumenata pokazuju da su se instrumentalisti, umjesto stjecanja vještine u jednoj vrsti instrumenta, specijalizirali za sviranje jedne dionice u višeglasju, koju mogu jednako dobro držati svirajući gudački ili puhački instrument. To je bio slučaj kod većine od sedam glazbenika koji se udružuju na pet godina potpisujući ugovor pred notarom u Carcassonnu 1615. godine, navodeći instrumente na kojima će svirati za vrijeme "gozbi, krštenja, vjenčanja ili drugih": Jacques Molinier svirat će *sacqueboute* i peti dio violine [možda dionicu *quintusa* na violini?], njegov brat Louis sopran obou i violinu, njihov sin i nećak Louis *serpent* i bas od violine, Joffre Fermond sopran obou i kontratenor violinu, Pierre Vayssier kontratenor obou i bas od violine, Antoine Barthélémy tenor kornet i tenor violinu te Michel Tracol tenor obou i bas od violine. U većini slučajeva ti su glazbenici vezani za određeno mjesto u polifoniji, visoki glas [*superius*, *cantus*], alt, tenor ili bas, što sugerira da su stekli reflekse improvizacije specifične za njihov dio.

Te su višeglasne plesne izvedbe bitan dio svakodnevnog života instrumentalista od kraja srednjeg vijeka. U 15. stoljeću znamo da su koristili tenore plesa *basse danse* koji su im poslužili kao temelj za improvizacije. Zapanjuje način na koji se ove melodije transkribiraju, koristeći sustav

⁷⁷ *Sackbut* u Engleskoj.

notacija identičan onome iz koralnih knjiga, na osnovu kojih su crkveni pjevači usmeno kontrapunktirali. Crna kvadratna notacija sastoji se pretežno od nota *brevis* (cijela nota), ali ponekad postoje i ligature. Tenori su rjeđe ritmizirani. Malo je sačuvanih višeglasnih skladbi baziranih na osnovu ovih tenora, ali nesumnjivo daju ideju o načinu na koji su glazbenici spontano dodavali glasove poznatim melodijama. O sposobnost improvizacije ponekad svjedoče i sami glazbenici, kao što se vidi iz jednog zapisa javnog bilježnika, kojeg su ostavili članovi grupe od pet instrumentalista iz Brescie, koji svjedoče da mogu "svirati i na koncertu i uz orgulje, kao i improvizirati."

U doba kada ova grupa nudi svoje usluge, pomodni su se plesovi promijenili, pa pavane, *passamezzi*, *gaillardes* i *saltarelli* čine glavninu svečanog repertoara talijanskih i općenito europskih minstrele. Ipak, uvijek su melodije one koje čine okosnicu oko koje instrumentalisti kontrapunktiraju. Diego Ortiz reproducira neke od njih na kraju svoje zbirke 1553. godine, predstavljajući ih kao "koralne melodije, koje se u Italiji obično nazivaju 'tenori'". Pozivanje na *cantos llanos* crkvenih pjevača nesumnjivo bi trebalo shvatiti kao pomirenje procesa razrade višeglasja, što se u oba slučaja ostvaruje oko melodije u dugim notnim vrijednostima postavljenim u dionicu tenora. Kad Ortiz objavljuje svoju raspravu, plesne melodije više nisu ograničene samo na ovu dionicu, nego ih može izvoditi i najviši glas. Barem je to ono što proizlazi iz proučavanja plesova za instrumentalne skupine zapisanih u 16. stoljeću, koji većinom odražavaju repertoar ansambala minstrele. Nekoliko zbirki tiskanih u Parizu sredinom petnaestog stoljeća djelo su Jeana d'Estréea, svirača oboe u službi kraljevskog dvora i člana bratovštine Saint-Juliena, koje je okupljalo "svirače instrumenata" iz glavnoga grada. Može se postaviti pitanje iz kojeg su razloga ove višeglasne dionice zabilježene i štampane, obzirom da su ih instrumentalisti ionako svirali po sluhu..... S druge strane, plesovi "uglazbljeni u četiri glasa" također su mogli poslužiti kao siguran repertoar, koji se učio napamet.

Bilo kako bilo, ove zbirke pokazuju da su se svirači instrumenata savršeno prilagodili glazbenom zapisu i da su bili sposobni, što vrijedi barem za neke od njih, zapisivati aranžmane za četiri glasa, a koje bi svirali kad bi bili pozvani sudjelovati pri "svadbama, banketima, maškarama ili drugim stvarima". Zapravo, ova upotreba pisanih nota u praksi profesionalnih svirača instrumenata, dokumentirana je već u prvoj polovici 15. stoljeća, čak i ako rijetki izvori koji to potvrđuju koriste određeni [notni] zapis, znatno pojednostavljen s ritmičkog stajališta.

Prvi se primjer odnosi na Zorzija Trombettu iz Modona, svirača trombona venecijanskog dužda u drugoj polovici 15. stoljeća. Tijekom godina službe na venecijanskim trgovačkim brodovima koji su kružili Sredozemljem između 1444. i 1449. godine, napisao je bilježnicu koja sadrži tenore plesova, kao i pokušaj kontrapunkta na tenoru pjesme J. Dunstablea, *Puisque m' amour*. Ovaj je repertoar zapisan u notaciji koja se razlikuje od one koja se obično koristi za prenošenje ritmizirane glazbe tog vremena. Ovaj primjer nije jedini koji svjedoči da su se pojedini glazbenici petnaestog i šesnaestog stoljeća, za zapis glazbe, koristili notacijskim sustavom koji je izbjegavao poteškoće ritmičke interpretacije. Arhiva katedrale San Petronio u Bologni sačuvala je misni ordinarij napisan oko 1480. godine u sličnom sustavu (koristi isključivo crne cijele note dok Zorzi koristi samo bijele cijele note) za koje nekoliko stručnjaka smatra da ga je izmislio, jedan od *piffera*. U drugim bi slučajevima, violinisti pribjegli tabulaturi prilagođenoj njihovom instrumentu, poput one koja se pojavljuje na izoliranom listu koji je pripadao nekom minstrelu

na jugu Francuske, sačuvano danas u Parizu. Ovo pomagalo za pamćenje sadrži nekoliko plesnih melodija, od kojih su neke imaju i pripadajući tekst.⁷⁸

Međutim, drugi dokumenti ukazuju da su krajem 15. stoljeća neki instrumentalisti vrlo dobro vladali ritmiziranom notacijom i repertoarom skladanim za pjevače. Pismo koje je venecijanski trombonist Giovanni Alvise napisao markizu od Mantove 1494. godine pokazuje razinu glazbene kulture piffera sjeverne Italije, koji su je usvajali pisanjem glazbe koja im nije bila a priori namjenjena:

Posljednjih dana napravili smo instrumentalne aranžmane nekih moteta, od kojih vam šaljem sljedeća dva primjera. Prvo je Obrechtovo djelo za četiri glasa, dva soprana, tenor, kontraalt. A budući da nas je šestero, dodao sam dva basa kako bih svirao na trombonu, što čini skladbu u 6 glasova, koja zvuči sjajno. Ako želite svirati pet, napisao sam još jedan basovski glas iz prethodna dva. Šaljem vam i drugi motet, *Dimandasse Gabrielem*; skladao ga je Busnois, a napisan je u četiri glasa. Napisao sam još jednu bas dionicu jer ga sviramo a 5, a istini za volju, cijela Venecija ne želi čuti ništa drugo.

Ovo je svjedočanstvo još dragocjenije kad znamo da je autor ovog pisma Giovanni Alvise Trombon nitko drugi nego sin [prije spomenutog] Zorzija Trombette. Još iznenađujuće; Zorzi je još uvijek bio član družbe duždevih piffera, koja je, kao što je vidljivo iz arhivskih izvora i kako kaže Giovanni Alvise, zapravo bila sastavljena od šest instrumentalista. Željeli bismo znati kako je sin prenio ocu dionicu koju je trebao svirati u Obrechtovom motetu, u ritmiziranoj ili u pojednostavljenoj notaciji tipa koji je [otac] koristio u svojoj bilježnici. U svakom slučaju, Zorzi se morao prilagoditi novom načinu sviranja ansambla piffera krajem 15. stoljeća, što nije nužno bilo jednostavno. Dvije godine ranije, 1492. godine, družba piffera u službi grada Siene, požalila je što je bivši član skupine, "*maestro Antonio Piffaro*", želio nastaviti svirati s njima unatoč zabrani koja mu je bila izrečena od strane općinskih vlasti. Star šezdeset godina, Antonio je započeo karijeru u ansamblu 1460. godine, a mladi kolege su mu zamjerali upravo to nije bio u stanju svirati osim na stari način ("*non sa sonare se non a l'Antica*").

U crkvi

Ta tendencija profesionalnih instrumentalista, ili barem nekih od njih, da dijele glazbenu kulturu pjevača, podudara se s njihovim sve češćim sudjelovanjem u vjerskoj službi. Najobilnija dokumentacija koja nam govori o uvjetima ovog sudjelovanja dolazi iz Španjolske i Italije. Ako smo gore vidjeli kako su, 1548. godine, članovi družbe *sonadora* iz Brescie, osim što su mogli svirati "*all'improviso*", mogli to činiti i "*in organo*", to jest uz orgulje, drugi izvori izvještavaju o zapošljavanju instrumentalista u crkvi mnogo prije ovog datuma.

Često su reference na ovu vrstu sudjelovanja vrlo općenite i ne dozvoljavaju donošenje konkretnih zaključaka. Među iznimkama je ona, zabilježena u Bergamu 1490. godine, gdje gradski piferi svake subote na Večernju moraju svirati *serenatu* u čast Djevice Marije. Ovo pojašnjenje omogućuje nam pretpostavku da su instrumentalisti ovom prilikom svirali motet djevici, koji je izvorno bio namijenjen pjevanju.

⁷⁸ Podsjećam na tzv. Violinsku tabulaturu sa otoka Hvara, koju je otkrio i o njoj pisao dr. Dragan Plamenac a o kojoj govorim u 7. Poglavlju ove studije, str. ...

Posebno detaljno proučavanje Franka d'Acconea o glazbe u Sieni ukazuje na postojanje suradnje između pifera i katedralnih pjevača s početka 16. stoljeća. Svirač korneta Galgano d'Enea je glazbu učio kao član zborskih dječaka u katedrali, ali je trebao dobiti daljnje instrumentalno obrazovanje od svog oca, trubača Enea di Senzanome [!]. Angažiran kao odrasli pjevač u katedralnoj kapeli od 1514. do 1522. godine, nastavio je karijeru kao instrumentalist u općinskoj palači. Suprotno tome, Giovanni di Maestro Antonio, pifero grada Siene od petnaeste godine 1496., postao je *maestro di cappella* katedrale 1509. godine. Takva je situacija postajala sve češćom sljedećih desetljeća, u drugim talijanskim gradovima i diljem Europe. 1577. godine, *maestro di cappella* bio je spriječen, pa je fagotist Tomé Cabeza bio je odabran od strane kapitula katedrale u Palenciji da podučava glazbu dječake u zboru, jer "je vrijedna i kompetentna osoba, koja osim toga uživa i povjerenje *maestra di cappella*."

Na tom su planu Španjolci vjerojatno bili isto toliko daleko kao Talijani, ako ćemo vjerovati intarziji iz katedrale u Burgosu, napravljenoj oko 1510. godine, koja predstavlja skupinu od četiri minstrele koji sviraju iz koralne knjige. To može biti tzv. "*libro de ministriles*", rukom napisana knjiga posebno namijenjena instrumentalistima, koja je sadržavala repertoar moteta i šansona namijenjenih instrumentalnoj izvedbi. Prvi tragovi postojanja takvih knjiga datiraju iz 1528. u Sevilli i 1532. u Toledu, a njihova se upotreba proširila cijelim Iberijskim poluotokom tijekom druge polovice 16. stoljeća. Samo su četiri "*libros de ministriles*" došle do nas, porijeklom iz Lerme (u dva slučaja), Granade i Puebla u Meksiku, čak i ako je vjerojatno da su sve skupine instrumentalista vezane uz neku španjolsku katedralu, imale ovakvu knjigu. Znamo da je ona bila korištena tijekom procesija i bogoslužja, zahvaljujući ceremonijalima koji točno ukazuju na trenutke kada *ministriles* moraju "*tañer por el libro*", koju je jedan pripadnik svećenstva držao otvorenom ispred sebe, točno kao na intarziji iz Burgosa.

Ako instrumentalisti sudjeluju u bogoslužju i povorkama poput pjevača, ako poput njih interpretiraju glazbu iz zborskih knjiga, normalno je da u višeglasju improviziraju i na osnovu koralnih melodija. To je, u konačnici, dio kontinuiteta njihove svjetovne prakse, jer im je dovoljno da plesne tenore zamijene gregorijanskim melodijama. Jedan svjedok je 1509. godine izvijestio da su svirač *bombarde* [veći šalmaj] Hans Nagel (porijeklom iz Leipziga) i jedan flamanski kolega, služili na dvoru Margarete od Austrije "svakodnevno pjevajući i svirajući "satove bogoslužja". 1544. Vincenzo Parabosco pisao je iz Brescie vojvodi od Parme Pierluigiju Farneseu, veličajući zasluge instrumentalnog seksteta koji je vodio trombetta Gian Pietro Rizzetti, nadimka "*orbetto*". Njegov pohvalni opis grupe podsjeća na njihovu vještinu "improviziranja na koralne melodije".

U Španjolskoj, gdje ima dosta dokumentacije o ministriles, tragovi ove prakse ponekad se mogu naći u ceremonijalima. Tako u Palenciji tekst iz 1643. godine izvještava da „instrumentalisti, poput svih glazbenika, moraju prisustvovati svim službama “treće” da bi improvizirali u kontrapunktu; a na antifonama *O⁷⁹* svi glazbenici i instrumentalisti moraju pjevati u kontrapunktu”. Kapitularne odluke pojedinih katedrala također ukazuju na to da su ministriles sudjelovali s pjevačima u *varetas* ili *varillas* improviziranim na psalmima. Međutim, u jednom glazbenom izvoru mogu se pronaći najupečatljiviji znakovi ove uporabe. Dotični je dokument prva (u kronološkom smislu) od dvije knjige koje su pripadale ministriles vojvode od Lerme, kopiran oko 1580. godine. Ovaj rukopis impozantne veličine (55 x 41 cm) sadrži pjesme, motete

⁷⁹ Ovaj naziv označava antifone uz Magnificat, za večernje posljednjih sedam dana Adventa prije Badnjaka, dakle od 17. do 24. prosinca.

i madrigale bez teksta, kao i plesove i formule *fabordonesa*, sve skladbe koje su instrumentalisti morali svirati tijekom povorki i službi koje su se odvijale u crkvi San Pedro de Lerma, gdje su bili namješteni.

Sadržaj ovog rukopisa, čini se, ukazuje na to da je dio improvizacije u svakodnevnoj praksi instrumentalista na kraju renesanse bio znatno ograničen i da su oni, sada već glazbeno savršeno pismeni, postali izvođači višeglasnog repertoara sastavljenog od strane drugih. Pažljivo ispitivanje rukopisa, međutim, otkriva da on sadrži u vodenim žigovima tragove improvizacijske prakse instrumentalista kojima je bio namijenjen. Prva naznaka pojavljuje se na listovima 27v-28, gdje je originalni prepisivač unio četiri glasa himne *Pange Lingua* u poznatoj verziji Johannes Urrede čiji sastav datira iz stoljeća prije. Stari stil ovog djela može objasniti zašto se druga, kasnija, ruka poslužila praznim crtovljem ostavljenim na dnu dviju stranica dodala peti glas kompoziciji. Douglas Kirk [!], kojem dugujemo najcjelovitiju studiju dvaju rukopisa Lerma i njihov kontekst, pretpostavlja da je vrlo vjerojatno ovaj dodani peti glas zasluga jednog od ministriles skupine. Ako je to slučaj, to zasigurno predstavlja čišćenje prethodno izvedenih improviziranih testova i svjedoči o čestoj navici dodavanja glasa već postojećem višeglasnom komadu.

Kasnije, na foliju 54, u prazno crtovlje koje razdvaja dionice alta i basa šansone Clemensa non pape, kasnija je ruka umetnula plesni tenor. S obzirom na kontekst, sve sugerira da je ova jednoglasna *gaillarde* mogla poslužiti kao temelj za improvizirane višeglasne izvedbe. U istom smislu, jedna koralna melodija bez teksta zapisana na foliju 71v možda je ispunila istu funkciju. Ali to su prije svega pokušaji na listovima 88v i 126 koji daju najjasnije naznake u vezi s ovim aspektom glazbene kulture ministriles.

Ova dva primjera predstavljaju izuzetno rijedak pokušaj popravljivanja improvizacije u pisanom obliku od strane instrumentalista koji je nesumnjivo upoznat s ovom vježbom u žaru trenutka, ali očito se hvata u koštac s poteškoćama da na papiru zamisli čitavu polifonu strukturu. Na oba je mjesta ista ruka pokušala zabilježiti tri glasa u kontrapunktu iznad (neidentificiranog) koralala u jednakim notnim vrijednostima, dajući nam tako vrijedne naznake stila koji su instrumentalisti koristili u takvim okolnostima. Dva pokušaja predstavljaju različite uzastopne faze razvoja: u foliju 126 to je nacrt pod naslovom "*contrapunto de conzierto a 4 sobre canto llano*". Ispod koralne melodije pjesme, prenijete u notama brevis [dvostruka cijela nota] u crnoj kvadratnoj notaciji, glasovi soprana i alta zauzimaju svaki svoje crtovlje, dok je skladatelj tenor zapisao dva puta, kopiran u dvije verzije, na dva različita crtovlja. Možda to znači da se o vokalnim dionicama mislilo i zapisivalo ih sukcesivno od visokih do najnižih, što bi objasnilo zašto je potonji bio najkompliciraniji za izmisliti. U svakom slučaju, svi glasovi kontrapunkta prekriveni su.

U foliju 88v postoji neprekrivena verzija istog djela, koja jasno predstavlja stanje koje slijedi nakon onoga iz folija 126. Bilo bi pretjerano govoriti o čišćenju, a još manje o dovršenoj verziji u vezi s ovim drugim pokušajem, iako je koralna melodija zabilježena pažljivije nego prvi put, korištenjem crvenih nota brevis. Unatoč većem stupnju dovršenosti ove verzije, izvršene su naknadne korekcije, što pokazuje da su pisar(i) ovog višeglasnog ansambla radili na osnovu iskustva i nesumnjivo iskoristio/li uzastopne izvedbe da bi poboljšao/li rezultat. Unatoč svemu, ovaj je kontrapunkt morao izgledati dovoljno dovršen da bi se spomen "*Magistro Marcos Santor ..z*" pojavio iznad prvog crtovlja, što se možda odnosi na glazbenika odgovornog za ovo krhko i nespretno djelo.

Zanimljiv po onome što otkriva o kontrapunktnoj kulturi običnog instrumentalista u perifernom urbanom središtu na prijelazu iz petnaestog u šesnaesto stoljeće, ovaj primjer pokazuje samo jedan aspekt vrlo kontrastne situacije. Drugdje u Europi minstreli stječu visoke kompozicijske vještine do te mjere da se njihova djela, vrijedna široke distribucije, tiskaju,. Tylman Susato objavio je motete i mise za 4 do 6 glasova od 1540. godine nadalje, a mnogi talijanski pifferi skladali su madrigale i religioznu glazbu u drugoj polovici 16. stoljeća. Ali u svakom slučaju, sve veće poznavanje znanstvene glazbene kulture minstrele ne sprječava da se nastave baviti svojom profesijom, u kojoj spontano višeglasno stvaranje zauzima istaknuto mjesto.

