

2.Poglavlje: Tools/ sredstva i osnovne postavke u vezi izvedbe rane glazbe

2.1 I.P. Objašnjenje pojma Rane Glazbe (RG odnosno EM)	str.2
2.2 Oživljavanje RG, od Pepuscha (rano 18. st.) do danas te razne ideje	str.4
2.3.Povijesno informirana izvedba	str.8
2.4 Neki problemi današnje izvedbe RG po meni a)Ikonografski b)Pisani i c) Materijalni izvori	str.9
2.5 U svjetlu napisa nekoliko vodećih stručnjaka (H.M.Brown, T.Binkley) (Binkley, str.15)	str.10
2.6.Rani instrumenti i instrumentacija RG u 16. stoljeću (Brown i A.L-King - str.35)	str.23
2.7.Koji su faktori vrlo bitni za oživljavanje RG?	str.42
2.7.1 L.Curtis: Modusi, stari ili crkveni načini, P.Schubert	str.42
2.7.2 K.Kreitner; Pitch	str.48
2.7.3 T.McGee, E. Segerman: Tempo i stil	str.54
2.7.4 R.C.Wegman: Musica ficta	str.59
2.7.5 O solmizaciji, P.Schubert	str.64
2.7.6 O bitnim razlikama između stare (renesansne, menzuralne) i naše današnje moderne notacije, na osnovu pisanja P. Schuberta, T.McGeeja	str.65
2.8.Citati od kolegice A.Smith	
Metrijska hijerarhija, artikulacija i ritmička fleksibilnost	str.71
Retorika kontrapunkta	str.76
Kakve vještine se očekivalo od profesionalnih glazbenika?	str.82

2. Poglavlje: Tools - osnovne postavke u vezi izvedbe rane glazbe

2.1. I.P. Objašnjenje pojma Rane Glazbe (RG odnosno EM)

Prije nego dam riječ nizu drugih stručnjaka¹ moram objasniti zašto sam se uopće odlučio u svoju studiju uključiti ovakvo poglavlje. Tijekom rada, razmišljanja o raznim varijantama iste i što treba a što ne u nju uključiti pravovremeno sam se sjetio česte greške koju smo sigurno svi već i više puta doživjeli (ili sami napravili...) u raznim "Uputstvima za upotrebu". Njih pišu gotovo u pravilu kompetentni stručnjaci koji nažalost svako toliko zaborave da se obraćaju ljudima koji nisu na njihovom novou i upravo zbog toga su im ti priručnici "nasušna" potreba. Ukratko, sjetio sam se da ovu studiju ne pišem za moje kolegice i kolege (rano-) glazbenike, praktičare, (za koje će 5., 6. i 7. Poglavlje vjerujem donijeti i neke nove informacije, potpomognute sa onima u Dodatku) ali su u materiji izvodilačke prakse, ornamentacije, donekle čak i improvizacije RG "kod kuće"), niti za kolege muzikologe - teoretičare (koji će, siguran sam, već naći nešto više novoga i zanimljivog "štiva" - ovo barem dijelom vrijedi i za studente muzikologije) nego za studente svih ostalih odjela na Muzičkoj akademiji, Zagreb (ili u drugim gradovima Hrvatske), odnosno osobe koje bi Rana glazba²(iz bilo kojeg razloga) mogla zanimati. Zbog (opravdane) pretpostavke da velika većina polaznika srednjih odnosno visokoškolskih glazbenih institucija (čast onim izuzecima koji su zbog vlastitog, osobnog, interesa, zanimanja, uspjeli doći barem do nekih informacija) ne barata niti najosnovnijim informacijama o RG i njenoj izvedbi općenito, prije nego krenemo u detaljne opise i razmatranja o ornamentaciji, improvizaciji, *cantare sul libro*, o talijanskim *improvvisatori* 15. i 16. stoljeća (o praktičnim savjetima kako improvizirati na *lirama* da i ne govorimo) moramo proći kroz neku, bar površnu, "pripremnu" fazu. Zbog se ovo poglavlje zove "Tools/ Sredstva".³

Što uopće znači "rana glazba"? Prije nego što sam se počeo aktivno baviti ranom glazbom ona je kod nas bila poznata kao "stara muzika" ili "stara glazba", što je direktan prijevod njemačkog *alte Musik*, talijanskog *musica antica*, francuskog *musique ancienne* (ili poput danas potpuno zaboravljenog naziva "*musique d' autrefois*") i engleskog *ancient* odnosno *old music*. Većina ovih imena prozlaži ili je inspiriran latinskim originalom: *musica antiqua*. Međutim, već u to doba (kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina prošlog stoljeća) se na engleskom govornom području za ovu glazbu sve češće koristi naziv *early music*, a u njemačkom analogni naziv *frühe Musik*. Dok mi je onaj prvi naziv bio gotovo antipatičan (stvarajući automatski aluziju na nešto staro, trulo, prašnjavo i mrtvo) novi engleski i njemački termini činili su mi se puno adekvatnijim, jer impliciraju jednostavno glazbu koja je izvodenai stvarana "ranije" i kada ju danas opet izvodimo to radimo mi (u mojem slučaju i mojih kolegica i kolega, barem tada...) mladi i vrlo živi ljudi našeg vlastitog vremena te za (opet, u ono vrijeme) pretežito mladju publiku.

¹ Od kojih su neki, kao T. Binkley ili kolega D. Fallows bili moji prvi učitelji i uzori, odnosno savjetodavni kolege, a neki kao Anne Smith kolege sa kojima sam barem jedamput zajedno svirao; u ovom posljednjem slučaju u izvedbi glazbe za intermedije djela "La Pellegrina", u Sieni 1987. godine.

² Dalje u tekstu uvijek pod kraticom RG.

³ Kao i u 1. Poglavlju, neke članke donosim gotovo u cjelosti, iz nekih citiram i tome dodajem moje komentare. U tekstu, ostavljam izvorne podnožne bilješke, ukoliko ih smatram bitnim. Moji dodatci doneseni su kao uvijek u uglatim zagradama, oni od citiranih autora unutar “/” zagrada.

Zahvaljujući intenzivnoj i sveprisutnoj djelatnosti našeg ansambla⁴ kao i mojem publicističkom, propagirajućem radu (kroz predavanja, članke i brojne emisije na I. i III. programu radio Zagreba i Radio Zadra, gdje sam uporno inzistirao na uporabi novog, "svježeg" termina) pojam "rana glazba" ušao je u stručnu glazbenu terminologiju Hrvatske u opću upotrebu i takav ostao do danas.⁵

Što sve ulazi pod taj naziv? Kada smo mi (kao i kolege u drugim kulturnim centrima tadašnje Jugoslavije) počeli djelovati na planu RG, pojam se odnosio uglavnom na glazbu "predklasičnih razdoblja" - dakle sve ono što je skladano, izvodjeno i slušano prije 1800-te godine. U proteklih 50-ak godina to se utoliko promijenilo da sada pod RG dolazi i glazba prije 1900-te.

Premda bi u tu raniju glazbu bez daljnjega spadala i ona antike (konkretni sačuvani glazbeni dokumenti su doduše malobrojni ali postoje) misli se prvenstveno na glazbu srednjeg vijeka, renesanse, baroka, klasike i (sada) romantike. Vrlo pojednostavljeno za problematiku istraživanja RG možemo reći; što smo bliže našem vremenu to su informacije bolje i vjerodostojnije - što smo dalje to one postaju sve oskudnije i nejasnije. S ovim se moraju suočiti svi oni koji se sa tom glazbom iz bilo kojeg razloga i na bilo koji način žele baviti.

Dok je u glazbi kasnijih (nama bližih) razdoblja dijelom čak i glazbenog baroka, bila normalna stvar da skladatelji svoje izvodjače "obdare" nizom detaljnih uputa kako ta djela izvoditi, od ranog baroka (1600-1650) unazad ti su podaci, upute, sve rjeđi ili jednostavno nepostojeći. Jedan od razloga tomu je situacija u kojoj su skladatelji bili gotovo u pravilu izvodjači kojima nije bilo bitno da se njihova djela "moraju" ili "smiju" izvoditi samo i isključivo na određeni način. Što ujedno znači da su (drugi) izvodjači imali slobodne ruke da jedno te isto djelo mogu izvoditi na različite načine, u različitim kombinacijama te sa svojim vlastitim (svaki puta bar djelomično novim) ukrasima i sl.

Dakle kreativnost se očekivala i bila zahtjevana ne samo od skladatelja nego i od izvodjača. S jedne strane izvanredno s druge strane, za sve nas koji danas pokušavamo oživjeti, rekonstruirati onu "raniju" ranu glazbu tu počinju problemi... Studij tzv. izvodilačke ili izvodjačke prakse upravo stoga uključuje niz izvora koji nisu tipično glazbene prirode; "kopanje" po crkvenim i gradskim arhivima, sudskim spisima i oporukama, traženje svega dostupnog o izvodjenju glazbe i efektu kojeg je ona imala na publiku svojeg vremena u književnosti (poeziji i prozi, kazališnim djelima), ikonografiju (prikaze glazbenih sadržaja na freskama, minijaturama, slikama i grafikama te njihovo vrednovanje. Velik broj ovih izvora ima jasno ili manje jasno simbolično značenje a kod manjeg broja može se pretpostaviti da se možda radi o "zaustavljenom trenutku" stvarne izvedbe, posebno u slučaju umjetnika koji je znao kako se pojedini instrument drži i/ili svira. I na kraju, organologija, dakle "teorijska disciplina koja se bavi istraživanjem i klasifikacijom glazbala kao predmeta s pomoću kojih se proizvodi zvuk; ona se razlikuje se od organografije, koja glazbala samo opisuje (npr. povijesno-mitološki prikazi glazbala M. Praetoriusa i M. Mersennea u XVII. st.)".

U idealnom slučaju kod znanstvenika - muzikologa i izvodjača - praktičara radi se o istoj osobi, što je u posljednjih 50-ak godina postalo više pravilo nego izuzetak - svugdje osim u našim krajevima. U sljedećem pozitivnom slučaju radi se o teoretičaru kojega zanima kako je to, na čemu mukotrpnog radi niz godina, moglo u praksi zvučati te iz tog razloga prihvaća suradnju sa praktičarem koji će

⁴ U godinama 1969-83. to se odnosi isključivo na zagrebački ansambl RG "Universitas Studiorum Zagrabienensis."

⁵ Premda mi to nije ni najmanje jasno kako ni zašto, posljednjih godina postoje neke minimalne i nevažne tendencije vraćanja oonom "bivšem" terminu - "stara glazba".

"mrtve note" na papiru oživjeti zahvaljujući svojem praktičnom iskustvu i priličnoj dozi kreativnosti.

U našoj zemlji, prvenstveno zahvaljujući pionirskoj znanstvenoj, publicističkoj i organizacionoj djelatnosti pokojnog dr. Dragana Plamenca (američki muzikolog hrvatskog podrijetla) već 1935. godine zahvaljujući njegovoj inicijativi i djelatnosti (prvih) "Zagrebačkih madrigalista" (osnovanih još 1931. od hrvatskog skladatelja i dirigenta Mladena Pozajića) dolazi do tzv. povjesnog koncerta u zagrebačkom HGZ-u, pod naslovom "Iz hrvatske muzičke prošlosti" (vidi u Dodatku detaljni program). Kako vidimo stara Jugoslavija, odnosno Hrvatska koja je u tom segmentu (glazbene ali i ne samo) "jugoslavenske" kulture imala vodeću ulogu, bila je u samoj žiži najranijih pokreta za oživljavanje RG. Tko zna kako bi se stvari razvijale i kod nas i diljem Europe da ovaj proces (kao i sve drugo) nije bio brutalno prekinut nacionalsocijalizmom i fašizmom, stradanjima Holokausta i razaranjima Drugog svjetskog rata, na što se od 1945. nadalje nastavljaju totalitarni režimi tzv. "real socijalizma", kojem je pripadao i onaj u bivšoj, socijalističkoj, Jugoslaviji, sve do Domovinskog rata i (tzv.) "demokratskih promjena."⁶

Poput vatrene ptice Feniks, pokret oživljavanja RG ponovno se javlja 50-ih godina istovremeno u Europi i u Americi (a kasnije "i šire"), čemu sigurno bitno pomažu mediji radija i (kasnije) TV, gramofonske ploče te niz specijaliziranih festivala RG. Od ranih 60-ih počinje ono što možemo nazvati pravim *boomom* RG. Snimaju se i odlično prodaju LPi (čitavi albumi, čak serije) sa "autentičnim" izvedbama na "originalnim" instrumentima ne samo cjelokupnih djela baroknih skladatelja Bacha, Handela, Vivaldija i drugih nego i djela niza renesansnih i srednjovjekovnih skladatelja i raznih kodeksa poput "Carmine Burane". Dok se taj *boom* u slučaju ranije, srednjovjekovne i renesansne, glazbe već krajem osamdesetih godina ponešto stišao, onaj barokne i klasične glazbe traje do danas. Za to su, osim nesumnjive kvalitete i visoko profesionalnih izvedbi (za razliku od izvedbi ranije glazbe, gdje granica između amaterskog i nazovimo ga "profesionalnim"-premda se često ona odnosila samo na to dali je netko plaćen za svoj rad ili sve radi kao pravi ljubitelj - ponekad bila "nevidljivom") ove nama "bliže" glazbe dijelom odgovorna i djela poput ranijih opera i oratorija, suite i ranih simfonija - sve ono što od "normalne" već postojeće koncertne publike ne traži previše dodatnog "studija", znanja ili posebnih priprema.

Jedan od problema RG (koji kroz godine postaje sve manjim, osim kod nas) još je uvijek gdje i kako studirati tehniku sviranja pojedinih instrumenata, odgovarajuću tehniku pjevanja i izvodilačku praksu. Najstarija (osnovana još 1933) i po mnogima i mnogočemu najbolja institucija te vrsti svakako je *Schola Cantorum Basiliensis* u Bazelu, a u međuvremenu jedva da još postoji u Europi i svijetu konzervatorij, college, glazbena akademija, visoka škola ili sveučilište glazbe bez mogućnosti studija barem nekolicine ranijih glazbala, pjevanja i slično.

2.2 Oživljavanje RG, od Pepuscha (rano 18. st.) do danas te razne ideje

Zanimanje za glazbu prošlih vremena relativno je "novi" fenomen. Osim interesa kojeg su humanisti i glazbenici (praktičari i teoretičari) kasnog 15., čitavog 16. i ranog 17. stoljeća pokazivali za glazbu (kulturu, filozofiju i umjetnost općenito) antike te pritom stvorili nove forme (poput opere), prakse i instrumente, trebalo je pričekati sve do ranog 18. stoljeća...

⁶ Vrlo nerado ulazim u područje politike, kako one nekadašnje tako i one današnje. No, onako uzgred nije na odmet spomenuti da je održavati koncerte bilokakve (čak i toliko po sistem "bezopasne" poput orguljaških recitala) a kamoli one duhovne glazbe, osim u Hrvatskoj (n. pr. u Sloveniji i Srbiji) bilo ili doslovno zabranjeno ili vrlo nerado gledano. Tih godina doći na "crnu listu" partije nije bilo teško.

U Engleskoj je Johann Pepusch oko 1720. pokrenuo "Akademiju drevne glazbe" za proučavanje glazbe Palestrine, Tomása Luisa de Victorije, Williama Byrda, Thomasa Morleyja i drugih skladatelja starih najmanje jedno stoljeće. U Beču je barun Gottfried van Swieten krajem setečenta predstavio kućne koncerte drevne glazbe, gdje je Mozart razvio svoju ljubav prema glazbi Bacha i Handela. Krajem 18. stoljeća, Samuel Wesley promovirao je Bachovu glazbu, što bi značilo da je time preduhitrio Mendelsohna za nekih 30-ak godina...

1808. Samuel Wesley počeo je izvoditi Bachovu orguljašku glazbu u nizu londonskih koncerata. Felixu Mendelssohnu često se pripisuje važna uloga u oživljavanju glazbe prošlih vremena. On je dirigirao poznatom izvedbom Bachove *Matthäus-Passion* 11. ožujka 1829. Koncert se navodi kao jedan od najznačajnijih događaja u obnovi RG, iako je izvedba koristila suvremene instrumente a djelo je bilo zgusnuto, izostavljajući značajnu količinu izvorne Bachova glazbe.

Početak 20. stoljeća, povjesničari glazbe u novom muzikološkom području počeli su pažljivije studirati srednjovjekovnu i renesansnu glazbu, pripremajući praktična izdanja mnogih djela. Osim zborova u katedralnim crkvama u Engleskoj koji su oživljavali ove skladbe, uspostavljajući novi standard i tradiciju u izvođenju renesansne zvorske glazbe, šezdesetih godina se pojavilo i nekoliko neovisnih instrumentalnih sastava. To su bili *Musica Reservata* Michaela Morrowa i *Early Music Consort* Davida Munrowa. Istraživanje rane glazbe provodili su članovi društva Galpin Society i neovisni znanstvenici poput Mary Remnant i Christophera Hogwooda.⁷

Jedna od vrlo važnih ličnosti u pionirskim ali sustavnim pokušajima oživljavanja RG između dva svjetska rata bio je američki skladatelj, muzikolog i dirigent Safford Cape (1906 -1973). Krajem 1932. Cape osniva ansambl "Pro Musica Antiqua", koji se u početku sastojao od pet pjevača i pet instrumentalnih solista. Sa svojim ansamblom održao je brojne koncerte u mnogim belgijskim gradovima, u Luksemburgu, Nizozemskoj i Francuskoj. Do kraja 1939. Cape je surađivao s njemačkim muzikologom Curtom Sachsom, koji je emigrirao u Pariz, na projektu pod nazivom "*Klingende Musikgeschichte auf Schallplatte*" odnosno seriji LP-a pod naslovom *Anthologie sonore*. Tijekom Drugog svjetskog rata Cape je živio pod lažnim imenom i pridružio se pokretu otpora protiv NS-okupatora. U razdoblju neposredno poslije rata održao je koncerte u Portugalu, Parizu i Londonu. Kasnije je sa svojim ansamblom išao na brojne koncertne turneje po Europi, Sjevernoj i Južnoj Americi i Japanu.

Za diskografske kuće "His Master's Voice", "EMS Recordings", a od 50-ih godina nadalje, sve više i za "Archiv Produktion" (pod vodstvom Freda Hamela), u tonskom glazbeno - povjesnom studiju tvrtke "Deutsche Grammophon Gesellschaft" - do 1965. snimio je oko 100 djela na više od 80 ploča. Uglavnom se koncentrirao na djela francuskih ili franko-flamanskih skladatelja, kao što su bili Guillaume de Machaut, Guillaume du Fay (Dufay), Clément Janequin, Johannes Ockeghem, Josquin Desprez, Cipriano de Rore, Orlando di Lasso ili Nicholas Gombert.

Godine 1957. osnovao je *Séminaire Européen de Musique Ancienne* u Bruggeu, a 1961. zahvaljujući podršci zaklade "Calouste Gulbenkian", sličnu ustanovu u Lisabonu.

Ne samo da su njegove ploče (iz serije snimljene za gore spomenuti "His Master's Voice") bile među prvima zahvaljujući kojima sam tapkajući počeo "ulaziti" u svijet rane glazbe, nego sam

⁷ Nepoznati autor ove informacije, očito anglofil, izostavlja zasluge američkih, austrijskih, njemačkih, francuskih glazbenika i znanstvenika.

u ljeto 1974. imao čast i priliku prisustvovati trodnevnom seminaru SEM u Brugge, pod vodstvom francuskog muzikologa Bernarda Gagnepaina. Premda već tada malo "antikvarnog" i okamenjenog tipa (zbog čega nije baš previše odgovarao mojem ondašnjem "revolucionarnom" duhu...) seminar je bio europski u pravom smislu te riječi; svirao sam i izmjenjivao RG informacije i iskustva iz "prve ruke" sa kolegicama i kolegama iz Belgije, Danske, Finske, Francuske, Grčke, Italije, Nizozemske, Njemačke, Norveške, Portugala, Španjolske i V. Britanije - kao jedini predstavnik tadašnje Jugoslavije.

Druge važne prekretnice u preporodu rane glazbe; Paul Sacher 1933. godine, u Baselu, u Švicarskoj, osniva *Schola Cantorum Basiliensis* - zajedno s istaknutim glazbenicima, uključujući pionirskog stručnjaka za ranu vokalnu glazbu Maxa Meilija, koji je pridonio opsežnoj seriji *L'Anthologie Sonore*, ranih glazbenih zapisa i snimaka renesansnih pjesama za glas i lutnju, za label HMV - te predstavljanje i snimanje nekih Monteverdijevih madrigala iz 1937. godine, autorice Nadie Boulanger u Francuskoj. Arnold Dolmetsch smatra se ključnom figurom u ranoj glazbenoj obnovi početkom 20. stoljeća. Dolmetschova knjiga iz 1915. godine "*The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries*" bila je prekretnica u razvoju autentičnih (*sic!*) izvedbi rane glazbe.

Do 1950-ih godina oživljavanje rane glazbe bilo je u tijeku a potpuno uspostavljen fenomen postalo krajem 1970-ih. Osim već spomenutog (Amerikanca u Europi...) S. Cape-a, drugi Amerikanac, dirigent i znanstvenik Noah Greenberg, "kod svoje kuće", kasnih 50-ih i sredinom 60-ih godina (do prerane smrti) osniva i vodi izvanredan ansambl "*New York Pro Musica*". Greenberg je sa svojim (malim RG orkestrom) gostovao u bivšoj Jugoslaviji te nastupio u HGZ-u 1964. Upravo je iskustvo prisustva na tom koncertu kod mene odlučilo izbor mojeg (rano)glazbeno - životnog puta.

U Europi je pokret je bio usredotočen prvenstveno na London i Basel (*Schola Cantorum Basiliensis*), premda je bilo puno aktivnosti i u drugim europskim i američkim gradovima, posebno New Yorku, Bostonu i San Franciscu (usredotočenom oko tamošnjeg *Philharmonia Baroque*). Imao je dalekosežne i važne učinke za način na koji ljudi slušaju klasičnu glazbu i način na koji se podučava, izvodi, sponzorira i prodaje. Malo ljudi koji su danas uključeni u industriju klasične glazbe ne bi prepoznali širinu i dubinu utjecaja koji je ovaj pokret imao. Kao i bilo koja druga sila u tom razdoblju, protagonisti ranoglazbene obnove bili su protivnici kulturnih vrijednosti koje su se krajem pedesetih činile gotovo neupitnima. Oživljavanje interesa za glazbu iz ranijih razdoblja osjećalo se i izvan okvira pedagogije i izvodilačke prakse europske umjetničke glazbe; ono je također utjecao na izvodilačke prakse i istraživanje tradicijske glazbe i glazbe usmenih tradicija.

Također, tijekom 70-ih i 80-ih godina niz europskih ansambla, predvođeni imenima kao što su (bili) Nikolaus Harnoncourt i Rene Clemencic (Austrija), Gustav Leonhardt i Jos van Veldhoven (Nizozemska), Philip Herreweghe, Sigiswald Kuijken (Belgija), Christopher Hogwood, Trevor Pinnock (Engleska) i mnogi drugi, učinili su djela baroknog i rano klasičnog razdoblju dostupnim mnogo široj javnosti.

Ranoglabeni preporod promijenio je navike slušanja publike "klasične" glazbe uvodeći ih svijet glazbe kojeg uglavnom nisu prije poznavali. Dugoročno, metode izvedbe i vrijednosti preporoditelja rane glazbe, posebno ono što je postalo poznato kao potraga za tzv. 'autentičnošću' imale su trajni učinak ne samo na izvedbu RG, već i na izvedbu glazbe iz kasnijih razdoblja.

Najveće zanimanje pobudila je srednjovjekovna i renesansna glazba, a donekle i ona ranog baroka. Međutim, moglo bi biti zavaravajuće razmišljati o ovom preporodu jednostavno kronološki, jer su izvođači RG ubrzo proširili svoje interese i na kasnija razdoblja. Fokus nije bio samo na repertoaru, već na načinima na koje je glazba koncipirana, procesu kojim se uči i načinima na koje se izvodi.

U to vrijeme etabliranim pionirima rane glazbe poput engleskog kontratenera Alfreda Dellera pridružio se novi val specijaliziranih grupa kao što su (već spomenuti) *Musica Reservata* i *Early Music Consort*. Glazba koju su svirali i način na koji su ju izvodili, činila se novom u usporedbi sa zvukovima na koje je većina ljudi navikla iz klasične glazbe; sve je djelovalo svježije i egzotično.

Ali ovaj preporod ne bi mogao biti potpun bez rekonstrukcije instrumenata renesansnog i baroknog razdoblja. Graditelji poput Otta Steinkopfa (jedan od najpućenijih i najtalentiranijih berlinskih graditelja instrumenata i izvođača iz ranijih dana RG preporoda) započeli su pedantnu reprodukciju drvenih duhača: krumhorna, kornamuza, *rauschpfeifa*, šalmaja, flauta i ranih vrsta klarineta i oboa. Drugi graditelji, poput Renaissance Workshop Company (ranije J. Woods and Sons Ltd.) igrali su važnu ulogu u razvoju RG u 20. i 21. stoljeću.

U 21. stoljeću nastavlja se veliki procvat ansambala, programa obuke, serija koncerata i snimaka posvećenih RG. Pojava većeg broja festivala RG i specijaliziranih odjela glazbenih konzervatorija učinilo da ova glazba u Europi postane ustaljeni dio glavne glazbene aktivnosti.

U Sjedinjenim Državama okupljanja poput Bostonskog festivala rane glazbe i organizacija poput Early Music America, Renesansnog i baroknog društva u Pittsburghu i Društva za ranu glazbu u San Franciscu nastavljaju promovirati proučavanje i izvođenje rane glazbe. Nekoliko visokoškolskih glazbenih odjela, poput Instituta Peabody, Sveučilišta Indiana, Glazbenog konzervatorija Oberlin, Sveučilišta Sjeverni Teksas i Sveučilišta Boston, imaju snažne programe RG.

Danas su dostupne snimke iz svih razdoblja RG, uključivši i djela većeg broja manje poznatih skladatelja. Iako su neke velike izdavačke kuće smanjile financiranje snimanja klasične glazbe, velik broj neovisnih izdavačkih kuća, kao što su *Harmonia Mundi* i *Hyperion*, i dalje produciraju/izdaju snimke RG. Većina dostupne snimljene glazbe može se naći za kupnju (ili preuzimanje) i na internetu.

Spominjući internet, danas je (za razliku od toga kakva je situacija bila prije samo četvrt stoljeća) relativno lako pronaći ogroman broj informacija, audio ili video (studijskih ili koncertnih) snimki RG. Mislim na tzv. društvene mreže poput Facebooka, Twitera te platformi poput Vimea, YouTube, SoundClouda i niza drugih.⁸ Nebi trebalo posebno naglašavati da je kod preuzimanja jednog dijela informacija (n.pr. iz Wikipedije) potreban dužan oprez, provjera i usporedbe sa ozbiljnijim izvorima.⁹

⁸ Vidi poveznice (links) u Dodatku.

⁹ Moram, međutim, bez namjere kritiziranja ustanoviti da se i u najkvalitetnijim, najozbiljnijim, znanstvenim radovima (člancima, disertacijama i knjigama) ponekad mogu naći kontradiktorne ili neprovjerene informacije, koje jednom preuzete dobe "vlastiti život" i prenose se dalje - barem tako dugo dok netko ne odluči napraviti odgovarajuću provjeru te time ispravi i obustavi ovaj tok...

2.3. Povijesno informirana izvedba

Osim pokreta za oživljavanja RG (Early Music Revival) postoji i pojam "Povijesno informirana izvedba" ("Historically informed performance" - dalje skraćeno HIP) - bitno bolji nego onaj stari "autentična izvedba" na "originalnim" instrumentima.

Da vidimo o čemu se radi i ima li kakvih razlika u odnosu na onaj prvi pojam.

Osnovna definicija bila bi: HIP (koja se također naziva izvedbom razdoblja) pristup je izvođenju klasične glazbe, čiji je cilj biti vjeran načinu i stilu glazbenog razdoblja u kojem je djelo izvorno zamišljeno i zapisano.

HIP se temelji na dvije ključne postavke: primjeni stilskih i tehničkih aspekata izvedbe, poznatih kao izvodilačka praksa; i upotrebe instrumenata tog razdoblja, (koji mogu biti originalni povijesni instrumenti ili njihove današnje reprodukcije) koji su se koristili u vrijeme kada su izvorne skladbe nastale, a koji obično imaju drugačiji ton i ugadjanje od svojih suvremenih ekvivalenata. Daljnje područje proučavanja, promjena očekivanja i ukusa slušatelja, sve se više istražuje.

S obzirom da iz vremena prije kraja 19. stoljeća, nemamo (zvučnih) snimaka glazbe, povijesno informirana izvedba u velikoj je mjeri izvedena iz muzikološke analize tekstova. Povijesne rasprave, pedagoške knjige i kritike koncerata, kao i dodatni povijesni (arhivski) izvori, koriste se za stjecanje uvida u izvodilačku praksu pojedinih povijesnih razdoblja. Dosadašnje snimke (cilindri, diskovi i reproducirajuće klavirske role) od 1890-ih godina nadalje omogućile su istraživačima glazbenog romantizma 19. stoljeća da steknu vrlo detaljno razumijevanje ovog stila, iako ne bez otvorenih preostalih pitanja. U svim razdobljima, izvođači HIP-a obično će kao osnovni predložak upotrebljavati znanstvena ili tzv. *Urtext*- izdanja glazbene partiture, uz istovremenu primjenu niza drugih stilskih praksi, uključujući ritmičke preinake i ukrase mnogih vrsta.¹⁰

Povijesno informirana izvedba razvila se u nizu zapadnih zemalja sredinom i krajem 20. stoljeća, što je ironičan odgovor suvremenika na prekid tzv. "suvremene" (avangardne) glazbe - poput one koja se decenijama izvodila i izvodi u okviru *Muzičkog Bienala Zagreb*; ovogodišnjim 31. po redu festivalom obilježava se njegovo 60-godišnje postojanje. Dok se u početku ona bavi izvedbom srednjovjekovne, renesansne i barokne glazbe, HIP sada obuhvaća i glazbu iz doba klasike i romantizma. HIP je bila presudni dio pokreta ranoglazbene obnove 20. i 21. stoljeća a počela je, osim koncertne, utjecati i na kazališnu scenu, na primjer u produkciji barokne opere, gdje se također koriste povijesno utemeljeni pristupi glumi i scenografiji.

Neki kritičari osporavaju metodologiju HIP pokreta, tvrdeći da su odabir praksi i estetike proizvod 20. stoljeća i da je u konačnici nemoguće znati kako su zvučale izvedbe iz ranijeg doba. Očito je, što su stariji stil i repertoar, to je veća kulturna udaljenost i povećana mogućnost nerazumijevanja (ionako oskudnih) izvora. Iz tog se razloga izrazu "povijesno informirana" sada daje prednost pred "autentičnom" izvedbom, jer priznaje ograničenja akademskog razumijevanja, umjesto da implicira apsolutnu točnost u ponovnom stvaranju povijesnog stila izvedbe.

¹⁰ Iako ova *Urtext* - izdanja ponekad daju današnjim izvodjačima verziju "na tanjuru", n.pr. sa već "realiziranim" basso continuo - nešto što specijalistima našeg vremena već najmanje 50-tak godina nije potrebno; vidi u 1. Poglavlju pod Bailey, interview sa L. Salterom.

2.4 Neki problemi današnje izvedbe RG, po meni...

Premda posjedujemo i izvore koje su pisali glazbeni teoretičari nekog razdoblja, koji su najčešće sami bili i skladatelji i izvodjači, njihovo pisanje je često za nas nedovoljno jasno a gotovo u pravilu ne sadrži detalje o izvodilačkoj praksi t.j. upravo ono što bi nas najviše zanimalo... Oni su, naravno, pisali ne za "nas" ili neke kasnije generacije nego za ljude vlastitog vremena, kojima je sve to bilo dobro poznato i jasno. Zbog toga sve te mnogobrojne nepoznanice sa kojima se moramo suočiti svi mi koji pokušavamo proniknuti u "tajnu" izvedbe RG. možemo i moramo pokušati razjasniti pomoću drugih izvora koji bi nam mogli u tome pomoći. To su, dakle:

a) Ikonografski izvori¹¹:

Istraživanje muzikologa često se preklapa s radom povjesničara umjetnosti¹²; istražujući slike i crteže glazbenika pri izvedbi - suvremenika određenog glazbenog razdoblja, stručnjaci mogu zaključiti (barem neke) detalje o svakodnevnoj izvedbi. Osim što prikazuje raspored ansambla, umjetničko djelo može otkriti detalje o suvremenim tehnikama sviranja, na primjer način držanja gudala ili ambažure kod puhačke svirke. Međutim, kao što povjesničar umjetnosti mora ocjenjivati umjetničko djelo po svojim kriterijima, i muzikolog mora procijeniti glazbene dokaze slike ili ilustracije u njezinom povijesnom kontekstu, uzimajući u obzir potencijalne kulturne i političke motivacije umjetnika i njegovu umjetničku slobodu. Povijesna slika glazbenika može predstavljati idealizirani ili čak izmišljeni prikaz (kombinacije) glazbenih instrumenata, a postoji jednak rizik da može dovesti i do povijesno pogrešno informirane izvedbe.¹³ Ikonografija je često jedini izvor koji nam stoji na raspolaganju ali nam ona nemože dati odgovore na neka temeljna pitanja poput; kako su zaista zvučali instrumenti i kako su se svirali te kako se na njima ukrašavalo i improviziralo.

b) Pisani izvori:

Oni mogu biti arhivski (platne ili druge liste koje sadrže informacije o imenu pojedinih profesionalnih glazbenika u službi neke gradske komune, nekog dvora ili slično, koliko su zaradivali i za kakve službe; sudski spisi o ometanju javnog reda i mira podoknicama ispod prozora neke dame; notarski zapisi o oporuci osobe koja iza sebe uz ostalo ostavlja zbirku instrumenata i/ili nota i dr.; književni. U poeziji, proznim djelima ili kazališnim komadima, bili oni duhovnog ili svjetovnog karaktera, nalazimo često čak i na vrlo detaljne opise iz kojih saznajemo o raznim vrstama i mjestima izvedbi, broju izvodjača, kombinacijama glasova i instrumenata pa i reakcijama prisutne "publike." Osim u slučaju Italije, kulturno i glazbeno sigurno vodeće "sile" u vrijeme kasnog srednjeg vijeka (u stvari već od tzv. trećenta, 14. stoljeća), renesanse i (barem) ranog baroka, to isto tako vrijedi za većinu ostalih južno, srednje- i sjeverno europskih zemalja te za hrvatske krajeve - usprkos izuzetno teškoj situaciji zbog tuđinske (mletačke, ugarske i austrijske) vlasti i stoljetnog krvarenja na razmeđu odnosno "obrani" kršćanstva...

¹¹ Vidi o tome još u 5. Poglavlju (Wilson o Rafaelovom Parnasu) te u 7. Poglavlju.

¹² Istini za volju, treba reći da izvori koje su povjesničari umjetnosti (ili književnosti) kao "prvi" otkrili, postaju za muzikologiju zanimljivim tek 50-ak ili čak stotinjak godina kasnije, što je i razumljivo s obzirom na činjenicu da je muzikologija (u usporedbi sa općom povijesti, kao i onima književnosti i umjetnosti) relativno mlada znanstvena disciplina.

¹³ Ponekad nemožemo biti sigurni nije li umjetnik samo prenio neki njemu iz drugih predložaka te drugih zemalja poznati primjer. U tom slučaju, bez obzira na kvalitet i realističnost prikaza, on ne bi mogao biti uzet kao "tipičan" za mjesto na kojem je nastao i gdje je sačuvan.

c) Materijalni izvori:

Djelomično i (gotovo u potpunosti¹⁴) sačuvani instrumenti, na osnovu kojih kao i u usporedbi sa ikonografskim izvorima možemo izvesti neke zaključke o njihovoj gradnji. Ovo nam omogućuje da možemo napraviti moderne rekonstrukcije ranijih instrumenata, a kroz brojne praktične eksperimente¹⁵ postaviti pretpostavke o nekim "okvirnim" (ne-) mogućnostima tehnike sviranja na njima.

Dajem riječ nekolicini kolega muzikologa¹⁶, koji su jednako važne priloge istraživanju RG dali kao glazbenici - praktičari, predavači i autori niza članaka odnosno knjiga.

2.5 U svjetlu pisanja nekoliko vodećih stručnjaka (Brown, Binkley)

Američki muzikolog i aktivni glazbenik - praktičar, **Howard Mayer Brown**¹⁷, ostavio je niz knjiga i članaka koji i danas čine nezaobilaznu osnovu za sve one koje zanima rana (posebno renesansna) glazba, njen instrumentarij, instrumentacija, njena izvodilačka praksa, kao i glazbena ikonografija. Obzirom da njegovo vrlo bitno djelo "Music in the Renaissance" ("Glazba renesanse") već niz godina postoji u hrvatskom prijevodu, neću se njime detaljno baviti ali ga toplo preporučam svima koje bi to glazbeno razdoblje moglo zanimati.

U vezi izvodilačke prakse glazbe 15. i 16. stoljeća¹⁸, Brown započinje konstatacijom da današnji glazbenici moraju donijeti niz temeljnih odluka prije nego što će biti u stanju ponuditi uvjerljivu izvedbu bilo koje skladbe iz 15. ili 16. stoljeća - bez obzira hoće li je svirati ili pjevati, koriste li moderno izdanje, (faksimil-izdanje) rukopisa ili tiskane knjige iz renesanse. U slučaju izvedbe vokalne skladbe, glazbenici prvo moraju odlučiti kako će rasporediti i potpisati tekst ispod nota. Oni sami trebaju odlučiti koje *akcidente*¹⁹ [povisilice ili snizilice] trebaju dodati onima navedenima u izvorniku. Moraju odlučiti da li se trebaju pjevati svi glasovi skladbe, samo neki ili samo jedan - dakle hoće li skladbu pjevati glasovi bez pratnje (ako da, koliko njih po jednoj dionici i koje vrste glasova [dječački, muški ili ženski sopran odnosno alt]), ili u kombinaciji glasova i instrumenata.

Ako će se koristiti instrumenti, glazbenici moraju odlučiti koji, i treba li kompoziciju urediti [intabulirati] za instrumente poput lutnje (koja može svirati sve ili većinu glasova i zato treba posebnu partituru, obično u tabulaturi), budući da svirač ne može izvoditi nekoliko glasova iz pojedinačnih sveščića. Glazbenici moraju odlučiti hoće li ispisati ili improvizirati ornamentacije

¹⁴ Ako su tijelo i vrat kod gudačkih i trzalačkih instrumenata sačuvani, sa niz "vitalnih" dijelova poput žica, struna na gudalu gotovo u pravilu nije tako, kao i sa piskovima kod duhačkih instrumenata.

¹⁵ Ono što ja zovem praktičnom, primjenjenom, muzikologijom ili muzikološkim laboratorijem.

¹⁶ Od kojih su neki, kao T. Binkley ili D. Fallows, bili moji prvi učitelji i uzori, a neki kao Anne Smith kolege sa kojima sam barem jedamput zajedno svirao; u ovom posljednjem slučaju u izvedbi glazbe za intermedije djela "La Pellegrina", u Sieni 1987. godine.

¹⁷ 1930-1993, vidi u Dodatku kratku biografiju autora.

¹⁸ Performance Practice, Music before 1600, The New Grove Handbook in Music, ur. H. M. Brown i S. Sadie, Macmillan Press, W.W.Norton, New York 1990, str.3

¹⁹ O tome, odnosno o tzv. *musica ficta*, pogledajte u ovom poglavlju pod Kreiner, od str. 45. nadalje.

(diminucije, ukrase), ako da, koliko složeni ukrasi smiju biti i na koje glasove trebaju biti primijenjeni.

Dalje, oni moraju odlučiti kojim tempom djelo treba izvesti i kako se dijelovi napisani različitim menzuracijama (mjerama) trebaju međusobno povezati. Moraju odlučiti na kojem tonu (*pitch*= intonaciji, relativnoj visini tona) trebaju biti ugodjeni njihovi instrumenti, u kojem načinu ugađanja (*temperament; equal, mean tone* i sl.) žele svirati te žele li transponirati napisane note u odnosu na ono što obično smatraju ispravnom relativnom visinom tona svojih instrumenata. Moraju odlučiti hoće li svirati ili pjevati svoje melodijske linije *legato, staccato* ili s određenim stupnjem odvojenosti između te dvije krajnosti. I na kraju, moraju odlučiti žele li pokušati stvarati "tanje" ali jasne zvukove bez vibrata ili "masnije", bogatije zvukove s nekim vibratom na određenim notama ili tijekom čitave skladbe.

Sve ove vrste odluka morali su donijeti i izvođači u 15. i 16. stoljeću. Glavna je dužnost stručnjaka za izvodilačku praksu RG danas otkriti kako su se takvi problemi rješavali u vrijeme kada je glazba nastala. Jedna od zadaća današnjeg izvođača je odlučiti da li su spekulativna rješenja koja su predložili znanstvenici (muzikolozi) praktična i mogu li se danas rekonstruirati te, ako mogu, utvrditi u kojoj bi se mjeri trebala primijeniti na izvedbe u 20. [21.] stoljeću .

Kroz čitav srednji vijek i renesansu, od glazbenika se očekivalo da pri izvodjenju, dodaju akcidente koji nisu bili naznačeni u pisanim izvorima. Te su kromatske fleksije napravljene uglavnom u kadencama, gdje je trebalo povisiti sedmi stupanj ljestvice (ili rjeđe spustiti drugi stupanj), ili kako bi se izbjegli *tritonus* i drugi neugodni intervali, bilo melodijski ili harmonijski. ...

Svakako, proučavanje načina na koji su lutnjisti 16. stoljeća dodavali akcidente intabuliranim aranžmanima vokalne glazbe (u kojima su akcidenti naznačeni preciznije nego u uobičajenom notnom crtovlju) sugerira da je i tada bilo puno mjesta za neslaganje oko toga gdje i kako dodati akcidente određenom djelu.²⁰ Nema sumnje da bismo trebali nastaviti raspravu o tome je li s pravom neka od ovih rješenja možemo smatrati dobrim, a druga lošim ili bismo ih trebali smatrati jednako zadovoljavajućim alternativnim verzijama.

Sustavno istraživanje veličine i rasporeda crkvenih zborova u zapadnoj Europi tijekom 15. i 16. stoljeća vjerojatno će pokazati da su duhovno višeglasje u 15. stoljeću obično pjevale relativno male grupe, često možda samo s jednim pjevačem po dionici, da su se veličine zbora naglo povećale krajem 15. ili početkom 16. stoljeća (kada se čini da je 15 do 25 pjevača značilo veliki zbor), te da je postojala tendencija da se više pjevača koristi za najvišu i najnižu (najdublju) dionicu, nego za unutarnje glasove. ...

U 16. stoljeću najveće kneževske kapele brojile su od 20 do 30 pjevača. Oni su bili su među najspretnijim i najobrazovanim glazbenicima tog vremena, a u njima su djelovali mnog od najistaknutijih skladatelja. ...

Već u 15. stoljeću, različiti pojedinci, poput Pietrobona u Ferrari, bili su poznati po svojoj virtuoznosti i umijeću kao samostalni pjevači, premda nije potpuno jasno je li njegov repertoar

²⁰ Brown, *ibid.*: O ovom pitanju vidi posebno: H. M. Brown, 'Accidentals and Ornamentation in Sixteenth-century Intabulations of Josquin's Motets', u Josquin des Prez: New York 1971, 475-522, i Brown, 'La musica ficta dans les mises en tablature d'Albert de Rippe et Adrian le Roy', u *Le luth et sa musique II*, ur. J.-M. Vaccaro (Paris, 1984), 163-82.

sadržavao vrste napisanih skladbi koje se pojavljuju u sačuvanim izvorima ili je on poput drugih talijanskih *improvvisatori*, pjevao uglavnom usmeno prenošeni repertoar, uključujući duge narativne pjesme.²¹ ...

Tijekom 15. i 16. stoljeća, žene i muškarci redovito su sudjelovali u izvođenju svjetovne polifonije, ne samo aristokratske dame i dvorjanke, već i dobro obrazovane kurtizane i nesumnjivo pripadnice visoke buržoazije, sasvim na stranu one žene nižeg staleža koje su spadale u klasu *minstrele*.²² Na nekim dvorovima možda su čak postojale i profesionalne pjevačice. Svakako su se čuvene dame - pjevačice iz Ferrare u kasnijem 16. stoljeću, iako iz dobrih obitelji, tamo tolerirale ponajviše zbog njihovih glazbenih sposobnosti. ...

Brown komentira tvrdnje nekih muzikologa da se svjetovna vokalna glazba 15. stoljeća izvodila bez pratnje instrumenata i spominje da je, na osnovu novijih saznanja to bilo češće nego što smo pretpostavljali. Nemožemo, s druge strane, biti sigurni da instrumentalisti nikada nisu svirali glazbu koja je preživjela u rukopisima iz 15. stoljeća, nego su imali poseban nenapisani i uglavnom improvizirani repertoar, ili čak neki izgubljeni repertoar zapisanih skladbi zamišljenih i namijenjenih posebno instrumentima. ...

Autor za primjer spominje repertoar lutnjista 16. stoljeća. Čim je većina njih usvojila tehniku sviranja prstima, umjesto one sa plektrumom, mogli su izvoditi sve dionice polifonih skladbi, ali su im za to trebale posebne intabulacije. Ako tiskana glazba za lutnju u 16. stoljeću prilično odražava ono što su svirali lutnjisti - i šire ono što su svirali instrumentalisti općenito - onda vidimo da su (pored relativno malog repertoara autonomne instrumentalne glazbe) na repertoaru instrumentalista (ili u najmanju ruku lutnjista) bili moteti, šansone, madrigali, *lieder*, razne druge vrste svjetovne glazbe, pa čak i mise. Dakle, ukratko ponešto iz svakog žanra poznatog u to vrijeme. ... Postojanje ove ogromne količine glazbe za lutnju, a posebno aranžmana višeglasne glazbe za solo pjevače i lutnju, podsjeća nas da je velik dio glazbe 16. stoljeća bio objavljen u tzv. 'neutralnim' verzijama. To je glazbenicima davalo znatnu slobodu da pri svojim izvedbama glazbu mogu predstaviti na više načina. Na naslovnim stranicama mnogih glazbenih izdanja iz 16. stoljeća, djela su opisana kao 'prikladna za glasove ili viole da gamba' ...; *frottole* su bile objavljene u četveroglasnim verzijama, iako su se često pjevale u tri glasa ili u inačici za lutnju ili violu da gamba i glas.²³ Brošure izdane u spomen na dvorske festivale (*intermediji*) ponekad uključuju glazbu objavljenu za četiri ili više glasova, iako je iz opisa ovih prigoda jasno da su mnogi komadi izvedeni na razne (druge) načine. ...

