7.Poglavlje: I.P. kako improvizirati na lirama?

7.1.Terminologija, *lira/lyra* - lutnja, *viola* i sl. str.2

7.2.Lira da braccio općenito, način sviranja, dojam kod publike, konstrukcija i sl. str.8

7.3.Lutnja i (malo) *lira* str.22

7.4.Pitanje i uloga tenorista - *Contrapunto alla mente* 1: str.25

7.5.Frottola kao plod improvizacije i njen odnos prema nepisanoj tradiciji i druge alternative str.30

7.6.Tonalnost i *frottol*a? str.47

7.7.Mogućnost rekonstrukcije umjetnosti improvizatora i na osnovu čega? str.49

7.8.Kako improvizirati na *liri* (*da braccio* i *da gamba*) str.60

7.9.*Lira* (*da braccio* i *da gamba*) u Hrvatskoj tijekom renesanse i ranog baroka str.78

7.10.Zaključak iz 2018. sa komentarima 2021. str.81

Iz Supplementa (Dodatka) verzije 2018 str.84

7.11.Uz novu, proširenu, verziju 2021 str.84

7.11.1.Kvalitativne razine izvodilačke prakse rane glazbe renesanse - rekonstrukcija umjetnosti *improvvisatora* odnosno naših leutaša. str.85

7.11.2.Komentari uz "Novu listu primjera 2021 str.90

Zaključak str.92

7.Poglavlje: kako improvizirati na lirama?

Naše znanje i poimanje improviziranog pjevanja i pratnje *ad lyram* čini se na prvi pogled zauvijek izgubljeno iz jednostavnog razloga što su (ne samo melodija i pratnja nego čak i stihovi pjesama) bili improvizirani te gotovo u pravilu nikada bili zapisani. U takvoj situaciji već i djelomična a kamoli cjelovita rekonstrukcija ove prakse izgleda kao nedostižan poduhvat.

Da li je to i u kojoj mjeri zaista tako? Kao što smo vidjeli u 5. Poglavlju, postoji niz elemenata, izvora suvremenika i slično iz čega saznajemo mnogo toga što nam može biti od velike pomoći. Ono što nam može pomoći pri današnjoj praktičnoj rekonstrukciji ove umjetnosti, naći ćete u ovom poglavlju.

7.1.Terminologija, *lira/lyra* - lutnja, *viola* i sl.

Obzirom na terminološku zbrku ponekad je teško odlučiti u kojem slučaju nazivi *lira* odnosno *lyra*; znače *liru da braccio* (odnosno neki gudački instrument) a kada (i dali uopće) lutnju. Renesansni izvori (nešto manje od onih srednjovjekovnih, ali još uvijek dovoljno za stvoriti priličnu nesigurnost…) koriste ove nazive alternativno, kao sinonime[1], i u većini slučajeva je teško odlučiti (a kamoli biti "siguran") o čemu se konkretno radi. Jedan od brojnih primjera je povezivanje osobe skladatelja *frottola*, pjevača i lutnjiste Bartolomea Tromboncina sa *lirom*, a pogotovo činjenica da se instrument spominje kao *sonora lira*.[2] Ako bih baš morao birati za mene bi oznaka *sonora* više odgovarala *liri da braccio* nego lutnji - pogotovo što (sasvim subjektivno, opet za mene) već i "stara" tehnika sviranja lutnje sa plektrumom zvuči jače nego ona "nova", tehnika sviranja prstima…

U posljednjih stotinjak godina medju povjesničarima glazbe, kasnije muzikolozima, postoji prilično neslagnje u vezi interpretacije latinskog termina *lyra* i talijanskog *lira*. Od onog pozitivističkog koji smatra da oba termina od posljednje trećine 15. stoljeća nadalje mogu čak moraju uvijek značiti "sigurno" *liru* (ili ev *violu*) *da braccio,* do onog suprotnog, da (u skladu sa pisanjem J. Tinctorisa) barem onaj latinski naziv *lyra* uvijek znači jedino i isključivo - lutnju... Ovi posljednji, dozvoljavaju da bi, bar ponekad, talijanski termin *lira* mogao značiti, stvarno, *liru da braccio*.

Nisam znanstvenik, muzikolog, nego glazbenik - praktičar te mi je stoga nevjerojatno da medju (inače vrlo ozbiljnim i poznatim) muzikolozima mogu postojati tako dogmatski stavovi koje je u velikom broju slučajeva jednostavno nemoguće dokazati.

Kao stručnjak za praktičnu izvedbu RG (posebno u slučaju srednjovjekovnih, renesansnih i ranobaroknih gudačkih glazbala) svidja mi se, naravski, ideja da se pod gore navedenim terminima (uvijek, skoro uvijek ili bar češće...) „skriva" instrument, sviranjem i izučavanjem kojega se u medjuvremenu bavim već 40 odnosno 25 godina. No, po mojem skromnom (i naivnom?) uvjerenju znanost bi uvijek trebala biti izuzetno oprezna u donošenju definitivnih i pogotovo dogmatskih ocjena.

---

[1] Ili kako I. Woodfield (vidi u njegovoj knjizi *The Early History of the Viol*, Cambridge 1984/88) to naziva generičkim jer su pojmovi kao što su *viola* (tal.), *vielle* (fr.) i *vihuela* (šp.) primjenjivani ne samo na *violu* već i na druge žičane instrumente kao što su srednjovjekovna *viella, lira da braccio* i (u nedostatku modificirajuće fraze *de arco*) *vihuelu*.

[2] Ovaj podatak donosi Francesco Luisi, u svojoj knjizi Del cantar a libro ... o sulla viola LA MUSICA VOCALE NEL RINASCIMENTO, ERI, Torino, 1977. u tekstu se kaže: *chi sonarà con sì sonora lira*?

Mislim da danas ne postoji ozbiljniji muzikolog (teoretičar ili praktičar) koji sumnja u postojanje jednog toliko značajnog (zbog njegove praktične uloge improvizatorskog instrumenta i njegove simbolične uloge za talijanske humaniste kasnog 15. i dijela 16. stoljeća, poput *lire da braccio.*

Ako je glede *lire da braccio* renesansna terminologija vrlo često dosta nepouzdan izvor informacija, to barem u slučaju (vrlo brojnih i detaljnih) ikonografskih izvora nije tako. No, to je onda sve što imamo na raspolaganju… Velik broj pisanih izvora (arhivskih i književnih) mogu nas barem formalno dovesti u nedoumicu kada u vezi sa latinskom *lyrom* spominju i plektrum, neku vrst trzalice, obzirom da bi to vrlo lako to moglo značiti da je riječ o trzalačkom instrumentu - dakle lutnji ili slično. No, iz izvora samih vrsnih glazbenika/ glazbenih pisaca (što je u doba renesanse često bila jedna te ista osoba, vidi Ganassi) onda čitamo da je plektrum kod antičke *lire* bio neka vrst ”gudala” (što tehnički gledano, neovisno o vrsti tona koji pritom nastaje, i nije potpuno apsurdno...) i s time je naša ”sigurnost„ u smjeru lutnje opet "pala u vodu"...

Kao primjer prvog navodim informaciju[3] o nastupu Aurelija Brandolinija za veroneškog podestu, Gerolama Bernarda, održanom u *Palazzo del Podestà* 1494. gdje je događaj bio organiziran za vodeće građanstvo grada, a detaljno je zapamćen, uključujući prijepise pjesničkih tekstova, zahvaljujući veroneškom pjesniku Virgiliu Zavarise.[4] ...

AB [A. Brandolini]: distihi u jedanaestercima: On pjeva o velikom pjesniku Virgilio ... Sada ću pjevati svojoj zvučnoj *liri*/sada ću uzeti svoj zvučni *plektrum*.
[A kad su stihovi s pet stihova završili, otpjevao je sljedeću elegiju:]
AB: elegy: Vjerujem da je Phoebus preuzeo svoj *plektrum* i *citaru* ...

U vezi drugog, Silvestro Ganassi u svojem djelu *Regula Rubertina* (izdano u Veneciji 1542., u drugom dijelu, poglavlje 8), umjesto pojašnjavanja (kao poznati praktičar, pedagog i teoretičar morao je biti dobro upućen…) donosi nove “priloge” za terminološku zbrku:

> Kao što znate, *viola*[5] ima šest žica. Često sam se pitao koji je od dva instrumenta stariji, lutnja ili *viola*, kako bih mogao opisati njezino podrijetlo. Kad sam o tome razgovarao s drugima, netko mi je rekao da je među starinama u Rimu vidio mramornu relikviju s brojnim likovima. Jedan od njih je u ruci držao instrument sličan našoj *violi*. Iz toga je zaključio da je *viola* starija od lutnje, o čemu svjedoči i lik Orfeja. Ne kaže se da je on koristio lutnju, već žičani instrument s gudalom, koji se naziva *lira* i glede žica i gudala podsjeća na *violu*. Zove se *Lyra ili Lyrone*, iako se obično kaže *Violone*: *Lyrone* ili - ako ih ima nekoliko - *Lyroni* prikladniji je od imena *Viola* ili *Violoni*, zbog *lire* koju je svirao Orfej. Ovo može biti dovoljno za uvod.[6]

Kasnije, u poglavlju 16, Ganassi kaže:

> Ali nastavit ćete učiti i bit će vam prikazan madrigal koji bi trebalo pjevati uz pratnju *viole* ... Još ću vam reći: ako se dotični madrigal ovdje ne reproducira kako je skladatelj zamislio, nije

---

[3] Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

[4] Vidi detaljno u 8.Dodatak/8.4.Liste dodatno

[5] Ganassi kadgod spominje *violu* uvijek misli na violu da gamba.

[6] O pravom *lironu* i praksi da se jedna ili više gambi nazivaju *lironima*, vidi kasnije na str.2.

> za kritiku, jer se instrument ne koristi prema svojoj prirodi. Zapravo, komad bi se trebao svirati na lutnji, jer kad sviram lutnju mogu figurirani glas u skladbi istaknuti protiv *cantus firmusa*, što s *violom* nije moguće zbog gudala.
>
> Naravno, možete ga [gudalo] koristiti kao na *liri* sa sedam žica i imitirati lutnju. Ali razlika je naravno tu. Sa gudalom ne možete uvijek svirati akorde jer ono mora ići preko žica.
>
> Ako u ovakvom djelu želite svirati dva glasa i pjevati treći, trebaju vam tri ili četiri žice, pa pritom nastaju akordi. No budući da je to [za instrument?] neprirodno, ponekad ćete morati svirati manje, a ponekad više nego što kompozicija traži. Te suvišne žice u akordu mogle bi utjecati na sklad i tekst. Također vam kažem da ćete smjeti izostaviti ili dodati nešto u skladbu, jer to radite radi instrumenta. Naravno, u melodiji koju je skladatelj propisao u pjevačkom dijelu ništa se ne može promijeniti, što ne znači da se s dobrim razlogom ne smije [dodati] diminucije. Kao što znate, izostavljanje i dodavanje nije dio prirode *viole* [da gamba], ali ovdje je dopušteno kao umjetnički trik. Dakle, čak i sa sedmožičnom *lirom* možete napraviti sve što odgovara zvučnom karakteru ovog bas [*sic!*] instrumenta.[7]

Kao što sam već prije niz godina (točnije 2001. u prvoj, njemačkoj, verziji mojeg Lira-projekta) napisao (a za to dobio niz potvrda čitajući brojne članke i knjige na srodne teme) za humaniste tog vremena nije bilo odlučujuće da li se akt improvizirane pjevane poezije dogadja na trzalačkom ili gudačkom instrumentu nego je bitan bio akt sam po sebi, u duhu i stilu ”starih” iz antike - kako su tada vjerovali ili im je to jednostavno najviše odgovaralo.

Osim toga, znamo da je gudački instrument *vielle* (tal. *viola*) bio „glavni” instrument pratnje (vlastitog) pjevanja i prvih ambicioznijih instrumentalnih improvizacija - prvenstveno u slučaju svjetovne ali ponekad i duhovne glazbe. Melodije su se na *vielli* (ako je za zaključiti po niz prikaza sa gotovo potpuno ravnim konjićem) nužno morale svirati sa bordunom, dakle nekom vrstom primitivne ”harmonije„ a s vremenom vjerojatno i sa par jednostavnijih akorda. To bi moglo biti ono što ja nazivam ”*proto-lirom*„„ a potvrdjeno je izvorima koji govore da je većina kanterina u Firenci (i u drugim talijanskim gradovima) pri svojim javnim nastupima i za pratnju svog pjevanja koristila upravo *viellu* (u Italiji najčešće pisano kao *viuola*). Lutnja se (kao i svi ostali trzalački instrumenti tog doba) svirala sa plektrumom, dakle tehnički na vrlo sličan način kao *viella* sa gudalom. Bitna razlika bila je (i ostala sve do trenutka kada se lutnja, krajem 15. st., počinje postepeno pa sve češće svirati sa prstima te time postaje pravi višeglasni instrument, u stanju izvoditi i pravi kontrapunkt) dulje trajanje tona na gudačkom u odnosu na trzalačke ili (kasnije) instrumente s tipkama, poput čembala.

Osim svega rečenog, postoji još nekoliko slučajeva gdje pojava termina *lira* u tekstu (arhivskom, poetskom ili proznom) ne mora značiti *liru da braccio*. U talijanskoj kao i u hrvatskoj (točnije dalmatinskoj) književnosti koristi se rečenica “moja *lira* više ne svira, šuti ili visi na zidu” prije svega znači “nemam inspiracije za pisanje”. Drugi, još kurioznji, slučaj našao sam u pjesmama više dubrovačkih pjesnika renesanse gdje “lir”[8] (*lira* u deklinaciji…) znači jednu vrst bijelog cvijeta!

---

[7] O ovoj tehnici na *liri da braccio* vidi detaljno objašnjenje u djelu Sterlinga Scotta Jonesa: *The Lira da Braccio*, (Bloomington: Indiana University Press, 1995). Lira da braccio sigurno nije ni bas niti tenor instrument, ona veća i dublje ugodjena imala je raspored žica i opseg sličan violi a ona manja i više ugodjena. violini.

[8] Na primjer kod Gjona Gjora (Junija) Palmotića (1607-1657).

Emile Haraszti pisao je sredinom 20. stoljeća (1955.) o tehnici improvizacije na talijanskom ili latinskom jeziku u Italiji u 15. stoljeću[9]. Svoju interpretaciju[10] pojmova *lira, lyra* i *viola* s trzalačkim instrumentom lutnje opravdava Haraszti mišljenjima suvremenih autora, kao na primjer Baldassara Castigliona (1528) i Johannesa Tinctorisa (1487). Iako je kod Castiglionea vrlo teško ili nemoguće prepoznati na koji (gudački ili trzalački) instrument misli kad kaže "*cantare alla viola per recitare*", sasvim je drugačije kod Tinctorisa, koji[11] pod pojmovima *lyra* i *viola* uvijek misli na trzalački instrument lutnju. Mislim da je doista čudno da ovaj autor nije spomenuo sviranje na *liri da braccio*, koja je upravo u njegovo vrijeme doživjela svoj pravi procvat! Kao što Rainer Ullreich izvještava u svom članku o "Fidelu" u novom MGG-u),Tinctoris jedino piše o ugađanju *viola* sa tri do pet žica, koje su bile ugodjene u kvintama i u oktavama, a služile za pratnju epova što medjutim podsjeća na *liru da braccio* ...

Ako bismo prihvatili stavove Tinctorisa, što bi značili svi ti brojni ikonografski prikazi svirača *lire* (ili *viole*) *da braccio*? Prvenstveno u liturgijskom kontekstu ili u činu improvizacije pred humanističkom publikom? ...

Pa evo nekoliko, za mene, krivih postavki E. Harasztija:

> …Lutnja povezana s improviziranom melodijom, praćenom i u stilu *camerate fiorentine*, premostiti će prijelaz iz 15. u 16. stoljeće. …
>
> Ali općenito je lutnja bila njihov omiljeni instrument. …
>
> Ne znamo je li Leonardo pjevao ili ne, vjerojatno da, jer su u ovom stoljeću svi lutnjisti pjevali, a lutnja je i dalje prije svega bila prateći instrument. …

[citirajući B. Castigliona iz njegovog djela *Il Cortigiano:*]

> Riječ "viola" ovdje se koristi u značenju lutnje (u pitanju je i *violeta*); to je dakle jedan trzalački instrument, a ne gudački [sic].
>
> Vatielli primjećuje da je homofonijska pjesma za lutnju [uz pratnju iste] doživjela svoje "zlatno doba" u vrijeme Lorenca Veličanstvenog. …
>
> Pjesma im je bila jedva modulirana, jedva praćena, a svoju su deklamaciju podržavali s nekoliko akorda na lutnji. …
>
> Ne vjerujem da se na ovaj način može generalizirati vrsta lutnjističke pratnje. Doduše, bilo je više njih koji se nisu zadovoljavali s nekoliko *arpeggia*, na primjer Pietro Bono. Ali neosporno je da su "moduliranu melodiju praćenu diskretno" iznimno cijenili ljubitelji kazališta i aristokracija, to je ono što objašnjava uspjeh Bacia Ugolinija u "Orfeju" Angela Politiana, a također i činjenicu

---

[9] Emile Haraszti, La technique des improvisateurs et de langue vulgaire et de latin au Quattrocento, Revue belge de musicologie, br. 9, 1955, str.12–31

[10] Preuzeto iz posljednje verzije mojeg projekta posvećenog lirama (da braccio i da gamba, 2001-2018), na engleskom jeziku, "Lira da braccio and lira da gamba: reconstruction of playing technique and the repertory", objavljenom na internetu 2018. godine. Vidi na: www.academia.edu te na mojoj internetskoj stranici, www.igorpomykalo.eu.

[11] U svom traktatu "*De inventione et usu musicae*", Napulj 1487.

da ga je [pri drugoj izvedbi] uspjela zamijeniti Atalanta [sic], učenica na lutnji Leonarda da Vincija.[12]

Francuski kolega Philippe Canguilhem jedan je od muzikologa mladje generacije koji je bitan dio svojeg istraživanja posvetio fenomenu improvizacije u glazbi kasnog srednjeg vijeka i renesanse, posebno tzv. "*canto alla mente"* odnosno *"sul libro*." Citiram iz njegovog članka "Rođenje i dekadenca lire da braccio"[13]:

Dakle, pravo pitanje nije: kada se ovaj glazbeni instrument pojavio, već kada je odlučeno nazvati ga *lirom* pozivajući se na drevni instrument antike? Postavljanje ovog pitanja znači potpuni ulazak u područje terminološke zbrke koja je obilježila svijet glazbenih instrumenata između 1450. i 1500. Zbrka, prvenstveno, jer je većina najkorisnijih izvještaja ovog razdoblja na latinskom, a usporedba sa suvremenom talijanskom terminologijom postavlja više problema nego što ih rješava. Zbunjujuće, prije svega, jer različiti pojmovi koji se koriste, bez obzira na jezik, isprva imaju generičko značenje i ne odnose se na određeni instrument. .....

…krajem 15. stoljeća, *lyra* se u latinskim tekstovima posvećenim instrumentima koristi za lutnju. Čini se da se u tome slažu barem dva najvažnija teoretičara tog razdoblja: Bartolomé Ramos de Pareja, s jedne strane, koji u svojoj *Musica Practica* iz 1482. godine opisuje ugađanje lutnje, koju naziva *lyra*; i Johannes Tinctoris s druge strane, koji u svojoj poznatoj raspravi o instrumentima napisanoj oko 1470-80 objašnjava "što je *lyra*, koja se obično naziva lutnja" ("*quid sit lyra populariter leutum dicta*"), precizirajući da ga se može svirati plektrumom ili prstima desne ruke.[14] .....Stoga za Tinctorisa nije moguća zabuna. S jedne strane, *lyra*, uobičajeni naziv za lutnju, je trzalački žičani instrument; s druge strane, *viola* je gudački instrument. Koegzistiraju dvije vrste viole: ako se ne zadržava na prvoj, njegovi detalji o drugoj ne dopuštaju da ju se usporedi s *lirom da braccio*, čiji ravni konjić omogućuje istodobno dodirivanje nekoliko žica. Malo dalje, Tinctoris objašnjava što misli pod *violom*:

I premda neki pjevaju vrlo ugodno (kao što smo gore spomenuli) uz pratnju ovog instrumenta, to jest lutnje, u Italiji, a još češće u Španjolskoj, gdje se to radi uz pratnju *viole* bez gudala. *Viola* s gudalom koristi se u većini zemalja svijeta ne samo u tu svrhu, već i za recitiranje epske poezije.

Uz vrlo korisne primjedbe …Tinctoris dalje kaže da se *viola* može svirati gudalom (*cum arculo*) i trzati prstima (*sine arculo*)[15]. Stoga je razlika između žica koje su trzane na *lyri* i žica sviranih s gudalom na *violi* irelevantna, pogotovo jer se izraz *lyra* može koristiti i za označavanje gudačkog instrumenta, ali ovaj put u talijanskim tekstovima. Zaista, ne znam niti jedan primjer talijanskog (a ne latinskog) teksta iz 15. stoljeća gdje se riječ *lira* koristi u vezi s lutnjom. Narodni jezik,

---

[12] Upravo nevjerojatna greška ovog inače vrlo uvaženog muzikologa: kod "Atalante" se naravski radi o Atalante Migliorottiju (Firenca, 1466 - 1532?), poznatom *improvvisatoru* i mogućem izumitelju *lire da gamba*, instrumentu poznatom i pod imenom *lirone* odnosno *arciviolata* (*lira*). K tome, do te planirane druge izvedbe Orfeja u Mantovi na kraju nije ni došlo jer je Attalante bio prezauzet drugim dužnostima.

[13] P. Canguilhem, *Naissance et décadence de la lira da braccio*, Pallas, br. 57 (2001), str.41-54, Presses Universitaires du Midi.

[14] P.C.: J. Tinctoris, *De inventione et Usu Musicae.* O obje tehnike vidi detaljnije pod W. Prizera, na str….

[15] Ovo bi se moglo odnositi na španjolsku *vihuelu*, što ne bi bilo čudno obzirom da je Tinctoris djelovao na aragonskom dvoru u Napulju.

međutim, nije precizniji od latinskog: jednostavno, višestruka značenja ne odnose se na iste pojmove, budući da su *viola* i *lira* sinonimi kada je riječ o gudačkom žičanom instrumentu. Isabelle d´Este, u pismu iz ožujka 1495. godine, spominje "*viole ovver lire.*" Nekoliko godina ranije, 1491. godine, poznati pjevač uz *liru* Baccio Ugolini napisao je iz Napulja Lorenzu Veličanstvenom u Firenci:

> Et sono ancho seco (Galeoto del Caretto) in una praticha di fare una *lyra* ad vostro nome, che se riuscisse, come una ne ha facta fare per sè, certo saria degna di stare fralle cose vostre et per bellezza et per dolceza. /.../ Pure si porriano partire le cose di costui in questo modo, che la *viola* et li intagli fossero vostri e i versi di Mariotto.
>
> [I ja sam također s njim (Galeotom del Caretto) pri izradi *lire* u vaše ime, koja bi, ako uspije, kao što je netko učinio za sebe, zasigurno bila vrijedna biti među vašim stvarima i radi ljepote i slatkoće. /.../ Ipak su njegove stvari postavljene na ovaj način, da su *viola* i rezbarije/intarzije bili vaši a stihovi Mariottovi.]

Mogli bismo dati još više primjera koji bez razlike pokazuju da se gudački instrument, koji će se u 16. stoljeću zvati *lira da braccio* u talijanskom jeziku ravnodušno naziva *lira* ili *viola*, dok se među latinskim autorima termin *lyra* obično koristi za lutnju.[16] U praksi su se trzalački ili gudački instrumenti koristili naizmjenično kao pratnja pjevanoj poeziji, bila ona epska ili lirska. Objašnjeno je da je ova praksa bila povezana s pjevanjem uz *lir*u starih pjesnika antike, bez obzira je li instrument sviran gudalom (*lira da braccio, viola de arco*) ili plektrumom (lutnja, *viola de mano*) što se samo ponekad može razumjeti iz konteksta samih drevnih tekstova. .....

Dakle, razdoblje u kojem se rodila *lira da braccio* karakterizira prije svega terminološka zbrka u vezi s žičanim instrumentima, što ne olakšava potragu za okolnostima koje su omogućile ponovno spajanje riječi i stvari.

K tome (uvijek na temelju pisanja B. Wilsona[17]) dodao bih još u vezi terminologije:

Kao nazivi za označavanje bilo kojeg gudačkog instrumenta za pratnju pjevanja *ad lyram,* upotrijebljavaju se naizmjenično s *lirom* (ili *lyrom*) oni kao *cetra/cetera/citera/quitarra*, svi izvedeni iz naziva za drevnu rođakinju *lire*, po imenu *kithara/cithara* odnosno *citharode* za označavanje starih pjevača-pjesnika koji su se pratili na *cithari.*[18]

“pojmovi *recitare* ili *dire* rijetko dopuštaju doslovni prijevod kao "recitirati" ili "čitati naglas", na primjer kada se mladića koji je nastupao pred Giulianom de Medicijem tijekom banketa za investituru 1513. godine opisalo kao *cantando, gli disse molti versi* ("pjevajući, izrekao je mnogo

---

[16] P.C.: Prema Jonesu, *op. cit.* na, str. 3, "u drugoj polovici (XVI.) stoljeća *lire da braccio* počinju se nazivati *violama*". Ova je izjava, koja se temelji na dva svjedočenja Giorgia Vasarija (1568.) i Vincenza Galileia (1581.), pogrešna: kao što smo vidjeli, to je prije preživljavanje. Izraz *viola* ima generičko značenje u petnaestom i ranom šesnaestom stoljeću, što uključuje (na latinskom kao i na talijanskom) gudačke i trzalačke instrumente sa žicama. ... Na kraju, dodajmo da, s druge strane, ne postoji zabuna između samih instrumenata, koja je vrlo jasno diferencirana tijekom posljednje četvrtine 15. stoljeća: vidi, na primjer, dva instrumenta (*lira* i lutnja) koji su zajedno predstavljeni u studiu Federica da Montefeltro u Urbinu.

[17] Wilson, Blake: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*, New York: Cambridge University Press, 2019

[18] I u ovom slučaju dozvoljavam si slobodu da dalje u tekstu koristim oblik ovih termina, koji se udomaćio u našem, hrvatskom, jeziku: kitara i kitarod.

stihova"). Premda su se sigurno dogadjale i ne pjevane recitacije, osobito u slučaju proze, najčešće se *recitare* i *cantare* koriste naizmjenično, a Brandolini, koji rijetko spominje ne-pjevanu recitaciju, uzima zdravo za gotovo da je pjevanje najuvjerljiviji način izvedbe poezije.

7.2.Lira da braccio općenito, način sviranja, dojam kod publike, konstrukcija i sl.:

Citiram iz već spomenutog članka E. Harasztija "Tehnika improvizatora na narodnom i latinskom jeziku u kvatročentu"[19]:

> Na mantovanskom dvoru Gonzage (pismo Elisabette Gonzaga, iz 1495.) 'Messer Adriano je "*scultore, medaglista, poeta, improvvisatore et suonatore di lire*"[20] …

Slijede citati iz dva članka W. Rubsamena, "Najraniji primjer francuske tabulature za lutnju"[21] i "Justiniane ili viniziane 15. stoljeća"[22].

Za nas je Rubsamen, između ostalog[23] vrlo zanimljiv kao prvi od muzikologa koji spominje već spomenute fragmente za *liru da braccio* sačuvane u rukopisu iz Pesara, (Oliveriana, br.1144 *olim* 1193) Govoreći o [jednom od vlasnika i pisaca ovog rukopisa] Tempesti Blondi, spominje da se u njegovoj *Tavoli* mogu uz ostalo naći; *intavolatura de lira*, *note de la lira* i *botte del leuto*. Na stranama 287 i 288. daje cjelovitu *Tavolu,* a na str. 297., kaže:

> Kako izgleda primjeri tabulature za *liru da braccio* u rukopisu Pesaro su do sada jedini poznati primjeri takove vrste. Emanuel Winternitz [u prvom izdanju njemačke glazbene enciklopedije *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), 1948 - 1987.], piše da "nije poznata pisana glazba za *Liru da braccio*, pa, kao što je i za očekivati od jednog improvizirajućeg instrumenta, nije niti postojala." *Romanesc*a u tabulaturi za liru na str. 174 je kompletna skladba, ali *pasamezo de lira* na slijedećoj stranici prekida se nakon nekoliko taktova.

O ovom rukopisu kasnije su opširnije pisali i objavili transkripcije glazbe odnosno akorda za *liru da braccio* već citirani Howard Meyer Brown (1973), Vladimir Ivanoff (godina; on je u sklopu svoje doktorske disertacije analizirao i objavio svu glazbu iz ovog rukopisa) te Sterling Scott Jones, u svojoj do sada nenadmašenoj studiji o *liri da braccio*[24].

Vidi banku akorda na liri da braccio[25]

---

[19] Emile Haraszti, La technique des improvisateurs et de langue vulgaire et de latin au Quattrocento, Revue belge de musicologie, br. 9, 1955, str.12–31

[20] Točan citat je: *bon scultore* kao i *bona compositore di sonecti*, ***bon sonatore di lire*** koji *dice d'improvviso assai egregiamente.*

[21] Walter H. Rubsamen, The Earliest French Lute Tablature, *JAMS* XXI, 1968, jedino što je naslov malo zbunjujući…

[22] Walter H. Rubsamen: The Justiniane or Viniziane of the 15 th Century, *Acta Musicologica* 29 (1957), str.172-84.

[23] Vidi i njegovo vrlo zanimljivo djelo *Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500)* (Berkeley, 1943).

[24] Jones, Sterling Scott: The Lira da Braccio, (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

[25] Vidi u 8.Dodatak/ 8.3.Glazbeni primjeri B1.

Bez ovog bi otkrića (Rubsamen doduše nije sam "otkrio" ovaj rukopis iz Pesara - o njemu književni povjesničar Saviotti izvještava već 1889., a Nanie Bridgman ga spominje 1953. godine) naše bi općenito i detaljno znanje o tajnovitoj *liri,* ostalo vrlo oskudnim. To posebno vrijedi i za praktičnu stranu "oživljavanja" tehnike sviranja i repertoara u naše vrijeme; svi mi koji smo se odvažili uhvatiti u koštac sa tim problemom, crpili smo naše ideje i saznanja upravo iz ovog jedinstvenog izvora.

Treba reći da je razlog da je uopće došlo do zapisivanja spomenutih fragmenata i (još bitnije) akorda za liru u direktnoj usporedbi sa njenom najjačom "suparnicom", lutnjom, vjerojatno bila želja (jednog od) zapisivača cjelovitog rukopisa iz Pesara da spasi od (vlastitog) zaborava nešto što je negdje čuo i vidio.

Slijede citati iz Rubsamenovog napisa "Justiniane ili viniziane 15. stoljeća"[26]:

> Sve Giustinianijeve svjetovne pjesme bave se ljubavlju u raznim njezinim manifestacijama: neke hvale svaki aspekt ženske ljepote uglađenom rječitošću usporedivom samo s Petrarkom: druge su iskreni, gotovo drski dijalozi između majke i kćeri ili ljubavnika i ljubavnice. …
>
> Izvorno, Leonardo ih je pjevao uz vlastitu pratnju na lutnji, *liri da braccio* ili *violi*,[27] a ove su se *canzonette* proširile cijelom Italijom, te ostale popularne barem do početka [16.] stoljeća. ...

Vidi primjere Rubsamen Justiniane, VII-A1 Rubsamen Justiniane kpl[28]

U svojem članku (odnosno 3. poglavlju njegove knjige) "Misterij kvatročenta"[29] James Haar kaže:

> A kad je Marsilio Ficino uzeo svoju *liru* (lutnju, ili možda neku *violu*) da pjeva orfičke himne, ne bi se bavio menzuralnim ritmovima i kontrapunktskim pravilima, bilo da je o njima nešto znao ili ne, jer ljudi antike o svemu tome nisu znali ništa;

U drugom, za nas posebno važnom i zanimljivom 4.poglavlju, pod naslovom "*Improvvisatori* i njihov odnos prema glazbi šesnaestog stoljeća"[30], Haar piše o *liri*:

> *Lira da braccio* zapravo može stvoriti prilično glasan akordjskii zvuk, a ti pjevači-pjesnici, glazbenici, ako ne i virtuozi, morali su znati koristiti svoje instrumente s dobrim učinkom tijekom cijelog izvođenja. …

---

[26] Walter H. Rubsamen: The Justiniane or Viniziane of the 15 th Century, *Acta Musicologica* 29 (1957), str.172-84.

[27] Uz najbolju volju nije mi uspjelo pronaći izvor na osnovu kojeg je Rubsamen pretpostavio da je Giustinian sam sebe pratio na *liri da braccio*; iz Parleonijevog pisma saznajemo jedino da je skladao pjesme *za glasove i žičane instrumente* što bi moglo (ali ne mora) uključivati razne trzalačke i gudačke instrumente - u svakom slučaju *viellu* kasnog srednjeg vijeka, iz koje se u nekom trenutku 15. stoljeća (vjerojatnije nakon 1450?) *lira da braccio* i razvila.

[28] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.1-3, VII-1 Rubsamen Justiniane.

[29] Haar, James, *Essays on Italian Poetry and Music 1350-1600* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986); 3. Poglavlje.

[30] Haar, James, *Essays on Italian Poetry and Music...,* 4. Poglavlje.

> Što se tiče stila ove pratnje, linije basa poput onih koje se koriste za *villancico* i jednostavnije forme *frottola* mogu poslužiti kao modeli. Očekivalo se da će svaki kompetentni glazbenik u tom razdoblju osmisliti kontrapunkt protiv melodijske linije bez zapisivanja; zašto ne i u pratnji pjesme? Gledano na ovaj način, čak i djelomično akordijska pratnja poput one koja se može svirati na *liri da braccio* bila bi kontrapunkt melodiji, a jednoglasna pjesma s ad libitum pratnjom ne bi se radikalno razlikovala od strukture dvoglasnog *discantusa*. Dio misterije u vezi s improvizacijom zasigurno smo stvorili mi sami, kao rezultat onoga što mora biti lažna pretpostavka da je improvizirana glazba bila vrlo različita od one koja je preživjela u pisanom obliku.[31] …

Još jedan (američki) muzikolog, kolega William F. Prizer, je veći dio svojeg znanstvenog rada posvetio *frottoli*, glazbi ranog 16. stoljeća te nepisanoj, usmenoj dakle improviziranoj glazbi renesanse. U svojem članku "Frottola i nepisana tradicija"[32] kaže o *liri* sljedeće:

> *Lira da braccio*, kvatročento - "imitacija" antičke *lire*, često je povezivana s izvedbom *frottole* i nepisanom praksom.[33] Međutim, profesor Howard M. Brown transkribirao je jedinu sačuvanu tabulaturu za instrument i pokazao glazbu koja se svirala na instrumentu, barem u općenitim obrisima. Sklabe u ovom izvoru karakteriziraju tro- i četverostruki akordi koji tvore pune akorde, najviše note kojih su ukrašene jednostavnim *pasaggima*.[34] Ova vrsta jednostavne, homofonijske teksture unutar repertoara *frottola* nalazi se najčešće u *aerima* za *ode, capitoli* i, u određenoj mjeri, sonete. Tipična tekstura *barzellete* i *strambotta* je, međutim, pseudo kontrapuntalna u kojoj su unutarnji glasovi znatno aktivniji i stoga ih ne bi bilo lako reproducirati na *liri da braccio*, barem u četveroglasnoj verziji.[35] Medjutim, bilo bi logično da se ovaj instrument koristi za pratnju dugih, strofičkih pjesama (*ode* i *capitoli*) unutar repertoara *frottole*, kao i dugi narativni stih, poput *terze* ili *ottave rime*, koji bi shodno bio jednostavniji u glazbenom stilu. Tinctoris, u svojoj *De inventione et usu musicae*, podržava ovo stajalište, pišući da se "prava *viola* s gudalom koristi ne samo za ovu /"bilo koju vrstu pjesme "/, već i u mnogim dijelovima

---

[31] Haar,Monophony... ibid. IP: o mogućnosti odnosno pretpostavci da je jedan dio improvizatora (posebno onih iz redova crkvenih glazbenika - pjevača) u svojim improvizacijama koristio tehnike tzv. *contrappunto alla mente,* vidi u slijedećem, 6. Poglavlju.

[32] William F. Prizer, The Frottola and the Unwritten Tradition, *Studi Musicali,* Anno XV – 1986 br. 1, str.3-38.

[33] WP: Vidi, na primjer, B. DISERTORI, *Pratica e tecnica della lira da braccio*, «Rivista musicale italiana», XLV, 1941., str. 150-175.

[34] WP: Pesaro, Biblioteca Oliveriana, rkp. 1144 (*olim* 1193). Vidi H. M. BROWN, Sixteent Century Instrumentation: The Music of the Florentine Intermedii, American Institute of Musicology, 1973, str. 41-45 i 223-225. O ovom rukopisu vidi i W. RUBSAMEN, The Earliest French Lute Tablature, «Journal of the American Musicological Society », XXXI, 1968, str. 286-299.

[35] IP: sa Prizerom se slažem jedino u drugom slučaju, četveroglasnih akorda. Ako se note unutarnjih dvije (uz dodatak treće note koja odgovara akordu odnosno prohodnim notama) dionice shvate kao prohod kod kojeg su disonance dozvoljene, onda se i ovakva pseudo imitativna mjesta mogu izvesti na *liri da braccio.*

svijeta za recitaciju epova ».[36]

U svom epohalnom djelu "Uspon europske glazbe, 1380-1500"[37] Reihard Strohm vraća se u nekoliko navrata pitanju nepisane u odnosu na pisanu glazbenu tradiciju prošlosti te fenomenu talijanskih improvizatora krajem 15. i s početka 16. stoljeća:

> …Čini se da je pjevanje uz vlastitu pratnju na lutnji, *violi* [*da gamba*, jer u engl. originalu stoji *viol*] ili *liri da braccio* bilo često sredinom i krajem petnaestog stoljeća; Pietrobono je očito briljirao u ovoj posebnoj umjetnosti. Upravo je za ovu vrstu epske pjesme rečeno da je procvjetala na dvoru mađarskog kralja Mathiasa Corvina (1469-90.); kralj je bio prijatelj obitelji Este kojoj je Pietrobono služio, a Pietrobono je zapravo posjetio Mađarsku l488. Talijanski humanist Marzio Galeotto pisao je o mađarskim *bardovima* na Corvinovom dvoru.
>
> > Uvijek se vode rasprave za vrijeme njegovih domjenaka ili održanih govora o časnim ili ugodnim temama ili pjevanih pjesama. Zapravo postoje glazbenici i pjevači citare /*citharoedi*/ koji na svom materinjem jeziku pripovijedaju o djelima heroja, pjevajući na *liri* [uz njenu pratnju] za stolom. To je bio običaj u Rimljana, a od nas se proširio i na Mađare ... Ljubavne pjesme se, međutim, tamo rijetko izvode, a uglavnom /herojska/ djela protiv Turaka čine temu, ne bez prikladnih riječi.
>
> Možemo samo nagađati koje su instrument svirali ovi *bardi* jer kroničar koristi očito klasicističke izraze. Pod izrazom „*lira*" možda je mislio na nešto poput talijanske *lire da bracci*o - ekvivalent srpskoj[38] gusli [!] koja se koristila u kasnijim stoljećima za epsko pjevanje. Čitava je praksa očito bila starija tradicija u Mađarskoj, kao i u drugim zemljama, a Galeottova tvrdnja da su je Mađari dobili iz Italije - zbog podrijetla ove potonje od Rimljana - zvuči neuvjerljivo. …
>
> Lorenzo de' Medici u mladosti je uživao navečer pjevajući uz *liru da braccio*; kolega i uzor pri tome bio mu je veliki flamanski *tenorista* Jean Cordier.[39] .....
>
> Nije poznato kakve je pjesme flamanac Jean Cordier svirao i pjevao 1467-8 Lorenzu de' Medici na *liri da braccio*. Očito se pratio na način koji se ne može povratiti iz pisanih dokumenata, ali na kojeg se često aludira u književnim izvorima. …

---

[36] WP: Daljnja funkcija *lire* morala je biti pratnja lutnjista u polifonoj izvedbi; vidi str. 17 dolje za «Galeaza» koji je pratio lutnjista Giovan Mariu Giudea na *liri*. IP: i opet jedamput, premda izuzetno cjenim rad svih mojih (starijih i većim dijelom pokojnih) kolega muzikologa - u ovom slučaju još živog Wiliama Prizera- uvijek je vidljiva razlika kada se radi o isključivim teoretičarima ili onima koji su barem svirali violinu... Ako poznajemo rukopis iz Pesara i njegov sadržaj, moraju nam biti jasne (barem) dvije stvari; ako se *lira da braccio* svirala u akordima onda to znači da su svirači iste bili u stanju "harmonizirati" bez ikakve pripreme bilo koju jednoglasnu melodiju, pratili oni sebe samog ili lutnjistu kojemu je to bilo (nužno?) potrebno. Drugo; kao što sam to sam uvijek radio (a isto tako, pretpostavljam, i svi moji kolege; Sterling Jones, pokojni Joseph M. Skeaping kao i nekoliko mladjih kolega) originalna struktura troglasne villanelle ili četveroglasne frottole se pri "prijenosu" (intabulaciji) na *liru* nužno prilagodjava novom, gudačkom, idiomu, isto tako kao što se to dogadja pri intabulacijama za lutnju ili tipež.

[37] Strohm, Reinhard: *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

[38] IP: Eto, nemogu ne reagirati kad pojedini (inače odlično informirani) svjetski znanstvenici uporno pokušavaju ignorirati neke činjenice; gusle - tradicijski instrument pratnje epskog pjevanja - barem su isto toliko proširene i stoljećima svirane u hrvatskoj Dalmaciji i Hercegovini, a takodjer postoje u Crnoj Gori i u Albaniji. Isto tako ne dijelim mišljenje kolege Strohma da bi Galeottova tvrdnja bila neuvjerljivom, obzirom na ogromni utjecaj talijanske kulture tog doba na čitavu Europu.

[39] O kojem se glazbeniku radi vidi pod Lorenzom, str.22.

Lutnja i *lira da braccio* zapravo se češće vide u minijaturama koje prikazuju talijanski ples; u traktatu *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463.) Guglielma Ebrea[40], postoji čak i harfa. .....

Vraćam se kolegi Philippe Canguilhemu te citiram iz njegovog drugog, za nas vrlo zanimljivog, članka "Monodija i kontrapunkt u Firenci u 16. stoljeću: od *canto alla lira* do *canto alla bastard*a"[41] U ovom članku autor se prvenstveno bavi sa *canto alla viola* (u smislu *viole da gamba*) i *canto alla lira* (u smislu *lire da gamba* odnosno *lirona*).

Solopjevanje se uvijek prakticiralo u Firenci, barem od vremena Lorenza Veličanstvenog. Citirajući (i prevodeći) Anthonyja Cummingsa, "praksa solo pjevanja *all'improviso* uz lutnju, *liru* ili violu bila je apsolutno presudna za glazbeno iskustvo Firence petnaestog stoljeća". Ova je praksa bila povezana s likom Marsilia Ficina i uz njegovu promociju pjevanja uz *liru*. U ranom šesnaestom stoljeću ta se tradicija održava kroz likove poput Leonarda da Vincija ili njegovog učenika Atalante Migliorottija. Pjevanje uz *liru da braccio* bit će dalje prakticirano u Firenci u prvoj polovici [16.] stoljeća, posebno u kontekstu brojnih kazališnih predstava, u kojima je Apolon ili druga mitološka figura često pjevao prologe koristeći *arie da cantar*, uglavnom pogodne za recitiranje *ottave rime*. Unatoč postepenom napuštanju instrumenta u drugoj polovici šesnaestog stoljeća i njegovom zamjenom na sceni sa *lironom*, ideja pjevanja uz *liru* uvijek je bila živa u firentinskim umovima, kroz njezinu simboličku povezanost sa "svetim" Lorenzovim razdobljem.

…. Ono što bih želio naglasiti jest da se u firentinskom sjećanju *lira* nije održavala samo kao simbolična slika već i u praksi. Ne *per se*, jer se instrument gotovo više nije svirao u posljednjim desetljećima šesnaestog stoljeća; umjesto toga nalazimo vijesti koje pokazuju kako se "boja tona" *lire* mogla pamtiti očuvanjem povezanosti solo glasa s zvukovima gudačkih instrumenata.[42]

Započet ću sa poznatim četvrtim intermedijem koji je skladao Francesco Corteccia za komediju predstavljenu za vrijeme svetkovine 1539., organizirane povodom vjenčanja Cosima Prvog s Eleonorom di Toledo. Znamo kako je taj madrigal otpjevan zahvaljujući tekstu u partituri koji kaže: "*O begli anni del'oro a quatro voci sonata a la fine del terzo atto da Sileno con un violone sonando tutte le parti, et cantando il soprano»* ("*O begli anni del'oro* u četiri glasa, svirao je na kraju trećeg čina, Silenus sa *violonom* koja svira sve dionice, a pjevajući sopran.")[43] Nastavljajući, možemo se prisjetiti svjedočenja Cosima Bartolija, koji u svojoj poznatoj publikaciji izašloj 1567. godine. predstavlja *violistu* [gambistu?] i skladatelja Alessandra Striggia [starijeg, oca libretista Monteverdijeve opere *Orfeo*] na ovaj način: *non solo eccellente, ma eccellentissimo nel sonar la viola: & far sentir in essa quatro parti a un tratto con tanta*

---

[40] Guglielmo (zvan i Giovanni Ambrosio) bio je možda najpoznatiji od ovih intelektualaca i umjetnika plesa; predavao je u Ferrari, Napulju i Montefeltru, razvijajući koreografije Domenica [di Piacenza] i dodajući im svoja djela.

[41] Philippe Canguilhem: *Monodia e contrappunto a Firenze nel Cinquecento : dal 'canto alla lira' al 'canto alla bastarda'* u: La monodia in Toscana alle soglie del XVII secolo, ur. F. Menchelli-Buttini (Pisa : ETS, 2007), str. 25-42.