Kontrapunktiranje na koncertu

Daleko od toga da se ograniči samo na plesni ili crkveni repertoar, instrumentalna improvizacija traži se i u slučaju privatnih koncerata. Da bi zabavili jedan skup, renesansni instrumentalisti koristili su se istim metodama s kojima su ljude "animirali" na ples ili kada su sudjelovali u bogoslužju, improvizirajući na cantus firmus. Diego Ortiz tome posvećuje cijelu drugu knjigu svoje rasprave iz 1553. godine, objašnjavajući kako *viola* (da gamba) može kontrapunktirati sa drugim instrumentom.⁸⁰ Po njemu, gambist i čembalo mogu svirati zajedno na tri različita načina: prvi se naziva *fantasia*; druga se izvodi na cantus firmus, a treća, na višeglasnim komadima.

Za Ortiza se fantazija ne može podučavati, jer je svaki dobar instrumentalist svira na svoj način. Unatoč svemu, objašnjava kako bi se čembalo i violist trebali ponašati jedan prema drugome te napominje da je uzajamno slušanje bitno za uspjeh kolektivne fantazije: „čembalo mora započeti sviranjem dobro sređenih akorda, u koje će viola da gamba ući sa nekim elegantnim motivima; a kad gamba svira duge note, čembalo će joj odgovoriti; i oni će moći izrađivati obrasce oponašajući jedan drugog, kao kad pjevaju u dogovorenom kontrapunktu.”

Drugi je način da violista improvizira na tenoru koji će se svirati lijevom rukom čembala, dok ga desna ruka može pratiti akordima ili melodijskim odlomcima u kontrapunktu koji odgovaraju onima viole da gamba. Da bi ilustrirao ovaj način sviranja, Ortiz predstavlja niz "koralnih melodija koje se u Italiji obično nazivaju" tenori", koristeći izraz o kojem je već bilo riječi. Ti su tenori u stvari vrlo rašireni plesovi sredinom 16. stoljeća, a iako ih gambist nije imenovao, vrlo su lako prepoznatljivi pod imenima *passamezzo antico*, *passamezzo moderno*. *Romanesca*, ili čak *aria di Ruggiero*. Prethodi im šest kontrapunkta na puno starijem tenorskom basu, *La Spagna*, koji se u Napulju kontinuirano koristio već dva stoljeća.

Konačno, treći način kontrapunktiranja s više ljudi sastoji se od čembala koje svira višeglasno vokalno djelo - madrigal, šansonu ili motet - u kojem će gambist uzeti jedan od glasova koji će ukrasiti pomoću diminucijskih formula. Ovaj treći način Ortiz je odlučio ilustrirati šansonom Pierrea Sandrina i madrigalom Jacquesa Arcadelta za koje nudi četiri različita aranžmana, poredana prema njihovoj težini. Njegova posljednja verzija sastoji se upravo u dodavanju petog glasa [*quinta pars*] na četiri izvorna glasa vokalne skladbe, praksa koja je, kako smo vidjeli gore, bila aktualna među minstrelima, a koju Ortiz predstavlja kao rezerviranu za glazbenike s osnovnim znanjem skladanja.

⁸⁰ Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas...*, traktat o kojem smo već govorili.

Daleko od toga da je bio običan minstrel, Ortiz je (kao *maestro de cappella*) vodio jednu od najprestižnijih glazbenih institucija na poluotoku, vicekraljevsku kapelu u Napulju. Njegov dvostruki profil gambista i pjevača kapele, jednako vješt u instrumentalnoj zabavi kao i u skladanju vjerskih djela, daleko je od iznimke.

U Italiji je nekoliko drugih glazbenika razvilo slične sposobnosti te bili jednako traženi kao svirači viole da gamba, kao i skladatelji. 1553. godine napuljski glazbenik Luigi Dentice opisao je Alfonsa della Violu - dobro nazvanog - kao "ne manje čudesnog u kontrapunktu i kompoziciji od koncertnog sviranja *viole*."⁸¹ Razlika koju je ustanovio Dentice između kontrapunkta i kompozicije nesumnjivo se odnosi na specifične talente improvizacije zborovođe vojvode od Ferrare, zajedno s njegovim skladateljskim vještinama. Nekoliko desetljeća kasnije, Claudio Monteverdi, nekada violist, traži se na dvoru Mantove zbog njegove sposobnosti sviranja *alla bastarda*, prakse koja proizlazi iz trećeg načina Ortizovog sviranja, nazvanog *quinta boz* - odnosno *quinta pars*.⁸²

Najrječitije svjedočenje improvizacijske vještine nekog talijanskog skladatelja na violi da gamba dao je ferrareški filozof Francesco Patrizi.⁸³ U rukopisnoj raspravi⁸⁴ napisanoj 1577. godine, Patrizi sa iznenadjenjem i divljenjem opisuje sposobnosti Alfonsa Ferrabosca na ovom području. Ovaj izaziva divljenje slušatelja sposobnošću da jedan glas pjeva dok drugi svira na violi⁸⁵. Upotreba kontrapunkta, kod takve prakse, mobilizira se kao strategija čiji je cilj zamijeniti napisane dionice, koje je u stvarnom vremenu teško dešifrirati, izmišljenim glasovima: "u teškim se odlomcima oslobađa strogog poštivanja napisanih dijelova, a svoju nadarenost potvrđuje kontrapunktom". Doista, poteškoća leži u činjenici da se ne može „istovremeno gledati note u dvije različite knjige, te riječi jedne od njih i prste na tipkama: stvar toliko teška, što se čini gotovo nemogućim postići." Zbog toga Ferrabosco, "u teškim i bliskim pasažama, gdje oko ne može zadovoljiti potrebu da vidi sve note jednu po jednu, koristi kontrapunkt i popunjava praznine koje bi oko moralo napustiti."

Sposobnost improvizacije na violi da gamba i dalje je bila velika prednost u sljedećem stoljeću. 1639. [francuski] gambist André Maugars potvrdio je da "svaki čovjek koji dodirne neki instrument ne zaslužuje da ga se smatra izvrsnim" ako ne improvizira na zadanu melodiju, "a posebno na violi da gamba, koja je sama po sebi nezahvalna, zbog nekoliko žica i poteškoća sa sviranjem dionica, njezina prednost je ... i proizvesti lijepe zamisli i ugodne diminucije. Ali dvije osnovne i prirodne osobine vrlo su potrebne za ovaj učinak: imati živahnu i snažnu maštu i brzinu ruke za brzo izvršavanje misli." Krajem 17. stoljeća Jean Rousseau, student Sainte-Colombea, odat će počast Maugarsovom talentu za "rad na temi na licu mjesta", stil sviranja sada "malo korišten, jer zahtijeva čovjeka sposobnog u skladanju i u sviranju viole da gamba, s

⁸¹ Canguelhem, pod.bilj.: Dentice 1553, str.33: „il quale non è men miracoloso nel contrapunto et nel comporre, che nel sonare la Viola d'arco in conserto“. Prvo izdanje traktata od Denticea pojavilo se u Napulju 1552. godine.

⁸² P.C.: Među ostalim vokalnim skladateljima čije je sviranje viole bilo poznato, moramo spomenuti Alessandra Striggia. Također se čini da je Jacques Arcadelt bio violist: djelovao je na imanjima kralja Francuske kao komorni gambist od 1546. do 1574. Vidi Handy 2008, str. 107.

⁸³ IP: radi se u stvari o "našem" Franji Patriciju, filozofu koji je rođen na Cresu 1529. a umro u Rimu 1597. Izedju ostaloga predavao na sveučilištu u Ferrari.

⁸⁴ Pod naslovom *L'amorosa filosofia*.

⁸⁵ IP: da gamba ili možda ipak *lironu*? U njegovoj oporuci spominje se oim drugih instrumenata i jedna *lira*.

velikom živahnošću uma." Unatoč svemu, Rousseau joj posvećuje kratko poglavlje u kojem predlaže definiciju ove vrste prakse: "sastoji se od pet ili šest nota koje se čovjeku daju na licu mjesta, a na ovih nekoliko nota, kao na platnu, ovaj čovjek ponekad radi ispunjavajući svoju temu akordima na beskonačan broj načina, i prelazeći od diminucije do diminucije; ponekad pronalazi vrlo nježne arije i tisuću drugih raznolikosti koje mu pruža njegov genij; i to bez da je išta planirao, i dok ne iscrpi sve što se može učiniti lijepo i pronicljivo na temu koja mu je dana." Konačno, on podsjeća na osobine potrebne "da biste postigli savršenstvo ove svirke: morate savršeno poznavati kompoziciju, imati izvanredan talent, veliku živahnost i prisutnost uma, izvrsnu izvedbu i savršeno vladanje hvataljkom viole da gamba." Ali kao i Maugars, Rousseau ne nudi metodu koja objašnjava kako improvizirati "na temu". Ona postoji, ali se to mora potražiti u Engleskoj. Sto godina nakon Ortiza, Christopher Simpson posvećuje cijelo djelo ovom pitanju, a ako se pedagoški pristup razvio, reference na pjevanje u knjizi su identične: jer, kaže, pravila koja vrijede za improvizaciju melodije na violi da gamba na *ground* ista su kao i ona koja reguliraju dodavanje glasa koralu.⁸⁶

Traženje i fantazije

Među različitim načinima sviranja u društvu koje je naznačio Ortiz, *fantasia* je jedini za koji ne daje nikakvu glazbenu ilustraciju. Ortiz opravdava taj nedostatak primjera ovako: "Ne mogu to pokazati, jer ju svatko svira na svoj način." Fantazija bi stoga bila mjesto glazbene posebnosti za koju se ne mogu dati modeli. Da kažem istinu, Ortiz je jedini koji govori o improvizaciji fantazija u ansamblu: u šesnaestom stoljeću fantazija je prije svega bila solistička umjetnost specifična za svirače višeglasnih instrumenata, koji su kroz nju mogli izraziti svoju osobnost i pokazati svoje glazbene kvalitete. Za Luigija Zenobija, eruditskog svirač korneta koji je radio u Beču i Ferrari na kraju renesanse, za lutnjiste, čembaliste i harfiste „odlikuju mekoća, okretnost i preciznost ruku te izvrsnost njihovih fantazija kad sviraju odabranu glazbu i učeni kontrapunkt /*da maestro*/ na osnovu *passamezza*, *gagliardi*, fugi, koralu i drugim sličnim stvarima.”⁸⁷

Ovdje se *fantasia* ne odnosi na određeni način sviranja, već na maštu glazbenika, koja u kombinaciji s velikom lakoćom prstiju omogućuje trenutno izmišljanje svih vrsta glazbe. Većinu vremena taj se pojam nalazi povezan s instrumentalnom improvizacijom, kao u poznatom opisu koji Pontus de Tyard daje o večeri pri kojoj je sudjelovao lutnjist Francesco da Milano, "čovjek za kojeg držimo da je postigao cilj, ako je to moguće, savršenstva sviranja lutnje". Na kraju večere, "stolovi su podignuti, on sjedne za jedan [od njih] i kao da isprobava žice, ... tražeći fantaziju." Za razliku od Zenobija, Pontus de Tyard ne koristi "fantaziju" kao sinonim za maštu; više, čini se da izraz ovdje označava glazbenu ideju ili niz glazbenih ideja koje instrumentalist "traži" na osnovu čisto taktalnog iskustva, "osjećajući" žice svoje lutnje. Ova rečenica Pontus de Tyarda okuplja većinu riječi povezanih s instrumentalnim improvizacijama, koje semantičkim pomakom također označavaju skladane komade koji usvajaju njihova stilska obilježja: *recercare* i *fantasia* preuzeti su od repertoara za lutnju i tipež, dok je [francuki izraz] "*tâter*" iznjedrio talijanski *tastar de corde* i španjolski *tiento*.

⁸⁶ Canguelham, pod.bilj.: Christopher Simpson, *The Division-Violist, or An Introduction to the Playing upon a Ground*, London, 1659; "Zakoni ili pravila kojih se treba pridržavati kod podjele deskanta isti su kao i kod pjevanja, ili deskantiranja na koralnu melodiju u base, ili onih koje sam vam dao za dodavanje drugog glasa na bas ili *ground*."

⁸⁷ Vidi kod A. Smith, u 2. Poglavlju, str. 93 i dalje.

Ako se prvi pojmovi odnose na postupak glazbenog stvaranja koji ne nagovještava svoju prirodu, sviranu ili pjevanu, izuma, drugi svojom etimologijom podsjećaju na taktilnu dimenziju instrumentalnih improvizacija, ne zaboravljajući njihov aspekt eksperimenta: na španjolskom *tentar* znači i dodir i iskušanje, kao i *tastare* na talijanskom.

Tragovi ovog dvostrukog značenja redovito se nalaze u izvorima petnaestog stoljeća. Gambist Silvestro Ganassi tako gotovo nesvjesno uspostavlja izravnu vezu između zapisanih djela koje naziva *ricercari* i "istraživačke" funkcije prstiju koju oni obavljaju. U raspravi objavljenj 1543. godine, čitatelju je potvrdio: "Želim da vam ova dva ričerkara budu dovoljni da stavite instrument na mjesto [*ricercar l'istromento*] s obzirom na mjesto pragova i ugađanje žica." U opisu Francesca da Milana, s druge strane, prsti instrumentaliste omogućuju mu da na "licu mjesta" izmisli novu glazbu, tražeći "fantaziju". Ovo nije mišljeno da lutnjist u svom sjećanju ponovno "otkrije" prethodno skladanu fantaziju, već da improvizirajući stvara glazbu razvijajući glazbeni motiv. Prije nego što su je preuzeli kao glazbeni žanr, fantazija je zapravo značila jedan motiv ili ideju, "glazbenu sliku" iz koje glazbenik može stvarati bilo izravno na licu mjesta ili u pisanom obliku.

U poznatom pismu napisanom 1502. godine, tajnik vojvode od Ferrare izvijestio ga je da je Isaac prošao kroz Ferraru, "i on je skladao motet na fantaziju nazvanu *La mi la sol la sol la mi*, koja je vrlo dobra." Također 1563. godine, orguljaš Claudius Sebastiani preporučio je šegrtima - instrumentalistima da zapamte što više fantazija ili motiva fuge, nastavljajući koristiti taj izraz u njegovom izvornom smislu.

Stoga se fantazije, koje su se počele tiskati od 1536., ne smiju smatrati gotovim glazbenim djelima, već svjedočanstvima žive prakse i po definiciji nestabilnim. Kao što je John Griffiths divno rekao: „Fantazija je, poput glazbe, živi, kratkotrajan i bezobličan organizam; to je stanična supstanca koju su njezini tvorci transformirali u materiju, tijekom nje rekonstituirali - i možda reinkarnirali u svakoj izvedbi, ali koja uvijek ostaje podatna, uvijek prilagodljiva i sposobna mijenjati svoju fizionomiju u skladu s uvjetima, osobnostima i okruženjem.”

Stoga se velika većina renesansnih *fantasie* i *ricercari* ne može analizirati kao "gotovi proizvod", već kao *works in progress*, otvorena djela koja hvataju trenutnu inspiraciju ili prenose glazbene ideje koje se naknadno mogu slobodno preuredjivati. To objašnjava kroničnu nestabilnost ovog repertoara i poteškoće, ako ne i nemogućnost uspostavljanja pouzdanog teksta u određenim slučajevima, jer različite "verzije" istog djela imaju jednaku valjanost. Njihov prijelaz u tiskani oblik opravdan je prije svega iz obrazovne perspektive kako bi služio kao koristan model učenicima - improvizatorima. Naslov zbirke koju je Luis Milan objavio 1536. godine ne skriva njegove ambicije na ovom području: „*Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro*”.⁸⁸ Koja slijedi isti napredak koji bi majstor slijedio s početnikom". Nesumnjivo je da iz tog razloga sve fantazije u njegovoj zbirci određuju način na koji se trebaju svirati. Višeglasne improvizacije većinu vremena imale su uvodnu funkciju, a koristile su se za pripremu izvedbe plesova ili vokalne glazbe, koristeći, ako je bilo moguće, identične modalne karakteristike.

Ova obrazovna funkcija fantazije može biti implicitna i manje jasno potvrđena, kao u zbirci koju je tiskar Marcolini iste godine 1536/3. posvetio Francescu da Milanu. Premda devetnaest

⁸⁸ Luis Milan, *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El Maestro, El quale trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante : mostrandole ordenadamente desde los principios toda cosa que podria ignorar, para entender la presente obra* », Valencia 1536

ricercara koji otvaraju ovo izdanje nisu navedeni prema njihovom modusu, istraživanje ovih skladbi otkriva da su grupirani prema svojoj noti finalis i modalnom tipu. Čini se da sve ukazuje na to da je redosljed ričerkara zamišljen tako da udovolji zahtjevima lutnjista koji su nabavili ove tiskovine, i koji su se pitali kako improvizirati ricercar u zadanom modusu. Zbirka Francesca da Milano nudi niz djela koja služe kao model za lutnjiste koji žele pronaći glazbeni materijal koji im omogućuje sviranje u svim okolnostima. Naravno, mogli bi svirati ričerkare onako kako su tiskani, kao što to lutnjisti danas čine, ali od njih bi također mogli crpiti inspiraciju za stvaranje vlastitog repertoara. U osnovi, ova serija od devetnaest ričerkara nudi fantazije u početnom smislu tog pojma, kontrapunkcijske formule i kadence u tabulaturi, organizirane prema načinima i u rastućem redosljedu poteškoća, od najotvorenijih pozicija do onih koje trebaju najviše *barree* hvatova,

U barem jednom slučaju znamo da je fantazija koja je zabilježena na papiru trebala podsjetiti na način improvizacije određenog glazbenika. Barem tako sugerira naslov djela za *vihuelu* kojeg je 1546. objavio Alonso Mudarra, "fantazije koja oponaša harfu na način Ludovika." Može biti da je dotični glazbenik bio Ludovico koji se spominje kao dvorski harfist kralja Ferdinanda Katolika, od kojeg nijedna skladba nije sačuvana. Ovaj komad, jedan od najčudnijih u cijeloj renesansnoj instrumentalnoj literaturi, popraćen je kratkim komentarom Mudarre, koji objašnjava da je ova glazba "teška prije nego što se shvati". Osjećaj izuzetne slobode ove skladbe zapravo skriva, kako je primijetio John Griffiths, rigoroznu harmoničnu strukturu, a cjelina zapravo predstavlja samo niz od tri varijacije na melodiju *folie*. Uspjeh ove fantazije su posebno ritmičke slobode i disonance na kraju djela. Potonje, "odsvirane dobro, neće izgledati loše", kako precizira Mudarra ispred svoje tablature.

Ludovico je morao razviti osobni stil koji je doprinjeo tome da ga proslavi na dvoru, u svakom slučaju učini dovoljno poznatim, da se dugo nakon njegove smrti taj stil mogao pamtiti zahvaljujući Mudarrinoj sposobnosti da uspije sačuvati svoja sjećanja u tabulaturi za lutnju.

Daleko od toga da je izoliran, Ludovicov slučaj nalikuje onome većine renesansnih lutnjista, orguljaša ili harfista, koji nisu ostavili pisanih tragova svojih improvizacija. Antonio da Lucca, lutnjist na firentinskom dvoru, predstavlja jedan od najupečatljivijih slučajeva ovoga. Njegovi suvremenici smatrali su ga jednim od najvećih virtuoza svog vremena ali niti jedna od njegovih tabulatura nije sačuvana do danas. Međutim, ne nedostaje blistavih svjedočanstava o njegovom sviranju, poput onih od Giorgia Vasarija, Antonfrancesca Donija, Carla Lenzonija ili čak orguljaša Girolama Parabosca, za kojeg je Antonio bio "tako savršen na lutnji, da nema nikoga tko bi se s njime mogao mjeriti, ni u Italiji, ni drugdje." Ova prosudba jednog o drugom glazbeniku temelji se na iskustvu, a ne na procjeni kvalitete njegovih tabulatura. Antonijeva praksa temeljena je na izvođenju djela koja su se događjala "u tom trenutku." Antonfrancesco Doni, koji ga je dobro poznao jer je s njim radio u Firenci, može u svom poznatom *Dialogo della musica* iz 1544. godine potvrditi: "Antonio da Lucca traži fantazije na lutnji i čini božanske stvari."