Kako se čini, vokalne ansamble kao i solo pjevače su u 16. stoljeću često pratili instrumenti. To je bio slučaj u izvedbi različitih vrsta glazbe, čak i one duhovne (bez obzira na neka ograničenja instrumenata u crkvi) ako se uzmu u obzir izvori koji govore o lutnjama. Lutnje, instrumenti s

²¹ Brown, *ibid.*: o Pietrobonu i nekim djelima na njegovom repertoaru, vidi L. Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505* (Oxford, 1984), 96-108, koji također citira ranije studije o improvizirajućim pjesnicima-pjevačima, na talijanskim dvorovima 15. stoljeća.

²² Brown, *ibid.*: o ženama kao glazbenicama tijekom srednjeg vijeka i renesanse, pogledajte eseje Anne Bagnali Yardley, Marije V. Coldwell, Howarda Mayera Browna, Anthonyja Newcomba i Jane Bowers, u *Women Making Music: the Western Art Tradition 1150.-1950.*, ur. . J. Bowers i J. Tick (Urbana and Chicago, 1986).

²³ Brown, *ibid.*: o izvedbi *frottola* vidi W. F. Prizer, 'Performance Practices in the Frottola', *EM*, iii (1975), 227-35, i Prizer, 'The Frottola and the Unwritten Tradition', *Studi musicali*, xv (1986), 3-37. IP: više o tome u 7. Poglavlju ove studije.

tipkama, konsorti gambi ili kombinacije različitih instrumenata možda su redovito pratili ansamble pjevača pri izvedbi svjetovne glazbe; ta mogućnost zapravo nije dovoljno istražena kao opća konvencija toga doba.²⁴ ...

Na osnovu brojnih traktata s detaljnim uputama objavljenih u 16. stoljeću²⁵, počevši od *Fontegare* Silvestra di Ganassija iz 1535. godine, znamo da su i druge vrste instrumentalista, kojima za izvedbu nisu trebale posebne dionice, također bili navikli ukrašavati svoje melodijske linije jednostavnim gracijama i povremenim složenijim figurama, *passaggima*, (ako su svirali u ansamblu), a izuzetno virtuoznim ukrasima ako su svirali solo (uz pratnju lutnje ili instrumenta s tipkama).²⁶ Neki pisci, poput napuljskog liječnika Giovannija Camilla Maffeiija, kažu nam da su i pjevači u renesansi ukrašavali svoje dionice. Maffei posebno jasno pokazuje različite standarde diskretne ornamentike prikladne za ansamble i ponekad virtuozna ukrašavanja za solo pjevanje, koja "oduzimaju dah".

Izvori sa intabulacijama kao i pisci o izvođačkoj praksi sugeriraju da bi se današnji izvođači trebali osjećati barem toliko obavezani da dodaju *passaggi* (ili barem neko diskretno ukrašavanje) kadencama kad izvode glazbu 16. stoljeća, kao što to čine kada izvode glazbu 17. i 18. stoljeća. Manje je jasno da li bi slične vrste ukrasa trebalo dodati glazbi iz 15. stoljeća, jer nemamo toliko različitih izvora iz ranijeg razdoblja. Ne znamo sa sigurnošću u kojoj su mjeri tehnike ukrašavanja tada koristili pjevači ili instrumentalisti, iako nas niz tabulatura za orgulje iz sjeverne Italije i Njemačke upućuje na konvencije barem jedne klase izvođača. U slučaju glazbe iz 16. stoljeća, postavlja se pitanje ukusa i ispravnosti u vezi s tehnikama ukrašavanja. Neki skladatelji iz 16. stoljeća usprotivili su se načinu na koji su virtuozni glazbenici "zamagljivali" karakter skladbi koje su izvodili, lavinom brzih ukrasa koje su "oduzimale dah" slušaocima.²⁷ Ako je cilj današnjeg izvođača što bolje otkriti namjere skladatelja, ukrase treba smanjiti ili ukloniti; ali ako mu je cilj reproducirati uobičajenu praksu tog vremena, tada mora ovladati svim vještinama ukrašavanja koje podučavaju brojni traktati, a nalaze se i u tabulaturama za lutnju i instrumente s tipkama. Takve napetosti između skladatelja i izvođača gotovo da su uvijek postojale.

Barem teoretski, postojao je jedan nepromjenjiv ritam na kojem se temeljila sva glazba 15-og i 16-og stoljeća. Prema milanskom zborovođi i teoretičaru s kraja 15. stoljeća Franchinusu Gaffuriusu, kao *tactus* uzeto je vrijeme udaranja pulsa čovjeka koji diše mirno, odnosno oko 60 otkucaja u

²⁴ Brown, *ibid.*: Koliko znam, (lutnjist Giovanni Antonio Terzi prvi je izričito izrazio mogućnost da se intabulacije lutnje mogu koristiti ili kao samostalni komadi ili kao pratnja ansamblu (u slučaju njegovog sveska, tiskanog 1593., *canzone* Fiorenzo Maschera). Sadržaj Terzijevog sveska naveden je i opisan u BrownI, 1593-7. Međutim, opisi predstava jasno pokazuju da su lutnjisti ili svirači instrumenata s tipkama često pratili ansamble pjevača ili /drugih/ svirača. Vidjeti na primjer HM Brown, 'A Cook's Tour of Ferrara in 1529', RIM, x (1975), 216-41, gdje su izloženi principi stavljanja u partituru madrigala izvedenih na dvoru u Ferrari.

²⁵ Vidi u 3. Poglavlju.

²⁶ Brown, *ibid.*: Vidi H. M. Brown, *Embellishing Sixteenth-century Music*. Svi priručnici za ukrašavanje navedeni su u E. T. Ferandu, „Didactic Embellishment Literature in the Late Renaissance: a Survey of Sources“, u *Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering* Gustave Reese (New York, 1966), 154—72. *Die Improvisation in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik*, ur. Ferand (Köln, 1956) korisna je antologija primjera ispisanih ukrasa.

²⁷ Vidi: H. M. Brown, *Embellishing Sixteenth-century Music*

minuti.²⁸ Barem u 15. stoljeću, skladatelji su, kada su željeli da glazba mora biti brža, pisali u manjim notnim vrijednostima, a duže vrijednosti nota signalizirale su sporiju glazbu. Sustav proporcija regulirao je promjene ritma od dijela do dijela neke skladbe, tako da se glazba pod oznakom *alla breve*) trebala izvoditi dvostruko brže od glazbe pod oznakom C, a proporcija 3:2 (nazvana '*sesquialtera*') vladala je većinom promjena iz dvodobne u trodobnu mjeru. Iako je teorija jednostavna i dosljedna, čini se da praksa u 15. i 16. stoljeću nije bila ni približno tako izravna. Na primjer, oko 1500. godine (*alla breve* je postala glavni znak mjerenja za mnogo glazbe, i čini se da je izgubio proporcionalni značaj. *Tactus* je mogao ubrzati ili usporiti u određeno vrijeme i na određenim mjestima, za određene žanrove ili čak za pojedine komade u bilo kojem žanru, a postoje čak i neki dokazi iz druge polovice 16. stoljeća da su glazbenici uspostavljali tempo i mijenjali ga unutar mjere u određenim vrstama skladbi ovisno o značenju teksta.²⁹

Gotovo je nemoguće znati na kojoj se relativnoj visini tona (*pitch*) glazba svirala ili pjevala u 15. i 16. stoljeću. Neki instrumenti fiksne visine (poput velikih crkvenih orgulja i blokflauti), naravski, sačuvali su se od renesanse do danas, ali nam ne daju uvijek jasne odgovore na naša pitanja. Na primjer, u mnogim su se orguljama cijevi promijenile otkad su prvotno izgrađene, a u slučaju nekih blokflauti ne možemo uvijek biti sigurni na kojoj su visini tona zaista svirali (čak i ako zub vremena nije promijenio visinu tona na kojoj su izvorno zvučale). U svakom slučaju, čini se da su se relativne visine tona s vremena na vrijeme kao i od mjesta do mjesta razlikovale.³⁰ ...

Instrumenti sa pragovima, poput lutnje, *citterna* i viola da gamba obično su se svirali sa načinom ugađanja (*temperament*) koji je bio blizu onog što se danas naziva "jednakim" (*equal*), iako teoretičari to još nisu mogli sasvim opravdati ili objasniti, a neki svirači gambi i trzalačkih glazbala pokušavali su svoje pragove podesiti neravnomjerno, kako bi ostvarili srednju (*mean tone tuning*) ugodbu. Neki pisci 16. stoljeću priznaju nesavršenost intonacije koja proizlazi iz kombinacije različitih vrsta instrumenata - na primjer djelo Ercole Bottrigarija *Il Desiderio* - ali konsorti glasova i instrumenata koji su pjevali i svirali s tri različita ugađanja, čistim (*just*), srednjim (*mean tone*) i jednakim (*equal*), ipak su bili česti u 16. stoljeću. Glazbenici su očito pronašli neki sistem da na zadovoljavajući način prevladaju ovaj problem.

Isto tako, glazbenici su pronašli načine kako prilagoditi najrazličitije skladbe mogućnostima svojih instrumenata prenoseći prividnu visinu napisane glazbe s jedne na drugu razinu. Ove konvencije o transpoziciji bitno slabije su proučene od ostalih aspekata izvodilačke prakse, ali važno ih je

²⁸ Brown, *ibid.*: vidi Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rim, 1555). O tempu u renesansnoj glazbi, također vidi C. Dahlhaus, "Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert", *AMw*, xviii (1961), 223ff.

²⁹ Brown, *ibid.*: vidi Nicola Vicentino, *L'antica musica ...*. O tempu u renesansnoj glazbi, vidi također C. Dahlhaus, "Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert", *AMw*, xviii (1961), 223ff; C. Jacobs, *Tempo Notation in Renaissance Spain* (Brooklyn, 1964); i J. A. Banks, *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century* (Amsterdam, 1972).

³⁰ Brown, *ibid.*: Najdetajnija studija o relativnoj visini tona (*pitch*) prije 20. stoljeća ostaje A. Mendel, 'Pitch in Western Music since 1500: a Re-examination', *AcM*, 1 (1978), 1-93, ali vidi također J. J. K. Rhodes and W. R. Thomas, 'Pitch', *Groves*, xiv, 781-6. IP: također tome posvećeni odjeljak 2.4 u ovoj studiji.

razumjeti, jer su utjecale na način na koji su glazbenici prilazili svojim izvedbama i na to kako su razmišljali o tome što su učinili.³¹ ...

Praksa transpozicije bila je toliko česta i toliko raširena da se čini da su neki instrumenti s tipkama kasnijeg 16. stoljeća konstruirani na takav način da se na njima transpozicija događjala "automatski".

Brown smatra da vjerojatno nikada nećemo saznati za neke od kvaliteta izvedbe tijekom 15. i 16. stoljeća, kao na primjer, jesu li glazbenici redovito usporavali na kadenci, mijenjali dinamiku pojedinih nota ili cijelih fraza, redovito upotrebljavali *crescendo* i *diminuinendo*, naglašavali glavnu notu neke fraze. Ukoliko jesu, da li su imali čitav niz raznih akcenata za oživljavanje različitih vrsta glazbe: ukratko, da li su glazbenici renesanse oblikovali fraze i cijeni vrste fraza koje nam pružaju toliko zadovoljstva i daju nam utisak da glazbu čine živom.

Na neka pitanja o izvodilačkoj praksi - posebno na ona koja se bave aranžiranjem i instrumentacijom kao i ona koja utječu na odabir repertoara za određene skupine glasova ili instrumenata - može se odgovoriti samo razmatranjem širih pitanja o načinu izvođenja glazbe u 15. i 16. stoljeću. Ta se pitanja odnose na strukturu društva u cjelini, a posebno na način na koji su pojedine glazbene institucije bile organizirane, kako su nastale i kako su se mijenjale i razvijale tijekom vremena. Proučavanje izvodilačke prakse traži i poznavanje kulturne ili društvene povijesti kad god je važno znati koja glazba se svirala na dvoru, u gradovima ili na selu u nekoj zemlji te koliko su se izvedbe razlikovale od jednog do drugog društvenog konteksta. ...

Vrlo je vjerovatno da nikada nećemo moći proširiti naše znanje o glazbi nižih slojeva u 15. i 16. stoljeću, glazbi koju su pjevali i svirali jednostavni građani i seljaci u gradu, na selu, u konobama i tako dalje, jednostavno zato što informacije o aktivnostima polupismenih i nepismenih ljudi ne preživljavaju u velikom obilju.

Izgleda da je u 15. i 16. stoljeću bilo više prigoda za izvođenje glazbe nego što je to bio slučaj u ranijim vremenima, iako možda naš dojam o proširenim mogućnostima dolazi jednostavno iz činjenice da je iz doba renesanse preživjelo puno više informacija nego iz srednjeg vijeka. ...

Gradske vlasti sponzorirale su koncerte gradskog ansambla, pa čak organizirale velika građanska slavlja kada su katedralni zbor i lokalni puhački orkestar surađivali u zabavi građana. Čini se da su i neki talijanski dvorovi (poput Ferrare sa svojim poznatim damama) nudili redovite koncerte svojih domaćih virtuoza ili povremene koncerte samo da bi ih pokazali.³² ...

Vrlo važni podaci o tome kada, gdje i kako se glazba izvodila u 15. i 16. stoljeću pojavljuju se u velikom broju u najrazličitijim vrstama izvora. U 15. stoljeću, arhivska dokumentacija postaje

³¹ Brown, *ibid.*: Vidi H. M. Brown, "Notes (and Transposing Notes) on the Viol in the Early Sixteenth Century", u *Music in Medieval and Early Modern Europe*, ur. I. Fenlon (Cambridge, 1981.), 61-78; Brown, "Notes (and Transposing Notes) on the Transverse Flute in the Early Sixteenth Century", *JAMIS*, xii (1986), 5-39; Brown i K. M. Spencer, 'How Alfonso della Viola Tuned his Viols, and how he Transposed', *EM*, xiv (1986), 520-33; i Brown, "Bossinensis, Willaert and Verdelot: Pitch and the Conventions of Transcribing Music for Lute and Voice in Italy in the Early Sixteenth Century".

³² Zahvaljujući doktorskoj disertaciji, odnosno knjizi, dr Mihe Demovića znamo kako je kroz nekoliko stoljeća funkcionirala, bila sastavljena i slično kneževa kapela u našem Dubrovniku. Informacije iz ostalih gradova Dalmacije, sakupio je i u svojoj knjizi... objavio kolega dr Ennio Stipčević; vidi detaljnije u 7. Poglavlju.

obilnija i informativnija nego što je bila prije, tako da [danas] znanstvenici redovito koriste arhive različitih gradova i dvorova ne samo da bi otkrili biografske detalje o lokalnim skladateljima, već i strategije pokroviteljstva te kako bi bolje razumjeli prirodu i ustrojstvo glazbenih institucija (a time i konvencije izvođenja) u renesansi. Nekoliko glazbenih izvora upućuje nas na razloge zbog kojih je glazba naručena, te kada, čak ponekad i kako je prvi put izvedena. Autor tu misli prvenstveno na one spomen brošure posebno važnih dvorskih ili građanskih proslava koje vrlo detaljno izvještavaju o tim događajima - uključujući i detalje koja je glazba izvedena i kako.³³

Neke informacija koje nisu pronađene ni u arhivima ni u glazbi samoj, detaljni opisi načina na koji se glazba izvodila izvan institucionalnih okvira, također se mogu naći u obilju u kasnijem 15. i u 16. stoljeću. Književni izvori - više ili manje detaljna objašnjenja koja se mogu naći u djelima fiktivne literature, kao i kronike i drugi nefiktivni zapisi o načinu na koji su se neke vrste glazbe zapravo izvodile - također postaju obilniji u 15. i 16. stoljeću nego što su to bili prije. Oni su korisniji od ranijih informacija, već i zbog toga što i mi znamo više o društvenom kontekstu na koji se autori pozivaju. Ikonografske su informacije također obilnije i poučnije u tome što slike iz 15. i 16. stoljeća često prikazuju stvarne događaje ili idealizirane verzije onoga što se dogodilo u stvarnom životu, iako u postupanju sa kasnijim slikama uvijek moramo uzeti u obzir mogućnost da su umjetnici kopirali stariju umjetničku tradiciju, a ne slikali iz stvarnog života.³⁴

Na kraju, traktati, rasprave koje su profesionalni glazbenici napisali za obrazovanje laika ili drugih profesionalaca pojavljuju se u 16. stoljeću u mnogo većem broju u nego prije, a mnoge od njih izravno se bave problemima povezanim s izvedbom. ... Premda to ne vrijedi kao siguran "dokaz", ove knjige s uputama vjerojatno pokazuju dramatičan porast opće glazbene razine stanovništva - u mjeri u kojoj je glazba sve više postajala poželjnim društvenim postignućem - a ne samo pokazatelj poboljšanja tehnologije nagoviješten razvojem glazbenog tiska u 16. stoljeću, koji je knjige učinio bitno dostupnijima mnogo većem segmentu stanovništva. Ukratko, postoji mnoštvo materijala za proučavanje, materijala koji nas može prosvijetliti o izvođenju glazbe u 15. i 16. stoljeću, a mi ga još uvijek nismo iscrpili; naprotiv, jedva da smo počeli iskopavati njegovo bogatstvo.

U svojem članku "Djelo nije izvedba"³⁵ **Thomas Binkley** kaže, citiram:

Rana glazba teče, kao i svaka glazba, od prakse do prakse uz skromne promjene od vremena i mjesta, do vremena i mjesta. Ono što vrijedi za jednu vrstu glazbe, lako se može primijeniti i na drugu; ono što dolje pišem o srednjovjekovnoj glazbi zasigurno ima utjecaja i na većinu druge glazbe.

³³ Brown, *ibid.*: vidi na primjer *Musique des intermèdes de 'La Pellegrina'*, ur. D.P.Walker (Paris, 1963), i A. C. Minor and H. Mitchell, *A Renaissance Entertainment in HM9* (Columbia, Miss., 1968).

³⁴ Ovo je, na primjer, problem s kojim se često mora suočavati hrvatska glazbena ikonografija (nažalost, nakon izvanrednog rada dr Koraljke Kos daleke 1969. godine, osim radova kolege Blažekovića, na tom se planu nije mnogo toga dogodilo) jer se kod djela pretežno talijanskih umjetnika ili hrvatskih koji su djelovali u inozemstvu često vrlo teško može razlučiti dali se radi o "zaustavljanju trenutka" stvarne izvedbe (i ako da, gdje?) ili prenošenju nekog (vlastitog ili tuđeg, uglavnom talijanskog) već postojećeg "modela".

³⁵ Thomas Binkley, *The work is not the performance*, str. 36 i dalje, u: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, ur.: T. Knighton i D. Fallows, J.M.Dent & Sons Ltd, London 1992

Roman Ingarden opravdava razliku između djela i njegove izvedbe rekavši da je izvedba privremena, dok je partitura trajni objekt.³⁶ Izvedba je proces u vremenu, jedan događaj slijedi drugi, dok partitura nije proces, sve u njoj postoji istovremeno.

Događaju se vrlo različite izvedbe istog djela. To nam ne samo skreće pozornost na razlike između izvedbi kao više inačica istog djela, već upućuje na zapažanje da su djelo i izvedba dvije sasvim različite stvari. Odnos između njih dvoje doživljava se u različitim kontekstima: *improvizacijsko odstupanje od partiture*, uporaba dobrih i loših izvora, adekvatna ili neadekvatna prezentacija stila ili, u slučaju povijesne izvedbe, povijesnih informacija itd.

Baš kao što djelo može dobiti više izvedbi, može imati više primjeraka. Svaka rukopisna inačica glazbenog djela, bez obzira koliko se razlikovala od ostalih verzija, obično vrijedi jednako kao prikaz tog djela, a svaka izvedba valjani je događaj za sebe, odvojena i neovisna o notama u rukopisu.³⁷ Različiti rukopisi često prikazuju sasvim različite glazbene detalje, ne nužno jednake kvalitete, ali svaki ima zasebnu tvrdnju o valjanosti. Stoga bismo legitimno mogli susresti više različitih i valjanih izvedbi istog djela. To je možda vjerojatnije u nekim repertoarima nego u drugima, ovisno o razini kontrole skladatelja nad detaljima u "partituri", kao i o slučajnostima pri prijenosu.

Za utvrđivanje razumnih prioriteta izvedbe bitno je da napisano djelo često zapravo nije bilo ništa drugo doli model izvedbe.³⁸ Postoje filološki prioriteti za analizu djela, a postoje i prioriteti određeni izvedbom, prikladni za njegovo izvođenje. Ti prioriteti uopće nisu isti.

Većina današnje rasprave o izvodilačkim praksama profitirala bi od razmatranja kompozicije u njezinom izvedbenom okruženju, zamišljajući izvedbu koja se može analizirati, umjesto da se djelo izolira čak i od teoretskog modela izvedbe. U raspravi o interpretaciji moramo ići dalje od gledanja i prepoznavanja sastavnih dijelova glazbenog djela i njihovog povezivanja s modelom izvedenim iz proučavanja povijesnih teoretskih djela. Moramo stvoriti paradigme koje dopuštaju da se djelo pojavljuje u vrlo različitim izvedbama. Za tumačenje je potreban kontekst. Samo filološki aspekti djela ne otkrivaju djelo u interpretiranoj dimenziji, jer su mjerljivi, objektivni i nemaju kontekst. Da bismo razumjeli interpretaciju glazbenog djela, u njegovu recepciju moramo uključiti opće, slučajne i subjektivne elemente. Spis Georga Federa, "Syntagma und Paradigma", opisuje kompozicijski proces.³⁹ Tradicionalni stereotipni događaji uključuju ponavljanje, transformaciju, izostavljanje itd., a rezultiraju djelovanjem uma (koji je skladba, čin skladanja). Autor to uspoređuje s postupkom razumijevanja, u kojem slušni dojam dovodi do tradicionalnih stereotipnih odgovora u mašti, potičući komparativni pogled. Razumijevanje se

³⁶ R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk: eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (Halle, 1931.), poglavlja 1 i 4.

³⁷ Binkley, *ibid.*: Postoji suprotno gledište: da postoji idealna verzija djela, čak i ako ta verzija ne opstane u rukopisu ili tisku, u tom bi slučaju sve postojeće verzije trebale biti „ispravljene“.

³⁸ Binkley, *ibid.*: Wulf Arlt postavlja ovo pitanje u vezi s Prologom Monteverdijevog Orfea (i mnogim drugim djelima) u "Der Prolog des" Orfeo "als Lehrstück der Aufführungspraxis", u L. Finscher, ur., *Claudio Monteverdi: Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag* (Laaber, 1986), str. 35-51. Važnost djela kao modela možda je najdirljivija u narodnom monofonijskom repertoaru srednjeg vijeka, u kojem je uloga djela presudna za razumijevanje načina izvođenja.

³⁹ Binkley, *ibid.*: Feder, *op. cit.*

vidi kao komparativno, a komparativno gledište rezultat je tumačenja stereotipnih događaja. To je prihvatljiva paradigma, ali moramo se detaljnije približiti samom događaju.

Pojmovi kao što su oblik, struktura, modalitet, kompozicijski postupak, tonalitet i slično stereotipne su komponente koje najmanje otkrivaju određeni događaj. Da bismo razumjeli izvedenu glazbu, moramo skrenuti pozornost s kompozicijskog procesa na kolektivni proces događaja, izvedbu u njegovom okruženju.⁴⁰ Time bismo mogli osporiti mnoge od trenutno prihvaćenih prioriteta o kojima se raspravlja.

Ono što znamo o ranoj glazbi u velikoj je mjeri ograničeno na dokumente koji odražavaju kompozicijski proces (rukopis koji sadrži note), ali ne i izvedbu. Učinak se mora rekonstruirati teoretski iz mnogih vrsta dokumenata i uvažavajući potrebu za pretpostavkom dobro utemeljenih, ali ne i dokazivih situacija izvedbe.

Ovdje je važan stupanj u kojem skladatelj kontrolira djelo jer je doprinos izvođača kreativnom procesu izvedbe neprestano opadao od srednjeg vijeka [naovamo], dok je doprinos skladatelja istovremeno rastao. To se odražava u rječniku tog razdoblja. Skromni izraz "*trovar*" nekada je bio glagol koji je označavao čin stvaranja pjesme ili melodije, izraz koji je bio potpuno neprikladan za, recimo, Handelovog Mesiju. U srednjem vijeku raspravljalo se o relativnom doprinosu izvođača i pjesnika, na primjer o zanimljivoj razmjeni između Alfonsa X i trubadura Guirauta Riquiera.

Distribucija kreativne aktivnosti bila je različita, odvajajući izum djela od njegove prezentacije. Prema jednom modelu, zime su se provodile u učenju i pisanju, ljeta u predstavljanju poezije.

Društvene razlike razlikovale su se prema postignućima, ali ne i prema aristokratskoj tituli.⁴¹ Trubadur je mogao biti plemenitog ili običnog porijekla, ali on/ ona mora biti sposoban/ sposobna pisati poeziju. Neki, poput Giraut de Bornelha, bili su siromašnog, jednostavnog podrijetla, koji su od *joglara* do trubara prošli, pretpostavlja se, šegrtovanje i studij ali posjedovali i talent. Iako se pozicija trubadura smatrala višom od one *joglara* (*minstrela*, *menestrela*)⁴², obojica su po zanimanju bili zabavljači.

Ne tako davno je jedan učenjak predložio da izvedbi monofonijske pjesme na narodnom jeziku ne bismo trebali dodati ništa što nije u partituri, jer 'za ove [note] barem znamo da su bile pjevane'. Mislim da ne trebamo biti toliko sumnjičavi prema izvedbi učinjenoj uvjerljivo i privlačno. Ograničiti izvedbu na skice koje su sačuvane, značilo bi ograničiti je na izvedbu samo jednog modela. Jedino što sa sigurnošću možemo reći o izvedbi te glazbe jest da note kakve mi vidimo nisu činile izvedbu. Da bismo saznali što ju jest činilo, moramo ispitati elemente izvedbe, idući unatrag, sugerirao bih, do zamišljene izvedbe koja je povijesno vjerojatna. Ti se elementi mogu izolirati na sljedeći način:

⁴⁰ Binkley, *ibid.*: Vidi F. Reckow, „*Zwischen Ontologie und Rhetorik*“.

⁴¹ Binkley, *ibid.*: Christopher Page povijest različito vidi u *Voices and instruments of the Middle Ages* (London, 1987).

⁴² Vidi u 5. Poglavlju, Wilson.

Elementi koji definiraju žanr i okruženje

Svaka glazbena izvedba sadrži elemente definicije. Izvedba može usmjeravati pažnju slušatelja na elemente koji su karakteristični za jedan žanr, ali nisu karakteristični za drugi. Struktura okruženja izvedbe često otkriva važne elemente definicije: liturgija ili drugi ritual, ples, drama, književna zabava, jadikovka, socijalna kritika itd.

Elementi koji označavaju strukturu

Postoje racionalni ili denotativni [neutralni] elementi koji su opipljivi i koji podržavaju analizu. Ti elementi uspijevaju u dosljednosti, imaju jasne granice i daju jasne informacije. Primjeri su formalne sheme, postupanje kod konsonance i disonance ili kadenca. To su filološki događaji koje je moguće proučavati, učiti i reproducirati u procesu skladanja. Oni su lako prenosivi književni elementi.

Elementi koji označavaju kvalitetu i način komunikacije

Oni se znatno razlikuju. Mogli bi se nazvati iracionalnim jer su konotativni elementi koji imaju kontekstualna svojstva i uvjete: ljepota, djelovanje, percepcija, obmana, recepcija, koncepcija, '*Gestalt*' su svi primjeri tih iracionalnih elemenata. (u iskušenju sam da se ovdje osvrnem na lijevu i desnu stranu mozga, racionalno područje i mistično ili iracionalno područje.) One nisu samo referencijalne ili nerefencijalne. Sigurno smo na krivom putu kad u svojoj analizi glazbe zanemarimo iracionalne elemente izvedbe.

Elementi recepcije

Izvedba uključuje, osim racionalnih i iracionalnih elemenata, svoja kontekstualna svojstva - dane uvjete, očekivanja, znanje i iskustvo. Njih u izvedbu podjednako donose i slušatelj i izvođač - kao neku vrstu prtljage. Receptivni elementi nisu izborni i nisu ukomponirani u glazbu, ali su pri izvedbi uvijek prisutni.

U slijedećem pasusu, Binkley ulazi u područje koje je oduvijek počivalo na improvizaciji, usmenost (oralnost).

Ravnoteža usmenosti i pismenosti⁴³

Izvedba uvijek sadrži određeni stupanj usmenosti. Primarna usmenost nalazi se u bilo kojoj potpuno nepisanoj (nepismenoj) praksi, dok se sekundarna usmenost nalazi u izvedbi na neki način temeljenoj na pisanoj 'partituri', čak i kada s njom nije identična. Kao što možemo govoriti o primarnoj i sekundarnoj usmenosti, možemo govoriti i o primarnoj i sekundarnoj pismenosti. Kako prelazimo s primarne usmenosti (potpuno usmene) na primarnu pismenost (potpuna ovisnost o pisanom rezultatu), tri su razine koje treba razmotriti. Prva razina pismenosti odražava model s varijacijama koje se pripisuju nekom sekundarnom pisanju - "varijantama". Sljedeća razina uvodi u pisanje nepotrebne poteškoće, prepreke poput zagonetki ili notnih zanimljivosti koje zahtijevaju rješenje i koje stvaraju klasu upućenih (koji razumiju) i autsajdera (koji ne razumiju). Granice treće razine fiksirane su idejom da ono što nije sadržano u zapisu nije dio

⁴³ Više o tome u 7. Poglavlju.

djela i vjerojatno se ne smije raditi. Nitko danas ozbiljno ne bi sugerirao da je trubadurski repertoar primjer druge ili treće razine pismenosti.

Vjerojatno je pošteno pretpostaviti da je jednoglasna pjesma na narodnom jeziku iz dvanaestog i trinaestog stoljeća (trubaduri, truveri, minnezengeri, itd.) daleko usmenija/oralna (prva razina) od višeglasne pjesme sljedećeg stoljeća i da višeglasne pjesme Lescurela i Adam de la Halle odražavaju više usmenosti/oralnosti od Machauta.

To se vidi u nesustavnom, pragmatičnom zapisu ranijih modela nasuprot (relativno) sustavnoj praksi Machauta i kasnijih skladatelja.

No, niti jedan ozbiljan izvođač danas ne očekuje da će u rukopisima i ranim štampanim izdanjima pronaći sve ono što treba znati kako bi pravilno izvodio čak i točnu visinu tonova i ritmove bilo koje od ove glazbe (a kamoli artikulaciju, fraziranje, tempo, instrumentaciju i slično). Usmena predaja pružila je nedostajuće podatke koji su sada izgubljeni. Zapisani su podaci koji su se smatrali važnima i neophodnima za prepoznavanje skladbe u smislu njene glazbene pismenosti; informacije koje su se odnosile na (izvodilačku) praksu bile su podijeljene između pojedinih skladbi, a obzirom da to spada izvan svijeta pismenosti, nesavršeno je preneseno.

Rješenje ove očite dileme mora se tražiti u praksama specifičnim za određeno razdoblje. Teško da ćemo mnogo više profitirati za izvedbu renesansne i barokne glazbe konzultirajući još više priručnika o diminuciji, ukrašavanju ili artikulaciji (pretpostavljajući naravno da su se ti poznati izvori doista konzultirali). Neizmjerljivo više ćemo profitirati ako se posavjetujemo s teorijom književnosti. (Doni je na vrhu jezika već nekoliko godina.) Predlažem da pokušamo povezati svoje prioritete izvedbe s onima iz ranijih vremena.

Uzmimo slučaj „retorike“, pojma koji se danas jako zlostavlja u baroknom kontekstu. 'Gramatika' i 'retorika' pojavljuju se u srednjem vijeku unutar '*artes liberales*' raznih sveučilišta kao dva donekle konkurentna područja koja su proizašla izravno iz klasičnog učenja. U vrlo općenitom smislu, ta su područja stvorila sredstvo diskursa tako da struktura i sadržaj događaja mogu dovesti do uspješne, uvjerljive komunikacije. Iako su goli korijeni umjetnosti stoljećima ostali gotovo isti - protežući se od *Ad herennium*-a i Ciceronovog *De inventione* do kraja srednjeg vijeka - oni su unaprijeđeni, preuređeni, prošireni i obnovljeni kako bi udovoljili mnogim potrebama, među kojima je i potreba za razumjeti ili barem voditi učinkovitiju komunikaciju. To je uključivalo komunikaciju u kreativnoj umjetnosti, posebno skladanje proze i poezije, a možda i glazbe.⁴⁴

Retorika⁴⁵, umjetnost uvjeravajućeg diskursa, pružala je jedinu kompozicijsku metodu u likovnoj umjetnosti; iza pedantne i sterilne strane retoričke metode bila je snažna i kreativna sila koja je stoljećima vodila rječitost na mnogim poljima. Beskrajne figure s grčkim imenima, s prisilnom analizom odlomaka u literaturi (a ako mislimo na Burmeistera, i glazbu), vraćajući se natrag na same figure, kamufliraju doprinos tog polja u oblikovanju prezentacije umjetnosti.

⁴⁴ Binkley, *ibid.*: Machautov *Voir dit* pruža obilnu ilustraciju poezije i pisanja pisama u kojima retoričko cvijeće u punom cvatu.

⁴⁵ O tome vidi više kod A. Smith u ovom poglavlju, str.75 te kod B. Wilsona u 5. Poglavlju.

Osim u govoru, retorički proces funkcionirao je u mnogim područjima: Curtius je pisao o "retoričkim prikazima krajolika", dok Serpieri govori o "*la retorica al teatro*" (retorička uporaba kazališnog prostora),⁴⁶ i povjesničari glazbe naučili su da su jezik i pristup glazbene teorije u srednjem vijeku posuđeni izravno iz srednjovjekovne gramatike i retorike.⁴⁷

Iako je retorička vještina zasigurno igrala važnu, čak i izravnu ulogu u '*musica teoretica*', zasigurno je imala važnu, možda i podsvjesnu ulogu u sastavu i izvedbi na području '*musica practica*', jer je '*ars poetica*' sadržavao jedini analitički rječnik za planiranje i izvođenje glazbenih djela.

Djelo Geoffreya od Vinsaufa "*Poetria Nova*"⁴⁸ (napisano u ranom trinaestom stoljeću, još uvijek kopirano u rukopisu u petnaestom stoljeću, a svježe tiskan još 1721.) pruža elaborat o ciceronskoj retorici usredotočujući se više na pisanje poezije (i njezinu govornu izvedbu) nego na govor sam. Fokusirajući se na komunikacijske uređaje, pruža neprocjenjiv referentni rad izvođačima. Prema Geoffreyju, tri su elementa neophodna za učenje pisanja poezije: *ars*, poznavanje nepromjenjivih zakona; *imitatio*, oponašanje modela; i *usus*, praksa/ izvedba..

Prvi korak (u skladbi) je sredjivanje materijala. Postoje dva puta, put prirode je predstavljati događaje onako kako su predstavljeni u prirodi - započnite svoju priču na početku. No, lukaviji način, put umjetnosti, to jest započeti u nekoj drugoj točki ili s nekim materijalom uzetim ne od početka, i nastaviti od tamo do početka. Donatus je napisao: 'Neka početak sadrži cjelinu', drugim riječima, treba dopustiti uvod u pripremu djela. Djelo može započeti od otvaranja u žurbi ili ležerno, skačući naprijed do zaključka ili zadržavajući se tu i tamo uzduž puta. Da bi se to postiglo koristi se duži put, metode pojačanja i kašnjenja. Ono što slijedi su neke od tehnika pojačanja koje su korištene, zadržavajući se na ovome ili onome kako bi se odgodio dolazak na zaključak:

Ponavljanje - prezentirajte materijal u različitoj odjeći, skriven u više oblika, isti u više odjernih predmeta.

Perifraza - radije predložite, nego recite, zaokružite materijal, ali ne otkrivajte ga sve odjednom, krećite se zaobilaznom rutom, usporavajući tempo.

Digresija - izađite izvan granica materijala, povucite se, ali ne toliko daleko da izgubite put natrag.

Opozicija - neka negativno ili suprotno spoji pozitivno u jedno harmonično značenje - ako je netko brz, nije spor.

⁴⁶ Binkley, ibid.: E. R. Curtius, 'Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter', Romanische Forschungen, Ivi (1942), str. 219-56. A. Serpieri, 'La retorica al teatro', u G. Ferroni, La semiotica e il doppio teatrale (Napulj, 1981).

⁴⁷ Binkley, ibid.: F. Reckow, 'Vitium oder retorik u boji? Thesen zur Bedeutung der Modelldisziplinen der grammatica, rhetorica und poetica für das Musikverständnis', Forum musicologicum, iii (1982), p.307. J. Yudkin, De musica mensurata: Anonymous of St Emmeram (Bloomington, 1990).

⁴⁸ Binkley, ibid.: Tekst tiskan u E. Farai, Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle (Pariz, 1924). Fini prijevod na engleski jezik je M. F. Nims, *Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf* (Toronto, 1967).

Međutim, ako je odabrana kraća ruta, tada će se koristiti tehnike skraćivanja. One se u osnovi sastoje od izbjegavanja tehnika pojačanja, poput onih gore, barem jednom:

Implikacija - izvršite fuziju materijala tako da ono što se kaže može izreći neizrecivo i ne zaokruži ga materijalom u magli, već neka sunčeva svjetlost prodre da bi otkrila jasnoću; naglasak je koristan alat.

Bilo da je odabrani put kratak ili dug, materijal mora biti na odgovarajući način ukrašen. Istražuj srž materijala, a ne samo njegovo vanjski izgled, i budi siguran da postoji sklad između ukrasa i puta. Ako materijal ima dostojanstvo, neka ga vulgarnost ne omalovažava. Dopusti staroj riječi da povrati mladost dajući joj dom u drugoj situaciji u kojoj može biti novi gost, pružajući zadovoljstvo svojom neobičnošću. Materijal se može ukrašavati dok je predmet obojen, a mnogi se predmeti mogu ukrašavati istom bojom. Uzroku pripiši ono što učinak tvrdi da je njegovo.⁴⁹

Retoričke boje lakše se razumiju u smislu riječi nego tona. Postoje teški ukrasi, a postoje laki ukrasi, primjereni dostojanstvenom ili jednostavnom stilu. Razmotrite nekoliko njih: *repetitio* (ponavljanje radi naglašavanja); *traductio* (više oblika istog materijala); *exclamatio* - i dvosmislenost (višestruko značenje istog materijala).

Postoje greške koje treba izbjegavati: umjetnost tolerira sekvencu, ali zabranjuje koncentrirani slijed sekvenci. Treba izbjegavati bezobzirno i pretjerano ponavljanje ili neskladno sekvenciranje materijala. Prosudite materijal kako biste bili sigurni da ono što osvaja um također šarmira uho i izdržava opetovano razmišljanje. Memorija se mora aktivno trenirati. Um žudi za onim što je divno, a ne za dosadnim. Ne opterećujte um, već ga zadovoljavajte. U isporuci neka govore tri jezika: jezik usta, jezik lica i gesta. Svaki ima svoje zakone. Vinsauf nam nudi udžbenik za izvedbu/interpretaciju srednjovjekovne lirike na narodnom jeziku. Otkriva i razmatranja i taktike korištene u umjetničkoj komunikaciji, a današnjim izvođačima to daje matricu za izvedbene prioritete.

Polazeći od gore navedenog, mnoga neslaganja u vezi s izvodilačkom praksom mogla bi se postaviti u novu perspektivu. Pitanja poput toga je li ovaj ili onaj instrument svirao tenorsku liniju ili je pratio trubadursku pjesmu, očito su filološka razmatranja koja bitno ne utječu na zvuk izvedbe ili na interpretaciju djela. Pitanja poput, kao na primjer, postoji li preludij, digresivni interludiji ili geste su važnija, jer su ona usmeni elementi definicije i konotacije koji imaju stvarni utjecaj na izvedbu, kako u pogledu ukupne zvučne slike tako i njezine recepcije.

Dakle, dok se filološki elementi djela mogu analizirati, oni se moraju smjestiti uz - i možda malo ispod - elemenata izvedbe koji određuju ono što čujemo i što sviramo. Glazba je zvuk, a ne pisani dokument. Prvo moramo razmotriti cijeli postupak skladbe i izvedbe, a ne samo onaj dio postupka koji je našao pisani izraz. Opći antropološki i sociološki kontekst određene izvedbe omogućuje nam određivanje važnih prioriteta, posebno ciljeva izvedbe i onoga što pokušava priopćiti. Ako glazbu ispitujemo imajući to na umu, bit ćemo bolje pripremljeni za razmatranje interpretacije u srednjovjekovnom kontekstu.

⁴⁹ Koga bi ovo moglo zanimati ili intrigirati, može to usporediti sa onim što Wilson u 5. Poglavlju i Canguilhem, u 4. Poglavlju, pišu o *arte della memoria* firentinskih kanterina 15. kao i *cantora ad lyram* 16. stoljeća.

Rado bih ovome dodao da se (kao što ćemo vidjeti kasnije u više napisa) dosta toga o čemu Binkley piše (govoreći o današnjoj izvedbi srednjovjekovne glazbe), može primjeniti kako na izvedbu glazbe renesanse i ranog baroka tako i na njezinu improvizaciju.

2.6. Rani instrumenti i instrumentacija RG u 16. stoljeću:

O ranim glazbalima Brown konstatira⁵⁰ da se puno toga što mislimo da znamo o glazbenim instrumentima i njihovoj uporabi tijekom srednjeg vijeka nužno temelji na pretpostavkama. Kao što je već rečeno, preživjelo je toliko malo dokumenata da smo prisiljeni osloniti se na sekundarne izvore informacija, kao što su arhivski, književni i ikonografski izvori. Naše znanje o instrumentima u 15. stoljeću, kao i u ranijim stoljećima, uglavnom dolazi iz raspršenih i fragmentarnih izvora, a mnogi od njih su netehničkog karaktera. Traktati posvećeni instrumentima općenito ili tehnici sviranja pojedinog instrumenta počeli su se pisati tek nakon 1500.

Medjutim, nekoliko pisanih izvora iz 15. stoljeća daje opsežne organološke podatke. Oni se mogu naći kao dodatak većih teoloških odnosno enciklopedijskih studija. Jean de Gerson, kancelar Pariškog sveučilišta, u komentaru napisanom oko 1430., objašnjava instrumente iz Psalma 150, a Paulus Paulirinus iz Praga (u dijelu njegove enciklopedije o svim umjetnostima koje su bile u nekoj vezi sa glazbom) nabraja i raspravlja o instrumentima koji su se svakodnevno upotrebljavali u istočnoj Europi, oko 1460.

Od kraja 15. stoljeća nadalje pojavljuje se niz studija koje otvaraju novo polje. *Musica Practica* Ramosa de Pareie iz 1482. godine bio je vjerojatno prvi od većeg broja opće glazbenih traktata koji je raspravu o instrumentima uključivao u tradicionalnu sliku glazbene teorije. *De inventione et usu musicae* Johannes Tinctoris, (tiskana vjerojatno u posljednjoj četvrtini 15. stoljeća, ali osim nekih fragmenata izgubljena), jedina je rasprava iz 15. stoljeća koja se bavi onim što bismo danas nazvali stvarnošću glazbene prakse. Ovaj traktat važan je zbog dragocjenih spoznaja koje jedan od izrazito enciklopedijskih glazbenika 15. stoljeća daje o upotrebi glazbenih instrumenata. Osim toga Tinctorisova rasprava i Grocheova *De musica* (napisana oko 1300.), jedina su dva djela napisana prije 16. stoljeća koja se opsežno bave i društvenom ulogom glazbe. Oko godine 1440., Henri Arnault de Zwolle, liječnik i astronom na burgundskom dvoru (kasnije i na francuskom kraljevskom dvoru), napisao je raspravu posvećenu glazbenim instrumentima, astronomiji i drugim znanstvenim pitanjima. On nam daje najranije vrlo detaljne tehničke specifikacije, informacije o dizajnu i konstrukciji lutnje, harfe, orgulja i raznih žičanih klavijatura, među njima nekoliko vrsta čembala, klavikorda i pomalo tajanstvenog *dulce melosa*.

Od prvih desetljeća 16. stoljeća, količina tehničkih opisa instrumenata se neizmjerljivo povećava. Javlja se čitava serija didaktičkih djela, pisanih enciklopedijski način koja su u cjelini ili barem dijelom posvećena istraživanju instrumenata u svakodnevnoj (praktičnoj) upotrebi, a neki od njih uključuju i informacije o repertoaru, ugadjanju i tehnici sviranja svakog instrumenta.

Za pretpostaviti je da su djela *Musica getutsch* Sebastiana Virdunga iz 1511. i *Musica instrumentalis deudsch* Martina Agricole iz 1529. (opsežno revidirana 1545.) vjerojatno bili namijenjeni podučavanju školske djece. *Epitome musical* Philiberta Jambea de Fer-a, tiskan u

⁵⁰ *Performance Practice, Music before 1600*, The New Grove Handbook in Music, ur. H. M. Brown i S. Sadie, Macmillan Press, W.W.Norton, New York 1990. Brown, str.15-36.

Lyonu 1556. godine, najvjerojatnije je amaterske glazbenike trebao detaljno informirati o svemu u vezi sviranja blokflaute, viole da gamba i violine.

Djelo *El libro llamado declaracion de instrumentas musicales*, Juan Bermuda iz 1555., u ovod studije koju bismo mogli nazvati glazbenom teorijom i praksom uključuje opsežne informacije o instrumentima, a *Prattica di musica* (1592-1622?!) Lodovica Zacconija tretira instrumente i izvodilačku praksu kao dio njegovog objašnjenja o osnovama glazbe.

Ovim didaktičnim raspravama iz 16. stoljeća svakako treba dodati i Michaela Praetoriusa, premda je on sva tri dijela svojeg *Syntagma Musicum*, objavio početkom 17. stoljeća, između 1614. i 1618. godine; obzirom da se obilato služi ranijim izvorima informacija, mnogi su njegovi zaključci relevantniji za 16. stoljeće nego za praksu 17. stoljeća. Što se tiče podataka o instrumentima 16. stoljeća, nemoguće je ignorirati djela Marina Mersennea (1627), Pierrea Tricheta (oko 1630) i Jamesa Talbota (oko 1680), iako su svi oni pisali o kasnijem repertoaru.

Koliko smo do danas (1990) uspjeli saznati, izgleda da su najznačajniji događaji u povijesti glazbenih instrumenata tijekom 15. stoljeća uključivali dodavanje velikih orgulja po katedralama i crkvama, te pojavu većeg broja žičanih instrumenata s tipkama: čembala, klavikorda i virginala. Klizna truba (*slide trumpet*) je izumljena, a zatim je napuštena u korist trombona (engleski *sackbut*).

