

Klemen Grabnar

Muzikološki inštitut, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti,  
Ljubljana  
Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and  
Arts, Ljubljana

Odnos med posvetnim in sakralnim v drugi  
polovici 16. stoletja na primeru maš  
*Nasce la pena mia* Bartolomea Spontoneja  
in Costanza Antegnati

Secular and Sacred in the Second Half of the  
Sixteenth Century: The Case of Masses  
*Nasce la pena mia* of Bartolomeo Spontone and  
Costanzo Antegnati

Prejeto: 2. januar 2013  
Sprejeto: 27. marec 2013

Received: 2nd January 2013  
Accepted: 27th March 2013

**Ključne besede:** glasba 16. stoletja, parodična  
maša, madrigal

**Keywords:** sixteenth-century music, parody  
mass, madrigal

IZVLEČEK

ABSTRACT

Parodične maše, osnovane na posvetnih skladbah, so za raziskave prehajanja med sakralnim in posvetnim zlasti zanimive zaradi uporabe profane glasbe v liturgični glasbi. Kot je mogoče razbrati na primeru maš Bartolomea Spontoneja in Costanza Antegnati, osnovanih na madrigalu *Nasce la pena mia* Alessandra Striggia, je posvetna glasba v 16. stoletju na ta način predrušana in povzdignjena, poslušalčeva zavest pa je pri tem preusmerjena k Božjemu.

Parody masses based on secular compositions are intriguing due to their employment of profane music in strictly liturgical music, which has inspired research in traversing boundaries between sacred and profane. As can be seen from the case of two masses, one by Bartolomeo Spontone and the other by Costanzo Antegnati, based on the madrigal *Nasce la pena mia* by Alessandro Striggio, secular music in the sixteenth century seems to be transformed in a way to elevate it, turning the attention of the listener toward God.

Konec 15. stoletja je Johannes Tinctoris, eden najpomembnejših in najvplivnejših glasbenih teoretikov svojega časa, označil pomembnost uglasbitve mašnega ordinarija z naslednjimi besedami: »Missa est cantus magnus cui verba Kyrie, et In terra, Patrem, Sanctus et Agnus, et interdum caeterae partes a pluribus canendae supponuntur, quae ab aliis officium dicitur.«<sup>1</sup> Da je postala maša v 16. stoletju osrednja glasbenoliturgična oblika, pa najbolj pričajo opusi skladateljev; pri večini namreč maše zasedajo vidno mesto. V 16. stoletju so skladatelji iskali nove načine povezovanja mašnih stavkov. Med njimi je postal od Josquina dalje najpogostejši ta, pri katerem je za osnovo služilo glasbeno gradivo že obstoječe kompozicije, vendar pri tem (v nasprotju s kompozicijskimi praksami prejšnjih stoletij) temelja za novo skladbo ni predstavljal le en sam glas predloge, temveč vsi glasovi. Skladatelj je za osnovo lahko vzel posamezne dele šansone, madrigala, nemške pesmi ali moteta in jih na različne načine uporabil in predelal (variral, razširil, krčil ipd.). Tako komponirane maše se najpogosteje označujejo z izrazom parodične maše.<sup>2</sup>

Kljub pogosti uporabi parodične tehnike pa so opisi in omembe te kompozicijske tehnike v 16. in na začetku 17. stoletja razmeroma redki. Bežno jo omenjata Nicola Vicentino v traktatu *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), ko govori o mašah, izpeljanih iz polifone skladbe (*sopra un Madrigale, & sopra una Canzone Franzese, ò sopra battaglia*), in Gioseffo Zarlino v razpravi *Le istituzioni harmoniche* (1558), ko omenja teme večglasnega modela.<sup>3</sup> Bolj specifične opise pa zasledimo v *Ragionamento di musica* (1588) Pietra Pontia in v *El Mellopeo y maestro* (1613) Pietra Ceroneja.<sup>4</sup> Poleg teh parodično tehniko na primeru moteta opisuje Johann Frosch v traktatu *Rerum musicarum opusculum rarum* (1532), namenjenemu skladateljem začetnikom.<sup>5</sup> Razprava kaže na to, kako so se skladatelji učili komponirati z uporabo že obstoječe glasbe uveljavljenih mojstrov. Koncept parodije pa je v širšem smislu obravnavan v razpravi *De ΠΑΡΩΔΙΑ: tractatus musicalis* (1611) Georga Quitschreiberja, zasnovani kot apologija parodije.<sup>6</sup>