Ako niti jedna od njegovih tabulatura nije sačuvana, čini se očitim da je morao zabilježiti niz komada ili ideja na papiru. Ako malo razmislite, njegova je situacija usporediva sa situacijom Alberta de Rippea: bez postmrtnog rada Guillaumea Morlayea i Adriena le Roya, ne bismo danas imali sačuvano osim vrlo malo djela lutnjiste kralja Franje I. Morlaye je taj koji nam u predgovoru prve knjige 1552. objašnjava da je Albert imao običaj da u tabulaturi bilježi rezultat svojih improvizacija: „ne samo da je tijekom svog života priopćio tajnu svog zanata svojim

prijateljima, nego on svejedno svakodnevno zapisuje neke slučajeve, za koje je smatrao da mogu biti korisni onima koji su ga slijedili ." Albert de Rippe, međutim, nije smatrao korisnim davati svoja djela tiskarima, a Morlayeu dugujemo inicijativu da objavi neka od njih, koja je "izvukao iz raznih mjesta, gdje je [ovaj lutnjist] živ sijao svoje znanje". .

U slučaju Antonija da Luce postoji zapis koji se odnosi na sličan postupak. 1544., agent vojvode od Firenze u Messini, Severo Bontempi, napisao je vojvodinom maggiordomu, Pieru Francescu Ricciju, sljedeću bilješku:

Ovime ćete saznati da sam se ovdje sprijateljio s gospodinom koji jako cijeni glazbu, a posebno sviranje lutnje. I molio me da mu pošaljem dvije *ricercate* u četvrtom tonu i jednu *romanesco* za solo lutnju, s nekoliko varijacija. I želio bi da ovu glazbu potpiše gospodin Antonio da Lucca. Zbog toga vas molim da mi napravite zadovoljstvo te da mi pošaljete ove komade, jer sam od ovog gospodina dobio beskrajne usluge i želio bih mu ugoditi što je brže moguće.

Čini se da pismo upućuje na to da pošiljaoc nije imao na umu određene skladbe: započinje ukazivanjem na prirodu djela, prilično generičku (dva ričerkara u IV modusu, varijacije na *romanesco*), prije nego što je svom dopisniku ukazao od koga bi ih trebao tražiti. Firentinski lutnjist imao je možda na raspolaganju, u osobnoj bilježnici, već zabilježene "neke slučajeve u pisanom obliku" vrste skladbi koji su naručene i moći će ih kopirati. Ili bi morao izmisliti nove, prije nego što ih zabilježi u tablaturi te pošalje na Siciliju.

Posao orguljaša ili svakodnevna improvizacija⁸⁹

Poput lutnjista i harfista, ima mnogo, ponekad poznatih, svirača klavijatura od kojih su se sačuvala samo imena a koji su možda dobivali oduševljene kritike tijekom svog života ili nakon njihove smrti. To je slučaj Thomas Championa⁹⁰, zvanog Mithou, glazbenika *da camera* kralja Francuske iz 1557. godine, koji je kasnije postao naslovni orguljaš Kraljevske kapele. Od Mithoua su sačuvana samo vokalna djela, psalmi i pjesme, iako je ostao zapamćen kao vješt improvizator na svom instrumentu. Marin Mersenne prisjeća se 1636. godine kako je "orguljaš i svirač *spinetta* du Roy Thomas Champion napravio put orguljama i *spinettu*, na kojima je improvizirano stvarao sve vrste kanona ili fuga: bio je najveći kontrapunktist svog vremena." Ova mu je znanost kontrapunkta zasigurno bila vrlo korisna tijekom bogoslužja u kojima je sudjelovao. Više nego bilo koje drugo, zvanje orguljaša zapravo je zahtijevalo stalnu sposobnost prilagodbe, ne samo različitim melodijama gregorijanskog korala koje su se trebale pratiti, već i promjenljivom tonu [modusu] zbora s kojim se moralo svirati naizmjenično. Orguljaš nije mogao svirati unaprijed skladani repertoar, koji bi ga spriječio, na primjer, da može mijenjati duljinu instrumentalnih interludija u skladu s okolnostima službe. "Sviranje" orgulja u crkvi sastoji se dakle u neprestanom improviziranju, što podrazumijeva, prema mišljenju Adriana Banchierija početkom 17. stoljeća, "poznavanje modusa i njihovih finalisa, kontrapunkta, način fugiranja u kvintama i kvartama a zahtijeva proučavanje brojnih skladbi kako bi se iz njih izvukle korisne pouke."

⁸⁹ Usporedi sa onim što o poslu orguljaša našeg vremena piše D. Bailey u 1. Poglavlju ove studije, str. 35 i dalje.

⁹⁰ Sasvim slučajno vrlo sličnog imena i prezimena kao engleski skladatelj Thomas Campion (ili Campian), 1567-1620.

Dobar način da se izvrši pregled tih vještina i kako ih treba primijeniti u praksi je pogledati sačuvane dokumente o natječaju za mjesto orguljaša. U određenim slučajevima, posebno u Italiji, znamo što se tražilo od kandidata, kao u Trevisu 1531. godine, kada su morali svirati u višeglasju na koral ("*rispondere al choro*" ili "*al canto fermo*") i improvizirati *ricercare*. Pola stoljeća kasnije, 1579. godine, natjecanje za baziliku del Santo (sv. Ante) u Padovi uključivalo je četiri ispita: kratko sviranje "*di fantasia*"; odgovoriti na različite Kyrie-, odgovoriti na Magnificat u različitim tonovima; i pratiti koral koji je u tom trenutku odredio jedan od članova komisije. U Španjolskoj su potrebne vježbe slične gornjima, poput vježbi koje će izvesti kandidati za natjecanje u Malagi 1552. Prvog dana orguljaši su morali izvesti večernju službu, odnosno pratiti dječaka koji je pjevao recitaciju psalama i Magnificata, kao i himnu. Sljedeći dan trebali su nastupiti na misi i dešifrirati vokalnu polifoniju iz zborske knjige.

Ovi testovi omogućili su provjeru osposobljenosti podnositelja zahtjeva u tri različita područja, koja u potpunosti odgovaraju trima kategorijama orguljaša koje je identificirao Biagio Rossetti, koji je i sam bio orguljaš katedrale u Veroni i autor traktata o glazbi objavljen 1529. Po njemu, neki su orguljaši sposobni "svirati u kontrapunktu na gregorijanske melodije poput proza, himni, antifona, sekvenci i drugih". Drugu kategoriju instrumentalista čine svi oni koji su sposobni, "zahvaljujući svojoj mašti izmisliti skladnu preambulu koju elegantno improviziraju tijekom dijelova mise, uz zadržavanje čvrste glazbene strukture". Napokon dolaze oni koji "ulažu sve napore da sviraju na svom instrumentu višeglasne pjesme u figurativnoj glazbi, prilagođavajući se zboru koji pjeva koral, a da nikada ne odstupaju od okvira višeglasja, kako bismo mogli čuti svaki glas polifonije."

Idealni orguljaš, kažu nam dokumenti talijanskih i španjolskih natjecanja, bio je onaj koji je mogao istovremeno vladati sa sve tri tehnike, jer su one bile dio njihova svakodnevnog života. Najpoznatiji dokument koji je do nas došao o ovim natjecanjima orguljaša dolazi iz crkve svetog Marka u Veneciji. Bez datuma, napisan je u drugoj polovici 16. stoljeća i ne razlikuje se od ispita traženih u Padovi i mnogim drugim talijanskim, a vjerojatno i europskim crkvama. Karakteristika dokumenta je preciznost pruženih detalja, jer uz ostalo neće iznenaditi kad se sazna da su se kandidati saslušali u tri različita testa. Prvo se, na izvornu temu višeglasne mise Kyrie ili na motet, od njih tražilo da "improviziraju u skladu s pravilima, ne miješajući dionice, kao da pjevaju četiri pjevača". Zatim su od njih zatražili da odsviraju melodiju preuzetu iz koralne knjige, "iz koje treba izmisliti kontrapunkt, postavljajući koral prvo u dionicu basa, zatim tenora, alta i na kraju soprana, izmišljanjem pokreta fuge prema pravilima, a ne samo kao u slučaju jednostavne pratnje". Napokon, orguljaši su morali odgovarati naizmjenično sa zborom imitirajući pjevani stih, u tonu i izvan njega. Zaključna rečenica odražava duh ovih testova i objašnjava zašto su omogućavali prosudbu kvalitete instrumentalista: "i sve te stvari improvizirane, ako su dobro izvedene, jasno pokazuju vrijednost orguljaša."

Da bismo saznali kako je mogla zvučati glazba koju su orguljaši tijekom renesanse na ovaj način improvizirali, imamo zapisani repertoar. On otkriva usku suradnju orguljaša i pjevača tijekom službe, koja nije uvijek bila ograničena na izmjenu *verseta* s obje strane, već, u nekim slučajevima, na zajedničku izvedbu u kojoj improvizacija igra središnju ulogu. U predgovoru svoje zbirke instrumentalnih tabulatura objavljene 1557. godine, Luis Venegas de Henestrosa svojem čitatelju detaljno opisuje sva djela koja je prikupio i aranžirao za instrumente, a koja planira objaviti u seriji od sedam knjiga, od kojih je, kako se čini, samo prva bila tiskana. Kod orguljaške glazbe za crkvu, Venegas dijeli onu koja se tiče mise u tri dijela - za blagdane našega Gospodina, Djevice i nekih svetaca -, koji uključuju uvode, graduale, aleluje, ofertorije i pričesti.

Oni su, precizira, "laki troglasni kontrapunkti na gregorijanskom pjevanju, koji se mogu improvizirano svirati i pjevati tijekom mise, a riječi izgovara jedan dobar glas koji pjeva koral." Ovom rečenicom Venegas dokumentira improviziranu praksu na dijelovima proprija mise, u kojima je orguljaš izmislio tri glasa koja su kontrapunktirala glasu koji je pjevao koral. U sljedećem ćemo poglavlju vidjeti kako je ovaj zadatak prvenstveno pao na pjevače. U njihovoj odsutnosti - ili u nemogućnosti kolektivne improvizacije - bilo je na orguljašu da višeglasno ukraši koral tijekom mise. Repertoar na koji aludira, a koji je trebao pružiti materijal za njegov četvrti svezak, očito nije sačuvan, što je za žaljenje s obzirom na njegovu originalnost.

Muzikološka tradicija je unatoč tome ustvrdila važan izvor kontrapunkta za orgulje na misni proprij napisan u renesansi. Knjiga za orgulje iz Bergama, kako su je nazvali, zapravo sadrži dvoglasne skladbe, čiji donji glas u jednakim notnim vrijednostima ponavlja melodije introita, graduala i aleluja, kao i antifone iz psalama i Magnifikata. Međutim, ništa ne potvrđuje da je ova glazba bila namijenjena orguljama, a još manje da je zbirka korištena za crkvenu liturgiju. Rukopis je kopirao izvjesni Joannes Baptista de Fogliaris, učenik koji je boravio u kući *maestra di cappella* bazilike Santa Maria Maggiore u Bergamu, Gaspara Albertija. U vrijeme nastanka, oko 1550. godine, naslovni orguljaš bazilike bio je Innocentius de Augustis od 1545. godine, kojeg je 1554. zamijenio Hieronimus Pive. Ništa u rukopisu ne sugerira da ga je mogao koristiti bilo tko od njih, niti da je bio namijenjen kao potpora izvedbi tijekom službe. Jessie Ann Owens, iako je pretpostavila da je glazba namijenjena orguljama, pokazala je da je rukopis sadržavao brojne revizije, ispravljene skice i druge pokušaje. Ovome možemo dodati da je u nekim slučajevima prepisivač ostavio nekoliko različitih verzija na istom cantus firmusu. Vježbanje pisanja više kontrapunkta na istu temu bilo je dio uobičajenih obrazovnih vježbi u to vrijeme, kako se prisjetio Lodovico Zacconi [1622] u ukusnoj anegdoti:

Među brojnim učenicima izvanrednog orguljaša svetog Marka iz Venecije, Andree Gabrielija - među koje sam i sam spadao - bio je i jedan čije ime neću spominjati, koji je na istom cantus firmusu napravio nekoliko kontrapunkta. Kako mu je vježba dosadila, pitao je majstora može li promijeniti temu. Ovaj ga je strogo pogledao i rekao: "promijeniti? pa nastavi, još ništa ne znaš." I, posramljen, nastavio je istu lekciju otprilike dva mjeseca, dodavajući kontrapunktni glas svaki dan, sve dok mu se nije vratio govoreći: "Molim vas, učitelju, dopustite mi da promijenim ovaj cantus firmus, jer ne vidim što više mogu učiniti". A učitelj: "O jadan ti, još nisi ni započeo! I uzevši pero, onda je sastavio četiri ili pet fuga, jednu ljepšu od druge, te mu rekao: "pogledaj i reci mi jesi li učinio sve što si mogao?"

Ova vježba, poznata kao *variatio*, "umijeće govoriti isto na mnogo načina", bila je "jedan od temeljnih okvira školske prakse". Stavljajući ove elemente jedan pored drugog, čini se da "Knjiga za orgulje iz Bergama" očito ne sadrži glazbu za orgulje, već bi ju trebalo smatrati vježbenicom floridnog kontrapunkta koju je izradio jedan učenik Gaspara Albertija.

Iako ova zbirka ne može poslužiti kao ilustracija prakse sviranja orgulja u crkvi tijekom renesanse, postoje i drugi glazbeni izvori, posebno oni koji imaju uzornu funkciju u obrazovnoj literaturi namijenjenoj učenicima improvizatorima. Takav je slučaj s onima iz zbirke *L'organo suonarino*, vrlo korisne rasprave o funkcijama koje bi orguljaš trebao obavljati u crkvi. Objavio ju je Adriano Banchieri 1605. godine, knjiga je zamišljena kao praktična metoda koja uključuje i glazbene savjete i primjere. Unutrašnja organizacija djela daje dobru ideju o repertoaru koji su orguljaši trebali improvizirati pri glavnim svetkovinama godine, na misama i pri večernjoj. Slično kao i pri natjecateljskim ispitima, orguljaš je morao biti u stanju alternirati sa [pjevanim]

koralom svirajući *versete* na svom instrumentu dok je nedostajući tekst izgovarao jedan zborist. Banchieri započinje dajući niz basova na osnovu kojih je orguljaš mogao „*rispondere con organo alle messe di canto fermo*“ ili „*rispondere in tuono alla messa*“, bazirajući se na glavnim gregorijanskim melodijama odjeljka proprija. Tijekom proprija, s druge strane, izmjena više nije bila primjerena. Ali za razliku od Venegasa de Henestrose, Banchieri u ovom slučaju ne nudi glazbu zasnovanu na odgovarajućim gregorijanskim melodijama. Sugerirajući da je bilo predviđeno da orguljaš slobodno improvizira, on uključuje niz od osam sonata, kratkih imitativnih četveroglasnih ričerkara "koji će biti prikladni za gradual, ofertorij, elevaciju i pričest." Prvi dio njegovog traktata završava sažetkom u obliku tabele koja detaljno opisuje što će orguljaš svirati na misi, od kraja introita do *Ite missa est*. Osim izmjene sa zborom, njegove obveze uključuju "*un ripieno o fuga brevemente*" nakon poslanice; "motet, ili *ricercata musicale*" nakon *Oremusa*, pri elevaciji; dvije vrlo kratke intervencije na Sanctusu; „*un capriccio, overo aria alla francese, che sia vaga, ma musicale*“ na kraju Agnus Dei; i na kraju, na izlazu, "*un poco di ripieno*." Tijekom službe Večernje, vrsta instrumentalne intervencije je potpuno identična: naizmjenična svirka odnosi se na psalme, himne, kao i antifone Djevici, dok se slobodni komadi nalaze na kraju svakog psalma i Magnificata.

Cjelokupni repertoar za alternaciju predstavljen je, kao što je rečeno, u obliku linije basa continuo, koju je orguljaš morao kontrapunktno obogatiti. U uvodu Banchieri svojim čitateljima precizira da će oni od njih koji znaju kontrapunkt, čitajući njegove primjere, moći bez problema improvizirati: "vidjevši motive fuge preuzete iz koralu, moći će na osnovu njih razviti svu svoju učenu maštu (*fantasia*).” Koristeći *basso continuo*, ili *basso seguente*, kao stenografski zapis koji olakšava improvizaciju na tipežu, traktat je čvrsto u skladu s ondašnjom praksom.

Počevši od osamnaestog stoljeća, svirači klavijatura su šifrirani bas u stvari koristili ne samo za pratnju, već i kao sredstvo za izmišljanje samostalnih kontrapunktskih komada. Svjedočanstvo o ovoj praksi pojavljuje se u rimskom tisku iz 1674. godine, koji sadrži himne koje je skladao Bonifazio Graziani, umro deset godina ranije, a djelo objavio njegov brat. On u upozorenju čitatelju objašnjava da će instrumentalisti moći dodavati instrumentalne preludje himnama služeći se basso continuum tih istih himni, koji je u tu svrhu precizno šifriran. Ova referenca u skladu je s onim što Banchieri nudi čitateljima *L'organo suonarino*, dok istovremeno predstavlja ranu aluziju na tehniku *partimenta* koja je bila toliko uspješna u 18. i 19. stoljeću, u Italiji i drugdje.

Giorgio Sanguinetti, autor nedavne studije na tu temu, ukazuje da se taj pojam prvi put pojavljuje u teoretskoj literaturi 1634. godine u traktatu koji je u Napulju objavio Giovanni Filippo Cavalliere, *Il scolaro principiante di musica*. U duhu svog autora, „*suonare sopra il partimento*“ ili „*suonare sopra la parte*“ znači „svirati basso continuo“, što se po njemu ne može postići bez poznavanja kompozicije ili barem ako je dobar kontrapuntist. U ovome se pridružuje Adrianu Banchieriju koji se, nekoliko godina ranije, već pokajao zbog nasilne i nebitne upotrebe *basso seguente*, vrlo nedavnog izuma. Za Banchierija ovaj običaj toliko olakšava rad orguljaša da se više ne umaraju sa fantazijom, a "bez sumnje ćemo uskoro imati dvije kategorije instrumentalista. S jedne strane orguljaši, sposobni čitati partiture i improvizirati, a s druge strane "basisti", svladani lijenošću, koji će se zadovoljavati time da jednostavno sviraju bas."

Vizualiziranje kontrapunkta

Mašta u potpunosti ovisi o nama i našoj volji, a predmet možemo staviti pred oči, kao što to čine oni koji stvari prevode u mnemotehničke znakove i izmišljaju simbole. Aristotel, De anima, III, 3, 427b.

Za pristup glazbenoj stvarnosti višeglasne improvizacije u renesansi, imamo srećom brojne zapise na tu temu. Uglavnom su to nastavna sredstva koja mogu biti u različitim oblicima: od podsjetnika koji je učenik na brzinu upisao na slobodnom mjestu u rukopisu namijenjenom za drugu svrhu, do traktata posvećenog isključivo tom pitanju, knjizi majstora koja ocrtava cjelovit obrazovni put, kakav je ostavio Vicente Lusitano sredinom petnaestog stoljeća.

Ti su spisi brojni i raporedjeni po cijelom vremenskom luku pojma proširene renesanse; nalaze se još mnogo kasnije, do samog kraja osamnaestog stoljeća. Promatrano u cjelini, oni ipak pokazuju vrlo nepotpuno stanje obrazovanja. Većina ih se jednostavno prisjeća pravila kontrapunkta, ne dopuštajući pristup samoj glazbi. S druge strane, neki uključuju glazbene primjere koji daju predodžbu o zvučnom rezultatu koji se očekivao tijekom improvizacije. Međutim, nema sumnje da su, ovisno o njihovom iskustvu i talentu, glazbenici koji su kontrapunktirali melodiju stvorili izuzetno raznoliku glazbu, kako u smislu stila, tako i unutarnje kvalitete dobivenog rezultata. .

