

## **5.Poglavlje, umjetnost talijanskih improvizatora s kraja 15. i prve trećine 16. stoljeća**

<i>Improvvisatori</i> koje bi trebali zvati drugačije...	str.1
5.1. <i>Ioculatores</i> , srednjovjekovni preteče kanterina	str.4
5.2.Kanterini u 14. stoljeću	str.5
5.2.1 Kanterini i njihov odnos sa tzv. <i>Tre Corone</i> talijanske književnosti (Dante, Petrarca i Boccaccio).	str.6
5.3.Piazza San Martino u Firenci	str.9
5.3.1.Kanterini u Sienni i Perugi	str.11
5.4.Kanterini i <i>arte della memoria</i> : kontinuitet od antike i novo otkrivanje	str.13
5.4.1. Niccolò Cieco iz Firenze	str.13.
5.4.2.Antonio di Guido (1418-86), <i>Cantatore Improviso</i>	str.14
5.5.Umjetnost pjevanja uz pratnju <i>Lire, Cantare ad Lyram</i>	str.16
5.5.1.Marsilio Ficino (1433-99) i orfičko pjevanje na <i>liri</i>	str.17
5.5.2.Lorenzo de' Medici: od kanterina do <i>cantora ad lyram</i>	str.22
5.5.3.Angelo Poliziano: spoj pjesničkih tradicija	str.22
5.5.4.Baccio Ugolini: veleposlanik politike i poezije	str.25
5.5.5.Leonardo da Vinci (1452-1519):	str.26
5.5.6.Atalante Migliorotti (1466 -oko 1535.)	str.28
5.5.7.Cristoforo Fiorentino, <i>L'altissimo</i>	str.29
5.5.8.Bernardo Accolti, <i>l'Unico Aretino</i>	str.31
5.5.9.Aurelio i Raffaele Brandolini	str.33
5.5.9.1.Obrana <i>Cantare ad Lyram: De Musica et Poetica</i> Raffaele Brandolinija (1513)	str.35
5.5.9.2.R. Brandolini o oblicima latinskih stihova i improvizaciji	str.39
5.5.10.Benedetto Gareth, <i>Il Cariteo</i> (oko 1450.-1515.)	str.40

5.5.11.Jacopo Sannazaro (1458 - 1530)	str.43
5.5.12.Serafino Aquilano (1466. 1500)	str.44
5.5.13.Drugi pjevači-pjesnici i firentinska dijaspora	str.48
5.6. <i>Cantare ad Lyram</i> na dvorovima Italije	str.49
5.6.1.Ferrara	str.50
5.6.2.Urbino i Castiglioneova knjiga <i>Il libro del Cortegiano</i>	str.53
5.6.3.Teatar: maskiranje, dvorski spektakl i pastorala	str.54
5.6.4.Aragonski dvor u Napulju	str.56
5.6.5.Latinski Rim	str.60
5.7. <i>Cantare ad Lyram</i> i humanistička <i>Studia Universitatis</i>	str.64
5.7.1.Dikcija, deklamacija i elokvencija	str.66
5.7.2. <i>Cantare ad Lyram</i> kao <i>otium</i> , odmor od učenja	str.68
5.7.3.Pamćenje i improvizacija	str.69
5.7.4.Svjedočanstva studenata	str.70
5.7.5.Rimska mladež i obrazovanje; traktat Jacopa Sadoleta	str.73
5.7.6.Djelatnost akademija; Cortesi i Pontano (str.76).	str.75
5.8.Rafaelov <i>Parnasus</i> kao apoteoza prakse <i>Cantare ad Lyram</i>	str.78
5.9.Kraj umjetnosti <i>Cantare ad lyram</i> , odnosno njezina preobrazba i nastavak "života" u 16. i ev 17. stoljeću.	str.80

## 5. Poglavlje, umjetnost talijanskih improvizatora s kraja 15. i prve trećine 16. stoljeća<sup>1</sup>

*Improvvisatori* koje bi trebali zvati drugačije...

U posljednjih osamdesetak godina niz svjetskih muzikologa bavilo se fenomenom improvizatora i tako se od jednog (neznamo kojeg i kome to zahvaliti...) trenutka za njih uvriježio talijanski naziv *improvvisatori*, premda u njihovo vrijeme niti oni sami niti drugi to ime nikada nisu koristili. Ovaj naziv razvio se vjerojatno iz opisa njihove djelatnosti da se nešto radi - na primjer recitira, pjeva i/ili svira *all' improvviso*<sup>2</sup> - dakle *ad hoc* i (pretpostavlja se) bez ikakve pripreme. Kao što ćemo vidjeti, niti to ne odgovara istini, jer je tradicija recitiranja odnosno pjevanja poezije (sa ili bez pratnje na nekom instrumentu,<sup>3</sup>) bila duga i počivala na dugogodišnjem studiju i izvanredno izvježbanom pamćenju.

Upravo zbog netom spomenutog razloga, postoje stručnjaci koji smatraju da se ova aktivnost i nebi trebala smatrati "pravom" improvizacijom. Moje pitanje bi, u tom slučaju, bilo: a što je onda uopće improvizacija? Ako to nije uvijek nova kreacija kroz korištenje raznovrsnih modula poput našeg jaza odnosno izvaneuropske tradicijske i klasične glazbe Indije, Irana i niza arapskih zemalja onda bi tim kriterijima vjerojatno jedino odgovaralo ono što se u našoj kulturi naziva slobodnom improvizacijom (*free improvisation*)<sup>4</sup> i koristi se kod djece predškolske i osnovnoškolske dobi, u tzv. "suvremenoj" glazbi (koja to nije već najmanje pola stoljeća) te u tzv. "free jazzu." Bez imalo namjere da značenje takve aktivnosti umanjujem, kritiziram ili (nedao Bog) napadam, moram ustanoviti da zaista slobodna improvizacija u slučaju solističke izvedbe može ponekad dati i vrlo zanimljive rezultate, ali u slučaju više glazbenika može lako završiti u kaosu i jednoličnosti.

Kako je već Ernst Ferand (muzikolog i sam improvizator u praksi, autor do danas najopsežnije knjige o povijesti i razvoju improvizacije prije svega u glazbi naše, zapadne, kulture) još 1938 napisao; improvizacija je jedan od prvih i najstarijih izraza ljudskog glazbenog izražaja i vrlo brzo se počela (davno prije pojave notnog zapisa bilo koje vrste) zasnivati na nekim "pravilima."

Obzirom da nas zanima prvenstveno improvizacija rane glazbe a sasvim konkretno djelatnost talijanskih umjetnika koji su na tom planu djelovali krajem 15. i početkom 16. stoljeća<sup>5</sup>, vratit ćemo se nakratko (nekih dva ili tri stoljeća) unatrag jer se ovaj fenomen mora razmatrati u nekom svojem kontinuitetu.

---

<sup>1</sup> 5. Poglavlje ove studije ima svoju posebnu, malu, povijest... U proljeće 2021 sam "u grubo" napravio njegovu prvu verziju i tek nakon toga pažljivo proučio izvanrednu knjigu Blake Wilsona (*Singing to the Lyre in Renaissance Italy*, New York: Cambridge University Press, 2019). Nakon čega mi je postalo jasno da bi čitavo poglavlje trebalo napraviti ispočetka... Obzirom da je Wilsonova knjiga toliko revolucionarna i nova (što ne umanjuje vrijednost svih radova koje sam obradio prije njega, koji su, međutim nastali u druga vremena i stoga slijedili jednu drugačiju "vizuru") odlučio sam nju uzeti kao okosnicu čitavog poglavlja i u daljnjem radu iz nje crpiti brojne citate. Kao što sam već rekao; ova studija ima značaj kompendija, mojeg izbora onoga što su drugi istraživali i izdali u nekom obliku (kao članke ili knjige) a ja smatrao da to treba(m) dati dalje. Na kraju, na čitaocu je da na osnovu svega (tudjeg i mojeg pisanja) donese vlastiti sud o svemu.

<sup>2</sup> Upravo iz tog razloga, u završnoj fazi rada na ovoj studiji, odlučio sam joj dati ime po spomenutoj aktivnosti.

<sup>3</sup> Najčešće *liri da braccio*, ponekad i kasnije gotovo isključivo na lutnji.

<sup>4</sup> Vidi u prvom poglavlju, str.26.

<sup>5</sup> Premda se ta praksa, u ponešto izmjenjenom obliku, razvija i živi dalje tijekom čitavog 16. i dijela 17. stoljeća.

Ne znamo kada se točno u srednjem vijeku javljaju prvi profesionalni glazbenici, ali najkasnije od 11. ili 12. stoljeća, osim južnofrancuskih trubadura, sjevernofrancuskih truvera i austrijsko - njemačkih minezengera - pjesnika skladatelja svjetovne glazbe, postoje i putujući izvodjači njihovih djela, histrioni, žongleri<sup>6</sup> a nešto kasnije i oni koji s vremenom (pod imenom menestrela, minstrela, heralda i sl.) djeluju u više-manje stalnoj službi - prvo na brojnim dvorovima, a kasnije i u gradovima. U velikoj većini slučajeva njihove glazbene izvedbe bile su improvizirane i samo zahvaljujući ponekoj slučajnosti mali dio toga što su oni svakodnevno izvodili ostalo je zapisano u nekoliko rukopisa sa vokalnom odnosno instrumentalnom glazbom. Premda nas prvenstveno zanima improvizacija svjetovne glazbe, činjenica je da se i ona duhovna, tzv. gregorijanski koral, stoljećima prenosila usmenom predajom prije nego što je (u 10. stoljeću, oko 930. godine, u Gradualu iz Laona) po prvi puta zapisana.

Možemo pretpostaviti da velika većina (kako onih putujućih, tako i onih u stalnoj službi, premda su i oni u pratnji svojih gospodara često putovali, na primjer u hodočašća ili križarske ratove) tih glazbenika nije poznavala ni obično pismo a kamoli ono notno jer im to za njihovu umjetnost jednostavno nije bilo ni potrebno. Učenje glazbenih vještina pjevanja i sviranja obavljalo se (kao i dandanas u Indiji, na primjer) unutar obitelji, prijenosom znanja kroz niz generacija ili kod nekog majstora i moralo se zasnivati na savladavanju ne samo izvodjačke tehnike sviranja i/ili pjevanja nego i vježbanju pamćenja i usvajanju nekih obaveznih obrazaca koje se moglo koristiti kombiniranjem u izvedbi plesova ili pratnji pjesama, kako lirskog (*canso* i dr.) i epskog značaja (*chanson de geste*).

Ovu umjetnost moguće je, posebno u slučaju Italije (premda bi se slični primjeri mogli pretpostavljati i u slučaju većine europskih zemalja) pratiti i nešto kasnije, tijekom tzv. duečenta<sup>7</sup> (13. stoljeće) i trečenta (14. stoljeće). Takozvane *tre corone* talijanske književnosti, Dante, Petrarca i Boccaccio bili su barem u svojoj mladosti sposobni svirači instrumenata poput lutnje ili *vielle* a Petrarca je svoje pjesme doradjivao uz pratnju lutnje. Drugim riječima, od vremena trubadura nadalje nije postojala granica odnosno razlika između recitacije, deklamiranja i pjevanja poezije uz (gotovo u pravilu vlastitu) instrumentalnu pratnju na nekom žičanom (najčešće gudačkom) glazbalu.

Tijekom trečenta javljaju se tzv. *canterini*<sup>8</sup>, pjevači vlastite ili tuđe lirske ili epske poezije uz vlastitu pratnju, koji nastupaju po trgovima, sajmovima i ispred crkava kao i sve češće po raznim dvorovima. U početku povremeno, kasnije učestalo, oni djeluju i u okviru novostvorenih gradskih komuna (poput prije svega Firence, Perugie i Siene) kao kanterini ili tzv. *heraldi*<sup>9</sup> te nastupaju pri raznim općinskim svečanostima.

Za nas je posebno zanimljiva jaka tradicija nastupanja kanterina na firentinskom trgu San Martino (od njega je danas ostao samo jedan djelić, takorekuć ugao, (vidi sliku br. 1) jer su se na njemu kroz čitavo 14. i 15. stoljeće odvijali nastupi brojnih kanterina od kojih su neki ne samo stekli ogromnu

---

<sup>6</sup> Latinski: *histrion* ili *mimus*, *ioculator*.

<sup>7</sup> Sve talijanske oznake za stoljeća kao što su *due-*, *tre-*, *quatro-* i *cinquecento* pišem onako kako se uvriježilo u hrvatskom jeziku: *due-*, *tre-*, *kvatro* i *činkvečento*.

<sup>8</sup> U daljem tekstu: kanterini, odnosno jednina kanterino.

<sup>9</sup> Glasnici odnosno vjesnici.

ogromnu popularnost i divljenje publike, zaradili svojevrstan imetak, nego oko zadnje četvrtine 15. stoljeća bili neka vrst "mosta" prema humanističkoj umjetnosti *cantare ad lyram* - dakle pjevanju uz pratnju *lire da braccio*.

Ovaj kontinuitet odvijao se istovremeno na bar dva kolosjeka; osim dvostoljetnog kontinuiteta koji od histriona/ žonglera odnosno menestrela prelazi u tradiciju kanterina, postepeno se događa organološka transformacija srednjovjekovnog gudačkog glazbala *vielle* (tal. *viola*) u *liru da braccio*. Ako je suditi po brojnim ikonografskim prikazima tog vremena ta je transformacija bila ne samo vrlo postepena nego su dva instrumenta (sa raznim među fazama) barem neko vrijeme postojali i bili korišteni paralelno. Mogli bi reći da je postojao i treći kolosjek; svijest i neke spoznaje o antičkom svijetu postojali su već tijekom srednjeg vijeka, ali je renesansa kroz humanizam i *studium universitatis* tome dala potrebni zamah i počela iz tog svijeta crpiti nepresušnu inspiraciju.

Neznamo gdje, kako, kada i zahvaljujući kome se dogodilo da humanisti za svoj instrument *par excellence* izaberu antički instrument *lyru* ali ubrzo odluče da su plektrum i gudalo jedna te ista stvar<sup>10</sup> te da će za "oživljavanje" deklamacije/ pjevanja u stilu antičkih rapsoda ili kitaroda jedan "živi" instrument - *viella* - biti bolji od onog starog. U slučaju njihovog nemarnog (usudio bih se čak reći ignorantskog, površnog) odnosa prema rekonstrukciji izvedbe antičke poezije i glazbe<sup>11</sup>, nameće mi se kao (jedna od mogućih) usporedba sa našim vlastitim odnosom prema ranoj glazbi, "otkriće" iste i *boom* izvodjenja glazbe srednjeg vijeka, renesanse i baroka u naše vrijeme - točnije, od kasnih 50-ih godina 20. stoljeća naovamo.

Neki kolege muzikolozi (P. Canguilhem) pretpostavljaju da je već postojeća praksa pjevanja uz vlastitu pratnju na (u početku isključivo, a kasnije pretežno) gudačkom glazbalu *vielle* u jednom trenutku ili po nečijoj ideji dobila novo ime te da je to mogla biti (jedna od) zasluga talijanskog filozofa, liječnika i glazbenika Marsilia Ficina (1433-1499).

Obzirom na Ficinov ogroman ugled, poveznost i podršku vladajuće obitelji de' Medici, ova je ideja vrlo brzo bila prihvaćen od firentinskih kulturnih, humanističkih, krugova a kasnije se isti koncept počeo vrlo uspješno "izvoziti" diljem Italije, što je išlo "rukom pod ruku" i sa izvozom firentinskih *cantori ad lyram*, koji krajem 15. i u prvoj trećini 16. stoljeća suvereno "vladaju" i izvode *all'improvviso* vlastita i tuđa djela po većini talijanskih dvorova i gradskih komuna, od sjevera do juga - uključivši Napulj i Rim, dakle papinsku eklezijastičku državu.

Apoteoza improvizirane umjetnosti *cantare ad lyram* dovodi i do sve očiglednijeg razlaza između humanističkog ekskluziviteta i tradicije normalnih kanterina, koji nastavljaju nastupati po gradskim trgovima ali se sve češće (osim časnih iznimaka) svode na "obične" *cantimbanche*, *ciarlatane*, *curmadore*, koji se na neki način i nehotice vraćaju svojim histrionskim, žonglerskim, izvorima. Oni, međjutim, ostaju u domeni improvizacije te u nekim dijelovima Italije žive sve do sredine 20. stoljeća.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Vidi o tome detaljnije u 7. Poglavlja, str.2 i dalje.

<sup>11</sup> Čemu možemo zahvaliti radjanje opere i oratorija...

<sup>12</sup> O intervjuu kojeg je etnomuzikolog Alan Lomax napravio 28. studenog 1954. godine sa Vittorioom Lorenzijem poznatim kao Poetino, vidi kod Cavicchi, Camilla: *Musici, cantori e 'cantimbanchi' a corte al tempo dell'Orlando Furioso*. ur. Gianni Venturi. *L'uno e l'altro Ariosto in corte e nelle delizie*, ur. G. Venturi, L.S.Olschki Editore, 2011, str. 263-282.

Isto tako, u sasvim drugim okvirima, *lira da braccio* (a još više njena mlađja i veća “sestra”, *lira da gamba*<sup>13</sup>) zauvijek ostaje u domeni improvizacije, pratnje (barem još neko vrijeme vlastitog) pjevanja ili kasnije u funkciji proto - *basso continuo* instrumenta grupe pjevača ili proto - orkestra. Kroz čitavo 16. (*lira da braccio* i *lirone*) i slijedeće, 17. stoljeće (*lirone*) ova glazbala čine nezaobilazni element pri izvedbi tzv *intermedija* - neke vrste kazališnih spektakala i preteča kasnijih ranih opera. Simbolička uloga *lire* (*da braccio*) bila je toliko bitna i jaka da se još u 17. stoljeću u nekim djelima traži da lik Apolona pri pjevanju na sceni barem drži u rukama *liru da braccio*. On sam doduše više ju ne svira nego to iza (ili ispred) scene čine, imitirajući njen zvuk, drugi gudački instrumenti<sup>14</sup> ali je stara simbolička uloga instrumenta i njena povezanost sa nizom antičkih, mitskih, likova i dalje prisutna.

Pratnju vlastitog ili tuđeg pjevanja (improvizirano ili izvedeno iz nota, štampanih ili rukopisnih) već početkom 16. stoljeća postepeno preuzima lutnja, kasnije donekle čembalo i harfa.

### 5.1. *Joculatores*, srednjovjekovni preteče kanterina<sup>15</sup>

Gotovo da i ne postoje dokumenti o profesionalnim sviračima i/ili pjevačima svjetovne glazbe prije 1200. godine. Nizak ugled imaju srednjovjekovni svjetovni prethodnici kanterina: *ioculator* (tal: *giullare* ili *giuolare*) odnosno *histrion* ili *mimus* - označava i pjevače-pjesnike ponaosob. Za Italiju, prve informacije daje franjevački kroničar Salimbene de Adam (1221-oko 1290). Osim uobičajenih *ioculatores* on spominje i posebnu vrst, koju naziva *miles de curia* (*uomo di corte*) koji predstavljaju neki više dvorski tip glazbenika, zabavljača. Engleski duhovnik Thomas Chobham (oko 1160-1233/1236) razlikuje tri vrste *histrion*: prve dvije su zabavljači, plesači, akrobati najniže vrste dok treća vrsta pripada zabavljačima koji sviraju instrumente. I kod ovih potonjih postoje dvije vrste od kojih jedna

“nastupa po krčmama (tavernama), pijankama i prostačkim sijelima te ih tako treba smatrati prokletima baš kao i prve dvije spomenute vrste. Postoje međutim i oni zvani *joculatores* koji pjevaju (*cantant*) o junačkim djelima prinčeva, životima svetaca te daju ljudima utjehu pri bolesti i opuštanju.”

Sveti Toma Akvinski (Thomas Aquinas, Aquino, 1225-1274) se slaže sa Chobhamom u oba slučaja, glede *histrion* i glede *ioculatores*.

Najraniji svjetovni talijanski izvori u vezi *ioculatores* dolaze iz Verone, 1168. godine, i spominju davanje dozvole za nastupe kod vrata San Zeno. Već 1271 *ioculatores* koji su živjeli u tom gradu bijahu oslobođeni od plaćanja poreza, osim ako su posudjivali novac drugima. Premda je jedan dio nastavio putujuću djelatnost, drugi je počeo preuzimati stalne službe pri komunama, prvenstveno

---

<sup>13</sup> Poznata i pod imenima *lirone*, *arciviolata* i dr.

<sup>14</sup> U glazbenoj terminologiji baroka živi još neko vrijeme pojam *lireggiare* (imitirajući zvuk *lire da braccio* ili *lirone*) a kolegica Erin Headley spominje i koncepciju “velikog *lirone*”, na primjer u slučaju pratnje poznate arije Orfeja “*Possente spirito e formidabil nume*” iz 3. čina istoimene opere C. Monteverdija.

<sup>15</sup> Od sada pa nadalje moje pisanje temelji se na već spomenutoj knjizi B. Wilsona iz koje takodjer “često i rado” uzimam brojne citate. Ovi (kao i svi drugi citati u mojoj studiji) uvučeni su za 5? u odnosu na moj tekst. Kada se u citatu nalazi citat nekog drugog (gotovo u pravilu starijeg autora) on je takodjer uvučen za 5? u odnosu na “normalni” citat.

kod raznih *podestà* (guverner, predstavnik vladara, gradonačelnik) pa ih možemo smatrati pretečama kanterina i gradskih heralda u slijedeća dva stoljeća (trećento i kvatroćento).

## 5.2. Kanterini u 14. stoljeću

Počinjem sa citatima od W. Blakea<sup>16</sup>:

Ovi trećento kanterini dijelili su niz karakteristika po kojima su se također razlikovali od svojih prethodnika iz trinaestog stoljeća. Narodna<sup>17</sup> književna kultura njihovog doba bila je mnogo bogatija i više su se njome bavili. Uz nekoliko izuzetaka, njihova djela opstaju u pisanom obliku, od kojih su mnoga cirkulirala u rukopisima za [njihova] života i postala iznimno popularna. Na taj su način [ovi autori] uživali u interaktivnijim književnim odnosima međusobno i s drugim vodećim ličnostima poput Petrarke i Franca Sacchettija. Unatoč povećanoj književnoj dimenziji svojih profesija, oni su ostali usmeni pjesnici koji su prije svega živjeli od svog glasa, a ne od pera. Njihova su djela bila zamišljena za živu [i bučnu]<sup>18</sup> publiku, a ne za tihe čitatelje, a njihov stil, sadržaj i strategije pripovijedanja bijahu uvjetovani promjenom potreba pamćenja, isporuke i recepcije publike. Njihova djelatnost bila je mješovita usmenost, kod koje su pisani tekstovi imali sporednu ulogu.

Oni su također su dijelili i pjesničke oblike zajedničke svim usmenim izvođačima tog doba: kraće lirske oblike *capitola*<sup>19</sup> (u *terza rima*), *sirventese*, *sonet*, *canzone*, povremeno *ballate* i *frottole* te *ottave rime* u dugim narativnim nizovima zvanim *cantare* (kantare). Možda je ono što je najviše odlikovalo trećento kanterina i uvjetovalo mješovitu usmenost njegove prakse bila snaga i sveprisutni utjecaj pjesničkih modela iz pisane tradicije, uglavnom Dantea (*terza rima*), Petrarke (sonet i *canzone*), Boccaccio (*ottava rima*), kao i njihovih prethodnika, autora tzv. *dolce stil novo*.

Blake donosi vrlo zanimljiv primjer, sonet Francesca di Vannozzo (1339/40- oko 1389), upućen njegovoj lutnji:

Con tuto '1 mio liuto - overo chitarra  
per tenda e per isbarra - e 'vo grattando  
e vo cantando - fole  
su per le tole - altrui  
con questo e con colui  
per un bicchier di vino.

/Sa svojom lutnjom - ili gitarom  
prolazim kroz šatore i konobe - trzam  
i pjevam priče

---

<sup>16</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*, New York: Cambridge University Press, 2019.

<sup>17</sup> "Nardna" u ovom slučaju znači "na narodnom jeziku", dakle na talijanskom a ne na latinskom jeziku. Alternativni pojam je "vernakularna".

<sup>18</sup> Ponavljam da pri citatima umetke autora stavljam u kose " / ", a moje u uglate zgrade "[ " .

<sup>19</sup> U Velikom dodatku na kraju ove studije (štampanom odvojeno) donosim detaljno objašnjenje svih talijanskih (i naših) poetskih oblika, vidi Dodatak, str...

za tuđim stolovima  
s ovim ili onim čovjekom  
za čašu vina./<sup>20</sup>

Budući da *rispecti* i *ciciliane* (ili *siciliane*) sugeriraju pojedinačne strofe *ottave rime* s jedanaesteračkim stihovima (tj. *strambotto*), od kojih je preživjelo relativno malo pisanih primjera iz trećenta, ove reference sugeriraju da je Francesco kultivirao uglavnom usmeno preneseni repertoar pjevanih *ottava*, koji je bio vrlo rasprostranjen i popularan. Oktavske strofe, izolirane kao *strambotti* i nanizane u pripovjedačke "lance" kako bi oblikovale kantare, ostale su primarni usmeni pjevački oblik kanterina sve do kraja petnaestog stoljeća.

### 5.2.1 Kanterini i njihov odnos sa tzv. *Tre Corone* talijanske književnosti (Dante, Petrarca i Boccaccio):<sup>21</sup>

U svom *Trattatello in laude di Dante*<sup>22</sup> (1362) Boccaccio<sup>23</sup> je o Danteovoj posebnoj ljubavi prema pjevanju napisao sljedeće:

Iznad svega u mladosti se oduševljavao [instrumentalnom] glazbom i pjesmama, bio je prijatelj sa svakim od najboljih pjevača i svirača tog dana i uživao je u njihovom društvu. Često privučen ovom radošću, skladao je mnogo ugodnih i genijalnih stvari koje bi ti [glazbenici] ukrasili glazbom.

Čini se da je Dante razlikovao između dvije vrste usmenih izvedbi, jedne koja uključuje pažljivije osmišljenu, ali još uvijek usmeno prenesenu glazbu ili *suono* (posebno prikladno za kratke lirske forme poput soneta) od strane poznatih pjevača poput Caselle. Druga bijaše idealna za glasne, snažne izvedbe jedva pismenih uličnih izvođača, koji su bili skloniji duljim oblicima *ottave* i *terze rime*, vjerojatno pjevane na osnovi jednostavnijih, više formulaičnih, melodijskih materijala.

Prema njegovom suvremenom biografu, Filippu Villaniju, Petrarka<sup>24</sup> je „sjajno svirao *liru*. Glas mu je bio zvučan i pun šarma i slatkoće.” *Lira* je ovdje vjerojatno latinski izraz za lutnju, koja je bila među rijetkim stvarima koje se spominju u njegovoj oporuci, možda zato što je odigrala određenu ulogu u njegovom stvaralačkom procesu kao pjesnika. Dok je revidirao svoje sonete, očigledno ih je pjevao, bez sumnje se oslanjajući na podršku lutnje, kao što je to činio u drugim trenucima "kako bi olakšao rad na učenju". ...

U svakom slučaju, ono što ovi izvori otkrivaju je da su Petrarka, kao i Dante, ne samo tolerirali usmene pjesnike i poeziju, već je to za njih predstavljalo neizbježan, a možda čak i sastavni dio načina na koji su zamišljali i prakticirali svoj zanat.

---

<sup>20</sup> Kao i sve ostalo, Wilsonov engleski prijevod talijanskog originala preveo sam na hrvatski.

<sup>21</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>22</sup> Dante Alighieri, 1265-1321.

<sup>23</sup> Giovanni Boccaccio, 1313 - 1375.

<sup>24</sup> Francesco Petrarca (Petrarka), 1304 - 74.



Boccaccio se pojavljuje kao temeljna ličnost u povijesti talijanske pripovjedačke poezije, jer mu se pripisuje izum njenog standardnog oblika, *ottave rime* (strofe od osam jedanaesteračkih redaka, sa rimom ABABABCC). ... Nastanak ovih djela podudara se s Boccacciovim boravkom u Napulju, gdje je posjećivao dvorsku knjižnicu dobro opskrbljenu francuskim pjesničkim i narativnim djelima, gdje se zasigurno susreo sa sicilijanskim i napuljskim oblicima jednaesteračke oktave - možda već u usmenoj cirkulaciji pripovijedačkog pjevanja. ....

U jednoj od svojih latinskih ekloga autor samog sebe predstavlja u liku Aristaeusa, kao uspješnog javnog izvođača, koji je viđen kako "pjeva narodnu pjesmu na raskršću gdje mu je samo priprost puk pljeskao." *Decameron*, poput njegovih kantara, oslanja se na svijet "ludo tkane" popularne književnosti, u ovom slučaju na *novelle*, a i ovdje Boccaccio pokušava unijeti književni poredak u novi žanr dovodeći ga u okvir od 100 fiksnih i pomno poredanih kratkih priča otpornih na neovlaštene izmjene. Unatoč tome, *Decameron* ostaje zapis o desetodnevnom usmenim nastupima, u kojima se priče improviziraju na zadane teme, pjevaju popularni kantari (uključujući dijelove Boccacciovog *Filostrata i Teseide*), a deset mladih firentinaca naizmjenice pleše i pjeva lirske pjesme (*canzoni, canzonette, ballatette*) uz pratnju *vielle*, lutnje, ribeke i tipeža.<sup>25</sup>

Ovo je situacija u kojoj sve očituje neodvojivost glazbe, poezije i izvedbe, približava njihovo pjevanje umjetnosti kanterina i odražava praksu usmene poezije i izvedbe koja bijaše zajednička kako elitnim tako i popularnim krugovima. Unatoč sigurnom okviru u koji je Boccaccio postavio svoju novelu, čak su i njegovi najpismeniji čitatelji odabrali ono što žele pročitati ili, češće, zapamtiti i recitirati za druge. Najpismeniji od njegovih čitatelja *Decamerona*, Petrarka, ironično je ovaj proces približio korak bliže usmenoj praksi: „Svojim sam riječima ispričao vašu priču [priču o Griseldi, X.10], ili bolje rečeno promijenio ili dodao neke riječi na nekim mjestima u naraciji jer sam vjerovao da ćete ne samo dopustiti, već i odobriti da se to učini.” Kao što Petrarka ovdje implicira, Boccaccio „za razliku od mnogih književnika, nije niti prezirao niti ignorirao kulturu izvedbe”, uključujući, kako se čini, usmeni postupak *rifacimenta*.<sup>26</sup> ....

Do kraja četrnaestog stoljeća firentinski kanterini proširili su se u zemlji i inozemstvu. Neki, poput Messer Dolcibene de' Tori i Giovanni di Firenze (Malizia Barattone), prilagodili su se starijem tipu putujućeg dvorskog zabavljača, dok su dva najpoznatija, **Antonio Pucci** i **Andrea da Barberino**, ostali doživotno stanovnici [Firence] koji su redefinirali praksu i materijale kanterina.

Puccijeva<sup>27</sup> postojeća djela također uključuju kapitole, brojne sonete, pola tuceta kantara i *contrasto* (kontrast) u *ottavi rimi*, od kojih su mnogi uživali izuzetnu popularnost među firentincima svih klasa. Pucci se kroz ta djela pojavljuje kao prototip nove vrste kanterina, koji će vrlo uspješno djelovati u Firenci i drugim trgovačkim republikama do kraja petnaestog stoljeća. Njega odlikuju prije svega dvije kvalitete: intenzivna identifikacija s ljudima, običajima i politikom svog rodnog grada te usmenošću snažno uvjetovanom pisanom kulturom . ...

---

<sup>25</sup> Hrvatska riječ za "klavijaturu" koju je F. Š. Kuhač predložio u svojem *Katekizmu glazbe* (1875, 1890). Premda ona nije prihvaćena, meni se sviđa pa sam je odlučio koristiti u ovoj studiji.

<sup>26</sup> Ponovna obrada već postojećeg djela.

<sup>27</sup> Antonio Pucci, oko 1310 - 88.

Nema sumnje, međutim, da je Pucci tijekom prve polovice svog života dugo bio na poetskom šegrtovanju kao prakticirajući kanterino.

Puccijevi duboki korijeni u usmenim tradicijama i običajima njegova vremena očituju se ne samo u njegovoj povezanosti kanterina s Bargellom.<sup>28</sup> Njegova sačuvana djela pripadaju žanrovima (sonet, *capitolo*, *cantare*, *sirventese*) i oblicima (sonet, *terza rima*, *ottava rima*, *capitolo quadernario*) koji su bili glavni "proizvodi", "zaštitni znakovi" usmenih pjesnika. ...

Njegovo djelo *Proprietà del Mercato Vecchio*, je prava apoteoza života na trgu i živopisan opis velikog gradskog okupljališta za trgovinu i zabavu, uključujući svirače instrumenata i pjevače (*sonatori di stormenti e cantatori*). Pucci ga je vjerojatno izvodio u samom okruženju koje je djelo opisivalo.

.....

Puccijevo najveće postignuće moglo bi biti da je djelovao kao prvi kanterino koji je njegovao svoj položaj "slobodnog pisca" i iskoristio proširene mogućnosti javnog diskursa na narodnom jeziku koji nudi jedan trgovački grad. Također postoje svi znakovi da je Pucci kao tradicionalni kanterino osjetio društvena ograničenja aktivnosti koju bi malo obrazovanih ljudi smatralo legitimnim zanatom; nešto od stare mrlje šarlatanstva moralo se još pripisivati aktivnostima usmenih izvođača, a kasniji dio Puccijeve karijere mogao bi se shvatiti kao pokušaj bijega od i uzdizanja kanterino profesije. U jednom od svojih soneta, Pucci kuca na vrata gradske uprave tražeći da ga čuju ...

Puccijevi kantari nose obilježja usmene poezije namijenjene javnoj izvedbi. ....

Za Puccija je pisanje bilo sekundarno u odnosu na njegovu usmenost, vanjski utjecaj koji nije bitno promijenio temeljno izvedbeni način njegove poezije, ali koji je unatoč tome unaprijedio proces prikupljanja i skladištenja sirovina, pružajući istovremeno pristup dokumentarnoj kulturi političke i poslovne zajednice grada. Bio je to model koji će najbolji kanterini slijediti do kraja petnaestog stoljeća, kada će tehnologija tiskanja i politički potresi donijeti duboke promjene i u njihovim aktivnostima.

Čitanje među ljudima iz Puccijeve klase stoga je imalo tendenciju biti mnemotehničko<sup>29</sup> (ponavljanje čitanja nekoliko tekstova radi pamćenja), a kopiranje je bilo selektivno i eklektično.

...

Pamćenje je kod profesionalnog kanterina bilo skladište zapanjujućeg obilja materijala. Usmeni i često improvizacijski procesi kojima se ovaj materijal pretvarao u ono što je čula njegova publika, upravljali su silama koje su se u njih uvlačile, kao na primjer umješnost kombiniranja, fantazija, digresija, interpolacija i ponavljanje. Ta su djela prolazila kroz stalni proces dorade (*rifacimenta*; kako u izvedbi tako i u kopiranju, procesi koji su možda bili istovremeni) koja je nastojala djelovati protiv proizvodnje autoritativnih pojedinačnih verzija „teksta“, i potaknula stanje tekstualne pokretljivosti.

Ovi kantari, poput Puccijevih, ili kasnijeg *Libro Primo de 'Reali Cristofora Fiorentina*, koji su nastali izravno iz tog miljea, vjerojatno su najbliži zapis toskanske usmene poezije tog doba, a

---

<sup>28</sup> Palazzo del Bargello u Firenci, koje je nekada bilo sjedište *Bargella*, šefa policije.

<sup>29</sup> Mnemotehnika ili mnemonika je vještina koja omogućuje da se povezivanjem slika ili riječi, informacija lakše zapamti.

njeni temeljni izražajni i strukturni načini dijele mnoge kvalitete s poezijom primarnih usmenih kultura, to jest:

**1.Mnemonički** (ili mnemotehnički) obrasci: ritmički, uravnoteženi obrasci (npr. *ottava rima*), ponavljanja ili antiteze, epiteti i formule ("vaga damigella", "un bel prato tutto pien di fiori"), standardne tematske postavke ("palazzo fortissimo," "selva oscura");

**2.Aditivni stil:** "... e andò alla casa e ritrovò suo padre, e suoi fratelli, e suoi parenti cari ..." koji stvara kontinuitet;

**3.Višak:** ponavljanje s promjenama riječi, izraza, situacija ili imena u odnosu na rijetku linearnost pisanog diskursa;

**4.Kulturni konzervativizam:** iste se priče ponavljaju, često sa sadržajem koji podržava prihvaćene moralne kodekse; originalnost ne leži u novim pričama, već svaki put iznova u upravljanju interakcije s publikom;

**5.Konkretizacija:** strukturiranje znanja kao neposrednog, specifičnog i „bliskog ljudskom svijetu“ nasuprot apstraktnom, analitičkom strukturiranju koje je omogućeno pisanjem;

**6.Agonistička intonacija:** usmeni diskurs koji je interaktivan, konkurentan i osporavan u odnosu na pisani diskurs apstrahiran iz arena ljudske interakcije i više usredotočen na unutarnje krize;

**7. Suosjećajan/ participativan** prijenos ovisi o osobnoj povezanosti u odnosu na pisanje koje potiče odvajanje, objektivnost;

**8.Somatski:** diskurs u usmenoj kulturi nikada ne postoji samo u verbalnom kontekstu, već je neodvojiv od fizičkog konteksta izvedbe: geste, glasovni pregibi, izrazi lica itd.

### 5.3.Piazza San Martino u Firenci<sup>30</sup>

Tijekom kasnog 14. stoljeća, relativno mali trg u središtu Firence, smješten između katedrale i Palazzo Vecchio, pretvorio se u vodeće mjesto za javne izvedbe gradskih kanterina. Povremeni izvori, koji se javljaju u 13. stoljeću, sugeriraju da su slična favorizirana mjesta za javne izvedbe postojala i u drugim gradovima, ali je PSM jedini za koji postoje nedvosmisleni izvori o kontinuiranoj uporabi i dobro uspostavljenoj tradiciji.

Nije potpuno sigurno gdje je bilo točno mjesto ovog trga jer su postojale dvije susjedne pjace koje su imale isto ime. Sadašnja mala pjaca po imenu *San Martino* nazvana je po dobrotvornom bratstvu *Buonuomini di San Martino* koje je smješteno na pjaci. Bratovštinu je 1442. godine osnovao nadbiskup (a kasnije i svetac?) Antonije kako bi služila *poveri vergognosi*, "posramljenoj sirotinji". Zapadno od nje, nalazi se pjaca koja danas nosi naziv *piazza dei Cimatori*, a koja se ranije zvala *Piazza San Martino del Vescovo*, ili *Piazza del Convento di SM* (slika E1.1), prema drevnoj župnoj crkvi *San Martino* koja je gledala na ovaj trg (drugi trg po imenu *seconda piazzuola di SM*).

---

<sup>30</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*. IP: Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str.1 V-1 Wilson sl.1.

Mora biti da se mjesto javnih nastupa, pjevanja, *kanterina*, nalazilo na ovom drugom trgu, sa svojim drevnim društvenim sidrištem u jednoj od primarnih župnih crkava kasnosrednjovjekovnog grada.

Ernest Wilkins napisao je: „Firentinski kantastorije **Andrea da Barberino**<sup>31</sup> imao je čast dati više razonode većem broju Talijana tijekom više stoljeća od bilo kojeg drugog čovjeka koji je ikada pisao.“ U dugoj povijesti karolinške epske romanse, Andreinih devet djela tvore vezu između dva najpoznatija firentinska kanterina, Antonija Puccija i Antonija di Guida, koje je obojicu morao osobno poznavati. ...

Unatoč snažnoj književnoj dimenziji Andreina djela, on je ostao dio firentinske kanterino tradicije koja je miješala usmenu i pismenu praksu, izbjegavala putovanja i ostala vezana za javni prostor izvedbi, pjacu San Martino. Iako su njegovi biografski detalji oskudni, jasno je da je na početku svoje karijere bio poznati pjevač koji je nastupao na San Martinu. ...

S obzirom na njegovu smrt između 1431. i 1433., te vjerojatnost da je počeo pjevati kao mladić, to bi Andreu učinilo najranijim poznatim izvođačem sa San Martina.

Intrigantno pitanje iz Andreine biografije, kakvu poznajemo, tiče se odnosa između njegovog profesionalnog pjevanja i sačuvanih prozних djela. Nijedna poezija koja mu se može pripisati nije sačuvana, a nema ni izravnih dokaza da se proza ikada pjevala na San Martinu ili drugdje u Firenci. Mogao je javno recitirati svoje prozne romane, a vjerojatno je to i činio (njegovo djelo *Reali di Francia* obraća se na *uditori*, slušatelje), ali što je pjevao? Tuđu poeziju, rane verzije njegovih romansi u stihovima, pjevane izvedbe njegove proze? ...

Andreine izvedbe na San Martinu također su se mogle sastojati od poezije koja ne opstaje; nedavno otkrivenoj pjesmi prethodi rubrika koja se vrlo vjerojatno odnosi na našeg Andreu:

Qui chominc[i]a le stanze che fece Maestro Andrea che chantò inpancha d'una schermaglia  
che si fè in piazza de 'Signiori 1423.

