

IZVAJALSKA PREDLOGA ALI UMETNIŠKA IZDELAVA: PRIMER LUTENJSKIH TABULATUR GIACOMA GORZANISA

ALENKA BAGARIČ

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

Izyleček: Članek problematizira namen in način transkribiranja lutenjskih tabulatur tržaškega lutnjista Giacoma Gorzanisa s srede 16. stoletja ter pomen tabulturnega zapisa, ki v svoji izvirni obliki najpopolneje združuje navodila za izvajalce in informacije o glasbeni vsebini.

Ključne besede: Giacomo Gorzanis, transkribiranje lutenjskih tabulatur, kritična izdaja

Abstract: This article discusses the purpose and method of transcribing the lute tablatures of the blind 16th-century lute player Giacomo Gorzanis from Trieste, as well as the meaning of lute tablatures, which in their original form bear significant instructions for player, as well as information about the music content.

Keywords: Giacomo Gorzanis, transcribing lute tablature, critical edition

Naslovna dilema v zvezi z glasbeno vsebino treh tiskov lutenjskih tabulatur slepega tržaškega lutnjista Giacoma Gorzanisa iz srede 16. stoletja¹ se je izoblikovala skozi transkribiranje tabulturnih zapisov v sodobno notacijo, opredelitev pa se je zaobrnila v zagaten položaj. Ni neumestno že takoj na začetku povedati, da tri Gorzanisove avtorske knjige, natisnjene v Benetkah med letoma 1561 in 1565, prinašajo prvenstveno plese, združene v plesne nize, katerih osnova so glasbeni vzorci z zgovornimi opisnimi naslovi kot so *passamezzo antico* in *passamezzo moderno*, *la dura partita*, *la roca el fuso*, *il Zorzi*, *cara*

¹ Giacomo Gorzanis (ok. 1530– po 1574), po rodu iz Apulije, je v času natisa lutenjskih tabulatur bival v Trstu. Biografske podatke o Gorzanisu so zbrali: Giuseppe Radole, Giacomo Gorzanis “leutonista et cittadino della magnifica città di Trieste”, *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956*, ur. Erich Schenk, Gradec, Köln, Böhlau, 1958, str. 525–530; G. Radole, Musicisti a Trieste sul finire del Cinquecento e nei primi del Seicento, *Archeografo Triestino*, Ser. 4, 22 (1959), str. 133–161; Bruno Tonazzi, Il Cinquecentista Giacomo Gorzanis liutista e cittadino di Trieste, *Il Fronimo* 1/1 (1973), str. 6–14; B. Tonazzi, Notizie biografiche, *Giacomo Gorzanis, Libro de intabulatura di liuto (1567)*, ur. B. Tonazzi, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1975, str. 5–17; Arthur J. Ness, Gorzanis, Giacomo, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 10, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 166; Claudio Nuzzo, Gorzanis, Giacomo, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 7, 2. izdaja, Kassel [...], Bärenreiter, 2002, stolp. 1362–1364.

cosa, il Bergamasco, bataglia itd.² Vzorci se v vsakem plesu večkrat zaporedoma ponovijo in tvorijo oblikovni tip variacij v ožjem pomenu besede.³

Naloga transkribirati tabulturne zapise jasno čitljivih in pregledno izdelanih izvornikov se na prvi pogled zdi dokaj enostavna – tudi za tiste, ki branja tabulatur niso večji brez pomoči tabele.⁴ O načinih in smotrih transkribiranja lutenjskih tabulatur iz 16. stoletja, ki so pravzaprav navodila za igranje v smislu napotkov za položaje prstov na ubiralki glasbila in ritmično zaporedje ubiranja strun, se je začelo razmišljati hkrati z novodobnim odkrivanjem lutenjske glasbe oziroma željo po njeni obuditvi, pred dobrimi stosedemdesetimi leti.⁵ Poznavalci glasbe za lutnjo so od takrat predlagali različne metode in pristope, ki so vodili v poglobljene diskusije ter oblikovanje smernic in priporočil za tovrstno delo.⁶

Začetki izdajanja lutenjskih skladb iz 16. stoletja v sodobni notaciji za potrebe izvajalcev segajo v zadnje dvajsetletje 19. stoletja in sovpadajo z delom znamenitega italijanskega zbiratelja in prepisovalca starih tabulturnih zapisov Oscarja Chilesottija. Med drugim je leta 1891 v Leipzigu izdal tudi antologijo renesančne glasbe za lutnjo z