Omenjenim razpravam – z izjemo slednje – je skupno to, da ne uporabljajo posebnega termina za tako tehniko. Uporaba izraza »parodija« je bila v tistem času namreč redka. Splošno znani so trije primeri: (1) tisk maše Jacoba Paixa, ki je izšla leta 1587 v Lauingenu, (2) motet *Praeter rerum seriem* Sethusa Calvisiusa, ki je izšel leta 1603 in ga je skladatelj označil kot »Parode ad Josquini«, in (3) že omenjeni rokopisni traktat

1 Johannes Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitionum: faksimile der Inkunabel Treviso 1495*, Documenta musicologica, Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles, 37 (Kassel: Bärenreiter, 1983).

2 Osnoven zgodovinski pregled tovrstne mašne ustvarjalnosti podaja npr. Ludwig Finscher, »Die Messe als musikalisches Kunstwerk«, v *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, ur. Ludwig Finscher, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3 (Laaber: Laaber-Verlag, 1989), 1:230–240.

3 Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rim: Antonio Bare, 1555; faksimile, Kassel: Bärenreiter, 1983), f. [84v]; Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche* (Benetke, 1558; faksimile, New York: Broude Brothers, 1965), 172.

4 Pietro Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma: Viotto, 1588; faksimile, Kassel: Bärenreiter, 1959), 155–156; Pietro Cerone, *El Mellopeo y maestro: tractado de música theórica y prattica* (Neapelj: Gargano in Nucci, 1613; faksimile, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007), 687–688. Kratek povzetek relevantnega odlomka iz slednjega traktata v slovensčini podaja Klemen Grabnar, »Missa Je ne menge point de porc: Nekaj misli ob Lassovi uporabi Sermisyjeve šansone«, *De musica disserenda* 8, št. 2 (2012): 111.

5 Gl. Hellmuth Christian Wolff, »Die ästhetische Auffassung der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts«, v *Miscelanea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés* (Barcelona: Consejo superior de Investigaciones Científicas, 1958–1961), 2:1011–1021.

6 Gl. Andreas Waczkat, »Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik«: *Deutsche Parodiemesen des 17. Jahrhunderts* (Kassel: Bärenreiter, 2000), 201–207.

*De ΠΑΡΩΔΙΑ: tractatus musicalis* Georga Quitschreiberja.<sup>7</sup> Kot je izpostavil Lewis Lockwood, so skladatelji 16. stoletja parodične maše praviloma označevali na 3 načine, in sicer: (1) *Missa* s sledečim naslovom modela, (2) *Missa super* (ali v ljudskem jeziku, npr. *sopra*) in naslov modela ter (3) *Missa ad imitationem* s sledečim naslovom modela.<sup>8</sup> Čeprav izraz parodija v tistem času ni bil razširjen, se je v muzikološkem pisanju (nekje od Augusta Wilhelma Ambrosa in Petra Wagnerja naprej) kljub temu uveljavil. Sčasoma pa so nekateri muzikologi zaradi splošne slabšalne konotacije izraza in redke uporabe v sodobnih virih izraz označili za neprimerne. Poskusi nadomestiti izraz z boljšim so bili različni, npr.: Knud Jeppesen je predlagal izraz »transkripcija« in parodične maše imenoval »transkripcijska maša« (*Transkriptionsmesse*),<sup>9</sup> Walter Rubsamen uporabo termina »obdelava« (*elaboration*),<sup>10</sup> Lockwood pa je predlagal izraz imitacija in vpeljal besedno zvezo imitacijska maša (*imitation Mass*),<sup>11</sup> ki se je prijela zlasti med angleškimi, pa tudi ameriškimi muzikologi in se danes v angleško govorečem svetu razmeroma pogosto uporablja.<sup>12</sup>