On ubrzo postaje temeljni instrumentom za glasne puhačke *bande*, kako na dvoru, tako i u gradu. Koristi se zajedno sa šalmajima (*shawms*) u izvođenju poluimproviziranih plesova a možda i u drugim vrstama improvizirane i komponirane polifonije, uključujući motete i šansone. U 15. stoljeću standardni glasni puhački ansambl (*alta cappella*) sastojao se od dva šalmaja i trombona, s tim da je veći od dva šalmaja (*bombarde*) svirao *cantus firmus* (barem u repertoaru plesova *basse danse*), dok su *sackbut* i manji šalmaj dodavali kontrapunktne linije ispod i iznad prvoga, kao što nas i Tinctoris informira. Čini se da su se u 16. stoljeću standardni puhački sastavi, *cappelle*, sastojali od četiri ili pet šalmaja i *sackbuta* (u različitim kombinacijama) za vanjske ili svečane priredbe, a (kasnije u 16. stoljeću) javljaju se *cornetti* (korneti) i tromboni kao pratnja višeglasnim zborovima.

Blokflauta i poprečna flauta ulaze u "finije" društvo, možda tek pred kraj stoljeća, otprilike u isto vrijeme kad korneto i krumhorn postaju instrumenti za sviranje polifonije u ansamblu.

Nova tehnika sviranja s prstima umjesto plektruma za trzanje žica na lutnji, razvila se u zadnjoj četvrtini 15. stoljeća⁵¹ i omogućila izvođačima da sviraju višeglasnu glazbu na svojim instrumentima. To omogućuje da se lutnja razvije u jedan od najvažnijih virtuoznih instrumenata renesanse.

Viella (*vielle*, *Fiedel*, *viola*, *medieval fiddle*) i dalje nastavlja biti najsvestranije i najfleksibilnije od svih gudačkih glazbala, njena prepoznatljiva varijanta, tijekom 15. stoljeća razvila se u Italiji u tzv. *liru da braccio* (instrument karakterističnog oblika, obično sa sedam žica od kojih se dvije "bordunske" [u stvari bas] žice nalaze izvan hvataljke) - za pratnju poluimproviziranog pjevanja dvorskih pjesnika - glazbenika, tzv. *improvvisatori*. Do ranih desetljeća 16. stoljeća, *viella* se

⁵¹ Detaljnije o tome vidi kod Prizer, William F.: The Frottola and the Unwritten Tradition, *Studi Musicali*, Anno XV – 1986 br. 1 - 7. Poglavlje, str.29 i dalje.

gotovo potpuno prestaje koristiti u glazbenim krugovima viših klasa, osim specijalizirane uloge koju je još uvijek igrala *lira*.

Jedan od najznačajnijih događaja u povijesti instrumenata krajem 15. i početkom 16. stoljeća bio je "uvoz" viole da gamba [iz Španjolske] u Italiju⁵² kao i izum čitave obitelji violina, kao instrumenata prikladnijih za glasnije sviranje i za plesnu glazbu. Viole da gamba u 16. stoljeću se u mnogo značajnih karakteristika razlikuju se od poznatijih, baroknih, gambi. One izgleda nisu imale dušicu, pa su tako stvarale laganiji, srebrnasti, zvuk vrlo različit od kasnijih instrumenata.

Glazbenici ubrzo počinju eksperimentirati s novo uvezenim gambama, bilo modificirajući sami instrumente ili svirajući ih na novi način. Silvestro Ganassi u dva sveska *Regola rubertina*, objavljenim 1542. i 1543., i Diego Ortiz u svojem *Tratado des glosas* iz 1553., opisuju neke od tehnika novih virtuoznih gambista, ali još uvijek nismo u potpunosti sigurni da li je akordijsko sviranje na način *lire da braccio* (to jest sviranje *lyra viol*) i sviranje brzih pasažai ukrasa temeljenih na nekoliko dionica/ glasova vokalnog modela (odnosno sviranja *viole bastarda*) uključivalo i posebne instrumente, ili se tek radilo o novim tehnikama sviranja [na onim postojećim]. U svakom slučaju u 16. stoljeću izumljen je barem jedan novi gudački instrument, *lirone* (*lira da gamba*, *arciviolata*), koji je služio kao bas verzija *lire da braccio*.⁵³

U 16. stoljeću, glazbenici nastavljaju eksperimentirati, usavršavati i raditi promjene koje su oduvijek bile karakteristikom povijesti instrumenata u zapadnoj Europi. Oni izmišljaju nove i mijenjaju postojeće instrumente te razvijaju nove tehnike sviranja. Iako je lutnja iz 16. stoljeća, na primjer, istisnula sve ranije trzalačke instrumente, glazba za *cittern*, gitaru i (u Španjolskoj) *vihuelu* čini važan repertoar, a pred kraj stoljeća pojavljuje se niz novih trzalačkih glazbala, poput *chitarrona* ili *theorbe/ tiorbe*. Jedna od najvažnijih inovacija tog doba bila je da su graditelji⁵⁴ počeli graditi instrumente u standardiziranim veličinama. Znamo, međutim, da su se u 16. stoljeću standardne skupine sličnih ili istovrsnih instrumenata, po prvi puta redovito svirale zajedno. Martin Agricola, Hans Gerle i Michael Praetorius (u 17. stoljeću), između ostalih, raspravljaju o *consortu* viola da gamba, blokflauti, (poprečnih ili traverso) flauti i drugih instrumenata. Ovi "čisti" *consorti* modificirani su u slučaju duhačkih ansambala, u kojima su se tromboni kombinirali sa *šalmajima* za svirku na otvorenome i svečane prigode, a sa kornetima za pratnju zborova.

Crkveni orguljaši u 15. stoljeću improvizirali su tijekom nekih liturgijskih službi iznad *cantus firmusa* preuzetih iz gregorijanskog pjevanja; brojne knjige s uputama, od kojih su mnoge njemačke provenijencije, objašnjavaju tehnike izmišljanja takve poluimprovizirane polifonije, koja postaje središnji dio stručnosti orguljaša stoljećima.

Intenzivni eksperimenti graditelja glazbala tijekom 16. stoljeća, dovode i do posebnih rezultata; neki od čembala su izgleda bili napravljeni za automatsku transpoziciju, to jest kada se, na primjer, pritisnula tipka za notu *c'* - u donjem manualu bi zazvučala nota *g*. Očito je da je transpozicija za kvartu niže smatrana najupotrebljivijom, a takvi instrumenti svjedoče o široko

⁵² Vidi detaljnije u 7. Poglavlju pod Woodfield, Ian: *The Early History of the Viol*, Cambridge 1984/88.

⁵³ O tome vidi više u 7. poglavlju, str. 7 ili u mojem projektu "*Lira da braccio and lira da gamba: Reconstruction of playing Technique and the repertory*", FINAL REPORT, 2018 (prva verzija, veljača 2001)

⁵⁴ U ono vrijeme, baš kao i danas u tzv. tradicijskoj pučkoj glazbi, gotovo uvijek i aktivni izvođači.

rasprostranjenoj konvenciji koja je glazbenicima omogućavala da glazbu lakše prilagode pojedinim glasovima pjevača ili je usklade s ograničenjima njihovih instrumenata. Krajem 16. ili vjerojatnije tijekom prve polovice 17. stoljeća, graditelji u sjevernoj Europi počeli su dodavati drugi manual čembalima isključivo zbog kolorističke svrhe, kako bi sviračima omogućili lakše postizanje kontrasta u boji tona.

Pojavljuju se i potpuno novi (kombinirani) instrumenti; najraniji sačuvani *clavicytherium* (čembalo s uspravnom zvučnom pločom) potječe iz 1480. *Claviorganum*, koji kombinira žičanu tipkovnicu s orguljaškim cijevima, spominje se već 1539. godine. U drugoj polovici stoljeća nekoliko je glazbenika eksperimentiralo s klavijaturama koje su imale složene enharmonijske ugodbe, a neki su graditelji kombinirali dva odvojena instrumenta u jedan virginal "majka i dijete". Hans Haiden u Njemačkoj čak je pokušao usavršiti instrument pod imenom „*Geigenwerk*“, koji je ton umjesto trzanjem ili udaranjem, proizvodio guđenjem žica - pomoću nekoliko kotača, slično *Drehleieru*.

Jedno od najvažnijih pitanja za današnje izvođače rane glazbe tiče se relativne visine tona (*pitch*) na kojoj su svirali instrumenti u 15. i 16. stoljeću. Vrlo teško je znati na koji su ton instrumenti bili ugodjeni, ne samo zato što su pouzdane informacije rjetke, već i zato što se ta visina tona gotovo sigurno mijenjala s vremena na vrijeme i od mjesta do mjesta. Iz analize sačuvanih blokflauti iz 16. stoljeća (među rijetkim instrumentima s jasno utvrđenim tonovima), Bob Marvin sugerira da su glazbenici tijekom 16. stoljeća često svirali dosta više od današnjeg "orkestralnog" $a' = 440,52\text{Hz}$.

Kao i u slučaju srednjovjekovne glazbe, najvažnija i najteža pitanja na koja treba naći odgovor u vezi s glazbenom uporabom instrumenata u 15. i 16. stoljeću vezana su uz repertoar izvorno skladan za određena glazbala. Jesu li neki instrumenti imali ograničenu upotrebu? Jesu li drugi bili potpuno isključeni iz određenih repertoara? Mogu li današnji izvođači za izvođenje bilo koje glazbe iz tog razdoblja, koristiti bilo koji instrument za kojeg se zna da je postojao tijekom 15. i 16. stoljeća? Tijekom posljednjeg desetljeća postalo je jasno da moramo biti oprezniji u odgovorima na takva pitanja. Naše početno oduševljenje pri otkrivanju glazbe iz daleke prošlosti sigurno nas je dovelo do toleriranja izvedbi koje su koristile previše instrumenata, od kojih su neki bili neprikladni, i u grupama koje su bile previše raznolike. Zsigurno je došlo vrijeme za povlačenje iz živopisnih i jako orkestriranih izvedbi pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća.⁵⁵

Moramo udvostručiti napore kako bismo bolje razumjeli konvencije koje su raniji glazbenici slijedili u izvođenju glazbe koja nas zanima. Moramo uzeti u obzir nacionalni i lokalni stil izvedbe. Ne možemo se više pitati kako su se moteti, šansone ili madrigali izvodili u 16. stoljeću, već kako su se izvodili u Francuskoj, Engleskoj, Njemačkoj, Italiji ili Španjolskoj [ili u Dalmaciji] u određenom desetljeću, gradu ili instituciji.

Kako su, na primjer, bile izvodjene *frottole* krajem 15. i početkom 16. stoljeća u Mantovi? U kojoj mjeri možemo generalizirati nesklad između načina na koji se pojavljuju u tisku (to jest u posebnim sveščićima, dionicama, poput bilo koje druge višeglasne glazbe) i činjenice da znamo

⁵⁵ Bojazan da bi (ogoljela) izvedba npr. plesova, frottola ili šansona mogla današnjoj publici zvučati "dosadno" dovela je mnoge čak i vrlo kvalitetne i poznate ansambla RG da (umjesto ukrašavanja i variranja glazbe same) rade vrlo maštovite ali u stvari stilu potpuno strane "instrumentacije". Priznajem da smo to sedamdesetih godina prošlog stoljeća (kad se o izvodilačkoj praksi renesansne glazbe znalo bitno manje nego danas) radili i mi, u okviru ansambla "USZ". To međutim ne opravdava da čak i danas neki kolege uporno upražnjavaju ovakvu praksu.

da su se ponekad izvodile kao samostalne pjesme praćene lutnjom ili pjevane u tri glasa - iako se u Petruccijevim svescima pojavljuju u četiri glasa? U kojoj mjeri opisi izvedbi madrigala i drugih vrsta glazbe u Ferrari, u festivalskim knjigama ili u izvješćima poput onog Cristofora Messisbuga, odražavaju uobičajene konvencije, a ne vrlo iznimne okolnosti? A u kojoj mjeri aranžmani vokalne glazbe svih vrsta, za lutnju i klavijature predstavljaju standardni repertoar svih instrumentalista iz 16. stoljeća, a ne samo "šačice" virtuoza? Kakav je odnos između napisanih nota i načina na koji je glazba zapravo zvučala u 15. i 16. stoljeću?

U slučaju 15. stoljeća teško je odlučiti na kojim se instrumentima glazba svirala. Je li bilo koja komponirana višeglasna skladba iz 15. stoljeća uopće bila zamišljena za instrumente? U kojoj su mjeri instrumentalisti njegovali improvizirani repertoar kojeg nikada nećemo upoznati? Jesu li skladbe izvorno skladane za glasove činile središnji dio njihovog repertoara? Ili su instrumentalisti bili potpuno isključeni iz sviranja složene polifonije, podvostručavanja vokalnih dionica ili pratnje pjevača? Kakav god bio odnos između skladanog, pisanog i improviziranog, nepisanog, repertoara, barem su neki instrumentalisti bili u stanju svirati komponiranu polifoniju - ne samo orguljaši za koje su sastavljeni *Codex Faenza* i *Buxheimer Orgelbuch*, već i svirači šalmaja i trombona za koje je bila pripremljena zbirka za puhački ansambl Isabelle d'Este - a Heinrich Isaac i njegovi suvremenici u drugoj polovici 15. stoljeća počeli su pisati čisto instrumentalne skladbe (takozvane '*carmina*'), vrstu autonomne instrumentalne glazbe koja nije povezana ni s plesom ni sa vrstom slobodnih improvizacijskih komada, koje su svirači na klavijaturama izvorno morali improvizirati i koje se na kraju zapisalo.

Moramo biti vrlo oprezni u prihvaćanju bilo kakvih tvrdokornih i prebrzo postavljenih smjernica o izvođenju pisane ili nepisane polifonije (ili jednoglasja) 15. i 16. stoljeća. Kategorične izjave o tome što je ili nije bilo prakticirano vjerojatno će na kraju ispasti kao puki fanatizam.

Nemoguće je vjerovati da su postojale konvencije po kojima su se regulirale sve izvedbe od Sicilije do Skandinavije, k tome u vremenskom rasponu od 1400. do 1600. Ono što nam se danas čini jasnim može se nakon detaljnijeg ispitivanja pokazati grubim pojednostavljenjem. Ne tako davno postojao je i bio prihvaćen znanstveni konsenzus, na primjer, oko potpune odsutnosti instrumenata u izvedbama duhovne glazbe tijekom 15. ili početkom 16. stoljeća - danas se o njemu raspravlja s određenom sumnjom. Prije nego što prihvatimo "zdravo za gotovo" ovakvo mišljenje, moramo u potpunosti proučiti sve one arhivske dokumente koji bilježe prisutnost instrumenata u nekim kneževskim kapelama; moramo uzeti u obzir mogućnost da su neke vrste prigoda, poput krunidbe ili vjenčanja, ili čak neke vrste bogoslužja na pobočnim oltarima, iznimno mogle dozvoljavati upotrebu instrumenata kao pratnju zbora; isto tako moramo dozvoliti vjerojatnost da su se pojedine institucije razlikovale u svojim aranžmanima i konvencijama izvedbe. Iako Sikstinska kapela i katedrala u Cambraiu nisu tolerirali ni orguljašku glazbu, neke kneževske kapele možda su prihatile (barem povremene) instrumentalne izvedbe u svojim božjim službama, već u 15. stoljeću. Poznato je isto tako da su sasvim drugačije konvencije vladale u sjevernim i južnim europskim crkvama.⁵⁶ Trebamo se također zapitati u kojim prilikama su zapravo izvedeni Pisadorovi aranžmani Josquinove mise za solo vihuelu, da ne govorimo o bezbrojnim obradama moteta za lutnju. Ukratko, moramo znati puno više prije nego što ustvrdimo da počinjemo razumijevati opće izvođačke konvencije renesanse, a kamoli način na koji su se određene skladbe svirale i pjevale.

⁵⁶ Pri ovim Brownovim mislima nemogu zaboraviti kakve probleme smo moji kolege i ja svojevremeno u Zagrebu (prije svega od strane muzikologa poput dr. Lovre Županovića) imali zbog intrumentalnih ili bar vokalno - instrumentalnih izvedbi madrigala i moteta dalmatinske glazbene baštine...

U svojoj knjizi o instrumentaciji glazbe 16. stoljeća⁵⁷, **Brown** kaže, između ostalog, slijedeće⁵⁸:

Kao što je poznato, većina do danas sačuvane glazbe iz šesnaestog stoljeća ne spominje sudjelovanje instrumenata, pa bi nas to moglo navesti na pomisao da je ona izvorno bila pjevana *a cappella*. No, iz suvremenih opisa izvedbi jasno je vidljivo da je veći dio vokalne glazbe bio praćen instrumentima. Partiture šansona, madrigala i *lieder* iz tog stoljeća predstavljaju samo osnovne, najbitnije note (kostur); današnje izvedbe koje nastoje povratiti izvorni duh takvih skladbi moraju ih pokušati oživjeti maštovitom rekonstrukcijom. Spoznaja da su se madrigali i druge svjetovne skladbe šesnaestog stoljeća često izvodile u kombinaciji glasova i instrumenata, moglo bi sugerirati da su renesansni glazbenici svirali i pjevali glazbu s bilo kojim sredstvima koja su im (za pojedinu izvedbu) bila pri ruci. Ova misao, međutim, predstavlja pretjerano pojednostavljenje jer je očito apsurdna. Poznato nam je da se svjetovna glazba izvodila na dvorovima koji su zapošljavali velik broj vještih, profesionalnih, glazbenika, a mnogi su se prinčevi ponosili posjedovanjem bogatih zbirki svih instrumenata koji su tada bili u upotrebi.⁵⁹ S relativno neograničenim resursima pri ruci glazbenik zadužen za pripremu izvedbe na jednom od ovih dvorova mogao je i morao birati, a njegove su odluke nesumnjivo bile motivirane zvučnim, glazbenim razlozima. Ako dozvolimo da su glazbenici imali mogućnost umjetničkog izbora odlučiti da jedan komad izvode na jedan način, a drugi na drugačiji način, znači da su morali postojati neki principi instrumentacije ili barem konvencije koje su upućivale na odabir vokalno - instrumentalnih kombinacija. Ta načela današnjim glazbenicima nisu samo po sebi razumljiva, jer znamo puno premalo o specifičnim okolnostima izvođenja većine sačuvane glazbe šesnaestog stoljeća.

Srećom, iz šesnaestog stoljeća postoji niz knjižica */libretta/* koje se bave talijanskim dvorskim zabavama i one, vrlo detaljno, navode instrumente koji su pratili pjevače u određenim skladbama. Većina ovih brošura opisuje *intermedii*, intermedije, složene scenske prikaze s genijalnim scenskim strojevima, kao i glazbu i ples koji su ispunjavali stanke između činova govorenih drama, posebno komedija. Budući da su komedije s *intermedijima* obično činile cjelinu, vrlo često kazališni vrhunac festivala (koje sponzoriraju gradovi ili dvorovi radi proslava važnih državnih prilika; posjeta stranog princa, vjenčanja vladara ili njegovog djeteta ili vojnih, čak diplomatskih, pobjeda) ove spomen knjižice, koje je napisao očevidac ili jedan od organizatora festivala, često su se izdavale u spomen na takve događaje. One uključuju detalje o scenografijama, kostimima, glumi i glazbi, a ponekad čak opisuju i kostime koje su nosili važniji gledatelji.

⁵⁷ H.M.Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, MSD (Musicological Studies & Documents) 30, American Institute of Musicology, 1973

⁵⁸ Ovu knjigu nabavio sam 1977. godine u V. Britaniji, u vrijeme kad je moje zanimanje za obje *lire* (*da braccio* i *da gamba*) počelo poprimati "simptome" prave opsesije ali i pomalo dobivati sasvim konkretne smjernice i kontakte, zahvaljujući kojima će uslijediti dosta brzi razvoj "stvari". Tog sam ljeta, naime, sa mojom pokojnom suprugom Majom Karlović, kao stipendist Britanskog savjeta za kulturu boravio u V. Britaniji, prisustvovao tzv. "York Early Music Week" (iz kojeg se već slijedeće godine razvio "York Early Music Festival", na kojem ćemo 1978. vrlo uspješno nastupiti sa mojim ansamblom "USZ". Pri tom boravku, imao sam prilike sresti i o *lirama* razgovarati sa niz vrhunskih britanskih i američkih stručnjaka poput I. Fenlona, D. Fallowsa, H. Schotta i drugih a u Yorku sam sreo i gospodina Roberta Boba Hadawaya, graditelja gudačkih i trzalačkih instrumenata, koji će mi (kao što je već rečeno) napraviti obje moje *lire*.

⁵⁹ Brown, *ibid.*: vidi, na primjer, vrlo poučan opis instrumenata dostupnih na dvoru Ferrare krajem stoljeća, u Ercole Bottrigari, *Il Desiderio* (Venecija: Ricciardo Amadino, 1594. ; faksimilno izdanje Kathi Meyer [Berlin: Martin Breslauer, 1924]), str. 40-44; raspravu je na engleski prevela Carol MacClintock (American Institute of Musicology, 1962), str. 50-55.

Između 1539. godine, u kojoj se veliki vojvoda Cosimo I. oženio Eleonorom iz Toledo i 1589. godine, kada se veliki vojvoda Ferdinand I. oženio Christinom od Lorraine, u Firenci su se održali brojni dobro dokumentirani festivali, većina njih u čast vjenčanja Medicija.

Premda su ovi firentinski intermediji već dulje dobro poznati, njihovi detaljni opisi stvarnih izvedbi određenih skladbi do sada nisu bili temeljito proučeni. Ovo utoliko iznenađuje, jer pažljivo čitanje tih izvora otkriva informacije koje nam mogu omogućiti bitno bolje razumijevanju načela instrumentacije šesnaestog stoljeća. Ograničavanje takve studije na relativno malo događaja u samo jednom (talijanskom) gradu znači da će zaključci biti privremeni, ali barem imaju stvarnu vezu s određenim mjestom i vremenom.

Festivali 1539. i 1589. godine su za muzikologiju najvažniji, a ujedno i najpoznatiji, jer je gotovo sva glazba za dva seta intermedija sačuvana; pored uobičajenih opisnih knjižica, u posebnim izdanjima objavljenim u spomen na događaje.⁶⁰ Štoviše, razrađenost i složenost intermedija iz 1589. godine razlikuju ih od svih ostalih jer je do tada dosegnuta nova faza u njihovom razvoju. Nažalost, za događaje između 1539. i 1589. godine, nije dostupan toliko cjeloviti izvorni materijal. Neke brošure koje opisuju ove svečanosti spominju samo da su intermediji bili izvedeni, bez ikakvih dodatnih detalja; druge navode samo naslove ili tekstove skladbi, ali ne i izvodjački sastav. Neke knjižice daju obilne detalje, uključujući tekstove i cjelovite instrumentacije skladbi koje se nisu sačuvale, a u nekim slučajevima se samo jedna ili dvije skladbe mogu naći u raznim antologijama glazbe u sveščićima ili u zbirkama glazbe raznih skladatelja. Naravski, ovi potonji izvori su nam korisni kao i oni cjelovitiji podaci iz 1539. i 1589., jer se o izvodilačkoj praksi može naučiti gotovo isto toliko proučavanjem opisa glazbe koja više ne postoji, kao što je to moguće iz proučavanja sačuvanih primjera.

Ovdje, kada Brown govori o instrumentaciji i pojedinim “grupama” (obitelji) instrumenata, neminovno dolazi do nekih ponavljanja.

Gudački žičani instrumenti

Premda smo o gudačkim instrumentima 16. stoljeća već govorili donosim ovaj navod jer ima izričitu vezu sa glavnim problemom ove studije, improvizacijom RG.

Dva temeljna instrumenta o kojima nam ostaje raspravljati, *lira da braccio* (ili jednostavno *lira*) i *lirone* (također nazvana *lira grande*, *arciviolata lira* ili *lira da gamba*) usko su povezani. Čini se da se veći instrument razvio tijekom šesnaestog stoljeća kao bas inačica *lire da braccio*, kako bi proširio njen opseg i funkciju. Stoga se *lirone* odnosi na *liru da braccio* na isti način na koji se različite velike, dublje, lutnje iz šesnaestog stoljeća, *tiorba*, *chitarrone* i *colascione*, odnose na lutnju. A njegov izum pruža još jedan primjer tendencije glazbenika šesnaestog stoljeća da grade

⁶⁰ Brown, *ibid.*: Glazba za ova dva festivala objavljena je u modernim izdanjima Andrewa C. Minora i Bonnera Mitchella, (ur.) *A Renaissance Entertainment* (Columbia: University of Missouri Press, 1968) i D.P. Walker, ur. *Les Fêtes du manage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, Firenca 1589*, sv. I: *Musique des Intermèdes de “La Pellegrina”* (Pariz: Center national de la recherche scientifique, 1963).

instrumente u obiteljima ili u sve više specijalizirane svrhe.⁶¹ Najranija referenca za *lirone* do sada citirana u muzikološkoj literaturi javlja se u firentinskom intermediju, onom iz 1565. godine.⁶² Do tada je *lira da braccio* već imala dugu i istaknutu karijeru.

*Lira da braccio*⁶³ tijelom podsjeća na violinu, ali kutija s čivijama ima oblik lista, čivije su umetnute sprijeda, a dvije od sedam žica koje se inače mogu naći na instrumentu leže izvan hvataljke bez pragova, kao borduni.⁶⁴ Njegovih pet melodijskih žica ugodjeno je poput violine, osim što je najdublji G udvostručen u oktavi; dvije žice izvan hvataljke, ugodjene su u oktavi D, tobože sviraju bordune, iako je teško zamisliti da bi ih gudalo moglo dodirivati istovremeno s melodijskim žicama. Možda su ih trzali prstom (lijeve ruke) ili ih povremeno dodirivali gudalom kako bi pojačali važne (osnovne, *roots*) note. Ovi "borduni" (basovi) ugdjali su se ovisno o tonalitetima, u kojima su dvorski zabavljači renesanse improvizirali glazbenu pratnju svoje (pjevane ili recitirane, nije sigurno...) poezije, jer je *lira* bila omiljeni instrument talijanskih *improvvisatori* iz petnaestog i šesnaestog stoljeća.⁶⁵

Kao što mu i samo ime govori, *lirone* je bio ništa drugo nego veća (obično sa pragovima, poput gambe ili lutnje) verzija *lire da braccio*, koja se zbog svoje veličine pri sviranju nužno morala držati između koljena, a ne na ramenu i ispod brade. I ona je imala dva borduna izvan hvataljke te devet do četrnaest melodijskih žica na hvataljki. Nekoliko glazbenih teoretičara šesnaestog stoljeća, daju razne ugodbe za različite veličine ovog instrumenta - primjer 18 reproducira onaj

⁶¹ Uz sav respekt koji sam oduvijek imao za rad kolege Browna, moram ovdje korigirati njegovo mišljenje; *lirone* odnosno *lira da gamba* ne predstavlja "basovski" instrument "obitelji *lira*" nego isključivo za bogate akorde koncipirani, u odnosu na "tipičnu" (alt) liru da braccio, samo nešto dublji, "tenorski" instrument. Po osnovnoj ideji i funkciji dok *lira da braccio* pripada tzv. "violinskoj" obitelji (a izmišljena je za izvedbu melodije uz akorde koje dolaze ispod prve), *lirone* odnosno *lira da gamba* je jedna vrsta gambe sa većim brojem žica (umjesto 6 kao kod gambe, od 9 do 16, čak 18) i sasvim posebnim ali upravo za izvedbu akorda odlično funkcionirajućim ugađanjem.

⁶² U međuvremenu se s time u vezi situacija sasvim promjenila i godina "rodjenja" *lirona* postala 1515...

⁶³ Brown, *ibid.*: Najbolji opći pregled povijesti instrumenta, s cjelovitom bibliografijom djela koja se njime bave, je Emanuel Winternitz, "Lira da braccio", *Musik u Geschichte und Gegenwart* 8 (1960): 935-54. Izmijenjena i sažeta verzija članka pojavljuje se u "Musical Instruments and their Symbolism in Western Art" (New York: W. W. Norton, 1967), str. 86-98, istog autora. Benvenuto Disertori, "Pratica e tecnica della lira da braccio", *Rivista musicale italiana* 45 (1941): 150-75, koja liru povezuje s repertoarom frottola, prva je i do danas najopsežnija rasprava o tehnici sviranja ovog instrumenta.

⁶⁴ O tome sam pisao niz puta, između ostaloga u mojem "Final Project...". Lira se za razliku od srednjovjekovnih gudačkih instrumenata (poput *vielle* ili "pravih" bordunskih glazbala *Hurdy Gurdy* odnosno *Drehleiera*) svirala u akordima, pa se shodno tome ove žice smještene izvan hvataljke moraju nazivati "bas" žicama. Njihova funkcija je bila dodati bas note odgovarajućem akordu.

⁶⁵ Brown, *ibid.*: O improvizatorima, vidi /između ostalog/ Emile Haraszi, "La technique des improvisateurs de langue vulgaire et de latin au quattroceto", *Revue belge de musicologie* 9 (1955): str.12-31. IP: o tome puno detaljnije u 5. Poglavlju ove studije.

od Scipione Cerreta za verziju sa jedanaest žica⁶⁶ - ali svi slijede obrazac uspostavljen sa *lirone da braccio*: *lirone* je ugodjen u uzlaznim kvintama, odnosno silaznim kvartama.⁶⁷

Iako je *lira* bila izuzetno važan instrument u petnaestom i šesnaestom stoljeću, njezinu posebnu tehniku sviranja, koja se sastojala uglavnom od niza akorda od tri, četiri i pet glasova, teško nam je zamisliti jer u našem iskustvu nema gudačkih žičanih instrumenata koje se svira na ovaj način.⁶⁸

Način sviranja na *lirama* vjerojatno se kretao od vrlo jednostavnog do izuzetno virtuoznog. S jedne strane, *liru* su svirali brojni humanisti, književnici i umjetnici iz petnaestog stoljeća, poput pjesnika Leonarda Giustinianija i filozofa Marsilia Ficina, obzirom da ponekad ti ljudi nisu imali bolju glazbenu naobrazbu oni su deklamirajući svoju poeziju uz pratnju *lire* možda svirali kombinacije prilično jednostavnih akorda u unaprijed određenim obrascima, poput onih koje danas uče *folk* gitaristi.⁶⁹

S druge strane, neki su svirači sigurno bili u stanju stvoriti kontrapunkt na instrumentu; čak i lutnja, uostalom, po svojoj prirodi nije višeglasni instrument, a opet dobar lutnjist može proizvesti razumnu obradu od četiri ili više kontrapunktnih linija.

Na primjer, za poznatog skladatelja i glazbenika Alessandra Striggia starijeg (otac istoimenog autora libretta opere *Orfeo* C. Monteverdija), koji je očito bio virtuozni svirač *lire* i *lirona* (?), rečeno je da je na svom instrumentu mogao izvoditi četiri prava glasa s toliko gracioznosti i tako muzikalno da bi njegovi slušatelji zanijemili i ostajali bez daha.⁷⁰ No glavna uloga *lire* u petnaestom i ranom šesnaestom stoljeću bila je pratnja solo pjevanju, a posebno dvorskih improvizatora i humanista, koji su uz nju pjevali *ottave rime*, izvatke iz epskih pjesama i raznu drugu poeziju, posebno onu napisanu *à l'antique*. Polizianov "*Orfeo*" pjevao je uz *liru* 1480. godine, a Andrea della Viola s njom je zazivao Pana u Beccarijevom *Il Sacrificio* iz 1554.

⁶⁶ Bio sam tako slobodan ovdje izostaviti Brownov notni primjer jer će zainteresirani u velikom Dodatku (za 7. Poglavlje) naći puno detaljniju verziju ovoga.

⁶⁷ Brown, *ibid.*: Scipione Cerreto, *Della prattica musica vocale, et strumentale* (Napulj: Gio. Giacomo Carlino, 1601), str. 323-28. Za druga ugađanja, vidi Praetorius, *Organographia*, str. 26 i 49; Blumenfeld, *Syntagma*, str. 26 i 49; Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (1636), ur. François Lesure, 3 sv. (fac. ed., Pariz: Centre nationale de la recherche scientifique, 1963) 3: 204-08 i 215-17; idem. *Harmonie universelle. The Books on Instruments*, prijevod na engleski Roger E. Chapman (Haag: Martinus Nijhoff, 1957.), str. 263-67, 275-76 i 584; i Benvenuto Disertori, „L'Arciviola lira in un quadro del seicento“, *Rivista musicale italiana* 44 (1940): str.199-211.

⁶⁸ Premda izuzetno cijenim pokojnog kolegu H. M. Browna i njegov ogromni doprinos istraživanju renesansne glazbe, moram ovdje napraviti jednu malu korekciju, koja medjutim nema veze sa trenutkom i stanjem istraživanja kada je on to pisao. Niz istih akorda koje nalazimo u tzv. rukopisu Pesaro (o kojem po prvi znanstvenu javnost izvještava, transkribira ga, analizira i izdaje upravo Brown) nalazimo već kod nekoliko ranobaroknih skladbi za violinu solo ili uz pratnju continua; u djelima Marinija i Bibera, kao i na kraju kod J. S. Bach, u njegovim "Sonatama i partitama" za violinu solo.

⁶⁹ Vidi o tome detaljnije u 6. Poglavlju te niz notnih primjera u Dodatku...

⁷⁰ Brown, *ibid.*: Citirano prema Cosimo Bartoli, *Ragionamenti accademici* (Venecija, 1567.) u Ray J. Tadlock, "Alessandro Striggio", *Musik u Geschichte und Gegenwart* 12 (1965): col.1607.

godine.⁷¹ Uglavnom, kad god je neki drevni bog trebao pjevati sam na talijanskoj renesansnoj pozornici, on se najčešće prati akordima na *lira da braccio*.⁷²

Ovdje Brown detaljno opisuje jedini (poznati i sačuvani) izvor sa akordima i fragmentima glazbe za *lira da braccio*, rukopis iz Pesara, br...⁷³ U jednom svom kasnijem članku on daje i rekonstrukciju verzije za *lirone* jedne skladbe A. Striggia, za koju znamo da ju je izveo u okviru jednog intermedija 1565. godine.⁷⁴....

Barem jedno vrijeme, *lira da braccio* ima počasnu ulogu pratnje solo pjevača u firentinskom intermediju. Njezina povezanost sa neoklasičnom kulturom učinile su ga instrumentom prikladnim da ga Apolon svira na primjer 1539. i 1548. godine. Osim njezine tradicionalne uloge pratnje vokalnog solista, *lira* je ponekad sudjelovala i u većim intermedijskim ansamblima.

Osim *lirone*, još jedan instrument povezan s *lirom da braccio* i nov u šesnaestom stoljeću, sudjelovao je u nekim intermedijskim ansamblima; violina. Jedna violina se tražila u instrumentaciji intermedija 1539., 1565. i 1589., a više njih za onaj iz 1586. godine. U prva tri navrata njezina je upotreba bila ograničena na pojedinačne nastupe u velikim finalima, kada su svi raspoloživi instrumentalisti ispunili pozornicu kako bi doprinijeli što grandioznijem zvuku. Nije isključeno da je mišljeno kako je violina "preglasna" i vulgarna za češća pojavljivanja ili za izvedbu profinjenije i nježnije skladbe.

Violina nas dovodi do druge velike grupe instrumenata koji su se koristili u firentinskom intermediju, onih koji mogu svirati samo jednu melodijsku liniju i koji su pripadali kategoriji koju je Agazzari nazvao "ukrašavajućim" za razliku od "temeljnih instrumenata" pratnje ili *continua*. Među gudačkim glazbalima u ovoj skupini, istaknuti položaj imala je viola da gamba (gamba), koja se svirala u konsortu (istovrsnih instrumenata) ili kao jedan od članova mješovitog sastava, zajedno s *lirom da braccio*⁷⁵. *Viella* i *ribeka*, instrumenti koji su se mnogo rabili u petnaestom stoljeću, izgleda da su potpuno nestali⁷⁶; oni se ne spominju u niti jednoj od festivalskih knjižica. Jedna posebna vrst gambe, takozvana *viola bastarda* ili (u Engleskoj) *lyra viol*, ponekad se spominje u opisima intermedija, a vidjeli smo da se s vremena na vrijeme u velike konsorte uvodi jedna violina i/ ili jedan odnosno više *lirone*. Međutim, najpopularniji od gudača u međuvremenu postaju gamba i *lira*, što je nesumnjivo sugeriralo njihovu važnost u glazbenom životu talijanskih dvorova šesnaestog stoljeća.

⁷¹ Brown, ibid.: O Orfeu vidi Walter H. Rubsamen, "Angelo Poliziano", Musik u Geschichte und Gegenwart 10 (1962): 1416-17, i Winternitz, "Lira da braccio", col. 951. O Il Sacrificio, vidi Kaufmann, "Musica for a favola pastorale."

⁷² Brown, ibid: Umjetnička djela iz renesanse koja prikazuju Apolona i Orfeja vrlo ih često prikazuju s *lirom*, o čemu svjedoče brojne lijepe ilustracije uz Winternitza, "Lira da braccio".

⁷³ Vidi o tome u Dodatku i vrlo detaljno u mojem "Final Project...".

⁷⁴ Za raspravu o tehnici koja se odnosi na *lirone*, vidi Disertori, "L'Arciviola da lira", i Howard Mayer Brown, "Psyche's Lament: Some Music for the Medici Wedding in 1565".

⁷⁵ Koja, kao što je već rečeno, može istovremeno svirati melodiju i odgovarajuće akorde ispod nje.

⁷⁶ Tim zanimljivije je da naš Petar Zoranić u svojim "Planinama" (djelo je napisano 1536. a objavljene u Mlecima 1569. godine) spominje *rebegu*, što je za mene jedino moguće protumačiti kao *ribeka*.

Ako je suditi po festivalskim knjižicama, konsort gambi šesnaestog stoljeća obično se sastojao od četiri instrumenta. Samo u dva navrata *intermedii* zahtijevaju njih pet, a jednom se, iz pomalo dvosmislenog opisa, može pretpostaviti da je čak sedam tih instrumenata sviralo zajedno.

Ponekad su se takvi konsorti sastojali isključivo od basovskih instrumenata - posebno kada su skladbe imale melankolični karakter. U nekoliko skladbi knjižice navode "*bassi di viole*" ili, donekle suvišno, "*bassi di violoni*", a u nekim skladbama jednostavno "*viola*" ili "*viole d'arco*", jer udvostručuju četiri trombona. U drugim prilikama različite veličine gambi, vjerojatno barem jedna sopran i jedna tenor, kao i basovi, činili su konsort instrumenata iste obitelji. Primjerice, prvi *intermedio La Pellegrine* 1589. godine uključivao je skladbu koja je tražila pet gambi, jednu sopranino, tri tenor, i jedan bas. Kvartet gambi koji je iste večeri sudjelovao u završnoj grupi skladbi navodno je uključivao dvije bas gambe, što implicira i prisutnost drugih veličina, vjerojatno jedne sopran i jedne tenor gambe. Budući da opisi intermedija rijetko imenuju određene veličine gambi koje su svirale u konsortu, možemo samo pretpostavljati da su glazbenici, kada su htjeli svirati u kvartetu, slijedili uobičajenu konvenciju kombinirajući jednu sopran, dva tenora i bas gambu, te da su šest žica svakog instrumenta bili ugođeni u kvartama s tercom u sredini.

Principi instrumentacije šesnaestog stoljeća

Tijekom 16. stoljeća, broj glazbenika za koje su organizatori firentinskih festivala smatrali da ih je potrebno okupiti kako bi uspješno izveli intermedije sve je više rastao. Za intermedij 1539. vjerojatno je trebalo oko osam pjevača i osam instrumentalista, pod pretpostavkom da su, poput većine profesionalnih glazbenika u šesnaestom stoljeću, bili u stanju svirati više od jednog instrumenta i bili spremni prebaciti se s jednog na drugi tijekom iste večeri. Intermediji iz 1518. možda su trebali čak i manje glazbenika od onih iz 1539. U izvedbi intermedija za djelo *La Pellegrina*, 1589., s druge strane, sudjelovalo je najmanje šezdeset pjevača i otprilike upola manje instrumentalista. Točne brojke nemoguće je izračunati budući da mogućnosti pojedinih svirača u vladanju raznim instrumentima nikada nisu detaljno opisane. No promjene koje su se dogodile između 1518. i 1589. nisu samo promjene veličine izvodjačkog ansambla. Raniji intermediji bili su jednostavniji u koncepciji, a principi instrumentacije šesnaestog stoljeća primijenjeni su kod njih na puno jasniji način.

Dvije osnovne metode na kojima se temelje gotovo sve instrumentacije šesnaestog stoljeća mogle bi se nazvati principom konsorta i principom fundamenta, temelja. Od oko 1500. godine, instrumenti se počinju graditi u standardiziranim setovima (iste obitelji) od najnižeg do najvišeg. Načelo konsorta, možda najvažniji doprinos renesanse umijeću orkestracije, djeluje kada istovrsne obitelji instrumenata, gambe, flauta, krumhorn ili trombon, podvostručuju pojedine (vokalne) dionice. Shodno tome i vokalni, *a cappella*, sastav bio je u stvari jedna vrsta čistog, istovrsnog, konsorta, korisna i potrebna kao promjena boje tona. Stoga oznaka "*a cappella period*"⁷⁷, nije više odgovarajući način karakteriziranja šesnaestog stoljeća, puno bolje bi ga bilo nazvati "razdoblje konsorta".

Za razliku od principa konsorta u kojem obitelji istovrsnih instrumenata podvostručuju glasove, načelo fundamenta ili temelja funkcionira kada se akordijski instrumenti dodaju vokalnoj

⁷⁷ Brown, *ibid.*: o konceptu "*a cappella razdoblja*", vidi Hermann Zenck, "A cappella", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 1 (1949-51): str.69-75.

skupini. Izvorno su akordi doslovno udvostručivali glasove, no kako se s vremenom sve više temeljnih instrumenata pridruživalo ansamblima, uključivši i neke koji zbog svojih posebnih tehnika sviranja nisu mogli točno udvostručiti sve dionice višeglasne kompozicije, udvostručavanja su postajala manje doslovna i prema kraju šesnaestog stoljeća, kontrapunktno tkivo potpuno nestaje, a unutarnje glasove zamijenile su realizacije *continua*.

U prvoj polovici šesnaestog stoljeća princip konsorta dominirao je gotovo u potpunosti. Četiri od pet skladbi odsviranih u intermedijima 1518. godine, koristile su istovrsne konsorte, nepomijsane skupine lutnji, gamba, instrumenata s tipkama i trombona; a peta se, kao što smo vidjeli, možda nije sastojala od ničeg drugog nego od osnovnih fanfara s malo uvodne glazbe na gajdama i šalmaju. 1539. godine četiri od sedam skladbi "orkestrirane" su u skladu s načelom konsorta.

Grupe krumhorna, *a cappella* glasova i trombona izvele su tri skladbe, a u četvrtoj je skupina od tri flaute bila uravnotežena s tri lutnje, svirajući najdublje glasove u originalnoj visini tona. S druge strane, temeljni instrumenti činili su glavnu pratnju dviju skladbi 1539. godine, uvodnog djela u kojem su solo pjevača podržali klaviorganum i bas gamba, te jednog u kojem se solo pjevač sam pratio na *lyra viol*.⁷⁸ Samo je finale 1539. godine polazilo od ova dva jasno definirana principa. Sastojao se od istinski pomiješane skupine instrumenata, ali već je tada ansambl bio podijeljen u glasni konsort, koji su činili jedna violina, dva korneta i trombon; i tiši koji se sastojao od flaute sa bubnjićem (*tabor*), dva krumhorna i harfe.

1548. načelo konsorta diktiralo je sve instrumentacije, iako je ono već tada bilo modificirano na tri važna načina. U prvom redu manje upotrebljive članove konsorta počeli su zamjenjivati glazbeno zadovoljavajući instrumenti iz drugih obitelji. Tako je 1548. godine bas dionicu konsorta krumhorna preuzeo trombon, možda zato što je bas krumhorn intonativno bio previše nepouzdan, a kombinacija trombona i korneta činila je pratnju za jedan konsort. Kao što smo vidjeli, ova kombinacija instrumenata postala je standardna; obzirom da najmanji tromboni nisu bili zadovoljavajući za izvedbu *superiusa*, njihovu ulogu preuzimaju korneti. Čisti konsorti tenorskih trombona bili su rezervirani za posebne, melankolične, učenke.

Ove modifikacije principa konsorta, prvi put obilato korišteni 1548. godine, nastavili su se razvijati i iskorištavati tijekom čitavog stoljeća. Na primjer, od sredine stoljeća nadalje, glazbenici su inače čistom konsortu, često dodavali jedan ili dva instrumenta iz druge obitelji. Tako bi jedan trombon mogao svirati bas dionicu od konsorta krumhorna ili flauti, a razni instrumenti, *dolzaine*, krumhorni, pa čak i poprečne flaute ili blokflaute, ispunjavali su unutarnje dionice ansambla korneta i trombona. Do 1589. tolerirana je velika količina takvog pozajmljivanja. Princip konsorta često se razvodnjavao i na kraju nije značio više od toga nego da se (u višezborskim skladbama) jedan zbor sastojao od puhačkih instrumenata, drugi od gudača i tako dalje.

Od sredine stoljeća, praksa da umjesto jednog dva ili tri konsorta udvostručuju glasove, postaje sve češćom. U intermediju 1565. i kasnije, mogu se naći vrlo složene i šarolike kombinacije instrumenata. U najkompliciranijim od ovih kasnijih ansambala, pjevače je gotovo uvijek

⁷⁸ Obzirom da je ovaj tipično engleski termin označavao instrument koji se u Engleskoj javlja tek krajem 16. i uživa veliku popularnost u 17. stoljeću, mislim da ga je bolje nazvati gambom. Možda se ipak radilo o *lironu* ili *liri da gamba*?

udvostručio duhački ansambl, k tome dolazi konsort gudača i drugi, sastavljen od trzalačkih glazbala, a sve te raznolike timbre spajali su zajedno jedan ili više temeljnih instrumenata.

Oko 1548., ali još više od 1565. godine nadalje, instrumenti s tipkama i lutnje više nisu bile ograničene svirati pratnju same ili zajedno u čistim konsortima, već postaju redoviti članovi većih sastava. Drugim riječima, oko 1565. godine temeljni princip dobiva jednako važnu ulogu kao i princip konsorta.

Iznad ovog složenog zvuka, koji se sastoji od glasova, jednog ili više čistih ili mješovitih konsorta te skupine temeljnih instrumenata, glazbenici su nakon 1565. također ponekad dodavali jedan ili dva važnija instrumenta, dovoljno različita po kvaliteti tona od svih ostalih, kako bi ojačali i naglasili jednu ili više od vodećih melodijskih linija - obično one vanjske; *superius* i *bassus*. Vrsta instrumenta prikladnog za isticanje odabranih linija ovisila je, naravno, o kvaliteti zvuka koji je proizvodio ostatak ansambla.

Vanjski glasovi skladbi intermedija povremeno su se pojačavali relativno tihim, nježnijim, gambama, dok su u drugim slučajevima ovu ulogu dobivali korneto i trombon, glasniji, ali ipak sposobni za dobro stapanje s vokalistima, ili čak nova, prodorna i briljantna violina ili egzotična *mandora*. Ovi instrumenti za isticanje mogli su svoju dionicu svirati jednostavno, onako kako je zapisana⁷⁹, ili ju ukrasiti vrlo složenim, virtuoznim, *passaggima*.

