

Универзитет уметности у Београду  
Факултет музичке уметности  
Полиинструментална катедра

Докторске академске уметничке студије  
Мр Дарко Карајић, доцент

**ИСТОРИЈСКИ ИНСТРУМЕНТИ У  
МЕТАМОРФОЗАМА ЗВУКА ГИТАРЕ**

Ментор: мр Вера Огризовић, редовни професор

Београд, 2011.

Садржај:

Увод.....	1
Порекло лауте на истоку .....	1
Лаута у средњовековној Шпанији.....	5
Инструменти из породице лаута .....	9
Гитара и сродни инструменти .....	19
Нотација ране музике и штимови инструмената .....	24
Аутори композиција које су у програму уметничког пројекта ....	32
Проблематика свирања.....	46
Закључак .....	48
Основна литература.....	49

*Велика заслуга друге половине деветнаестог века јесте у томе што је пробудила наш укус за ретроспективу, смисао за упоређивање и што нам је омогућила задовољство у ономе што је старо, при чему је то „старо” често новије од новог<sup>1</sup>*

*Ванда Ландовска*

---

<sup>1</sup> Vanda Landowska (1877-1959), цитат из Denise Restout/ Robert Hawkins, *Landowska on Music*, New York, 1969.

## УВОД

Данашња фасцинација прошлошћу подстакла је многа уметничка настојања и на подручју музике. Опште занимање за оживљавањем музике прошлости спојило је напоре историчара музике, композитора и извођача и довело до развоја једне нове дисциплине коју можемо назвати историјском извођачком праксом.<sup>2</sup>

Почетком 20. века јавља се све веће интересовање за музику преткласичног раздобља. Све је више извођача који ту музику настоје да изводе на историјским инструментима или њиховим копијама. У свему томе заједнички учествују свирачи, музиколози, градитељи инструмената, сниматељи, продуценти, историографи, костимографи, кореографи, лингвисти...

Предмет и циљ мог интересовања су инструменти који су директно утицали на развој савремене гитаре и њен изражајни потенцијал, као и указивање на историјску димензију преображаја звука и инспиративност тонског колорита инструмената из „породице лаута”, који надахњује нашу интерпретативну поезију.

## ПОРЕКЛО ЛАУТЕ НА ИСТОКУ<sup>3</sup>

Међу муслиманима који су и сами утицали на развој лауте и који су је донели на европски континент, тај инструмент је имао висок статус. Арапи су, изгледа, прихватили лауту у раном 7. веку од Персијанаца, а сам инструмент је вероватно пореклом из индијске културе, са подручја данашњег Авганистана. У индијској музичкој иконографији постоје бројни прикази инструмената за које можемо рећи да обликом подсећају на лауту.

Порекло овалне лауте, кратког врата, направљене из једног комада дрвета, чије се издубљено тело сужава према врату, вероватно треба тражити у подручју Кандахара, на почетку првог миленијума. Могуће је да потиче и из нешто ранијег раздобља, али највероватније из Средње Азије.

У веку после Мухамедове смрти, лаута је постала најзаступљенији инструмент у земљама арапског говорног подручја. Најранија сачувана

---

<sup>2</sup> Историјска извођачка пракса подразумева интерпретацију дела „стarih мајстора” према извођачко-техничким, односно интерпретацијским условима епохе њиховог настанка.

<sup>3</sup> Douglas Anton Smith, *A History of Lute from Antiquity to the Renaissance*, The Lute Society of America, 2002.

илустрација лауте из исламског раздобља налази се на фресци насталој око 728. године, у једној палати близу Дамаска.

Ал-Кинди,<sup>4</sup> први познати писац који је на арапски превео грчко-византијске музичко-теоријске изворе, назвао је лауту „инструментом филозофа”.<sup>5</sup> Док су Платон и Аристотел истицали китару и лиру, Арапи су се позивали на лауту; док се Питагора служио монокордом за приказ музичких интервала, Арапи користе лауту у исте сврхе. Ал-Кинди није био сигуран одакле лаута води порекло, да ли из Грчке, Вавилона или Персије? Једну генерацију касније, велики багдадски лаутиста Ишак ал-Мавсили<sup>6</sup> и његови следбеници сматрали су да је лаута свирана и у античкој Грчкој.

Песник-трубадур ал-Надр ибн ал-Харит<sup>7</sup> (624.), рођак и ривал Мухамеда, наводно је донео лауту у ал-Хијаз из ал-Хире, која је била ближа Персији и веће културно средиште него ал-Хијаз. С новом музиком дошао је утицај персијског штива лауте у квартама ( A d g c1), а сам инструмент је у то време још имао прагове. И Арапи су, у предисламском добу, тај инструмент звали „уд фариси” (персијска лаута). Била су им позната два типа инструмента: један са широким, округлим телом, а други са телом које се сужава у облику осмице, тако да су већ у раној средњовековној арапској култури раме уз раме постојале и лаута и једна врста прототипа гитаре.

Назив лауте „ал-уд”, уобичајено се преводи као „дрво”, али у ствари значи „дрво агаве”. У сваком случају, сви европски језици су преузели тај назив, који су фонетски мање или више трансформисали када је лаута стигла на европски континент.

Занимљивост је, свакако, да је и у Багдаду и у маварској Шпанији и сараценској Сицилији певач и свирач лауте била жена. Традиција учења младих ропкиња у вештини свирања инструмента, певања, памћења и писања поезије, била је уобичајена у то доба. Добро увежбана певачица (каина), вредела је мало богатство, а калифи су их имали у великом броју. Касније су их северноафрички краљеви куповали у Шпанији, по цени која је одговарала обиму репертоара које су знале.

---

<sup>4</sup> هريه شم

<sup>5</sup> При чему је мислио на старе Грке.

<sup>6</sup> شمؤ شد سهمه ج شن÷

Један од културно најславнијих и музички најплодоноснијих дворова, био је двор Харуна ал-Рашида<sup>8</sup> (786-809) у Багдаду, двор прослављен у причи из чувене збирке „Хиљаду и једна ноћ”. Харун ал-Рашид и његови наследници су у својим палатама имали певаче и свираче. Задатак инструменталисте (свирача лауте), био је да прати певање и свира музичка интермеца. У неким случајевима су свирали и инструменталну верзију песме. Било је уобичајено да певач прати сам себе на инструменту, или да га прати други свирач, у највећем броју случајева управо на лаути.

Двојица најистакнутијих музичара тог времена су били Ибрахим<sup>9</sup> (804), и његов син Ишак ал-Мавсили<sup>10</sup> (850). Они су били последњи велики представници старог, арапског музичког стила, који је захваљујући Зирјабовом<sup>11</sup> одласку у Северну Африку и Шпанију тамо опстао још вековима после његовог поступног потискивања са Блиског Истока.

Утицај исламске културе на средњовековну и ренесансну Европу био је значајан, посебно на пољу медицине, астрономије, филозофије и математике, али такође и у музичкој теорији. У 9. и 10. веку, арапски калифи су подстицали и подржавали превођење грчких књига на арапски језик, оснивајући чак и посебне „куће тишине”, само за ту намену. Али преузимање грчког знања приликом превођења, није се дешавало и без давања личног печата тексту.

Од великог исламског филозофа ал-Киндиа (око 790-847) постоји пет расправа о музичким субјектима, које су фрагментарно или потпуно сачуване и репрезентативне су за арапску музичку теорију 9. века. Под утицајем неоплатонизма, те расправе представљају делимични покушај тумачења лауте мистичном и метафизичком терминологијом. Преводаца једног дела те расправе сажео је то овако: „Сваки тон на струни лауте има свој однос према модусу, ритму и расположењу. Они су редом спојени просторним и географским сферама, планетама, хоризонтом и меридијаном, ветровима, добима, месецима, данима, сатима, елементима, расположењем, раздобљима живота, силама душе и тела, радњама, бојама, мирисима”...<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> أشد قهف شم هزراً شديق شم

<sup>8</sup> شم أشد قعر

<sup>9</sup> زق شاهو

<sup>10</sup> وشد سهمه شم جش

<sup>11</sup> Један од првих свирача лауте који је дошао у средњовековну Шпанију.

<sup>12</sup> Henry George Farmer, *The influence of music: From Arabian Sources*, Proceeding of the Musical Association 53, 1925.

„Бам” (доња, најдубље наштимована струна), представља воду, а „зир” (горња струна), ватру. Струне се разликују и на други начин, представљајући зиму и лето, старост и младост... Те разнолике асоцијације настоје да протумаче хармонију лауте универзалним, људским изразом и реципрочно тумаче човека и свемир музичком терминологијом. То се данашњем читаоцу може чинити необично, али та тумачења треба схватити озбиљно и због саме чињенице да су она вероватно утицала на обликовање и конструкцију лауте, а можда и на музички стил. Ал-Кинди пише: „...нема ничега у том инструменту што није одређено посебним разлогом, било филозофски, геометријски, аритметички или астролошки”.<sup>13</sup> Слична разматрања довела су до главних промена у форми лауте касног 15. века. Ал-Кинди нам даје и корисне практичне савете, не само о томе како се лаута ценила у дворским круговима, већ и како је била грађена и осмишљена. Он описује димензије и пропорције инструмента као и разлоге за то, затим положај прагова, лествицу, штим лауте, начин на који звучно доживљавамо интервале<sup>14</sup> и кратким упутствима објашњава како се две жице свирају истовремено, као и начине добијања одређених интервала. Коначно, три ствари у грађи лауте и свирању самог инструмента које ал-Кинди описује, користили су европски лаутисти тек 7 векова касније: прагови везани око врата треба да буду све тањи према телу лауте; техника свирања палцем десне руке „према унутра”,<sup>15</sup> док се кажипрст исте руке приликом свирања креће изнад врха палца, као и „скордатура”, што подразумева прештимавање дубоке струне у зависности од тоналитета композиције која се свира.

Рани исламски филозофи су чак имали и концепт табулатуре за лауту, али у још недовољно развијеном облику. Ал-Кинди и ал-Фараби<sup>16</sup> у таквој табулатури предлажу коришћење различитих слова арапског писма за прецизније обележавање места, где и на ком прагу треба скратити струну прстима леве руке. Немачка табулатура, која се први пут јавља око 1475. године, користи иста начела, уз додатак ритмичких знакова изнад слова.

Ни у ал-Киндијево време није постојала стандардизација у димензијама инструмената. Он пише: „Уд се разликује један од другог: у величини, дужини, ширини, дубини, у међусобним облицима, квалитету и елеганцији подударана

---

<sup>13</sup> Ammon Shiolah, *Israel Oriental Studies* 4, 1974, 186.

<sup>14</sup> Нпр. мала терца је меланхолична, велика терца је одважна.

<sup>15</sup> Палац у длан.

њихових различитих делова међу собом”. Такође, предлаже свирачу да према дубини свог гласа наштимује најдебљу струну лауте, а онда према том тону и све остале струне на инструменту.

С обзиром на то да ниједна стара арапска лаута није остала сачувана, значајно је да у Јапану постоји још 6 старих лаута из блиско-сродне традиције, а већина њих је у првобитном стању. Те јапанске лауте, зване „биве”, чувају се у царској ризници Шошоин, у Нарџ, близу Осаке. Неке од тих лаута су биле власништво цара Шомуа и поклоњене су ризници после његове смрти 756, а друге, које су придодате колекцији, потичу из једног самостана из око 950. године.<sup>17</sup>

Претпоставља се да је лаута релативно рано стигла у Кину, можда већ у 5. веку, а касније одатле и у Јапан. Шошоин биве веома личе на лауте сачуване у илустрацијама из муслиманске културе од 9. до 12. века, укључујучи и оне са европског континента. Приликом детаљнијег проучавања тих царских јапанских инструмената, савремени градитељ лаута ће можда открити и неке аспекте градитељства старе арапске и средњовековне европске лауте, за које се до скоро сматрало да су заувек изгубљени. Можда ћемо бити изненађени колико се много старих вештина може поново открити, а колико се њих и данас може опет усвојити.

## ЛАУТА У СРЕДЊОВЕКОВНОЈ ШПАНИЈИ<sup>18</sup>

Године 705-715. муслимани су проширили границе ислама према истоку све до Кине, а на западу до Атлантика. Једна берберска војска је 711. године продрла у Шпанију, и до 713. освојила већи део Иберијског полуострва, скоро до близу Пиринеја. Бербери су наставили своја освајања и даље према северу, све док нису били поражени од војске Карла Мартела<sup>19</sup> 723. године.

Берберски освајачи јужне Шпаније нису донели са собом неку значајну музичку културу. Њихова северноафричка домовина била је далеко од средишта ислама, тако да није достигла висок ступањ културног развоја, као у деветом веку под абасидским калифима у Багдаду.

---

<sup>16</sup> شدة شزہ شم

<sup>17</sup> Shosoin Office, *Musical instruments in the Shosoin*, Tokio, 1976.

<sup>18</sup> Douglas Anton Smith, *A History of the Lute from Antiquity to the renaissance*, The Lute Society of America, 2002.

<sup>19</sup> Carlo Martello (685-741)



Калиф Абд ал-Рахман<sup>20</sup> (756-788) је вероватно међу првима имао музичаре на кордобском двору.<sup>21</sup> Међутим, тек је Абд ал-Рахман II (822-852) дао стварни подстицај за пресељење оријенталне музике у Шпанију.

Абу-л-Хасан Али ибн Нафи,<sup>22</sup> познатији као Зирјаб (око 790-852), био је црначки роб Ибрахима ал-Мавсилија на багдадском двору под калифом Харуном ал-Рашидом. Зирјаб („кос“) је толико био даровит да је добио подршку одушевљеног калифа, а самим тим изазвао и завист свог учитеља Ишака ал-Мавсилија, Ибрахимовог сина, који му је дао шансу или да напусти Багдад или да остане, живећи са сазнањем о његовој нетрпељивости. Зирјаб је напустио Багдад и упутио се у Андалузију 822. године. Уживао је привилегован положај и на маварском двору у Кордоби. Северноафрички историчар из 16. века ал-Макари,<sup>23</sup> цитирајући старе изворе пише да је Зијраб знао више од 1000 песама и безброј прича којима је увесељавао султана.

Док је још био на двору у Багдаду, Зирјаб је започео извесне промене у конструкцији лауте. Његов инструмент је имао исту величину и направљен је од истог материјала као и Ишакова лаута, али је био лакши готово за трећину. У Кордоби је Зирјаб довршио своју модификацију лауте. Ал-Макаријев преводилац из 19. века приповеда: „Пре Зирјабовог времена, лаута је у складу са старом традицијом имала само четири струне које су одговарале за четири елементарна начела тела и која су означавала четири природна звука. Зирјаб им је придодao још једну струну, коју је поставио у средину“.<sup>24</sup>

Изгледа да је Зирјабов утицај у Андалузији био велики и да је дуго трајао, јер је сматран за, не само обичног музичара, него и за главног представника високе културе Багдада. Међу многим његовим музичким иновацијама у Кордоби била је и школа за образовање младих певача у Мавсилијевом стилу из Багдада, чији је „наставни план“ укључивао и овладавање умећем свирања инструменталне пратње.