² Izvirni naslovi se glasijo: *Intabulatura di liuto di messer Giacomo Gorzanis cieco Pugliese, habitante nella città di Trieste. Nouamente da lui composto et per Antonio Gardano stampato et dato in luce. Libro primo. In Venetia apresso di Antonio Gardano, 1561 – Il secondo libro de intabulatura di liuto, nouamente composto per messer Giacomo de Gorzanis Pugliese, habitante nella città de Trieste. Da lui diligentemente revisto et coretto. In Vinetia, apresso Girolamo Scotto, MDLXIII – Ponatis: Il secondo libro de intabulatura di liuto di messer Giacomo Gorzanis Pugliese, habitante nella città di Trieste. Nouamente da lui revisto et per Antonio Gardano ristampato. In Venetia apresso di Antonio Gardano, 1565 – Il terzo libro de intabulatura di liuto di messer Giacomo Gorzanis Pugliese, habitante nella città di Trieste. Nouamente da lui composto et per Antonio Gardano stampato. In Venetia apresso di Antonio Gardano, 1564*

³ Alenka Bagarič, Renesančni plesi za lutnjo Giacomina Gorzanisa, *Historični seminar* 5, ur. Vojislav Likar, Petra Svoljšak in Peter Weiss, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006, str. 139–157.

⁴ Razlage različnih tipov lutenjskih tabulatur so med drugimi podali: Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, zv. 2 (Tonschriften der Neuzeit: Tabulaturen, Partitur, Generalbaß und Reformversuche), Leipzig, 1919 (reprint: Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 8, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, Hildesheim, Georg Olms, 1965); Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1942; Bruno Tonazzi, *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature*, Ancona, Bèrben, 1971; Giuseppe Radole, *Liuto, chitarra e vihuela : storia e letteratura*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1979; Richard Rastall, *The Notation of Western Music*, London [...], J. M. Dent & Sons, 1983, str. 153–171.

⁵ Prvo muzikološko razpravo o lutenjskih tabulaturah je objavil Raphael Georg Kiesewetter, Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit der Einführung des Figural- und Mensuralgesanges und des Contrapunctes, aus dem Gesichtspuncte der Kunstgeschichte betrachtet, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 33 (1831), str. 33–38 in 133–145. Po približno petdesetih letih je o tabulaturah v isti reviji razpravljajl Friedrich Chrysander, Abriß einer Geschichte des Musikdruckes vom 15. bis zum 19. Jahrhundert, *Allgemeine Musikalische Zeitung* [3. Ser.]14 (1879), str. 161–167 in 209–214.

⁶ Strnjene pregledne izdajanja lutenjskih tabulatur so podali: Kurt Dorfmueller, Die Edition der Lautentabulaturen, *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, ur. Thrasylbulos G. Georgiades, Musikwissenschaftliche Arbeiten 23, Kassel [...], Bärenreiter, 1971, str. 189–202; Hans Radke, Zum Problem der Lautentabulatur-Übertragung, *Acta Musicologica* 43 (1971), str. 94–103.

naslovom *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts*, v kateri so bile prvič na novo izdane tudi Gorzanišove skladbe.⁷ Chilesotti je transkripcije zapisoval deloma v dvojni notni sistem z violinskim in basovskim ključem, v antologiji pa je uporabil kitarski zapis v enem sistemu z oktaviranim violinskim ključem, pri čemer se je oprijel tudi kitarske uglasitve »v E«. V nekaterih skladbah je premestil akordne tone in jih s tem pripisal drugim glasovom ali pa note različnih trajanj povezal v sozvočje tonov z isto ritmično vrednostjo (Slika 1). K izdajanju ga je spodbudilo zanimanje za staro lutensko glasbo, ki so ga izkazovali predvsem ljubiteljski glasbeniki nemških kitarskih društev. Čeprav so Chilesottijeve transkripcije pravzaprav priredbe za kitaro, so lutnjo in literaturo zanjo iztrgale pozabi. Ker jo je želel predstaviti v čim bolj pristni podobi, je skonstruiral posodobljeno novo lutnjo s sedmimi enojnimi strunami, kitarskim mehanizmom in kovinskimi prečkami.

Slika 1

Oscar Chilesotti, *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts*, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1891, str. 26

Jacomo De Gorzaniš. (1563)*

Passo e mezzo detto O perfida che sei.



* Il Secondo Libro de Intabulatura di Liuto Novamente composto per Messer Jacomo De Gorzaniš Pugliese Habitante nella città di Trieste. In Vinegia. Appresso Girolamo Scotto, 1563.
19293

Skozi več desetletij lahko zasledujemo dve nasprotujoči si izhodiščni predpostavki o smotru in načinu transkribiranja lutenskih tabulatür.⁸ Na eni strani najdemo zagovornike tako imenovane interpretativne transkripcije, ki so tabulatür razumeli kot okrajšano pisavo in so zato težili k rekonstruiranju polifonih glasov. Pri tem so se sklicevali na ohranjena stara navodila za igranje, ki govorijo o izdržanju tonov, in na odzvanjanje strun.⁹ Od

⁷ Oscar Chilesotti, *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts*, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1891.