[42] IP: Francesco Rognoni, u djelu *Selva di varii passaggi*, Milano 1620, koristi pojam *lireggiare* za dugački, *legato*, potez gudala, kao očitu reminiscencu na poseban zvuk *lire* (*da braccio* i *da gamba*).

[43] Neki kolege, kojima se i ja pridružujem, smatraju da bi to mogao i prvi slučaj uporabe *lirona* u praksi. Napravio sam intabulaciju ovog djela za *lirone* i mogu reći da su svi akordi na instrumentu izvodljivi, bez ikakvog problema.

leggiadria & con tanta musica, che fa stupire gli ascoltanti; ed oltre a questo le sue compositioni sono tenute musicali e buone, come altre che in questi tempi si sentino. («ne samo izvrstan, već i izuzetno izvrstan u sviranju viole: & da s toliko gracioznosti i s toliko muzikalnosti čujete četiri glasa istovremeno, što zadivljuje slušatelje; a uz to su i njegove skladbe vrlo muzikalne i dobre, poput ostalih koje se čuju u ovo doba."[44] Isti taj Striggio će predstaviti *lirone* na firentinskim scenama, prvi put 1565. godine: ovaj instrument, zamišljen da prati glas, postupno će zamijeniti *liru da braccio* i violu da gamba.[45] Potonja će, međutim, i dalje igrati ulogu višeglasne pratnje solo glasa, ovaj put zajedno: 1579. godine Madrigal Piera Strozzija pod nazivom "Fuor dell'umido nido" pjevao je Giulio Caccini "sa svojom i mnogim drugim *violama*", iako sačuvana partitura pokazuje monodijsku verziju. …

Ova razna svjedočanstva stoga ističu kako se uspomena na *liru* održavala u Firenci reprodukcijom njezine zvučnosti. Također možemo primijetiti kako se, od Corteccije do Galileja, preko Striggia, svi primjeri odnose na polifonije izvedene monodijski, bilo pomoću "redukcije" koju je napravio instrumentalist ili pomoću različitih instrumenata koji zamjenjuju glasove.

Na ovom mjestu moram dodati neka moja razmišljanja (koja sam jednim dijelom već dao u, za sada…, posljednjoj verziji mojeg projekta o obje lire *Final Project*, 2018.). Zbrka sa nepouzdanom terminologijom brojnih pisanih izvora 16. stoljeća, koje pišu *lyra* ili *lira* a "misle" na lutnju, koji pišu *viola* - što može značiti sve gudačke instrumente dakle *violu da braccio* ili *da gamba* ali isto tako (ovisno o kojem dijelu tog stoljeća se radi) *liru da braccio* a od "nekog" momenta - *liru da gamba* odnosno *lirone*.[46] Kao praktičar na obje *lire* (od 1981 odnosno 1985. godine) i istraživač (od 1996.) ne mogu se složiti da pojava *lire da gamba* sa sobom donosi isključivo prednosti u odnosu na izvedbeno-tehničke mogućnosti *lire da braccio*. Slažem se da veći broj žica (ali i vrlo praktičan način ugodbe) na *lironu* omogućava izvodjenje većeg broja akorda (čak u dva registra - nižem i višem) ali problem (ili nazovimo to značajkom) da je dio akorda moguće izvesti isključivo kao kvartsekstakorde, sa kvintom u basu postoji kod obje lire… Nesumnjiva prednost *lire da braccio* u odnosu na *liru da gamba* je mogućnost da ne samo u akordima pratite vaše pjevanje nego i vlastitu melodiju koju izvodite na višim žicama, opet uz (vlastitu, istovremenu) pratnju na donjim žicama. I na kraju (obzirom da se i to spominje kao prednost većeg instrumenta), sonoritet *lire da braccio* ne samo da ne zaostaje za onim u *lirona* nego ga čak i nadmašuje, a tipična alt *lira da braccio* svira

---

[44] P.C.: Dugi odlomak koji Cosimo Bartoli posvećuje glazbi objavljen je u modernom izdanju s komentarom Jamesa Haara, Cosimo Bartoli on Music, "Early Music History", 8 (1988), pp. 37-79. Sud o Striggiu nalazi se na str. 63, bez posljednje rečenice, koju međutim ponovno predlaže Warren Kirkendale, The Court Musicians in Florence during the Principate of the Medici. With a Reconstruction of the Artistic Establishment, Olschki, Firenze 1993, p. 82. Objavljen 1567. godine, čini se da glazbeni odlomak izvještava o razgovoru održanom oko 1555. godine, odnosno prije Striggiova dolaska na firentinski dvor, koji se dogodio 1559. godine.

[45] IP: Kolega Canguilhem ne spominje bitan detalj da je Striggiova *lira* odnosno *viola* (ako je vjerovati jedinom detaljnom izvoru suvremenika, Girolamo Cardanu) bila ugadjana potpuno drugačije od "normalnog" *lirona*; njegovih 18 žica bilo je ugodjeno u durskim trozvucima postavljenim jedan iznad drugog. Činjenica da su se i na *violi* (da gamba ili de arco) u isto vrijeme koristili akordi (uključivši i pratnju vlastitog ili tuđeg pjevanja, praksa koja svoj vrhunac sa ponešto preštimanom varijantom kasnije, u 17. stoljeću, doživljava u Engleskoj, pod imenom *lyra viol*) dodaju novu nesigurnost u Strigiovom slučaju. Jasno je da je njegova *lira* (da gamba) bila potpuno drugačija od one "normalne" (koja je imala od 11 do najviše 16 žica i bila ugodjena u uzlaznim kvintama ili silaznim kvartama-ponekad sa dodatnim bas žicama izvan hvataljke), ali da li je osim prve svirao i drugu, "normalnu" ili je akorde svirao na violi da gamba?

[46] Da čitavu stvar učinimo još kompliciranijom; postoje neki današnji muzikolozi i graditelji instrumenata (M. Trnovec) koji smatraju da *lira da gamba* i *lirone* nisu identični nego različiti instrumenti. Da li samo po svojoj veličini ili drugim značajkama, nije jasno. Jedino kada se (rijetko) u izvorima pojavljue nedvosmisleni naziv *lira da* ili *de gamba* odnosno *arciviolata* (*lyra* ili *lira*) možemo biti potpuno sigurni "što je autor s time htio reći."

gotovo u istom registru kao i *lirone*, razlike - ukoliko uopće - postoje jedino u slučaju basovskih žica izvan hvataljke, koje i danas mnogi kolege (teoretičari) i dalje pogrešno zovu "bordunskim".

Vratimo se opet prvom članku Philippe Canguilhema "Rođenje i dekadenca *lire da braccio"*[47]:

> Oskudnost ikonografskih dokaza za razdoblje prije 1500. godine možda može objasniti zašto nitko, prema mojim saznanjima, nikada nije pokušao odgovoriti na pitanje - koje nije nevažno: gdje i kada se pojavila *lira da braccio*? Ali mora se iznijeti još jedan, dublji razlog, koji ističe poteškoće s kojima su se susreli svi oni koji su već proučavali povijest glazbenih instrumenata krajem srednjeg vijeka i početkom renesanse. Ako je tako teško objasniti gdje će se i kada roditi *lira*, to je zato što se moralo odlučiti o čemu se točno govori: o stvari (samom instrumentu) ili o riječi korištenoj da ga se odredi.
>
> Organološki definirati *liru da braccio* nije teška stvar. Gudački instrument s ravnim dnom, tijelo može imati različite oblike (od ovalnog do oblika violine), ali izvan općeg fizičkog izgleda, njegovi najupečatljiviji prepoznatljivi znakovi su sljedeći: vrat je bez pragova, ugađanje je u kvintama i unisonu [IP: i dvije oktave!], a većinu vremena dvije od sedam žica su izvan vrata da bi služile kao burdon. Konjić je gotovo ravan, za razliku od *viola* (*da gamba* i *da braccio*), što instrumentalistu omogućuje da svojim gudalom svira nekoliko žica odjednom - akorde, što je neophodno za pratnju prilikom pjevanja. Napokon, ploča/ kutija za čivije je često u obliku srca, s čivijama pričvršćenim okomito, a ne bočno.[48]
>
> Prikazi instrumenata bliski ovoj definiciji postoje od 13. stoljeća, dolazeći iz Italije, kao i iz cijele Europe. Nazvani *viella*, oni imaju promjenjiv broj žica [najčešće 5], koje su ugodjene u kvintama i unisono [i oktavi!], s jednim ili dva borduna, ravnim konjićem i pločom za čivije koje su učvršćene okomito, kao što je prikazano na ilustraciji 24, koja potječe iz Lorraine i iz 14. stoljeća. ……
>
> Ipak, ovdje bih htio sugerirati da je Firenca možda poslužila kao kolijevka *lire da braccio* i da su njezini stvaraoci možda gravitirali prema Marsiliju Ficinu.
>
> …on je dao ime ovoj praksi (*ad lyram canere*) i znao je kako je povezati s neoplatonizmom i s teorijom pjesničkog "bijesa" (*furor*). Argumenata u korist ove teze ne nedostaje, toliko je važno bilo mjesto koje je *lira* zauzimala u Ficinovoj filozofiji. …
>
> Međutim, čini se da je nakon 1540. talijanski interes za instrument postupno opadao, gotovo u potpunosti u drugoj polovici stoljeća, ako je vjerovati gornjoj tabeli na str.2. Čini se da su dva razloga, jedan praktički, drugi više simbolički - premda imaju i praktične implikacije - odigrali ulogu.
>
> Prvo se s *lirom* vrlo brzo natjecala, a zatim ju istisnula lutnja, koja je nakon 1520. postala univerzalni instrument za praćenje pjevanja, posebno među amaterima, onim dvorjanima koji vježbaju *cantar alla viola per recitare* prema formuli koju je Castiglione koristio 1528. Osim

---

[47] P. Canguilhem, Naissance et décadence de la lira da braccio, Pallas, br. 57 (2001), str.41-54, Presses Universitaires du Midi.

[48] P.C.: Sačuvano je svega deset instrumenata, svi iz 16. stoljeća. Vidi S. Jones, *op. cit.*, str. 10-13.

toga, mogu se zabavljati i sviranjem instrumentalnih djela s lutnjom, koje *lira* ne može ponuditi.[49] …

Drugi razlog koji može objasniti postupno povlačenje *lire da bracci*o nakon 1540. godine je uvođenje novog instrumenta, *lirona* ili *lire da gamba*, hibridnog instrumenta koji posuđuje što od *viole da gamba* koliko i od *lire da bracci*o.[50] Čak i ako su dvije vrste *lira* koegzistirale u drugoj polovici 16. stoljeća, novi je instrument neprimjetno zamijenio prvi kada je riječ o dočaravanju glazbe antike na sceni, i to iz dva razloga. Veći instrument, koji koji se drži između nogu, *lirone* ima snagu i dubinu zvuka veću od *lire da braccio*,[51] koji dobro dođe kad pozornice postaju veće krajem 16. stoljeća; ali prije svega, njegovih jedanaest žica dopuštaju mnogo veći broj akorda od sedam žica *lire da braccio*. Na *lironu* čak postaje moguće pratiti vokalnu polifoniju, kao što je to bio sposoban veliki virtuoz Alessandro Striggio.[52] …

Pojavom monodije, *lirone* postaje idealan dodatak instrumentima namijenjenim *basso continuu* (uz tiorbu, čembalo, orgulje), nudeći dodatno simbolično značenje, posebno u pratnji brojnih jadikovki i drugih *lamenti* koji se šire po opernim kućama početkom 17. stoljeća.[53]

Iako se čini sigurnim da je *lira da gamba* preuzela od *lire da braccio* njene humanističke osobine u drugoj polovici 16. stoljeća, ova posljednja nije potpuno nestala iz talijanskog glazbenog života.

Obzirom da je *lira da gamba* (kao što joj već i samo ime govori) neka vrst gambe, odlučih ovdje dodati par informacija o povijesti i tehnici sviranja ovog instrumenta a na osnovu pisanja već spomenutog kolege I. Woodfielda.[54]

Viola da gamba (*vihuela de mano/ de arco*) javlja se u gradu Valenciji u drugoj polovici 15. st. a dolazi u Italiju preko katalonske obitelji Borgia i njihovih veza sa Rimom (izbor dva pape, prvo biskupa u Valenciji; Alonso Borgia postaje Calixtus III a Rodrigo Borgia, Aleksandar VI) kao i veza Rima sa aragonskim dvorom u Napulju. ...

---

[49] Obzirom da se već 40 godina bavim istraživanjem i praktičnim realizacijama istoga na *liri da braccio* (a samo nešto kraće i na *liri da gamba, lironu*) mogu na osnovu mojeg praktičkog iskustva ustvrditi suprotno. Dio lutnjstičkog, kao i gambističkog repertoara (Ganassi i Ortiz i drugi), prve polovine i sredine 16. stoljeća moguće je uz izvjesne preinake bez većih problema izvoditi na *liri*.

[50] P.C.: O ovom instrumentu vidi E. Headley, “Lirone”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, drugo izdanje, sv. 14, ur. S. Sadie, London: Macmillan, 2001., str. 746-9.

[51] Moje, suprotno, mišljenje s time u vezi, vidi gore na str.12.

[52] O tome vidi podnožnu bilješku br.27.

[53] P.C.: Sljedeći aspekt koji zaslužuje daljnju istragu odnosi se na upotrebu *lire*, ili čak *lirona*, u vjerskom kontekstu. Znamo da se Giulio Cacini krajem 16. stoljeća pratio na *liri* pjevajući *miserere* u okviru firentinskih vjerskih bratovština. Vidjeti J. W-Hill, "Oratorijska glazba u Firenci, I: Recitar Cantando, 1583-1655", Acta Musicologica 51 (1979), str. 113. Vidi također mišljenje M. Mersenna, Harmonie Universelle, Pariz, 1636, /Livre des instruments, str. 204/: "Zvuk lire vrlo je ozbiljan i pogodan za poticanje predanosti i za unošenje duha u sebe; koristi se za praćenje glasa i recitacije". Tri stranice kasnije, daje primjer tabulature namijenjene pratnji jednog *Laudate Dominum*.

[54] Woodfield, Ian: The Early History of the Viol, Cambridge 1984/88.

> U Italiji je razvoj *lire da braccio* bio odgovor na potražnju za improviziranom pratnjom vokalnih recitacija, ali u Španjolskoj, gdje je *lira* očito bila nepoznata, mora se pretpostaviti da su i drugi gudački instrumenti poput *vielle, rababa* i *viole da gamba* zadovoljavali ovu potrebu. Zasigurno bi od dvije vrste glazbe koja se svirala na Tinctorisovoj '*viola cum arculo*', valencijanskoj violi s ravnim konjićem, puno bolje odgovarala jednostavna pratnja za epove i druge recitacije. ...Čak ni relativno nezahtjevni akordijski obrasci recitiranja za koje se zna da su ih koristili svirači *lire da braccio* u Italiji ne bi se mogli lako svirati na instrumentu s ravnim konjićem kao što je bio onaj u *vihuele*...

Zanimljivo je ono što Woodfield kaže o jednom izdanju mjemačkog lutnjiste Hansa Judenküniga koji je djelovao u Beču[55]:

> Na naslovnoj stranici drvorez oba Judenkünigovih dviju rasprava, *Utilis et compendaria introductio* (oko 1518.) i *Ain schone kunstliche underweisung* (1523.), prikazuje duet lutnje i *viole* [*da gamba*][56], a uvodne napomene sasvim nedvojbeno govore da čitatelja treba poučiti kako svirati i lutnju i *violu* [*da gamba*]. Na fol. Ai iz ranijeg od ova dva djela Judenkünig obećava da će podučavati 'i lutnju i instrument popularno poznat kao *Geygen·* (& *Lutine & quod wulgo Geygen nominant*'). Dok je Judenkünig očito očekivao da njegovi čitatelji znaju što je lutnja, činilo se da osjeća potrebu da preciznije definira *Geygen*. Tako na fol. Aii opet obećava da će podučavati oba instrumenta, 'lutnju i instrument koji je popularno poznat kao *Geygen* a koji je vrlo sličan *liri* ('*& Lutine & quod Lyrae simillimum est, quodque wulgo Geygen vocant*), u kasnijem njemačkom djelu on jednostavno upućuje na '*Lautten und Geygen*', potonji je instrument u to vrijeme bio poznatiji.

Woodfiled spominje i zanimljivu informaciju o violama da gamba koje su oblikom imitirale onaj od *lira da braccio*:

> Najcjenjeniji gudački instrument u Italiji u vrijeme dolaska *vihuele de arco* bila je *lira da braccio*, pa su tako, gotovo neizbježno, neki talijanski graditelji viola [da gamba] kopirali njezin karakterističan oblik tijela s dva donja ugla i glatko zaobljenim gornjim trbuhom.[57] Iako nije sačuvana nijedna gamba ovog tipa, postoji nekoliko njihovih prikaza u talijanskoj umjetnosti ranog 16. stoljeća. Čini se da su se u Ferrari koristile brojne gambe u obliku *lire*. ...
>
> Upotreba gambi u obliku *lire* u Ferrari početkom 16. stoljeća može se naslutiti u izvješću o zabavi iz 1506. Prospero je 5. veljače pisao iz Ferrare Isabelli d'Este opisujući /137/ intermedii. Prvi od njih sastojao se od '*lire grande sonate da octo persone*, (velike *lire* [tj. viole da gamba?] koje je sviralo osam ljudi'). Nakon prvih nekoliko desetljeća 16. stoljeća gamba ovog tipa postupno nestaju iz vidokruga, što je bez sumnje odraz sve manje popularnosti same *lire*.

U vezi tehnike sviranja i mogućim uzorima Woodfield kaže:

---

[55] U krugu tamošnje humanističke akademije Konrada Celtisa, koji je pri bečkom univerzitetu predavao retoriku i poetiku te osnovao tzv. *Collegium poetarum et mathematicorum*.

[56] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.4, VII-2 Woodfield sl.1, Judenkünig.

[57] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.5, VII-3 Woodfield sl.2, lira - viole da gamba.

> Razvoj naprednih tehnika sviranja talijanskih virtuoza iz sredine 16. stoljeća potaknuo je porast glazbe za solo violu da gamba. U potrazi za idiomatskim načinom kompozicije koji bi odgovarao gambi kao solo instrumentu, talijanski su glazbenici istraživali dva suprotstavljena stila: virtuozno sviranje i akordijsko pisanje. Prvi od njih iskorištavao je agilnost gambe, jasnoću artikulacije i širok raspon i, barem u svojim ranim fazama, mnogo je dugovao suvremenoj glazbi za lutnju. Drugi je vjerojatno proizašao iz želje da se ugledaju na nadahnutije napore svirača talijanske *lire*. ...
>
> Ganassi izričito navodi da je *'Io vorei Dio d'amore*' imitacija stila sviranja povezanog s *lirom da braccio* i sličnosti su očite. Međutim, postoji jedna važna razlika. Dok je poznato da su svirači *lire* deklamirali na temelju bas linije, improvizirajući harmonije iznad,[58] bas viola dubljeg tona svira donje dijelove s vokalnom linijom na vrhu. ...
>
> Nijedna druga pratnja glasu za gambu iz sredine 16. stoljeća nije sačuvana, ali neovisna potvrda te prakse dolazi iz izvještaja o jednom od intermedija izvedenih na vjenčanju Cosima I. i Eleanore od Toleda 1539. Nakon trećeg čina Silenus pjeva pjesmu 'O begli anni del oro' dok je sam sebe pratio na *violi* svirajući sve dionice· (*violone sonando tutte le parti*).[59]

Spominjući *lirone/ liru da gamba*, Woodfield kaže:

> U drugoj polovici 16. stoljeća stalna potreba za dubljim gudačkim instrumentom za izvođenje akordijske pratnje dovela je do razvoja *lirona*. Pojava ovog specijalnog instrumenta za sviranje akorda možda ukazuje na nezadovoljstvo koje su neki (uključujući Ganassija) osjećali kod gambe u ovoj ulozi. Kao što mu ime govori, *lirone* je zamišljen kao bas verzija *lire da braccio*. Sa svojim parom bordunskih žica [!] te svojih devet do četrnaest melodijskih žica i ugađanjem u uzlaznim kvintama ili silaznim kvartama (vidi Ceretto, 1601: G gccgd: a. ebfc#') instrument je vjerojatno bio prilično nespretan, a ipak je uživao određenu modu. U firentinskom *intermedio* orkestru možda se koristio kao vrst *continuo* instrumenta.

Ako se akordi na gambi[60] počinju koristiti po uzoru na *liru da braccio* (vidi Ganassi), bilo je logično da će nakon izuma "nove, veće, *lire* (sa 11 žica) A. Migliorottija, netko (tko, nije jasno...) doći na ideju da obje već postojeće koncepcije ujedini u novom instrumentu: *liri da gamba*. Kasnije u 16. stoljeću se virtuozni aspekt ovoga razvija u obliku novog (posebnog ili samo novim potrebama prilagodjenog?) instrumenta *viole bastarda*, koju Talijani prenose i afirmiraju u Engleskoj. Tamo kasnije, u 17. stoljeću, paralelno postoje tzv. *Division* i *Lyra viol* - ova potonja sigurno inspirirana tradicijom kombinacije improvizirane svirke na *liri da braccio* i akordima na *liri da gamba/ lironu*. Premda ne postoje nikakvi dokazi za to, bilo bi zanimljivo razmisliti o mogućnosti da je (bar indirektno) *lira da braccio* dala neke ideje pri kreiranju i razvoju *viole d'amore*...

---

[58] Ganassi opisuje praksu deklamiranja basova na liri da braccio (*prattica del dire i bassi accompagnado con il suon della Lyra*') u djelu *Lettione Seconda*, 16. poglavlje. Vidi pod Disertori, str.65. ove studije.

[59] O tome vidi i kod P. Canguelhema, na str. 11 ove studije.

[60] Za glazbene akorda na gambi vidi u 8.Dodatak/ 8.3.Glazbeni primjer pod B.3.

Još u prvoj verziji mojeg *Lira* - projekta (2001.)[61] pitao sam se zašto se svirači *lire da braccio* nisu odlučili za ugadjanje identično onome kod viole da gamba (odnosno lutnje) jer bi ono (uz primjenu Ganassijeve tehnike "preskakivanja" žica u cilju izbjegavanja onih nota koje bi bile strane akordu) omogućilo izvedbu već tada ogromnog lutnjističkog repertoara. Sterling Jones je pri rekonstrukciji akorda na *liri da braccio* 1995[62] predložio da se najviša žica *lire* spusti za jedan cijeli ton tako da je razmak izmedju najviše dvije žice kvarta, kao kod lutnje, što daje odlične rezultate kod dosta akorda a traži samo minimalnu prilagodbu kod izvodjenja melodije.

Vraćam se kolegi McGeeju i njegovom članku "Cantare all 'improvviso"[63]:

> Scene iz trinaestog do šesnaestog stoljeća koje prikazuju improvizirajućeg pjevača najčešće ga prikazuju kako pjeva sam uz pratnju gudačkog instrumenta, što sugerira nepromijenjeni način izvođenja koji aktivnost povezuje s dugom i održivom tradicijom.[64] …
>
> Ako se priroda glazbe za improvizaciju promijenila krajem petnaestog stoljeća od blago praćene melodije do troglasne ili četveroglasne višeglasne teksture *frottole*, umjesto da prikazuje solo pjevača sa svojom *lirom da braccio*, kasnije slike trebale bi sadržavati ili skupinu instrumenata ili pojedinačni instrument koji se lakše prilagođava višestrukim višeglasnim linijama poput instrumenta s tipkama ili lutnje.[65] Ali upravo iz šesnaestog stoljeća imamo najveći broj prikaza *lire da braccio*.[66] Pjevača naslovne uloge u prvoj izvedbi Polizianova Orfeja pohvalio je Lorenzo de' Medici zbog pjevanja *ad lyram*, pojma koji se ne odnosi samo na *liru da braccio* već i potvrđuje postojanje tradicije.

I u ovom slučaju čini mi se nezaobilaznim opsežno citiranje iz knjige Blake Wilsona[67], pokušavajući podijeliti citate na nekoliko tema, posebno vaćnih za ovu studiju:

<u>1.Općenito o liri, njenom načinu (tehnici) sviranja te dojmu kod publike:</u>

---

[61] Pomykalo, Igor: Lira da braccio and lira da gamba: Reconstruction of playing Technique and the repertory, FINAL REPORT, 2018 (prva verzija, veljača 2001)

[62] Jones, Sterling Scott: *The Lira da Braccio*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1995.

[63] T. J. McGee: *Cantare all' improvviso*; Improvising to Poetry in Late Medieval Italy, u Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance, Kalamazoo, Mich. : Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003.

[64] TMG: za brojne ikonografske izvore koji prikazuju *liru da braccio* vidi Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician,* 25-39, i Haar, *Essays on Italian Poetry and Music,* sl. 2-5.

[65] TMG: Struktura *lire da braccio* ozbiljno ograničava njene polifonijske izvedbene mogučnosti u smjeru relativno polaganog kretanja akorda ili borduna [!]. O instrumentu vidi Jones, *The Lira da Braccio*; Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician,* chap. 4; i Howard Mayer Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music of the Florentine Intermedii* (Rome: American Institute of Musicology, 1973), 41—45; 223-25. Prizer, u "The Frottola and the Unwritten Tradition," 8-9, vjeruje da je instrument bio u stanju izvoditi jednostavno višeglasje u stilu *frottole.* Premda je to bilo moguće, poteškoće pri tome sugeriraju da to nije bio tip glazbe zamišljen za ovaj instrument.
IP: Moram opet jednom izraziti moje neslaganje; Sterling Jones donosi u svojoj knjizi nekoliko tipičnih frottola koje zvuče odlično na liri, a ja sam godinama uz vlastitu pratnju na liri pjevao brojne frottole iz obje knjige *frottola* koje je za glas i lutnju obradio "naš" Franciscus Bossinensis.

[66] Ovo je u suprotnosti s onim što o ikonografskim prikazima *lire da bracio* kaže Canguilhem, vidi str.12.

[67] Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*, New York: Cambridge University Press, 2019

Kako je poznata i tradicionalna djelatnost instrumentom praćenog solo pjevanja bila usklađena sa drevnom pjesničkom praksom rapsoda i kitaroda[68], klasicistički rječnik počinje se primijenjivati na humanističku praksu: *cantare ad lyram/ cantare in sulla lira*, kako se najčešće zvala, poziva se na klasičnu *liru* koja se koristila u staroj Grčkoj za praćenje recitacije i pjevanja. No, renesansna *lira* bila je potpuno drugačija od trzalačkog drevnog instrumenta u obliku slova U, a naziv se odnosio izričito na *liru da braccio* - gudačko glazbalo sa sedam žica, koja je tijekom posljednje trećine petnaestog stoljeća uglavnom istisnula kasnosrednjovjekovnu *violu* (*viuola*, ili *vielle*) kao instrument izbora za humanističke pjevače-pjesnike, ili općenito za bilo koji gudački instrument koji su koristili: violu, *liru da braccio* ili, sve češće u šesnaestom stoljeću, lutnju.[69]

…Ovaj dokument također ne ostavlja nikakve sumnje u Antonijeve glazbene sposobnosti: Galeazzo [Maria Sforza], … izgleda da je prije svega impresioniran ljepotom i retoričkom snagom Antonijevog pjevanja. U kojoj je mjeri to postignuto kvalitetom Antonijevog glasa (i [sviranja odnosno kvalitete tona njegova] instrumenta) ili melodijskim i harmoničnim materijalom koji je upotrijebio, doista ne možemo reći, ali je on jasno razumio kako postići govornikov cilj dekoruma, usklađujući način svojeg izlaganja s vlastitim materijalom, a oboje se slaže s njegovom publikom.

…od ovih se građanskih kanterina općenito očekivalo ne samo da skladaju i pjevaju poeziju, već da se i sami prate *all' improvviso* na gudačkom instrumentu koji se različito naziva *citera* (*quitarra*) ili *viola*, što bi krajem petnaestog stoljeća moglo značiti ili tradicionalni [kasnosrednjovjekovni] instrument *viuola* (*vielle*) ili [najčešće] *liru da braccio*.

Ficino je pismu dodao prijevod orfičke himne "Svemiru", posvećene Cosimu u znak zahvalnosti na podršci, te naglašava da je "za mentalno opuštanje uzeo svoju *liru* u ruke i svirao glazbu koju je božanski Orfej pjevao Kozmosu."

Zanimljivo je da je Ficino uspješno ustanovio i izliječio Musanovu groznicu, a poput mnogih Ficinovih prijatelja, Musano mu je odao počast posjetom Careggiju kako bi, u stvari, dovršio svoje liječenje uza "zvuk *lire* i pjevanje himni."

... pred kraj njegovog života Lorenzovo domaćinstvo uključivalo je i *Cordiere della viola,*[70] glazbenika kojega je Lorenzo visoko cijenio zbog njegove sposobnosti da pjeva improvizirajući uz *liru* (*cantare in sulla lira all'improvviso meravigliosamente*), a koji će ostati u službi i kod njegovog sina Piera.

Manje su "klasicistične" bile noći u kojima je Baccio izlazio sa svojim kolegama *cantores ad lyram* Cherubinom Quarquagli i Giovannijem Antoniom Campanom da „uzmu svoju liru i pjevaju ulicama grada noću pod prozorima onih koji spavaju (*Baccius, sumpta cythara , per urbem/nocte sopitas canit ad fenestras*)."

68 Rhapsodes i citharoedes.

69 *Liuto, leuto* - kod nas u Dalmaciji: *leut.*

70 Radilo se o poznatom glazbeniku i pjevaču Jean Cordieru. Vidi pod Lorenzom de' Medici, str.21.

Cristoforo u Veneciji: javno izvođenje. Marin Sanudo (mletački kroničar) koji je čuo Cristofora pri nastupu 10. svibnja 1518 .:

> u Terranovi, gdje se održavaju javna čitanja, firentinski pjesnik po imenu Altissimo, postavio je *cariega* /klupu ili platformu?/ ... za veliki broj prisutnih *uditori*, ... izveo stihove /recita versi/ *all'improvviso*, a drugi je svirao *liru* dok je on recitirao /*uno sona la lira e lui li recita*/.[71] …

Dvorski pjesnik iz Ferrare Cassio Brucurelli da Narni, o Polizianovoj svirci na *liri*:

> Među najpoznatijima je bio Poliziano/ koji je pred drugima na najljepši način recitirao/ mnoge njegove "strofe"; a jasan, milozvučan stil/ davao je očito oduševljenje drugima.

Giovio u svojoj biografiji Leonarda, oko 1539:

> Imao je izvanrednu snagu uma ... a budući da je bio izvanredan izumitelj i poznavatelj svih suptilnosti i užitaka za pozornicu, te je pjevao majstorsku pjesmu uz vlastitu pratnju na *liri*, na čudesan način je zadovoljio sve prinčeve tijekom svog života.

Naldo Naldi počastio je [Atalante Migliorottija] s dva latinska epigrama prepuna laskavih, klasicističkih referenci na njegovo pjevanje i sviranje *lire*, a izabran je za vječnog *cytharedo* u našoj Svetoj akademiji" na temelju "zvuka njegove slatke *lire*" (*dolce cetra*) što ga je pretvorilo u" drugog Orfeja."

Castiglione, koji je i sam posjedovao i svirao *viole*, otkriva oštar sluh i divljenje za pjevanje, a on i mnogi njegovi sugovornici imali bi priliku čuti oba pjevača. Castiglione se vraća temi glazbe u drugoj knjizi (12-14), ... Ovdje se *cantare ad lyram* pojavljuje u *Il Cortegiano*, a dobija Castiglioneovo odobrenje kao vrst glazbe koja je najprikladnija za dvorjanina. ...Messer Federico Fregoso:

> … No, iznad svega, ono što mi se najviše sviđa jest pjevanje poezije uz violu /*cantare alla viola per recitar*/, jer instrument daje riječima ljepotu i snagu. …

Ovo posljednje, ili nešto što mu tome vrlo blizu, je ono što je Castiglione sam posjedovao i svirao kako bi pratio svoje pjevanje, a neobičan izraz *cantare alla viola per recitare* jasno se odnosi, kako Castiglione nastavlja objašnjavati, na izvedbu poezije u kojoj instrument služi za pojačavanje utjecaja riječi.

U sličnom pregledu vodećih književnih osoba u *La morte del Danese* (1522.) dvorskog pjesnika iz Ferrare Cassia Brucurellija da Narni, Accoltija se uspoređuje s Apolonom i Orfejem, u rijetkom opisu kao svirača *lire all'improvviso*:

> Tada je viđen Unico aretino, novi Orfej s *lirom* /privijenom/ uz vrat,[72] /[pjevajući] *all'improvviso* u tako božanskom stilu da mu je čak i Apolon zavidio na ne mali [broj] godina.

---

[71] Rijedak izvor koji spominje praksu da je svirač lire pratio solistu koji pjeva ili recitira.

[72] Barem u ovom slučaju možemo biti sigurni da se radilo o gudačkoj *liri da braccio*. Inače, velik broj ikonografskih izvora prikazuje svirače *lire* kako svoj instrument drže (vjerojatno zbog njegove veličine?) na ramenu.

Na kraju prve knjige /markiza Andrea Matteo/ stoji anekdota o moći glazbe koja kaže da je i sam kralj Ferdinand posebno uživao u *cantare ad lyram*. Priča se odnosi na osobu koja je, izgubivši Ferdinandovu naklonost, povratila istu kada je "uzeo svoju *citharu* i ispod kraljevog prozora otpjevao pjesmu koja je kralja jako oduševila." ...

Konstrukcija i slično:

… pismo koje je Luigi Pulci, u kolovozu 1468. godine, poslao Lorenzu u Cafaggiolo gdje piše da mu je poslao njegovu *liru* i knjige, a u kolovozu 1472. (kada je Lorenzo je bio u Cafaggiolu bez svoje *viuole*), zahtijevao je od njega [Pulcija] da se kod njegova tajnika Micholozzija raspita kada će [ona] stići, ... U tom je slučaju Lorenzova *viola* bila u Fičinovim rukama, a njezina je isporuka kasnila zbog činjenice da ju je Ficino popravljao i mjenjao joj žice. Sljedećeg ljeta, dok je Lorenzo boravio u Vallombrosi, poslao je maestra *Antonia della Viuola* (Antonio di Guido), tražeći od njega da mu se pridruži radi izmjene i izvođenja soneta.[73] ...

Samo nekoliko tjedana prije toga /1488./ Baccio [Ugolini] je pisao Lorenzu o napretku izrade veličanstvene nove *lire* koja je "vrijedna da bude među vašim najljepšim i najslađim stvarima", ali projekt je postao pomalo delikatan zbog činjenice da je Baccio, pri izradi i sredjivanju instrumenta blisko surađivao s cijenjenim napuljskim dvorskim pjesnikom Francescom Galeotom, čiju poeziju Baccio nije cijenio, pa je predložio da ju treba dati na čitanje Lorenzovom brijaču. Uvijek oštar kritičar, Baccio je nastavio tražiti od Lorenza da ima povjerenja u njegovu prosudbu u pogledu onoga što mu je bilo drago i što mu se nije svidjelo, jer je znao "koliko su se te osjetljive uši gnušale sviranja *lire* koje je zvučalo kao turpijanje [zubaca] pile."[74]

Vasari nastavlja s pričom o Leonardovom prvom profesionalnom angažmanu izvan Firence kada ga je, u dobi od trideset godina, Lorenzo de' Medici poslao na dvor Sforza u Milano:

> Leonardo je tamo donio instrument koji je sagradio vlastitim rukama, napravljen uglavnom od srebra, ali u obliku konjske lubanje - bizarna, nova stvar - kako bi zvuk /*l'armonia*/ imao veću rezonanciju i zvučnost; ovime je nadmašio sve glazbenike koji su tamo došli svirati.

Sljedeći puta Migliorotti se javlja u pismu Francescu Gonzagi 1505., zvučeći pomalo kao *protegé* svog izumitelja - učitelja [Leonarda] dok opisuje novu vrstu *lire da braccio* koju je konstruirao:

> Svojim skromnim sposobnostima uvodim novu, nečuvenu i nepoznatu metodu sviranja, s novom i nepoznatom vrstom *lire*. Dodati ću žice tako da će ih imati dvanaest /*lira da braccio*

---

[73] Navod koji bi mogao (ali nemora) značiti i zajedničko sviranje dvije *lire*.

[74] B. Wilson, ibid., str.201, pod.bilj.61: Curti, "Le rime di Baccio Ugolini", 176-178, raspravlja o Galeotinim *strambottima* i tumači Bacciovo spomen škripavog zvuka brušenja pile (*limare una sega*) koji se odnosi na nespretni i neskladni zvuk Galeotove poezije, ali obzirom da Baccio koristi ovu frazu u kontekstu rasprave o novoj liri, ona je u svakom slučaju prikladnija za opisivanje zvuka gudačkog instrumenta lire.

ih je obično imala sedam/, neke pričvršćene [sa strane] na kutiju za vijke (izvan hvataljke), a neke na hvataljci, u savršenom i besprijekornom skladu.[75]

Ubrzo nakon toga, u pismu u kojem se otkriva njegova bliska veza s glazbom, Pietro Bembo je svom bratu Carlu napisao da "žice *viuole* koje ste nam poslali nisu dobre. To se vidjelo u prisutnosti vojvotkinje /Lucrezie Borgie/ dok je Giacomo da San Secondo svirao na njima."

7.3.Lutnja i (malo) *lira*

William Prizer[76] se pita kako su bili izvođeni drugi, složeniji komadi pa kaže da se najranije primjere usmene tradicije vjerojatno pratilo instrumentalnom linijom koju je pjevač sam svirao, čineći tako dvoglasni okvir. Ako je suditi prema ikonografskim izvorima, ovaj način izvođenja nastavio se i u petnaestom stoljeću: sjeverno-talijanska minijatura oko 1470. godine, "Fontana mladosti" iz djela *«De Sphera»* prikazuje solo lutnjistu koji svira s plektrumom i zbog toga je u mogućnosti svirati samo jedan glas,[77] a Apollonio di Giovanni, u takozvanom «Virgilovom rukopisu», Biblioteca Riccardiana u Firenci oko 1464. godine, prikazuje svirača *viole da mano* koji nastupa sam.

Tijekom 60-ih godina 15. stoljeća, na lutnji se (sa plektrumom) svirala samo jedna linija. Ponegdje se ova metoda rabila do u šesnaesto stoljeće; još 1523., citat iz dnevnika Marina Sanuda, navodi da je Giovan Maria Giudeo svirao s plektrumom za papu Adriana VI., a Tinctoris navodi da je i Pietrobono također svirao s plektrumom.[78] Ali isti autor, pišući u Napulju oko 1487. godine, (u svom djelu *De inventione et usu musicae*) opisuje još jednu metodu sviranja lutnje, to jest višeglasno sviranje prstima:

> Drugi rade ono što je mnogo teže [nego svirati jednu liniju], naime, sviraju /čitavu/ skladbu, i to najvještije, ne samo u dva glasa, već čak u tri ili četiri. Na primjer, Orbus Nijemac ili Henry /Bouclers/ koji je nedavno bio u službi burgundskog vojvode Charlesa: Nijemac je bio nadmoćan u sviranju na ovaj način.

Prizer konstatira da još nitko nije pronašao način na koji je taj stil sviranja uvezen u Italiju, iako je ovaj odlomak odavno poznat povjesničarima glazbe. Moglo bi biti da je do toga došlo 1470. godine, više od desetljeća prije Tinctorisova traktata, te da se to dogodilo na dvoru u Mantovi.Tamo je djelovao glazbenik koji savršeno odgovara opisu jednog od Tinctorisovih svirača, "Orbo Tedesco" (slijepi ili jednooki Nijemac) iz Minhena, "čudesan na bilo kojem instrumentu",

> …koji se pojavljuje 1470., a odmah ga traže i Galeazzo Maria Sforza iz Milana i Ferrante I iz Napulja. U pismu od 11. ožujka 1470. Galeazzo Mariji, Marchese Ludovico Gonzaga naziva

---

[75] B. Wilson, ibid.: *Col mio debile ingegno, introduco nuovo, inaudito et inusitato modo di sonare, con nuova et inusitata forma di lyra, con ciò sia cosa io adgiunga corde al compimento al numero di Xll, parte nel suo tempo oportuno dal piede, et parte dalla mano tastabili in perfecto et consummate consonantia*; Mantua, Archivio di Stato B. 1105., fol. 610, ur. i trans. Prizer, "Isabella d'Este i Lorenzo da Pavia", 107-108. Kako napominje Prizer, instrument zvuči kao prototip *lire da gamb*e, ili *lirona*, koji će se u redovnoj uporabi pojaviti tek kasnije u stoljeću.

[76] William F. Prizer, The Frottola and the Unwritten Tradition, *Studi Musicali,* Anno XV – 1986 br. 1, str.3-38.

[77] IP: Što, medjutim, ne mora biti "zakon"; ako zamislimo da je plektrum zamjena za gudalo, onda njime "povlačimo", trzamo kroz sve (ili samo dio žica, kod nekih akorda) te na taj način ne ovisimo o tenoristi koji iz bilo kojeg razloga nije pravovremeno stigao na izvedbu...

[78] Vidi moju pod. bilješku 111.

glazbenika «lo Orbo, sonatore da Monicho» …Neobjavljeni zapis u mantovanskoj kronici Andree Schivenoglia odražava ove izjave o njegovoj nacionalnosti i nedostatku vida, a također izvještava da je svirao trzalačke instrumente:

> [U] mjesecu lipnju 1470./35 došao je u Mantovu slijep čovjek iz Njemačke, koji nikad u životu nije vidio, a svirao je svaki instrument. A ako je čuo neki stih ili pjesmu, znao je kako ga svirati /na uho/ na orguljama, ili na gajdama, ili na trzalačkim instrumentima ("chitarrij"), ili na harfi, ili na šalmaju.[79]

Ovaj je glazbenik također otišao u Napulj, jer 1475. Ferrante I spominje da mu je Ludovico pomogao da ima u svojoj službi "onog slijepog njemačkog glazbenika koji je bio ovdje prije." Prizer misli da je to jedino mogao biti poznati njemački orguljaš i lutnjist Conrad Paumann (oko 1410-1473), obzirom da je on (kao i «Orbo Tedesco») bio iz Minhena, gdje je bio u službi vojvode Albrechta IV. Osim toga, Paumann je također bio slijep od rođenja, a svirao je i sve instrumente koje je nabrojao Schivenoglia. Njegov nadgrobni spomenik u minhenskoj Frauenkirche uključuje prikaze lutnje, prijenosnih orgulja, blokflaute, vielle, gajde i harfe, a jedna njemačka kronika ga spominje kao glazbenika koji može svirati «*in organis, lutina, cytera, fidella, ac fistula Tibiis ac Buccina et in omnibus Instrumentis Musicalibus*».

Znači, Paumann je svirao lutnju, a postoje dokazi da ju je svirao višeglasno. Sebastian Virdung, pišući 1511. godine, smatrao ga je izumiteljem njemačke tabulature za lutnju, koja bi bila od male koristi za jednoglasno izvođenje. Uz sve navedeno, jedno Paumannovo djelo, aranžman Binchois-ove *Je loe amours* iz Buxheimer Orgelbuch-a, nosi podnaslov «*in cytaris vel etiam in organis*», to jest za žičani instrument ili orgulje. .....

> Ova otkrića koja se odnose na izvodilačku praksu mogu se primijeniti i na *frottolu,* jer je jasno da je žanr bio izvođen na lutnji koja se svirala polifono; Petrucci je objavio dvije knjige *frottola* za glas i lutnju, Antico je objavio jednu, a postoji i rukopis *frottola* za glas i lutnju, sada u Bibliotheque Nationale u Parizu, pod brojem Res. VMD. Ms. 27. U svim navedenim slučajevima je kod lutnje izostavljen *altus* i ona svira samo dva od tri niža glasa koji postoje u drugim, menzuralnim izvorima. Izvedba sva tri donja glasa na lutnji bila bi moguća, problem postoji zbog sličnosti raspona kod *altusa* i *tenora,* učestalih križanja glasova, kao i nota na istom paru žica koje iz toga rezultiraju.[80]

Blake Wilson[81] u vezi lutnje kaže (izmedju ostalog) slijedeće:

> 1498. Leonardo je posjetio dvor u Mantovi u strogo glazbenom svojstvu kada je Marchese Francesco Gonzaga svom dvorskom blagajniku napisao:
>
> > Želimo da Leonardu *fiorentinu*, nositelju ovog pisma, date jedanaest dukata, koje mu dajemo u zamjenu za mnoge žice za lutnju i *violu* koje nam je dao, i odmah oslobodite [novac] kako bi on mogao nastaviti svoje putovanje.

---

[79] William F. Prizer, The Frottola and the Unwritten Tradition, *Studi Musicali,...*

[80] William F. Prizer, The Frottola and the Unwritten Tradition, *Studi Musicali,...*

[81] Wilson, Blake: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*, New York: Cambridge University Press, 2019

Upućivanje na žice za lutnju, zajedno s relativno nedavnim otkrićem Leonardove skice ženske lijeve šake smještene na hvataljci lutnje (otprilike iz istog vremena), sugerira da je Leonardo možda osim *lire* svirao i lutnju.

Sebastiane del Piombo (1485.-1547.), koji je naslikao portrete brojnih glazbenika, uključujući, kaže Vasari, jednog od velikih ranih skladatelja madrigala Philippea Verdelota i njegovog pratioca pjevača Uberta, bio je profesionalni glazbenik prije nego što je postao slikar:

> Prva profesija Sebastiana, kako mnogi kažu, nije bila slikarstvo, već glazba, jer osim što je pjevao, uživao je u sviranju različitih instrumenata, a posebno na lutnji, jer se na tom instrumentu svi glasovi mogu svirati bez bilo koje [druge] pratnje. Ta ga je umjetnost neko vrijeme činila jako dragim venecijanskoj gospodi, s kojom je, kao čovjek od talenta, uvijek bio u vrlo prisnim odnosima.[82] ...