Утисак о популарности трзачких инструмената у Андалузији, у раним вековима после Зирјаба, изречен је у следећим успоменама писца Ахмада ибн

---

<sup>20</sup> شم زي»

<sup>21</sup> Довео је са истока певачицу и свирачицу лауте ал-Афју (شم تش»).

<sup>22</sup> اشد به هر مه» اشد شر م زع»

<sup>23</sup> و شد شقه شم

<sup>24</sup> Ahmed Ibn Mohammed al- Maqqari, *The History of the Mohammedan Dynasties in Spain*, London, 1840.

Мухамада ал-Јаманија<sup>25</sup> (Јеменца), који је посетио Малагу 1015. године и једно време био спутан болесничком постелом: „Око мене титрају струне лаута, тамбура и других инструмената из свих праваца, а различити гласови мешају се са певањем, што је било лоше за мене јер су повећали моју бесаницу и патњу, па ми се почело гадити и имао сам одвратност према тим тоновима тако, да сам желео наћи преноћиште, да не чујем ни једно ни друго, али то је било немогуће, јер је музика била главна ствар људи тог краја”.<sup>26</sup>

Писац наставља описом пријатне музике коју је чуо у Малаги, а коју је певала источњачка ропкиња и указује на два стила – популарну аутохтону музику тог народа и отмен, увезен стил виших слојева. Једанаести век је било раздобље великог песничког стваралаштва међу муслиманима Андалузије. Краљ ал-Мутамид ибн Абад<sup>27</sup> (1040-1095) био је значајан песник друге половине века. У једној елегији, спомиње ноћи које је провео у младости, с дивном девојком, на имању свога дворца близу Севиље:

*И како су сати пролазили,  
понудила ми је вино из сјаја њене чаше,  
а понекад и са својих усана.  
Од струна њене лауте рањених трзалицом,  
најежио сам се кад сам чуо мелодију свирану мачевима,  
на вратној тетиви непријатеља.<sup>28</sup>*

Та песма открива богату природу андалузијске књижевности оног времена, величајући неколико омиљених субјеката који се понављају: рат, вино, жене и песму.

Кроз векове, оријентална култура је, почевши од виших слојева, посебно прожела шпанско друштво. Од 9. века, арапски језик се све више ширио и у свакодневном говору, чак и међу хришћанима и Јеврејима. Нису само речи као што су лаута и гитара, дошле у европске језике кроз шпански из арапског, него такође и речи: лимун, адмирал, алгебра, алкохол, памук, шећер, јасмин, шафран... Муслиманска политичка превласт била је главни чинилац задирања у културу Шпаније, путем оријенталног језика. После 11. века, у великој мери

<sup>25</sup> شو شره تشم وعا شو شد پیش هور او شد پیش»

<sup>26</sup> Превод Liu Mongro, 27.

<sup>27</sup> زشی» هور وء ف شو هی شم

због напредовања хришћанске „reconquiste”,<sup>29</sup> односи између хришћана и муслимана су се почели погоршавати, а исламско културно освајање поступно је губило замах и почело да бледи.

Још у 12. веку, велики арапски филозоф ибн Рушд<sup>30</sup> описао је Севиљу као музички центар Андалузије, док је Кордоба више била позната као књижевно средиште. Лауте и други инструменти су се правили у Севиљи, не само за домаће извођаче, већ и за извоз у северну Африку. Извозила се и музика, песме великог андалузијског певача ибн Кузмана могле су се чути у Тунису или Багдаду само неколико месеци после њиховог настанка.

Поновно освајање ратом изгубљених подручја, протеривањем муслимана из Шпаније и Португалије, хришћанска војска је започела још у 8. веку, да би то наставила кроз многе векове, све до пада Гранаде 1492. године. Толедо је 1085. био први важан град који су хришћани поново освојили. Кордоба је пала 1236, а Севиља 1248. године. Пошто би неки град под владавином муслимана пао у руке хришћанског краља, маварски музичари били би и даље задржани на двору. Збирка песама „Cantigas de Santa Maria” краља Кастиље Алфонса Мудрог,<sup>31</sup> преписана је у Севиљи недуго после њеног поновог освајања. Алфонсо је поштовао маварску музику, што је и видљиво по бројним приказима маварских инструмената и музичара у његовом манускрипту. Алфонсо није једини био такав међу хришћанским владарима; на листи исплата његовог сина, из 1293. године, међу 28 музичара било је 15 Мавара.

У то доба, лаута није стекла исту важност и статус у хришћанској култури, као што је имала код муслимана. Нема је међу приказима жичаних инструмената све до средине 13. века, када се појављује на арагонско-кастиљском двору Алфонса Мудрог. Помиње се и у хришћанским текстовима отприлике у исто време, али тек крајем 14. века лаута има доминантну улогу међу инструментима у арагонском краљевству, а разлог томе је и можда италијански утицај.

Обим стилског утицаја исламске културе на „домаћу” европску музику тог времена тешко је проценити због недостатка докумената у Европи, као и

---

<sup>28</sup> Cola Franzen, *Poems of Arab Andalusia*, San Francisco: City Light Books, 1989, 83-84.

<sup>29</sup> Поново освајање изгубљених територија.

<sup>30</sup> ھزر

<sup>31</sup> Alfonso el Sabio (1221-1284)

због недостатка записане исламске средњовековне музике, иако су арапски записи о музици током средњег века релативно обимни.

Преузимање лауте, толико цењеног инструмента муслимана и његове коначне надмоћи и превласти у Европи неоспорна је чињеница. Изгледа једва замисливо да европски музичари нису научили свирање инструмента без савладавања и присвајања музичког стила и извођачке праксе од сараценских и маварских учитеља. То учење лауте морало је у већини случајева да траје годинама. Колико можемо установити из иконографских доказа, средњовековна техника свирања лауте и код муслимана и код хришћана била је идентична, као и сам инструмент, још дуго времена и после његовог преузимања од стране Европљана.

Према неким новим сазнањима, изгледа да су средњовековни арапски музичари између осталог, певали и свирали песме и на претходне романске мелодије још од раног 9. века и створили стил сасвим различит од оног у Африци и Багдаду. Утицаји су вероватно били обострани готово од почетка.

## ИНСТРУМЕНТИ ИЗ ПОРОДИЦЕ ЛАУТА

Европска лаута и именом и обликом потиче од арапског инструмента ал-уда, а први су га у западну Европу донели Мавари, освајањем Шпаније (711-1492). Употреба тог инструмента, временом, није била ограничена само на муслимане, а то показују и илустрације из „*Cantigas de Santa Maria*”, Алфонса ел Сабиа.

На основу илустрација и писаних докумената знамо да је лаута до 1350. године већ била присутна широм Европе и поред тога што трговачке и културне везе са маварском Шпанијом у то време нису биле добро развијене.

Велики, а можда и пресудан утицај на лауту тог времена имале су посете краља Фредерика II, као и његове величанствене маварско-сицилијанске свите градовима који су се налазили у долини реке Лех у југозападној Баварској између 1218. и 1237. године. Долина је била главни северно-јужни трговачки правац преко Алпа, а пошто су потребне сировине за градњу инструмената тамо расле у изобиљу, сасвим је логична каснија доминација бројних немачких породица чије је изворно порекло управо из те области, а које су се бавиле градитељством инструмената, као и њихов огроман утицај на развој европске лауте.

Наравно, то није био једини правац доласка лауте у Европу. Њеном ширењу су вероватно допринели и крсташи повратком из Свете земље, затим и Византија, која се директно граничила са Персијом, као и Млечани, који су освајањем Цариграда 1204. године у времену Другог крсташког похода, значајно подстакли своје трговачке активности са Блиским Истоком.

Пошто нема сачуваних лаута пре 16. века, на основу слика, скулптура и описа, знамо да су имале четири пара жица. И тада су се израђивале у различитим величинама, а самим тим биле су и штимоване у различитим интонацијама. Током 15. века, вероватно око 1426. године, додат је пети, а касније, негде око 1482. године, шести пар жица. Бакфарков<sup>32</sup> шегрт Ханс Тиме<sup>33</sup> 1556. године наручује италијанску лауту са седам редова, али су тек током 1580-их лауте са седмим паром постале уобичајене. Нагађа се да су побољшане струне утицале на овај већи распон, пружајући можда бољи тон.

Црево се користило за све струне, а и било је уобичајено, нарочито у Италији (Франческо да Милано),<sup>34</sup> да се код два или три најдубља пара, једна од две дебеле струне замени танком струном, наштимованом за октаву више, да би и дубоки редови добили нешто светлији тон. Међутим, Џон Дауленд,<sup>35</sup> у својој збирци *Varietie of Lute Lessons* из 1610. године, препоручује да се и дубоке басове жице штимују унисоно. Иста књига, одражавајући растућу тенденцију за повећањем броја бас струна садржи енглеску и „континенталну” музику за лауту са шест, седам, осам и девет парова. До 1600. године се већ користила десетопарна лаута. То је чињеница коју потврђује оригинал Кристофла Коха<sup>36</sup> сачуван у Копенхагену. Сlike десетопарних лаута често приказују додадак на чивијишту за „cantino” или „chanterelle”. То је у ствари мали држач чивије осмишљен због добијања мање оштрог угла за највишу и најосетљивију струну. Следећа иновација, о којој пише Дауленд, била је продужење врата инструмента. Он каже: „... ја сам рођен око тридесет година после штампања књиге Ханса Герлеа<sup>37</sup> и све лауте којих се могу сетити имале су осам прагова, неколико година касније, француски народ је продужио вратове тих лаута и тако додао два прага више, тако да све лауте, које су најбоље прихваћене и

---

<sup>32</sup> Bakfark (1507-1576)

<sup>33</sup> Hans Timme (1470-1543)

<sup>34</sup> Francesco da Milano (1497-1543)

<sup>35</sup> John Dowland (1563-1626)

<sup>36</sup> Kristofol Coch

највише жељене, имају десет прагова”.<sup>38</sup> Првобитно је то можда учињено да би се побољшао тон дубоких басова, али уколико истовремено нису биле доступне и адекватне сопранске струне, сасвим је могуће да је висина штима тих дужих лаута била нешто нижа, него код старијих инструмената са осам прагова. Понекад су се на гласњачу лепили додатни дрвени прагови, изум који је Дауленд приписао енглеском свирачу Матиасу Мејсону.<sup>39</sup> Дауленд нас обавештава о томе да је преовлађујућа мода у погледу развоја лауте дошла из Француске, јер је до његове смрти 1626. године Француска била доминантна и на пољу музике, као и средиште развоја и експеримената различитих штимова, почевши негде од око 1620, што је довело и до настанка једанаестопарне лауте. Већина сачуваних једанаестопарних лаута су у ствари прерађене десетопарне лауте, с тим што је и други пар постао једнострук, као и претходним додавањем „chanterelle” носача за прву струну. Тим поступком је створен „вишак”, односно, добијене су две слободне чивије на истом чивијишту без икаквих додатних компликованих преправки, који се могао користити за нови пар басова. Једини преостали проблем је био нешто ужи врат за повећан број жица. Решење за то је постигнуто продужењем кости (седла или коњића). Тај продужени део кости у односу на врат, који се налазио са стране хваталке према басовима, преузео је новопрододате жице, чији је правац ка чивијама ишао са спољашње стране чивијишта. Портрет Шарла Мутона,<sup>40</sup> славног француског лаутисте, јасно нам указује да та преправка није сматрана привременом мером. Овај коначни додати пар на истој дужини струне, односно у истој мензури, често је приписиван изуму уплетених и пренатегнутих струна, које је у Енглеској рекламирао Playford 1664. године. Међутим, постоји мало поузданих доказа који нам говоре о томе да су те жице имале широку примену. Током 17. века Французи су већ покуповали и прерадили болоњске лауте из раног 16. века.<sup>41</sup> Постоји заиста мало сачуваних лаута за које се може тврдити да су направљене у Француској и тешко је са сигурношћу знати шта су њихови градитељи радили са новим инструментима у доба када је свирање лауте било тако важно за француски музички живот. Сигурно нису сви Французи били у

---

<sup>37</sup> Hans Gerle (1500-1570)

<sup>38</sup> John Dowland, *Varietie of Lute Lessons*, 1610

<sup>39</sup> Mathias Mason (1575-1610)

<sup>40</sup> Charles Mouton (1626-1710)

<sup>41</sup> Тобоже због нове естетике која је ценила старине.

могућности да свирају старе (болоњске) инструменте као што се претпоставља. Заиста, инвентар француског градитеља лаута Жана Дезмулена,<sup>42</sup> који је умро 1648. године, упућује на значајну производњу инструмената, пошто садржи попис од 249 лаута у разним фазама израде, као и 14 теорби различитих величина. Од тог градитеља до данас је, колико се зна, за сада сачуван само један инструмент.

Градители из Италије, где се сачувао и стари начин штима, приступили су решавању проблема проширења распона у басовој деоници већ током 1590-их, тако што су за басове струне урадили посебно чивијиште, па су самим тим, те, сада дуже жице, звучале дубље. *Tiorba*, *chitarrone*, *liuto attiorbato* и *archiliuto* су новонастали инструменти који су добили та мала чивијишта на продужетку врата. Облик свих тих инструмената је веома сличан, углавном се разликују у величини, дужини проширеног чивијишта, броју парова струна, њиховом међуинтервалском односу, као и по томе да ли су струне у пару (дупле), или једноструке. То ново конструкцијско решење прихваћено је и у Енглеској (мада у почетку није наишло на одобравање), док та измена није заживела на инструментима код многих француских градитеља и који су се убрзо вратили својој старој моди, задржавајући само једанаести пар. Није им одговарала сама дужина бас струна, које су уз то и превише одзвањале, тако да је долазило и до нежељених преклапања неких тонова у басовој деоници. Ипак, осим Италије, та новина се нашироко користила у Енглеској и Холандији бар до краја 17. века. Међутим, Французи су нешто касније развили своју властиту верзију теорбе у 17. веку, са краћим вратом, мањом мензуром и са једноструким струнама које су биле за кварту више наштамоване од италијанске теорбе (такозвана француска соло теорба).<sup>43</sup>

У Италији 17. века, поред тежње према увећању инструмената и њиховог распона, постојала је и потреба прављења мањих теорби и лаута за солистичко свирање, па су се тако поред уобичајених бас лаута и теорби, почели користити октав или дискант теорба, теорбирана лаута (*liuto attiorbato*) и архилаута (*archiliuto*).

Матео Селас<sup>44</sup> је био члан велике немачке породице градитеља још увек

---

<sup>42</sup> Jean Desmoulins

<sup>43</sup> Познато је да је овакву теорбу Робер де Визе често користио у солистичкој музици.