Intermediji iz 1589. ne uvode nijedan koncept koji bi bio istinski nov u umjetnosti instrumentacije šesnaestog stoljeća, ali razvijaju stare koncepte koliko god je to moguće. Do 1589. načelo konsorta izmijenjeno je i prošireno na sve načine koje je glazbena domišljatost i želja za raznolikošću mogla pojmiti. Gotovo svaki ansambl pratila je skupina temeljnih instrumenata, uključujući i neke koji zbog svojih tehnika sviranja nisu mogli slijediti standardni postupak doslovnog udvostručavanja glasova šesnaestog stoljeća. Čim su glazbenici u ansamble počeli uvoditi instrumente koji su svirali akorde zasnovane na višeglasnom kompleksu, a ne na pojedinačnim linijama, otvoren je put prema razvoju baroknog *basso continuo*.

Povijest instrumentacije šesnaestog stoljeća, rekonstruirane na osnovu firentinskih intermedija, sastoji se, ukoliko, od izuma i proširenja principa konsorta i njegove eventualne zamjene principom fundamenta ili temelja, što je pak izravno dovelo do ranobaroknog *basso continuo*. Ovaj sažetak može se s razumnim stupnjem preciznosti primijeniti na glazbu osam firentinskih intermedija, izvedenih između 1518. i 1589. godine. Uvjeren sam da daljnja istraživanja kazališne glazbe u Firenci neće značajno promijeniti taj stav. Uz dužni oprez, ista se zapažanja mogu primijeniti na svu talijansku "zabavnu" glazbu šesnaestog stoljeća. Ali najzanimljivija su pitanja, naravno, ona na koja je najteže odgovoriti: u kojoj bi mjeri svi talijanski madrigali iz šesnaestog stoljeća, a ne samo kazališni, trebali biti praćeni instrumentima te mogu li se iste tehnike, koje se primjenjuju na kazališne madrigale, koristiti i u aranžmanima neteatralnih madrigala za glasove i instrumente?

Neki izvori u stvari podupiru hipotezu da bi svi madrigali trebali biti izvedeni poput onih iz intermedija. Madrigale koji su se pjevali na banketima i tijekom redovitih obroka izvodili su isti pjevači i instrumentalisti koji su sudjelovali u intermedijima. Akademije, koje su poticale i

⁷⁹ I.P.: mislim da ovo prolazi samo kao "akademska" pretpostavka - u praksi vjerujem da su čak i osrednji amateri svoje dionice (posebno one vanjske) redovito i *ad hoc* ukrašavali.

podržavale madrigalsko pjevanje, često su posjedovale setove instrumenata poput onih koji se koriste u kazalištu; doista, dio zbirke *Accademie Filarmonice* u Veroni još uvijek je sačuvan. Bottrigari opisuje redovite koncerte u Ferrari, a Monteverdi je sudjelovao u nastupima u Mantovi svakog petka popodne, gdje su glasovi i instrumenti bili korišteni na načine slične onima u intermedijima. A brojni skladatelji madrigala - odmah mi padaju na pamet Striggio⁸⁰, Monteverdi i Wert - bili su vrsni instrumentalisti.

S druge strane, ne smijemo zanemariti poseban karakter kazališne glazbe. Koristili smo opise firentinskog intermedija kako bismo otkrili uobičajene prakse tog razdoblja, jer oni čine dosad najveću zbirku detaljnih informacija o instrumentima iz šesnaestog stoljeća.⁸¹ A opet, ove knjižice postoje jer su obilježavale izuzetne događaje, pa se stoga dokazi koje one mogu pružiti mogu znatno razlikovati od uobičajene izvodilačke prakse. Štoviše, glazba za intermedije napisana je u stilu posebno prikladnom za kazalište. Ona nastoji biti homofona, bez disonanci i relativno jednostavna kako bi projicirala svoj željeni učinak kroz "svjetla pozornice."

Možda su madrigali napisani za komorne izvedbe i s osjetljivijom kontrolom nad kontrapunktnim detaljima i količinom disonance bili orkestrirani diskretnije, bez one mase zvuka i nezaobilaznih okvirnih detalja koji su obilježja instrumentacije *intermedija*. Naši zaključci o instrumentaciji u firentinskom intermediju možda će se morati donekle izmijeniti ako bi se primijenili na cjelokupnu madrigalsku literaturu šesnaestog stoljeća. No, isto tako je moguće da ti zaključci neće morati biti radikalno promijenjeni kada - razumnim miješanjem instrumenata s glasovima - pokušamo ponovno oživjeti madrigale Verdelota, Arcadelta, Rorea, Marenzija, Gesualda, Monteverdija i drugih, na način na koji su zapravo izvođeni za života njihovih skladatelja,.

Ovdje dodajem i neke dijelove iz članka o tzv. "savršenim" instrumentima (koje govoreći o instrumentaciji, spominje i Brown) kolege **Andrew Lawrence - Kinga**⁸². Oni se često odnose na vrst improvizirane akordijske prakse koja je prakticirana na obje *lire* (*da braccio* i *da gamba*), ali i na izvodilačku praksu srednjovjekovne glazbe - iz koje se uostalom dalje razvijala i ona renesanse.

1577. venecijanski tiskar Gardane objavio je izdanje madrigala u partituri: „*Tutti Madrigali di Cipriano de Rore a 4 voci spartiti et accomodati per sonar d’ogni sorte d’instrumento perfetto*“. Iako su se madrigali uobičajenije pjevali iz knjižica/ sveščića, ova se partitura reklamirala kao prikladan materijal za bilo koju vrstu 'savršenog' instrumenta (odnosno bilo kojeg instrumenta koji bi mogao svirati akorde i višeglasje, a ne samo jednu melodijsku liniju);

⁸⁰ Stariji, otac Monteverdijevog tekstopisca istog imena i prezimena., poznati skladatelj i svirač *viola da gamba* i *lire*.

⁸¹ Brown, *ibid.*: vidi također Walter L. Woodfill, *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I* (1953; pretisak u izdanju New York: Da Capo Press, 1969), str. 51-53, koji navodi dvadeset tri engleske publikacije između 1590. i 1638. godine, napisane za razne specifične konsorte i Nathan Broder, "The Beginnings of the Orchestra," *Journal of the American Musicological Society* 13 (1960): str.174-80, koji navodi niz događaja iz šesnaestog stoljeća popraćenih glazbom za koju su određene instrumentacije poznate iz suvremenih opisa.

⁸² Andrew Lawrence-King, 'Perfect' instruments, str.354-365 u: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, ur.: T. Knighton i D. Fallows, J.M.Dent & Sons Ltd, London 1992.

IP: A.Lawrence-King počeo je svoju karijeru istovremeno kao kotratenor i svirač *continua* prvenstveno na (raznim) harfama, nastupajući kao solist ili kao član-osnivač renomiranog ansambla *Tragicomedia*, kasnije i vlastitog ansambla *The Harp Consort*; djeluje i kao dirigent.

takva je publikacija spasila lutnjiste, harfiste i svirače na instrumentima s tipkama⁸³ od nevolje intabuliranja djela iz pojedinih dionica. Ona bi se mogla koristiti za pratnju skupine pjevača, izvođenje madrigala kao solo pjesme [proto-monodije] uz instrumentalnu pratnju, sviranje četveroglasnog madrigala kao instrumentalnog sola ili jednostavno kao studijska partitura za studente kompozicije: koncept 'pratnje' u renesansnoj glazbi obuhvaća sve ove funkcije.

Bit dobre pratnje u bilo kojem glazbenom stilu je sposobnost brzog reagiranja. To uvijek uključuje neki element improvizacije, koji može biti na razini odsviranih stvarnih nota - kao u continuo realizaciji - ili na razini ritmičkih i dinamičkih promjena; u oba slučaja zahtijeva temeljito razumijevanje glazbe.⁸⁴ Traktati o continuo pratnji iz sedamnaestog stoljeća naglašavaju potrebu da pratioc dobro razumije kontrapunkt, tako da može ne samo konstruirati svoj glas, već i voditi cijelu izvedbu iznutra (za razliku od modernog dirigenta, koji vodi, usmjerava, izvana).

Naravno, rani skladatelji continuo glazbe nisu izmislili ideju solo pjesme, niti akordijsku pratnju: njihovo je postignuće bilo razviti notaciju koja će pratiocu pružiti potrebne informacije u najjednostavnijem mogućem obliku. (Tako je Caccini naslovio svoju knjigu iz 1614. *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* - Nova glazba i nov način njezinog zapisivanja.) Minimizirajući note, maksimizirali su slobodu pratioca da spontano reagira na glazbu oko sebe.

Improvizacijske izvodilačke prakse posebno su otporne na muzikološka ispitivanja, iako su brojni znanstvenici (osobito Nino Pirrotta) uspješno proučavali nepisanu glazbu [tzv. usmene tradicije]. Sviranje kontinua očito proizlazi iz nepisanih stilova razvijenih tijekom šesnaestog stoljeća, ali traktati o praksi *basso continua* daju više konkretnih informacija o sadržaju nego o stilu. Ipak, za pratioca kao i za svakog glazbenika, upravo su te neuhvatljive i nematerijalne suptilnosti najzanimljivije: one su stvari od kojih se glazba sastoji. Ovaj članak nema nakanu biti pregledom dostupnih dokaza; nego je to pokušaj razumijevanja uloge renesansnog *tenoriste*.⁸⁵ Moji se praktični prijedlozi o tome temelje kao prvo na vlastitom iskustvu praćenja renesansne glazbe, a drugo na pisanim izvorima. Također nastojim izvući razumne zaključke iz prvih continuo traktata s početka sedamnaestog stoljeća.

Višeglasni stilovi

Ideja o solo pjesmi s instrumentalnom pratnjom toliko nam je poznata da je uzimamo zdravo za gotovo, kao što bi to doista učinila većina slušatelja renesanse. No, u višeglasnoj glazbi ideja 'pratnje' obmanjuje: lutnja, harfa ili instrumenti s tipkama zapravo su zamjena za glas koji nedostaje, moguće i za nekoliko glasova. Ideal kojem pratioc teži jest savršena imitacija ljudskog glasa na svakoj od pojedinih polifonih linija njegove njegove dionice.

On je, dakle, partner od soliste i 'drži' mu *tenor*.

⁸³ Jasno mi je da to zvuči gotovo kao neka šala, ali meni se, umjesto duljeg hrvatskog naziva "instrumenti s tipkama" ili "klavijature" najviše sviđa "tipež" - naziv kojeg je Franjo Ksaver Kuhač predložio još 1875 u prvom izdanju svojeg djela "Katekizam glazbe".

⁸⁴ I.P.: ovo u potpunosti odgovara mojem iskustvu kao *continuo* svirača - kako na gambi tako i još više na *liri da gamba/lironu*; vidi u 7. Poglavlju, str.7 i dalje.

⁸⁵ Pojmu, funkciji i funkcioniranju tzv. *tenoriste* vratiti ćemo se puno opširnije u 7. Poglavlju, koje se bavi sa praktičnom stranom rekonstrukcije umjetnosti *improvvisatora* kasnog 15. i prve polovice 16. stoljeća.

...dio za *tenoristu*, napravljen je kombiniranjem dva glasa koja nedostaju. 1507. Petrucci je tiskao knjigu skladbi za lutnju Francesca Spinacina koja je sadržavala brojne transkripcije burgundskih šansona za dvije lutnje. Donja dva glasa, koja su vrlo malo izmijenjena u odnosu na original, svira druga lutnja, dok prvi glas svira vrlo složenu, virtuoznu, solo dionicu koja se proteže po cijelom opsegu instrumenta. U Dalzinoj knjizi za lutnju (koju je Petrucci također tiskao sljedeće godine), prateći dio u nekim duetima označen je kao "*tenor e contra*", čak i ako dionica nije dosljedno dvoglasna.

Petruccijevo tiskanje knjige za lutnju [našeg] Franciscusa Bossinensisa dokaz je popularnosti obrada solo pjesama, jer se sastoji od aranžmana za pjevača i lutnju od - u originalu - četveroglasnih frottola. Pjevač pjeva najvišu dionicu (*superius*) originala, lutnja svira bas i jedan od unutarnjih glasova. *Frottola* (jednostavnija, lakša i više homofono usmjerena od madrigala) dobro odgovara ovom tretmanu, a tekstura lutnje idealna je za instrument. Bas se kreće u kvartama i kvintama (dobro se koristeći praznim žicama), dok tenor ima zanimljive unakrsne ritmove i melodijske fragmente. Gubitak (obično nezanimljivog) alta nadoknađen je dobitkom u polifonij jasnoći.

Ako bi 'savršeni' instrument mogao zamijeniti glasove u pratećoj ulozi, mogao bi isto tako preuzeti cijeli komad i svirati ga kao instrumentalni solo. Za mnoge instrumente ovo je vjerojatno bio važniji izvor repertoara od posebno [skladanih] instrumentalnih skladbi. Francuska romansa iz petnaestog stoljeća, Cleriadus et Meliadice, govori kako je junak Cleriadus napisao glazbu za pjesmu Meliadice i potrošio neko vrijeme 'prilagodjavajući ga za harfu'. Kao što izvještava Meliadice u pismu: 'J'ay mis vostre chanson en chant ... et si est desia mise sur le harpe', osim što je pronašao prave bilješke, vjerojatno je i eksperimentirao s različitim načinima za ponovno stvaranje učinka svog dvodijelnog vokalnog originala na trzalačkom instrumentu.

Mnogi takvi instrumentalni aranžmani sakupljeni su u kodeksu iz Faenze, s početka petnaestog stoljeća, gdje su predstavljeni u dvoglasnoj verziji, čak i ako je vokalni izvornik /skladan/ u tri ili četiri glasa. Tenor je sačuvan gotovo nepromijenjen, ali je gornji glas ukrašen ukrasima, koliko god bio originalan. Ako je to ono što se podrazumijeva u 'stavljanju komada na harfu' (ili tipež, lutnju itd.), trebali bismo se zapitati koja je svrha takve složene ornamentike (koja se također nalazi u mnogim kasnijim transkripcijama vokalnih djela).

/Primjer II-1 King, Ornamentika kao pomoć u fraziranju⁸⁶

Mišljenje muzikologa i dalje je podijeljeno oko pitanja jesu li transkripcije iz Faenze namijenjene nekom određenom 'savršenom' instrumentu i, ako jesu, kojem.

Akordijski stilovi

Zamjena ljudskom glasom, pjevanju, međutim je samo jedan od aspekata renesansne pratnje. Drugi nastaje kad se od pratioca zatraži da svira uz komad koji je već sam po sebi cjelovit. Pratnja treba znatan stupanj improvizacije (ponekad čak i u obliku "uljudnih" tišina) kako bi odgovorila glazbi koju stvaraju solisti: budući da je polifonija već prisutna, prva briga pratioca je da "ne smeta". Ovo zvuči kao negativan, ili barem vrlo elementaran savjet; ali ako ga netko prihvati kao načelo, ima duboke implikacije. U ovom bi stilu pratioc trebao dopustiti solistima da

⁸⁶ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri, 2.Poglavlje, str.1-3, II-1 King, pr.1-1 do 1-3

postavljaju tempo na svakom novom početku: drugim riječima, za početak bi trebao svirati na glavnim dobama [udarcima], a ne svirati ritam koji određuje tempo sve dok tempo ne postane jasan. Ne bi trebao udvostručiti detalje ukrasne figuracije, da ne bi napravio ritam ili intonaciju nejasnima. Kao najvažnije; njegova je uloga sada definitivno sporedna, pa ga ne bi trebalo previše zabrinjavati da li ga se čuje. (Uvijek je primamljivo kad svirate tiši instrument u ansamblu, pričekati najtiši trenutak i učiniti da vas se "konačno" čuje, na štetu dinamičnog oblika cjeline.)

Ideja da se pomoću pratećeg instrumenta doda pisana polifonija datira u vremena prije skladanog višeglasja: drevni keltski harfisti koji su pomagali recitatoru u njegovoj izvedbi; vitezovi koji su poput junaka Roman de Horn pjevali *lais* uz harfu; dvojica *viellista* koji su izveli *estampidu* koja je kasnije postala pjesmom 'Kalenda maya'; parovi instrumenata koji su prikazani u knjizi *Cantigas [de Santa Maria]* Alfonsa el Sabio; renesansni *tenorista* koji je pratio kantastorijsku deklamaciju epskih stihova na sajmišnom trgu: u svim tim dvojcima instrument je dodavao sjaj izvedbi koja je u biti već bila cjelovita.

Svrha ove pozadinske pratnje u ovim mnogobrojnim i različitim glazbenim stilovima je dodati harmonijsku teksturu i definirati ritmičku strukturu. Najjednostavnije je to učiniti bordunskim basom (bordun, *bordone*, *drone* ili *Orgelpunkt* je najčešće jedna ležeća kvinta ili oktava koja podržava melodiju na gajdama, *hurdy-gurdyju* ili *vielli*), a nekoliko srednjovjekovnih instrumenata idealno je za tu svrhu. Ugađanje borduna srednjovjekovne *vielle* i imenovanje njenih basova (i onih na harfi) kao „bordun“ sugeriraju da su ti instrumenti mogli melodiji dodati bogatu zvučnost pomoću trzanih ili gudjenih borduna. Potreba za posvećivanjem nekakvom ritmu (budući da se bordun mora ponavljati sa svakim trzajem ili potezom gudala) pomaže objasniti zašto su ti instrumenti prikladniji za lakše žanrove nego za rapsodičnu slobodu trubadurskog *canso*.

Christopher Page pokazao je da je kao instrument pratnje monofonijske pjesme obično služila *viella*⁸⁷. Kako ističe, posebni način ugodbe (najdublja žica dolazi kao druga po redu odozdo) i borduni stvaraju fascinantno kaleidoskop teksture, iako svirač osjeća da samo svira melodiju; sposoban je pružiti pratnju pjevaču ili fascinantni solo uz [bordunsku] pratnju. Budući da glazba postoji samo kao jedna melodijska linija, pratioč ne bi trebao osjećati da dodaje neki element kontrasta ili napetosti melodiji; nego udvostručuje melodiju u heterofoniji. Čak i ako se 'udvostručavanje' sastoji samo od sviranja borduna, osjećaj je da se svira melodija na notu borduna. Unisono ili oktavno udvostručenje u oktavi, 'kvintiranje' (dodavanje paralelnog glasa melodiji uglavnom u kvintama), raznoliki borduni koji slijede konture melodije: svi oni stvaraju dojam jedne melodije koja se vidi kroz stalno mijenjajući filter instrumentalne teksture. Traktat o sviranju *vielle* Jeronima iz Moravske također opisuje kako bi napredni svirač mogao improvizirati složeniju pratnju, 'usklađujući' melodiju s bas notama:

'...ono što je najteže, najozbiljnije i izvrsno u ovoj umjetnosti: znati odgovoriti s bordunima u prvim harmonijama s bilo kojom notom od koje je satkana bilo koja melodija. ..'
(prema prijevodu Christophera Pagea).

⁸⁷ Ovdje namjerno dajem više prostora jednom srednjovjekovnom gudačkom glazbalu, *vielli*, jer se upravo iz nje tijekom 15. stoljeća razvila, za ovu studiju vrlo bitna, *lira da braccio*.

Page je sugerirao da to znači improviziranje drugog glasa pjevaču, možda sa 'kvintiranjem': ali možda *viellist* 'odgovara' na basovskim žicama na note koje on sam svira na melodijskoj žici. Ovo je doista napredna tehnika, u tom smislu da ju je teško ostvariti. Rezultati takve virtuozne improvizacije zvučali bi glazbeno sofisticirano i mogli bi čak ukazati na približavanje zvuku višeglasne šansone (vidi pr. 2).⁸⁸ Pirrotta i Haar su sugerirali da zvuk talijanskog trečento madrigala proizlazi iz improvizacijskog sviranja na orguljama: možda tekstura burgundske šansone proizlazi iz improviziranih pratnji monodijske pjesme.

*/Primjer I-2 King, pr.2; Od monodije s pratnjom do burgundske šansone/*⁸⁹

I u glazbi šesnaestog stoljeća stil ritma i harmonije najbolje djeluje u lakšim žanrovima - *frottolama* i plesovima, a ne toliko u madrigalima. Dalzina knjiga za lutnju iz 1508., sadrži neke plesne stavke koji su skladani kao dueti, u kojima prateća lutnja ponavlja ritmički obrazac, ponekad u potpuno statičnoj harmoniji. Renesansni "tenor" predstavlja sljedeću razinu harmonijske sofisticiranosti, u kojoj je ponovljena jedinica jednostavna harmonijska sekvenca - ono što je kasnije nazvano *ground bass*. Ti su renesansni tenori (i sekvence akorda i melodije povezane s njima) ubrzo stvorili svojevrsnu glazbenu *lingua franca* i za improviziranu i za pisanu glazbu u cijeloj Europi: silazni tetrakord *passacaglia*; "trik" od tri akorda *bergamasce* (*In an English country garden*); duži niz, *passamezzo* (*'Greensleeves'*)⁹⁰ i još mnogo više njih.

Lira da braccio, instrument nalik violini sa slabo zaobljenim konjićem koji omogućava sviranje akorda, bila je posebno povezana s izvedbom epskih stihova [sve] do *arie*, melodijskih formula povezanih s harmonijskim obrascima tenora. Izdanja iz sedamnaestog stoljeća sadrže visoko razvijene skladbe u ovom obliku (Frescobaldijeva *Aria di passacaglia* i *Aria di romanesca*-, Monteverdijeva *'Zefiro torna'* preko basa *ciacone*), ali već i Petruccijeve tiskovine s početka 16. stoljeća sadrže brojne jednostavne *frottole* bez teksta - glazbu koja se može koristiti za bilo koji niz stihova (napisanih ili improviziranih) u odgovarajućem metru.⁹¹ Glazba poput ove, koja se nastavila objavljivati tijekom šesnaestog stoljeća, i određene deklamativne pjesme, poput Tromboncinove "*Voi che passate qui*" (u Petruccijevom *Frottole libro settimo*, 1507), očito su dvorska verzija improviziranih izvedbi koje su se mogle čuti na bilo kojem trgu [u Italiji, kasnog 15. i ranog 16. stoljeća]. Cijeli stil *frottola*, sa svojim originalnim ritmovima i jednostavnim harmonijama, usko je povezan s improvizacijama *tenorista*, ako zapravo ne i izveden iz njih.⁹²

Kad prati skladbu koja je već višeglasno cjelovita, svirač akorda može se koncentrirati na strukturne elemente ritma i harmonije i svoju dionicu može prilagoditi trenutnim potrebama. Doista, sama činjenica da je na određeni način 'nepotreban' znači da je u jedinstvenoj poziciji da vodi cijeli ansambl. Rani kontinuo izvori sugeriraju načine na koje bi se to moglo učiniti; na

⁸⁸ Za mene ovo možda upućuje na jednu misao, koju je moj bečki kolega, barokni violinist i graditelj instrumenata, Rainer Ullreich, izrekao u svojem članku o *vielli* (Fiedel, Neue MGG, 1996?), da je praksa sviranja u nekoj vrsti proto-akordijske pratnje na *vielli* počela već negdje tijekom 14. stoljeća.

⁸⁹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri, 2.Poglavlje, str.4, II-2 King, pr.2.

⁹⁰ U nekim izvorima koje sam s ovime u vezi konzultirao se ova vrlo popularna (i prečesto "izrabljivana") engleska melodija smatra *romanescom*.

⁹¹ Više o oim modelima, *modulima*, u 7. Poglavlju ove studije, odnosno mojim prijedlozima o rekonstrukciji umjetnosti *improvvisatora*.

⁹² O tzv. *tenoristima* i *improvvisatorima*, vidi više u 7. Poglavlju ove studije.

primjer, sviranjem akorda koji daju impuls ritmu [na "tešku" dobu] prije nekog [nečijeg?] ulaska. Dok višeglasni pratilac pokušava postati ravnopravan partner oponašajući glas, akordist dopunjuje glasove bivajući "drugačijim": on može pružiti potporu u pozadini ili voditi jasnim gestama.

Stilovi ukrašavanja⁹³

Tamo gdje je glazba već dovršena, drugi način dodavanja zanimljivog je preuzimanje ukrasne uloge, ornamentirajući jednu od polifonih dionica ili se slobodno kretati kroz teksturu. Ortiz (1553.), uzimajući za polazište strogo višeglasne madrigale, pokazuje kako se to može učiniti na violi da gamba. Da su neki instrumenti prikladniji za ovaj stil od drugih, tema je koju su preuzeli kontinuo autori poput Agazzarija (*Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell 'uso loro nel conserto*, Siena 1607.).

Agazzari razlikuje između 'instrumenata temelja' [fundamenta] (onih koji mogu svirati i bas liniju i akorde, te stoga mogu pružiti cjelovitu pratnju) i 'instrumenata ukrasa' (onih koji teksturi dodaju diminucije ili egzotičnu boju). Strukturna pratnja je dodijeljena orguljama, čembalu i, u slučaju malih sastava, lutnji, teorbi i harfi.

Dekoratивно sviranje - 'miješanje s glasovima na razne načine' - rezervirano je za lutnje, teorbe, harfe, *lirone*, cittern, spinet, gitare itd. Važno je da pratilac uoči razliku u funkciji svirajući, prema potrebi, bilo strukturno, akordijski ili solistički. Rana kontinuo literatura sadrži mnoga upozorenja protiv ubacivanja zbunjujućih ukrasa u osnovnu pratnju, koja bi trebala biti jednostavna, ograničena na uski opseg i dublji registar (često može udvostručiti bas u oktavi). Kad se netko odluči ukrašavati, važno je da svira sa poletom (i odgovarajućom glasnoćom) solista.

„Savršeni“ instrumenti svirali su u svakoj od ovih uloga u glazbi za firentinske Intermedi (1589). *Lira da braccio*, *lirone* (njezin tenorski ekvivalent), čembalo, orgulje i *chitarrone* pružali su akordijsku potporu; viola da gamba i trombon svirali su višeglasne linije; lutnja, harfa i psalterijum mogli su izvoditi akordjske ili dekorativne stilove (ti su tihi instrumenti mogli svirati sami kao temelj malog ansambla ili dodavati ukrase u tuttiijima).

Budući da Agazzarijevi instrumenti ornamentike uključuju *lirone* (koji svira samo akorde)⁹⁴, jasno je da koncept "ukrašavanja" uključuje mogućnost sviranja zvučnog akorda kako bi se dodala boja. Agazzarijev izraz je '*scherzando e contraponteggiando*' (zabavljajući se i svirajući kontrapunkt ... kako bi harmonija bila ugodnija i zvučnija). Ideja da je trinaest lutnji u Intermediju istodobno sviralo melodijske linije protiv ansambla od gotovo dvjesto pjevača i instrumenata (uključujući konsort trombona) nepraktična je jer ih se ne bi čulo. Kao i u engleskim maskama [*masques*], veći broj lutnji i harfa morale su svirati akorde: kontinuo odjeljenje u svemu osim imenu.

⁹³ O renesasnoj (i ranobaroknoj) diminuciji, ornamentaciji odnosno ukrašavanju dionica - dakle, jednom blagom obliku improvizacije - vidi više u slijedećem, 3. poglavlju ove studije.

⁹⁴ I.P.: Ova tvrdnja jednog od suvremenika koji je, pretpostavljam, "znao o čemu govori tj. piše", mene kao svirača ovog instrumenta iskreno čudi. Na *lironu/ liri da gamba* sigurno je moguće (osim akorda) proizvesti neke skromne melodijske pomake (poput zaostajalice 4-3 odnosno figure 4-3-2-3) ali tako nešto prozvati "ukrašavanjem" bilo bi po meni vrlo pretjerano... Međutim, objašnjene A. L-Kinga smatram zadovoljavajućim.

Kombinirajući stil

Određeni su instrumenti smatrani "savršenim", ne samo u smislu da su bili prikladni za ulogu pratnje, već i na simboličan i tajanstven način kao amblemi glazbene estetike tog doba.

U Italiji šesnaestog stoljeća položaj harfe uzurpirala je lutnja, koja je postala daleko najvažniji instrument za pratnju napisanih pjesama. S druge strane, improvizirano pjevanje posebno je bilo povezano s *lirom da braccio*, simbolom fascinacije humanista klasičnom kulturom. Filozof Marsilio Ficino smatrao je svoju *liru* terapijskim instrumentom: smirila mu je duh i rastjerala melankoliju. Pjesnik Poliziano, njegov kolega i član Platonske akademije, rekao je za Ficina da je 'njegova *lira*, daleko uspješnija od one Tračanina Orfeja, jer je iz podzemlja vratila ono što je (ako se ne varam) prava Euridice - to jest, platonska mudrost'. Akordijsko sviranje *lire* nije samo odražavalo novu harmoničnu svijest, već je simboliziralo i renesansni pogled na glazbu kao zemaljsku imitaciju harmonije sfera.⁹⁵

Ovi elementi polifone i harmonijske pratnje kombinirali su se u *basso continuo*, u procesu koji je bio zvučno dovršen u vrijeme firentinskih intermedija, iako je takozvani šifrirani bas došao kasnije. Uloga *tenoriste* evoluirala je u ulogu svirača kontinua; tenori šesnaestog stoljeća postali su *ostinato* basovi sedamnaestog stoljeća; sami instrumenti postaju veći, glasniji i dubljava registra.

Kako su se akordijski instrumenti povezivali s novim recitatorskim stilom Caccinija, Perija i firentinske akademije, pojavili su se novi ideali. Novi instrumenti - *chitarrone*, *lirone*, *arpa doppia*, itd. - stvoreni su i razvijali su se oponašajući starogrčku kitaru (*cetra*). Svaki od različitih „savršenih“ instrumenata mogao je izraziti određene emocije i pobuditi određene osjećaje. Smatralo se da svaki predstavlja jedan aspekt *cetre*, mitskog Orfejevog instrumenta, sa svojom božanskom snagom 'da smiri uznemirena prsa, da raspali čak i najhladnije srce do pravednog bijesa ili ljubavi': dakle, 'savršeni' instrument.

2.7.Koji su faktori vrlo bitni za oživljavanje RG?

Redoslijed kojeg sam odabrao je slučajna a ne slijedi "važnost" nekog od problema pred drugima.

2.7.1.Modusi, stari ili crkveni načini:

Liane Curtis⁹⁶, o njima kaže slijedeće:

Definicija

U glazbi srednjeg vijeka i renesanse, modalni sustav pruža niz ugodbi s naznačenim primarnim tonom, odnosno *finalisom*, s ostalim tonovima koji su organizirani oko njega te kojima je dat prioritet od tog finalisa. Modus pojedine skladbe sugerira raspone, melodijski sadržaj i mjesta gdje se pojavljuju kadence; a ove značajke utječu i na druge glazbene karakteristike. Ovaj članak

⁹⁵ Više o tome vidi u 5. Poglavlju ove studije.

⁹⁶ Liane Curtis: Mode, str.255-264, u: Companion to Medieval & Renaissance Music, ur.: T. Knighton i D. Fallows, J.M.Dent & Sons Ltd, London 1992. Ja sam u cijelom ovom citatu "način" svjesno zamjenio sa "modus" jer se engleske riječi za "mode" i "way" u hrvatskom jeziku prevode sa tom riječi.

istražuje prirodu modalnog sustava i važnost njegova razmatranja za suvremene slušatelje i izvođače.

Od jedanaestog stoljeća do kraja srednjeg vijeka, opisi modusa (starih načina) koje su nam ostavili teoretičari glazbe bili su prilično stabilni. Presentacija finalisa i skupova tonova svih načina često se nalazi, kako u srednjem vijeku, tako i u modernim raspravama o modusu (vidi pr. I). Oni ilustriraju aspekt modalnog sustava, ali moduse ne treba poistovjećivati s ljestvicama: principi melodijske organizacije, smještaja kadenci i emocionalni afekti bitni su dijelovi modalnog sadržaja.

/Primjer II-3 Curtis, pr.1. Osam modusa⁹⁷

Svaki modus sadrži određenu kvartu i kvintu. Načini koji dijele istu notu finalis usko su povezani par. Neparni modusi, oni koji imaju kvintu i kvartu sastavnicu iznad finalisa, nazivaju se autentičnim, dok se parni modusi, s kvartom koja se nalazi ispod finalisa, nazivaju plagalnim. Iako je nota finalis obično najčešći kadencijalni ton u određenom načinu, kao i uobičajeni krajnji ton, *confinal* je također prikladan za završetak djela, kao i važna kadencijalna točka. *Confinal* se nalazi kvintu više iznad finalisa u autentičnim modusima, a tercu iznad u plagalnim modusima. Izuzetak čine mjesta na kojima bi *confinal* "pao" na b, što, jer bi on mogao biti ili mekani (snizilica) ili "tvrđi" (prirodan), nije prihvaćeno kao *confinal* (ili finalis).

Zbog želje da se izbjegne tritonus F - B \sharp , od jedanaestog stoljeća nadalje upotreba Bb u petom i šestom načinu bila je uobičajena. Korištenje tonaliteta sa snizilicom u drugim načinima obično označava transpoziciju modusa za kvartu više.

Svih osam modusa razvijalo se zajedno, ali se plagalni modusi tradicionalno smatraju podložnim, pomoćnim, onima autentičnima. Stari Grci su svojim modusima davali imena određenih plemena. Srednjovjekovna upotreba drevnih grčkih imena ilustrira izvedeno stanje plagalnih modusa, budući da je svaki od njih "hipo" (grčki "dolje" ili "ispod") srodne autentičnosti. Budući da je srednjovjekovno razumijevanje ovih drevnih modusa bilo pogrešno, danas je dosljednije i praktičnije koristiti tradicionalnu oznaku modusa s brojevima jedan do osam.

Klasifikacijska funkcija

Modalni sustav korišten je kao sredstvo za klasifikaciju srednjovjekovne i renesansne glazbe, kako gregorijanskog pjevanja, tako i višeglasja, a ova je funkcija danas često naglašena u znanstvenoj literaturi. Koraci poduzeti za procjenu modalnog sadržaja djela sami su po sebi značajni analitički pristupi.

Korištenje različitih vrsta kvarti i kvinti (tetrakordi i pentakordi) pružaju svakom načinu jedinstveni melodijski sadržaj. Marchetto da Padova i Johannes Tinctoris spadaju u kasnosrednjovjekovne teoretičare koji te vrste predstavljaju kao temeljne melodijske gradivne blokove (vidi pr. 2).

⁹⁷ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri, 2.Poglavlje, str.4, II-3 Curtis, pr.1.

/Primjer II-4 Curtis, pr.2⁹⁸

Izbor modusa određuje koji će skup vrsta dominirati melodijskim sadržajem djela. Budući da peti i šesti način tradicionalno koriste Bb, oni prilagođavaju intervale četvrte vrste kvinti. Sedmi i osmi modus dijele intervale prve vrste kvarti s modusima jedan i dva. Korištenje kvarti ili kvinti iz modusa koji nisu identični glavnom modusu skladbe naziva se *commixture* (mješavina dvaju ili više elemenata), što se može smatrati modalnim ekvivalentom modulacije. U svojoj raspravi o modusima, Tinctoris iznosi vlastite komponirane primjere *commixture*: upotreba monofonskih primjera pokazuje važnost melodijske upotrebe modusa, dok je središnja uloga modusa u kompozicijskom procesu ilustrirana njegovim pisanjem vlastitih primjera, umjesto analiziranjem *commixture* u već postojećoj melodiji (vidi pr. 3).

/Primjer II-5 Curtis, Johannes Tinctoris, *Liber de natura el proprietate tonorum*, poglavlje 13⁹⁹

Modus djela, dakle, može se klasificirati promatrajući upotrebu finalisa, confinala, raspona i vrsta kvarti i kvinti. Postojanje nekoliko skladbi koje prkose nedvosmislenoj kategorizaciji, ilustrira fleksibilnost modalnog sustava: smjernice su skladateljima služile kao poticaj i izvor, a ne kao kruta i uska pravila. Dok srednjovjekovni teoretičari raspravljaju o modusu u smislu melodije, moramo se sjetiti da je taj melodijski aspekt bitan za svaki glas višeglasnog djela, štoviše, melodija je neodvojiva od ostalih aspekata glazbenog sadržaja. Cjelokupni karakter, raspoloženje ili afekt glazbenog djela - ono što Rhau naziva "prirodom" - generiran je skladateljskim odgovorom na i upotrebom modusa.

Afekt

Koncept modalnog afekta - ideja da određeni modusi izazivaju određene emocije i odgovore - potječe od starih Grka. Neki moderni znanstvenici odbacuju modalni afekt zbog različitih osobina koje se pripisuju različitim modusima i zato što se teoretičari u različitoj mjeri oslanjaju na drevne opise modalnog etosa. Umjesto da koncept modalnog afekta ostavimo po strani zbog određenih nedosljednosti, široko bi zanimanje za tu temu trebalo smatrati izvanrednim i značajnim. Glazbenici - oni koji su pisali o glazbi, u svakom slučaju - jasno izražavaju predanost konceptu modalnog afekta i označavaju da je to bio njegov važni aspekt. Teoretičar šesnaestog stoljeća Gioseffo Zarlino uočava raznolikost stavova o modalnim afektima koje su izrazili drevni pisci, a koje vidi kao stvarne razlike u glazbenom sadržaju modusa u različitim geografskim područjima i vremenima:

Mislim da je ova vrsta možda nastala promjenama u običajima provincije; ti su se običaji mijenjali s vremenom, što je dovelo do promjena u načinima ... ako promjena u običajima nastane promjenama u harmonijama, ... nije nemoguće da varijacije u harmonijama i načinima nastanu iz promjena u običajima. (Gioseffo Zarlino, O modusima, dio iv *Le istituzioni harmoniche*, 1558.)

Bernhard Meier primjećuje da je opći obrazac modusa i afekata bio raširen i općepoznat barem od četrnaestog stoljeća. Autentični modusi bili su poznati kao veseli i svijetli, dok su plagalni bili

⁹⁸ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri, 2.Poglavlje, str.4, II-4 Curtis, pr.2.

⁹⁹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri, 2.Poglavlje, str.4, II-5 Curtis, pr.3.

tamni i mračni. On navodi niz teoretičara od srednjovjekovnog kartuzijanskog redovnika koji se bavio sa kompozicijom novog pojanja, do Orazio Vecchija, madrigalistu s kraja šesnaestog stoljeća.

Skladatelji su bili svjesni općih afekata modusa, ali su također smatrali da bi iz određenih razloga mogli zaobići ove standardne afekte. U mnogim je slučajevima bio izazov komponirati na moduse koji proturječe njihovom uobičajenom afektu, izazov koji se mogao poduzeti "pod uvjetom", kako kaže Heinrich Glarean, "da je prisutan sretni genij poput Josquina Despreza ... '.

Modus u šesnaestom stoljeću

U šesnaestom stoljeću prisutne su brojne manifestacije važnosti modusa, a izvođači ih trebaju uzeti u obzir. To uključuje:

1.Obrasci u upotrebi *commixture*, uporaba drugog modusa osim glavnog modusa djela. Na primjer, u motetima iz razdoblja Josquina, uobičajena je uporaba osmog modusa u komadu trećeg modusa, dok je miješanje s prvim modusom u komadu trećeg modusa ne samo rijetko, već obično od posebnog značaja kada rabljeno. Glareanova rasprava o Josquinovom korištenju prvog modusa unutar njegove postavke *De profundis* u trećem modusu izvanredno je detaljna.

2.Bliske asocijacije određenih žanrova tekstova s određenim modusima. Početkom šesnaestog stoljeća, drugi modus je općenito odabran za postavljanje tekstova tužaljki. Praksa korištenja standardiziranih tipova melodijskih egzordija za svaki način značila je da ove fraze ne samo da signaliziraju način rada, već i ukazuju na sadržaj teksta. Važnost modalnog afekta u ovom pogledu je očita.

3.Modalni redosljed djela u tiskanim zbirkama sugerira da modalni sadržaj treba uzeti u obzir pri organiziranju programa. Komadi se mogu rasporediti u skupove sa povezanim ili komplementarnim opsezima i utjecajem, a okolni komadi u originalnim izvorima mogu se uzeti u obzir za izvedbu.

4.Mnogostruka uporaba modusa koristi se za pojačavanje značenja teksta koji se uglazbljuje. Jedan od najočitijih načina je kada nagli spoj (promjena modusa) prati nagli pomak u tekstu; na primjer, prelazak glasa s pripovjedača na prvo lice. Promjene modusa također mogu naglasiti pojedine riječi i fraze. Obrasci u ovakvim odnosima trebaju daljnje istraživanje od strane znanstvenika.

Zaključci

Pokušaj razumijevanja i interpretacije rane glazbe trebao bi uključivati razmatranje suvremene teorijske građe. Modus je dio ove teorijske pozadine kompozicijske prakse, ali teoretičari ne govore cijelu priču. Nakon što smo započeli s njihovim raspravama, moramo se okrenuti samoj glazbi i potražiti načine na koje je upotreba određenih modusa podrazumijevala razmatranje određenih stilova, likova, tekstura i metra. Izvođači bi trebali uspoređivati komade u istom modusu, kao i djela koja dijele modus i menzuraciju, kako bi ispitali emocionalni raspon, glazbene geste takvih djela, jer područja preklapanja mogu ukazivati na zajednički koncept modalnog afekta. Modus služi kao dio ovog glazbenog jezika, ne samo kao skup teorijskih pravila, već kao dio stilskog sustava vrijednosti koji pruža kompozicijski rječnik i smjernice.

Kanadski muzikolog i pedagog, **Peter Schubert**¹⁰⁰, kaže o modusima slijedeće:

Modusi funkcioniraju u renesansnoj glazbi onako kako to rade tipke u kasnijoj tonskoj glazbi. Na općenit način, oni definiraju koje su note važnije od drugih nota, daju osjećaj smjera, daju djelu poseban "osjećaj" ili "zvuk" i daju zaključak na kraju djela (osjećaj da smo se vratili tamo gdje pripadamo). Za melodijsku liniju kaže se da je "u" modusu na sličan način na koji linija može biti "u" ključu.

Modusi koriste prirodne ("bije") note u dijatonskom aranžmanu, uz nekoliko povremenih akcidenata. Intervali u dijatonskom rasporedu mjere se u smislu broja nota sa slovnim imenima koje sadrže (npr. terca obuhvaća tri note). Intervali se dalje razlikuju po kvaliteti koja se određuje određenom veličinom koraka (na primjer, velika terca sadrži dvije velike sekunde, dok mala terca sadrži razmak velike i male sekunde).

Renesansni su pisci puno raspravljali o različitim modalnim sustavima; ovdje smo odlučili koristiti vrlo logičan sustav od dvanaest načina¹⁰¹. Kriteriji koje ćemo koristiti za njihovo definiranje su¹⁰²:

1. Završna nota (finalis) u melodijskoj liniji. Ako linija završava na D. način je prvi ili drugi; E, treći ili četvrti; F, peti ili šesti; G, sedmi ili osmi; A, deveti ili deseti; i C, jedanaesti ili dvanaesti. Svaki modus također ima grčki naziv (*vidi primjer 1-1a*).

2. Opseg. Obično je to oktava, postavljena iznad finalisa ili kvartu niže ispod njega. Ovo je raspon prvih, autentičnih, modusa s neparnim brojevima; drugi su plagalni, ili parni načini. U grčkoj nomenklaturi, nazivi plagalnih modusa počinju s prefiksom "hipo-" ("ispod"). Posljednja nota (finalis) u melodiji plagala nalazi se u sredini raspona; u autentičnoj melodiji, na vrhu ili na dnu. U praksi se modalna oktava može premašiti za korak na oba kraja. Ako melodija ide dalje od toga, modus naziva se "pretjeranim"/?HR?; ako melodija pokriva oba, plagalni i autentični opseg, kaže se da je njezin način rada "miješan"; ako melodija pokriva manje od oktave, naziva se "nepotpunom".

3. Vrste kvarte i kvinte. Tipovi ("vrste") kvarte i kvinte broje se prema položaju polutonova i tonova od kojih se sastoje (T = cijeli ton, S = poluton). Na primjer, TTST kvinta naziva se "kvinta četvrte vrste" i javlja se na dva mjesta u prirodnom dijatonskom sustavu (neke vrste intervala javljaju se samo na jednom mjestu, kao što je prikazano u Pr. 1-1b). Kad je vrsta intervala karakteristična za više od jednog modusa, mora se ispitati cijela oktava da bi se odredio modus. Vrste kvarte i kvinte daju modusu svoj "zvuk", pa biste trebali naučiti pjevati različite vrste i slušno ih prepoznavati. Krajnje točke različitih vrsta intervala mogu se naglasiti skakanjem na ili od njih ili korištenjem kao okretišta u melodiji.

4. Karakteristične note. Krajnje točke karakterističnih vrsta kvarte i kvinte karakteristične su note modusa. One su uvijek nota finalis, i kvinta iznad (ili kvarta ispod) finalisa. Stoga, ako čujemo ili

¹⁰⁰ Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, Second Edition, New York Oxford Oxford University Press, 2008.

¹⁰¹ L. Curtis, govori o njih samo osam.

¹⁰² Ovdje opet ima ponavljanja ali ovaj odlomak donosim jer je vrlo jasan.

vidimo melodiju koja neprestano naglašava note E i H, možemo biti sigurni da je melodija ili u frigijskom ili u hipofrigijskom načinu.

Strukturne značajke dvanaest modusa prikazane su u primjeru 1-1a. Brojevi modusa (zaokruženi), njihove sastavne kvarte i kvinte (u zagradi i sa brojem), njihove note finalis (cijele note) i njihova grčka imena moraju se zapamtiti. Prilično je lako ako se sjetite da je /nota/D broj jedan u svim stvarima (to je prva nota finalis i najniža nota prve vrste kvarte i kvinte), da neparni načini imaju finalis na početku i da nota H nije finalis. Pet od oktavnih raspona (A-A, C-C, D-D, E-E i G-G) sadrži dva različita modusa; da biste ih razlikovali (na primjer, hipomiksolijski od dorskog), morate pogledati notu finalis.

/Primjer II-6 Schubert Dvanaest modusa¹⁰³

Kao pomoć pri pamćenju možda će vam biti korisno usporediti ljestvice modusa s ljestvicama dur i mola tonaliteta. Primjerice, deveti i jedanaesti modus nalikuju a-molu i C-duru; o dorskome možete razmišljati kao o molu s povišenim šestim stupnjem, o lidijskom kao o duru s povišenim četvrtim stupnjem itd.

U dvoglasnoj teksturi, dva glasa moraju završiti na istoj klasi visine, onoj note finalis, ali ne nužno na istoj noti. Pojam klasa visine odnosi se na skupinu nota koje imaju isto ime. U primjeru 1-2, oba glasa počinju na istoj noti (D ispod srednjeg C), ali završavaju na različitim notama (D iznad srednjeg C i D dolje) koje pripadaju istoj klasi visine (D). Dva glasa mogu se nalaziti u različitim modalnim rasponima; u primjeru 1-2 gornji glas je autentičan (dorski) i donji plagalni (hipodorski). Ti su rasponi prikladni za vokalni raspon tenora i basa. U ovom slučaju teoretičar može odabrati jedan glas na osnovu kojeg će označiti modus cijelog djela. Pripazite na skokove u bas dionici koji ocrtavaju karakteristične vrste intervala.

