

1. Delovni list

JACOBUS GALLUS IN POZNA RENESANSA

V renesansi doživi svoje ponovno rojstvo humanizem, in to v novi luči, v kateri se umetnik pojavi kot individuum z osebnim načinom uporabe stilnih prvin.

Jacobus Gallus je bil napreden skladatelj svojega časa, morda tudi zato takrat manj cenjen, kot bi si bil zaslužil. Vendarle so v Pragi, kot se je skladatelj sam pohvalil, peli njegova dela vsak dan, tudi v 17. stoletju so jih po vsej Evropi pogosto izvajali, note pa vedno znova tiskali in kopirali in še v 19. stoletju so v Parizu natisnili nekatere njegove skladbe. Tudi Lasso je na Münchenskem dvoru izvajal eno njegovih večzbornih skladb.

Gallusova glasbena vzgoja izvira iz renesanse, njegove poteze pa včasih že nakazujejo zgodnji barok. To ne velja le za homofone odseke njegovih skladb, pač pa tudi za polifone – tudi ti so že »uokvirjeni« v harmonijo. Slednja kot nov in v začetku nesamostojen element vstopa v glasbo poznega 16. stoletja. Seveda je bila harmonija znana že prej, razodeva jo tudi ljudska glasba prejšnjih stoletij. Ni pa bil dotlej priznan njen položaj med sestavnimi, konstruktivnimi kompozicijskimi elementi – bila je nepogrešljiva, a umaknjena v ozadje, v samem glasbenem toku »slučajna« v smislu sosledja akordov. Najbrž je bil ravno Gallus izmed skladateljev vokalne polifonije tisti, ki je napravil najodloč(il)nejši korak naprej od predhodnega učenja, ki ni poznalo pravih harmonskih odnosov tako med zaporednimi akordi, kot tudi med večjimi oblikovnimi enotami. Gallus komponira še modalno, vendar skozi njegovo modalnost že presevajo tonalne prvine. Zavestno pušča ob strani stara kontrapunktska pravila, gradi zmanjšana, in celo zvečana sozvočja, brez strahu piše tritonus in se tako močno približuje beneški šoli, Gabrielliju in Monteverdiju (beneški šoli ga približuje tudi uporaba večzborja – *cori spezzati*). Gallus se nam tako ponuja kot skladatelj, ki si zasluži in zahteva našo obravnavo iz več razlogov: je naš, slovenski skladatelj najvišje ravni in pomena, deluje v pozni renesansi in se že ozira po nekaterih baročnih prijemih, hkrati pa njegovo glasbo prav harmonija dela tako živo in svežo.

Gallusova melodika ne odkriva toliko značilnih potez, kot jih lahko srečamo pri harmoniji. Je relativno mirna, gladka in vzvišena, drugačna od Palestrinove apolonične, rahlo arhaične perfekcije in od Lassove prvinske neposrednosti. Tu ni več nekdanje velikopoteznosti, niti se ne odlikuje z izjemno inventivnostjo izpeljave. Njena spevnost raste iz harmonije in se ji prilega, jo dopolnjuje in interpretira. Raje kot neakordične tone ima jasno postavljene akorde, ki učinkujejo sami zase.

Pričujoči zapis se želi osredotočiti na skladbe ali dele skladb Jacobusa Gallusa in njegovih sodobnikov v tako imenovanem *kancionalnem stavku (stilu)*, za katere je značilen enakomerni ritem, homofoni način oziroma natančneje *contrapunctus simplex* (v nasprotju z motetnim *contrapunctus figuratum*). Največji, najinventivnejši in najinovativnejši je Gallus prav tu - v svoji akordiki, ki jo odlikuje izbranost akordičnih zvez. Zanimajo ga menjave tonskih načinov, ki so skupaj z alteriranimi toni postajale čedalje pogostejše in vodile v pretapljanje modusov v dur in mol. Ta, iz beneške šole izvirajoči homofoni princip pisanja, je predstavlja v tistem času nekakšen talilni lonec, v katerega so bili dani modusi in je na koncu iz njega izšla tonalnost.

KANCIONALNI STAVEK (STIL)

je štiriglasni homofoni in homoritmični vokalni stavek, pri katerem so glasovi (z izjemo neakordičnih tonov) ritmično navezani na vodilno linijo v sopranu. Gre za najzgodnejšo obliko homofonega večglasnega vokalnega stavka (prvič v zgodovini glasbena vertikala – harmonija postane enakopraven parameter v glasbeni fakturi), ki predstavlja prvo izhodišče za učenje šolskega »strogega stavka« harmonije in kontrapunkta.