<sup>44</sup> Matteo Sellas (1612-1652)

настањених у Италији, а правио је лауте изузетног звука и луксузне израде од слонове кости и абоноса, са знаком круне, у својој радионици „alla Corona” у Венецији, док је његов брат Ђорђо Селас<sup>45</sup> градио исто тако лепе лауте и гитаре „alla stella”. Значајни градитељи у Италији тог времена су још: Давид Техлер,<sup>46</sup> Антонио Ђауна<sup>47</sup> и Цинтијус Ротундус,<sup>48</sup> а од сваког од њих имамо сачуван бар по један инструмент, што нам такође указује на важност тог инструмента у Риму и Италији 17. века.

Ал-ут се свирао, и још увек се свира трзалицом, а у почетку је тај начин коришћен и за средњовековну лауту.<sup>49</sup> Захвањујући овој техници, инструмент је вероватно имао улогу мелодијског инструмента, на коме се свирала богато украшена мелодија, са разложеним акордима у каденцама.

Током друге половине 15. века, лаута се све више свирала и прстима, тако да су се једно време задржала оба начина произвођења тона. Описујући држање лауте, Тинкторис<sup>50</sup> је навео, да се струне трзају десном руком, било прстима или трзалицом, али нам није наговестио да ли је употреба прстију била новост за оно време. Та промена је била веома значајна за будући развој лауте, пошто је омогућила свирање неколико тонова истовремено, а самим тим је велики репертоар вокалног дела музике, и сакрални и световни, постао доступан лаутистима. Изумом посебне врсте нотације, односно табулатуре, у коју је транскрибован<sup>51</sup> велики део репертоара, увелико је олакшано коришћење инструмента.

Готово сва важна обележја лауте (облик корпуса и гласњаче, број прагова, струна и звучних отвора-розета и место на коме се налазе), у времену између 1400. и 1550. године значајно су промењена, што је био предуслов за њено ширење по целој Европи. Даљим техничким развојем лауте, започео је њен успон ка једном од најзначајнијих инструмената, чија се улога и статус у историји музике могу упоредити само са чембалом и клавикордом. Око 1500. лаута је - као инструмент новог доба - потпуно формирана. Постала је изузетно

---

<sup>45</sup> Giorgio Sellas (1627)

<sup>46</sup> David Tecchler 91666-1748)

<sup>47</sup> Antonio Giauna

<sup>48</sup> Cinthius Rotundus (1699)

<sup>49</sup> Упадљива је велика сличност румунске „кобзе” и ране средњовековне лауте, како у облику, тако и у широком положају струна, као и начину свирања.

<sup>50</sup> Tinctoris (1435-1511)

<sup>51</sup> Интабулиран.



популарна и следећих 300 година један је од најважнијих инструмената, јер је својом прилагодљивошћу могла да задовољи и потребе нове музике.

До 1500. године, писани извори потврђују постојање неколико породица које се баве градњом лауте као занатом, у граду Фисену и око њега, у долини реке Лех, на југу Баварске. Изгледа да је већина најпознатијих имена у градитељству лауте из 16. и 17. века изворно дошла из тог малог подручја јужне Немачке.<sup>52</sup> До 1562. године, градитељи из Фисена су били довољно добро афирмисани, тако да су основали цех и успоставили исцрпна правила о естетици градње, која се могу применити и данас. Она такође приказују организовану тенденцију да се занат задржи унутар појединих породица, што је исходovalo склапањем многих међусобних бракова. Била је то права тежња за континуитетом који је очигледно трајао вековима. Па ипак, број мајстора који су могли основати радионицу у граду био је ограничен на 20, тако да је постојао и довољан притисак за исељавањем. Поред тога, ово подручје је (као и већи део средње Европе тога времена), било опустошено ратовима и уопште не чуди да су се градитељи лаута који су већ имали „међународне” везе, иселили у тако великом броју. Многи од њих су се населили у северној Италији, без сумње привучени богатством и модом земље, а можда и могућношћу приступа екзотичном материјалу увезеном преко Венеције. Традиција склапања међусобних бракова нам говори да су опстајали као колоније Немаца, које се и нису баш интегрисале у италијанско друштво. Већ је 1518. године Ло Малер<sup>53</sup> био веома афирмисан као градитељ лаута у Болоњи, а до 1530. је постао власник радионице готово индустријских размера, у којој су углавном радили немачки мајстори. Инвентар пописан после његове смрти 1552. године, садржи око 1100 завршених лаута и 1300 гласњача спремних за употребу, а његова радионица је опстала до 1613. године. Значајни градитељи лаута у Болоњи били су још Марк Унвердорбен<sup>54</sup> и Ханс Фрај.<sup>55</sup>

У Венецији се, као и у Болоњи, немачка колонија држала своје четврти и своје цркве. Током целог 16. века, у граду су најзначајнији били градитељи из породице Тифенбрукер<sup>56</sup>, а то име изворно долази из њиховог села Тифенбрук

---

<sup>52</sup> Покрајина Алгеу.

<sup>53</sup> Laux Maler (1515-1560)

<sup>54</sup> Marx Unverdorben (?1550-1580?)

<sup>55</sup> Hans Frei(1550)

<sup>56</sup> Tieffenbrucker

код Фисена. Други део лозе те породице населио се у Падови, а њен најзначајнији представник у градитељству те регије био је Венделио Венере.<sup>57</sup>

У поређењу са модерном гитаром, те ране лауте, било болоњске или падованске, због јајоликог облика тела који је природно „јак”, нису морале да се праве од дебљих материјала. Иако укупна напетост за тринаестопарне лауте може да износи и до 70-80 kg, танка гласњача са потпорама подноси ту тензију изузетно добро.

Мада су готово увек биле доступне све врсте величина, општи тренд од 1600. до 1750. усмерен је према већим инструментима за свакодневну употребу. Обично се Даулендове композиције свирају на лаути in g са мензуром око 58cm, док је за већи део француске барокне музике која је настала средином 17. века била потребна једанаестопарна лаута in f са мензуром око 67cm, а лауте које су се користиле у 18. веку у немачким земљама, били тринаестопарни инструменти in f чија је мензура била око 70-73cm. Нешто од свега овога нам говори о непостојању стандарда висине штива, али такође морамо претпоставити да су и произвођачи струна успели да побољшају своје производе како би повећали укупан распон инструмента.

Осим развоја уплетених струна, ово повећање распона може се постићи и увећањем густине и дебљине бас струна, и то највероватније додавањем танких металних навоја (жица), спирално омотаних око већ постојећих цревних струна. Тренутно влада велико интересовање за покушаје реконструкције развоја тих подухвата, о којима се за сада само нагађа. Из писаних извора се може закључити да су цене струна биле веома високе у поређењу са ценама самих лаута, што нас наводи на закључак да је у процесу њихове израде постојало много више детаља него што је сада видљиво и познато.

Око 1600. године, догодила се значајна музичко-стилска промена ка монодији, која је компликовано вођење деоница у вишегласју, на лаути учинила сувишним. Пошто је испробано 20-25 различитих штимова, у Паризу се око 1650. усталила једанаестопарна лаута у d-mol штиму. Да би се избегли акордски „блокови” на оваквом инструменту, на коме је и полимелодијско свирање са више од две деонице било могуће само до извесне границе, у Француској се прешло на многоструко ломљење акорда, а њему припадајући

---

<sup>57</sup> Vendelio Venere (1582)

тонови распоређивали су се на поједине деонице. Ломљеним вођењем деоница између појединих положаја, контрапунктом и маштовитом орнаментиком, настала је шаролика, привидно полифона структура посебне изражајне снаге: новофранцуски „style brise”,<sup>58</sup> који се убрзо раширио у Немачкој и Аустрији.

До почетка 18. века, средиште активности на подручју музике за лауту преселило се из Француске у Немачку и Чешку. Градитељи су још више проширили распон инструмената, па су негде од 1719. године, композитори писали и за лауту са тринаест парова жица. Постојала су најчешће два модела тринаестопарних лаута. Сlike обе врсте су изненађујуће ретке. У једној верзији је, уз већ постојећи додаток за прву жицу (*chanterelle*) као и на француској барокној лаути, придодат носач са четири чивије који је имао функцију преузимања два нова пара басових струна, које су уједно биле и дуже од већ постојећих, за неких 5 до 7cm. Обично су те лауте биле прилично велике у поређењу са претходним „стандардима”, а уобичајена дужина жице била је негде око 70 до 75cm.

Из свега што је до сада речено о струнама, ове измене су вероватно подразумевале и нижи камертон. Из појединости табулатуре, закључује се да је Силвијус Леополд Вајс<sup>59</sup> у младости писао за „француску” једанаестопарну лауту, а нешто касније, током свог живота за описану тринаестопарну верзију „немачке” барокне лауте, а коју је развио нови талас градитеља, делујући у Чешкој и Немачкој. Најважнији градитељи тог доба су Себастијан Шеле<sup>60</sup> и његов ученик Леополд Вилдхалм<sup>61</sup> у Нирнбергу, Мартин Хофман<sup>62</sup> и његов син Јохан Кристијан Хофман<sup>63</sup> у Лајпцигу, Јоаким Тилке<sup>64</sup> у Хамбургу, Томас Едлингер<sup>65</sup> и његов син Томас II, који се одселио у Праг и тамо основао своју радионицу. Наведени градитељи су правили и виолине, дајући све већу важност том инструменту, у доба када је потражња за лаутама постајала све мања. Исти ти градитељи су, негде око 1728. године, одговорни и за настанак друге верзије тринаестопарне лауте,<sup>66</sup> такозване „немачке теорбе”. Та лаута је имала

---

<sup>58</sup> Ломљени стил

<sup>59</sup> Silvius Leopold Weiss (1687-1750)

<sup>60</sup> Sebastian Schelle (1676-1744)

<sup>61</sup> Leopold Wildhalm (1722-1766)

<sup>62</sup> Martin Hofmann (1690)

<sup>63</sup> Johann Christian Hofmann (1683-1750)

<sup>64</sup> Joachim Tielke (1641-1719)

<sup>65</sup> Thomas Edlinger (1728)

<sup>66</sup> Уз сугестије Силвијуса Леополда Вајса.

украшено двоструко чивијиште које својим обликом подсећа на врат лабуда (због тога је међу лаутистима заживео назив „лабудница” и односи се управо само за овај модел инструмента). Типично, тај тип лауте има 8 парова на хватаљци (с тим што су први и други ред појединачни) и пет октавираних бас-парова као слободних бордуна, који пролазе до горњег чивијишта, при чему су ти бордуни обично за око 25 до 30 cm дужи од струна на хватаљци. Изглед тог инструмента је сачуван и на слици где су приказани Моцарт и Хајдн, и која се чува у Моцартеуму. Стиче се утисак да је овај нови изглед лауте настао као модификација раније постојећег „анђеоског” облика који би се могао назвати и прелазним, у односу на два најчешће заступљена модела. Изгледа да су неке, очигледно раније настале тринаестопарне лауте - попут Тилкеове из 1680, датиране много раније, за разлику од сачуване музике писане за тринаестопарни инструмент, која се први пут појављује негде око 1719 - прерађене у анђеоске. До детаља функционално разрађено и направљено троструко чивијиште ове врсте, опстало је у неколико сачуваних инструмената, градитеља Јоханеса Јауха<sup>67</sup> из Граца и Мартина Брунера<sup>68</sup> из Олмоука. Те лауте (изгледа да је погрешно тај модел назвати прелазном фазом, пре би то био „међуоблик”),<sup>69</sup> функционално изгледају исто као и инструменти са двоструким чивијиштем, али можда представљају и конструкцијски и тонски, успешнији покушај прелаза са сопранских на бас струне.

У то време, градитељи су и изнутра на резонантној плочи изменили структуру потпора и ојачања иза кобилице. Почевши са повећањем броја малих лепеза иза сопрана, уклоњена је и карактеристична потпора у облику слова J испод басових струна, која је постојала још и на ренесансној лаути, а додате су лепезасте летвице различитих величина које су имале улогу повећања бољег изговора баса. Главне попречне гредице су постале мање и уједначенијих висина, вероватно са истом намером. Обрис тела тих лаута био је веома сличан инструментима из 16. века, које су правили славни градитељи Фрај и Малер. Та сличност је могла бити и намерна, с обзиром на то да су се стари инструменти и даље веома ценили. Било је то отприлике у доба око 1727, када је Ернст Готлиб

---

<sup>67</sup> Johannes Jauch (1734)

<sup>68</sup> Martin Bruner (1724-1801)

<sup>69</sup> По мом мишљењу, вероватно савршенији за разлику од два најчешће коришћена модела.

Барон<sup>70</sup> написао „Historisch-theoretisch und practische Untersuchung des instruments der Lauten”, где је, говорећи о лаутама градитеља Малера, написао да је право чудо како их је направио према последњој моди, дугог врата, равних и широких ребара, а које се, ако није превара да су изворне, цене изнад свих других. Високо се вреднују јер су ретке и имају величанствен тон. Тај коментар наглашава вредност која се придаје Малеровим лаутама у Fugger инвентару готово 200 година раније, а који говори о старој доброј лаути тог чувеног градитеља.

Током историјата лауте, цревне струне су коришћене и за покретне прагове који су се везали око врата инструмента. Положај тих прагова често је представљао проблем и теоретичарима и свирачима,<sup>71</sup> па су следили бројни покушаји да се пронађе решење интонације у широком распону интервала и у што већем могућем броју положаја. Постављени су односи, од којих се многи темеље на питагорејским интервалима. Италијански теоретичари касног 16. као и 17. века Преторијус<sup>72</sup> и Марсен,<sup>73</sup> сматрали су да интонација мелодијских инструмената има једнаку темперацију, док су инструменти са тастатуром штимовани у некој врсти темперације средњег тона.

Уз конкуренцију све савршенијих инструмената са диркама и гитару која је добијала на популарности, лаута је већ крајем 17. века у Француској и током 18. века у Немачкој поступно губила свој статус. Барокна лаута, која је тада имала и до 26 жица, стављала је свираче пред значајне свирачко-техничке потешкоће, уз већ постојеће проблеме самог штимовања инструмента. Још је Перин<sup>74</sup> 1676. године у предговору „Livre de Musique pour le lute”, писао о томе да многи напуштају свирање лауте, због тога што владање табулатуром изискује сувише труда. Због све сложенијих тешкоћа, лауту су свирали готово само још професионални музичари, а и тај круг професионалних лаутиста и виртуоза се стално смањивао. У бечкој класици, генералбас који су изводили дворски теорбисти заједно са чембалистима, постао је сувишан. Царски дворски

---

<sup>70</sup> Ernst Gottlieb Baron (1696-1760)

<sup>71</sup> Герле (Gerle) 1532, Бермудо (Bermudo) 1555, Винченцо Галилеј (Vincenzo Galilei) у *Il Fronimo* 1568. ...