Premda se odlikovao obrazovanjem i izuzetnom sposobnošću upijanja i sintetiziranja materijala iz „zapanjujućeg niza izvora“, Andrein kreativni proces ostao je proces usmenog pjesnika, vrlo vjerojatno uvjetovan njegovim ranim godinama kao pjevača na San Martinu, a 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), svi donešeni u jasnom, čistom toskanskom [narodnom jeziku]. Njegova je sintaksa povremeno latinistička, ali općenito "jednostavnija, nalik na svježinu i neposrednost pripovjedača", pa posuđuje i prilagođava formulaičke fraze kanterina.

Izvedbe Andreinih prozних djela ostati će tajna, ali nema sumnje o njegovom utjecaju na djela koja su kasnije pjevana na San Martinu: stoljeće kasnije djelo *Primo Libro de 'Reali* velikog firentinskog kanterina Cristofora Fiorentina, *l'Altissimog*, izvedeno je na San Martinu tijekom nekih devedeset i četiri predstave u rasponu od 1514 do 1515 godina, a djelo je u biti stihovna adaptacija prve i druge knjige Andreinih *Reali di Francia*. ...

---

<sup>31</sup> Andrea da Barberino, oko 1370 -1431/33.

### 5.3.1. Kanterini u Sieni i Perugi<sup>32</sup>

Ovdje činim malu digresiju i bavim se (uvijek zahvaljujući citatima iz knjige B. Wilsona<sup>33</sup>) sa djelatnošću kanterina u Sieni i Perugi, gradskim komunama koje bi barem donekle mogle dati neku sliku o odgovarajućoj djelatnosti u niz ostalih talijanskih komuna tog doba.

Firenca je njegovala složenu, interaktivnu kulturu izvodjenja kanterino-prakse, pa iako su mnogi drugi talijanski gradovi vjerojatno njegovali skromnije verzije takve kulture, dokazi su oskudni za sve osim izolirane aktivnosti nekih kanterina. Imena ljudi kao što su bili Giovanni da Verona, Giovanni orbo da Parma, Angelo da Lucca, Michelagnolo da Volterra, Niccolò cieco d'Arezzo, Matteo da Città di Castello, Rinaldo da Cesena i Antonio da Fabriano jedini su preživjeli tragovi aktivnosti kanterina u njihovim rodnim gradovima, ali to su sve bili putujući kanterini čija se aktivnost bilježi samo u drugim gradovima i koji su obuku i iskustvo moglo steći bilo gdje. Doista, njihova bi se putovanja mogla tumačiti kao dokaz o odsustvu bilo kakve vrste kanterino kulture u [rodnim] gradovima koje su odlučili napustiti.

Izvori o postojanoj aktivnosti kanterina izvan Firence dolaze iz dva grada koji nude zanimljive točke kontrasta: Siena je bila još jedna toskanska komuna koja se nije mnogo razlikovala od Firence, uvijek u velikoj konkurenciji sa prvom; Perugia, na jugu u Umbriji, bilo je hibridno okruženje s poviješću papinske prisutnosti i sukobom između svadljivog plemstva i puka kojeg je predstavljala vlada temeljena na cehovima i izabranim priorima. Ovdje se oba grada nude kao "studije slučaja" (*case studies*) o tome kako su profesionalni život i praksa kanterina podlijegali uvjetima vlastite okoline.

#### 5.3.1.1. Siena

Iako su sienski zapisi rijetki, oni sugeriraju da je aktivnost kanterina bila sporadična sve dok nije postala redovitijom u kasnom četrnaestom stoljeću. Čini se da je primarni izvor njihovog pokroviteljstva bila komunalna vlada koja je, kao i druge gradske republike, unajmila kanterine za gradsku službu, prvenstveno u svojstvu heralda na menzi<sup>34</sup> izabranih priora tijekom njihovih dvomjesečnih mandata, a rjeđe pri posebnim prilikama i u diplomatskim misijama. ...

#### 5.3.1.2. Perugia

Sačuvani dokumenti iz Perugie od posebnog su interesa jer ih ima relativno mnogo, a ugovori su bogati detaljima u vezi s kanterinima i njihovim dužnostima. Svi se tiču angažiranja kanterina u razdoblju 1385-1492 od strane priora, koji su svoju poziciju shvaćali ozbiljno i imali velika očekivanja od sposobnosti i karaktera svojih pjevača.

Uzeti zajedno, zapisi iz Perugie i Siene predstavljaju ono što je u to doba morala biti prilično uobičajena slika građanske aktivnosti kanterina u većim općinama središnje Italije. Njihove vještine bile su najtraženije od kraja četrnaestog do kraja petnaestog stoljeća, kada su se pozicije

---

<sup>32</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>33</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>34</sup> *Mensa*; stvaranje i izvedba moralizatorskih kancona prilikom dnevnih obroka izolirane *signorie* (priora) i njihovih gostiju.

kanterina učvrstile unutar komunalnih birokracija, nudeći im višegodišnje ugovore, plaće s punim radnim vremenom i beneficije poput službenih odijela i privilegija za objedovanje unutar javnih palača. Premda su neki od njih bili pod ugovorima od dvadeset do dvadeset pet godina (obično domaći "državljeni" ili "stranci"<sup>35</sup> koji su dobili državljanstvo), većina bijaše angažirana za mnogo kraće periode, od nekoliko mjeseci do nekoliko godina. Ovi potonji uglavnom su bili putujući došljaci što otkrivaju njihova toponimska prezimena (npr. da Città di Castello, d'Arezzo ili da Lucca).

*Primjer V-2 Wilson tabela 3.6<sup>36</sup>*

Dokumenti iz Perugie prije svega ističu ulogu kanterina kao svojevrsnog javnog govornika u stihovima, izumitelja rima (*rimarum inventor*) sposobnog „stvarati kantilene“ (*condendo cantilenas*) kroz pjevanje i sviranje. Njihove dužnosti uključivale su nastupanje pred izabranim priorima „jutrom i večerom“ za vrijeme obroka (*mensa*), kada su trebali pružiti „rekreaciju i užitak“ skupini muškaraca izoliranih od svojih obitelji i zajednice na dva mjeseca, opterećenih „mnogim teškim i melankoličnim mislima“, kojima je bilo potrebno „osvježenje od njihovog mentalnog rada“ kao i pri tzv. *ringhieri*.<sup>37</sup>

Do 80-ih godina njihove dužnosti komornog pjevanja proširene su na *cameru apostolicu*, papinski upravni ured koji se u to vrijeme nalazio u Perugii.

Najasniji i indikativni zapisi odnose se na drugu primarnu dužnost kanterina u Perugi, aktivnost koja se nesumnjivo obavljala u mnogim drugim sličnim općinama, ali je rijetko bila spomenuta: nastupanje na gradskim pjacama za dobrobit građana. Najranije spominjanje iz 1431. zahtijevalo je od magistra Mattea di Angelo iz Città di Castello da "pjeva nakon obroka na blagdane i druge dane na gradskom trgu u Perugi ispred pučanstva i za njihovu dobrobit" (*in diebus festivis et aliis diebus post cometionem dictorum DP cantare posse in platea comunis perusii, coram populo ad eius beneplacitum*).

Do 60-ih godina, kada su plaće porasle, od kanterina se očekivalo da pjevaju na blagdane zimi i svakodnevno tijekom ljeta najmanje sat vremena na *plateola sancte Marie de Mercato* ili, kako je dodano u ugovoru Niccolò cieca d'Arezzo, „gdje god je za građane prikladnije da se okupe.“ Postavljene su klupe (inače pohranjene u gradskoj palači), uključujući i onu koju je kanterino mogao koristiti na način kantimpanke, a kanterini su pjevali o temama koje su (za razliku od njihovih nastupa za priore) jasno naznačene: "priče o starim Rimljanima i druge lijepe priče i basne" (*gesta per antiquos Romanos et alias pulcherrimas istorias et fabulas*) te "drevne i moderne priče" (*ystorias antiquas et modernas*). 1483. magistar Angelo Maria da Lucca trebao je "pjevati *al'improvviso* pjesme o starim Rimljanima i drugim poznatim /likovima", ...

---

<sup>35</sup> Mišljeno je: rođeni u ovom gradu ili "došljaci" iz nekog drugog talijanskog grada.

<sup>36</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str.2,3 V-2 Wilson tabela 3.6.

<sup>37</sup> *Ringhiera*; uzdignuta platforma izvan palače *signorie*, sa koje su se njeni članovi obraćali pučanstvu na pjaci.

## 5.4. Kanterini i *arte della memoria*:<sup>38</sup>

### 5.4.1. Niccolò Cieco iz Firence<sup>39</sup>

Za temu ove studije izuzetno je važna jasno dokazana veza između tzv. *arte della memoria* i svakodnevnih djelatnosti firentinskih kanterina. Niccolòva rasprava pripada dobro razvijenoj tradiciji traktata o pamćenju na narodnom jeziku - većina se može naći u firentinskim antologijama iz petnaestog stoljeća, uključujući i onu fragmentarnu u *zibaldoneu* Filipa Scarlattija, lokalnog pjesnika vezanog uz firentinsku javnu izvođačku kulturu. Nastavljam sa citatima iz knjige B. Wilsona:

Sve to u različitim stupnju potječe od antičke govorničke tradicije prenesene u Ciceronovoj *De oratore*, Quintilianovoj *Institutio oratoria*, a prije svega anonimnoj *Ad Herennium* (za koju se tada mislilo da je Cicerono djelo). Svi su ti klasični tekstovi do tada već našli svoj put u Firencu, do 1418. bili su u Cosimovoj knjižnici, ali mnogo šira tradicija slobodnih *volgarizzamenti*<sup>40</sup> razvila se tijekom četrnaestog i petnaestog stoljeća. U kontekstu klasičnog govorništva, pamćenje je strateška priprema za *pronuntiatio*, odnosno isporuku ili izvedbu. ...

Skupina od pet vernakularnih rasprava o pamćenju može se izravno povezati s firentinskim kanterinima, a one predstavljaju još jednu fazu u prodiranju tehnike pamćenja u vernakularnu kulturu. Kao i u većini ostalih izvora ovih rasprava, one su smještene među ostalim materijalima na narodnom jeziku koji su očito bili namijenjeni za pamćenje, ali ti drugi materijali više nisu *florilegium* (zbirka) poroka i vrlina koje su primjerima prikazali antički pisci, već *zibaldoni*<sup>41</sup> puni novije toskanske poezije i drugih *materia* koje su najčešće privlačile kanterine. /Oni također/ .... potvrđuju da kanterini nisu samo zabavljali na pjaci San Martino i drugdje, već su i podučavali. ...

Ono za što se dugo mislilo da je jedina sačuvana kopija Niccolòove rasprave napravio je desetljeće kasnije Michele [del Giogante] kada ju je unio u Rice. 2734, rukopis koji su redom kopirali Michele, Sandro Lotterighi i Giovan Matteo di Meglio<sup>42</sup> i ispunjen vrstom sirovog materijala koji je, jednom pohranjen u uvježbanoj memoriji, postajao temelj za sastavljanje,

---

<sup>38</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*. Detaljno o ovome vidi u 7. Poglavlju ili u Dodatku/ Liste.

<sup>39</sup> Niccolò Cieco. – Datum rođenja ovog pjesnika na narodnom jeziku i pjevača iz četrnaestog stoljeća, za čije se rodno mjesto bore Firenca i Arezzo, nije poznat. Boravio je u raznim talijanskim gradovima: u drugom desetljeću [15.] stoljeća bio je možda u Veneciji, obzirom da je 1425. posvetio republici jedan ternarij; dvije godine kasnije preselio se na papinski dvor. *Capitolo* sastavljen "u pohvalu pape Martina" prigodom vjenčanja papinog nećaka Antonia Colonne i ternarij *Ave, padre santissimo, salve ave*, u čast njegova nasljednika Eugena IV pripadaju rimskom razdoblju. 8. listopada 1432. angažiran je kao pjevač "ad servitia comunis perusij pro uno anno", u Perugi, a u drugom dijelu iste godine vratio se u Rim, gdje je komponirao pjesmu "protiv nezahvalnosti", datiranu u mnogim kodeksima u 1433. godinu. Nije morao dugo ostati u glavnom gradu, budući da je 1435. već bio u Sieni, a posljednjih mjeseci iste godine [1435] preselio se u Firencu, gdje mu je domaćin bio Michele Del Giogante. U tom je razdoblju dosegao vrhunac popularnosti zbog svoje posebne vještine u umjetnosti improvizacije, što je demonstrirao pjevanjem nedjeljom na pjaci S. Martino. O njegovom uspjehu svjedoči veliki broj rukopisa koji izvješćuju o njegovim tekstovima, koje su vrlo često prepisivali sami gledatelji radi očuvanja sjećanja.

<sup>40</sup> Termin označava prijevod latinskog teksta na *lingua volgare* - dakle talijanski.

<sup>41</sup> Zbirka poezije, proze, misli i dr.

<sup>42</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str.4, V-3 Wilson tabela 3.2.

improvizaciju i izvedbu.... Niccolòova *arte della memoria* je ono što se moglo očekivati - pragmatično i idiosinkratično prisvajanje uobičajene prakse koja se uglavnom crpi iz *Ad Herenniuma*. Sve gore navedene rasprave (zajedno s poglavljem o pamćenju u Giambonijevom djelu *Fiore*) dijele zajednička obilježja tradicije pamćenja. Umjetna memorija nadopunjuje prirodno pamćenje i sastoji se od mjesta i slika.<sup>43</sup>

Posebne značajke Niccolòove rasprave navedene su u tablici 3.3. Budući da je ovo pisana verzija usmenog diktata, zabilježena desetak godina nakon Niccolòove smrti, ne možemo biti sigurni da je Michele uhvatio sve nijanse Niccolòove postavke, ali ono što je zapisao u skladu je s osnovnim planom modela *Ad Herenniuma*: podjela na dva primarna dijela koja se bave mjestima i slikama.<sup>44</sup>

Ako je Niccolò prenio osebujnu memorijsku tradiciju Micheleu, koji ju je zauzvrat morao prenijeti na druge pjevače i dopustiti da je drugi kopiraju, gdje ju je Niccolò naučio ako ne u Firenci? Privremeni odgovor bio bi da Niccolòovi i Scarlattijevi traktati, iako različiti u mnogim aspektima, čini se da pripadaju tradiciji prijenosa odvojenoj od ostalih firentinskih rasprava, a potječu iz latinskih rasprava o memoriji koje su nastale u Venetu, vjerojatno u Padovi. Značajka tih rasprava je dugačak popis predmeta, koji obično počinje s "paternoster", i obično iznosi 100 stavki. Jedna od Niccolòovih postojećih pjesama, naručeno djelo u slavu venecijanske Signorije iz ca. 1425, ukazuje da je bio u Veneciji desetljeće prije dolaska u Firencu, pa je možda tamo i naučio ovu tehniku. Koliko znamo, međutim, Niccolò je bio prvi kanterino koji je primijenio *arte della memoria* na stvaranje i izvođenje usmene poezije. ...

#### 5.4.2. Antonio di Guido (1418-86)<sup>45</sup>, *Cantatore Improviso*:<sup>46</sup>

Kanterino koji poput mosta povezuje uobičajenu djelatnost (improviziranog) pjevanja uz vlastitu pratnju (prvenstveno) na pjaci San Martino sa humanističkim *cantori ad lyram* sigurno je Antonio di Guido, koji je (po nekim izvorima) sam svirao *liru da braccio*.

Ako je vjerovati sačuvanim izvorima, Antonio di Guido uživao je pola stoljeća dugu karijeru "super zvijezde" u Firenci petnaestog stoljeća. Michele (del Giogante) je zabilježio njegov munjeviti uspon prema slavi nakon debija na pjaci San Martino 1437., a kad je 10. srpnja 1486. umro, veliki firentinski improvizacijski pjevač počašćen je latinskim natpisom koji je napisao drugi majstor toskanskog narodnog jezika, Angelo Poliziano. Iz pisma (kojeg je petnaestogodišnji Galeazzo Maria Sforza poslao svom ocu Francescu, vojvodi od Milana), saznajemo o Antonijevom nastupu u medičejskoj *villi* u Careggiu, 23. travnja 1459.:

"Čuo sam maestra Antonija kako pjeva, prateći se na citarri [viola], ... sve je ispričao s takvim dostojanstvom i stilom */tanta dignità et modo/* da najveći pjesnik ili govornik na svijetu, predstavljen s takvim zadatkom, možda ne bi zaslužio takve pohvale za izvođenje ... od sada

---

<sup>43</sup> Detaljno o ovome vidi u ovom poglavlju od str.68, u 7. Poglavlju te u Dodatku/ Liste.

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Poznat i pod imenom Antonio della Viuola.

<sup>46</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.



ću mu pjevati hvalospjeve, jer doista, njegov je nastup bio takav da su svi pokazali svoje čuđenje i divljenje, a posebno oni koji su bili najučteniji..."

Mi neznamo u kojoj mjeri je ovo postignuto kvalitetom Antonijeve glasa (i vlastitom pratnjom na instrumentu), melodijskim i harmonijskim materijalom kojeg je upotrijebio, ali je jasno 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. Inače, ovdje je Antonio vrlo sličan humanističkom idealu govornika koji elokventno diskutira o antičkim temama u elitnom i dvorskom okruženju.

U pjesmi koju je Benedetto Dei zabilježio u svojoj *Cronaci* navedeni su sudionici krvavog rata koji je Lorenzo vodio protiv Volterre 1472., među kojima je i "*maestr 'Antonio che ssuona la ribeha.*" Ako je to istina, onda to stavlja Antonija u povijesno društvo drugih *giullara* koji su svojim životnim iskustvima morali dodati i vojništvo - iskustvo koje je bez sumnje dalo vjerodostojnost njihovim pjevanim izvještajima o bitkama koje su bile središnje u tradiciji viteškog kantara. ...

1449. Michele del Giogante pridodao je jedan postskript sonetu upućenom "Maestru Antoniju koji pjeva u [na] San Martinu" ...

Nije jasno kakav *decorum*<sup>47</sup> Michele ovdje želi promatrati, ali je dovoljno jasna razlika koju radi između improvizacijskog pjevanja, čiji je Antonio bio majstor, i poznavanja načela glazbene notacije i polifonije, u čemu Antonio vjerojatno nije bio majstor. ...

Glazba kakvu je Antonio di Guido majstorski prakticirao, refleksno pribjegavajući skladištu melodija i melodijskih formula stečenih i raspoređenih u isključivo usmenoj praksi, nije pripadala onoj koju je Michele izgleda imao na umu, *arte* kojom upravljaju pravila i pisana praksa.

Antonio se popeo na vrh svoje profesionalne karijere u okruženju koje je bilo izuzetno pogodno za umjetnost kanterina. Njegova se pjesnička praksa hranila bogatom sinergijom između usmene i pisane prakse, uzdignuta profesionalnim okruženjem koje je podupiralo cehovske modele majstorstva u trgovini i pogodovalo retoričkom njegovanju govornog narodnog jezika, te mu je davalo trajno pokroviteljstvo na javnim i privatnim scenama. Za vrijeme Antonijeve karijere, San Martino je nekim misterioznom konsenzusom vodio prema utvrđivanju i ponovnom kovanju toskanskog narodnog jezika, ...

U vječnom ciklusu koji je uspijevao u pisanju (istovremeno se opirući njegovoj čvrstoći), poezija se izvodila, slušala, prepisivala, pamtila i dijelila između *zibaldona*, probavljala, a njeni dijelovi slagali u memoriju kako bi se u trenutku izvođenja ponovno kovali u nove pjesme. Napisane antologije bile su eklektična spremišta književnog materijala koji su kopirani, proučavani i dijeljeni u javnoj domeni, a pružali su sirovinu u procesu koji je doveo do usmenih izvedbi kanterina, čije su se jedinstvene improvizacije smatrale neprikladnima za kopiranje i oponašanje.

---

<sup>47</sup> *Decorum* (lat.): dekorum, pritojnost. U **retorici** se pojam *decorum* definira kao proces prilagođavanja jezika djela književnom žanru koji mu odgovara, kao i stanju njegovih likova i njihovog subjekata. Retorika je skupina načela ili pravila koja se odnose na umijeće govora ili pisanja s elegancijom i stupnjem korekcije koji je dovoljan za kretanje, uvjeravanje ili izazivanje naklonosti prema sugovorniku.

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] *viola*. ...

Jasno je da je umjetnost kanterina vjerojatno uključivala stvaranje u izvedbi, upravo onakvo kakvo bi dobro uvježbano pamćenje moglo postići, a nijedan kanterino nije bio više hvaljen zbog svoje sposobnosti improvizacije od Antonija:

Lo ‘mproviso tuo dir superlativo  
dolce è già noto, quanto Italia gira;  
la fama tua, che ‘n fino al ciel li tira,  
l’alloro in testa, e‘ n man ti pon l’ulivo.

/Tvoja improvizirana poezije,  
bez premca i slatka, već je dobro poznata diljem Italije;  
tvoja slava, koja te uzdiže do neba,  
stavlja lovor na tvoju glavu, maslinu u tvoju ruku./<sup>48</sup>

Medjutim, sedamdesetih godina 15. stoljeća postepeno dolazi do podjele koja počinje sve više odvajati tradicionalne kanterine poput Antonija od klasicizirajućih literata Lorenzovog privatnog kruga, kruga koji je razvio novu generaciju dvorskih pjevača - improvizatora, poput Baccia Ugolina.

### 5.5. Umjetnost pjevanja uz pratnju *lire*, *Cantare ad Lyram*<sup>49</sup>

Granica između starije tradicije kanterina ... i humanističke tradicije solo pjevanja uz pratnju *lire* (*cantare ad lyram*) koju želimo slijediti, u početku se ne može oštro povući. Potonja se preklapa sa i crpi elemente iz prve, pa tako sa starijom tradicijom dijeli medij solo pjevanja uz pratnju gudačkog žičanog instrumenta i prakse improvizacije te usmene predaje lirske i epske poezije na narodnom jeziku. Humanistički pjevači-pjesnici čak su nastavili koristiti iste narodne pjesničke forme i metre soneta, *capitolo* (u *terza* i *quarta rima*) i oktavsku rimu, iako ih je njegovanje neolatske poezije razlikovalo od kanterina. ...

Humanističko prisvajanje tradicionalne prakse kanterina čini se potpuno ostvarenim u Rafaelovom *Parnasu*, gdje je Apolonovu [antičku] *liru* zamjenila *lira da braccio* renesansnog izvođača. *Cantare ad lyram* također je postalo sastavni dio novog humanističkog obrazovnog programa, *studia humanitatis*, gdje su učitelji poput Guarina iz Verone i Vittorina iz Feltra promovirali pjevanje stihova uz instrumentalnu pratnju kao pomoć u njegovanju sve važnije vještine pravilne dikcije i retorike. Kako su ovu praksu naširoko prihvatile nove generacije humanistički obrazovanih muškaraca (i nekih žena), njezina se popularnost proširila među prinčevima i prelatima koji su je prihvatili i kao pokrovitelji i kao amateri, aktivni izvodjači. Društveni profil novih izvođača humanista bio je stoga bitno drugačiji od onog njihovih prethodnika: dok je tradicionalni kanterino imao tendenciju biti profesionalni pjevač-pjesnik

---

<sup>48</sup> Iz soneta Agnola da Urbino *El tuo bel stil, leggiadro ed accessivo*, kao odgovor na Antonijev sonet *Serenissimo ingegno immenso e divo*.

<sup>49</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*. Vidi moja razmišljanja o tome u 7. Poglavlju, od str. 48, odnosno 85.

skromnog obrazovanja, obično trgovačkog podrijetla, nova vrsta pjevača-pjesnika bili su dobro obrazovani humanisti koji su se sa praksom *cantare ad lyram* bavili kao i sa svojom humanističkom znanošću, kao dodatkom plaćenim zanimanjima kao što su to notari, diplomati, govornici i svećenici. Ako ništa drugo, nova humanistička praksa, potkrijepljena dokazima drevne pjesničke i retoričke prakse, još je više privilegirala usmenu i zvučnu praksu pjesničke izvedbe nego što je to bilo kod tradicije kanterina, unatoč tome što je bila uvjetovana većom pismenošću pjevača humanista i njihove elitne publike, kao i dolaskom tiska koji je utjecao i na elitnu i na popularnu usmenu tradiciju.

Najranije manifestacije *cantare ad lyram* javljaju se u gradovima koji su podržavali i stariju kanterino tradiciju, kao i vitalnu kulturu humanizma u nastajanju, a Firenca je vodila u oba slučaja. Ni u jednom drugom talijanskom gradu ne možemo jasnije vidjeti pojavu humanističke prakse i ponovno osmišljavanje lokalne kanterino tradicije u svjetlu drevnih preteča. To se osobito odnosilo na književna i filološka nastojanja Lorenza de' Medicija, Angela Poliziana i drugih u njihovom krugu, te na temeljnu aktivnost Marsilia Ficina kao tumača platonske filozofije.

### 5.5.1. Marsilio Ficino (1433-99) i njegovo orfičko pjevanje na *liri*<sup>50</sup>

Ficinovo orfičko pjevanje bilo je snažno utemeljeno u široko rasprostranjenoj firentinskoj kulturnoj praksi instrumentom praćene pjesničke izvedbe, koja je dala temelj za Ficinovo cjeloživotno bavljenje tom temom, kako u svojim filozofskim spisima, tako i kao aktivnost koju je dijelio s nizom svojih prijatelja i poznanika.<sup>51</sup>

"Oni koji "imitiraju božanski i nebeski sklad s dubljim i razumnijim sudom" prenoseći "osjećaj njegovog unutaršnjeg razuma i znanja u stihove, stope<sup>52</sup> i brojeve," očito su se bavili sa glazbom u kojoj su poezija i glazba intimnije uzajamno povezani, odnosno solo pjesmom uz pratnju *lire da braccio*. Tu se ne pravi neka razlika između poezije, pjesme, glazbe i harmonije, jer je sve to čvrsto povezano u suvremenim pojmovima usmene poezije sa Ficinovom koncepcijom božanske pjesme. ...

Nasljeđe Ficinovih spisa o glazbi teško se može precijeniti, jer je velikoj i utjecajnoj zajednici humanističkih znanstvenika ostavilo uzvišeno shvaćanje pjevane poezije kao božanskog i gotovo magijskog iskustva. Mnoge suvremene slike anđela i klasičnih likova koji sviraju *liru da braccio*, portreti glazbenika u stanju božanske *furore* i književne usporedbe pjevača - pjesnika s Orfejem sve duguju ovoj ostavštini.

Međutim, ono što nije u potpunosti ocijenjeno jest odnos između Ficinove glazbene misli (i prakse) te pojave i širenja *cantare ad lyram* kao široko prihvaćene humanističke prakse s korijenima u suvremenoj praksi. Ta praksa i ikonografska tradicija niza figura koje sviraju *lire* razvile su se u tandem, tako da je do trenutka kad je Raphael naslikao svoj *Parnassus* u Rimu

---

<sup>50</sup> Ljeta 2003. godine sam po narudžbi festivala rane glazbe "Styriarte" u Gracu napravio rekonstrukcije glazbe na osnovu prijevoda orfičkih himni koje je napravio Marsilio Ficino i otpjevao ih uz vlastitu pratnju na mojoj *liri da braccio*.

<sup>51</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>52</sup> Misli se na mjeru.

oko 1510-11, njegov Apolon<sup>53</sup> bio ne samo utjelovljenje platonskih shvaćanja pjesničke *furore*, već i odraz uhodane humanističke djelatnosti. I u tome Ficino ima prednost.

Kako izgleda, Ficino je kao dijete dobio neku glazbenu poduku. Nakon što je iz svog rodnog mjesta Figline Valdarno došao u Firencu (kasnih 40-ih), uči gramatiku kod Luce d'Antonija Bernardija iz San Gimignano, koji ga je k tome naučio svirati *liru*. Tijekom svoje nastavničke karijere koja traje do 80-ih godina i po čitavoj Toskani, Bernardi je pisao i izvodio dramska djela napisana po uzoru na klasične latinske komedije, gdje su njegovi učenici pjevali i recitali svoje uloge uz pratnju *lire*, pa postoji velika vjerojatnost da je Ficino upravo kroz svoj studij sa Bernardijem naučio deklamirati latinske stihove uz pratnju gudačkog instrumenta.<sup>54</sup>

Prvi spomen Ficinovog orfičkog pjevanja uz *liru* može se naći u njegovom pismu iz 1462., kojeg je uputio svojem zaštitniku Cosimu de' Mediciju, inače osnivaču takozvane Platonske akademije u Careggiu. 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." Vrlo je vjerojatno da ovo nije bio prvi put da je Ficino to učinio, a neće biti ni zadnji. Nakon toga, Ficinovo pozivanje na orfičko pjevanje na *liri* često se spominje u njegovim filozofskim pismima upućenim nizu njegovih pokrovitelja, prijatelja i učenika.

Jedno od njih, koje je uputio liječniku Tommasu Valeriju o "plemenitosti, korisnosti i praksi medicine" završava pozdravom od "Girolama Amazza, našeg divnog suputnika u proučavanju medicine i *lire*." U pismu (pisanom između 1469 i 1474) Francescu Musanu, pod naslovom "Medicina liječi tijelo, glazba duh, a teologija dušu", Ficino objašnjava zašto bi trebalo kombinirati proučavanje svo troje. Zanimljivo je da je Ficino uspješno ustanovio i izliječio Musanovu groznicu, a poput mnogih Ficinovih prijatelja, Musano mu je odao počast posjetom Careggiu kako bi, u stvari, dovršio svoje liječenje uza "zvuk *lire* i pjevanje himni."

Razmjena poezije mogla bi biti i povod za dopisivanje, kao kad je firentinski bilježnik, diplomat i pjesnik Alessandro Braccesi (1445 -1503.) poslao Fcinu neke od svojih "pjesama" (vjerojatno dio njegovog latinskog pjesništva) koje je Ficino odmah otpjevao uz svoju *liru*. U pismima najbližim prijateljima, Ficino nekoliko puta priziva sliku simpatetične vibracije između slično ugođenih žica *lire* na dva različita instrumenta kao izraz platonskog afiniteta koji povezuje duše istomišljenika u prijateljstvu.<sup>55</sup> Najbliži od tih prijatelja bio je Sebastiano Foresi (1424 - 88), bilježnik, pjesnik i glazbenik, ali ovdje slika dvije skladne *lire* nije bila nikakva metafora.

---

<sup>53</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str.5, V-4 Wilson sl. 7.1.

<sup>54</sup> Wilson: Među muzikolozima postoji prilično neslaganje u pogledu toga na koji se instrument odnosi terminologija koju su u ovo doba usvojili humanisti. Napominjemo da se klasifikacijski izrazi *cithara* i *lyra/lira* (koje Ficino koristi naizmjenično) pojavljuju u humanističkoj upotrebi početkom petnaestog stoljeća i obično se odnose na sveprisutnu *viellu* (koja se u talijanskim izvorima obično naziva *viuola*), ili *liru da braccio*, i premda se potonja počela koristiti tek kasnije u [tom] stoljeću, moguće je da se njezina rana verzija koristila već 1440-ih ili da ju je Ficino usvojio kasnije u svojoj karijeri. Zbunjuje činjenica da su se izrazi *viuola* i *lira* koristili naizmjenično, a oba pojma mogla bi se odnositi na *viellu* ili stvarnu *liru da braccio*. Još je izvjesnije da Ficino i njegovi suvremenici koji sviraju *lire* nisu svirali lutnju (iako se lutnja, ... ponekad nazivala i *citharom* i *lirom*, jer su se ti izrazi često koristili za označavanje žičanih instrumenata općenito), niti je Ficino svirao rekonstruirani drevni instrument koji je sam izmislio. Brown i Jones (NGD, s.v. "*lira da braccio*") i Tomlinson, "Preliminary Thoughts", 132, pretpostavljaju da je Ficinov instrument bila *lira da braccio*. Kao primjer totalne fiksacije na lutnju ostaje pisanje E. Harasztiya, vidi str. ...

<sup>55</sup> Premda to za ovu studiju i nije od neke posebne važnosti, može se uzgred spomenuti da je, prema nekim autorima, tzv. platonska ljubav koju je Ficino zagovarao i živio nije bila aseksualna nego se odnosila na onu istospolnu između dva muškarca - nešto što je u to vrijeme bio čest slučaj među intelektualnom i umjetničkom elitom (ne samo) Italije.

1476. Ficino mu je napisao:

"Što radiš danas, moj Foresi? Sviraš *liru*? Pazi da ne sviraš bez Marsilija! Inače, ako me iznevjeriš, žice naših *lira* zvučat će ti potpuno neskladno. Kad god pjevam sa svojom *lirom*, pjevam u skladu s tobom. Meni nijedna melodija nije slatka bez najslađeg prijatelja.<sup>56</sup>"

Naknadno pismo otkriva da Foresi nije samo svirao, već je i gradio *lire*:

"Među mojim prijateljima nema nikoga s kim razgovaram dublje i ugodnije nego s tobom, moj slatki Foresi. Jer drugima se obraćam samo jezikom ili perom, ali tebi se često obraćam plektrumom i *lirom*. Zapravo, bez tebe, moj Foresi, moj plektrum je tih, moja je *lira* nijema. Dođi, molim te, moj Foresi, kad god pjevaš uz *liru*, pjevaj u skladu sa mnom. Ali vidim da, dok toliko nastojiš graditi *liru*, zaboravljaš glazbu onog drugog."

Godine 1479. u pismu s platonskim naslovom "Nije skladno oblikovan čovjek koji ne uživa u harmoniji", Ficino je s Foresijem razgovarao o temi slaganja koja proizlazi iz sličnosti, na kraju koje je preporučio Foresiju da učini kao što je i on sam učinio:

"Sada, moj Foresi, neposredno nakon što sam se oprostio, ustao sam i požurio uzeti *liru*. Počeo sam dugo pjevati pjesme Orfeja. Ustani i ti, ustani čim pročitaš ovaj drugi oproštaj i, ako si mudar, uzmi voljno *liru*, tu slatku utjehu truda."

Među Ficinovim korespondentima koji su se bavili glazbom bijahu Antonio d'Agostino da San Miniato (1433.-?) koji je u mlađim danima bio kanterino, a Cherubino Quarquagli i Baccio Ugolini bili su među najpoznatijim improvizirajućim pjevačima-pjesnicima svjetovnih *strambotta* i soneta. Braccesi je bio autor ne samo učenih latinskih pjesama, već i karnevalskih pjesama, mnogih soneta (uključujući jedan u slavu kanterina Niccolò cieca iz Arezza) i burleskne poezije te je bio vlasnik impozantne zbirke svjetovne polifone glazbe. Ovo je samo jedan od izvora koji ovu novu humanističku djelatnost s jedne strane povezuje sa onom kanterina sa pjace San Martino, odnosno sa "učenom" višeglasnom glazbom, s druge strane.

Wilson smatra da se u tom društvenom i intelektualnom okruženju (u kojem se Ficino često družio i surađivao s drugim pjevačima-pjesnicima koji su svirali *lire*), ta aktivnost manje temeljila na njegovoj ezoteričnoj praksi, a više da se sve to oblikovalo inspirirano postojećom lokalnom praksom (koju je Ficino upoznao u mladosti, da bi je kasnije prilagodio svojim ciljevima), koja je bitno olakšala tu suradnju. Jedno od najbitnijih postignuća Ficinove karijere bila je kombinacija platonske filozofije sa glazbenim izvedbom.

Iskovana kroz njegovo pisanje i izvođenje, slika božanski nadahnutog pjesnika - glazbenika koji će u budućim stoljećima svirati u europskoj mašti, zabilježena je u pjesmi Giovannija Antonia Campana (1429-77), a ne radi se ni o kome drugom nego o Ficinu samom, koji pjeva i svira [*liru*] u stanju "božanskog bijesa" (*divino furore*):

Marsilii citharam crispus si tentet Apollo,  
Et dextra et cantu victus Apollo cadit.  
Et furor est, cum cantat amans cantante puella

---

<sup>56</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

Ad flexum, ad nutum percutit ille lyram.  
Tunc ardent oculi, tunc planta exsurgit utraque,  
Et quos non didicit, comperit ille modos.

/Ako je Apolo s kovrčavom kosom isprobao Marsiliovu *liru*,  
Apolon bi propao, poražen u sviranju i pjevanju.  
Bijes je u ljubavniku koji pjeva dok djevojka pjeva:  
on zasvira u *liru* kad se ona okrene, kad ona kimne.  
U tom trenutku oči mu zaiskre, diže se na obje noge,  
i ovladava pjesmama koje nikada nije do kraja razumio.<sup>57</sup>

Philippe Canguilhem, u svojem članku "Rođenje i dekadencija lire da braccio"<sup>58</sup> dovodi pojavu prakse pjevanja uz *liru* (*da braccio*) u direktnu vezu sa djelatnošću Marsilia Ficina:

Međutim, ako je primamljivo pripisati autorstvo *lire da braccio* (kao humanističkog instrumenta posebno namijenjenog praćenju recitirane poezije) Ficinu (1433-1499), nema govora o tome da od njega napravimo izumitelja: kad ga je Cosimo Stariji 1459. preselio u Careggi, praksa pjevanja uz pratnju već je bila dobro udomaćena u Firenci i drugdje; instrument je postojao, kao i ime [termin, naziv] također. Ali je on [Ficino] 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 Ficinovo filozofiji. 1462. godine Cosimo Stariji u pismu ga je zamolio da mu se pridruži i sa sobom donese njegovu latinsku verziju Filebe, ne zaboravljajući "Orfejevu *liru*". Ova je *lyra orphica* tako nazvana jer je uz nju znao pjevati orfičke himne, ali i zato što je "nosila sliku Orfejevih šarmantnih životinja i stijena [kako slušaju] zvuk njegove *lire*." Pjevanje lire savršeno je odražavalo njegovu teoriju entuzijazma, za koju je André Chastel mogao reći da je "središnji dio Ficinova učenja." To ju definira kao "neku vrstu prosvjetljenja razumne duše kojom Bog podiže dušu koja je skliznula u donji svijet i privlači je u gornji." Tim oduševljenjem bio je ponesen i sam Ficino kad je pjevao uz pratnju svoje *orphica lyra*: svjedočenja na tu temu, koja opisuju njegove vatrene prijenose kad je improvizirao, česta su. ...

Ipak, ovdje bih htio sugerirati da je Firenca možda poslužila kao kolijevka *lire da braccio* i da su njezini stvaraoci možda gravitirali prema Marsiliu Ficinu. ...

Na kojem je instrumentu zapravo svirao Ficino? Svi suvremeni zapisi koji Ficina predstavljaju kao glazbenika su na latinskom, a njegov instrument nazivaju *lyra*, ponekad *cithara*, s pozivom na antiku, naravno. U svojim tekstovima sam koristi izraz *lyra*, pa ne možemo biti sigurni da to nije lutnja.<sup>59</sup> Ali firentinsko svjedočanstvo iz 16. stoljeća, koje su muzikolozi do sada ignorirali, pruža dragocjene informacije o Ficinovom instrumentu:

"[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

<sup>57</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>58</sup> Philippe Canguilhem: *Naissance et décadence de la lira da braccio*, Pallas, br. 57 (2001), Presses Universitaires du Midi, str.41-54.

<sup>59</sup> K tome koristi i termin plektrum vrst trzalice sa kojom je svirana antička lira, ali za koji Ganassi kaže da je jedna vrst gudala...

posebno ugodan. Glazbu je naučio kao dijete, a na svojoj je *liri* pjevao stihove odabranih pjesnika i druge koje je sam skladao. Kad je odlazio na selo posjetiti svoje bliske prijatelje ili druge plemiće, ponekad su ga zamolili da ponese sa sobom svoju *liru* na zajedničko zadovoljstvo, i zato je tako često spominje u svojim pismima. Njegov je instrument potom prešao u ruke Bartolommea Romula, odvjetnika određenog ugleda u naše vrijeme, koji ga je čuvao za uspomenu.

Ovaj tekst nepobitno pokazuje da je Ficino svirao *liru da braccio*, i to iz dva razloga: prvo, Piero Caponsacchi koristi taj izraz u vrijeme kad su nestale sve dvosmislenosti; zatim, kraj njegova teksta govori nam da je nesumnjivo sam vidio ovaj instrument, koji se u Firenci čuvao od kraja 15. stoljeća.

Mnogi znakovi stoga ukazuju na to da je Firenca mogla biti mjesto na kojem je definitivno razvijena teorija prema kojoj praksa pjevanja uz pomoć gudačkog žičanog instrumenta zvanog *lira* predstavlja suvremeni ekvivalent antičke prakse. Međutim, činjenica da smo pronašli hipotetičko "rodno mjesto" *lire da braccio* ne iscrpljuje sva pitanja koja su pokrenuta njegovim podrijetlom. Zašto je upravo ovaj instrument odabran da nosi ovo ime i utjelovljuje ovu simboliku, a ne lutnja ili *viola*? Odgovor se nedvojbeno krije u glavnoj, ako ne i isključivoj upotrebi *lire* u praksi pjevane recitacije poezije, dok su lutnja i *viola*, nakon 1500., također prilagođene polifonijskoj učenoj vokalnoj glazbi, s kojom *lira da braccio* zbog svojih organoloških svojstava nikada nije bila povezana.<sup>60</sup> Ograničena na humanističku ulogu, postala je amblemom, posebno u kazalištu između 1500. i 1530. godine, gdje je bilo malo komičnih prologa koje Apollon ili Orfej nisu pjevali uz zvuk *lire*.