Ovdje se manje radi o detaljnoj analizi tehnika višeglasne improvizacije renesanse, a više o pokušaju razumijevanja koji problemi su se postavljali pred glazbenike koji su željeli kontrapunktirati melodiju i koja rješenja su primijenjivali kako bi ih riješili. Unatoč uobičajenoj, gotovo banalnoj prirodi kontrapunkta, nije ga bilo lako naučiti i primijeniti, za razliku od ostalih aspekata glazbene umjetnosti. Uzmimo samo jedan primjer, upute koje je kapitul dao *maestru de cappella* katedrale u Burgosu 1554. pune su praktičnih i fascinantnih detalja o obrazovnim koracima koje treba slijediti kako bi se glazbeno formirali zborski dječaci, prvo na koralu, zatim figurativnim pjevanjem; kada je riječ o podučavanju kontrapunkta, urednik započinje vrlo oprezno podsjećajući da "ovdje nećemo objašnjavati način na koji se to može naučiti, jer za to postoji nekoliko metoda."

Sve ove metode imaju jednu zajedničku točku: temelje se na posebno razrađenim i razvijenim tehnikama pamćenja. Fina definicija kontrapunkta koju je dao iberijski teoretičar Matheo de Aranda 1535. godine inzistira na ovoj točki: „kontrapunkt je diferencijacija glasova koja se, za razliku od koralu, odvija zasebnim redom i stvaranjem konsonanci, pamćenjem. Za njega se kaže da je on memorijska glazba, to jest, glazba poredana u memoriji i aktivirana memorijom.” Da bi se improviziralo kontrapunkt, prvo treba pohraniti pravila, ali i melodijske formule i kontrapunktnu pokrete, koji će kasnije morati spontano pasti na pamet, a zatim u grlo - ili pod prste.

Napuljski glazbenik Tommaso Cimelio, prijatelj Vicenta Lusitana, vrlo je jasno objasnio kako taj mehanizam djeluje. "Ne brinite", u osnovi poručuje studentima zabrinutima zbog složenosti vježbe, "obične melodije na kojima morate improvizirati sigurno su vrlo brojne, ali sastoje se uvijek od istih elemenata:

Da bi shvatio umijeće kontrapunkta i kako se učenik ne bi obeshrabrio u učenju gledajući sve te koralne knjige, on mora znati da, unatoč velikoj količini, ove knjige sadrže samo ograničen broj različitih melodijskih pokreta, na osnovu kojih se mora naučiti mnogo ugodnih,

raznolikih i vješto razrađenih uzoraka, tako da će ih nakon toga pamćenje sjećati i pomoći da iznenada iz sjećanja oni dođu do jezika, koji je njegov tumač.

Sva poteškoća - i tajnovitost - improvizacije leži upravo u činjenici da se "ugodni i raznovrsni pokreti" koji se pamte lako mogu povezati jedni s drugima u skladu s karakteristikama melodije postavljene pred oči kontrapuntista. Da bismo se pozabavili tim pitanjem, prvo se moramo prisjetiti konceptualnog okvira koji omogućuje povezivanje sjećanja i stvaranja u renesansi i poziva na kulturni kontekst širi od konteksta same glazbene teorije. Kad se to učini, bit će vrijeme da se preciznije pogleda na sredstva koja glazbenici koriste za pjevanje "na knjigu."

Pamćenje i fantazija

Sve aktivnosti pamćenja mobilizirane tijekom improvizacije ne provode se u svrhu jednostavnog pamćenja (pravila, melodijske formule itd.), već radi aktiviranja kreativnog procesa. Kao i druge kreativne aktivnosti, kontrapunkt ne koristi memorijsku funkciju na statičan način, kao spremište dostupnih znanja: ovdje je memorija zamišljena prije svega kao dinamički proces, pokretač onoga što se zove *inventio*. Dakle, nije u pitanju reprodukcija formula naučenih napamet, već stvaranje nove glazbe na osnovu tih formula. Ako pamćenje igra bitnu ulogu u ovom procesu, to je zato što se, kako je naglasio Leo Treitler, ona ne reproducira, već se ponovno konfigurira.

Ova kreativna funkcija pamćenja generirala je bogat teorijski diskurs u šesnaestom stoljeću, koji je zasniva na Aristotelovom djelu *De Anima*.

Stefano Lorenzetti inzistirao je na središnjem mjestu koje je *fantasia* zauzimala u ovoj teoriji tijekom renesanse, polazeći od aristotelovskog principa: „za grčkog filozofa fantazija je 'pokret' koji omogućuje izgradnju slika na kojima misao djeluje a pamćenje se aktivira: 'središnja' vrlina, koja se nalazi između percepcije i intelekta, transformirajući osjetilno poimanje u *phantasmata* spremnu za intelektualni razvoj. Ni misao ni pamćenje nisu mogući bez fantazije, na kojoj se provodi kognitivna sposobnost“.⁹¹

Prije rasprave o glazbenom značenju koje taj pojam pokriva u petnaestom stoljeću, Lorenzetti predstavlja njegovo aristotelovsko nasljeđe iz djela Giordana Bruna posvećenog odnosu između mašte i pamćenja. Bruno nije jedini mislilac renesanse koji je stvorio teoriju pamćenja koja ovisi o 3. knjizi *De Anima*. Posebno prosvjetljeno objašnjenje veze između fantazije i memorije može se naći u djelu bolonjskog liječnika Baldassarea Pisanellija koje koristi naslov i strukturu Aristotelove rasprave. Također autor višekratno objavljivane publikacije *Discorso sopra la peste* (Rim, 1577.) i *Trattato della natura de cibi et del bere* (Rim, 1583.), Pisanelli je studirao medicinu na sveučilištu u Bologni, prije nego što je putovao u Njemačku i Sjevernu Afriku, da bi se nastanio u Rimu gdje se bavio medicinom u *Ospedale di Santo Spirito*, u vrijeme pontifikata Grgura XIII.

U 12. poglavlju svoje knjige *Dell'Anima*, objavljenoj 1594. godine, Pisanelli je započeo pitanje, počevši definiranjem unutarnjih osjetila:

Unutarnji osjet osjetljiva je snaga duševnog tijela koje razumije, prosuđuje, razlikuje, i dugo čuva slike i vrste osjetljivih stvari, ne samo one koje su prisutne, već i one koje su odsutne.

⁹¹ Canguelham, pod.bilj.: Stefano Lorenzetti, "Arboram inspicias figuram". Figure e luoghi di memoria nel pensiero e nella pratica musicale tra Cinque e Seicento, *The Art of Memory Between Archive and Invention, from the Middle Ages to the Late Renaissance: Literature, Music and Art*, ur. A-M. Busse Berger i M. Rosi, (Firenca 2009).

Dakle, vanjska osjetila šalju slike osjetnih stvari zdravom razumu, i onim ostalim unutarnjim osjetilima, koja su ukupno tri: naime zdrav razum, mašta i pamćenje.

Upravo će tu sposobnost, moći prikazivati slike "gotovo kao da su im prisutne pred očima", aktivirati glazbenici petnaestog i šesnaestog stoljeća kada pjevaju "na knjigu". Pritom primjenjuju metode koje su govornici već dugo dokazali tijekom svojih improvizacija. Zapravo, ako potonji trebaju dobro pamćenje da bi mogli naučiti govore koje su prethodno pripremili - i to objašnjava zašto glavni dio teorijskog korpusa posvećen mnemotehnici svoje podrijetlo pronalazi u spisima o retorici -, također se moraju osloniti na fantaziju kada se nađu u situaciji da moraju improvizirati. Quintilian je savršeno opisao ovaj fenomen, objasnivši da improvizator mora mentalno zamisliti ideje koje će razviti, uz pomoć *visiones*, "koje Grci nazivaju *phantasiai*": te vizije daju "sposobnost predstavljanja slika odsutnih stvari u takvoj mjeri da imamo dojam da ih vidimo vlastitim očima i da ih držimo ispred sebe." Prema Quintilianu, te *phantasiai* "moraju se staviti pred naše oči i primiti u naše srce: jer je osjećaj i snaga našeg uma ono što čini rječitim".

"Senza tenorista non si può cantare"

Iako se čini da je zajedničko iskustvo neophodno za pjevanje iz knjige [ili "na knjigu"], ono nije uvijek dovoljno, a u mnogim slučajevima jedan od članova grupe preuzima koordinacijsku funkciju. Već 1274. godine Elias Salomon nije predvidio spontano stvaranje četveroglasnog organuma bez nazočnosti vođe, *rectora*, koji bi po mogućnosti bio osobno uključen u izvedbu. Da bi ilustrirao svoje objašnjenje, njegova rasprava uključuje crtež koji predstavlja četvoricu pjevača okupljenih oko koralne knjige a rektor stoji sa strane. Za dirigiranje, objašnjava Solomon, na raspolaganju su mu dva načina: ili pjevačima šapuće u uši kako bi ispravio njihov stil pjevanja, ili desnom rukom ritmički koordinira ansambl.

Iako renesansne rasprave o toj temi šute, arhivi koji dokumentiraju život crkvenih pjevača ponekad neke od njih kvalificiraju kao *tenoriste*,⁹² dvosmislen izraz koji je pokrenuo pitanja o njegovom pravom značenju. Čini se danas utvrđenim da je u većini slučajeva tenorist preuzeo glazbene koordinacijske funkcije, posebno onu koja se sastojala od organiziranja kolektivnog kontrapunkta oko notnog pulta.

Višeznačnost izraza tenorista proizlazi iz činjenice da je ovaj spomen bio prirodno vezan uz pjevače (ili instrumentaliste) koji su svirali ili pjevali tenorski dio, bez ikakvih posebnih kvalifikacija. Barem je takva definicija koju je objavio Johannes Tinctoris u svom rječniku glazbenih pojmova tiskanom 1495. Ali u svom *De inventione et usu musice*, tiskanom oko 1482. godine, isti autor u odlomku posvećenom poznatim pjevačima citira dvojicu tenorista kapele vojvode od Burgundije, Philippea du Passagea i Guillaumea Wasseta, koji imaju basovski i alt glas. Ova prividna kontradikcija nije svojstvena samo Tinctorisu i često se nalazi u dokumentima. Ostalim tenoristima koji pjevaju u basovskom registru, imena kojih je prikupio Rob Wegman, možemo dodati onog kojeg je 1479. godine unajmila katedrala u Aix en Provenceu, označenog kao „*tenoristam-controbassam*“, a čija se uloga nastavila u 16. stoljeću. Djelo *La Prosopographie des Chantres de la Renaissance*, Davida Fiale, ukazuje na mnoge druge slučajeve, tijekom važnog razdoblja: Jehan Braconnier, poznat kao Lourdault, pjevač koji je cijelu svoju karijeru napravio kao *basse-contre*, spominje se u izvorima Philippea Le Beaua kao tenorista; Marin Rebour, *basse-contre* iz Beauvaisa, bio je tenorist u pariškoj Sainte-

⁹² O ovome vidi više u slijedeća dva poglavlja, dakle u 4tom i 5tom.

Chapelle 1525., prije nego što je istu funkciju preuzeo 1530. u Sainte-Chapelle u Bourgesu; Noël le Gallois, tenorist u Poitiersu 1508. godine, kasnije se našao kao *basse-contre* u kapeli Franje I. A u Notre-Dame de Paris 1557. *tenoristae* su bili *basse-contre* s "snažnim i dobrim glasovima." Ovi različiti primjeri pokazuju da spomen tenorista nije označavao registar. Štoviše, 1510. godine dokumenti pariške Sainte-Chapelle razlikovali su u razmaku od nekoliko tjedana između pjevača "*tenoriste*" i drugog "koji je imao glas tenora". Obojica su otpušteni, prvi "za to što nije dobar glazbenik", drugi jer "nije dovoljno stvarao." Ako glas drugog nije bio prikladan, strogo glazbene sposobnosti prvog dovode u pitanje njegov posao tenorista. I dalje po ovom pitanju, posebno je rječita anegdota koja se tiče Jeana Cordiera⁹³, za kojeg smo ranije vidjeli da odlazi iz Firence sa svojim kolegama. Tenorist u službi dvora Burgundije, Cordier se razbolio 1482. godine, a zamijenio ga je drugi tenorist aktivan u Notre-Dame de Louvain. Kao što je Rob Wegman istaknuo, da se njegova uloga ograničila na pjevanje tenorskih dionica u višeglasnim skladbama u izvedbi zbora, njegova kratka zamjena ne bi bila potrebna, s obzirom na velik broj izvrsnih pjevača koji se pojavljuju u vojvodskoj kapeli.

Drugi pokazatelji otkrivaju da su tenoristi uživali poseban status u institucijama koje su ih zapošljavale. Uglavnom su primali veću plaću od ostalih pjevača, i to zato što je ovaj naziv bio povezan s funkcijom koja je nadilazila jednostavnu aktivnost pjevanja. To je 1456. predložio dekan Thérouranne, koji je po oporuci osnovao svečanu misu "za đakona, podđakona, tenorista, podkantora i šest zbornskih dječaka". Iz tog bi razloga su tenoristi mogli biti [i posebno] nagrađeni, poput Claudea Chappuisa, "*tenorist optimo et laudabili*", kojemu kaptol Saint-Andréa iz Grenoblea dodjeljuje kuću 1511. godine.

Dakle, čini se da sve ukazuje na to da pojam tenorista označava glazbenika obdarenog određenim glazbenim vještinama, očito bitnim za dobar nastup zbora. Dva će talijanska primjera ilustrirati ovu stvarnost. Da bi opravdali dopuštenje dato petorici pjevača kapele katedrale u Sieni 1481. godine, članovi kapitula oslanjaju se na prebjeg tenorista Niccolò di Lorea koji je napustio grad bez obavijesti. Njihova je odluka motivirana argumentom da "*senza tenorista non si può cantare.*"

Isto tako, odlazak Bertranda Feraguta iz milanske katedrale 1430. stvorio je problematičnu situaciju, budući da je „*ecclesia predicta sine tenorista remansit*“. Ovo zapažanje proizlazi iz molbe trojice pjevača koji predlažu zamjenu za isti iznos, kako bi glazba u katedrali bila osigurana. Primamljivo je zamisliti da je Feragut uspio organizirati višeglasnu pjesmu s lokalnim pjevačima koji bez njegovog vodstva ne bi postigli isti rezultat.

Ako je organizator kontrapunkta bio nazvan tenoristom, to vjerojatno znači da je imao odgovornost za izricanje tenora; drugim riječima, koralne melodije koja je služila kao *cantus firmus*. U ovom slučaju, on nije sam stvarao kontrapunkt, već je podučavao ostale pjevače tako da je ansambl dao skladan rezultat. Pritom se njegova funkcija nije ograničila samo na upravljanje polifonskom ovojnicom koja je okruživala melodiju koralu. Pjevajući je sam, pobrinuo se da izgovori riječi - što je napokon bila istinska funkcija pjevanja u liturgiji - dužnost koju kontrapunktisti, zauzeti stvaranjem svojih novih glasova, nisu uvijek sustavno izvršavali.

⁹³ Nebitno u ovom kontekstu ali zanimljivo za predmet ove studije; Cordier je istovremeno bio i vrlo cijenjeni pjevač koji je svoje pjevanje (improvizaciju?) pratio *na liri da braccio*; vidi str. 21.

Dvije posljednje reference, koje nisu citirane u raspravama na tu temu, potvrđuju i pojašnjavaju ulogu koju je tenorist igrao tijekom bogoslužja. Prva dolazi iz kolegijalne crkve Saint-Hilaire u Poitiersu, u potrazi za tenoristom 1468. godine, i koja se ne ustručava pisati Toursu, Bourgesu i drugdje, kako bi pronašla "*bonum tenoristam*". "Robot - skica" rijetke ptice [zvijerke...] glasi kako slijedi: "Treba naći nekoga tko je stručnjak za glazbu s dobrim glasom da drži pjevače ove crkve." Za drugo kasnije svjedočenje zaslužan je Adrien de Hénencourt, dekan katedrale u Amiensu, koji je oporukom osnovao kapelu 1527. Između ostalih obveza, kapelan će morati izvesti dvije visoke pjevane mise kojima će "prisustvovati sva djeca iz zbora, njihov *maestro* i tenorist koji će spomenutu misu otpjevati u koralu i kontrapunktu u dobrom poštovanju i pobožnosti."

Ovdje je tenorist očito uključen u glazbeno vodstvo ansambla, što podrazumjeva i kontrapunktske organizacijske sposobnosti. Kombinirajući ova dva dokumenta, može se zamisliti da je njegova uloga bila šira i mogla bi uključivati održavanje dobre intonacije unutar grupe. Ako će budući *poitevin* [u Potiersu] tenorist biti stručnjak, on također mora biti obdaren dobrim glasom koji će mu omogućiti da "drži" pjevače, izraz koji, unatoč višestrukim interpretacijama koje može pobuditi, čini se da podrazumjeva više od isključivo organizacije pjevanja "na knjigu."

3.5.0. Renesansna improvizacija u drugim umjetnostima; ples, kazalište i slikarstvo⁹⁴

Pri sveučilištu Toronto je 1999. održan simpozij na inicijativu kolega T. McGeeja i Domenica Pietropaola na temu improvizacije u raznim granama umjetnosti. Osim glazbe, plesa i kazališta svoje mjesto dobilo je (iznenadjujuće) i slikarstvo. Kao rezultat ovog simpozija koncipirana je kasnije i knjiga (izdana 2003.), iz koje uzimam slijedeće izvratke, za koje sam smatrao da imaju jasnu vezu sa našom temom ili nam mogu dati neke ideje za općenito razumjevanje fenomena improvizacije u doba kasnog srednjeg vijeka i renesanse. Esej T. McGeeja "Cantare all'improvviso" razmatram u dva druga poglavlja; teoretski dio u 7. a onaj sasvim praktični u 6. Poglavlju.

3.5.1. Predgovor Timothyja J. McGeeja

Jedan dojam koji se izdvaja iz ove zbirke u cjelini je činjenica koliko je improvizacija bila važan faktor u svim umjetnostima. Iako svaki od autora sastavlja slučaj vađenjem malih djelića i informacija koje imaju veze s jednom umjetnošću, kada se predmet pogleda u cijelosti, težina svih sabranih materijala daje dodatnu snagu svakom slučaju. Promatrajući ukupnu sliku koja proizlazi iz sveukupnog volumena, kao i onu koju je napravila svaka pojedina studija, čitatelj bi trebao biti u stanju mnogo jasnije sagledati ulogu koju improvizacija igra od kasnog srednjeg vijeka do vremena Shakespearea i šire. Ideja improvizacije - u kojoj je mjeri izvodilačkom umjetniku ne samo bilo dopušteno, nego se od njega očekivalo da improvizira - bila je temeljna za koncept scenskih umjetnosti u ovom razdoblju. Sačuvani tekst, bilo da se radi o književnosti, glazbi ili koreografiji, nije dovršen i zahtijeva nepisane dodatke izvođača kako bi ga oživio u skladu s očekivanjima iz ranih stoljeća. Razmotriti bilo koji artefakt bez ovog sastojka znači vidjeti samo dio proizvoda. Ako se gledaju uz dodatak improvizacije, tekstovi poprimaju svježinu koja je bila živopisan dio njihove suvremene kulture. Ovaj zaključak, koji će postati sve očitiji dok čitatelj čita sljedeće eseje, donosi sa sobom i svijest da zanemariti improvizaciju znači

⁹⁴ T. J. McGee, ur.: *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003.

iskriviti umjetnost na najintenzivniji način. Za bilo koga tko želi rekreirati povijesnu predstavu, ona predstavlja očitu kontradikciju: za oživljavanje izvedbe potrebno je dodati nešto što nije prisutno u tekstu koji je preživio, dok izvoditi samo ono što je sačuvano znači zanemariti jedan od najživljih dijelova originalnog djela.

U svjetlu ove knjige, sam pojam "vjerne povijesne rekreacije" poprima znatno širi i složeniji karakter. Za ovo ne dajemo ispriku.