⁸ Kurt Dorfmueller, *Die Edition der Lautentabulaturen*, str. 196–197; Hans Radke, *Zum Problem der Lautentabulatur-Übertragung*, str. 94.

⁹ O najstarejših navodilih za branje tabulatür gl. Dinko Fabris, *Lute tablature instructions in Italy: a survey of the regole from 1507 to 1759, Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, ur. Victor Anand Coelho, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, str. 16–46.

transkripcije so zahtevali predstavitev muzikalnega smisla, pri čemer se niso ozirali na tehnično pogojene omejitve glasbila. Izpisovali so idealen polifoni stavek, ki naj bi ga lutnjist pri igranju realiziral v čim večji možni meri.

Zagovorniki tako imenovane formalne transkripcije so tabulaturu razumeli povsem drugače in jo obravnavali kot samostojno notacijo s svojimi zakonitostmi. Cilj njihove transkripcije je bil nadomestiti izvornik, a ohraniti preglednost prvotnega glasbenega zapisa. Hkrati so opozarjali na dejstvo, da nekateri toni ne zvenijo samo toliko, kot nakazujejo notne vrednosti, pri čemer so se prav tako sklicevali na upoštevanje starih pravil o izdržanosti tonov. Poudarjali so svojskosti nezapisanega oziroma prikritega polifonega sloga, ki se mora ohraniti tudi v sodobni notaciji. Vodilni zagovornik tega načina prepisovanja lutenjskih tabulaturnih v sodobno notacijo Leo Schrade je pojasnjeval, da se polifoni stavek z igranjem na lutnjo radikalno spremeni, saj namesto vokalne polifonije nastopi inštrumentu lastna labilna inštrumentalna polifonija. Najustreznejše jo ponazarja prav tabulatura, saj trajanja tonov ne določa jasno.¹⁰

Moderna notacija zahteva preciznost v izpisovanju, ki ji ne zadostita niti prva niti druga rešitev. Znaki za ritem v tabulaturah označujejo zgolj trenutek dotika oziroma trzaja in le izjemoma tudi trajanje zvena, vodenje glasov pa je v redkih tabulturnih skladbah enoznačno.

Iskanje znanstveno utemeljene kompromisne rešitve za transkribiranje lutenjskih tabulaturnih in preciziranje problema subjektivno določljivega trajanja zvena tabulturnih znakov za ritem nasproti modernim notam, ki zbujajo predstavo določenega trajanja tona in pripadnosti glasu ali akordu, se je intenziviralo v začetku 20. stoletja.¹¹ Iz tega časa izvirajo tudi smernice za transkribiranje. Njihovi oblikovalci so se zedinili glede zapisovanja not v dvojni notni sistem z violinskim in basovskim ključem, vodenje glasov in trajanje tonov naj bi se določalo glede na vsakokratno glasbeno teksturo, tehniko igranja in akustiko glasbila, oznake prstnih redov, leg in strun pa naj bi se dodajale le po potrebi.¹²

¹⁰ Leo Schrade, Vorbemerkung zur Übertragungsmethode, *Luys Milan, Libro de música de vihuela de mano Intitulado El Maestro*, ur. Leo Schrade, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, str. V–XIII.

¹¹ Oswald Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901. O problemu transkribiranja lutenjskih tabulaturnih so leta 1909 razpravljali na kongresu Mednarodnega muzikološkega društva na Dunaju. V uvodnem referatu je avstrijski muzikolog Adolf Koczirz kritiziral dotedanje načine transkribiranja, ki so dajali le bolj ali manj izdelano sliko glasbene vsebine, niso pa upoštevali informacij o načinu izvajanja. Po njegovem prepričanju bi bila transkripcija zmožna nadomestiti izvorno tabulaturu le z dodanimi primernimi simboli za tehnično izvedbo (za označevanje igranja v legah ipd.). Adolf Koczirz, Über die Notwendigkeit eines einheitlichen, wissenschaftlichen, instrumentaltechnischen Forderungen entsprechenden Systems in der Übertragung von Lautentabulaturen, *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909*, Wien, Artaria, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909, str. 222.

¹² Smernice je izdelala komisija, ki ji je predsedoval Jules Ecorcheville, sestavljali pa so jo Adolf Koczirz, Oscar Chilesotti, Alicja Simon, Egon Wellesz, Joannes Wolf in drugi. Pobudnik komisije A. Koczirz jih je leta 1911 kratko formuliral in praktično izpeljal v 37. zvezku zbirke *DTÖ*, v daljši obliki so bile objavljene leto pozneje. Adolf Koczirz, Grundsätze bei der Bearbeitung der Lautentabulaturen, *Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert: Hans Judenkünig, Hans Newsidler, Simon Gintzler, Valentin Greff Bakfark und Unika der Wiener Hofbibliothek*, ur. Adolf