Ficino je stoga služio kao katalizator i lako je nakon toga pratiti kako su njegova rodbina i njegovi učenici širili tu ideju u Firenci. Kao što je Anthony Cummings primijetio, "praksa istodobnog solo pjevanja na lutnji, *liri* ili *violini* bila je apsolutno presudna za glazbeno iskustvo Firence petnaestog stoljeća." Ne ulazeći u detalje, firentinski likovi koji su se bavili pjevanjem uz *liru* na tragu Ficina obiluju između 1480. i 1520. U njegovom neposrednom okruženju, pored poznatih citata koji se odnose na Lorenca Veličanstvenog, primijetiti ćemo i da je Giovanni Pico de la Mirandola pjevao uz *liru*. ...

*/Vidi u Dodatku/ Liste, onu pretpostavljenih svirača (pjevača-pjesnika) lire da braccio*

---

<sup>60</sup> Smatram da pojava *lire da braccio* u intermedijima, uključiv i onaj na samom kraju 16. stoljeća (1589) govori suprotno. Ovdje rado spominjem dvije stvari: Sterling Jones je u svojoj knjizi ponudio i (posve akademsku) mogućnost tehnike koja na *liri da braccio* skoro sigurno nikada nije korištena - sviranje u pozicijama kao na modernoj violini (na onoj baroknoj to dolazi u uporabu tek kasnije) ali koja je tehnički izvediva. Što se tiče mišljenja da za razliku od lutnje na *liri* nije bilo moguće izvoditi kontrapunkt, dovodi ga u dvojbu činjenica da već Biagio Marini (1594-1663) na violini (ugodjenoj poput manje, sopran, *lire da braccio*) posebno u svojem *Capricciu "a modo di Lira"* koristi alternaciju akorda i pasaža, to bitno dalje razvija H. I. F. Biber (1644-1704) a do vrhunca dovodi J.S.Bach (1685-1750). Radi se, dakle, ne o tehničkim ograničenjima nego o tome što je bila svrha instrumenta i što su (pjevači-) svirači na njemu željeli izvoditi.

### 5.5.2.Lorenzo de' Medici (1449-1492): od kanterina do *cantora ad lyram*<sup>61</sup>:

Najranija Lorenzova pjesnička djela pripadaju tradiciji kanterina, dakle djela na narodnom jeziku "pučkog" stila u melodioznim metrima toskanskih oktava i *terza rima*<sup>62</sup> zajedno sa ranim sonetima i *ballatom*.

Lorenzo je zarana primao upute od *maestra dela viola*, Giuliana Catellaccia, do kraja života se rijetko kada odvajao od svoje *lire*, a pjevanje poezije uz instrumentalnu pratnju ostala mu je jedna od velikih strasti. Ujedno, *lira* je ostala njegov stalni suputnik i snažan simbol njegove povezanosti s firentinskom kulturnom baštinom, koja će pratiti njegov pjesnički razvoj.

Njegova *brigata* uključila je društveno jednake poput Braccia Martellija, Pietra Alamannija, Bernarda Rucellaija, Guglielma de' Pazzi i Sigismonda della Stufa, ali i izvodilačke pjevače - pjesnike skromnog društvenog ranga poput Luigija Pulcija i Antonija di Guido, čije društvu čini se da je Lorenzo posebno volio. Izgleda da su se najvažnije aktivnosti *brigate* odvijale u njihovim seoskim vilama, poput onih medičejskih u mjestima Cafaggiolo i Careggi.

Među brojnim informacijama koje imamo o pjevanju i sviranju *lira* je i pismo koje je Luigi Pulci napisao Lorenzu u kolovozu 1468., u kojem kaže da mu je poslao [unaprijed] njegovu *liru* i knjige. U drugom pismu, iz kolovoza 1472., (kada se Lorenzo našao u Cafaggiolu bez njegove *viuole*), on se hitno raspitao kod svog tajnika Micholozzija kada će ova stići i zamolio ga da ubrza isporuku. Zanimljivo je da je u ovom je slučaju Lorenzova *viola* bila u Ficinovim rukama, a njezina je isporuka potrajala jer joj je Ficino mjenjao žice i popravljao ju. Sljedećeg ljeta, 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.<sup>63</sup>

Još jedan kuriozum je informacija da je pri kraju njegovog života Lorenzovo domaćinstvo izmedju ostalih uključivalo i *Cardiere della viola*, glazbenika kojega je Lorenzo visoko cijenio zbog sposobnosti da predivno pjeva uz pratnju svoje *lire* (*cantare in sulla lira all'improvviso meravigliosamente*). Radilo se o Jeanu Cordieru (rodjen oko 1440. u Brugesu, gdje je i umro 1501) nizozemskom tenoru koji je predvodio skupinu pjevača koji su regrutirali Portinara u Brugesu i Guillaumea Du Faya u Cambraiju da dodju u Italiju. Pridružio se kapeli Piera de' Medici u Firenci i nadahnuo svog gospodara improvizacijama na *liri da braccio*.

### 5.5.3.Angelo Poliziano (1454-1494): spoj pjesničkih tradicija

O ovom pjesniku Wilson kaže slijedeće<sup>64</sup>:

Angelo Poliziano utjelovljuje paradoks s obzirom na ulogu usmene i pisane tradicije u talijanskoj humanističkoj kulturi. Kao pažljivi učenjak i filološki obnovitelj drevnih tekstova, on je

---

<sup>61</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>62</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5.Poglavlje str.6, V-6 Wilson tabela 4.1

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.



nedvojbeno jedan od najvećih modela pisane tradicije i tekstualnog autoriteta. No, isti je čovjek u svoju pjesničku praksu uključivao i usmenu, improvizacijsku, tradiciju *cantare ad lyram*, koja je nedvojbeno bila suprotna shvaćanju teksta kao fiksnog i autoritativnog (ili čak napisanog). No za Poliziana, kao i za Lorenza koji pokazuje tu istu dvojnost, dihotomija je lažna, jer mješovita oralnost unutar koje je djelovao sugerira više simbiotski nego kontradiktoran odnos; u pjesničkoj je praksi njegov eklektičan pristup kritičkom pitanju oponašanja antičkih autora bio bliži praksi *cantare all'improvviso* nego što bi se moglo pomisliti. ...

Poliziano nije postao virtuoz prakse *cantare ad lyram*, kao što je to bio slučaj sa Bacciom Ugolini, niti je ona za njega bila "životna osobna strast" kao što je bila za Lorenza, no, ako je vjerovati Camellijevom pisanju, on je u tome ipak bio vrlo uspješan. Kao i svi članovi Camellijevog *Concerto mediceo*, Poliziano je bio dio kulture pjesničke izvedbe, a poezija je među njima bivala "objavljena" pjevanjem i recitiranjem. Dvorski pjesnik sa dvora u Ferrari Cassio Brucurelli da Narni, koji je pripadao pjesnicima izvodjačima, uvrstio je Poliziano visoko među njima:

"Među najpoznatijima bio je Poliziano koji je na najljepši način drugima recitirao mnoge svoje "strofe"; a njegov jasan i milozvučan stil davao je drugima očito zadovoljstvo."

Dok je Ficino bio središte Orfejevog preporoda u sferi filozofije i religije, Poliziano je bio ključna osoba u širenju mita o Orfeju kako u fičinijskom tako i u onom ne fičinijskom smislu u poeziji i kazalištu. ...

Kao Ficinov učenik, Poliziano je morao biti rano pod utjecajem kako njegovog učenja, tako i njegovog uzornog orfičkog pjevanja. Firentinski pjesnik Naldo Naldi prikazao je Ficina kao Orfeja kada mu je pripisao čarobne moći nad drvećem i zvijerima:

"Stoga svojom *lirom* i pjesmom smiruje nepokolebljive hrastove,  
I još jednom omekšava srca divljih zvijeri."

A u karmenu (*carmen*) za Fonzia, Poliziano crpi inspiraciju izravno iz Ficinovog sviranja, koje poput Orfejeva izvire iz njegovih prstiju, kako bi se vratio kući i „zazvao Phoebusa, dodirujući božansku *liru* svojim plektrumom.” Poliziano je vrlo brzo shvatio interpretativno bogatstvo ove priče.

"/Marsiliova *lira*/, daleko uspješnija od *lire* tračkog Orfeja, iz podzemlja je donijela ono što je, ako se ne varam, prava Euridika, odnosno platonska mudrost sa svim svojim sveobuhvatnim razumijevanjem."

Iako je bilo neslaganja oko datuma nastanka Polizianove *Fabule d'Orfeo*, većina se znanstvenika sada slaže da je ona napisana 1480. za dvor u Mantovi, najvjerojatnije za banket tijekom karnevalske sezone kada je kardinal Francesco Gonzaga zabavljao svoju braću. ...

Do tada je već postojala tradicija aristokratskih domjenaka koji su uključivali dramske produkcije, pjevane stihove, pa čak i one na temu Orfeja. No, unatoč Polizianovim tvrdnjama da su nedostaci djela posljedica njegove ishitrene kompozicije, Orfej je bio bez premca po svojoj dužiniam, po jezičnoj suptilnosti i originalnosti njegovog tretmana teme, vizualnih elemenata i glazbe. ...

Poput svojih kazališnih prethodnika, Orfej je kombinacija recitiranih i pjevanih stihova, ali za razliku od njih sadrži neobičnu količinu glazbe u bogatom nizu poetskih oblika<sup>65</sup>

Nešto više od polovice od 401 redaka ove poeme ispjevani su u nekom obliku oktavske rime, pjesničke forme koja je do tada bila snažno povezana s pripovjednom poezijom (kantari i *sacre rappresentazioni*, crkvena prikazanja) i pjevanjem, uključujući izolirane *ottave* koje se pravilnije nazivaju *strambotti* ili *rispetti*. Većina recitiranog dijaloga (112 stihova) je u oktavama, ali 104 redaka (13 strofa) njih pjeva Orfej kao *strambotte* u sceni podzemlja. Zapravo, oktave su *lingua franca* predstave: to je jedini pjesnički oblik koji se i recitira i pjeva te jedini kojeg su u sve tri scene predstave koristile sve skupine: pastiri (uključujući Orfeja), božanstva podzemlja i bakantice.

Ono što je upečatljivo kod "Orfea" je koliko toga se pjeva (222 od 401 retka, ili 55 posto), te koliko od toga pripada liku Orfeja (160 od 222 retka, 72 posto; ili 40 posto cijele igre). Zapravo, pjeva se sve osim šest Orfejevih redaka, a oni su uglavnom koncentrirani u ključnoj "herojskoj" sceni u kojoj Orfej mora pjevanjem otvoriti svoj put u podzemlje i dvaput oplakivati gubitak Euridike, dok ostali likovi (s izuzetkom Aristaeusa i bakantica) samo recitiraju. S izuzetkom njegove kratke pobjedničke pjesme (par latinskih distiha), sve je to postignuto *strambottima*. Drugim riječima, "Orfej" je istovremeno bio predstava lika Orfeja kao pjevača, kao i Baccia kao vodećeg praktičara *cantare ad lyram* [tog doba].

Neumoran slijed oktava, koji bi se mogle čuti u kantarima i u crkvenim prikazanjima je u Orfeju ublažen strateškim pomacima na druge oblike koji obavljaju diskretne funkcije: pastirska *terza rima* (metar povezan s narodnom bukoličkom poezijom), Aristaeusova *canzone pastorale* (*ballata* s zbarskim refrenom koji invocira pjevačka natjecanja arkadijskih pastira), *frottola* (čiji kratki, nepravilni oblici redaka pokazuju ludilo Aristaeusove potjere za Euridikom), latinska safička oda (sugerirajući uzvišeniju dikciju kojom Baccio/Orfej odaje čast obitelji Gonzaga), nepravilni nizovi rime i duljine redaka (koji nakon dugog niza oktava u sceni podzemlja odražavaju konačni, tragični raskid između Orfeja i Euridike) i karnevalska pjesma (svečana, zbarska forma koristi se za završni bakanal drame).

Pjevani dijelovi predstave tipično su lirski trenuci dramskog zastoja, a oni se nastoje izmjenjivati s recitacijom koja većinom vodi radnju (takvu kakva je), tako da pjesme preuzimaju funkciju sličnu ariji kasnije opere. To se možda najviše odnosi na scenu koja privlači gotovo ekskluzivnu pozornost mnogih znanstvenika, safička oda s kojom se Orfej prvi put pojavljuje u predstavi. Sadrži najdetaljniju i glazbeno najeksplicitniju rubriku [didaskaliju] u predstavi:

"Orfeja, koji pjeva na planini sljedeće latinske stihove uz svoju *liru*, prekida pastir koji najavljuje Euridikinu smrt. Ovi stihovi, koje je predložio Messer Baccio Ugolini, koji je glumio Orfeja, u čast su kardinala Mantove [Francesco Gonzaga]."

"Orfej" predstavlja značajan trenutak kada se spajaju brojni važni događaji s kraja petnaestog stoljeća: vernakularizacija Orfejeve legende (i popratna promocija toskanskog narodnog jezika), definitivan prikaz prakse *cantare ad lyram* kao humanističke aktivnosti kroz njezinu identifikaciju s antičkom tradicijom pjevane poezije i izvoz firentinskih pjevača i pjesnika u dvorska okruženja izvan Firence.

---

<sup>65</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str. 7, V-7 Wilson tabela 4.2.

Dvor u Mantovi pokušao je obnoviti predstavu desetljeće kasnije kada je markiz Francesco II angažirao Filipa Lapaccinija i Ercola Albergatija (Zafarano) za organizaciju događaja, a Atalante Migliorottija da otpjeva Orfejevu ulogu. Napori su se nastavili iduće godine, ali na kraju nisu urodili plodom jer je Migliorotti bio previše zauzet profesionalnim obavezama u Veneciji i Padovi da bi ovo mogao ostvariti.<sup>66</sup>

Polizianov "Orfej" nas prirodno vodi ka slijedećem velikom i vrlo važnom predstavniku umjetnosti pjevanja uz *liru*, kao što je bio,

#### 5.5.4. Baccio Ugolini<sup>67</sup>: veleposlanik politike i poezije<sup>68</sup>

Nema boljeg uvoda u Bacciov vrijedan lik od onog koji je sastavio njegov prijatelj Poliziano u pismu Francescu Pulciju 1489. godine: ...

"Bez obzira je li pjevano *extempore* uz *liru* /*quae ad citharam canit ex tempore*/ ili je skladano u dokolici /*quae per otium componit*/, što je slađe, ugladenije i ljepše? Takav je moj Baccio."

Njegove diplomatske misije smjestile su ga u najviše društvene krugove Napulja, Rima i Ferrare/Mantove (između ostalih), gdje se željno tražilo njegovo elegantno i progresivno pjesništvo te ugladeno pjevanje i sviranje *lire*, koje mu je bez sumnje još šire otvorilo vrata diplomacije. ...

1488., Baccio je pisao Lorenzu o napretku u izradi 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 usko surađivao s [inače] cijenjenim napuljskim dvorskim pjesnikom Francescom Galeotom, čiju poeziju Baccio nije cijenio, pa je predložio da bi je trebalo dati na čitanje Lorenzovom briaču. 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 zvučala kao turpijanje [zubaca] pile."<sup>69</sup>

/U pismu Ludovicu Gonzagi, 1459./ Baccio je također obećao da će „doći u Mantovu pun / vlastitih/ stihova koji će vam milovati osjetljive uši“ (*Mantuam veniam plenus versibus, quibus delicatas tuas aures mulceam*), i da je spreman „pričati vaša djela i pjevati njihove pohvale u stihovima uz *liru*“ (*qui ubique laudes tuas vel versu ad lyram ... recenseat*). Kako pokazuje Bacciovo elegantno pismo na latinskom, on je u to vrijeme (kad je Lorenzu bilo samo deset godina) već bio uspješan učenjak, pjesnik i izvođač. ...

---

<sup>66</sup> Zanimljivo je da neki izvori (uključivši i one koji se mogu naći po internetu) navode da je Migliorotti pjevao ulogu Orfeja u reprizi 1490 i 1491 premda do nje nije nikada došlo.

<sup>67</sup> Druga pol. 15. st.-umro 1494.

<sup>68</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>69</sup> Wilson, ibid: Curti, u djelu "Le rime di Baccio Ugolini", na str.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*.

Baccio je često, u Lorenzovo ime, boravio u Rimu u produženim posjetima, gdje je miješao diplomaciju s uranjenjem u sve vitalniju rimsku lokalnu kulturu *cantare ad lyram*, koja je uključivala domjenke, kazališne predstave, večernje serenade na ulicama Rima i ugodne prilike u rimskim akademijama i kurijama u kojima se raspravljalo i izvodilo pjesništvo. ...

Manje su "klasične" 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*).” Jedan od najboljih Bacciovih trenutaka u Rimu bila je izvedba gdje je pjevao latinske stihove i pratio se u ulozi Orfeja u nizu dramatičnih prikaza postavljenih na ekstravagantnom banketu u lipnju 1473., slaveći brak Eleonore Aragonske i vojvode Ercole d' Este. U ovoj prigodi Bacciova publika bile su vladajuće aristokratske obitelji Ferrare, Napulja i Rima. ....

Nemože nas čuditi što je Baccio, znanstvenik i svirač *lire*, koji je također bio i svećenik, ubrzo stupio u bliske odnose s Ficinom. Rano u Lorenzovoj službi, Baccio je već bio među Ficinovim dopisnicima kao član potonjeg "prvog *genusa*" prijatelja, te je redovito nastupao na Ficinovim neformalnim okupljanjima. Ficinovo pismo upućeno Giovanniju Antoniu Campanu, Bacciovu blagodatnom suputniku u njegovim rimskim eskapadama (vjerojatno napisano u kratkom razdoblju 1473-74. dok je Campano bio u službi kardinala Pietra Riaria, rimskog zaštitnika svećanih banketa 1473., na kojima je Baccio igrao glavnu ulogu):

"Baccio Ugolino vrlo je često pjevao na akademiji božanske stvari o vama i vašem kardinalu ... tako da ste sada cijelom našem društvu poznati kao stup Akademije."

U Firenci je profinjena sinteza narodnih i klasičnih elemenata pretvorila popularni *strambotto* u suptilan i izražajan jezik, (bez da je isti izgubio išta od svoje tradicionalne pjevnosti - *cantabilità*) fleksibilnog, usmenog oblika. Bio je to oblik savršeno prilagođen talentima Baccia i njegovih kolega humanističkih improvizatora, jer je poput njih samih uspijevao spajati usmene i pisane tradicije. ...

Kao bolji izvođač koji je češće bio angažiran i od književnih krugova izvan Firence, Baccio je bio u mogućnosti izvoziti firentinsku pjesničku inovaciju (pojačanu uzornom praksom *cantare ad lyram*), i usvojiti druge utjecaje (poput dvorskog *strambotta* ili *rispetta cortigiana*) na koje je nailazio u rimskim krugovima. Čini se da je Baccio bio jednako učinkovit diplomat na području poezije kao i u politici.

### 5.5.5. Leonardo da Vinci (1452-1519)<sup>70</sup>

Od svih svirača odnosno pjevača - improvizatora uz pratnju *lire*, ime Leonarda da Vincija je sigurno najpoznatije. Obzirom na njegovu poslovičnu univerzalnost "renesansnog čovjeka" zapravo nas i nebi trebalo čuditi da se Leonardo u svojim mladim danima ne samo primio takve djelatnosti nego i u njoj briljirao. Kako Vasari dirljivo kaže u svojoj biografiji Leonarda:

"Najveći darovi često se vide, u prirodi, oboreni nebeskim utjecajima na ljudska bića; a ponekad su, na natprirodan način, ljepota, gracioznost i talent ujedinjeni iznad svake mjere u

---

<sup>70</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

jednoj jedinoj osobi, tako da na što god ta osoba usmjeri svoju pažnju, svaki njezin postupak je toliko božanski, da nadmašuje sve ostale ljude, čime se jasno daje na znanje kao stvar koju je Bog darovao (takvu kakva jest), a nije stečena ljudskom umjetnošću."

Vasari nastavlja spominjući Leonardov prvi profesionalni angažman izvan Firence kad ga je, u dobi od trideset godina, Lorenzo de' Medici poslao na dvor Sforza u Milano:

"Došlo je do toga da je milanski vojvoda, Giovan Galeazzo, umro i da je Ludovico Sforza izabran kao njegov nasljednik 1494. godine. U to vrijeme Leonardo je, s velikom pompom, doveden vojvodi da mu svira, budući da se vojvodi jako sviđao zvuk *lire*; Leonardo je tamo donio instrument koji je napravio vlastitim rukama, napravljen uglavnom od srebra, ali u obliku konjske lubanje - bizarna, nova stvar - kako bi zvuk /*l'armonia*/ imao veću rezonancu i zvučnost; ovime je nadmašio sve glazbenike koji su tamo došli svirati. Osim toga, on je u svoje vrijeme bio najbolji izvođač improvizirane poezije /*migliore dicitore di rime all'improvviso*/."

Jedna ranija verzija ove priče postoji u izvoru s početka šesnaestog stoljeća, Anonimo Gaddiano (BNF, Mgl. XVII. 17), a ovdje doznajemo da Leonardo u Milano nije otišao sam, već sa svojim mladim učenikom njegovog umijeća *cantare ad lyram*, koji je također puno obećavao:

"Leonardo je bio rječit govornik i izvanredan svirač *lire*, a bio je i učitelj Atalante Migliorottija, kojega je podučavao na instrumentu ... Kad je imao 30 godina, Lorenzo il Magnifico poslao ga je zajedno sa Atalante Migliorottijem milanskom vojvodi da mu pokloni *liru*, jer je bio jedinstven u sviranju ovog instrumenta."

Dalje Wilson:

Leonardove posebne sposobnosti na *liri* bile su legendarne u vrijeme kada je milanski slikar Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) napisao:

"Uz Pindara tebankog, evo slikara Leonarda, princa svih onih koji su u to doba svirali na *liri* i *violi* ... koji je kao što svi znate bio bez premca u svoje vrijeme kao svirač na *liri*."

Leonardo će ostati na milanskom dvoru od 1482. do 1499. godine, gdje je bio aktivan kao slikar, kipar te vojni arhitekt i inženjer, ali izvanredan zaključak koji se može izvući iz ovih dokumenata je da je Leonardo prvi put otišao na milanski dvor ni u jednom od ovih svojstava nego prvenstveno kao glazbenik te, kao što Giovijeva biografija iz otprilike 1539. predlaže, kao dizajner kazališnih djelatnosti na dvoru:

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

Kao što smo vidjeli, u Milano ga je pratio njegov mladi štićenik Atalante Migliorotti, koji će nastaviti dugu i uspješnu karijeru dvorskog improvizatora i glumca, a to učvršćuje mišljenje da je Leonardo svoju karijeru vjerojatno započeo kao izvođač i dizajner dvorskih spektakla, te je u tom svojstvu došao u Milano. 1498. Leonardo je posjetio dvor u Mantovi u strogo glazbenom svojstvu kada je markiz Francesco Gonzaga svom dvorskom blagajniku napisao:

"Želimo da Leonardu fiorentinu, nositelju ovog pisma, dadete jedanaest dukata, koje mu dajemo u zamjenu za mnoge žice za lutnju i *violu* koje nam je dao, pa odmah oslobodite [novac] kako bi on mogao nastaviti svoje putovanje."

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 osim *lire* možda svirao i lutnju.

Ovo, u to vrijeme, nebi bilo ništa čudno jer je sviranje više (pogotovo onih srodnih) glazbala bilo gotovo pravilo. Osim toga ako se u ikonografskim izvorima *lira* pojavljuje (u duetu) sa nekim drugim instrumentom, onda je to najčešće lutnja, a jedina notirana glazba za *liru da braccio* sačuvala se u rukopisu iz Pesara (broj i sl.) koji inače sadrži isključivo glazbu za lutnju i druge trzalačke instrumente.

### 5.5.6. Atalante Migliorotti (1466 -oko 1535)<sup>71</sup>

Nakon boravka u Milanu s Leonardom, Migliorotti se sigurno vratio u Firencu, a do početka 1490-ih, iako je nominalno služio Pieru de' Mediciju, bio je jako tražen kao izvođač i dosta je putovao. Kao što je već spomenuto, bio je previše zaposlen profesionalnim dužnostima u Veneciji i Padovi da bi mogao prihvatiti poziv Francesca Gonzage da otpjeva glavnu ulogu u novoj izvedbi Polizianovog Orfeja 1490. i 1491. godine, ali to ga nije spriječilo da razvije tople odnose s dvorom u Mantovi. Godine 1493. Isabelli je dao "dobru, malu *citharu*" prikladnu za njezinu uporabu. Kao Isabellin agent u pregovorima s Migliorottijem, Niccolò da Correggio joj je ponudio jednu svoju *liru*, ali saznajući da će Migliorottijeva biti isporučena, priznao je,

"upotrijebite onu od Atalantea, koje će vas, s njegovim imenom i sjećanjem na onoga koji vam ju je dao, potaknuti da učite s još više ljubavi." Ovdje izraženo poštovanje prema Migliorottiju ohrabrilo ga je kasnije da traži njezin blagoslov pri krštenju vlastite kćeri, koju je nazvao Isabella u čast markize."

Wilson dalje spominje Migliorottija u vezi sa novim instrumentom koji bi, sudeći prema opisu, mogao biti prvi vrlo rani spomen *lire da gamba* (*lirone*):

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

Usprkos mojih skromnih sposobnosti uvodim novu, nečuvenu i nepoznatu metodu sviranja, s novom i nepoznatom vrstom *lire*. Dodat ću žice tako da će ih imati dvanaest /*lira da braccio* ih je obično imala sedam/, neke pričvršćene [sa strane] na kutiju za vijke /izvan hvataljke/, a neke na hvataljci, u savršenom i besprijekornom skladu.<sup>72</sup>

<sup>71</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>72</sup> *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 XII, 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 gambe*, ili *lirona*, koji će se u redovnoj uporabi pojaviti tek kasnije u stoljeću.

Ono što me čudi u vezi s ovom ranom pojavom "lire da gamba" je činjenica da se on provjereno u izvodilačkoj praksi (uglavnom) u vezi sa *intermedijima* pojavljuje tek pedesetak godina kasnije. Postavlja se pitanje "gdje" je bio, gdje je "nestao" svo to vrijeme, je li se krio ispod uobičajenog imena *lira* ili *viola*?

Posljednja vijest o Migliorottiju kao izvođaču dolazi iz Firence, gdje je spomenut kao član Svete akademije Medičija 1515. Te je godine u akademiji (kao zaštitnik i veleposlanik kod pape) izabran na dužnost, a njegovi kolege, akademici očito su ga vrlo cijenili. Naldo Naldi počastio ga je s dva latinska epigrama prepuna laskavih, klasicističkih, referenci na njegovo pjevanje i sviranje *lire*, a izabran je za "trajnog *cythareda* naše Svete akademije" zahvaljujući "zvuku njegove slatke *lire*" (*dolce cetra*), što ga je pretvorilo u "drugog Orfeja". No šutnja povijesnih zapisa o posljednjih dvadeset godina njegova profesionalnog života ukazuje na to da je možda prestao nastupati: čini se da nije ostavio traga u dobro dokumentiranom rimskom festivalskom okruženju, a čini se da niti jedna njegova pjesma ili njihova glazbena postavka nije preživjela u rukopisu ili tisku.

### 5.5.7. Cristoforo Fiorentino l'Altissimo (? - oko 1526?)

Posljednji poznati tradicionalni kanterino visokog ugleda u Firenci bio je Cristoforo Fiorentino, poznat kao *l'Altissimo* (umro oko 1526.). Obzirom da se njegova djelatnost odvija paralelno sa onom "učenijom" humanističkih *cantora ad lyram* odlučio sam ga dodati u ovaj dio 5. Poglavlja.

Sudeći prema onome što možemo zaključiti iz sačuvanih dokumenata,<sup>73</sup> izgleda da je Cristoforo bio jedini kanterino koji je nastupao na pjaci San Martino između smrti Antonija di Guida 1486. i Cristoforova odlaska iz Firence 1518., jer se niti jedan drugi izvođač ne spominje u vezi s [tim] mjestom održavanja. Nakon posljednjih Cristoforovih poznatih nastupa na San Martinu tijekom 1514/15, u postojećim spisima nikada se više ne spominju niti San Martino niti profesionalni građanski kanterino od nekog ugleda, pa bi mogli zaključiti da su i mjesto i praksa koja se na njemu odvijala izgubili svrhu postojanja, zajedno s republičkim političkim okruženjem koje je oboje tako dugo njegovalo.

Obzirom da o izvedbama njegovog najznačajnijeg djela *Il Primo Libro de' Reali* postoje vrlo detaljni izvještaji, koji daju vrlo zanimljivi uvid u sustav improvizacijske tehnike kanterina, donosim slijedeće citate iz knjige B. Wilsona:<sup>74</sup>

U razdoblju od 1514. do 1515. godine, Cristoforo je bio na vrhuncu svoje karijere dok je izvodio svoj monumentalni kantare *Il Primo Libro de' Reali* na San Martinu, gdje je nekoliko puta tjedno "vladao" tim mjestom u razdoblju od trinaest mjeseci. Niti jedno od drugih postojećih pjesničkih djela bilo koje vrste nije tako izričito vezano za okruženje San Martina, a sama pjesma puna je referenci na mjesto događaja i na */a/uditori* koji su se tamo okupljali da ga čuju, kao i na naznake dana i učestalosti njegovih izvedbi. *Primo libro* sastoji se od devedeset i četiri kantara, a svaki je kantare (obično četrdesetak strofa oktavskih rima) bio samostalna pripovijest koja je činila jednodnevnu izvedbu. Nakon početne strofe koja poziva na Božji blagoslov, svaki kantare obično prelazi na drugu strofu upućenu njegovim *diligente* ili *benigni uditori*, prije nego što

---

<sup>73</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>74</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

nastavi priču tamo gdje je stao na kraju prethodne izvedbe. Ovo su trenuci koji nam omogućuju da sami vidimo puls događaja prije nego što Cristoforo lansira svoju publiku u svijet mašte “veće od života” karolinških paladina. ...

Ovi stihovi, upućeni izravno Cristoforovoj publici na San Martinu, gotovo uvijek kulminiraju izričitim strateškim ciljem početnih strofa, privlačeći pažnju bučne gomile. Pažnja koju zahtijeva rijetko je samo zvučna, već i vizualna, podsjećajući nas da je iskustvo San Martina bilo višesulno. Geste, govor tijela i mimika kanterina nesumnjivo su bili bitni za to kako je publika razumjela i vizualizirala priču koju je čula, a i obrnuto; istrenirano oko kanterina dozvoljavalo mu je da mjeri raspoloženja, sastav i prijemčivosti gomile ispred njega. ....

U svih devedeset i četiri kantara *Primo libro*, riječ *improvviso* spominje se samo dva puta, u prvom i posljednjem kantar. U početku služi kao podsjetnik Cristoforovoj publici, a i nama, da se on u svakom trenutku bavio izvanrednom i prilično nesigurnom djelatnošću - izvedbom po sjećanju i stalnim stvaranjem i ponovnim stvaranjem svojih pjesničkih i glazbenih materijala tijekom [same] izvedbe. U tim okolnostima traži da mu se oproste povremeni nedostaci u njegovom stihu. ...

Moda *strambotta* pojavila se krajem petnaestog stoljeća, a njen bliski odnos s improvizacijom, pjevanom izvedbom i oblikom *ottava rima* kantara, učinio ga je neodoljivim za izvođenje pjesnika Cristoforove generacije. Njegovi *strambotti* posebno otkrivaju mentalne navike tehnika pamćenja o kojima smo ranije govorili u vezi s Antoniom di Guidom: korištenje jakih i oštro kontrastnih vizualnih slika i vladanje sa velikim leksičkim skladištem koje koristi dugi niz imena (*nome*) i stvari (*cose*)...

Najmanje četiri Cristoforova *strambotta* (zajedno s *ottavom* iz njegovog djela *Rotta, bellezze di un uomo, Stanze del medesimo e Invocazioni fatte in San Martino*) pojavljuju se ponovno, s malim izmjenama, kao strofe u djelu *Primo libro*. Koji su bili prvi, raniji, nije jasno, ali izvrsna analiza *Primo libro* i njegovih izvora [koje je napravio] Luca Degl' Innocenti otkriva još jednu karakterističnu kvalitetu kanterino-stihova zbog čega Cristoforova postojeća djela pružaju rijetku priliku za proučavanje: široko rasprostranjeno “recikliranje” i *rifacimento* već postojeće poezije i proze. Za početak, *Primo libro* sam je golemi *rifacimento* starijeg kantara, prve dvije knjige proze *Reali di Francia* Andree da Barberina (temeljene, pak, na francuskim i francusko-venecijanskim uzorima). Transmutacija je bila sve samo ne izravna; Cristoforo je Andrein materijal različito prisvojio ... - mnoga su imena i neke fraze doslovno kopirani, njihov točan redosljed se često mijenjao, drugi su dijelovi parafrazirani, a dijelovi novog materijala interpolirani u različitim stupnjevima, sve to uvjetovano zvučnim i formalnim zahtjevima *ottava rima*: ...

Andreini kantari bili su među najpopularnijim djelima petnaestog stoljeća, pa se Cristoforo od prvih strofa *Primo libro* smjestio u dugu i bogatu firentinsku tradiciju epskog viteškog pripovijedanja, koja je bila među najvećim užicima koje se moglo doživjeti na San Martinu.

Kakvi god bili Cristoforovi razlozi za preseljenje u Veneciju, nije dugo čekao da počne raditi ono što je najbolje znao: javno nastupati. Prvo što o njemu čujemo dolazi iz pera Marina Sanuda, neumornog mletačkog kroničara, koji je u društvu službenika mletačke vlade čuo Cristoforov nastup 10. svibnja 1518. i zabilježio svoje osobno razmišljanje:



"Na današnji dan na Terranovi, gdje se održavaju javna čitanja, firentinski pjesnik po imenu Altissimo, čije je pravo ime /.../, koji je ovamo došao na Senu /blagdan Uzašašća/, postavio je *cariegu* /vjerojatno neka vrsta klupe ili platforme/ nakon što se okupio veliki broj slušatelja, među kojima sam bio i ja, Marin Sanudo, zajedno s gospodarom Gasperom della Vedova. Izvodio je stihove /*recita versi*/ *all'improvviso*, a drugi je [glazbenik] svirao *liru* dok je on recitirao /*uno sona la lira e lui li recita*/. ..."

Terranova je bila manji dio trga između Duždeve palače i sadašnje biblioteke Marciane, pa se čovjek pita kako je uspio okupiti gomilu prije nego što je na nekoj vrsti podignute platforme počeo nastupati - možda mu je u tome pomogao njegov svirač *lire da braccio*, koji je možda bio angažiran da pomogne privući mlečane [da čuju] ovog nepoznatog kanterina, kao i da ga prati.<sup>75</sup> ...

### 5.5.8. Bernardo Accolti, *l'Unico Aretino* (1458-1535)

Kao most prema svijetu talijanskih dvorova i ulozi *cantora ad lyram* u tom okruženju, neka nam posluži ličnost odnosno djelatnost pjevača-pjesnika Bernarda Accoltija, poznatog i kao *Unico Aretino*. On nas ujedno vodi prema praksi pjevanja uz *liru* u vatikanskom Rimu. Dajem opet riječ B. Wilsonu<sup>76</sup>:

Ako je ikada postojao pjevač-pjesnik, koji je bio "kod kuće" u dvorskom svijetu, to je bio Bernardo Accolti, *Unico Aretino* ("jedinstveni Aretino"), pa je od mnogih glazbenih pjesnika spomenutih na stranicama *Il Cortegiana*, samo *Signor Unico* počašćen kao sugovornik. Kao član ugledne obitelji, koju su [uz ostale] sačinjavali njegov otac Benedetto, firentinski pravnik, humanist i povjesničar, te njegov brat Pietro koji je 1511. godine postao kardinal, Bernardo se s lakoćom kretao i bio hvaljen između talijanskih dvorova, a njegove vještine kao pjesnika i karizmatičnog izvođača učinile su ga uzornim dvorjanom u procesu oblikovanja kako ga je zamislio Castiglione. ...

Upravo je Castiglione 1521. u pismu Federicu Gonzagi izvijestio da je „sinoć, u prisutnosti vrlo brojne publike, Unico Aretino improvizirao tri sata pred papom, kao što je to bio njegov običaj“.

...

U svibnju 1512., na banketu pri otvaranju petog lateranskog koncila, Accolti je izveo svoj "*Ternale*" u slavu Djevice, "duhovni kapitolo u *terza rima*. Nakon što je Leon X bio izabran za papu, kad se saznalo da će *Unico* ovo djelo ponovno izvesti u Vatikanu, Accoltija su švicarski stražari otpratili do mjesta događaja. Papa je naredio da se otvore sva vrata kako bi se smjestilo čim više ljudi, a umjetnik je nastavio očaravati gomilu. Ovo je barem posthumno izvješće Accoltijevog najvećeg obožavatelja, Pietra Aretina, koji je dodao: "nikada niti jedan pjesnik nije dosegao tu razinu divljenja koje je on uživao kod svih kraljeva, prinčeva i papa tog vremena."

U Firencu se možda vratio tek 1515., godine ulaza (*entrata*) svog patrona medičijskog pape Leona X., događaja koji je kasnije zabilježen u Vasarijevoj fresci u Palazzo Vecchio. Brzo je ušao u firentinske krugove bliske dvoru, poput svete akademije Medičija, gdje je izabran na dužnost, angažiran s vodećim gradskim književnim i glazbenim ličnostima. Nema sumnje da je često nastupao u društvu svog kolege člana akademije, Atalante Migliorottija.

---

<sup>75</sup> Ovo predstavlja rijedak slučaj da svirač *lire* prati pjevanje odnosno recitaciju drugog izvođača.

<sup>76</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

Mantova je za Accoltija bila neizbježno odredište, s obzirom na to da je Isabella d'Este (druga po redu, nakon svoje šogorice Elisabette Gonzaga) bila predmet njegovog dvorskog obožavanja. Accolti je pisao Isabelli 1502. godine, (u doba kada je u Rimu djelovao kao učitelj Isabellinog desetogodišnjeg sina Federica, u to vrijeme političkog taoca papinskog dvora), hvaleći njezine posebne sposobnosti kao pjesnikinje i pjevačice *ad lyram* :

"Koji genij danas cvjeta u Italiji, u kojeg, u stihu ili prozi, vaše ime nije podvrgnuto plemenitim naporima i pohvalama? Tamo gdje cvjetaju glazba, pjevanje, liberalnost, komedije, spektakli i pučki stihovi, ... ne samo da ih prosuđujete, već ih i savršeno komponirate i savršeno izvodite uz *violu* ili lutnju */perfectamente componentsndo eperfectamente in viola o leuto recitandole?/*

Isabella očito nije bila imuna na Accoltijev šarm, jer je odgovorila na njegovo pismo izražavajući neizmjereno divljenje zbog njegovih neusporedivih stihova i "elegancije, obilja i oštine" njegovog genija. Mora biti da je unutar orbite Mantova/ Ferrara on došao u kontakt s Ariostom, koji pred kraj svog *Orlanda furioso* hvali skup talijanskih pjesnika i humanista, odajući čast "sjajnom svjetlu Arezza, Unicu Accoltiju" (*il gran lume Aretin, l'Unico Accolti*). U sličnom pregledu vodećih literata, u djelu *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,  
/[pjevajući/ *all'improvviso* u tako božanskom stilu  
da mu je čak i Apolon zavidio ne mali [broj] godina.

Kao i drugi pjesnici-pjevači koji su živjeli u prvim desetljećima šesnaestog stoljeća, poput Caritea i Notturna Napolitana, Accolti je doživio da su mu pjesme bile tiskane za života. Za razliku od mnogih drugih, tijekom šesnaestog stoljeća njegova djela bila su široko rasprostranjena čestim prepisivanjem rukopisa i preštampavanjem, ali napetost između usmenog i pisanog prijenosa vrijedila je za njegove pjesme kao i za sve ostale usmene pjesnike. Kao što je Giovio napisao, "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."

Sadržajem Accoltijeve poezije dijelom je upravljala njegova petrarkistička muza, *Julia*, ali za razliku od Cariteove *Lune* ili Petrarkine *Laure*, morala se natjecati s drugim Accoltijevim muzama u stvarnom životu, a njegov spontaniji i oportunistički stvaralački proces odveo ga je daleko od nečega poput integriranog kanconijera. Ne-petrarkistička je također bila njegova privrženost tradicionalnijim oblicima usmenih pjesnika: *ottava rima* (*Virginia*) i *strambotti*. Kao tipičan medij osjećaja zaljubljenosti, sonet je za Accoltija bio primarno sredstvo za "jadikovke" njegovog ljubavnika. U svom čuvenom i neobičnom *D'un Carciophono*, *Julia* se uspoređuje s artičokom u zamisli koja je morala jako zabaviti njegovu dvorsku publiku:

Tu tien 'fra mille inganni el ver celato,  
Et quel fra mille frondi asconde el frutto.  
Tu dai fra tanti stratii un favor raro,

Et quel fra tante in qualche foglia, al, fine  
Ha sapor breve, el resto è tutto amaro ...