Nadamo se da će ova zbirka eseja potaknuti još mnogo znanstvenika i znanstvenika - izvodjača koji istražuju područje improvizacije i da će to rezultirati publikacijama na ovu temu koje će još dalje pojašnjavati naše razumijevanje prirode umjetnosti kao poticanje umjetnički preciznijih povijesnih predstava, koje uključuju stalno prisutan element improvizacije.⁹⁵

3.5.2. Domenico Pietropaolo: Improvizacija u umjetnosti⁹⁶

U ranom poglavlju svojih *Useless Memoirs*, Beskorisni memoari, (1797.) ostarjeli dramatičar grof Carlo Gozzi prekida svoju autobiografsku pripovijest digresijom o improvizaciji. Rasprava je popraćena autorovim sjećanjem da je u djetinjstvu volio improvizirati na gitari i pjevati improvizirane stihove uz vlastitu pratnju - činjenica koja ga sada navodi da opisuje i komentira vrlo negativno prednosti improvizacije u umjetnosti poezije. ...

U nedostatku odgovarajuće teorije lirske improvizacije, Gozzi je prirodno asimilirao usmenu i pismenu poeziju i koristio teorijske modele ove druge kako bi usmjerio svoje mišljenje u ocjeni prve. Takav stav, koji je znatno pojačan još od Gozzijevog doba, rezultat je pretpostavljene hijerarhije umjetničke kulture koja pisanu riječ stavlja daleko iznad izgovorenih riječi, pisane tekstove iznad njihove fizičke izvedbe, kompozicije iznad izvedbi, koncepta iznad dizajna i dizajna iznad predmeta koji ih utjelovljuju. Moderni svijet je svijet scenarija i grafičkih metafora, a veliko teorijsko tijelo koje je on proizveo općenito je ukorijenjeno u pisanju, notaciji i grafičkim simbolima. Predstava koja nije izvršavanje označenog teksta, koja joj prethodi u vremenu i logici, već je samoodrživi čin, ostaje uvijek u opasnosti da ju se radikalno promijeni kroz teoretske kategorije kroz koje se ispituje jesu li te kategorije izvorno razvijene za analizu scenarijskog ili notiranog djela. ...

U disciplinama koje proučavaju verbalne umjetnosti, za koje je sama ideja "usmene literature", strogo rečeno, kontradikcija u terminima, praksa improvizacije dugo se smatrala oblikom umjetničke grubosti i stoga rubom književne povijesti. Suprotno tome, analogna praksa zapadne glazbe koja se uglavnom odnosi na pjevanje diskanta, ornamentiku melodije i pratnju na osnovu basovske dionice [*basso continuo*], bila je stoljećima središnja u umjetnosti, koja je katkad u potpunosti dominirala.

Povijest improvizacije još nije napisana,⁹⁷ ali ambiciozni znanstvenik kojeg je privukla perspektiva dobro bi učinio ako bi razmislio o korisnosti njenog pisanja regresivno, počevši od

⁹⁵ Što se u medjuvremenu sigurno i dogodilo!

⁹⁶ Domenico Pietropaolo: *Improvisation in the Arts*; članak u: T. J. McGee, ur.: *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003.

⁹⁷ IP: Izuzev one o Improvizaciji u glazbi, E. Feranda iz 1938....

sadašnjosti i nastavljaajući unazad do najranijih slučajeva ovog fenomena koji se nalaze unutar njegovog dometa, uvijek raspravljajući od učinka do uzroka, a ne obrnuto. ...

U regresivnoj povijesti improvizacije ima smisla locirati početnu perspektivu u drugoj polovici osamnaestog stoljeća, za razdoblje između kasnijeg srednjeg vijeka i prosvjetiteljstva, što predstavlja prvu fazu razvoja kapitalizma i liberalizma u Europa i može se plodno shvatiti u jednoj cjelini. ...

Ako se od sadašnjosti, pomaknemo unatrag do kraja osamnaestog stoljeća, a od tog vremena do rane renesanse, otkriti ćemo da je naše područje djelovanja vrlo brzo, gušće naseljeno istaknutim improvizatorima, i otkrivamo da naš koncept improvizacije postaje progresivno inkluzivniji i da njegovi dijelovi postaju uže integrirani. Ako u svojoj mentalnoj slici Gozzija, "klimpranjem" na gitari i pjevanjem improviziranih tekstova "iz sporta" [za zabavu], njegovu odjeću osamnaestog stoljeća zamijenimo kasnosrednjovjekovnim ili ranorenesansnim kostimom, a ako dodatno zamjenimo njegovu gitaru sa *lirom da braccio*, renesansni instrument improvizacije, imamo čuvenu Orfejevu sliku kako svojom pjesmom pripitomljava divlje zvijeri - slika pomoću koje je renesansna ikonografija često predstavljala samorazumijevanje humanizma, usredotočenog na civilizacijsku funkciju umjetnosti kao izvedbe. A ako bismo tada htjeli oduzeti ovu sliku apstraktne kvalitete koja dolazi iz suvremenih drvoreza u kojima lik Orfeja ne bi trebao sličiti nikome posebno, lako bismo ga mogli vizualizirati izrazom, stvarnim ili imaginarnim, velikog broja stvarnih izvođača koji su u ranoj renesansi postigli značajnu slavu u umjetnosti pjevanja *ad lyram* - to jest improvizacijom na *liri da braccio*. Naš bi prvi izbor vjerojatno bio Leonardo da Vinci, koji je, prema Vasariju, bio sjajan majstor umjetnosti improviziranih stihova i koji je izvanredno improvizirao na *liri*. Naš bi drugi izbor mogao biti proslavljeni improvizator Baccio Ugolini, koji je glumio naslovnu ulogu u Polizianovoj pastoralnoj drami *La favola di Orfeo* 1480. godine, ili Atalante Migliorotti, koji je, naučivši improvizaciju od samog Leonarda, izveo ovo djelo pri drugoj izvedbi, postavljenoj na zadovoljstvo vojvode od Mantove 1491.⁹⁸ ...

Koliko god improvizacija ostala u carstvu mehaničkih vještina koje se primjenjuju s mjerom u službi umjetnosti i društvenog poretka, rastuća popularnost improvizirajućih izvođača nije bila posebno problematična pojava. Uvijek je postojala tradicija koja je poticala na javnu izložbu vještina. Međutim, profesionalizacija izvođača i njegova pozicija "zvijezde" spojili su se s tvrdnjom da, na prvom mjestu, predstava nije instrument za izvedbu prethodno zamišljene umjetnosti, već sama umjetnost najvišeg kalibra, jednaka i moguće superiornija umjetnosti kompozicije i, na drugom mjestu, da su improvizatori bili izvođači koji su posjedovali vokabular i gramatiku izravne kompozicije što im je omogućilo da stvaraju koherentan tekst u samom činu izvođenja - i stoga izvan raspona kontrole drugih zainteresiranih strana, poput skladatelja, dramatičara, i, kao što ćemo vidjeti, vlasti. To je, naravno, oduvijek bilo prisutno u latentnom obliku, ali ono što je bilo moguće u feudalnom društvu brzo je postalo stvarno u ranom modernom kapitalizmu i to je izazvalo protivljenje. ...

Budući da je vježbanje retorike bilo osnovom čitavog obrazovanja, mentalni aparat za improvizaciju, iako jezično stečen, mogao se lako prenijeti na područje neverbalnih umjetnosti. Moguće je generalizirati da se, i u verbalnoj i u neverbalnoj umjetnosti *apparatus* sastojao od dvije temeljne vještine: sposobnosti stvaranja pomoću zbirke rečenica i varijacija bogatog i

⁹⁸ Na drugom mjestu, u 5. Poglavlju spominjem ovu nejasnoću koju ponavlja niz muzikologa, vidi str. 24, podn. bilješka 61.

životopisnog segmenta teksta unutar zadane teme ili strukture kao i sposobnost da se to uspješno isporuči publici. Prva od njih podrazumijeva znati kako odrediti u pojedinostima neodređenu supstancu teksta izvedbe - objekt koji se uglavnom može steći vježbanjem retorike *copie*, koja, prema Erazmu, čiji je klasicizam duboko ukorijenjen u srednjovjekovnu kršćansku tradiciju, uvelike doprinosi razvoju „vještine improviziranog govora ili pisanja“. Erazmus se, naravno, bavi jezikom i idejama, ali s malo truda to možemo proširiti i na ostale umjetnosti - umjetnost koja se bavi notama, melodijama ili koracima i plesovima, umjesto sa formulama i govorima - njegova izjava potvrđuje lakoću "preusmjeravanja [čak i] naglo započetog govora u bilo kojem željenom smjeru", kada je "toliko formula pripremljeno za neposrednu akciju." ...

Druga se vještina sastoji u sposobnosti artikulacije svakog segmenta izvedbe, koristeći se najprikladnijom retorikom govora tijela i istodobno najdostupnijom publici. Tijekom srednjeg vijeka, kada je razina pismenosti bila niska, oslanjanje na gestikulaciju bilo je nužno u svim sferama života, i kao posljedica toga, teorijsko promišljanje o prirodi gesta bilo je češća pojava nego u ostalim razdobljima povijesti. Kako se društvo sve više raslojavalo padom feudalizma, "pedagogija gesta postala je nužnost", svaka društvena skupina želi se automatski identificirati pomoću vidljivog jezika tijela i kodeksa ponašanja. Ova učenja o gesti imaju značajne posljedice za naše uvažavanje uloge nepripremljene izvedbe u svim komunikacijskim transakcijama. Roger Bacon, na primjer, naglasio je važnost tjelesne izvedbe u svim oblicima ozbiljnog govorništva i istaknuo potrebu govornika da utvrdi odgovarajući stil izvođenja kada se prvi put suoči sa svojim slušateljima. Govornik bi, kaže, trebao analizirati svoju publiku, brzo utvrditi njihovu osjetljivost i mentalnu sklonost prema onome što ima za reći, a zatim iz svojeg repertoara na licu mjesta izabrati geste i držanje potrebne da ih osvoji, jer publiku „treba više pomicati pokretima uma izraženim tijelom nego poučavanjem ili jezikom.“ Isti argument, ili, u tom smislu, ista pripovijest, različito je obojena kada se predstavlja različitoj publici, budući da se jezik tijela automatski podešava u smjeru gesturalnog koda poznatog pojedinoj grupi.

Ne postoji veliki rizik od pogreške ako se pretpostavi da se ova situacija događa u svim reproduktivnim umjetnostima kasnog srednjeg vijeka i renesanse, ne samo zato što su u suvremenoj svijesti svi teoretski, ..., proizašli iz retoričke matrice, već i zato što su, poput govorništva, svi uključivali davanje publici kao završni kreativni trenutak. Analogija između retorike i glazbe bila je uobičajena i istraživana je na raznim frontovima. ...

Ovi primjeri navode nas da zaključimo kako se improvizacija može razumjeti na najmanje dva smisla. U prvom se smislu to odnosi na stvaranje cjelovitog i prethodno nepisanog teksta izvedbe, koristeći isključivo vokabular repertoara i logiku žanra, dok se u drugom smislu to odnosi na dodavanje dopunskog materijala napisanom ali nepotpunom tekstu, koristeći ponovo vokabular i logiku žanra, ali se u cijelosti pridržavajući strukture datog djela. ...

Tekstualnost izvedbe može se zamisliti kao da je napisana na tri odvojene razine.

U prvoj razini nalazimo slijed plesnih koraka, glazbenu melodiju i dramski zaplet, sve specifične verzije umjetničkog djelovanja u aristotelovskom smislu te riječi koju možemo shvatiti kao strukturiranu cjelinu s početkom, sredinom i krajem: ovo uspostavlja materiju plesa, glazbe i igre.

U drugoj razini nalazimo slučajne plesne korake i varijacije, glazbenu ornamentaciju (ako ne diskant⁹⁹ ili bas continuo) i verbalnu supstancu predstave: ovo je dimenzija radnje koja bi se našla u artikulaciji teksta koristeći određeni medij dotične umjetnosti, ako je tekst u cijelosti napisan kao koreografija, cjelovita partitura ili dramski scenarij.

U trećoj razini možemo zamisliti fizičke i vokalne geste uključene u izvedbu sve tri umjetnosti: ovo je gesturalna dimenzija radnje koja bi bila sadržana u scenskim uputama [didaskalijama], kada bi svaki segment teksta izvedbe bio detaljno propisan scenskim smjernicama.

U *commedia dell'arte*, materijal u prvoj razini naziva se scenarijem, a autor ga u cijelosti daje družini prije produkcije, dok materijali za drugu razinu, koja uključuje dijalog i govore, i za treću razinu, koja uključuje fizičku artikulaciju govora i radnje, improviziraju izvođači koji djeluju unutar ograničenja koja su nametnuta scenarijem u prvoj razini. U tradicijama kojima dominiraju dramatičari, materijal prve i druge razine obično družini u cijelosti daje autor, ali suština treće razine je uglavnom prepuštena izvođačima, koji ju moraju proizvesti u svojoj fizičkoj interpretaciji materijala iz druge dvije razine. U ranoj vokalnoj glazbi skladatelj u partituri daje samo materijal iz prve razine, bitnu melodijsku strukturu, dok note za drugu razinu, uključujući diskant i ukrašavanje diminucijom i pasažama, i materijal za treću razinu, uključujući gesturalni izraz emocija i duhovnih raspoloženja, kao i jedinstvenost izvedbenih iskustava, ostaju pjevaču da da svoj doprinos u interpretaciji glazbe dane u prvoj razini.

U ranobaroknoj glazbi, *basso continuo* se improvizira na drugoj razini, dok će se pjevačeva koloratura u ponavljanjima [repeticijama] virtuoznih arija naći na drugoj i na trećoj razini tekstualnosti izvedbe. Slično tome u plesu, koreografija se ne proteže dalje od prve razine, a ona ponekad nije više od liste koraka, oznaka za prijelaze i početnih pozicija, dok se ukrasi i očekivane promjene uzoraka i ritma - koje odjednom ukrašavaju koreografske pokrete i pretvaraju ih u specifične označujuće strukture - i gesturalna artikulacija koja prati ukupni akciju tijela u pokretu, improviziraju u drugoj i trećoj razini.

Prilikom stvaranja materijala za drugu razinu, od izvođača se očekivalo da istovremeno bude istinsko vjeran onome što je dobio i kreativan u vlastitom doprinosu. ...

U poimanju kasnog srednjeg vijeka i renesanse razlikovano je djelovanje dviju vrsta mašte: reproduktivna mašta pomoću koje su se zapamćeni materijali vraćali u sadašnjost [sadašnji trenutak] i produktivna mašta, imaginacija, kojom se novi sadržaji, drugačiji od onih koji su već dati, dovode u svijest. Reprodiktivna mašta blizu je sinonima sjećanja, ali je prije aktivna nego pasivna i uključuje osjećaj svrhovitog djelovanja koji pamćenje ne čini.

⁹⁹ Ovaj termin mijenja svoje značenje kroz stoljeća. Diskant, ili deskant (descant), (latinski: discantus, što znači "odvojeno pjevanje") nastao je kao stil liturgijskeog skladanja u srednjem vijeku, povezan s razvojem višeglasne škole Notre Dame.

U početku je to stil organuma koji uključuje koralni tenor (obično na melismi u gregorijanskom pjevanju) ili se koristi bez korala u *conductusu*, u oba slučaja s gornjim glasom "nota protiv note" /=kontrapunkt/ u suprotnom kretanju. Ne predstavlja [posebnu] glazbenu formu, već određenu tehniku. Pojam se i dalje koristio do modernih vremena, mjenjajući svoje značenje, isprva za višeglasje općenito, a zatim za razlikovanje potkategorije višeglasja (bilo za razliku od organuma, bilo za improvizirani za razliku od skladanog višeglasja). Proširenjem je postalo ime glasa, dionice, koji je dodavan iznad tenora, a kasnije i kao naziv najvišeg glasa u višeglasnoj skladbi (ekvivalent za "cantus", "superius" i "sopran"). Konačno, usvojen je kao naziv najvišeg registra instrumenata kao što su blokflaute, korneti, viole da gamba i registri kod orgulja.

Izvedba pomoću improvizacije uključuje oba oblika imaginacije u omjeru koji neprekidno varira duž vremenske osi teksta. U srednjovjekovnoj retoričkoj tradiciji posebna je značajka improvizatora njegova "spremnost da privuče publiku", gdje se spremnost može tumačiti kao njegova produktivna mašta, koja zna koji novi predmeti, osim onih koji su već navedeni u tekstu, moraju biti materijalno uključeni u tekstualnu egzistenciju i čin pronalaska kao svoje reproduktivne sposobnosti, koje mu pruža izbor predmeta iz "spremnika", duboko u njegovom pamćenju. Iz tog razloga nastavni programi u svim izvedbenim umjetnostima naglašavaju svjesno zadržavanje i gomilanje minimalnih segmenata teksta za kasniju upotrebu u odgovarajućim izvedbenim kontekstima. ...

Improvizirajući izvođač "djeluje više iz mašte nego iz sjećanja" - ili u terminologiji koju smo već uveli, više iz produktivne nego iz reproduktivne imaginacije - jer pamti obris priče i konfiguraciju scena, ali komponira stvarni tekst tijekom samog izvođenja dodirujući vlastitu kreativnu snagu.

No, premda čini materijalno biće teksta na pozornici crtajući ga nevjerojatnom brzinom s nekog tajanstvenog mjesta u njegovoj mašti baš kao da se u njemu počinje oblikovati, on nije isključivo improvizator jer se mora jako pridržavati smjernica scenarija kako bi se izbjegao kaos. Sve predstave uključuju produktivnu i reproduktivnu maštu kao kombinirane izvore, ali ono što razlikuje *ex tempore* djelatnost glumaca *commedie dell' arte* je kod omjera u kojem se dvije sposobnosti ujedinjuju, težina u velikoj mjeri pada na produktivnu maštu, dok se kod glume bazirane na scenariju težište nalazi na strani reproduktivne sposobnosti. Logika improvizirane glume temelji se na reproduktivnoj mašti u onoj mjeri u kojoj ovisi o narativnoj strukturi predstave i repertoaru fraza i gesta glumca, ali je temeljena isključivo na produktivnoj mašti u onome što se odnosi na tekstualnost koja je potrebna za održanje te strukture, ...

Bez plodne mašte, ne može se biti uspješan improvizirajući izvođač, jer on/ ona moraju biti oprezni na sve suptilne okrete radnje i biti brzi u izlaganju najprikladnijeg teksta za [pojedinu] situaciju.

Kao i sve ostale vještine, za improviziranu izvedbu potrebno je dugogodišnje vježbanje, a korektna, prava dispozicija sama po sebi je (kao što bi rekao matematičar) nužan, ali ne i dovoljan uvjet. Oduvijek se pretpostavljalo, a ta je pretpostavka je u potpunosti razumna, da se, što se drame tiče, trening odvijao unutar samih družina, gdje su djeca učila umjetnost improvizacije od starijih članova družbe. ...

Iz tih razmatranja proizlazi da je koncepcija o improvizaciji dobivena o Europi ranog modernog doba prilično uklonjena iz različitih tehnika koje ovaj pojam označava u naše vrijeme. Glavne razlike mogu se korisno sažeti negativnim značenjem - odnosno, navođenjem onoga što rana moderna improvizacija nije bila. Jasno je da dramska improvizacija tada nije bila probna vježba otkrivanja likova, što je termin koji načelno označava veći dio kazališne prakse dvadesetog stoljeća. Niti je to bila kompozicijska vježba usmjerena na cjeloviti razvoj scenarija kroz improvizirano istraživanje određene situacije ili teme, što ovaj pojam znači za mnoge programe razvoja scenarija u naše vrijeme. Jednako je jasno da u ovom ranom razdoblju svoje povijesti scenska improvizacija nikada nije bila spontani oblik stvaranja *ex nihilo*, misteriozno napredujući prema estetskoj punoći bez pomoći unaprijed određenih ograničenja, kao što se to povremeno fantazira na temelju različitih pseudoromantičkih predodžbi o primitivnoj

kreativnosti. Naprotiv, improvizacija u ovom razdoblju bila bi nezamisliva bez krutih ograničenja.