<sup>72</sup> Praetorius (1571-1621)

<sup>73</sup> Marsenne (1588-1648)

<sup>74</sup> Perine (1679)

секретар Карл Кохаут,<sup>75</sup> један је од последњих лаутиста који је концертирао у бечком друштву музичара.

## ГИТАРА И СРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ

Вихуела је шпански ренесансни инструмент. Међутим, сам штим, као и музички репертоар, много је више доводи у везу са лаутом 16. века него са гитаром 17. или 18. века. Мада наизглед слична гитари, вихуела је, у ствари, ренесансна лаута у шпанском руху; она је „ендемска врста” везана за Шпанију 16. века. У то време, лаута у Шпанији није била у употреби, можда због саме жеље Шпанаца да се дистанцирају од свог маварског наслеђа.

Мада је обликом слична гитари, а по штиму истоветна ренесансној лаути, вихуела очигледно није ни једно ни друго. Постоји много додирних тачака између вихуеле и лауте: исти број жица, исти штим, употреба цревних струна... Постоје и разлике. Вихуела има дужи врат што јој даје могућност за 10 и више прагова на самој хваталци, док их ренесансна лаута обично има 8. Највећа разлика између ова два инструмента је у боји тона. Вихуела звучи тамније од лауте због унисоног штима жица у пару, које су опет код лауте у дубоком регистру наштимоване у октави, па самим тим инструмент има светлији звук. Постоји и један акустички феномен, равно дно резонантне кутије вихуеле тражи већу напетост жица, тако да је по томе много ближа звуку данашње гитаре.

Сва штампана музика за вихуелу објављена је у Шпанији у кратком раздобљу од само 40 година, од 1536. до 1576. Навешћу свих 7 сачуваних збирки вихуелиста као и годину када су издате: Луис Милан,<sup>76</sup> Валенсија, 1536, Луис де Нарваез,<sup>77</sup> Ваљадолид, 1538, Алонсо Мудара,<sup>78</sup> Севиља, 1546, Енрике де Валдерабано,<sup>79</sup> Ваљадолид, 1547, Дијего Писадор,<sup>80</sup> Саламанка, 1552, Мигел де Фуенљана,<sup>81</sup> Севиља, 1554. и Естебан Даза,<sup>82</sup> Ваљадолид, 1576.

Вихуела је била отмен дворски инструмент, за разлику од ренесансне гитаре, која је своје место најчешће налазила у пучкој музици. Ипак су судбина

---

<sup>75</sup> Karl Kohaut (1726-1784)

<sup>76</sup> Luis Milan (1500-1561)

<sup>77</sup> Luis de Narvaez (?1500-1555?)

<sup>78</sup> Alonso Mudarra (1510-1580)

<sup>79</sup> Enriquez de Valderrabano (1500-1557)

<sup>80</sup> Diego Pisador (1509-1557)

<sup>81</sup> Miguel de Fuenllana (1500-1579)

<sup>82</sup> Esteban Daza (1537-1596)

и развој вихуеле и гитаре у 16. веку тесно повезане. Прве штампане табулатуре за гитару уопште, имамо захваљујући канонику севилске катедрале, вихуелисти Алонсу Мудари. Њега очигледно ништа није спречило да свира и ренесансну гитару, инструмент са четири пара жица, који је у то време вероватно ретко био заступљен у дворској музици. Он је у својој збирци „Tres libros de musica en cifras para vihuela” која је штампана 1546. године, читаво једно поглавље на крају првог дела посветио инструменту који данас називамо ренесансна гитара. Мудара том поглављу даје наслов „Obras para guitarra”. И за њега су вихуела и гитара два различита инструмента. Мудара није био једини вихуелиста који се бавио гитаром. Мигел де Фуенљана је користио гитару за једноставну акордску пратњу, а за технички много захтевније интабулације духовне полифоније, односно за свирање прстима, користио је вихуелу. Гитаристи су током 17. века ове две различите свирачке технике звали *rasgueado* и *punteado*. Вихуела је по димензији и облику заиста много сличнија данашњој гитари, од гитара тог времена. Четвороструна и петоструна ренесансна гитара су по димензијама мали инструменти, на први поглед сличнији дечијим играчкама, али захваљујући октавном штиму доњих парова жица необично звонког и продорног звука. Користили су се углавном за тадашњу „забавну” музику. Ове инструменте налазимо и у Италији где су убрзо постали омиљени у комедији *dell' arte*. У првој половини седамнаестог века петоструна гитара се назива *guitarra*, а четвороструна гитара *gitarilla* (гитарица).

Хуан Бермудо,<sup>83</sup> шпански музички теоретичар из 16. века, предлагао је следећи поступак - ако од вихуеле желимо да добијемо гитару треба само да склонимо први и шести пар жица, јер је интервалски однос четири преостала пара идентичан гитари; односно, ако од гитаре желимо да добијемо вихуелу, треба да вратимо први и шести пар. Ово нам говори о практичности старих Шпанаца и о томе како су постојеће инструменте средином 16. века прилагођавали тренутним потребама и „модним трендовима.”

Игор Паро у свом чланку „Вихуела и гитара – историја једног пријатељства” каже: „И док су се вихуеле 'рециклирале' у разне облике гитара, сам назив 'вихуела' се толико одомаћио у језику, да се делимично користио и током 17. и 18. века, мада ти инструменти, ни по штиму ни по карактеру,

---

<sup>83</sup> Juan Bermudo (1510-1565)

односно типу репертоара који се на њима изводио (осим свог шпанског хабитуса и провенијенције), са изворном вихуелом нису имали више ништа заједничко. Ово се не односи само на Шпанију, већ и на земље, покрајине и градове који су историјски и културно били везани за Шпанију и Португалију. У Европи су то: Напуљ, Калабрија и Сицилија, а у 'Новом свету' земље Латинске Америке.

Имајући на уму све што данас знамо (односно, што бисмо могли знати уколико нас занима) о гитари и вихуели, поставља се питање – колико је вихуелистички репертоар још релевантан за модерне гитаристе? Па и у случају када нам је вихуелистичка музика интересантна, има ли смисла изводити је на гитари, или би вихуелисте требало препустити вихуелистима, а гитаристе гитаристима? Верујем да и гитаристи и вихуелисти и лаутисти морају у првом реду тежити томе да буду музичари.

Мада вихуела и гитара нису једно исто, вихуела је, изгледа, заслужено постала нека врста неотуђивог генетског кода у баштини и у (под)свести савремених гитариста и композитора за гитару. Поједностављено речено: вихуела је од данашње гитаре удаљена свега пола тона и пет векова музичких и културних седиментних слојева. За пола тона довољно је трећу жицу спустити на *fis*. За оних пет векова поезије и заборављања потребно је мало више труда, радозналости, сензибилности и имагинације.<sup>84</sup>

Тек од 16. века имамо могућност да пратимо развојни пут и нешто поузданије кажемо о инструменту који се зове гитара. У тежњи за временском и стилском категоризацијом, гитару са 4 реда жица назвали смо ренесансном, а инструмент са 5 парова барокном гитаром. Та класификација је исто толико непрецизна, као и када кажемо да је око 1600. године завршетком доба ренесансе наступило раздобље барока.<sup>85</sup> Додуше, мора се претпоставити да ритара са 4 пара жица није више била у моди, после развоја инструмента са 5 парова, мада је и раније било покушаја да се инструмент прошири у опсегу.<sup>86</sup> Али пресудно је било то, што се ширењем петопарне *Guitarra española* ширио и нови музички стил који је међутим у многим аспектима био потпуно расуло културе свирања.

---

<sup>84</sup> Часопис Хрватске удруге гитарских педагога бр. 7, *Gitara 7*, Загреб, 2005.

<sup>85</sup> Као код монетарне реформе, када од данас до сутра старе новчанице губе своју вредност и замењују се новим.



Када је гитара проширена у опсегу тонова, крајње је неизвесно, као и од кога и под којим условима је то проширење урађено. Новија литература је у томе најчешће јединствена и све теорије се углавном ослањају на изјаву Гаспара Санца<sup>87</sup>: „Код Италијана, Француза и других нација зове се шпанска гитара. Разлог је што она пре није имала више од 4 жице и да јој је у Мадриду маестро Еспинел<sup>88</sup> додао пету. Зато и отуда долази перфекција. Французи, Италијани и друге нације су јој, опонашајући нас и својој гитари додали пету жицу и зато је зову 'Guitarra Espanola' ”.<sup>89</sup>

Током друге половине 18. века, гитара је доживела велике промене. Тек са данашње временске дистанце можемо увидети колико су измене концепције (у градњи инструмента и прелазак на појединачне струне), имале далекосежне последице које су опстале до данас.

Стална тежња за проширењем опсега (која је и у историји лауте била присутна), утицала је на то да се крајем 16. века на гитари са четири реда жица дода и пети пар. С обзиром на расположиви материјал за жице и ограничење на „нормалну” мензуру, није постојало неко друго боље решење.

Да би се добили звучно дубљи тонови, било је неопходно да се жицама повећа маса. То се може постићи или већом дужином жице, или употребом дебљих струна (дебеле жице од црева звуче пригушено), или се жице обмотају тврђим материјалом, па се тако код истог пречника добије увећана маса. Ово последње, привидно лако решење, било је у вези са техничком проблематиком која је очигледно тек у 18. веку могла да се реши. Овладавање техником прављења таквих жица са навојем, било је од огромне важности у градитељству жичаних инструмената. Због свега тога, гитара не само да је добила и шести пар жица, већ су и сами парови постали сувишни, пошто је нови материјал за жице био тањи, а у звуку битно богатији аликвотима. Није више било потребе за звучним обогаћењем октавних жица у дисканту. Осим тога, „новим жицама” инструмент је добио на динамици.

Први корак ка „шестојичној” гитари била је гитара са шест парова жица. Већ сам нагласио да је и за лауту, као и за гитару, „нова технологија”

---

<sup>86</sup> Постојале су, мада ретко, ренесансне гитаре и са 5 жица у пару.

<sup>87</sup> Gaspar Sanz (1640-1710)

<sup>88</sup> Espinel (1550-1624)

<sup>89</sup> Gaspar Sanz, *Instruccion de sobre la Guitarra Espanola Metodo de sus primeros Rudimentos*, Zaragoza, 1647.

прављења жица утицала на промену преласка са жица у пару на појединачне струне, мада постоје сачувани инструменти из тог периода који су очигледно били конципирани са 11 односно 12 жица (у зависности од тога да ли је прва струна била дупла или не).

Данас се тешко са сигурношћу може рећи ко је „проналазач” шестог пара жица, као што бисмо могли да тврдимо да је мајстор Еспинел из Мадрида заслужан за додавање петог пара.

Једна од тих оспоривих теорија преноси радњу приче у Немачку. Према тој причи, војвоткиња Ана Амалија<sup>90</sup> је 1788. године донела прву гитару из Италије у Вајмар. Инструмент је, наводно, изазвао интересовање многих музичара који су наручили од градитеља виолина Јакоба Аугуста Ота<sup>91</sup> да направи једну гитару по узорку. То је био, како Ото у једном спису о прављењу инструмената<sup>92</sup> каже, почетак готово праве индустрије градитељства. Даље се у тексту наводи: „Пре отприлике 30 година, добио је капелник господин Нојман<sup>93</sup> у Дрездену једну гитару са 5 жица. Кратко после тога, замолио ме да ја урадим једну гитару са 6 жица додајући још једну жицу за дубоки Е. Овим усавршавањем направио сам их неколико и добио ускоро опште признање”.<sup>94</sup>

У Шпанији је опет владало мишљење да је зачетник идеје о додавању шесте жице на гитари, био један монах звани Базилио (Bazilio).<sup>95</sup> У сваком случају, већ је 1780. године објављено дело за гитару са 6 жица: „*Obra para guitarra de seis ordenes*”, аутора Антонија Баљестра.<sup>96</sup>

„Коначна” модификација романтичне гитаре, може се сместити у последње деценије 18. века, негде између 1770. и 1800. године. У том раздобљу су рођени и композитори који су гитари донели углед који је имала у 19. веку: 1778. рођен је Фернандо Сор,<sup>97</sup> 1784. Дионизио Агуадо,<sup>98</sup> 1781. Мауро Ђулијани<sup>99</sup> ...

---

<sup>90</sup> Anna Amalia (1723-1787)

<sup>91</sup> Jacob August Otto (1762-1830)

<sup>92</sup> Jakob August Otto, *Über den Bau der Bogeninstrumente und über die Arbeiten der verziüglichesten Instrumentenmacher*, Jena, 1828.

<sup>93</sup> Naumann

<sup>94</sup> Цитирано према Fritz Bueku, *Die Gitarre und ihre Meister*, Berlin, 1926.

<sup>95</sup> Његово световно име је Мигел Гарсија (Miguel Garcija).

<sup>96</sup> Antonio Ballestero

<sup>97</sup> Fernando Sor (1778-1839)

<sup>98</sup> Dionisio Aguado (1784-1849)

<sup>99</sup> Mauro Giuliani (1781-1829)

Ко је стварно гитари додао шести пар жица не може се са сигурношћу установити. Најстарији сачуван инструмент са 6 парова жица је преправљена<sup>100</sup> гитара градитеља Јоакима Тилкеа из 1703.

Постојало је више разлога за велики број школа за гитару у 19. веку. С једне стране, темељно се променила конструкција инструмента, а са друге стране, гитара је у толикој мери постала популарна, да је настала велика потражња за подучавањем.

Кључна промена у градитељству гитаре била је у томе да се нису више правили инструменти са жицама у пару (дуплим жицама), већ са појединачним. За разлику од Италије, жице у пару су се најдуже задржале у Шпанији. Та промена је утицала и на модификацију технике десне руке, која је у то време битно диференцирана и оплемењена, а то доказују и многи облици арпеђо вежби, свирање ноктом, често коришћење апојандо технике..., међутим, тек ће крајем 19. века у највећој мери ту проблематику стандардизовати Франциско Тарега.<sup>101</sup> Промена технике свирања била је битна, а због ње је дошло и до измене позиције код седења као и самог држања инструмента.

Гитара је и данас, више него икада, инструмент који показује невероватну разноврсност, како физичких тако и музичких облика, стилова и техника. Модерна концертна класична гитара је релативно млад инструмент који се још увек динамично развија. О гитари нашег доба је много тога написано и речено, па мислим да нема потребе за детаљнијим упуштањем у ту проблематику. Ипак, желим да напоменем да ми, гитаристи касног 20. и почетка 21. века, имамо велику обавезу да наставимо традицију наших претходника који су својим огромним радом и посвећеношћу сачували и још више уздигли значај гитаре у концертном животу данашњице.