Ne glede na odsotnost poimenovanja pa je bila sama parodija prisotna v vseh žanrih in oblikah, ki so jih gojili skladatelji zlasti v drugi polovici 16. stoletja; tako v magnifikatih, motetih, šansonah in drugje, zlasti pa v mašah. Med tovrstne maše sodita maši *Nasce la pena mia* Bartolomea Sponotoneja, med letoma 1551 in 1583 glasbenika v bolonjski cerkvi sv. Petronija,<sup>13</sup> in Costanza Antegnati, med letoma 1584 in 1624 organista v katedrali v Brescii,<sup>14</sup> ki sta se ohranili v dveh izmed šestih rokopisov iz začetka 17. stoletja, danes znanih kot Hrenove korne knjige. Te velike kodekse graškega izvora hrani Rokopisna zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.<sup>15</sup> Antegnatijska maša se je ohranila v rokopisu z oznako Ms 339, Spontonejeva pa v rokopisu z oznako Ms 341.<sup>16</sup> Antegnatijska maša je izšla v tisku, in sicer v njegovi prvi knjigi maš za 6 in 8 glasov leta 1578 v Benetkah in je bila tam ponatisnjena leta 1587, medtem ko se je Spontonejeva maša ohranila le v prej omenjenem rokopisu. Razlogi za vključitev omenjenih dveh maš v Hrenove korne knjige niso popolnoma jasni. Implicitno pa kažejo, kakšen repertoar je bil v prostoru tedanje Notranje Avstrije cenjen.

Obravnnavani maši sta izmed vseh parodičnih maš, ohranjenih v Hrenovih kornih

7 Prim. Grabnar, »Missa Je ne menge point de porc«, 110–111, op. 8.

8 Lewis Lockwood, »On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music«, v *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ur. Jan LaRue (New York: Norton, 1966), 562.

9 Gl. npr. Knud Jeppesen, »Marcellus-Probleme: Einige Bemerkungen über die Missa Papae Marcelli des Giovanni Pierluigi da Palestrina«, *Acta musicologica* 16–17 (1944–45): 21. Podobno je izraz »transkripcija« uporabil tudi Hermann Beck, »Adrian Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse«, *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961): 199–201.

10 Walter H. Rubsamen, »Some First Elaborations of Masses from Motets«, *Bulletin of the American Musicological Society* 4 (1940): 6.

11 Lockwood, »On 'Parody' as Term and Concept«, 560–571.

12 Ker Lockwood ni bil popolnoma prepričljiv, pa tudi zaradi tradicije, se drugod po svetu še vedno uporablja izraz »parodija«. V zadnjem času se v angleških muzikoloških besedilih parodične maše pogosto označuje kot »parodične ali imitacijske«. Prim. npr. Owen Rees, »Parody and Patriotism: A Sebastianist Reading of the Masses of Filipe de Magalh es«, v *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, ur. M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, in Leofranc Holford-Stevens, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Épitome musical ([Turnhout]: Brepols, 2009), 391.

13 Več o Spontoneju gl. npr. Victoria Panagl, »Spontoni«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher, *Personenteil*, zv. 15 (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2006), 1225–1226.

14 Več o Antegnatiu gl. npr. »Antegnati, Costanzo«, v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher, *Personenteil*, zv. 1 (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1999), 764–766.

15 SI-Lnr Ms 339–Ms 344.

16 SI-Lnr Ms 339, fol. 452r–477r; Ms 341, fol. 139r–157r.

knjigah, edini napravljeni na podlagi iste predloge, kar nudi zanimiv vpogled v snovanje parodičnih maš v drugi polovici 16. stoletja, temelječih na posvetnih kompozicijah. Model obeh maš je madrigal *Nasce la pena mia* Alessandra Striggio. Striggio, ki je večino časa, tj. nekje med letoma 1560 in 1587, deloval na dvoru družine Medici v Firencah, je bil v svojem času zelo priznan skladatelj madrigalov.<sup>17</sup> O tem priča med drugim prav razširjenost madrigala *Nasce la pena mia*, ki je po letu 1560, ko je bil prvič natisnjen v skladateljevi prvi knjigi madrigalov za šest glasov, izšel v številnih zbirkah vse do začetka 17. stoletja. Madrigal je bil poleg tega navdih mnogim skladateljem, ki so ga uporabili pri komponiranju maš (poleg omenjenih dveh skladateljev še npr. Philippu de Monteju, Andreasu Kadnerju in Jacobu Reinerju) ali pa so ga priredili za inštrument s tipkami ali lutnjo (ohranile so se npr. intabulacije Bernhardta Schmida mlajšega, Giovannija Antonia Terzija in Giovannija de Macquea). Tudi kasneje Striggiova slava ni usahnila. To dokazuje Giovanni Rovetta, ko se nanj sklicuje v predgovoru k svoji zbirki *Salmi concertati*, op. 1, iz leta 1626, kjer se Rovetta postavlja v vrsto skladateljev, ki so glasbeno pot najprej začeli kot instrumentalisti, šele nato kot skladatelji, med njimi Striggio.<sup>18</sup>