Ovi "portreti" renesansnih umjetnika - glazbenika također pružaju uvid u široki raspon solo pjevanja u prvoj polovici šesnaestog stoljeća: lutnja često zamjenjuje *liru da braccio* kao omiljeni instrument za pratnju pjevanja, bez sumnje jer se, kako Vasari ističe u vezi sa Sebastianom del Piombom, na njemu lakše mogla svirati polifonija, što ga čini instrumentom prikladnim i za solističko sviranje.

U raspravi Pietra Arona *Lucidario in music*a (Venecija, 1545.) autor navodi "Messer Jacopo da San Secondo" među istaknutim *cantori al liuto* s početka šesnaestog stoljeća. Ovom popisu prethode drugi naslovljeni *cantori a libro* (gdje su uključeni Bidon i rani skladatelj madrigala Costanzo Festa). S obzirom na to da je Giacomo svirao *viuolu*, a ne lutnju, čini se da Aron ovdje primjećuje istu razliku koju je gore napravio Castiglione između čitanja višeglasne partiture (*cantar bene al libro*) i extempore pjevanja poezije uz pratnju žičanog instrument (*cantare alla viola*).[83]

Accolti je pisao Isabelli 1502. godine dok je bio u Rimu djelujući kao učitelj Isabellinog desetogodišnjeg sina Federica (u to vrijeme političkom taocu papinskog dvora), hvaleći njezine posebne sposobnosti kao pjesnikinje i pjevačice *ad lyram*:

> Koji je genij danas procvjetao u Italiji, gdje, u stihu ili prozi, vaše ime nije podvrgnuto plemenitim naporima i pohvalama? Tamo gdje cvjetaju glazba, pjevanje, liberalnost, komedije, spektakli i pučki stihovi, kao dama takve plemenitosti i izuma ne samo da ste u stanju suditi [o kvaliteti stihova], već ih i savršeno komponirate i savršeno izvodite uz *violu* ili lutnju /*perfectamente componentsndo eperfectamente in viola o leuto recitandole*/

Napuljski dvorjanin Andrea Cossa (Coscia, Corso) radio je kao vojnik u službi Ludovica Sforze u Milanu i bio poznat po tome što je “vrlo slatko pjevao uz lutnju” [*il quale molto soavemente cantava nel liuto*]. Prema Vincenzu Colliju, *Il Calmeti* (1460-1508.; Serafinov biograf i tajnik vojvotkinje od Milana), Cossa je predstavio Cariteov stil pjevanja *strambotta* na milanskom

---

[82] Ovo bi moglo ukazivati da je Sebastiano svirao lutnju s novom tehnikom sviranja prstima.

[83] Aron, *Lucidario in musica*, 31v. Ovo je jedino mjesto na kojem je Giacomo naveden da svira na lutnji umjesto na violi, a može se dogoditi da je Aron jednostavno složio sve improvizirane pjevače, bilo da su svirali lutnju ili violu/lira da braccio, pod jednim naslovom.

dvoru, što je pak duboko impresioniralo Serafina kada ga je prvi put čuo u Milanu oko 1490. godine.

7.4.Pitanje i uloga *tenorista* - *Contrapunto alla mente* 1:

Nekoliko muzikologa koji su se intenzivnije bavili sa improvizatorima spominju *tenoriste*. To se prije svega odnosi na kolege Lewisa Lockwooda, Jamesa Haara, Williama Prizera i Reinharda Strohma. Zanimljivo je da Blake Wilson, na čijem istraživačkom radu i knjizi temeljim (ne samo) novu verziju 5. Poglavlja moje studije o improvizaciji, njih uopće ne spominje. Razlog bi najvjerojatnije mogla biti činjenica da *tenoristi* pjevačima-pjesnicima koji su se pratili na *liri da braccio* (*cantori ad lyram,* kako ih s pravom zove Wilson) njih naprosto nisu trebali...

Tenoristi se, ako uopće, pojavljuju isključivo u vezi sa (u početku relativno malobrojnim) improvizatorima koji su pjevali (ili recitirali) uz vlastitu pratnju na lutnji ili nekom drugom, neidentificiranom, trzalačkom glazbalu. *Tenoristi* su to činili (najčešće) na nekom gudačkom ili drugom (obično dubljem) trzalačkom instrumentu.

Američki muzikolog Lewis H. Lockwood (1930) je velik dio svog znanstvenog rada (osim L. v. Beethovenu) posvetio glazbi talijanske renesanse, posebice u Ferrari te lutnjisti Pietrobonu. Nas ovdje zanima improvizatorska karijera ovog glazbenika[84]:

> Njegovu [Pietrobona] stalnu prisutnost na dvoru posljednjih godina Leonellove vladavine ponovno potvrđuju dokumenti, nekoliko [njih] samo iz 1449. godine, od kojih je najvažniji onaj od 1.veljače, kojim se nalaže da se određeni Zanetto stavi u *Bollettu de' Salariati* kao *tenorista* u izravnoj vezi s Pietrobonom, zvanim *citharedo*. Ovo je najranija referenca na drugog glazbenika kao *tenoristu* od Pietrobona, zadatak koji uvijek ispunjava izvođač pod ovom oznakom i čije se ime uvijek nalazi u neposrednoj blizini Pietrobonovog imena, čak i u evidenciji plaćanja - možda lutnjist s kojim je svirao duo, možda svirač tenor gambe čija je uloga bila svirati srednji glas protiv kojeg bi mogao improvizirati *discant* kao pjevač ili lutnjist u dvoglasnom ili moguće troglasnom ansamblu.[85]

Ono što mene u ovom slučaju smeta odnosno zbunjuje je slijedeće pitanje; ako je Pietrobono (a to vrijedi za sve njegove kolege bez obzira na kojem, gudačkom ili trzalačkom instrumentu su pratili) svoje pjevanje - bilo ono stvarno improvizirano kao u slučaju braće Brandolini i niza drugih od poznatijih improvizatora ili izvodjeno napamet, kao kod jednog dijela njih) pratio s improviziranom pratnjom na lutnji (ili nekom drugom trzalačkom glazbalu) uz pomoć *tenoriste* ili bez njega, onda se najvjerojatnije nije radilo o dodavanju novih “dionica” tj. sviranju “na” ili “protiv” - kao u slučaju skladane višeglasne (homofone ili polifone, kontrapunktalne) glazbe, nego o improvizaciji, koja je

---

[84] Lewis Lockwood: Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 10 (1975), pp. 115-133.

[85] L.L.: Čini se da je ovo pojačano Tinctorisovom referencom na njegov «modulorum superinventiones», što može biti varijacija visokog registra na određenoj melodiji ili improvizacija diskanta na tenor; o tome i Corteseovu pozivu na njegovo «ponavljanje u visokom registru» vidi Pirrotta, Music and Cultural Tendencies ..., str. 157-58; također K. Dorfmüller, Studien zur Lautenmusik in der Ersten Hiilfte des 16. Jahrhunderts (Tutzing 1967), str. 104. Dorfmüller donosi ikonografske izvore na osnovu kojih se može pretpostaviti da su prije 1500. solističke izvedbi na lutnji bilo rijetke.

pri svakoj izvedbi mogla biti malo, više ili potpuno drugačija. Ako se ipak radilo o nekoj vrsti *contrapunto alla mente* onda bi stvari stajale i dogadjale se drugačije. Svakako mislim da se to dogadjalo u manjem broju slučajeva, a da je improvizirana pratnja (ukoliko i sve ostalo, dakle stihovi, melodija i njena pratnja nije bilo uvijek iznova improvizirano) stvarana *ad hoc*, "na licu mjesta."
James Haar, u svojem napisu "*Improvvisatori* i njihov odnos prema glazbi šesnaestog stoljeća"[86] o *tenoristima* kaže:

> U profinjenijim krugovima improvizator je možda svirao na gitarskom instrumentu ili lutnji; u potonjem slučaju, budući da se lutnja do kraja petnaestog stoljeća koristila kao jednoglasni melodijski instrument, vjerojatno bi ga pratio *tenorista* koji je svirao *viol*u ili veliki trzalački instrument. .....
>
> *Tenores* Diega Ortiza, iz sredine XVI. stoljeća, kasni su odraz onoga što je morala biti davno uspostavljena tradicija podrške *tenorista*, pod slobodno razrađenim vokalnim ili instrumentalnim glasom.[87]
>
> Nastup Pietrobona na dvoru Francesca Sforze, vjerojatno 1456. godine, dokumentira Antonio Cornazano, koji nam kaže da je "*Piero Bono,. . . che in musica le stelle havean dotato*," pjevao uz *cetru*, uz pratnju *tenoriste*, svojevrsni stih opisan kao "*ordinata frotta*" (ovo je mogao biti oblik *ballate*, *terza rima* ili čak strofe *ottave*) o ljubavima raznih uglednika iz petnaestog stoljeća, uključujući članove obitelji Sforza. Čak nam kaže da je njegova pjesma bila „*tucta in semitoni, proportionando e sincoppando sempre, e fugiva el tenore ai suoi cantoni*." Ovaj opis, koji je teško uzeti za gotovo, ipak nas obavještava da je Pietrobonova pjesma bila prava glazba, s nekim melodijskim fioriturama, bilo vokalnim ili na lutnji, preko pratećeg basa [njegovog *tenoriste*].

Za razliku od kolege Haara, smatram da bi se, barem u slučaju toliko detaljnog opisa (samo po sebi vrlo rijetka stvar kod opisa žive izvedbe kako srednjovjekovne, tako i renesansne glazbe), ovo moglo uzeti "zdravo za gotovo". "*Ordinata frotta*" mogla bi predstavljati tzv. *formes fixes* talijanske poezije, "*tucta in semitoni, proportionando e sincoppando sempre, e fugiva el tenore"* moglo bi značiti da je Pietrobono pjevajući ili svirajući na svojem (možda lutnji - u svakom slučaju trzalačkom) instrumentu brze pasaže (u ono vrijeme zvane *perfidie*) u slijedu polutonova, poštivao ritmičke proporcije, koristio sinkopiranje i "bježao" *tenoristi* koji ga je pokušavao pratiti…

U ovom slučaju se radilo o lutnji ali bi potpuno isto bilo izvedivo (bez potrebe dodatnog *tenoriste*) i na *liri* odnosno *violi da braccio*[88]. Iz vlastitog praktičnog iskustva mogu, medjutim, dodati da kao kod *lire da braccio* tako i kod *lire da gamba, lirona,* sudjelovanje jednog "basovskog" (svejedno gudačkog ili trzalačkog) instrumenta premda ne nužno nikada nije ni suvišno, jer upotpunjuje one akorde na obje *lire* koji u basu imaju kvintu (umjesto osnovnog tona ili terce) - radi se, dakle, o

---

[86] Haar, James, *Essays on Italian Poetry and Music...,* 4. Poglavlje.

[87] JH: Tenori D. Ortiza dati su u četveroglasnoj teksturi za instrument sa klavijaturom, ali lako se može zamisliti njegova gambistička improvizacija nad drugom violom da gamba koja svira dionicu basa.

[88] U praksi, svi akordi koje je moguće izvoditi na *liri da braccio*, mogu se izvesti i na instrumentima višeg registra violinske obitelji (u stvari obitelji *viola da braccio*) s razlikom da na hvataljci izostaju tonovi oktavirane najdublje žice G-g odnosno C-c te basovske žice oktave D-d ili G-g. Moguće je takodjer pretpostaviti da je barem dio imptovizatora koristio i violu da gamba.

trećem obratu kvintakorda ili kvartsekstakordu. Slijedeći autor, W. Prizer, potvrdjuje, na neki način, ovu praksu.

William F. Prizer, u svojem već citirnom članku "Frottola i nepisana tradicija"[89] kaže:

> Nešto prije 1450. godine javlja se nova metoda izvođenja, možda usvojena iz pisane tradicije. Improvizatoru se dodaje novi svirač, tzv. *tenorista* koji je svirao lutnju, *violu da mano* ili *viellu*. Pretpostavlja se da je *tenorista* svirao tenorski glas, a sam improvizator svirao novi glas kontratenora. Pietrobono iz Ferrare bio je sam na listama tijekom ranijeg dijela karijere, ali od 1449. godine uvijek mu je bio dodan *tenorista*. Godine 1456. «Pietrobono del Chitarinj» plaća se cijelu godinu, kao i «Francesco de Biasio de Malacis, tenorista de chitarinj». Oba su imena uključena u osnovi na isti način 1475. i 1478. U Milanu je ista praksa vidljiva nakon sredine stoljeća:
>
> > 12. studenog 1461. godine isplaćena su dva florina «sviraču lutnje i drugom koji svira tenor»; 1469. godine zabilježena je uplata njemačkom lutnjistu i «njegovom suputniku, sviraču *viole*»; a isto je zabilježeno 1475. godine, kada Galeazzo Maria Sforza piše Giovanniju di Castelnuovo, tražeći «Johannesa Nijemca, svirača lutnje i njegovog pratitelja koji svira *violu*».
>
> Takvi zapisi se nastavljaju mnogo kasnije. Godine 1493. za vrijeme gozbe u Innsbrucku talijanski su glazbenici svirali «liutto cum *viola*», a postoje čak i neki dokazi da je poznati pjesnik i improvizator Serafino dall'Aquila imao *tenorista*: u neobjavljenom pismu iz 1498., koje je napisao iz Urbina, Silvestro Calandra obavještava Isabellu d'Este da su «Serafino i Fidele ovdje da se zabave». Iako ta izjava nije podložna određenoj interpretaciji, vjerovatno je da su Serafino i Fidele nastupili na tradicionalni način lutnjista i *tenorista*.[90] …
>
> Postoje dokazi da je duo lutnjist - *tenorista* [i u 16. stoljeću] još uvijek funkcionirao u ovom repertoaru; rukopis iz ranog šesnaestog stoljeća u Biblioteci Marciana iz Venecije, Ms. XI, 66, uključuje baladu s incipitom. *E' un buon cantar suave*. … ona uključuje frazu «ovaj tenor … može se svirati na bilo kojoj *violi*», sugerirajući da je praksa *tenorista* koji svira *violu* još uvijek bila živa u ranom činkvečentu.
>
> Mantova i Ferrara, dva najveća centra *frottole*, također nude dokaz kontinuirane tradicije dua lutnjist - *tenorista*; Marchetto Cara, jedan od vodećih frottolista, imao je *tenoristu*, lutnjistu i *violistu* Roberta d'Avanzinija. Može se pretpostaviti da su njih dvojica tvorili stalni duo, jer mantovanski dokumenti d'Avanzinija rijetko spominju u glazbenom kontekstu, a da pritom ne spominju i Caru.

Prizer navodi i primjere slične prakse iz Ferrare; lista plaćanja kardinala Ippolita I d'Este za 1507. uključuje «Zoro Maria nostro Halmano, musico» 14. ožujka i «Zoan Maria Judio, sonadore», 15. ožujka. … Važno je da isti registar plaćanja sadrži i ime izvjesnog «Galeazo de Joane Maria», vjerojatno lutnjističkog *coauditora,* platni registar za prethodnu godinu izričito navodi «Galeazo de Zoanne Maria che sona de *lira*» i «Zoanne Maria che sona de liuto». …

---

[89] William F. Prizer, The Frottola and the Unwritten Tradition, *Studi Musicali,* Anno XV – 1986 br. 1, str.3-38.

[90] WP: Iako je Serafino možda svirao i druge instrumente poput lire da braccio, čini se da je u osnovi bio lutnjist.

Autor smatra da je osnovna izvedba *frottole* trebala je biti sljedeća: pjevač-lutnjist pjevao bi *cantus*, svirajući ili strukturne glasove (bas i tenor) ili ukrašenu dionicu altusa, a njegov *coadiutore* ili pratioc svirao bi glas ili glasove koje je pjevač izostavio. Ako pratioc nije bio prisutan, pjevač-lutnjist bi jednostavno svirao strukturne dijelove, gubeći pritom samo izvjesnu punoću sklada i ritmičke živosti. Ovi načini izvođenja dobro bi se podudarali s glazbenom prirodom *frottole* i objašnjavali bi prisustvo *coadiutora* kod Care i Pesentija. Štoviše, ovo je bio najčešći način pisanja za dvije lutnje tijekom ranog šesnaestog stoljeća, jer u duetima i u knjigama za lutnju Spinaccina i Dalze jedna lutnja svira polifono, a druga monofono.[91]

Možda, ali sudeći po već spomenutom, jedinom sačuvanom izvoru glazbe za *liru* iz Pesara[92] koji sadrži "banku" akorda na *liri da braccio* u direktnoj usporedbi sa akordima na lutnji, mislim da bi tako nešto bilo suvišno. Kao što su to napravili moji kolege (i kolegice) i ja sam godinama sam pratnju mojeg pjevanja (*frottola*) realizirao koristeći akorde iz rukopisa Pesaro barem "polu *ad hoc*"; moj izvedbeni materijal je, osim skladane melodije i teksta sadržavao isključivo slovima potpisane akorde[93], što mi je davalo (posebno u slučaju *lirona* a manje u slučaju *lire da braccio*) mogućnost da radim neke varijacije odnosno neku rudimentarnu vrst improvizacije.

U svojem djelu "Uspon europske glazbe, 1380-1500"[94], Reinhard Strohm kaže:

> Pjevačima poput Pietrobona povremeno je pomagao *tenorista*, u ovom slučaju izraz za drugog instrumentalistu koji je mogao zauzeti neobavezni treći glas, tj. kontratenor. .....
>
> Kako je stoljeće odmicalo, kontratenor *bassus* dobiva na značaju i obično ga je izvodio *tenorista*, na primjer na lutnji.[95]

Ponavljam da improvizatorima, ako nešto nije bilo bitno, onda je to bio sustav na osnovu kojeg je funkcionirala skladana, pisana, glazba njihovog vremena. Da su htjeli drugačije (neki od njih, poput Serafina Aquilana u mladosti su dobili dovoljno dobar nauk o kompoziciji tzv. "učene" glazbe) mogli su krenuti tim putem, koji bi ih, medjutim, vodio izvan orbite prakse odnosno umjetnosti *cantare ad lyram.*

Vraćam se pisanju Jamesa Haara gdje on praksu improvizatora dovodi u neku vezu sa kontrapunktom *alla mente*:

> Što se tiče stila ove pratnje, linije basa poput onih koje se koriste za *villancico* i jednostavnije forme *frottola* mogu poslužiti kao modeli. **Očekivalo se da će svaki kompetentni glazbenik u tom razdoblju osmisliti kontrapunkt protiv melodijske linije bez zapisivanja; zašto ne i u**

---

91 Dakle, ona druga svirala je melodiju sa bogatim ukrasima (kvazi - improvizirano) a prva se pobrinula za pratnju.

92 Rukopis Pesaro, Oliveriana, br. 1144 (*olim* 1193).

93 Velikim slovima durski a malim molski akordi, k tome oznake 4-3 za zaostajalicu ili 7 za septakord i t.d.

94 R. Strohm: The Rise of Europena Music, 1380-1500, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

95 IP: Premda ne isključujem takvu mogućnost, obzirom na niz informacija koje smo dobili od Lockwooda, čini mi se da su tenoristi najjčešće svirali razne gudačke instrumente i pritom pratili lutnjiste, odnosno pjevače - svirače drugih trzalačkih instrumenata.

pratnji pjesme? Gledano na ovaj način, čak i djelomično akordijska pratnja poput one koja se može svirati na *liri da braccio* bila bi kontrapunkt melodiji, a jednoglasna pjesma s ad libitum pratnjom ne bi se radikalno razlikovala od strukture dvoglasnog *discantusa*. Dio misterije u vezi s improvizacijom zasigurno smo stvorili mi sami, kao rezultat onoga što mora biti lažna pretpostavka da je improvizirana glazba bila vrlo različita od one koja je preživjela u pisanom obliku.[96]

Premda ideja da je netko od improvizatora (solistički ili u duetu, sa *tenoristom*) koristio *contrapunto alla mente* nije za odbaciti, ukoliko netko dobro vlada sa svim tipičnim renesansnim kombinacijama, slijedovima, akorda onda mu ta tehnika nebi bila nužno potrebna. Uloga eventualnog *tenoriste* bi u tom slučaju bila „razumjeti" akorde i dodati im bas odnosno tenor. Ili obrnuto, ako tenorista svira *tenores* (npr. plesove kasnog 15. st., *bassi ostinati* ili gregorijanske melodije - sve što je bilo dobro poznato glazbenicima tog doba, baš kao što su razni "changes" i "standards" dobro poznati svim blues, jazz i barem onim vrhunskim rock - glazbenicima našeg vremena) onda je na pjevaču bilo da tome improvizirajući dodaje odgovarajuću moduliranu deklamaciju (ili melodiju) i akorde.

Ponavljam, da mi još uvijek nije jasna uloga *tenoriste* tj. zašto je on uopće bio potreban, jer je većina improvizatora ionako nastupala solistički. Oboje, pjevači koji su se krajem 15. i početkom 16. pratili na *liri da braccio* ili na lutnji, harfi ili slično, svirali su višeglasno, u akordima. Kod nekih obrata akorda na *liri* (poput već pomenutog kvartsekstakorda, na primjer) dobro dodje ako drugi glazbenik dodaje ili udvostručuje liniju basa na lutnji ili bilo kojem trzalačkom (drugom gudačkom ili čak duhačkom instrumentu) ali to nije neka obavezna "nužnost,, ... Upravo zbog toga čini mi se da bi razlog ipak mogao biti da su ovakvi ili slični dueti improvizatora podrazumjevali uporabu dvo - odnosno troglasnog improviziranog kontrapunkta *prve vrste* (nota protiv note) ili eventualno one druge (dvije note protiv jedne od *cf*). U tom slučaju je *tenorista* izvodio melodiju tenora (iz svjetovnog, plesnog, ili duhovnog, gregorijanskog, repertoara - ovisno o prigodi i namjeni nihove izvedbe) dobro poznatu obojici[97], a pjevač - svirač *lire* ili lutnje - je tome dodavao svoju moduliranu deklamaciju/ melodiju u floridnom stilu i odgovarajuće note izmedju nje i melodije tenora. Profesionalni glazbenici, čak i sposobni amateri tog doba, učili su tijekom svojeg glazbenog obrazovanja (najčešće već u dječačkoj dobi, u crkvenim zborovima) tehnike improviziranog kontrapunkta, pa im ideja da to znanje koriste i izvan crkve i bogoslužja, nije trebala biti dalekom.

Bilo je, naravski, bitno da su se pri takvim improviziranim izvedbama pridržavali pravila koje sam preuzeo od kolege McGeeja[98], i donio ih u 6. Poglavlju, koje je u potpunosti posvećeno praktičnim savjetima o ornamentaciji iimprovizaciji rane glazbe općenito.

Smatram da je uloga *tenoriste* u doba kada je praksa odnosno umjetnost *cantora ad lyram* bila na svojem vrhuncu, dakle u posljednjoj četvrtini 15. i u prvom desetljeću 16. stoljeća, bila relativno izolirana pojava, vezana uz one lutnjiste koji su još uvijek koristili staru tehniku sviranja sa

---

[96] Haar,Monophony... ibid. IP: o mogućnosti odnosno pretpostavci da je jedan dio improvizatora (posebno onih iz redova crkvenih glazbenika - pjevača) u svojim improvizcijama koristio tehnike tzv. *contrappunto alla mente,* vidi u slijedećem, 6. Poglavlju.

[97] *Tenorista* u praksi *contrapunto alla mente* pjevao je iz koralne knjige, otkud dolazi i ime ove prakse.

[98] Za još detaljnije upute improviziranog kontrapunkta, pogledati u 6. Poglavlju pod Barnabe Janin…

plektrumom.[99] Onima koji su već prešli na novu tehniku sviranja prstima to nije više bilo nužno potrebno.

7.5.Frottola kao plod improvizacije i njen odnos prema nepisanoj tradiciji i druge alternative[100]

Više autora koji su se bavili temom improvizatora i njihove umjetnosti, dovodilo ovo u neku vezu sa ogromnim repertoarom *frottola* ranog 16. stoljeća, prije svega sa izdanjima O. de' Petruccija. Njihova mišljenja se (a kako bi moglo biti drugačije?) naravski razilaze, premda veći broj njih smatra da je ta veza bila moguća. Kao (bolju) alternativu neki autori predlažu stoljeće stariji repertoar talijanske *Ars nove,* odnosno trečenta. Premda imam svoje (skeptično) mišljenje o tome, nije nemoguće da su neki od improvizatora (pogotovo školovaniji kanterini u ranijem 15. stoljeću) radili i takve pokušaje. Isto tako, obzirom da su neki od kanterina odnosno humanističkih *cantora ad lyram* dobili dobro glazbeno školovanje i vladali kontrapunktom, bilo je moguće da im padne na pamet da svoju improviziranu pratnju na *liri da braccio* ili na lutnji (pogotovo uz sudjelovanje *tenoriste*) temelje na tehnikama tzv. *contrapunto alla mente*.

Započinjem sa W. Rubsamenom i njegovim već citiranim člankom "Justiniane ili viniziane 15. stoljeća"[101] u kojemu autor, izmedju ostalog, spominje veze sa glazbom trečenta:

> Jedini glazbeni izvor 15. ili s početka 16. stoljeća koji *justiniane* naziva kategorijom svjetovnih pjesama su Petruccijeve *Frottole Libro Sexto*, objavljene 1505. Indeks ovog tiska glasi: *Frottole Sonetti Stramboti Ode. Iustiniane numero sesanta sie* (sic), ali izdavač ne navodi koja je od 63 skladbe u tom svesku justiniana. .....
>
> Justiniane kod Petruccija *(vidi pr. l)*[102] bile su improvizirane na osnovu jednostavnih modela poput *Aime sospiri* u rukopisu Escorial. *Justiniana* sredine 15. stoljeća može se definirati kao troglasna kompozicija za solo glas i instrumentalnu pratnju, u kojoj se duga *coloratura* izmjenjuje s kraćim deklamacijskim frazama u složenom melizmatičkom diskantusu. Metrička shema uglavnom je nepravilna, slobodno se izmjenjujući između dvo- i trodobne mjere, iako u cijelosti može prevladavati trostruki metar. …
>
> Dokaz da su gore opisane melizmatične *justiniane* primjeri zapisane improvizacije na osnovu jednostavnih modela, može se naći u spomenutom Escorial rkp. IV. a. 24, koji sadrži raniju, osnovnu, verziju djela *Aime sospiri* na fol. 85v — 86. … Nakon pregleda, vidjet će se da je Petruccijev diskant izrazito ukrašena verzija jednostavnog originala, …
>
> Teško da treba [posebno] naglasiti da su nepretenciozni mali *Aime sospiri* iz rukopisa Escorial i njegova razrada u [izdanju] *Frottole Libro Sexto* od izvjesne povijesne važnosti. Oni nepobitno dokazuju da neke jednostavne talijanske skladbe sredinom 15. stoljeća nisu izvođene onako kako

---

[99] Premda je po efektu tehnike sviranja, plektrum imao identične mogućnosti kao gudalo tj. da su u obzir dolazili samo odredjeni akordi jer se pri potezu jednog ili drugog nije moglo izbjeći ili preskočiti note koje pojedinom akordu nisu odgovarale.

[100] Tu, prije svega, mislim na mogućnost preuzimanja modela iz 14. stoljeća dakle glazbenog stila *Ars Nove*.

[101] Walter H. Rubsamen: The Justiniane or Viniziane of the 15 th Century, *Acta Musicologica* 29 (1957), str.172-84.

[102] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.1-3, V-1 Rubsamen Justiniane pr.1-1 do 1-3.

su napisane, već u bogato ukrašenom stilu Ars Nove. Oni dokumentiraju nastavak floridnosti trečenta barem do posljednje četvrtine kvatročenta, sa svim onim što to implicira u odnosu na stilski utjecaj na sjevernjačke glazbenike koji su u to vrijeme bili u Italiji; oni pružaju jedini danas poznati primjer zapisane vokalne improvizacije u 15. stoljeću.

Sigurno nije previše smjelo tvrditi da su ove skladbe, stilski identične osnovnoj verziji *Aime sospiri*, poslužile kao polazišta za improvizaciju u ukrašenom stilu trečenta. Postavlja se pitanje - nisu li sve naoko jednostavne skladbe tog vremena izvođene sa sličnim razradama? Bilo kako bilo, čini se da su barem *justiniane* bili puki kosturi koji su čekali da ih se odjene. …

U zaključku, utvrđeno je da jednostavne *justiniane* iz sredine kvatročenta nisu izvođene onako kako su napisane, već su poslužile kao okvir za improvizacijsku ornamentiku, nastavljajući tako na novoj harmoničnoj osnovi bogato melismatički stil Ars Nove. Petruccijeva publikacija četiriju primjera pokazuje da je floridnost trečenta živjela u Italiji kao improvizirani stil barem do početka stoljeća...

Nino Pirrotta, u članku "Usmena tradicija i pismena tradicija u glazbi"[103] daje izvanrednu usporedbu izmedju usmene i pisane glazbe na osnovu sante leda:

… Glazba čije povijesti smo dio, pisana glazbena tradicija, može se usporediti sa vidljivim dijelom sante leda, od koje je veći dio potopljen i nevidljiv. Dio koji se vidi zasigurno zaslužuje našu pažnju, jer je to sve što je ostalo od prošlosti i zato što predstavlja najsvjesnije razrađeni dio; ali naše ocjene također moraju uvijek imati na umu [i] sedam osmina sante leda koje su ostale potopljene, glazbu nepisane tradicije. Nadalje, ponekad je moguće da nam generičko, čisto negativno razmatranje potopljene mase nadopunjeno elementima koji se preobražavaju u pisanoj tradiciji, dozvoljavaju sagledati što se ispod nje događalo.

U prilog *frottoli* kaže:

…jer oni koji "improviziraju" u sebi su pohranili bogatstvo materijala iz kojeg mogu crpiti: grade s elementima koje uzimaju iz svog repertoara, oni su kombinirani, preoblikovani i obojeni kako inspiracija i prilika sugeriraju. …

Ovim citatom moja je improvizacija prešla na krajnju točku, na sugestiju da se u frottolističkom repertoaru s kraja petnaestog stoljeća može i mora vidjeti u pisanoj tradiciji, nastanak oblika i načina koji su se prije prakticirali u usmenoj glazbenoj predaji. Među takozvanim frottolističkim oblicima, *strambotto* je imao značaj u petnaestom stoljeću usporediv s onim koji je madrigal preuzeo tijekom sljedećeg stoljeća; sigurno su postojali i popularni [pučki] oblici *strambotta*, ali je prije svega bila uzvišena njegova dvorska i profinjena formulacija. Serafinu Aquilanu, glavnoj zvijezdi talijanske glazbe s kraja stoljeća, divili su se prije svega zbog pjevanja *strambotta*, *nec plus ultra* tadašnje glazbe, kojeg tendiramo diskreditirati kao *barocco avanti lettera*. Glazbeno su *strambotti*, čak i oni koji su pronašli mjesto u rukopisima i štampanim izdanjima, među najistaknutijim primjerima ekonomije sredstava; glazba prva dva stiha jednostavno se ponavlja za tri sljedeća distiha uz male promjene, one nisu zabilježene ali ih izvođač sigurno uvodi kako bi melodiju prilagodio raznim verbalnim akcentima; i ako je riječ o strofama, to jest o nizu

[103] Nino Pirrotta, "Tradizione orale e tradizione scritta nella musica", u *L´ars nova italiana del trecento*, II (Certaldo, 1969), str. 431.

strambotta, ista se glazba ponavljala onoliko puta koliko je bilo distiha u svim strofama. Na naše iznenađenje nalazimo da je upotreba ovoga još uvijek na snazi u Firenci 1539. godine, u vrijeme vjenčanja Cosima dei Medicija s Eleonorom iz Toleda. Tiskanje glazbe izvedene tom prigodom uključuje niz polifonih madrigala koje su u čast supružnika pjevale grupe koje su predstavljale razne gradove Toskane, ali je predstavljanje grupa ponovno povjereno pjevaču koji pjeva "*sulla lira*", koji je u osobi Orfeja otpjevao dobrih četrdeset *ottava* [rima]; štampa daje tekst, ali ne i glazbu, što još jednom spada u nepisanu tradiciju.

Slični postupci primjenjuju se u poetskim oblicima *capitolo* i *oda*, oba povezana s onim što se u 15. stoljeću zvalo *sirventese*; u oba oblika se glazba prva tri stiha ponavlja za sljedeće simetrične skupine[104]. Veću raznolikost nalazimo u *sonettu*, jer napisani primjeri pripadaju razdoblju u kojem su se već pojavila nova rješenja u odnosu poezije i glazbe, kao i zato što je relativna kratkoća oblika (14 stihova) stvorila glazbu koja nije bila generički namijenjena svakom sonetu, nego posebno primjerena određenom tekstu. Ipak, još uvijek prevladava, posebno u *aeri da cantar sonetti*, jednostavno rješenje u kojem glazba od tri stiha služi cijeloj pjesmi. Glazba je dana za prvi, drugi i četvrti stih; treći stih, koji ima istu rimu kao i drugi, ponavlja glazbu; iste tri glazbene fraze koriste se za drugu *quartinu* i (izostavljajući ponavljanje druge fraze) za dvije *terzine*.

U slučaju *Ars nove*[105] (i na neki način *contrapunta alla mente*) Pirrotta kaže:

Jedan od tih slučajeva predstavlja skladba s kraja 14. stoljeća …[koja] odražava vrstu glazbe koja se razlikuje od one učene glazbe koja se obično zapisuje u rukopisima, učene glazbe kojoj, štoviše, pripada veći dio repertoara kodeksa iz kojeg je uzet moj primjer (tzv. *Reina codex*. Paris, Bibl. Nationale, nouv. acq. frç. 6771). Prva neobična značajka je vrsta višeglasja koja se koristi, s dva glasa koji često započinju svoje rečenice unisono (rjeđe u paralelnim kvintama), a zatim nastavljaju... odmičući se i približavajući se suprotnim pokretom, od unisona do terce, na kvintu i rjeđe u oktavi, i obrnuto, na kvintu, tercu i unisono. …

To je očito mehanički postupak, različit od genijalnijih i raznovrsnijih izbora umjetničke polifonije; čak i u crkvi mislim da je korišten za improvizirane višeglasne izvedbe, jer vam omogućuje da melodiji koja je već poznata lako dodate *contrappunto alla mente*; međutim, postoje rijetke prilike kada je to sačuvano u pisanom obliku.

Uz upotrebu ovog jedinstvenog višeglasnog postupka, skladba koju sam objavio ima neobičan način recitiranja teksta: fragmentira ga u sitne segmente, ponavlja ih nekoliko puta i često uvodi interpolacijom vokala (*e* ili *o*) koji djeluje kao vokalni "napad" na fragment, ali prekida i kvari metriku stihova, neobičnost svojstvena pučkim ili pseudo-pučkim pjevačima. …

Karakteristika ovog višeglasja je tendencija ponovne upotrebe istih glazbenih elemenata nekoliko puta tijekom skladbe. Pučki pjevač teži maksimalnoj ekonomiji sredstava; poput improvizatora (a dvije se osobine često podudaraju) mora zapamtiti golem repertoar; stoga ga nastoji pojednostaviti, svesti na ono neophodno što treba zapamtiti. …

---

104 N. Pirrotta: Oda, koja se obično smatra pjesmom sa strofama od četiri stiha, zapravo se sastoji od strofa sastavljenih od dva sedmerca i jednog jedanaesterca s rimom u sredini.

105 Nakon Rubsamena, drugi autor koji umjetnost improvizatora druge polovice 15. stoljeća dovodi u vezu sa stilom Ars Novae.

U vezi nepisane i pisane glazbe James Haar u svojem napisu "Monofonija i nepisana tradicija"[106] kaže:

> Pitanje kako je izvođena nepisana glazba, bilo da se svira i pjeva po sjećanju ili u različitom stupnju improvizirano, može se činiti besplodnim. Ako ne znamo kakva je glazba bila, kakvog smisla ima nagađanje o tome kako je izvođena? Čvrsti dokazi o prirodi glazbe koja se prenosi oralno te o tehnici i stilu improvizatora mogu doći samo od fragmenata stvarne glazbe koji su iz nekog razloga zapisani. ...
>
> Ipak, čini se korisnim i ne pretjerano optimističnim postulirati da pisana i nepisana glazba, na razini profesionalnog izvođača, možda nisu dvije vrlo različite stvari.
>
> Jedan od najvažnijih žanrova u nepisanoj tradiciji tijekom renesanse bila je upotreba melodijskih formula za pjevanje epske i lirske poezije *all'improvviso*. ...
>
> Glazba se sastojala od melodija, ako se za njih to može reći, poznatih kao *aere* ili *arie*. One su se razlikovale ne samo od pjevača do pjevača, već i po lokalnom jeziku.
>
> *Arie* se povremeno pojavljuju u tiskanim zbirkama, pojedinačno u tiskovinama madrigala i u izvorima kao što je rukopisna pjesmarica [za glas i lutnju odnosno lutnju solo] Cosima Bottegarija, lutnjista - pjevača na dvoru Medičija u Firenci, u drugoj polovici 16. stoljeća. Žanrovske promjene manje su nego što se može očekivati s obzirom da arije teže izbjegavanju krajnosti u melodiji, ritmu i harmoniji. Melodije su sigurno dolazile i odlazile, imale su trenutke popularnosti, a zatim su nestale; osnovni pristup ostao je prilično konstantan. Bottegarijeve pjesme nazvane su "nekim od najranijih poznatih monodija"; ali linija [razgraničenja] između arije i monodije tanka je - ako uopće postoji. Svaka solo pjesma s pratnjom ipak je [neki] oblik monodije.
>
> Slavne *arie* nazvane *passamezzo, romanesca, ruggiero* itd. koje su se bez imena našla u *Trattado de glosas* Diega Ortiza (1553.) i uobičajene u glazbi s kraja 16. i početka 17. stoljeća, ako se sudi na osnovu njihove pravilnosti gradnje i čvrstoće harmonijskog dizajna izgleda u osnovi su instrumentalne naravi. ...
>
> Zarlino govori o 'tim *modi* na kojima sada pjevamo sonete i kancone od Petrarke ili rime Ariosta.[107] Strofe *Orlanda Furiosa* bile su popularne među madrigalistima; dale su i novi repertoar viteških poema kantastoriju, materijal živopisan u slikama i napisan jasnim, rafiniranim petrarkističkim jezikom koji je bio vrlo privlačan dvorskim improvizatorima i njihovim pokroviteljima. Iako su madrigali na tekstove *Orlanda Furiosa* pisani u raznim stilovima, favorizirani idiom predstavljao je deklarativnu, akordnu strukturu koja je naglašavala tekstualne ritmove Ariostovog stiha od jedanaest slogova. Mnogi od ovih komada su polifonijski ekvivalenti ariji; neki od njih koriste melodije ili melodijske vrste, koje se ponavljaju dovoljno često da sugeriraju da se citiraju poznate melodije. Ovo je nepogrešiva značajka *Cappricia* Jacqueta Berchema, ciklusa četveroglasnih madrigala, temeljenog na oko 90 strofa iz Ariostove

---

[106] J. Haar,Monophony and the Unwritten Traditions, 13. Poglavlje, str. 240 u:PERFORMANCE PRACTICE, Music before 1600, ur. H.M.Brown i S. Sadie, The New Grove Handbooks in Music, Macmillan Press, London 1989.

[107] JH: G. Zarlino, Le istitutioni harmoniche (Venecija, 1558).

poeme. Berchemova zbirka, posvećena članu obitelji Este, zaštitnicima Ariosta, jasno je zamišljena kao skladateljeva verzija umjetnosti improvizacije.

Contrafacta (kontrafaktura)[108]

Druga vrsta stvaranja glazbe koja dijelom ovisi o pamćenju, a ne o pisanoj notaciji, uključuje korištenje melodija ili čitavih polifonih djela za tekstove, kojima to prvobitno nije bilo namijenjeno. *Laude* su pravljene od madrigala i *ballata* u trečentu; šansoni iz 15. stoljeća pojavljuju se s njemačkim i talijanskim tekstovima; svjetovne melodije korištene su za postavke flamanskog psalma; šansoni i madrigali su "oduhovljeni" tako da je ljubavni tekst zamjenjen novim, nabožnim; moteti napisani za posebne prilike ponovo su korišteni s djelomično ili potpuno novim tekstovima; *noëls* su koristili *timbres*, melodije šansona dovoljno poznate tako da je citat njihovih uvodnih riječi bio dovoljan da podsjeti pjevače na njihove melodije. Ovo su samo neke od tekstualnih zamjena koje su korištene u renesansi. ...

Improvizator bi mogao napraviti nešto svježe i individualno iz skladbe koja je izvorno zamišljena za sasvim drugačije svrhe. Ovdje bi neke glazbene prilagodbe i dobar dio individualnog stila u izvedbi u stvari ponovno stvorili komad, a ne samo iskoristili ga kao kontrafaktum. Ono što se činilo neobičnim bilo je skladati ex nihilo i izmisliti sve - ono što je Zarlino nazvao skladbom '*di fantasia*'.

James Haar[109] smatra da su:

Korijeni *frottole* u poeziji i pjesmi *improvizatora*. …

[Skladatelji *frottola* su] priložili i glazbene modele koji su trebali služiti drugima za deklamiranje poezije; u Petruccijevih deset sačuvanih knjiga *frottola*, postoji dvanaest skladbi nazvanih "*modo"* ili *"aer*", koji daju glazbu za sonete i *capitole* te, nespecifično, za latinske stihove. Nema ih za *barzellette*, vjerojatno zato što je ovaj oblik stiha bio manje redovit od ostalih; i, neobično, nijednog za onaj oblik koji je bio tako omiljen u umjetnosti improvizatora: *strambotto*. Model [modul] ove arije dat je u primjeru 14, anonimni i bez teksta „*modo di cantar sonetti*“, pružajući diletantima *frottola* jednostavna sredstva za pjevanje svojih vlastitih ili stihova svojih prijatelja.[110] Kako se čini, najviši glas bio je zamišljen za pjevanje, iznad nosećeg basa i dva glasa za popunjavanje, koji su možda izvođeni točno onako kako su napisani. Kvatrine soneta pjevale bi se ponavljanjem srednje fraze za dva unutarnja retka; tercine bi koristile tri fraze otpjevane skroz. Mnogo ponavljanih nota u melodiji omogućilo bi različite naglaske u riječima i tako izvođaču dalo dobru dozu fleksibilnosti. …

Skladatelji *frottola* ponekad su bili i crkveni glazbenici, a neki od njih, poput Care, prošli su pravu glazbenu naobrazbu.[111] … Ipak, frottolisti su smatrani skladateljima, a ne improvizatorima.

---

[108] Objašnjenje ovog pojma i moja praktična iskustva s njime u vezi dao sam u 1. Poglavlju ove studije, str...

[109] Haar, James, *Essays on Italian Poetry and Music 1350-1600* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986); 3. Poglavlje.

[110] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.6,7 V-4 Haar Impro pr. 14-1 i 2.

[111] JH: Cara je vjerojatno prisustvovao Scuola degli accoliti u Veroni, a neko je vrijeme bio *maestro di cappella* dvorske kapele Gonzaga.

Podrijetlo *frottole* nije potpuno jasno, ali među njima moraju biti vokalne i instrumentalne tradicije improvizirane glazbe u sjevernoj Italiji, *strambotta* sa juga, a možda i neka španjolska glazba [koja je stigla u Italiju] putem napuljskog dvora, gdje je suvremeni *villancico* bio dobro poznati.[112] *Barzellette* od osam slogova pjevane su ushićenim plesnim ritmom koji se podudara sa i daje sjajan ritam pjevanom tekstu, sugerirajući popularnu privlačnost umjetnosti improvizatora, ali dajući je u njenom komponiranom, "ispravljenom" obliku, s unutarnjim glasovima skladanim u [pseudo] kontrapunktalnom stilu, kao u *primjeru 15, ripresi barzellete* Galeotta del Carretta koju je uglazbio Tromboncino.[113] Carretto je u pismu iz 1497. godine zatražio da mu se pošalje ova i druga *barzelleta* kako ju je skladao Tromboncino, zajedno s novim "*aere de capitulo*." …

Aristokratski glazbeni amater kako je prikazan u Castiglioneovom *Cortegianu* poznavao je nešto od te umjetnosti [*frottola*] i naučio je pjevati, svirati lutnju ili *violu*[114], te čitati glazbu. Ti se ljudi nisu mogli natjecati s virtuoznim improvizatorima ili sa sjevernjačkim pjevačima višeglasja, ali su bili više od pukih slušatelja; željeli su glazbu koju bi mogli sami izvoditi. A budući da su mnogi od njih bili amaterski pjesnici ili su imali prijatelje [koji su to bili], nisu željeli pjevati samo francuske šansone, već i skladbe modernog [talijanskog] stiha [tog] trenutka. …

Svojevrsna glazbena posebnost dogodila se u Italiji; naizgled nestalna zavičajna glazbena kultura kvatročenta zapravo je donijela revoluciju u ukusu i novi odnos između riječi i glazbe.

U drugom članku (poglavlju) "*Improvvisatori* i njihov odnos prema glazbi šesnaestog stoljeća"[115] James Haar nastavlja:

Ti pokrovitelji, posebno vladari Ferrare i Mantove i njihovi rođaci, podržavali su pjesnike i glazbenike koji su stvorili repertoar *frottola*; a unutar ovog repertoara nalazi se mnogo djela prikladnih za solo pjevanje, uključujući *ariu* zamišljenu tako da bude prikladna za bilo koji sonet, bilo koji *capitolo* ili bilo koji latinski stih (pravog metra i duljine retka). *Frottola* je zasigurno poveznica između tradicije improvizacije i pisane polifonije. .....