## НОТАЦИЈА РАНЕ МУЗИКЕ И ШТИМОВИ ИНСТРУМЕНАТА

Инструменти из породице лаута прошли су занимљив развојни пут доласком на европско тло. Долазак у Европу кретао се из најмање три правца: доласком Мавара у Шпанију из Африке, повратком крсташа из свете земље, директног контакта Византије са Персијом... Занимљиво је да такву лауту, у

---

<sup>100</sup> Код пажљивијег посматрања уочљиве су накнадне корекције на инструменту које су настале највероватније крајем 18. века и које као и на многим другим сачуваним инструментима представљају клопке за органологе.

изворном, готово неизмењеном облику, можемо и данас препознати у многим земљама северне Африке, Блиског и Средњег Истока. Таква лаута и сада заузима важно место у музици народа Средоземља. Користи се као мелодијски, солистички инструмент, на коме се углавном свирају једногласне мелодије, богате мелизмима и изузетно густом, често задивљујуће виртуозном импровизацијом, неретко медитативним садржајем, широким рубатом, богате ритмичком разноврсношћу. Иначе, данас се такви инструменти, као и у прошлости, у највећем броју случајева свирају плектрумом или трзалицом.

У почетку је и у Европи овај инструмент третиран на исти начин, али се временом естетика и звучна слика мењала, па се указала потреба за свирањем прстима, као суптилнијим начином добијања тона. За разлику од арапске, на врат средњовековне лауте су везани прагови. Тиме су се створили услови за вишегласно музицирање сложенијих и захтевнијих форми. Такође, временом се и у Европи јавља потреба да се запише оно што се свира. Тако су настале прве табулатуре.

Табулатура је у ствари графичка представа онога што свирамо. У разним деловима Европе јављају се сродни, али ипак различити начини записивања. У ренесанси су највише коришћене: италијанска, шпанска и француска табулатура, нешто ређе немачка, због своје претеране сложености, а у бароку италијанска и француска. Наравно, у оквиру сваке од њих, постоје подтипови. То су, у ствари, подврсте исте табулатуре, које се у начину записивања истих или сличних знакова разликују међу композиторима (уколико су сачуване у уртексту), или су се у зависности од тога где су штампане, разликовале у неким начинима обележавања, углавном у избору слова и обележавању ритма.

У италијанској табулатури, као и у свим другим врстама табулатура (осим у немачкој), шест линија представља првих шест парова или појединачних редова жица. Гледано „од доле”, прва линија служи за обележавање онога што се свира на првој жици, друга линија - то исто везано за другу жицу и тако редом. За шести пар користимо шесту линију гледано од доле. Ако свирамо лауту са више од шест редова, седми ред ћемо записивати изнад шесте линије, а неки аутори једноставно само напишу арапски број седам, пошто се подразумева да је то слободна жица, а то значи да се не скраћује

---

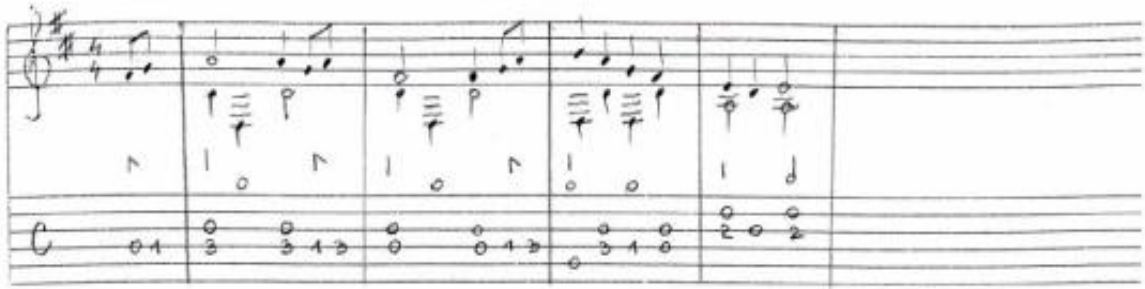
<sup>101</sup> Francisco Tarrega (1852-1909)

прстом леве руке.<sup>102</sup> За осми ред ћемо изнад шесте линије написати арапски број осам. То исто важи и за девети ред жица и арапски број девет. Од једанаестог до четрнаестог реда најчешће се користе арапски бројеви од једанаест до четрнаест, који као и све остале редове преко шестог, обележавамо изнад шесте линије. Једино се десети ред жица обележава римским бројем десет изнад шесте линије, а некад и положеним арапским бројем осам. „Гриф” табела леве руке је такође врло једноставна. Арапски бројеви од један до девет, а римски од десет до дванаест, указују нам на ком пољу треба да скратимо жицу прстом леве руке. На пример, ако хоћемо да добијемо висину тона на првој жици њеним скраћењем на другом пољу, написаћемо арапски број два на првој линији. Или, ако хоћемо истовремено да произведемо два тона, на пример, слободну трећу жицу и тон на другој жици њеним скраћењем на првом пољу, пишемо арапски број један на другој и нулу на трећој линији. Та два броја (нулу и јединицу), пишемо један испод другог, пошто их истовремено свирамо, исто као и у савременој нотацији. Дакле, сваком пољу припада одговарајући број, као што сваку жицу представља једна од шест линија. Слободне жице и поља обележавамо бројевима од нуле до дванаест (лаута има дванаест прагова), с тим што од броја десет до броја дванаест користимо римске бројеве. Што се ритмичке пулсације тиче, она се пише изнад шесте линије и практично је готово идентична савременим ознакама за трајање тонова. Те ритмичке ознаке важе за целу вертикалу условно речено и то је главни недостатак оваквог записивања музичког текста, јер је свирачу остављена могућност да сам, према својој процени, одлучи колико ће који тон трајати, јер експлицитне ознаке за то нема, осим ритмичког пулса. Претпоставка је да ће извођач према својој естетици и искуству, проценити колико трајање појединих тонова утиче на смисао музичког ткива.

---

<sup>102</sup> Слободна бордунска жица.

Пример за италијанску ренесансну табулатуру, Винченцо Капирола<sup>103</sup>  
Padoana Veneziana:



Пример за италијанску барокну табулатуру, Ђовани Замбони Романо<sup>104</sup>  
Preludio:



Шпанска табулатура је готово идентична италијанској, само је коришћена за вихуелу.<sup>105</sup> Пошто вихуела има шест редова, сваки ред или пар се записује на једној од шест линија. Главна, кључна разлика у односу на италијанску табулатуру је обрнут редослед линија, односно, гледано сад „од горе”, прва линија служи за записивање тонова на првој жици, на другој линији обележавамо бројеве за другу жицу и тако редом све до шесте. Разлика је и у томе што за шпанску табулатуру користимо само арапске бројеве. Ову табулатуру у готово неизмењеном облику користе и неки данашњи гитаристи аматери, који у довољној мери не владају савременом нотацијом.

<sup>103</sup> Vincenzo Capirola (1474-1548)

<sup>104</sup> Giovanni Zamboni Romano (1718)

<sup>105</sup> Ту врсту табулатуре је користио Луис Милан.

## Пример за шпанску табулатуру, Луис де Нарваез

Diferencias sobre „Guardame las vacas”:



Француска табулатура је, што се тиче редоследа и броја линија којима се записују тонске висине, идентична шпанској. Тоновни првог реда жица се записују на првој линији гледано „од горе” и тако редом до шесте линије и шестог реда. Седми ред се записује испод шесте линије, осми ред испод прве помоћне црте која није као у модерној нотацији написана паралелно у односу на линије, већ укосом, са лева на десно. Девети ред се записује испод друге, а десети ред испод треће помоћне црте. Све три помоћне линије су написане укосом. За једанаести ред користимо арапски број четири, који записујемо испод шесте линије. Идентично томе, за дванаести ред користимо број пет, за тринаести број шест, а за четрнаести број седам. Кључна разлика у односу на шпанску табулатуру, за коју користимо арапске бројеве којима обележавамо број поља, јесте коришћење слова за исту сврху. Словом „a” обележавамо слободну жицу, односно жицу коју не скраћујемо левом руком. Словом „b” прво поље, словом „c” а понекад и словом „v” друго поље, словом „d” треће, словом „e” четврто, словом „f” пето, словом „g” шесто, словом „h” седмо, словом „i” осмо, словом „k” девето, словом „l” десето, словом „m” једанаесто и словом „n” дванаесто поље. Што се тиче обележавања ритмичког пулса, све је исто као и у претходно наведеним табулатурама. Нажалост, и француска табулатура носи у себи несавршенство прецизног обележавања трајања тонова по вертикали, тако да се и овде морамо ослонити на интуицију извођача и његове естетске и искуствене потенцијале и способности.

Пример за француску ренесансну табулатуру, Пјер Атањан<sup>106</sup>

Tourdion:

Пример за француску барокну табулатуру, Силвијус Леополд Вајс  
Sarabanda:

Претпоставља се да су прве арапске или персијске лауте које су стигле у Европу, као и њихови данашњи модели имали четири, пет, а касније и шест парова дуплих жица. Те претпоставке су поткрепљене и сачуваним ликовним приказима из далеке прошлости. Парови мелодијских, односно дискант жица су штимовани унисоно (прва три пара), док су басови (четврти, пети и шести ред), нешто касније почели да се штимују у октавама. Интервалски однос између парова углавном је био у квартама.

Арапске или персијске лауте у изворном облику су често штимоване на следећи начин:

( d'd' – a a – e e – H H – A A – G G ), или ( c c – g g – d d – A A – GG – D D ).

<sup>106</sup> Pierre Attaignant (1494-1552)



Касније, са октавним басовима штим је следећи:

( d'd' – a a – e e – h H – a A – g G ), односно ( c c – g g – d d – a A – gG – d D ).

Слична ствар је и са касније модификованом средњовековном лаутом која је прилагођена естетским, извођачким и инструменталним потребама времена. Прва жица је једнострука. Најчешћи средњовековни штимови лауте су:

( g' – d'd' – a a – d d ) код лауте са четири, или

( g' – d'd' – a a – f f – c c ) код лауте са пет редова жица.

Са октавним басовима штим изгледа овако:

( g' – d'd' – a a – d'd ) код лауте са четири, а

( g' – d'd' – a a – f f – c'c ) код лауте са пет пари жица.

Током ренесансе, број жица, односно парова или редова, расте на шест, а касније, развојем техничких и музичких потреба и до десет редова, у позном периоду ближе бароку. Штим, односно интервалски однос првих шест редова, остао је непромењен. Додавали су се само басови у дијатонском низу, секундама наниже, са октавним паром. Број жица је растао, хронолошки гледано, најчешће овим редом:

( g' – d'd' – a a – f f – c c – g G ) са шест,

( g' – d'd' – a a – f f – c c – g G – f F ) или

( g' – d'd' – a a – f f – c c – g G – d D ) са седам,

( g' – d'd' – a a – f f – c c – g G – f F – d D ) са осам,

( g' – d'd' – a a – f f – c c – g G – f F – e E – d D ) са девет,

( g' – d'd' – a a – f f – c c – g G – f F – e E – d D – c C ) са десет редова жица.

У целој ренесансној Европи коришћен је јединствен штим лауте. Занимљивост је да се штим са десет редова највише користио у енглеској позној ренесанси и да се тамо најдуже и задржао. Такође је важно напоменути да у шпанској ренесанси немамо лауту већ вихуелу, инструмент који својим обликом указује на блиску сродност са гитаром. Можда су Шпанци хтели на тај начин да се дистанцирају од свог маварског наслеђа, пошто знамо да су управо из тог правца дошле прве лауте на европско тло. Вихуела је имала идентичан штим као и ренесансна лаута, осим што је први ред често био са дуплим струнама, а басови најчешће унисоно наштимовани. Њен штим је:

( g'g' – d'd' – a a – f f – c c – G G ).

Барокно време нам доноси више типова лаута које су и различито штимоване. Број жица на лаути је растао до тринаест, па чак и четрнаест редова.

Италијанска барокна лаута је задржала стари начин штимовања, само су јој додати басови у дијатонском низу.

( g' – d' d' – a a – f f – c c – g G – f F – e E – d D – c C – H H – A A – G G – F F ).

Такође у Италији, у раном бароку, настаје инструмент који је осим солистичког музицирања коришћен и као континуо инструмент, односно инструмент за пратњу. Назив му је теорба или китароне и углавном нема жице у пару. Он је најчешће штимован на следећи начин:

( a – e – h – g – d – A – G – F – E – D – C – H – A – G ).

Постоји и варијација овог штима за секунду ниже.

( g – d – a – f – c – G – F – E – D – C – H – A – G – F ).

У француском бароку се јавља такозвани француски штим на барокној лаути са једанаест редова. Овде су прва и друга жица једноструке.

( f' – d' – a a – f f – d d – a A – g G – f F – e E – d D – c C ).

Такође, у Француској се јавља и штим соло теорбе који је за кварту виши од стандардног.

( d' – a – e' – c – g – d – c – H – A – G – F – E – D – C ).

Земље немачког културног утицаја су преузеле француски штим, а касније су додата два реда басова:

( f' – d' – a a – f f – d d – a A – g G – f F – e E – d D – c C – H H – A A ).

Инструмент који има овај штим, данас најчешће називамо бароконом лаутом.

Сматрам да је битно нагласити и висину камертона у бароку. У Италији, камертон се креће у распону од 440Hz до 466Hz, или пола степена више него у данашње време; у Француској, 392Hz; а у Немачкој 415Hz, односно тачно пола степена ниже у односу на данашњу интонацију од 440Hz.

У ренесанси, највероватнија висина камертона била јенегде око 438Hz.

Наравно, овако разноврсни штимови намећу и разнородне и врло специфичне интервалске односе (Питагорејски, Минтон, Валоти, Кимбер...), који су претходили темперованом систему, а који се и данас користе у звучним реконструкцијама музике прошлости.

## АУТОРИ КОМПОЗИЦИЈА КОЈЕ СУ У ПРОГРАМУ УМЕТНИЧКОГ ПРОЈЕКТА

Извесна разлика у количини информација о композиторима чија су дела у реализацији овог уметничког пројекта, настала је, не због придавања већег или мањег значаја неком од њих, него због количине информација до којих сам имао приступ, као и због важности периода и фазе стила у ком су ти композитори деловали.

Алонсо Мудара (око 1510-1580), одрастао је у кући кнеза Дијега Хуртада де Мендозе<sup>107</sup> и касније Инига Лопеза де Мендозе.<sup>108</sup> Према оскудним подацима којима данас располажемо, знамо да је био каноник у Севиљи и да је неко време боравио у Италији.

Оно што знамо о Алонсу Мудари и оно што од његове музике изводимо, обично се своди на његову чувену Фантазију број 10 која опонаша харфу на начин Лудовика и која је у оригиналу написана за вихуелу, а која нам указује шта се на инструменту још може постићи када се не користе само уобичајена правила контрапункта. Објављивањем својих композиција за гитару, Мудара је учинио историјски помак и отпочео сасвим нову еру ауторске музике за гитару. Мудара је тако први у дугом низу, што већих, што мањих, гитариста-композитора, у поворци која се кроз векове протеже све до данашњих дана.