Na primjer, u usmenom stvaranju lirske poezije, kontrola nad materijalom koji će se izraziti *ex tempore* osigurava se semantičkim poljem odabrane teme, što za improvizirajućeg pjesnika predstavlja granice njegovog dostupnog vokabulara, dok se kontrola nad estetskim oblikom djela provodi pomoću metričkih obrazaca i shema rime kojih se improvizator pristaje pridržavati prije nego što započne svoj nastup. ...

S obzirom na Gherardijev pristup, možemo reći da se u izvođenju scenarijskih predstava i gotovih, cjelovitih, partitura umjetnost izvođenja zasniva uglavnom, ali ne isključivo na izvođačevom pamćenju scenarija ili nota. Produktivna mašta doprinosi tome ovisno o količini u kojoj tekst zahtijeva interpretaciju ili poziva na obogaćivanje. Glumac mora tada preuzeti odgovornost da izričito objasni ono što se tek naslućuje u tekstu, i da to učini, mora improvizirati, fizički ako ne i usmeno, dok glazbenik mora reagirati na očekivanja partiture da će na pravim mjestima odsvirati odgovarajuće ukrase u odgovarajućem stilu. U takvom su izvedbenom kontekstu glumci i glazbenici koji svoju maštu ne koriste kao izvor tekstualnosti izvedbe, u konačnici osrednji izvođači koji ništa ne dodaju sjaju umjetničkog tima i općenito spuštaju razinu produkcije. Gherardi je o njima imao slijedeće riječi: "Komičara takve vrste mogu usporediti s paraliziranom rukom, koja se, iako beskorisna, još uvijek naziva rukom." ... Gherardijevo uzdizanje mašte do statusa glavnog objašnjivog principa improvizirane drame može se s relativno lakoćom primijeniti i na *ex tempore* stvaranje u vizualnim umjetnostima. Nismo navikli na ideju da se figurativne umjetnosti mogu služiti improviziranim tehnikama, osim što se, možda, odnose na nereprezentativnu modernu umjetnost. Ali kao što je Leslie Korrick pokazala u svom doprinosu ovoj knjizi, talijanska teorija umjetnosti iz šesnaestog stoljeća bila je svjesna važnosti nepripremljenog, improviziranog, stvaralaštva. Oslanjajući se na isti binarni izvor individualne kreativnosti - tj. na produktivnu i reproduktivnu imaginaciju - umjetnik je brzo ispunio svoju stranicu isprepletenim crtežima različitih figura, a svaki je, vjerojatno, izvučen iz sjećanja na stvarne pojave kao odgovor na kriterij vjerodostojnosti i pridružio se stvaranje nove figure, brzo oblikovane u glavi i na papiru, gotovo istovremeno. Pitanje za teoretičara koji je bio vrlo svjestan prakse vizualne improvizacije, Giovannija Battista Armeninija,¹⁰⁰ bilo je pitanje treba li improvizaciju smatrati, kao što je predložio, studijskom tehnikom, koristan prvi korak u sporom razvoju kompozicijskog dijela ideje ili tehnikom za vizualnu izvedbu gotovog djela bez pripremnih skica - značenje kojeg je on odbacio. ...

U svim tim aktima improvizacije, svijest izvodjača o strukturalnim parametrima u kojima se mora zadržavati, mora biti spojena s jednako jasnom sviješću o stupnju u kojem je publika upoznata s verbalnim, vizualnim i glazbenim vokabularom s kojim će on izvesti svoje djelo - to jest gurati svoju umjetnost pomalo iznad granica koje publika očekuje, a opet ostati dovoljno unutar njih da spriječi osjećaj nesigurnosti. Kad se to postigne potrebnom vještinom, krajnji rezultat koji je promatrala publika je neprimjetan i potpuno bez znakova koji bi mogli ukazivati na nesigurnost razvoja. Zapravo, publika ne bi trebala biti u stanju razlikovati improviziranu predstavu od one koja se temelji na potpuno definiranoj partituri, koreografiji ili tekstu. U čemu je onda razlika između improviziranog i ne-improviziranog izvođenja? Iz perspektive fenomenologije percepcije, jedini mogući odgovor je da razlika ne postoji: izvođači omogućavaju publici da iskusi njihovu živu umjetnost na potpuno isti način kao što bi doživjeli u

¹⁰⁰ Vidi pod L. Korrick, kasnije.

onoj temeljenoj na prethodno napisanom djelu. Iz perspektive izvođačke percepcije sebe samih u akciji, odgovor je da u improvizaciji oni imaju autorski status, dok u ne-improviziranim izvedbama postaju instrumenti umjetničke namjere druge osobe i moraju uložiti svoju kreativnost kako bi služili unaprijed određenoj umjetničkoj viziji. Ako su izvođači autori izvedbe, predstava je s njima povezana na bitan način te ih nije moguće zamijeniti bez utjecaja na tekst izvedbe.

Problem je, međutim, što pored izvođača i publike na "slici" često postoje i čitatelji, a čitatelji se ne bave percepcijom živog oblika umjetnosti već pisanim dokumentima koji detaljno opisuju predviđenu izvedbu, na koju oni općenito gledaju kao na manje ili više uspješnu realizaciju autorove namjere. Čitatelje, drugim riječima, primarno zanimaju partiture, detalji koreografije i cjeloviti scenariji, a tek sporedno predstave. Za čitatelje je tekst drame nepokretna umjetnička matrica koja može stvoriti mnoge predstave. ...

U insceniranju scenarijskih predstava, konvencionalna hijerarhija stvaralačkih snaga stavlja neizbježno autora iznad izvođača po principu da neizvedeni tekst ima kronološki, logički i estetski prioritet u odnosu na njegovo izvođenje. No, ovaj princip podređenosti ima i ozbiljne ekonomske implikacije, posebno u doba renesanse, doba u kojem su izvođači prvi put postigli profesionalni status i udružili se u ceh ili *arte*, na što taj termin aludira u imenu *commedia dell'arte*. ...

Iako je funkcionirala kao izvor tekstualnosti izvedbe, mašta je omogućila vještim izvođačima da potvrde svoju ideološku, ekonomsku i umjetničku autonomiju u svijetu koji ih je inače želio držati vezanim za ulogu služinske ovisnosti. Otkriće da moć da se improvizira može istovremeno biti i komercijalna kategorija, kao i umjetnička vještina, ojačao ih je vizijama kulturnog i društvenog dostojanstva koje su im ranije bile nedostupne. Metodički obrađujući svoje vještine i pažljivo s njima trgujući, krenuli su na put koji će ih iz instrumenata tuđe umjetnosti uskoro pretvoriti u samostalne velike virtuoze.

3.5.3.Keith Polk: Instrumentalisti i izvodilačke prakse u plesnoj glazbi, oko1500¹⁰¹:

Instrumentalisti na dvorima i u gradovima Europe oko 1500 bili su dio dinamične profesionalne scene koja se brzo mijenjala. Izvodilačke prakse bile su statične nekoliko desetljeća te je njihov razvoj tijekom petnaestog stoljeća bio prilično postepen. S početkom šesnaestog stoljeća, međutim, instrumentalisti su se suočili s krizom koja je posebno utjecala na dva područja koja nas ovdje zanimaju: improvizaciju i glazbu za ples. Svrha ovog članka biti će razmotriti skup uvjeta koji su stigli s novim stoljećem i istražiti kako su izvođači odgovorili na izazove koje su ovi uvjeti pred njih postavljali.

Detaljan pregled pozadine zbivanja u petnaestom stoljeću ovdje ne bi bio prikladan, ali treba razumjeti da je do oko 1475. uspostavljen prilično sofisticiran skup glazbenih praksi instrumentalne glazbe. Profesionalni instrumentalisti su svoje izvedbe temeljili na tri osnovna pristupa: svirali bi komad kako je napisan, mogli su mu dodavati ukrase ili su mogli improvizirati. Važno je naglasiti prvo (svirajući djelo kako je napisano) jer su djela najpoznatijih skladatelja tog vremena činila osnovnu komponentu njihove izvodilačke prakse. To je predstavljalo temeljni pomak jer su instrumentalisti do kraja četrnaestog stoljeća očito djelovali

¹⁰¹ Keith Polk: *Instrumentalists and Performance Practices in Dance Music, c.1500*; članak u: T. J. McGee, ur.: *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003.

gotovo isključivo unutar slušne [usmene] tradicije. Sačuvani dokazi iz rukopisnih izvora, iako oskudni, sugeriraju da su glazbenici tijekom petnaestog stoljeća svoj repertoar sve više temeljili na pisanoj glazbi. Oko 1480. skladbe Martinija, Isaaca, Agricole, Josquina i Obrechta bile su temelj instrumentalnog repertoara. Ovaj je fenomen dugo vremena bio skriven današnjim pogledima. Sačuvani glazbeni rukopisi čini se da su gotovo isključivo vokalni. Štoviše, suvremena ikonografija bez iznimke pokazuje da svirači nisu koristili notne zapise u svojim izvedbama. Sada se, međutim, čini jasnim da su instrumentalisti tada bili u stanju čitati note i bili upoznati s međunarodnim repertoarom. Svi su izvođači u kasnom petnaestom stoljeću bili osposobljeni za drugo područje koje je uključivalo sposobnost dodavanja ukrasa jednostavnim melodičkim konturama. Treća kategorija, improvizacija, činila je središnji element suvremenih instrumentalnih izvedbi, posebno onih u sviranju glazbe za ples. U improvizaciji, posebno onoj koja uključuje tri ili više glasova, neka prethodna razumijevanja morala su postojati. Jedan standardni pristup tog doba bio je stavljanje postojeće melodije u jedan glas (obično tenor) i tkanje jednog ili dva kontrapunktna glasa oko ove posuđene melodije. Ukratko, instrumentalisti su u posljednjim desetljećima petnaestog stoljeća rukovali zrelim i relativno stabilnim praksama, s osnovama koje su bile široko shvaćene. ...

Osnova plesnog repertoara oko 1500. leži očito u dvorskim i vrlo kompliciranim *bassedanse* plesovima. Nitko nije samo vrludao po "parketu" provlačeći se kroz osnovni two step korak. Koraci [bassedanse] su bili vrlo složeni i očito su se pažljivo slagali s glazbom. Da bi sve ovo funkcioniralo, postojao je središnji repertoar plesova s kojima su dvorjani i elita bili upoznati - kao što su to bili, naravno, i glazbenici. Iako je bilo i plesova koji su bili više lokalni, ovaj je središnji repertoar očito bio međunarodnog karaktera.

Ukratko, za glazbenike na prijelazu u šesnaesto stoljeću, različiti su čimbenici bili u interakciji kako bi stvorili prakse izvođenja koje su vrijedile neovisno o državnim granicama. Suvremeni izvori sigurno daju sve naznake da bi svirači s različitih lokacija i pozadina mogli nesmetano i učinkovito svirati zajedno. U stvari se to i dalje nastavilo događati jer su se promjene nakon 1500. godine počele brže odvijati, kada se relativno stabilan skup praksi počeo širiti a njihovi se temelji počeli urušavati. Izazovi su dolazili iz više pravaca. Najvažnije je bilo razvijanje ideje o imitativnom kontrapunktu kao standardnoj teksturi u skladanoj glazbi, jer je to uvelo potpuno drugačiji i mnogo fleksibilniji strukturni temelj. U teksturi temeljenoj na tenorskom glasu mnogo je toga čvrsto utvrđeno od samog početka. Mjesta gdje dolazi kadenca mogu se unaprijed odrediti, zajedno s dužinama fraza i velikim dijelom harmonijskih obrisa. Sa imitativnim kontrapunktom, odnosi između glasova su slobodniji, manje predvidljivi i, stoga, mnogo teži za upravljanje u improviziranoj izvedbi. Drugi je izazov bio pojačan interes za većom zvučnošću. Uobičajeni sastav bio je ranije u tri glasa, ali od 1500. mnogi ansambli imaju najmanje četiri glasa. Oko 1520. neke su skupine uključivale šest, pa čak i više izvođača. Opet, s tri glasa (s tim da je jedan od njih bio posuđena melodija) vješti improvizatori među izvođačima mogli bi s razumnim uspjehom vladati harmonijskim "sukobima". Uz dodate glasove takve je probleme bilo mnogo teže izbjeći.

Pitanje je kako su reagirali instrumentalisti? A odgovor je bio potreban, posebno u plesnoj glazbi, jer su uvjeti u dvoranama u kojima se plesalo zahtijevali improviziranu izvedbu. Ovi su glazbenici morali svirati po nekoliko sati, a jedini stvarno učinkovit način da se to postigne u ranom šesnaestom stoljeću bilo je korištenjem raznih vrsta improvizacija. Nužnost je tada zahtijevala niz prilagodbi. Izvođači na prijelazu stoljeća bili su konzervativni na mnogo načina, no ta prilagođavanja još uvijek su zahtijevala osnovne trostruke vještine ranijih generacija - to

jest poznavanje pisanog repertoara, sposobnost ukrašavanja i vještinu improvizacije - iako se relativna težina među ove tri vještine mjenjala.

Jedna prilagodba posebno je uključivala instrumentaliste koji izvode plesni repertoar - i zapravo je proizlazila iz promjena u prirodi samog plesa. Kao što je gore sugerirano, plesne koreografije u petnaestom stoljeću i s njima povezane melodije basse danse, na primjer, često su bile duge, prilično razrađene i karakteristično asimetrične. Svaka koreografija bila je jedinstvena. Složenost ovih plesova plesačima je jako otežala učenje. S druge strane, kada biiskusni profesionalni glazbenici jednom uspostavili duljinu melodija (ovo je bila moguća varijabla jer bi se nekoliko nota moglo izbaciti ili dodati ovisno o koreografiji), njihov zadatak pružanja glazbene pratnje bio je relativno jednostavan. Kao što je gore opisano, melodija bi bila postavljena u jedan glas (obično tenor), oko kojeg bi se improvizirali kontrapunkti. Svirači su, naravno, morali biti vješti i morali su poznavati melodiju, ali sami postupci nisu bili pretjerano komplicirani. Početkom šesnaestog stoljeća dolazi do sklonosti drugačijoj vrsti plesa. Ponavljanja su postala eksplicitnija, a fraze su često bile raspoređene simetrično (često u parovima, kao i, u današnjem smislu, u jedinicama od četiri takta). Štoviše, koreografije su postale standardizirane tako da se isti niz koraka mogao primijeniti bez obzira na to koja melodija je odabrana. Ovo je bio znatno manje angažirani repertoar i za plesače mnogo lakši za naučiti. Simetrije i ponavljanja, naravno, također su repertoar učinili lakšim i za glazbenike.

Druga prilagodba, koja je imala izravni efekt za plesne glazbenike, bila je favoriziranje drugačije vrsti zvuka i vertikalnih odnosa. Umjesto bilo koje starije strukture temeljene na tenoru ili čak novije teksture temeljene na imitaciji, za ples postaju omiljene one u kojima je dominirao najviši glas. Ta promijenjena uloga sopranske dionice odražava na koji je način ugrađen posuđeni materijal. Veliki dio plesnog repertoara ranog šesnaestog stoljeća nastao je obradom vokalnih djela, kao što je to bio slučaj i u petnaestom stoljeću. Međutim, ono što je bilo posuđeno ranije, obično je bio glas tenora, koji je u plesnoj verziji ostao u istoj dionici, tenora. U šesnaestom stoljeću obično se posuđuje dionica soprana. Davanje prednosti teksturi kojom dominira sopran nije, naravno, ograničeno samo na ples. Pariške šansone u nastajanju, kao i talijanska *frottola*, bili su dva vokalna žanra koji su poput plesa uživali vrlo veliku popularnost u ranom šesnaestom stoljeću. Za plesnu verziju ove teksture, poznati *Ronde VI* (primjer br. 1)¹⁰² od Susata može poslužiti kao ilustracija. Uz jasno istaknutu melodiju u sopranu, obratite pažnju i na pravilnost fraze od četiri takta.

Oko 1530. godine ova je tekstura bila duboko ukorijenjena i prihvaćena je kao prevladavajuća za sve vrste plesova. Većina je takvih komada bila očigledno kratka i uključivala dva ili više ponovljenih odsjeka. Ova vrsta strukture bila je u izrazitoj suprotnosti s burgundskim plesovima jedne generacije prije i zahtijevala je drugačiju ravnotežu tehnika izvođenja. Na primjer, u djelima poput *Ronde*, uz ponavljanja, od glazbenika se očekuje da demonstriraju svoje umijeće ukrašavanja. Nadoknadu za relativno manji naglasak na improvizaciji pružilo je relativno veće ukrašavanje. Podvlačeći ovu promjenu, koja potječe s početka šesnaestog stoljeća, glazbenici poput Silvestra Ganassija iz Venecije stvorili su traktate o tome kako se umjetnički mogu ukrasiti glasovi.

Opisati novu teksturu kao dominaciju najvišeg glasa je, naravno, nepotpuno jer je u stvari sada naglasak bio na oba vanjska glasa. Očito je bas također bio posebno izražen u teksturi. Kako se

¹⁰² Iz Susatovog izdanja plesova, *Derde musyck boexken* (Treća glazbena knjiga) iz 1551.

to dogodilo, svirači su očito ovo brzo iskoristili za još jedan novi pristup, da se improvizacijska shema zasniva na ponavljanju motiva u basu.

*/Primjer III-16 Polk, pr.1 - Ronde VI, iz T. Susato, Danserye (Het derde musyck boexken, 1551/*¹⁰³

Najraniji takvi obrasci za koje znamo čini se da su talijanski, pogotovo oni povezani s *passamezzom*. Još jednom, Susatov *Derde musyck boexken* daje primjer *Passe e medio* koji se temelji na uzorku (u primjeru 2 u basu: D-C-D-A // D-C-D-A-D) koji je nalik *passamezzu antico*.

Djelo (u cjelovitom obliku u primjeru 2) prilično je kratko i namijenjeno je, zbog plesanja, ponavljanju, nesumnjivo mnogo puta. Struktura se opet temelji na ponavljajućim frazama od četiri takta, a kroz ponavljanje obrasci basa postaju posebno jasni. Ponavljanja bi bila oživiljena različitim dekorativnim tehnikama u gornjim dionicama, a odgovornosti za ukrašavanje vjerojatno bi se prenosila s izvođača na izvođača. Dok su to radili, glazbenici su mogli stvoriti i razne tekstualne kontraste. Na primjer, u četveroglasnoj teksturi, svirač tenora mogao bi preuzeti brze pasaže dok bi sopran i alto mogli pauzirati (što bi moglo rezultirati ne samo dobrom promjenom tembra, već i mogućnosti da se [neki] svirači odmore). Susato je *Passe e medio* objavio 1551. godine, ali je vjerojatno bio upoznat s korištenjem bas uzoraka tijekom vlastite karijere instrumentalista u gradskom ansamblu Antwerpena 1530-ih i 1540-ih godina. U stvari, najmanje jedna inačica ansambla sličnog tipa nalazi se u zbirci plesova *Augsburg Liederbuch*, koja je datirana oko 1513. a koja bi ukazivala na to da su se takvi obrasci počeli koristiti na prijelazu stoljeća.