/Ti s tisuću prijevara skrivaš istinu i ona,  
među tisuću listova, skriva plodove.  
Unutar toliko slojeva rijetko odobravaš naklonost,  
i ona, unutar toliko listova, na kraju,  
ima prolazan okus, sve ostalo je puno gorčine/ ...

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 ulijeivanja u nju afektivne moći svoje glazbe. Ta mu je sposobnost, a ne povremena ekscentričnost udvaranja, dala istaknuto mjesto pri Castiglioneovim domjencima.

### 5.5.9. Aurelio i Raffaele Brandolini

Djelatnost dvojice braće Brandolini služi nam kao trostruki "most"; nastavak o ulozi *cantora ad lyram* pri nekoliko talijanskih dvorova, o njihovoj djelatnosti pri aragonskom dvoru u Napulju te onom crkvenom u Rimu.

Dvojica braće iz firentinske obitelji Brandolini, Aurelio (1454-97) i Raffaele (1465-1517) dobili su zbog stanja gotovo potpune sljepoće koje ih je snašlo u djetinstvu, nadimak *Lippo (Lippus)* pa ih tako niz izvora spominje pod tim imenom odnosno "prezimenom".

Nastavljam citirati iz knjige B. Wilsona<sup>77</sup>:

Ovi Firentinci bili su odgajani i obrazovani na napuljskom dvoru, gdje su dobili izvrsno humanističko obrazovanje. [Kasnije su] obojica došli u Rim (Aurelio 1480., Raffaele prvo 1491., zatim trajno 1495.) gdje su našli posao u kurijalnim krugovima kao govornici, učenjaci i učitelji latinskih djela, te kao poznati pjevači-improvizatori latinskih stihova, strastveni praktičari i zastupnici prakse *cantare ad lyram*. Obojica su se pridružila redu augustinskih pustinjača, Raffaele rano u odrasloj dobi a Aurelio 1491. godine, ali stanje gotovo potpune sljepoće od koje su obojica patili ograničavalo je njihove profesionalne mogućnosti, a favoriziralo usmenu stranu humanističkog profesionalnog djelovanja: držanje govora i propovijedi, poduka te improviziranje i pjevanje poezije. ...

Za oba brata, profesionalno bavljenje sa *cantare ad lyram* njegovano je u mladosti na napuljskom dvoru, gdje se njihova posebna predanost latinskom jeziku i književnosti oblikovala u latinskom krugu Pontanove akademije. Njihova djelomična sljepoća također je utjecala na njihovu karijeru, ne samo zatvaranjem određenih vrata (poput zanimanja koja uključuju opsežno pisanje i čitanje), već, bez sumnje, poboljšavajući određene usmene sposobnosti poput sluha i pamćenja. A u usmenom svijetu humanističkih dvorova njihove sposobnosti i aktivnosti kao govornika i pjevača-improvizatora međusobno su se jačali. To se osobito odnosilo na improvizirano govorništvo, po kojem su oba brata bila poznata u Rimu. To znamo iz prilično

---

<sup>77</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

negativnog svjetla koje je na [taj dio njihove aktivnosti] bacio rimski teolog Raffaele Maffei, koji ju je osudio kao pretjerano iskazivanje rječitosti i jezične ljepote nauštrb sadržaja. Maffei je kritizirao i druge, ali u slučaju Brandolinija nastavio je s nevoljkim poštovanjem prema njihovim izvedbenim sposobnostima, implicirajući da je to također produžetak problematične aktivnosti improviziranog govorništva:

"Postoje dva slijepa brata iz Firence po imenu Philippus /sic/ i Raphael, obojica zvani Lippo; u Rimu obojica izvode elegije uz *liru* na sve vrste tema ... improviziraju, a njihovo pjevanje je ponekad i elegantno."

Prilikom ... posjeta Veroni 1494., Aurelio je pozvan da propovijeda i izvodi, što je ostavilo snažan dojam na svećenika i humanistu Mattea Bosso, što je on zabilježio u pismu Girolamu Campagnoli:

... S obzirom na *liru* - dopustite mi da govorim vrlo hrabro - Apolon i Amfion mu nisu ravni. U jednoj stvari on pobjeđuje poznate pjesnike: ono što su oni stvorili kroz duge noći i trošenjem ponoćnog uljanog svjetla, on kroji i pjeva *ex tempore* ... Na skupu mnogih najplemenitijih građana, zaštitnika književnosti, uključujući i samog *podestà*<sup>78</sup>, 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."

Oko 1473., prigodom posjeta napuljskom dvoru sjajnog glazbenika Pietrobona<sup>79</sup>, Aurelio je sastavio ono što sam opisuje kao „prve pokušaje moga studija“ sa posvetom Ferranteu, a koje uključuje niz latinskih pjesama u obliku elegičkih kupleta u slavu Pietrobona (i Ferdinanda), s proznim uvodom u pohvalu glazbe.

Mladji brat, Rafaele, izdao je 1513. za naš predmet izuzetno važnu raspravu pod naslovom *De musica et poetica* u kojoj govori o umjetnosti *cantare ad lyram*, kao i o svojem bratu Aureliju, kao uzornom predstavniku dostojanstvenog i latinskog improvizacijskog pjevanja, prilagođenog najozbiljnijoj temi i najučenijoj klerikalnoj publici. Citiram dalje iz knjige B. Wilsona<sup>80</sup>:

Vrlo je zanimljivo Raffaeleovo zapažanje da je njegov brat koristio *variato carmine* u izvođenju papinskih hvalospjeva, filozofskih tekstova i svetih povijesti. Kontekst sugerira da se *carmine* ovdje ne odnosi na tekstove, već na glazbu koja je bila *variato* i vrijedna pažnje, a ne formulaična i melodijski beznačajna. Ovo nas podsjeća da je pjevanje uz pratnju *lire* (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.

---

<sup>78</sup> U srednjovjekovnim gradskim komunama Italije, nositelj najviše izvršne vlasti.

<sup>79</sup> Pietro Bono (de Burzellis, Borzeris, Burzeris), (1417 - 1497), vidi kasnije od str. ...

<sup>80</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

Ono što je možda najzanimljivije i najznačajnije u Raffaeleovoj izvođačkoj karijeri jest praktična perspektiva koju je uspio unijeti u svoju *De musica poetica*, daleko najvažniji renesansni dokument na temu improvizacijskog pjevanja poezije.

#### 5.5.9.1. Obrana *Cantare ad Lyram: De Musica et Poetica* Raffaelea Brandolinija (1513)<sup>81</sup>

Ono što Raffaele u posvetama više puta naziva svojim "malim djelom" (*opusculum*) zapravo je znatan i eruditski traktat od osamdeset četiri folija i preko 16.000 riječi. Premda je 1513. predstavljen novoizabranom [papi] Leonu X., nastao je u neko ranije vrijeme kao kraće djelo koje je kardinal Giovanni de' Medici naručio prije nego što je izabran za papu.

*De musica et poetica* djelo je bez presedana, prvo koje se opširno bavilo srodnim temama glazbe i poezije, kao i prvo koje se bavi temom glazbe bez njezinih matematičkih konotacija u kvadrivijumu. Kao humanist koji se zalaže za poštivanje latinske improvizirane pjesme, Raffaele se manje bavi kompozicijskim pitanjima suglasnosti, proporcija i menzuralnog ritma, a više sa usmenim uvjetima izvođenja. On je prvi koji se opširno pozabavio društvenim uvjetima stvaranja glazbe s naglaskom na kreativnu ulogu izvođača i odnos između izvođača i njegove slušateljske publike u domaćim okruženjima privatnih palača, kurijских komora i društvenih akademskih okupljanja. Izvedbe kao komponente slobodnog vremena i društvenog vremena promiču se kao ozbiljna aktivnost koja je u stanju potpomognuti viši moralni odgoj, obilježje zajedničko s otprilike suvremenim djelom *De cardinalatu* Paola Cortesija. Raffaele povećava očekivanja kako od izvođača, koji je ovdje predstavljen kao društveno i intelektualno ravnopravan svojim slušateljima, tako i od publike, od koje se sada očekuje da pomno prati i cijeni suptilnosti latinskog improviziranog stiha. To je jedan od središnjih dokumenata vezanih uz glazbeni humanizam, onaj koji bi trebao poslužiti za ozbiljnu raspravu o prirodi talijanske renesansne glazbene kulture, a budući da je izvrstan prijevod i izdanje Ann Moyer od 2001. godine svima dostupno, možemo se nadati da će uskoro dobiti pravo mjesto u daljnjem studiju te glazbe.

Do sada bi trebalo biti jasno što je Raffaele shvaćao kao *musica*. Nije osjećao potrebu da to objasni u svojoj raspravi, koja jedva da se bavi glazbom *per se* na svojim brojnim stranicama posvećenim pjevanju i sviranju *lire*, a to je zato što je raspravljao s pozicija ustaljene humanističke prakse, koja je pred očima imala i povijest novije prakse, kao i kulturne temelje u antiki, prenošene kroz *studia humanitatis* već čitavo stoljeće. U tome je glazba nerazdvojno spojena sa pjesničkim izrazom i čini sastavni dio umjetnosti retorike, koju su Raffaele i Aurelio prakticirali i poučavali sa svim njezinim aspektima. Ono što je novo u *De musica et poetica* je to što je glazba i u naslovu i u tekstu sada pozvana u prvi plan i priznata, a ne samo pretpostavljena, kao bitan aspekt koji je oduvijek bio [prisutan]. Improvizirano pjevanje poezije sada je praksa sa vjernom i slavnom suvremenom poviješću, u koju Raffaele smještava sebe i svog brata. Počinje sa onima koji su pjevali vernakularne stihove *ex tempore* (*canendis ex tempore ad lyram versibus*):

"Zahvaljujući svojoj čudesnoj vještini u javnim i privatnim poslovima, kako u svojim šalama tako i u duhovitosti, a posebno u svojim narodnim i veselim stihovima koje je pjevao uz *liru*, Baccio Ugolini, vezao se uz dušu Lorenza de' Medicija, tog elegantnog promatrača talentiranih ljudi; te je stekao dobročinstvo i naklonost napuljskog kralja Alfonsa II, do te mjere da je od njega dobio biskupiju u Gaeti. **Actius Sincerus** /Sannazaro/, napuljski patricij,

---

<sup>81</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

odlikuje se ne samo svojim savršenim znanjem i istančanim prosuđivanjem grčke i latinske književnosti, već isto toliko i narodnim stihovima, s kojima je - iako sastavljenim samo u slobodno vrijeme - postigao izvanrednu dobroćudnost prinčeva kraljevstva, iznimnu naklonost aragonskih kraljeva našeg doba, a također i ogromno bogatstvo i prosperitet. Španjolac **Chariteo** /Benedetto Gareth/, gotovo se izjednačujući sa glasovitom milošću i elegancijom Francesca Petrarke, svojedobno je dobio veliku korist i ugled za sebe i svoju obitelj. **Bernardo Accolti** stekao je takav ugled u tim stvarima u jasnom i jednoglasnom mišljenju svih, da je za sebe stvorio, takoreći, ne malu slobodu u djelovanju i govoru sa svjetovnim i crkvenim prinčevima Italije."

Mnogo je manje onih koji su, nastavlja, postigli sličnu slavu izvedbom latinske poezije:

"Doista se rijetko tko (koliko ja znam) do sada javio kao pjevač /latinske poezije/. U Firenci je to pokušao Angelo Poliziano, čovjek koji je inače bio najugledniji zbog svoje stručnosti u grčkim i latinskim djelima. Angelo Maturanzio iz Perugie, obučen za studije slobodnih umjetnosti, počeo je to činiti u Rimu. Proba iz Sulmone to je preuzeo, potaknut Ovidijevim rodnim tлом i lakoćom u sastavljanju poezije kojom je bio nadaren<sup>82</sup>. Međutim, nitko od njih nije postigao ono za čim je težio."

To su, sigurno, vrlo selektivni i ponekad idiosinkratični (kontrastna nepredvidivost) izvještaji, a to je zato što su oblikovani u skladu s Raffaeleovim ciljem, koji je dvostruk: uspostaviti klasicistički pedigree za *cantare ad lyram* i uvjeriti posvećenika rasprave, nikog drugog nego [papu] Leona X, da bi kao kolega/zemljak Firentinac sa zajedničkom vezom s praksom trebao podržati napore istinski kvalificiranih latinskih praktičara - dakle Raffaelea i Aurelija. Raffaele priznaje letimičnu prirodu izvještaja o pjevačima na narodnom jeziku - „Ostavljam po strani ostale; jer su mnogi u Firenci, Napulju i Rimu u naše doba postali poznati proučavanjem ove umjetnosti (*huiusce artis*)" - kako bi se usredotočio samo na najistaknutije primjere pomno odabrane za ta tri grada, gdje njihova vjerodostojnost počiva na aristokratskom pokroviteljstvu koje su primili. Izvođači latinske poezije odlikuju se svojim znanstvenim i književnim vjerodostojnostima, iako manje uspjehom kao izvođači, a Raffaeleovo izvješće o njihovim mješovitim rezultatima vodi izravno do impresivnije biografije njegova brata, kao i do poznate tužaljke znanstvenika humanista u vezi s "ozbiljnim rizicima" i "malim nagradama" njegovih vrijednih napora.

Novost kako u sadržaju tako i u obliku djela naznačena je na naslovnoj stranici, gdje ga on naziva „kontinuiranim govorom“ (*perpetua oratione*). To je oblik koji Raffaeleu daje veliku slobodu u oblikovanju i obrađivanju svojih tema, što čini pomoću svoje publike od jedne osobe, apostolskog protonotara Corradola Stange, čija mu skeptična pitanja i kritička zapažanja daju poticaje tijekom cijelog govora. A kritika nije bila samo zamišljena: Stanga je bio visoki dužnosnik s glazbenim interesima (bio je posvećenik prve verzije *Practice musice* Franchina Gaforija), koji je otvoreno izrazio svoje negativno mišljenje o improviziranim poetskim izvedbama. I kao što kritika Raffaela Maffeiija pokazuje, Stanga nije bio jedini ovakvog mišljenja. Raffaele se više puta poziva na "zlonamjerne glasove klevetnika" koji "neprestano nalaze greške, ponekad u prirodi pjesme, odnosno u improviziranoj izvedbi, a ponekad u latinskim stihovima i višestrukim temama pjevanja." Pozicionirajući se kao vodeći zagovornik latinizirajućeg *cantare ad lyram* u ekskluzivnim i konzervativnim klerikalnim krugovima Rima,

---

<sup>82</sup> IP: ovdje Raffaele stavlja u "isti koš" svoje suvremenike i antičkog "kolegu" Proba iz Sulmone.

Raffaele je izazvao kritičare što je zahtijevalo učenu i temeljitu obranu, svojevrsni odgovor za koji ga je retorička obuka dobro pripremila.

Raffaeleov *oratione* podijeljen je u tri dijela približno jednake duljine posvećene glazbi, poeziji, a potom pitanjima vezanim uz kombinaciju obje. Prva dva odjeljka strukturirana su oko *laus musicae* i *laus poeticae*, tradicionalnih podžanrova u kojima Raffaele raspoređuje cijeli niz klasičnih presedana u prilog svakoj disciplini. *Laus musicae* označava iscrpan raspon drevnih likova i anegdota, neobično potpunu obradu istih te, u opsežnom odjeljku posvećenom *liri*, na primarnu ulogu *lire* u pjesmi. No, to su pripreme za primarnu temu, onu od osobne važnosti za Raffaelea: prikladnost lirske pjesme u intimnijem okruženju gozbi. Ovdje se on trudi razlikovati puku zabavu "koja se tako često koristi na današnjim domjencima", poput "klaunova i glumaca, ili bubnjeva i činela, truba i rogova" koji vode do "rasipništva, izopačenosti, pijanstva i požude", od moralno uzdižuće pjesme koja „sputava naše želje, obuzdava višak, kontrolira emocije duše i potčinjava jarmu razuma.“ Iako ga je struktura njegova argumenta dovela do pokušaja rasprave o glazbi neovisno o poeziji, na kraju se njegova koncepcija obje teme temelji na povezivanju glazbe s riječima i pjesme s govorništvom: „/Glazba/ upotpunjuje povijest i poeziju, budući da su metar i ritmovi koji su svojstveni glazbenicima itekako potrebni za oboje. To usavršava govornika, budući da mu pruža ritmove tijela i glasa.”

Kontroverznija je, međutim, Raffaeleova snažna tvrdnja da "extempore pjesma neupitno zaslužuje veću zaslugu i divljenje od one pomno komponirane." Kad dalje kaže "I sam više volim improviziranu jednostavnost nego dugo pripremanu razmetljivost", njegov izvor je Kvintilijanova izjava „Radije bih imao ishitrenost improvizacije nego nepovezani skup unaprijed smišljenih misli“, ali uzevši to u kontekstu, ono što Kvintilijan govori je da bi bilo idealno ako govornik svoje misli prvo dovede u red, potpomognut, ali ne i ovisan o pripremnom pisanju, i po dobro uvježbanom sjećanju, tako da u trenutku izvedbe govor može teći s lakoćom i redom, ali i sa slobodom da radi digresije i slijedi inspiraciju trenutka. U nedostatku toga (*alioque*), kaže, nepripremljenoj improvizaciji (*extemporalem temeritatem*) treba dati prednost pred kaotičnom predstavljanju unaprijed smišljenih misli (*male cohaerentem cogitationem*). Čini se da Raffaele povlači širu razliku između usmenog i pisanog diskursa:

"Svaki se književni sastav, bilo u pjesništvu ili prozi, ako ga treba čitati, propisno preporučuje na temelju njegova izuma i prosudbe, njegova rasporeda i poretka, ukrasa i obilja; ako se želi recitirati, ovome bi trebalo dodati snagu pamćenja, besprijekornost tijela i jasnoću glasa."

Drugim riječima, književno djelo u potpunosti napisano, čak i ako se na kraju izvede, još uvijek je uvjetovano samo s prva tri kanona retorike (*inventio, dispositio, elocutio*), dok improvizirana izvedba upotpunjuje retoričku ljestvicu nastavljajući kroz *memoriam* (koja je, kao što smo već vidjeli, kreativna kovačnica improvizacije), i *pronuntiatio*, uključujući poboljšanje *voxa* („jasnoća glasa“) i *gestus* („besprijekornost tijela“). Čini se da je zajednički zaključak kako Kvintilijana tako i Raffaela da se usmeni i pisani diskurs bitno razlikuju te da se usmena izvedba teksta pretjerano uvjetovana ukrasom, obiljem i uglađenošću pisanja može pokazati kao prekomjerno izrađena i ukočena.

U jednom od najzanimljivijih dijelova cjelokupnog djela, Raffaele se okreće vlastitom profesionalnom iskustvu kako bi argumentirao brigu koju je uložio u svom improviziranom nastupu a u skladu sa zahtjevima svih pet retoričkih kanona. Tvrdi da se improvizirana izvedba pridržava standarda klasičnog govorništva, Raffaele postavlja najuvjerljiviju i najdetaljniju

obranu svoje umjetnosti. Smišljajući svoju temu (*inventio*), on pita: „Odakle sam odabrao temu svojih pjesama? Naravno, iz okolnosti i prilika, od osoba, mjesta i vremena. Pjevao sam o stvarima iz prošlosti, sadašnjosti ili budućnosti, po volji onih koji su mi zadali zadatak ... na trenutke s takvom snagom i sposobnošću ... da sam gotovo sve goste večere iznenadio.”

I *inventio* bi mogao biti potaknut najvećim saveznikom humanističkog improvizatora, „poetičkom, to jest božanskom mahnitošću /*poetico, hoc est, divino, impulsus furore!*.” Što se tiče aranžmana (*dispositio*), on pita "što sam ja to ikada nemarno pjevao?" On ponavlja Kvintilijanovo upozorenje u njegovom poglavlju o improviziranom govoru (X.7) da se uspješna improvizacija temelji na marljivoj pripremi: „Zaista nikada nisam pjevao o nekoj temi bez pažljivog razmatranja geografije, topografije i kronologije /na primjer/, kada sam trebao uzvisiti nečiju domovinu, opisati naciju, prenijeti mjesto bitke." U vremenskim okvirima, koje je odredila improvizirana izvedba, poštivao se pravilan raspored tema /*res*/ i riječi /*verba*/, te se teme tretiralo na odgovarajući način (ozbiljna stvar ozbiljno, okrutne stvari grubo, itd.). Stil (*elocutio*) promatrao je crtajući, bez plagiranja, "težinu ideja i sjaj riječi sa bistrih izvora pjesnika", a Brandolini se posebno naljutio na svaku optužbu da je povremeno rabio neispravan latinski stih ili njegovu strukturu.

Brandolinijev produženi tretman prva tri odjeljka jasno otkriva da pokušava pokazati da materiji (*materia*) improvizirane pjesme ne nedostaje suština odgovarajućih i raznolikih tema (izum), organizacija i stil. Jedino je neobično da je najvažnija kategorija za improvizatora, pamćenje, dobila najpovršniji tretman:

"Iako se može činiti da je to jedna od značajki nastalih nakon dugih noći rada i učenja kod kuće, obično donosi ne male pohvale onim skladbama koje su izvođene improvizacijom: kad se održi slijed argumenata koji se traže za pjevanje; kad se iz već započetog razgovora preuzme i nastavi tema za pjevanje; kada se iznose događaji koji se protežu kroz duži vremenski period; kad se, konačno, ne izostavi ništa [od onoga] što su slušatelji zabrinuto priželjkivali i očekivali."

No, on to nadoknađuje malo kasnije u proširenom odjeljku o korištenju općih mjesta (*communes locos*). Iako su opća mjesta tehnički aspekt izuma, sjećanje je, prema riječima autora *Ad Herenniuma*, „riznica izmišljenih stvari", i jednom prikupljene čitanjem, prepisivanjem u bilježnice i pohranjene u memoriji, ove opće teme su gradjevni elementi za kreativno djelovanje memorije (tj. improvizaciju) pri prelasku iz općeg u posebno:

"U mojim improviziranim stihovima stavljam ove primjere pred moje oči; pa ako pjevam o razboritom i pravednom čovjeku, započeo bih s općim mjestima o razboritosti i pravdi, a zatim bih brzo prošao kroz pojedinačne postupke tog čovjeka, sve što je on razborito i pravedno postigao u privatnom i javnom životu. Naprotiv, ako osudjujem neopreznog i nepravednog čovjeka bilo podrugljivo ili ljutito, tražio bih temelje oba poroka, tako da nakon što sam otvorio vrata običnih mjesta ne bih mogao previdjeti najskrovitija skrovišta pojedinih argumenata."

Jednako kratki odjeljak o isporuci /*actio, pronuntiatio*/ ipak uključuje neke značajne detalje o improviziranoj izvedbi:

"Sada ostaje isporuka, ništa manje potrebna govorniku i pjesniku od glumca.



Vjerujem da bi to trebao podjednako slijediti netko tko recitira extempore, kao i osoba koja predaje nešto uvježbano, tako da se njegov glas uskladi s tonovima žica; tako da usvoji ugodnu izmjenu pjevanja i sviranja; tako da usta, oči, cijelu glavu najprikladnije prilagodi temi, tako da se čini da niti ne pokazuje svoju sposobnost extempore isporuke, niti prezire ili se boji osuda prisutnih. Šake i ruke trebao bi skladno pomicati, tako da ne pokazuje ni nemar ni oholost."

Brandolini ovdje potvrđuje da bi pjevana izvedba mogla uključivati postavljena djela ("nešto uvježbano"), kao i improvizirane pjesme; da treba voditi računa o intonaciji i stapanju glasa i *lire* (*ut voce nervorum tonis consentiat*); da bi između sviranja i pjevanja mogla postojati "ugodna alternacija" (što znači da su instrumentalni interludiji bili dio pjevane izvedbe, te da *cantor ad lyram* mora biti dovoljno stručan i kreativan na instrumentu da pruži samostalne instrumentalne odjeljke); te da, iako tjelesno angažiran u držanju i sviranju nekog instrumenta, njegovi pokreti rukama i glavom ne smiju smetati, a izraz lica mora "odgovarati materijalu" (*materiae aptissime conformet*). Dok Raffaeleov materijal o retorici općenito potječe od Cicerona i Kvintilijana, može se naslutiti njegova autentična primjena na specifičnu arenu improvizirane pjevane izvedbe, temeljena na Raffaeleovoj vlastitoj izuzetnoj sintezi humanističkog intelektualnog ideala i osobnog iskustva.

#### 5.5.9.2.R. Brandolini o oblicima latinskih stihova i improvizaciji<sup>83</sup>

Pri kraju svoje duge rasprave o improviziranom pjevanju, Raffaele priznaje odnos između poetskih oblika i improvizacije. On to čini s ciljem opovrgavanja uobičajene pretpostavke da "improvizirana izvedba ne može proizvesti ništa potpuno komponirano i dovršeno." Kada Raffaele tvrdi da su Homer i Virgilije "govorili extempore, ali i ostavili pomno komponiranu poeziju", te da su Demosten i Ciceron "dobili najveće pohvale za svoje ležerno, ali i pomno pripremljeno govorništvo" predstavlja neku vrstu *laus extemporalitatis*, obrane improvizacije. Čini se da je pjesnik Sulmona bio rođeni improvizator lirske poezije, a Ciceron daje dva primjera pjesnika-improvizatora: Antipater Sidonius, koji je s lakoćom mogao „proizvesti extemporirane stihove u heksametru i druge u različitim načinima i metrima“ (*solitus est protiv exametros aliosque variis modis atque numeris fundere ex tempore*); i Arhias (Aulus Licinius):

"Koliko sam često, gospodo, vidio svog prijatelja Arhijasa ..., a da nije napisao niti jedno slovo, improvizirajući ogromne količine izvrsnih stihova koji se bave aktualnim temama! Koliko često sam vidio, kad bi ga podsjetili, da bi ponovio svoju izvornu stvar s potpunom promjenom riječi i fraza. Njegovo gotovo i proučeno djelo znam da je doživjelo takvo odobravanje, da njegova slava konkurira onoj velikih književnika antike. /Ciceron/"

...Ipak, Raffaele priznaje da "rijetko tko sve izvršava bespriječno", na primjer, "neki mogu postići dostojanstvo i ime u herojskim stihovima, drugi u elegičnoj, mnogi u lirskoj poeziji" (*quidam heroico, nonnulli elegiaco, multi lyrico carmine decus nomenque assequantur*). Donekle indirektno, Raffaele ovdje postavlja pitanje vrsta stihova, koji su prirodno bili od velike važnosti za pjesnike rane moderne improvizacije, od kojih su se mnogi mogli prebacivati između latinske i narodne prozodije. Kako bijahu improvizatori na narodnom jeziku, njihovi su sastavni dijelovi bili jedanaesterci složeni uglavnom u obrasce *terza rima*, *ottava rima* (uključujući *strambotto* ili *rispetto*) ili sonet, a ovaj aspekt njihove prakse ukorijenjen je u starijim

---

<sup>83</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

kanterinskim tradicijama koje su prethodile usponu novolatinske poezije. Kada je riječ o izvođenju latinskih stihova, čini se da su prevladale tri vrste: heksametri, elegični kupleti i, što ne čudi, eolski metri koje su slavno koristili Katul i Horacije, a koji su sadržavali retke od 11 slogova. Čini se da su to tri vrste na koje se Raffaele gore poziva. Pierio Valeriano, znanstvenik humanist i papin tajnik, opisao je sposobnost Andrea Marona (pjevač kojeg je Leon X posebno volio, a o kojem će biti više riječi u odjeljku o rimskim gozbama) da improvizira besprijekoran latinski stih na bilo koju temu, u bilo kojoj od tri primarne vrste stihova:

"Ne bih želio zaboraviti Andreu Marone, čiji je sretni talent za komponiranje improviziranih stihova stekao opće divljenje našeg doba. Jer kad god su ga prijatelji pozvali, znao je namjestiti ritam, kako kaže naš Pierio /Valeriano/ u svojim stihovima o njemu, "tisuće improviziranih stihova, naučenih i ispoliranih bez mrlja, bez praznina, bez grubih mjesta i ništa stranog." I on je to činio s jednakom lakoćom, posebno u tri metra: bilo da ste zatražili elegijski, ili falakenski ili safički jedanaesterac, bez oklijevanja bi slavio sve što ste predložili u jednom od ovih metara."

Sačuvani izvještaji o Aurelijevoj karijeri opisuju njegovu improvizaciju u Rimu u heksametrima u slavu pape Siksta IV., a za mletačke patricije u safičkim jedanaestercima i elegičnom dvostihu, dva metra koje je kasnije upotrijebio na pjesničkom natjecanju u Veroni.<sup>84</sup> Kad je gore spomenuti Valeriano 1522. držao predavanje o Katulu na rimskom sveučilištu, citirao je odlomak u kojem je ovaj "sažvakao" momka koji mu je ukrao salvetu na *conviviumu* prijeteći da će naoružati svoju poeziju: „Ili očekujte napad u 300 jedanaesteraca, ili mi dajte natrag moju salvetu. Ne zanima me toliko njezina vrijednost, ali to je uspomena na moje *sodalis*."

Na kraju, mnoge novolatinske pjesme sastavljene su i izvedene u okviru vrtnih okupljanja kod Johanna Goritza (o čemu se govori u odjeljku rimskih akademija), čiji je izbor prikupljen i objavljen 1524., a prikazuje poznate i pjevne oblike heksametara, elegičnih dvostiha i jedanaesteraca. Za suvremene pjesnike kao i za antičke, formulaičko ponavljanje ovih pjesničkih oblika (koji su nesumnjivo upravljali glazbenim materijalom), kao i za njihove ondašnje kolege na narodnom jeziku, jasno su se prilagođavali stvaranju kako improvizirane tako i gotove (pisane) neolatinske poezije.

#### 5.5.10. Benedetto Gareth, Il Cariteo (oko 1450.-1515.)<sup>85</sup>

Nepostojanje dvorskih spisa i činjenica da Cariteo gotovo nikada nije putovao i izvodio svoju poeziju izvan Napulja otežava ocjenu njegova suvremenog statusa kao *cantora ad lyram*.

.... on je bio osoba od velike važnosti u stvaranju i izvođenju lirike na narodnom jeziku, te je imao formativni utjecaj na pjesničke i pjevačke stilove (posebno s obzirom na *strambotto*) Serafina, Andree Cossa i vjerojatno bilo koga drugog od onih koji su došli u Napulj ili iz njega. ...

1490., u Milanu Calmeta je ... hvalio iznad svega stil kojeg su primjer Cariteo i Serafino:

---

<sup>84</sup> Vidi u 8. Dodatak/ 8.4. Liste dodatno, Cantori ad Lyram.

<sup>85</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

"U svom načinu pjevanja, /pjevači narodne poezije/ trebali bi oponašati Charitea i Serafina, koji su u naše vrijeme imali primat u takvoj praksi profinjenijih stilova pjevanja i nastojali pratiti svoje rime glatkom i mirnom glazbom, da bi se izvrsnost njihove duhovite i poučne riječi mogla bolje razumjeti; jer oni imaju sud pronicljivog draguljara, koji ga, želeći prikazati najfiniji i bijeli biser, neće zamotati u zlatnu tkaninu, već u neku crnu svilu, kako bi se mogao bolje prikazati."

Prvo što treba primijetiti u vezi s ovim odlomkom jest da on govori o bitnoj značajki *cantare ad lyram*, neodvojivosti glazbe i poezije, jer Calmeta ne govori samo o "načinu pjevanja" (to jest o interpretativnim pitanjima poput tona, ritma i dinamike, neovisno o stvarnom melodijskom sadržaju), već o glazbi samoj po sebi, koja je ovdje okarakterizirana kao „glatka i mirna“, a sve pod naslovom vruće raspravljane teme o pjesničkom oponašanju. S obzirom na Cariteov glazbeni stil, čini se da je ovu karakterizaciju potvrdio Paolo Cortesi u svom djelu *De cardinalatu*:

"Način pjevanja sada se dijeli na ... frigijski, lidijski i dorski. .. Može li se smatrati da lidijski ima dvije vrste, jednu koja se naziva složenom, a druga jednostavnom ... Jednostavna je ona metoda koja rezultira prilično tromom modulacijom; tako smo vidjeli da se prelamaju oni stihovi P. Mara /Virgilija/, koje je pjesnik Cariteo nekad pjevao, na prijedlog Ferdinanda II."

Čini se da Cariteo nije briljirao u blještavom, ukrašenom pjevanju koje je Calmeta opisao kao opstrukcijsko za "suptilnosti i rijetke izume" bolje poezije i prikladno za popularnije pjesničke oblike, već u fluidnom i ne žurnom stilu, prikladnijem za jasnu i izražajnu deklamaciju riječi. Drugim riječima, stilu koji odgovara introspektivnoj i relativno suptilnoj petrarkističkoj dikciji njegove poezije. Raffaele Brandolini osvrnuo se na ovu petrarkističku struju u svojim napuljskim godinama te dodao Caritea u svoj panteon uspješnih pjevača, koji su uključivali Baccia, Sannazara i Bernarda Accoltija.

Iako mu je humanističko obrazovanje dalo odlično poznavanje latinskog, Cariteova poezija bila je isključivo na talijanskom narodnom jeziku, stvorena izrazito po uzoru na toskanski pjesnički jezik. ...

Za Caritea, vrst pjesničkog glasa kao pjesme nije samo književna taština, jer je pjesnik bio stvarni pjevač, a mi smo dobili još jedan primjer prirodnog srodstva između suvremene prakse *cantare ad lyram* i riječima prenesenog humanističkog poduhvata, bio on intelektualni (antička pjesnička praksa), obrazovni (*studia humanitatis*), društveni (*Il Cortegiano*), pjesnički (*Petrarka*) ili, kao što ćemo vidjeti, dramski (ekloga). Upravo u Cariteovu izrazito elegičnom pjesničkom glasu mogli bismo otkriti izvor onog što je Cortesi okarakterizirao kao pjevanje bez ukrasa i mlitavo. ...

Jasan pomak u tom glasu događa se kada Cariteo zauzme otvorenije političko stajalište u nekim svojim pjesmama iz zbirke *Endimione*. Njegova *Aragonia*, šesta kancona u *Endimioneu*, napisana je tijekom 1495 - 96., i predstavlja opsežan *enkomijski*<sup>86</sup> u slavu cijele aragonske dinastije....

Ovaj komad služi kao koristan podsjetnik da nije sva poezija namijenjena dvorskom nastupu bila ljubavna, te da je uloga domoljubnog pjesnika poput njega zapravo mogla nalikovati ulozi

---

<sup>86</sup> Pohvala u obliku pjesme ili govora, hvalospjev; prozni tekst podrugljiva značenja.

građanskih *heralda* (glasnika) republičkih gradova - država čiji su *canzoni monili* mogli funkcionirati kao oblik govorništva kojeg sponzorira država.

Rijedak opis stvarnog Cariteovog pjevanja potječe iz izvještaja o dvorskim svečanostima koje su slavile vjenčanje između Ferdinanda II i infante Giovanne 1496. One su uključivale ples, domjenke sa "zabavnim glazbenim intermedijama uz svaku vrstu farse i ekloge", recitaciju mnogih *gliommeri napolitaneschi*<sup>87</sup> i Cariteovo pjevanje pjesama iz njegove *Endimione*:

"Cariteo, koji se u Sannazarovoj Arkadiji zove Barcinio, i kraljev je tajnik, otpjevao je mnogo njegovih *frottola /fè cantare mille sue frottole/*, koje je sastavio u slavu svoje Lune, u koju je beskrajno zaljubljen, [u zbirci] pod imenom *Endimione*."

Kako god u ovom slučaju netko tumačio izraz *frottola*, ovo nas upućuje na pjesničke forme njegovog *Endimiona* (koje su se mogle pjevati), a koje su uključivale sonete, kanconu, kapitole i balatu. Kao lirski oblici koje je Petrarka odobrio, *sestine* i madrigali bili su uključeni u *Endimione*, ali se oni uglavnom nisu pjevali u Cariteovo vrijeme. S druge strane, među najčešće pjevanim pjesničkim oblicima toga doba bilo je nekoliko njih koji nisu pronađeni u Petrarkinom Canzonieru: *strambotto* i *capitolo in terza rima*. ...

Tijekom Cariteovog života *strambotto* je bio na vrhuncu svoje popularnosti kao preferirani lirski medij za pjesničku improvizaciju i pjevanje, a njegova trideset i dva *strambotta* pokazuju karakteristične čari forme koje se mogu pratiti [unatrag sve] do utjecaja Luigija Pulcija i Angela Poliziana: popularizacijski jezik u epigramatskom obliku koji uravnotežuje duhovitost i gracioznost sa spontanošću i izravnim izražavanjem. ...

No, u velikoj mjeri u kojoj je *strambotto* bio usmeni oblik, od svih je Cariteovih narodnih oblika najmanje podložan kritici pisanog teksta kao takvog, jer je bitan element njegovog karaktera i uspjeha bila individualna *maniera* melodije i pjevanje koje je *cantor ad lyram* predstavio pri svojem nastupu. Ovdje je korisno podsjetiti da je Cariteov stil putem izvedenih *strambotta* prenesen, preko Andree Cossa, do Serafina Aquilana, a ovdje također možemo uskladiti komentare Calmete i Cortesija u vezi s njegovim glatkim, elegičnim, pjevanjem s ponavljajućom figurom ljubavnika koji pati,. ...

Do kraja petnaestog stoljeća *strambotto* je, poput sjevernotalijanske *frottole*, bio usmena pjesnička forma podložna utjecaju pisane polifonične prakse u fluidnom okruženju talijanskih dvorova, a niti djela Caritea nisu bila imuna na to. *Amando e desiando io vivo* je jedina njegova pjesma koja se sačuvala u glazbenom obliku, tiskana u dvije verzije: četveroglasna u Petruccijevim *Frottole libro nono* (Venecija, 1509.) i u verziji za glas i lutnju u djelu ["našeg"] Franciscusa Bossinensisa, *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto, Libro secundo* (Venecija, 1511.).<sup>88</sup> Primamljivo je smatrati ovu glazbu "Cariteovim djelom" ili "primjerom vrste komada koji je Chariteo izvodio na sastancima Pontanove akademije," i moguće je da su Serafino ili Cossa mogli prenijeti Cariteovo pjevanje, kao i njegovu poeziju, na sjevernotalijanske dvorove. S druge strane, nema razloga vjerovati da je višeglasna glazba tiskana u Veneciji za pjesmu autora koji nikada nije putovao sjevernije od

---

<sup>87</sup> *Gliòmmero*, ili *gliuòmmero* (od latinskog *glōmūs-glomeris* = klupko pređe), bio je profinjeni popularni pjesnički žanr, sličan *frottoli* sa kompozicijskog gledišta, raširen sredinom petnaestog stoljeća u književnim krugovima aragonskog dvora Napuljskog kraljevstva, cvjetao do šesnaestog stoljeća.

<sup>88</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5.Poglavlje str.8, V-8 Wilson sl. 6.2.

Rima, njegovao polifonijsku tehniku ili bilježio vlastite glazbene postavke, zaista njegovo djelo ili pokazatelj njegovog stila. U najboljem slučaju to bi mogao biti pokušaj drugog glazbenika (vjerojatno ne Cosse ili Serafina) da uhvati Cariteovu *manieru* u glazbenom zapisu, ali poput drugog ili trećeg prešanja maslina, čije je preostalo ulje relativno blijeda i bezukusna verzija one izvorne, notirana verzija vjerojatno prenosi vrlo malo od originalnog stila Caritea, koji je živio u [njegovom] glasu, melodijskim nijansama, gestama i diskurzivnom okruženju napuljskog dvora.

Također je teško uskladiti prilično generički i nezanimljiv karakter melodije u ovoj pisanoj verziji (koji možda ima više veze s *modo de cantar sonetti* i drugim sličnim glazbenim predlošcima za pjevanje određenih pjesničkih oblika koji su počeli kružiti u to doba) s osebujnom glazbenom arijom (*arie*) za koju je rečeno da je bila karakteristika uspješnih pjevača-pjesnika poput Caritea i Serafina. ... Budući da je bio uglađeni lirski pjesnik, Cariteova usmena izvedbena praksa vjerojatno je većinu vremena uključivala izvođenje gotovih stihova (kao što je nužno bio slučaj, na primjer, s pjevanjem *Eneide*), ali su ga njegovi *strambotti* povezali sa oblikom koji ima dugu povijest improvizacije, kako u narativnom kantar, tako i kod pojedinačne strofe, i najsigurniji su pokazatelj da je on s vremena na vrijeme morao stihove i improvizirati. ...