/Primjer II-7 Schubert, pr.1-2 (Tigrini)¹⁰⁴

Akcidenti i transpozicija

Povremeni B \flat se može koristiti bez promjene modusa. Kao što smo vidjeli, glavni razlog za njegovu upotrebu je izbjegavanje skoka tritonusa. Ne smiju se koristiti nikakvi drugi akcidenti, osim vodećih tonova u kadencama, koje ćete naći u ranim vježbama.

Transpozicija

Ako se u ključu pojavi B \flat , uzimamo to kao pokazatelj da je modus transponiran. Njegova nota finalis i krajnosti opsega su za kvartu viši ili kvintu niži nego u prirodnom sustavu, ali njegov karakteristični raspored polutona ostaje isti. Imena takvih načina uključuju naziv novog finalisa (npr. "F-jonski" ili "A-hipofrigijski"). U komadu s B \flat u ključu možemo očekivati da ćemo naći Eb upotrijebljen na isti način na koji bi se B \flat koristio u sustavu sa svim prirodnim notama: za ispravljanje tritonusa bez promjene modusa. Ne možete upotrijebiti B \natural u kontekstu sustava s

¹⁰³ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.6, II-6 Schubert, pr.1a i 1b.

¹⁰⁴ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.6, II-7 Schubert, pr.1-2.

jednom snizilicom. Oznake u ključu, osim onog s jednom snizilicom, rijetko se koriste u renesansnoj glazbi i ovdje se neće razmatrati.

Opseg

Za razliku od tonaliteta, modusi uspostavljaju vanjske granice opsega melodije. Granice melodija temeljile su se na rasponima [ljudskih] glasova, a većinom su bili ograničeni na decimu ili duodecimu. Unutar tog raspona, koncept modusa dodatno je ograničio melodijsku aktivnost na nešto više od oktave, s tim da note na krajevima oktave imaju posebnu važnost (one su finalisi ili kvinte). Ovaj aspekt modusa je za nas malo teže shvatiti, jer je raspon novije glazbe proširen, a u višeglasnoj glazbi teško je čuti granice jedne dionice. Modusi će vam pomoći da izbjegnute linije koje vijugaju u velikom rasponu, česta pogreška u ranim studijama kontrapunkta.

Skokovi i obris

Melodija će nastojati naglasiti važne note svog modusa stavljajući ih na melodijske prekretnice ili krajeve skokova. Vrsta intervala zatvorena u skokovima ili obrisu identificira modus, a naglasak na tim notama daje dosljednost melodiji. Drugi skokovi i obrisi mogu se koristiti za kontrast.

Kadence

Kadence su poput interpunkcije na krajevima rečenica. U jednom glasu kadence se obično rade silaznim korakom. Modus određuje prave note na temelju kojih će se zaključiti skladba i većina fraza. Tada se mogu napraviti kadence na drugim notama kako bi se dobio kontrast.

2.7.2 Apsolutna (?) visina tona (*pitch*) u doba renesanse:

Kenneth Kreitner¹⁰⁵ kaže o tome slijedeće:

Suvremeni standard visine tona $a = 440$ (to jest običaj među zapadnim izvođačima i graditeljima instrumenata da se A postavlja iznad srednjeg C na visinu koja odgovara 440 herca ili ciklusa u sekundi) rezultat je međunarodne konferencije održane u Londonu 1939. Prije tog vremena, razni standardi visine prevladavali su u raznim gradovima i institucijama, a prije nego što je precizno mjerenje visine [tona] postalo moguće u devetnaestom stoljeću, ti su lokalni standardi jako varirali: kao na primjer, iz osamnaestog stoljeća imamo sačuvane flaute sa šest ili više izmjenjivih srednjih dijelova različitih duljina, za prilagodbu [različitim] ugađanjima na koje bi mogao naići putujući flautist. Stoga je usvajanje međunarodnog standarda visine tona danas velika pogodnost.

Postoje, naravno, varijacije: neki su orkestri, na primjer, usvojili malo višu intonaciju za sjajniji zvuk. No, možda je najznačajniji sustav alternativnih tonskih standarda u posljednjih nekoliko desetljeća onaj koji su izvođači barokne glazbe usvojili na tzv. povijesnim instrumentima. U potrazi za povijesnom autentičnošću, mnogi od tih svirača zauzeli su standard tona nešto niži od našeg $a' = 440$ - najčešće alternativne konvencije $a' = 415$ (pola tona ispod moderne intonacije) -

¹⁰⁵ Kenneth Kreitner: Renaissance pitch, str. 275-283, u: Companion to Medieval & Renaissance Music, ur.: T. Knighton i D. Fallows, J.M.Dent & Sons Ltd, London 1992.

ali ponekad usvajaju i druge standarde da se prilagode pretpostavljenoj intonaciji određenog vremena i mjesta ili određenom povijesnom puhačkom instrumentu.¹⁰⁶

Uspjeh ovog 'baroknog tona', intonacije, kako u glazbenom smislu, tako i kao izvor privlačnosti za snobove, naveo je izvođače i istraživače renesansne glazbe da se zapitaju o vlastitim standardima visine. Međutim, pitanje je puno teže za petnaesto i šesnaesto stoljeće nego za osamnaesto: tragovi koji odgovaraju onima koji su nam dali barokni ton jednostavno ne postoje. Puhački instrumenti iz renesanse (blokflaute, poprečne flaute, korneti i cijevi od orgulja najkorisniji su pokazatelji) rjeđi su i češće su oštećeni ili izmijenjeni; izvorna intonacija instrumenta ili naziv tona cijevi za orgulje često nisu poznati (teško je, na primjer, razlikovati blokflautu in F s visokim tonom od one in G u niskom); a renesansni teoretičari glazbe o tome uglavnom šute ili daju dvosmislene informacije. Osim toga, većina glazbe koja nas se tiče je vokalna, a ne instrumentalna, a procjena glasovnih raspona renesansnih zborova u najboljem je slučaju vrlo "skliska" računica - tim više u slučaju dječaka, falsetista i kastrata, čije vokalne tehnike dakle i rasponi, u renesansi ostaju manje ili više pretpostavkom.

Ukratko, kakva god bila povijesna valjanost suvremenog baroknog tona, ne možemo pružiti ništa toliko precizno za glazbu prije 1600. Najbolje što možemo učiniti je ispitati kakvu su ulogu standardne intonacije igrale u glazbenom životu renesanse i uspostaviti implikacije te uloge na povijesno utemeljene izvedbe danas. Ovaj će se članak uglavnom usredotočiti na duhovnu polifoniju kasnijeg petnaestog i šesnaestog stoljeća, jer su izvođačke snage i uvjeti za ovu glazbu relativno dobro istraženi; ali mnoga od ovih opažanja mogla bi se primijeniti na ranije repertoare, kao i na svjetovnu glazbu.

Fiksni i fleksibilni standardi za visinu tona

Ključno pitanje ovdje se odnosi na odnos između napisanog i zvučćeg tona u glazbi renesanse. Je li ovaj odnos bio više ili manje dosljedan, barem lokalno, poput našeg danas i, ako je tako, koliko su se različiti lokalni standardi visine tona razlikovali od našeg a '= 440? Je li to bilo puno fleksibilnije, u funkciji svake pojedinačne izvedbe i njezinih posebnih snaga? Ovo je izuzetno teško pitanje, na koje nije lako odgovoriti, pogotovo izravnim dokazima: iz renesanse nemamo nikakve "snimke" za usporedbu s notacijom, niti, u nedostatku razumljivog rječnika koji bi opisao standarde visine, nema nedvojbenih dokaza poput komentara suvremenika. Mišljenje današnjih znanstvenika ima tendenciju kretanja naprijed - natrag između fiksne i fleksibilne intonacije i možda je došlo vrijeme da se pronađe neki put između njih.

Prije svega, treba utvrditi da su lokalni standardi visine postojali u srednjem vijeku i renesansi, barem među instrumentalistima, kojima je precizno i dosljedno ugađanje bilo neophodno: većina drvenih puhača i korneta ovog razdoblja izrađena je u jednom komadu, pa je tako njihovu visinu odlučio graditelj¹⁰⁷, a svirač ju nije mogao puno promijeniti. Svaka grupa instrumentalista koja je uključivala drvene puhače ili kornete i redovito svirala zajedno, morala je neminovno prihvatiti standard jedne [te iste] intonacije, a taj je standard u stvari trebao postati dominantni ton za cijelu glazbenu instituciju: 1420., na primjer, Alfonso V od Aragonije naručio je male orgulje za svoju kapelu, 'ugodjene prema *minstrelima*'. Pod pretpostavkom da su se ove orgulje koristile s

¹⁰⁶ Odnosno nekim orguljama koje su sačuvane u originalnom stanju i shodno tome, sa originalnom visinom tona.

¹⁰⁷ Ponavljam, za razliku od današnje situacije, osim kod tradicijske pučke glazbe, u pravilu sam i izvodjač.

pjevačima kraljevske kapele, pjevači, instrumentalisti i orguljaš aragonskog dvora morali su biti podložni, barem ponekad, jedinstvenim visinama tona. To je moralo vrijediti, premda nemamo dokumente koji to potvrđuju, gotovo svugdje.

Za većinu europskih zborova, posebno prije 1500. godine, je vrijedilo da su izvedbe liturgijskog jedno - i višeglasja uz sudjelovanje instrumentalista bile prije iznimka nego pravilo, a ova dominantna tradicija pjevanja bez pratnje čini pojam fleksibilne visine puno vjerojatnijim. Kad bi pjevali *a cappella*, pjevači bi uzimali tonove od svog *maestra di cappella* ili *tenoriste*, koji bi, koliko nam je poznato, pronašli početni ton bez uporabe glazbenog instrumenta ili nekog pomagala.¹⁰⁸ Za ove zborove visina tona izvedbe ovisila je u potpunosti o volji dirigenta, koji bi znao glasovne granice svog zbora i raspon repertoara, ali koji se mogao pouzdati u pamćenje i prosudbu, a ne na vjernost nekog vanjskog standarda. Stoga bi zapisana visina tona i ona u izvedbi djela bile prilično neovisne, a njihov odnos fleksibilan u skladu s mogućnostima i preferencijama pojedinog zbora. Drugim riječima, visina ili niskost nota notirane u notnom crtovlju zapravo nije ukazivala na njihovu apsolutnu visinu ili niskoću u izvedbi, već na njihov međusobni položaj i položaj polutonova i cijelih tonova u njihovoj ljestvici.

Modernim glazbenicima ovu je činjenicu često teško prihvatiti. Ideja da A u notama visoke dionice znači približno 440Hz u uhu i nikada, osim ako nije unaprijed dogovoreno (kao kod transpozicije instrumenata) 256Hz, toliko je osnovna za naše glazbeno iskustvo i naše razumijevanje što znači notni zapis, da je teško u potpunosti zamisliti svijet u kojem se takav običaj još nije razvio. Ipak je jedan takav svijet, i to najznačajniji, postojao čak i u posljednje vrijeme: fleksibilna visina tona (*pitch*) upravljala je izvedbom gregorijanskog pjevanja još u vrijeme drugog Vatikanskog koncila, baš kao što je to sigurno činila u srednjem vijeku.

Iako je pjevanje u raznim modusima napisano na različitim visinama tona, sve se pjesme u određenoj ustanovi uglavnom pjevaju približno jednakom prosječnom visinom tona. Ako zbor pjeva sam, ova 'transpozicija' ne mora biti ni svjesna: njegov ravnatelj lako će, s malo iskustva, uočiti opći raspon djela i postaviti svoj pjevani ton na ugodnu visinu; ili ako su orgulje u pratnji (bilo da sviraju zajedno sa zborom ili sviraju versete između kitica), orguljaš može primijeniti prilično jednostavan skup transpozicija kako bi sve načine doveo na praktičnu razinu. (Arnolt Schlick u svom spisu *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) dao je upute za to i pokazao približne veličine cijevi potrebnih za stvaranje orgulja prikladnih za pjevanje uz ove razne transpozicije.) Budući da je pojanje korala nakon svega bilo "kruh i maslac" čak i najboljih pjevača višeglasja renesanse, ova vrsta fleksibilne intonacije morala je biti temeljni dio njihovog treninga i svakodnevnog života.

Polifonija komplicira problem: mnogo je teže uočiti i sjetiti se općih raspona od četiri ili više glasova odjednom i sve ih smjestiti u ugodan raspon za sve. Ali opet, ovo je stvar treninga i iskustva, a lekcija koju daje napredna *a cappella* polifona tradicija danas pokazuje da se to sigurno može učiniti: na primjer, tradicionalni američki afroamerički *gospel* kvarteti pjevaju čitave koncerte složene glazbe bez reference na bilo koji vanjski standard tona (i to sa izvanrednom dosljednošću iz noći u noć), samo kroz blisko poznavanje njihovog repertoara te ograničenja i ugodnih raspona vlastitih glasova.

¹⁰⁸ Za razliku od današnje prakse.

Fleksibilna visina tona je jednostavna i elegantna ideja. Dobro se uklapa u ono što znamo o glazbenom životu pjevača u renesansi i čini se da pruža prihvatljiva rješenja za poteškoće u visini tona koje polifoni repertoar ponekad predstavlja. Odjednom komadi zabilježeni u neugodno visokim ili niskim registrima i uznemirujuće razlike u napisanom tonu unutar preživjelog repertoara određenog zbora, nisu problem: ako je izvedbena visina tona ovisila o odluci ravnatelja zbora, sav repertoar datog zbora mogao bi se otpjevati na istoj visini tona. Problematični ostaju samo komadi s izuzetno širokim rasponom, komadi koji se ne mogu pomicati gore ili dolje, a da ne naprave probleme sopranima ili basovima; a oni su za veći dio renesansnog repertoara dosta rijetki.

Medjutim, možda smo ipak malo prebrzo popustili ovom iskušenju. Brojni dokazi sugeriraju da, posebno u šesnaestom stoljeću, visina duhovnog višeglasja nije bila tako fleksibilna kao ona u (gregorijanskom) pjevanju.

Prvo, počevši od kasnijeg petnaestog stoljeća, instrumenti - posebno orgulje, šalmaji, tromboni, trube, korneti i blokflaute - sve su češće pratili pjevače u višeglasnim komadima. Prisutnost takvih instrumenata, u dane prije jednake ugodbe [*equal temperament*] i Boehmovih klapni, učinila bi neke transpozicije puno praktičnijima od drugih (određeni broj traktata za učenje raznih instrumenata objašnjava kako se to radi), ali bi to u stvarnosti onemogućilo transpoziciju. Veća tehnička složenost polifonije i izazov ugadjanja vertikalnih zvučnosti čine je sasvim drugačijom pričom od gregorijanike.

Drugo, skladatelji u renesansi uvidjeli su potrebu da prilagode ili barem kontroliraju pisani ton, visinu svoje glazbe. Tinctoris je u *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476) posvetio šest poglavlja opisu i ilustraciji onog što naziva "nepravilnim modusima", a što ne znači ništa drugo nego transpozicije kvintu dolje ili kvartu gore (dodavanjem snizilice svakoj daljnoj transpoziciji); ove bi ispisane transpozicije bile sasvim nepotrebne u svijetu u kojem bi notacija i pjevani ton bili potpuno neovisni. Zaista, u takvom svijetu možda uopće ne bismo očekivali da ćemo naći oznake tonaliteta kod ključa - jednostavan skup crtovlja, ključeva i nota, s napisanom visinom tona koja bi varirala koliko god je to moguće, bio bi dovoljan da pokaže polutonove i cijele tonove.

Treće, učinak ovih oznaka tonaliteta, kao i redovitih i nepravilnih načina bio je dovođenje velikog dijela renesansnog repertoara u sličan i općenito ugodan raspon; na primjer, kako je izračunao David Fallows 1985. godine, od šezdeset i tri Josquinova moteta toga doba, najmanje pedeset i šest ih je u rasponu ugodnom [za pjevanje] na visini $a'=440$ za moderni zbor falsetista, tenora i basova. Čak i ako prihvatimo načelo fleksibilne visine, tada Josquinovi zborovi ne bi morali jako mijenjati odnos između napisane i zvučne visine.

Četvrto, pojedine su skladbe ponekad sačuvane u jednoj visini tona u jednom izvoru, a na drugoj u drugom. Motet *Absalon fili mi*, koji se dugo pripisivao Josquinu, ali je možda djelo La Ruea, najpoznatiji je primjer toga, ali je i dalje zbunjujući.

Peto, nekoliko je skladatelja iz petnaestog i s početka šesnaestog stoljeća - najistaknutiji među njima Tinctoris, Okeghem i La Rue - ostavilo je duhovna djela napisana u izuzetno niskim registrima, spuštajući se do C i Bb ispod crtovlja bas-ključa. Gotovo svi ti komadi mogli su se prenijeti na ugodnu razinu u skladu s tadašnjim notacijskim konvencijama, pa se stoga čini da je njihov niski zapisani "*pitch*" namjerni izbor. Barem u nekim od ovih skladbi (ne samo *Absalon*

fili mi, već i Okeghemova *Intemerata Dei mater* i La Ruov *Requiem*) niski se registar podudara s mračnim ili molećivim tekstom na način da time barem moderne uši, bivaju više potresene; i teško je izbjeći zaključak da su ih skladatelji napisali u ovom niskom registru, jer su ih željeli čuti tamo dolje upravo zbog posebnog glazbenog efekta.

Glazbenici u renesansi nisu bili skloni koristiti pomoćne crte tako često kao mi danas; umjesto toga, koristili su razne G, C i F ključeve, prilagođavajući ključ određene vokalne dionice prilično pedantno kako bi odgovarao njezinom opsegu. Znak soprana (ili C₁) na početku dionice za glas, općenito je bio prilično dobar pokazatelj da skladba neće ići ispod note H ili iznad E (vidi primjer 1).

*Primjer II-8 Kreitner pr.1 Sopran ključ (C₁): raspon*¹⁰⁹

U petnaestom stoljeću ti su se ključevi dosta razlikovali od skladbe do skladbe; do kraja šesnaestog stoljeća, međutim, iskristalizirali su se u nekoliko stereotipnih kombinacija. Osnovna kombinacija ključeva, koja se često naziva "normalnim ključevima" ili *chiavi naturali*, bila je sopran-alt-tenor-bas i ocrtavala je niz raspona koje moderni muški zbor, s falsetistima ili dječacima na vrhu, smatra prilično praktičnim (vidi pr. 2).

*Primjer II-9 Kreitner pr.2 'Chiavi naturali': rasponi*¹¹⁰

No, postojala je i druga vrlo česta kombinacija ključeva, koja se naziva visoki ključevi ili *chiavette*, tipično sopran-mezzo-alt-bariton, ocrtavajući raspon za tercu više (vidi pr. 3).

*Primjer II-10 Kreitner pr.3 'Chiavette': rasponi*¹¹¹

Renesansna intonacija danas

Renesansna intonacija danas je stvar praktične brige triju skupina: urednika koji nastoje prevesti RG u modernu notaciju bez pogrešnog predstavljanja njezinog izvornog značenja; graditelja instrumenata, koji pokušavaju izraditi nove instrumente koji će se približiti zvuku i osjećajima onih sviranih u renesansi; i izvođača koji, u svom najboljem izdanju, žele pjevati i svirati ovu glazbu na način što je više moguće vjerniji onome što znamo o izvornim uvjetima izvedbe. U idealnom slučaju, naravno, sve tri skupine trebale bi raditi zajedno, i doista to općenito rade; ali njihove su metode i svrhe, mogućnosti i ograničenja često prilično odvojene.

Urednici renesansne glazbe godinama su na različite načine pristupali problemu zapisane visine tona. Ranije u ovom [20.] stoljeću bilo je uobičajeno, posebno u izdanjima namjenjenim zborovima i pratiocima više naviknutih na glazbu iz osamnaestog i devetnaestog stoljeća, objavljivati glazbena izdanja u transpozicijama kako bi odgovarala tipičnom zboru SATB-a (što je najčešće značilo pomicanje glazbe naviše da bi odgovarala zborovima sa ženama u dionici alta). Staro izdanje Byrda i neki rani brojevi serije *Das Chorwerk* poznati su primjeri ove tradicije, koja je, ako je rezultirala većim brojem glazbenih izvedbi, donijela mnogo koristi, a

¹⁰⁹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.7, II-8 Kreitner pr.1.

¹¹⁰ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.7, II-9 Kreitner pr.2.

¹¹¹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.7, II-10 Kreitner pr.3.

vjerojatno i nikakvu stvarnu štetu sve dok su urednici (u većini slučajeva) negdje naznačili izvornu visinu tona. Međutim, transpozicija obično pretrpava stranicu nezgrapnim znakovima za tonalitet i čini studiju, posebno brzu usporedbu skladbi, prilično nespretnom.

Graditelji renesansnih instrumenata - ili, točnije, graditelji renesansnih puhača i orgulja, budući da se gudačka glazbala, naravski, mogu ugoditi prema raznim standardima (u određenim granicama) - općenito su se držali intonacije $a' = 440$. Motiv im je uglavnom bio ekonomski: današnji svirači renesansnih glazbala još uvijek nisu stvorili potražnju za alternativnim intonacijama kakve imaju barokni svirači, osim toga, puno je teže doći do alternativnih standarda visine tona za renesansne puhače i dogovoriti se oko njih. Čak i za jedno vrijeme i mjesto, dokazi o standardima intonacije mogu se sukobiti i zbuniti: Edward Tarr, na primjer, izmjerio je visinu više od pedeset zakrivljenih, muto i tenorskih korneta iz Venecije šesnaestog stoljeća, utvrdivši ton A čak na 430Hz (oko četvrtine tona ispod $a' = 440$) i tako visoko kao 496Hz (između tonova H i C pri $a' = 440$).

Postoje, međutim, barem početni znakovi da konvencija o ugadjanju renesansnih instrumenata na $a' = 440$ možda slabi. Korneti i tromboni profesionalne kvalitete sve se češće izrađuju na $a' = 466$ ili još više (to jest, pola tona iznad modernog a'), dijelom da bi odrazili stanje kod brojnih sačuvanih puhača iz šesnaestog i sedamnaestog stoljeća sa nešto višom intonacijom, a dijelom jer se instrumenti na $a' = 466$ mogu svirati zajedno s baroknim instrumentima na $a' = 415$, samo sa transpozicijom za ton niže. Lutnjisti, gitaristi, čembalisti, gambisti i tako dalje često se moraju zadovoljiti jednim instrumentom za renesansnu i ranobaroknu glazbu, pa stoga mnogi, ako je ikako moguće, radije zadržavaju svoj instrumenti na intonaciji $a' = 415$.

Možda kao najvažnije: neki graditelji počinju izrađivati egzaktnije kopije sačuvanih instrumenata iz šesnaestog stoljeća; sigurno će se ovaj trend nastaviti kako graditelji i svirači postaju sve ozbiljniji u izvođenju glazbe prije 1600. godine. Dan alternativnih standarda visine tona za renesansne instrumente vjerojatno nije daleko; u ovom trenutku, međutim, teško je točno znati koji će ti standardi biti ili koliko će se široko primjenjivati.

Većina školskih, crkvenih i amaterskih zborova koji pjevaju renesansnu polifoniju danas kao početnu točku koriste $a' = 440$, makar samo zbog praktičnosti upotrebe klavira ili drugog instrumenta za probe. Neizbježno je da se neke skladbe moraju transponirati i zbog toga, ali vjerojatno je pošteno reći da se najčešće ta transpozicija vrši ne u svjesnoj potrazi za povijesnom točnošću, već kao praktični kompromis potreban da bi se repertoar ugodno otpjevao s izvedbenim snagama vrlo različitim od onih u renesansi (opet, najuočljivija je razlika uporaba mješovitih, a ne muških zborova). Profesionalni vokalni sastavi, od kojih su se mnogi specijalizirali za renesansnu glazbu, imaju tendenciju da se konstituiraju više s repertoarom na umu, ali čak i oni ponekad transponiraju gore ili dolje na povijesnoj osnovi, ili da bi glazbu prilagodili pjevačima u grupi ili zbog težnje za estetskim idealom. Najskrupulozniji dirigenti ispravno objašnjavaju svoj pristup intonaciji u programskim bilješkama ili na ovitku ploča odnosno CDa.

Važnost intonacije (pitch) obećava samo da će se ono u budućnosti povećavati kako naše razumijevanje i izvedbe renesansne glazbe nastavlja rasti i poboljšavati se. Međutim, trenutno ne postoji očit izbor za alternativni standard intonacije paralelan onome koji se razvio u slučaju barokne glazbe, niti jednostavan odgovor na temeljnije pitanje fiksne ili fleksibilne intonacije. Stoga je možda najbolji savjet za sada, biti oprezan. Fleksibilni tonovi i kodeksi ključeva široko

su prihvaćeni i zaista ih se oba može preporučiti u velikom broju slučajeva, ali moraju se primjenjivati oprezno: svi su previše učinkoviti da ih se koristi kao znanstveni ogrtač preko kompromisa i "lijenog" razmišljanja.

2.7.3 Timothy McGee: Tempo i stil¹¹²

Tempo

Nakon što se uzme u obzir ritmički tok pojedinih dionica, potrebno je odrediti tempo cijele kompozicije. Još jednom imamo posla s teškom temom koju je obrađivalo nekoliko znanstvenika, ali bez potpunog slaganja. Čini se da ćemo čak i kad napokon shvatimo informacije koje su do nas došle, imati samo opća pravila na osnovu kojih možemo tražiti osnovne ideje. Kao i u današnjim izvedbama, nedvojbeno je mnogo čimbenika utjecalo na tempo pojedine skladbe tijekom ranih stoljeća. Tempo bilo kojeg djela treba prilagoditi kako bi odgovarao određenim glasovima, instrumentima i uvjetima izvođenja, poput akustike. Moja je namjera ovdje dati neku predodžbu o normama tempa tijekom ranog razdoblja, tako da će moderni izvođači imati od čega započeti.

Glazba ranih stoljeća nema očite naznake tempa - barem ništa tako jasno kao što su naše suvremene metronomske oznake i riječi za brzinu [izvedbe] (*allegro*, *lento* i tako dalje). Tempo su označavali oblici nota, a za neke repertoare to se dodatno mijenjalo menzuralnim znakovima koji su ukazivali na relativnu vrijednost određenih nota i tempo skladbe. Sustav je bio složen, ali je pružao istu fleksibilnost koja je dostupna u našem modernom sustavu. Ako se glazba želi čitati u suvremenoj transkripciji, za određivanje tempa mora se koristiti drugačija metoda, jer iz moderne notacije nije moguće čitati element koji postoji samo u oblicima izvorne notacije. Problem dodatno komplicira nedostatak standardizacije u praksi transkripcije: jedan urednik može notu *brevis* transkribirati kao cijelu notu, drugi kao polovinku itd.

Dolje predstavljena metoda za određivanje tempa odabrana je kako bi se pomoglo onima koji čitaju samo moderne zapise. Doduše, nesavršena je i prilično općenita - zaista ne postoji potpuno zadovoljavajući način za određivanje ranog tempa bez konzultiranja izvornika. Ovaj je sustav rezultat prvobitnog određivanja tempa čitanjem zapisa i menzuralnih znakova u reprezentativnim skladbama iz repertoara, a zatim uočavanjem onih čimbenika u modernoj transkripciji koji se u relativno visokom postotku slučajeva čine pouzdanima za određivanje tempa. Ono što se ovdje predlaže funkcionirati će za većinu skladbi, a uz malo iskustva moderni izvođači osjetit će kada rješenje očito nije točno i mora se pokušati s nečim drugim. Započet ću s općim opisom nekih osnovnih pojmova ranog notnog zapisa kako bi bio vidljiv način na koji je taj sustav postigao svoju fleksibilnost.

Rana notacija¹¹³ i tempo

U našem [20.] stoljeću imamo prilično jednostavan sustav notacije koji uključuje note koje se lako mogu podijeliti s dvije od slijedeće niže razine, na primjer, note: polovinka = 2 četvrtinke,

¹¹² Timothy J. McGee: *Medieval and Renaissance Music, A Performers Guide*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London 1988. McGee je autor niza izuzetno važnih i zanimljivih knjiga i članaka u vezi izvodilačke prakse rane glazbe srednjeg vijeka i renesanse.

¹¹³ Vidi i kasnije u ovom poglavlju, od str. 64 i dalje.

1 četvrtinka = 2 osminke, a koji se mogu drugačije podijeliti posebnim znakovima, na primjer, cijela nota, = 1 triola od polovinki.

Za brzinu osnovne mjerne jedinice koristimo riječi i / ili metronomske oznake, na primjer, Allegro, MM polovinka = 160.

Glazbenici ranih stoljeća imali su daleko složeniji sustav. Postojao je jedan općeprihvaćeni tempo koji je ostao fiksiran tijekom cijelog razdoblja. Ovaj pojedinačni tempo dodijeljen je određenim vrijednostima note, a kako bi se smanjila ili povećala brzina mogao se koristiti jedan ili više od sljedećih postupaka:

1 Odabir manjih ili većih notnih vrijednosti.

2 Promjena osnovne mjere; na primjer, umjesto udarca koji pada na \square , mogao

bi se promijeniti na sljedeću najnižu vrijednost, \diamond

3 Izmjena podpodjele određenih notnih vrijednosti. Promjena menzualnog znaka iz C u \odot

značila je da će se vrijednost note \square podijeliti s tri \square umjesto dvije, a vrijednost \square

podijeliti s tri \diamond umjesto dvije. Dakle, dajući jednostavan primjer sustava, ako bi udarac bio

dodijeljen \square , jednostavnom promjenom njegove podjele na tri \diamond umjesto na dvije,

učinilo bi da se glazba kreće za trećinu brže sve dok bi note ostale na razini \diamond ili još

manjih ritmičkih vrijednosti.

4 Koristeći sustav proporcionalnih znakova, na primjer 3/1, koji je značio da će se u sljedećem odjeljku umjesto jedne izvesti tri note određene vrijednosti.

Rezultat ovih i mnogih drugih postupaka bio je takav da je rani glazbenik imao na raspolaganju iste beskonačne gradacije brzine tempa koje su i nama dostupne, ali na drugačiji način.

Uobičajeni tempo tijekom ranih stoljeća bio je 'puls čovjeka u mirovanju', kaže nam Ramis de Pareja 1482. godine; i iz ranijih spisa i glazbe pokazalo bi se da je s određenim izmjenama to bilo točno i u ranijim stoljećima. U nedostatku lako dostupnih satova, najprikladniji uređaj za pacing bio je otkucaj srca, koji nije bio potpuno jednak za sve, ali je bio toliko precizan koliko je to bilo potrebno. S uspostavljenim približnim ritmom, skladatelj je mogao upotrijebiti notaciju za promjenu podjele ili za davanje udarca [tactus] različitim notnim vrijednostima.

Osnovni oblik note koji je određivao tempo mijenjao se iz stoljeća u stoljeće, koristeći postepeno sve manje notne vrijednosti: skladatelji su kontinuirano pisali u sve manjim notnim vrijednostima, zbog čega se nota u ritmu kretala sporije dok konačno nije promijenjena u bržu vrijednost, a ovo bi ih zauzvrat potaknuo da napišu još manje vrijednosti. To se očito nastavilo do sredine šesnaestog stoljeća, kada su vrijednosti nota postale donekle standardne. U tom

trenutku izvođači su si uzeli još više slobode s tempom, uništavajući na kraju sustav i dovodeći do upotrebe riječi za oznaku brzine i konačno metronomskih oznaka.

Utvrđivanje tempa u modernim transkripcijama

Mnogi urednici rane glazbe dodaju oznake za tempo, što rješava problem modernih izvođača, ali to nažalost ne vrijedi za sva izdanja, a kada tih uputa nema, može se primijeniti sljedeća metoda za dobivanje opće ideje o brzini. Ona nije sigurna, ali je općenito točna i može se koristiti kada ne postoji druga metoda za određivanje tempa.

Ovdje autor predlaže dva različita pristupa, jedan za skladbe s puno teksta i drugi za glazbu koja ima malo ili nikakvog teksta. Za ovu studiju izabrao sam samo drugi od ovih pristupa:

Tempo kod glazbe bez teksta

Za repertoar s neujednačenom količinom teksta ili potpuno bez njega, tempo mora biti određen tijekom ritma melodijske linije. Temelj ove metode je koncept da se ritam većine melodijskih linija može analizirati jednostavno u smislu osnovnih mjernih jedinica koje daju tempo kompoziciji, te da ćemo njihovim identificiranjem moći odabrati opći raspon tempa. Mjerne jedinice kreću se u relativno uskom rasponu brzine, ovisno o osnovnoj organizaciji linije u dvostruku ili trostruku podjelu. ...

Drugim riječima, ako skladba ima ritam koji mirno teče, osnovna ritmička jedinica koja se ponavlja je njezina mjerna jedinica i iz nje se izvodi tempo. Specifični odabrani tempo ovisi o pravilnosti kretanja i količini pododjela; što je melodija jednostavnija to je tempo brži.

Ova se metoda može uspješno primijeniti na velik dio transkribiranog repertoara koji nema redovitu brzinu teksta, jer su nam urednici pomogli predstavljajući glazbu na stranici prema osnovnim ritmičkim podjelama naznačenim notacijom. Moja ranija izjava da redovita ritmička podjela nije prihvatljiva metoda određivanja fraziranja i protoka linije, još uvijek je istinita; taktne crte u transkripciji ne govore nam kako sročiti melodijske linije, ali daju nam potrebne informacije o osnovnoj jedinici ritma kompozicije, a kad to znamo, možemo odrediti tempo.

Promjena tempa

Promjenu tempa u skladbi moderni urednik obično rješava na jedan od dva načina: označavanjem ekvivalenta note (na primjer, polovinka = cijela nota) ili promjenom razine transkripcije i dodjeljivanjem manjih ili većih suvremenih [notnih] vrijednosti kako bi se izazvala ispravna promjena tempa. Ako ni jedno ni drugo nije učinjeno ili nije jasno što je urednik učinio u vezi s promjenom tempa, prije opisane metode mogu se koristiti za određivanje novog tempa.

Najčešći problem s promjenom tempa je promjena u trodobnu mjeru unutar skladbe. Pitanje je uvijek je li skladatelj imao na umu omjer 3:1 ili 3:2 ili neki drugi odnos. Menzuralne promjene prije otprilike 1470. često su prilično komplicirane, pa je specifičan odnos obično označen u glazbi. No nakon tog vremena promjena je često bila jednostavno označena brojkom 3, ostavljajući modernog urednika i izvođača da se pita u kojem omjeru se nastavlja novi odjeljak.

U nekim se skladbama promjena ne događa u svim glasovima istovremeno - to jest, jedan će glas i dalje biti u dvodobnoj mjeri, dok će se drugi mijenjati u trodobnu - u tim skladbama možemo biti sigurni u omjer - inače ne možemo biti sigurni. Ne postoji čvrsto i brzo pravilo kojim se upravlja tom situacijom, a koje je moralo biti određeno običajima u ranijim stoljećima. Na osnovu mojeg iskustva je od oko 1500. do kraja 16. stoljeća omjer 3:2, u većini slučajeva korektan kada se u glazbi jednostavno nađe [znak] 3; to jest, trodobni odjeljak nastavlja se s tri nove note izvedene u trajanju dviju starih.

Iako će se u većini slučajeva pokazati da je to točno, posebno u svjetovnoj glazbi, postoje primjeri omjera 3:1, a pred kraj šesnaestog stoljeća ti se slučajevi povećavaju. Ako niti skladatelj ni urednik ne pružaju pomoć, odgovor je obično moguće pronaći eksperimentiranjem; tempo koji ne odgovara činit će se vama neprikladnim.

Stoga je očito važno da izvođači razumiju uredničke postupke u svakoj transkripciji. U mnogim izdanjima te se informacije mogu naći u kritičkim bilješkama ili se mogu ustvrditi usporedbom incipita [u originalnoj notaciji] s prvim notama transkripcije.

Fleksibilni tempo

Gornja rasprava sugerira da je tempo bio nefleksibilan u ranim stoljećima, ali ne znamo da li je to istina. U raspravama se ne spominje hoće li se jednom uspostavljeni tempo strogo držati ili provoditi s određenim stupnjem fleksibilnosti. Imamo neke informacije iz šesnaestog stoljeća da su se u solističkoj izvedbi, kako instrumentalnoj tako i vokalnoj, uz pratnju samo jednog instrumenta, dozvoljavale izvjesne slobode u tempu.¹¹⁴

Luis de Milan izjavio je u svojoj knjizi za vihuelu iz 1536. godine da izvođač mora odabrati tempo skladbe u skladu s duhom glazbe i naznačio je da se fantazije u toj zbirci sviraju brzim ili sporim tempom kako ih je označio autor. Također je izjavio da malu stanku treba staviti na određene vrhove glazbene linije. Većina skladbi u Milanovoj knjizi su fantazije koje su se, poput preludija i tokata, očito izvodile slobodno u svim stoljećima ..., ali on obilježava za brzi ili polagani tempo i neke pavane i *villancicos* u istoj zbirci, a nije poznato da li su i ti žanrovi izvodjeni slobodno. Stoga nije jasno koliko široko treba primjenjivati Milanove upute. Činilo bi se malo vjerojatnim da je mislio na pavane svirane za ples; iz onoga što je poznato o prirodi plesnih koraka u šesnaestom stoljeću vjerojatno je da je svaki ples, uključujući i pavanu, imao tempo koji se mogao samo malo razlikovati od jedne do druge izvedbe.¹¹⁵

Dvojica drugih pisaca pozivaju se na fleksibilni tempo, ali obojica to čine u vezi s repertoarima koji nisu imali nikakvu tradiciju postojanog tempa: Girolamo Frescobaldi je u predgovoru svojim tokatama 1614. izjavio da bi tempo trebalo birati u svjetlu duha glazbe, a čini se da Giulio Caccini u svojoj publikaciji iz 1601. zagovara fleksibilni tempo, pozivajući se na novi stil vokalne monodije. Stoga se može vidjeti da su, već u prvoj polovici šesnaestog stoljeća, solisti mogli slobodno odabrati tempo prema glazbenoj intuiciji, bez obzira na naznake tempa u samoj notaciji.

¹¹⁴ Vidi o tome kasnije kod A. Smith, na str.69.

¹¹⁵ Pretpostavljam da je postojala razlika u tretmanu tempa ako se instrumentalna glazba plesnog karaktera izvodila "koncertno", dakle bez plesača.

Ne znamo koliko je ovaj odnos prema tempu bio raširen, ali sama glazba sugerira da su se tempa uglavnom održavala prilično točno, utoliko što je notacijski sustav skladatelju omogućavao promjenu tempa.

Stoga možemo pretpostaviti da je tempo, jednom odlučeno, u većini slučajeva ostajao nepromijenjen, uz one male fleksibilnosti i nijanse zahvaljujući kojima glazba ne zvuči mehanički u bilo kojem razdoblju. Izuzetak od toga bila bi solistička glazba koja se javlja u šesnaestom stoljeću, posebno oni ranije spomenuti instrumentalni oblici koji su se tradicionalno svirali slobodno.

Stil

Nakon što su primijenjeni svi tehnički detalji, ostaje jedno posljednje razmatranje prije nego što je skladba spremna za povijesnu izvedbu: stil, pod kojim mislim na one elemente, i velike i male, koji izvedbu poistovjećuju s određenom izvodilačkom praksom. Specifičnosti stila sužavaju izvedbu s velikog i prilično sivog područja "rane glazbe" i dovode je u oštriji fokus identificirajući je s jednim [određenim] stoljećem i mjestom. Primjerice, šansona u petnaestom stoljeću ne bi se izvodila na isti način kao u šesnaestom, niti bi se u Beču svirala na isti način kao u Parizu. Postojale bi razlike u primjeni brojnih elemenata izvedbe prema trenutnoj lokalnoj praksi. Mnogi detalji stila su nematerijalni i mogu se priopćiti samo stvarnom izvedbom; oni su za nas, naravno, zauvijek izgubljeni. Ali neke su informacije sačuvane i ovdje su uključene pod raznim tematskim naslovima u ostatku knjige.

Razlike u glazbenom stilu mogu se široko kategorizirati kao dvije dimenzije: vremenska i zemljopisna. Tabela I prikazuje općenite promjene izvedbe kako se glazba kretala kroz stoljeća.

Pitanje razlika u geografskom stilu vezano je uz promjene navedene u tabeli I. uz dodatno razmatranje nacionalne ili regionalne ugodbe. Možda je najjasniji način da se vidi ta razlika i njezin utjecaj na glazbu, kako skladbe tako i izvedbe, pristupiti joj od razlika u jezicima. Budući da je toliko glazbe skladano na osnovu teksta, ne bi trebalo čuditi da su se osobitosti jezika morale odraziti u većini glazbe, ne samo u onoj sa tekstom već i u instrumentalnoj glazbi. Stoga, pri određivanju ritmičnog toka i tekstualne podloge, treba imati na umu posebnosti svakog jezika. Prirodni tok jezika pomoći će kada se mora odlučiti kako naglasiti razne ritmičke figure ili kako potpisati tekst u dugoj melodijskoj frazi. Nadalje, svako zemljopisno područje imalo je i svoje prakse ukrašavanja, izražavanja, i instrumentacije koje bi, kada se dodaju jezičnim razlikama, identificirale izvedbu s tim određenim lokalitetom.

Zemljopisna područja obuhvaćena tabelom 2 prilično su široka zbog činjenice da je stil

*/Primjer II-9 McGee, Tabela 1 Privremene promjene u stilu
i McGee, Tabela 2 Karakteristike nacionalnog stila¹¹⁶*

još jedan od predmeta koji trebaju mnogo daljnjih istraživanja. Nema sumnje da su stilske razlike bile daleko profinjenije nego što pokazuje ova tablica; možda su postojale razlike između praksi u sjevernoj i južnoj Njemačkoj, na primjer, ili između praksi u Parizu i Burgundiji, ali malo je tih podataka izneseno na vidjelo. Ovdje prikazane kategorije mogu samo usmjeriti zainteresirane

¹¹⁶ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri /2.Poglavlje, str.8, II-9 McGee, tabele 1 i 2.

glazbenice/ glazbenike da dobiju detaljne informacije o stilskim razlikama. Razne izjave su relativne - više ili manje svakog elementa u usporedbi s praksama na drugom mjestu - i vrlo su općenite.

.....

Ovdje dodajem nekoliko dodatnih misli u vezi tempa u 16. stoljeću, koje sam preuzeo od britanskog stručnjaka za izvodilačku praksu 15. - 17. stoljeća, Ephraima Segermana¹¹⁷:

Postoji psihološki razlog da tempo ne bude potpuno proizvoljan već nastoji biti povezan s pulsom. Sluh je najraniji osjećaj koji je razvijen u čovjeku, a rođenjem je čovjek već imao snažno iskustvo zvukova u maternici, kojima dominiraju otkucaji srca. Stoga bismo očekivali da će standardni tempo biti blizak jednostavnom odnosu sa otkucajima srca, a time i pulsom. Postavlja se pitanje odgovara li puls (obično u rasponu od 60-80 MM) crotchets, minims or semibreves (četvrtinka, minima ili semibrevis) u standardnom tempu zabilježenom u uobičajenom uobičajenom vremenu "*alla semibreve*".

Manje su dvosmislene informacije u korist četvrtinke. Najprecizniji rani pisac o tempu bio je Pretorius (1619.). Napisao je da je pri dobroj umjerenj brzini ('*wenn man einem rechten mittelmässigen Tact helt*') u četvrt sata bilo 160 '*tempora*'. Sachs (1953.) je izračunao da je to četvrtinka = 85 MM budući da su rani teoretičari povezali '*tempus*' s notom *brevis*. Pretorius je mnogo napisao o taktusu kao upravitelju tempa i kako se to odnosi na oznake za mjeru, ali gornji odnos između tempa i brevisa nije se odnosio na taktus. Vjerojatno je da Pretorius nije osjećao da taktus treba posebno spomenuti jer je bio uobičajen, tj. "*alla semibreve*".

2.7.4 Rob C. Wegman: *Musica ficta*¹¹⁸

Pojam "*musica ficta*" ima dva značenja, koja su samo djelomično povezana. U srednjovjekovnoj i renesansnoj teoriji glazbe pojam se primjenjivao na odmak od onoga što se smatralo "ispravnim" tonskim rječnikom. Proučavanje *musica ficta* u ovom smislu može nam pomoći da shvatimo kako su srednjovjekovni i renesansni glazbenici koncipirali i vizualizirali pojmove relativne visine tona [*pitch*], stupnja i ljestvice te kako se njihovo razumijevanje tih pojmova razvijalo kao odgovor na promjenu glazbene prakse. U trenutnoj muzikološkoj upotrebi, *musica ficta* odnosi se na izvođačke i uredničke primjene akcidenata koji nisu navedeni u praktičnim izvorima.

Srednjovjekovni teoretičari definirali su opseg i prirodu tonskog materijala u sustavu zvanom *ruka* (*manus*). Glazba čiji je tonski materijal ostao unutar te definicije opisana je kao "istinita" ili "ispravna" (*musica vera* ili *recta*). Glazba čiji je tonski materijal premašio tu definiciju nazivala se 'lažnom' ili 'hinjenom' (*musica falsa* ili *ficta*).

Sustav ruke sastojao se od gotovo potpuno dijatonske ljestvice koja se protezala na dvije oktave i sekstu (G do e´´). Ta je ljestvica nastala u sprezi dva podsustava. Prvi od njih definirao je redosljed dostupnih stupnjeva i označio rang svakog koraka serijskim slovom. Ta su slova bila uzlazna:

¹¹⁷ Ephraim Segerman: Tempo and tactus after 1500, u: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, ur.: T. Knighton i D. Fallows, J.M.Dent & Sons Ltd, London 1992.

¹¹⁸ Rob C. Wegman: *Musica ficta*, str. 265-274, u: *Companion to Medieval & Renaissance Music*, ur.: T. Knighton i D. Fallows, J.M.Dent & Sons Ltd, London 1992.

Γ A B C D E F G a b c d e f g aa bb cc dd ee

Drugi podsustav odredio je intervale koji razdvajaju svaki korak od onih oko njega, uklapajući fiksni uzorak tonova i polutonova u niz stupnjeva. Ovaj se uzorak, heksakord, sastojao od središnjeg polutona (S)¹¹⁹ s dva cijela tona (T) s obje strane. Zajedno, pet intervala heksakorda obuhvaćalo je veliku sekstu; povezali su šest stupnjeva, koji su označeni sljedećim slogovima:

slogovi	ut	re	mi	fa	sol	la
intervali	T	T	S	T	T	

Da nema ograničenja u načinu na koji se heksakordi mogu uklopiti u niz stupnjeva, svaki od ovih slogova mogao bi se identificirati s bilo kojim od serijskih slova. Zbog toga se poluton *mi-fa* mogao dogoditi između svaka dva uzastopna koraka, a rezultirajuća ljestvica bila bi u potpunosti kromatska. Međutim, počevši od Gvida od Arezza (oko 990. - nakon 1033.), teoretičari su dopuštali da se poluton *mi-fa* događa samo na tri mjesta u svakoj oktavi: B-C, E-F i A-Bb. Broj heksakorda koji su se mogli uklopiti u gornji niz stepeni smanjen je na sedam, čime je osigurana dijatonska priroda ljestvice (vidi pr. 1).