Petruccijeve *arie* morale su biti dodane kako bi amaterima dale materijal na kojem će temeljiti vlastito improvizirano pjevanje. Već smo vidjeli jednu od ovih arija, stvorenu za sonete (primjer 14).[116] Koliko je to blizu onome što su profesionalni improvizatori stvarno pjevali, ne znamo, ali zasigurno je to trebalo zvučati kao "prava stvar". *Strambotti* koje je tiskao Petrucci često sadrže

---

[112] JH: *Villancico* se čini snažnim kandidatom kao žanr koji je utjecao na *frottolu*, posebno na one *barzellete* prilično jednostavne akordne teksture (mada je utjecaj mogao biti i uzajamni.) Bas uzorci karakteristični za *villancico*, često bliski kasnijim *basso ostinato* uzorcima kasnog šesnaestog stoljeća, poput Romaneske i *folie*, mogu se naći i u *frottoli*. Vidi Edward E. Lowinsky, Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music (Berkeley, 1962), pogl. 1, i tamo navedena literatura. Lowinsky je sklon misliti da je smjer utjecaja išao od Italije do Španjolske; ali talijanska glazba prije *frottole* pokazuje te karakteristike samo u djelima koja potječu s juga, gdje je utjecaj španjolske glazbene kulture bio jak.

[113] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.6, VII-5 Haar Impro pr. 15.

[114] IP: Violu ili *liru da braccio* ili violu da gamba.

[115] Haar, James, *Essays on Italian Poetry and Music...,* 4. Poglavlje.

[116] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.4,5 V-4 Haar Impro pr. 14-1 i 2.

puno vokalnih *fioritura*, što sugerira da bi trebali zvučati "komponirano" - premda je fleksibilnost u izvedbi uvijek moguća, jer glazba obično postoji samo za jedan dvostih, pa se mora ponoviti četiri puta. Melodije nekih *strambotta* u knjigama *frottola* toliko su jednostavne i toliko su bliske govornom i / ili plesnom ritmu da sugeriraju, čak i zahtijevaju, neku živu spontanost u izvedbi koja bi stvorila barem dio osjećaja *arie*. Dva primjera pomoći će to ilustrirati. Prvi, skladba Tromboncina, počinje lažno svečanom monotonijom, nakon čega slijedi poziv na pažnju na višem tonu, spuštajući se na polu kadencu kako bi se pripremio za poruku koja se daje u fragmentarno? i uz zabavnu imitaciju u dijelovima bez teksta, koje zasigurno svira pjevač-lutnjist uz pomoć *tenoriste* (*primjer 20*.)[117] Drugi, od Filippa Lurana, sadrži naizmjenično trodobni i dvodobni ritam karakterističan za barzellettu; nije stvarni ples, već pun ritmičnog uspinjanja (*primjer 21)*.[118] Melodija, koja je kružila oko svoje glavne note, F, teško da bi mogla biti jednostavnija (osim spontanog ukrasa na "quanto"). Obratite pažnju da je deklamacija vjerna zvuku riječi i podjelama unutar retka, ali ne i retku kao jedinici; unutarnja ponavljanja i razdvajanje riječi u primjeru 20 i rastezanje retka na dvanaest slogova u primjeru 21 uzrokuju izobličenja. Kao značajka improvizacijske umjetnosti ovo se čini prikladnijim za kratki lirski stih, poput strambotta, nego za *ottavu* epskog stiha, za čiju bi se izvedbu očekivalo da se kreće prilično brzo red za redom.

Bilo bi umirujuće pomisliti da takvi *strambotti* predstavljaju improvizacijsku umjetnost strambottista - lišeni, naravski, svih najvažnijih elemenata osobnog stila u izvedbi. Šanse da to bude tako izgledaju malo bolje nego u slučaju *giustiniana.* Kao prvo, čini se da je repertoar *frottola* djelomično zamišljen kao odraz improvizirane pjesme. Glazbenici poput Pietrobona uvrstili su *frottole* u svoj repertoar; poznato je da je Pietrobono svoje učenike podučavao djela iz ranijih slojeva ovog repertoara, među kojima je i tekst "Scaramelle" koju je možda uglazbio Josquin ili Loyset Compère. ….

Govoreći o *frottoli* i nepisanoj tradiciji William F. Prizer[119] kaže:

Na problem "nepisane tradicije" u kvatročentu u Italiji skrenuli su pozornost mnogi muzikolozi, prvenstveno Nino Pirrotta, koji je svojim uobičajenim uvidom definirao problem i ukazao na njegovo rješenje, pronalazeći u rukopisima tijekom petnaestog stoljeća zapisane primjeri u

---

[117] JH: "*Voi che passati qui fumati el passo*", preuzeto iz Petrucci, *Frottole libro septimo* (1507), fol. 19.;
Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.9, VII-6 Haar Impro pr. 20, 21

[118] JH: "*Vana speranza mia che mai non vene*", preuzeto iz Petrucci, *Frottole libro quarto* (1505), fol. 9.
Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 6.Poglavlje str.9, VII-6Haar Impro pr. 21. Vidi takodjer u 8.Dodatak/ 8.3.Glazbeni primjeri B.6.

[119] William F. Prizer, The Frottola and the Unwritten Tradition, *Studi Musicali,* Anno XV – 1986 br. 1, str.3-38.

osnovi usmene prakse.[120] On pokazuje da se prividni nedostatak zavičajne (talijanske) kompozicije u Italiji kvatročenta može objasniti tek prihvaćanjem postojanja nepisane tradicije.
…
Svrha ove studije je detaljno ispitati odnos između nepisane tradicije i rane *frottole*, koncentrirajući se na razdoblje od oko 1450. do 1505. Njezina teza je da je *frottola* bila izravni rezultat nepisane tradicije, predstavljajući u njenom ranom stadiju dragocjeni pisani zapis. Ispitivanjem osnovnih sličnosti u tekstualnom obliku, glazbenom obliku i stilu, načinu izvođenja i repertoaru između djela nepisane tradicije i *frottole*, vidljivo je da su dva žanra dovoljno tijesno analogna da bi se mogla smatrati istim žanrom. Prva tri područja, pjesnička forma, glazbeni oblik i stil, ovdje se tretiraju kraće, jer su to glavni fokusi Pirrottinih argumenata. Posljednji dio ove studije pokušava pokazati da se rana *frottola* prenosila i usmenim i pismenim putem te povezala svu suptilnost tekstualnog i glazbenog oblika *frottole* s odlukom o početku zapisivanja djela. Taj je razvoj predstavljao i odvajanje *frottola* od nepisane tradicije i skretanje prema novoj umjetničkoj tradiciji koja će neizravno rezultirati madrigalom. ...

Kroz književne reference, zbirke *poesie per musica* i glazbene rukopise, vidljivo je da su u nepisanoj tradiciji često pronađene četiri tekstne forme: *sirventesi*, nazvane i *canzonette* (duge strofičke pjesme u strofama u tri ili četiri retka); *strambotti* (lirske pjesme sa jednom strofom od osam redaka); *barzellette* (varijante ballata sa osam slogova); i sama *ballata*, koja je, iako se često nalazi u umjetničkoj tradiciji, također povezana s usmenom praksom. Rukopis Bologna Bibl. Universitaria 2216, na primjer, sadrži jedanaest komada s talijanskim tekstom, od kojih su devet anonimne *ballate*. Nekoliko tih djela otkriva svoje veze s nepisanom tradicijom kroz dvoglasnu okosnicu, kontrapunkt nota-protiv-note i u njihovoj seriji istodobnih *fermata*, koje su možda trebale ostaviti mjesto za vokalno ukrašavanje.
…
Strambotto posebno jasno pokazuje vezu između nepisane tradicije i *frottole*. …

Daljnji poetski oblici usmene tradicije mogu se povezati i s *frottolom*; s*irventese* ili *canzonetta* koju je pjevao Giustinian postali su *oda* i *capitolo* u slučaju *frottole*. …

Još jedna spona između usmene tradicije i *frottole* je glazbena forma i stil. U bilo kojoj glazbi koja se prenosi prvenstveno usmenim putem postoje dva bitna faktora: jednostavnost i rukovanje obrascima. Ti su elementi nužni jer izvođač, s velikim repertoarom, mora upamtiti ne samo glazbu, već i tekst, koji je često bio prilično dug. Upečatljiv primjer je Cristoforo, zvan «l'Altissimo» (umro 1500), koji je sastavio i otpjevao iz sjećanja svoj *Primo libro de' Reali* od devedeset i osam *canta*.

---

[120] WP: Među Pirrottinim člancima koji se tiču nepisane tradicije su Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy, «Journal of the American Musicological Society », XIX, 1966, str. 127-161; Ars novae stil novo, «Rivista italiana di musicologia », I, 1966, str. 3-19; Musica polifonica per un testo attribuito a Federico II in L'Ars Nova italiana del Trecento, Il, Certaldo, 1968, str. 97-112; Two Anglo-Italian Pieces in the Manuscript Porto 714 u Festgabe fur Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag am 16. Dezember 1968: Speculum Musicae Artis, ur. H. Becker and R. Gerlach, Munich, 1970, str. 253-261; Tradizione orale e tradizione scritta nella musica in L'Ars Nova italiana del Trecento, Ill, Certaldo, 1970, str. 431-432; New Glimpses of an Unwritten Traditton in Words and Music, the Scholar's View: A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt, ur. L. Berman, Cambridge, Massachusetts, 1972, str. 271-291; Ricercare e variazioni su '0 Rosa Bella', «Studi musicali », I, 1972, str. 59-77; Novelty and Renewal in Italy, 1300-1600 u Studien zur Tradition in der Musik: Kurt von Fischer zum 60. Geburtstag, ur. H. H. Eggebrecht and M. Lutolf, Munich, 1973, str. 49-63; Su alcuni testi italiani di composizioni polifoniche quattrocentesche, «Quadrivium », XIV 2 , 1973, str. 133-157; i La siciliana trecentesca, «Schede Medievali », Ill, 1982, str. 297-308.

U takvom djelu melodijski i harmonijski materijal morali su biti jednostavni, uključujući veliku količinu zaliha obrazaca [modula],zahvaljujući kojoj bi izvođač unaprijed znao točno koji segment glazbe prati određenu poetsku liniju. Pirrotta je, na primjer, pokazao upravo tu uzornu zalihu u *siciliani* iz ranog kvatročenta, *E vantènde, segnor mio* iz Reina kodeksa. Napominje da je pjevač smanjio glazbeni materijal njegove *siciliane* na samo dva elementa, od kojih je drugi zapravo nešto drugačija verzija prvog.

Ova vrsta strukture, koju nazivam "mnemoničkim oblikom", upravo je ona koja se nalazi u *frottoli*, gdje postoji snažna tendencija prema ponovnoj uporabi melodijskih elemenata unutar skladbe. Budući da su ta ponavljanja povezana sa shemom rime pjesme, služe i smanjenju broja fraza koje izvođač mora naučiti, kao i pružanju vrste mnemološkog ključa kroz koji je određena melodija povezana s određenom rimom. *Barzellette*, na primjer, pokazuju jasnu uporabu ovog ponavljanja obrazaca, jer imaju tendencu da usvoje isti melodijski segment za rimovanje srednjih linija riprese i da ponovo koriste istu glazbu za linije koje se rimuju u strofi. Marchetto Cara's *Defecerunt, donna, hormai*, iz Petruccijeve prve knjige *frottola*, iako jednostavna, tipična je:[121]

Ripresa	piedi	Volta
a b b a	c d c d	d a
1 2 2 3	1 2 1 2	2 3

Osvjetljavaju se i glazbeni oblici dani *strambotu*: skladatelji najčešće skladaju svih osam redaka pjesme (rimujući ABABABCC) sa samo dva melodijska segmenta. Čak i kada dodaju novu glazbu za zaključni distih, ostaje jaka veza s rimom, jer oblik koji rezultira je 1 2 1 2 1 2 3 3. Postoje čak i glazbene postavke unutar rukopisnih i tiskanih *frottola* koji moraju biti izravno povezani sa nepisanom tradicijom: djela naslovljena «*Modo de cantar sonetti*», «*Aere de capitoli*» i slično.

Riječ je o formulama, često bez teksta u izvorima, za pjevanje bilo kojeg teksta u zadanom pjesničkom obliku.[122]

Glazbeni stil *frottole* također odražava improviziranu praksu, jer pjesnički oblici sa jednom strofom često imaju puno složenije i melizmatičnije glazbene postavke od onih s mnogo strofa. To funkcionira ne samo kao element ekonomičnosti, već i kao pomoć sjećanju, jer duge pjesme u usmenoj praksi teško da bi imale vrlo složene postavke. Stoga su *ode i capitoli*, s puno strofa, skladane jednostavno: njihove su melodije gotovo u potpunosti slogovne [silabičke], osim povremenih, blagih *fioritura* na krajevima redaka, a prateći su glasovi gotovo homoritmični s gornjim glasom. *Strambotti*, od jedne strofe, i izolirane strofe dužih pjesama, međutim, često imaju puno složenije melodijske retke koji uključuju duge melisme i složenije pratnje. Isto se odnosi i na *ballatu* u kojoj se ogleda nepisana tradicija. …

---

[121] WP: U sljedećim primjerima slova označavaju shemu rime, a brojevi melodijske segmente sa kojima su uglazbljeni.

[122] WP: Petruccijeva četvrta knjiga frottola (RISM 15055), na primjer, uključuje «Modo de cantar sonetti» (fol. 14), «Aer de versi latini» (fol. 36) - oba bez teksta i *Un solicito amor*, s oznakom «Aer de capituli» (fol. 55v). Rukopis u Firenci, Biblioteca del Conservatorio, Ms. 2441, sadrži jedno djelo, *Pensieri in fuocho*, koje nosi naslov «Soneti» (fol. 39v-40).

Daljnja veza između *frottole* i usmene tradicije je način izvođenja. Iako su jasno postojale različite metode izvođenja djela u oba repertoara, najzastupljenija je bila pratnja vokalne dionice sa jednim ili dva gudačka ili trzalačka instrumenta. Problemi koje treba istražiti su: koji su se instrumenti koristili, kako su se svirali i koje dijelove skladbe su izvodili. …

Repertoar je još jedan način na koji se nepisana tradicija može povezati sa *frottolom*. Budući da su improvizatori izvodili različite vrste glazbe, prvo je potrebno definirati što od njihovih repertoara je bilo važno za *frottolu*. Kao prvo, improvizatori su pjevali duge, narativne stihove. Antonio di Guido u Firenci pjevao je parafraze biblijskih priča, *l'Altissimo* je pjevao o kraljevskim kućama Francuske i o padu Ravene,[123] a Pietrobono je pjevao priče o suvremenim ljubavnicima.

Drugo, improvizatori su čak pjevali prozu. Giovanni da Verona, na primjer, 1465. «pjevao je prozu o mjesecu svibnju, lipnju i drugima». Treće, sigurno su svirali i instrumentalnu glazbu, posebno za ples.[124] Osim posljednje kategorije, nijedan od tih repertoara nije važan za *frottolu*. Na primjer, čini se da se tradicija pjevanja narativnih stihova nastavila na svoj nepisani način, da bi se kasnije pojavila u onome što je profesor James Haar nedavno definirao kao «*arie per cantar stanze*», formule za pjevanje narativnih stihova Ariosta i drugih.[125] Za *frottolu* je najvažnije bilo pjevanje lirskih stihova improvizatora, o kojem se gore raspravljalo u vezi sa *strambottom* i drugim oblicima. …

Drugi od nepisanih repertoara koji se pojavljuje u *frottoli* je plesna melodija. Jeppesen je istaknuo da se *ballo* Giovanni Ambrosia[126] pod nazivom *Voltate in ça, Rosina* nalazi u quodlibetu Ludovica Fogliana u Petruccijevoj devetoj knjizi *frottola*, a Beatrice Pescerelli je primijetila da je *Se non dormi, donna, ascolta*, iz Petruccijeve treće knjige *frottola*, uključen kao *ballo* u primjerak traktata o plesu Guglielma Ebrea.[127] Ovim melodijama sada se može dodati i treća: refren Carinog *Poiché in van* uključuje melodiju, čiji je tekst «Vegnando da Bologna»; ta se ista pjesma ponovno pojavljuje kao *cascarda* u Carosovom *Il Ballarino* iz 1581., koji sada nosi naslov *Fedeltá*.

/Primje VII-7 Prizer, pr.2a. Marchetto Cara, Poiche in van. Cantus, takt 13-18 (ripresa). Libro primo de la croce, fol. 14V. Rim, 1526./[128]

Postoje i druge vrste dokaza da je *frottola* bila vezana za nepisanu tradiciju, jer se čini da je prenošena ne samo pismenim putem, već i usmeno. Ovo istodobno širenje repertoara usmenim i

---

123 476. godine naše ere.

124 WP: O repertoaru improvizatora raspravlja se u Haraszti, La Technique des improvisateurs, cit., str. 15-25.; IP: vidi 5.1. u ovoj studiji.

125 WP: J. Haar, Arie per cantar stanze ariostesche in L'Ariosto, la musica, i musicisti, ur. M. A. Balsano, Firenca, 1981., str. 31-46.

126 Pravim imenom Guglielmo Ebreo.

127 Radi se o autoru koji je u početku poznat pod imeno Guglielmo Ebreo da Pesaro, a kasnije kao Giovanni Ambrogio. Zanimljivo je da sam (niti neznajući za ovu dvostruku vezu izmedju njegovih plesova i frottole) vrlo rano u mojoj karijeri istraživaća i svirača lire da braccio niz njegovih jednoglasnih plesova harmonizirao za izvedbu na liri.

128 Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.10, VII-7 Prizer Unwriten pr.2.a, b.

pismenim prijenosom nije nova pojava. Primjerice, Hendrik Van der Werf već je primijetio istu situaciju u šansonama truvera. Kako on to prikladno kaže, ako se netko u tom repertoaru bavi čisto pisanim prijenosom djela, onda su kopisti kopirali više pogrešnih nego ispravnih nota. S druge strane, ako pretpostavimo tradiciju u kojoj pisani i usmeni prijenos postoje uporedo, tada varijante između dvije verzije istog djela nisu samo logične, već su i same po sebi svjedočanstva o postojanju dva načina prijenosa. …

Unutar *frottole* postoji upečatljiva paralela s obrascem koji Van der Werf opisuje. Rukopis Res. VMD. 27. Bibliotheque Nationale u Parizu, koji je nekada pripadao Genevieve Thibault, čini se da je služio kao pomoć za sjećanje profesionalnog lutnjiste, vjerojatno u Venetu tijekom prvog desetljeća činkvečenta. ... Posebno je važan drugi dio rukopisa, koji uključuje *frottole* priređene za glas i lutnju. Već je primijećeno da ovaj izvor izostavlja *altus*, kao i sve lutnjističke intabulacije repertoara, a također izostavlja i menzuralne dijelove *cantusa*, koje je lutnjist očekivano trebao znati napamet. To je samo po sebi važno svjedočanstvo za opstanak usmene tradicije, jer bi bilo teško očekivati da će [glazbenik] svirati iz dva glazbena rukopisa istovremeno. Ključni je čimbenik ovdje u tome što su verzije *frottola* sadržane u rukopisu Thibault često vrlo različite od onih u drugim izvorima. Linije pratnje često su ukrašene, a ponegdje su dodane i linije koje izgledaju gotovo u potpunosti nove, a još uvijek se slažu sa vokalnim *cantusom*. Posebno važan primjer ovog procesa vidi se u anonimnoj *A la fé, sí a la fé bona*, koja uključuje gotovo nove tenor i *bassus* koji prate menzuralni *cantus* koji se nalazi u Petruccijevoj trećoj knjizi *frottola* i drugdje.

Jednako je važno, da je lutnjist promijenio oblik mnogih *barzeletta*, tako da su komadi znatno jednostavniji, možda radi lakšeg pamćenja. .....

Odluka o fiksiranju repertoara njegovim zapisom promijenila je osnovnu prirodu žanra. Čak i među jednostavnijim tekstualnim obrascima, kasnije postavke su mnogo složenije od ranijih. Cara je, na primjer, u djelima objavljenim u Petruccijevoj prvoj knjizi *frottola* sklon postavljanju *barzellette* koristeći istu glazbu za *riprese* i strofu, poput lutnjista iz rukopisa Thibault. U kasnijim djelima, međutim, najčešće sklada novu glazbu za strofu. Retrospektivno se čini da je Isabella d'Este možda odsvirala simbolično "smrtno zvono" za ovu posebnu granu nepisane tradicije 1504. godine, kada je pjesnika Niccolòa da Correggio zamolila da odabere *canzone* od Petrarke koje bi ona mogla uglazbiti. Niccolò je odgovorio sa *Sì è debile il filo*, a Tromboncinovo uglazbljenje ove pjesme nalazi se u Petruccijevoj sedmoj knjizi *frottola* iz 1507. Od ovog datuma nadalje, javljaju se prvo samo nekoliko, a zatim čitav niz skladbi na ove kvalitetnije stihove. Na početku su ovi komadi shematski, pokušavajući upotrijebiti mnemoničku formu povezanu s ranom *frottolom* i s nepisanom tradicijom. Skladatelji su, međutim, brzo otkrili da *canzona*, *ballata* i pjesnički madrigal svojim čestim pomacima u duljini retka nisu prikladni vrsti šeme glazbe koju su napisali. Rezultati ovog otkrića bile su *frottole* koje su postavile «nove», suptilnije oblike i same po sebi bile suptilnije, često skoro ili u potpunosti na skroz komponirani način. Privlačnost postavljanja linija rimovanja s identičnom glazbom značila je da tragovi mnemonske forme ostaju na *frottoli* i doista u ranom madrigalu, ali se pojavljuju sve rjeđe i na kraju gotovo nestaju.[129] To je bio prvi korak u procesu koji je na kraju doveo do madrigala i bio usko povezan s odmakom od prethodne nepisane tradicije prema onoj zapisanoj.

---

[129] WP: O povećanju broja skroz komponiranih skladbi u frottoli i strukturalnim ponavljanjima u ranom madrigalu, vidi Prizer, Courtly Pastimes, cit., str. 129-136. O ponavljanjima u madrigalu pogledajte i H. C. Slim, A Gift of Madrigals and Motets, Chicago and London 1972, sv. I, str. 162-164.

Frottola je, dakle, vezana uz nepisanu tradiciju kroz nekoliko jakih veza, uključujući usvajanje istih tekstualnih obrazaca, upotrebu mnemološkog glazbenog oblika, razlikovanje kratkih pjesama od dužih, strofičkih kroz glazbeni stil, prisutnost istog načina izvođenja, pa čak i kroz specifična djela koja se događaju u oba repertoara. Proces prijelaza s usmene tradicije na pismenu bio je postupan, uključivao je istodobni prijenos djela i pismenim i usmenim putem tijekom posljednjih godina kvatro - i prvih godina činkvečenta. Nakon toga tekstualni oblici postaju sve suptilniji, a glazba sve složenija i ovisnija o pisanom prijenosu.

Njemački muzikolog Reinhard Strohm (poznat prvenstveno po svojem epohalnom djelu, The Rise of European Music, 1380-1500,[130]) u više navrata pisao je o ambivalentnom odnosu izmedju usmene i napisane glazbe. Ovdje donosim nekoliko citata iz njegovog članka na tu temu[131]:

U gotovo bilo kojoj vrsti glazbe određeni se elementi obično ne zapisuju: na početku zapadne glazbene notacije to je bila apsolutna visina tona, a danas produkcija glasa ili izgovor teksta. Postoje mnogi drugi elementi glazbeno organiziranog zvuka koji nisu uvijek dobili pisanu kodifikaciju - ne mislim samo na ritam već i na tempo, dinamiku, ukrase, *musica ficta*, instrumentaciju, apsolutnu visinu tona ili ugađanje. Skladatelj je neke od tih elemenata, prema tome, ostavio prilično nedefiniranima. Nije da je 'komad' ostao nenapisan, ali neki njegovi vrlo važni aspekti da. ...

Učinak takozvane "improvizacije" osigurava postojanje mnogih varijanti ovih pjesama, od kojih su samo neke zapisane, sačuvane u pisanom obliku. Koja je od njih ‘djelo’? Usmeni prijenos bio je toliko jak da je verzija zapisana u knjizi ponekad mogla biti jedina koja se nikada nije pjevala. Ali budući da nitko ne može spriječiti da se glazba u nekom trenutku zapiše, čak i ako to nije bila namjera njezinog tvorca, striktno rečeno, 'nepisana glazba' uopće ne može postojati kao kategorija. …

Ne bismo trebali pretpostaviti da su sve praznine u našem poznavanju rane glazbe rezultat njezine “nenapisanosti". …

U kasnijem srednjem vijeku dogodio se nagli porast opće pismenosti, potaknut uglavnom gradskim životom i trgovinom, centralističkim upravama i, prije svega, poboljšanjem proizvodnje papira. …

Iz tog razloga, oblici muziciranja koji su stekli privilegij da se obično zapisuju, počeli su postajati svačija glazba, na primjer menzuralna (ritmički kodificirana) polifonija. Otprilike deset puta više glazbe ove vrste preživilo je iz petnaestog stoljeća nego iz četrnaestog, a broj se vjerojatno još jednom udvostručio u šesnaestom stoljeću uvođenjem glazbenog tiska. …

Glazba koja proizlazi iz usmene tradicije često je, jednom zapisana, iznenađujuće sofisticirana. Nije ni čudo: najuvjerljiviji razlog da se takva glazba zapiše upravo je to što je postala previše složena da bismo je lako pamtili. Glazbeno pismeni minstrel nije notirao svoje svakodnevne vježbe već one koje je izvodio nedjeljom.

---

[130] R. Strohm: The Rise of Europena Music, 1380-1500, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

[131] Reinhard Strohm: Unwritten and written music, Companion to Medieval & Renaissance Music, ur.: T. Knighton i D. Fallows, J.M.Dent & Sons Ltd, London 1992.

U svom spomenutom epohalnom djelu[132] Reinhard Strohm vraća se u nekoliko navrata pitanju nepisane u odnosu na pisanu glazbenu tradiciju prošlosti te fenomenu talijanskih *improvvisatora* krajem 15. i spočetka 16. stoljeća:

> Najneuhvatljiviji način muziciranja u dvorani - čini se da nedostaju ikonografski dokazi - je samostalni nastup pjevača-pjesnika.[133]

Timothy J. McGee u svojem članku "Cantare all' improvviso: Improvizacija poezije u kasno srednjovjekovnoj Italiji"[134] u vezi improvizacije poezije i njene pratnje tijekom 15. stoljeća:

> Nikada nije bilo dvojbe da je veliki dio glazbe koja se u Italiji čula tijekom srednjovjekovnog i renesansnog razdoblja bio improviziran. Instrumentalisti su improvizirali glazbu za ples i procesije, pjevači su improvizirali melodije da bi pratili svoju poeziju, a ponekad je i poezija / sama/ bila improvizirana. ...
>
> Postoje opsežna svjedočanstva o postojanju nepisane tradicije *cantare all'improvviso*, ali ono što nedostaje, nažalost, je jasan pokazatelj točno koju vrstu glazbe su glazbenici-pjesnici zapravo izvodili u tim prilikama. Iako su neki izvođači zapisali svoje pjesme, niti jedan od njih nije ostavio jednu jedinu notu glazbe da nam pokaže kako su uglazbljivali redke poezije. ...
>
> Jedini sigurni glazbeni dokaz kojeg imamo postoji u nekim modulima, formulama koje je Ottavio Petrucci objavio u prvim godinama šesnaestog stoljeća u svojim knjigama *frottola*. Petrucci daje četveroglasne glazbene modele za oblike *strambotto, oda, capitolo,* and *sonetto* koje bi se mogle upotrijebiti za uglazbiti bilo koje pjesme u tim poetskim oblicima. Svaka je njegova postavka formalno konstruirana kako bi se glazba stvorila u obliku koji je paralelan strukturi pjesničkog tipa.
>
> Brojni muzikolozi bavili su se temom kako uglazbiti poeziju na ove Petruccijeve modele; William Prizer nedavno je pisao o odnosu tih djela prema talijanskom kompozicijskom stilu s kraja petnaestog i početka šesnaestog stoljeća. Uvjerljivo je pokazao da su Petruccijevi modeli identični u svojoj glazbenoj strukturi - melodijski, harmonijski i formalno - sa sačuvanim komponiranim repertoarom *frottola* iz tog razdoblja.[135] Stoga nema sumnje da je barem do kraja petnaestog stoljeća jedan od glazbenih modela skladanja poezije bio po zvuku identičan pisanom repertoaru *frottole*.[136] Ono što Petrucci daje, naravno, nije vodič za improvizaciju, već zbirka generičkih glazbenih modela koje može koristiti svatko tko nije u stanju improvizirati, mada

---

[132] R. Strohm: The Rise of Europena Music, 1380-1500, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

[133] R.St.: Možda su relevantne slike 83-5 u knjizi E. Bowles, Pratique musicale. Prva dva pokazuju duo vielle i harfe, posljednji solistu, svirača *lire da braccio*. Ova *cassone* slika može biti relevantna za ono što je dolje rečeno o Italiji.

[134] T. J. McGee: *Cantare all' improvviso*; Improvising to Poetry in Late Medieval Italy, u Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance, Kalamazoo, Mich. : Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003.

[135] TMG: W. Prizer, "The Frottola and the Unwritten Tradition," 3-37. IP: vidi prije, 5.6.

[136] TMG: Ovu tezu, veze izmedju frottole i tradicije improvizacije zastupao je J. Haar, *Essays on Italian Poetry and Music*, 87, kao i Anthony M. Cummings, "The Sacred Academy of the Medici and Florentine Musical Life ofthe Early Cinquecento," u Musica Franca: Essays in Honor of Frank A. D 'Accone, ur. Irene Aim, Alyson McLamore, i Coleen Reardon (Stuyvesant, N.Y.: Pendragon, 1996), 72.

nesumnjivo ti modeli odražavaju i stil u kojem bi se moglo improvizirati. No ne poričući ovaj zaključak, još uvijek se možemo zapitati u kojoj su mjeri Petruccijevi modeli bili povezani s tradicijom improvizacije - odnosno, koliko su se široko koristili i koliko dalekog unatrag u tom [16.] stoljeću možemo projicirati taj odnos između improvizirane tradicije i stila glazbe koji je na kraju zapisan u repertoaru *frottola* krajem petnaestog [odnosno početkom 16.] stoljeća.

Moji razlozi za ispitivanje opsega te veze su dva: prvi je da su melodije modela sasvim jednostavne i nedovoljno fleksibilne da bi se mogle prilagoditi određenim tekstovima na način koji bi potaknuo vrstu pohvale koju su dobili neki od improvizatora; drugi je da stil *frottole* kasnog petnaestog stoljeća, kad se prvi put pojavljuje u pisanom obliku, malo nalikuje stilu pisanog repertoara četrnaestog i početka petnaestog stoljeća; usporedite primjere 1 i 2.[137] Navesti ću najočitije razlike između dva repertoara: rani radovi, kako je prikazano u primjeru 2, skladani su za dva glasa umjesto četiri; i imaju opsežne ukrašene odjeljke u odnosu na prilično oskudan melodijski materijal kasnijeg stila *frottola*. Detaljnija glazbena analiza daje informaciju da su dvije melodijske i harmonijske prakse također prilično različite, s time da su ranije skladbe mnogo bliže modalnim praksama ranijih stoljeća (tema kojoj ću se vratiti). Pretpostavlja se da je sam stil *frottole* bio novi glazbeni oblik u kasnom petnaestom stoljeću, i zato se, iako su Petruccijevi modeli definitivno dio ovog novog stila, ne može uspostaviti izravan odnos između *frottole* i tradicionalnog improvizacijskog stila. Nadalje, čak i uzimajući u obzir vjerojatnost da su pjevači improvizirali u stilu *frottole* do kraja petnaestog stoljeća, trebali bismo se također pitati je li to jedini način uglazbljivanja improvizirane poezije u to doba. …

Rekonstrukcija u stilu iglazbe trečenta:

Nekoliko znanstvenika tražili su u skladanom repertoaru glazbe 14. stoljeća moguće modele ranog stila improvizacije. Jednu mogućnost predložio je Howard Mayer Brown, koji je citirao rani repertoar *laudi* (vidi primjer 3).[138] …

Nešto drugačiji izvor ranog improvizacijskog stila tražio je Nino Pirrotta, koji je sugerirao da tragovi mogu postojati u glazbi južne Italije i Sicilije. …

Zanimljivo je primijetiti da je *siciliana* u četrnaestom stoljeću bila potpuno improvizirana te da je jedna od njezinih značajki bila ukrašena melodija slična onoj koja se može naći u skladanom sjevernjačkom repertoaru istog vremena, kao u primjeru 2 i 4.[139] Pirrottin zaključak da se "sicilijanski stil pjevanja prakticirao i oponašao u sjevernoj Italiji" sugerira moguće postojanje osnovnog tradicionalnog talijanskog glazbenog pristupa koji je omogućio pročišćavanje i prilagođavanje u skladu sa regionalnim stilskim karakteristikama. Slijedom ovog obrazloženja, želio bih istražiti mogućnost otkrivanja upravo takve osnovne organizacijske ideje istražujući neke od najstarijih preživjelih talijanskih svjetovnih repertoara za koje se čini da odražavaju stariju praksu. ...

---

[137] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.11, VII-8 McGee-Cantare pr.2-1.

[138] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.12, VII-9 McGee-Cantare pr. 2-2 i 3.

[139] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str. 13,VII-10 McGee-Cantare pr.4.

James Haar je ustanovio da neke od ranih jednoglasnih *ballata* izgledaju kao usavršavanje obrisa, a ne izmišljene melodije, a melodijski stil mnogih svjetovnih skladbi četrnaestog stoljeća naziva "izrazito deklamativnim". ....

Kada su raspravljali o improvizaciji, znanstvenici su također uključili određene srodne tradicije koje su bile povezane sa specifičnim repertoarom, na primjer, *cantasi come* praksa, u kojoj se novi tekst *laude* (ili čak stari) pjevao uz glazbu druge skladbe. Taj se običaj nastavio dugo vremena i stoga bi izbor glazbene postavke uključio ono što je bila najpopularnija svjetovna glazba toga vremena kao i tradicionalni materijal. Slična praksa prakticirala se i u repertoaru *frottole*. Za one koji nisu mogli improvizirati u stilu *frottole* kasnog petnaestog stoljeća, novi tekst mogao se otpjevati uz već postojeću glazbu, uključujući generičke modele koje je Petrucci dao upravo za takvu svrhu. *Cantasi come* i Petruccijevi modeli, međutim, ne bi se trebali smatrati improvizacijom; oni se pobliže uklapaju u glazbenu kategoriju *contrafactuma* u kojoj je za novi tekst posuđena postojeća glazbena postavka.[140]

Suprotno prevladavajućem mišljenju o tom pitanju, rezultati ove studije ukazuju na to da možda nije postojao izravan odnos između Petruccijevih modela i tradicionalne improvizacijske prakse. Umjesto toga, pretpostavljam da je Petrucci pružao "skladište" modela amaterima koji su željeli uglazbiti poeziju u novom stilu *frottole*, ali koji nisu bili u stanju izmisliti vlastitu skladbu - i koji iz nekog razloga nisu željeli usvojiti već postojeću postavku koja je bila povezana s drugim tekstom.[141] Nema sumnje da su tekstovi bili uglazbljivani ovim modelima; Petrucci je svojim tiskanjem nesumnjivo pružio potrebnu uslugu, ali ne vjerujem da bi to bio odgovarajući izbor za improvizatora.[142] Talentirani glazbenici u svakoj eri sposobni su oponašati ono što čuju, a nema sumnje da su u kasnom srednjem vijeku i renesansi postojali takvi ljudi koji su mogli improvizirati pjesmu ili instrumentalni sastav u bilo kojem poznatom stilu. .....

Da ovo istraživanje povedem korak dalje, želio bih predložiti praktični model rekonstrukcije formata koji je u Italiji korišten za improvizaciju tijekom kasnog srednjeg vijeka i renesanse. Umjesto potpune polifonske postavke sa svim notama i harmonijama kao u Petruccijevim modelima, ono što predlažem je znatno jednostavnije, dopuštajući (i zahtijevajući) od izvođača da to [sam] ispuni. …

Ovo istraživanje širine i popularnosti improvizacijske tradicije, kao i raznolikost prilika u kojima se prakticiralo *cantare all'improvviso* proširuje se i revidira zaključke ranijih istraživanja na način da sugerira da je vjerojatno bilo mnogo tehnika kao i stilova improvizacije. Također ukazuje na potrebu da se pročisti ono što podrazumijevamo pod pojmom "improvizacija", odvajajući dugotrajnu bardsku tradiciju od više efemernih tipova, umjesto da se svi takvi događaji grupiraju kao da su jedan fenomen, s jednom pozadinom, tehnikom i svrhom.

---

[140] IP: smatram da je to tada, baš kao i danas, ovisilo o kvaliteti i kreativnosti pojedinog improvizatora; po devizi da odličan glazbenik može odlično svirati i na slabijem instrumentu a lošemu ni onaj najbolji neće dati ono čega nema...

[141] TMG: Upotreba, usvajanje Petruccijevih skladbi nebi moralo neumitno rezultirati sterilnom izvedbom kao što bi se moglo pomisliti. Talijanska praksa bila je i ukrašavanje svega što su glazbenici izvodili, pa bi stoga muzikalan pjevač bio u stanju da za takav "stock" modela i skladbi "izmisli" i doda kreativni svježi izražaj svakom novom tekstu. O ornamentaciji 16. stoljeća vidi: Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music* (London: Oxford University Press, 1976); i Richard Erig, *Italian Diminutions,* Prattica Musicale 1 (Zürich: Amadeus, 1979).

[142] IP: U potpunosti se slažem, ali smatram da ćemo mi danas biti sretni ako uspijemo rekonstruirati čak i ono što su početkom 16. stoljeća bili u stanju na planu djelomične ili potpune improvizacije ostvariti i kompetentni amateri.

> Tradicionalni stil težio je očuvanju naslijeđa i stoga je upotrijebio glazbeni format koji je u osnovi bio nepromijenjen tijekom kasnog srednjeg vijeka i rane renesanse i koji se koristio u formalnim i svečanim prigodama upravo kako bi se uspostavila veza s prošlošću. Ovo je tehnika improvizacije koju sam gore opisao. Istodobno, improvizirana glazba također bi nastajala u svim suvremenim stilovima toga doba. Improvizacija je bila povezana s gotovo svim prilikama u kojima se glazba koristila, a mnogi instrumentalisti i vokalisti bili su u stanju spontano se prilagoditi onom što je bilo popularno u tom repertoaru i stilu. Na primjer, prigodom plesa, instrumentalisti bi improvizirali *saltarello, pivu* itd. u najnovijem stilu, što bi 1500. stilski bilo različito od onoga stoljeće ili čak pedeset godina ranije. Budući da je velik dio popularnog repertoara u bilo kojem trenutku bio nenapisan, preživjeli pisani repertoar pruža samo vrlo slabu sliku raznolikosti vrsta i tipova glazbe u kojoj bi glazbenik improvizirao.
>
> U onim prilikama koje su zahtijevale tradicionalnu umjetnost *cantare all 'improvviso*, pjevač bi najvjerojatnije odabrao tehniku koja se temelji na modalnoj obradi kako je gore opisano. Odabirom tog pristupa, stvarni stil improvizacije nesumnjivo bi bio prilagođen tako da odgovara poeziji, prigodi i glazbenim sposobnostima improvizatora. …
>
> Iako se u početku može činiti neobičnim sugerirati da bi u šesnaestom stoljeću jedan kantimpanka zbog svojih improvizacija odbacio talijansku *frottolu* i modele nizozemskog stila u korist srednjovjekovnog formata, vjerujem da bi se točno to dogodilo ... Tradicija je bila važan i snažan utjecaj, a veza s vjekovnom ulogom talijanskog improvizatora bila bi najsnažniji razlog da kantimpanka iz šesnaestog stoljeća improvizira u naslijeđenom stilu. Kao jedno od rijetkih područja na kojem je izbjegnut strani utjecaj, on je zato pjevača identificirao sa svojom talijanskom baštinom.
>
> *Cantare all 'improvviso* bila je popularna i cijenjena talijanska tradicija koja je cvjetala kroz kasni srednji vijek, pa i u sedamnaestom stoljeću i kasnije.[143] Bilo je to sredstvo za ozbiljne komentare i zabavu, a bilo je korišteno u širokom rasponu društvenih mreža i političke funkcije. Nijedna javna ceremonija ne bi bila potpuna bez stihova otpjevanih u čast te prilike, niti bi nedjelja bila potpuna bez nastupa kantimpanka. Tijekom tih stoljeća, nastupi pjevača pjesnika bili su vjerojatno najčešći glazbeni događaji u životu gradskih stanovnika. Efemerna priroda improvizacijskih umjetnosti ostavila nam je jasan dojam njihovog prikazivanja, ali možda će nam prethodna rasprava pomoći u boljem razumijevanju glazbenih alata i tehnika koje su koristili.

Blake Wilson u svojoj citiranoj knjizi o *frottoli* kaže[144]:

> Iako je /Isabella d'Este/ sama posjedovala, svirala i pjevala uz *liru da braccio*, i bez sumnje je prvi put bila izložena pjevanju talijanske poezije kroz umjetnost kanterina, dolazak skladatelja Bartolomea Tromboncina 1489. i Marchetta Cara 1494. bio je najava [bitnih] promjena u talijanskom glazbenom životu. Obojica su bili lutnjisti/pjevači čija je praksa, kao i sama *frottola*, imala jake korijene u usmenoj tradiciji i praksi kanterina, ali su u Mantovi i Ferrari oni bili medju prvim domaćim višeglasnim skladateljima koji su koristili narodni stih u skladbama koje

---

[143] TMG: Izvještaji o improvizatorima 19. stoljeća mogu se naći u Haar, *Essays in Italian Poetry and Music,* 81. Bianca Becherini izvještava o jednoj improviziranoj ozvedbi *ottava rime* u selu blizu Pistoie u prvoj četvrtini 20. stoljeća. ("Un canta in panca Fiorentino," 241).

[144] Wilson, Blake: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*, New York: Cambridge University Press, 2019

su bile utvrđene notnim zapisom. Iako se *frottola* nadovezuje na stariju usmenu praksu praćenog solo pjevanja, ta je praksa sada ušla u pisanu tradiciju, a temeljito je promijenjena razdvajanjem uloga pjesnika i skladatelja. …

Niccolò da Correggio poslao je 1493. Isabelli d'Este pastoralnu eklogu u obliku kapitola u *terzi rimi*:

> Šaljem vašem gospodstvu kapitolo za pjevanje koji sam napisao prije nekoliko godina, pa ako vam se sviđa, možete ga zadržati u tu svrhu ... Kapitolo je pastoralna ekloga u kojoj razgovaraju pastiri Mopso i Dapni. Mopso žali nad [svojom] sudbinom; Dapni ju slavi. Osobno ću, prvom prilikom, objasniti vašoj ekselenciji alegorijsko značenje poezije.

Isabella je te godine upravo učila svirati *liru da braccio*, i to na instrumentu koji joj je Niccolò nabavljao od Atalante Migliorottija, tako da se može pretpostaviti da je Niccolòova predstava, vjerojatno njegova *La semidea*, bila djelomično zamišljena da ju ona i pjeva.[145] Kao početnica *cantatrix ad lyram*, učinila bi dobro ako bi se poslužila sa već postojećom *ariom per cantar capitoli* koja je, zapravo, možda nastala upravo u to doba da posluži sve većem broju amaterskih *cantora ad lyram*, brzo rastućem repertoaru pastoralnih stihova i potrebi za pjevanjem dužih nizova *terza rima* nastalih u pastoralnim predstavama, uključujući velike dijelove poezije u Sannazarovom djelu *Arcadia (vidi sliku 6.3)*. Calmeta je zapravo primijetio problem testiranja slušateljevog strpljenja s predugim nizovima terceta u svojoj raspravi o odnosu između pjevanja, *terze rime* i (pastoralne) elegije:

> Naši moderni i suvremeni /pjesnici/ pripisivali su ternarima funkciju elegije, bilo zbog zvučne kvalitete *terze rime*, bilo zato što je tercet prikladniji za glazbu ... elegija ne može imati manje od petnaest terceta, tako da je to po duljini razlikuje od soneta i madrigala, i sve ima svoj red i mjeru, kao što to čine latinski /pjesnici/, koji ne žele da epigram bude duži od dvadeset redaka kako bi se izbjeglo preuzimanje oblika elegije. Štoviše, /elegija/ ne smije prelaziti više od dvadeset pet ili trideset terceta, tako da, budući da je to oblik prikladan za glazbu, kad ga pjeva *citaredi*, njegova duljina neće biti dosadna slušateljima.

Bilo da je glazba potjecala iz ovih formalnih predložaka, osebujne arije stručnijih pjevača ili iz dublje usmene tradicije improviziranih ili već postojećih melodija (*terza rima* pjevala se od Danteovih dana), „upotreba *terze rime* nepogrešivo povezuje eklogu sa suvremenim tradicijama solo pjevanja."