Konačno, ovaj novi naglasak na sopran i bas doveo je do svojevrsnog polariteta između ta dva vanjska glasa. To jest, na kraju su glazbenici čuli vanjske glasove kao daleko najvažnije s unutarnjim glasovima poput neke vrste *fill-in-a*. Vrlo brzo, s tim teksturama, ono što bi glazbenici čuli bio bi niz vertikalnih zvučnosti - to jest, niz slijedova akorda¹⁰⁴. Zahvaljujući ovom razvoju, pretpostavljam, došlo je do sve veće svijesti o harmonijskom okviru. Zauzvrat, moglo bi se pretpostaviti da su svirači brzo iskoristili prednosti takvih okvira, shema i ugradili ih kao fleksibilne temelje improvizacijskih nastupa. To bi se posebno moglo odnositi na plesne glazbenike, jer moramo imati na umu da su ti svirači izvodili glazbu za plesove, koji su često trajali čitavu noć. Tako dugačke seanse, svirke, nisu bile zahtjevne samo u pogledu fizičke izdržljivosti -

*Primjer III-17 Polk, pr.2 Passe de medio, iz Tielmana Susatoa, Danserye, izd. Thomas./*¹⁰⁵

potreba za "sirovim" glazbenim materijalom doista je morala biti ogromna. Unatoč takvoj motivaciji, međutim, glazbeni izvori upućuju na to da glazbenici u prvim desetljećima šesnaestog stoljeća nisu iskoristili potencijal ponavljanja harmonijskih okvira s nekom dosljednošću. Za naše uho naviklo na konvencije tonalne harmonije (praksa koja upravlja harmonijom od Johanna Sebastiana Bacha nadalje), jednom kad čuje melodiju s njenom akordijskom potporom, sklono je čuti to dvoje (melodija plus akordi) kao cjelinu. Na primjer, u jazz improvizaciji, glazbenici se pozivaju na poznavanje "*changes*" koje idu s određenom

¹⁰³ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.16 III-16 Polk, pr.1.

¹⁰⁴ Tzv. "chord progressions", danas vrlo bitnih u jazz, blues i rock glazbi.

¹⁰⁵ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.17 III-17 Polk, pr.2.

melodijom. Ali ta se dosljedna identifikacija određenog slijeda akorda koji će ići uz melodiju još nije razvila u ranom šesnaestom stoljeću. Na primjer, u dvije verzije plesa *Mille ducas* (objavio ga je također Susato), ne izgleda da one dijele veliku sličnost harmoničke strukture (Primjeri 3-4).

Neke konture najviše dionice zajedničke su za obje postavke, ali čak je i ovaj glas tretiran sa značajnom slobodom (barem je dovoljno na početku da se uspostavi odnos između dvije verzije). Bas dionica se, međutim, čini tek slabo povezana, a harmonijske strukture gotovo uopće nisu povezane. Ukratko, čini se da u tim skladbama - i u nekim drugim iz ranijeg šesnaestog stoljeća o kojima je pisao Daniel Heartz - kompleks sopran/ basa nije stvorio okvir akorda koji bi bio osnova za daljnju improvizaciju. Naravno sopran/ bas tekstura dovela je do veće harmonijske svijesti. Doista, već rano, veći broj komada dijeli [isti?] harmonijski okvir između različitih inačica. Susato je, na primjer, temelji *Salterelle* na *Ronde VI* u kojoj su oba, obrisi melodije i harmonijski okvir, prilično zvučno povezani. Ipak, čini se da je kao standardna shema ona dobila pravi zamah nakon sredine šesnaestog stoljeća.

Velik dio plesnog repertoara u ranom šesnaestom stoljeću nastao je prilagodbom vokalnih djela. Kao što je gore opisano, posudba soprana iz postojećeg djela bila je norma, ali u nekim fascinantnim slučajevima još složenija struktura djelovala je kao model. Primjer je dobro poznata *Pavane* temeljena na Josquinovom *Mille regretz* (Primjer 5) koji ilustrira kombinaciju tradicije i inovacije, toliko karakterističnu za renesansnu instrumentalnu glazbu. Plesne melodije generacijama su posuđivane od vokalnih šansona, a ovdje je postupak prilagodbe vokalnog modela da funkcionira kao ples je posebno

/Primjer III-18 Polk, pr.3 - Ronde VIII: Mille ducas en vostre bource, iz Susato, Danserye/¹⁰⁶

/Primjer III-19 Polk, pr.4 - Gaillard X: Mille Ducas, iz Susato, Danserye/¹⁰⁷

jasan. U *Mille regretz*, međutim, Josquinove suptilno nepravilne fraze ustrojene su u simetrično ponavljane jedinice, a lijepo izračunati kontrasti visokog i niskog glasa promijenjeni su u teksturu u kojoj prevladavaju sopran i bas. To na prvi pogled predstavlja vrstu stvari koju se može očekivati kada izdavač pokrade aranžera. Ali nakon detaljnijeg pregleda, pavana je sama po sebi sofisticiran komad. Tko je bio odgovoran, vjerojatno sam Tielman Susato (aranžer ili aranžeri njegove zbirke nisu poznati), ovo je impresivan primjer parafraze u kojoj se istinski četverodijelni kontrapunkt radikalno i uspješno transformirao. Najvažnije za naše razmatranje je da takve vrste promjena glazbenici u ansamblu nisu mogli manipulirati u improvizaciji. Suprotno tome, u petnaestom stoljeću prilagodbe su se mogle odvijati na licu mjesta. Korpus međunarodnih djela bilo je dobro poznat, a ako bi se željela određena melodija, kompetentna skupina svirača, možda nakon kraćeg dogovora, mogla je vrlo brzo stvoriti novu verziju. Međutim, s vrstama adaptacija koje su bile povezane sa pavanom *Mille regretz*, netko bi morao unaprijed potrošiti izvjesno vrijeme da napravi barem neke konture adaptacije.

U plesnom repertoaru ranog šesnaestog stoljeća kojim je dominirao sopran, glazbenici koji su izvodili u tri glasa (što je prema ikonografiji još uvijek često slučaj) možda su i dalje

¹⁰⁶ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.18, III-18 Polk, pr.3.

¹⁰⁷ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.19, III-19 Polk, pr.4.

improvizirali. Tradicionalna pravila improvizacije dobro bi im poslužila. Međutim, kada su nastupili u četiri ili više glasova, bilo s imitacijskim teksturama, bilo s onima temeljenim na sopranskom melodiji, izvođači su vjerojatnije ovisili o unaprijed dogovorenim verzijama. Drugim riječima, plesni repertoar koji su objavili Attaingnant i Susato doista može odražavati vrstu adaptacija koje su se dogodile. Vrlo vjerovatno je pavana *Mille regretz* bila vrsta plesnog djela koje bi Susato i njegovi kolege u Antwerpenu izveli u gradskoj vijećnici za vrijeme njegovog rada s tamošnjim gradskim ansamblom. Treba napomenuti da su to bila vremena kada su velike količine glazbe, zahvaljujući novim procesima tiskanja, bile dostupne u relativno jeftinom obliku. Upravo iz tog doba suvremeni zapisi počinju primjećivati upotrebu pisane glazbe kod profesionalnih instrumentalista.

Od još većeg značaja bilo je sve veće uključivanje instrumentalista u novu trgovinu izdavaštva i u skladanje. Prije 1500 nekolicina instrumentalista bila je poznata kao

/Primjer III-20 Polk, pr.5 - Pavane I: Mille regretz, iz Susato, Danserye/¹⁰⁸

skladatelji, ali situacija se nakon tog datuma naglo promijenila. To je bio međunarodni fenomen. U Italiji je jedan od značajnih prinosnika sienskog izdanja *frottola* iz 1515. godine, bio Niccolò Brandini, vodeći član tamošnjeg gradskog ansambla. Bartolomeo Tromboncino (oko 1470-oko 1535) na početku svoje karijere bio je trombonist u Mantovi, ali oko 1500. bio je poznat prije svega kao skladatelj. U Njemačkoj je Augustein Schubinger bio poznat po svojim improvizacijskim sposobnostima, ali je očito i skladao glazbu, u njegovom slučaju posebno za ples. Nešto kasnije Paul i Bartholomeus Hessen dodali su ovom plesnom repertoaru dva značajna objavljena sveska.

U Parizu, Jean d'Estrée, "kraljev oboist", objavio je četiri sveska plesova između 1559. i 1564. Engleska nije bila izolirana od ove pojave, Philip van Wilder (oko 1500.-53.), visoko plaćeni instrumentalist na kraljevskom dvoru, skladao je svjetovne pjesme, motete i instrumentalne skladbe od kojih su mnoge objavljene u Engleskoj i inozemstvu. Najupečatljiviji primjer iz Nizozemske je onaj Tielmana Susata, koji je svoju glazbenu karijeru započeo oko 1530. u Antwerpenu i naknadno objavio veliku količinu glazbe, uključujući prije spomenute zbirke plesova. Skladao je i glazbu u drugim žanrovima, uključujući šansone, motete i plesna djela. Susatov prijelaz na posao aranžera, skladatelja i izdavača nije bio jednostavno iskorištavanje novih ekonomskih prilika. Njegove aktivnosti i aktivnosti njegovih kolega izdavača / skladatelja / instrumentalista širom Europe odrazile su temeljne promjene u načinu na koji stvaraju glazbu.

Za instrumentaliste su inovacije u plesnoj glazbi početkom šesnaestog stoljeća bile dalekosežne. Njihov je zanat, međutim, bio duboko konzervativan jer su ostali vezani uz nepisane izvodilačke prakse (suvremene ilustracije plesa i dalje prikazuju glazbenike kako sviraju bez nota). Inovacija je bila uravnotežena s tradicijom. Tri osnovne vještine koje su bile zahtijevane od glazbenika u petnaestom stoljeću (čitanje nota, ukrašavanje i improvizacija) i dalje su smatrane temeljnim za profesionalne izvođače. Nakon 1500. godine veći naglasak stavljen je na sviranje iz skladanih, napisanih tekstova i na ukrašavanje. Povećana važnost komponiranih plesova brzo se odražavala na istodobne promjene u fokusu karijere instrumentalista jer su sami postali skladatelji kako bi udovoljili novoj potražnji. Ipak, improvizacija se nastavila, posebno u plesnoj glazbi. I ovdje se

¹⁰⁸ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri 3.Poglavlje, str.20/21 III-20 Polk, pr.5-1 i 5.2.

staro i novo borilo za ravnotežu; nove teksture zahtijevale su inovativne pristupe, budući da su se svirači morali nositi s novim naglaskom na sopransku dionicu - i s ponavljanjem obrazaca basa, koji su zahtijevali istodobnu razradu. Suvremeni izvori pokazuju, međutim, da se tradicionalna improvizacija na tenorskim strukturama i dalje podučavala i koristila - pristup koji je nesumnjivo bio koristan u dugim satima pružanja glazbene podrške plesanju. Za glazbenike su dvorane koje su se koristile za ples ostale mjesto dinamičnog, kreativnog stvaranja glazbe.

3.5.4.L. Korrick: Improvizacija u vizualnim umjetnostima, pogled iz Italije iz 16. stoljeća¹⁰⁹

U vizualnim umjetnostima pojam improvizacije prvenstveno je povezan s modernističkom produkcijom dvadesetog stoljeća. Mnoge sama riječ odmah podsjeća na rane pokuse prema nereprezentativnom slikarstvu Wassilyja Kandinskog, koji ga je koristio za naslove slika koje predstavljaju ono što je 1911. nazvao „*hauptsächlich nunbewußte, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters*“ („uglavnom nesvjesni, spontani izraz unutarnjeg karaktera“). Kao radnu metodu improvizaciju su usvojili i kasnije iskoristili nadrealistički tvorci slika čiji je "*automatisme psychique*" ("psihički automatizam") kasnih 1920-ih i 1930-ih bio i nadahnut i opravdavan psihoanalitičkim istraživanjima Sigmunda Freuda na prijelazu stoljeća. Unutar tog toka razvoja, čin improvizacije sačuvan je i veličanstven kroz sada kanonske crno-bijele fotografije Hans Namutha, apstraktnog ekspresionističkog slikara Jacksona Pollocka na djelu u njegovom East Hampton Studio 1950. godine i kratki film u boji Pollocka u akciji, koji je objavljen slijedeće godine. Improvizacijske aktivnosti informirale su također modernističku umjetnost, o scenskim događajima 1916. godine u Dada Cabaret Voltaireu u Zürichu do Neo-Dada intermedijalnih prezentacija Fluxusa koja su započela 1962. godine, uglavnom nadahnuta slučajnim operacijama Johna Cagea. Na temelju ovih i drugih projekata, modernističke definicije improvizacije obično karakteriziraju vjerovanje u istodobnu koncepciju i očitovanje određenog djela koje se izvodi brzo, impulsivno i s istodobnom slobodom izražavanja. Pored toga, oni teže povezati improvizaciju s novim radnim metodama i oblicima koji osporavaju tradicionalne konvencije izrade, gledanja i ocjenjivanja.

Budući da toliko stajališta o umjetnosti i umjetničkom identitetu u savezu s modernizmom svoje porijeklo pronalaze u renesansi - a posebice u Italiji šesnaestog stoljeća - možemo očekivati da će se tekstovima cinquecenta¹¹⁰ naći dokazi o živoj tradiciji umjetničke improvizacije, pa čak i paralelnoj definiciji, u slikama. ...

U svojoj biografiji Leonarda da Vincija, na primjer, Vasari je dvaput rekao da je ovaj umjetnik bio iskusan i uspješan u improvizaciji. Na prvom mjestu, Leonardova sposobnost da izvodi ex tempore zabilježena je s obzirom na njegove glazbene sposobnosti, a posebno na sviranje *lire da braccio (lire)*, instrumenta usko povezanog s praksom improvizacije tijekom renesanse. "*Dette alquanto d'opera alla musica*", govori Vasari svom čitatelju, "*ma tosto si risolvè a imparare sonare la lira, come quello che da la natura aveva spirito elevatissimo e pieno di leggiadria, onde sopra quella cantò divinamente all'improvviso*" ("Malo je pozornosti poklonio glazbi i brzo naučio svirati *liru*, kao onaj koji je po prirodi ima duh najviši i dotjeran; zbog toga je božanski

¹⁰⁹ Leslie Korrick: *Improvisation in the Visual Arts: The View from Sixteenth-Century Italy*; članak u: T. J. McGee, ur.: *Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance*, Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003.

¹¹⁰ U daljem tekstu ovaj talijanski pojam pišem u onom obliku u kojem se već dulje vrijeme udomio u hrvatskoj stručnoj literaturi, književnosti i povjesti umjetnosti: činkvecento.

pjevao uz taj instrument improvizirajući na njemu"). Pored toga, s još većim oduševljenjem prepričava da je, kada je riječ o recitaciji rime (stihova), Leonardo bio "*il migliore ... a l'improvviso del tempo suo*" ("najbolji improvizator ... svog vremena"). Ali Vasari nikada ne uzima temu improvizacije u raspravama o Leonardovoj praksi vizualnih umjetnosti ili, što se toga tiče, praksi bilo kojeg drugog umjetnika uključenog u njegove *Vite*. Kako u svom životu arhitekta Bramantea, kipara Silvija Cosinija i slikara Timotea da Urbino jasno govori, sposobnost improvizacije hvalevrijedna je vještina koja je praktički isključivo glazbena izvedba. Poput Leonarda, Bramante i Timoteo improvizirali su na *liri da braccio*, dok je Cosini ex tempore pjevao. ...

Među autorima činkvečenta koji su pisali o povijesti i teoriji umjetnosti, samo se svećenik-slikar Giovanni Battista Armenini bavi problemom improvizacije u likovnoj umjetnosti; njegove izuzetne primjedbe sadržane su u traktatu *De' veri precetti della pittura* (O istinskim predodžbama umjetnosti slikarstva), objavljenom u Raveni 1586. godine. Orijentiran prema Rimu i napisan kao praktični vodič za umjetnike, kao i tuženje o navodnom padu kvalitete talijanskog slikarstva kasnijeg šesnaestog stoljeća, Armeninijev tekst nudi bogato slojevit, ali ambivalentan pregled improvizacijskog čina za one koji su slikali. To je, povrh toga, pregled koji je formuliran bez reference na glazbu iako se Armenini u traktatu povremeno približuje slikarstvu i glazbi u druge svrhe. Koristeći *De' veri precetti della pittura* kao vodič, želim istražiti definiciju i implikacije improvizacije u Italiji šesnaestog stoljeća, razmotriti njezine prednosti i nedostatke za umjetnike i njihovu publiku te sugerirati razloge zašto nije mogla biti cijelim srcem prihvaćena unutar umjetničkih krugova tog razdoblja.

Armeninijevo razmatranje improvizacije uglavnom se događa u 9. poglavlju prve knjige njegova traktata koji je posvećen izlaganju o *invenzione* (zamisao), procesu u kojem umjetnik istražuje predmet koji treba prikazati, a zatim ga počinje vizualno zamišljati.

S netaknutim njemu svojstvenim pesimizmom, on počinje poglavlje predlažući da iznese one *difetti* (nedostatke) koji umjetniku onemogućavaju da postane *bello inventore* (fina izumitelj) i počinje raspravu naglašavajući česti nedostatak usklađenosti između *verità* (istine) od dane priče, sadržane u onome što opisuje kao *buone scritture* (dobri spisi), i slike koja to prikazuje. Prema Armeniniju, ta je disjunktura dijelom posljedica improvizacije takvih umjetnika:

/I/nvaghitosi d'un suo inusitato capriccio, per farsi tener di primo tratto inventori maravigliosi e pratichevoli maestri, pigliaranno un piombino overo una penna all'improvviso, e quivi di molte figure cominciaranno a ingarbugliare insieme. E ciò fanno con molta facilità e prestezza, dove che per diversi modi e con sfoggiate attitudini li pongono diversissime stravaganzie, né restano fin a tanto che tutto lo spazio sia pieno con infinite linee e per fine poi si discopre e comparisce di stranissime forme d'uomini e di cose ripieno, il qual componimento, come poi si trovi essere dalla composizione ch'essi tentano e dal soggetto lontano, non è da pensarvi.

(Vođeni nekim kapricioznim maštarijama i željni da ih se smatra čudesnim ... izumitelji i iskusni majstori, odjednom uzmu pero ili olovku i počnu crtati mnoge figure sve međusobno isprepletene. To čine s tolikom lakoćom i brzinom da ostaju [nacrtni] najekscentričniji likovi raznovrsnih stavova i pompozni položaja. Oni se ne odmaraju dok sav prostor ne bude ispunjen bezbrojnim linijama. Kad se djelo na kraju može pogledati, ono obiluje najčudnijim

obicima ljudi i stvari i ne može se zamisliti kako daleko je to udaljeno od teme koju obrađuju i od kompozicije kojoj su težili.)

Drugim riječima, umjetnikova sklonost improvizaciji dovodi do loše *invenzione*, jer je uzbuđen vlastitim, nenadležnim označavanjem, a ne autoritativnim tekstom, i posljedično, improvizacijski čin ga sprečava da drži temu svoje *invenzione* oštro usredotočenom u svom "umnom oku". ...

Ali budući da je brzi rad bio vrlo kontroverzan način umjetničke produkcije za vrijeme činkvečenta, često se doživljavao u negativnom svjetlu, a ta se percepcija odražava i u Armeninijevom traktatu. Kao što u ovom odjeljku kaže, postoje slučajevi kada bi brzo prikazivanje moglo biti podnošljivo, kao kad se ukrašavaju privremene građevine izgrađene za prikazivanje kraljevskih ulazaka i vjenčanja, gozbe, predstave, priredbe i slično¹¹¹, jer se one moraju izvoditi po strogom rasporedu i trebale bi trajati samo kratko vrijeme. Kasnije se u traktatu zalaže za rad s *prestezzom* pri crtanju živog modela koji može ostati miran, držati pozu [samo određeno vrijeme] ili kad slika fresku koja se brzo suši. ...

Pošto je nedvosmisleno odbacio improvizaciju kao sredstvo pokretanja *invenzione*, Armenini ipak predlaže da je to korisna studijska tehnika pri stvaranju odgovarajuće kompozicije kroz koju će izum biti predstavljen. U ovom slučaju, improvizacija umjetniku pruža način rada koji nadoknađuje ono što Armenini opisuje kao nesposobnost da osmisli potpuno formiranu ili dobro uređenu *invenzione*, jer mu omogućava da na papir iz svoje mašte prenese brojne kompozicijske mogućnosti „*in un tempo brevissimo*” ("u vrlo kratkom roku"). Iz tih *primi pensieri* (prve zamisli) razvija konačnu kompoziciju koja će se na kraju pretvoriti u sliku. Ovdje Armenini opravdava improvizacijski čin predlažući da ga se ostvari po uzoru na pjesnika. ...