Predlagana rešitev je bila prilagojena nelutnjistom in je v izdajateljski praksi prisotna še danes. S predpostavko, da mora sodobna izdaja lutenjskih tabulatur skozi tehnične možnosti igranja na glasbilo pripeljati do spoznanja muzikalne sintakse, so smernice dopolnili na prvem kolokviju o lutnji in glasbi zanjo leta 1957 v Neuilly-sur-Seine v Franciji s priporočilom, da naj bosta izvirna tabulatura in prepis v dvojnem notnem sistemu vedno objavljena skupaj.¹³

Svojestven način transkripcije je za študijo rokopisne knjige lutenjskih tabulatur Giacomina Gorzanisa uporabil Issam El-Mallah. Znake za prijeme je zamenjal z notnimi glavami, ki jih je zapisoval v dvojni notni sistem, ohranil pa je izvirno delitev s tabulturnimi črtami in oznake za ritem, s čimer se je izognil prav najbolj perečemu vprašanju izdelave transkripcij. Vzporedno s transkripcijo je zabeležil tudi prepis izvirnih tabulatur.¹⁴

V primeru transkribiranja Gorzanisovih lutenjskih tabulatur za izdajo v seriji *Monumenta artis musicae Sloveniae* so se ob dokončanju dela, ki je sledilo danim smernicam, porodili številni pomisleki, pred katerimi si ne gre zatiskati oči s sklicevanjem na dosedanje rešitve. Potreba po vnovičnem premisleku prevzetih izhodiščnih načel je povlekla za sabo tudi dvom v smiselnost celotnega početja. Na podlagi zgodovinske argumentacije, kakor tudi današnjih izvajalskih izhodišč in lastne izkušnje, je bila na dlani ugotovitev, da je kakršenkoli prepis Gorzanisovih lutenjskih tabulatur v sodobno notacijo poseg v glasbeno teksturo in da je pravzaprav tabulatura, čeprav v več pogledih nedoločna in večznačna, tista, ki kot slika ubiralke glasbila daje izvajalcu najustreznejša navodila za igranje Gorzanisove glasbe. Čemu torej transkribirati, če je izvirni zapis povednejši od njegove razlage, in za koga transkribirati, saj vsi lutnjisti igrajo iz tabulatur oziroma večina lutnjistov zna igrati le iz tabulatur. V ta namen je bilo v zadnjih desetletjih

Koczirz, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 37, Wien, Artaria, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, str. XLVIII–L; A. Koczirz, *Kommission für Erforschung der Lautenmusik*, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 14 (1912), str. 1–8.

¹³ Michel Podolski, *A la recherche d'une méthode de transcription formelle des tablatures de luth*, *Le luth et sa musique*, ur. Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, str. 277–284; André Souris, *Tablature et syntaxe*, *Le luth et sa musique*, ur. Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, str. 285–290. Omenjeni kolokvij je spodbudil tudi srečanje urednikov in recenzentov izdaj v organizaciji Ameriškega muzikološkega društva leta 1973 v Chicagu. Razprava je izhajala iz predpostavke, da ugledna manjšina raziskovalcev, predvsem aktivnih kitaristov, še vedno transkribira za klasično kitaro, čeprav se sledeč prvemu kolokviju o lutnji iz leta 1957 strokovna mnenja v splošnem strinjajo, da mora biti transkripcija interpretativna in zapisana v dvojnem notnem sistemu s vzporedno navedenim izvirnim tabulturnim zapisom. Poročilo s srečanja je v strnjeni obliki podal Thomas F. Heck, *Lute music: tablatures, textures and transcriptions*, *Journal of the Lute Society of America* 7 (1974), str. 19–30. Na drugem francoskem kolokviju posvečenem lutnji in glasbi zanjo je bil v zvezi s transkribiranjem lutenjskih tabulatur izražen predlog, da bi se transkripcija zapisovala v dvojni notni sistem, v katerem je med črtovjema le ena pomožna črta. Douglas Alton Smith, *Editing 18th-Century Lute Music: The Works of Silivius Leopold Weiss*, *Le luth et sa musique II, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 15-18 septembre 1980*, ur. Jean-Michel Vaccaro, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, str. 253–260.

¹⁴ Issam El-Mallah, *Ein Tanzyklus des 16. Jahrhunderts für Laute von Giacomo Gorzanis*, München Editionen zur Musikgeschichte 1, Tutzing, Hans Schneider, 1979.

izdelanih precejšnje število faksimiliranih izdaj tiskov in rokopisnih zbirk, med njimi tudi obravnavane tri Gorzanisove knjige.¹⁵