Nejasno središte između usmene i pisane tradicije zauzimalo je nekoliko vrsta *arie* (ili *modo*) *da cantare*, zapisanih formula za pjevanje onih pjesničkih oblika koji su zadržali vezu s usmenom praksom. Počevši s Petruccijevim *Frottole libro quarto* (Venecija, 1505.), glazbeni izvori iz šesnaestog stoljeća počeli su pružati jednostavne melodijske i harmonične postavke za instrumentaom praćeno pjevanje ili recitiranje soneta, strofa (*ottava rima*), kapitola (*terza rima*), pa čak i latinskih stihova (*versi latini*). Predlošci na narodnom jeziku obično su pružali dovoljno glazbe za dva do tri retka jedanaesteračkog stiha, koji su se trebali ponavljati jer su bili primijenjeni na čitavu pjesmu. Oni se često promatraju iz perspektive pisane tradicije kao dokaz

---

[145] Niccolòova opaska implicira da njegov kapitolo možda nije bio namijenjen pjevanju do kraja (*uno capitulo da cantarli drento*), a zapravo nije jasno jesu li se takva djela cijelo vrijeme pjevala (što je riskiralo monotoniju, osobito ako glazba nije varirana) ili samo na više lirskih vrhunaca. Taj je problem riješen u djelima poput *Orfea*, a kasnije i u Arkadiji, gdje se stihovni oblici razlikuju, te se povlače jasnije razlike između pjevanog i govorenog teksta.

usmene prakse, pa čak i kao moguća spremišta „usmenog ostatka“ koji se može pratiti do *arie* koju koriste pjevači-pjesnici. Međutim, ti obični i afektivno neutralni materijali vjerojatno nisu imali nikakve veze s [neuhvatljivom, “nezapisljivom”] glazbom pjevača-pjesnika koji je njegovao osobne glazbene stilove, a vjerojatnije su da su bili stvoreni za glazbeno [za skladanje] nesposobne pjesnike ili konzumente poezije. Gledano iz ove perspektive, te formule ne predstavljaju postojanost usmenosti, već njezinu eroziju upadom pisane glazbe u čisto usmeno glazbeno područje pjevača-pjesnika, a uklanjanjem glazbe iz pjesnikove potpune stvaralačke kontrole pridonijele su odvajanju nekad nerazdvojnih uloga pjesnika i skladatelja. …

Rani znakovi razdvajanja ovih uloga mogu se otkriti u brojnim okruženjima jako povezanim s usmenom i improvizacijskom praksom. Krajem petnaestog stoljeća *strambotto*, preferirani lirski oblik pjevača-pjesnika, skladatelji (koji nisu bili i autori pjesama) počeli su uglazbljivati i zapisivati u obliku višeglasne glazbe. ... U mantovanskom okruženju *frottole*, pod pokroviteljstvom Izabele d'Este, pjevanje uz *liru*, (koje su prakticirali ona i njezin dvorski pjesnik Niccolò da Correggio) koegzistiralo je paralelno sa, ali je na kraju bilo potisnuto od drugh oblika instrumentalno praćenog solo pjevanja, kod kojeg su pjesnici, skladatelji kao i izvođači igrali jasno ograničene odnosno podvojene uloge. 1504. Niccolò je poslao Izabeli četiri njegova soneta *per il liuto della marchesa Isabella* ("za lutnju markize Izabele"), a iste godine on je odgovorio na njezin zahtjev da pronadje Petrarkinu kanconu pogodnu za uglazbljivanje, koju će ona "napravili ”(bez sumnje uz “pomoć” njenih rezidentnih skladatelja dvorske *frottole* poput Tromboncina ili Care), a potom sama izvoditi.

7.6.Tonalnost i *frottola*?

Kako se već 40 godina bavim studijem tehnike, izvedbe i improvizacije na *liri da braccio*, gotovo od samog početka sam, osim kataloga akorda iz rukopisa Pesaro (Oliveriana, br.1144 *olim* 1193) koristio i repertoar *frottola* - posebno onih već “obradjenih” za glas lutnju našeg zemljaka Franciscusa Bossinensisa. Postoji, medjutim, mali raskorak izmedju akordičnosti mojeg instrumenta i većine (uglavnom) četveroglasnih *frottola* koje često započinju sa nekim pseudo imitativnim (kontrapunktalnim) uvodom[146], da bi kasnije slijedile pretežito homofoni slog. Pri mojoj analizi brojnih *frottola* iz obje knjige Bossinensisa, ispostavilo se da kod većeg broja one daju više utisak tonalnosti nego modalnosti, za što sam potvrdu našao kod američkog muzikologa Edwarda Lowinskog.

Članak kolege Lowinskog[147] vrlo je zanimljiv jer govori o tome i demonstrira kako se kroz talijansku *frottolu* i španjolski *villancìco* u glazbi unutar modalne prakse postepeno pojavljuje tonalno razmišljanje:

Učinak melodijskih promjena modalnih stupnjeva od strane *musice ficta* snažno je potpomognut rastućim osjećajem za harmoniju kao temelj višeglasne kompozicije. Postepeno skladanje glasova dalo je mjesto simultanom poimanju trozvuka s osnovnim tonom u basu. Rane ilustracije mogu se naći u talijanskoj polifonoj *laudi, falsobordonu* i *frottoli,* u španjolskom *villancìco* te u djelima Nizozemaca koji žive u Italiji. Glazbena definicija modusa daje se kroz kadencu. Pravila

---

[146] Što je izvedbeno-tehnički moguće riješitisa odredjenom prilagodbom instrumentu odnosno sa već spomenutom posebnom tehnikom gudala.

[147] Edward E. Lowinsky: Frottola and Villancico, u Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music. (California University Press; Cambridge University Press, 1961.)

musice ficte djeluju s posebnom snagom u kadenci, na kojoj se najprikladnije mogu proučavati pojave tonskog razmišljanja u modalnoj praksi. …

Osjećaj za tonalitet očituje se prvo u učvršćivanju tonike. Kadenca je kolijevka tonaliteta. Što je glazbena forma manja, kadenca je važnija u stvaranju osjećaja tonske definicije.

Ako uzmemo dorsku kadencu i ponovimo je, dobit ćemo najjaču moguću koncentraciju na toniku u najmanjoj glazbenoj formi (primjer 2.a). Smisao za logički zaključak jača se kad druga kadenca ima veću snagu od prve. To se može ostvariti umetanjem subdominente u posljednjem taktu (primjer. 2.b). Fraza je još uvijek prilično jednolična zbog ponavljanja, ali ako se u drugoj frazi zamijeni samo jedan jedini akord tako da F-dur zamijeni d-mol u petom taktu - fraza postaje tečnijom (primjer 3). Što mi

/Primjeri VII-11 Lowinsky, pr. 2.a i 2.b/[148]

sada imamo je čuveni *passamezzo antico*-bas, a evolucija koja je ovdje opisana odražava stvarni povijesni razvoj. …

Upravo *passamezzo antico* bas bio je, prema briljantnoj analizi O. Gombosija, matrica *Romanesce* i *folie*, a Italija je bila kolijevkom svih *ostinato* obrazaca. Ono što ovdje želim istaknuti je sljedeće: *passamezzo antico* vuče podrijetlo iz gore opisane dorske kadence od četiri akorda; to zapravo nije ništa drugo do ponovljena kadenca - ponavljanje je malo različito. Ako se kadenca može smatrati kolijevkom tonaliteta, *ostinato* obrasci mogu se smatrati "dječjim vrtićem" na kojem je on izrastao snažno i samopouzdano. …

Passamezzo antico bas koji daje harmoničnu progresiju blisku modernom molu imao je svoj pandan u basu *passamezza moderno* (*primjer 11.a*) dajući harmonijske progresije u jasnom tonalnom duru, dok je srodni *Zefiro* (*primjer 11.b*) hibrid između tonalne i modalne

/Primjer VII-11 Lowinsky, pr. 11.a Passamezzo moderno/[149]

kadence. Primamljivo je pojam *passamezzo moderno* protumačiti kao dokaz svjesnosti glazbenika šesnaestog stoljeća da njegov "tonalni" obrazac predstavlja nešto novo. Slobodne inačice ovog uzorka pojavljuju se u nizu *frottola* koje pokazuju jasnu upotrebu jonskog načina. Jedan je primjer *Guarda donna el mio tormento* u drugoj Petruccijevoj knjizi (*primjer 12*).

U Ponceovom *villancìcu* (*primjer 4*) primijetili smo slobode u tretmanu disonance objašnjive samo harmonijskim i tonalnim karakterom djela. *Frottole* obiluju takvim slobodama, u kojima disonance cvjetaju poput divljeg cvijeća u zapuštenom vrtu. Doista, imamo dojam da je popularno višeglasje koja je sada zaboravljeno moralo biti važan izvor

---

[148] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.14, VII-11 Lowinsky pr. 2, 3, 4 i 11.

[149] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.14, VII-11 Lowinsky pr. 2, 3, 4 i 11.

/Primjer VII-9 Lowinsky, pr. 4. Ponce, Allá se me ponga el sol/[150]

/Primjer VII-10 Lowinsky, pr.12. Anonimno, Guarda donna el mio tormento[151]

Primjer VII-10 Lowinsky, pr.13. Rossinus Mantuanus, Lirum bililirum. Un sonar de piua in fachinesco[152]

nadahnuća za talijanske frottoliste. Rossinus Mantuanus, u svom *Lirum bililirum*, jasno pokazuje u tom smjeru kad iznad svoje *frottole* piše: *Un sonar de piua in fachinesco* što bi se moglo prevesti „u maniri sviranja gajdi siromašnog stanovništva". Početak njegove *frottole* pojavljuje se u primjeru 13.

Prisutnost osam *frottola* i jednog *contrafaktuma* talijanskog modela u *Cancioneru*, brojne dodirne točke između *frottole* i *villancìca*, golema raznolikost i bujnost *frottole* u harmonijskom i formalnom smislu u usporedbi s kontrolom i umjerenošću te koncentracija obrazaca, a veće pojašnjenje harmonijskog jezika u *villancìcu,* čini se da sugerira dvije stvari: da je kreativni poticaj za novi harmonijski jezik i za moderni tonalitet došao iz Italije i da se stvarna kompilacija *Cancionera* dogodila kasnije nego što je to bilo pretpostavljeno, iako sadrži repertoar koji obuhvaća dvije generacije. Ono što je vrlo jasno: prva nacija koja je preuzela nove talijanske ideje i transformirala ih na vrlo individualan način bila je Španjolska. *Villancìco* je tiši, širi i fleksibilniji oblik umjetnosti od *frottole*. Tehnički je jedinstveniji; izražajno je raznolikiji od talijanskog pandana, dopuštajući žilu lirske kontemplacije i ozbiljnost osjećaja što je vrlo rijetko slučaj u glazbi *frottole*. U razvoju tonaliteta u europskoj glazbi, počasno mjesto zauzimaju i *frottola* i *villancìco*.

Reinhard Strohm, u djelu "Uspon europske glazbe, 1380-1500[153]:

Pirrotta i Prizer izgleda kao da se nisu mogli odlučili hoće li više iskoristiti ideju, koju je već Lowinsky razmatrao, da se tonalne harmonije pojavljuju u *frottoli* i da je to povezano s akordjskim stilom. One se pojavljuju onako kako se pojavljuju u drugim žanrovima i drugim zemljama. Tonalna harmonija, koja nije toliko način stavljanja glasova jedan iznad drugoga koliko način povezivanja naknadnih zvučnosti, istodobno se razvijala u svjetovnoj glazbi nekoliko zemalja. Nepisane tradicije to nisu ni unaprijedile ni usporile: izvođači su slijedili iste stilske trendove kao i skladatelji. Unatoč značajnim razlikama koje su proizlazile iz različitih jezika, europska višeglasna pjesma oko 1500. razvijala se paralelno.

7.7.Mogućnost rekonstrukcije umjetnosti improvizacije i na osnovu čega

Na početku ovog poglavlja postavio sam pitanje dali, u kojoj mjeri i na koji način bi bilo moguće danas rekonstruirati "izgubljenu" praksu talijanskih (i hrvatskih?) improvizatora kasnog kvatro- i

---

150 *Cancionero* [*musical de Palacio*] uključuje još veći broj djela napisanih iznad jednostavnih bas uzoraka poput Ponceova *Allá se me ponga el sol.* Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.12, VII-10 Lowinsky pr. 2, 3, 4 i 11.

151 Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.15, VII-10 Lowinsky primjeri 12 i 13.

152 Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.15, VII-10 Lowinsky primjeri 12 i 13.

153 R. Strohm: The Rise of Europena Music, 1380-1500, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

ranog činkvečenta. Na osnovu mojeg praktičnog iskustva i intenzivnog studija brojnih (sekundarnih) izvora, mislim da je to barem teoretski moguće - u praksi bi ono tražilo ogromne napore i posvećenje koje se rijetko nalazi kod onih ljudi koji se ranom glazbom bave "profesionalno" - dakle zbog karijere i dodatne zarade a manje iz ljubavi.
Ovdje u sažetom obliku navodim suvremene izvore koji bi nam u tome mogli biti od pomoći. Ukoliko nije drugačije navedeno, sve što slijedi su citati iz knjige B. Wilsona, *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*, (New York: Cambridge University Press, 2019.

U svom eseju pod naslovom "*Improvvisatori* i njihov odnos prema glazbi šesnaestog stoljeća"[154] James Haar se vrlo konkretno bavi improvizatorima, njihovom umjetnošću i ulogom te pokušava pronaći vezu izmedju ovoga i repertoara *frottole*. Ovdje se on pridružuje kolegama (poput Wiliama Prizera i drugih, vidi kasnije) koji su se "usudili" postavljati neke hipoteze kako je umjetnost improvizatora zaista mogla izgledati, funkcionirati i na koji način (i dali) bi je bilo moguće danas rekonstruirati:

> Kako možemo saznati više o ovoj strani renesansne glazbene aktivnosti? Usmeno prenesena glazba nije imala jako dug život u zapadnoj kulturi - osim ako nisu postojali posebni razlozi za njezino očuvanje, kao što je bio slučaj s korpusom [gregorijanskog] korala, koji je ostao netaknut i postupno dodavan nekoliko stoljeća prije nego što se počeo zapisivati u devetom stoljeću. Od svjetovne glazbe ovog razdoblja ništa nije preživjelo. ..... Nepisana glazba renesanse je izgubljena i nikada je se neće moći obnoviti na bilo koji bitan način; unatoč tome, puno toga je rečeno, i još više se može reći, o ovoj nestaloj umjetnosti.
>
> Čini mi se da postoje dva načina pristupa [ovoj] temi. Jedan je prikupljanje svih podataka koji se mogu naći o pjesnicima-glazbenicima koji su se specijalizirali za *cantare*, generički naziv za poeziju prikladnu za improvizirane glazbene izvedbe. …
>
> Koliko god su mnogi od tih ljudi bili poznati u svoje vrijeme - pjevač Antonio di Guido bio je vjerojatno najpoznatiji glazbenik u Firenci sredinom petnaestog stoljeća - detalji o njihovoj karijeri, kao i njihovo djelo, izgleda da su nestali, ostavljajući malo traga o svom postojanju.
>
> Drugi pristup, pomalo rizičan, ali možda i korisniji, jest traženje tragova, možda čak i stila improvizacijske tradicije, u pisanoj glazbi sličnog oblika. Pokušat ću pokazati da takvi tragovi postoje, više za šesnaesto stoljeće nego za ranija razdoblja i da nam govore dosta, premda ništa slično cijeloj priči. …
>
> Koliko god velik bio repertoar pojedinog izvođača, neka vrsta glazbene "dekoracije" je morala biti dobrodošla (kao podrška i kao pomoć pamćenju te zbog raznolikosti) - kako njemu tako i njegovoj publici. Neznamo jesu li improvizatori pjevali u bilo kojem formalnom smislu ili su samo deklamirali stihove uz sporadični zvuk trzalačkog ili gudačkog instrumenta. Ako su koristili već postojeće melodije, što se čini vjerojatnim, to je sigurno bio "rezervoar" melodija koje su se lako mijenjale, lako se ubacivale i izbacivale. Naravno, jako bismo voljeli da imamo ove melodije u pisanom obliku; a za šesnaesto stoljeće moguće je da ih nekoliko zaista i imamo. Ali ako nam notni zapisi glazbe trečenta govore manje nego što bi željeli znati kako je ova glazba zvučala, napisana *aria* na kojoj je poezija improvizirana govori nam još manje. Dio suštine arije bila je melodija, ali velik dio nje bio je stil, osoban i nezapisiv. …Stil

---

[154] Haar, James, *Essays on Italian Poetry and Music...,* 4. Poglavlje.

improvvisatora, često hvaljen, gotovo nikada nije opisan sa značajnim detaljima, a to ne bi bilo lako izvesti čak i da se pokušalo. Kako bismo, da nemamo tonske snimke, opisali osobni stil [Edith] Piaf ili Burla Ivesa? Kako bismo mogli riječima razjasniti različitu *ariju* Franka Sinatre i Binga Crosbyja?
Improvizatori se nazivaju ne samo *dicitori* i *cantori*, što bi moglo podrazumijevati živahnu deklamaciju bez formalne melodije, već i *cantatori, sonatori* i, još točnije, *pulsatori*, svirači udaraljki [?!] i posebno žičanih instrumenata. …

Postoje naznake da su vještine nekih improvizatora bile jednako glazbene kao i bilo što drugo. Antonio di Guido, firentinski kanterino, impresionirao je sve koji su ga čuli, a Luca Landucci (u vrijeme Antonijeve smrti 1486. godine) rekao je da je "*passato ognuno nell'arte di cantare*". Michele Verino, koji ga je čuo kako pjeva junačka djela Orlanda, rekao je da su mu Antonijevi stihovi zvučali poput Petrarke; sigurno je taj dojam ostavila arija - glazba i osobni stil izvedbe - a ne [samo] riječi. Neki improvizatori, poput Pietrobona, vjerojatno su bili poznati prvenstveno kao glazbenici; drugima, poput Niccola Tedesca koji je služio na dvoru u Ferrari sredinom petnaestog stoljeća, vjerojatno su se divili zbog ukupnosti njegovih vještina. A na *piazzi* je sigurno bilo izvođača koji niti su imali, niti su tražili glazbenu stručnost kako bi zadržali svoju publiku čarolijom stare priče ispričane nanovo, uz pomoć nekog skromnog sviruckanja. …

... Bilo bi pogrešno misliti da su *arie* zacijelo bile toliko jednostavne i tako stereotipne da im je nedostajala individualnost i da su se sastojale od [samo malo više od] nekoliko osnovnih melodijskih tipova.[155] …

Arie, identificirane kao takve, pojavljuju se s vremena na vrijeme u izdanjima madrigala šesnaestog stoljeća, gdje su obično skladane na *ottave rime*.[156] U kasnijem dijelu stoljeća izdaju se cijele kolekcije arija, poput *Aeri raccolti insieme. . . dove si cantano sonetti, stanze et terze rime* objavljene u Napulju 1577. godine.[157] U knjizi za (glas i) lutnju firentinskog pjevača - lutnjiste Cosima Bottegarija imamo čak i svojevrsnu [notnu] bilježnicu *aria* koje se koriste za razne tipove pjesama.[158] Ove se arije šesnaestog stoljeća, osim nekih neizbježnih promjena u harmonijskom jeziku, zapravo ne razlikuju od onih koje je objavio Petrucci. Ako se jedna od potonjih, skladana početkom 16. stoljeća, usporedi s arijom iz Bottegarijeve knjige koja datira iz 1573. godine, melodijske i ritmičke sličnosti su jasne - kao što to ne bi bio slučaj kad bi se frottolu oko 1500. uspoređivalo sa madrigalom iz 1570. godine (pr. 23).[159] .....

---

[155] Haar,Monophony... ibid.

[156] JH: Za neke primjere vidi James Haar, "Arie per cantar stanze ariostesche," u *L'Ariosto: La musica, i musicisti,* ur. Maria Antonella Balsano (Firenca, 1981.), str. 31-46.

[157] JH: Ovaj tisak (RISM 15778), koji je uredio i izdao napuljski glazbenik Rocco Rodio, zaslužuje proučavanje kao jedna od najvećih zbirki formula *arie* druge polovice šesnaestog stoljeća. Sačuvani su samo dva od četiri sveščoća, ali na sreću su to oni najvažniji; *canto* i *basso*.

[158] JH: vidi Carol MacClintock, ur., *The Bottegari Lutebook* (Wellesley, Massachusetts, 1965); idem, "A Court Musician's Songbook: Modena MS C 311", *Journal of the American Musicological Society* 9 (1956), str.177—92.

[159] JH: pr. 23: (a) Marchetto Cara, *Aer de capitoli*, preuzeto od Petruccija, *Frottole libro nono* (1508 [= 1509]), fol. 2V; (b) Cosimo Bottegari, *Aria in terza rima* (Modena, Bibl. Est. MS C 311, fol. 24v), prema MacClintock, *The Bottegari Lutebook*, str. 75. Dodao sam taktne crte i fermate u pr. 23b.;
Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.16, VII-13 Haar Impro pr. 23. Vidi takodjer u 8.Dodatak/ 8.3.Glazbeni primjeri B.7.Bottegari, nekoliko primjera iz Bottegarijeve zbirke.

Ako su skladatelji mogli citirati popularne napjeve pjesama, pitamo se jesu li možda citirali i melodije improvizatora. Mislim da je vjerojatno da jesu, možda čak često; naša greška u nepriznavanju ove prakse jedna je od mnogih stvari koje razdvajaju naše prilično apstraktno znanje o renesansnoj glazbi od višestruke rezonance koju je ona zapravo imala. Citat ove vrste mogao se koristiti tamo gdje tekst citira ili parafrazira poslovicu; primjer je *Proverbio ama chi t'ama è fatto antico* Giovan Domenica da Nole (primjer 24), koji koristi oblik melodije viđen u *primjeru 22*., povezan sa pjesmom Serafina [Aquilana].[160] .....

Glavna upotreba melodija za koje mislim da su mogle biti preuzete od improvizatora je u glazbenim postavkama strofa *ottave rima*, prije svega onih izvučenih iz epskih romanci, a posebno iz djela *Orlando furioso*. Prije rasprave o tim napjevima trebao bih reći nešto o strahovitom porastu popularnosti epske poezije krajem petnaestog stoljeća. Materijale viteškog epa dakako su stoljećima koristili kantastorije, a tradicija pjevanja *ottava* o podvizima Orlanda ili Rinalda bila je čvrsto ukorjenjena. …

Kao što sam rekao, madrigalisti iz sredine šesnaestog stoljeća često koriste melodijske formule koje su mogle proizaći iz umjetnosti improvizatora, posebno u postavkama narativnih strofa *Orlanda furioso*. Ova veza između usmene i pisane tradicije dostiže svoj vrhunac u ogromnom madrigalskom ciklusu Jacqueta Berchema, zvanom *Capriccio* (1561.), koji se sastoji od tri knjige od devedeset i više strofa iz Ariostove pjesme. Berchem je odabrao slijed tekstova koji ima narativni smisao, svodeći pjesmu na neke od njezinih glavnih tema - posebno onih koje uključuju samog Orlanda, Ruggiera i Bradamantea. To je namjerno učinjeno; pažnju privlači tiskanje sinopsisa radnji u jednom retku kao naslova u [pojedinim] sveščićima. Ciklus madrigala je tako izjednačen s izborom strofa poput onog kojeg bi *cantastorie* [po meni i kanterini] mogao napraviti iz Ariostove goleme poeme. U tom smislu Berchemova podjela *Capriccia* na tri knjige nalik je trodnevnoj izvedbi improvizatora. Čak bi se i neobjašnjivi naslov *Capriccio* mogao odnositi na skladateljev stav, jedan od razigranih (iako često vrlo kontrapuntalnih) prilagodbi umjetnosti pjace. Kao da želi naglasiti svoju namjeru glazbenim sredstvima, Berchem se puno koristi melodijskim formulama o kojima sam govorio. Može se navesti jedan posljednji primjer (*primjer 34*); u postavci redaka 3 - 8 prvog pjevanja, strofa 41, s podnaslovom "*Lamento di Sacripante per la fugga d'Angelica*", Berchem samo u najvišem glasu uvodi melodiju jadikovke (a), melodiju "Ruggiero" (b), formulu silazne kvarte jadikovke (c) i melodiju koju smo prvi put vidjeli korištenu u postavci Serafinovih stihova (d).[161]

William F. Prizer u članku “Frottola i nepisana tradicija”[162] kaže:

…Nesklad između višeglasnog sviranja lutnje u *frottoli* i prisutnosi *coadiutora* može se pomiriti ispitivanjem glazbene prirode žanra. Profesor Lowinski pokazao je da je *frottola* bio jedan od prvih žanrova koji je djelomično bio skladan istovremeno, za razliku od ranije uzastopne

---

[160] JH: Pr. 24 preuzet je iz izdanja *Madrigali a 4V di I. D. da Nolla* (1545), str. 27. Tekst madrigala treća je strofa Petrarkine kancone *Mai non vo' più cantar com'io soleva.* Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.14, VII-13 Haar Impro pr. 23 i 24.

[161] JH: *Che debbo far perch'io son giunto tardi*, u Berchem *Capriccio*, knjiga 1, br. 6;
Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.17, VII-14 Haar Impro pr. 34.

[162] William F. Prizer, The Frottola and the Unwritten Tradition, *Studi Musicali,* Anno XV – 1986 br. 1, str.3-38.

kompozicijske metode.[163] Po njegovom mišljenju, *cantus* i *bassus* su bili skladani istovremeno, a *tenor* i *altus* su dodani nakon toga. Ovo je gledište, koje je dijelom proizlazilo iz niza neobjavljenih predavanja Alfreda Einsteina, kasnije detaljno raspravljano u njegovom monumentalnom djelu *Italian Madrigal*. Zapažanje Lowinskyja i Einsteina zasigurno vrijedi jer *frottola* u određenom smislu zamjenjuje *cantus-tenor* okvir suvremenog šansona sa *cantus-bassus* okvirom: *bassus* dosljedno pruža harmonijsku osnovu i tvori ritmički par s *cantusom*.

Govoreći o improvizatorima i plesnoj glazbi, Reinhard Strohm[164] kaže:

Izvođači poput Pietrobona obično su se nazivali „*improvvisatori*"; pojam koji se ne bi trebao jednostavno prevesti kao 'improvizatori', jer je njihova umjetnost bila uglavnom unaprijed smišljena i posve mnemonička.[165] Oslanjali su se na tekstualne, ali i glazbene obrasce koje su znali napamet. Glazbeni obrasci, kojima je u izvedbi bilo potrebno malo prilagođavanja ili melodijske razrade kako bi se uklopili u tekstove koji se mijenjaju, najvjerojatnije nisu bili osnovne niti *ostinato* bas linije kao u šesnaestom stoljeću, već *tenori* - melodijska linija u raspon tenorskog glasa koji je karakterizirao svo europsko svjetovno i duhovno višeglasje. Te su se melodije ponekad nazivale i *aere* ('načini ili maniri pjevanja').[166] …

Savršen primjer upotrebe zapamćenih obrazaca u izvedbi je, naravno, ples. Talijanski dvorovi - ali i oni izvan Italije te talijanska i strana urbana srednja klasa - izuzetno su voljeli stilski ples, koji su sami izvodili ili su ih za njih izvodili muški i ženski minstreli. ... Prve pisane upute o plesu u Italiji dao je plesni majstor Domenico da Piacenza (umro nakon 1472.) u svojem djelu *De arte saltandi et choreas ducendi* (O umjetnosti plesa i vođenju kolektivnih plesova) . ... Imao je niz učenika, od kojih su najvažniji bili Antonio Cornazano (vidi gore) i Židov Guglielmo Ebreo da Pesaro. ... Razlikovanje *ballo/ bassadança* utječe na glazbenu izvedbenu praksu: veličanstveni, složeni *balli* možda će se morati kombinirati s plesnim pjesmama, dok su tenori za *bassadanzu* i *saltarello* očito instrumentalni - to su melodije na kojima su minstreli improvizirali posvuda po Europi. Melodije *balla* zabilježene su i u registru tenora (Bb-g") ...

Lutnja i *lira da braccio* zapravo se češće vide u minijaturama koje prikazuju talijanski ples; u traktatu *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum* (1463.) Guglielma Ebrea, postoji čak i harfa. Guglielmo (poznat i pod imenom Giovanni Ambrosio) bio je možda najpoznatiji od ovih intelektualaca i umjetnika plesa; predavao je u Ferrari, Napulju i Montefeltru, razvijajući koreografije Domenica i dodajući im svoja djela.[167] …

Bez obzira izvode li ih profesionalci ili ne, višeglasna pjesma može izgubiti kontratenor ili jedan od strukturnih glasova (*cantus* ili *tenor*), u slučajut improvizirane instrumentalne pratnje. Ova je

---

[163] Vidi opširnije o tome kod: Owens, Jessie Ann: *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450-1600* (New York: Oxford University Press, 1997).

[164] R. Strohm: The Rise of Europena Music, 1380-1500, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

[165] IP: Da li bi to bi po analogiji moglo značiti da današnji jazzisti nisu improvizatori?

[166] R.St.: Gore citirani *aere veneziano* može biti ili određena melodija ili vrsta melodije, što dolazi na isto ako se melodija koristi za prilagodbu različitim pjesmama, tj. poeziji.

[167] Zanimljivo je, da sam od samog početka praktičnog bavljenja sa *lirom da braccio* (osim *frottole*) za moje eksperimente (kasnije i repertoar) izabrao upravo niz jednoglasnih plesova D. da Piacenza i Guglielma Ebrea da Pesaro.

mogla biti akordijska i jednostavna - kad se svira na gudačkoj *liri da braccio* - ili melodijska, poput nove, ukrasne linije *cantusa* svirane na lutnji protiv datog vokalnog *tenor*a. To se "rastavljanje" prije postojeće višeglasne glazbe događalo već najmanje jedno stoljeće; nema sumnje da se dogodilo i sada. Kako je stoljeće odmicalo, kontratenor *bassus* dobiva na značaju i obično ga izvodi *tenorista*, na primjer na lutnji.[168] Na taj bi način velik dio zapisanog polifonog repertoara u talijanskim šansonijerima mogao ući u područje 'nepisane' prakse. …

Riječi su bile izuzetno važne u *frottoli*, i obično su se davale liniji *cantusa* u jasnim, deklamattivnim ritmovima s nekim melizmatičkim dodacima. Dijelom zbog redovite uporabe metra od osam slogova u tekstu, glazbene fraze imaju tendenciju biti metrički ujednačene i često imaju ritmički stereotip dvostrukih teških doba i hemiolskih kadenci. ... Prizer tvrdi da je *frottola* nastala iz prakse pjevanja uz lutnju, sviranu višeglasno. S obzirom na poseban afinitet *frottole* za izvedbu na lutnji (što je, međutim, samo tvrdnja), ovo bi objasnilo zašto je žanr gotovo uvijek napisan u četiri glasa, a ne u tri. ....

Timothy J. McGee u svojoj studiji “Cantare all 'improvviso: Improvizacija poezije u kasno srednjovjekovnoj Italiji” kaže[169]:

Iz materijala koji je predstavljen ... vidljivo je da je u kasnom srednjem vijeku i renesansi bilo mnogo vrsta improvizatora, od amaterskih do profesionalnih te da je bilo raznih prilika u kojima je bilo prikladno improvizirati glazbu na (postojeću?) poeziju. Čini se da bi, dakle, iz toga slijedilo da je postojalo više od jednog stila pjevanja i da bi pjevač vjerojatno prigodno odabirao stil za svoju improvizaciju koji bi (najbolje) odgovarao poeziji. Iako se čini da je ova posljednja točka logična posljedica prethodne rasprave, većina pokušaja rekonstrukcija onoga što je možda moglo biti stil improviziranog pjevanja, započelo je pretpostavkom da je postojao jedan stil, koji bi bio razmjerno jednostavan - možda na razini samo jedne note za svaki slog teksta - i da bi se glazba temeljila na tradicionalno jednostavnoj postavci ili eventualno na općenito poznatim formulama. …

Svi ovi prilozi koji proizlaze iz okolnosti, ako se uzmu u cjelini, pružaju pozadinu koja daje potporu zaključku da je praksa *cantare all 'improvviso* od četrnaestog do šesnaestog stoljeća bila izravno povezana s istom praksom u jedanaestom, dvanaestom i trinaestom stoljeću. …

Ovdje mi je namjera pružiti analitičke detalje koji podupiru zapažanja drugih u vezi s mogućom povezanošću jedne vrste kasnosrednjovjekovnog talijanskog sekularnog monofonijskog sastava i improvizacijskog stila. Moja je svrha, međutim, nešto drugačija od one ranijih pisaca: iako su njihovi interesi bili usmjereni prema razumijevanju postojećeg pismenog repertoara, moja je bila uporaba pisanog repertoara u svrhu otkrivanja nepisane umjetnosti improvizatora.

… Analiza dvoglasnih talijanskih skladbi otkriva da slijede isto osnovno konstrukcijsko načelo pridržavanja modalnog obrisa kao i jednoglasne skladbe, iako s nekim daljnjim usavršavanjima. Kao primjer odabrao sam madrigal iz jednog od najranijih izvora talijanske svjetovne glazbe,

---

[168] IP: Premda ne isključujem takvu mogućnost, obzirom na niz informacija koje smo dobili od Lockwooda, čini mi se da su tenoristi najjčešće svirali razne gudačke instrumente i pritom pratili lutnjiste, odnosno pjevače - svirače drugih trzalačkih instrumenata.

[169] T. J. McGee: *Cantare all' improvviso*; Improvising to Poetry in Late Medieval Italy, u Improvisation in the arts of the Middle Ages and Renaissance, Kalamazoo, Mich. : Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2003.

anonimni *Su la rivera* iz kodeksa Rossi (primjer br.5).[170] Najozbiljnija implikacija na modalnu analizu u ovom repertoaru proizlazi iz činjenice da dva glasa obično zauzimaju opsege u razmaku kvarte. Razlog razdvajanja vjerojatno je omogućiti fleksibilnost unutar svake linije bez stalnog preklapanja glasova, ali rezultat je taj da dva glasa ne mogu jednako izraziti isti modus; za to bi bili potrebni identični rasponi. Modalna posljedica koja proizlazi iz različitih raspona prikazana je u *Su la rivera*: glasovi predstavljaju i autentičnu i plagalnu verziju modalnog para (poznatu kao *maneria*[171]). *Su la rivera* je u *maneriji* III, dijeli finalis f; gornji glas je u autentičnom načinu 5 (raspon od f do f s tonom recitiranja c), dok je donji glas u pridruženom plagalnom, način 6 (c do c, recitiranje tona a). Slično melodičnom stilu *Per non far lieto*, pojedine linije *Su la rivera* nastavljaju se ukrašavajući note modalnih vrsta. …

Velika je vjerojatnost da su ove ukrašene talijanske skladbe četrnaestog i ranog petnaestog stoljeća, monofonijske i višeglasne, izravni odraz tradicionalne improvizacijske prakse kasnog srednjeg vijeka i renesanse. Jednostavnost osnovnog melodijskog obrisa i osnovna harmonijska praksa omogućile bi individualne sposobnosti pjevača; razrađujući toliko puno ili toliko malo koliko su željeli, mogli su svoju prezentaciju prilagoditi potrebama prilike kao i vlastitim interesima i talentima. Bitni sastojci toliko su fleksibilni da se jednom, kad se nauče osnove modalnog sustava, ovaj improvizacijski stil lako može prilagoditi i primijeniti na bilo koji oblik poezije, pa čak i na prozu. …

Dalje, slijede citati iz knjige B. Wilsona[172]

Na strani 9. navodim popis obrazaca na primjeru kantara Antonija Pulcija i drugih kanterina koji dovoljno govore sami za sebe a ovdje ih ne ponavljam.

[Andreu da Barberino:] karakterizirali su ga kompilacija, adaptacija i sinteza raznolikih materijala, upotreba usporedbe, dugi popisi imena i mjesta, detaljni i vizualni opisi borbi, itinereri, egzotične lokacije, narodi i zvijeri, idiosinkratični umeci i digresije (u Andreinom slučaju iz ne-viteških izvora). … Njegova je sintaksa povremeno latinistička, ali općenito "jednostavnija, nalik na svježinu i neposrednost pripovjedača", pa posuđuje i prilagođava formulaičke fraze kanterina.

[Niccolò Cieco iz Firence:] Izvori potječu od antičke govorničke tradicije prenesene u Ciceronovoj *De oratore*, Quintilianovoj *Institutio oratoria*, te anonimnoj *Ad Herennium.* ... U kontekstu klasičnog govorništva, pamćenje je strateška priprema za *pronuntiatio*, odnosno isporuku ili izvedbu. ...

> Umjetna memorija nadopunjuje prirodno pamćenje i sastoji se od mjesta i slika. Mjesta (*luoghi, loci*), mogu biti prirodna (*planine* itd.) ili umjetna (*kuća, soba* itd.), pamćenje se

---

[170] TMG: Rim, Bibl. Ap. Vat. Rossi 215 (Rossi Codex), fol 6^{r}; za suvremeno faksimil izdanje, vidi *Il Codice Rossi 215,* ur. Nino Pirrotta (Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice 1992).
Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.18 - 20, VII-15 do 17, McGee-Cantare, pr.1, 5 i 6.

[171] TMG: Marchettus [iz Padove] o njima govori kao o četiri modusa, tropa ili tona, koje zove *protus, deuterus, tritus, tetrardus.* Dalje on svaki od njih još dijeli na autentične i plagalne. *Lucidarium,* ur. Herlinger, 372-73). Ya dobar pregled srednjovjekovnog koncepta modusa i *manerie,* vidi Andrew Hughes, *Style and Symbol: Medieval Music, 800-1453.* Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1989), 120-26.

[172] Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

zamišlja i organizira kao kuća sjećanja, arhitektonski prostor poznat ili zamišljen, koji se sastoji od bilo kojeg broja kontrastnih soba ili lokacija kroz koje se um može slobodno kretati. Mjesta moraju biti umjerene veličine, svjetline i prostora između njih, te ne smiju biti prepuna ljudi ili aktivnosti. Ovisno o broju imena i stvari koje treba zapamtiti, može postojati bilo koji broj lokacija (100 je uobičajeno, 10 000 je moguće), ali svako peto treba posebno označiti, a nakon što se utvrdi, treba ih mentalno uvježbavati dok ne postanu prostorno fiksnim. Taj prostorni, a ne uzastopni redoslijed prostorija koji je fiksiran, čini temelj improvizacije budući da se pojmovi i stvari mogu, po želji, izvući bilo kojim redoslijedom.[173]

…čitav mjesec morate se mučiti sa mjestima kako biste ih mogli izgovoriti od prvog do posljednjeg, ili od srednjeg, odnosno prvog ili trećeg ili četvrtog, gore ili dolje; te tako možete reći koji je 20., ili 30., 17., 94., 53. itd., i odvojeno ići naprijed ili nazad. ....

Slike su također dvije vrste, figurativne ili verbalne (*cose e nome,* ili *res et verba*); one bi trebale biti upečatljive i živopisne i snažno povezane, poput lava za hrabrost ili Heroda za izdaju.

Za posebne značajke Niccolòove rasprave vidi Wilsonove tabele 3.2 i 3.3.[174]

Mnoge rasprave tvrde da se dobro uvježbano pamćenje može sastojati od obilja kuća, koje su u konačnici sposobne držati količinu materijala jedne privatne knjižnice.

Niccolòova opomena: samo će marljivo proučavanje i praksa donijeti majstorstvo: "proučite i shvatite (ove brojke) u potpunosti, i doći ćete do savršenstva i istinskog znanja ove znanosti."….

Nastup Antonija di Guida 1459 i dojmovi Galeazza Marie Sforze…

jasno je da je on razumio kako postići govornički cilj ukrašavanja (*decorum*), usklađujući način svog izlaganja s materijalom kojeg je imao na raspolaganju i kombinirajući oboje sa pohvalama o djelima prisutne publike.

Očigledno je da je Antonio izvodio viteški kantare, bez sumnje uljepšavajući i improvizirajući tekstualne i glazbene elemente, dajući dramatičnu snagu svojoj izvedbi tjelesnim (uključujući i mimiku) gestama, te fleksijama glasa i [zvukom, sviranjem svoje] viole. ...

Jasno je da je umjetnost kanterina vjerojatno uključivala stvaranje u izvedbi, … kakvo bi dobro uvježbano pamćenje moglo postići…

[Ficino] Nije bio naviknut učiti više od dva sata odjednom, ali se često vraćao svojim knjigama, a u međuvremenu se, slijedeći Pitagorin primjer, opuštao uz *liru*, čiji je zvuk bio posebno ugodan.

---

[173] Prema Scarlattijevoj raspravi (III.A).

[174] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.22, VII-18 Wilson tabele 3.2. i 3.3.

Sljedećeg ljeta [1473], dok je Lorenzo boravio u Vallombrosi, poslao je po maestra Antonia della Viuola, (to jest Antonia di Guido), i zamolio ga da mu se pridruži zbog pretpostavljene razmjene, izvođenja i skladanja glazbe za njegove sonete.[175]

Dvorski pjesnik u Ferrari, Cassio Brucurelli da Narni o izvedbama Angela Poliziana:

> …njegov jasan i milozvučan stil davao je drugima očito zadovoljstvo.

Poliziano o Ficinovom sviranju: … koje poput Orfejeva izvire iz njegovih prstiju, kako bi se vratio kući i „zazvao Phoebusa, dodirujući božansku *liru* svojim plektrumom ."

Leonardo:… je pjevao majstorsku pjesmu uz vlastitu pratnju na *liri*, na čudesan način je zadovoljio sve prinčeve tijekom svog života.

A. Migliorotti kao izvođač izabran je za "trajnog *cythareda* naše Svete akademije" [u Firenci] zahvaljujući "zvuku njegove slatke *lire*" (*dolce cetra*), što ga je pretvorilo u "drugog Orfeja."

O izvedbama Cristofora Fiorentina (*L'altissimo*) vidi u 5. Poglavlju, str.29-30.

Njegovu publiku posebno bi zanimale… i mnoge digresije, umetanja i izmjene na kojima je Altissimo temeljio svoju izvedbu. Ovi posuđeni i umetnuti materijali daleko nadilaze opseg priče same po sebi, a mnogi imaju oblik govora stavljen u usta različitim likovima pokrenutih posebnim događajima u radnji: rasprave o teologiji; pouke o vrlinama i porocima, dobro življenje, marljivost; učenja na primjeru (*ammaestramenti*) upućena vojnicima, kneževima i dr .; rasprave o sreći, prijateljstvu, snazi, slavi, providnosti, prirodi čovjeka, bogu i duši itd .; kritike izdajnika, licemjera, nezahvalnosti, ishitrenosti, ponosa, suđenja prema izgledu itd .; hvalospjevi mladosti, starosti, čestitih žena i moći govora; kao i predavanja o znanosti i povijesti. …Dok je velik dio uzornog materijala crpljen iz drevnih likova, epizoda i anegdota, Cristoforo se također oslanjao na suvremeni materijal, uključujući tehničke aspekte modernog ratovanja, značajne firentince poput Mattea Palmierija i Bartolomea Scale i događaje oko natjecanja za nacrt kupole katedrale.

Osim Ficinove teološke rasprave *Di Dio et Anima*, druga djela koja su Cristoforu služila kao izravni izvori uključuju Polizianove *Stanze*, Leonardo da Vincijev *Cominciamento del trattato de l'acqua* i "čovjek zodijak" iz *Fasciculo di medicina* Johannesa de Kethama). Izvorni tekst *Fascicula* na kojeg se Cristoforo oslanjao pojavio se u stvari u okvirima za tekst duboreza slike čovjeka - zodijaka (vidi sliku 3.2)[176], objavljen u Veneciji 1494., što otvara mogućnost da se Cristoforo mogao pozvati na mentalnu sliku u glavama svojih obrazovanijih čitatelja. Castiglione o izvedbi Bernarda Accoltija, (*l'Unico Aretino*) 1521: „sinoć, u prisutnosti vrlo brojne publike, Unico Aretino improvizirao je tri sata pred papom, kao što je to bio njegov običaj".

Cassio Brucurellija da Narni iz Ferrare, uspoređuje Accoltija se s Apolonom i Orfejem, 1522:

---

[175] Ovo je jedan od više izvora suvremenika na osnovu kojeg bi se moglo pretpostaviti da su u nekim (izuzetnim?) slučajevima najmanje dva svirača *lire da braccio* pjevala i svirala zajedno.

[176] Vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.22, VII-19 Wilson sl.3.2.

> Tada je viđen *Unico aretino*,
> novi Orfej s *lirom* /privijenom/ uz vrat,
> /[pjevajući/ *all'improvviso* u tako božanskom stilu
> da mu je čak i Apolon zavidio ne mali [broj] godina.[177]

Giovio [o Unicu], "mnoge njegove pjesme (*carmina*) su u opticaju, zapisane u različitim stilovima, ali on je uvijek bio "najposebniji i izvanredan" kad je, pred najvišim ličnostima (*primes*), izvodio *ad lyram* smrt Poliksene na oltaru i četvrtu Vergilijeva knjigu o pasijama Didone, u njegovom neusporedivo sretnom prijevodu."

Bez obzira na to je li Accolti svoja djela izvodio upućivajući na određene slike, … slike drevnih povijesnih i mitoloških likova na koje se poziva u svojim pjesmama predstavljaju klasične izvore dobro poznate njegovoj publici. Oni su bili neodoljiv materijal za dramske izvođače poput Accoltija - majstore prizivanja mentalnih slika i ulijevanja u nju afektivne moći svoje glazbe.

Raffaele Maffei …o izvedbama braće Brandolini:

> u Rimu obojica izvode elegije uz *liru* na sve vrste tema ... improviziraju, a njihovo pjevanje je ponekad i elegantno.

Matteo Bosso, u pismu Girolamu Campagnoli, 1494, o nastupu Aurelija Brandolinija u Veroni 1494:

> …bez obzira na to što bi predložili [kao temu] našem Lippu, čim mu je u ruke dana njegova *lira* odmah je sastavio i pjevao metričke stihove o čemu god se radilo. Konačno, kada su ga zamolili da govori o poznatim ljudima antike čija je domovina bila Verona, on je, bez ikakvog oklijevanja ili razmišljanja, opširno opisao Katula, Kornelija Nepa, Plinija Mlađeg, dostojanstvo građanstva i sjaj grada, s vrlo lijepom pjesmom koja je zaslužila najveću i zasluženu pohvalu.

Raffaelo Brandolini govoreći o pjevanju svojeg brata kaže da je koristio *variato carmine* u izvođenju papinskih hvalospjeva, filozofskih tekstova i svetih povijesti. …*carmine* se ovdje odnosi na glazbu koja je bila *variato* i vrijedna pažnje, a ne formulaična i melodijski beznačajna. Ovo nas podsjeća da je pjevanje uz pratnju *lir*e (i lutnje) barem onih stručnijih praktičara uključivalo i stvarnu glazbenu improvizaciju i stvaranje glazbenih materijala koji su se uzdizali iznad razine formulaičkih *modi* i *aere* (koji vjerojatno nisu podrazumijevali improvizaciju) i jednostavnog recitacijskog pjevanja.

Novo u raspravi *De musica et poetica* je…kako u sadržaju tako i u obliku djela naznačena je na naslovnoj stranici, gdje ga on naziva „kontinuiranim govorom" (*perpetua oratione*). ….