### 5.5.11. Jacopo Sannazaro (1458 - 1530)<sup>89</sup>

Sannazarove prve ekloge datiraju oko 1480-82, nakon čega slijedi rana verzija *Arcadie* pod naslovom *Libro Pastorale Intitolato Archadio* napisana oko 1482-88, koja je uključivala deset proza i ekloga. Nakon 1488. konačna je verzija doseguta revizijom prvih deset proza i ekloga, te s dodatkom još dva para ekloga-proza i epilogom. Rana formativna faza *Arkadije* odvijala se, kao što smo vidjeli, u snažno performativnom okruženju za pastoralne predstave u kojima je Sannazaro imao vodeću ulogu, ali i u usmenom intelektualnom okruženju u kojem su se radovi u nastajanju redovito izvodili, raspravljali i revidirali gotovo nalik radionici kroz interakciju s grupom kolega pisaca i znanstvenika. *Libro Pastorale* predstavljena je vojvotkinji Ippoliti Mariji Sforza kao iluminirana prezentacija prije njezine smrti 1488., pa se vjerojatno oblikovala u njezinom književnom krugu u Castel Capuano, s kojim je Sannazaro bio duboko povezan, a to je uključivalo i njegovog učitelja Giuniana Maia i druge pisce koji su se posebno bavili narodnom poezijom i kazališnim predstavama.

Najinovativniji i najutjecajniji aspekti *Arkadije* već su postojali u *Libro Pastorale*: njezina književna pripovijest obuhvaća deset ekloga, odvajanje pastirskih poetskih iskaza (ekloga) od narativnog okvira (proze koje uvode svaku eklogu), i infuzija petrarkističkog jezika, uglavnom putem lirskih oblika kancona, sestina i madrigala umetnutih u ekloge.<sup>90</sup> Gotovo sve o fiktivnoj usmenosti *Arkadije* ima jasan presedan u napuljskoj dvorskoj kulturnoj praksi. Kao što je to vrijedilo za Serafina u njegovoj eklogi, neprestano pjesničko pjevanje pastira, koje je opisano u mnogim prozama i dominira u eklogama, imalo je svog očitog pandana u napuljskom dvorskom životu, uključujući izvanrednu priliku da se za izvedbe angažiraju aktivni dvorski pjesnici poput Sannazara (Sincero) i Caritea (Barcinio) za uloge arhetipskih pjevača-pjesnika idiličnog antičkog svijeta. ...

---

<sup>89</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*. Da je Sannazaro sam pjevao uz pratnju *lire* potvrđuje R. Brandolini u svojem djelu *De Musica et Poetica*.

<sup>90</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str.9,10, V-9 Wilson tabela 6.3.

Pastir se češće upušta u spontanu i improviziranu pjesmu, kao kad u eklogi III Galicio prekine pjesmu ugledavši svoju voljenu pastiricu, "a da nitko od nas to ne pita", ili u bilo kojem od mnogih natjecanja arkadijske pjesme u ogledalu dvorskih poetskih natjecanja (*gara*) u kojoj je jedan pastir izazvan da izmjenjuje strofe sa suputnikom i slijedi ih usklađujući pjesničku formu, završne rime i temu. Sannazaro se posebno pametno poslužio isprepletenim oblicima sestine u eklogi IV i *terze rime* u eklogama VI. i IX, što ispitanicima ostavlja malo prostora za manevriranje. Poseban oblik pjesničke *gare*, zajednički i *Arkadiji* i suvremenoj praksi improvizatora, uključivao je izazov improvizacije na postavljenu temu otkrivenu u samom trenutku izvedbe; u eklogi X, Selvaggio, "kojemu je palo u [zadatak] da uokviri svoju pjesmu na zadanu temu", bacio se u dugu moralizatorsku eklogu otkrivajući temu koju mu je ranije dao Opico - kako bi otpjevao hvalospjeve zlatnom dobu *Arkadije*, u kojem je Sannazaro uključio tiradu o današnjim zlima što je aludiralo na političku krizu u Napulju 1485. kada su se baruni urotili da sruše vladu. Ono što *Arkadiju* čini tako snažno ukorijenjenom u napuljsku dvorsku kulturu 80-ih i ranih 90-ih je alegorijska funkcija njegova pastoralnog svijeta, koji zahtijeva određenu propusnost između izmišljenog, književnog svijeta *Arkadije* i izvedbenog svijeta dvora; ovo doslovno utemeljuje djelo u napuljskom krajoliku, ali također dovodi do arkadijskog maskiranja stvarnih pjevača koji pjevaju poput Caritea (Barcinio), De Jennara (Montano), Sannazara (Sincero) i Giovana Francesca Caracciola (Caracciol). Caracciolova pjesma zapravo je umetnuta usred Selvaggiove pjesme u eklogi X, gdje je predstavljen kao sjajan, pjevač nalik Apolonu kojem se "u sviranju *sampogne* ili *lire* ne bi moglo naći ravnog u cijeloj *Arkadiji*".

To je bio jedan aspekt Sannazarovog djela za koji nije bilo praktičnog pandana u stvarnom performativnom svijetu napuljskog dvora, kako odražava Serafinova stihovna ekloga, niti bi to bilo do dolaska opere. Ali čak i u njihovom "esencijaliziranom" pjesničkom stanju u *Arkadiji*, Sannazarove lirske ekloge ostaju odraz bogate izvedbene kulture napuljskog dvora, one u koju je bio duboko uronjen dok je pisao *Arkadiju*. Niti je učvršćivanje dvorskog usmenog svijeta kazališnih ekloga u književnom obliku *Arkadije* kasnije uklonilo pastoralnu dramu iz tog usmenog svijeta. Ako ništa drugo, poput Castiglioneovog usmenog svijeta u djelu *Il Cortegiano*, svojim ogromnim uspjehom i širokom distribucijom *Arkadija* je preoblikovala dvorska usmena okruženja unaprijed za godine koje će doći.

Na taj je način *Arkadija* uvrstila *cantare ad lyram* kao manifestaciju onoga što su arkadijski pastiri i njihovi dvorski avatari smatrali svojom definirajućom kulturnom praksom. S vremenom će se oblik njihove glazbene prakse premjestiti na polifone madrigale i baroknu monodiju, ali neko vrijeme pjevači dulje karijere poput Serafina, Caritea, Accoltija i Migliorottija nastavili su za svoju publiku dozivati sveprisutne slike sviranja *lire* te legendarnih Arkadijaca poput Orfeja i Apolona.

#### 5.5.12.Serafino Aquilano (1466-1500)<sup>91</sup>

Serafino Aquilano (punim imenom: Serafino de' Ciminelli dall'Aquila) bio je možda najveći pjevač-pjesnik svog doba.

Iako su pjevači-pjesnici kalibra Baccio Ugolini, Benedetto Gareth i Bernardo Accolti uživali široku slavu, nitko od njih nije privukao pažnju koju su pjesnici humanisti i književni kritičari posvetili Serafinu Aquilanu. Zbog svoje prerane smrti, počašćen je nevidenim nizom publikacija:

---

<sup>91</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

između 1502. i 1513. štampano je dvadeset izdanja njegovih sabranih pjesama, a 1504. bolonjski humanist G.F. Achillini objavio je *Collettanee grece, latine e volgare /.../ nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano*, monumentalnu zbirku od 331 pjesme na grčkom, latinskom i talijanskom jeziku od velike plejade pjesnika, sve posvećeno sjećanju na ovog slavnog pjevača-pjesnika. Zajedno sa *Collettanee* objavljena je i Serafinova biografija Vincenza Calmete (1460-1508), *Vita del facondo poeta volgare Serafino Aquilano*, radikalni odmak u žanru koji je do tada potpuno isključivao biografije suvremenih pjesnika. 1503. humanistički znanstvenik Angelo Colocci (1484-1549) objavio je vlastito izdanje Serafinovih djela, kojemu je pridodao dulju i strastvenu obranu istih, svoju *Apologia ... nell'opere de Seraphino*. Zajedno, ta djela daju bogatstvo biografskih detalja i otkrivaju darovitog pjesnika, glazbenika i glumca koji je posjedovao izuzetnu karizmu i komunikacijske vještine, koji je također zauzeo posebno mjesto u književnim programima njegovih glavnih apologeta, Calmete i Coloccija.

Poput lika na portretu Filippina Lippija<sup>92</sup>, Serafina nije lako analizirati i čini se da je sastavljen od kvaliteta iz svijeta kako tradicionalnih kanterina tako i humanističkih pjevača-pjesnika. Calmeta, koji je proveo dosta vremena sa Serafinom i dobro ga poznao, opisao je Serafina kao izrazito grubog u ponašanju i odijevanju, "više raskalašenog nego urbanog" u svom razgovoru, pohlepnog za hranom i slavom, sklonog ulici i društvu običnih ljudi, s kojima je dijelio prezir prema škrtosti i iskvarenosti kurijalnih dvorova.

Za razliku od svojih dvorskih kolega, on se svojom poezijom i nastupima nije bavio s onom ležernom *sprezzaturom* koju je preporučio Castiglione, to jest kao dodatak drugim humanističkim nastojanjima poput diplomacije, govorništva ili birokratske dužnosti, već kao profesionalac i s potpunom predanošću svojoj muzi. A njegova je muza bila izrazito usmena. U vrijeme njegove smrti, stanje u njegovom pjesničkom korpusu nije imalo obzira prema pisanim oblicima: ništa nije sačuvano napisano njegovom vlastitom rukom, ništa nije bilo niti prikupljeno niti objavljeno, a kako se žalio prvi urednik njegovih djela, Francesco Flavio 1502. godine, „Serafinova djela rasuta su po cijeloj Italiji, podijeljena na male komadiće i razbacana, tako da je bilo teško znati koja su stvarno njegova; bojao sam se druge smrti - smrti njegovih djela - čak više nego njegove vlastite smrti.”

S druge strane, iako njegova odjeća i način ponašanja mogu ukazivati na skromnu poziciju u dvorskom okruženju, njegovo porijeklo, obrazovanje i drzak stav prema njegovim pokroviteljima ukazuju suprotno. Rođen je u obitelji nižeg plemstvu u Aquili, 1478. poslan je kao paž na dvor napuljskog gospara Antonija de Guevare, grofa od Potenze, kako bi započeo obrazovanje u kulturno bogatom okruženju koje je moralo uključivati barem glazbu i književnost. Iako je Calmeta primjetio da je dvanaestogodišnji Serafino u ovoj fazi "jedva poznao nešto latinskog jezika", dobio je glazbenu pouku od flamanskog *musico famosissimo*, Guillaumea Garniera (Guillelmus Guarnerius), od čije je poduke Serafino "toliko profitirao u nekoliko godina da je među ostalim talijanskim glazbenicima vodio u skladanju pjesama (*componere canti*).”

Pozivanje na Serafinov studij sa flamanskim glazbenikom stvorilo je neka nagađanja o prirodi njegova glazbenog obrazovanja i vještina, pa tako i o vrsti glazbe s kojom je pratio svoje pjesme. To je očito bio izvanredan aspekt Serafinove umjetnosti. Za Cortesija nije bilo "ništa slađe od načina njegovog pjevanja." Calmeta je tvrdio da je Serafino u Rim donio "novi način

---

<sup>92</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str.11, V-10 Wilson sl. E2.1.

pjevanja" (*novo modo di cantare*), "gladak" (*stesa e piana*) i "profinjenog" stila naučenog u Milanu 1489. iz "glazbenog oblika" u kojem je Andrea Cossa pjevao Cariteove strambotte [uz pratnju] na lutnji. Colocci je pohvalio njegovu sposobnost da oslobodi strasti svojih slušatelja kroz rijetko povezivanje riječi i glazbe, što je postigao ne samo svojim vokalnim melodijama, već rijetkim usklađivanjem »riječi sa lutnjom.»

Kada, nakon povratka u Rim 1491. godine, Serafino počinje posjećivati Cortesijevu akademiju Calmeta njegov uspjeh u izvođenju vlastitih djela na "zahtjevnim natjecanjima onih drugih literata" pripisuje "harmoniji njegove glazbe i oštini njegovih *strambotta*". Calmeta jasno ukazuje na činjenicu da je Serafino komponirao „melodije i riječi (*lo aere e lo parole*), te da su se njegove melodije cijenile i povremeno prepisivale. U pismu od 4. studenoga 1490. fra Christophorus iz Novare napisao je dužnosniku kancelarije milanskog vojvodstva u Rimu: "ako je pjesnik Serafino napisao nešto novo, nastojati ću zapisati glazbu sa riječima" (*per haverla notata et le parole*).

Serafinova glazba možda koliko i njegov stih, bili su predmet oponašanja niza mlađih pjevača-pjesnika koje je inspirirao. Kao što je Cortesi napisao u svom *De cardinalatu* (1510), „iz njega je proizašlo toliko mnoštvo imitatora dvorskih pjevača (*auleddi*) da što god se u ovom žanru pjeva u čitavoj Italiji, izgleda kao da je skladano po uzoru na njegove pjevane pjesme /*carmina*/ i /melodijske/ načine.”

Ovo podsjeća na Calmetinu raniju izjavu u djelu *Vita*:

"mnogi svirači i pjevači uvidjevši kako je izvođenje, a ne pisanje /*che hi forza dil recitare più che dil comporre*/ dalo slavu /Serafinu/, i kako se ovaj način toliko svidio prinčevima, učenim ljudima i ljupkim damama, odlučili su oponašati /Serafina/ i učiti njegove melodije /*aeri*/ i riječi. Tako se dogodilo da su se njegove pjesme u kratkom vremenu raširile po Italiji, ne samo njegove, već i mnogih drugih *citaredi*."

Calmetin izvještaj značajan je po tome što potvrđuje izričito usmena sredstva kojima su se prenosile Serafinove pjesme.

Jasno je da se Serafinova glazba izdvajala zbog pažnje i hvaljena zbog emocionalne snage koju je dala njegovoj poeziji, te je tako postigla gotovo autonomni status i utjecaj koji je bio jedinstven u svijetu ranih modernih pjevača-pjesnika. Ova očita reifikacija Serafinove glazbe, zajedno s njegovim učenjem kod spomenutog flamanskog majstora, doveo je neke kritičare u iskušenje da pretpostavljaju da je njegova glazbena pratnja možda postigla pisani oblik i uključivala višeglasnu kompoziciju. Uostalom, Garnier je bio *optimus contrapunctista* i istaknuti član napuljskih glazbenih krugova koji su uključivali Johannes Tinctoris, na što upućuju spomen njegova imena u Gaforijevom *Theoriae musicae tractatus* i *Practica musice*. Poznato je da se Serafino družio sa skladateljima višeglasja u hibridnim<sup>93</sup> okruženjima talijanskih dvorova. Dok su on i Josquin bili u službi Ascanija Marie Sforza, Serafino je uputio sonet "Josquinu, mojem kolegi, Ascaniovu glazbeniku" koji aludira na neovisni duh koji su dijelili zahvaljujući tome što su cijenili talent iznad lakog uspjeha mladalačkih dvorjana ...

---

<sup>93</sup> U smislu da je istovremeno prakticalo usmenu i pisanu glazbu.



Dokaz o Serafinovom zanimanju za glazbu mogao bi se pronaći i u nekoliko pjesama koje sadrže razrađene igre sa slogovima solmizacije, preteče suvremenih *solfeggio* sustava u kojima su određeni slogovi (*ut, re, mi, fa, sol, la*) dodijeljeni notama glazbe. James Haar otkrio je vezu između Josquinove *Missa La sol fa re mi* i *barzellette* koja se pripisuje Serafinu, pod naslovom *Lassa far a mi*. U Serafinovom sonetu *La vita ormai resolve e mi fa degno*, slogovi solmizacije razigrano su raspoređeni unutar redaka i kao akrostih kojeg čini prvi slog svakog retka. Kada se slogovi okomito raspoređenog akrostiha (*la, sol, la, re; sol, fa, sol, ut; itd.*) pretvore u note, dobiju se melodijski motivi koji čine dio marijanske antifone *Salve regina*, pa stoga predstavljaju skriveno upućivanje na marijansku temu soneta.<sup>94</sup>

Iako sve ovo upućuje na to da je Serafino posjedovao formalno znanje o glazbi veće od znanja njegovih suvremenika pjevača-pjesnika, ništa od toga ne sugerira znanje koje se bitno razlikuje od onoga što je Castiglione preporučio uglednom dvorjaninu. Rudimentarno glazbeno obrazovanje uključivalo bi poučavanje u solmizaciji, a Serafinovo razigrano manipuliranje time u njegovoj pjesmi, [dodatno] bi oduševilo njegovu dvorsku publiku. Također je važno napomenuti da su razigrani slogovi solmizacije bili zvučni aspekt pjesme, pa su tako odgovarali arsenalu usmenog pjesnika poput Serafina. Garnierova vlastita obuka i poučavanje Serafina jednako je, vjerojatno, osim pjevanja i sviranja instrumenta, uključivalo kontrapunkt i skladanje. Ovo je zapravo predloženo u Calmetinom izvještaju o Serafinovom razvoju neposredno nakon studija s Garnierom:

"Budući da je bio prisiljen vratiti se u svoju domovinu i ondje boraviti tri godine /1481-84/, predao se učenju Petrarkinih soneta, kancona i *Trionfi*, tako da ih je ne samo odlično upoznao, već ih je i prilagodio glazbi tako dobro da su, kad ih je netko čuo kako ih on pjeva na lutnji, nadmašili svaki drugi sklad /*ma tanto bene con la musica li accordava che a sentirli da lui cantare nel liuto, ogni altra harmonia*<sup>95</sup> *superavano!*."

Drugim riječima, čini se da je Serafino iz svojih ranih studija izašao ne više sklon polifoniji i notiranoj glazbi, već kao darovit pjevač-pjesnik talijanskog narodnog stiha sa snažnim glazbenim sposobnostima koje su i dalje bile rukovođene usmenom praksom. Ili, kako je rekao Cortesi, Serafino je stajao u izravnoj liniji nasljeđivanja od Petrarke kao izvođača narodne poezije uz [pratnju] lutnje, žanra kojem daje klasifikacijski izraz *carmina*:

"Za koji žanr se kaže da ga je Franciscus Petrarcha prvi utvrdio pjevajući svoje uzvišene pjesme uz lutnju. No, 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."

Bez obzira na očito posebne kvalitete Serafinove glazbe, možda i ne čudi što se njezino stvarno stanje ne razlikuje toliko od stanja njegovih suvremenika pjevača-pjesnika: ni jedna njegova nota nije preživjela. U svim mnogobrojnim primjercima njegovih pjesama, a posebno u značajnom broju sačuvanih polifonih glazbenih postavki njegovih pjesama (neke su prepisane za njegova života), nema niti jedne reference ili [mogućnosti] pripisivanja Serafinu kao skladatelju. Nije

---

<sup>94</sup> Ovo bi moglo biti temeljem za pokušaj "uglazbljenja" odnosno rekonstrukcije improvizacije spomenute pjesme.

<sup>95</sup> Upotrebu izraza "harmonija" (*harmonia*) ovdje ne treba tumačiti kao nužno upućivanje na harmoniju u modernom smislu, odnosno glazbenu harmoniju koju stvaraju akordi ili više kontrapuntalnih dijelova. Umjesto toga, čini se da se odnosi na ugodan spoj riječi i glazbe.

potrebno ići daleko u traženju razloga za to, jer kako Cortesi, Calmeta i Colocci primjećuju s posebnim naglaskom, on je "isprepleo riječi i glazbu s takvom percepcijom", a njegova je glazba ostala, usprkos svojoj izražajnoj ljepoti i snazi, ugrađena u riječi i otporna na notne zapise. Vjerujem da je to središnja točka u možda najpoznatijoj Calmetinoj izjavi o glazbi Serafina i njegove vrste. To je objavljeno u njegovom eseju *Qual stil tra' volgari poeti sia da imitare* ("Koji stil među onima od narodnih poeta treba oponašati") gdje Calmeta pokušava na sustavniji način savjetovati mlade ambiciozne pjesnike o tome na koga bi se ugledali po pitanju primjene glazbe na narodnu poeziju:

"Ima mladih koji uživaju u vernakularnim djelima ne da bi postigli stil u kompoziciji, već da u njima bolje uspiju u svojim ljubavnim nastojanjima ... naviknuti uživati u umjetnosti pjevanja /oni/ žele svojim pjesmama (osobito ako mogu pjevati ukrase) zabaviti svoje dame ... moraju ovladati strofom, *barzellettom*, *frottolom* i drugim prizemnim stilovima, a ne oslanjati se na suptilnosti i izume ... koji, kad su povezani s glazbom, ne samo da su zasjenjeni, nego blokirani na takav način da se ne mogu prepoznati ..."

Zagovaranje Serafina kao uzornog praktičara *lingue cortigiane* zahtijevalo je utvrđivanje njegovih humanističkih vjerodostojnosti kao pjevača-pjesnika, a uzdizanje Serafina Aquilana iz nerafiniranog narodnog *cithareda* u apolonskog pjevača-pjesnika djelomično je postignuto primjenom klasicističkog ukrašavanja njegove profesionalne slike i djelatnosti. Kao što je gore navedeno, Cortesi je stavio Serafina u liniju koja se može pratiti od Petrarke, "drevnog" modela narodnog pjesnika koji nije samo pisao, već je "pjevao svoje uzvišene pjesme *ad lembum*" (uz lutnju), linije koja se nastavila kroz "mnoštvo" njegovih imitatora, dvorskih pjevača koji svi potječu od /Serafina./" Colocci preuzima oblikovanje Serafinovog klasičnog profila pozivajući se na klasične presedane za afektivno stapanje riječi i pjesme:

"/Kritičari/ će /Serafinu/ priznati jedinstven stil dikcije, ali on je pokušao uskladiti riječi s lutnjom kako bi još dublje dojmio duše publike, rasplamsao ih u jednom trenutku, a u drugom ih oslobodio, baš onako kako je Gracchus koristio svoju *liru* na isti način na sjednicama senata. Predviđam da njemu, baš kao što ni Terpanderu, nikada neće nedostajati pohvale za to što je svoj glas udružio sa svojom *lirom*, ili Dardanus uz glazbu svirala, tako će se Serafino slaviti više nego itko prije njega jer nam je dao način /modo/ kako izraziti ljubavne strasti u stihovima i utisnuti /ih [u sjećanje] njegovih slušatelja..."<sup>96</sup>

### 5.5.13. Drugi pjevači-pjesnici i firentinska dijaspora<sup>97</sup>

Oni su činili početke svojevrsne dijaspore firentinskih pjesnika diljem Italije i bili su dio veće promjene kulturnog fokusa koju su donijeli politički potresi u Italiji krajem petnaestog stoljeća. Iako su svi morali proći svoju ranu izobrazbu pjevanja i sviranja *lire* u Firenci, mnoge su se karijere (kao one od Lapaccinija i Bellincionija) odvijale uglavnom u Milanu, Veneciji, Mantovi/ Ferrari, Napulju i Rimu .... Atalante Migliorotti (1466-1532) i Bernardo Accolti (1458-1536), o kojima smo već govorili, uživali su dulju i značajnu karijeru koja su odvijala između više dvorova, uključujući povratak u Firencu u vrlo promijenjenim kulturnim okolnostima obnove Medicija. Braća Aurelije i Raffaele Brandolini, bili su rođeni u Firenci, ali su u vrlo ranoj dobi

<sup>96</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str.12, V-11 Wilson tabela 7.2.

<sup>97</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

poslani u Napulj, kako bi se odgajali u bogatom kulturnom okruženju napuljskog dvora. Odatle su nastavili istaknutu karijeru prvenstveno u Napulju i Rimu kao humanistički učenjaci i kao pjevači improviziranih novolatinskih stihova. Aurelije, uspješniji izvođač od njih dvojice, vratio se u Firencu da predaje na firentinskom Studiju tijekom akademske godine 1490/91. ...

U to vrijeme Cei je već bio poznat u Firenci kao pjesnik u svim aktualnim žanrovima *poesia cortigiana* (autor je 97 soneta, 8 kapitola, 9 kancona, 17 strambotta, 3 sestine i jedne strofe), te kao vješt improvizator, pjevač i svirač na *liri*. Prema riječima njegova nećaka Galeotta, Francesco *a suo tempo era unico maxime improvviso*. Znamo za barem jednu priliku kada je Cei nastupio kao istaknuti pjevač. Za vjenčanje Giovan Battiste de' Nobili i Francesce Salviati, Lorenzo Strozzi napisao je razrađenu pastoralnu maskeratu, "usred koje je pjesnik Ceo, sastavivši slijedeću kanzonu, otpjevao ovu uz *liru*, na način na koji je ju je Baccio degli Organi dao njemu: *Non è pietra tanto dura/Che dal fuoco sia sicura* itd. Ovaj Baccio, ili Bartolomeo degli Organi (1474-1539), bio je orguljaš, pjevač i skladatelj te vodeća osoba gradske polifone glazbene institucije. Među njegovim malobrojnim sačuvanim djelima nalazi se i četveroglasna skladba na tekst Ceinog *strambotta Pietà, pietà, dolce guerriera mia*. Njegove homofonične teksture bliske deklamaciji teksta mogle bi sugerirati što je Strozzi (sam pjesnik i glazbenik koji je surađivao s Bacciom), mislio pod time da je Cei pjevao svoj tekst na Bacciiov "način". Vrlo je vjerojatno da je Cei pjevao melodiju i svirao na svojoj *liri* donji glas (ili glasove) višeglasnog djela koje je osmislio Baccio. Ovo je također svijetli primjer vrste hibridizacije između *cantare ad lyram* i polifonije koja se sve češće javljala od kraja petnaestog stoljeća nadalje dok su se dvije prakse miješale u dvorskom i akademskom okruženju u kojem su obje bile kultivirane.... Cei bi nastavio prvo "objavljivati" (kao što je izvedba u javnosti) svoja djela recitacijom ili pjevanjem među intimnim krugovima prije nego što će ih predati široj javnosti putem tiska. Intimnost, čak i privatnost, petrarkistističkog stiha tražila je drugačiju vrstu javnosti, onu koja je bila mnogo manja i sličnija dvorskoj publici [kakva je, na primjer, bila prisutna] pri izvedbi *Orfeja*, od zasigurno velike, heterogene gomile koja je prisustvovala nastupima kanterinija i kantastorija na otvorenim prostorima.

## 5.6. *Cantare ad Lyram* na dvorovima Italije<sup>98</sup>

Tijekom druge polovice petnaestog stoljeća, a velikim dijelom uzrokovano širokim usvajanjem *studia humanitatis*,<sup>99</sup> humanizam je dominirao kulturom vladajuće elite u najvažnijim talijanskim gradovima. ... Međutim, kulturni etos novih humanističkih dvorova razlikovao se od građanskog okruženja u kojem se humanizam po prvi put pojavio; to više nije bio program za njegovanje vrlina kako bi se osiguralo javno dobro unutar općinskog republikanskog uređenja, humanizam na dvorovima preoblikovan je kako bi služio rastućem apetitu za dvorskim sjajem i zabavom kao izrazom dinastičke veličanstvenosti (*magnificenza*).

Ova rastuća plima pokroviteljstva podigla je mnoge discipline, zajedno sa statusom onih koji su se njima bavili, uključujući slikarstvo, arhitekturu, te teoriju i praksu polifone glazbe, ali nijedna nije bila tako blizu srcu dvorskog života kao *cantare ad lyram*, jer je poezija u svim svojim pisanim i usmenim očitovanjima prožimala *studiu humanitatis*, a djelovala vrlo blizu

---

<sup>98</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>99</sup> Vidi kasnije, od str.64 i dalje.

strategijama dinastičkog samooblikovanja zahvaljujući djelatnosti mnogih aktivnih pjesnika među humanističkim dužnosnicima i dvorjanima svih staleža. ...

Karijere pjevača-pjesnika poput Bernarda Accoltija, Atalante Migliorottija, Serafina Aquilana i braće Brandolini odvijale su se u više gradova, gotovo uvijek izvan njihova rodnog mjesta. Ovaj pokret zauzvrat je poticao niz preplitanja, na primjer, između polifonije i *cantare ad lyram*, između tradicionalnog kanterina i humanističkog *cantor ad lyram* i među konkurentnim pojmovima narodne rječitosti u raspravama o narodnom jeziku (*questione della lingua*) koje su se počele zaoštavati u to vrijeme. ...

Poput humanizma, usvajanje prakse *cantare ad lyram* na dvorovima oblikovali su lokalni uvjeti i tradicija. U Napulju i Ferrari ona se pojavila (kao što je to bilo u Firenci) dijelom kao humanističko prisvajanje aspekata već postojeće lokalne kanterino kulture i jake lokalne tradicije narodnog pjesništva (iako su izvori za Napulj oskudni), čiji su [zaštitni] znak bili domaći pjevači-pjesnici koji su nastavili dolaziti iz ovih mjesta i u šesnaestom stoljeću. S druge strane, iz Rima ne čujemo ništa o starijoj autohtonoj kulturi pjesničke izvedbe, iako je od početka šesnaestog stoljeća kozmopolitsko kurijalno stanovništvo iz cijele Italije i inozemstva njegovalo uspješnu praksu *cantare ad lyram*.

#### 5.6.1.Ferrara<sup>100</sup>

Pri malo je dvorova umjetnost kanterina bilo tako dobrodošla kao pri onom u Ferrari<sup>101</sup>. No, dok je snažna humanistička tradicija *cantare ad lyram* potjecala sa njegova sveučilišta (ponovno otvoreno 1442.) i usađena u Leonella kroz njegov studij kod Guarina, čini se da se dvorska praksa pridržavala starijeg feudalnog modela putujućih izvođača bez [stalne] plaće, koji su se bavili sa *cantare in giesta*, dakle narodnom narativnom poezijom koja je bila zasnovana na epskim tradicijama karolinške romance te (staro-) rimske povijesti i mitologije. Poistovjećivanje obitelji Este s tim pričama imalo je dugu tradiciju, jer je služilo dinastičkoj mitologiji [pretpostavljenog] podrijetla od francuskog plemstva s jedne i od Eneje i njegovih drugova Trojanaca s druge strane. Ova kulturna podjela između latinskog humanizma koji u početku potječe sa njezinog sveučilišta s jedne, a od feudalnije tradicije književnosti *romance* na narodnom jeziku ukorijenjene u dvorskoj izvedbi, s druge strane, značajna je jer pomaže objasniti zašto su se književne ličnosti iz Ferrare (poput Boiarda, Ariosta i Tassa) iznimno rado pridržavali viteških tema. ...

Premda su kanterini u evidencijama o plaćama bili navedeni po imenu, nakon čega često slijedi *che dice in rime* ili *che dice alo improviso*, bilo je jasno da su to pjevači koji su se pratili na nekoj vrsti *vielle* ili *lire da braccio*. Oni se različito nazivaju imenima *cantorino*, *cantor* ili *cantatore*, kao i *pulsator* ili *suonatore*, a instrumenti su označeni kao *lira*, *viola*, a kasnije i pod klasicističkim izrazom *cetra*. Čini se da je njihov status bio odvojen od statusa drugih glazbenika, vjerojatno zato što su ih više doživljavali kao pjesnike (i glumce) za koje je *cantare* bila neka vrsta govorenja (*dire*), način izvođenja koji se kategorički i društveno razlikovao od polifonog pjevanja pjevača kapele. ....

---

<sup>100</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>101</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5.Poglavlje str.13, V-12 Wilson tabela 6.1.

Identifikacija dva slijepa Francesca aktivnih u Ferrari, zahtijevala je dosta znanstvenog napora, jer se svaki od njih često naziva samo "Francesco orbo" ili "Francesco cieco." ... Od njih dvojice, Francesco da Firenze bio je tradicionalniji kanterino. Samo je on identificiran kao improvizator, kao pjevač i svirač *lire*, a dvije od njegovih sačuvanih pjesama, obje u obliku *ottava rima*, nose znakove njihovog podrijetla iz improvizacije i usmene prakse. ...

Pohvalno pismo kardinala /Francesca Gonzage/ za Francesca pokazuje veliko poštovanje prema njegovom *dilectus familiaris* i informira nas o "slavnom izvođenju na njegovoj *liri* brojnih improviziranih stihova i priča." ...

Giovanni orbo da Parma, još jedan slijepi kanterino, služio je na dvoru od 1468 do 1478, kada je izvodio istovremeno sa Francescom cieco da Firenze 1477., za braću Sforza, ...

Dvor Este mogao je biti predvodnik u ovom širokom prelasku s usmene na pisanu izvedbenu praksu talijanskog solo pjevanja, koja je zavládala drugdje tijekom šesnaestog stoljeća. Kako se čini da tablica 6.1 pokazuje, do kraja petnaestog stoljeća došlo je do odlučujućeg pomaka u zapošljavanja kanterina, jer se fokus premjestio na njegovanje *frottole* kao glavnog oblika za solističke glazbene postavke narodnog stiha. Isabella d'Este glavom bila je glavni pokretač ove promjene. Još dok je početkom 90-ih tražila usluge Antonija Cieca iz Ferrare, već je započela satove pjevanja s vodećim frankoflamanskim polifonijskim dvorskim skladateljem (na dvoru u Ferrari), Johannesom Martinijem. Iako je i sama posjedovala, svirala i pjevala uz *liru da braccio*, (i bez sumnje po prvi put bila izložena pjevanju talijanske poezije kroz umjetnost kanterina), dolazak skladatelja Bartolomea Tromboncina 1489. i Marchetta Care<sup>102</sup> 1494. najavio je velike promjene u glazbenom životu Italije. Obojica su bili lutnjisti/ pjevači čija je praksa, kao i sama *frottola*, imala jake korijene u usmenoj tradiciji i praksi kanterina, ali u Mantovi i Ferrari oni su bili među prvim domaćim talijanskim višeglasnim skladateljima koji su narodni stih utvrdili u notnom zapisu. 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.

O improvizatorima na dvoru u Ferrari pisao je i američki muzikolog Lewis H. Lockwood (1930), koji je velik dio svog znanstvenog rada (osim L. v. Beethovenu) posvetio glazbi talijanske renesanse, posebice u Ferrari te aktivnosti lutnjiste Pietrobona. Nas ovdje zanima improvizatorska karijera ovog glazbenika i nekih njegovih kolega<sup>103</sup>:

Pisci ga jednoglasno hvale kao «rarissimo citharista», ali iz duge pjesme Cornazzana koja ga opisuje kao pjevača na svadbenoj gozbi Francesca Sforze jasno je da se istaknuo i u pjevanju narativnih stihova, prateći se na žičanom instrumentu, gotovo sigurno na lutnji. Kakva god bila njegova fama kao pjevača, on je dosljednije hvaljen kao veliki lutnjist i možda neće biti samo *licenca poetica* (pjesnička sloboda) kad Cornazzano piše: «*chi vole passar di un mondo all'altro, odi sonare Pietrobono*»; dok ga Beatrice d'Aragona u pismu iz 1488. izričito naziva «*nostro sonatore de leuto*». ...

---

<sup>102</sup> Francesco Luisi (u knjizi *Del cantar a libro ... o sulla viola LA MUSICA VOCALE NEL RINASCIMENTO*, ERI, Torino, 1977., spominje pjesmu u kojoj se u vezi sa Tromboncinom spominje *chi sonarà con sì sonora lira?* Premda znamo da su obojica skladatelja svirala lutnju mene sonora prije podsjeća na zvuk lire da braccio nego onaj u lutnje...

<sup>103</sup> Lewis Lockwood: Pietrobono and the Instrumental Tradition at Ferrara in the Fifteenth Century, *Rivista Italiana di Musicologia*, Vol. 10 (1975), pp. 115-133.

Leonello, nadareni govornik i ponekad pjesnik, postao je i ponešto glazbenik (za njega su bili pripremljeni razni teoretski i praktični glazbeni izvori), doveo je više glazbenika na dvor i svirao ne samo orgulje već i *chitarino*.<sup>104</sup> Novi dokument, najraniji do sada poznati koji se odnosi na Pietrobona, pokazuje nam da je u kolovozu 1441. on već bio u Leonellovoj osobnoj službi, neposredno prije njega što je potonji bio imenovan u rang markiza, u prosincu iste godine. .... Njegovu 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 1449., 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 pružiti uzorak srednjeg glasa protiv kojeg bi mogao improvizirati *discant* kao pjevač ili lutnjist u dvoglasnom ili moguće troglasnom ansamblu.<sup>105</sup> Da je Pietrobono svirao, a možda i pjevao u visokom registru, sugerira više izvora, među njima i zanimljiva rečenica Caleffinija, u kojem je nazvan "*maestro de sonare leuto de Christiani, vz de sopran*"; iako Caleffini možda nije znao puno o glazbi, vjerojatno bi mogao prepoznati visoki glas od niskog. ....

...ali ima nekih važnih promjena 1470., kada popis dodaje ... i Andreu della Viola, prvospomenutog člana dinastije Della Viola koji je bio u službi u Ferrari, djed poznatih Alfonsa i Francesca Della Viole. ...

Skupina tako ostaje u osnovi ista sve do 1471. godine, kada Borso umire, dodajući te godine samo još jednog violistu<sup>106</sup> zvanog Zampatilo della Viola, kasnije proizvođač maski. ...

Takve neformalne i spontane situacije često su zahtijevale naglo korištenje resursa dvora, a bez sumnje su glazbenici i *buffoni* naučili biti spremni za nastup u kratkom roku. Da bi to funkcioniralo, očito im je bio potreban repertoar zapamćenog materijala, podložan obnavljanju i modificiranju, kako verbalnom tako i glazbenom, a ako su njihovi uobičajeni nastupi bili potpuno bez upotrebe notacije, tada je upotreba fiksnih formula bila očito bitna. Ipak, jednako očito, formule potrebne klavijaturistima, lutnjistima i *canterinima* teško da bi mogle biti iste. Dok su se improvizatori koristili narativnim oblicima stihova, instrumentalisti su vjerojatno prilagodili vlastitim potrebama neke od sve poznatijih standardnih melodija dana, vrlo vjerojatno oslanjajući se na takve resurse kao što je bio trenutni repertoar plesova *basse dance* ...

Pretpostavljena uloga Pietrobona u ovom mješovitom i prijelaznom dobu mogla je biti neka vrsta posrednika između svijeta improvizatora i kontrapunktno učenih i kultiviranih izvođača

---

<sup>104</sup> Autor začudo ovdje ne spominje za nas važnu činjenicu da je Leonello u mladosti pjevao prateći se na *liri da braccio*.

<sup>105</sup> 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 visokoj regiji» vidi Pirrotta, *Music and Cultural Tendencies ...*, str. 157-58; također K. Dorfmueller, *Studien zur Lautenmusik in der Ersten Hiilfte des 16. Jahrhunderts* (Tutzing 1967), str. 104. Dorfmueller donosi ikonografske izvore na osnovu kojih se može pretpostaviti da su prije 1500. solističke izvedbi na lutnji bilo rijetke. IP: o fenomenu tenoriste vidi više u 7. poglavlju, str. ...

<sup>106</sup> Nije jasno da li je svirao *violu da braccio*, *violu da gamba* ili *liru*, koja se u to vrijeme često pojavljuje pod imenom *viola*.

višeglasne glazbe. Vjerojatno je bio jedan od rijetkih lutnjista koji se s lakoćom mogao natjecati (kako nam kažu pjesnici) s narativnim improvizatorima, a opet se udružiti s drugima u višeglasnim ansamblima. ...

### 5.6.2 Urbino i Castiglioneova knjiga *Il libro del Cortegiano*<sup>107</sup>

Za svakoga tko se zanima za kulturni život renesansnih dvorova, Urbino je neodoljivo mjesto, jer je za vrijeme vladavine Federica da Montefeltro (1444-82, imenovan vojvodom 1474) i njegova sina Guidobalda (1482-1508) on postao ono što mnogi vide kao uzor humanističkog dvora. Ta percepcija ne dolazi do nas kroz stvarne dvorske spise, koji iz ovog razdoblja uvelike nedostaju, već kroz idealizirani portret dvorskog života u Urbino koji je zabilježio Baldassar Castiglione u svojoj knjizi *Il libro del Cortegiano* (Knjiga dvorjana). ...

Castiglione, koji je i sam posjedovao i svirao *viole*, otkriva oštar sluh i divljenje za pjevanje, a on i mnogi njegovi sugovornici imali su priliku čuti oba pjevača [čiji se razgovor prenosi]. Castiglione se vraća temi glazbe u drugoj knjizi (12-14), koja se općenito bavi načinom na koji će dvorjanin postići ciljeve koji su postavljeni u prvoj knjizi. Ovdje se *cantare ad lyram* pojavljuje u *Il Cortegiano*, a dobija Castiglioneovo odobrenje kao vrst glazbe koja je najprikladnija za dvorjanina. Pa kad Gaspare pita koju vrstu glazbe bi dvorjanin trebao preferirati, Messer Federico Fregoso, voditelj razgovora drugog dana, odgovara:

"Zaista lijepa glazba predstavljena je, po mom mišljenju, finim pjevanjem, u čitanju točno iz zapisa */cantar bene al libro sicuramente/* i u privlačnom osobnom stilu */bella maniera/*; ali još više u pjevanju uz */pratnju/ 'viole'*, jer je gotovo sva slatkoća u pjevačevom glasu, a mi slijedimo način */modo/* i melodiju sa tekstom */aria/* kada naše uši ne ometa više od jednog glasa i kad je svaka mala greška očita, nešto što se ne događa kada pjevate s drugima */in compagnia/* jer jedan pomaže drugome. No, iznad svega, ono što mi se najviše sviđa jest pjevanje poezije uz violu */cantare alla viola per recitar/*, jer instrument dodaje riječima ljepotu i snagu. Svi su instrumenti s tipkama skladni jer su im sazvučja savršena, a ako se dobro sviraju mogu proizvesti mnoge stvari koje dušu ispunjavaju glazbenom slatkoćom. Ali ništa manje dražesna je glazba četiri gudačke viole */viole da arco/*, koja je najsavršenija i izvrsna. Ljudski glas daje ukras i graciju svim tim instrumentima, za koje mislim da je dovoljno ako naš dvorjanin ima neko znanje (iako, što je vještiji to bolje), a da se ne gnjavi sa onim koje su Minerva i Alkibijad prezirali, jer su mislili da su neugodni."