*Nasce la pena mia* je, kot je že bilo omenjeno, madrigal; gre za uglasbitev istoimenske pesniške oblike – enokitične pesmi z jambskimi enajsterci in sedmerci. Besedilo neznanega pesnika tvori prvega izmed para madrigalov, ki ju je prvi v celoti uglasbil Hoste da Reggio (med letoma 1548 in 1553 *maestro di cappella* na dvoru Ferranta Gonzage v Milanu) in leta 1554 v Benetkah izdal v svoji drugi knjigi madrigalov za štiri glasove. Drugi madrigal pa je naslovljen *Nasce la gioia mia*.<sup>19</sup> Oba imata enako metrično strukturo in rime – aBaCBcDD (male črke označujejo sedmerce in velike črke enajsterce).<sup>20</sup>

Gre torej za ljubezensko žalostinko. Resnost in umetniškost besedila pa dosega tudi glasba, ki sledi toku besedila. Vsak besedilni odsek je glede na glasbeno teksturo oblikovan po svoje. Skladatelj uporablja postopek imitacije, homofono združuje različne skupine glasov in jih sopostavlja eno poleg druge, piše tudi v razgibani homofoniji ipd. Odseki v sosledju so pogosto ritmično različni ali celo kontrastni. Čeprav Striggiova kompozicija ni polna očitnih madrigalizmov do te mere kot v mnogih kasnejši madrigalih, se je skladatelj vsekakor posluževal glasbenih sredstev, ki besedilo odražajo v glasbi. Primer tega predstavlja npr. ritmični kontrast v taktih 7 in 8, kjer na besedah »mio vivo sole« glasbena tekstura postane razgibana (gl. Primer 1). Glasovi praviloma ne kadencirajo naenkrat (skupaj), tako da se glasbeni tok venomer nadaljuje, poseben učinek pa Striggio doseže ob nastopu vzdihla »Ahi«, ko se glasbeni tok za trenutek nekoliko ustavi (gl. Primer 2).

17 Več gl. npr. Iain Fenlon, »Striggio, Alessandro (i)«, v *Grove Music online*, dostopno na spletu.

18 Prim. npr. James H. Moore, *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, and Francesco Cavalli*, *Studies in Musicology* 30 (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981), 1:12–13.

19 Besedilo je denimo uglasbil Giovan Leonardo Primavera, a bolj kot njegov madrigal je znana Palestrinova parodična maša, osnovana na njegovem madrigalu.

20 Gl. Alessandro Striggio, *Il primo libro de madrigali a sei voci*, ur. David S. Butchart, *Recent Researches in the Music of the Renaissance* 70–71 (Madison: A-R Editions, 1986), xix–xx.

Nasce la pena mia,  
 Non potendo mirar mio vivo sole;  
 E la mia vita è ria  
 Qual hor lo miro, perch' il guard'è tale,  
 Che lasciarmi peggior che morte suole.  
 Ahì, vita trista e frale,  
 Che fia dunque di me, che farmi deggio?  
 S'io mir'ho male, e s'io non mir'ho peggio.

Moje muke se prično,  
 ko ne morem občudovati svojega živega sonca;  
 in moje življenje je bedno  
 kadar ga gledam, zakaj njegov blesk je tak,  
 da me pusti na slabšem kot smrt.  
 Oh, nesrečno in krhko življenje,  
 kaj bo torej z mano, kaj naj storim?  
 Če občudujem, je slabo, in če ne občudujem,  
 je še slabše.

7

C  
do mi - rar mio vi - vo so - le

A  
8 mi - rar mio vi - vo so - le, mio

5  
8 do mi - rar mio vi - vo so - le,

6  
8 mi - rar mio vi - vo so - le, mio vi - vo so -

T  
8 do mi - rar mio vi - vo so - le;

B  
do mi - rar mio vi - vo so - le,

Primer 1: A. Striggio, Nasce la pena mia, t. 7–8.