Osnovo še vedno predstavljajo starocerkveni tonovski načini, ki pa se že delijo v dve grupi – modusi z visoko tretjo stopnjo in zato durovskim značajem ter moduse z nizko tretjo stopnjo in zato molovskim značajem. Posebne lastnosti posameznih modusov se z uporabo alteriranih tonov izravnavajo in izgubljajo. V skupini duru podobnih modusov praktično ni več razlike med jonskim in lidijskim modusom (zaradi rednega zviševanja četrte stopnje slednjega), kmalu se jima pridruži še miksolidijski modus; podobno se zlivata eolski in dorski modus v skupini molu podobnih modusov. Le frigijski modus se do neke mere ohrani do konca baroka.

Na tonih *cantus durus*



temeljijo dorski modus na tonu *d*, frigijski na *e*, miksolidijski na *g*, eolski na *a* in jonski na *c*. Na tonih *cantus mollis*



pa najdemo dorski modus na tonu *g*, frigijskega na *a*, miksolidijskega na *c*, eolskega na *d* in jonskega na *f*. Note, označene s pikami, predstavljajo alteracije, ki se lahko pojavijo kot zvišane terce akordov – bodisi kvintakordov (torej v enem od zgornjih glasov) ali v sekstakordih (v basu ali kot zvišani osnovni ton, torej seksto nad basom), kvinte akordov običajno niso bile alterirane (izjemo predstavlja h-molov trozvok s kvinto fis).

Celoten nabor konsonančnih akordov (brez akordov na fis, cis in deloma tudi h) tvori specifično zvočno okolje, nekakšno tonaliteto (Es-durov kvintakord nastopa le v *cantus mollis*, E-durov pa le v *cantus durus*):



V 16. stoletju so sicer skladatelji že zavestno uporabljali akorde, torej vertikalno komponento glasbe, (skoraj) niso pa še občutili funkcionalne povezanosti med njimi. Pri Gallusu je takšen način razmišljanja še jasno prisoten v polifonih odsekih njegovih skladb, harmonsko naprednejši pa je v homofonih odsekih, kjer se že nakazuje mišljenje v funkcionalno odvisnih sozvočjih.

Značilnosti vodenja linij v *kancionalnem stavku* so naslednji:

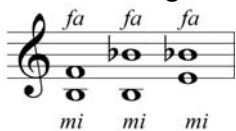
1. Vodilna melodija se iz tenorja preseli v diskant (sopran);
2. sekstnim in septimnim skokom, skokom za zvečane in zmanjšane intervale ter kromatičnim postopom se melodika izogiba;
3. basova linija, ki predstavlja harmonski temelj (tudi sicer prinaša predvsem osnovne tone trozvokov), prav iz navedenega razloga vsebuje relativno največ skokov;
4. v notranjih dveh glasovih ni »nepotrebnih« skokov in se najpogosteje gibljeta »po najbližji poti«;
5. križanja glasov med altom in tenorjem je občasno moč najti predvsem v izogib očitnim paralelam:



6. očitne paralele načeloma ne sodijo v ta stavek, je pa moč najti vrsto bolj ali manj domiselnih načinov, kako jih zabrisati, če se vendarle pojavijo;
7. akcentne paralele se pojavljajo, občasno tudi antiparalele. Od zakritih paralel je nezaželena le zakrita prima med zgornjima dvema glasovoma.

Kromatične spremembe tonov heksakordov pojasnjujejo pravila uporabe *musice fictae*. Teoretiki so ločili dve skupini razlogov:

1. zaradi potrebe ('Causa necessitatis') – gre za kromatične spremembe, pogojene sozvočno, torej zaradi zvočne vertikale:
 - prepoved sočasnega zvenenja tonov *mi* in *fa* različnih heksakordov (durum, naturale in molle), torej zmanjšanih sozvočnih kvint in oktav. '*Mi contra fa diabolus est in musica*' (ex. a);
 - '*una nota super la, semper est canendum fa*' – v izogib linearnemu tritonusu, če je linija prešla *la* določenega heksakorda;
 - prepoved napačnih razmerij.
2. zaradi lepote ('Causa pulchritudinis') – gre za kromatične spremembe zaradi melodije, torej zvočne horizontale:
 - pravilo o *subsemitonium modi* – dvigu vodilnega tona v kadenčni formuli; raising of the leading note in cadential formula:



- pravilo bližine – doseganje popolne konsonance v katerih koli dveh glasovih iz najbližje nepopolne konsonance:



- pravilo o zaključku s popolnim (durovim) kvintakordom (s pikardijsko terco).

Jacobus Gallus: *Quam gallina suum parit ovum*

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a common time signature (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a common time signature (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The system concludes with a double bar line.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a common time signature (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a common time signature (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in a common time signature (C). The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass line starts with a quarter note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The system concludes with a double bar line.