S obzirom na izvanrednu rasprostranjenost djela *Il Cortegiano*, ovaj odlomak izvršio je velik utjecaj na sankcioniranje glazbenog treninga i izvedbe općenito, te solo pjevanja uz pratnju gudačkog instrumenta, koje bi se trebalo kultivirati - posebno među vještinama obrazovanih i dobro odgojenih osoba.

Ovaj je odlomak također izvanredan po detaljima u vezi sa izvodičkom praksom, te po izazovima koje terminologija postavlja pred sve prevoditelje, kako one ranog novog vijeka, tako i one moderne, današnje - posebice u očitj razlici koju implicira izraz *viola* za solo pjevanje i *viola d'arco* za sviranje u ansamblu. Kako je *Il Cortegiano* tijekom nekoliko stoljeća preveden na različite jezike, ne čudi što je dvosmisleni izraz *viola* bio pogrešno preveden i ponovno preveden u skladu s obnovljenom praksom izvođenja jer se lutnja preferirala u odnosu na starije

---

<sup>107</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

oblike *viola* poput *vielle* i *lire da braccio*, a moderna violinska obitelj (uključujući modernu violu) zamijenila je starije konsorte viola da gamba (gudački instrument kojeg se [pri sviranju] drži u krilu).

Međutim, još je važnije ono što je Castiglione namjeravao izraziti svojim pisanjem. Konsorti viola da gamba počinju se svirati u Italiji krajem petnaestog stoljeća, kao na primjer pod patronatom Isabelle d'Este u Mantovi, i to je vrlo vjerojatno ono što je Castiglione mislio pod *quattro viole da arco*. No, na koji je instrument mislio za solo pjevanje, *cantare alla viola* kako je prvi put naziva, i *cantare alla viola per recitar* kako je naziva kasnije u odlomku? Označavanje ansambla viola kao *da arco* (s gudačkom) dovelo je neke do zaključka da se *viola* u ranijim odlomcima mora odnositi na instrument ili *senz'arco* (bez gudala, tj. lutnja), ili da preuzme komplementarnu oznaku *da mano* (trzalački instrument, dakle lutnja ili španjolska vihuela). No, *viola* se u to vrijeme obično odnosi na gudačku *vielle* ili, što je još vjerojatnije, na *liru da braccio*, a razlika je vjerojatnija između gudačkih viola koje se drže u krilu za sviranje u ansamblu i gudačke *viola da braccio*, koja se drži na ramenu, za solo pjevanje. Ovo posljednje, ili nešto vrlo blizu tome, je ono što je sam Castiglione posjedovao i svirao kako bi pratio svoje pjevanje,<sup>108</sup> a neobičan izraz *cantare alla viola per recitare* jasno se odnosi, kako Castiglione nastavlja objašnjavati, na izvedbu poezije u kojoj instrument služi za pojačavanje snage riječi. Jasno se uočava razlika između ove vrste usmene izvedbe i više učenog, manje spontanog *cantar bene a libro sicuramente*, sigurnog čitanja iz notnog zapisa. Drugim riječima, vjerujem da se *cantare alla viola* i *cantare alla viola per recitar* odnose na istu stvar, a obje predstavljaju Castiglioneov pokušaj da na narodnom jeziku iskaže *cantare ad lyram*. ...

Uzeti zajedno, Castiglioneovi komentari o pjevanju u dvorskom okruženju sugeriraju da su, kad su on i njegovi sugovornici slušali solo pjevače talijanskih stihova, ovi bili izvodjeni uz pratnju trzalačkih ili gudačkih instrumenata, neovisno o tome bili oni izvodjeni jednostavnim ili složenim glazbenim teksturama, čitanjem s lista ili improvizirano, oni su bili najbolji u izvedbama u kojima je stilsko pjevanje i instrumentalna pratnja davalo snagu i jasnoću riječima bez odvlačenja pažnje ili ugrožavanja fleksibilnosti i spontanosti (tj. *sprezzature*) isporuke. Za njih je, barem pjevanje, bilo vezano uz jezik, a jezik za prioritete humanističkog dvorskog okruženja.

### 5.6.3. Teatar: maskiranje, dvorski spektakl i pastoral<sup>109</sup>

Od svih humanističkih aktivnosti koje su odjekivale kroz praksu *cantare ad lyram*, nijedna nije u potpunosti iskoristila njezin potencijal kao dvorske kazališne predstave koje su došle u modu krajem petnaestog stoljeća. Gluma je dugo bila bitan element pjevača koji izvode *ad lyram*, od srednjovjekovnih *istriona*, do kanterina poput Antonija di Guida koji je svojim pjevanjem i fizičkim gestama (*vox et gestus*) mogao “prenijeti” gledatelja poput Michelea Verina usred karolinške bitke, odnosno dvorskih pjevača poput Giovannija orba i Francesca cieca iz Ferrare koji su uspjeli isplesti priču u obliku kvazi-dramskog kontrasta među njima. ...

---

<sup>108</sup> U vrijeme tih pisama, datiranih 1521-1522, Castiglione boravi u Rimu kao veleposlanik Federica Gonzage i piše majci da mu pošalje *viola carissima*. U simpatičnoj latinskoj elegiji svojoj dalekoj supruzi otprilike u isto vrijeme, on aludira na traženje olakšanja od vrućine i razdvojenosti pjevajući svojoj cithari: *Utque ferunt, coetu conviva laeta frequenti/et celebras lentis otia mista iocis/aut cithara aestivum attenuas cantuque calorem*, Castiglione, *Il libro del cortegiano*, ur. Maier, 608. Iako *cithara* u to vrijeme može značiti violu ili lutnju, znamo da je Castiglione svirao violu, a nema dokaza da je svirao lutnju.

<sup>109</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.



*Cantare ad lyram* mogla je biti jedna od vrsta pjevanja koja se čula u intermediju ili prologu. *Farsa recitata agli Exelsi Signori di Firenze* tiskana prije 1512. određuje da "umjesto prologa, pjesme i argumenta jedan /čovjek/ s *lirom* izvodi /*ottave*/" a djelu *La Comedia di amicitia* Jacopa Nardija izvedena 1512., prethodile su "strofe" /*ottave*/ ... pjevane na *liri* u prisutnosti Signorije kad se recitirala gornja komedija."...

Renesansna ekloga na razne je načine pružila idealno okruženje za praksu *cantare ad lyram*. Ona je dobro poslužila svakom kazališnom modusu koji je zahtijevao pjevanje, jer je kao usmeni izvodjački medij već bila prikladna za pjesničko recitiranje, a od njegovih praktičara - kako amatera tako i profesionalaca - očekivalo se da će izvesti svoje stihove [popraćene] odgovarajućim tjelesnim gestama i izrazima lica. I kao što je gore predloženo, *sprezzatura*, važna sposobnost dvorjanina da prikrije koliko je njegova stručnost "umjetna", bila je zajednička i dvorskom pjevanju i dramskom predstavljanju.

Postavljanje na scenu Polizianove fabule *Orfeo* u Mantovi 1480. s Bacciom [Ugolini] koji je pjevao glavnu ulogu već je pružilo uzorit model pastoralne drame koja je uspješno uključila *cantare ad lyram*. Napori 1490. i 1491. da se *Orfeo* ponovno postavi na scenu sa pjevanjem novog Orfeja u osobi Atalante Migliorottija, odražavaju uspjeh izvorne izvedbe i želju za postavljanjem pastoralnih drama sa solo pjevanjem. Uključenost *cantores ad lyram* u kazališne produkcije sjevernih dvorova, poput Filipa Lapaccinija, koji je bio uključen u oba napora za ponovnu postavu *Orfea*, te Bernarda Bellincionija i Leonarda da Vincija u Milanu, sugerira da su vještine ovih ljudi kao pjesnika, pjevača i glumaca bile sastavni dio uprizorenja dvorskih spektakla tog doba.<sup>110</sup> Pjevnost ekloga omogućavalo je njihovo jako oslanjanje na lirski stih (za razliku od komedija i tragedija), te pribjegavanje stihovima poput *terze* i *ottave rime* koji su se već dugo pjevali i mogli se fleksibilno kombinirati, kako bi se prilagodili promjenjivim narativnim zahtjevima dramskog dijaloga.

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, a 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 [teksta]."

Isabella je te godine upravo učila svirati *liru da braccio*, i to na instrumentu kojeg joj je Niccolò naručio od Atalante Migliorottija, tako da je Niccolòova predstava, vjerojatno njegova *La semidea*, pretpostavljamo, bila djelomično namijenjena njenom pjevanju.<sup>111</sup> Kao početnica *cantatrix ad lyram*, učinila bi dobro ako bi koristila već postojeću *ariu per cantar capitoli* koja je, zapravo, možda nastala upravo u to doba da posluži sve većem broju amaterskih *cantora ad*

---

<sup>110</sup> O Bellincionijevim aktivnostima kao pjesnika i stvaratelja spektakla za dvor Sforze vidi Bortoletti, *Egloga e spettacolo nel primo Rinascimento*, 237-247. Za suradnju s Leonardom u proizvodnji Festa del Paradiso 1490. Leonardo je dizajnirao stroj koji otkriva "sedam planeta koji su se vrtjeli okolo", predstavljeni glumcima smještenim u sedam niša, od kojih je svaki pjevao i svirao kao iz svake planete; isto, 244-245.

<sup>111</sup> Niccolòova opaska implicira da njegov kapitolo možda nije bilo namijenjen pjevanju do kraja (*uno capitolo da cantarli drento*), a zapravo nije jasno jesu li se takva djela cijelo vrijeme pjevala (što je riskiralo monotoniju, osobito ako glazba nije bila 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 izgovorenog teksta.

*lyram*, brzo rastućem repertoaru pastoralnih stihova i zbog potrebe pjevanja 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.”

#### 5.6.4 Aragonski dvor u Napulju<sup>112</sup>

Kao i Ferrara, aragonski dvor podržavao je živu glazbenu kulturu koja je oko 1450. uključivala jednu od najvećih polifonih kapela u Italiji, bogatu tradiciju instrumentalne glazbe i uspješnu praksu *cantare ad lyram* vezanu za humanističku književnu kulturu, a sve su to velikodušno podržavali aragonski kraljevi Alfonso V. Velikodušni (1442-58) i Ferrante (ili Ferdinand I, 1458-94).

... Iako je napuljski dvorski život isprva ovisio o umjetnicima i znanstvenicima izvan kraljevstva, posebno što se tiče talijanske narodne književne tradicije, ubrzo je stvorio izrazito napuljski humanizam koji je bio ukorijenjen u latinskoj i narodnoj književnoj kulturi svojeg dvora, akademije i sveučilišta. ...

U vrijeme uspostave dobrih odnosa s Firencem, zahvaljujući diplomaciji Lorenza de' Medicija 1476. godine, dvor je bio poznat po svojoj raznolikoj književnoj kulturi, osobito latinskoj i narodnoj lirici, koja je hranila živu tradiciju izvedbe *cantare ad lyram*, i uključivala je kazališnu produkciju pastoralnih ekloga, farsi i već spomenutih *gliuomera*.<sup>113</sup>

Iako je općeprihvaćeno da je Napulj bio središte *cantare ad lyram*, do pojedinosti o toj aktivnosti nije lako doći, dobrim dijelom zbog uništenja mnogih arhivskih dokumenata aragonskog dvora tijekom Drugoga svjetskog rata. ...

...može se pretpostaviti da je snažna i uglavnom usmena popularna tradicija napuljskog dijalektnog stiha (koja se tijekom šesnaestog stoljeća pojavila pod imenom *villanesca alla*

---

<sup>112</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>113</sup> Vidi na str.42 u vezi sa Cariteom.

*napolitana*) morala imati dulju povijest i dati vitalnost elitnoj književnoj praksi kao u Firenci i Ferrari.

Od ca. 1470., dvorski pjevači i pjesnici bili su redovan i sastavni dio bogatog kulturnog života koji je potican od glavnih napuljskih mjesta: rezidencije kralja Ferrantea u Castelnuovu, živahnog umjetničkog kruga u Castel Capuanu oko vojvode od Kalabrije (budući Alfonso II. ) i njegove vrlo obrazovane supruge Ippolite Sforza te intelektualnog okruženja *Academie Pontaniane* pod vodstvom vodećeg dvorskog znanstvenika humanista Giovannija Pontana (1426-1503). Osim toga njegov kraljevski dvorski kompleks bile su gradske aristokratske obitelji okupljene u pet gradskih četvrti (*seggi*), kao i dvorovi klase feudalaca - zemljoposjednika koji su se raširili po čitavom napuljskom kraljevstvu (*regno*) - te često bili u sukobu sa svojim stranim gospodarima.

Premda se još mnogo toga mora istražiti i naučiti o pokroviteljstvu glazbe i poezije ovih dvorova, jasno je da su neki od njih, poput Potenze, Popolija i Atrija, bili središta aktivnog bavljenja lirikom i njezinom izvedbom. Ta su mjesta bila cilj aktivnosti napuljskih pjevača-pjesnika, koji su se "vjerojatno /međusobno/ sastajali na različitim urbanim i ruralnim lokacijama u kraljevstvu." Seosko imanje Pietra Jacopa De Jennara, Rocca delle Fratte, bilo je u biskupiji Gaeta, ali je on bio usko povezan s Giovannijem Cantelmom, grofom od Popolija, koji je 1468. sastavio *cansonero* napuljske lirike vezan za napuljsko usmeno pjevačko okruženje, a obojica su bili povezani s pjesničkim okruženjem kraljevskog dvora i sa njegovim brojnim pjevačima-pjesnicima.

De Jennaro je bio dio vojvodskog kruga u Castel Capuanu, koji je uključivao Galeotu, Jacopa Sannazara i Masuccia Salernitana, a kao član Pontanove Accademie sretao bi se sa Sannazarom i Benedettom Garethom (obojica istaknuti pjevači-pjesnici), a sasvim moguće i s glazbenim teoretičarom Johannesom Tinctorisom.

Humanistička kultura kraljevskog dvora snažno je napredovala zahvaljujući Ferranteovoj reformi sveučilišne akademske strukture 1465. godine, uključivanjem *studia humanitatis*. Najistaknutiji pjesnik na dvoru bio je rođeni Katalonac Benet /Benedetto/ Gareth (*Il Cariteo* ili *Chariteus*, 1450-1514), koji je bio u tinejdžerskim godinama kada se 1468. preselio u Napulj iz Barcelone. i Osim za vrijeme prisilnog boravka u Rimu (tijekom 1501-03) on je tamo proveo ostatak života. Tijekom zlatnog doba napuljske umjetnosti i književnosti pod Ferranteom, niz drugih likova su dolazili i odlazili.

Serafino Aquilano<sup>114</sup> (1466-1500), možda najveći pjevač-pjesnik svog doba, proveo je godine školovanja u kraljevstvu, najprije kao paž u službi Antonija de Guevare, grofa od Potenze tijekom 1478-81.<sup>115</sup>, zatim 1485-86 i 1491-92. Tijekom ovih posljednjih godina na njega je izravno utjecao stil Cariteove narodne poezije i pjevanja, ...

Firentinska braća, Aurelio Lippo Brandolini (1454-97) i Raffaele Lippo Brandolini (1465-1517) došli su na dvor kao djeca 1466. godine, kada je njihov otac doveo svoju obitelj iz Firenze u Napulj kako bi poboljšao njihovu financijsku situaciju. Obojica su dobila nadimak *Lippo*

---

<sup>114</sup> Kao što je već rečeno, Serafino je (barem u to vrijeme, krajem 15. stoljeća) bio jedan od rjetkih pjevača-pjesnika koji se pratio na lutnji a ne na *liri*.

<sup>115</sup> Kada je kraće vrijeme studirao glazbu - vjerojatno pjevanje i lutnju - kod flamanskog pjevača/ skladatelja Guillelmusa Guarneriusa).

(*Lippus*) zbog stanja gotovo potpune sljepoće koja ih je snašla, ali su na dvoru uspjeti steći izvrsno humanističko obrazovanje, pa su obojica postali uspješni učenjaci, govornici i strastveni praktičari i eksponenti umjetnosti *cantare ad lyram*. ...

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

Oko 1473., prigodom posjeta dvoru briljantnog glazbenika Pietrobona, Aurelije Brandolini sastavio je ono što sam opisuje kao "prve pokušaje moga studija" posvećene Ferranteu, a koji uključuje niz latinskih pjesama u elegičnim kupletima u pohvalu Pietrobona (i Ferdinanda), s proznim uvodom u pohvalu glazbe. ...

... U nedostatku dvorskih spisa može se samo zamisliti, da je zahvaljujući istovremenoj prisutnosti u Napulju Caritea, mlade braće Brandolini i Serafina Aquilana, scena *cantare ad lyram* u u tom gradu morala biti briljantna, živahna i vrlo konkurentna. ...

Napuljsku scenu dodatno su oživjeli mnogi drugi pjesnici narodnog lirskog stiha, uključujući De Jennara, Giuliana Perleonija i Giovana Francesca Caracciola, od kojih su mnogi, poput Sannazara, i sami bili pjevači i izvođači.<sup>116</sup> Baccio Ugolini često je boravio u Napulju dulje vrijeme tijekom 1488-93, a već iz pisma iz 1491. znamo da je vojvoda od Kalabrije uživao u Bacciovu pjevanju i sviranju *lire*. Na kraju, osoba koju treba dodati na popis mogućih pjesnika pjevača u Napulju je tajanstvena figura Notturna Napolitana.<sup>117</sup> ...

O tzv. Pontanovoj akademiji (*Accademia Pontaniana*) vidi u odjeljku 5.7. *Cantare Ad Lyram* i humanistička *Studia Universitatis* (st64), o Benedettu Gareth, (*Il Cariteo*) pod 5.5.10 (str.40 i dalje), o Serafinu Aquilano pod 5.5.12. (od str.44.), o Jacopou Sannazaro pod 5.5.11. (od str.43.), a o braći Aureliju i Raffaeleu Brandolini pod 5.5.9. (od str.39.).

Porozno sučelje između stvarnog svijeta grada (dvora) i nestvarnog svijeta pastore omogućilo je njegovim izvodjačima da kreiraju ogroman raspon društvenog diskursa pod zaštitnim velom pastoralnih uloga, što je mnoge navelo da preuzmu arkadijske pseudonime poput onih koje su na napuljskom dvoru i akademiji usvojili Cariteo (Barcinio), Sannazaro (Sincero) i Pontano (Meliseus). No, ono što je drevni pjesnički svijet ekloge učinilo najpovoljnijim za *cantare ad lyram* bila je bitna uloga pjevanja i poezije u pastoralnom društvu. ...

Uspjeh Sannazarove *Arkadije* (napisane i revidirane tijekom 1482-1502) i njegovih piskatorskih (ribolovnih) ekloga pomogli su pretvoriti Napulj u književno središte pastoralne književnosti. *Arkadija* se izričito osvrnula na napuljsko selo, a piskatorske ekloge pretvorile su arkadijske pastire u ribare u napuljskom zaljevu. Ali *Arkadija* je izašla iz dvorskog okruženja koje je prihvatilo pastoralnu poeziju zajedno s drugim oblicima *poesia recitativa* kao dio uspješnog kulturnog i političkog programa kazališnog spektakla. ...

---

<sup>116</sup> O Sannazaru kao praktičaru *cantare ad lyram* vidi R. Brandolini, *De musica et poetica*, 1513.

<sup>117</sup> Henry, "Alter Orpheus", 256-257, gdje autorica ponovno tiska i raspravlja o drvorezu na naslovnoj stranici na kojoj se vidi bradati Notturmo kako svira *liru da braccio*. Notturmo je bio aktivan cca. 1505.-1530., Za to vrijeme postoje dokazi o njegovoj prisutnosti u Veneciji, Milanu, Mantovi, Bologni i Rimu.

Godine 1477. Sannazaro je započeo svoju karijeru kao dvorski ceremonijal, dizajner i organizator kazališnih predstava. Povod je bilo vjenčanje Costanze d'Avalos i grofa Federica Del Balzo, strateško vjenčanje osmišljeno da nadoknadi razornu moć feudalnih baruna kraljevstva. Kroz brojne svečanosti provlačilo se „pjevanje mnogih raznolikih pjesama u različitim pričama“, a na gozbi zajedno s nizom prikaza na kolima bili su pjevači koji su „vrlo slatko pjevali i često mijenjali između francuskog, španjolskog i talijanskog stila što je mijenjalo način pjesme čija je raznolikost oduševila duše slušatelja.“ Sannazaru se, kao suradnik u ovim svečanostima, ubrzo pridružio Cariteo, a tijekom plodna dva desetljeća koja su slijedila, zajedno s kolegama na dvoru i pjesnici poput Pietra Antonia Caracciola, Francesca Galeote, Giuliana Perleonija (*il Rustico Romano*) i, ponekad, Serafina Aquilana, koji su svaki na svoj način pisali, dizajnirali, glumili i pjevali u raznim kazališnim predstavama koje su uključivale farsu, *gliommeri*, ekloge i druge *atti sceniche*. Godine 1489., kada se vojvoda Alfonso oporavljao od bolesti u Castel Capuanu, Sannazaro i Cariteo surađivali su u izvođenju nekih farsi (*certe farse*) na veliko zadovoljstvo vojvode. Svadbene svečanosti 1496. pri kojima je Cariteo pjevao brojne pjesme iz njegovog djela *Endimione*, bile su prigoda i za niz drugih izvedbi, uključujući farse i ekloge s glazbom, Sannazaro i Pontano izvodili svoje napuljske *gliommere*, a na kraju večeri i pastoralnu *mascheratu*:

".. otprilike u vrijeme kad je kralj htio poći u krevet, pojavila se '*mascherata*' od nekoliko bogato odjevene gospode, među kojima su bila dva, jedan odjeven kao seljak svirajući na gajdama, a drugi dvorjanin svirajući *liru*, koji su nakon [što je /svaki/ od njih] svirao po jedno djelo, zajedno otpjevali ovu kanconu ... koja je slušateljima pružila ne malo zadovoljstvo<sup>118</sup>, a bilo je i onih koji su je, u vrijeme kad se pjevala, doživjeli kao rustikalnu svadbenu pjesmu /*epitalamio villanesco*/, ali u tome nisu vidjeli umješnost u pjevanju o vjenčanja Peleja i Tetide, pa je na kraju lagana rustikalnost jezika nasmijala kralja, kraljicu i dvorjane, ali pravi smisao /priče/ nije razumio nitko osim Sannazara, Pontana i Caracciola."

Ovaj alegorijski potencijal kazališnog maskiranja, a posebno pastoralne drame, nije izgubio iz vida ni Serafino Aquilano. Očigledno je da su mu se oči [za to] otvorile tijekom njegovih godina formiranja na napuljskom dvoru prije 1490., jer je kasnije komponirao pregršt dramskih i kvazi-dramskih djela prema napuljskim uzorima: eklogu *Tyrinto e Menandro* (Rim, 1490.) a za dvor u Mantovi *Rappresentazione allegorica della Voluttà, Virtù, e Fama* (1495), jedan *Acto scenico del Tempo* (1495) i *Acto scenico /dell'Oroscopo/* (1497). Ekloga je napisana u Rimu i za rimsko okruženje, ali je ovdje relevantna budući da je u biti proizvod napuljskog kulturnog okruženja, i posebno odražava utjecaj Sannazarovih ekloga i farse stvorenih tijekom 80-ih godina kada je Serafino boravio u Napulju. Vraćajući se u Rim, Serafino se vraćao u okruženje u kojem je imao ogroman uspjeh i uživao veliku popularnost, ali se susreo i s pohlepom i licemjerjem kurijskog *establishmenta* te bio duboko uvrijeđen zbog servilnog statusa koji mu je kao izvodjačkom umjetniku nametnuo njegov dugogodišnji poslodavac, kardinal Ascanio Sforza. Pastoralni kod koji mu je sada bio na raspolaganju bilo je teže "oružje" od *strambotta*, pod maskom tradicionalnog natjecanja u pastoralnom pjevanju, stupio je na pozornicu sa svojom novom eklogom tijekom sezone rimskog karnevala 1490. godine, dok je još bio u službi Ascania, a Calmeta je izvijestio o uspjehu i jasnom značenju [djela]:

<sup>118</sup> Ovaj opis mogao bi značiti ili da su jedan rustikalni, pučki, instrument i profinjeni, dvorski odnosno humanistički instrument *lira* (*da braccio*) svirali zajedno (ili naizmjenično) odnosno da je u ovom slučaju ime *lira* značilo *hurdy gurdy* (*organistrum, drehleier, gironda*), obzirom da se i on ponekad tako nazivao.

"Obzirom da se približavao karneval, a kako je [Serafino] već namjeravao otići od kardinala / Ascanio Sforza/, sastavio je eklogu s početkom "*Dime, Menandro mio*" itd., oponašajući Iacoba Sannazara, u to vrijeme vođu bukoličkog stiha; gdje pod velom pjesničke umjetnosti kritizira škrtost i neke druge odvratne poroke dvora u Rimu. Izveo ga je na karnevalu uz podršku kardinala Giovannija Colonne i njime je izazvao još više divljenja. ..."

Pjesnički oblici u *Arkadiji* potječu iz suvremenog izvedbenog okruženja dvora, ne samo stihova *terza rima* i jedanaesteračkih *frottola* korištenih u pjevanju ekloga, farsa i *gliommera*, već i petrarkističkih lirskih oblika koji se koriste u kanconijerima poput Cariteovog *Endimiona*, a koji su se također pjevali na dvoru. Izvodilačka praksa pastira također proizlazi iz stvarne prakse te ponekad pjevaju pripremljene pjesme odabrane iz ogromnog repertoara pohranjenog u memoriji:

Montano: Što ću sada pjevati? Jer imam punih sto.

Onaj iz "Žestokih muka"?

Ili ono što počinje: "Lijepa moja duša"?

Mogu li izrecitirati ono drugo možda: "Ajme okrutna zvijezdo"?

Uranio: O ako me voliš pjevaj to

što ste neki dan u podne pjevali u vili.

(Ekloga II, 75-80)

### 5.6.5. Latinski Rim<sup>119</sup>

Praksa *cantare ad lyram* napredovala je i dosegla vrhunac svoje popularnosti tijekom prva dva desetljeća šesnaestog stoljeća upravo u Rimu, premda bi se moglo učiniti da bi ovo moglo biti vrlo nepovoljno okruženje za takvu praksu.

Čak i klerikalni Rim trebao je svoje pjesnike i govornike (i to u neviđenim razmjerima), a poput samih humanista, praksa se pokazala prilagodljivom rimskom kurijalnom okruženju. Štoviše, okruženje nije bilo tako strogo latinsko i klerikalno kako bi neki htjeli; poezija na narodnom jeziku imala je svoje zagovornike i pokrovitelje, na primjer Paola Cortesija i Angela Coloccija i njihove akademije, a pjesnike-izvođače na narodnom jeziku poput Serafina Aquilana, privukla je u Rim i podrška klerikalnih pokrovitelja, čije se intelektualne i društvene navike često nisu mnogo razlikovale od njihovih svjetovnih kolega [na dvorovima] drugdje u Italiji. U samom srcu drevnog Rimskog Carstva, oživjelo papinstvo sa svojim sve imperijalnijim ambicijama pokrenulo je dinamičan, iako ponekad neugodan, dijalog s vlastitom poganskom poviješću grada. Ovaj pogansko-kršćanski dijalog pokrenuo je programe bezbroj spektakala za poticanje uspješne gradske društvene kulture, gdje je pjevanje latinskih stihova bila redovita pojava, pa čak i ustoličenje Apolona koji je svirao *liru* u papinim odajama. U tome se Rim nije toliko razlikovao od drugih humanističkih sredina: legendarni *cantores ad lyram* antike, Orfej i Apolon, postali su do kraja petnaestog stoljeća univerzalni humanistički simboli rječitog i civilizacijskog diskursa, bez obzira na to je li taj diskurs poprimio oblik sveučilišnog govora, petrarkističkog soneta, dvorskog dijaloga, pastoralne ekloge ili crkvene propovijedi. S druge strane, suvremeni izvođač koji je izašao na pozornicu u humanističkom okruženju pjevajući stihove uz pratnju gudačkog instrumenta vjerojatno nije mogao izbjeći da ga se vidi kao drugog Orfeja ili, u Rimu, kao *Orpheus Christianus*.

---

<sup>119</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

Važan aspekt prakse *cantare ad lyram* u Rimu, tzv. "blagdan za uho", bili su rimski domjenci, banketi odnosno gozbe.

Raffaele [Brandolini] je vrlo jasan u pogledu osobito rimskog konteksta svoje rasprave: uvijek se iznova vraća temi suvremenih rimskih gozbi kao odgovarajućem kontekstu za pjevanje poezije uz pratnju *lire*. Njegov *opusculum* prepun je referenci na antičko podrijetlo ove prakse; obraćajući se svom skeptičnom partneru u dijalogu, Stangi, Brandolini kaže

"Sigurno niste svjesni da se u antiki, na gozbama velikih prinčeva, *lira* obično prenosila [od jednog do drugog izvodjača]? ... sad ako su naši slavni preci, odani mudrosti, slobodno dopuštali kraljevima, patricijima i magistratima da koriste *liru* na domjencima, zašto to ne bi bilo dopušteno meni i svim ostalim pristašama slobodnih umjetnosti poput naše vlastite i posebne djelatnosti - čak i više, zašto ona ne bi zaslužila najveću pohvalu?"

Stanga zasigurno nije bio svjestan, jer su rimski domjenci bili jedna od onih sinkretičnih<sup>120</sup> humanističkih aktivnosti (poput samog *cantare ad lyram*) u kojima su se antički uzori i novija praksa bez napora spojili. Domjenci s raznim vrstama glazbene zabave bili su kulturna praksa s dugom poviješću u Italiji i drugdje. Kanterini zaposleni od strane kasnosrednjovjekovnih komuna poput Firence i Perugie redovito su pjevali *canzoni morali* za vrijeme obroka izoliranih priora, kao i za bogate privatne građane, kao kad je Antonio di Guido pjevao na večeri koju je priredio Cosimo de' Medici u svojoj vili Careggi 1459. godine, ili kada je 1450. godine Michele del Giogante doveo mladog pjevača kojeg je zastupao, Simona di Grazia, da pjeva tijekom večere u domu Lionarda Bartolinija kako bi proslavio savez Medičija s vojvodom Francescom Sforzom. Burgundski vojvode dali su modele dvorskog protokola talijanskim dvorovima, uključujući raskošne domjenke sa pomno priređenim spektaklima, kao što su bili *Il saporetto* Simone Prodenzanija i *Paradiso degli Alberti* Giovannija Gherardija.

Na odličnom humanističkom latinskom, 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. Središnje mjesto humanističkog shvaćanja antičkih simpozija bilo je pjevanje stihova i uporaba glazbe koja je odgovarala dekorumu razgovora.

Upravo u tom raskoraku između idealiziranih književnih koncepcija i hibridne stvarne prakse možemo bolje razumjeti smisao Raffaeleove *De musica et poetica*. S jedne strane, za njega izvrsnost prakse proizlazi iz njezinih starih temelja u poeziji i govorništvu, te sposobnosti - osobito pjevane poezije - da se bavi svim vrstama uzvišenih tema. Njezinu trenutnu vitalnost trebalo je vidjeti i čuti kroz djelovanje brojnih izvrsnih izvođača, prvenstveno povezanih s Firencem, Napuljem i Rimom, a osobito u mnogim uzornim izvedbama njegovog brata Aurelija, koji je u Rimu „recitirao na mnogim poznatim banketima kardinala i biskupa, i najčasnijih domjenaka vrlo obrazovanih ljudi.”<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Sinkretizam: pokušaj spajanja različitih filozofskih ili vjerskih pravaca.

<sup>121</sup> R. Brandolini, *De musica et poetica*, 1513, ur. i trans. Moyer, 99 o centrima vernakularnog *cantare ad lyram*; 105-106: /govoreći o *extempore* pjevanju s rječitošću i sjećanjem/: „sve ovo morao sam izvesti na mnogim slavnim domjencima kako prijatelja tako i suverena. Često sam trebao u stihovima ponoviti pročitano povijest ili objasniti problem predložen na određenu temu, zadatak koji sam mnogo puta obavljao na banketima kardinala.”

No, gledajući unatrag, čini se da je ovo bilo samo zagrijavanje za Riariov *magnum opus*, banket spektakularnih dimenzija organiziran u lipnju 1473. u vezi proslave vjenčanja Eleonore od Aragona i vojvode Ercola d'Este.

Prva serija ovih dramskih scena odnosila se na poznate bračne parove iz antičke mitologije, među njima Orfeja i Euridiku, Perzeja i Andromedu te Atalantea i Hipomenu. Njih je uveo mladić ukrašen vijencima, svirajući *violu* i pjevajući stihove objašnjavajući da je sišao s Olimpa kako bi svjedočio gozbi koja nadmašuje one na nebu:

"Sljedila je "živa slika" sa Orfejem, koja je bila savršen početak banketa: [Orfej] je ušao na vrhu male planine pjevajući latinske stihove u elegičnim kupletima i svirajući svoju *liru*, dok je šarmirao i pokoravao spektakularan niz životinja, namijenjenih tanjurima gostiju:

/Planina ... na vrhu koje je netko pjevao sljedeće stihove: Dok Orfej, poznat po svojoj vještini na *liri*, koju je izmislio, pjeva o nebu i sudbini vrhovnog groma, rijeke prestaju [teći], šuma se čudi, ptice se okupljaju, ulov bez presedana spreman za gozbu. Koliko je bolje to bogatstvo koje je Herkules uskratio Euridiki, Alcides sada daje Leonori. ..."

Većina svjedočenja [o mega banketima] odnosi se na ono što je očito bilo vrhunac rimskog blagdanskog života općenito, pontifikat Leona X. (1513-21). No Brandolinijeva je rasprava do tog trenutka već bila dovršena kao i mnogi domjenci o kojima izvještava spominjući svog brata Aurelija koji je nastupao prije ovog razdoblja, koji sugeriraju aktivnu tradiciju pjesničkog izvođenja na domjencima koja seže unatrag do u posljednje decenije petnaestog stoljeća. Aurelije je bio u Rimu tijekom 1480-89 i bio je član rimske akademije Pomponio Leto kada je ona bila domaćin nekih od najranijih poznatih klasicističkih domjenaka. Dnevnik Iacopa Gherardija bilježi da je 21. travnja 1483, rođendan grada Rima proslavljen „večerom ... na kojoj je *sodalitas* pripremila elegantnu gozbu (*elegans convivium*) za književne ljude ... osim šest biskupa sudjelovali su ... i brojni eruditi i plemeniti mladići ... a brojne su stihove recitali po sjećanju različiti učeni mladići (*versus quum plures etiam memoriter recitati*)."). Ovdje i u drugim dokumentima 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 stihova"). Premda su se sigurno događale 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. U svakom slučaju, Aurelije je morao pjevati često na Letovim okupljanjima, ako ne i ovom prigodom, jer su se banketi akademija nesumnjivo najviše približili Raffaeleovom idealnom okruženju za ozbiljnu pjesničku izvedbu.

Bez sumnje, drugo desetljeće šesnaestog stoljeća bilo je vrhunac rimskih banketa, dobrim dijelom zahvaljujući oduševljenju pape Leona kako za svečani spektakl tako i za glazbu, posebno za *cantare ad lyram*. Napuljski pjevač Camillo de Monopoli, zvan *Il Querno*, bio je na papinoj plaći kao "*archipoeta*" s dužnošću da mu pjeva za vrijeme njegovih privatnih obroka. I sam *Querno* je večerao, ali prije svakog tečaja od njega se tražilo da "otpjeva šest stihova na različite teme."

Posebno ugodne prilike ovog desetljeća bile su, međutim, godišnje proslave svetaca zaštitnika Medičija, blagdan svetih Kuzme i Damjana 27. rujna. Sudeći prema dokumentima, oni su se



ponekad slavili s latinskim dostojanstvom što bi Brandolini odobrio, ponekad u karnevalskom duhu sa šaljivdžijama i buntovništvom za koje je smatrao da su „poticaji za rasipništvo, izopačenost, pijanstvo i požudu.”

Godine 1519. na gozbi ... predvodio ih je još jedan omiljeni Leonov improvizator, već spomenuti maestro Andrea Marone da Brescia (oko 1474/5-1528) zajedno s još jednim *buffonom*, koji je zbijao šale i naizmjenice pjevao i svirao brojne skladbe.

Marone je bio dobro obrazovan humanist sa solidnim [znanjem] latinskog jezika i očito je bio najbolji od Leonovih pjevača *ad lyram*. U opisu koji neobično podsjeća na izvještaj Aurelija Brandolinija o Pietrobonu ponesenom u žaru improvizacije, Paolo Giovio prikazao je Maroneovu izvedbu 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.<sup>122</sup>"

Godine 1515. u još primjerenijoj verziji blagdana Kuzme i Damjana nastupio je sam Raffaele Brandolini i govorio u slavu Cosima de' Medici *il vecchio*, a to je vjerojatno bio povod za slavno natjecanje u improvizacijskom pjevanju koje je naredio Leon, a u kojem je Marone, zahvaljujući dijelom svojim vrhunskim sposobnostima na *liri da braccio*, navodno pobijedio Raffaela i druge Leonove pjevače. Marone se također mogao pridružiti prigodi latinske svečanosti: na gozbi Kuzme i Damjana 1517. godine došla je do izražaja njegova reputacija da može improvizirati stihove na bilo koju temu, kada je izveo dugačku i uzvišenu latinsku pjesmu o politički osjetljivom pitanju organizacije križarskog rata protiv Turaka.

Godine 1520., između dnevnih utrka konja i bivola i vatrometa, bila je večera koju je Leon priredio za "mnoge kardinale i veleposlanike" u dvorcu Sant'Angelo, "gdje je održan glazbeni nastup sa osam glasova, osam *lirona* [*sic!*]<sup>123</sup>, sedam flauta i trombon. A onda *buffoni*, itd. " Naziv *buffoni* nebi trebalo prevoditi kao "buffoon" ili "šaljivdžija", jer se povijesno (kao na primjer u slučaju primjene na heralde u službi građanskih *signoria*) odnosilo bez podsmjeha na pjevače-pjesnike s izvedbenim i glumačkim sposobnostima.

Praksa o kojoj Brandolini svjedoči nije bila samo zamišljena prošlost, već sasvim stvarna, vrlo živa i izrazito rimska tradicija konvivija. Ono što se čini jasnim jest da je *cantare ad lyram*, glazbena izvedba lirske i dramske poezije, ne samo pomogla preoblikovanje renesansnih rimskih gozbi u smislu oživljavanja antičkog konvivija, već je živim zvukom prenijela u uši rane

---

<sup>122</sup> Gioviava 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.

<sup>123</sup> Obzirom da je Migliorotti izumio taj novi instrument relativno kratko prije toga, 1505, a *lirone* se pojavljuje u izvorima tek od sredine tog stoljeća, vjerujem da se radi o grešci te da bi se ovo prije moglo odnositi na uobičajenu *liru da braccio* ili čak na *viole da gamba*.

moderne rimske publike same misli i riječi njihovih drevnih predaka. Pritom su se zabave na renesansnim domjencima iz pukih gastronomskih *copia*, pretvorile u klasicističke aktivnosti, koje su ove promjenile u prostore ispunjene tekstem i slikama, gdje je vladajuća elita mogla prizvati pogansku antiku, preoblikovati svoj identitet kao pokrovitelja i pomiriti pogansku prošlost s kršćanskom sadašnjošću. Banketi su postali pozornice, doslovne i figurativne, za izražavanje niza ambicija kao što su akulturacija rimske mladeži, izražavanje kulturnog identiteta vezanog za jezik, projekcije crkvenih i svjetovnih dinastičkih slika i svojevrsni utopijski prostor u kojemu je antika mogla biti ponovno oživljena a zajednički ideali humanističke zajednice slavljani. U središtu svega bio je zvuk poezije ponesen u visine kroz glazbu jer, kako su shvatili Brandolini i njegovi kolege, jedva da se mogao pronaći ugodniji spoj neoklasičnog *decoruma* i suvremenog zadovoljstva [od prakse *cantare ad lyram*].

### 5.7. *Cantare ad Lyram* i humanistička *Studia Universitatis*<sup>124</sup>

Osim Firenze, drugi formativni konteksti za humanističko njegovanje pjevanja uz *liru* bili su obrazovna okruženja u kojima se provodila tzv. *studia humanitatis*. ... Temeljno usmeni aspekt humanističke kulture proizlazi iz njezina pedagoškog i praktičnog isticanja retoričke rječitosti, a pogled na praksu *cantare ad lyram* kao na integralni aspekt retorike jamčio joj je široku distribuciju u brzo rastućem aparatu humanističkih škola i sveučilišta. ...