Prvi pomislek zadovoljivo odpravimo s sklicevanjem na transkripcijo, ki opozarja na napake in nedoslednosti izvirnika, služi pa lahko tudi kot gradivo za zgodovinske ali primerjalne študije repertoarja (o transkripciji kot nadomestilu izvirne tabulature danes tako ali tako ne razmišljamo več). V nasprotju s starejšimi transkripcijami tabulatur v sodobno notacijo, ki so se podrejele praktičnim izvajalskim smotrom, je današnji smisel transkribiranja v pripravi kritičnih izdaj in primerjavi konkordančnih virov. Sodobni glasbeni zapis prevzame funkcijo komentatorja izvirnih tabulatur in prinaša hipotetične ali subjektivne rešitve transkriptorja, ki se za način in načela transkribiranja odloča predvsem glede na glasbeno teksturo.¹⁶ Pri tem je potrebno razlikovati med intabulacijami polifonih vokalnih skladb, polifonimi inštrumentalnimi skladbami in plesi, upoštevati je potrebno posebnosti glasbila, za katerega je bila izvirna tabulatura izdelana, pa tudi takratna navodila za intabuliranje in načine okraševanja oziroma diminuiranja pri igranju na glasbila.¹⁷

Nadaljnji pomisleki v prevzeta izhodiščna načela transkripcije se nanašajo na absolutne tonske višine in sovisnost strukture in funkcije variacijskih glasbenih vzorcev, ki jih izpričujejo naslovi posameznih plesov oziroma plesnih nizov. Intonančno tri po vsebini sorodne Gorzanisove knjige, če predpostavimo uglasitev glasbila »v G«, temeljijo »v C«, »v G« in »v F«, vendar naletimo znotraj skladb na določene indice, ki nam dajo jasno vedeti, da je bilo za njihovo igranje zamišljenih več različno uglašanih glasbil z istimi relativnimi, a različnimi absolutnimi višinami.¹⁸ Posledično se ne moremo več povsem zadovoljiti s priporočilom za transkribiranje za glasbilo uglašeno »v G«. Rešitev zato poiščemo v tonskem načinu, ki je vezan na glasbeni vzorec. Za *passamezzo antico*, kot harmonizacijo spuščajočega se kvintnega postopa,¹⁹ je na primer značilen prvi modus v osnovni ali transponirani legi, zato se zdi zapis zamišljen za glasbilo, uglašeno za ton višje. V tem primeru bi plesni nizi vzorca *passamezzo antico* s svojimi variacijami temeljili »v D«, »v A« in »v G«.

Ob tehtanju načel prepisa Gorzanisovih tabulatur v sodobno notacijo je izzivalno stopilo v ospredje vprašanje njihove podrobnejše opredelitve, saj najdemo plese z enakimi ali zelo podobnimi opisnimi naslovi – tj. enakimi glasbenimi vzorci – večkrat tako v njegovih knjigah kot tudi v številnih ohranjenih tiskanih in rokopisnih tabulaturah njegovih

¹⁵ Giacomo Gorzani, *Intabolutura di liuto I–III*, Genève, Minkoff, 1981. Prim. tudi Robert Spencer, Making and Using Facsimiles, *Proceedings of the International Lute Symposium Utrecht 1986*, ur. Louis Peter Grijp in Willem Mook, Utrecht, STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1988, str. 92–97.

¹⁶ Primer kritične izdaje lutenjskih tabulatur s srede 16. stoletja je Perino Fiorentino, *Opere per liuto*, ur. Mirco Caffagni in Franco Pavan, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1996.

¹⁷ Strnjen pregled najpomembnejših virov je podal Andrea Damiani, *Method for Renaissance Lute*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1999, str. 177–189.

¹⁸ Andrea Damiani, *Method for Renaissance Lute*, str. 7.

¹⁹ Susan McClary, *Modal Subjectivities: self-fashioning in the Italian Madrigal*, Berkeley, University of California Press, 2004, str. 19.

sodobnikov.²⁰ Premislek smo oprli na njihovo vzporejanje z namenom, da iz prepleta glasov izluščimo tipične oblike in posebnosti vsakokratne obdelave.

V vseh treh Gorzanišvih knjigah zavzemajo osrednje mesto plesi vzorcev *passamezzo antico* in *passamezzo moderno*, ki z zaporedjem treh plesov *passamezzo* – *padoana* – *saltarello* tvorijo plesni niz na enaki ponavljajoči se akordni shemi osmih enakomerno dolgih trizovokov (Slika 2). Osnovni toni akordov v najnižjem glasu hkrati orisujejo razpoznavno melodijo, vendar je vzorec pri Gorzanišu običajno uporabljen na tak način, da ne nastane melodični ostinato. Prostor med dvema zaporednima akordoma izpolnjuje melodična linija, ki je izpeljana iz prehodov in obigravanja poljubnega akordnega tona, zato prepreda celoten tonski obseg oziroma vse glasove v modernem notnem zapisu. Prehodi med zaporednimi akordi vzorca so melodično večinoma izpeljani kot sekundni postopi, ki se zaključijo na prvo dobo takta. Melodija se neredko ne nadaljuje s tonom, v katerega se je prehod razrešil, ampak je poljubno prestavljena v drug akordni ton, ki je do izhodiščnega v oktavnem, terčnem ali kvintnem intervalu.