Луис де Нарваез (око 1500-1555?), био је вероватно у служби секретара цара Карла V,<sup>109</sup> у Ваљадолиду. После 1540. постао је приватни учитељ принца Филипа, каснијег краља Филипа II. Његово дело „Los seys libros de Delphin” објављено је 1538. године и саджи 33 композиције, од тога 12 варијацијских званих „diferencias”. Нарваез је био први композитор који је објавио комаде у облику варијација.

Шпанске романсе потичу још из средњег века и имају елементе трубадурске, витешке и народне поезије и музике; биле су то подуже песме, витешке приче о љубави и смрти у стиховима који су певани уз пратњу неког инструмента, на пример харфе, вихуеле или гитаре. Пошто су се многе строфе

---

<sup>107</sup> Diago Hurtad de Mendoza (1503-1575)

<sup>108</sup> Inig Lopez Mendoza

<sup>109</sup> Francisco de la Cobos (1477-1547)

певале на исту мелодију, инструменталиста је имао прилику да варира и обогати пратњу, у складу са садржајем. Романеска је као музички облик инструментална варијанта романсе, а управо Мударине и Нарвезове вихуелистичке романеске сматрамо првим познатим темама са варијацијама. Тако у Нарвезовом аранжману популаре песме „O guardame las vacas”, имамо мајсторску демонстрацију типично ренесансног умећа варирања музичког садржаја.

Џон Дауленд (1562-1626), један је од најзначајнијих представника ренесансне уметности лауте. Око 100 његових дела за соло лауту сачувано је у збиркама и манускриптима највећих музичких центара Европе тог времена. Поред тога, сачувано је и 87 песама<sup>110</sup> уз пратњу лауте, које се налазе у 4 књиге, објављене у периоду између 1597. и 1612. године, као и једна збирка петогласне инструменталне музике за виоле и лауту ”Lachrimae or seven tears” из 1604. године.

Дауленд је већ са 17 година био у служби Хенрија Кобама,<sup>111</sup> енглеског посланика у Француској. Године 1588. стекао је на Оксфорду академско звање „basalareus musicus”, а годину дана касније и на Кембриџу. Затим путује у Немачку 1595, а потом у Италију. Пошто је био ирски католик, није могао да постане дворски лаутиста краљице Елизабете. Почетком 17. века (1609) објавио је превод књиге о музичкој теорији на латинском језику.

Рођен је у време у ком је још била често присутна традиција импровизовања, тако да при свирању вероватно није био стриктно везан за нотни текст. На молбе и велики утицај свога пријатеља Хенрија Пичама,<sup>112</sup> године 1612. постаје краљев дворски лаутиста.

Јоханес Хиеронимус Капсбергер<sup>113</sup> (око1580-1651), рођен је у Венецији, у немачкој племићкој породици. Године 1604. отишао је у Рим, тадашње главно стециште ранобарокне музике. Брзо је напредовао и постао један од водећих лаутиста у граду, што му је омогућило кретање у највишим друштвеним круговима. Уз Ђиролама Фрескобалдија<sup>114</sup> и Вирђилија Мацокија,<sup>115</sup> био је

---

<sup>110</sup> Ayres

<sup>111</sup> Henry Cobham (1564-1618)

<sup>112</sup> Henry Peacham (1546-1636)

<sup>113</sup> Johannes Hieronymus Kapsberger

<sup>114</sup> Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

примљен у кућу кардинала Франческа Барберинија,<sup>116</sup> нећака папе Урбана VIII. Све до краја живота имао је висока примања, што му је давало знатну слободу у стваралаштву, па је са 32 публикације дела разних жанрова, далеко надмашио стандарде времена у којем је деловао. У то време, његова слава била је врло велика, а Атанасијус Кирхер је 1650. о Капсбергеру написао: „Он је био тај коме свет треба да захвали за све доброзвучеће финесе украса на теорби и лаути”.<sup>117</sup>

Музика за лауту написана у Италији у првој половини 17. века је до скоро била најмање позната у целокупном лаутистичком репертоару. Та музика је тек недавно постала предмет истраживања.

У Француској се у 17. веку, кроз експерименте штимова Дифо<sup>118</sup> и касније Готијеа,<sup>119</sup> развила нова врста музике за соло лауту. Французи су тим експериментима са новим штимовима, орнаментацијом и суптилним начинима третирања ритма, мелодије и контрапункта остварили нови стил. Међутим, у Италији је нагласак био на великим лаутама, што је многе довело до погрешног веровања да су се лаута, китароне и(ли) теорба у том периоду користили једино као пратња певачима и у улози генералбаса. Али соло литература се развила потпуно независно од музичких струјања у Француској. Италијани су задржали старе штимове, додајући својим инструментима само ниске дијапазоне да би повећали снагу линије генералбаса. Музику прошлости су радије модернизовали и понешто јој додавали, него што су у њој вршили корените промене, као што је то чињено у Француској. Настојали су да слушаоцу прикажу ритам и контрапункт што је јасније могуће.

Алесандро Пичинини<sup>120</sup> (1566-око1638), лаутиста, композитор и музички писац, рођен је у Болоњи у породици музичара. Пичинини је 1594. био лаутиста у Ферари. Тамо се упознао са Ђезуалдом,<sup>121</sup> принцем од Венозе, који је такође свирао лауту, као и са Ђулијем Качинијем.<sup>122</sup> Радио је на двору познате меценске породице Есте и ту је са својом браћом остао све до смрти војводе

---

<sup>115</sup> Virgilio Mazzocchi (1597-1646)

<sup>116</sup> Francesco Barberini (1597-1679)

<sup>117</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, 1650

<sup>118</sup> Dufault

<sup>119</sup> Gaultier

<sup>120</sup> Alessandro Piccinini

<sup>121</sup> Gesualdo da Venosa (1566-1613)

<sup>122</sup> Giulio Caccini (1551-1618)

Алфонса II,<sup>123</sup> 1597. године. Тада је ушао у службу кардинала Пиетра Алдобрандинија,<sup>124</sup> папиног представника у Болоњи и Ферари. У том раздобљу је постао и члан угледне *Accademie dei Filomusi* у Болоњи. Објавио је две књиге „*Intavolatura di liuto, et di chitarrone*”, у којима се, осим композиција, налазе и веома занимљиве и драгоцене инструкције о томе како треба добро и са лакоћом свирати на лаути и китарону, као и детаљна упутства о свирању музике која следи. Ова објашњења су првенствено занимљива ученицима и извођачима на лаути, јер Пичинини пише о суштинским техничким и интерпретативним захтевима и излаже проблематику о којој ранији аутори обично нису писали: како се изводе орнаменти, како се користе нокти, како се арпеђира...

У том педагошком погледу, нарочито је значајан увод друге збирке, у којој Пичинини наводи своју изразу архилауте у Падови, 1594. године. То је била лаута са продуженим вратом, за коју сам Пичинини тврди да је његов изум, што бисмо могли свести под сумњу, имајући у виду да је китароне са продуженим вратом постојао већ и раније. Пичининијеве новине у интерпретацији су прецизне ознаке за *forte* и *piano*, према којима тражи да се у имитативним деловима тема свира гласније, да би се истакла. Украсе је препуштао укусу извођача, али је тражио да завршна каденца мора бити наглашена нотама једнаке вредности и да композицију треба завршити што је брже могуће.

У мом програму налази се Пичининијева чакона, типичан барокни облик са варирајућим формалним обрасцем, који првенствено истиче разиграност маште било у ритмичкој, мелодијској или хармонској обради теме.

Управо из Рима (где је лаутистичка уметност проживљавала своје последње и најлепше доба), потиче лаутиста, свирач на виолончелу и чембалиста Ђовани Замбони Романо (1650-?). Његови биографски подаци зачуђујуће су штурни. Захваљујући „Записима разних сећања” које је од 1647. до 1717. године сакупио каноник из Пизе, Раниери Бузони,<sup>125</sup> сазнајемо да је био запослен у капели владарске катедрале у Пизи, као велики мајстор контрапункта, виртуозни свирач теорбе, лауте, чембала, гитаре, мандоле и

---

<sup>123</sup> Alfonso (1559-1597)

<sup>124</sup> Pietro Aldobrandini (1571-1621)

<sup>125</sup> Ranieri Busoni

мандолине и одлични мајстор брушења оријенталног накита...” Аутор је „Sonate d’Intavolatura di Leuto” које је објавио Марескандоли,<sup>126</sup> у Луки 1718, (копија оригинала је сачувана у Библиотеци Државног Конзерваторијума „Санта Чечилија” у Риму) и два рукописа четворогласних мадригала са генералбасом (припадају Библиотеци Музичког конзерваторијума у Болоњи). Што се тиче Пизе, сведочење Бузонија се подудара и са записима у поглаварској цркви, из које произилази да је Ђовани Замбони ту свирао од 1. новембра 1707. до 31. јула 1713. године.

Књига соната Ђованија Замбонија, потврђује тезу оних који нису поверовали у прекид лаутистичке уметности Италије с почетка 18. века. На плану терминологије и органологије, Замбонијеви назови су сродни са тврдњама Пичининија: термин *Liuto* из 1623, одговара термину *Leuto* из 1718. године. У оба случаја, лаутисти су још увек подразумевали „архилауту”, али не у искључивом смислу. Није било спремности (као у Француској и Немачкој), да се прихвате предности и мане прецизнијих органолошких ограничења. Тако, на супрот француским и немачким лаутистима из 17. и 18. века, који су тежили једној форми лауте, италијански лаутисти су неговали различите типове инструмената, па је њихова традиција органолошки комплекснија од било које друге. Ако се држимо Бузонијевих сећања, Замбони је свирао и мандолу и мандолину. Та чињеница не треба да чуди ако се има у виду да се мандола, према сведочењу, први пут појавила на сцени истога дана када и китароне (током интермеца у Баргаглијевој<sup>127</sup> комедији „*La Pellegrina*”, која је приказана у Фиренци 1589. године), као и да је због цревних жица свирана прстима десне руке, тако да се могла поистоветити и са лаутом.

Робер де Визе<sup>128</sup> (око 1655-1732?), био је најпознатији међу француским теорбистима и гитаристима 17. века и један је од највећих музичара француског барока.

На подручју гитаре и теорбе, првих седам деценија 17. века, француском музичком сценом владају страни уметници, углавном Италијани. Истичу се две утицајне струје: шпанска, коју неки повезују са доласком краљице Ане

---

<sup>126</sup> Marescandoli (1718)

<sup>127</sup> Bergagli (1537-1586)

<sup>128</sup> Robert de Visée

Аустријске и италијанска, која је према неким истраживањима, плод музичког укуса кардинала Мазарина.<sup>129</sup> Пре успона француских гитариста и теорбиста, у Француској се развој гитаре и *gasguedo* технике свирања вероватно десио посредовањем шпанских гитариста, а увођење велике лауте-теорбе, захваљујући италијанском утицају. Уз италијански, треба истаћи и врло снажан утицај француских лаутиста, јер се барокна лаута у прве две трећине 17. века веома неговала и сматрала главним модним инструментом, што је била традиција која се настављала од друге трећине 16. века. Најразвијенији и главни солистички инструменти тог времена били су: су лаута, чембало и виола да гамба. Француски научник Марин Марсен (1588-1637), у свом епохалном делу „*Harmonie universelle*” (Париз, 1636), доноси укупан приказ ондашње музике, са тачним описима и илустрацијама свих тада познатих инструмената, а о лаути каже: „Лаута је у Француској цењена као најплеменитији инструмент због нежности свог звука, броја и хармоније њених струна, опсега, штима и тежине савреног свирања...”<sup>130</sup>

Без сумње, Робер де Визе наслеђује и традицију најзначајнијих лаутских школа Француске 17. века. Подучавао га је Франческо Корбета,<sup>131</sup> а већи део живота је провео у Паризу и касније у Версају. Већ са 20 година ангажован је као теорбиста у служби двора. Када је 1681. Корбета умро, на препоруке Колберта, утицајног министра финансија, преузео је његову службу. У тој функцији је, између осталог, обављао дужност забављача престолонаследника, будућег Луја XIV. Међутим, утицајну позицију „краљевог учитеља гитаре” у то време је још увек имао шпански гитариста Бернар Журдан де ла Сал,<sup>132</sup> кога је заједно са Корбетом 1650. године на француски двор довео кардинал Мазарин и који је тада подучавао дванаестогодишњег престолонаследника у свирању гитаре.

Будући владар је испуњавао дане музиком и плесом. На располагању су му били можда најбољи европски музичари. Када је после смрти кардинала 1661. године Луј XIV преузео власт, започела је чудновата епоха у историји европског апсолутизма. Поред политичког, у својим рукама Луј је држао и културни живот Француске. Свакодневица владара и његовог двора била је

---

<sup>129</sup> Mazarin (1602-1661)

<sup>130</sup> Marin Marseenne, *Harmonie universale*, Pariz, 1636.

<sup>131</sup> Francesco Corbetta (1615-1681)



испуњена музичком уметношћу. Луј је до краја живота имао посебну наклоност према гитари. За процват гитаре у тој епохи, та је околност била врло важна. Де Визе је за ту најповољнију полазну ситуацију био „као створен”.

У својој првој књизи „*Livre de guittare, dédiée au Roy*”, објављеној 1682. у Паризу, на страни број 4, де Визе описује ту околност: „Због тога што сувише добро познајем самог себе да бих тврдио да се издижем снагом својих композиција, покушао сам да се прилагодим укусу вештих људи, тиме што сам својим делима, колико ми је то дозволила моја слабост, дао израз уметности непоновљивог господина Лилија (Lully); уверен сам да су моје композиције само због тога што сам га издалека следио, имале срећу да буду слушане од његовог Величанства и целог двора. То одобрење, које је за мене тако славно, даје ми наде да ће моја књига наћи неке покровитеље...”

И утицај Корбете, који де Визе у свом предговору описује, музички се може осетити кроз композиције целе прве књиге. Слично као и његов учитељ, де Визе у потпуности користи звучне и техничке могућности инструмента. При томе, стоје складно један поред другог, традиционални (*rasgueado*) и модерни начин свирања (*punteado*). Исто као и у својим композицијама за теорбу, де Визе уме у потпуности да искористити звучну боју инструмента.

Године 1686. објавио је своју другу књигу „*Livre de Pieces pour la Guittarre dedié au roy*”. Његова прва књига је прекорачила техничке могућности већине тадашњих гитариста, можда и краљеве. Табела тумачења је преузета из прве књиге, а очигледно је коришћена чак и иста штампарска плоча са промењеним бројевима страница. Неки су знакови познати још од Корбете: *cheutes* (узлазни легато ударом прста леве руке), *tirades* (силазни легато потезом прста леве руке), *tremblement* (трилер), *martellement* (мордент), *miolement* (вибрато), *point* (означава којим се прстом десне руке свира), *tenie* (дужина трајања тона) и *seragé* (тонови се арпеђирају).