Stoga čitamo u *De' veri precetti della pittura* kako pjesnik može početi skladati stih improvizacijskim djelovanjem, tako će i slikar početi oblikovati vizualnu kompoziciju na ovaj način. *Schizzi* ili *bozze* (skice) koje umjetnik izvršava kao rezultat toga, Armenini shvaća samo kao posredni korak prema umjetničkom savršenstvu, a ne cilj sam po sebi. ...

Armeninijeva analogija koja povezuje improvizacijske tehnike slikara i pjesnika, snažno podsjeća na Leonardovu izjavu o temi sadržanoj u onome što je kasnije dobilo ime *Trattato della pittura* (Traktat o slikarstvu):

[H]or non ai tu mai considerato li poeti componitori de lor versi alli quali non da noia il fare bella lettera ne si cura di cancellare alcuni d'essi versi rificcendoli migliori adonque pittore componi grossamente le membra delle tue figure e' attendi prima alli movimenti apropiati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia, che alla bellezza e' bonta delle loro membra per che tu hai a' in tendere che se tal componimento inculto ti reussira apropiato alla sua inventione tanto maggior mente satisfara essendo poi ornato della perfettione appropriata a' tutte le sue parte.

(Pa, zar nikad niste razmišljali o tome kako pjesnici skladaju svoje stihove? Samo zato što su napisali lijepe stihove, ne smeta ih ako bi morali izbrisati neke svoje stihove, a zatim ih još bolje napisati. Stoga, slikaru, sastavi dijelove tvoje slike proizvoljno, a zatim prvo pusti pokrete koji predstavljaju mentalne stavove životinja koje čine tvoju narativnu sliku, a ne

¹¹¹ Poput poznatih *intermedija*.

ljepotu i dobrotu dijelova njihovih tijela. Jer moraš shvatiti da ako se pokaže da je takav nedovršeni sastav u skladu s tvojom *invenzione*, on će utoliko više zadovoljiti kad ga nakon toga ukrasi savršenstvo primjereno svim njegovim dijelovima.)

Štoviše, tragovi improvizacijske tehnike koju oboje opisuju kao način materijalizacije produkcije intelekta vidljivi su u takvim pripremnim *schizzi* kao što su Leonardova Studija Djevice s djetetom i sa svetom Anom, Sveti Ivan Krstitelj kao novorođenče, sa studijama strojeva koji su izvedeni oko 1508 (sl. 1). Ove su se slike smatrale inovativnim za svoje vrijeme svojim opsežnim *pentimenti* (promjene ili doslovno kajanje) a omogućene su i poboljšane Leonardovim usvajanjem tvrdih i tekućih medija za crtanje, krede te pera i tinte.

/Primjer III-21 Korrick, sl.1. Leonardo da Vinci, Studija Djevice i djeteta sa svetom Anom i dojenčicom Sv. Ivan Krstitelj s proučavanjem strojeva (recto), c. 1508. Olovka i smeđa tinta sa sivim pranjem preko crne krede; neko bijelo pojačanje. London, Britanski muzej. Alinari /¹¹²

Od nekoliko ilustracija koje Armenini pruža, samo u slučaju Michelangela očito je da improvizirano stvaranje slika ne zahtijeva dodatne tehnike dorade da bi ga se opravdalo.

Prema Armeninijevom mišljenju, improvizirana slika može jednako biti gotova slika unutar djela ovog umjetnika, pa njegovo stvaralaštvo pruža potencijalni bijeg od napetosti koju Armenini inače postavlja između njih dvoje u svom poglavlju o invenciji. Michelangelo je, kaže on svom čitatelju, jednom prilikom neki mladić iz Ferrare (kojem je umjetnik bio dužan jer mu je ovaj ispekao nešto zemljanog posuđa) zamolio da mu, u zamjenu, na licu mjesta nacrtaju stojeći Herkulov lik. S Armeninijem i drugima koji su također bili nazočni, Michelangelo je ubrzo započeo s radom i improvizirano stvorio sliku. Nakon što je pohvalio *finito* (gotov kvalitet), Armenini zaključuje svoj izvještaj zapažanjem da „*era un stupor grande a quelli che ciò ave/v/ano veduto fare in così poco tempo, che altri vi avrebbe giudicato dentro la fatica di un mese*“ ("Oni koji su ga vidjeli da stvara djelo u tako kratkom vremenu, djelo za koje bi drugi presudili da bi ga bilo moguće izvesti samo uz mjesec dana truda, bili su potpuno zadivljeni."). Kroz ovu izjavu Armenini sugerira da, sve dok su temeljne vizualne karakteristike improvizacijskog prikazivanja odmah prikrivene furnirom *fine*, sam čin improvizacije je još uvijek prihvatljiv i djeluje kao održiv postupak koji omogućava virtuosnim umjetnicima da pokažu svoju izvanrednu vrijednost. ...

Razlike između improvizacije kao izvedbe i improvizacije kao studijskog alata za pronalaženje sastava određenog izuma prikazuju se kroz različite detalje koje Armenini pripisuje Michelangelovom podvigu. Najprije se kaže da je umjetnik djelo izvršio u javnom prostoru, iza nove vatikanske crkve svetog Petra, a ne u njegovoj strogo čuvanoj radionici u blizini Trajanovog foruma. Nadalje, to je prostor usko vezan za najjavniji od njegovih profesionalnih projekata tijekom posljednjeg dijela umjetnikovog života; Michelangelo je služio kao nadzornik projekta podizanja crkve na mjestu stare ranokršćanske bazilike od 1547. do njegove smrti. Drugo, izveo je improvizacijski čin za publiku koja je uključivala ne samo Armeninija i mladića, već i neodređeni broj drugih. I treće, prema Armeninijevom kazivanju, Michelangelo je bio svjestan svoje publike i čak joj je glumio. Nakon što se preselio na klupu zaklonjenu malim krovom, zauzao je pozu osmišljenu kao signal da je predstava započela:

¹¹² Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri, 3.Poglavlje, str.22, III-21 Korrick sl.1.

“[E]ra un scanno da sedervi, sul quali postovi su il piè destro et il gomito sul ginocchio alto, poggiatosi la mano al viso si stette pensoso un poco; dipoi si mise a disegnar quello”

("Desnu nogu je stavio na klupu, a lakat na uzdignuto koljeno, ruku na lice i ostao je neko vrijeme zamišljen. Tada je počeo crtati lik ...")

Kada je završio, Michelangelo je pozvao mladića da izađe iz publike i prihvati sliku, a zatim je otišao, odlazak sa pozornice, da tako da kažem.

Armeninijevo izvješće vjerojatno je izmišljeno. Nema Herkulovog crteža u Michelangelovom sačuvanom opusu koji bi mogao biti povezan s ovim, niti je događaj zabilježen u bilo kojem drugom postojećem suvremenom izvoru. Ali on zvuči istinito, ako ništa drugo je se uvjerljivo uklapa u umjetnikovo znanje o izvođačkom aspektu improvizacije u glazbi, koja ga je možda učinila osjetljivim na mogućnost uspostavljanja analogije u vizualnoj umjetnosti, čak i ako ga nije mogao nužno imenovati.

Danas je dobro poznato da je improvizacijski nastup bio sastavni dio firentinske glazbene prakse kasnijeg kvatročenta i da je bio svojski potpomagan na medičejskom dvoru, gdje je Michelangelo živio i studirao od 1489 do 1492. Prema Ascaniu Condivi, Michelangelovom jedinom ovlaštenom biografu, posljednjih godina stoljeća vidio ga je kako sklapa prijateljstvo s flamanskim glazbenikom u službi Medicija, Jeanom Cordierom, koji je pjevao *all' improvviso "maravigliosamente"* ("čudesno") prateći sam sebe na *liri da braccio*. Oko 1515. Michelangelo se pridružio medičejskoj Sacra Accademia, platonskoj književnoj skupini sa, čini se, aktivnim glazbenim programom koji odražava firentinski ukus za improvizaciju. U stvari, akademijin *perpetuo cytharedo* (stalni lutnjist), Atalante Migliorotti, kao i jedan od njegovih zaštitnika, Bernardo Accolti, bili su poznati improvizacijski pjevači s reputacijom koja se širila i izvan gradskih granica. Uz ove brojne prilike za doživljaj glazbenih improvizacija nije iznenađujuće ako ju je Michelangelo uvažavao. To je dokumentirano u autobiografiji zlatara i kipara Benvenuto Cellinija, započetoj 1558. godine, koja bilježi da je Michelangelovo oduševljenje *ex tempore* (i lijepim) pjevanjem Luigija Pulcija na ulicama Firenze bilo tako veliko da se redovito pridružio onima koji su pratili njegove predstave¹¹³. No, mislim da bi sve to Armeninija razmjerno malo zanimalo, koji je imao širi pogled kako objasniti prirodu izvedene improvizacije i njezine produkcije u prepričavanju priče o Michelangelovom Herkulu. Ta se točka može ustvrditi nakon što priznamo kako lako navodno Michelangelovo stvaranje gotove slike na ovaj način, dovodi u vezu sa načinom prikazivanja koji je već kodificiran u utjecajnom priručniku Baldessara Castigliona o plemenitom ponašanju i aktivnosti, *Il libro del cortegiano* (Knjiga dvoranina), dovršena na dvoru u Urbinu oko 1516. i objavljena u Veneciji 1528. godine.

Kao što je poznato, priručnik je napisan u obliku dijaloga između različitih osoba koje su nazočne na dvoru. U prvoj knjizi, Cesare Gonzaga traži od grofa Ludovico Canosse da govori o graziji (milosti), kvaliteti koju je dvoranin trebao pokazati u svim nastojanjima. To je također estetska kvaliteta koja, kao što smo napomenuli, Armenini izričito dovodi u vezu sa završetkom Perinovog crteža, ali ovdje je naglasak na graziji kao modifikatoru djelovanja. Citiram cjelovitu Canossinu definiciju:

¹¹³ IP: o ovom i drugim firentinskim kanterinima vidi u 5. Poglavlju ove studije.

[A]vendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia . . . trovo una regola universalissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficoltà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa, per grande ch'ella si sia. Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimato.

(Razmišljajući mnogo puta o tome kako se ta gracioznost/elegantnost stječe ... Otkrio sam prilično univerzalno pravilo koje mi se čini da vrijedi iznad svih ostalih i u svim ljudskim poslovima bilo riječju ili djelom: a to je da izbjegavam afektaciju na svaki mogući način kao da se radi o vrlo grubom i opasnom grebenu i (možda izgovoriti novu riječ) da se u svim stvarima primjenjuje određena *sprezzatura* [nonšalanca] kako bi se prikrija sva umjetnost i učinilo da će sve što se učini ili kaže biti bez napora i gotovo bez ikakvog razmišljanja o tome. I vjerujem da od toga dolazi mnogo gracioznosti/elegantnosti: jer svi znaju za poteškoće rijetkih i dobro izvedenih stvari; zato mogućnost takvih stvari uzrokuje najveće čudo; dok, u drugu ruku, truditi se i, kao što kažemo, vući za kosu na glavi, pokazuje ekstremnu želju za elegancijom i uzrokuje da se o tome, ma koliko sjajno bilo, vodi malo računa. Stoga bismo ovu umjetnost mogli nazvati istinskom umjetnosti koja, čini se, nije umjetnost; niti netko mora pripaziti na bilo što drugo osim da to prikrije, jer ako se otkrije, to oduzima čovjeku svaku zaslugu i smatra ga se da je manje vrijedan poštovanja.)

Očito je da govor Canosse koji naglašava važnost *grazie* djeluje kao upozorenje da se izbjegne *goffezza* za koju se Armenini plašio da će pokvariti improvizaciju ili, u rukama manje virtuoznih talenata, ono što bismo mogli nazvati užurbanom umjetničkom produkcijom. Što je još važnije, otkriva da pri izvođenju *all' improvviso* svjesni um naporno radi unaprijed i u trenutku improvizacijskog čina, čak i ako se, u najboljim okolnostima, njegova produkcija čini drugačijom [t.j. pravom]. I Canossa to ponavlja dok predstavlja niz konkretnih ilustracija koje prikazuju način na koji stručnjaci rukuju oružjem, plešu, pjevaju i slikaju kad znaju da ih promatraju. Posljednje dvije aktivnosti - pjevanje i slikanje - posebno su usko povezane i za svaku od njih Canossa naglašava varljivi [glumljeni] napor stručnjaka, naizgled aleatornu kvalitetu izvedbe i, što je najvažnije, njezin utjecaj na publiku:

Un musico, se nel cantar pronunzia una sola voce terminata con suave accento in un groppetto duplicato, con tal facilità che paia che cosi gli venga fatto a caso, con quel punto solo fa conoscere che sa molto più di quello che fa. Spesso ancor nella pittura una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano, senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenzia dell' artifice, circa la opinion della quale ognuno poi si estende secondo il suo giudicio.

(Pjevač koji izgovara jednu riječ koja završava u grupi od četiri note slatkom kadencem, i s takvim sadržajem za koji se čini da to čini sasvim slučajno, s tim dodikom pokazuje i sam da može učiniti puno više nego što radi. Često i u slikanju, jedna linija koja nije naporna, jedan

potez kista izveden s lakoćom i na takav način da izgleda kao da ruka sama dovršava liniju koju je slikar želio, a da ne vodi brigu ili bilo kakvu vještinu, jasno otkriva izvrsnost zanata, koju će ljudi tada suditi, svako na svoj način.)

Iz perspektive činkvečenta, dakle, sada možemo razlikovati javno izvedenu improvizaciju i improvizaciju kao studijsku tehniku koja se koristi više ili manje privatno, pozivajući se na prvu kao onu koju umjetnik glumi. Zamišljena je kao virtuoзни prikaz namjerno osmišljen na zadovoljstvo i izvođača i njegove publike. Pronicljiva publika uživa u predstavi upravo zato što njezini članovi shvaćaju da je to općenito teško ostvariti. Imajući to u vidu, Armeninijeva usputna napomena da je Michelangelo stavio ruku na glavu i razmislio *un poco* (malo) prije nego što je počeo improvizirati, Herkul dobiva veći značaj; poza funkcionira kao znak pripreme koja stoji iza predstave za one koji ju znaju pročitati. Suprotno tome, publika koja prihvati izvedbu po nominalnoj vrijednosti neće shvatiti signal i umjesto toga će se samo čuditi slici koju proizvodi zadivljujuća spontana i jednostavna radnja.

Da je Armenini želio prikazati izvedenu improvizaciju kao do izvjesne mjere zamišljenom, pripremljenom, podržano je ako se uzmu u obzir dvije izjave koje nudi o umjetnikovom režimu treninga u istom poglavlju. U svakom slučaju, on naglašava važnost razvijanja repertoara mentalnih slika koji se mogu "iskopati" i izraziti rukom prema potrebi. Osvrćući se na Giuliovu izvanrednu praksu crtanja, Armenini izvještava:

„che si potea più presto dire che egli imitasse che avesse inanzi a gli occhi ciò che faceva, che ch'egli componesse di suo capo, perciò che era la sua maniera tanto conforme e prossimana alle sculture antiche di Roma che, per esservi stato studiosissimo sempre mentre era giovine, che ciò che deponeva e formava pareva esser proprio cavato da quelle ”

(„, moglo bi se reći da je kopirao predmet pred očima, a ne da stvara iz vlastitih ideja [misli, mašte?] Njegov je stil bio tako blizu i u skladu s drevnom skulpturom Rima, kojoj je u mladosti posvetio mnogo vremena, da se činilo da je to što je stavio i oblikovao na papiru točno izvučeno iz tih djela.”)

U raspravi o tome kako manje zreli umjetnici mogu kultivirati vrstu repertoara koji je Giulio već imao na umu, Armenini piše:

/I/o vi avertisco bene che abbiate per costume infallibile di far ogni giorno qualche disegno, acciò che con piu facilità poi si esprimano le cose, che tuttavia si sono da voi immaginate.... /S/i svegli la mente tuttavia con diversi schizzi su le carte, i quali si de/v/e fare per piu vie, e quando una e quando un'altra cosa da sé formando e quando con l'imitare l'altrui farle sue, con diverse maniere e modi di fare e con differenti materie ancora, e questo acciò che poi le siano tutti agevoli per ogni suo bisogno.

(Toplo vam savjetujem da crtate svaki dan bez odmora, tako da ćete moći s velikom lakoćom izraziti ono što ste zamislili ... Um se stimulira raznim crtežima na papiru, koji moraju biti izrađeni na nekoliko načina - ponekad crtajući nešto svoje, a ponekad nešto drugo, drugi put oponašajući tuđa djela i čineći ih vlastitim u različitim stilovima i načinima, kao i s različitim materijalima. To treba učiniti tako da sve ove metode budu pod kontrolom kad to prilik zahtijeva.) ...

In nuce [u biti], Armeninijev koncept improvizacije predstavljen u *De' veri precetti della pittura* pretpostavlja da je crtanje medij kroz kojeg će se radnja izvršiti - i, konkretnije, kroz tradiciju crtanja općenito povezanu sa središnjom Italijom. Stoga, iako bi se improvizacija mogla upotrijebiti kao studijska tehnika koja je omogućila umjetniku da započne razvijanje svoje kompozicije, rezultirajući *schizzi* shvaćeni su samo kao odskočna daska za detaljnije dovršene *disegni* koje je Armenini favorizirao - sjetite se, na primjer, Perinovog prikaza evanđelista Luke (sl. 3) - i koje su umjetnici sve više stvarali kao pokazne komade i kolekcionarske predmete. U drugoj knjizi, 6. poglavlje, Armenini naziva najrafiniranije od te vrste crtanja *ben finito cartone* (dobro završen karton). Štaviše, već i puko

/Primjer III-22 Korrick sl. 3. Perino del Vaga, Evanđelist Luka, c.1540. Crna kreda sa sivim pranjem. Pripremio za Cappella del Crocifisso, San Marcello al Corso, Rim; naslikao Daniele da Volterra. Pariz, Musée du Louvre. Réunion des Musées Nationaux /¹¹⁴

postojanje *schizzi* nastalih takvom improvizacijom, zahtijevalo je opravdanje analogijom sa radnim postupkom pjesnika. A kad je umjetnik izveo improvizaciju pred publikom, bio je dužan gotovo odmah dostaviti crtež, *fine*. Dakle, izvedena improvizacija trebala bi biti vrlo precizan i svjestan čin; za Armeninija je to bila virtuozna tehnika prepuna opasnosti, što ga je prisililo da se zalaže za to da ostane u domeni onih vrlo rijetkih umjetnika sposobnih stvarati gotove slike bez „lažnih početaka“ ili preliminarnih skica. ...

Kao što su Hazel Smith i Roger Dean utvrdili za kasnije dvadeseto stoljeće, improvizacija je rijetko potpuno spontani čin jer zahtijeva vještinu i vježbu. Oni priznaju da "većina improvizatora ima banku 'osobnih klišeja' kojoj pribjegavaju", i tvrde da uspjeh čina ovisi o veličini banke i sposobnosti improvizatora da reorganizira i transformira te klišeje [module]. Smith i Dean također razlikuju ono što nazivaju "čistom" ili izvedenom improvizacijom koja privlači publiku i "primijenjenom" improvizacijom koja se događa privatno i koja je [udaljena] samo jedan od nekoliko koraka od završetka djela - "možda na platnu", sugeriraju slučajno.

Ako je Armeninijev pokušaj prepoznavanja i artikuliranja prirode vizualne improvizacije u središnjoj Italiji do kraja šesnaestog stoljeća nespretan, kontradiktoran, pa čak i ponekad neuhvatljiv, to ipak predviđa raspravu koja se opet vezala za problem umjetničke improvizacije u trenutku kada se implikacije tih istih karakteristika zalažu za potporu. Dakle, na početku dvadeset prvog stoljeća važnost Armeninijevog doprinosa leži i u svjetlu koje baca na improvizaciju u činkvečentu, ali i u kontekstu koji sada može ponuditi za suvremenu raspravu o toj temi.

¹¹⁴ Vidi Dodatak/ Glazbeni primjeri, 3.Poglavlje, str.23 III-22 Korrick sl.3