Slika 2

Giacomo Gorzaniš, *Pass'e mezzo antico primo* (začetek), iz *Intabolatura di liuto, Libro primo*, Benetke, Antonio Gardano, 1561 (Genova, Biblioteca Universitaria, z dovoljenjem)



²⁰ Za vsebine tiskov in rokopisov prim. Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965; *Sources manuscrites en tablature. Luth et théorbe c.1500-c.1800: Catalogue descriptif / Manuscript sources in tablature. Lute and Theorbo: a Descriptive Inventory*, ur. C. Meyer et al., Baden-Baden, Bouxwiller, Editions Velentin Koerner, 1991–1999.

Oblikovno načelo Gorzanisovih plesov je glasbeni vzorec, osnovni princip Gorzanisovega kompozicijskega dela je variranje glasbenih vzorcev. Skladateljevo delo je torej melodično in ritmično variranje ali delitev dolgih not v krajše oziroma krajšanje dolgih tonov s toni manjših ritmičnih vrednosti, ki zavzemajo isto celotno trajanje. K temu se v plesnih nizih pridruži še spreminjanje metra. Načini inštrumentalnega okraševanja daljših not z ustaljenimi melodičnimi formulami so bili v 16. stoletju opisani v več priročnikih, osnovna tehnika prilagajanja vnaprej oblikovanih figurativnih vzorcev z obstoječo melodijo pa se skozi stoletje ni bistveno spreminjala.²¹

Gorzanisovi načini diminuiranja posameznih tonov in intervalov, ki smo jih v vlogi komentatorja izvirnika želeli ponazoriti s transkripcijo (Notni primer 1, str. 75), so obigravanje glavnega tona ali intervala, odmik od glavnega tona s terčnim, kvartnim, kvintnim, sekstnim ali oktavnim skokom in približevanje istemu tonu ali melodičnemu intervalu v sekundnem protipostopu ter hitri lestvični prehodi, ki pripeljejo v oktavno ponovitev glavnega tona ali izpolnijo interval med dvema tonoma. Transkripcija z upoštevanjem izvajalskih omejitev, ki izvirajo iz same zgradbe glasbila, kot so na primer prekrivanje tonov, igranih na isti struni, prstni redi leve roke in igranja v legah, ponazarja Gorzanisove načine krajšanja oziroma zamenjevanja daljših melodičnih tonov z ustaljenimi melodičnimi formulami v ponovitvah posameznih odsekov in zaporednih variacijah, izvirno označenih kot »deli« (*parte*).

Za ponazoritev opisanih postopkov sta navedena še dva primera. Gorzanisov *Salltarello detto il Zorzi* (Slika 3) je prikazan primerjalno z istoimenskim saltarelom neznanega avtorja, zapisanim ok. leta 1580 (Notni primer 2, str. 79, Notni primer 3, str. 80). Glasbeni vzorec *il Zorzi* je bil prepoznan kot tip melodičnega vzorca, katerih izdelava se odraža predvsem v razgibani melodiji, punktiranem ritmu in relativno hitrem harmonskem toku. Melodični vzorci so si v primerjalnih virih običajno med seboj precej podobni, čeprav različno harmonizirani in ritmizirani, praviloma pa so vsi različno okrašeni. Spremenljivo je obigravanje melodičnih tonov, ritmično gibanje in glasbeni značaj. Z okraševanjem osnovnih intervalov melodičnih glasbenih vzorcev se ohranja osnovni obris melodije, metrum in izvirna členitev.

Primerjava ene izmed maloštevilnih Gorzanisovih intabulacij večglasne vokalne skladbe z njeno najverjetnejšo predlogo, vilanelo iz večkrat ponatisnjene in zelo razširjene knjige štiriglasnih vilanel Baldassarja Donata z naslovom *Occhi lucenti assai piu che le stelle* (Slika 4), pa ilustrira tudi prevzemanje in inštrumentalno povzemanje priljubljenih posvetnih pesmi.²² Pri prenosu v tabulaturu je notna predloga ostala skoraj nespremenjena in le na koncu odsekov ji je Gorzanis dodal običajne lutenjske okraske (Slika 5; Notni primer 4, str. 82).

²¹ Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

²² Vilanela je bila prvič objavljena v knjigi z naslovom *Napolitane et alcuni madrigali a quattro voci* v Benetkah pri Girolamu Scottu leta 1550. Že v prvem od šestih ponatisov s spremenjenim naslovom, ki sta jih v naslednjih osmih letih izdala Scottu in Antonio Gardano, je bila postavljena na začetek knjige, kar pomeni, da se je izmed vseh najbolj priljubila. Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539–1572)*, Oxford, Oxford University Press, 1998, str. 415–416, 425–426.