Raffaeleov *oratione* … u opsežnom odjeljku posvećenom *liri*, ističe primarnu ulogu *lire* u pjesmi. … koja je moralno uzdižuća te „sputava naše želje, obuzdava višak, kontrolira emocije duše i potčinjava jarmu razuma."… „/Glazba/ upotpunjuje povijest i poeziju, budući da su metar

---

[177] Vrlo zanimljiv detalj u vezi držanja instrumenta koji prije svega nedvosmisleno ukazuje na to da se radilo o liri da braccio a ne lutnji i da su neki svirači držali instrument poput violine a ne na ramenu (vjerojatno zbog veličine instrumenta?) kao na niz ikonografskih prikaza.

i ritmovi koji su svojstveni glazbenicima itekako potrebni za oboje. To usavršava govornika, budući da mu pruža ritmove tijela i glasa."

Ostalo detaljnije iz Raffaelovog pisanja, vidi u 5. Poglavlju, od str.34 i dalje.

O izvedbama Benedetta Garetha, (*Il Cariteo*) vidi u 5. Poglavlju, str.40-41.

U vezi Serafina Aquilano, u istom poglavlju, od str. 45. na dalje.

Cortesi o Serafinu kao izvodjaču: …pokojni Seraphinus Aquilanus bio je začetnik obnove ovog žanra, koji je u to utkao tako kontrolirano povezivanje načina i pjesama, da ne može biti ništa slađe od načina njegovih modusa. …

O izvedbama Sannazara i Caritea na aragonskom dvoru u Napulju vidi str.59 i dalje.

Napuljski humanist Antonio Beccadelli, *Il Panormita*, opisao je kako je njegov prijatelj Tommaso Tebaldi (tzv. *Ergotele*) "pjevao najelegantnije stihove uz pratnju *lire*" za svoje goste na večeri. …

Paolo Giovio o izvedbi Andree Marona u pretjeranim fičinijevskim izrazima *divino furore*:

> Svojom *lirom* i svojim glasom [*fidibus et cantu*] zaziva muze i kad jednom ubaci svoju dušu u glazbu i ubrza je živahnijim dahom, juri poput bijesne bujice tako nasilno da stihovi koji su improvizirani te kao da su stvoreni u tom trenutku, zvuče kao da su bili planirani i sastavljeni mnogo prije. Dok pjeva, oči su mu fiksirane i gore, znoj mu curi, vene mu iskaču na čelu i, divno je reći, njegovo istrenirano uho, kao da je to ono od pažljivog slušatelja, kontrolira sav zamah žurnih brojeva /*impetum profluentum numerorum*/ s najsavršenijom umjetnošću.[178]

Recitacija studenata u okviru *Studie Universitatis,* prema Platini.[179]

Paolo Vergerije[180] o glazbi, vidi str. 68-70.

O odnosu pamćenju i improvizacije[181] kod studija, vidi detaljno 5. Poglavlje, str. 69-71.

Svjedočanstva studenata[182], vidi od str.70 i dalje, Sadoleto o *cantare ad lyram* detaljno, od str. 73.

Rafaelov učitelj u Urbinu, Timoteo Viti „uživao je u sviranju svih vrsta instrumenata, a osobito na *liri*, uz čiju je pratnju pjevao *all'improvviso* s izvanrednom gracijom."

---

[178] Gioviova izjava da se Maroneove improvizacije čine toliko dovršenima da se "čini kako su bile planirane i komponirane mnogo prije", često se spominjala uz improvizatore, na primjer uz Accoltija u djelu *Il cortegiano* (Poglavlje 6), i Cristofora L'Altissimo kad ga je Sanudo čuo kako izvodi u Veneciji (3. poglavlje), i prisjeća se Quintilianove napomene u vezi s ex tempore govorom da „mora biti oblikovan tako dobrim i marljivim sastavom, da čak i ono što izadje bez namjere može izgledati kao da je napisano"; Kvintilijan, *Institutio oratoria* X. 7, 7.

[179] Vidi 5. Poglavlje, str.67.

[180] Pietro Paolo Vergerio, hr. Vergerije (1498-1565), hrvatski humanist, pedagog i pisac.

[181] B. Wilson, ibid., str.261.

[182] Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

7.8.Kako improvizirati na *liri* (*da braccio* i *da gamba*)[183]

Kao uvod u moj prijedlog rekonstrukcije umjetnosti i prakse improvizacije koju su prije svega na *liri da braccio* a kasnije (u ponešto pojednostavljenom obliku) na *liri da gamba/ lironu* prakticirali moji kolege tzv. *improvvisatori* u Italiji kasnog 15. i tijekom (barem) prve trećine 16. stoljeća, odlučio sam koristiti (obnovljenu i proširenu) verziju teksta kojeg sam napisao u jesen 2018. a objavio ga na mojoj internetskoj stranici www.igorpomykalo.eu , kao i na znanstvenoj platformi academia.edu , pod naslovom "How to improvise on the lire, da braccio and da gamba?" 2019. godine.

Kao što smo do sada vidjeli i više puta istaknuli, improvizacija je u glazbi srednjeg vijeka, renesanse i baroka imala jednaku važnost koju ima u naše moderno doba u bluesu, jazzu, rocku, tradicionalnom folku, kao i u takozvanoj "world" i "suvremenoj" glazbi. U "normalnoj" (često pogrešno nazivanoj "klasičnom" ili "ozbiljnom") glazbi nije tako, uz jednu jedinu ali važnu iznimku: u slučaju orgulja i orguljaša. Tko je čitao autobiografiju Arthura Rubinsteina (rođen 1887.), zna da je čak i u doba njegove mladosti bilo dopušteno, cijenjeno i upražnjavano barem neko ukrašavanje komponirane (klavirske i druge) glazbe ...

U 1. Poglavlju, vidjeli smo da se improvizacija[184], u izvaneuropskoj tradicijskoj i klasičnoj glazbi, od njenih početaka do danas, prakticirala i prakticira. Ona se učila i danas uči najmanje deset godina kod poznatih učitelja (koji su u pravilu sami bili i danas su vrhunski izvodjači) a koji se u Indiji nazivaju *guru* ili *ustad.*

Govoreći o improvizaciji, treba spomenuti i praksu (koja je prisutna u svijetu rane glazbe od samih početaka njegovog velikog "buma" šezdesetih godina prošlog stoljeća do danas) koju bismo mogli nazvati "lažnom improvizacijom", gdje su čak i neki sjajni solisti ili ansambli "prodavali" ili još uvijek prodaju javnosti svoje skladbe, zapisane i zatim vježbane napamet kao "pravu" improvizaciju. Da se razumijemo, nije mi namjera nikoga niti napadati niti kritizirati; ova praksa je uvijek bolja od izvodjenja RG u njenom (najčešće) zapisanom izdanju - dakle ogoljelom kosturu koji se u tom obliku u svoje vrijeme u živoj izvedbi vrlo vjerojatno nikada nije mogao čuti.

Nesumnjivo je ova praksa često znala rezultirati (ili još uvijek rezultira) lijepim i nadahnutim izvedbama (kao i trajnim snimkama, koje još uvijek vrijedi poslušati!) odsviranim sa izvrsnim ukusom i virtuoznošću. Ovdje se rado sjećam minhenskog "Studija der frühe Musik" (jednog od mojih omiljenih ansambala kojem dugujem(o) mnogo ...) ili mog ranoglazbenog "oca" i dugogodišnjeg prijatelja dr. Renea Clemencica i td.

Dakle, ovo može biti sve moguće osim one prave i spontane improvizacije za koju znamo (bez ikakvih materijalnih dokaza ili "zapisa", što je samo po sebi i razumljivo) da se nekad stoljećima prakticirala i u našoj, zapadnoj, kako onoj duhovnoj tako i svjetovnoj, glazbi.

---

[183] Ovaj tekst je dijelom prijevod engleske verzije iz 2018., sa ađornamentima nastalim u medjuvremenu.

[184] Već po prirodi stvari ona naravski nije nikad bila napisana, ali je tim više bila organizirana u brojnim pravilima i *modima.*

Nažalost, na taj način nikada nećemo postići naš krajnji cilj; izvoditi srednjovjekovnu, renesansnu ili baroknu glazbu što je moguće bliže našim kolegama iz tih razdoblja - izraz "autentičan" mislim da je apsolutno neprimjeren.[185] ...

Dopustit ću si (još…) nekoliko citata, počevši od jednog od autora koji je kao prvi (prije više od osamdeset godina, krajem tridesetih godina 20. stoljeća) napisao prilično važne ideje i donio brojne zanimljive izvore. Ernst Thomas **Ferand** (Freund) rođen je u Mađarskoj, predavao prvo u Austriji, a nakon nacističkog "Anschlussa" bio prisiljen emigrirati u Švicarsku. Ferand, koji je 1938. objavio knjigu pod naslovom "Die Improvisation in der Musik"[186] s pravom je smatran "možda najpriznatijim autoritetom na temu improvizacije u zapadnoj glazbi." Činjenica je, da i nakon više od 80 godina njegovo djelo nije izgubilo na svojoj aktualnosti, da je ostalo glavnom referencom za sve one koji se (aktivno ili pasivno) zanimaju za fenomene i probleme improvizacije te potaknulo na konstruktivno razmišljanje i konkretne akcije niz muzikologa i glazbenika mladjih, sve do onih najnovijih, generacija. Zbog izuzetne važnosti njegovog djela, počinjem sa citiranjem onoga što se direktno odnosi na našu temu.

„… čini se da je recitiranje ili pjevanje uz pratnju *viole* ili *lire* (*lyre*) u Italiji 15. i 16. stoljeća bilo vrlo popularno. U tom se slučaju pjevač sam pratio na ovim instrumentima.
U svojoj knjizi *Il Cortigiano* (1514), Baldassare Castiglione govori o oba načina pratnje kao [o nečemu] samo po sebi razumljivom i uočava kao posebno dojmljivo pjevanje uz *violu /da braccio*/ (*... ancor molto piu il cantare alla viola ..., ... ma sopra tutto parmi gratissimo il cantare alla viola, per recitar ...*). Da se ovdje zaista radi o samostalnoj pratnji, jasno je zbog komentara da starci izgledaju smiješno kad se tijekom pjevanja prate na *violi*; ako to apsolutno moraju učiniti, bolje bi to rade potajno. (*Se vorrano i vecchi cantare alla viola, facciando in secreto*.)

Također u slučaju Vasarijevog spomena da je Lionardo da Vinci svirao i pjevao uz *lyru* treba pretpostaviti da se radilo o improviziranoj umjetnosti. (*Lionardo si risove a imparare a sonare la lira ... onde sopra quella cantava divinamente.*) Schering je smatrao da bi se u ovom slučaju trebalo raditi o "*lyri da braccio*" sa nekoliko žica, ali ne bismo smjeli zaboraviti da je u ovom razdoblju i lutnja bila opisana [i nazivana] kao *lira ...* "

„Koliko je umjetnost vlastite pratnje pjevanja na *liri da braccio* bila proširena tijekom renesanse, svjedoči i rukopis iz 16. stoljeća ... koji sadrži raspravu *De musica et poetica opusculum,* koju je napisao Raffaele Brandolino Lippo[187] mladji iz Firence. Tamo doznajemo da su briga za glazbu i poeziju od strane [mnogih] prinčeva i papa, kao što su na primjer bili napuljski kralj Alfonso i njegov sin Fernando I., papa Pio II (Enea Silvio Piccolomini) i papa Giovanni Medici, rezultirali bogatim sponzorstvom.

Brandolini naglašava važnost slične umjetnosti improvizacije u davna vremena i spominje tada poznate improvizatore kao što su bili Dante, Petrarca i Baccio Ugolini, o kojem je izvijestio da je

---

[185] O raznim načinima i pojmovima ponovnog oživljavanja tzv rane glazbe, vidi u 2. Poglavlju ove studije, od str.8 na dalje.

[186] Ferand, Ernst: *Die Improvisation in der Musik*, Rhein - Verlag Zürich, 1938; ovu knjigu je nadopunio i praktičnim (notnim) izdanjem pod naslovom “Die Improvisation; in Beispielen aus neun Jahrhunderten abendländischer Musik, u seriji Das Musikwerk, Arno Volk Verlag, Köln, 1956 i 1961.

[187] Kojeg Ferand kasnije naziva „Brandolini ”.

canendis ex tempore ad lyram versibus tako očarao kralja Alfonsa II. da mu je ovaj darovao biskupiju.

Prema Brandoliniju, prije njega, improvizatori sposobni pjevati na latinskom i istodobno izmišljati i riječi i glazbu [*ad hoc*] bili su vrlo rijetki i rijetko uspješni. Kao iznimku Brandolini spominje Angela Poliziana, Angela Maturazzija, Proba iz Sulmone[188], augustinskog redovnika po imenu Gillenus i vlastitog brata, Aurelija Brandolinija (umro 1498.), koji je bio poznat kao *kršćanski Orfej*. Ovaj improvizator bio je aktivan na dvoru kralja Mathiasa Corvina[189], kao i na raznim talijanskim prinčevskim dvorovima, gdje on - na način drevnih rapsoda i barda - *heroicas laudes extemporali carmine celebret*. Da se osim "*lyre"* i *viola* koristila za pratnju i ukrašavanje pjevanja, kao i za izvedbe herojskih epova (*ad historiarum recitationem*) već u 15. stoljeću saznajemo od Tinctorisa u njegovoj raspravi *De inventione et usu musicae. ...* ”

Ne znamo sa sigurnošću, ali mogli bismo barem pretpostaviti da su imena *lyra, lira* i *viola* značile isti instrument, *liru da braccio*, ali za Tinctorisa je to moglo značiti i lutnju ...

Obzirom da je Ferand nekoliko puta "skakao" naprijed - nazad od *frottole* s početka 16. stoljeća na [*ostinato* basove] *Ruggiero* i *Romanescu* iz 17. stoljeća, pri svojim sam citatima pokušao podijeliti njegova razmišljanja o jednoj ili drugoj od ovih tema ...

Ovdje dolaze vrlo važne informacije za polje našeg istraživanja:

„Četvrta knjiga (zbirka) *frottola* O. Petruccija sadrži više modela strofe za improviziranu izvedbu latinske poezije za sonette, strofe i kapitole, (*Strambotti Ode Frottole Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli Libro quarto*, Venecija [1505?] 1507) kao na primjer jedan "*Aer da cantar versi latini*" A. Capreolusa i jedan sličan (anonimni) "*Modo de cantar sonnetti*."

Pogledajte u Dodatku/ Glazbeni primjeri, uključujući moje realizacije za *liru da braccio* i njihove zvučne primjere. U istom, *Libro IV di Frottole*, nalazi se i djelo Ph. De Lurana, koje je B. Disertori[190] koristio za jednu od svojih rekonstrukcija.

“Ali također i horacijske ode Tritoniusa (H. Judenkünig, itd.) predstavljaju pisanu verziju slične recitatorske prakse. U slučaju višeglasnih pjesama *joueur de lire* Joachima Thibaulta, zvanog Corville, moralo se raditi o sličnoj praksi: 1572. godine kralj Karl IX. daje mu 125 funti da dovrši svoju skladbu *pour chanter a plusieurs voix des vers en rhitme et musicque, qui se reciterent sur la* ***lire*** *et le luth*.”[191]

„Ono što je sačuvano od najranijih tabulatura za lutnje koje je tiskao Petrucci, one od F. Spinaccina (*Intabolatura di lauto*, 1507), Joan Ambrosio Dalze (*Intabulatura de Lauto Libro Quarto*, 1508) i Franciscusa Bossinensisa (*Tenori e contrabassi intabulati* itd., 1509. i 1511.),

---

[188] Ovdje se, medjutim, radi o antičkom uzoru…

[189] U to doba kralj Ugarske i Hrvatske.

[190] Vidi 8.Dodatak/ 8.3.Glazbeni primjeri, B.5.1. Modi.

[191] Još jedan primjer da umjetnost improvizacije na obje *lire* nije bila ograničena samo na Italiju. Obzirom na kasniji datum (1572) ovog izvora, mogli bi pretpostaviti da je Corville u stvari svirao *liru da gamba*.

kao i njemačke knjige za lutnju koje su uslijedile te neki rukopisni izvori - pripada, ako uzmemo "zdravo za gotovo" da je glazba za lutnju postojala već u 15. stoljeću, uglavnom ako ne i isključivo domeni improvizirane prakse, čije je glavno polje djelovanja bila pratnja pjesme i plesna glazba. Moglo bi se pretpostaviti da je aranžiranje pjesama postojalo mnogo prije nego što su se pojavili prvi poznati [tiskani ili u rukopisima] u tabulaturi zapisani eksperimenti, kao i instrumentalni inter- ili postludiji i intermezzi - nalik umjetnosti drevne orijentalne glazbe - kao što je to kasnije učinio Bossinensis u slučaju njegovih skladbi humanističkih oda."

Nemamo niti jednu humanističku odu koju je skladao sam Bossinensis, ali u njegovim knjigama, uređenim za glas i lutnju, postoji mnogo takvih primjera koje su skladali drugi autori, M. Pesenti na primjer.

„Čak i Pietro Aaron u svom djelu *Lucidario in musica* (1545/4) razlikuje *cantori a liuto* koji su pjevali napamet uz pratnju lutnje i *cantori a libro*, koji su pjevali i svirali iz nota."[192]

Ovdje bih želio ukratko spomenuti ono što Ferand kaže o *Aria di Ruggiero, Romanesca* i improviziranom pjevanju *ottave rime*:

„Einstein je smatrao da su na početku monodije tako često aranžirane popularne melodije, kao što su to primjerice pučke melodije *Aria di Ruggiero* i *Romanesca* iz Napulja, imale karakter basovskih melodija, a njihova upotreba potječe iz improvizirane prakse 16. stoljeća. Obje melodije, *Aria di Romanesca* (pojavila se u Caccinijevoj *Nuove musiche*, 1601./2.) i *Ruggiero*, (koja se po prvi puta pojavljuje u djelu Sigismonda d´Indie 1609. godine), mogle bi se identificirati kao uzor ili kostur koji je izvorno predstavljao glazbeni temelj improvizirane izvedbe popularnih epizoda iz poznatih junačkih epova Ariosta ili Tassa.

Jedan primjer prakse pjevanja improviziranih *ottava rima* iznad konstantne teme u basu mogao bi se naći u zbirci *Canzonette* iz 1591. autora S. Verovio (*Con l'intavolatura del Cimbalo et del Liuto*), u kojoj se pojavljuje (anonimna) kompozicija opisana kao *Aria per cantar Ottave*, čiji je bas povezan sa *Arijom di Ruggiero* a tekst preuzet iz djela *Orlando furioso*.

Drugi autor kojeg želim citirati, je talijanski muzikolog i grafičar, **Benvenuto Disertori**. On je napisao za našu temu vrlo važan i zanimljiv članak "*Pratica e tecnica della lira da braccio*", Praksa i tehnika [sviranja] *lire da braccio*[193]- samo tri godine nakon što je izišla već spomenuta knjiga E.T. Feranda.

Disertori je bio prvi od muzikologa koji je pokušao napraviti rekonstrukciju akorda na *liri da braccio* i to na temelju nekoliko ikonografskih prikaza iz talijanske umjetnosti renesanse, puno prije nego što su akordi i fragmenti za liru[194] transkribirani i objavljeni. U istom je članku ostavio čitav niz zanimljivih ideja o improvizaciji, koje ćemo ovdje citirati:

---

[192] S time da se, u drugom slučaju, moglo raditi i o improviziranom pjevanju "na knjigu."

[193] Objavljeno u *Rivista Musicale Italiana*, br. 45, 1941; s talijanskog na engleski prevela Giuliana Gerini.

[194] Oni su pronadjeni u takozvanom rukopisu iz Pesara, (Oliveriana, br.1144 *olim* 1193). za njih se u to doba doduše već znalo ali ih nitko nije "prepoznao" kao jedine sačuvane primjere akorda i fragmenata glazbe za liru da braccio.

„Ovdje Ferand spominje, iz četvrte knjige Petruccijevih *frottola* (objavljene u Veneciji 1505. godine,…), jedan anonimni i shematski *modo di cantar sonetti* [način pjevanja soneta], te *aer de versi latini,* koji je skladao Antonio Capreoli iz Brescie - obje skladbe u četiri glasa bez teksta, koje bi, na prvi pogled, mogle dati očiti doprinos i baciti malo svjetla na izvođačku praksu *alla viola*, tj. pratnje na *liri da braccio*."

Disertori se također bavi pravilima Silvestra Ganasija iz njegovog djela *Lettione Seconda* "... poglavlje XVI. *Regole Rubertine*, koje je ovaj autor objavio u Veneciji 1543. godine[195]:

[Ganassi] „… objašnjava dopuštene preinake glazbenih tekstova, dozvoljene za praksu *dire i bassi* (pjevanje basa), "prateći ga zvukom *lire*", koje bi trebale izvesti preostale glasove, s mogućnošću da se ponekad izostave neke note, koje se ne mogu izvoditi na violini[196] u određenim kombinacijama žica ili da se dodaju nove note koje skladatelj nije napisao; što je ponekad neizbježno kad je nemoguće prijeći preko jedne ili više srednjih žica kako bi se proizveo potrebni akord, ... sve zbog ograničenih tehničkih mogućnosti *lire*. Neposredni rezultati naših pokušaja bile su dvije možda ne beskorisne primjedbe: kao prvo ... ako se mora koristiti duboki glas [ako pjevač pjeva u basu] to znači da neminovno moramo uzeti najviši glas (superius) i transponirati ga oktavu niže, umjesto dionice koja je izvorno napisana kao bas - sastavljena uglavnom od nota duljeg trajanja, što ne nudi dovoljan broj nota za svaki slog teksta.[197] Druga je konstatacija da se akord smanjenog septakorda s funkcijom modulacije (čak i ako je ponekad osnovni ton izostavljen) često implicitno koristi u ova dva frottolistička modela, *modi*, koje je spomenuo Ferand: ova bi se okolnost uglavnom mogla podudarati s akordima koji se mogu izvoditi na *liri*, a koje smo rekonstruirali iz drevnih slika 16. stoljeća i bit će opisani kasnije.[198]

Sigurno je da se jedan od ključeva izgubljene glazbene prakse praćenja pjevanje na *liri da braccio* mora potražiti u frottolističkoj literaturi i u mnogim vokalnim skladbama tijekom renesanse nadahnutim Horacijevim odama; … Daljnje, čak i površno ispitivanje, kompleksa Petruccijevih *frottola* je dovoljno da nas uvjeri, da se (osim onih koje je dodao urednik [štampanog izdanja]) većina skladbi (posebno *ode, sonetti, capitoli*) može koristiti i bila je korištena za izvođenje brojnih drugih poetskih tekstova, pod uvjetom da imaju isti metar. Primjerice, na *aer de capituli* Filipa da Lurano, kojim se završava IV knjiga frottola, bi se, tako rekuć, mogli pjevati čitavi *Trionfi* od Petrarke, *Amorosa Visione* [od Boccacia] ili *Divina Commedia* [Dante...]. Samo po sebi je razumljivo, da bi u sličnim slučajevima, kako bi izbjegao bilo kakvu monotoniju, pjevač morao svoje inventivne sposobnosti dokazati ukrašavajući varijacijama *fulcrum* zadane sheme; ...

Nakon naznaka o ugađanju alt *lire*, ovdje navodimo tri primjera recitacije (jedan za *capitoli, poemetti* i pjesme u *terza rima*, drugi za *odu* i treći za *sonetto*): pjevana dionica ima [novi, promjenjeni] tekst i odvojena je od ostala tri glasa, ...

---

[195] Djelomično već spomenute ranije u ovom poglavlju u pisanju I. Woodfielda, vidi str.15.

[196] Kako je Disertori bio violinist tehniku sviranja na *liri da braccio* promatra "očima" violinista.

[197] Kao što se vidi iz moje realizacija Bossinensisova djela "Haimè per che mai privo" za *liru da braccio*, čak i koristeći izvornu dionicu basa, ovo je moguće uz neke ritmičke prilagodbe; sve Disertorijeve glazbene primjere vidi zajedno sa mojim dodacima u 8.Dodatak/ 8.3.Glazbeni primjeri B.

[198] Iz Disertorijevog pisanja ne proizlazi koliko je on ikonografskih izvora analizirao za potrebe svoje rekonstrukcije ali pretpostavljam da ih je moralo biti desetak.

Čitatelj će, nakon što je uzeo u obzir ugađanje *lire* i mentalno klasificirao jednostavne akorde koji proizilaze iz slaganja glasova, sam moći prosuditi, uz pomoć ovog glazbenog primjera, koje se note zasigurno može svirati na *liri*, koje će se morati transponirati ili ponoviti u oktavi, koje će se izostaviti iz tehničkih razloga i na kraju; koje note, harmonijski ne heterogene i ne napisane, se trebaju dodati kako bi gudalo bilo u stanju izvoditi akorde. Molimo, uzmite u obzir neospornu činjenicu da se čak i palac treba koristiti, u progresiji od najmanje četiri kromatska tona, na paru [4. i 5.] žica, ugođenih u oktavi.

U nekim slučajevima, palac dodiruje samo 5. žicu, ostavljajući tako da 4. žica rezonira kao prazna ili dodirujući ovu [4.] žicu sa nekim drugim prstom. Prva dva spomenuta primjera (*Aer de Capituli* Filippa de Lurano i oda *Se la gran fiamma*) adekvatno će prikazati kao hipotezu funkciju dviju bordunskih[199] žica, na kojima se tonovi ne mogu mijenjati jer se nalaze izvan hvataljke a ugodjene su G - g na sopran liri. Ovi borduni ulaze u igru dajući veličanstvo završnim akordima.

U *Aer de capituli* izvorni smo tekst zamijenili sa tekstom prvog pjevanja iz Danteove *Divine Commedie, Un solicito amor una gran fede*, a originalni sonet u kompoziciji Marca Care *Mentre ch' a tua beltà fisso dimoro* sa Petrarkinim, gotovo suviše lijepim, sonetom: *Già fiammeggiava l'amorosa stella*. Ova naša metoda zamjene tekstova zasigurno se koristila i u 16. stoljeću: to dokazuju denominacije poput *modi, aeri di cantar capituli, sonetti, versi latini*, dane ovim kratkim glazbenim formulama, koje se ponekad prikazuju sa prigodnim tekstom - ponekad bez teksta. " ...

„Tehnika [sviranja] *lire da braccio* ostaje donekle obavijena tajnom, jer je Ganassijevo obećanje (koje je dao na kraju XVI. poglavlja svoje *Lettione Seconde*) da će nam [uskoro] dati cjelovitu metodu [ovog instrumenta], ostalo neispunjeno.[200] Spomenuto se poglavlje bavi načinom redukcije [intabulacije] madrigala u tri, četiri i do pet glasova za pjevanje uz pratnju *viole* [*da gamba*], dajući primjer troglasnog madrigala Jacopa Fogliana, spretno reduciranog u normalno notno crtovlje i tablaturu; Ganassi također spominje neke vrlo vješte pokrete gudalom koje su svirači *lire da braccio* koristili kako bi ukrašeni glas [melodiju] suprotstavili *cantus firmusu*, tj. sviranje bržih nota najviše dionice iznad harmonija [akorda] ostalih zvučećih žica, možda u dugim notnim vrijednostima, možda sviranih *arpeggio* kao na lutnji, možda u razloženim akordima. Po Ganassijevom mišljenju, ove je poteze gudalom vrlo teško oponašati i primijeniti na *violi da gamba*.[201] Ovaj je navod ionako previše nejasan da bi nam dao konkretniju predstavu o toj posebno virtuoznoj vještini.

Kao što sam to već učinio u mojem projektu "Lira da braccio i lirone", ovdje opet moram izraziti neke moje sumnje: ugađanje *viole da gamba* (koje je bilo identično onome u lutnje bez dodatnih žica u basovima) trebalo bi - barem teoretski - biti prikladnije za pratnju glasa na *liri da braccio*, ugodjenu u osnovi kao violina, s dodatkom oktavirajućih žica ili kao nešto "nasred puta" između srednjovjekovne *vielle* i violine odnosno viole ... Bilo kako bilo, najmanje stoljeće kasnije talijanski

---

[199] U stvari basovskih jer lira za razliku od srednjovjekovne vielle, odnosno modernih gajdi ili drehleiera NIJE bila bordunsko glazbalo!

[200] Ili je, kao u najmanje 50% slučajeva renesansne glazbe, napisano ali nepovratno izgubljeno…

[201] Sterling Scott Jones daje detaljno objašnjenje ove tehnike desne ruke i gudala u svojoj studiji o *liri da braccio*, vidi u Bibliografiji.

glazbenici aktivni u Engleskoj to (ponovno?) otkrivaju odlučivši stvoriti takozvanu *lyra -viol*[202] te tako razviti koncept pratnje glasu ili solističke svirke na obje *lire* znatno dalje. Za ovaj instrument pronađeno je gotovo 60 različitih ugađanja samo iz sedamnaestog stoljeća.

Ali vratimo se Disertoriju:

„Iz svega ostalog što je [o *liri da braccio*] napisao Ganassi, možemo zaključiti kako slijedi:

1) da je umjetnost [sviranja, improviziranja] *lire da braccio* temeljena na vrlo naprednoj akordijskoj tehnici, kako bi pomogla povremenom izvođenju brzih pasaža (svirači lutnje zvali su ih *perfidie*, tj. sviranje [vrlo brzih] nota *per fides*, od žice do žice), a puno rjeđe (ako uopće) na izvođenju jednostavnih izražajnih jednoglasnih *cantilena*;

2) da je *lira* imala hvataljku, žičnjak i konjić koji su bili jedva zaobljeni ili čak gotovo ravni, kako bi se olakšalo istovremeno sviranje više žica;[203]

3) da je gudalo s kojim se *lira da braccio* svirala moralo biti dulje nego obično,[204] i da [strune] ne treba previše zategnuti, tako da ćete ga moći vući nježno preko žica, kao što je potrebno kad svirate akord;"[205]

4) da se napetost konjske strune na gudalu tijekom izvođenja ponekad mogla regulirati pritiskom kažiprsta na strune, kako bi se utjecalo na njihov kontakt s jednom, dvije, tri, četiri ili više žica u skladu s određenom potrebom (Kada se [istovremeno] svira manji broj žica ili se koristi samo jedna žica, morate povući gudalom, ali što se tiče prsta napravite kako vam odgovara.)

5) tehnika poteza gudalom bila je posebno napredna, kako za raznolikost tako i za virtuoznost postupka: to potvrđuju u potpunosti ili djelomično slike svirača *lire da braccio* sačuvane do naših dana. I upravo će nam ove slike pružiti daljnje informacije o ovoj temi. ...

Vjerojatno se određena iznenadna deklamacija s *lirom* odvijala kratko vrijeme i pjevana glasom solo, ali su joj prethodili ili s njome alternirali puni akordi, svirani s čitavim gudalom lire, akordi koji su trebali ostati u auditivnom sjećanju [prisutne] publike i ponuditi deklamaciji nužni harmonični supstrat[206]: ovo je način izvedbe koji je, *mutatis mutandis* i u izričitim ostvarenjima, od početka odabran za glazbeni intermedij, a zatim, više od dva stoljeća, cvjetao u glazbenoj drami pod imenom *recitativo*."

---

202 Vrst viole da gamba.

203 Više o tome vidi u knjizi, Sterling Jones Lira da braccio ili u tekstu mojeg projekta o obje Lire.

204 Ibid.

205 Ovdje sam Disertorijev prijevod zamijenio engleskim prijevodom Ganassijeve *Regole Rubertine;* koji napravljen na osnovu njemačkog od Daphne i Stephen Silvester. Izdanje R. Lienau, Berlin, njemačka verzija 1972, engleska 1977.

206 Kao primjer: vidi moju verziju za glas i liru da braccio frottole F. Bossinensisa: *Se mai per la maraveglia*, u Dodatku, Glazbeni primjeri.

U mojem projektu o obje *lire* napisao sam slijedeće:[207]

Moj sažetak tehnike sviranja i umjetnosti improvizacije na lirama temeljeni na suvremenim izvorima i vlastitom praktičnom iskustvu:

A. *Lira da braccio:*

1. Na *liri da braccio* moglo se svirati melodijski (koristeći gornje dvije do tri žice) kao i u akordima. Valja napomenuti da su svi (navodno) preživjeli instrumenti u izvornom obliku imali blago zaobljene, gotovo ravne konjiće - za razliku od njih, veliki broj ikonografskih prikaza[208] ima zakrivljeni konjić.

Od 1981. godine do danas, na mojoj (alt) *liri da braccio* promijenio sam četiri konjića različitog stupnja zakrivljenosti, tražeći najbolje rješenje tijekom sviranja kombinacije melodije i akorda.

Ovisno o tome koji način tehnike sviranja akorda u kombinaciji sa potezom gudala se koristi:

a)onaj više "srednjovjekovni" sa "ležećim" akordima u duljim notnim vrijednostima te shodno tome sa manje promjena akorda i time sa više disonanci[209]

b)sa više akorda i prolaznih nota ali sa mnogo više "punih" akorda (poput onih u rukopisu iz Pesara[210]) te

c)onaj koji koristi tehniku *arpeggia* i približava se onome o čemu govori Ganassi a može se vidjeti u praksi u primjerima iz repertoara kako ga predaže Sterling Jones u svojoj knjizi.

2.Na instrumentu nije bilo moguće svirati sve akorde u svim obratima, iako istraživanja Jonesa, Skippinga, kao i moje, pokazuju da postoji puno više opcija nego što bi se (sudeći prema "katalogu akorda" u rukopisu Pesaro) moglo pretpostaviti. Iako Ivanoff kaže da "obje tzv. bordunske žice nisu mogle biti skraćene prstima, što znači da su na basovima dostupna samo dva tona u oktavi, Disertori je pronašao jedan ikonografski prikaz na kojem svirač *lire da braccio* može (pomoću prstena nataknutog na palac lijeve ruke) mijenjati basovske (i očito ne bordunske) note. To bi moglo funkcionirati samo ukoliko instrument ima jednu basovsku žicu izvan izvan hvataljke, a do sada je dokumentirano samo jednim ikonografskim prikazom.[211]

---

[207] Ponekad ponavljam ono što su već napisali Ganassi i Disertori...

[208] Na osnovu organoloških analiza 100 ikonografskih prikaza koje napravio kolega S. S: Jones i objavio u svojoj knjizi ...

[209] Vidi kod mojeg francuskog kolege Baptiste Romaina na video platformi Vimeo.

[210] Vidi i poslušaj u niz mojih videa na YouTube.

[211] Koliko je god ikonografija (često jedini izvor informacija koji imamo na raspolaganju) bila uglavnom nepouzdani izvor "informacija" o izvodilačkoj praksi, tehnici sviranja i konstrukciji glazbala, ponekad umjetnici donose ovakove vrlo bitne "sitnice" koji nisu uvjetovane nikakvom simbolikom nego pokazuju ako ništa drugo autorov smisao za detalje i vjerojatno dobro poznavanje problematike.

3. Svirači *lire da braccio* koristili su tehniku sviranja akorda koja se danas naziva „*jeux barée*“: nekoliko žica istodobno je pritisnuto jednim prstom postavljenim preko hvataljke. Akordi na tri srednje žice mogli su se vjerojatno svirati jednim prstom lijeve ruke.

4. Način na koji se *lira da braccio* svirala u ovom je razdoblju varirao, najvjerojatnije, od jednostavnih akorda do prilično virtuoznih kombinacija brzih *passaggia* i akorda. "*Romanesca*" iz rukopisa Pesaro pokazuje, najvjerojatnije, uobičajenu strukturu sviranja *lire*: melodija koja se kreće uglavnom u sekundama i u gornjem registru (na najviše dvije žice), podržana je relativno jednostavnim akordima na donje četiri do pet žica.

5. Može se pretpostaviti da je većina svirača svoju svirku, tj. improvizaciju na liri (koja bi se mogla primijeniti i na liru da gamba, vidi o tome kasnije) na temelju pamćenja (svih) akorda i njihovih kombinacija. Naravno, ta se tehnika s vremenom mijenjala: u početku je više nalikovala srednjovjekovnoj *vielli* - kasnije, približavajući se tehnici sviranja renesansne ili ranobarokne violine.[212] Štoviše, vjerujem da su upravo eksperimenti s akordijskim sviranjem na *liri da braccio* (sviranje u akordima na *violi da gamba*, koristi se od samog početka - vidi kod Ganassija), doveli do daljnjeg razvoja ove tehnike na violini. Prema Raineru Ullreichu, praksa sviranja sa bordunima[213] na srednjovjekovnoj *vielli,* počela se postupno pretvarati u neku vrstu proto-akordijske pratnje pjevanja, već krajem 14. stoljeća. Što bi značilo da je u trenutku kada se u drugoj polovici 15. stoljeća pojavila proto (ili takozvana "klasična", vidi Skeaping) *lira da braccio*, ova tehnika korištena već gotovo čitavo stoljeće.[214]

6. Nekoliko muzikologa i glazbenika smatralo je, ili pretpostavljalo da su svirači *lire da braccio* pjevali u registru koji se nalazio ispod samog instrumenta i akorda kojima su pratili svoje pjevanje - što je potvrđeno izjavama S. Ganassija. Na taj je način je pjevač[215] svojoj melodiji i akordima mogao dodati one osnovne tonove akorda, koji su - zbog tehničkih i glazbenih datosti instrumenta - često bili ograničeni na obrat kvartsekstakorda, sa kvintom umjesto osnovnog tona ili terce u basu. Međutim, eksperimenti S. Jonesa (vidi njegove prijedloge za rekonstrukciju repertoara) kao i moji upućuju na to da je i drugačiji način izvedbe kod kojeg pjevač pjeva u istom registru ili onom (kontratenorskom) koji leži iznad akorda *lire da braccio*, bili mogući i zadovoljavajući.

Bordunske žice: niz puta pisao sam o tome[216] da te dvije žice izvan hvataljke nisu "borduni", kao na *hurdy-gurdyju* (njemački *drehleier*, francuski *vielle a roue*, talijanski *gironda*) ili raznim

---

212 Vidi u skladbi B. Marinija, *Capriccio.*

213 Dakle više-manje istom "ležecom" harmonijskom pratnjom, poput gajdi ili *drehleiera*.

214 Nakon proučavanja knjige B. Wilsona i saznanja kojim me ona podarila, mislim da postojanje kanterina u Firenci, Sieni i Perugi već tijekom trečenta ovo potvrdjuju.

215 Ili pjevačica; premda za sada nemamo konkretnih dokaza za to, obzirom na veliki broj vrlo poznatih i cjenjenih profesionalnih pjevačica koje su se pratile na lutnji, harfi ili cembalu, možemo pretpostaviti da je bilo i onih koje su to činile uz vlastitu pratnju na *liri da braccio*. Ikonografija nam (opet jednom) nije od velike pomoći jer su vrlo česti prikazi andjela - svirača *lire* koji bi bez daljnjega mogli prikazivati i žensku osobu... U slučaju *lirona, lire da gamba*, postoji barem jedan ikonografski prikaz od H. Bola, koji prikazuje jednu glazbenicu sa ovim instrumentom i podatak da je Adriana odnosno Andreana Basile (1580-1640), operna pjevačica iz Napulja, pjevala uz vlastitu pratnju na harfi i lironu.

216 Vidi u raznim verzijama mojeg projekta "Lira da braccio...", posebno u posljednjoj, pod naslovom "Final project…", 2018.

tipovima gajdi (*bagpipes*), već jednostavno bas žice, koje se koriste u nekim akordima, gdje su sukladne s njima, a izostavljaju se u drugim gdje bi stvorile disonance.

Važnu ulogu *lira da braccio* imala je i u izvođenju takozvanih **horacijskih *oda*** latinista tog doba. Brojni glazbeni primjeri oda[217] izgledaju poput neke vrste "realizacije" akorda za *liru da braccio*, odnosno još više za *liru da gamba*. Talijanski skladatelji uglavnom su uzimali poeziju Virgilija i slijede aristotelovsku školu "ritmike", za koju je karakteristično produljenje ili skraćivanje slogova i uključivanje pauzi. Na taj se način poezija mogla lakše sinkronizirati (potpisati, podmjestiti) sa notama glazbe. Osim toga, kod Talijana se često javlja i tzv. "madrigalizam". Inače, njemački su skladatelji uglavnom koristili Horacijevu poeziju i slijedili takozvanu "aleksandrijsku "školu" metrike. U ovom posljednjem slučaju poezija, zasnovana na fiksnim oblicima, ima apsolutni prioritet.

Nekoliko sam puta proučavao i izvodio ovaj repertoar (kao član "Clemencic Consorta", našeg vlastitog ansambla "Lyra Wien", sa švicarskim ansamblom "Daedalus" te kao solist) i mogu reći da je vrlo prikladan za izvedbe na obje *lire*. Zanimljivo je spomenuti da sam 2003. godine za svoje nastupe na festivalu rane glazbe “Styriarte” u Grazu, bio zamoljen da rekonstruiram glazbu sedam orfičkih himni, koje je talijanski humanist (filozof, liječnik i svirač *lire*) Marsilio Ficino, preveo sa grčkog na latinski. Za ovu rekonstrukciju u nekim sam slučajevima koristio gregorijanske napjeve iz srednjovjekovnog Zadra, a u dva slučaja ode, koje je objavio talijanski humanist hrvatskog podrijetla, Franciscus, Franjo, Niger u svojoj "*Grammatica brevis*.”[218]

U 5. Poglavlju vidjeli smo koliko je važnu ulogu i visoki ugled improvizirano *cantare ad lyram* imalo u okviru humanističkih studija (*studia universitatis*) i brojnih talijanskih akademija krajem 15. i u prvoj trećini 16. stoljeća. Zahvaljujući izvanrednom znanstvenom radu kolege Ennija Stipčevića (i njegovoj knjizi kojoj se vraćam kasnije[219]) znamo da je u isto vrijeme neki humanistički studij postojao i na našoj dalmatinskoj obali, da je čitav niz naših humanista studirao pri talijanskim sveučilištima poput Padove te da su uzduž čitave naše jadranske obale (uključiv i Istru) postojale brojne akademije. To su (uz ikonografske i pisane izvore o kojima govorim kasnije) temeljni uvjeti i okruženja u kojima se praksa pjevanja uz pratnju *lire* (bez obzira na to radilo se o duhovnoj ili svjetovnoj glazbi) mogla njegovati i navjerojatnije njegovala u našem primorju i na otocima.

Inspiriran Ferandom i Disertorijem, počeo sam proučavati i izvoditi repertoar *frottola* već sredinom osamdesetih. Sredinom devedesetih izveo sam nekoliko eksperimenata (slijedeći osnovne ideje B. Disertorija) i pokušao kombinirati glazbu (koju je vjerojatno skladao Bossinensis i objavio je 1511. godine) s riječima jednog od najplodnijih hrvatskih pjesnika renesanse, Šišmunda (Šiška) Menčetića (1457-1527) iz Dubrovnika. Kao što znamo, poezija pjesnika iz Dubrovnika i mletačke Dalmacije često se pjevala uz pratnju *leuta* (ime koje su koristili za lutnju), ali kako se čini ponekad i *lire da braccio*. Rezultati ovog eksperimenta bili su apsolutno ohrabrujući i ne mogu si objasniti zašto s time nisam nastavio, već se ovom problemu vratio tek gotovo trideset godina kasnije ...

---

[217] U Italiji, Istri i Dalmaciji više umjetnička forma - u zemljama njemačkog govornog područja - s izuzetkom skladbi iste vrste koje je skladao švicarac Ludwig Senfl - prvenstveno didaktičke naravi i pomoć za učenje metra latinske poezije.

[218] O tome me obavijestio moj bivši kolega, dr. Ennio Stipčević iz Zagreba, koji mi je ljubazno stavio na raspolaganje svoj članak koji sadrži njegove vlastite transkripcije pet oda od Nigera.

[219] Vidi u podnožnoj bilješci br. 208. i u Bibliografiji.

Tijekom rada na mom znanstvenom projektu (s praktičnim namjenom), posvećenom obje lire[220] pojavile su se razne ideje kako "improvizirati" na tim instrumentima. Činjenica je da sam, jednom kad su svi osnovni akordi i njihove kombinacije bili naučeni napamet, ponekad svirao bez ikakvih (detaljnih) informacija o akordima. Kao na primjer, izvodeći plesove s kraja 15. stoljeća, Guglielma Ebrea da Pesaro ili Domenica iz Piacenze) ili bi ispod melodija napisao samo slova; velika za durske i mala slova za molske akorde, kao na primjer u slučaju plesova iz 16. stoljeća, *frottola, vilanela* i madrigala. Pri živoj izvedbi (ili snimanjima) bi ovome često dodavao moje nezapisane, stvarno improvizirane, ukrase.

Od dragog kolege dr. Ennia Stipčevića[221] dobio sam 2018. na poklon knjigu o "Renesansnoj glazbi i kulturi u Hrvatskoj" (na engleskom, hrvatski original dobio sam tek godinu dana kasnije, 2019.) te u isto vrijeme slučajno „otkrio" još jednu sjajnu knjigu, „Poj ljuveni" - drugog hrvatskog znanstvenika, etnomuzikologa dr. Jakše Primorca, stručnjaka za povijest i repertoar dalmatinskog klapskog pjevanja u Hrvatskoj.[222] ...