*Primjer II-10 Wegman pr.1 Heksakordi*¹²⁰

Upravo se taj "gvidonski" spoj dvadeset slova sa sedam međusobno povezanih heksakorda zvao Ruka. Svaki je stupanj identificiran relativnim položajem (serijsko slovo) i intervalskim kontekstom (slog solmizacije). Na primjer, korak "*aa la-mi-re*" mogao bi se funkcionalno povezati sa svojim susjedima na tri različita načina: kao *la* u heksakordu koji počinje na c, kao *mi* u heksakordu na f i kao *re* u heksakordu na g. Prema definiciji, tada je stupanj bio kontekstualni element, a ne apsolutni entitet: da bi ga se imenovalo, trebalo se odrediti njegov funkcionalni položaj u širem melodijskom kontekstu. U didaktičke i mnemotehničke svrhe dvadeset stupnjeva često je bilo vizualno predstavljeno na vrhovima i zglobovima prstiju lijeve ruke, pa otuda i naziv sustava u cjelini.

Dvosmislenosti su se pojavile samo u slučaju note H, budući da je ovaj stupanj mogao biti *mi* ili *fa*, ovisno o heksakordu kojem je pripadao. H bi mogao biti *fa* u heksakordu koji započinje na F (u tom slučaju bio je odvojen polutonom od A, a time i identičan našem Bb), ali u heksakordu na G mogao bi biti *mi* (u tom slučaju odvojen je polutonom od C, i prema tome identičan našem H). Teoretičari su razlikovali dva znaka da bi odredili (ako je potrebno) stvarni slog koji se nosi u koraku: b = *fa* i ♮ = *mi*. Potonji znak u praksi je bio više-manje sinonim za takozvani diesis [u stvari dvostruki X] (kasnije fiksiran znakom #). Treba naglasiti da ova tri znaka po definiciji nisu zahtijevala promjenu visine tona polutonom na gore ili na dolje: u mnogim su slučajevima imali takav učinak, ali njihova je primarna funkcija bila razjasniti intervalski kontekst nota koje su pratili. Znakovi će svoja današnja značenja poprimiti tek tijekom šesnaestog stoljeća (vidi dolje).

¹¹⁹ S obzirom da najčešće citiram izvore koji su u originalu pisani engleskim jezikom, odlučio sam za polustepen rabiti englesku kraticu S (*semitone*) odnosno za cijeli stepen T (*whole tone*).

¹²⁰ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.10, II-10 Wegman pr.1

Izgovaranje odgovarajućih heksakordnih slogova tijekom pjevanja melodije nazivalo se "solmizacijom" (vidi pr. 2). Zborski dječaci su bili strogo vježbani u ovoj praksi od samih početaka svog glazbenog obrazovanja. Tako su stekli sposobnost da odmah prepoznaju svojstvene obrasce heksakorda bilo koje zadane melodije. Srednjovjekovna notacija pretpostavljala je tu sposobnost i stoga si je mogla priuštiti nespecifičnost u pogledu visine pojedinačnih stepeni: to bi bilo samo po sebi razumljivo ako bi se njihov melodijski kontekst pravilno shvaćao.¹²¹

/Primjer II-10 Wegman pr.1a Guidonijska ruka iz Amerusa, *Practica artis musice* (1271.)¹²²

Temeljita praktična obuka u solmizaciji bila je stoga preduvjet da bi se uopće moglo čitati notne zapise. Na primjer, u mnogim je slučajevima samo intervalski kontekst mogao reći glazbenicima treba li pokret A-B pjevati kao *mi-fa* (A-Bb) ili *re-mi* (A-H) (vidi pr. 2).

/Primjer II-11 Wegman, pr.2 Solmizacija¹²³

Pojam *ficta* primjenjivao se na sve korake koji nisu definirani u *ruci*. Stoga se svaki korak koji je uključivao nepravilno postavljanje heksakorda duž serijskih slova smatrao 'hinjenim'. D-fa, na primjer, bio bi hinjeni korak jer podrazumijeva heksakord koji počinje od A, usprkos činjenici da je stepen po visini identičan svom 'pravom' kolegi, D sol-re:

	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	itd.
hinjen		ut	re	mi	fa	sol	la					
istinit	ut	re	mi	fa	sol	la						
				ut	re	mi	fa	sol	la			

Standardni način pokazivanja postavljanja nepravilnog heksakorda bio je lociranje njegove središnje *mi-fa* progresije. U slučaju heksakorda na A, na primjer, C bi trebalo označiti *mi*, bilo kroz znakove ♯ ili # (koji obično znače potpuno isto; vidi npr. 3a). Intervalski kontekst tada je nalagao da se C i F pjevaju kao C# i F#. Imajte na umu da je u pr. 3a, izvedba F kao F# implicitna (s naše točke gledišta) i ne može se odrediti znakom *mi*. Samo ako je F i *mi*, u drugom heksakordu, može nositi znak ♯ ili # (pr. 3b).

/Primjer II-11 Wegman, pr. 3., Mjesto napredovanja *mi-fa*¹²⁴

Ostali *ficta* koraci bili su oni izvan raspona Γ ut-ee la (G - e´´). Prvi korak premašivanju ruke na gornjem kraju bio je f ", korak koji je zamišljen (i često naznačen) kao *fa* u hinjenom heksakordu

¹²¹ Wegmanova zgrada: Važna posljedica ovoga je da je pogrešno pretpostavljati da je svaki zabilježeni stepen u ranom izvoru prirodan ('bijeli ključ'), osim ako ne nosi neki akcident. Pretpostavka je dvostruko pogrešna jer slučajnosti u ranim izvorima ne moraju značiti isto što znače danas. Čovjek zapravo ne može dati bilo kakvu *a priori* izjavu o visini tona takvog stepena, osim ako se uzima u obzir intervalski kontekst.

¹²² Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.9, II-10 Wegman pr.1a.

¹²³ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.10, II-11 Wegman pr.2.

¹²⁴ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.10, II-11 Wegman, pr.3.

na c'' (vidi pr. 4a). Na donjem kraju, fingirani F ispod Γ ut bi se moglo implicirati bilježenjem *fa* u bas ključu (vidi pr. 4b).

*/Primjer II-11 Wegman, pr.4 Ficta izvan ruke/*¹²⁵

Pojam *musica ficta* definiran je u negativnom smislu (tj. *ficta* = ne *recta*), a njegovo značenje ovisilo je o definiciji njegovog pandana, *recta*. Potonja definicija, kao što smo vidjeli, bila je razmjerno uska (*recta* = bilo što u Guidonijinoj ruci, odnosno zapravo dijatonska ljestvica, ali s Bb i H [B ♮] kao ravnopravnim partnerima).

Do petnaestog stoljeća *musica ficta* pokrivala je velik broj široko korištenih praksi, većinu kojih su prihvaćali i odobravali teoretičari: modulacije kadencijalnih vodećih tonova; modalne transpozicije koje uključuju tonalitete s više od jedne snizilice; 'hitne' modulacije kako bi se izbjegli nedopustivi harmonijski ili melodijski intervali; koraci izvan raspona G — e''; i tako dalje.

Skladatelji su se mogli slobodno kretati unutar ruke i potpuno bez: to nije imalo kvalitativne razlike u glazbi koju su skladali. Iako je ruka i dalje bila kamen temeljac u glazbenom obrazovanju, njena se praktična upotreba kao konceptualnog alata smanjila.

*/Primjer II-12 Wegman, pr.5 Johannes Tinctoris, Missa sine nomine I, Kyrie I/*¹²⁶

Primjer skladbe koja se gotovo u potpunosti kreće izvan carstva *musica recta* je troglasna *Missa sine nomine* br. I Johanna Tinctorisa (vidi početak Kyrie I u pr. 5). Njezini tonaliteti u ključu i nekoliko unutarnjih akcidenata ukazuju da je ova misa zamišljena u smislu sedam međusobno povezanih heksakorda koji počinju na tonovima Be, Es, F, Be, es, f i b. Svi osim šestog od ovih heksakorda su hinjeni. Osim toga, bas dionica sadrži četiri hinjena stupnja ispod Γ. Jasno je da je *ficta* ovdje postala pravilo, a *recta* izuzetak. Ipak, po svemu sudeći ovo je savršeno konvencionalna skladba iz petnaestog stoljeća, u C dorskom načinu. Dakle, koja je važnost spoznaje da je djelo gotovo u potpunosti *ficta*? Da je iz ovoga vidljivo kako su suvremeni glazbenici koncipirali 'tonski prostor'. Ako je kompozicija u potpunosti *ficta*, to znači da je sustav ruke trajno napušten i da dijatonska 'sfera' koja je na snazi čini bitno drugačiji poredak.

Najsnažnija slika tog novog kontinuuma bila su tipke. Guidonska ruka se može vidjeti kao tipež bez crnih tipki. Guidonijski sustav nije priznavao postojanje polutona između, na primjer, C i D: na tom mjestu jednostavno nije bilo "tipke". Trebalo je 'glumiti' posve drugu tipkovnicu (koja se također sastojala samo od bijelih tipki) kako bi se konceptualizirao naš ton C#. Sad su se sve neovisne dijatonske tipkovnice koje bi se mogle 'glumiti' sjajno spojile u jednu kromatsku tipkovnicu. Ovdje su carstva *ficta* i *recta* bila prisutna istovremeno, bez ikakvih kvalitativnih razlika. Kao vizualni prikaz, kromatska je tipkovnica bila toliko uvjerljiva da su se tonovi poput C# postupno počeli smatrati samostalnim stupnjevima: bili su tamo cijelo vrijeme, ne samo pod 'hinjenim' uvjetima.

¹²⁵ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.10, II-11 Wegman, pr.4.

¹²⁶ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.11, II-12 Wegman, pr.5.

Posljedica ovih događaja je promijenjeno značenje znakova # i b. Tradicionalno su se ti znakovi koristili za pojašnjavanje intervaličnog konteksta, ali tijekom šesnaestog stoljeća počeli su propisivati modulaciju od pola tona, neovisno o kontekstu (kao što to čine sada). Ovaj razvoj pretpostavlja spoznaju da je svaki stupanj u ljestvici trajno okružen polutonovima, do kojih se čovjek može izravno kretati, bez potrebe za pozivanjem na složene mentalne konstrukcije. Stoga on pruža jasan dokaz da je 'gvidonsko' razmišljanje napokon ustupilo mjesto modernom razmišljanju na osnovu 'klavijature'.

Problem, dakle, nije toliko u tome što je notacija rane glazbe "nepotpuna", već u tome što moderna notacija ne može pretpostaviti heksakordno razmišljanje njezinih korisnika, te stoga mora biti puno eksplicitnija. Srednjovjekovni i renesansni pjevači, bez iznimke, proveli su godine i godine svoje mladosti vježbajući solmizaciju u gregorijanskom pjevanju. Kao posljedica toga, razmišljanje o heksakordu postalo je toliko čvrsto ukorijenjeno da se tonovi ne mogu dovoditi u sumnju sve dok su intervalski konteksti bili jednoznačni. Idealna notacija, u njihovim terminima, bila je ona koja nije ostavljala sumnju u heksakorde, a ne ona koja je precizirala svaku pojedinu "fleksiju". Iako preživjeli izvori ne ispunjavaju uvijek ovaj ideal, ostaje činjenica da je problem 'nespecificirane fleksije' velikim dijelom naš vlastiti.

Upravo je taj problem danas opisan kao *musica ficta*, i treba odmah naglasiti da njegovo moderno značenje nema puno veze s onim izvornim.

Strogo govoreći, onda je netočno govoriti ni o *musici ficta*, ni o 'neodredjenim fleksijama'. Pravi problem, za nas, ne više nego za ljude koji su se koristili originalnim izvorima, jest 'pravilno pjevati'. Teoretičari nam kažu da pravilno pjevati znači čitati, razumjeti i dosljedno interpretirati glazbu u obliku uzoraka heksakorda, koristeći sve naznake melodijske strukture i notacije, te primjenjujući standardna pravila za problematične situacije. Drugim riječima, treba svladati umijeće solmizacije.

Pravila solmizacije koja uključuju 'neodredjene fleksije' (s našeg gledišta) uglavnom su motivirana zakonima kontrapunkta. Najvažniji od ovih zakona su: (1) intervali bi trebali biti savršeni u izravnim melodijskim skokovima kvarte ili kvinte ili u melodijski ocrtanim kvartama i kvintama; (2) harmonijski intervali kvarte, kvinte i oktave trebaju biti savršeni; (3) seksta, koja neposredno prethodi oktavi u kadenci, trebala bi biti velika; i tako dalje. Praktična primjena ovih pravila nije bez poteškoća. Mnogo je slučajeva u kojima poštivanje jednog pravila znači kršenje drugog. Situacije koje dopuštaju više od jednog tumačenja su vrlo brojne, a akcidenti u izvorima često zbunjuju, a ne pojašnjavaju. Unatoč tome, to su prije svega problemi solmizacije, a ne *musice ficte* (u bilo kojem smislu). Pravo mjesto za raspravu o njima je u proučavanju teorije i prakse ove podcijenjene umjetnosti.

Većina današnjih urednika glazbe prije 1600. godine smatra svojom odgovornošću ukazivati na implicirane fleksije u objavljenim partiturama, obično postavljanjem uredničkih akcidenta iznad fleksiranih nota.

Drugi prigovaraju kako urednici ne bi smjeli ostavljati dojam da znaju više nego što [zaista] znaju i povlače analogije s praksama koje su otvorene za interpretaciju (realizacije *basso continua*, prstometa u glazbi za tipež, itd.). Ti su prigovori zasigurno neopravdani. Rana notacija jest imala za cilj biti nedvosmislenom u vezi s visinama tona (ili bolje rečeno intervalima, što dodje na isto), iako sačuvani izvori to često nisu. Samo ako se zanemari jedno od bitnih sredstava za tumačenje ranog zapisa, može ga se optužiti da je "nepotpuno". I ako je rana

notacija u principu trebala biti jednoznačna, nema razloga da je moderna notacija predstavlja dvosmislenom. Ono što su srednjovjekovni i renesansni skladatelji precizirali pretpostavljajući znanje solmizacije pjevača, moderna notacija trebala bi precizirati na svoj način.

To ne znači da nema mjesta za veću inicijativu od strane današnjih glazbenika. Suvremena izvedba glazbe prije 1600. godine mogla bi znatno profitirati od obnavljanja solmizacije kao žive prakse. Povećalo bi razumijevanje strukture i zapisa srednjovjekovne i renesansne glazbe te potaknulo kritičniji stav prema izdanjima. I urednik i izvođač moraju razmišljati o konceptima i kategorijama srednjovjekovnih i renesansnih glazbenika, iako je to teško. Tek tada ćemo moći razlikovati naša ograničenja i snagu od ljudi čiju glazbu želimo oživjeti.

2.7.5 O solmizaciji:

U vezi tzv. solmizacije dodajem nekoliko misli **P. Schuberta**¹²⁷

U renesansi su glazbenici koristili drugačiji sustav solmizacije od onoga koji mi danas koristimo (fiksni ili pokretni "do"). Upotrijebili su uzorak ljestvice od šest nota nazvan heksakord koji sadrži samo jedan poluton, u sredini: TTSTT. Najniža nota u obrascu naziva se **ut**, a note koje slijede u uzlaznom redosljedju nazivaju se **re, mi, fa, sol i la**. Poluton se javlja između **mi** i **fa**. Ako čitate ad hoc unutar opsega heksakorda, sve što trebate upamtiti je položaj polutona - svi ostali intervali čine cijele tonove. Zbog toga je čitanje ključeva probavljivo poput komada torte!

/Primjer II-13 Schubert pr. 3-1/128

Srednjovjekovni sustav tonova, koji su renesansni glazbenici naslijedili, sadržavao je sve prirodne tonove plus Bb. U ovom svijetu od osam nota, dijatonski heksakord može se naći na tri mjesta: počevši od **C**, počevši od **F** i počevši od **G**. Imena **mi** i **fa**, dakle, mogu se odnositi na **E-F** (u prirodnom heksakordu), **A-Bb** (u "mekom" heksakordu), a **B - C** (u "tvrdom" heksakordu).

/Primjer II-13 Schubert pr. 3-2 /129

Renesansna solmizacija slična je pokretnom **do** s nepotpunom ljestvicom. Možete zamisliti da je **ut** u prirodnom heksakordu (na **C**) prvi stupanj nepotpune C-dur ljestvice, dok je **ut** u mekom heksakordu (na **F**) prvi stupanj nepotpune F-dur ljestvice. Budući da je svaka od ovih „ljestvica” duga samo šest nota, morate promijeniti heksakorde kada premašite [razmak od] šest tonova. Na primjer, ako želite pjevati ljestvicu od tona **C** do njegove oktave i, započinjete s "C ut", kad dođete do "A la", promijenite joj ime u "A re" i nastavite dalje u tvrdom heksakordu:

/Primjer II-14 Schubert pr. 3-3/130

¹²⁷ Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style, Second Edition*, New York Oxford, Oxford University Press, 2008; Solmizacija, str. 334.

¹²⁸ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.12 II-13 Schubert pr. 3-1.

¹²⁹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.12 II-13 Schubert pr. 3-2.

¹³⁰ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.13 II-14 Schubert pr. 3-3.

Važnost ovog sustava solmizacije je u tome što nazivi nota odražavaju točnu dijatonsku transpoziciju. Za bilo koji uzorak ili melodiju koji su točno transponirani, nazivi solmizacije bit će isti u obje verzije, ali note će biti različite. Na primjer, poznata renesansna melodija „la sol fa re mi“. mogu se naći kao *AGFDE* (prirodni) ili *EDCAB* (tvrđi) ili *DCBbGA* (mekani).

Kao što možete vidjeti iz primjera 3-2, note G, A, C i D u srednjem registru mogu imati tri imena solmizacije; F i E mogu imati dva, a Bb i B[♮], svaki može imati samo jedan. Isto tako, bilo koje ime solmizacije može se primijeniti na jednu, dvije ili tri note s slovnim nazivom.

2.7.6 O bitnim razlikama između stare (renesansne, menzuralne) i naše današnje moderne notacije

Obzirom da je ova studija posvećena improvizaciji općenito, sa posebnim osvrtom na onu u vrijeme renesanse, prvobitno sam mislio da zbog nepisane, "usmene" (oralne), prirode iste ne bi trebalo govoriti o staroj notaciji¹³¹ niti o glavnim razlikama između nje i naše moderne notacije. Kontrolirajući neke druge članke i autore, došao sam do zaključka da, ako sam u studiju već uključio poglavlje nazvano "Tools/ Sredstva za rad", onda bi u njemu za *neofite* ipak trebala postojati barem neka uvodna informacija o tome. Odlučivši to, bilo mi je odmah jasno da bi ona možda trebala stajati na samom početku ovog poglavlja. Međutim kako neki od autora, konkretno T. McGee¹³² ovaj problem spominju u vezi sa drugim temama, odlučih ga umetnuti nakon informacije o solmizaciji.

Pretpostavljam (a to savjetuje i McGee) da će se velika većina onih koji će sa ovom studijom, nadam se, doći u doticaj i njome se služiti (kao teoretičari i/ili praktičari), koristiti suvremena izdanja, odnosno transkripcije rane glazbe u modernu notaciju. Njih se lako može naći u svim knjižnicama pri visoko - ili srednjoškolskim glazbenim institucijama ili naručiti preko interneta.

Za one najtvrdoglavije, najžilavije i najznatiželjnije (kakav sam i sam bio u mojim prvim susretima i početnim godinama života sa ranom glazbom) i kao mali poticaj: pjevati i/ili svirati ranu glazbu iz **originalne notacije** poseban je doživljaj i nemože ga se usporediti sa onim (uobičajenim) iskustvom sviranja iz modernih izdanja.¹³³

Počinjem sa citatom iz djela **Petera Schuberta**, Modalni kontrapunkt:¹³⁴

Renesansna glazba gotovo nikada nije bila sačuvana u obliku partiture. Svaka dionica bila je tiskana odvojeno, bilo u obliku tzv. "sveščića" (poput moderne zbarske ili orkestralne dionice) ili na vlastitom dijelu stranice. Ako bi se pjevači izgubili, ne bi mogli reći. "vratimo se na takt 10", nego, "idemo od kadence gdje oboje pjevamo [tekst] ..." Vrijednosti nota korištene u renesansi

¹³¹ U ovom slučaju o tzv. menzuralnoj notaciji.

¹³² U svojem izvanrednom priručniku izvodilačke prakse rane (srednjovjekovne i renesansne) glazbe.

¹³³ Standardno djelo i nezaobilazna pomoć u ovom slučaju, koju sam i sam koristio, je: Apel, Willi: The Notation Of Polyphonic Music 900 - 1600, premda po prvi puta izdano 1942. (!) ono je još uvijek jedino cjelovito na tom području...

¹³⁴ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.14, II-15 Schubert pr. I-3.

bile su *brevis*, *semibrevis*, *minima*, *semiminima*, a povremeno i *fusa* te manje vrijednosti.¹³⁵ Mi ćemo ove vrijednosti nota i pauzi rabiti uz njihova moderna imena:

*/Primjer II-15 Schubert pr. I-4 Vrijednosti nota i pauzi/*¹³⁶

Osnovna mjerna jedinica (usporediva s našom četvrtinkom) najčešće je bila *semibrevis*, čiji bi tempo trebao biti cijela nota = 60-75.

Taktne crte se gotovo nikad ne koriste u renesansnom zapisu. Glazba je organizirana u cjeline duge cijelu notu, a “teška doba” definirana je kao početak svake cjele note.

Trebali biste zanemariti taktne crte i imati na umu da svaka jedinica cijele note definira prigušeni ritam bez obzira na to koliko ih je grupirano u taktu. Jedan od učinaka dodavanja taktnih crta, kao što to činimo u modernim zapisima, jest stvaranje vezanih nota. U renesansnom zapisu nema vezanih nota; kada gledate modernu transkripciju, trebali biste pomisliti na vrijednost jedne note koja je predstavljena zbrojem vezanih vrijednosti.

Stara notacija ima neke prednosti u odnosu na našu notaciju [sa taktnim crtama]. Jedna je da, zato jer ne vidite ostale dionice, slobodnije izražavate značajke svoje vlastite linije bez obzira što se istovremeno događa. Također je manja vjerojatnost da razmišljate u smislu vertikalnih zvučnosti ili akorda.

Druga je prednost što će vam to dozvoliti da donekle zaboravite metar/mjeru i izvodite prirodno naglašavanje teksta u skupinama različitih duljina, bez akcenta koji dolaze od sinkopiranja. U ovim primjerima možemo čuti skupine od tri dobe, kako je naznačeno.

*/Primjer II-16 Schubert, pr.I-5, Zapis sa t. crtama i stari zapis: Primjeri iz Byrda (a) i Palestrine (b)*¹³⁷

Treća prednost je olakšavanje uočavanja melodijskih obrazaca, bez obzira na to gdje padaju u taktu, tako da ih možete izvoditi na sličan način. U sljedećem je odlomku lakše vidjeti uzorak od pet nota kad cijele note izgledaju jednako:

*/Primjer II-16 Schubert, pr.I-6, a.Zapis sa t. crtama, b.Stari zapis/*¹³⁸

¹³⁵ Vidi u Dodatku/ Tabele: onu sa prikazom svih (starih i novih) notnih vrijednosti, odnosno listu na kojoj su paralelno donešeni njihovi nazivi u nekoliko stranih i u hrvatskom jeziku.

¹³⁶ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.14, II-15 Schubert pr. I-4.

¹³⁷ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.15, II-16 Schubert, pr.I-5a i 5b.

¹³⁸ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.15, II-16 Schubert, pr.I-6.

Ključevi

Ključevi korišteni u renesansi uključuju mnogo različitih položaja F-, G- i C-ključeva. Svrha različitih ključeva je prvenstveno izbjegavanje pomoćnih crta. ... Evo kako srednji C izgleda u svakom od ovih ključeva:

*Primjer II-16 Schubert, pr. I-7 Ključevi*¹³⁹

Evo što o razlikama između izvornog notnog zapisa i modernih izdanja kaže **T. McGee**¹⁴⁰

Obim razlika između izvornika i modernog izdanja ovisi o bilo kojem broju varijabli: kako je izgledao izvornik; kakva je notacija izvorno korištena; koliko ju je izmijenio urednik u transkripciji te s koliko se problema urednik susreo u prenošenju podataka iz izvornog rukopisa. Mnogo je različitih vrsta izdanja koja pružaju različite količine informacija, a kako bi pomogli suvremenim izvođačima u konzultiranju različitih izdanja, mnogi primjeri u ovoj knjizi reproducirani su u njihovim objavljenim formatima.

Sve razlike, bez obzira na njihov uzrok, rezultat su nekog kompromisa, izobličenja izvorne glazbe. Da bismo razumjeli što je skladatelj namjeravao ["što je pisac htio s time htio reći..."], potrebno je točno znati što je dao izvođačima svoga vremena, te na taj način možemo početi savladavati probleme s transkripcijom i pokušati "povratiti" izvornu glazbu.

Usporedimo li suvremenu transkripciju s izvornikom, mogu se uočiti mnoge promjene u formatu, oblicima i grupiranjima nota, ključevima itd. Primjer 2.1a je iz rukopisa iz petnaestog stoljeća, a primjer 2.1b je njegova moderna transkripcija, u kojoj je transkriptor posebnim znakovima naznačio neke značajke izvorne notacije. Oni su na primjeru označeni brojevima i strelicama:

1 Incipit Ovdje nam je prikazan stvarni izgled početka originala - ključ i njegov položaj, izgled povisilica ili snizilica na početku (položaj ključa), broj linija crtovlja, oblik i visina prve note svake dionice.

2 Oznaka ligatura Zagrada pokazuje koliko je nota u izvorniku povezano (pod ligaturom) u jednoj neumi (vidi primjer 2. 1a).

3 Oznake koloracije Zagrade označavaju note napisane drugom bojom u izvorniku (u ovom slučaju crnom).

4 Urednički akcidenti Povisilice ili snizilice napisane iznad crtovlja urednički su ulošci i ne mogu se naći u rukopisu.

5 Signum congruentiae Ovo je znak pronađen u rukopisu koji, u ovom slučaju, ukazuje da bi sve dionice trebali biti /ritmički/ zajedno u ovom trenutku.

¹³⁹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.15, II-16 Schubert, pr.I-7.

¹⁴⁰ Timothy J. McGee: Medieval and Renaissance Music, A Performers Guide, University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London1988.

6 Longa Oblik note u rukopisu zahtijeva notu koja je duga, ali ne nužno određenog trajanja.

Ova je transkripcija vrlo korisna jer nam govori toliko puno o izvorniku. Iako većina transkripcija napravljenih posljednjih desetljeća uključuje većinu ovih znakova, one ranije to ne čine: svi urednici ne daju zagrade za ligaturu ili koloraciju; neki se odlučuju za uredničke akcidente u crtovlju tiskanog izdanja, koji su nešto manji od onih koji se koriste za akcidente dane u rukopisu, dok drugi ne prave razliku. Srećom, publikacije s 'tihim uređivanjem' zamjenjuju one koje pružaju puno više informacija, što ozbiljnim izvođačima omogućuje da se sami odluče o brojnim važnim pitanjima.

Vrlo malo toga je zapravo isto u izvorniku i prijepisu. Razlike se mogu navesti na sljedeći način:

Izvornik	Izdanje
1 c ključevi u svim dionicama	violinski [sa ili bez "oktaviranja" i bas] ključevi
2 nema partiture	partitura
3 nema taktnih crta	taktne crte
4 nema oznaka mjere	oznaka mjere
5 neprecizno potpisivanje teksta	precizno potpisivanje teksta
6 sve note prilično dugog trajanja, neke dulje note povezane nema povezanih kratkih nota	note kraćeg trajanja dulje note bez ligatura neke kraće note povezane
7 Navedeno je nekoliko akcidenata	mnogo uredničkih akcidenata

Te su razlike važne. Neke se mogu riješiti lako, ali nekoliko utječu na samu bit glazbe

1 Ključevi Promjena ključeva jedina je promjena koja sa sobom ne donosi probleme.

2 Partitura U partituri je zapisano vrlo malo glazbe iz srednjeg vijeka i renesanse. Format koji su se obično nalazili u ranim stoljećima bili su: pojedinačne dionice

/Primjer II-17 McGee, pr. 2.1a Guillaume Dufay "Ce jour le doibt", ms Canon. Mise. 21 j, f. 79'.¹⁴¹

/Primjer II-18 McGee, pr.2.1b Guillaume Dufay "Ce jour le doibt"/¹⁴²

napisane odvojeno na jednoj stranici, kao u primjeru 2.1a; takozvani format *choirbook* (zbornska knjiga) s dionicama koje su zapisane odvojeno na suprotnim stranicama; sopran i tenor s jedne strane a alt i bas s druge strane; i tzv. *part books*, (sveščići) u kojima je izvođač mogao vidjeti

¹⁴¹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.16, II-17 McGee, notacija, pr.2.1a.

¹⁴² Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.17, II-18 McGee, notacija, pr.2.1b.

samo vlastitu dionicu. Format partiture modernog izdanja ima brojne prednosti; na primjer, svaki glazbenik može u bilo kojem trenutku vidjeti što se još događa i to olakšava vježbanje start-stop. Promjena, međutim, sa sobom donosi iskrivljenje izvornika, premda na sreću ono koje nije previše teško prevladati. Budući da je rani glazbenik mogao vidjeti samo jedan glas, u njemu su morali biti uključeni svi podaci potrebni za izvođenje. Nije bilo moguće pogledati ostale dionice kako bi se pronašla kadenca, treba li negdje dodati snizilicu ili povisilicu kako bi se izbjegle disonance ili pojačale fraze, odnosno ritmički tok glasa uskladio s ritmom ostalih dionica. Sve ove informacije morale su se utvrditi iz jednog glasa kojeg je izvođač mogao vidjeti, a mi možemo ponovno stvoriti ovu situaciju shvaćajući što je bilo, a što nije bilo dostupno u izvorniku.

3 Taktne crte Upotreba taktnih crta u modernoj transkripciji jedno je od najvećih iskrivljenja rane glazbe. Tradicionalno školovanom suvremenom izvođaču taktna crta ukazuje na redoviti tok ritmičkih naglasaka koji će se pojaviti s desne strane svake crte, ako nije drugačije označeno. Većina rane glazbe nema redovite ritmove koji se ponavljaju, a u skladbama poput one u primjeru 2.1, notne crte sugeriraju ritmički tok koji može biti suprotan namjerama skladatelja. Da bi se utvrdilo ritmičko grupiranje u ranoj glazbi, potrebno je zanemariti crte (što nije lako učiniti) i pogledati note kako biste pronašli ritmički tok.

4 Oznake mjere Transkripcija [primjer 2.1b] daje oznake mjere kao 3/4 i 6/4, iako u izvornom djelu ne postoji nijedan znak koji bi označavao mjeru. Problem metra impliciran je u raspravi o taktnim crtama - obzirom da u većini rane glazbe nema redovnog metra, ne može joj se dodavati metričko označavanje. U jednom dijelu glazbe, posebno u duhovnom repertoaru, postojala naznaka zvana menzuralni znak koji je obavljao funkciju sličnu označavanju tempa, ali u većem djelu svjetovne glazbe prije 1500., pa čak i u dijelu duhovnog repertoara, nedostajalo je čak i ovo.

Međutim, u originalu je bilo nečega čega nema u transkripciji, a to je pokazatelj tempa. Tempo se očito razumijevao na osnovu korištenih notni vrijednosti; to jest, ako nije drugačije naznačeno, postojao je općenito prihvaćeni tempo za određene notne vrijednosti, a ako je skladatelj želio napisati djelo koje se kretalo brže ili sporije, koristio je dulje ili kraće notne vrijednosti. To je, naravno, pretjerano pojednostavljenje izuzetno složenog problema koji još nije u potpunosti istražen

6 Oblici nota Ako bismo izvorne note prepisivali samo s njihovim današnjim ekvivalentima, note u superiusu primjera 2.1b počinjale bi s četiri cijele note.

Za modernog čitatelja ovo su najduže note koje su još uvijek u upotrebi i stoga sugeriraju vrlo mirno kretanje. U petnaestom stoljeću, međutim, ove su note zahtijevale prilično brzo kretanje i korištene su s drugim duljim vrijednostima koje su se tada još uvijek često koristile:¹⁴³ *brevis* = dva ili tri puta veća vrijednost od *semibrevis* i *longa*, dva ili tri puta veća vrijednost *brevis*. Urednik primjera 2.1b, misleći na svog modernog čitatelja, s pravom je promijenio notne vrijednosti izvornika, svevši ga na note koje sugeriraju brže kretanje. Problem koji često iz toga proizlazi ima veze s ligaturama; u ranoj glazbi mogle su se povezivati samo note najdužih vrijednosti. Suvremena tradicija dopušta ligaturu samo na najkraćim razinama. Ali ligatura sugerira grupiranje fraza kojih nema u izvorniku;

¹⁴³ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2. Poglavlje, str. 18, II-19, Tabela note i pauze. u menzuralnoj notaciji.

Da bi prevladali ovu vrstu problema, suvremeni izvođači moraju biti svjesni da je grupiranje kod kraćih nota u potpunosti uredničko, i prije nego što prihvate bilo kakvo grupiranje, trebali bi pogledati note bez ligature kako bi vidjeli hoće li se neko drugo grupiranje predložiti samo od sebe.

....

7 Urednički akcidenti ili *musica ficta*¹⁴⁴ U suvremenim izdanjima, urednički dodatci ili akcidenti obično se lako prepoznaju jer su najčešće napisani iznad crtovlja. U čitavoj ranoj glazbi, skladatelj je samo djelomično naznačio akcidente, a izvođač je ostatak dodao prema osobnim preferencama u granicama onog što su morala biti dobro poznata pravila. Izvor stalne frustracije za suvremene izvođače je što nismo uspjeli rekonstruirati ta pravila, s nečim nalik nekoj temeljitosti. Može se pretpostaviti da je moralo postojati mnogo prostora za fleksibilnost unutar tadašnjih pravila, a nadalje, da običaji nisu trebali biti isti za svako mjesto ili stoljeće. Dosta je dokaza da se teoretičari u to vrijeme nisu slagali oko primjene akcidenata i da su glazbenici često bili zbunjeni i nesigurni. Ono što se čini logičnom pretpostavkom jest da su se pravila, kakva god bila, morala moći primijeniti na samo jednu dionicu glazbe (za razliku od partiture) i da su vjerojatno primijenjivana ad hoc. Razlog ovih zaključaka je taj što je sustav notacije već sadržavao znakove potrebne za točno označavanje, ali su ti znakovi korišteni nedosljedno i samo u određenim okolnostima.

Nepotrebno je reći da postoji toliko rješenja za *musicu ficta* koliko ima urednika, a posljedica ove izjave je da postoji onoliko modernih teorija o primjeni ficate koliko i urednika. Može se naći nekoliko dobrih studija o toj temi, ali još uvijek ima mnogo teških problema. Ozbiljni izvođači potiču se na detaljno proučavanje.

Problem *musice ficta* ima prilično visok profil u trenutnim znanstvenim istraživanjima i raspravama, a možda će se uskoro ova tema temeljitije razumjeti. Budući da se toliko finih znanstvenika ne može složiti oko rješenja, problem mora biti izuzetno složen i cjelovito rješenje neće se naći na ovim stranicama.

Mnogi urednici svoje slučajne probleme rješavaju sviranjem glazbe na klaviru, iz partiture. Moramo se sjetiti, međutim, da rani glazbenik nije vidio partituru (osim ako skladbu nije samostalno izvodio na lutnji ili tipežu), pa mu zato nisu bila dostupna neka od rješenja za uredničke akcidente proizašle iz čitanja partitura. Vidio je samo svoju dionicu, i kakva god da su bila njegova pravila, mora da su proizašla iz vidjenja jedne linije, potpomognute u nekim slučajevima onim što je čuo u drugim glasovima.

Može se vidjeti da postoje brojne razlike između modernog izdanja i onoga što je izvorno napisano. Urednici daju sve od sebe da predstave namjere ranih skladatelja, ali prenijeti točno te informacije u suvremenom zapisu jednostavno nije moguće. Ne sugeriram da napustimo modernu notaciju - daleko od toga. Jer suvremeni glazbenici mogu koristiti ova izdanja i ostvariti izvrsne i autentične glazbene izvedbe. Ali da bi to učinili, moraju razumjeti razlike između dva notacijska sustava, moraju biti svjesni načina na koji je rani skladatelj svoju glazbu izrazio u notama i moraju biti spremni potrošiti dosta vremena na razmišljanje i vježbanje potrebno za prevladavanje razlika i krivih pretpostavki do kojih može doći pri promjenama notacije. Nakon što shvatimo koje su razlike u notacijama, sljedeći korak je pristupiti glazbi pod vlastitim uvjetima.

¹⁴⁴ Vidi o tome detaljnije kod Wegman, str. 58 i dalje.

2.8. Anne Smith:

Za kraj ovog poglavlja, odlučio sam dodati još neke citate iz vrlo važne i zanimljive knjige kolegice **Anne Smith**¹⁴⁵. Započinjem sa onim što autorica kaže o metrijskoj hijerarhiji, artikulaciji i ritmičkoj fleksibilnosti a što se u stvari nadovezuje na ono što je o tome rečeno u odjeljku 2.7.3 (Tempo i stil) ovog poglavlja.

Danas [2011.] je u slučaju izvodilačke prakse 18. stoljeća općepoznato da su tadašnji glazbenici svoju glazbu shvaćali kao da je skladana u metričkoj hijerarhiji, u kojoj se smatralo da su neke note - one jače bilo koje jedinice koja je bila u fokusu - „bolje” od ostalih. Kao posljedica, note iste vrijednosti nisu svirane u potpunosti jednako; one "bolje" bile su produžene ili naglašene u usporedbi s drugima. Ova se hijerarhija opazala na svim razinama, od takta do nivoa pojedinačnog udarca. Veliki dio karaktera koji se pripisivao određenim mjerama, određenim plesovima, proizvod je kodifikacije ove metričke hijerarhije. Ova razlika između težine nota sličnog trajanja, međutim, napravljena je i na razini brzih notnih vrijednosti, a najpoznatija je u kontekstu francuskog pojma *inégalité*, u kojem je prva od dvije note jednakog trajanja bila produžena, a sljedeća skraćena na takav način da se artikulacijom povezuje sa sljedećom (dužom) notom. Iako je ovakva vrsta "nejednakosti" među manjim notnim vrijednostima možda najpoznatija u francuskoj baroknoj glazbi, i druge su nacije imale svoje verzije toga, kao što ukazuju upute za mnoge vrste instrumenata koji zahtijevaju izvjestan naizmjenični obrazac u njihovoj artikulaciji.

Nije iznenađujuće da se osnova za ovu metričku hijerarhiju može naći [i] u glazbi ranijih razdoblja. Konceptija *tactus* zapravo je jedna od značajki koja radikalno odvaja glazbu 16. stoljeća od kasnijih razdoblja. Danas takt vidimo kao osnovnu jedinicu ritmičke organizacije u kojoj se određeni broj nota određene vrijednosti "udara" da bi se uspostavio tempo. Suprotno tome, teoretičari od kraja 15. do sredine 17. stoljeća govore o obilježavanju prostora takta pokretom koji je povezan s pulsom ili drugim prirodnim pojavama dvojake prirode. Adam iz Fulde prvi govori o ovom kretanju u knjizi *De musica* (1490): „Tactus je kontinuirano kretanje omjera sadržanog u taktu - to nije ništa drugo nego nužna i prikladna mjera, način [modus], tempus i prolacija." Ili kako je Lanfranco napisao 1533. godine, *battuta* nije ništa drugo doli "određeni znak formiran oponašanjem kretanja zdravog pulsa dizanjem i spuštanjem ruke."¹⁴⁶ Martin Agricola izričito opisuje koordinacijsku funkciju pokreta u svojoj definiciji taktusa:

Tactus ili udarac, kako se obično izvodi, konstantan je i umjeren pokret ruke pjevača pomoću kojeg - kao da je vodič - prema znakovima [vrijednosti nota], istovremenost glasova i nota glazbe je pravilno usmjerena i odmjerena.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Anne Smith: *The Performance of the 16th - Century Music*, Oxford University Press, 2011.

¹⁴⁶ Lanfranco, Giovanni Maria, *Scintille di musica*, (Brescia: Lodovico Britannico, 1533; faksimil, Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1970), str. 67.

¹⁴⁷ Martin Agricola, *Musica Figuralis Deudsch*, (Wittenberg: Georg Rhau, 1532; faksimil, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969), sig. Giii v.

Kako je taktus kontinuirano kretanje koje nikad ne prestaje, on služi kao sredstvo za uvođenje reda u glasove bez naglašavanja određenog mjesta unutar takta. Preuzima vizualnu funkciju taktnih crta kasnije glazbe, bez njihove tendencije da prekinu melodijsku liniju. Taktus je uvijek bio podijeljen na dva dijela, jednakih u dvodobnoj i nejednakih u trodobnoj mjeri, pri čemu je prvi dio bio dvostruko duži od drugog. Do otprilike 1530. takt se udarao na razini note *brevis* [dvostruka cijela nota] u znaku

Ⓒ i na razini *semibrevis* [cijela nota] u znaku Ⓒ

Nakon toga u oba slučaja udara se sve više na *semibrevis*, iako bržim tempom u znaku *alla breve* nego u onom Ⓒ. Moglo bi se, međutim, ako je vokalni sastav bio posebno vješt, ipak udarati *alla breve* na notu *brevis*; uistinu, Pretorius primjećuje da se na taj način [taktus] još uvijek udara na nekoliko prestižnih dvorova. S druge strane, ako se radi s početnicima ili se izvodi složenija glazba (potkraj stoljeća), također se može odlučiti udarati *minime* [polovinke]. Stoga, kako rezimira Ruth DeFord, "izbor takta mogao bi ovisiti o preferencama dirigenta, lokalnim običajima, vještini pjevača ili ritmičkom karakteru određenog djela."¹⁴⁸

Iskustvo pokazuje da je tempo taktusa ograničen brzinom pokreta: ako je on prespor ili prebrz, ne postiže se potrebna ritmička jasnoća a pokret ni na koji način nije proporcionalan glazbi. Zacconi rječito govori o tome kao o jednoj od tri značajke koje zahtijevaju pažnju u izvođenju duhovne glazbe:

Treće ... je *tactus* kojim se glazba kontrolira i vodi, što, premda ga osoba koja ga primjenjuje, može slobodno primjenjivati kako god želi, unatoč tome ima svoja odgovarajuća ograničenja; to jest, ne bi trebao biti niti toliko spor da stvara zamor i klonulost, niti tako brz da proizvodi nesklad, nezadovoljstvo i gađenje. Kažem to jer sam čuo kako ga tako brzo udaraju u nekim kapelama da je, umjesto da pruža zadovoljstvo i oduševljenje, glazba natjerala neke ljude da okrenu leđa, zatvore uši, a ponekad čak i napuste crkvu. Posebno sam se začudio kad sam vidio da su pjevači koji su udarali ritam velikom brzinom, budući da nisu mogli pratiti brzinu *tactusa*, uvijek zaostajali za pola *tactusa*; a jedan se sukobio s glasom drugog, napravili su takvu neskladnu melodiju (ako bih je uopće mogao nazvati melodijom) da se /bilo gdje/¹⁴⁹ nije moglo čuti ništa slično To sam vidio i kad je *tactus* tako brz: pokreti od jednog intervala do sljedećeg, a to su oni koje obično nazivamo udarcem, kako nisu bili jednaki, mijenjali su se na ružan i monstruozan način, uvijek ima više vremena na uzlaznom nego na silaznom dijelu i čini se da u spuštanju ruke, osoba koja udara takt uvijek dodiruje stvari koje ju peku ili šokiraju.

Osim toga, tempo je ovisio o tekstu, vještini pjevača, situaciji i ukusu izvođača. *Tactus* je tako dao veliki metrički okvir, jedan u kojem su dvije krajnje točke pokreta, *positio* i *levatio*, označavale početak i sredinu metričke jedinice, ako su se glasovi podudarali u tim točkama, tada je bila osigurana koordinacija djela. Ovime se dolazi do osjećaja pulsa, sa jačom i slabijom točkom gdje se smjer kretanja promijenio, dolaskom i odlaskom koji omogućuje određenu ritmičku fleksibilnost između tih točaka.

¹⁴⁸ Ruth I. DeFord, "Tempo Relationships between Duple and Triple Time in the Sixteenth Century," *Early Music History* 14 (1985), str. 3-4.

¹⁴⁹ Svi dodatci od autorice smješteni su u / ... / zagrade. Moji dodaci su uvijek u onim uglatim.

Ova ritmička fleksibilnost odražava se na nižim metričkim razinama, u instrumentalnim traktatima, kada govore o artikulaciji. Diruta to možda najjasnije izražava u djelu *Il Transilvano* (Venecija, 1595):

Shvatite da je znanje prstometa važnije od svega o čemu sam govorio. Recite što hoćete, takvo znanje je od najveće važnosti i griješe oni koji kažu da nije važno kojim se prstom svira "dobra" ili "loša" nota.

Imajte na umu da na ruci imamo pet prstiju. Prvi se naziva palac, drugi kažiprst, treći srednjak, četvrti prstenjak, peti mali prst. Prvi prst uzima lošu notu, drugi dobru, treći lošu, četvrti dobru i peti lošu. U sviranju brzih odlomaka, drugi, treći i četvrti prst su oni koji odraduju sav posao. Ono što kažem za jednu ruku, odnosi se i na drugu. Brze note također se odvijaju istim redoslijedom, odnosno dobrim i lošim, kao što možete shvatiti iz primjera navedenog u nastavku.

/Primjer II-20 Smith, slika 4.1. Oznaka dobrih i loših nota u Il Transilvanu Girolama Dirute./¹⁵⁰

Primjer jasno pokazuje da se prva nota od dviju nota iste vrijednosti, u ovom slučaju *semiminima*, [čtvrtnika] smatrala dobrom (B za *buona* ili dobra), a druga lošom (C za *cattiva* ili loša). Da se ta razlika odnosila i na manje notne vrijednosti, čak i kad su prve ili prve dvije note zamijenjene točkama ili stankama, prikazano je primjeru br. 4.2. Stoga se dvostruko kretanje na većoj jedinici mjere također ogleda u izmjenjivanju *dobrih* i *loših* nota u bržim notnim vrijednostima. Stoga je osnovno razumijevanje ritmičke strukture vremena uključivalo izmjenu jačih i slabijih nota na svim metričkim razinama. Kao što naznačuje citat iz Dirute, smatralo se da je to sastavni dio artikulacije na instrumentima s tipkama. Zapravo svi priručnici za učenje instrumenata toga vremena predlažu nekakav naizmjenični obrazac artikulacije, bilo da se radi o određenim prstima kao na tipežu i trzalačkim instrumentima, o smjeru kretanja gudača na gudačkim instrumentima ili o slogovima kod puhača. Zajedno s polaganim kretanjem *tactus*a, ovo omogućuje veliku ritmičku fleksibilnost ili labavost u kontekstu šireg okvira.