Slika 3

Giacomo Gorzanis, *Saltarello detto il Zorzi*, iz *Intabolatura di liuto*, *Libro primo*, Benetke, Antonio Gardano, 1561 (Genova, Biblioteca Universitaria, z dovoljenjem)

Glasba Gorzanisovih tabulatur je nastajala na njegovem glasbilu. Čeprav o Gorzanisovem glasbenem šolanju ne vemo ničesar, o njegovih sposobnostih pa lahko zgolj ugibamo, ga zaradi dejstva, da je bil popolnoma slep, prištevamo med skladatelje, ki so znali svojo glasbo zaigrati na glasbilu, ne pa tudi zapisati.²³ Zato izjava v posvetilu prve knjige tabulatur, v katerem pravi, da se je pri njeni pripravi naslonil »na svojo dolgoletno izkušnjo z lutnjo, kakor tudi na stalen pogovor z večimi glasbeniki in njihove izkušnje«, ni zgolj leporečna manira.²⁴ Gorzanis je bil pri zapisovanju tabulatur povsem odvisen od pomoči svojih sodelavcev, ki so morali biti večji tako igranja na glasbilo kot tudi zapisovanja. Kdo so bili, ne vemo.

Kako naj si torej razlagamo vsebino Gorzanisovih knjig lutenjskih tabulatur? Bodisi da so pretehtano zapisane izdelave priljubljenih glasbenih vzorcev, bodisi da so nabor predlogov za njihovo (okrašeno) izdelavo, ali pa morda zapisi njegovega improviziranja, so kot slike ubiralke glasbila veren »posnetek« Gorzanisovega igranja na priljubljeno glasbilo časa in njegove virtuoznosti.

²³ Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford, Oxford University Press, 1997, str. 70–73.

²⁴ V izvorniku se odlomek glasi: *Hauendo io à persuasioni di più miei amici periti dell'arte Musica dato in luce alchune mie fatiche, et vigilie di Tabolatura, cavate si dalla lunga esperienza che gia molti anni ho col Liuto, come dalla continua conuersatione et prattica di ualentissimi musici;*

Slika 4

Baldassare Donato, *Occhi lucenti assai*, glas Cantus, iz *Il primo libro di canzon villanesche alla napolitana a quatro voci, novamente ristampate*, Benetke, Girolamo Scotto, 1556 (Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, z dovoljenjem)



Slika 5

Giacomo Gorzanis, *Occhi lucenti assai piu che le stelle*, iz *Intobolatura di liuto, Libro primo*, Benetke, Antonio Gardano, 1561 (Genova, Biblioteca Universitaria, z dovoljenjem)



Notni primer 1

Giacomo Gorzanis, *Pass'e mezzo antico primo*: prepis tabulature in transkripcija (odlomek)

The image displays a musical score for a lute piece. It is organized into four systems, each containing a tablature line at the top and a standard musical notation system (treble and bass clefs) below. The tablature uses numbers 0-3 to represent fret positions and includes various symbols like flags and beams. The standard notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure numbers 1, 4, 7, and 10 are indicated at the start of their respective systems. The text 'Lutnja v A' and 'Lute in A' is written to the left of the first system.

Lutnja v A
Lute in A

25

3 1 0 3 0 1 3 1 0 3 0 3 1 0 3 1 0 3 2 0 2 0 2 0 3 2 0 3 2 0 3 2

28

3 0 0 0 0 5 3 1 0 3 1 0 3 2 3 2 3 0 1 0 1 3 0 3 0 2 5 3 5 3 5 3 5 4

31

Terza parte

0 0 0 0 7 5 8 7 5 8 7 5 7 3 3 3 3 3 0 3 0 1 3 1 0 3 1 0 3 2 3 0 1 0 1 3

34

0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3 1 0 3 1 0 3 3 1 0 3 1 0 3 3 1 0 3 1 0 3 3 1 0 3

13

Musical score for measures 13-15. The guitar part (top) shows a complex fretboard pattern with a double bar line and a fermata over the final measure. The piano accompaniment (bottom) consists of a treble and bass staff with chords and a melodic line.

16

Seconda parte

Musical score for measures 16-18. The guitar part (top) shows a complex fretboard pattern with a double bar line and a fermata over the final measure. The piano accompaniment (bottom) consists of a treble and bass staff with chords and a melodic line.

19

Musical score for measures 19-21. The guitar part (top) shows a complex fretboard pattern with a double bar line and a fermata over the final measure. The piano accompaniment (bottom) consists of a treble and bass staff with chords and a melodic line.

22

Musical score for measures 22-24. The guitar part (top) shows a complex fretboard pattern with a double bar line and a fermata over the final measure. The piano accompaniment (bottom) consists of a treble and bass staff with chords and a melodic line.

37

Musical score for measures 37-39. The top system shows guitar fretting with numbers 0-5 and slash marks. The bottom system shows a piano accompaniment with treble and bass staves.