Прва књига садржи 8 свита, при чему последња свита тражи нови, „отворени” штим (*accord nouveau*). Друга књига можда не садржи толико високе свирачке захтеве као прва, а поред неколико појединачних ставова, има и три свите. Свите из обе књиге имају више ставова груписаних према тоналитетима. Када се у некој свити нађу три сарабанде, то онда не значи да се све оне морају

---

<sup>132</sup> Bernard Jourdan de la Salle

свирати као целина, него напротив, да из мноштва ставова сам свирач састави свиту. Посебност обе књиге представља и аранжирана верзија солистичких комада за мелодијски инструмент, и basso continuo, у додатку.

Године 1716. Де Визе објављује „Pièces de théorbe et de luth mises en partition, dessus et basse”. Његова музика за теорбу налази се још у три рукописа: један је у градској библиотеци Париза, а друга два у Париској националној библиотеци. Осим тога, постоје и његове обраде музике Франсоа Купрена<sup>133</sup> и Жана Батиста Лилија.<sup>134</sup> Томе се мора придодати и музика за гитару, теорбу и лауту, у другим манускриптима. Опус музике за гитару састоји се од 125 дела, већином игара, груписаних према тоналитетима. Манускрипт „Vaudry de Saizeneu”<sup>135</sup> једини је извор лаутистичке музике Робера де Визеа и састоји се од готово 50 дела за лауту. Свеукупно, де Визеов опус музике за теорбу, састоји се од око 175 изворних дела и 25 обрада, односно његов сачуван опус за соло инструменте (гитара, теорба и лаута) има око 365 дела.

Чињеница да де Визеове композиције за теорбу постоје и у многим рукописима и збиркама музике других издавача, потврђује њихову велику популарност. Сва та музика открива врсног мајстора карактеристичних барокних играчких ставова и упућује на виртуоза који је био равноправни партнер својим савременицима на двору, Мартину Мареу<sup>136</sup> и Купрену.

Силвијус Леополд Вајс (1686-1750), највећи је немачки уметник на лаути, а по многима можда и највећи лаутиста уопште. „Нека само Силвијус свира лауту...”, то су му на гроб уклесали његови ученици, колеге и музички савременици. Познато је да је био веома поштован и тражен лаутиста на дворовима немачких племића, грофова и краљева, а осим свирања, био је ангажован и као учитељ. Стил његове музике невероватно подсећа на музику Јохана Себастијана Баха<sup>137</sup> (кога је посећивао у Лајпцигу и са којим је био у дугогодишњим пријатељским односима), а представља немачки спој француског и италијанског утицаја. Свакако, његова музика нема исту контрапунктску густину као Бахова, јер техничке могућности барокне лауте то

---

<sup>133</sup> Francois Couperin (1688-1733)

<sup>134</sup> Jean Baptist Lilly (1632-1687)

<sup>135</sup> Жан Етјен Водри (Jean-Etienne Veadry) био је племић и де Визеов ученик.

<sup>136</sup> Martin Marais (1656-1728)

<sup>137</sup> Johann Sebastian Bach (1685-1750)

не дозвољавају. Али, Вајсове хармоније су врло софистициране и укључују модулације у удаљене тоналитете помоћу умањених септакорада и енхармонских замена. Треба нагласити да је Бах високо ценио Вајсову музику и аранжирао је његова дела као два за виолину и чембало (BWV 1025). Двојица великих савременика су приликом сусрета заједно музицирали. Бах је импровизовао на Вајсову музику и записао те импровизације у свити у A-duru.

Вајсових око 600 сачуваних дела за лауту и двадесетак камерних дела, по количини и квалитету представљају најбогатију збирку у историји лауте. Са Бахом се вероватно први пут срео 1719. када је одржао концерт на двору у Кетену, а у личном контакту су најкасније од 1733, јер је у то време Бахов најстарији син Вилхем Фридеман<sup>138</sup> постао оргуљаш цркве Свете Софије у Дрездену, у коме је у то време живео и Вајс.

Бахова и Вајсова солистичка уметност је блиско упоредива, што је још 1782. године уочио и Форкел,<sup>139</sup> први Бахов биограф. Бавећи се неким Вајсовим делима рекао је да су написана са правим истанчаним укусом, отприлике као Бахова дела за инструменте са диркама.

Имајући у виду лауту и њене скромније изражајне могућности, открива се зачуђујуће богатство Вајсове технике свирања, коме су се дивили његови савременици. У тој уметности свирања лауте он је недвосмислено био највећи, а нико боље то није могао да опише, од Ернста Готлиба Барона, његовог пријатеља лаутисте и познаваоца те тешке технике свирања, који је записао: „Он је био први који је показао да се на лаути може више постићи него што се иначе веровало...”

Вајс је боравком у Италији упознао „глазуру” италијанске мелодичности коју можемо препознати и у његовом стваралаштву. То је та „прелепа љупкост мелодије” (Барон), коју Вајс зналачки-штедљиво, самим тим и делотворније употребљава у звучним контрастима цикличних форми. Без сумње, Вајс је одлично разумео италијански манир.

Силвијус Леопојд Вајс је рођен Вроцлаву, одакле потичу многи барокни лаутисти немачког говорног подручја средње Шлезеје.<sup>140</sup> У високом и касном бароку, средња и западна Немачка је привлачила већину музичара, док је

---

<sup>138</sup> Wilhelm Friedemann (1710-1784)

<sup>139</sup> Forkel (1749-1818)

<sup>140</sup> Reusner, Meusel, Baron, Kropffgans, Straube...

Шлезивија мањком већих резиденција пружала скромно развијен уметнички живот. Тако је и Вајсов отац Јохан Јакоб Вајс,<sup>141</sup> талентовани свирач лауте и теорбе, који је Силвијусу пружио прво музичко образовање, са породицом почетком 18. века напустио своју тадашњу домовину и преселио се у Дизелдорф. У том граду, 1706. Силвијус постаје дворски музичар кнеза Јохана Вилхелма,<sup>142</sup> где остаје две године. После смрти Јана Собјеска,<sup>143</sup> пратио је пољског принца и престолонаследника Александра Собјеска<sup>144</sup> 1708. године, који се повукао у егзил код своје мајке Марије Казимире<sup>145</sup> у палату Zuccari, у Италији, где остаје до 1714. Тамо се Вајс упознаје са Алесандром<sup>146</sup> и Домеником Скарлатијем,<sup>147</sup> оргуљашем Бернардом Пасквинијем<sup>148</sup> и својим земљаком Хендлом.<sup>149</sup> После принчеве смрти, 1714. године враћа се у Немачку и једно краће време борави на двору у Каселу, а затим као камерни музичар поново одлази у Дизелдорф код фалачког кнеза Јохана Вилхелма. Године 1718. преузима врло пожељно место камерног музичара, код саксонског изборног кнеза и краља Пољске Августа Јаког,<sup>150</sup> који је уздигао Дрезден у један од најлепших градова Немачке, центар уметности и науке, у „Венецију севера”. То је епоха најблиставијег саксонског дворског и уметничког живота, време владавине Фридриха Августа II,<sup>151</sup> који је стицањем пољске круне стално био у контакту са кнезовима, дипломатама и достојанственицима.

Повећаним значајем саксонског двора, позориште и музика су добили посебну улогу. Дрезденска дворска капела је у време највишег развоја имала у свом чланству низ светски чувених уметника. Капелу је од 1717. до 1719. водио Антонио Лоти,<sup>152</sup> капелмајстор цркве Светог Марка у Венецији, а од 1731. Јохан Адолф Хасе.<sup>153</sup> Силвијус је тамо свирао деонице лауте у оркестру и у операма, а солистички је наступао на дворским концертима. За веридбу свог сина, краљ га шаље на Бечки двор, где је имао посебну част да га чују оба

---

<sup>141</sup> Johann Jacob Weiss

<sup>142</sup> Johann Wilhelm (1658-1716)

<sup>143</sup> Jan Sobieski (1629-1696)

<sup>144</sup> Aleksander Sobieski (1677-1714)

<sup>145</sup> Maria Casimira (1641-1716)

<sup>146</sup> Alessandro Scarlatti (1660-1725)

<sup>147</sup> Domenico Scarlatti (1685-1757)

<sup>148</sup> Bernardo Pasquini (1637-1710)

<sup>149</sup> Georg Friedrich Handel (1685-1759)

<sup>150</sup> Avgust II Јаки (1670-1733)

<sup>151</sup> Friedrich August (1696-1736)

<sup>152</sup> Antonio Lotti (1667-1740)

владајућа царска величанства и он тамо борави до пролећа 1719. године У пролеће 1722, Вајсову уметничку делатност је прекинуо виолиниста Петит, Тартинијев<sup>154</sup> ученик, који му је готово одгризао први зглоб палца десне руке и замало упропастио свирачку будућност. У јесен 1722. је позван на двор у Минхену, на венчање принца Баварске са царском принцезом. Затим се враћа у Дрезден и 1723. са Јоханом Кванцом<sup>155</sup> путује на крунисање чешког краља Карла VI у Праг, где је као теорбиста свирао у оркестру Јохана Јозефа Фукса.<sup>156</sup> Вајс је у Прагу посетио своје пријатеље племиће и кнеза Лобковица,<sup>157</sup> а у Лајпцигу градитеља лаута Јохана Кристијана Хофмана, који му је према његовим нацртима правио теорбе. Наредних година путује као изузетно тражен музичар по целој Немачкој и спријатељује се са најпознатијим музичарима свог времена. Гост је Берлинског двора 1728. године, где је добио наклоност принцезе Вилхелмине, сестре Фридриха II, која је и сама вешто свирала лауту и била његова ученица. Исте те године објављена је његова једина уопште з живота штампана композиција, Presto из партите у В-duru. То што Вајс, као један од најзначајнијих лаутиста позног барока није показивао интересовање за штампање својих дела, данас изгледа необично. Заправо, изгледа да су многи лаутисти често љубоморно чували своје композиције и начин интерпретације. Једно Вајсово писмо упућено Лујзи Аделгунд Викторији Готшед,<sup>158</sup> потврђује ту претпоставку. Вајс пише: „Без обзира на то што мој став делује лоше, морам покорно молити да такав музички додатак у облику дела за лауту не дајете даље, јер док нека ствар постоји за себе саму, тада је она увек лепа и нова, и ја ћу то одржавати.” Колико су биле тражене његове композиције, показује и писмо царице Амалије, удовице Карла VI, упућено из Минхена њеној најмлађој удатој ћерки Антонији Валпургис,<sup>159</sup> која је 1747. године затражила неколико композиција за своју ћерку Марију.

Понуду Бечког двора добија 1736, коју одбија и до смрти остаје у Дрездену. Очигледно се осећао врло добро међу изузетним музичарима Дрезденског двора и са публиком која је имала смисла за уметност, а и није хтео

---

<sup>153</sup> Johann Adolf Hasse (1699-1783)

<sup>154</sup> Giuseppe Tartini (1692-1770)

<sup>155</sup> Johann Quanc (1696-1773)

<sup>156</sup> Johann Joseph Fux (1660-1741)

<sup>157</sup> Lobkowitz

<sup>158</sup> Luisa Adelgund Victoria Gottsched (1713-1762)

<sup>159</sup> Antonia Walpurgis (1724-1780)

да буде незахвалан према свом краљу који га је великодушно даривао. Године 1738. Вајс је због непознатог „прекршаја” у вези са неким спором против моћног дворског чиновника ухапшен и притворен. Руски посланик барон Херман Карл фон Кејзерлинг,<sup>160</sup> одушевљени љубитељ уметности и покровитељ Ј. С. Баха, заузео се код министра за Вајса, тако да је он ослобођен, а та непријатност је остала без последица. Умро је 15. октобра 1750. године.

Ханс Неман (Hans Neeman) је 1939. године објавио 6 Вајсових соната (свита), по један Капричо, Томбо и Фантазију и тиме први у новије време указао на стваралаштво тог важног немачког музичара. Кијеза (Chiesa) је 1976. издао збирку у којој се налази 28 свита и 41 комад према лондонском манускрипту, а исте те године је у Јапану објављено 49 појединачних ставова који се могу груписати у свите према московском рукопису. У Лајпцигу је годину дана касније Волфганг Рајх (Wolfgang Reich) објавио 34 свите из дрезденског манускрипта као факсимил. Каснијих година је издат и варшавски манускрипт.

Силвијус Леополд Вајс, чије стваралаштво припада периоду касног процвата музике за лауту, сажео је тај развој и бранио га од нововременских стилских струја, које су лаути све више одузимале њен високи уметнички статус. Вајс је потпуно искористио техничке и стваралачке могућности свирања инструмента, при чему је добио више признања него било који други лаутиста те епохе. Вајс је био један од најчувенијих музичара Европе, а дивили су му се највише због његове импровизаторске вештине. У томе, као што кажу савременици, ни по чему није заостајао за великим Јоханом Себасијаном Бахом. Као најзначајнији немачки лаутиста барока, у историји музике за лауту, стекао је углед и поштовање као Франческо да Милано у Италији, Џон Дауленд у Енглеској, Роберт де Визе у Француској...

Високи квалитет Вајсовог стваралаштва и „духовно сродство” са Баховом уметношћу, оправдавају темељно бављење уметничким стваралаштвом тог, можда највећег лаутисте који је икада живео.

Фернандо Сор (1778-1839) је рођен у Барселони. Прво музичко образовање стекао је још као дечак у манастиру Монсерат. Године 1797. се вратио у Барселону и започео војничку каријеру у кадетској школи. У том

---

<sup>160</sup> Herman Karl von Keyserling (1696-1764)

периоду је писао и своје прве композиције за гитару, а 1797. у Барселони је изведена и његова прва опера „Telemaco nell' isola di Calipso”. Годинама после тога компоновао је сценску музику и дела за оркестар, али су те партитуре изгубљене.

Французи су 1807. заузели Шпанију, из које су протерани 1813. године. Тада им се придружио и Сор, који је приликом тог њиховог повлачења отишао са њима. Недуго после битке код Ватерлоа преселио се у Лондон (1815), а 8 година касније у Москву. На крају се (1826) опет вратио у Париз, где је и објавио прво издање своје школе за гитару.

Стваралаштво Фернанда Сора за гитару, састоји се из 63 нумерисана дела и неколико композиција без опуса, која су објављена или као вежбе у његовој школи или као музички додаци у часописима. За разлику од његових оркестарских дела, композиције за гитару уопште нису пале у заборав, напротив, оне су постале део незаобилазног концертног репертоара данашњих свирача. Нови почетак откривања Сорове музике за гитару десио се управо извођењем „Интродукције и варијација на Моцартову тему” ор. 9, композиције која је у интерпретацији Андреса Сеговије<sup>161</sup> постала позната широм света. Интродукција, током првих Сеговијиних наступа (који су изазвали талас одушевљења), уопште није била позната, јер ју је он на својим концертима и у свом издању дела код издавачке куће Schott, једноставно изоставио. Прво издање поменутих варијација објављено је у Лондону, а Брајан Џефри (Brian Jeffery), вероватно најугледнији истраживач Соровог стваралаштва, датира издање 1821. годином. Сор није био само један од најцењенијих гитариста, он је и као композитор музике за гитару био испред свог времена.