/Primjer II-20 Smith, pr. 4.2. Primjeri dobrih i loših nota u vezi s ukazivanjem u djelu Il Transilvano Girolama Dirute./¹⁵¹

Da se ta vrsta izmjene s vremena na vrijeme kodificirala, možda i naglašavala, otkriva nekoliko izvora koji govore o nejednakim oblicima artikulacije. Louis Bourgeois prvi je teoretičar koji je o tome govorio u maloj uvodnoj raspravi o glazbi, *Le droict chemin de musique*, objavljenoj u Ženevi 1550. Na kraju poglavlja o notaciji, u kojem prvo raspravlja o notama i ligaturama, proporcijama i metru, on piše o tome kako pjevati *semiminime* [čtvrtnike]:

Način pjevanja *semiminima* u smanjenim metrima - $\phi\phi \text{ } \overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{O}}}\overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{C}}}\overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{?}}}\text{ } \overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{O}}}\overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{C}}}\overset{\circ}{\underset{\circ}{\text{?}}}$

je pjevati ih dva po dva, zadržavajući se malo dulje na prvoj nego na drugoj, kao da je prva imala točku, a druga je *fusa* [osminka], jer je prva konsonanca, a druga je najčešće disonanca ili (kako se kaže) lažna podudarnost. (To je) [zbog toga] jer glazbenici imaju takvu slobodu u

¹⁵⁰ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.19, II-20 Smith, pr. 4.1.

¹⁵¹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.19 II-20 Smith, pr. 4.2.

svojim skladbama. A budući da imaju više gracije kad ih se pjeva na ovaj način, vjerujem, nego kad su sve [jednake], kao u sljedećem:

[Dodaje da] treba učiniti isto s osminkom u ~~OCOC2C2~~ integralnim metrima - - kako slijedi:

Činjenica da se to pojavljuje - bez ikakvih ograničenja - u glazbenom priručniku kao osnovna uputa kako tumačiti notaciju, ukazuje kako je bila uobičajena praksa da se na taj način sviraju kraće notne vrijednosti u hugenotskim krugovima, u kojima je korištena ova rasprava. Kako je početnica bila namijenjena školarcima u humanističkoj tradiciji, koji su učili pjevati psalme, može se pretpostaviti da je ova uputa vrijedila za vokalnu i instrumentalnu glazbu, kako onu duhovnu, tako i svjetovnu.

“*Jamais croy recouvrer mon adresse*”, Johannes Lupija, može poslužiti kao dobar komad za eksperimentiranje s sviranjem notes inégales u francuskom stilu, jer u svim glasovima postoji velik broj četvrtinki. Ono što netko traži ovdje su lagane, elegantne, gipke linije, pjevane u osnovnom zakonskom ritmu, ali one koje se razlikuju ovisno o tekstu i kontekstu.

Činjenica je, međutim, da su se figurativne note u skladbi često svirale na nejednak način i u drugim zemljama može se vidjeti iz knjige Sancta Marije o sviranju klavikorda. Zapravo on čitavo poglavlje posvećuje metodi sviranja u dobrom ritmičkom stilu o čemu piše:

Što se tiče dobrog ritmičkog stila sviranja [tañer con buen ayre] ... zapamtite da to zahtijeva da se semiminima [četvrtinka] svira na jedan način, a osminke na tri. Način koji se koristi u sviranju četvrtinki sastoji se u tome da zastanete na prvoj i požurite s drugom, te u istom mjeri da zastanete na trećoj i požurite na četvrtoj, i tako dalje za sve četvrtinke. To se radi kao da je prva četvrtinka sa točkom, druga je osminka, treća opet sa točkom, četvrta osminka i tako dalje. Ali pripazite da se te brže četvrtinke ne smiju kretati prebrzo, već umjereno.

Kako bismo mogli jasno vidjeti i razumjeti razliku između sviranja četvrtinki na jedan i drugi način, one su notirane [u nastavku] bez točaka i sa njima.

Ovdje vidimo istu praksu na koju se Bourgeois osvrnuo u vezi četvrtinki, opet bez ikakvih ograničenja oko toga gdje bi ovo pravilo trebalo primijeniti. Za razliku od Bourgeoisa, on ukazuje da punktirane notne vrijednosti ne smiju biti ekstremne, već samo umjerene, možda pokazatelj da notaciju ne treba shvatiti doslovno, već samo kao najbolje sredstvo za označavanje zvučne prakse.

Sancta Maria nastavlja da bi se i još kraće notne vrijednosti, primarno korištene u diminuciji, također trebale svirati na nejednak način. Međutim, ovdje daje tri različite mogućnosti:

Od tri načina [sviranja] osminki, dva se izvode na gotovo isti način, to jest da se zaustavi na jednoj osminki i požuri na drugoj. Oni se međusobno razlikuju po tome: prvi način započinje zaustavljanjem na prvoj osminki, požurivanjem druge, a u istom stupnju zaustavljanjem na trećoj i požurivanju četvrte, i tako dalje sa svima, čineći to kao da je prva osminka s točkom, druga šesnaestinka, treća opet osminka s točkom, a četvrta šesnaestinka i tako dalje. Ovaj način služi za skladbe koje se u potpunosti sastoje od kontrapunkta te za /oba/ dugačke i kratke odlomke *glose* [diminucije].

*/Primjer II-21 Smith, Santa Maria: Exemplo 1 - 3 dela primera manera*¹⁵²

Drugi način izvodi se požurivanjem prve osminke i zaustavljanjem na drugoj, te u istom stupnju požurivanjem treće i zaustavljanjem na četvrtoj, pa nastavljajući, sa svima kao da je prva osminka šesnaestinka, a druga osminka punktirana, slično treća je šesnaestinka, četvrta osminka s točkom i tako dalje. Na taj način punktirana osminka ne pada na teži nego na lakši udarac. Ovaj način služi za kratke *glose* koji se koriste i u /komponiranim/ djelima i u /improviziranim/ fantazijama. Imajte na umu da je ovaj stil mnogo elegantniji /*galana*/ od prethodno opisanog.

/Primjer II-21 Smith, Santa Maria: Exemplo dela segunda manera

Treći način sastoji se od požurivanja triju osminki i zaustavljanja na četvrtoj, zatim požurivanja na sljedeće tri i zaustavljanja na četvrtoj; no imajte na umu da to produljenje mora trajati koliko god vremena bude potrebno da peta osminka zazvuči na svom odgovarajućem mjestu u polutaktusu; i svi /nastavljaju/ na ovaj način. Stoga moraju ići četiri po četiri, što se čini kao da su tri osminke šesnaestinke, a četvrta osminka sa točkom. Ovaj treći način je najelegantniji stil od svih i služi /za oboje/ dugim i kratkim *glosama*.

Pripazite da produljenje osminke ne smije biti preveliko, već samo onoliko koliko je naznačeno - a to treba shvatiti kao vrlo malo; jer ekstremno produljenje proizvodi vrlo neugodan i ružan efekt u glazbi. A također, istodobno, tri osminke koje se sviraju brže ne smiju se svirati prebrzo, već samo umjereno, u skladu s produljenjem četvrte osminke. To se sve može razumjeti s velikom jasnoćom i na taj način lako primijeniti na komade, zabilježeni primjeri dati su s točkom iznad /ili ispod/ glave note svake osminke i šesnaestinke koje padaju na polutaktus.

/Primjer II-21 Smith-Santa Maria: Exemplo dela tercera manera

Iz ovog teksta proizlazi da se, iako je bilo glazbenika koji su takve odlomke svirali na jednak način, ovaj stil nije smatrao elegantnim; od nota u kontrapuntalnoj glazbi očekivalo se da su u najmanju ruku blago *inécales*, blago punktirane.

No, one bi se mogli u kratkim dijelovima mogle zamijeniti lombardijskim ritmovima [u kojem nakon kratke, naglašene, note dolazi ona dulje notne vrijednosti], posebno u improviziranim fantazijama. Međutim, najelegantniji od svega bio je način sviranja koji se nije mogao ilustrirati, čak ni približno, u notaciji ondašnjeg vremena, u kojem su pojedine note u skupinama od četiri imale nejednak tretman, prve su tri bile ubrzane, a četvrta produžena tek toliko da održi ritam. Zbog svega toga, Sancta Maria naglašava da nejednakost ne smije biti ekstremna, jer tada postaje "neugodna i ružna", što ukazuje na to da punktirani ritmovi u tekstu trebaju biti shvaćeni kao pokušaj notiranja prakse u kojoj se očekivalo da izvodjač (a ponekad i improvizator) stvara elegantne i gipke linije pomoću ritmičke diferencijacije.

Ovo potkrepljuje Bovicelli u svom traktatu *Regole Passaggi di Musica* (Venecija, 1594.)¹⁵³

¹⁵² Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.20, II-21 Smith, Exemplo 1-3.

¹⁵³ Giovanni Battista Bovicelli, *Regole Passaggi di musica*, (Venecija: Giacomo Vincenti, 1594; faksimil, Kassel: Bärenreiter, 1957), str.10; vidi u 3. Poglavlju, str.24.

Slično tome, Antonio Brunelli u svom *Varri Esercittii* (Firenca, 1614) piše sljedeće:

Razni primjeri s osminkom i šesnaestinkom u kojima se vidi da /kad/ se pjevaju na uobičajeni način ne donose ljepotu. Ali kako se u tim vježbama često pronalaze takvi dijelovi, kao i u skladbama, treba ih pjevati na način napisan dolje na slici 4.3., kako se vidi:¹⁵⁴

*/Primjer II-22 Smith, pr. 4.3, Ritmičke raznolikosti iz Varri Esercitti Antonija Brunellija./*¹⁵⁵

Ovdje Brunelli razlikuje između nota koje su zapisane na uobičajen način (*passo ordinario*) i ritmički izmijenjene verzije u izvedbi koje su bile bolje (*meglio*) i najbolje (*migliore*).

Sve ove reference na ritmičku nejednakost u izvođenju manjih, figurativnih notnih vrijednosti, pokazuju da je to bila široko rasprostranjena praksa. Redoviti *inégal* ritam na razini četvrtinki čini se da je bio standard za hugenote u Francuskoj i u Španjolskoj. Ritmična delikatnost i sloboda očito su se kultivirali pri diminuiranju. Ono što treba istražiti jest kako se ta ritmička nejednakost mijenjala ovisno o vremenu, mjestu i repertoaru. Prirodno je da će naglašavanje i protok svakog jezika utjecati na osnovni pristup glazbenoj realizaciji u pjevača. To će zauzvrat utjecati na instrumentaliste, što će dovesti do razlika u artikulaciji, bilo da se radi o prstometu na tipežu i trzalačkim instrumentima, o artikulaciji jezikom na puhačkim instrumentima ili o kretanju gudala na gudačkim instrumentima. Jedna studija o notaciji ovog razdoblja u odnosu na ove oblike ritmičke fleksibilnosti također bi mogla donijeti nova saznanja. Ovo je jedno od područja izvodilačke prakse 16. stoljeća, gdje se još mnogo toga može otkriti.

Slijedi mišljenje **Anne Smith** o **retorici kontrapunkta**:¹⁵⁶

U ovom ćemo poglavlju istražiti ulogu retorike, rječitosti, izražavanja afekta u 16. stoljeću. Iako je to nešto što povezujemo s kasnijim baroknim razdobljima, za 16. stoljeće postoji obilje dokaza da se od svih glazbenika, pjevača ili instrumentalista očekivalo da nastupaju u dramatičnoj, govornoj maniri. Početkom 16. stoljeća shvatilo se da se određeni aspekti retorike mogu primijeniti na glazbu, koja je - baš poput govora - napisana da pokrene, dirne publiku. U prethodnim smo poglavljima pogledali neke od osnovnih glazbenih elemenata višeglasja 16. stoljeća, poput strukturne interakcije linija koja se ogleda u svojstvenim kvalitetama slogova solmizacije i starim načinima te s njima povezanim kadencijalnim točkama. Ono što ćemo ovdje nastaviti je kako su ti elementi korišteni za prenošenje značenja teksta. U tom ćemo kontekstu ispitati jedinu poznatu suvremenu analizu glazbenog djela iz 16. stoljeća u smislu retoričkih figura. Tada se ova metoda analize može koristiti kao sredstvo za razumijevanje strukture glazbe koju sami izvodimo, tako da i ona može početi govoriti tako dramatično kao u prijašnja vremena.

¹⁵⁴ Antonio Brunelli, *Vario Esercittii*, (Firenca: Zanobi Pignoni, 1614), fol. v; moderno izdanje Richarda Eriga, *Italianische Diminutionslehren 2*, (Zürich: Musikverlag zum Pelikan, 1976.), str. 2.

¹⁵⁵ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2. Poglavlje, str. 21, II-22 Smith, pr. 4.3.

¹⁵⁶ Anne Smith: *The Performance of the 16th - Century Music*, Oxford University Press, 2011; u svakom slučaju vrlo zanimljivo i u vezi improvizacije.

Ekspresivnost u izvedbi

Obično pretpostavljamo da je razumijevanje teksta bilo manje važno u glazbi 16. stoljeća, nego u kasnijim razdobljima: podloga teksta je manje precizna; svaki glas donosi svoj tekst neovisno od ostalih; koncil u Trentu reagirao je na prigovore da se u višeglasnoj glazbi riječi ne mogu razumjeti, i tako dalje. No, ne žalimo li se danas na slične stvari, da ne možemo razumjeti što pojedini pjevači pjevaju jer im je dikcija loša ili zato što pjevaju jezik koji ne razumiju? Bi li nas ovo danas navelo da pretpostavimo kako [neke] pjevače nije briga dali ih se razumije ili ne?

Bilo kako bilo, sljedeći citati pokazat će da je već početkom 16. stoljeća elokventan izraz teksta bio od velike važnosti za glazbenike. 1504., Vincenzo Calmeta, biograf velikog pjesnika i improvizatora Serafina Aquilana, napisao je da je „u recitiranju svojih pjesama [ovaj] bio toliko gorljiv i povezivao riječi sa glazbom s takvom prosudbom da su duše slušatelja - bilo učenjaka, prosječnika, plebeja ili žena - bile jednako dirnute.“ Slično Claudiu Monteverdiju stoljeće kasnije, koji je po riječima svog brata Giulija Cesare rekao da mu je "namjera bila da riječi učini ne slugom nego ljubavnicom harmonije," Calmeta je dalje tvrdio da su ti pjevači

...izvršno prosuđivali tko je, pjevajući, uložio svu svoju energiju u dobro izražavanje riječi kad su one bitne; i čine da ih glazba prati na takav način da su oni gospodari u pratnji sluga kako bi izgledali časnije, ne stvarajući afekte i značenje iz glazbe, već glazbu iz rečenica i afekata.

Da se to nije očekivalo samo od pjevača, već i od instrumentalista, otkriva se u raznim ulomcima Silvestra Ganassija. U svom priručniku za violu da gamba, *Regola Rubertina* (Venecija, 1542), zahtijevao je da se svim raspoloživim sredstvima oživi tekst, uspoređujući glazbenika s govornikom:

Riječima i glazbom u sretnoj veni ili u tužnoj, čovjek mora povući gudalo snažno ili lagano, u skladu s raspoloženjem; ponekad ga ne treba crtati ni snažno ni lako, već umjereno, ako to riječi sugeriraju. Uz tužnu glazbu, gudalo treba lagano povući, a ponekad čak i postići da ruka sa gudalom drhti (vibrato?)¹⁵⁷ i učinite isto na hvataljci kako biste postigli potreban učinak. Suprotno se može učiniti s gudalom u glazbi sretne naravi, pritiskom na nj proporcionalno glazbi. Na taj ćete način vidjeti kako izvršiti potrebne pokrete i time dati duh instrumentu u proporcionalnom razmjeru sa svakom vrstom glazbe Ono što sam rekao ima isto toliko svrhe i potrebe za svirača viole da gamba kao i za govornika, koji mora biti dovoljno hrabar da izrazi povike, da ponekad čini geste i pokrete, oponaša smijeh i plač ili čini sve što se čini prikladno, u skladu s temom. Ako je moje obrazloženje točno, vidjet ćete da se govornik ne smije dok izgovara tužne riječi. Na isti način, izvođač glazbe u sretnoj veni neće sagnuti glavu ili upotrijebiti druge pokrete koji upućuju na tugu, jer to ne bi bilo umjetničko prikazivanje prirode. Umjesto toga, to bi bilo poniženje prave svrhe umjetnosti.

I u svom priručniku s uputama za blokflautu *La Fontegara* (Venecija, 1535.) [isti autor] uspoređuje izražajne boje ljudskog glasa s nijansama koje umjetnici koriste u slikanju:

... kao što dostojni i savršeni slikar oponaša sve što je stvorila priroda mijenjajući svoje boje, vi možete oponašati govor ljudskog glasa puhačkim ili žičanim instrumentom. I kao da je to

¹⁵⁷ Zagrade je dodala autorica. Moji dodaci su uvijek u onim uglatim.

stvarno, slikar oponaša učinke prirode raznim bojama i to zato što (priroda) stvara razne boje. Slično tome, ljudski se glas također mijenja s obzirom na cijev (zračnu cijev?) s više ili manje smjelosti i raznim (načinima) izražavanja. A ako slikar oponaša učinke prirode raznim bojama, instrument bi trebao oponašati izraz ljudskog glasa dozirajući zrak i (oponašati) zamračivanje jezika zbog zuba. I već sam doživio i čuo za druge svirače koji su svojim sviranjem učinili da se riječi (glazbe) razumiju, tako da se moglo lako reći da tom instrumentu nije nedostajalo ništa osim oblika ljudskog tijela, baš kao što se za finu sliku kaže da joj nedostaje samo dah.¹⁵⁸

Iz navodnog opisa Francesca da Milana znamo koliko bi moćno moglo biti sviranje lutnje. To je pojačano sažaljivom primjedbom lutnjiste Vincenza Galileja u vezi sa sviračima na klavijaturama,

...od kojih svi, ne neuspjehom njihove umjetnosti i znanja, već prirodom instrumenta (s tipkama), nisu bili u stanju, ne mogu i nikada neće moći izraziti harmonije za *afetti* kao što su *durezza, mollezza, asprezza, dolcezza*, (...), posljedično plač, jadikovka, vrisak, suze i na kraju šutnja i bijes - s tako mnogo gracioznosti i vještine kao što to vrsni svirači rade na lutnji.¹⁵⁹

Sve nas to dovodi do zaključka da se od tadašnjih glazbenika tražio veliki stupanj ekspresivnosti. Često se spominje i da ovo nije bilo ograničeno samo na glazbene aspekte izvedbe, već i na vizualne, poput govora tijela i gesta. Ganassijev interes za rječitošću ovdje opet dolazi do izražaja kada piše za gambiste:

Vaši pokreti trebaju biti proporcionalni glazbi i postavci riječi. Kad god je glazba skladana na riječi, udovi nečijeg tijela moraju se prema tome pomicati. Nadalje, trebali bi postojati odgovarajući pokreti očiju, kose, usta i brade; vrat bi trebao biti nagnut više ili manje prema ramenima u skladu s raspoloženjem predloženom riječima.

Kao što smo vidjeli, od svih glazbenika, posebno od pjevača, očekivalo se da izvode glazbu kao što su to činili i govornici, nastojeći da svoju publiku dirnu izvedbom teksta. Anonimni prikaz izvedbe tragedije Alidoro u Reggio 1568. u čast Barbare od Austrije, vojvotkinje od Ferrare, govori o vodećoj pjevačici koja je s

...najmekanijim glasom ... imala je prirodni talent za glumu kojom je vladala umjetnost ... I sve vrijeme dok je pjevala, njezine geste i pokreti te izraz lica i očiju točno su odgovarali raznim uobraženjima s kojima nas je tako suptilno zavaravala da je učinila da se svi boje i nadaju i osjećaju radost i tugu kako joj se činilo najprikladnijim.

Cijela njezina aktivnost na pozornici bila je posvećena prenošenju afekata glazbe.

Emilio de' Cavalieri - govoreći o svojem djelu, *Rappresentazione di anima e di corpo* - govori općenitije o zahtjevima koji se postavljaju pred glumca/ pjevača u scenskoj glazbi:

¹⁵⁸ Silvestro Ganassi, *La Fontegara*, (Venecija, 1535; faksimil izdanje; Bologna: Forni Editore, 1980), pogl. 1.

¹⁵⁹ Vincenzo Galilei, *Fronimo*, 2. izd. (Venecija: Herede di Girolamo Scotto, 1584.), str. 51; prijevod Carol MacClintock, *Musicological Studies & Documents* 39, (Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag, 1985.), str. 87.

.... trebao bi dobro izraziti riječi, kako bi mogle biti razumljive, te ih pratiti gestama i pokretima, ne samo rukama već i koracima koji su učinkovito pomagalo u stvaranju naklonosti Kazalište ili dvorana, kako bi bili prikladni za takvu glazbenu izvedbu, ne bi trebali primiti više od 1000 osoba, koje bi trebale biti udobno smještene radi veće tišine i vlastitog zadovoljstva. Jer ako je djelo predstavljeno u vrlo velikim dvoranama, nije moguće da svi čuju riječi; a pjevač bi morao forsirati svoj glas, što bi uzrokovalo smanjenje afekta; a, toliko glazbe, bez da se mogu čuti riječi, postaje zamorno.¹⁶⁰

Zanimljivo je primijetiti da se čak i u dvorani koja je mogla smjestiti 1000 ljudi očekivalo da će sva publika moći razumjeti tekst, jer je to bilo neophodno za izvedbu. To je cilj koji trebamo oponašati.

I na kraju, imamo izvanredne primjedbe Nicole Vicentina u vezi s pjevanjem u ansamblu ili u konsortu. Vicentino je bio učenik Adriana Willaerta, *maestra di cappella* u Veneciji od 1527. do 1562, i vjerojatno najcjenjenijeg skladatelja u Italiji u tom razdoblju. Adrian Willaert, između ostalog, zapažen je zbog svoje brige pri uglazbljivanju teksta i pažnje prema afektu izraženom glazbenim intervalima. Njegov pristup nije samo snažno utjecao na Vicentina već i na mnoge druge glazbenike, poput Gioseffa Zarlina i Cipriana de Rorea. To implicira da Vicentinova zapažanja o izvedbi odražavaju praksu u Veneciji 1540-ih. U sljedećem odlomku on govori o retoričkim aspektima izvedbe u konsortu, ponavljajući ono što smo naučili iz gornjih citata, naime da je uvjerljivo izvođenje teksta bilo od središnje važnosti:

Svaki bi pjevač trebao paziti da ne napravi diminucije prilikom pjevanja tužaljki ili drugih žalosnih skladbi, jer će tada ova tužna djela izgledati radosno. Suprotno tome, on ne bi trebao tužno pjevati radosna djela, bila ona na narodnom jeziku ili na latinskom. Također mu se savjetuje da u izvođenju narodnih djela treba pjevati riječi u skladu s skladateljevom namjerom, kako bi publika ostala zadovoljna. Trebao bi izraziti melodijske linije, usklađujući riječi s njihovim strastima - čas radosnim, čas tužnim, čas nježnim, a sada okrutnim - i pridržavati se naglaska i izgovora riječi i nota.¹⁶¹

Zatim nastavlja govoriti o određenim aspektima izvedbe koje teoretičari inače zanemaruju, ali očito bi mogli biti od velikog značaja za nas danas, predlažući nove načine pristupa ovoj glazbi:

Ponekad se skladba izvodi prema određenoj metodi koja se ne može zapisati, poput tihog i glasnog izgovaranja ili brzog i polaganog, ili mijenjanja mjere (ili tempa) u skladu s riječima, tako da se prikazuju učinci strasti i sklad. Ova tehnika da svi pjevači odjednom promijene tempo neće se činiti neobičnom, pod uvjetom da se ansambl dogovori oko promjene tempa, izbjegavajući tako pogreške. Skladba koja se pjeva s promjenama tempa ugodna je zbog raznolikosti, više nego ona koja se nastavlja do kraja bez ikakvih promjena u tempu. Iskustvo s ovom tehnikom učinit će da će svi [izvodjači] biti sigurnima u njoj. Otkrit ćete da u djelima

¹⁶⁰ Smith, podn.bilj: Iz predgovora djela Emilio de 'Cavalieri, *Rappresentatione dell' anima & del corpo*, (Venecija: G.F. Bonfadino, 1601), citirano u Warren Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano His Life and Letters, his Role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions*, (Florence: Leo S. Olschki Editore, 2001), str. 259.

¹⁶¹ ibid. Smith: Nicola Vicentino, *L'antica musica*, fol. 88 (recte 94) -94v, u prijevodu, str. 301. Nastavlja se još neko vrijeme.

na narodnom jeziku postupak zadovoljava slušatelje više nego uporni nepromjenjivi tempo. Mjera bi se trebala mijenjati prema riječima, nekad sporije, a nekad brže.

Kao i kod osnovnih priručnika glazbe danas, i u teorijskim radovima najčešće se čita o nužnosti održavanja stalnog *tactus* ili udarca (*beat*). U sljedećem ćemo poglavlju vidjeti da Sancta Maria preporučuje početnicima da nauče kako točno podijeliti ritam, ritmički problemi obično nastaju u *mid-tactusu* [sredinom takta?]. Lodovico Zacconi, također, propovijeda da je potrebno držati stalni, postojani, ritam, ne usporavati teške *passaggi* ni žuriti kod lakših.¹⁶² To, međutim, ne mora biti u suprotnosti s Vicentinovom izjavom, čiji je cilj bio nešto sasvim drugo, naime onaj stvaranja pokretne izvedbe. On kaže da je u svrhu učinkovitijeg predstavljanja teksta glazbenog djela i u njemu sadržanih strasti ponekad dobro - osobito u narodnim djelima - (za vješte glazbenike) promijeniti tempo kod nekih pasaža. Čini se da to implicira da on ne misli na *rubato* u kasnijem smislu, već na stvarne promjene tempa iz jednog ulomka u drugi. Uzimajući u obzir preklapanje linija između pojedinih odjeljaka u višeglasnim djelima, nije iznenađujuće što on ukazuje da je to tehnika koja zahtijeva vježbanje kako bi bila učinkovita. Stoga bi ovo mogla biti jedna od tehnika koja bi se mogla koristiti u današnjem izvođenju kako bi se publici struktura i namjera ove glazbe učinili jasnijima. Doista je moguće da je ovakva izvedba u kombinaciji s visoko ukrašenim najvišim glasom mogla poslužiti kao model instrumentalne *kancone* s čestom promjenom tempa i metra.

Autor dalje predlaže da se, za bolje razumijevanje kako ove tehnike koristiti za dirnuti publiku, poslušaj dobar govornik:

Iskustvo govornika može biti poučno ako promatrate tehniku koju slijedi u svom govoru. Jer on govori ponekad glasno a ponekad tiho, sad polako, a sada brzo, tako da uvelike pokreće svoje slušatelje. Ova tehnika promjene tempa snažno utječe na dušu. Iz tog se razloga glazba pjeva napamet, kako bi imitirala naglaske i efekte dijelova govorništva. Kakav bi učinak imao govornik ako bi izgovorio finu govorničku riječ bez organiziranja naglasaka, izgovora, brzih i usporenih pokreta i tihih i glasnih izgovora, to ne bi pokrenulo slušatelje. Isto vrijedi i za glazbu. Ako govornik dirne slušatelje na gore opisane načine, koliko će veći i snažniji biti učinak dobro koordinirane glazbe recitirane istim sredstvima, ali sada popraćen skladom.¹⁶³

Napokon Vicentino piše da bi se glazba trebala pjevati napamet, a ne iz pisanih dionica, navodeći kao primjere propovjednike i govornike koji u to vrijeme obično nisu čitali iz rukopisa. Očito se vidjelo da su interakcija s publikom, razmjena pogleda, važan dio uvjerljive izvedbe.

Mnogo je ugodnije ako se glazba pjeva napamet nego iz napisanih dionica. Uzmimo za primjer propovjednika i govornika. Kad bi izgovarali svoje propovijedi ili govore iz nekog rukopisa, izgubili bi naklonost i suočili se s nezadovoljnom publikom. Slušatelji su jako dirnuti ako se pogledi podudaraju s glazbenim akcentima.¹⁶⁴

Njegova usporedba s propovjednicima i govornicima pokazuje opseg praksi pamćenja koje su se još uvijek odvijale sredinom 16. stoljeća, potkrepljujući zapažanja Mary Carruthers o kojima se

¹⁶² *ibid.* Smith: Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, fot. 76v.

¹⁶³ *ibid.* Smith: *ibid.* Smith: Nicola Vicentino, *L'antica musica*, fol. 88 (recte 94), u prijevodu, str. 301-2.

¹⁶⁴ *ibid.* Smith: *ibid.* Smith: Nicola Vicentino, *L'antica musica*, fol. 88 (recte 94), u prijevodu, str. 302.

govorilo u 2. poglavlju i sugerira da je to jedno od sredstava koje bismo trebali iskoristiti za postizanje kontakta s našom publikom.¹⁶⁵

Iz ovih citata postaje jasno vidljivo da se od glazbenika tijekom 16. stoljeća očekivalo da daju rječit izraz afektima sadržanim u glazbi i tako pokreću, dirnu, publiku. Stoga ima smisla da su teoretičari počeli uspostavljati vezu između klasične retorike i glazbe, jer su i govor i glazba imali slične ciljeve.

Utjecaj humanističke retorike¹⁶⁶

Danas se retorika u glazbi najčešće povezuje s retoričkim figurama ili gestama (kako glazbenim tako i fizičkim) 17. i 18. stoljeća. Međutim, tijekom humanističkog pokreta u 15. stoljeću drevni izvori retorike ponovno su otkriveni i ubrzo su postali dio osnovnog obrazovanja plemića.

Ali što je značilo biti uvjerljiv u smislu glazbe 16. stoljeća? Možda Adrian Coclico, svojom definicijom pjesnika-glazbenika, to najbolje izražava. U svojem *Compendium musices* iz 1552. godine on dijeli glazbenike u četiri različite kategorije. *Theorici* su pripadali u prve dvije kategorije i bili su oni koji su postavili temelje glazbe ili matematičari koji su se brinuli o mjerama i proporcijama. Treća kategorija, čijim glavnim primjerom se smatrao Josquin, bila je ona koju čine *musici*, koji su bili „Ti izvrsni glazbenici ... koji ... vješto i učinkovito kombiniraju teoriju i praksu, razumiju svojstva glazbe i sve moći skladanja, uistinu znaju ukrasiti melodije i u njima izraziti sve ljudske naklonosti, a ono što najvrijednije kod glazbenika, je cilj da (postigne) najvišu eleganciju.”¹⁶⁷

Ovim su vještinama glazbenici najviše, četvrte, kategorije, pjesnici-glazbenici, dodali sposobnost da rječito prezentiraju svoju glazbu: „Oni znaju pravila umjetnosti i sami dobro skladaju ... ipak usmjeravaju sva pravila i svu silu pjevanja u jedan cilj: pjevati glatko, elegantno (ukrašeno) i umjetnički kako bi oduševili i zabavili ljude.”¹⁶⁸ Dakle, prema Coclicu, cjeloviti glazbenik posjedovao je sve vještine skladatelja, koristeći ih za izražavanje svih ljudskih osjećaja, i dodavao im sposobnost da komade izvede na takav način da uspije pokrenuti, dirnuti publiku.

Coclico nije jedini teoretičar koji je napisao takve stvari; Vicentino, Finck, Zarlino, Morley i mnogi drugi govore o potrebi prenošenja afekta teksta, jedne od glavnih briga retorike. Drugi su teoretičari, posebno iz njemačkih humanističkih krugova, poput Gallusa Dresslera, 1563. u svom radu *Praecepta Musicae Poeticae*, počeli govoriti da je struktura glazbenog djela slična strukturi govorništva. Kasnije je Joachim Burmeister to proširio u svojoj *Musica Poetica* iz 1606 (revidirana verzija djela izdanog 1601), kao što je to učinio Johannes Nucius u svojim *Musices*

¹⁶⁵ Ovdje iz vlastitog iskustva i sjećanja želim navesti nekoliko pozitivnih primjera u tom smislu; niz nezaboravnih koncerata ansambla RG "Studio der Frühen Musik" iz Minhena i "Les Menestrels iz Beča, s kojim sam svirao 1984. godine. Također se rado sjećam i izvedbi mojeg zagrebačkog ansambla RG "USZ", s programom "Carmina Burana"; izvodili smo ga napamet imajući "pri ruci" isključivo (dulje) tekstove.

¹⁶⁶ O ulozi retorike u improvizaciji kanterina i *cantora ad lyram*, vidi u 5. i 7. Poglavlju.

¹⁶⁷ *ibid.* Smith: Adrian Coclico, *Compendium musices*, (Nürnberg, 1552: Johann Berg & Ulrich Neuber); faksimil (Kassel: Bärenreiter, 1954.), sig. B iv-ivY; prijevod u Don Harrán, "Elegance as a Concept in Sixteenth-Century Music Criticism," *Renaissance Quarterly* 41 (1988), str. 434.

¹⁶⁸ *ibid.* Smith: Adrian Coclico i t.d. Za daljnju diskusiju o ovoj temi vidi: Don Harrán, *Word-Tone Relations*, MSD 40, American Institute of Musicology/ Hänslers-Verlag 1986, str. 162-64.

Poeticae sive de Compositione Cantui praeceptiones absolutissimae iz 1613, objavljujući popise glazbenih figura, sličnih onima koji se nalaze u priručnicima retorike. Nucius daje sljedeće objašnjenje za ove glazbene figure:

Baš kao što slikar koji slika neke slike uvijek na isti način ili u istom stilu ne zaslužuje našu pohvalu, ali dobiva naše odobrenje kad slika neke koje predstavljaju pojedinačne geste, poseban pogled, u izrazitim bojama u kojima mogu uživati oči gledatelja, tako je i sa skladom glazbe: kad je uvijek ista i nije ukrašena s nekoliko cvjetova, ne samo da se smatra slabom, već je i izvor gnušanja za slušatelje. Takvi su naime oni govori govornika puni gracije koji su ukrašeni "svjetlima" riječi i rečenica i koji sadrže raznolike figure (u kojima - kao što svaki čovjek sa bar malo obrazovanja zna - leži uživanje u svakom latinskom govoru) i svidja se slušateljima. Tako glazbene figure (*schemata*) na neuporediv način ukrašavaju i podržavaju eleganciju glazbe.

Ono što je fascinantno u vezi s oba ova popisa figura jest da oni ni na koji način nisu ograničeni na „*graces*“ ili „*mannerieren*“ koji ukrašavaju pojedine riječi ili melodijske linije, kao što bi se moglo očekivati od kasnijih teoretičara, poput Christopa Bernharda, nego se mnogi od njih bave strukturnim elementima kompozicija. Zapravo Burmeister daje šesnaest takozvanih harmonijskih figura, šest melodijskih i četiri koje se mogu koristiti u obje svrhe. Uz to, Burmeister ne pruža samo primjere za svaku od figura, na kraju odjeljka analizira Lassov motet, *In me transierunt irae tuae* (glazbeni primjer 4/21), dakle radi najraniju poznatu analizu glazbenog djela. Iako se Burmeister u svojim spisima otkriva kao nemilosrdni pedant, ipak se čini da nudi jedinstveno konstruktivan pristup razumijevanju višeglasja 16. stoljeća. Kao što Joshua Rifkin piše:

On je prvi pisac za kojeg znam da se pokušao snaći u načinu na koji stvarni komadi djeluju, u smislu nadilaženja puke gramatike (kao u tradicionalnoj teoriji kontrapunkta) do stvarnih zvučnih događaja (onoga što bismo nazvali imitacijom, homofonijom, ponavljanjem, i slično). Njegov je izbor (posuđene) terminologije, naravski, osjetljiv kad se gleda iz ove perspektive - retorika je doista analogija onome što on želi učiniti. Kao i kod „stvarne“ retorike, naravno, imena i, čak štoviše, njihova primjena nemaju nikakve veze sa „značenjem“; ali to, kako kažem, ne čini njegov pothvat manje zanimljivim (možda, zapravo, čak i više).

I upravo je taj osjećaj kako "stvarni komadi djeluju" zanimljiv, jer samo kroz to razumijevanje možemo stvoriti elokventne izvedbe. Kao što Judy Tarling piše u svojoj knjizi *The Weapons of Rhetoric*, „Učinkovita isporuka u retoričkom stilu podrazumijeva pokretanje osjećaja publike i izvođenje na takav način da se govor ili skladba mogu jasno razumjeti i cijeliti bez napora.“¹⁶⁹ Ovo je, naravno, moguće samo ako su izvođači sami razumjeli djelo.

Završavam sa nečim što bi za sve nas, zainteresirane (iz bilo kojih pobuda) za RG moglo biti vrlo zanimljivo, **kakve vještine**, po **A. Smith**, su se očekivale od profesionalnih glazbenika 16. stoljeća?

Istini za volju, jako puno toga o čemu autorica govori (i citira) u ovom poglavlju svoje knjige ulazi neposredno u područje ornamentacije i improvizacije. Usprkos toga ostavio sam to na kraju ovog poglavlja, kao neku pripremu za ono o čemu se govori/ govorim u 3. i u posljednjem, 7. Poglavlju.

¹⁶⁹ ibid. Smith: Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric*, str. ii.

Razni autori govore kako o onome što se očekivalo od pojedinih glazbenika, posebno pjevača, tako i o onome što je potrebno za dobar nastup u ansamblu. Ispitivanje dužih odlomaka iz spisa trojice ovih teoretičara poslužit će kao osnova za raspravu o vještinama koje se općenito smatraju potrebnima za profesionalnog glazbenika. Ova rasprava, naravno, neće biti ograničena na pitanja tehničke kompetencije, već će se proširiti i na područje retoričkog izlaganja.

Upute za početnike

[Tomas de] Sancta Maria - nakon što je raspravio gdje pronaći note na tipkama, koje prste koristiti, kako svirati trilere i prije objašnjavanja modusa i kadenci - uključuje dva vrlo važna poglavlja u sredini prve knjige svojeg djela *Libro llamado Arte de tañer Fantasia*: „U vezi s nekim kratkim uputama kojima početnik može brzo savladati bilo koje djelo“ i „U vezi s postupkom koji treba slijediti da bi se od djela izvukla korist.“¹⁷⁰ Ova su poglavlja od posebnog interesa jer govore o vještinama koje je netko trebao steći vježbanjem komponiranih djela, kako bi kasnije mogao improvizirati fantazije. Kao takvi daju uvid u ono što je Sancta Maria smatrao najvažnijim u izvedbi i improvizaciji kontrapunkta.

Krenimo s uputama za početnike:

Tri su stvari potrebne za brzo savladavanje bilo koje skladbe a tako i njezinu savršeniju svirku. Prva je svirati u skladu s taktusom, zadržavajući ga uvijek pod jednakom (brzinom) vremena, odnosno ne mijenjajući je iz veće u manju ili iz manje u veću. Za to je potrebno udarati *tactus* stopalom, a isto tako treba biti vrlo oprezan i s srednjim taktusom [**mid-tactusom**], bez čega se [glavni?] taktus može zadržati (samo) s poteškoćama; jer kao što je prije zabilježeno, na osnovu iskustva vidimo da oni koji ne sviraju u skladu s taktusom griješe u srednjem *tactusu*. Nadalje, bitno je znati sve ritmičke znakove i svakom dati njegovu cjelokupnu vrijednost.

Druga je stvar pjevati sam svaki glas i postići temeljno razumijevanje njegove melodijske linije.

Treća stvar je shvatiti sve konsonance i disonance sadržane u djelu, one nastale u dva (glasa), kao i u tri ili četiri.

Prva se uputa čini očitom: u osnovi svi početnici imaju poteškoće održavati tempo, pa je stoga ovaj prijedlog na jednoj razini sasvim uobičajena stvar. Međutim, njegove su primjedbe u vezi sa središnjom važnošću preciznosti u srednjem *tactusu* kako bi se ostalo u ritmičkoj ravnoteži posebno zanimljive. Upravo precizno udaranje takta olakšava koordinaciju unutar ansambla, imajući vrlo sličnu funkciju kao taktna crta u kasnijoj glazbi. A iskustvo pokazuje da je opažanje Sancta Marije istinito. Kada se pjeva iz izvorne notacije, većina ritmičkih pogrešaka koje ne proizlaze iz pauza doista nastaju kad je srednja točka *tactusa* nejasna.

Površno gledano se čini da je druga uputa osnovni način dobrog poznavanja pojedinih dionica višeglasnog djela. Ako se, međutim, sjeća da je ova knjiga napisana za svirače tipeža i da pojedini dijelovi primjera nisu napisani [zajedno] u partituri, već jedan za drugim na istoj stranici

¹⁷⁰ ibid. Smith: T. de Sancta Maria, *Libro llamado, Arte de tañer Fantasia*, fol. 57-58”, u prijevodu str.154-156.

(vidi sliku 8.1), ova uputa poprma posve novo svjetlo. Ono što se predlaže jest da se prvo nauči svaka pojedinačna linija (pjevujući je), da bi ih se nakon toga moglo sastaviti kao višeglasni konstrukt.

I na kraju, od glazbenika - početnika traži se da odredi intervalski sadržaj svakog glasa u odnosu na ostale. To proizlazi i služi kao temelj za improvizaciju kontrapunkta, jedna od osnovnih vještina koje se očekivalo od svih glazbenika tog vremena. Stoga je glazbenik od samog početka bio ohrabrivan da svaku skladbu ispita iz ove perspektive.

Sve ovo može se činiti pomalo zastrašujućim za studenta koji uči, ali to nije ništa u usporedbi s postupkom koji čovjek mora slijediti da bi stekao opću korist od vježbanja

/Primjer II-23 Smith, sl. 8.1. Primjer prvog modusa iz Sancta Marije, Libro Llamado El Arte de Tañer Fantasia, knjiga 1, fol. 67v¹⁷¹

skladbe s ciljem da kasnije mogu improvizirati, za razliku od pukog sviranja određenog glazbenog djela:

Ako netko želi izvući korist iz (komponiranih) djela koja bi mogao izvoditi, mora imati na umu pet stvari.

Prva je shvatiti na temeljan način inventivnost i umjetnost fugalnih ulaza, a isto tako i kako glasovi odgovaraju jedni drugima, odnosno, rade li imitaciju i odgovaraju li na kvarti, kvinti, oktavi ili na neki drugi način kod ovih ulaza te da li se sviraju u dva, tri ili četiri glasa, i dalje, slijede li ili ne strogu imitaciju. Umjetnost fantazije sastoji se od svih tih stvari, a (umjetnost) je ono što čovjek mora imati na umu prije svega; jer od svega samo je umjetnost ono što čini majstora, a iz toga proizlazi da su svi oni koji su neupućeni u umjetnost u potrazi za svojim pozivima manjkavi.

Druga je stvar zapamtiti ulaz svakog glasa, odnosno ulazi li on prije, za vrijeme ili nakon kadence, odnosno ulazi li bez kadence, u kojem obliku, s kojom svrhom on ulazi; jer je ulaz svakog glasa ono najfinije, i najveća ljepota i umjetnost bilo čega u glazbi, i zato mu se mora posvetiti najveća pažnja i briga kako bi se to naučilo iz (komponiranih) djela.

Treća stvar je primijetiti sve vrste kadenci korištenih u djelu, potpuno ih razumjeti i zadržati u sjećanju kako bi se slične stvari koristile u [improviziranoj] fantaziji.

Četvrta stvar je primijetiti sve konsonance i disonance koje se javljaju u komadima, one koje se javljaju u dva (glasa), kao i u tri i četiri, te istovremeno proučiti cijelu melodijsku liniju svakog glasa i primijetiti sazvučja nastala time. A također promatrajte koje su melodijske progresije ugodne u svakom glasu i temeljito ih upamtite kako biste od njih oblikovali razne fugalne subjekte, jer to ima veliku korist za postizanje bogatstva i obilja u fantaziji.

Peta stvar je da, kad se imitira subjekt primijetite raznolikost koja se može postići u tim imitacijama subjekta, a također promatrajte da li on imitira dva, tri ili četiri glasa.

¹⁷¹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.22, II-23 Smith, pr. 8.1.

Da bi početnici napredovali u fantaziji, moraju više puta vježbati sa subjektima koje poznaju, tako da radom steknu naviku i na taj način će lako svirati druge subjekte. Također je vrlo korisno transponirati isti subjekt na sve visine na kojima se može oblikovati, ali uz upozorenje da gdje god je transponiran on mora zadržati istu melodijsku liniju.

Da bi sve navedeno moglo biti plodno i korisno u fantaziji, mora se svakodnevno vježbati mnogo puta s velikom ustrajnošću, nikada ne gubeći samopouzdanje, ali vjerujući da će neprekidni rad i vježba prevladati u svim stvarima i učiniti majstora, što nam iskustvo pokazuje na svakom koraku. Stoga je mudar čovjek rekao da kamen nije isklesan kapljicom vode koja padne jednom ili dva puta, već kontinuirano.

Ono što se čini samo po sebi razumljivim u prvoj uputi je vrsta analize koja je slična Burmeisterovoj specifikaciji različitih retoričkih figura. Učenika se potiče da pomno ispita djelo zbog njegovih kompozicijskih struktura, oblika i vrste imitacije, broja uključenih glasova itd.

Drugo, ulaze pojedinačnih glasova treba ispitati u odnosu na to gdje se pojavljuju zajedno s kadencama. To je neophodno kako bi se ovi ulazi mogli istaknuti pri izvedbi, jer su oni „od najveće ljepote i umještosti svega u glazbi“. Nepotrebno je reći, da to implicira da se zna gdje su kadence.

Treće, ove kadence treba proučavati same po sebi, tako da ih se može imati na raspolaganju kod improviziranja. Zatim se traži da se pogledaju svi intervali između glasova i odnos između njih i melodijskih linija. Posebno lijepe odlomke treba zapamtiti jer će to poboljšati nečiju vještinu improvizacije. I na kraju, treba uočiti raznolikost imitacija pronađenih u djelu. Ova potraga za raznolikošću, kao što smo vidjeli u prethodnom poglavlju, bila je dio "manirističke" estetike tog vremena, ovdje ugrađena u niz postupaka osmišljenih za treniranje vlastitih improvizacijskih vještina.