40

Musical score for measures 40-42. The top system shows guitar fretting with numbers 0-3 and slash marks. The bottom system shows a piano accompaniment with treble and bass staves.

43

Musical score for measures 43-45. The top system shows guitar fretting with numbers 0-3 and slash marks. The bottom system shows a piano accompaniment with treble and bass staves.

46

Musical score for measures 46-48. The top system shows guitar fretting with numbers 0-4 and slash marks. The bottom system shows a piano accompaniment with treble and bass staves.

Notni primer 2

Saltarello il Zorzi (ok. 1580), transkripcija

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a first-measure rest (marked '1') followed by a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note pairs. The lower staff is in bass clef and contains a simple accompaniment of quarter and eighth notes, starting with a first-measure rest (marked '1').

The second system of musical notation also consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, featuring a mix of quarter and eighth notes. The lower staff provides the accompaniment with quarter and eighth notes. Both staves begin with a first-measure rest (marked '6'). The system concludes with a double bar line.

Notni primer 3

Giacomo Gorzanis, *Saltarello detto il Zorzi*: prepis tabulature in transkripcija (odlomek)

Lutnja v G
Lute in G

The image displays a musical score for a lute piece in G major. It is divided into three systems, each containing a tablature system and a standard notation system. The tablature system consists of six lines representing the strings, with numbers 0-4 indicating fret positions. The standard notation system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The piece is in 3/4 time. The first system covers measures 1-2, the second system covers measures 3-4, and the third system covers measures 5-6. Measure 7 is partially visible at the end of the third system. The tablature for measure 1 is: 0 0 2 0 3 2 | 0 0 2 3 2 0 | 0 0 0 0 3 2 0. The standard notation for measure 1 shows a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line consists of a half note G2 and a half note B2.

9

Musical score for measures 9-10. The top system shows a guitar-style fretboard with fingerings (0, 2, 3, 0, 2, 0, 3, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 4, 1, 2, 0). The middle system shows a treble clef staff with a melodic line. The bottom system shows a bass clef staff with a bass line. Measure 9 ends with a fermata over a note.

11

Musical score for measures 11-12. The top system shows a guitar-style fretboard with fingerings (0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 2, 0, 0, 3, 2, 3, 0, 2, 3, 3, 2, 1). The middle system shows a treble clef staff with a melodic line. The bottom system shows a bass clef staff with a bass line. Measure 11 ends with a fermata over a note.

13

Musical score for measures 13-14. The top system shows a guitar-style fretboard with fingerings (2, 3, 0, 2, 0, 2, 3, 0, 1, 0, 3, 0, 1, 3, 0, 1, 3, 1, 2, 0, 2, 3). The middle system shows a treble clef staff with a melodic line. The bottom system shows a bass clef staff with a bass line. Measure 13 ends with a fermata over a note.

15

Musical score for measures 15-16. The top system shows a guitar-style fretboard with fingerings (0, 2, 0, 2, 0, 2, 3, 2, 0, 3, 3, 2, 0, 3, 2, 0, 2, 3, 2, 3, 0, 2, 3, 0). The middle system shows a treble clef staff with a melodic line. The bottom system shows a bass clef staff with a bass line. Measure 15 ends with a fermata over a note.

Notni primer 4

Giacomo Gorzanis, *Occi lucenti assai piu che le stelle*: prepis tabulature in transkripcija

Lutnja v G
Lute in G

The image displays a musical score for a lute in G, consisting of three systems of music. Each system includes a six-line tablature staff at the top and a standard musical staff with a treble and bass clef below. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure numbers 1, 3, 5, and 7 are indicated on the left side of the systems. The tablature uses numbers 0-7 to represent fret positions and includes various symbols for fretting techniques such as naturals (7), bends (7#), and slides (7b). The standard notation shows the corresponding melodic and harmonic lines for the lute.

A GUIDE TO PERFORMANCE OR A COMPOSER'S TEXT: THE CASE OF GIACOMO GORZANIS' LUTE TABLATURES

Summary

The three books of lute compositions by Giacomo Gorzanis (ca. 1530–after 1574), which were published in Venice in the early 1560s and written in Italian lute tablature, pose several notational questions. With regard to the duration, number, and progression of the voices, as well as the absolute pitch, the musical text of the compositions appears to be rather vague and polysemous. This is particularly evident when trying to transcribe the tablature into modern notation. Yet, on the other hand, the musical text, regarded as a projection of the image of the lute's fingerboard, may be considered as a faithful representation of what was actually played.

The sets of dance movements – based on already existing variation patterns which are found in many versions in numerous Italian as well as French and German printed or manuscript sources – appear to be meticulously worked out, which may be observed in the additions of normally improvised elements such as diminution and ornamentation of single notes.

This observation could lead to a re-examination of the function and aim of editing transcriptions of such compositions, as well as to a new consideration of their actual usefulness.