Humanizam kao kulturni pokret bio je prije svega proizvod *studia humanitatis*, obrazovnog programa koji se provodio u određenim talijanskim središtima počevši od ranog petnaestog stoljeća, a koji se do 1450-ih proširio većim dijelom Italije. ...

Njegove temeljne komponente bile su poezija, gramatika i retorika, a budući da su se prakse pjesničkog recitiranja i *cantare ad lyram* lako uskladile s pedagoškim ciljevima ovih disciplina, njihova rasprostranjenost bila je osigurana širokim usvajanjem *studia humanitatis*.

/vidi: Tabela 5.1 *Odgovitelji humanisti: rane rasprave i izvori*<sup>125</sup>

Ono što proizlazi iz ove bogate zbirke izvora jasna je slika radikalnih promjena u pedagogiji i predmetima nastalih novim nastavnim planom i programom, uključujući rekonfiguraciju nastavnog programa srednjovjekovne slobodne umjetnosti<sup>126</sup> koja je naglašavala teme triviuma i kvadrivija, davanjem prednosti novim temama poput poezije, povijesti i moralne filozofije, a koje su promicale stjecanje širokog obrazovanja koje je naglašavalo formiranje karaktera u pripremi za svjetovniji život građanske aktivnosti i vodstva. U središtu ovog novog kurikulumu bilo je fokusiranje na vještine vezane uz jezik i diskurs - dakle gramatika retorika, poezija i prateće sposobnosti pisanja i govora s elegancijom i uvjerljivom snagom. To je bila priprema za ono što je Bruni nazvao "natjecanje na forumu", naime, društveni svijet talijanskih dvorova i gradova koji je ovisio o verbalnim vještinama njegovih govornika, pjesnika i diplomata obrazovanih u humanističkom smislu. Status i izvodilačka priroda poezije u humanističkim sredinama nisu bili ništa manje privilegirani nego u feudalnom i trgovačkom okruženju kanterina

---

<sup>124</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>125</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str.14, V-13 Wilson tabela 5.1.

<sup>126</sup> Tzv. *septem artes liberales*, koje su se sastojale od *triviuma*; retorike, gramatike i dijalektike te od *quadriviuma*; aritmetike, geometrije, astronomije i glazbe.

..., ali sada je to potkrijepljeno vrlo bitnim dokazima iz antike, poboljšanom usmenošću novog retoričkog kurikuluma i infrastrukturom škola i sveučilišta za njegovu široku distribuciju.

Glazbi se na neki način obraća većina humanističkih pedagoga, koji se slažu da ona ima mjesto u njihovim nastavnim programima zbog njena visokog ugleda u obrazovnim sustavima i društvu stare Grčke i Rima. ...

Nakon što je prisustvovao banketu 1424. godine na kojem su pjevači tako "razvili smisao svojom vještinom i skladnom glazbom", Guarino da Verona<sup>127</sup> naveo je primjere Iopasa i Odiseja u prilog svom zapažanju da su "naši preci imali ... ozbiljnu glazbu na svojim banketima; niste mogli čitati o gotovo niti jednoj gozbi iz davnih vremena u kojoj nisu bili uključeni i pjevači." Neki autori smatraju da treba tražiti "glazbenu harmoniju koja nije ni umjerena ni senzualna." Velika većina citata, međutim, odnosi se na *liru* i njezinu neraskidivu vezu sa poezijom, pjevanjem i izvedbom, uključujući i njezine posebne dobrobiti kako za izvođače tako i za slušatelje. Pozivi na Orfeja, Amfiona i Ariona predstavljaju platonističku moć glazbe kao sile koja može kontrolirati neljudski svijet rijeka,

/Tabela V-14 Wilson, 5.2 Slike iz *Laus Musicae u humanističkim obrazovnim raspravama*<sup>128</sup>

drveća, kamenja i divljih životinja. Ove i druge priče često su se podvlačile kako bi pokazale moć glazbe u ljudskom svijetu djelovanja, uključujući njezinu sposobnost da pobudi emocije (Krećani, Lakedemonjani, Timotej), smiri ih (David) ili da pruži trenutke odmarajuće rasonode (Ahil). Humanistima je posebno privlačna bila sposobnost drevnog pjevanja uz *liru* da predstavlja rječit i civilizacijski diskurs (Orfej, Demosten, Gracchus, Iopas, Symonides). U odlomku koji anticipira Polizianovo tretiranje istog predmeta u njegovom djelu *Nutricia*, Aurelije Brandolini otvorio je akademsku godinu 1478-79. na općim studijima u Capui (Napulj) s oracijom koja je uključivala sljedeći odlomak:

"I tako su drevni pjesnici govorili da je Orfej, slatkoćom svoje pjesme, mogao dirnuti divlje zvijeri i kamenje. Takodjer, oni su rekli da je Amfion sa *citharom* izgradio zidine Tebe ... Jer zbog čega drugog bi divlje zvijeri trebale biti smirene i kamenje omekšano slatkoćom pjesme, ako ne da seljački i nekulturni ljudi budu profinjeni i obučeni učenjem i rječitošću od strane Orfeja, najmudrijeg čovjeka? Što bi drugo Amphionova gradnja zidina Tebe s *citharom* moglo značiti, ako ne da učeni i elokventni čovjek svojom mudrošću uvjerava rustične i nerafinirane ljude da žive zajedno u društvu, da grade zidine i stvaraju gradove?"

Poseban status *lire* naglašen je u mitu o Apolonu i Marsiji (u nekim verzijama zamjenjuje ga Pan), u kojem satir svirač aulosa izaziva boga Apolona i njegovu *liru* na glazbeno natjecanje. Marsija je pobijeđen i živ oderan zbog svog ponosa, a dva se instrumenta pojavljuju kao simboli temeljnih dvojnosti u grčkoj kulturi: civilizacija naspram rustikalne jednostavnosti, apolonski razum nasuprot dionizijskoj senzualnosti, umjerenost nasuprot pretjeravanja i kultivirani diskurs banketa (*convivia*) naspram grubljih arena sportskih događaja i profesionalnih virtuoza. Sposobnost *lire* da prati poeziju (posebno otkrivena u Apolonovoj ulozi boga poezije i glazbe) kao i da svojim vibrirajućim žicama da primjer kozmičkog principa sklada kao duševne vibracije, stavila ju je u svojstva rječitosti i božanstva. *Lira* je također bila povezana s izumom

<sup>127</sup> Guarino da Verona (1374 - 1460) talijanski učenjak i humanist.

<sup>128</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str. 15, V-14 Wilson tabela 5.2.

glazbe, koja se u Brandolinijevim sveučilišnim govorima pripisuje Amfionu (sviraču na *liri*), Hermesu/Merkuru (izumitelju *lire*) ili Apolonu (primatelju Hermesove *lire*).

... Govoreći o svom učitelju Guarinu, profesor retorike sa sveučilišta u Ferrari i dvorski govornik na dvoru obitelji Este, Ludovico Carboni, pripisao mu je zasluge za poučavanje njegovih učenika "tkanju stihova sa zvučnim plektrom" (*texere perdocui resonanti carmina plectro*), odnosno pisanju poezije na latinskom jeziku uz glazbenu pratnju. Za Carbonija je to postala normalna praksa: "Zaista, izvodim svoje stihove kao i inače, s mojom apolonskom kitarom u rukama." Guarino je 1434. pisao svom najpoznatijem učeniku, budućem vojvodi Leonellu d'Este od Ferrare (1407-50), o ulozi glazbene djelatnosti: „Što je s Ahilom, najhrabriji od Grka? Što je s tim da nam je Homer rekao da je nakon bitke uzeo svoju kitaru i opustio se uz pjesmu?" Leonello je odgovorio: "Povremeno se odvracam od knjiga, a zatim se prepuštam pjevanju i sviranju *lire* (*cantui et fidibus*).” Prema Bartolomeu Platiniju, njegov učitelj Vittorino da Feltre<sup>129</sup> angažirao je "*maestra* koji je držao satove pjevanja i *lire* onima koji su bili bolje opremljeni, oponašajući u ovome kao i u drugim stvarima, grčke majstore. Rekao je da se tako, pjesmom i skladom, duhovi privlače ljepoti vrline.”<sup>130</sup>

### 5.7.1. Dikcija, deklamacija i elokvencija

Do druge polovice petnaestog stoljeća, *cantare ad lyram* postalo je široko rasprostranjeno u humanističkim obrazovnim krugovima, ali ne samo među onima sa posebnom sklonošću prema [ozbiljnoj] glazbenoj aktivnosti ili barem kao odmoru od ozbiljnog proučavanja, jer je postalo bitan dodatak praktičnoj vještini za koju su se svi pedagozi složili da je neophodna:

"Budući da govor dolazi iz prakse, mislimo da se mora reći nešto o načinu na koji bi se kod dječaka morala formirati sposobnost govora, tako da kad je stigao do odrasle dobi ne samo da može govoriti, već i govoriti elegantno i mudro, postignuće za koje nitko ne misli da bi ga kralj trebao zanemariti." (Piccolomini)<sup>131</sup>

Maffeo Vegio<sup>132</sup> potaknuo je svoje studente da traže prilike za javno izlaganje jer "čovjek mora vježbati glas i izgovor", a Piccolomini i Battista Guarini bili su prilično specifični u pogledu detalja glasovne produkcije i dikcije:

"Kao najvažnije, vaš glas mora biti formiran; neka ne puca sa ženskim prodornošću, niti ne drhti poput starca, niti previše muče poput krave. Neka se riječi izgovaraju i neka se svako slovo izgovara svojim vlastitim zvukovima; ne dopustite da završni slogovi budu izgubljeni;

---

<sup>129</sup> Vittorino da Feltre, odnosno Vittorino Ramboldini (1378-1446), bio je talijanski humanist i učitelj, koji je kao prvi formulirao renesansnu ideju o potpunom čovjeku - *l'uomo universale* - zdrav duh, snaga karaktera i bogatstvo duha, uma.

<sup>130</sup> Bilo bi, naravno, lijepo kada bi mogli "zdravo za gotovo" ovaj i slične izvore iz prve polovice 15. stoljeća, rabiti kao dokaz da je praksa *cantare ad lyram* postojala već tako rano. Vjerojatnije da se radi o *vielli* ili nekom trzalačkom instrumentu.

<sup>131</sup> Ennea Silvio de' Piccolomini (prije 1405-1464) poznati humanist i pod imenom Pio II., papa, autor djela *De liberorum educatione*.

<sup>132</sup> Maffeo Vegio, lat. Vegius (1407-1458) talijanski pjesnik koji je pisao na latinskom jeziku.

ne dopustite da vam glas bude grlen i neka vam jezik bude spreman, lice opušteno, a govor izražajan." (Piccolomini)

... trebali bi se naviknuti na jasno i lako izgovaranje slova i riječi, ali ne s pretjeranom preciznošću. Jer kao što su mrmljanje među vašim zubima i iskrivljene riječi teško razumljivi, tako je i silovit izgovor slogova neugodan i nepristojan ... treba se pobrinuti da glas ne postane presnažan i silovit; preveliko naprezanje će ga poremetiti pa čak dovesti do promuklosti." (Battista Guarino)<sup>133</sup>

Prema Platini, Vittorino je često slušao studente dok su recitali ili pjevali kako bi odmah ispravio njihov izgovor, te se pobrinuo za druge aspekte njihove isporuke. Usta bi trebala biti pravilno otvorena, a dah uzet u pravilnim razmacima. Svaki slog treba biti jasno deklamiran, a treba izbjegavati sibilaciju, grleno izgovaranje, preglasni govor i recitiranje. Dikciji koja je "ugodna, tečna, bistra i slatka" ima se dati prednost ispred one koja je "previše zatvorena ili otvorena, ili oštra, ili napeta, ili tvrda ili lijena". Pažnja je također posvećena pravilnom naglašavanju, intonaciji, akcentu i kvantitetu (tj. ritmu u latinskoj poeziji), te držanju i pokretima tijela, glave, stopala i ruku, kao i nepoželjnom ponašanju poput grickanja usana, puhanja nosa i izobličenja usta.

Neki su pisci izričito povezali *cantare ad lyram* s radom na razvijanju dobrog tona i dikcije:

"... trebali bi također vježbati recitiranje kako bi stalnim ponavljanjem postali svjesni količine stopa samo pjevanjem riječi." (Battista Guarino)

Prendilacqua<sup>134</sup> pripovijeda kako je njegov učitelj Vittorino inzistirao na tome da učenici naizmjenično pjevaju stihove za vrijeme obroka:

"I za ovaj osjetljivi posao odabrao je samo dječake velike inteligencije i pamćenja, koji su također dobivali upute od glazbenika, koji su dobro izgovarali, s preciznošću i jasnoćom, tako da slatki i skladni zvuk ne bi odvratio /ostale dječake/ od hrane, ali barem od neozbiljnih podvala, osobito kad su pjevali o vrijednim djelima junaka."

Svakodnevno je recitiranje bilo standard, a donosilo je i druge dobrobiti, poput pomaganja u pamćenju, izazivanju odvažnosti u držanju govora, poticanju umova slušatelja na pozornost i razumijevanje, pa čak i jačanju tijela protiv prehlade i pomaganju pri probavi. ...

Prije 1460, spomeni višeglasne glazbe u humanističkim pedagoškim izvorima rijetki su iz razloga koje nije teško razumjeti: praksa još nije bila tako široko rasprostranjena da bi se smatrala bitnom za liberalno obrazovanje (ili da bi čak istisnula *cantare ad lyram* kao dominantni način glazbene prakse), niti je humanističkim znanstvenicima, odgajateljima i pokroviteljima (da su i razmišljali o tome) bilo jasno kako bi se to moglo pomiriti s antičkim uzorima i humanističkim obrazovnim ciljevima. Tehnički zahtjevi polifone notacije, čitanja i izvođenja također bi predstavljali izvjesnu prepreku za sve osim nekoliko elitnih talijanskih

---

<sup>133</sup> Battista Guarino, lat. Guarinus (1434-1513), talijanski humanist i učitelj.

<sup>134</sup> Francesco Prendilacqua (1420-1499) talijanski humanist.

studenata koji bi, da su u tome i poučavani, vjerojatno dobili tu instrukciju od sjevernog majstora, potpuno izvan njegove *studia humanitatis*. ...

Battista Guarini navodi Augustinovu *De musica* kao autoritet po pitanju metrike (*pedum rationes*), "znanosti" koja je neophodna ako se želi pravilno izgovarati ili razumjeti poezija. U procesu koji on naziva *scansio* (dijeljenje stihova na stope), učenik bi trebao početi sa "brojanjem stopa" (*pedum enumeratio*), te tako opremljen nastaviti s pamćenjem Virgilijeve poezije kako bi "naučio količinu svakog sloga" i kroz "stalno pjevanje riječi postao svjestan količine stopa" (*pedum numerorum*).

Vergerije<sup>135</sup> izdvaja glazbu iz odjeljka koji se odnosi na druge numeričke discipline i prebacuje je u prethodno poglavlje o poetici, gdje se podrazumijeva da "glazbeni načini" kojima upravljaju "proporcije" i koji nastaju pjevanjem i sviranjem *lire* doprinose harmoniji pjesničke isporuke:

"Slijedi poetika koja se, čak i ako uvelike pridonosi životu i govoru onih koji je proučavaju, ipak čini prikladnijom za užitak. Doista, glazbena umjetnost, koja također oduševljava slušatelja, nekada je bila na visokoj cijeni među Grcima, niti se itko smatrao liberalno obrazovanim ako nije znao pjevati i svirati *liru /cantu et fidibus/*. Sam je Sokrat te vještine naučio kao starac i naredio plemenitoj mladosti da ih stječe, ne radi poticanja razuzdanog ponašanja, već da smanjuje pokrete duše pod vlašću razuma, jer baš kao što svaki glas ne daje milozvučan zvuk, već samo onaj koji je dobro usklađen, ni svi pokreti duše, već samo oni koji su u skladu s razumom, doprinose skladnom životu. No, budući da je uporaba glazbenih načina vrlo učinkovita za opuštanje uma i smirivanju strasti, znanje o ovoj temi doista je vrijedno slobodnog uma i pruža načela prema kojima teoretiziramo o različitim prirodama i svojstvima zvukova i njihovom međusobnom omjeru, iz kojih se proizvode suglasnosti i disonance."

### 5.7.2. *Cantare ad Lyram* kao *otium*, odmor od učenja<sup>136</sup>

Možda najčešći glazbeni trop koji su humanistički pedagozi posudili iz antičkog svijeta je Ahilov povratak iz bitke i "opuštanje njegova duha" sviranjem kitare i pjevanjem pjesama. Premda oni nisu bili jednoglasni u svojim stavovima o tome kako bi [student] i budući učenjak trebao koristiti slobodno vrijeme, svi izražavaju zabrinutost zbog opasnosti koje je nestrukturirano slobodno vrijeme predstavljalo za karakter adolescenta. ...

Upravo ta kombinacija oružja i književnosti/ pisanja, ujedinjena konceptom *otiuma* (koji svoje podrijetlo duguje vremenu koje su rimski vojnici provodili daleko od bojišta), odjekuje u slici Ahila koji se povlači iz bitke kako bi osvježio svoj duh uz glazbu. Ovo nije bila besposlena aktivnost, već bitna nadopuna neodrživom umoru bitke (ili u svijetu humanista, dugim satima učenja). Kad Vergerije dođe do glazbenog dijela svog poglavlja *De otio*, on kaže:

"Niti će biti neprilično opustiti um pjevanjem i sviranjem na *liri*, kao što smo gore spomenuli. To je bio običaj Pitagorejaca, a nekada je među drevnim junacima bila poznatom činjenica da

---

<sup>135</sup> Pietro Paolo Vergerio, hr. Vergerije (1498-1565), hrvatski humanist, pedagog i pisac.

<sup>136</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

je Homer prikazao Ahila kako se povlači iz bitke i odmara se na ovaj način - pjevajući hvalospjeve moćnim ljudima, a sigurno ne ljubavne pjesme. ..."

### 5.7.3. Pamćenje i improvizacija<sup>137</sup>

Treba biti jasno da je *studia humanitatis* njegovala povećanu uporabu usmenosti. Govor, recitiranje, pjevanje, izgovor i dikcija bile su vještine koje su se stjecale kao aspekti umjetnosti diskursa ili retorike, a njezina praktična primjena bilo je govorništvo. Sve ove aktivnosti pripadaju posljednjem od pet kanona retorike: *pronuntiatio* (isporuka ili izvedba), a ostale su redom *inventio*, *dispositio* (aranžman), *elocutio* (stil) i *memoria*. Pamćenje i izvedba bili su posebno zanemareni u srednjovjekovnom kurikulumu, ali su ubrzo prepoznati kao kritične komponente kako u drevnim traktatima Kvintilijana i Cicerona, tako i u poboljšanom usmenom svijetu renesansnog govorništva, posebno u pedagoškom sustavu *studia humanitatis*.

Kao neophodna priprema za izvedbu, pamćenje se često promovira u humanističkim obrazovnim raspravama u terminima izvedenim iz drevnih rasprava. Vergerije savjetuje studentima da

"odaberu svaki dan nekoliko stvari koje njihovo pamćenje može probaviti, na taj način će dopustiti da spremne tri ili četiri stvari ili više", jer "čini se da sve što nemamo u sjećanju ili čega se lako možemo sjetiti, mi zapravo ne znamo." ...

Iako je jedan od ciljeva dobro uvježbanog pamćenja bio recitirati drevne pjesnike poput Virgilija napamet, on nije bio i jedini. U Italiji 15. stoljeća, kao i u starom Rimu, "skladište" memorije bilo je strukturirano tako da funkcionira ne samo kao pasivni prostor za učenje napamet, već i kao aktivan i gibak mehanizam za spontano stvaranje, dakle improvizaciju, usmenih medija poput izreka, propovijedi i pjesama. Premda u obrazovnim raspravama nedostaju detaljna razmatranja o tehnici pamćenja kakve se nalaze u traktatima *ars memorie* dostupnim u vernakularnim prijevodima za građanske kanterine ..., njihovi originalni rimski izvori zasigurno su bili dobro poznati tim ljudima, a dokaze o njihovom prijenosu nije teško naći. Opomena za pamćenje svezaka maksima, riječi i fraza nije služila recitiranju napamet postojećih stihova, već je pružala sirovine za izvornu kompoziciju (doslovno, "sastavljanje") - kako pismenu tako i usmenu. Battista Guarino govori o sinergiji usmenog i pisanog sastava kada inzistira da

"dječaci trebaju pisati i usmeno vježbati gramatičke vježbe koje su sastavili. Ukoliko odgovaraju samo pismeno, neće znati kako odgovoriti improvizirano */nihil ex tempore sciant respondere/* kada su prozvani, jer će odrasti navikli dugo razmišljati o svakom detalju; ali ako ih, s druge strane, nauče odgovarati samo po sjećanju, često neće znati slova potrebna da povežu suglasnike."

S obzirom na to priznanje međusobno povezanih operacija pamćenja i improvizacije, ne čudi kada se Guarino kasnije bavi nekim detaljima koji su zajednički aktivnosti svih improvizatora koji djeluju u kulturi mješovite usmenosti - uvijek "gladnim", širokim prikupljanjem, pisanjem i pamćenjem rečenica:

"Neka se ne zadovolje samo slušanjem učitelja, već neka sami prouče komentare autora i označe "do korijena", kako kažu, njihove maksime i snagu riječi */sententias et vocabulorum*

---

<sup>137</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

*vim annotent/*. Neka traže nove maksime s posebnim primjenama. Pisanje primjedbi u knjigama također je iznimno isplativo ... pisanje ove vrste izostrava duhovitost, polira jezik / *linguam expolit/*, pomaže tečno pisanje, vodi do preciznog znanja činjenica, jača pamćenje i, konačno, studentima nudi spremište /*cellam promptuariam/* ... kao da je riječ o komentarima i pomoći u sjećanju ... trebali bi se čvrsto držati prakse da uvijek prave izvode onoga što čitaju ... neka izvade posebno one stvari za koje se čini da ih vrijedi zapamtiti i koje se rijetko pronalaze. Ova će praksa razviti bogatu i spremnu dikciju /*orationis promptudinem/* ako će učenici tijekom raznog čitanja zabilježiti maksime koje se odnose na datu temu i skupiti ih na jednom određenom mjestu, pregledavajući navečer sve izvrsne stvari koje su čitali ili čuli tijekom dana, poput pitagorejaca. Ovaj proces utiskuje ove ideje u memoriju tako snažno da se vrlo teško mogu izbrisati; pamćenje će biti još jače ako osvježe svoja sjećanja na sve propise u neki određeni dan u mjesecu."

Da bi se naučilo korištenje ovoga, Guarino je sastavio *carmina differentialia*, mnemotehničke stihove pune rime i aliteracije koje su "izlagali duge mnemotehničke popise homonima, sinonima i riječi s drugim osebujnim karakteristikama." Nisu bili zamišljeni kao samostalni stihovi, već kao "armatura, na koju bi čitatelj mogao pričvrstiti što je moguće više materijala iz drugih izvora", ti izvori su izvučeni kako iz Guarinovog leksikona tako i iz samog učenikovog čitanja i sastavljanja rečenica. ...

S obzirom na sve veći utjecaj ovog obrazovanja među društvenim elitama u Italiji krajem petnaestog stoljeća, ne treba čuditi što je improvizacijsko pjevanje stihova tako napredovalo u humanističkim okvirima. Zapravo, to objašnjava ono što bi nam se moglo činiti gotovo nevjerojatnim svojstvima ljudi kao što su bili Aurelije Brandolini i Bernardo Accolti, poput sposobnosti improvizacije gotovih latinskih pjesama na zadane teme u propisanim metrima. Premda preživjeli primjeri ovoga pripadaju ranom šesnaestom stoljeću ..., ovdje ćemo pokazati korijene prakse u humanističkoj pedagogiji petnaestog stoljeća.

Jedan od velikih pjesnika-improvizatora u krugovima pape Leona X. bio je već spomenuti Andrea Marone (1474/5-1528) koji je, prema riječima njegova suvremenika Pieria Valeriana, mogao improvizirati i pjevati besprijeorne latinske stihove na bilo koju temu: „znao je ovo raditi s jednakom lakoćom posebno u tri metra: bilo da ste pitali elegijski, falecejski ili safički jedanaesterac, on bi bez oklijevanja slavio sve što ste predložili u jednom od ovih metara.” To što znamo da su vježbali ovu sposobnost stečenu tijekom humanističkog obrazovanja u svojoj mladosti, ne bi trebalo nimalo umanjiti postignuća ovih ljudi. Guarino je, među ostalim učiteljima, provjeravao spremnost svojih učenika na latinskom jeziku tako da je od njih tražio da napišu (i bez sumnje govore i improviziraju) esej na zadanu temu. Nije se očekivalo ništa vrlo originalno, upečatljivo ili osobno, nego je poanta u obje postavke bila „izvedba stiliziranog teksta na stilski način.“

#### 5.7.4. Svjedočanstva studenata<sup>138</sup>

Medjutim, pojam *studia humanitatis* ima neke normativne implikacije (posebno u pogledu prvenstva gramatike, retorike, poezije i povijesti), uspostavljene prije svega preklapanjem rasprava o kojima se raspravlja, a to nam omogućuje da vidimo nekoga poput Ficina i njegovu "akademiju", uključujući i one koje je nazvao svojim učenicima (*discepoli*), kao netipične i po

---

<sup>138</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.



sadržaju i po pedagoškoj metodi. Uz upozorenje da je humanističko obrazovanje bilo daleko od sustavnog u petnaestom stoljeću, još uvijek je moguće vidjeti s različitim stupnjevima jasnoće neke slučajeve praktičnog prenošenja *cantare ad lyram* na studente kao sastavni dio *studia humanitatis*.

Iako je Ficino svoje vještine pjevanja i sviranja *lire* primjenjivao na neobičan, osobit, način unutar svoje akademije, vjerojatno ih je učio po više ortodoksnoj humanističkoj metodi od svog učitelja gramatike, Luce di Antonija Bernardija (vidi str.17), s kojim je studirao 40-ih godina. Magistar Luca poticao je iz obitelji učitelja gramatike, a predavao je latinsku gramatiku i poeziju na preduniverzitetskoj razini pri niz toskanskih studija: Firenca (1449-51, 1481-99), Colle Val d'Elsa (nakon 1458.), San Gimignano (60-ih), Volterra (1472) i Pisa (1473). Tijekom svoje karijere Luca je postavljao latinske drame, kako one klasičnih autora kao što je Terencije, tako i one koje je sam napisao, a koje su kombinirale latinski stih i talijansku *ottavu rimu* te tražile od studenata da pjevaju svoje stihove uz pratnju *lyre* (*vielle, viole* ili *lire da braccio*). Njegova drama o svetom Nikoli, vjerojatno nastala 60-ih godina, dok je bio *maestro di grammatica* u San Gimignano, predviđala je slijed grupa koje pjevaju strofe safičkog stiha: tri anđela, tri mlade djevojke, tri školarca i na kraju tri mornara. Još jedna njegova drama, *De venditione et emptione philosophorum*, otvorena je prologom u kojem Muza predaje *liru* u ruke dječaku, koji zatim pjeva publici latinske kuplete uz pratnju *lire*. ...

Kad je Poliziano čuo jedanaestogodišnjeg Fabija Orsinija na banketu u Rimu oko 1488. godine, moralo mu je biti jasno da čuje plodove prvorazrednog humanističkog obrazovanja. U svom opisu u pismu Giovanniju Picu della Mirandoli, brzo je prešao preko dječakove polifone izvedbe i opširno je raspravljao o njegovoj stručnoj izvedbi "herojske" pjesme vlastite skladbe. Zsigurno bi Guarino ili Vittorino ovo odobrili:

"Njegov glas nije bio u potpunosti glas nekoga tko čita, niti u potpunosti glas nekoga tko pjeva; oboje se moglo čuti, a opet se jedno nije odvajalo od drugog; bilo je, u svakom slučaju, ujednačeno ili modulirano i promijenjeno prema zahtjevu odlomka /tj. teksta/. Sad je bio raznolik, sad podržan, sad uzvišen i sad suzdržan, sad miran i sad žestok, sad uspoređujući, sad ubrzavajući, ali uvijek precizan, uvijek jasan i uvijek ugodan; a njegove geste nisu bile ni ravnodušne ni tromne, ali nisu bile ni namještene ni afektirane. Mogli ste misliti da na pozornici glumi odrasli Roscius."<sup>139</sup>

Još jedan pokazatelj da se ta sposobnost očitovala rano u humanističkom obrazovanju mladića su opisi dvojice sinova Girolama Campagnole (oko 1434-1522), bilježnika i humanističkog učenjaka iz Veneta. Godine 1495. njegov tada trinaestogodišnji sin Giulio, prema opisu, bio je sposoban [pjevati, recitirati?] ne samo na latinskom, već i na grčkom i hebrejskom [jeziku], kao i na "liri i citari" (*ad lyram et citharam*), a slikao je u stilu koji je oponašao Mantegnu i Bellinija. Godine 1493., njegov petnaestogodišnji sin Eneas mogao je "pjevati uz *liru*, sastavljati stihove, pisati /prozu/, slikati i modelirati figure." ....

Najcjelovitiji i najiskreniji izvještaj o napretku mladog učenjaka kroz *studia humanitatis* dolazi do nas kroz sačuvana pisma Michelea Verina (1469-87), sina uglednog firentinskog humanista Ugolina Verina. Pisma datiraju od 1485. do 1487. godine, dok je Michele bio upisan na firentinski Studij kao *studens humanis litteris*, i te razmjene pisama s ocem, prijateljima i

---

<sup>139</sup> Quintus Roscius Gallus, glumac iz antičkog Rima.

učiteljima, neposredno prije žalosno prerane smrti ovog perspektivnog mladog pjesnika. Michele je stekao visoko obrazovanje na fakultetu gdje su predavali Gregorio da Spoleto (gramatika), Lorenzo Lorenzi (matematika) te Cristoforo Landino, Angelo Poliziano i Bartolomeo della Fonte kod kojih je studirao poeziju i retoriku. Njegova pisma pokazuju da je bio darovit i strastven student svega što je proučavao, a prije svega poezije. Sretno bi se povukao u samoću svoje "Ville Lequorea", skromne ladanjske kuće u ulici S. Piero a Lecore na rubu Firence, a na zahtjev svog najbližeg prijatelja, Pietra Ridolfija, jednom je odvojio vrijeme da opiše ono što mora da je za njega bio idealan dan proveden na tom mjestu:

"... U blizini je prilično veliki vinograd pun voća, kroz koji teče potok najsvježije vode; količina male ribe je ogromna, živice nevjerojatno guste, a slavuji se danju i noću žale pjevajući svoje stare jadikovke. U ovom okruženju sam pročitao nešto, a zatim sa svojom *lirou* pjevam neke improvizirane stihove *ad cytaram carmen extemporale*, a ponekad /pjevam i stihove/ koje sam proučavao. ..."

Godine 1485., na početku svoje sveučilišne karijere, Michele je ocu pisao o tome da svoje slobodno vrijeme provodi igrajući se sa loptom (*pila*) i uživajući u svojoj *liri* "kako bi osvježio duh", sve na očevo odobrenje (*quod musicae delecteris, approbo*). U sljedećim mjesecima i godinama Michele se u slobodnim trenucima često okretao svojoj *liri*: "ponekad se igram sa loptom i sviram na *liri* između predavanja." Njegovi opisi aktivnosti u slobodno vrijeme, koji se poduzimaju kao osvježanje od studija, često zvuče kao da dolaze izravno iz knjiga obrazovnih rasprava. U pismu jednom od svojih bliskih školskih prijatelja, Simone Canigianiju, u samosvjesnijim klasicističkim pastoralnim izrazima hvali život koji vodi u svom rustikalnom povlačenju, daleko od sukoba i težnji dvorova i gradova, gdje je život jednostavan i skroman među "simfonijama ptica, žubora vode koja teče po mahovinom obraslim stijenama, zelenim livadama na kojima Muze nisu neaktivne":

"Ja, moj dragi Simone, učim, odnosno često čitam i pišem. Sviram *liru /lyram pulso/*, a ponekad uživam u ribolovu i pticama."

Mnoge Micheleove prilike za *cantare ad lyram* bile su klasicistička druženja (*convivia*) provedena sa njegovim sveučilišnim prijateljima, gdje su se jela i slobodne aktivnosti ugodno kombinirali. U pismu Francescu Pittiju opisuje raskošnu večeru koju je proveo sa svojim muškim prijateljima, na kraju koje je Pietro Ridolfi deklamirao stihove iz drame "tako slatko i jasno", a zatim su svi zaključili večer svirajući na *liri* i "pjevajući" pohvale običajima starih Rimljana. Nedugo zatim uputio je poziv Simonu na druženje koje je sam Michele ugostio u svojoj "villi". On nagovara Simona zapažanjem da Lorenzo de' Medici nije bio previše ponosan da ponekad večera s Micheleovim ocem, a zatim ga iskušava opisom idiličnog okruženja i obećanjem ugodnih diverzija koje će slijediti nakon ručka: šah, kocke, ribolov i "mi /ćemo/ pjevati stihove uz *liru*."<sup>140</sup> Godine 1487., kada je Michele znao da neće dugo živjeti, odgovorio je na poziv prijatelja Pietra Ridolfija da ga posjeti u njegovoj obiteljskoj vili u Certaldu, pod uvjetom da si ovaj zbog njega ne bi napravio velikih problema. Veselio se ribolovu, pticama i lovu te "poštenoj, ali ne previše književnoj dokolici" koja je uključivala "loptu, šah, društvene igre, *liru*, pjesme, plesove."

---

<sup>140</sup> Još jedan izvor koji bi mogao (ali i ne mora...) ukazivati na praksu da je više osoba pjevalo uz (vlastitu?) pratnju na *lirama* istovremeno.

Micheleov entuzijizam za *cantare ad lyram* hranila su tri izvora koja su se, kako pokazuje Micheleov vlastiti rani razvoj kao humanističkog pjesnika, na posebno snažan način sjedinila u Firenci. Uz jasnu svijest o [antičkoj] starini kojoj ga je njegovo obrazovanje izložilo, Micheleovo pjevanje extempore uz *liru da braccio* inspirirano je i dvama vrlo različitim modelima: Lorenzom de' Medici i praksom kanterina na pjaci San Martino. ...

Za Michelea, kao i za većinu njegovih prijatelja i poznanika, "glazba" je mogla značiti samo ono što mu se neprestano otkrivalo tijekom njegova kratkog života kombiniranim iskustvima njegova obrazovanja, zajedničkim interesima njegovih kolega studenata, popularnom tradicijom njegova grada i sjajnim Lorenzovim primjerom - u svemu tome pjevanje uz *liru* dovelo je do spoja poezije, humanističkog obrazovanja i društvene povezanosti.

### 5.7.5. Rimska mladež i obrazovanje; traktat Jacopa Sadoleta<sup>141</sup>

Izuzetan aspekt rimske svečane scene bila je sveprisutna uključenost dječaka, uglavnom rimske mladeži, u izvedbi latinskih stihova na domjencima. Već smo vidjeli kako je humanističko obrazovanje zahtijevalo obuku latinske dikcije i govorničke rječitosti, uključujući pjevanje, a javno izvođenje latinskih stihova u tim okruženjima postalo je svojevrsni humanistički obred. Iako naglasak novog humanističkog kurikulumu na *pronuntiatio* nije bio svojstven samo Rimu, ono što se slučajno uskladilo sa *studia humanitatis* bio je snažni latinitet grada, kao i brojne mogućnosti izvedbi koje je nudila rimska scena banketa kao mjesta za uvođenje vlastite humanistički obrazovane mladeži (uglavnom sinova elitnih rimskih obitelji) u najviše razine društva, gdje je humanističko obrazovanje postalo posjetnicom. Izvedba živih slika (*tableaux vivantes*), klasičnih komedija, pastoralnih igara, farsi, *atti sceniche* i lirskih stihova u ugodnim prigodama tako su postali svojevrsni "izlog" za pokazivanje bitnih retoričkih vještina - recitiranja, pjevanja, glume - obrazovane rimske mladeži. ...

Traktat o obrazovanju mladih blizak rimskim krugovima je *De pueris recte instituendis* (Venecija, 1533) Jacopa Sadoleta (1477-1547), kardinala i tajnika Leona X, koji je također bio vješt novolatinski pjesnik i aktivni sudionik u rimskim književnim krugovima. ...

Sadoleto tvrdi da je njegov prijatelj i kolega Actius Sincerus (Sannazaro) u posljednje vrijeme uspio s ovom vrstom poetskog pjevanja, a tijekom rasprave o glazbi i poeziji postaje jasno da se on, poput svojih kolega humanističkih pedagoga, zalaže za *cantare ad lyram*, iako s mnogo većim naglaskom na glazbenoj praksi nego bilo koji pedagog humanist prije njega.

Sadoleto zanemaruje tehničke, kvadrivijalne aspekte glazbe i u drugim odlomcima omalovažava "glazbu koja je sada u modi" (ovo se vjerojatno odnosi na vokalnu polifoniju) kao "jedva imajući stvarne i stabilne temelje u riječi ili misli". Kad bi za temu imala izreku, ona bi zasjenila i omela smisao naglim rezanjem i trzanjem zvukova u grlu - kao da je glazba osmišljena ne da smiri i kontrolira duh, već samo da priušti najniži užitak za uši." U prilog preferiranom glazbenom sustavu, on citira Platonovu izreku da se glazba sastoji od tri elementa: riječi, ritma i melodije, od kojih su riječi najvažnije u formiranju temelja ritma i melodije. Iako je ovo često citirana Platonova misao u raspravama o humanističkoj glazbi, rjeđe se spominje kao savršeno prikladan opis suvremene prakse *cantare ad lyram*. To se posebno odnosi na *all'improvviso*, koji je Sadoletu bio poznat kao dobro uspostavljena humanistička praksa, na način koji nije bio

---

<sup>141</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

dostupan humanističkim pedagogima s početka petnaestog stoljeća. Temeljen na odgovarajućoj pjesničkoj temi, ritam prirodno izrasta iz pjesničkog okruženja (posebno s obzirom na kvantitativnu prirodu latinske poezije): „ritmički odlomci, misli postavljene u brojevima one vrste koju smo odobrili, bilo da čitamo pjesnike ili ponekad u izvođenju pjesama, želimo kao pratnju cijelog svog života." Melodija tada izlazi iz harmonije između "materije i metra":

"S ovim temeljem /poezije/, postavljenim i učvršćenim, kao sljedeće moramo pokušati stvoriti melodiju koja nikako ne smije biti labava, troma ili slabašna, ako želi pružiti odgovarajuću pratnju ozbiljnosti teme. Njezinoj slatkoći ne smije nedostajati suzdržanosti i muškosti, njezina mjera [ritam?] mora biti dostojanstven/a. Ljudska priroda i naša vlastita očekivanja su ogorčeni ako, kad čovjek preuzme na sebe recitaciju plemenitog djela Mutiusa Scaeve, osjeća ograničenjem da ga izvede u brzom jambskom omjeru. Jer mjera je primjerena žurbi i želji, uzbuđenju i bijesu, a ne postojanoj i neosvojenoj hrabrosti. Niti se samopožrtvovanje Decija, njihov napredak usred njihovih neprijatelja, kada su se, da bi spasili svoju zemlju, bacili u sigurnu smrt, ne smije sputavati u obliku mekih elegija ili tečnih ditiramba. To zahtijeva herojsko naprezanje kako bi mjera odgovarala veličini teme."

Vjerojatno je značajno da je Sadoletu bilo teško raspravljati o melodiji neovisno o pjesničkom metru, jer je metar bio glavna i pokretačka snaga afekta, a razne vrste prikladnih melodijskih materijala - bilo posuđene netaknute ili sastavljene improvizacijom - bile su neodvojivo povezane s metrima, baš kao i s oblicima narodnog pjesništva poput soneta, *terze rime* i *strambotta*.

Sadoletu nije bio prvi humanist koji je kritizirao polifonijsku glazbu, ali bio je među prvima poslije Ficina koji je to učinio u takvoj eksplicitnoj usporedbi s *cantare ad lyram*.<sup>142</sup> Usporedba je bila implicitnija u djelima Sadoletovih suvremenika ljubitelja glazbe, poput Antonija Bruciolija (oko 1498-1566) i Carla Valgulia (oko 1434-1517), koji su dijelili Sadoletove neoplatonske vrijednosti u pogledu superiornosti solo pjesme (i stare i moderne) nad polifonijom u smislu dikcije, izražajnosti, etičke moći i kozmičke rezonance<sup>143</sup> Značajno je ovdje, kao i u djelima drugih humanista poput Brandolinija, učvršćivanje *cantare ad lyram* unutar ne samo klasicističkih književnih tradicija humanizma, već i neoplatonske filozofske tradicije koju promiče Ficino, a ovaj najuzvišeniji pogled na pjesničku izvedbu svoj je trajni izraz dobio u Rafaelovom Parnasu (o kojem će biti riječi u nastavku).