Da bi se stekle ove vještine, potiče se višestruko ponavljanje istih subjekta, učenje njihovog transponiranja u sve odgovarajuće stupnjeve ljestvice. Ovim se Sancta Maria poziva na granice srednje (*mean tone*) ugodbe: d#, ab i a# nisu bili dio ovog sustava na uobičajenim tipkama - onaj bez podijeljenih tipki - i akordi koji ih uključuju zvuče neugodno. Općenito, kod instrumentalista se podrazumjevalo da će moći transponirati do granica u kojima se moglo razumno očekivati da će njihovi instrumenti svirati u skladu.¹⁷²

Činjenica da veći dio profesionalaca koji danas sviraju ovu glazbu ne posjeduje ove vještine trebala bi barem pokrenuti neka pitanja u vezi s našim pristupom glazbi iz ovog razdoblja. Da su se ti zahtjevi smatrali temeljem profesionalnih aktivnosti, međutim, potvrđuje i Luigi Zenobi.

Kriteriji vještine

Luigi Zenobi, ... bio je jedan od najistaknutijih svirača korneta od 1570. do 1600. godine, i to na nekoliko važnih dvorova tog doba, naime u Bavarskoj, Ferrari i Beču. Pred kraj karijere princ, čiji identitet nažalost (još) nije otkriven, zatražio [od njega] da u pisanom obliku postavi kriterije vještine za određene kategorije glazbenika. Stoga se može pretpostaviti da je on na osnovu vlastitog iskustva znao - premda se iz njegovog pisanja može zaključiti da je osjećao da njegove

¹⁷² Anne Smith, "Über Modus und Transposition um 1600," Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 6 (1982), str. 43.

vlastite sposobnosti nisu bile dovoljno cijenjene od svijeta oko njega - što se tražilo od najboljih glazbenika tog vremena. Ipak, u svom pismu on otkriva svoje očigledno neznanje o najnovijim zbivanjima u glazbenom svijetu, jasno raspravljajući o pitanjima od većeg značenja za *primu*, nego za *secundu praticu*. Stoga pismo, napisano na rubu nove glazbene prakse, govori o kriterijima izvrsnosti koji se zahtijevaju od glazbenika iz gotovo prošlog razdoblja.

Prvo se okreće pitanju koje osobine je potrebno imati da bi netko bio u stanju sigurno pjevati svoju dionicu. Navodi sljedeće:

Prvi uvjet je ne biti ignorant u kontrapunktu. Drugi je biti siguran u pjevanju skladbi s *quavers* [crome] i *semiquavers* [semicrome]. Treće je biti siguran u glazbi komponiranoj u [intervalskim] skokovima, kao što su seksta, septima, nona i undecima, ponekad bržim, pa polaganim. Četvrto je biti siguran u glazbi gdje se sinkopacija miješa s umjetnom [pripremljenom?] disonancijom. Peto je biti siguran u kromatskim skladbama. Šesti je biti siguran u razumijevanju i pjevanju svih ili većeg dijela proporcija i *sesquialterae*, koje su razbacani po starim i modernim djelima. Sedmo je savršeno poznavanje glazbenih znakova i mjera te vrijednosti nota u njima. Osmo bi bila da je pri susretu s pogreškom koju je napravio skladatelj ili prepisivač, on u stanju improvizirati i ispraviti pogrešku istovremeno dok pjeva i pronaći put natrag, bez pomoći drugih. Lako je reći treba "sigurno pjevati", ali ga je izuzetno teško, pravo čudo, i pronaći.¹⁷³

Prvi preduvjet da poznaje kontrapunkt po mom mišljenju odnosi se na *contrapunto alla mente*, vještinu pjevanja drugog glasa na zadanu melodiju, što je bilo dio tradicionalnog treninga svih tadašnjih profesionalnih glazbenika.¹⁷⁴

Kao što Bonnie Blackburn piše:

„Tinctoris ... naglašava da se student mora stalno održavati u vježbi [dobroj kondiciji] pjevajući kontrapunkt i komponirajući"¹⁷⁵ i dalje da je on "*contrapunto alla mente* smatrao vrhuncem postignuća u umjetnosti improvizacije, a to se nastavilo se kroz XVI. stoljeće, na divljenje mnogih, očaj drugih, i gnušanje nekih koji nisu mogli tolerirati grubost manje vještih pjevača."¹⁷⁶

Dalje, autorica daje Bermudovu definiciju kontrapunkta kao "improvizirani aranžman nad koralom s različitim melodijama. Postoje ljudi toliko stručni u tome, toliko puni volje i erudicije, da to čine u više glasova, i to ispravno i u imitaciji, da se čini kako se radi o najvještije skladanom djelu na svijetu." Ona to suprotstavlja Vicentinu i Coclicu koji izražavaju svoje

¹⁷³ ibid. Smith: Bonnie J. Blackburn i Edward E. Lowinsky, "Luigi Zenobi", str. 80, u prijevodu, str. 97.

¹⁷⁴ ibid. Smith: Kao takav, *contrapunto alla mente* zaslužio bi svoje vlastito poglavlje u ovoj knjizi. Ne samo da bi rasprava o njemu i kako ga se može naučiti udvostručila duljinu ove knjige, nego bi to trebao to napisati netko bitno kompetentniji. Za daljnje informacije vidi Ernest T. Ferand, "Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque," *Annales musicologiques* IV (1956), str. 119-174, i Bonnie J. Blackburn, "On Compositional Process in the Fifteenth Century," *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), posebno str. 246-260 IP: bez brige, mi smo to napravili u 4. Poglavlju, koje je u cjelosti posvećeno ovoj izuzetno važnoj i zanimljivoj praksi.

¹⁷⁵ ibid. Smith: Bonnie J. Blackburn, "Music Theory and Musical Thinking," str. 328.

¹⁷⁶ ibid. Smith: Bonnie J. Blackburn, "On Compositional Process," str. 258-259.

rezerve, posebno kada je kontrapunkt loše izveden. Ferand, međutim, također citira Hermanna Fincka koji je rekao, "da vješti pjevači u papinskim, kraljevskim i carskim zborovima 'improviziraju odgovarajuće glasove i pravi kontrapunkt na osnovu bilo kojeg predstavljenog korala'" i da to "potvrđuje Calvisius koji tvrdi da su glazbenici trenirali umijeće improviziranog kontrapunkta ... 'za dodavanje harmonije [tj. kontrapunkta] bilo kojem subjektu koji im je bio predstavljen, privatno ili javno, "što, kako on kaže, "čine ležerno, iznenada i *extempore*. Tako je i Zenobi - bivši glazbenik na nekim od najvažnijih dvorova u Europi - zasigurno čuo takve izvedbe *contrapunta alla mente* i bez sumnje je mogao na sličan način improvizirati na svom instrumentu.

Činjenica da Zenobi znanje o kontrapunktu čini prvim preduvjetom za sigurnog pjevača podsjeća na upute za početnike koje je dao Sancta Maria, jer je jasno da bi tehnike vježbanja koje on predlaže dovele do razumijevanja kontrapunkta. Manji broj teoretičara 16. stoljeća daje upute o ovoj tehnici. Na primjer, osnovni priručnik pjevanja Vincenza Lusitana, *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto* (Venecija, 1551.), koji - nakon uvodnih poglavlja koja opisuju mjesto nota, njihovo solmiziranje i osnovne ritmičke koncepte - predstavlja niz osnovnih kontrapunktnih modela osmišljenih da posluže kao osnova za improvizaciju u do tri glasa nad tenorom.¹⁷⁷ Time postaje jasno da su se ove sposobnosti smatrale središnjim dijelom glazbenikova obrazovanja. Slično tome, Morley u svom *Plain and Easy Introduction to Practical Music* (London, 1597.) i Zacconi u drugom dijelu svog *Prattica di musica* (Venecija, 1622.) bave se uglavnom ovom temom.

Drugi do sedmi zahtjev bave se osnovnim vještinama pjevanja iz nota: sposobnost pjevanja brzih nota, neugodnih skokova i sinkopacija, kao i rješavanje izazova koje pružaju menzuracije i proporcije notacijskog sustava, po mogućnosti također one koje su koristile ranije generacije.

Posljednji zahtjev odnosi se na poteškoće povezane s praksom pjevanja iz pojedinih sveščića [knjižica, dionica], naime kako reagirati kada u jednom od njih postoji pogreška. Zenobi očito favorizira postupak improvizacije sve dok se ne uspije naći put natrag u kompoziciju. Sličan postupak predložio je Zacconi u svom komentaru o izvedbi koju je jednom čuo u kapeli nadvojvode Karla s dvojicom pjevača koji su izvodili menzuralni kanon u mjeri

C i ☉

kao da su oba glasa označena "*alla breve*". Tako je jedan glas završio na polovici djela.

Zacconi sugerira da „nesretni pjevač treba otkriti gdje mu je kolega [na kojem mjestu u skladbi koju izvode] i nastaviti pjevanjem kontrapunkta; pomoći će ako zna kako dodati dionicu dobro komponiranoj pjesmi.”¹⁷⁸

To su vještine koje danas moramo njegovati!

¹⁷⁷ ibid. Smith: Vincenzo Lusitano, *Introduttione facilissima et novissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice, et in concerto*, (Venecija: Francesco Rampazetto, 1551; faksimil, Bologna: Libreria Musicale Italiana Editrice 1989).

¹⁷⁸ ibid. Smith: Kako je parafrazirano iz njegove rukopisne zbirke kanona, *Canoni musicali proprij e di diversi autori*, koji treba datirati oko 1622—1627, Bonnie J. Blackburn, "Two Treasure Chests of Canonic Antiquities: The Collections of Hermann Finck and Lodovico Zacconi," in *Canons and Canonic Techniques, 14th-16th Centuries: Theory, Practice, and Reception History*, ur. by Katelijne Schütz i Bonnie J. Blackburn, (Leuven: Peeters, 2007), str. 317.

I drugi autori, poput Gaffuriusa, Lanfranca i Zacconija, također komentiraju osnovne glazbene kompetencije koje se zahtijevaju od pjevača, a svi oni uključuju i neku selekciju od onih koje su spomenuli Sancta Maria i Zenobi.

Zenobi, međutim, nastavlja s pisanjem o specifičnim vještinama potrebnim za svaku vrstu glazbenika, govoreći prvo o pjevačima, a zatim o raznim instrumentalistima. Razlikuje različite pjevače na temelju raspona njihovih glasova. O basu navodi sljedeće:

Onaj koji pjeva bas, ako pjeva u društvu, dužan je znati kako održati svoju dionicu čvrstom, ispravnom i sigurnom: čvrstom s obzirom na njegovo pjevanje, ispravnom s obzirom na visinu tona, sigurnom s obzirom na njegov sud. A ako povremeno želi improvizirati ukrase, mora pričekati trenutak u kojem su ostala tri glasa postojani i mora znati mjesta na kojima može pjevati ukrase ... On mora dalje znati koji su ukrasi prikladni za bas ... Onda on mora imati *trillo* i uglađeni *tremolo* te glas koji ima isti timbar u visokom i niskom registru; niti ga se ne može nazvati pravim basom ako u cijelosti nema opseg od dvadeset i dvije note [polutonova?] istog timbra.¹⁷⁹

On je dakle očekivao da će bas, kao što znamo iz njegovih primjedbi o rimetorre, dati čvrst temelj ansamblu, biti postojan u tonu, točan u visini i ritmu i spreman za uskakanje (sa svojim rasponom od tri oktave) kad god bi se drugi pjevač "klimao". Dalje je trebao samo uljepšati svoju dionicu ako su se ostali glasovi "držali mirno" (stanno ferme), pa čak i tada samo sa diminucijama prikladnim za basovski dio. To je vrijedilo i za tenor i alt, što se vidi iz sljedećeg odlomka:

Tenor bi trebao pjevati ukrase kad bas i druge dionice ostanu "mirni"; morao bi koristiti odlomke koji odgovaraju njegovom glasu i izbjegavati one od basa, osim kad ga kompozicija smjesti u najniži dio, u tom slučaju to treba učiniti s prosudbom i diskrecijom. A isto tako može i treba postupiti i alt. Međutim, moram preporučiti da ove srednje dionice rijetko koriste ukrase i zadovoljavaju se znanjem kako se uspinjati i spuštati nježnim valovitim pokretima, a ponekad koristeći i nekoliko nježnih *trilla* ili *tremola*.

Znači da se, od nižih, dubljih, glasova, očekivalo da će oni svoje dionice ukrašavati ornamentima prikladnim njihovim dionicama, ali tek onda kada su se svi ostali glasovi "držali mirno". Ova formulacija implicira da bi donji glasovi trebali dodavati diminucije samo ako ostali glasovi drže duže note, što je također u skladu s Hermannom Finckom i Giovannijem Maffei, koji pišu da bi u konsortu samo jedan pjevač istovremeno trebao ukrašavati svoju dionicu.¹⁸⁰ Osim toga, ovaj se

¹⁷⁹ ibid. Smith: Bonnie J. Blackburn i Edward E. Lowinsky, "Luigi Zenobi", str. 80, u prijevodu, str. 99.

¹⁸⁰ ibid. Smith: Na primjer, Hermann Finck piše: „Način na koji se primjenjuju diminucije ovisi o vještini, prirodnim sposobnostima i karakteru pojedine osobe. Svatko ima svoj manir. Mnogi su mišljenja da bi bas trebalo ukrašavati, drugi misle samo najgornji glas. Moje mišljenje je da svi glasovi mogu i moraju biti ukrašeni, ali ne uvijek nego samo na naznačenim mjestima, i to ne u svim glasovima odjednom, već samo na odgovarajućem, a ostali na odgovarajućim mjestima, tako da se *passaggio* može izričito i definitivno čuti i razlikovati se od ostalih, na taj način skladba ostaje netaknuta i neometana." Hermann Finck, *Practica Musica*, sig. Ss [iv]. A Giovanni Maffei piše: „Kad se četvorica ili petorica okupe u konsortu, dok pjevaju, jedan mora napraviti mjesta za drugog; jer ako bi dvoje ili troje istodobno ukrašavali, to bi pomutilo sklad." u Nanie Bridgman, „Giovanni Camillo Maffei et sa lettre sur le chant“, *Revue de musicologique* 38 (1956), str. 28-29.

princip primijećuje u ornamentaciji Girolamo dalla Casa svih dionica *sestine* Cipriana da Rorea, *A la dolci ombra*.¹⁸¹

Zenobi se potom oduševljava kad opisuje obveze soprana:

Ostaje sopran, koji je uistinu ukras svih ostalih dionica, baš kao što je bas temelj. Sopran, dakle, ima obvezu i potpunu slobodu improvizirati diminucije, prepustiti se razigranosti i, jednom riječju, ukrasiti čitavo glazbeno tijelo. Ali ako se to ne radi s umjetnošću, graciozno i s dobrim ukusom, neugodno je za čuti, teško za probaviti i odvratno za izdržati. Da bi slušatelju pružio zadovoljstvo, on mora ispuniti ove glavne zahtjeve: mora imati prirodni ili dječjački sopran bez nazalnog učinka, bez navika poput bacanja glave, grčenja ramena, kolutanja očima, pomicanja čeljusti, brade i cijelog njegovog tijela; mora ići visoko i nisko s ujednačenim timbrom i ne smije imati jedan registar u visinama a drugi u dubinama. On mora biti stručnjak za kontrapunkt, jer bez toga pjeva nasumce i čini tisuću grešaka; dok pjeva, riječi se moraju jasno razumjeti a ne da ih "utapa" u pasažama, niti ih ne smije prekriti pretjeranom vokalnom rezonancom, bilo zvonkim, promuklim ili grubim tonom; on mora imati *grosso granito* (artikulirani triler) i *grosso posato* (mirni, smireni triler). *Grosso granito* je onaj koji dodiruje dvije note poput *sol* i *fa*, ili *la* i *sol*, u odvojenim šesnaestinkama a *grosso posato* je onaj koji se sastoji od jednostavnih osminki koje također jasno dodiruju dvije note. *Trillo* je onaj (ukras) koji se ne zaustavlja ni na crti ni u praznini (ali se uvijek kreće) brzo; *tremolo* je (ukras) koje dodiruje (note) na crti i u praznini [u crtovlju] na bilo koji način na koji se to želi izvršiti.

Stoga, za razliku od ograničenja na niže glasove, od soprana se zahtijeva da uljepša svoj dio i tako ukrasi cijelu skladbu "umjetnošću, gracioznošću i dobrim ukusom".

Uz to Zenobi ovdje precizira da pjevač "mora imati prirodni ili dječjački sopran bez nazalnog učinka." Zacconi u svojoj raspravi *Prattica di Musica* (Venecija, 1596.) piše da postoje tri različite osnovne zvučne kvalitete za glasove: pokriveni zvuk, glas glave i glas prsa (*voce di petto*). Jasno izražava svoju nesklonost prema pokrivenom, prigušenom zvuku, misli da glas glave često postaje preoštar i najviše voli prsni glas, pišući

... da je prsni glas najprikladniji i najprirodniji: ne samo zato što ga formiraju prsa, a u njemu se nalaze i instrumenti koji ga tvore, već i zato što je utvrđeno da je tamo najviše [intonativno] usklađen. I nikad se ne može utvrditi da je prsni glas raštiman poput onog (glasa) glave (*voce di testa*) ili pokrivenog glasa (*voce obtusa*), a koji se rijetko oslobađa ovog posebnog nedostatka da nije ugođen.¹⁸²

Zacconi nastavlja da ako pjevač ne može držati stabilnu intonaciju, bolje je da bude malo viši nego niži.

¹⁸¹ ibid. Smith: Girolamo dalla Casa, *Il vero modo di diminuir con tutte le sorti di stromenti*, (Venecija: Angelo Gardano, 1584; faksimil Bologna: Forni Editore, 1976), libro secondo, str. 38-49. Moderno izdanje nalazi se u *Girolamo Dalla Casa, A la dolci ombra (Sestina)*, ur. Bernard Thomas, *Ricerche e passaggi: improvisation and ornamentation, 1580-1630* (London: London Pro Musica, 1986).

¹⁸² ibid. Smith: Lodovico Zacconi, *Prattica di Musica*, fol. 77v.

Zenobijevi komentari o pjevačevoj impostaciji odražavaju se u osnovi u svim tekstovima o pjevanju tog vremena. Nadalje, od soprana se nije samo očekivalo da više ukrašava, od njega se također očekivalo da bude stručnjak za kontrapunkt, jer u suprotnom "pjeva nasumce i čini tisuću grešaka". Stoga je povećana potražnja za improvizacijom ili diminucijom od strane pjevača također implicirala veće umijeće u kontrapunktu. Bez obzira na ornamentiku, tekst je trebao biti jasno izgovoren. I na kraju se očekivalo da sopran ima potpunu kontrolu nad raznim vrstama *trilla*: i brzim (*grosso granito*) i sporim (*grosso posato*); *trillo*, možda figura toliko brza da stvarne visine tonova nisu bile precizno definirane; i *tremolo*, izraz koji je Zenobi očito koristio za označavanje određenog broja ukrasa koji imaju funkciju nalik trileru.

Zenobi nastavlja detaljno o retoričkim vještinama koje se traže od soprana:

Nadalje, sopran mora imati valovito kretanje, mora znati kada raditi *esclamazioni* i ne primjenjivati ih neselektivno ni grubo, kao što to mnogi čine. Mora znati kako se uspinjati s glasom i kako se spuštati s gracijom, povremeno zadržavajući dio prethodne note i pjevajući je iznova, ako konsonanca to zahtijeva i priznaje; mora znati kako stvoriti disonance (*durezze* i *false*) tamo gdje ih skladatelj nije dotaknuo ili napravio, već ih je prepustio pjevačevoj prosudbi. Mora se stopiti i složiti s ostalim glasovima; on ponekad mora note donositi s određenom nehajnošću, ponekad tako da ih razvuče, ponekad brzim pokretom; mora imati bogat repertoar *passaggia* i dobro prosuđivati kako ih koristiti; mora znati koji su dobri, počevši od onih koji su napravljeni s najvećom umjetnošću jedne note, dvije, tri, četiri, pet, šest, sedam i osam. Mora ih znati koristiti uzlazno ili silazno, mora ih znati ispreplesti, povezati i udvostručiti; mora znati kako naglasiti i izbjeći kadencu, mora znati kako razigrano pjevati odvojene i legato quavers; on mora znati započeti *passaggio* s quavers i završiti ga semiquavers, započeti s notama semiquavers i završiti ga quavers. U istim pjesmama mora koristiti različite *passagie*, mora ih znati improvizirati u svim vrstama vokalne glazbe, bilo brze, kromatske ili spore; on mora znati koja djela ih zahtijevaju, a koja ne; kad ponavlja istu stvar mora uvijek pjevati nove (*passaggi*). Morao bi znati otpjevati djelo u njegovom jednostavnom obliku, to jest bez ikakvog *passaggia*, već samo s gracioznošću, *trillom*, *tremolom*, *ondeggiamentom* i *esclamazione*; mora razumjeti značenje riječi, bile one svjetovne ili duhovne; i tamo gdje tekst govori o letu, drhtanju, plaču, smijehu, skakanju, viki, laži i sličnim stvarima, on ih mora znati pratiti glasom; mora se služiti sa *passaggima* u jeki, sada neposrednim, sada odvojenim; mora znati kako ponekad početi glasno, a zatim pustiti da glas postupno zamre; a ponekad da započne ili završi nježno, a zatim ga postepeno oživljava; mora znati improvizirati *passaggi* u skokovima, u sinkopiranju i u *sesquialteri*; mora temeljito znati koja mjesta ih zahtijevaju; mora započeti malo kasnije i završiti na vrijeme s onima koji pjevaju ili sviraju s njim; mora pjevati u jednom stilu u crkvi, u drugom u sobi, a u trećem na otvorenom, bilo to danju ili noću; mora izvesti motet na jedan način, *villanelu* na drugi način, tužaljku različitu od vesele pjesme i misu u drugom stilu od falsobordona, *ariu* opet drugačije; u svako od ovih djela mora donijeti motiv, *passaggi* i vlastiti stil, tako da umjetnost i razumijevanje pjevača mogu postati očigledni.

Dalje je Zenobi rekao da se sve što je zahtijevao od soprana ili veći dio toga također "traži od instrumentalista, bez obzira svira li on cornetto, violu da gambu, violinu, blokflautu, (poprečnu) flautu ili sličan melodijski instrument." Činjenica da je Zenobi napisao da se te sposobnosti zahtijevaju i od instrumentalista, ravna je izjavi da bi melodijski instrumenti trebali svirati oponašajući ljudski glas, zahtjev koji je najeksplicitnije postavio Silvestro Ganassi u odlomcima citiranim prethodno u poglavlju 7. Dakle, sposobnosti koje Zenobi traži od soprana mogu se

shvatiti kao one osobine koje se zahtijevaju od svih iznimnih glazbenika, bilo pjevača ili instrumentalista.

Osnovni ukrasi

Mnogi aspekti Zenobijevog popisa preduvjeta vrlo su upečatljivi. Jedan od glavnih primjera toga je jasna razlika između osnovnih ukrasa i slobodno improviziranih pasaža ili diminucija, razlika koja je prihvaćena za 17. i 18. stoljeće, ali uglavnom zanemarena za izvodilačku praksu 16. stoljeća usprkos izvrsnim uvodnim radovima Howarda Mayera Browna i Brucea Dickeyja na tu temu.¹⁸³ Uglavnom se čuju ili „čiste“ izvedbe s vokalnim ili instrumentalnim konsortima ili instrumentalne verzije vokalnih komada, puni diminucija i predodređeni da pokažu vještinu i spretnost glazbenika. Ovo je možda odraz izvora koje imamo za ukrašavanje. Za diminuciju imamo traktate koji uključuju ne samo vježbe o popunjavanju intervala već i cjelovite ukrase za pojedina djela koji služe kao ilustracija kako ti mali isječci mogu biti povezani u [pravoj] improvizaciji. To nam danas relativno olakšava posao; možemo samo svirati diminucije kao da su to napisana djela, umjesto da prihvatimo izazov i [zaista] naučimo improvizirati ukrase. Međutim, za gracije nas izvori često informiraju o tome kako ih treba napraviti, ali ne i o tome gdje ih treba primijeniti ili znamo gdje se neki ukras svira kako je označen u glazbi, ali često nismo sigurni u to kako bismo ga trebali izvesti.

Činjenica da su ukrasi bili sastavni dio konvencionalnog treninga glazbenika ne pokazuje samo Zenobijevo pisanje, već se to može vidjeti kako u glazbenim tako i u teoretskim djelima kroz čitavo [16.] stoljeće. Iako je svaki instrument kultivirao vlastite ukrase, koji su uzimali u obzir njegove najbitnije karakteristike, većina se može na neki način vidjeti u referenci na glas. Ganassi je posebno jasan u tom pogledu, navodeći da se istinska umjetnost izvođenja (na blokflauti) sastoji od oponašanja (ljudskog glasa), *prontezze* (brzina, u odnosu na disanje) i *galanterie* (gracije).

Imitirajući glas, trebalo je imati sposobnost da se brzo i odmah promijeni protok zraka, tako da izražaj varira od nježnog do živahnog. Ukrasi (u Ganassijevom slučaju razne vrste trilera) dodatno su pojačali emocionalni dojam glazbe.

Ova imitacija glasa započinje *tremolom*, vibracijom glasa, koja se često opisuje kao pozitivna kvaliteta dječakčoga glasa u Njemačkoj 17. stoljeća, počevši od Michaela Praetoriusa.¹⁸⁴ I Zacconi piše

... da su *tremolo* - odnosno drhtavi glas - istinska vrata za ulazak u *passaggi* i za svladavanje *gorgie*, jer brod lakše jedri kada se već kreće nego kad se prvi put pokrenuo, a skakač bolje skače ako prije skoka krene trčeći.

Na što se ovdje odnosi riječ *tremolo*, pitanje je koje će u vezi s ovom glazbom svaki glazbenik morati riješiti za sebe. Možda Zacconi govori o uobičajenom vibratu ili možda samo o onom

¹⁸³ ibid. Smith: Howard Mayer Brown, *Embellishing 16th-Century Music*, Early Music Series 1, (Oxford: Oxford University Press, 1976.) i "Ornamentation in Sixteenth-Century Music," u *A Performer's Guide to Renaissance Music*, ur. Jeffery Kite-Powell, 2. izd., (Bloomington: University of Illinois Press, 2007). Za daljnje informacije pogledajte originalne izvore spomenute u ovim radovima, kao i izdanje različitih diminucija za isto djelo Richarda Eriga, *Italienische Diminutionen* i seriju *Ricercate e passaggi*, ur. Bernhard Thomas, London Pro Musica Editions.

¹⁸⁴ ibid. Smith: Praetorius, Michael, *Syntagma Musicum* 3, (Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619; faksimil izdanje Kassel: Bärenreiter, 1978), str. 229-30.

fleksibilnom drhtaju živog glasa. Daljnja je mogućnost da Zacconi govori o korištenju vibrata kao ukrasa, što se također može smatrati putem do tog opuštanja vokalnog organa potrebnog za stvaranje brzog pasažnog rada.¹⁸⁵ Zenobi sam piše da sopran "mora imati valovito kretanje «, a kasnije razlikuje *tremoli* i *ondeggiamenti*. Jedino nije jasno što on misli pod *l'ondeggiar* i *ondeggiamento*: čula sam prijedloge koji se kreću od vibrata, preko nekakvih valovitih diminuiranja melodijske linije, pa sve do *rubata* za *ondeggiamento*. U svakom slučaju, vibrato je postojao: na primjer, Agricola ga je nazvao karakteristikom izvedbe na flautama i poljskim violinama.

Ganassi i Cardanus govore o korištenju vibrata prstiju i trilerima (koristeći intervale od *diesis* do velike terce) za veću ekspresivnost, manji intervali općenito za nježnije trenutke, a veći za veću živahnost. Luis Venegas de Henestrosa također se jasno izražava o upotrebi trilera i vibrata na *vihueli*.

Takve brze izmjene između dviju nota bilježe se i u njemačkoj glazbi za tipež od sredine 15. stoljeća nadalje, gdje se nazivaju *Mordanten* (mordenti). Hans Buchner opisuje izvođenje ovog ukrasa na sljedeći način: glavna nota se drži srednjim prstom, a tipku odmah ispod nje kažiprstom; svirač zatim povuče kažiprst od donje tipke iznova i iznova, kao da prst drhti. Martin Agricola jasno je shvatio da je to drugačija kategorija ukrašavanja od diminucija kad preporuča da svi instrumentalisti nauče dodavati ornamentiku ili kolorature (*Coloriren*), kao i *Mordanten* od orguljaša.

/Primjer II-24 Smith, pr. 8.2 - Primjeri *Redoblesa* i *Quiebroso* iz *Sancta Marije*, fol. 46v-47./

/Primjer II-24 Smith, pr. 8.3 - Primjeri *tremola* i *tremolettija* iz *Dirute, Parte Prima*, fol. 10-11./¹⁸⁶

Činjenica da su se kratki *tremoli* smatrali temeljnim obilježjem tehnike instrumenata s tipkama postaje očita obzirom da ih i *Sancta Maria* (*quiebroso* i *redobles*) i *Diruta* (*tremoli* i *tremoletti*) uključuju vrlo brzo nakon uvođenja osnovnih uputa za prstomete, vidi sliku 8.2. odnosno 8.3. Njihov se položaj i oblik ne mogu dosljedno odrediti, susjedni ton ponekad je ispod, ponekad iznad note, a često osnovni ukras prate i druge male susjedne note, sve ovisno o kontekstu i vještini izvođača. *Sancta Maria* ukazuje na to da se mogu svirati na *semibreves*, *minima*, a ponekad čak i na *semiminima*. Ta se upotreba ogleda i u kasnijoj engleskoj glazbi za virginal, gdje postoje brojni ukrasni znakovi čija interpretacija, bilo kao *trill*, *mordent* ili *slide*, ovisi o glazbenom kontekstu, iskustvu i mogućnostima izvođača.

Postoje i različiti izvori koji ukazuju na upotrebu takvih ukrasa na lutnji. Prvi je rukopisni primjerak knjige za lutnju Vincenza Capirole koju je Vitali štampao oko 1517. godine u koji je on dodao znakove ukrasa i opis kako ih svirati, na početku knjige. Uključeni ukrasi možda su mordenti ili appoggiature odozdo. Grafika Pietra Paola Borrona iz 1568. godine, koja uključuje neke fantazije Francesca di Milana, sadrži neke ukrase označene polukrugovima u skladbama na početku knjige za početnike. To su očito bile *appoggiature* i *acciaciature* odozgo. Wyssenbach/Formschneider 1550. i Besardus oko 1600. spominju *mordente*, govoreći da ih je najbolje naučiti

¹⁸⁵ ibid. Smith: Mišljenja sam da su i tada, kao i sada, ljudi imali različit stupanj vibracija u glasu, da se koristio izričito i na zahtjev za veću izražajnost, ali da se u pravilu držao u uskom rasponu; inače bi intonacija unutar vokalnog ansambla previše trpila.

¹⁸⁶ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2. Poglavlje, str.23, II-24 Smith, pr. 8.2 i 8.3.

od majstora, usmenom predajom. Matthias Weissel 1592. godine opisuje mordente kao kombinaciju tona ispod glavne note plus izmjena glavne note s notom ispod, slično kao što Hotteterre kasnije opisuje *port de voix* kojem se često pridružuje *battement*. ...

/Primjer II-24 Smith, pr. 8.4 - Primjeri Groppa i Trilla od Giovannija Luce Conforta, *Breve e facile maniera*, str.25.¹⁸⁷

Sljedeću kategoriju trilera čine različiti oblici *groppa* i *trilla*, koji se svi pojavljuju u kadencijalnoj situaciji, vidi sliku 8.4. *Groppa* je obično bio brza izmjena dviju susjednih nota koje su se završavale okretanjem (*turn*) četiri note koje su vodile do kadence. Zaokret na kraju trilera nalazi se u osnovi u svim primjerima *groppa*, čak i onima koji su prošireni i razrađeni drugim malim ukrasima. *Trillo*, prvenstveno vokalni ukras, sastojao se od ubrzanog ponavljanja pretposljednjeg tona koji je vodio ka kadenci. Oba ukrasa koncipirani su za povećanje napetosti neposredno prije opuštanja povezanog s kadencom.

Zatim su tu *accenti*, *intonazione*, i *esclamazioni* gdje su se terminologija i sami ukrasi preklapali dva ili tri desetljeća. Pred kraj 16. stoljeća postalo je vrlo popularno započeti fraze ili ukrašavati uzlaznu liniju s uzlaznom tercom. Taj je ukras Zacconi nazvao *accento* (vidi sliku 8.5), Diruta *clamazione* (vidi sliku 8.6) a predstavljao je jednu od mogućnosti *intonazione* za Caccinija. Zacconi izričito navodi da se treba uzeti iz trajanja glavne note. Iako je Caccini sada povezan s ranim barokom, važno je zapamtiti da je on svoju pjevačku karijeru započeo već 1564. Iako je možda bio dio pokreta koji predvodi novu, *secondu, praticu*, čini se očitim da je ono što je napisao, od čega većina potječe iz 1580-ih, moralo sadržavati i elemente *prime practice*. Dakle, s obzirom na široku upotrebu ovog ukrasa, možda se on jednostavno koristio u drugoj polovici 16. stoljeća, kao i početkom 17. stoljeća. Dirutina uporaba riječi *accento* (vidi sliku 8.6), međutim, u kojoj se ton penje na kraju note u silaznoj liniji, ubrzo dobiva prioritet, postajući "pravi *accento*" do 1620. prema Rognoniju.¹⁸⁸

/Primjer II-24 Smith, pr. 8.5 - Primjeri Accenti iz Zacconija, *Prattica di Musica* (1596), fol. 56./

/Primjer II-24 Smith, pr. 8.6 - Primjeri Clamationija i Accenta iz Dirute, *Il Transilvano, Seconda Parte*, str. 13.¹⁸⁹

Za Caccinija *esclamazione* je bilo „glavno sredstvo za poticanje afekta, a usklik nije ništa drugo već opuštanje glasa kako bi ga se još pojačalo“;¹⁹⁰ ova varijacija jačine zraka nije bila nužno povezana s dodatkom nota, iako bi se to moglo poboljšati na ovaj način. Također spominje mogućnost *crescenda* za jedan od oblika od *intonazione* za početak djela, rekavši da bi to bio dobar izbor za početnike. Ganassijev opis kako se uči *prontezza*, naime učeći dozirati zrak u skladu s traženim izražajem, implicira da se i od instrumentalista očekivalo da koriste različite razine dinamike. Kao što smo vidjeli u prethodnom poglavlju, to je bilo povezano s retoričkim izlaganjem teksta. Taj je ukras tada tehničko sredstvo za postizanje cilja. A u prethodno citiranom

¹⁸⁷ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri: 2.Poglavlje, str.23, II-24 Smith, pr. 8.4.

¹⁸⁸ ibid. Smith: Francesco Rognoni, *Selva de varii Passaggi*, (Milano: Filippo Lomazzo, 1620; faksimil, Bologna: Forni Editore, 1970), u *Avvertimenti*: Bruce Dickey, "Ornamentation," str. 319.

¹⁸⁹ Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 2.Poglavlje, str.23, II-24 Smith, pr. 8.5 i 8.6.

¹⁹⁰ ibid. Smith: Giulio Caccini, *Le nuove musiche*, fol. B1, u prijevodu, str. 22.

odlomku Zenobi također navodi da je sposobnost stvaranja ovih dinamičkih razlika jedan od zahtjeva za dobrog soprana.

Razlog zašto sam tako detaljno ušla u ove osnovne ukrase je taj što bi primjena ovog znanja na vokalnu polifoniju imala duboke posljedice: malim gestama ili stvaranjem i rješavanjem nenapisanih disonanci pjevači (svih dionica) mogli bi postići veću ekspresivnost u službi teksta, veću fluidnost linije. Diruta nas obavještava da *tremole* treba koristiti na početku *ricercara* ili *canzone*, ili bilo gdje drugdje; a nadalje, ako je ugodno, *tremolo* „sviran lakoćom i u pravo vrijeme, može ukasiti sve sviranje i učiniti glazbu laganom i živahnom.“ Durante piše, „u prvom dijelu bilo koje nježne i svečane skladbe potrebno je započeti s težinom i bez *passaggi*, ali ne i bez *affetta*.“ A Zenobi ustraje na tome da „sopran mora znati otpjevati komad u njegovom jednostavnom obliku, to jest bez ikakvog *passaggia*, već samo s gracioznošću, *trillom*, *tremolom*, *ondeggiamento* i *esclamazione*.“ Pravo majstorstvo ovih ukrasa počivat će u otkrivanju gdje se točno mogu postaviti kako bi se postigao najveći učinak.

Ostali aspekti izražajne izvedbe

Uz ostalo, Zenobi govori o raznim vrstama ritmičke slobode, velikoj raznolikosti u artikulaciji i dinamici, prikladnim i raznolikim diminucijama i razumijevanju kako se tekst najbolje može izgovoriti, što bi sve pojačalo retorički intenzitet izvedbe. Nadalje, od vrsnog pjevača očekivalo se potpuno poznavanje stila svih glazbene žanrova i iskustvo u svim zamislivim kontekstima izvedbe. Zaista bi, na primjer, bilo vrlo zanimljivo znati kako se dnevne predstave na otvorenom trebaju razlikovati od onih večernjih.

Zenobi je ušao u detaljno razmatranje s obzirom na kriterije koje propisuje za improvizirane diminucije. Zahtjev da diminucije ne trebaju samo pokazati pjevačevu virtuoznost već i retorički smisao sličan je mišljenjima koje je izrazio Nicola Vicentino:

Skladbe se razlikuju ovisno o *sogettima* na kojem su izrađeni. Međutim, prečesto pojedini pjevači na to ne obraćaju pažnju u svom pjevanju. Pjevaju nesvjesno i, ovisno o svojoj prirodi i običajima, koristeći svoju specifičnu tehniku. Ali skladbe rađene na raznim *sogettima* i razne ideje zahtijevaju različite stilove pisanja. Pjevači, stoga, moraju razmotriti namjeru glazbenog pjesnika i piše li on na latinskom ili na narodnom jeziku, a svojim glasovima moraju imitirati skladbu koristeći se toliko raznolikim tehnikama pjevanja koliko ima različitih stilova skladanja. Kad se služe takvim tehnikama, publika će ih smatrati ljudima dobrog prosuđivanja i majstorima mnogih stilova pjevanja. Oni će također demonstrirati obilje i bogatstvo svojih brojnih tehnika pjevanja svojim talentom za *gorgiju*, odnosno diminucijama, usklađenim s odgovarajućim odlomcima u kompoziciji.

Giulio Caccini dijeli Zenobijev i Vicentinov osjećaj da se afekt u glazbi prečesto zanemaruje u izvedbi kada u svom uvodu u *Le nuove musiche* iz 1602. godine piše da

... duga namotavanja 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 onih 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 pronade optimalno rješenje kojim bi mogao dirnuti 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.

Prosvjetljujuće je - zajedno s tim kriterijima - čitati opis Baldassara Castiglionea o dvojici istaknutih pjevača svoga doba u njegovoj *Il Libro del Cortegiano* (Knjiga dvorjanina, Venecija, 1528.), koji pokazuje da su se i ranije u stoljeću slične karakteristike cijenile u najboljih pjevača:

Zamislite glazbu, čije harmonije su ponekad svečane i spore, ponekad vrlo brze i nove u raspoloženju i maniri. Pa ipak, sve pružaju zadovoljstvo, iako iz različitih razloga, kao što se vidi u Bidonovom načinu pjevanja koji je tako vješt, brz, žestok, strastven i ima tako razne melodije da se duhovi njegovih slušatelja uzburkaju i zapale, i toliko su zaokupljeni da im se čini da su uzdignuti do neba. Niti nas naš Marchetto Cara manje pokreće svojim pjevanjem, već samo sa nježnijom harmonijom. Jer, na način spokojan i pun plačne slatkoće, on dirne i prodire u naše duše, nježno im utiskujući predivan osjećaj.¹⁹¹

Ova dva opisa izražavaju raznolikost i dubinu izražavanja koju su suvremenici [publika] željeli i očekivali od najistaknutijih pjevača tog vremena.

Vrlo smo sretni što imamo pismo koje je napisao Zenobi. Zbog izričitog razloga za pisanje ovog pisma, on se izražava detaljnije od ostalih glazbenih pisaca tog razdoblja u vezi sa zahtjevima vještina koje su se očekivale od izvođača. Iako on predstavlja kraj jedne ere, njegova služba na nekoliko najvažnijih [europskih] dvorova u drugoj polovici 16. stoljeća čine ga dokumentom od velike važnosti za pitanja u vezi s povijesnom izvodilačkom praksom. Moglo bi se reći da nam služi kao rukavica bačena na naše puteve, izazivajući nas da napredujemo do viših stupnjeva izražajnosti i vještina.

Zaključak

U članku vrlo poticajnom na razmišljanje, Andreas Haug govori o tome kako se čini se da je naš današnji pogled na povijest kao „konstrukciju”, „izum” onih koji je pišu, otežao ulazak u dijalog između „povijesti” i "izvodilačke prakse", jer se našoj estetskoj percepciji pridaje važnost koja znatno nadmašuje informacije pronađene u izvorima. Pita se nisu li se naši pokušaji dijaloga s izvorima smanjili do te mjere da su postali svojevrsni autistički monolog.¹⁹² Iako priznajemo da se nikada ne možemo nadati stvaranju "autentične" izvedbe, jer su se naš svijet - njegova politika, industrija, estetika, osjećaj vremena - u potpunosti promijenili od 16. stoljeća, ipak možemo steći veće razumijevanje za glazbu ako je pokušamo percipirati sa stajališta onih koji su je osmislili, ako, takoreći, pokušavamo koračati njihovim stopama. Uključujući se u dijalog s teoretičarima, koji su često objašnjavali svoju glazbu najbolje što su znali kako bi naučili školarce da je pjevaju, stječemo bolji uvid u njihov pristup glazbi. Iako nikada ne možemo tvrditi da znamo kako je glazba zaista izvodjena, barem možemo vidjeti hoće li naše razumijevanje

¹⁹¹ ibid. Smith: Baldesar Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, (Venecija: Aldo, 1528; faksimil izdanje, Rim: Bulzoni Editore, 1986), sig. Ci. Preveo Charles W. Singleton, *The Book of the Courtier*, (New York: Anchor Books, 1959), str. 60.

¹⁹² ibid. Smith: Andreas Haug, „Improvisation und mittelalterliche Musik: 1983. do 2008.“, *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 31 (2007), posebno str. 31.

onoga što teoretičari pišu donijeti osjetnu pozitivnu korist našem današnjem izvođenju. Pritom ćemo istovremeno barem saznati više o glazbi jer ćemo ulagati vrijeme u razumijevanje njezine suštine.¹⁹³

Iako smo u ovoj knjizi ispitivali mnoge osnovne aspekte glazbe 16. stoljeća u odnosu na njezinu izvedbu, ne može se reći da je ona samo priručnik, u kojem su utvrđena pravila za praksu. Umjesto dijaloga s teoretskim izvorima, pokušala sam naznačiti kako je naš nepitani pogled na ovu glazbu ometao istraživanje kako je ona bila shvaćena u svoje vrijeme. Gledajući osnove koje su postavili teoretičari iz 16. stoljeća, postaje očito da mnogi od koncepata, poput solmizacije, modusa, kadenci i kompozicijske strukture, imaju više veze [sličnosti?] sa srednjovjekovnom glazbom, nego sa našom vlastitom.

Odabirom pojedinačnih tema koje ću obraditi, pokušala sam potražiti one elemente koji, u samoj srži, mogu utjecati na izvedbu. Oni se kreću od osnovnih koncepata vremena u vezi glazbe, poput onoga kako se vidjelo da su glasovi povezani jedni s drugima, do opipljivijih stvari, poput solmizacije, artikulacije, kadenci i modusa. Za mene je razumijevanje načina na koji ti različiti elementi zajedno rade cjelinu, preduvjet za dobru izvedbu. Da je to, međutim, tek polazište, potkrepljuje Diruta kada je napisao:

Ukratko, ako želite postići savršenstvo u ovoj lijepoj i genijalnoj znanosti, nije vam dovoljno da razumijete samo ono o čemu sam raspravljao. Morate proučiti mnoge skladbe, poput različitih *ricercari*, misa, kancona, moteta i madrigala, i dobro ih zapamtiti. *Ricercari*, moteti i mise pomažu vam da dobro improvizirate, kancone za brzo sviranje a madrigali za postizanje različitih harmonijskih učinaka.¹⁹⁴

Ono što on kaže jest da nije dovoljno biti odličan u osnovnim vještinama, već da tada treba proučiti (i zapamtiti) mnoge skladbe kako bi ih znao iskoristiti.

Ovim vještinama trebamo dodati ono što znamo o tadašnjoj retorici, moramo shvatiti što je u ovim komadima pokrenulo suvremenike kako bi mogli prenijeti njihov sadržaj modernoj publici. To uključuje ne samo poznavanje strukture glazbe, već i svih retoričkih kompetencija koje je dobrom sopranu pripisao Zenobi. Na primjer, dodavanje osnovnih ukrasa svim glasovima višeglasnog djela dramatično bi utjecalo na njegovu izvedbu.

Istodobno, način kako će se to razumijevanje osnova primjeniti u stvarnom izvođenju glazbe danas, nešto je što mora biti prepušteno svakom pojedinom izvođaču. Svatko od nas mora odlučiti kako razlikovati tvrde i meke slogove solmizacije, što znači istaknuti jednu "izbjegnutu" kadencu, kako primijeniti bitne ukrase na pojedinačne glasove, i tako dalje. Svatko od nas mora odlučiti kako se može poslužiti retoričkim smjernicama 16. stoljeća u kontekstu 21. stoljeća. To će, naravno, biti različito za svaku osobu, svaki ansambl, svaku publiku, zbrojeno za svaki kontekst.

Po mom mišljenju, tek smo počeli grebati površinu onoga što je moguće u izvedbi ovog repertoara. Da bismo uistinu to učinili kako treba, trebat ćemo ovom repertoaru posvetiti puno

¹⁹³ Vidi i na početku ovog poglavlja, str.1, 7, 41 i dalje

¹⁹⁴ ibid. Smith: Girolamo Diruta, *Seconda Parte Transilvano*, Libro Quarto, str. 16, u prijevodu, str. 143.

vremena, proučavajući ga, pamteći ga, učeći značaj koji su njegovi tekstovi imali u tadašnjem društvu. Morat ćemo početi učiti sve vještine koje su se u to vrijeme očekivale od glazbenika 16. stoljeća, od pjevanja ili sviranja iz pojedinačnih dionica do improvizacije kontrapunkta, izvođenja glazbe napamet. Morat ćemo istražiti različite oblike retoričke prezentacije sa otvorenim umom.

I tu je izazov za sve nas koji volimo ovu glazbu. Uvjerena sam da će, ako zaista uđemo u ovaj dijalog s povijesnim izvorima i budemo li imali hrabrosti primijeniti njihovo razumijevanje u praksi, naša izvedba te glazbe neizmjereno dobiti na izražajnosti.

Ne mogu se nego od sveg srca složiti sa ovim zaključnim riječima kolegice Anne i dodati da u istom duhu, sa istim ovim stavom prema “voljenoj” ranoj glazbi, bi itekako imalo smisla pokušati ponovno “oživiti” i onu njezinu komponentu koja je bila tako općeprisutna u doba renesanse: improvizaciju.