Započinjem, medjutim, riječima jednog od najznačajnijih hrvatskih muzikologa starije generacije, dr Dragana Plamenca. On doduše ne spominje improvizaciju ali nam izmedju redaka daje naslutiti da bi to moglo biti jedno od rješenja za gotovo potpuno odsustvo nota - u slučaju onoga za što znamo da je postojalo:

> Primorac: vrlo su poticajne rečenice Dragana Plamenca koje je izgovorio otvarajući koncert s naslovom »Iz hrvatske muzičke prošlosti«, održan u Hrvatskom glazbenom zavodu 19. prosinca 1935. godine:
>
> > "Ako se obratimo svjetovnoj muzici, treba se najprije dotaknuti one muzike što nam je nagoviještaju najraniji literarni spomenici našeg humanizma, djela starih dubrovačkih petrarkista. Ljubavna poezija Šiška Menčetića, Džore Držića i njegovih suputnika usko je povezana sa svojim muzičkim korelatom i nemože gotovo da se zamisli bez ove muzičke dopune. Kao talijanski '*rispetti e strambotti*', tako su se i ove pjesme naših 'starih začinjavac´ pjevale uz tada opće omiljeni i daleko raširen *leut*. Nijesmo nažalost dovoljno sretni, da bi nam se bio sačuvao ma i malen fragmenat muzike, na koju se pjevala umjetna lirika naših dubrovačkih 'leutaša'. Ali , da se domislimo, kakva je morala da bude muzika, na koju su naši petrarkisti pjevali svoje pjesni ljuvene. To je bila muzika pučkog tona, priprosta i jednostavna; tekst nije bio prokomponiran, nego je muzika obuhvatala samo prva dva stiha i ponavlljala se prema tome, u tipičnoj strofi od osam stihova, četiri puta. Arhitektonski se ova primitivna forma oživljavala instrumentalnim međustavcima i zaglavnim stavcima, sviranima na *leutu*. Ovaj tip umjetne popijevke za jedno grlo uz pratnju *leuta* održava se kroz više decenija i javlja nam se i poslije g. 1500. u prvim štampanim zbirkama t. zv. *frottola. Frottole* se zapisuju u četiri glasa, ali uistinu se pjeva samo gornja dionica pod koju je stavljen tekst, dok su druge dionice namijenjene instrumentalnoj pratnji. Slog i faktura ovih stavaka jesu

---

[220] Započeo sam ga 1996. i "službeno" završio 2001. godine, ali ga nastavio s raznim verzijama, prijevodima i dodacima sve do 2018. godine - kada sam ga definitivno završio i na webu objavio njegovu posljednju, englesku, verziju.

[221] Mog nekadašnjeg kolege iz zagrebačkog ansambla USZ, muzikologa te vodećeg hrvatskog i europskog autoriteta po tom pitanju.

[222] Klape su tradicionalno bile muške vokalne skupine od pet do osam pjevača; u naše vrijeme postoji takodjer mnogo ženskih i mješovitih klapa.

homofoni i često sirovi i neizdjelani. Tek pomalo, ali na sasvim prirodan način, kao sama od sebe, prelazi *frottola* oko g. 1520. u novu, klasičnu formu madrigala."[223]

Kolega Plamenac je u jednom svom članku opisao i tzv. violinsku tabulaturu sa otoka Hvara (zapisanu početkom 17. stoljeća) dio koje sam izvodio na *liri da braccio*. Nedavno mi je palo na pamet da bi ona, premda mišljena za normalnu (ranobaroknu) violinu sa četiri žice, mogla isto tako poslužiti kao podsjetnik i nekom dalmatinskom svirču *lire da braccio* koji bi rudimentarnoj (i mogli bi pomisliti "na brzinu" protiv zaborava zabilježenoj) melodiji, mogao dodati par akorda (kao što sam i ja to učinio) i neke ukrase, diminucije, koje bi (slično akordima) pri svakoj sljedećoj izvedbi mogle biti bar malo drugačije.

Ovdje "na red" dolaze i obje netom spomenute knjige, napisane relativno nedavno; ona od Stipčevića[224] 2015/ 2017, a ona od Primorca, 2013.[225]

Stipčević je nekoliko puta naglasio kako bi glavni razlog vrlo oskudnog broja sačuvane (posebno svjetovne) glazbe renesanse u Hrvatskoj mogao biti taj što je većina napisane (i tiskane) poezije pjevana uz improviziranu pratnju na *leutu.*[226] K tome moramo biti svjesni da je (usprkos svih ratova, turskih upada i uništavanja a ponekad i razornih potresa[227]) za razliku od glazbe iz istog razdoblja sačuvana velika količina (kako duhovne tako i svjetovne) poezije i kazališnih djela. Ona su bila napisana uglavnom na hrvatskom, ali i na latinskom i talijanskom jeziku.

Stipčević je otkrio ranije nepoznatu činjenicu da je Bossinensis 1515. godine objavio drugo izdanje svojih knjiga za glas i lutnju, koje nije sačuvano, pa ne znamo je li samo ponovio cijelu stvar zbog očitog interesa glazbene javnosti ili čak tome dodao neke izmjene ili dopune ...

Nastaviti ću s nekoliko citata koji mi se čine posebno relevantnim za naš predmet:

„Jedna od značajnih posebnosti hrvatske renesansne kulture [posebno u Dubrovniku, mletačkoj Dalmaciji i Istri] jest njezin odnos prema talijanskom jeziku. U hrvatskim crkvenim školama nastava je još od srednjeg vijeka bila uglavnom na latinskom jeziku. Tijekom 15. i 16. stoljeća u većini gradova na priobalnom području nastava u javnim gradskim školama održavala se uglavnom na talijanskom i latinskom jeziku. ... Tako se može objasniti vještina kojom su hrvatski pisci, osim na materinjem hrvatskom jeziku, pisali djela najrazličiijih struka (povijesna, pravna, ekonomska, teološka, filozofska, pjesnička) takodjer na talijanskom i latinskom jeziku, te su,

---

223 Ibid; vidi takodjer: D. Plamenac, Glazba 16. i 17. stoljeća u Dalmaciji, ur. E. Stipčević, MIC, Zagreb i Književni krug, Split, 1998.

224 Knjiga je prvo 2015. godina objavljena na engleskom jeziku (nešto što inače toliko manjka hrvatskoj kulturi općenito a znanosti ponaosob; tako dugo dok niz izvanrednih radova, teza doktorata i knjiga postoji isključivo na hrvatskom jeziku medjunarodna znanstvena javnost - uz izuzetak malobrojnih slavista - jednostavno nezna za njih!) pod naslovom "Renaissance Music and Culture in Croatia", u suradnji našeg Muzičkog Informativnog centra MIC i Centre d'études superieures de la Renaissance de Tours, Collection "Épitome musical", od Brepols Publishers, Turnhout. Hrvatski original objavila je 2017. Koncertna dvorana "V. Lisinski i MIC u Zagrebu.

225 Jakša Primorac, *Poj ljuveni - pučko pjevanje u renesansnoj Dalmaciji*, Književni krug, Split 2013.

226 Lutnja na dalmatinskom dijalektu renesansne Hrvatske.

227 Poput onoga u Dubrovniku 1667, koji je ovaj drevni grad gotovo potpuno razorio i ostao do danas kao najjači na tlu Hrvatske.

objavljujući kod najprestižnijih talijanskih nakladnika, sudjelovali u formiranju talijanske renesanse.

Renesansno pjesništvo na talijanskom jeziku nastalo iz Dalmacije, Dubrovnika i Boke Kotorske (kao i ono kasnije nastalo, iz 17. i 18. stoljeća) već je dulje vrijeme u fokusu komparatitičkih studija talijanskih i hrvatskih stručnjaka."[228] ...

Kako u Dalmaciji tako i na području čitave istočne jadranske obale, na potezu od Istre do Dubrovnika i još južnije sve do Boke Kotorske, razvijala se trojezična književnost: na hrvatskom, latinskom i talijanskom jeziku.[229]

"… Predstave koje su izvodili tzv. *buffoni* i *improvvisatori* plijenile su najšire [mletačke] javnosti. Jedan od najistaknutijih protagonista venecijanske *Commedie dell' Arte* bio je Zuan Polo (Ivan Pavlović Liompardi) rodom iz Dubrovnika (ili Korčule?), *buffone* vješt sviranju na violini [*liri da braccio*?] i lutnji, plesač i nenadmašni zabavljač, koji je oduševljavao publiku na venecijanskim trgovima, nastupao u *palazzima* a nekoliko puta i pred samim Dogeom. Potpisao je dvije knjižice na makaronskom, na književnom jeziku hrvatskih doseljenika u Veneciji, na tzv. "*lingua schiavonesca*", a vjerojatno je autorom još ponekoj.[230]

Zuan Polo prikazan je kao svirač na *liri da braccio*, na naslovnoj stranici svoje knjige *Libero de Rado Stixuso*, gdje se potpisao kao "Ivan Paulavichio (...) *in schiavonisco cusi chiamado in talian Zane Polo nominando*."[231] ...

„Najvjerojatnije da je glazba uz hrvatsko renesasno pjesništvo funkcionirala kao „nepisana tradicija ", slično uostalom kao što je bilo sa glazbom u dubrovačkom renesansnom kazalištu."[232]

Ideje dr. Primorca, koje su potvrdile moje vlastite pretpostavke, sastojale su se prije svega u mogućnosti da bi (posebno mlađe studentice ili studenti *lire da braccio*, zainteresirani za stvarno kreativnu improvizaciju „u stilu" njihovih talijanskih, dalmatinskih, francuskih itd. kolega, s kraja 15. i iz 16. stoljeća) mogli naučiti improvizirati - nešto što je oduvijek bio slučaj u izvaneuropskoj glazbi i još uvijek je "normalno" u našem bluzu, jazzu, rocku, čak i tradicionalnoj pučkoj glazbi ...
U svojoj već spomenutoj knjizi pod naslovom „Poj ljuveni"[233] dr. Primorac traži moguće veze između ljubavne poezije s kraja 15., 16. i 17. stoljeća u mletačkoj Dalmaciji i Dubrovniku (i njihovog navodnog improviziranog glazbenog nastupa) i tradicije klapskog pjevanja danas. Za svoje ideje autor koristi teoriju koju je američki učenjak, Albert Bates Lord, promovirao pod imenom

---

[228] Stipčević, ibid. str.181.

[229] IP: Neki od hrvatskih humanista u Dubrovniku i Dalmaciji, pisali su ili prevodili i sa starogrčkog jezika.

[230] Stipčević, ibid. str.121.

[231] Ibid.str.123; vidi u Dodatku/ Slike; naslovnu stranicu knjige s njegovim portretom.

[232] Stipčević, ibid. str.220.

[233] Knjiga je nastala razradom jednog poglavlja njegove doktorske disertacije, "Klapsko pjevanje u Hrvatskoj: povijesni, kulturnoantropološki i estetski aspekti, Filozofski fakultet, Zagreb, 2010.

formulnog pamćenja,[234] proučavajući (između ostalih) umijeće pjevanja junačkih epova uz pratnju gusala - tradicije koja još uvijek postoji u Hrvatskoj, Hercegovini, Srbiji i Crnoj Gori.

Citiram:

> "Premda je ona smjerala biti univerzalno uporabljivom prvenstveno u području istraživanja epike, osobito u kontekstu njezine komparativne primjene u homerološkim istraživanjima, Lordova se teorija ipak može proširiti na svaki poetski žanr koji je pripovjednog karaktera i veće duljine".[235]
>
> Osobito su, međutim, zanimljiva Lordova poglavlja o procesu učenja epskih pjevača u mladim godinama ... i o formuli...: Lord, naslanjajući se na Milmana Parryja definira usmenopjesničku formulu kao skupinu riječi koja se stalno rabi u istim metričkim uvjetima da izrazi određenu osnovnu ideju, a usmenopjesničku temu definira kao skup ideja koje se redovito koriste pri kazivanju priče u formulnom stilu tradicijske pjesme.[236]
>
> Mladi pjevač imitiranjem uči pjesničke stihove, fraze, obrasce, formule i teme te tehniku sviranja kao i osnovna načela ukrašavanja. Pritom je primarni element forme ritam i melodija stiha i sve mora biti unutar granica ritamskog obrasca koji uključuje metričke, sintaktičke i akustičke elemente.
>
> Versifikacija je zapravo specifična gramatika unutar opće jezične gramatike, sastavljena od formula. Pri učenju je najvažnije usvojiti sposobnost stvaranja stihova prilikom izvođenja, a ne učenje formula napamet. Postoje posebni obrasci za početak pjesme, za održavanje pripovijedanja, za zaustavljanje prije odmora, za nastavak poslije predaha i za završetak pjesme.
>
> Veoma je važno poštivati jezične akcente i cezure u sredini stiha. Pjevač može povremeno praviti pogreške u građenju stihova i njegov stih može biti za slog duži ili kraći od propisanog metra jer on podešava svoj stih glazbenim aspektima melodijskog obrasca. U usmenoj je tehnici presudna sposobnost pravljenja fraza prema obrascima formula. Ustaljenim frazama utvrđuju se formule u pjevačevu pamćenju, a nove formule nastaju kada pjevač stavi nove riječi u stare obrasce. Kako pjevač oblikuje svoje fraze na temelju tradicijskih obrazaca, njegove su fraze katkad nehotično istovjetne drugim frazama. On ne teži originalnosti koja u usmenoepskom žanru općenito nije presudna. Zaliha formula predstavlja najuobičajenije i najkorisnije ideje u usmenome pjesništvu i daje tradicijskim pjesmama specifičnu homogenost koju pismeni istraživači obično odmah zamjećuju.
> Često rabljene fraze zapravo imaju praktičnu svrhu jer pomažu pri izvedbi koja se odvija velikom brzinom. Pri razradi teme vješt će pjevač paziti na redoslijed i ravnotežu, stupanj ukrašavanja, cjelinu pjesme i druge aspekte. On se pritom, opremljen zalihom formula i tema i tehnikom sastavljanja, drži vlastita plana. Svaka je izvedba ponovno stvaranje, a ne tek puko reproduciranje. Po tome se usmeni pjesnik snažno razlikuje od pisca, pa i pjesme koje mu se čitaju doživljava kao usmene.

---

[234] Formulaic memorising; vidi u bibliografiji.

[235] Primorac, ibid. str.42.

[236] I dalje, ibid, str.44.

U stvari, jako puno od toga što Primorac prenosi od Lorda zvuči kao da je preuzato iz renesansnih traktata o umjetnosti memorije, onoga na čemu se temeljila praksa ne samo kanterina nego i svih hmanističkih *cantora ad lyram*...

> Većina je Lordovih spoznaja realizirana u hrvatskim renesansnim kanconijerima ili pak ukazuje na potencijalne mogućnosti učenja, pamćenja i izvedbe mnogih ljubavnih pripovjednih pjesama koje se nalaze u njima. Osobito su karakteristične podudarnosti u poštivanju cezure u sredini stiha, u činjenici da su renesansni dvostihovi često puta za slog duži ili kraći od propisanog metra dvanaesterca i općenitoj spoznaji da u renesansi, jednako kao i u usmenoj epici, originalnost nije bila presudna, već je imitacija bila vrhovnim kanonom umjetnosti.[237]
>
> No, konačno, kakvi su mogli biti melodijski obrasci za pjevanje dvanaesteračkih pjesama iz jedanaest analiziranih hrvatskih renesansnih kanconijera? Glazbeni i pisani tragovi koje komparativno slijedim vode preko mora u Italiju, za razliku od prethodno razmatranog epskog žanra koji je cvjetao u dinarskoj unutrašnjosti Dalmacije.

I dalje Primorac:

> Krugu dubrovačkih renesansnih pjesnika Nikole Nalješkovića, Nikole Dimitrovića i Mata Hispanija bilo je poznato pjevanje *frottola*, a talijanske su književne oblike poput soneta, *strambotta* i *frottole* preuzimali anonimni pjesnici iz Ranjinina zbornika (osobito pjesme br. 759-769) ... Nikola Nalješković je u Komediji V. donio fragmentarni podatak o izvedbenom kontekstu pjevanja serenada uz pratnju *leuta* u renesansnom Dubrovniku...:
>
> Peri Baro je triš[238] noćas činio uz *leut* da poje, koga je molio."
> (Nalješković, 2005c: 405; stihovi 299-300)[239]

Ovdje Primorac citira pisanje (već više puta spomenutog američkog muzikologa) Howarda Mayera Browna.[240] Obzirom na izbor i važnost njegovih citata za našu temu, odlučio sam ja citirati njegove citate:

> "... bio sam iznenađen brojnim podudarnostima u glazbenim procesima i oblikovanjima žanrova i stilova koji su se u drugoj polovici 15. i u 16. stoljeću odvijali u Italiji s onima na drugoj, hrvatskoj, obali Jadrana, ... Osnovni izvođači ovih uglazbljenih stihovnih formi [*frottola*] bili su dvorski i gradski pjesnici-glazbenici zvani *improvisatorima*[241]. Oni su ih pjevno recitirali i improvizirali, prateći se na žičanom glazbalu, lutnji, harfi ili *liri da braccio*, gudaćem glazbalu prilagođenom za sviranje akorda. Zbog oskudnih notnih zapisa i opisa njihove izvedbe, danas malo znamo o njihovu glazbovanju. Prva knjiga tiskanih *frottola* iz 1504. godine *improvisatorima* je nudila kostur melodije i akordički obrazac u formulama. Oni su vjerojatno

---

[237] JP: ibid. str.45.

[238] JP: Prema Rječniku hrvatskoga ili srpskoga jezika (JAZU, 1962-66), riječ "triš" tumači se kao "triput", "trikrat" i sl.

[239] JP: ibid. str.46.

[240] Mayer Brown, Howard i Luise K.Stein: 2005. *Glazba u renesansi,* prijevod S. Tuksar. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

[241] Ovo naravski nije jako bitno ali se u talijanskom piše *improvvisatori*.

ukrašavali osnovnu melodiju *fioriturama* te su posebno nastojali isticati riječi. Posredno se može zaključiti da su talijanski improvizatori 15. stoljeća varirali akordičke obrasce srodne onima u knjizi iz 1504. godine poput blues i jazz-glazbenika u 20. stoljeću.[242]

Osobito je značajan korpus od jedanaest svezaka *frottol*a koje je u Veneciji između 1504. i 1514. objavio glazbeni tiskar Ottaviano [de'] Petrucci. Ovi su svesci možda imali funkciju naputaka, modela i formula za skladanje i aranžiranje dvorske i ljubavne književnosti. Sama poetska razina tekstova *frottola* je, prema ocjeni književnih kritičara, bila neznatna - ona je bila tek *poesia per musica*.

Zbog svoje teksture i akordičnosti, *frottole* su bile prikladne za solističko pjevanje uz pratnju lutnje ili instrumentalnog sastava i na takav su način često bile i izvođene, jer su se repertoarno i stilski naslanjale na pjesme dvorskih improvizatora 15. stoljeća. Upravo je lutnjist Franciscus Bossinensis, vjerojatno hrvatskoga podrijetla, aranžirao dva sveska *frottola* za solo glas i lutnju i objavio ih 1509. i 1511.

U prvim desetljećima 16. stoljeća na melodije *frottol*a sve su se više uglazbljivali i »visokoumjetnički« literarni tekstovi, osobito Petrarkine canzone, te je *frottola* počela sve više gubiti veze sa svijetom starih dvorskih improvizatora. U *frottolama* je tekst obično bio uglazbljen silabički ili s nekoliko kratkih melizama da bi se akcentuiralo naglašene slogove. Postojala je melodijska formula za pjevne recitacije i poluimprovizacije, koja je bila harmonizirana jednostavnim tonalitetnim akordičkim progresijama u kojima uglavnom dominiraju akordi građeni na tonskim stupnjevima ljestvice (I, IV i V). Basovska je linija harmonijski slijedila glavnu melodiju i u završnim je kadencama često imala oktavne skokove. Unutarnje su dionice imale funkciju harmonijskog ispunjavanja između glavne melodije i basovske linije. No, ne može se smatrat da je koncepcija *frottole* bila čisto akordička, već prije površno kontrapunktička.

Stil *frottola* se, jednako kao i stil prethodnika *improvisatora*, znatno razlikovao od ondašnjeg stila melizmatičke i kontrapunktičke franko-nizozemske polifonije kasnog 15. stoljeća ponajviše silabičkim deklamatornim stilom, akordičkom orijentacijom teksture i uporabom ritmova u obrascim. »ove dvije vrste glazbe - elegantna improvizirana južnjačka pjesma i rafinirana učena sjevernjačka polifonija - postojale su jedna uz drugu u Italiji u čitavom 15. stoljeću«.

Ako navedene podatke o pjevanju *frottola* u Dubrovniku povežemo s intenzivnim vezama ranih hrvatskih ljubavnih pjesnika iz druge polovice 15. i prve poIovice 16. stoljeća s tadašnjim talijanskim dvorskim pjesnicima, pa sukladno tome i glazbenicima improvisatorima, lako je pomišljati da su u otmjenim kontekstima dubrovački i dalmatinski ljubavni pjesnici i serenadisti, plemići i bogati pučani, jednako kao što su bili impresionirani i nadahnuti stihovima talijanskih dvorskih pjesnika, mogli biti nadahnuti i glazbenom dimenzijom njihova stvaralaštva, a to su prije svega bile *frottole*. Dakle, mogu zamisliti da su se *frottole* izvodile u Dubrovniku, i to jednim dijelom neposredno na talijanski način, jednako kao što su i mnogi pjesnici paralelno pisali pjesme na hrvatskome u domaćemu stilu, ali i na talijanskome, pritom svjesno prateći stilove onodobnih Talijana. No, glazba »uvoznih« glazbenih stilova zasigurno je doživljavala i veća ili manja preobražavanja, prožimajući se s domaćim tradicijama."

---

[242] JP: ibid. str. 47-49.

Čini se da je dubrovački pjesnik Šiško Menčetić[243] bio aktivan pjevač i svirač lutnje[244]

> "što se u mnogome odrazilo i u njegovim pjesmama". ... “Uz to znamo i da je Menčetić bio veoma raspojasana i konfliktuozna osoba u svojim mladim godinama, koji je i u svojim pjesmama bio intenzivno povezan s popularnom kulturom, bilo u pogledu pjesničkog izraza ili u pogledu izravne komunikacije s društvenom okolinom. Menčetičeva zbirka od preko pet stotina pjesama predstavlja najstariji, a možda i najopsežniji hrvatski kanconijer uopće. Samo dvadesetak njegovih pjesama nisu ljubavne.”…
>
> Na temelju prethodnih analiza moguće je pretpostaviti kako se ljubavna lirika izvodila na improvizatorski način. Ona je, naravno, uvijek mogla biti u potpunosti recitirana, a ne pjevana, bez ili uz glazbenu pratnju *leuta* (ili drugih žičanih glazbala)[245]. Na glazbalima su se u tom slučaju mogle improvizirati melodije u *arpeggiato* stilu, s time da je glazbena pratnja služila pojačavanju senzualnog i intimnog ugođaja. No, renesansna je hrvatska poezija poput *frottola* mogla biti uglazbljena i u polurecitativnom (deklamatornom) glazbenom stilu s ustaljenim melodijskim modelima, formulama i obrascima koji su se mogli varirati. Pritom su i tekstovi hrvatskih pjesnika kao i tekstovi *frottola* vjerojatno bili uglazbljeni više silabički a manje melizmatički.
>
> Uz to treba napomenuti da su polurecitirani odnosno polupjevani glazbeni stilovi bili visoko cijenjeni u *Planinama* Petra Zoranića, gdje pastir Vlade *pisam pojuć reće*, i u *Governo della famiglia* Nikole Vitova Gučetića, gdje se prema Aristotelu junačka djela antičkih heroja trebaju »govoreći pjevati« (*narrando cantare*)[246]. Također, ovi su stilovi dobro poznati u glazbenofolklornoj praksi Dalmacije iz 19. i 20. stoljeća, primjerice u ženskom pjevanju pripovjednih pjesama, pjevanju *iz libra* ili *iz kape*[247], naricanju itd.
>
> O jednostavnim melodijskim formulama ljubavnih pjesama koje su se mogle improvizirati, izravno govore nazivi *rujer* i *ripresa* koji će se pojaviti u ljubavnim dalmatinskim i primorskim pjesmaricama kasnije, u 17. i 18. stoljeću. ...
>
> No, slični su melodijski obrasci mogli postojati i na isti način funkcionirati i u 15. i 16. stoljeću jer su *ruggieri* i *riprese* bili dijelom srednjovjekovne i renesansne talijanske plesne i glazbene tradicije, a vjerojatno su se u tom razdoblju izvodili i u Dalmaciji".[248]

---

[243] Kao što sam već spomenuo, devedesetih godina prošlog stoljeća sam napravio jedan spoj Bossinensisove glazbe i jedne od njegovih pjesama.

[244] JP: ibid, str.52.

[245] Pa tako i uz pratnju na *liri da braccio*.

[246] S time u vezi želim napomenuti da po mojem mišljenju Zoranić u spomenutom djelu kombinira “prava” narodna, pučka glazbala poput *dipli* sa onim iz svijeta umjetničke glazbe poput lutnje i *rebege* (*ribeke*). Kada spominje *gusle*, ako se radi o solističkoj svirci odnosno pjevanju uz njih može se pretpostaviti da misli na tradicijsko glazbalo poznato pod tim imenom do danas, ali kada kaže da je nekoliko svirača *gusli* pjevalo uz vlastitu pratnju (a prije toga je pažljivo ugodilo svoje instrumente) pretpostavljam da se moglo raditi o nekom gudačkom instrumentu iz umjetničke glazbe, poput *viole da gamba* ili čak *lire da braccio* odnosno *lire da gamba*.

[247] Vidi kasnije i detaljnije u Dodatku/ Glossar.

[248] Primorac, ibid., str.62-63. Ovdje želim podsjetiti da Ferand na nekoliko mjesta u svojoj knjizi o improvizaciji spominje pučke melodije *Aria di Ruggiero* i *Romanesca* iz Napulja.

Zbog posebnog interesa za našu temu i kasnije razmatranje i moje prijedloge rekonstrukcije, citiram ovdje iz odlomka kojeg je Primorac (vrlo značajno) nazvao:

Humanistička ljubavna lira u Marulićevu Splitu[249]

Marulić je napravio vrsni prijevod glasovite posljednje pjesme Petrarkina kanconijera *Vergine bella* iz talijanskoga u latinski jezik (*Ad Virginem Beatam*), koja je posvećena Bogorodici, a bio je nadahnut i drugim Petrarkinim sonetima duhovne naravi. Njegov prijatelj, glazbenik i humanist Jerolim Papalić potaknuo ga je na taj pothvat i uglazbio je kasnije Marulićev prepjev. Jerolim Papalić (15. - 16. st.) bio je vješt pjevač i svirač *leuta*, citare i *lire*. Ljubavne i pobožne pjesme pjevao je uz pratnju tih glazbala. U latinskoj poslanici svome životopiscu i mlađemu prijatelju Frani Božićeviću Natalisu, Marulić navodi da Jerolim vrsno svira na citari.[250] Božićević, pak, u svome životopisu Marka Marulića navodi da je Papalić "svoje pjesme običavao pjevati uz pratnju *lire* u vrlo živahnim ritmovima"[251] (Božićević, 2007: 41),

Sva su tri dokumenta zanimljiva jer nam izravno pokazuju kakvu su glazbenu retoriku i praksu u pogledu ljubavnog pjevanja gajili splitski plemiči-humanisti kasnog 15. i ranog 16. stoljeća. Oni su uz pratnju *leuta*/lutnje, kitare i *lire* pjevali vlastite stihove pisane na latinskom, talijanskom i hrvatskom jeziku: …

Dok Ivan Bošković pretpostavlja da je *cythara* Marulićev humanistički naziv za lutnju zbog reminiscencije na antičko glazbalo, Koraljka Kos smatra da je Božićevićeva *lyra* u kontekstu antičke tematike mogla označavati grčku žičanu *liru* koju je, primjerice, svirao Orfej, ali je u kontekstu žive renesansne prakse mogla označavati i gudaću *liru da braccio* koja je bila popularna u Italiji od 15. do 18. stoljeća[252] ili folklornu dalmatinsku *li*(*je*)*ricu* koja odgovara tipu ranosrednjovjekovne *lire*.[253] …

I opet jednom, misleći na mogućnost praktične rekonstrukcije umjetnosti improvizacije na *liri da braccio* (i *lironu*) povezanu sa vraćanjem (izgubljene ali poznate nam) glazbene komponente opsežnog opusa dalmatinske renesansne poezije nalazim slijedeće retke kolege Primorca vrlo zanimljivim i upotrebljivim:

Ljubavne pjesme kratkoga metra, osobito osmerca, u hrvatskih renesansnih pjesnika[254]

---

249 Primorac, ibid., str.65-67.

250 Ibid.: "Francisco Natali Marci Maruli in Valle Surda commorantis responsio
(...) Hyeronimum cythara clarum (. ..)"

251 Ibid.: "Vita Marci Maruli Spalatensis per Franciscum Natalem, conciuem suum, composita
(...) carmina sua ad lyram argutissimis modulis decantare solebat (…)". Ovaj se podatak prvi put pojavio u doktorskom radu dr. Koraljke Kos, 1969.

252 Pretpostavljam da se radi o štamparskoj greški; krajem 16. stoljeća *lira da braccio* vrlo brzo pada u zaborav i definitivno silazi sa scene početkom 17. stoljeća, jedino sjećanje na njene dane "of glory" ostaje još neko vrijeme.

253 Kao što sam već pisao u mojem projektu Lire..., dok prve dvije mogućnosti (barem teoretski, smatram da se u ovom kontekstu sigurno radilo o renesansnoj *liri da braccio*) dolaze u obzir, u vezi li(je)rice ne postoje nikakvi dokazi koji bi upućivali na njeno neprekinuto prisustvo u primorskoj Hrvatskoj od srednjeg vijeka do danas. Prema mišljenju više hrvatskih etnomuzikologa ona je k nama vjerojatno stigla iz Grčke, tijekom 18. stoljeća.

254 Primorac, ibid., str.113-114.

> No, cjelokupan poetski izraz, leksik, frazeologija i motivika starije ljubavne lirike s kraja 15. i početka 16. stoljeća utkivani su u novije i modernije metričke i strofičke oblike, ponajprije osmerački stih organiziran obično u katrene, sestine ili kitice s osam redaka. Ta se izmjena u ljubavnoj lirici događala polagano tijekom 16. stoljeća da bi početkom 17. stoljeća prevladali osmerački stih i strofička organizacija.[255] Time se i ljubavna lirika, koja je nosila snažan književni kontinuitet Šiška Menčetića i Džore Držića u Dubrovniku te Marka Marulića u mletačkoj Dalmaciji, polako preobražavala u poeziju koja je bila puno prikladnija za skupno glazbeno izvođenje. Ona je u nekim važnim književnim elementima, kako ćemo vidjeti, srodna današnjoj tradicijskoj klapskoj pjesmi. U usmenoj ćemo ljubavnoj lirici sve do druge polovice 20. stoljeća često nailaziti na dugačke pjesme s pripovjednim karakterom. No, ako je njihov stih osmerac, a ne pripovjedni deseterac, one su obično organizirane u strofe, najčešće katrene. Strofičkom su se organizacijom tako približile gradskim pjesmama koje su nastajale u nacionalno-preporodnom 19. stoljeću i današnjim klapskirn pjesmama.

Slijedi citat iz mojeg projekta "Lire…"[256]:

7.9.*Lira* (*da braccio* i *da gamba*) u Hrvatskoj tijekom renesanse i ranog baroka:

Prije mnogo godina (1978. pri Sveučilištu Sorbonne u Parizu) počeo sam raditi na nikad dovršenom doktorskom radu posvećenom izvodilačkoj praksi renesansne i ranobarokne glazbe u Dalmaciji[257]. Ovo poglavlje mog projekta moglo bi se smatrati kao djelomična realizacija ove ideje, neka vrsta ponovnog bavljenja njome ...

Očito bi, zbog svog opsega, ova tema zaslužila zaseban članak (koji se nalazi u pripremi) - ovdje sam odlučio napraviti samo kraće izvješće o pojavama *lira* u likovnim i pisanim izvorima na hrvatskom jeziku, od 1470. do 1650. godine, i o mogućoj stvarnoj uporabi instrumenata u hrvatskim zemljama.

Kao što je poznato, područje današnje Hrvatske bilo je u povijesnom razdoblju obuhvaćenom našim istraživanjem podijeljeno između nekoliko velikih sila: njezinim kontinentalnim dijelom upravljale su Mađarska (od 1527. austrijska dinastija Habsburg) i Osmanlije, gotovo cijelom obalom Istre, Hrvatskog primorja, Dalmacijom i svim otocima od 1415. godine vladaju Mlečani. Primorsko zaleđe, odnosno dalmatinsku Zagoru okupirali su Turci.

Tijekom tog (i kasnijeg) razdoblja rijetka i sretna iznimka bila je nezavisna Dubrovačka Republika/ Ragusa sa svojom obalom, otocima i zaleđem. Unatoč svim problemima i mogućim negativnim konotacijama, ova politička i gospodarska situacija objašnjava činjenicu da je većina primorske Hrvatske (tj. Istre i Dalmacije - uključujući Dubrovačku Republiku) u tom razdoblju bila u izravnom dodiru s talijanskom kulturom i umjetnošću renesanse i baroka. U kontinentalnoj Hrvatskoj moglo bi se pretpostaviti sličan (barem djelomični, premda neizravan) dodir s talijanskom kulturom zbog njenog snažnog utjecaja na mađarski, a kasnije i na bečki dvor. Naravno,

---

[255] Ibid.: iz Primorčeve tabele 1 (vidi u Dodatku/ Glazbeni primjeri 7.Poglavlje str.23, VII-20 Primorac) jasno proizlazi "obilje dvanaesteračkih dvostihova hrvatskih renesansnih pjesnika ... ostavlja dojam monotonosti..."

[256] Hrvatski prijevod sa engleskog originala iz Pomykalo, Igor: Lira da braccio and lira da gamba: Reconstruction of playing Technique and the repertory, FINAL REPORT, 2018 (first version February 2001)

[257] Za mene sigurno najljepšeg i (u vrijeme srednjeg vijeka, renesanse i ranog baroka i kulturno) najvažnijeg djela moje domovine, Hrvatske).

kada za dotično razdoblje koristim naziv „talijanski“, mislim u prvom redu na kulturu i umjetnosti u Mlecima (Veneciji). U slučaju Dubrovačke republike to bi mogao biti i firentinski, a preko aragonskog dvora u Napulju, čak i španjolski kulturni utjecaj. Zajedno ovo objašnjava pojavu instrumenta *lire* u ikonografskim i pisanim (arhivskim i književnim) izvorima na hrvatskom području.

Također je zanimljivo napomenuti da je u razdoblju 1450 -1600. u dalmatinskim gradovima i Dubrovniku postojala (kroz brojne izvore potvrđena) praksa recitiranja ili pjevanja uz pratnju lutnje (*leut* u dalmatinskom lokalnom narječju) i prijevod talijanskih pjesničkih oblika, na primjer *strambotta*, na hrvatski, točnije na lokalni “čakavski”[258] idiom. Sjetimo se da je u Italiji u tom razdoblju postojala terminološka zbrka u vezi s upotrebom izraza *lira* (*lyra*) i lutnja ...

Hrvatska muzikologija dala je u proteklih pedesetak godina nekoliko važnih znanstvenih radova (članaka, knjiga i teza) u kojima možemo pronaći niz relevantnih informacija i iz toga dobiti neke nove ideje gdje bi mogla biti potrebna daljnja istraživanja. To se prvenstveno odnosi na doktorsku disertaciju dr. Koraljke Kos[259], u kojoj se ona prvenstveno bavi sa ikonografskim prikazima, ali daje i zanimljiv pregled pisanih izvora. Ukratko, možemo reći da Kos nastoji sve spomene *lire* u primorskoj literaturi i drugim pisanim izvorima, tumačiti prije svega kao instrument antike ili kao dalmatinsko tradicijsko pučko glazbalo *lijerica* ili *lirica*, koje je tamo vjerojatno prisutno tek od 1800. godine, a do nedavno bilo ograničeno na okolicu Dubrovnika (Konavle)[260]. To se može objasniti činjenicom da su u to vrijeme, dakle krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, znanja moderne muzikologije o *liri da braccio* bila vrlo ograničena. U svojoj ikonografskoj studiji, Kos pronalazi samo jedan izvor koji prikazuje dvije (rudimentarno nacrtane) *lire da braccio*[261]. Naravno, kad bi se na materijale iz njene disertacije i knjige primijenili slični kriteriji kojima se pri svojemm istraživanju rukovodio kolega Sterling Scott Jones (ili još više od njega, slovenski muzikolog Primož Kuret[262]), mnogi bi ikonografski prikazi srednjovjekovne *vielle* mogli biti identificirani kao neka vrst *lire da braccio*. Tijekom mojeg rada pri "Ljetnoj akademiji za ranu glazbu, MAGUS"[263] slučajno sam u lokalnoj crkvi sv. Stjepana otkrio tipičan prikaz *lire da braccio*.[264] U svakom slučaju, čak i ako ne uzimamo u obzir relativno oskudne ikonografske izvore (koji ionako nisu uvijek pouzdani i u hrvatskim se krajevima često javljaju kao prijenos ili oponašanje talijanskih uzora) u disertaciji dr. Kos ostaju neki drugi izvori, osobito zanimljivi oni u III. poglavlju: Instrumenti u svjetlu arhivskih podataka, književnosti i kazališta.

---

[258] Naziv potječe od najčešće riječi za “što”, koja je na čakavskom “ča” ili "ca". a u hrvatskiom književnom jeziku “što”.

[259] Izdano kao knjiga na njemačkom jeziku Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien, Zagreb, 1972.

[260] U posljednjih dvadesetak godina situacija se utoliko poboljšala tako da sada lijericu (opet) nalazimo na otoku Hvaru i oko Metkovića.

[261] Drugi prikaz je rubni ukras u rukopisu br. 633, *Psalterium Romanum*, koji se čuvao u riznici splitske katedrale, a napravljen je vjerojatno u sjevernoj Italiji u 15. stoljeću i djelomično u Splitu u 17. stoljeću.

[262] Primož Kuret: "Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem"/Glazbeni instrumenti na srednjovjekovnim freskama u Sloveniji, Slovenska Matica, Ljubljana 1973. Vidi slike na str. 25 i 84.

[263] U Starom Gradu na otoku Hvaru, u ljeto 1997.

[264] Ulje na platnu Francesca Santa Croce (1516-1546): andjeo-svirač *lire da braccio*; vidi u Dodatku na kraju ove studije, br. str.:

Prvi izvor odnosi se na tužaljku "Na priminutje Marina Drzića, Dubrovčanina", koju je sastavio (drugi poznati pjesnik iz Dubrovnika) Mavro Vetranović nakon smrti velikog dramskog pisca (1567)[265] u kojem između ostalog kaže da su Apolon, Orfej i Arion svirali *liru* i plakali. Naravno, svi se ovi spomeni mogu tumačiti s drevnim instrumentom antike, ali sjetimo se da se u Italiji (na talijanskom jeziku) tog doba u takvim slučajevima obično mislilo na *liru da braccio*.

U studiji Marina Franičevića "Čakavski pjesnici renesanse" našao sam zanimljiv spomen gdje poznati hvarski pjesnik Petar Hektorović[266] (u svom pismu Vincenzu Vanettiju; na talijanskom jeziku i bez datuma) kaže Muzi: "Mnogo je vremena prošlo otkad moja *lira* visi na zidu.[267]" Tada je Muza rekla "... jer sam vas čula u mladosti, nekoliko puta na latinskom jeziku i na jeziku vaše Domovine, s velikim divljenjem slušatelja, da slatko pjevate." Moguće je da se u gore spomenutom radi samo o ponavljanju uobičajene fraze koja opisuje nedostatak nadahnuća pjesnika, s druge strane bi ovaj izvor, povezujući *liru* sa slatkim pjevanjem, mogao predstavljati podatke iz žive suvremene izvodilačke prakse ...

Mnogi zanimljivi izvori i ideje mogu se pronaći u knjizi (doktorskom radu) dr. Mihe Demovića i u nekoliko izvanrednih radova kolege dr. Stanislava Tuksara, na primjer u njegovim knjigama "Hrvatski renesansni glazbeni teoretičari" i "Hrvatsko glazbena terminologija u doba baroka." Ovdje bih se osvrnuo na rječnik (od pet europskih jezika, koje je sam autor nazvao "pet najplemenitijih europskih jezika"/"*quinque nobilissimarum Europæ linguarum*" - jedan od njih hrvatski ili preciznije dalmatinski čakavski) Fausta Vrančića, izdan u Veneciji 1595. Autor tamo prevodi latinski izraz *lyra* sa talijanskim *lira*, njemačkim *Harpff* i (vrlo zanimljivo) hrvatskim *guszlè*. I dalje: latinski *lyricen* prevodi na talijanski kao *sonatore*, na njemački kao *Harpffenschlager* i na hrvatski kao *guszlar*. Latinski *Cithara* prevodi sa talijanskim *Cithara*, njemačkim *ein Harpff* i hrvatskim *Gußle*. Slijedom toga latinski *citharoedus* postaje na talijanskom *citharista*, na njemačkom *ein Harpffenschlager*, ali na hrvatskom *gudacz*! U slučaju latinskog *fidicen* Vrančić daje talijanski prijevod *citharista*, njemački *Geyger* i opet (kao u slučaju *cithare*) na hrvatskom *gudacz* ... Čak i danas se u hrvatskom jeziku koristi izraz *gusle* za normalnu violinu ili za tradicionalni narodni instrument, koji se koristio za praćenje takozvanih junačkih, epskih, pjesama. Prema tome, osoba koja svira ovaj potonji instrument naziva se *guslar* a u tzv. ozbiljnoj glazbi, *guslač* ili *gudač*. Naziv *gudac* (barem u književnom jeziku) danas se ne koristi, osim za violinu u tradijskom folkloru.

Iz navedenog možemo pretpostaviti da je barem *lira da braccio* (za *liru da gamba* za sada nemamo pouzdanih podataka) bila ne samo poznata, već i vrlo vjerojatno korištena u svakodnevnoj glazbenoj praksi primorske Hrvatske 15. i 16. stoljeća. To se prvenstveno odnosi na krugove humanista, umjetnika, glazbenika i na pjesnike, dakle na hrvatsku kulturnu elitu u gradovima poput Zadra, Šibenika, Trogira, Splita, Hvara, Korčule i Dubrovnika.[268] K tome dolazi, naravski, i niz naših intelektualaca i umjetnika koji su (u Veneciji i ostaloj Italiji poznati pod imenom *schiavoni*) čitavog života djelovali u dijaspori ali neki od bili u čvrstoj vezi sa rodnom grudom.

---

[265] Vidi u disertaciji K. Kos: dissertation, str. 242, u njezinoj knjizi, str. 92.

[266] Autor djela "Ribanje i ribarsko prigovaranje", napisanog 1556., a objavljenog u Veneciji 1568.

[267] U originalu: “et gia gran tempo è, che la mia lira pende al muro. … perche ve ho udito in vostra giovinezza piu fiate, et in lingua latina et in quella della vostra patria con grandissimo favore de gli ascoltanti dolcemente cantare.” Vidi u bibliografiji, Franičević, Marin: "Čakavski pjesnici renesanse", Matica hrvatska, Zagreb 1969

[268] Podaci za Istru, Rijeku i otoke sjevernog Jadrana to za sada ne potvrdjuju.

7.10.Zaključak iz 2018. sa komentarima 2021.

Možda griješim, ali koliko mi je poznato[269] nitko od nas koji je do sada istraživao i svirao (jednu ili obje) *lire* nije intenzivnije slijedio ideje koje su prije 70 - 80 godina postavili ljudi poput Feranda, Disertorija i nekih drugih. Svi smo čitali njihove knjige i članke, neki pokušali svirati (vrlo rijetki čak i zapjevati uz vlastitu pratnju na *liri*) repertoar *frottola* i *villanella*, ali iako smo bili "tako blizu" nekih rješenja, nismo se ili bar ne dovoljno ozbiljno odlučili poduzeti neke daljnje bitne korake u ovom smjeru ... Smjeru koji bi mogao otvoriti vrata kreativnoj improvizaciji, ponovnom stvaranju ove "zaboravljene", "izgubljene" - mogao bih nastaviti s uobičajenim jadikovanjem ... - umjetnosti i tradicije *improvvisatora* 15. i 16. stoljeća. Ova praksa je sigurno stvorena (kao uostalom gotovo sve ostalo u glazbi i kulturi općenito, pa čak i u kuhinji, dizajnu, odjevanju...) u Italiji, ali kako izgleda prakticirala se takodjer u primorskoj Hrvatskoj i Francuskoj, možda takodjer u Austriji i Njemačkoj (vidi humanističke *ode*).

2021: Ovome, nakon tri godine više manje intenzivnog rada, proučavajući i isčitavajući te citirajući niz autora koji su pisali o improvizatorima i njihovoj umjetnosti (a neki od njih dovodili istu i mogućnost njene današnje rekonstrukcije u vezu sa *frottolom*) moram naravski dodati da su mnogi “na ideju došli" ali se ‘putem’ zaustavili na dosta općenitim (ili istim) objašnjenjima kako bi trebala funkcionirati izvedba (skladane a ne improvizirane) *frottole* - posebno *strambotta* i slično. Gotovo svi upozoravaju da su moduli, *modi, aeri* (kao i nešto kasnije *arie*) u izdanjima *frottola* sigurno omogućavali glazbenim amaterima da prate (vlastitu ili tudju) poeziju sačuvanu bez glazbe sa spomenutim modima, ali da to kao ni *frottola* kao takva nemože adekvatno predstaviti i dočarati nam ono što su (u većoj ili manjoj mjeri improvizirano) izvodili barem oni najbolji kanterini i *cantori ad lyram*. Premda se u potpunosti slažem sa tim mišljenjem, smatram da bi bilo krivo zbog toga ne iskoristiti mogućnosti koje nam ogromni repertoar *frottol*a (bez obzira u kojem obliku sačuvan; kao rukopis, kao tisak, u “originalnoj”[270] ili obradjenoj verziji) daje mogućnost, da na neki način “udjemo” u taj svijet i shvatimo o čemu se radi te da na osnovu svega pokušamo napraviti naše vlastite *modi*, kao jednu od niza mogućnosti (hipotetske, razumije se) rekonstrukcije umjetnosti drevnih improvizatora.

2018: Proces učenja improvizacije na *lirama* imao bi (najmanje) dvije faze: u prvoj bi trebalo analizirati slijedove akorda, melodijsku i ritmičku strukturu (barem jednog dijela) ogromnog repetoara *frottola* i *villanella*, upoznati se s raznim pjesničkim i glazbenim fiksnim oblicima *frottole* koristeći gore spomenute module (modi) te započeti izradu vlastitih kontrafaktura - još uvijek zasnovanih na već skladanoj, tiskanoj (ili rukopisnoj) glazbi - ali s novim tekstom.

Tu bi se mogla ubaciti jedna medjufaza; pokušaj spontanog (ne prethodno zapisanog) ukrašavanja melodija i skromnih ritmičkih "varijacija" kod pratećih akorda.