Većina rimskih domjenaka bila je prigoda za izvođenje igrokaza u stihovima, kako komedija tako i tragedija, a čini se da su predstave bile izuzetna prilika za dječake ne samo da ih se čuje kako deklamiraju i pjevaju latinske stihove, već i da se to vidi s odgovarajućim gestama i pokretima. 1486. Giovanni Sulpizio napisao je kardinalu Raffaelu Riariu u vezi s izgradnjom

---

<sup>142</sup> U jednom ranijem odjeljku posvećenom poeziji, Sadoletu pravi razliku između istinite i lažne glazbe: lažna je ona "čija se jedina svrha sastoji u ulizivačkom zadovoljavanju uha, koja se sastoji gotovo od ničeg drugog osim varijacije i modulacije note", dok njegova rasprava o pravoj glazbi odmah vodi do tema poput filozofije, gramatike i retorike (tj. do poezije); ... razlika podsjeća na onu koju je napravio Ficino (s čijim idejama je Sadoletu bio dobro upoznat) između vulgarnog *vocum numeris variorumque sonis instrumentorum* i pravog pjesničkog pjevanja; vidi Poglavlje 4. Može se također otkriti, kako je Pirrotta davno istaknuo, u Polizianovoj privatnoj prepisci koja se tiče pjevanja Fabija Orsinija u Rimu, gdje je ovaj jasno izrazio svoju sklonost Fabiovu solo pjevanju ispred višeglasnog pjevanja "stručnjaka".

<sup>143</sup> Glazbeni teoretičar Gioseffo Zarlino i dalje se držao ove podvojenosti sredinom šesnaestog stoljeća kada je hvalio izvedbe solo pjevača koji su usvojili „jednostavan stil, pjevajući uz zvuk *lire*, lutnje ili drugih instrumenata“ kao dirljivije od „zbrke“ /mnogih/ glasova "koji pjevaju s lošim ukusom i dikcijom; *Le Istituzioni harmoniche* (Venecija, 1558.), II, 9, str. 75, ur. i prijevod, u Palisca, *Musical Humanism*, 372-374.

rimskog kazališta na otvorenom u Campo de' Fiori, gdje su se po prvi put od antike trebale izvesti rimske tragedije: "naučili smo mlade ljude da ih recitiraju i pjevaju kako bi ih inspirirali (*e a recitare e a cantare per infiammarla*)."<sup>144</sup> Izvedba Plautove komedije *Poenulus*, pod nadzorom Tommasa Inghiramija, smatrana je događajem koji bi trebali čuti svi obrazovani Rimljani, a tijekom mnogih pjevanih i recitiranih stihova pri svečanostima banketa, kinetičko, usmeno iskustvo slušanja lijepe deklamacije rimske mladeži smatrano je jednim od najvećih užitaka čitavog iskustva:

"U izvedbi komedije, kao u stihovima i pjesničkim izumima, nije bio uključen nijedan stranac, niti bilo koja neobrazovana osoba, već samo Rimljani, gotovo sve djeca vodeće gospode u Rimu, lijepog i gracioznog izgleda, školovana u vrlinama, nježnih godina ... Jezik i izgovor bili su zadivljujući svim gledaocima i jasno su pokazali da su rođeni i hranjeni u izvorima Lacija, odakle potječe latinska propovijed, gdje je umjetnost davanja riječi prirodno utisnuta na usnama, na način kojeg drugi nikada do kraja nemogu postići čak ni marljivom primjenom." (Pallio, *Narratione*).

### 5.7.6. Djelatnost akademija

Firentinska Sveta akademija Medičija, već je spominjena u vezi sa A. Polizianom, B. Ugolinom i A. Migliorottijem, ovdje ćemo reći nešto više o djelatnosti akademija u Rimu i Napulju.

#### Rimska akademija Paola Cortesija<sup>144</sup>

Od ranih 90-ih do 1503, sljedeću verziju Letove rimske akademije vodio je Paolo Cortesi (1465-1510), službenik kurije i humanist koji je aktivno promicao narodni jezik i poeziju ugošćujući pjesničke recitale i natjecanja u kojima su sudjelovali vodeći pjevači-pjesnici grada .

Dokument blizak po vremenu, mjestu i temperamentu Brandolinijevoj raspravi je Cortesijeva *De cardinalatu libri tres*, objavljena 1510. kao priručnik za kardinale. Poglavlje u drugoj knjizi govori o tome "kako treba izbjegavati strasti i koristiti glazbu nakon jela", a ovdje Cortesi dijeli Brandolinijevo uzvišeno, neoplatonsko, poimanje glazbe (tj. pjevanja) kao sredstva oblikovanja moralnog ponašanja i njene uloge na banketima, ublažavajući ekstremne strasti koje mogu ometati probavu: „Doista smo uvjereni da bi se glazba trebala koristiti u ovo vrijeme /nakon jela/ ne samo veselja radi, već i zbog znanja i morala ... budući da melodični načini glazbe izgleda da oponašaju sve moralne navike i sve pokrete strasti.” Vrsta glazbe koju Cortesi ima na umu postaje jasna nešto kasnije u ovom poglavlju kada za pohvalu izdvaja Iopasu nalik pjevanje Vergilijeve Eneide Benedetta Garetha, Il Caritea na napuljskom dvoru - njega su oba brata Brandolini imala priliku čuti tijekom godina svojeg školovanja provedenih u Napulju.

Unatoč evidentnom latinitetu Cortesijevih spisa (uključujući *De cardinalatu*), on i Brandolini razlikovali su se u stavovima prema pjevanju stihova na narodnom jeziku, što ih je smjestilo na suprotne strane diskusije *questione della lingua*. Za Brandolinija, latinski i narodni jezik padali su na krajnje strane oštro zacrtane društvene hijerarhije:

Latinska je poezija sama po sebi daleko istaknutija od narodnog jezika. Jer prvi odgovara senatorskom staležu, drugi plebejcima; prvi snažno hvale građani, drugi seljaci; prvi je od

---

<sup>144</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

Rimljana, drugi od barbara; prvi od strane učenih i onih koji uživaju u najčasnijem zanimanju slobodnih umjetnosti, drugi od neotesanih i onih koji su pokvareni sramotnom lijenošću; i zato što rijetki teže prvom, vrlo mnogi potonjem.<sup>145</sup>

Može se zamisliti da su se ovakvi odlomci dobro slagali s konzervativnijim kurijalnim elementima u rimskom društvu, iako je [Brandolini] možda bio prisiljen pretjerivati sa ovom razlikom, kako bi argumentirao legitimnost svoje prakse, čini se da niti on ni njegov brat nisu imali mnogo veze s bilo kakvim narodnim izrazom u zrelih godinama. S druge strane, Cortesi je u svojoj akademiji bio prvak i latinskog i narodnog jezika, a entuzijazam za izvođenje narodnih pjesama (osobito *strambotta*) rodio se i kroz njegovo pokroviteljstvo nekoliko istaknutih pjevača koji su bili poznate ličnosti u rimskim krugovima banketa.

Najpoznatiji od njih bio je Serafino Aquilano, ali Cortesi spominje i tri druga pjevača u *De cardinalatu* kao posebno istaknuta po tome što su "pjevali *ex tempore* na *liri* na narodnom jeziku": to su Baccio Ugolini, Iacopo Corsi i Bernardo Accolti. Baccio je umro 1494., a Rimljanima je dugo ostao u sjećanju kao pjevač na mega banketu kardinala Rarija 1473. godine. Accolti je bio možda najslavniji pjevač-pjesnik u Rimu u desetljećima nakon Serafinove smrti, iako je Cortesi izrazio izvjesnu ambivalentnost prema Accoltijevu "plodnom, ali nerefleksivnom" talentu kao improvizatora, možda zato što Cortesi općenito nije bio naklonjen improvizaciji kao načinu poetske kompozicije. Corsi, također Firentinac, bio je član Cortesijeve akademije i obitelji kardinala Francesca Sanseverina, ali je njegova rimska karijera bila naglo prekinuta njegovim ubojstvom 1493. godine: dok je nastupao na gozbi u palači Sanseverino, kojoj su prisustvovali drugi kardinali, pjevao je ono što bi Martines nazvao "jakim riječima", improvizirane stihove koji su bili kritični prema kardinalu Giulianu della Rovere, koji je nakon toga poslao tri čovjeka odjevena kao Španjolce da izbodu Corsija do smrti.<sup>146</sup>

### **Akademija Giovannija Pontana<sup>147</sup> u Napulju<sup>148</sup>**

Dokazi Pontanovog interesa za glazbu ... su donekle posredni i neposredni. ... njegovi vlastiti spisi, zajedno sa sastavom njegovog književnog kruga, sugeriraju da je jedina vrsta glazbe koja je našla mjesto u njegovom klasicističkom književnom svijetu bila *cantare ad lyram*.

U verziji ove prakse koju bismo sada mogli nazvati Ahilov lijek, ovo je glazbena aktivnost koju je preporučio Ferdinandu u svojoj knjizi *De principe*, raspravi napisanoj za obrazovanje sina njegova zaštitnika Alfonsa:

"Adhibendi sunt etiam musici qui tum cantu tum chordis oblectent

---

<sup>145</sup> R. Brandolini, *De Musica et poetica*.

<sup>146</sup> Zanimljivo je da očitito postoje dva poznata Jacopa Corsija, obojica iz Firenze. Prvi, o kojem govori B. Wilson (umro, tj. ubijen u Rimu 1493) bio je pjevač-pjesnik koji se pratio na *liri da braccio*. Potjecao je iz obitelji koja je bila na strani Medicija te stoga prognana iz Firence u doba Savonarole. Drugi, rođen 1561 i umro 1602, (iz poznate plemićke obitelji protivnika Medicija) bio je skladatelj (zajedno sa Jacopo Perijem djela "Dafne") i važan član *Camerate fiorentine*.

<sup>147</sup> Giovanni Pontano, lat. Pontanus (1426-1503) talijanski humanist.

<sup>148</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

animum et curas permulceant."

/Treba dovesti i glazbenike da razvesele dušu i smire brige pjesmom i gudačkim instrumentima./

Akademija, koja se sastajala na Pontanovim imanjima u Napulju i njegovoj blizini, uključivala je *cantores ad lyram* u različito vrijeme, a među njima bili su Raffaele Brandolini, Serafino Aquilano i Cariteo.

Kao izrazito eruditski učenjak i književni imitator antičke književnosti, Pontano je bio upoznat sa rasprostranjenošću poezije i pjesme u antičkom svijetu - *cithara*, *lira*, *canori* i *carmina* obiluju u njegovim spisima, posebno u maloj zbirci od šesnaest pjesama u safičkim strofama nazvanoj *Lyra*. Ove karmine prožete su referencama na *citharae* i pjevanje, a bave se nizom mitoloških (poput Orfeja i Euridike) i povijesnih (proslave aragonskih vojnih pobjeda) tema koje prizivaju *cantare ad lyram*, kao već u naslovu *Lyre* br. 6: *Antinianam nympham invocat ad cantandas laudes urbis Neapolis* (Poziv antinijskim nimfama da pjevaju hvalospjeve gradu Napulju). Premda pjevanje latinskih pjesama poput ove vjerojatno nije spadalo u Serafinove vještine, iz Corteseova izvještaja o Cariteovom pjevanju stihova Vergilijeve *Eneide* za kralja, znamo da je Cariteo pjevao latinsku poeziju, a safičke strofe bile su među onima koje su latinski improvizatori poput Aurelija Brandolinija i Andree Marona najčešće pjevali. I sam Pontano to priznaje u svom dijalogu *Antonius*,

... Ono što počinje kao razigrano poklapanje parade likova koji postaju žrtva ironičnih kritika (uključujući kantimbanka kojeg je najavio trubač), razvija se u sadržajnije razmjene. Kad se pojavi *cantor ad lyram*, "i to ne loš", naređeno mu je "dodirni tvoju *liru*, molim te, i otpjevaj nešto posebno", a on odgovara pjevanjem serije od četiri karmine u svakoj od četiri različitih metara- elegični kuplet, jedanaesterac, safički, kao i duga pjesma u daktilnom heksametru.

... Pjesme i njihove izvedbe srdačno prihvaćaju trojica muškaraca, koji u jednom trenutku traže od pjevača da otpjeva "još nešto vrijedno vas, dostojno ovog okupljanja, a ujedno i dostojno ove vaše nove i oživljene umjetnosti" (*dignum etiam nova et rediviva ista disciplina*), što može biti samo referenca na pjevanje latinske poezije *ad lyram* kao pomlađene drevne prakse. Kad pjevač završi, Pontano putem Enrica izjavljuje da sadašnja generacija mnogo duguje izvođačima *cantare ad lyram* poput njega "za uklanjanje barbarske glazbe iz prošlosti" jer na taj način "glazbi će se vratiti njezina drevna veličina i savršenstvo."

Kao i Castiglioneov *Il Cortegiano*, Pontanovi dijalozi ponovno stvaraju usmeno okruženje humanističkog skupa u kojem se slavi profinjeni jezik, elokventni diskurs i poezija, ali za razliku od djela *Il Cortegiano*, naziremo djelovanje ne dvora, već uspostavljenog i održivog akademskog okupljanja na kojem je provedena idealizirana pjesnička praksa, o kojoj nije samo raspravljano, već je njome predsjedao možda najveći latinski pjesnik renesansne Italije. Ovdje je *cantare ad lyram* prihvaćeno kao izravan preporod drevne prakse u krugu koji je trajno uključivao jednog od najvećih pjevača-pjesnika tog doba.

## 5.8. Rafaelov *Parnasus* kao apoteoza prakse *Cantare ad Lyrām*<sup>149</sup>

Studije o Rafaelovoj freski “Parnas” u vatikanskim stanovima mnogobrojne su i pretežno su usredotočene na njezine bezvremenske teme božanski nadahnute poezije, utopijskog zlatnog doba i harmonije svemira, na Rafaelovu arheološku preciznost u prikazivanju njegovih antičkih slika i na njihov odnos prema imperijalnoj viziji umjetnikova zaštitnika, pape Julija II. (*vidi sliku 7.1*). Također je dosta proučavana i središnja Apolonova figura, različito shvaćena u ovom okruženju kao vođe muze, boga poezije i glazbe te izumitelja *lire*. Manje se često spominje u kojoj mjeri freska crpi dio svoje znakovite moći iz suvremenih kulturnih praksi, posebno pjesničkih okupljanja rimskih *sodalitas* i prakse *cantare ad lyrām*.

*Lira da braccio* u rukama Apolona upečatljiva je jer je među rijetkim aspektima freske koja nije po uzoru na drevne slike, a Rafael je iz resursa koji su mu bili na raspolaganju u Rimu savršeno dobro znao kako izgleda antička *lira*. Zapravo, ranija verzija freske (zabilježena u gravuri Marcantonio Raimondija) prikazuje Apolona kako trza žice antičke *lire*, dakle, ako uzmemo u obzir središnje mjesto [ovog] prikaza unutar freske te činjenicu da Apolon jedini (od pet prikazanih glazbenika) zaista svira [svoj] instrument, izbor da se [antički] zamijeni modernim gudačkim instrumentom je značajan i nije se mogao olako donijeti. Pa zašto onda ova odluka?

Za početak, Rafael je morao biti upoznat s *lirom da braccio* i njezinom upotrebom u suvremenoj pjesničkoj izvedbi. Vasari nam govori da je

*/Sl. 7.1 Raphael, Parnassus (Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vatikan, oko 1510-11).<sup>150</sup>*

Rafaelov učitelj u Urbinu, Timoteo Viti (koji je došao u Rim raditi s Raphaelom) bio je uspješan glazbenik koji je „uživao u sviranju svih vrsta instrumenata, a osobito na *liri*, uz čiju je pratnju pjevao *all'improvviso* s izvanrednom gracijom.” Još jedan [Rafaelov] prijatelj i zemljak iz Urbina koji je završio u Rimu, arhitekt Donato Bramante, također je bio „oduševljen poezijom i volio je improvizirati na *liri*“. S obzirom na rimske humanističke krugove u kojima se Rafael kretao, nije mogao izbjeći da u jednom trenutku ne čuje ovakvu pjesničku izvedbu na domaćoj gozbi, akademskom okupljanju ili pri dramskom spektaklu. Dok je Rafael bio u Rimu, moda pjesničke izvedbe *all'antica* bila je na vrhuncu, a on je sigurno imao pristup tim krugovima kroz brojne kontakte, poput onih kod njegovih pokrovitelja Johannes Goritza i Agostina Chigija, ili kod vatikanskog bibliotekara i vodećeg humanističkog književnika Tommasa Inghiramija.

1512. godine, Goritz je od Rafaela naručio da naslika fresku Izaije s svitkom za oltar svete Ane u njegovoj župnoj crkvi Sant'Agostino; ta bi slika postala sastavnim dijelom Goritzovog godišnjeg pjesničkog natjecanja (*gara*) i vrtnog “bratstva” (*sodalitas*) u njegovom vrtu, u blizini Trajanovog foruma, a njegova ugodna okupljanja pjesnika bila su smatrana novim Parnasom:

"Tamo se ta skupina dobrih i učenih ljudi okuplja i slavi ovaj dan, tako da ćete u vašem vrtu vidjeti uključene centar Atene i sajam učenja; i prenijeti Muze s Helikona i Parnasa na stijenu Tarpeian i Quirinal koje lebde iznad vaših vrtova. Tamo možete čuti razne lijepe pjesme *à l'impromptu*."

<sup>149</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

<sup>150</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str. 16, V-15 Wilson sl. 7.1, detalj u boji (naslovna strana knjige B. Wilsona).



Iako je Raphael svoj Parnas slikao tijekom 1510-11, neposredno prije pokretanja Goritzove "akademije", u Rimu i drugdje već su se desetljećima sastajala ugodna okupljanja humanista radi razgovora, razmjene poezije i sudjelovanja u pjesničkim natjecanjima, i to kao "kućne" akademije poput onih od Leta i Cortesija, koje su se okupljale u knjižnicama, ili vrtnim (u vilama) akademijama poput onih Goritza i Coloccija. Kao što smo vidjeli, to su bila prirodna okruženja za pjevače-pjesnike, čije su vještine kao improvizatora i izvođača poezije bile usklađene s usmenim tradicijama i književnim preokupacijama akademija. Upravo taj duh ozbiljnog druženja među pjesnicima Rafael je ovjekovječio u Parnasu, gdje koncepcija kombinira okruženje vrta (unutar slike) i biblioteke (funkcija *Stanze della Segnatura* u vrijeme pape Julija).

Možda se najintrigantnija veza između Rafaelove freske i rimskog akademskog svijeta *cantare ad lyram* pojavljuje na stranicama Brandolinijeve *De musica et poetica*. Usred svoje obrane poezije koja zauzima središnji dio njegove rasprave, Brandolini iznosi dvije relativno opskurne priče koje su imale za cilj pokazati visoko štovanje koje su uživali pjesnici antike: prva se odnosi na Aleksandrov nalog da se Homerove djela čuvaju u vrijednim kutijama za knjige, drugi Augustov dekret da se Virgilijeva *Eneida* poštedi plamena u suprotnosti s Virgilijevom oporukom. Kao što A. Moyer uvjerljivo sugerira, ovi materijali su možda ušli u Brandolinijeve pjesničke izvedbe. Ove dvije priče također su tema *grisaille*-slika (tehnika u sivim, bijelim, crnim ili smeđim tonovima) u donjem lijevom i desnom kutu zida na kojem se nalazi Parnas (slika 7.1). Možda su ih slikali nešto kasnije nego glavnu fresku članovi velike Rafaelove radionice, ali je to nesumnjivo bio dio Rafaelove koncepcije. Obje se tiču očuvanja temeljnih knjiga grčke i latinske poezije, relevantne su i za funkciju *Stanze* kao knjižnice, kao i za Apolonovu sporednu ulogu kao posvećenika knjižnicama. Brandolinijev traktat i Rafaelova freska nastali su otprilike u isto vrijeme, i nije jasno što je bilo prije, ali s obzirom na Brandolinijeve bliske veze s papinskim dvorom te uzvišenu i klasicističku viziju poezije koju dijele rasprava i freska, veza barem sugerira bliski odnos između književne i vizualne kulture u ovom okruženju.

U Vatikanu, samom srcu latinskog Rima, izvanredno je vidjeti uključivanje pjesnika koji su prvenstveno poznati po svojim svjetovnim djelima na narodnom jeziku, ne samo Dantea, Petrarke i Boccaccia, već i suvremenih pjesnika u prvom planu. Iako nema jasnog konsenzusa o identitetu nekih od ovih figura (predloženi su Ariosto, Tebaldeo i Sannazaro), jednog od njih - lik u središtu grupe u desnom prednjem planu s prstom na usnama, Jonathan Unglaub nedavno je uvjerljivo identificirao kao Bernarda Accoltija, (*l'Unico Aretino*), jednog od najpoznatijih praktičara *cantare ad lyram* u Rimu (slika 7.1).

Njegov osebujan profil s kukastim nosom prepoznatljiv je po iznenađujućem broju sačuvanih slika ovog pjesnika, od kojih je najpoznatiji portret Andree del Sarto<sup>151</sup>. Kao što je gore rečeno, dokazi ove prakse do tada su bili dobro uspostavljeni i u latinskom (Brandolini) i narodnom (Cortesi, Calmeta, Colocci) okruženju u Rimu, pa se Rafaelova jasna aluzija na nju može shvatiti kao značajan aspekt njegova programa za spajanje drevne i moderne pjesničke prakse, a na kraju i veličina projekta Raphaelovog ciklusa freski u *Stanzi* koja je trebala prikazati julijanski Rim kao kulturni preporod i kršćanski *rifacimento* starog Rima. ...

---

<sup>151</sup> Vidi u Dodatku/ Slike i tabele 5. Poglavlje str. 17 V-16 Wilson sl. 6.1.

Na Rafaelovoj fresci, praksa *cantare ad lyram* dosegla je kulturni vrhunac u figurativnom i u prenesenom smislu; niti jedno drugo umjetničko ili književno djelo toga doba ne slavi savršenije njezin humanistički karakter. Kao usmena praksa koja je spojila poeziju i pjesmu, i stvaralačka praksa koja se više oslanjala na improvizacijsku slobodu nadahnuća, instinkta i prirodnog genija nego na razum i umjetnost, našla je svoje najviše mjesto na samom vrhu Rafaelovog Parnasa gdje je bila usklađena sa najuzvišenijom i najstarijom koncepcijom poezije. Njezinom usponu pridonijelo je povećanje statusa narodnog jezika kao pjesničkog jezika i idealizirana formulacija tog jezika kao tzv. *lingua comune* koja je sposobna uskladiti jezični pluralizam Rima i šire. Možda se utjecaju Rafaelove freske može pripisati zasluga da su *lira da braccio* i njezini izvođači postali redoviti sastavni dijelovi u sljedećim prikazima Parnasa, ali vatikanski Parnas također se pokazao kao labudji pjev prakse *cantare ad lyram* kao dominantne prakse, jer će kulturne i političke snage koje već postoje u Italiji nepovratno promijeniti njezin drevni spoj poezije i glazbe.

### **5.9. Kraj umjetnosti *Cantare ad lyram*, odnosno njezina preobrazba i nastavak "života" u 16. i ev 17. stoljeću<sup>152</sup>**

Bitne značajke tradicije solo pjevanja opisane u ovoj studiji - jezični pluralizam i eklektičko oponašanje, usmenost i improvizacija, često sučelje između učene i pučke tradicije, neodvojivost poezije i glazbe te povezane uloge pjesnika, glazbenika i izvođača - sve ih je izazvala narodna poetika povezana s Pietrom Bembom, koja je široko prihvaćena oko 1530. Ono što je Bembo započeo objavljivanjem 1501. prvog Petrarkinog džepnog izdanja *Canzoniera*, a 1505. sa svojim dijalogom *Gli Asolani*, dovršeno je nakon što je 1525. objavljena neizmjereno utjecajna *Prose della volgar lingua*: promicanje Petrarkinih lirskih stihova, osobito soneta, kao idealnog modela za poeziju na narodnom jeziku. Bembovo purističko gledanje na pjesnički jezik dovelo je do seizmičkih pomaka u načinu na koji je poezija koncipirana, komponirana i prenošena: usmena izvedba (uključujući glazbu) odbačena je kao kriterij za ocjenjivanje pjesnika, a pisani tekst (bez obzira na njegove petrarkističke zvučne kvalitete) uzvišen kao bitan objekt za analizu i formiranje normativnog teorijskog sustava. Za Bemba i njegove sljedbenike narodna poezija bila je ozbiljna književna aktivnost koja je učinkovito odvajala pisanje od govora, a time i od pjevanja. Težila je formalnom i stilskom uzvišenju koje predstavlja ciceronska rječitost tražeći jedan, jasno definiran jezični model, toskanskog trećenta, i odbacila neuredan eklektizam *lingue cortigiane* i ludičko okruženje dvorova.

Nova petrarkistička ortodoksija bila je ona koju su nosile veće kulturne snage koje su u ovom trenutku bile u igri, uključujući uspon autoritarnih režima kao odgovor na talijanske ratove i političku nestabilnost talijanskih dvorova te vjersku ortodoksiju i poslušnost proizašlu iz protureformacije. Učinak nove poetike na staru mogao bi se najbolje shvatiti kao pomak u igri između niza dualnosti.

Brojni su sačuvani izvještaji iz šesnaestog stoljeća o ugodnim okupljanjima tijekom kojih se glazba pojavljivala u različitim oblicima, uključujući i *cantare ad lyram*. To su obično zbirke novela (na način Boccacciovog Dekameron) ili dijaloga (na način *Il Cortegiana*), neke izmišljene, a neke re-kreacije stvarnih događaja, ali većina uključuje malu *brigatu* dobro odgojenih muškaraca (a povremeno i žena) sa zajedničkim interesima za razne intelektualne teme, među kojima je uvijek recitiranje i pjevanje poezije. 1541. Mario Equicola opisao je

---

<sup>152</sup> Blake Wilson: *Singing to the Lyre in Renaissance Italy*.

neformalni sastanak u Rimu koji se dogodio 30-ih godina kada se *Accademia dei Vignaiuoli* sastala u domu firentinskog patricija Giovambattiste Strozziya. Strozzi je, zajedno s Niccolòom Franciottijem, Pietrom Gelidom i Carlom Gualteruzzijem, svi *maravigliosi dicitori d'improvviso*, zadivio svoje kolege pjevanom improvizacijom na temu otkrivenu tek u trenutku izvođenja.<sup>153</sup>

*Dodici giornate* Silvana Cattanea zbirka je novela koje opisuju putovanje jezerom Garda (blizu Brescia) oko 1540. godine, koje je poduzeo grof Fortunato Martinengo i *brigata* muških pratilaca, uglavnom učenjaka, studenata i prijatelja iz Padove.<sup>154</sup> Njihov glavni izvor rekreacije bilo je recitiranje i pjevanje poezije uz pratnju *viola*, lutnji, *lire da braccio* i čembala. Premda su žanrovi i izvedbene prakse koje opisuje Cattaneo iznimno raznoliki, stvaranje glazbe ima tendenciju razvrstavanja u dvije vrste: pjevanje bilo kojih već postojećih kratkih lirskih djela (soneti, kancone, madrigali) uz pratnju lutnje, čembala ili *viola*, te duže oblike *terze* i *ottave rime* uz pratnju *lire* ili *viola*. Prve su ponekad uključivale polifoniju i uporabu glazbenih knjiga, dok su druge uključivale nezabilježenu glazbu koja je, čini se, bliskije povezana s poezijom, što sugerira zamjenjiva upotreba *dire* i *cantare*, te izrazi *cantarvi dentro [la lira]*, *cantarli nella lira*, i *nella sua lira ... cantando* za opisivanje pjesničkog pjevanja uz pratnju *lire*.<sup>155</sup>

Potrebno je temeljitije ispitivanje takvih književnih izvora iz šesnaestog stoljeća, ali preliminarno čitanje sugerira da je *cantare ad lyram* u elitnim krugovima ustrajalo dok je preuzimalo specijaliziraniju i ograničeniju ulogu kao oblik rekreacije među obrazovanim amaterima.<sup>156</sup> Ono se također natjecalo sa sve većom mogućnosti solo pjevanja stihova, uključujući unaprijed komponirane polifone postavke koje su bile sve bolje prilagođene vernakularnom stihu i dostupne u pristupačnijem mediju notacije u tabulaturi te uporabi instrumenata poput lutnje, *viola da gambe* i *lirona*, koji su oduzeli primat *liri da braccio*. Postoje i neki dokazi da su tijekom druge polovice šesnaestog stoljeća teorijske rasprave o poeziji na talijanskim književnim akademijama sve više smatrale da pjevanje "nije dio prirodne biti stiha", stav koji je djelomično nastao kao tumačenje Aristotelove poetike.

---

<sup>153</sup> Vidi u: Richardson, "The Social Connotations of Singing," 367; Grimi» "Il presto legittimato," 213: *Né lascerò di dire, che ivi i maravigliosi dicitori d'improvviso Gio. Batista Strozzi, il Pero [Pietro Gelido], Niccolò Franciotti et Cesare da Fano, sopra i soggetti impostigli all'imprevista e prontissimamente cantando, riempievano i petti di chi li udiva non di minor piacere che di stupore.*

<sup>154</sup> Vidi u: Bonnie Blackburn, "Fortunato Martinengo and his Musical Tour around Lake Garda" u Fortunato Martinengo: Un gentiluomo del Rinascimento fra arti, lettere e musica, ur. Marco Bizzarini and Elisabetta Selmi, Brescia 2018.

<sup>155</sup> Ibid., str.192: *Il Signor Capoano avendosi fatta porger' una lira, ed accordatala si pose a cantarvi dentro graziosi versi, accomodandogli però a tempo con la dolce armonia del suono. Piacquero senza fine a tutta la brigata i leggiadri versi del Signor Capoano, i più il soave modo del cantarli nella lira usato molto nel Napolitano paese.* Godine 1493. Niccolò da Correggio upotrijebio je ovaj izraz kada je Isabelli d'Este poslao pastoralnu eklogu u *terza rima* koju je opisao kao *uno capitolo da cantarli drente [dentro]*; Richardson, Manuscript Culture, str.249. Slična usporedba strukturiranih polifonijskih djela i poezije *ottava rima* pjevane uz gudačku pratnju (*a viuola*) predstavljena je u *Dialogo della musica* (1544) Antonfrancesa Donija, o čemu vidi u: Canguilhem, "Singing poetry in compagnia," str.114; i Haar, "Notes on the Dialogo della Musica of Antonfrancesco Doni," str.219.

<sup>156</sup> Wilson: Društveno heterogenija okruženja s početka šesnaestog stoljeća, osobito u Firenci, ogledaju se u članstvu akademija i spisima Antonfrancesca Donija, koji u svom dijalogu *I Marmi* opisuje susret na stubama katedrale između postolara, ribara i dva člana *Accademie Fiorentine* u svrhu razmjene i pjevanja poezije *in su la lira*; Richardson, ibid., str.247. Međutim, sredinom stoljeća ta je (sve-)uključenost u firentinskim akademskim krugovima ustupila mjesto rigidnijem odvajanju plemstva od građana; Bryce, "The Oral World of the Early Accademia Fiorentina," str.100.

Tijekom prve polovice šesnaestog stoljeća, tradicionalna središta prakse *cantare ad lyram* poput Firenze i Napulja nastojala su se oduprijeti bembističkoj poetici i nastaviti njegovati praksu i karijere pjevača-pjesnika. U Cattaneovom *Dodici giornate*, na primjer, glavni zastupnik pjevanja uz *liru* među društvom, Signor Capoano, bio je napuljski gospodar koji se odlikovao svojom poezijom i "slatkim načinom pjevanja uz *liru* tipičnim za napuljsko područje." Tijekom kratkog trajanja "Svete akademije" Medičija u Firenci (oko 1515-19), vještine profesionalnih pjevača-pjesnika Bernarda Accoltija i Atalante Migliorottija bile su visoko cijenjene i spremno integrirane u društveno fluidni svijet akademije. Ali čak je i u tim uporištima *cantare ad lyram* na kraju izgubilo svoj primat ili čistoću. Napuljski solo pjevači Luigi Dentice (1510-66), njegov sin Fabrizio (oko 1539-81), Giulio Cesare Brancaccio (1515-86) i njihov suvremenik Scipione delle Palle (Sijenac koji je veći dio svoje karijere proveo u Napulju) opisani su kao "improvizatori" koji su možda koristili proširenu instrumentalnu pratnju temeljenu na standardnim progresijama akorda, ali je ta praksa bila snažno hibridizirana njihovim angažmanom u skladanju polifonije, u teoriji i u izvedbi.<sup>157</sup> Djelovanje tih istih muškaraca kao pjevajućih glumaca dvorskih kazališnih predstava, osobito u Napulju, podsjeća nas da je *cantare ad lyram* u tom kontekstu napredovalo između kasnog petnaestog stoljeća i do 20-ih godina [16. stoljeća], tijekom eksperimentalne i novonastale faze talijanskog kazališta koja se poklopila s velikom plimom *cantare ad lyram*. No, kako su kazali povjesničari kazališta, stihovi su nakon toga nastojali ukloniti pjevanje u korist govornog recitiranja, a prekinuta veza između kazališta i pjevanja se ponovno izgradila s novijim i hibridnim oblicima solo pjevanja koje predstavljaju Scipione i njegovi kolege.

U Firenci, kao i drugdje, postaje teško pronaći profesionalne *cantores ad lyram* poput Accoltija, Migliorottija i Notturna Napolitana kasnije u [16.] stoljeću, jer su društveno heterogena okruženja u kojima su se kretali nestala, a njihova je praksa marginalizirana ili uključena u nastajuće glazbeno-poetske žanrove madrigala.

Plemeniti amateri poput Brancaccija nisu željeli da ih se smatra profesionalnim glazbenicima, smatrajući taj status zanatskim i nedostojanstvenim.<sup>158</sup> U nekim kontekstima čini se da je tradicionalni oblik *cantare ad lyram* sveden na klišej za antičku poeziju i izvedbu, kao u Messisburgovom izvještaju o dvorskom domjenku u Ferrari iz 1529. godine kada se jedini primjer *cantare ad lyram* među sjajnom raznolikošću instrumentalnih i polifonih vokalnih sastava dogodio kada je osamljeni pjevač "došao na scenu s *lirom*, pjevajući u stilu Orfeja.<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> Cardamone, "The Prince of Salerno," 80-96; Brown, "The Geography of Florentine Monody," str.147-152; Canguilhem, "Monodia e contrappunto a Firenze," str.41-42, gdje on povezuje Brancaccija i Scipiona sa praksom preobrazbe kontrapuntskih madrigala u monodijske verzije. U zasebnoj studiji, Brown tvrdi da su u Napulju, Scipione, Luigi i Fabrizio Dentice sudjelovali u stvaranju novih vrsta formula *arie da cantare* za pjevanje profinjenog lirskog stiha Petrarke, Tansilla i Bemba, glazbu koja se odražava u *Aeri raccolti* (Napulj, 1577.) Rocca Rodia i monodiji koju je sastavio Scipioneov učenik Giulio Caccini; Brown, "Petrarch in Naples", str.24, 44.

<sup>158</sup> To nedvojbeno objašnjava zašto je Sylvio Antoniano, čije je uglađeno improvizirano pjevanje i sviranje kao šesnaestogodišnjaka Varchi zanosno hvalio, napustio ovu praksu kada je postao kardinal. Ovo može odražavati utjecaj Aristotelove poetike, koja je glazbenu izvedbu smatrala više mehaničkom nego liberalnom umjetnošću, primjerenom tek u mladosti i kao amatersko bavljenje glazbom.

<sup>159</sup> Brown, "A Cook's Tour of Ferrara in 1529," str.238. Nasuprot tome, na svečanostima 1539. za vjenčanje vojvode Cosima de' Medici i Eleanore od Toleda, Apolon koji je svirao *liru* često se pojavljivao i pjevao improviziranu glazbu u više strofa *ottava rima* koju je sastavio Giovanni Battista Gelli, a oni su se kroz prolog izmjenjivali sa polifonijskim postavkama *kancone* i *kanconete*. No, čini se da se ubuduće *cantare ad lyram* postupno zamjenjuje sa komponiranim monodičkim djelima na dvorskim domjencima i spektaklima.

Društveno su se razlikovali od vrhunskih amaterskih pjevača na dvorima i akademijama kanterini i *cantimpanchi* koji su ponovno procvjetali na urbanim pijacama tijekom šesnaestog stoljeća, posebno u gradovima sjeverne Italije. Čini se da ove osobe nastavljaju usmenu i putujuću praksu svojih prethodnika iz petnaestog stoljeća, poput Zuana Battiste Sambenija iz Remedella (oko 1530-69), farbara u radionici u Veneciji koji je svoj prihod nadopunjavao "pjevujući na klupi i svirajući *liru*, a tu i tamo posjećujući mnoge gradove." No, kanterini iz šesnaestog stoljeća također su djelovali u promijenjenim uvjetima uzrokovanim dostupnošću jeftinog tiska (osobito nakon 30-ih godina) i sve strožom cenzurom građanskih i vjerskih vlasti, manje tolerantnih prema kritici i slobodnom govoru. Ekonomska sinergija (zajedničko djelovanje) između pjevanja i prodaje jeftinih tiskanih brošura (ili druge robe) na trgu bila je neodoljiva za ulične pjevače svih rangova. Na jednom kraju bili su *cerretani* i *ciarlatani* koji su "krali", mijenjali i sakatili djela pjesnika poput Boccaccia i Ariosta bez dozvole, ili oni koje je Tommaso Garzoni opisao u svojoj *La piazza universale*, poput Cristofora Scandia, il Cieco da Forli (oko 1540-93), koji su nastupali kako bi privukli kupce za svoje lijekove, parfeme, sapune i drugu robu.<sup>160</sup> No bilo je i pismenijih kanterina kao što su bili Zanobi della Barba, Ippolito Ferrarese, Niccolò Zoppino i Jacopo Coppa, koji su također bili urednici i izdavači brošura koje su oni i drugi izvodili i prodavali na pijacama sjevernotalijanskih gradova. Peter Burke opisao je ove putujuće tiskare kao polupismene pripadnike "kulture pamfletskih knjižica" koja je posredovala između učene i tradicionalne usmene kulture.

Svi su ti poduzetni izvođači djelovali u okruženju pismenosti i vlasništva nad knjigama vjerojatno znatnijim od onog svojih kolega iz petnaestog stoljeća, a omogućili su fluktuaciju sve te književnosti između popularnih i elitnih sredina. No, ta je društvena mobilnost bila teža za same izvođače nego za osobe poput Antonija di Guida i Serafina Aquilana.

Iz mojeg Lira - projekta citiram ono što se ovdje može upotrijebiti kao epilog. Lira da braccio (kao i lira da gamba/ lirone) odigrali su na mnogo načina vrlo važnu ulogu u razvoju glazbenih oblika, tehnike sviranja i izvodilačke prakse, pri eksperimentima sa ranom "monodijom" (stoljeće prije pojave one "prave" monodije...) kao i (lirone) za ranobarokni basso continuo. Oba glazbala igrali su kod humanista (neoplatonista) istovremeno intelektualnu i simboličnu ulogu zbog svoje veze sa pokušajem oživljavanja antičke izvodilačke prakse. - posebno u slučaju pratnje pjevanja.

Improvizirana izvedba - posebno u slučaju pratnje (vlastitog) pjevanja, bila je jedinstvena, kasnije preuzeta od lutnje, i po mojem mišljenju namjerno ne zabilježena u notama te zbog toga i zauvijek izgubljena. Tehnika sviranja u akordima na gudačkom instrumentu, međutim, nije se izgubila već je (kao što to izvanredno pokazuje primjer Capricia a modo di lira B. Marinija - vidi kod Jonesa) preuzeta od violinista i dalje razvijana kroz djela virtuoza i skladatelja poput Bibera i Bacha - sve do Bartoka.

Sjećanje na zvuk obje *lire* također je nadživjelo povlačenje iz upotrebe ovih instrumenata: Francesco Rognoni, u djelu *Selva di varii passaggi*, (Milano 1620) koristi pojam *lireggiare* za dugački, *legato*, potez gudala. kao očitu reminiscencu na ovaj zvuk. U operi *La Dafne* Marco da Gagliano (izvedena 1608. u Mantovi) Apolon se pojavljuje u šestoj sceni sa *lirom da braccio* u ruci,

---

<sup>160</sup> Vidi: Salzberg, "In the Mouths of Charlatans," 649-650; Salzberg i Rospocher, "Street Singers in Italian Urban Culture," str. 9.

pa dok pjeva ariju *Non curi la mia pianta, o fiamma, o gelo* prate ga 4 viole (autor kaže da je svejedno prate li ga viole da gamba ili viole da braccio) imitirajući sa tri akorda zvuk *lire*.<sup>161</sup> Premda se instrument više ne koristi, njena simbolična veza sa antikom i mitskim likovima poput Apolona, još su uvijek prisutni i poznati kako skladateljima tako i njihovoj publici.

Američka gambistica (i prva koja je sustavno počela istraživati i svirati *liru da gamba/ lirone*) Erin Headley pri jednom od simpozija rekla je da je gore spomenuti ideal zvuka gotovo kroz čitavo 17. stoljeće nastavio "živjeti" u obliku - kako ga je ona nazvala - "velikog *lirona*," odnosno ansambla gudaća violinske obitelji, koji svira duge, ležeće (*lireggiare*), akorde imitirajući zvuk obje *lire*.

---

<sup>161</sup> Po konstrukciji i "prirodnom" slijedu ovi akordi podsjećaju više na one u *lire da gamba* od onih na *liri da braccio*...