Биографије гитариста прве половине 19. века, делују као путописи. Европске земље су се у то време на неки начин зближиле и људи су се мање задржавали на једном месту. Разлог томе је био и живот у једном потпуно новом друштву инспирисаном француском револуцијом, ратовима и револуционарним нередима који су се ширили Европом. Буржоаски бунт, дуготрајно припреман, омогућио је „пробој грађанства” који је имао велики значај за културни живот. Култура и уметност нису више биле повластица одређених класа, постале су

---

<sup>161</sup> Andres Segovia (1893-1987)

опште добро ширих слојева друштва. И музика је била део тог процеса. Она је постала предмет процвата грађанског концертног живота, пугујућих виртуоза; а за активно музицирање код куће, развијала се потреба за музичким подучавањем и технички лакшом и мање захтевном музиком.

Бразилски композитор Хеитор Виља Лобос<sup>162</sup> (1887-1959), један је од првих уметника из Јужне Америке који је био познат и поштован у Европи. Као познавалац музичког фолклора своје домовине, свирао је гитару, у малим ансамблима по кафанама и биоскопима који су у то време били популарни у Рио де Жанеиру.

Године 1923. отишао је први пут у Париз, где је са прекидима живео до 1930. Тај боравак у Паризу су му омогућили имућни Бразилци. Његов успех као композитора је био велики. Упознао се са многим ствараоцима и са тада већ славним Сеговијом, који је од њега наручио циклус од 12 етида. Лобос, и сам гитариста, написао је етиде које су по својим техничким и музичким захтевима биле јединствене у репертоару гитаре и за које се 25 година чекало да буду објављене, што због Другог светског рата, што због чињенице да гитаристи тог времена још нису били довољно зрели за такво дело.

И у етидама, а можда и још више у 5 прелудијума које је написао 1940. године, истичу се Лобосова композиторска индивидуалност и вулкански темперамент. Он помера целе акорде на хваталци уз звук остинатних слободних жица, што производи сукоб међу стално мењајућим хармонским односима и остинатним оквиром, а тај начин писања је за њега врло карактеристичан.

Што се репертоара за гитару тиче, Лобос је касније написао и концерт за гитару и оркестар, а знатно раније, још у периоду између 1908. и 1912. године „Suite populaire bresilienne”, која се састоји од 4 става. То дело га представља као романтичара на кога су Шопен<sup>163</sup> и Шуберт<sup>164</sup> имали јак утицај и који се борио за стварање сопственог бразилског музичког стила.

---

<sup>162</sup> Heitor Villa-Lobos

<sup>163</sup> Frederic Francois Chopin (1810-1849)

<sup>164</sup> Franz Schubert (1797-1828)



## ПРОБЛЕМАТИКА СВИРАЊА

Када одлучите да на једном концерту свирате осам различитих инструмената (вихуела, ренесансна лаута, барокна гитара, теорба, архилаута, барокна лаута, романтична гитара, класична гитара), који осим имена и облика у својој различитости носе и разноврсне штимове, број жица, мензуру..., морате осим свих познатих начина припреме за јавни наступ узети у обзир још неке аспекте.

Живимо у времену богате понуде разних музичких стилова, историјских и савремених. Сходно томе, ми смо више или мање свестрани (и образовани) извођачи. У сваком случају, избор програма који нам „лежи” је први важан корак у припреми свирача. Мада често постоје објективне околности које нам делимично намећу програм, увек постоји и одређена слобода избора. У том избору, важно је проценити количину менталне и физичке снаге коју поседујемо.

Правилна употреба снаге је једна од основних одлика успешне свирачке вештине. Снажна интерпретација захтева правилну, пре него велику употребу снаге. Са физичког гледишта извођача, реч је о избегавању, или барем разумном одгађању тачке исцрпљености. Са слушног гледишта, стално коришћење снаге у свирању довешће до прилагођавања слуха на динамички опсег који ћемо убрзо доживљавати као средњу динамику (*mf*). При том, на сродним инструментима из породице лаута којима свакако припада и гитара, мада то важи и уопштено, ризично је разметати се снагом. Пре свега зато што ће нам тон све више губити „вокалну” димензију, а добијати перкусионистичку. То наравно не важи за музику у којој се такав ефекат баш тражи. Најбоље је изабрати динамички регистар у ком се најлакше „лева”, поготову на инструментима са кратким трајањем тона. При томе, низак ниво мускулатурне ангажованости штеди нам енергију за заиста снажна места у композицији, доприносећи прозачности и динамичком распону извођења. За правилну употребу снаге тесно су везани опуштеност и осетљивост прстију приликом свирања. Осетљивост је физиолошки „вид” и „интелигенција” прстију. Она прстима даје прилагодљивост потребну за избор исправне акције у сваком тренутку извођења.

Што се тиче десне руке, поред савладавања *tirando* технике исто је тако важно савладати вештину тренутног опуштања између два одсвирана тона.

Другим речима, присутност силе у шаци треба да буде тренутна појава. Сила којом прст делује на жицу треба да оде из прста и еластично се пренесе на шаку у тренутку када нокат одлази са жице. Код свирача са недовољно развијеном компонентом опуштања између „трзаја” долази до гомилања напетости у рукама, која убрзо може да наруши интерпретацију. Ако је сила у десној шаци присутна само у импулсу трзаја, и само у оном прсту који изводи тај покрет, онда је сваки тон, у ствари, посебан догађај. То доводи до боље контроле квалитета појединих тонова и веће независности у артикулацији суседних тонова. Многи гитаристи размишљају овако: „Или је мелодијски тон, или није”, препуштајући немарно акордске тонове случајности интерпретације негде у трећем плану. При том, у ситуацији када тонску структуру хоћемо да свирамо у крешенду или декрешенду и акордски тонови треба да учествују у развоју динамике да би све деловало уверљивије. Током свирања и прсти и шаке и обе руке треба да буду у стању да реагују на најразличитије начине који се често врло брзо измењују. Због тога „памћење” претходних радњи у мишићима шаке треба свести на најмању меру. Умеће физиолошког „заборављања” приликом свирања је врло значајно и у директној је вези са димензијом опуштености. Важност опуштања између два одсвирана тона једнако је битна и за леву руку. Скот Тенант (Scott Tennant) истиче да је потпуна свест о активности леве шаке у сваком тренутку (о прстима који притискају жицу као и о „слободним” прстима), први и најважнији корак ка сигурној техници. „Оно што чините или не чините између тонова значи све”.

Један од најважнијих музичких алата приликом свирања на гитари и сродним инструментима је постизање „унутрашњег легата”. Реч је о учествовању и усклађивању обе руке приликом свирања сваког тона. У свему томе, руке имају сасвим другачији начин деловања. Десна рука делује дисконтинуирано, у тренуцима деловања и већи део времена је опуштена, док лева шака учествује притиском прста у укупном трајању тона. За постизање што везанијег свирања, битно је тежити вокалном ефекту трзаја жице и избегавати перкусионистички ефекат. Кад се све сабере, вероватно би многи од нас рекли

да је можда боље „искључити мозак” и препустити слуху и „интелигенцији прстију” контролу над интерпретацијом.<sup>165</sup>

## ЗАКЉУЧАК

Ако желимо, бавећи се музиком прошлости, да схватимо не само неке најосновније историјске чињенице, већ и да стекнемо једну целовитију слику о тој проблематици, морамо се послужити и интуицијом и логиком, као и многим интелектуалним вештинама којима су се служили и стари мајстори. Многи од њих су, или уз лауту, или уз гитару, свирали још неки сродан инструмент. Навешћу само неке од њих, као и инструменте које су свирали: Алонсо Мудара (1510-1580) - вихуела и четвороструна ренесансна гитара; Мигел де Фуенљана (1500-1579) - вихуела, четвороструна и петоструна ренесансна гитара; Адриан ле Рој<sup>166</sup> (1520-1598) - ренесансна лаута и четвороструна ренесансна гитара; Јоханес Херонимус Капсбергер (1580-1651) - архилаута, теорба и барокна гитара; Робер де Визе (1655-1723) - барокна лаута, теорба и барокна гитара...

Када је занат професионалног, комплетног музичара - извођача у питању, информисаност о неким чињеницама постаје императив. Овде изнета размишљања произилазе из личног искуства. Није ми био циљ да пружим нове теорије о пореклу инструмената из породице лаута, већ да подстакнем на размишљање и скренем пажњу на један необично разноврстан, узбудљив и по много чему још увек мало познат репертоар. Та музика, захваљујући својој разноликости и квалитету, поседује димензију универзалности која надмашује оквире епохе у којој је настала и заслужује да се и данас брижљиво студира и изводи како на историјским, тако и на модерним инструментима. У мору те музике, постоје многа дела која још увек чекају своје извођаче и своју публику.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> Eugen Bruči, *Kvadratni korijen iz soneta*, Gitara 3, Zagreb, HUGIP, 2001.

<sup>166</sup> Adrian le Roy

<sup>167</sup> Igor Paro, *En la manera de Alonso*, Gitara 12, Zagreb, HUGIP, 2010.

*Лауте тугују: неиспуњена жеља свирања мелодије*

*Мелодија свирана на трзаној жици није више од идеје и апстракције. После првог и јединог удара по жици, свирач нема даљу контролу над звуком. Трзани звук је рођен у грозници и страсти. Он садржи огромну намеру, најлепшу визију музичаревог ума и слику наде и инспирације која изненада нестаје или постаје предмет маште и представе слушаоца.*

*Трзани звук струне неће никада моћи да пева као виолина или виолончело, труба или глас, или обоа. Звук једног једноставног тона људског гласа и звук већине инструмената створених да га имитирају, може бити вођен умом музичара од свог зачетка до самог краја, све до следећег звука, кроз најлепшу динамику, нијансе боја, артикулацију и интензитет!*

*Трзалачки инструмент прекида сву своју снагу изражајности после једноставног удара тона усмереног према машти слушаоца. Каква судбина и какав изазов!*

*То је као игра нацртаних линија кроз избројане тачке на последњој страници новина: стварање облика и фигура уцртавањем линија од једног броја до другог. Мелодије су попут тих облика и контура цртежа и свака избројана тачка је трзани звук, исцртане линије од једног удара до другог, верујући да се фигура на крају јавља у нашој машти!<sup>168</sup>*

*Rolf Lislevand*

## ОСНОВНА ЛИТЕРАТУРА:

- Chiesa, Ruggerio: *Silvius Leopold Weiss-Intavolatura di liuto*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1994.
- Crawford, Tim: *The Moscow 'Weiss' Manuscript*, Columbus, Editions Orphee, 1995.
- Delair, Denis: *Traite D'Accompagnement Pour Le Theorbe et le Clavecin*, Geneve, Minkoff Reprint, 1972.
- Donington, Robert: *The Inter Pretation of Early Music*, London, Faber and Faber, 1975.
- Farstad, Per, Kjetil: *German gallant Lute Music in the 18<sup>th</sup> century*, Göteborg, Göteborg Universitu, 2000.
- Gerald, Abraham: *Oksfordska istorija muzike*, Beograd, Clio, 2004.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Glazbeni dijalog*, Zagreb, Algoritam, 2008.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Glazba kao govor zvuka*, Zagreb, Algoritam, 2008.
- Hunt, Edgar: *Robert Dowland Varietie of Lute-Lessons*, London, Schott and co. ltd., 1958.
- Kapsperger, Girolamo: *D'Intavolatura di Chitarone Venezia 1604*, Firenze, Studio per ediziono scelte, 1982.
- Kapsperger, Girolamo: *D'Intavolaturra di Chitarone Roma 1640*, Firenze, Studio per ediziono scelte, 1982.
- Ledbetter, David: *Continuo Playing According to Handel*, Oxford, Clarendon press, 1990.
- Lundberg, Robert: *Historical Lute Construction*, Tacoma, Guild of American Luthiers, 2002.
- Lundgren, Stefan: *Method for the Renaissance Lute*, München, Tree edition, 1983.
- Mattax, Charlotte: *Accompaniment on Theorbo and Harpsichord*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Monno, Johannes: *Die Barockgitarre: Darstellung in her Entwicklung und Spielweise*, München, Tree edition, 1995.
- Muudarra, Alonso: *Tre Libros de Musica, First published in Seville by Juan de Leon, 1546*.
- Munrow, David: *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, Oxford, University Press, Music Department, 1976.
- Noad Frederick: *Heitor Villa Lobos-Collected Works for solo Guitar*, Paris, Editions Max Echig, 1990.
- North, Nigel: *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo*, London, Faber Music ltd, 1987.
- Ophee, Matanya; Savino Richard: *Fernando Sor-The complete Studies for Guitar*, Heidelberg, Chanterelle, 1997.
- Paro, Igor: *Vihela i gitara – povijest jednog prijateljstva, Gitara br. 7*, Zagreb, HUGIP, 2005.
- Piccinini, Alessandro: *Intavolatura di liuto et di chitarrone Bologna 1623*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1983.
- Pohlman, Ernst: *Laute, Theorbe, Chitarrone*, Bremen, Gegenwart, 1975.
- Sanz, Gaspar: *Instruccion de Musica Sobre la Guitarra Espanola*, Genève, Editions Minkoff, 1976.
- Saton, Toyohiko: *Method the Baroque Lute*, München, Tree edition, 1987.

---

<sup>168</sup> Превела Zdeka Weber, текст из програма концерта Ролфа Лислеванда, одржаног 28. септембра 2010. године у Вараждину.

- Segundo, Carlos: *Poema harmonico, Madrid, En la Imprenta de Manuel Ruiz de Murga*, 1694.
- Strizich, Robert: *Robert de Visée-Oeuvres complètes pour guitare*, Paris, Heugel, 1969.
- Tonazzi, Bruno: *Liuto, Vihuela, Chitarra E Strumenti Similari Nelle Loro Intavolature, Con Cenni Sulle Loro Letterature*, Ancona, Berben, 1974.
- Veilhan, Jean, Claude: *The Rules of Musical Interpretacion in the Baroque Era*, Paris, Alphonse Leduc, 1977.
- Veilhan, Jean-Claude: *Die Musik des Barock und ihre Regeln*, Paris, Alphonse Leduc, 1982.
- Vendriks, Filip: *Muzika u renesansi*, Beograd, Clio, 2005.
- Visée, Robert, de: *Livre de guittarre, Livre de pièces pour la guittarre*, Genève, Minkoff reprint, 1973.
- Zamboni, Romano, Giovanni: *Sonate d'intavolaturadi leuto Lucca 1718*, Firenze, Studio per ediziono scelte, 1982.