Druga, puno izazovnija i stvarno kreativna faza, bila bi postepeno dozvoliti tvojoj brodici da napusti sigurnost lučice i počne stvarati pravu improvizaciju:

---

[269] Ovo sam mislio krajem 2018. godine, prije nego sam se iznova uhvatio velikog posla i "pročešljao" niz knjiga, članaka i studija na temu improvizacije općenito i one renesansne glazbe ponaosob. Da danas mislim drugačije je samo po sebi razumljivo, ono što ostaje dalje je moje čudjenje da sa svim time (što mi je bilo poznato 2018 i što sam saznao poslije i do danas) nitko od toga nije napravio ništa više.

[270] A koja bi to u stvari bila, ona tro do četveroglasna, za glas i dva do tri instrumenta ili ona za glas i lutnju?

a) koristeći se postojećom poezijom, ali pokušavajući je deklamirati uz pratnju raznih slijedova akorda iz "smočnice" (dobivene analizama u prvoj fazi i pohranjene) u tvojoj glavi. Na početku, između strofa i na kraju (usred pjesme dolazi dulja) pokušaj improvizirati kraće instrumentalne *ricercari* koristeći drugu "zalihu", onu melodijskih formula.

b) isto, ali ovaj put izmisli *ad hoc* (naravski, ponovno koristeći tvoju "zalihu" duljih melodijskih formula) melodiju i kombiniraj ju sa postojećom poezijom.

c) kao u a), ali pokušaj izmisliti jednostavne tekstove na temelju tvoje "zalihe" tema. To ne bi trebalo biti tako teško kao što se čini na prvi pogled, jer, iskreno govoreći, mislim da je "osnovna tema" ljubavne poezije u renesansi i u naše vrijeme ostala ista: zaljubljena osoba tuguje (istinski ili samo fingirano) jer njegova draga (ili dragi) ne haje za njegove osjećaje ali - ponekad dodje i do iznenadne sreće, a ponekad "song remains the same" ...

U slučaju da bi netko odlučio te ideje odmah "pokopati" kao nemoguće, nerealne i td.: već gotovo 50 godina postoje *basso continuo* svirači (koji sviraju razne tipeže ili trzalačka glazbala) koji su u stanju improvizirati svoju pratnju isključivo na osnovu bas dionica - sa ili bez brojki - a u skladu sa uputama drevnih praktičara i teoretičara glazbe. Već dugi niz godina, ima sve više solista (kako pjevača, tako i instrumentalista) koji su u stanju improvizirati svoje virtuozne ukrase u stilu ... koga već bilo ali opet zasnovano na pomnom studiju odgovarajućih traktata suvremenika.

I ne samo to, u posljednje vrijeme postoji nekoliko lutnjista, poput Lukasa Heninga ili Bor Žuljana, koji su u stanju improvizirati ili bolje reći mentalno "skladati" *ad hoc* ričerkare u stilu Spinacina, Capirole itd.

Znamo da umjetnost *improvvisatora* na trzalačkim i gudačkim instrumentima, kao na primjer *liri da braccio*, ni na koji način nije bila iznimka, već samo dio općeg pristupa glazbi solista i samo u nešto manjoj mjeri profesionalnih ansambala. Kakvu i koliko virtuoznu vrstu glazbe su oni bili u stanju improvizirati, možemo prosuditi gledajući napisane i tiskane skladbe poput brojnih *ricercara*, *fantasia* itd. Isto, medjutim, ne vrijedi za plesnu glazbu tog razdoblja, jer ono što smo dobili "na poklon" u tom je slučaju samo goli "kostur", na osnovu kojega bi naši renesansni kolege odmah krenuli improvizirati ... Također, imamo brojne rasprave ili metode koje nas uče kako svirati ornamente ili umanjenja *con ogni sorte di strumenti* ...

Sve što sam rekao o *liri da braccio* moglo bi se primijeniti i na *liru da gamba*[271] (poznata i kao *arciviolata* ili *lirone*) s ograničenom upotrebom ukrasa jer se na ovom instrumentu melodija mogla svirati samo zajedno s akordima, ugrađena u njih ili još bolje; "oko njih" - za razliku od *lire da braccio* gdje akordi (koji dolaze ispod) prate, podržavaju, melodiju koja se nalazi iznad njih.
I citirajući sam sebe[272]: „Mislim da je (barem u prvom razdoblju od 1470. do 1530.) za humaniste, neoplatoniste, umjetnike i glazbenike (poput M. Ficina, L. da Vincija, G. Ferrarija ili Rafaela) činjenica da li pjevačica ili pjevač svoje pjevanje prati improvizirajući na trzalačkom ili gudačkom instrumentu, bilo od sekundarne važnosti. Sam čin, takozvani *Gesamtkunstwerk*, ili pretpostavljeno oživljavanje antičke glazbene prakse, bio je za njih i njihovu publiku najvažniji."

---

271 Vidi više o tom instrumentu odnosno o *lirama* općenito u: Pomykalo, Igor: Lira da braccio and lira da gamba: Reconstruction of playing Technique and the repertory, FINAL REPORT, 2018 (first version February 2001).

272 U mojem projektu Lire...

Ovdje opet ponavljam da bi svatko ozbiljno zainteresiran za sviranje *lire* - čak i ako je teoretičar - trebao pokušati pjevati prateći sam sebe na ovom instrumentu/ instrumentima. Za mene je ovo presudno iskustvo, u slučaju ako želiš "razumjeti" njegovu ulogu i upotrebu u razdoblju najveće slave ovog instrumenta/ instrumenata.

Mislim da je gotovo nepotrebno reći da, ako želiš pjevati uz improviziranu pratnju na *liri*, moraš biti ili „native speaker“ (u idealnom slučaju talijanskog ili hrvatskog jezika) ili barem odlično vladati jezikom na kojem ćeš pjevati i improvizirati. Dalje, trebao bi biti dobro informiran o poetskim fiksnim oblicima *barzelette, strambotta, sonnetta, capitola, ode* itd., imati "na skladištu" (što znači znati napamet) sve osnovne akorde koje se može svirati na obje *lire* i slijediti put sa svim svojim postajama.

Preporučio bih da započneš s jednoglasnim plesovima 15. stoljeća (djela koja su skladali Guglielmo Ebreo da Pesaro, Domenico da Piacenza itd.), nastavljajući s obradama plesova za lutnju ili klavijature Dalze, Newsiedlera itd. te pokušaš analizirati i ovladati slijedovima akorda *frottola* i *villanella*. Kada si stigao do te točke i u svemu prethodnom se osjećaš "kao u svojoj kući", možeš tome dodati neke ukrase i kratke improvizirane pre-, inter- ili postludije u stilu Bossinensisovih *ricercari*, Dalzinih *Tastar de corde* i slično. Kad i to funkcionira, moći ćeš (ponovo) stvoriti nešto novo i pomoći drugima na njihovom putu ...

Ova studija, uključujući glazbene primjere u dodatku, trebala bi pomoći u promjeni našeg pristupa improvizaciji glazbe s kraja 15. i početka 16. stoljeća i pružiti, posebno našim mlađim kolegicama i kolegama, mogućnost da stignu mnogo dalje od nas, otvorivši neka nova (u stvari stara, ali još uvijek zatvorena ...) vrata i počnu se kretati po prostorima koje smo mi mogli samo zamišljati i o njima sanjati ...

Igor Pomykalo, Lebring, jesen 2018 i Birkfeld, jesen 2021.

Iz Supplementa (Dodatka) verzije 2018[273]:

Međunarodna muzikologija (uključujući i talijanske kolege) - a ne samo moji hrvatske kolege - prihvatila je ili došla do određenih zaključaka ili hipoteza. Kao na primjer, da je Franciscus Bossinensis vjerojatno bio Hrvat (franjevac) iz Bosne te da bi neke od skladbi u njegove dvije *Libri* mogle biti njegove vlastite. Sa istočne, naše, obale Jadrana nije bio samo Adrea Antico (rodjen u istarskom gradiću Motovun, [skladatelja niza *frottola* po imenu Andrea de Antiquis, kolega dr. Županović smatrao je identičnim Anticu - što danas više nije sigurno niti općeprihvaćeno) već i vrlo važan skladatelj *frottola* Philippo de (di) Lurano (Luprano) - vjerojatno iz Lovrana u Istri ili iz Vrane, blizu Zadra. Tamo su rođena i dva važna dalmatinska umjetnika kipara i arhitekta, braća Francesco i Luciano, s prezimenom Laurana (La Vrana). Medjutim, u ovom razdoblju nije bilo toliko važno jesu li neki od tih ljudi bili talijanske ili hrvatske nacionalnosti: kao što sam rekao (citirajući Ennia Stipčevića), većina Hrvata u Dubrovniku i Dalmaciji tečno je govorila i pisala u tri jezika: na latinskom, na maternjem hrvatskom (točnije, dalmatinskom čakavskom dijalektu, odnosno dubrovačkom štokavskom jeziku) i na talijanskom.

[273] Kao i u glavnom tekstu studije svi moji (u ovom slučaju naknadni) dodatci donose se u uglatim zagradama.

Barem u Veneciji, gdje je puno naših vojnika, pomoraca, svećenika, plemića ili pučana radilo, živjelo ili često dolazilo (iz različitih razloga), jezik "Schiavona" (Hrvati - uglavnom iz Istre, Dalmacije i Dubrovnika) bio je dobro poznat a uz *frottole, villanelle, greghesche* postojale su i *schiavonesche*: pjesme na mješavini talijanskog (venecijanskog) i dalmatinskog jezika.

U ovom ćete dodatku pronaći neke stvari koje su već neko vrijeme prisutne na webu; na mojoj internetskoj stranici www.igorpomykalo.eu , u mojim Facebook - grupama poput IPs Liraforum, IPs Lira project, IPs Lira database i IPs Early Music in Croatia. Ovdje sam uvrstio samo nekoliko zvučnih primjera (zapravo, samo tri od njih; L. Senfl: humanistička oda „Iam satis“ (snimljena na CD Clemencic Consorta posvećenog Ludwigu Senflu) i dva *modi*, koji su neophodni za početak bilo kakvih razmišljanja o tome kako improvizirati na *liri da braccio* i /ili *liri da gamba*. Svu ostalu glazbu koju sam snimio s obje *lire* možete lako pronaći na internetu, kupivši CD "Villanelle Napoletane" koji sam snimio sa ansamblom "MICROLOGUS" ili na You Tubeu. Tamo možete vidjeti i čuti oko 50 video zapisa, snimljenih tijekom mojih živih nastupa s ovim ansamblom, u duetu s njemačkim kolegom, lutnjistom Hansom Brüderlom ili na mojim recitalima u Zadru i Zagrebu - između 2000. i 2005. godine.

Snimke dvaju *modi* (snimio sam ih koristeći odvojene akorde, snimljene na *liri da braccio* kao dio moje buduće YT video serije "Uvod u sviranje *lira*" i svojevrsnu školu za oba instrumenta, na kojoj trenutno radim) nisu “reprezentativne”. Njihova jedina svrha je dati neku ideju kako bi oni zvučali na (tipičnoj, alt) *liri da braccio* - posebno za ljude koji ne poznaju ili ne sviraju ovaj instrument.

Ovaj je članak samo dio duže studije o ovoj temi i bit će objavljen u istom obliku u gore spomenutim FB grupama i objavljen za preuzimanje na mojoj internetskoj stranici www.igorpomykalo.eu i www.academia.edu kad ga završim.

7.11.Uz novu, proširenu, verziju 2021:

Prije svega, mislim da je moja prva verzija, iz 2018., dala onima koji imaju nekog predznanja u sviranju *lire* (ili barem violine) i izvedbi RG (posebno repertoara *frottola* i *villanella*) dovoljno ideja i materijala da se “pokrenu s mjesta”. Cjelokupni materijal bio je tri godine dostupan svima zaista zainteresiranim pri znanstvenoj platformi academia.edu, na mojoj internetskoj stranici (gdje već niz godina postoji niz korisnih informacija o sviranju obje *lire* te notni materijal vezan uz sve moje videe na YT, moje CD produkcije - od 2016. nadalje i td.) te na moje četiri FB grupe posvećene Lirama odnosno RG u Hrvatskoj. Do sada nisam dobio niti jednu jedinu reakciju, kritiku, primjedbu ili slično.

Usprkos tome želim našem RG “Minimundusu” dati na korištenje[274] sve ove ideje i konkretne nove smjernice, proizašle tijekom mojeg trogodišnjeg daljnjeg i nadasve intenzivnog bavljenja ovom

[274] Od trenutka kada sam “sišao sa RG scene”, prviput 2005. a definitivno 2007. godine, sve što radim radim besplatno tj. pogotovo u slučaju ove studije na vlastiti trošak pa i “štetu”. Naime, ima mojih bivših zaista vrlih (još uvijek aktivnih) kolegica i kolega koji osudjuju takav postupak jer (navodno) šteti (za mene tipično) cehovskom poimanju tzv. “profesionalizma” nasuprot “amaterizmu”: profesionalci su (bez obzira na njihovo stvarno znanje i kvalitetu) oni koji za svoje nastupe, predavanja, lekcije i slično traže i dobivaju honorar a amateri su oni koji (opet, jasno, bez obzira na znanje i kvalitetu) to rade “za diku nebesku”. Posebno su, medjutim, “zločesti” oni poput mene, koji znaju, mogu, ali ne žele “ispostaviti račun” potencijalno zainteresiranoj publici. Nimalo me ne pogadja njihov stav jer sam svjestan da je velika većina ljudi poput Feranda, Disertorija i onih koji su uslijedili (u našem slučaju dr Dragan Plamenac koji je u Zagrebu djelovao kao “privatni docent”) svoja istraživanja i publikacije financiralo iz vlastitog đepa. Od 60tih godina 20. stoljeća nadalje, kada je krenuo tzv. “boom” RG, za neke je to postao izuzetno lukrativan dodatni ili glavni izvor prihoda i barem u segmentu barokne glazbe to ostao do danas.

problematikom iz one prve verzije. Već je i analiza 2018., kao i one naknadne 2019-2021, pokazala da kod sačuvanih *frottola* (nažalost) nema nekih vidljivih pravila u odnosu pojedinih poetskih oblika prema slijedu akorda, melodiji i njenom ritmu. Premda bi to bilo od velike pomoći, kao negativni rezultat daje nam ako ništa drugo još veću slobodu u našem odnosu prema tom materijalu.

Nekoliko autora spominje tzv. tipični ritam *frottole* koji koristi hemiolu. Zanimljivo je da od ukupno 126 frottola iz obje knjige koje je obradio i kod Petruccija objavio F. Bossinensis samo njih 13 imaju taj ritam… U slučaju Petruccijevog izdanja Frottola Libro XI od ukupno 70 frottola samo njih 5 ima taj ritam. Sasvim slučajno (ili ipak kao neka reminiscenca na improvizatore?) ovaj ritam nalazimo sto godina kasnije u drugom činu opere "Orfej" Claudia Monteverdija, konkretno u ariji *Vi ricorda o boschi ombrosi*, *vidi primjer br. …*

Nakon intenzivnog studija brojnih izvora (uglavnom autora koji su svoje članke i knjige pisali od sredine 80-ih godina do nedavno), razmišljanja i eksperimentiranja došao sam do nekih zaključaka koji bi sigurno mogli funkcionirati. Radi se "samo" o volji i spremnosti mojih mladjih kolegica i kolega da investiraju značajnu količinu vremena i truda (što samo po sebi znači i novac, jer to vrijeme neće moći uložiti u bilo koju vrst plaćenih angažmana) u nešto za što bi u naše vrijeme, najvjerojatnije, postojala relativno malobrojna publika…

No, napustimo ove ležerno pesimističke note i pogledajmo što nam stoji na raspolaganju.

Prije nego predjemo na opis kvalitativnih "razina" valja reći da u slučaju bilo koje improvizacije koja uključuje glazbu postoje i druge razine o kojima treba voditi računa. Osnovna ili nulta razina bila bi mentalna priprema, koncentracija[275]. Slijedeća, nazovimo ju A. razina, su riječi i slike koje smo uskladištili dugotrajnijom pripremom. B. razina bi bila gluma, pokret i mimika a C. razina melodija i njena pratnja. Obje mogu biti od vrlo jednostavnih, rudimentarnih, do onih kompliciranijih.
U jednom trenutku, palo mi je na pamet da bi tu našu "kuću"[276] trebalo pokušati organizirati (namjestiti) vodeći računa o katovima, koje bi svaka malo veća kuća morala imati. Ja ih u daljnjem razglabanju opet nazivam "razinama" jer mi taj izraz u vezi sa umom, pamćenjem više odgovara. Slijedi neka vrsta skice ili tabele, iz koje je jasno vidljivo o čemu govorim.

7.11.1.Kvalitativne razine izvodilačke prakse rane glazbe renesanse - rekonstrukcija umjetnosti *improvvisatora* odnosno naših leutaša.

Razine idu od one minimalne, osnovne, do one najviše koja će nam se u početku činiti nedostižnom, pa upravo iz tog razloga počinjem sa njom:

V. Najviša razina, *ad hoc* kreacija teksta i glazbe (koja može ali i nemora biti našim ciljem):

a)Kreacija vlastitih (jednostavnijih ili čak složenijih) tekstova na prethodno izabrane i skicirane teme. Na talijanskom ili hrvatskom jeziku (poželjno; dalmatinskoj čakavštini ili dubrovačkoj štokavštini od kasnog 15. do kraja 16. stoljeća).

---

[275] U našoj pučkoj tradiciji posebno u Dalmatinskoj Zagori, pjevači to postižu koncentracijom "na libar", knjigu ili kapu.

[276] Ovdje rado parafraziram termin, pojam, koji su renesansni kanterini kao i humanistički *cantori ad lyram* rado koristili u objašnjavanju svoje *arte della memoria* - vidi u 5. Poglavlju, str. …

b)Isto sa kombinacijom melodija, ritmova i slijedom akorda kao u Razini IV (III).

IV.Jednostavnija (pa sve složenija) djelomična improvizacija:

a)Isprobavanje u praksi slijedova akorda i melodija sa pjevanjem (već gotovih) tekstova, sve bez ritma.
b)Isto uz dodatak tipičnih ritmova *frottola, villanella* i sl.

Koriste se zalihe prethodno spremljene, naučene napamet i usvojene u fazi III.

III.Dulja i vrlo bitna pripremna faza:

a)Izbor vlastitih (ili tudjih) modula akorda, melodija i ritma te učenje istoga napamet odnosno spremanje u mentalnu "smočnicu, zimnicu, skladište".
b)Za one najambicioznije: spremanje tema o kojima ćemo pjevati ili pričati/ na osnovu kojih ćemo kreirati vlastitu poeziju ili prozu za korištenje u fazi V.

II.Kontrafaktura:

Već skladanoj glazbi dodajemo novi poetski tekst iz odgovarajućeg razdoblja:

a)na talijanskom jeziku (samo u slučaju odličnog vladanja ovim jezikom).
b)na hrvatskom jeziku (tj. na dalmatinskoj čakavštini ili dubrovačkoj štokavštini) kasnog 15. i čitavog 16. stoljeća.
Ovaj postupak često se primjenjivao tijekom gore spomenutog razdoblja i (zajedno sa pripremama iz razine I) vrlo je važan preduvjet da bi mogli ići dalje, na razinu III.

I.Izvedba skladanog repertoara *frottola* i *villanella* uz dodatak ukrasa:

a)Iz nota ili (još bolje!) iz tabulature
b)Isto ali napamet i svaki puta sa malo drugačijim ukrasima i skromnim ritmičkim varijacijama

Smatram da je svladati sve ove razine i doći do onoga što su tijekom čitavog svog profesionalnog života radili i živjeli improvizirajući pjevači-pjesnici kao što su bili braća Brandolini, Baccio Ugolini, barem u mladosti Leonardo da Vinci, Benedetto Gareth, Serafino Aquilano - doduše na lutnji ali sa istim osnovnim principom kao i niz drugih, izuzetno težak i "trnovit" put ali da je njihovu umjetnost moguće barem donekle rekonstruirati. Naravski, kao što su za nas neke stvari, simbolika i slično (jasno, ovisno o nivou obrazovanja) samo po sebi razumljive, tako je bilo u svakom razdoblju - u ovom slučaju renesansi. U našem slučaju tu postoje (barem) dvije mogućnosti: ako želimo "u potpunosti" (što je nemoguće ali vrijedi pokušati…) rekonstruirati svijet humanista u kojem se umjetnost *cantare ad lyram* rodila i cvjetala, "ne gine" nam da naše nastupe odnosno nosače zvuka moramo popratiti dovoljno jasnim "uputama za upotrebu". Ukoliko odlučimo aktualizirati i renesansne (na pr. dvorske ili slične teme) trasponirati u naše vrijeme, onda bi uputstva mogla biti zanemarena. Postoje, naravski, vječne teme koje su zaokupljale, plašile ili ushićivale u jednakoj mjeri ljude s kraja 15. ili 16. stoljeća kao što to čine danas: ljubav i mržnja (remember FBook…), rat i mir, grad i netaknuta priroda, bogatsvo i siromaštvo, bolesti… Ako to

imamo na umu i u tom smislu počnemo sakupljati imena, slike, punimo prvo sobe pa potom i katove naše "kuće pamćenja", to će s vremenom postati prirodan proces, kao što je to bilo za naše drevne kolege prije pola milenija.

Vratimo se u 5. Poglavlje i sjetimo se najbitnijih savjeta o *arte della memoria* iz pisanja Raffaella Brandolinija i ostalih. Potom, medjutim, krenimo vrlo postepeno, od najniže razine naviše. Izabrao sam šest glavnih poetskih oblika koji se redovito pojavljuju u izdanjima *frottola* Ottaviana de' Petruccija i njihovim obradama za glas i lutnju Franciscusa Bossinensisa; *barzellette, canzone* i *canzonette, ode, sonetti* i *strambotti.*

Kod svake forme donosim faksimile četveroglasnog originala i Bossinensisove obrade, moju verziju Disertorijevog izdanja (samo akordi) kao obradu za glas i *liru da braccio*, pojednostavljeni *cantus* (bez teksta ali sa akordima), ritmičke figure (kadence i ev. ukrasi) te originalni tekst i sve dodatne informacije. Kod nekih od primjera išao sam više u detalje, kod drugih ostavio to kao "domaću zadaću" ozbiljno zaintersiranima…

Ove izvore kompletirao sam sa odgovarajućim uvodnim *ricercarima*[277] iz obje knjige F. Bossinensisa te sa zapisanim uvodnim improvizacijama *Tastar de corde* od Joan Ambrosia Dalze (*Intabolatura de lauto, libro quarto*, Venecija, 1508)

Moduli (*aeri, modi*) iz Petruccijevog izdanja *Frottole, libro quarto*, (*Strambotti, ode, frottole, sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli*, Venecija, 1505) već se nalaze u prvoj verziji (2018) a ovome dodajem i još nekoliko modula iz Petrucijevog izdanja *Frottole Libro Undicesimo* (Fossombrone 1514.).

Na kraju dodao sam i nekoliko *aria* iz knjige za glas i lutnju (odnosno lutnju solo) lutnjiste Cosima Bottegarija, (rukopis *Il libro di canto e liuto*) iz 1574. U ovom slučaju donosim izvornu transkripciju iz izdanja Carol Maclintock i dionicu *cantusa* sa akordima.

Za svaki slučaj svemu dodajem nekoliko "rezervoara" za one koji vole izazove: rezervoar nota, tekstova i tenora - u slučaju da netko želi raditi pokušaje sa improviziranim kontrapunktom.

Za jednu od nižih razina, odnosno kontrafaktiranje, napravio sam nekoliko uvodnih primjera na osnovu *frottol*a iz Petruccijevih izdanja, obradjenih od Bossinensisa. Ovdje, osim zamjene teksta (uključivši talijanski i hrvatski tekst) dolaze u obzir ukrasi i *passagg*i, reharmonizacija.

Naravski, uvijek je bolje ako potencijalni "avanturisti" imaju čim više materijala za/na izbor - zbog toga će i ova studija biti neke vrsti "work in (eternal) progress"[278], pa ću joj tako svako toliko dodavati nove primjere, saznanja i informacije.

Sve što govorim i primjerima potkrepljujem vrijedi u jednakoj mjeri za *liru da braccio* kao i za *liru da gamba* (*lirone*) a taj se princip (sa odgovarajućim korekcijama) može primjeniti na lutnju, neki drugi trzalački instrument ili *tipež*.

---

[277] Barem za njih možemo biti sigurni da su djelo samog Bosinensisa.

[278] Poput mojeg već niz puta "završenog" projekta *Lire*… :)

Spomenuo sam više puta da je ugađanje *lire da braccio* (u kvintama i oktavama) u osnovi vrlo nalik onome u *violine* ili *viole* (u kvintama), baš kao što je ugadjanje *viole da gamba* identično onome u lutnje, dakle u kvartama sa tercom u sredini. To daje mogućnost i brojnim sviračima baroknih (ili modernih) gudačkih instrumenata da se pozabave sa tehnikom improvizacije. Bankama akorda na *liri da braccio* iz 2018. stoga sam dodao akorde koji se bez problema mogu izvoditi na "normalnoj" violini ili (kvintu dublje) na violi. U svakom slučaju bi, kao što sam već na više mjesta istaknuo, bilo izuzetno korisno, pohvalno i važno ako pjevaš (ili deklamiraš poput neke vrsti renesansnog *rapa*…) uz vlastitu pratnju.

Premda će svatko od onih koji odluče slijediti moje savjete tražiti i naći vlastiti put, predložio bih da se počne sa onim najjednostavnijim (pogotovo u slučaju onih koji imaju malo ili nikakvo znanje o ranoj glazbi) - dakle sa studijem štampanih izdanja *frottola*. U početku se usredotočimo na jedan poetski oblik i tek kada se u njemu osjećamo "kao kod kuće" idemo na drugi.

Pokušavamo melodije učiti napamet i tek kada to "sjedi" dodajemo im prvo jednostavnije a kasnije i kompliciranije ukrase. S time smo već napravili prve, minimalne, ali važne korake prema improvizaciji. Za početak, možeš tvoje ukrase zapisivati (na taj način ti dobre ideje neće "pobjeći" a možeš ih i usporedjivati i označiti one koje posebno dobro funkcioniraju) ali bi s vremenom i njih trebalo znati napamet.

Slijedeći stupanj je kontrafaktura; iz rezervoara tekstova izaberemo jedan tekst (ovisno o vladanju jezicima, talijanski ili hrvatski) i pokušamo mu dodati već postojeću melodiju - vodeći naravski računa o poetskom obliku odnosno broju slogova i slično. Idealno je ako melodije koje pritom koristimo znamo napamet, jer se na taj način možemo usredotočiti na interpretaciju teksta i dodavanje ukrasa - u početku samo na kadenci a kasnije i više i sve slobodnije.
Alternativno možemo iskušati i verziju gdje se tekst recitira, deklamira u odredjenom ritmu a melodija u početku ne postoji jer "pjevamo" na jednom te istom tonu. Postepeno unosimo element modulacije vodeći računa o tekstu, o mjestima koja bi trebalo posebno istaknuti.[279]

Ukoliko smo u medjuvremenu ovladali i znamo napamet sve bitne akorde na *liri da braccio* (odnosno *liri da gamba*, violini ili violi) te zapamtili nekoliko tipičnih slijedova akorda možemo pokušati već postojećim melodijama sa novim tekstom dodati neke akorde.

Ukoliko bi to pravilo poteškoće, možemo ovdje umetnuti jednu dodatnu, prelaznu, fazu pratnje sa ležećim (kasnije ritmiziranim) bordunom. Tek kada to sjedi dodajemo na pojedinim mjestima akorde.

Ako smo u medjuvremenu usvojili i odredjenu zalihu melodija tj. njihovih sastavnih dijelova motiva odnosno modula, pokušajmo istom tekstu (njega do daljnjeg možemo čitati) dodati "naše" melodije, ritam i akorde. Pretpostavljam da smo time dostigli onu fazu improvizacije koju je koristila velika većina kanterina i humanističkih *cantori ad lyram*. Sigurno je, a to potvrdjuju i suvremeni izvori poput Brandolinija, Calmete i slično, da je onu najvišu razinu (kod koje pjevač-pjesnik *ad hoc* improvizira sve, dakle poeziju, melodiju i vlastitu pratnju), dostigao samo mali broj profesionalnih improvizatora. Oni su, navodno, bili u stanju istog trenutka improvizirati sve to na teme koje bi im zadao netko iz publike. Ovo me s jedne strane podsjeća na način kako improviziraju

[279] To je ono, pojednostavljeno, što rade naši (nekada u pravilu a danas rjetko, nepismeni) guslari ili pjevači epskih pjesama.

današnji orguljaši a s druge na natjecanja afroameričkih *rapera.*[280] Neki će možda drskom smatrati usporedbu u kojoj "rame uz rame" spominjem akademski obrazovane orguljaše i slabo obrazovane, na rubu kriminala i u bijedi odrasle *rapere*, ali u oba slučaja (baš kao i kod kanterina i *cantora*) sve počiva na dugogodišnjoj pripremi i znanju kontrapunkta (kod orguljaša) a skladištu riječi, slika i melodija kod drugih. K tome je, kod svih njih, potreban odredjeni talent kao i hrabrosti da se izadje na scenu, pred publiku, te da se uvijek iznova stvara nešto novo ali isto tako riskira lako mogući fijasko…

Vraćam se našim guslarima, premda slična (od starine pa sve do danas) tradicija izvedbe junačkih, epskih, pjesama postoji od pamtivijeka i u drugim krajevima Europe i svijeta općenito. Ranih 80-ih imao sam čast upoznati jednog "pravog" guslara iz Sinja, gospodina Mile Krajinu, koji mi je (vrlo pojednostavljeno kako bih to bio u stanju razumjeti…) objasnio da on kao i drugi njegovi kolege pjesme (koje ponekad mogu trajati više sati) odnosno tekst ne uči napamet nego ga svaki puta stvara "na licu mjesta", imajući pred očima odredjenu temu i uzimajući iz skladišta pojmove ili rečenice koje se mogu primjeniti i na druge teme i pjesme. Vidi o tome detaljnije gore u citatima koje sam preuzeo od kolege Jakše Primorca, str.75-76.

Do sada sam govorio isključivo o solistima koji pjevaju ili deklamiraju (sa manjom ili većom modulacijom ili melodijom) uz vlastitu pratnju na nekom gudaćem ili trzalačkom instrumentu.

Manje česta ili tipična ali ipak korištena praksa bila je ona gdje su u improvizaciji, dakle *ad hoc* kreaciji, sudjelovala dva glazbenika. Rjetko ali je ponekad bilo moguće da obojica istovremeno pjevaju uz vlastitu pratnju na *liri da braccio*, odnosno da pjevač samo pjeva (ili recitira) a drugi glazbenik ga prati na *liri*.
Na kraju, postoji ne prečest ali dovoljan broj izvora koji govore o praksi gdje je jedan od izvodjača pjevao i pratio se akordima (najčešće na lutnji ili nekom drugom trzalačkom instrumentu) dok je drugi, tzv. *tenorista*[281], svirao melodiju tenora odnosno basa, poznatu obojici izvodjača.

Kao što sam već spomenuo, po nekim današnjim autorima nije isključeno da se pri takvoj praksi radilo o nekoj vrsti *contrapuncto alla mente* ili *canto sul libro*. U tom slučaju (konkretnih dokaza tj. izvora koji bi to potvrdjivali nemamo) bi *tenorista* mogao svoju dionicu svirati iz nota (knjige) a pjevač bi na osnovu toga improvizirao (u skladu sa pravilima jedne od vrsta kontrapukta) drugi odnosno druge glasove i eventualno tekst. Za slučaj da bi nekoga zanimalo iskustvo takve izvedbe, dodao sam i jedan rezervoar *tenora*, a pravila kako kombinirati, relizirati na licu mjesta dvoglasni ili troglasni kontrapunkt naći ćete u 6. Poglavlju pod autorima T.J.McGeejem i B. Janinom.

Na osnovu obje knjige *frottola* F. Bossinensisa napravio sam (površnu) analizu melodijsko - ritmičkih tipova i slijeda akorda, pa to donosim ovdje:

1.Na početku svake (skladane) *frottole* (ovdje kao sveobuhvatni pojam) melodija se može kretati uzlazno, silazno, u svim mogućim kombinacijama ovoga ili ostati na istom tonu - posebno u slučaju deklamativnih, "recitativnih" skladbi, koje su statične a akordi se rjeđe mjenjaju. Potonji bi, po meni, mogli dolaziti direktno iz improvizirane prakse, u svakom slučaju prije nego oni plesnog ritma. Vidi br. 10 u Libro I i br.3 (donekle), 5 i 10 (izrazito) u Libro II.

---

[280] Ovo posljednje moglo bi se još bolje usporediti sa tzv. *contrastima* ili *garama* pri kojima su se natjecali firentinski kanterini odnosno napuljski i rimski *cantori ad lyram*.

[281] Vidi detaljno o tome od str.23 - 29.

2.Ritam može biti relativno jednoličan, uključivati od 2 do 4 različitih notnih vrijednosti i/ ili češće pauze (neovisno gdje ili na kraju stiha). *Cantus* i *bassus* obično imaju mirniji ritam (u duljim notnim vrijednostima) od onoga u unutarnjim (unutarnjoj u slučaju obrada za lutnju) dionicama.

Kod nekih melodija (vidi br.27/ Libro I) postoje pasaže kroz čitavu oktavu, koje se mogu preuzeti i primjeniti u drugim odnosno improviziranim verzijama.

3.Akordi: često se pojavljuju glavni stupnjevi tonika, subdominanta i dominanta ali svako toliko i oni sporedni, kao što su; II (supertonika), III (medijanta), VI (donja medijanta) i VII (vođica) stupanj. Kao što smo vidjeli više autora smatra da je tonalnost gotovo od samog početka bila vezana uz glazbeno - poetski oblik *frottole* ili njoj srodne forme *villancica, villote* i *villanelle*.

4.Neovisno o tome, čak i kao kontrast, dolaze u obzir instrumentalni pre-, inter- i postludiji. Oni mogu kao bazu koristiti melodijski materijal kao u br.2, i biti (ovisno o kreativnoj i tehničkoj sposobnosti pojedinca) virtuoznijeg značaja.

Što na osnovu ovoga možemo zaključiti ili još bolje pretpostaviti? Ponavljam da je u svemu tome nemoguće pronaći neku logiku ili sistem, na osnovu kojih bi mogli postavljati neke odredjenije zaključke ili pravila. Po meni i ovo indirektno ukazuje na improvizirano podrijetlo (barem jednog dijela i to ranijih) skladanih *frottola* - bez obzira dali su se sačuvale u rukopisnom ili štampanom obliku, u troglasnoj ili četvreoglasnoj verziji ili u onoj obradjenoj za glas i lutnju.
Obzirom na ovu "slobodu" izbora izmedju više stotina modela[282] predložio bih nešto drugačiji i , čini mi se, sigurniji put, vidi dalje pod primjerima.

7.11.2.Komentari uz "Novu listu primjera 2021"

Iz dodatka prve verzije mojeg teksta "Kako improvizirati na lirama (da braccio i da gamba)[283] preuzeo sam sve ono za što sam smatrao da je bitno i prema tome može ostati i u ovoj, novoj, verziji. To se odnosi na "banke" akorda na obje *lire*, uz dodatak originalnih fragmenata iz rukopisa Pesaro (u slučaju *lire da braccio*), S. Cerreta i M. Mersenna, u slučaju *lire da gamba*.

Obzirom da su mi se neke ideje odnosno sumnje "vrtile po glavi" još pri radu na prvoj verziji mojeg projekta o *lirama* prije 25 godina (1996), uključio sam i neke informacije o sviranju akorda na violi da gamba, odnosno o izvjesnoj vezi koja je (osim one sa lutnjom) kako se čini postojala i izmedju *lire* i *gambe; lira da gamba* je, kao što joj već i samo ime govori, neka vrsta viole da gamba sa "puno" žica.

Ostaju tzv. *aeri* i *modi* iz Petruccijevog izdanja *Frottole, Libro Quarto* (oko 1505), uvijek donesene u faksimilu originala, transkripciji u 4 glasa, mojoj obradi za *liru da braccio* te audio fajlu (mp3)

---

[282] Za današnjeg izvodjača postoji izmedju ostaloga problem da je samo mali dio ogromnog repertoara *frottola* pristupačan u modernom izdanju i u obliku partiture - na koju smo navikli, rekao bih; postali ovisnici... Izuzetak čine Petruccijeve *Frottole libro* XI, obje knjige F. Bossinensisa i neka izdanja našeg Andree Antica, dok je većina ostalog materijala dostupna isključivo u digitalnim kopijama originala ili izdanjima s početka ili sredine prošlog stoljeća (Rudolf Schwarttz: *Frottole, Buch I und IV*, Leipzig, 1935., B. Disertori: *La frottola nella storia della musica*, Atheneum Cremonense,1954, isti autor: *Le frottole per canto e liuto intabulate da Franciscus Bossinensis,* 1964, Ricordi, Milano. Knud Jeppesen: *La frottola*, 1968-70.) koja su skoro u pravilu rasprodana i tek sa puno sreće mogu se naći u nekoj knjižnici ili (online) antikvarijatu. Sretni je izuzetak izdanje F. Luisi i G. Zanovello (ur.) *Frottole libro undecimo* (1514) Padova, 1997., koje se još uvijek može nabaviti.

[283] Na engleskom originalu iz 2018: "How to Improvise on the Liras, da braccio and da gamba"

moje (orijentacione) izvedbe na ovom instrumentu. Slijede (uvijek iz prve verzije, 2018) analize akorda iz obje knjige *frottola* koje je F. Bossinensis obradio za glas i lutnju u kombinaciji sa izborom *frottola* u verziji za glas i *liru* te odvojenom melodijom *cantusa*. Ovi primjeri, zajedno sa brojnim koje sam dodao u novoj verziji, imaju dvojaku namjenu; služe kao "normalni" glazbeni primjer (kako za teoretičare tako i za praktičare) ali i kao dio onog materijala kojeg ozbiljno zainteresirani praktičari mogu koristiti pri vlastitim pokusima.

Ovome (iz rada 2019/20 godine) dodajem note sa usporedbama izmedju *barzellette, canzone, ode, sonetta, capitula* i *strambotta* te tabele sa stupnjevima u usporedbi za iste glazbeno-poetske oblike.

Novi dodatak čine šest glazbeno-poetskih oblika *frottola* (*barzelletta, canzona odnosno canzonetta, capitolo, oda, sonetto* i *strambotto*) koje donosim u verzijama: faksimil četveroglasnog originala, faksimil obrade F. Bossanca, moje verzije Disertorijeve transkripcije (sa oznakama akorda) za *liru* (*da braccio* ili *da gamba*), pojednostavljeni *cantus*, bez teksta ali sa akordima, izdvojeno ritmičke figure (ev. ukrasi i kadence) te originalni poetski tekst i sve informacije. Za svaki od oblika priložio sam po tri primjera. Ovome dodajem izbor ričerkara iz obje knjige F. Bossinensisa te pseudo improvizirane (ali notirane) *Tastar de corde* iz izdanja J.A. Dalze, *Intabolatura de lauto libro quarto* (Venecija, 1508).

Aerima i *modima* iz verzije 2018, dodao sam nove iz Petruccijevog izdanja *Frottole libro XI* (1514) u verziji transkripcija četveroglasnog originala, pojednostavljeni *cantus* sa akordima te ukrasi i kadence - za pet *frottola*. Radi se o *aerima de sonetti, de capitoli* i *de strambotti* koji se mogu koristiti kao osnova za improvizaciju odnosno kontrafakturu. Nove su i *arie* koje sam našao i preuzeo iz rukopisa Cosima Bottegarija: *Arie e Canzoni in musica* (tzv. Bottegarijeva Knjiga za lutnju, koja potječe iz 1574. godine, a sastoji se od moderne transkripcije Carol MacClintock[284] i odvojenog cantusa sa akordima. Bottegari daje *arie in ottava rima, da stanza* i *terza rima*.

Iz verzije 2018. ostavljam izbor nota iz mojeg bogatog repertoara na obje *lire*, kojeg sam snimio za CD ("Clemecic Consort", 1986, "Micrologus" 1998), izvodio na niz koncerata sa oba ansambla, u duetu sa njemačkim lutnjistom Hansom Brüderlom kao i na mojim solističkim recitalima 1999 - 2007. U slučaju horacijske ode L. Senfla dodajem (ostavljam) audio fajl, sve ostalo zainteresirani mogu pogledati i poslušati na mojem YouTube kanalu Igor LIRAFORUM Pomykalo.

Kao novi doprinos problematici improvizacije na obje lire dodajem[285]:

Rezervoar nota, sa po tri *frottole* iz izdanja F. Bossinensisa, *Libro I*, 1509 i njih osam iz *Libro II*, 1511., *rezervoar tekstova* iz ovih izdanja, Petruccijevih *Frottole Libro XI* te izbor poezije iz Dalmacije, u osmercima i dvanaestercima.[286] Za primjer kako to raditi donosim i nekoliko rekonstrukcija, prijedloga, glazbe na renesansne tekstove iz Dalmacije.

U slučaju da bi nekoga moglo zanimati, dodajem materijale za improvizirani kontrapunkt

---

[284] Carol MacClintock, The Bottegari Lutebook, Wellesley, Ma. 1965.

[285] Vidi detaljnu listu!

[286] Preuzeo iz izdanja SPH II, R.Bogišić: Leut i trublja (1971) i V.Pavletić: Zlatna knjiga hrvatskog pjesništva (1970), za detalje vidi u Bibliografiji.

(uključuju *rezervoar tenora* preuzetih od D.Ortiz, B.Janina i B.Thorna[287], *frottole* koje imaju imtativne početke ili homofonu strukturu iz Petruccijevih *Frottole, Libro XI*, f*auxbordone* iz izdanja B. Janina te primjere od McGeeja.

Kao vrlo važan uvod u improvizaciju dodajem i primjere kako sam raditi kontrafakture, na osnovu primjera za svaki od gore spomenutih šest oblika *frottola*. Uključeno je i nekoliko pokusa gdje sam originalni talijanski tekst zamjenio sa dalmatinskom poezijom renesanse. Sve ostalo je na tebi, poštovani i nepoznati (i ako te bude, sasvim sigurno barem tako tvrdoglavi kao ja...) mladi kolega ili kolegice.

ZAKLJUČAK

Da je improvizacija moguća i česta se prakticira u najrazličitijim stilovima naše, zapadne, glazbe te u niz istočnih kultura mislim da je svakome dobro poznato. Da je to isto tako[288] moguće i u ranijoj, predbaroknoj, glazbi već je manje poznato a kod dijela današnjih kako glazbenika tako i muzikologa izaziva izvjesni skepticizam.

Nakon konzultacije niza članaka i knjiga koje se bave sa ovom temom[289] vjerujem da mogu pozitivno odgovoriti na pitanje koje sam postavio na početku 7. Poglavlja; da li postoje ikakve mogućnosti da mi danas, u prvoj trećini 21. stoljeća, tu "zauvijek izgubljenu", nepoznatu" i "zaboravljenu" praksu odnosno umjetnost možemo barem do neke mjere rekonstruirati - dakle oživjeti.

Kao što smo vidjeli, posjedujemo brojne elemente koji uključuju pisane, likovne i glazbene izvore i možda kao najvažnije: ono na čemu su *improvvisatori, cantori ad lyram* odnosno pjevači - pjesnici "*all'improvviso*" temeljili svoju umjetnost - tzv. *arte della memoria.*

Recimo, na kraju, ovako: ništa u vezi rane glazbe, njene izvedbe, oživljavanja danas, njenog "autentičnog" zvuka NIJE sigurno i mogućnost da nešto radimo "krivo", dakle potpuno ili djelomično drugačije od naših kolegica i kolega iz srednjeg vijeka, renesanse i baroka (mogli bi ići i dalje...) "vreba" iza svakog moteta, madrigala, frottole, plesa i td. pa s time trebamo živjeti. Usprkos toga, moramo učiniti sve što je u našoj moći, suradjujući sa kolegicama i kolegama muzikolozima[290], da se što je više moguće približimo onome što je bila svakodnevna izvodilačka praksa tih razdoblja.

Putevi koji vode do ove realizacije su različiti; ovdje se rado sjećam onog što nam je 1974. pri seminaru RG u nizozemskom Queekshovenu rekao kolega Klaus Walter,[291] da je RG kao velika okrugla soba sa puno prozora a svi mi koje ova glazba iz bilokojeg razloga privlači se nalazimo

---

[287] Vidi u 6. Poglavlju.

[288] Usprkos svih brojnih nepoznanica te dužnog opreza koji je obavezan kod bilokojeg pokušaja rekonstrukcije RG.

[289] Posebno sa mogučnošću rekonstrukcije umjetnosti talijanskih *cantora ad lyram* s kraja 15. i početka 16. stoljeća.

[290] Naravski i svim ostalim stručnjacima za književnost, linguistiku, opću i povijest umjetnosti - sve područja koja su i do stoljeće prije muzikologije ponovno otkrila neke stvari koje mi danas koristimo.

[291] Voditelj bečkog ansambla RG "Les Menestrels" s kojim sam kasnije, 1984., održao niz koncerata.

vani. Svaki od prozora daje mogućnost svakome od nas da vidi što se nalazi u ovoj sobi ali pod drugačijim kutem.

Premda se ovo odnosilo na RG u cjelini, mislim da vrijedi i na improvizaciju iste odnosno na ono što je za mene od početka rada na ovoj studiji - kompendiju bio deklarirani cilj: dati potencijalno zainteresiranim mladim kolegicama i kolegama čim više materijala, podataka a potom i vrlo konkretne savjete kako bi se moglo rekonstruirati umjetnost *all'improviso cantora ad lyram*, talijanskih i naših pjevača - pjesnika kasnog 15. i dijela 16. stoljeća.

Eto, ja sam svoje napravio a sada je na vama da pokušate iz svega napraviti nešto lijepo i novo - a istovremeno stoljećima staro...

Igor Pomykalo, Birkfeld, prosinac 2021