22

C  
te suo - - - le. Ahi,

A  
Ahi, Ahi, vi - ta

5  
mor - te suo - le. Ahi, Ahi, vi - ta

6  
- te suo - le. Ahi, Ahi, vi - ta tri -

T  
mor - te suo - le. Ahi, Ahi,

B  
mor - te suo - le. Ahi, Ahi, vi - ta

Primer 2: A. Striggio, *Nasce la pena mia*, t. 22–25.

Da sta maši *Nasce la pena mia* Spontoneja in Antegnatija osnovani na istoimenskem Striggiovem madrigalu, je jasno ob primerjavi začetkov maš in madrigala. Spontone je v svoji kompoziciji obdržal število glasov in njihovo vstopanje je podobno kot v madrigalu (gl. Primer 3). Glasbeno gradivo predloge je le malo preoblikoval; deloma je predrugačil vodenje glasov. Antegnati pa je število glasov povečal iz 6 na 8 in uporabil dvozborge (gl. Primer 4). V prvem zboru nastopi gradivo začetka predloge v značilni imitaciji motiva v punktiranem ritmu in vzpenjajoče se linije, v drugem zboru pa je enako gradivo preoblikovano tako, da nastopi v razgibani homofoniji. Pri tem je basovski glas prevzet skoraj v nespremenjeni obliki, le kadenca je drugačna. Glasba začetka maše tako ni le predelava s spremembami, ki bi jih narekovalo le novo besedilo, temveč so spremembe nekoliko obsežnejše kot v prejšnjem primeru. Kot je značilno za parodične maše, pa je model (čeprav bolj ali manj predelan) vedno prepoznaven.

C Na - sce la pe - - - - - na mi - a, Na - sce la pe - na mi - - - a,  
 A Na - sce la pe - na mi - a, na - sce la pe - na mi - a, Non  
 5 Na - sce la pe - - - - - na mi - a,  
 6 Na - sce la pe - - - - - na mi - a, Non  
 T Na - sce la pe - na mi - a,  
 B Na - sce la pe - - - - - na mi - a,  
 C Ky - ri - e e - - - - - lei - son, Ky - ri - e e - - - lei - - - son,  
 A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -  
 5 Ky - ri - e e - - - - - lei - son, Ky - ri - - - e e - - - lei  
 6 Ky - ri - e e - - - - - lei - son, Ky - ri - e e -  
 T Ky - ri - e e - - - - - lei - son,  
 B Ky - ri - e e - - - - - lei - son,

Primer 3: A. Striggio, *Nasce la pena mia*, t. 1–6 (zgoraj) in  
 B. Spontone, *Missa Nasce la pena mia*, *Kyrie*, t. 1–6 (spodaj).

C Ky - ri - e e - - - - - lei - son, Ky - ri - e e - - - lei - - - son,  
 A Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -  
 5 Ky - ri - e e - - - - - lei - son, Ky - ri - - - e e - - - lei  
 6 Ky - ri - e e - - - - - lei - son, Ky - ri - e e -  
 T Ky - ri - e e - - - - - lei - son,  
 B Ky - ri - e e - - - - - lei - son,

Primer 4: C. Antegnati, *Missa Nasce la pena mia*, *Kyrie*, t. 1–6.

V nadaljevanju različen pristop obeh skladateljev k predlogi dobi še jasnejšo podobo. Spontone je prevzemal posamezne motive predloge, jih predelal in postavljajl v različne glasove. Pri tem je najpogosteje pristopal z izrazitim kontrapunktskim mišljenjem. Primer za to so npr. takti 24–29 prvega stavka (gl. Primer 5). Začetek motiva iz takta 9 v basovskem glasu je uporabil v domala vseh glasovih v postopku imitacije. Pogosto je posamezen motiv postavljajl tudi v svobodno kontrapunktsko teksturo (gl. Primer 6). Prevzemal je prav tako motive več glasov hkrati (gl. Primer 7). Prevzemanje večjih kompleksov pa je prisotno praviloma le na začetku vsakega stavka in na začetku večjih odsekov znotraj dolgih stavkov, kjer je uporabljeno gradivo začetka predloge, ter na koncu stavkov, kjer je uporabljeno gradivo zaključka predloge.

B

mio vi-vo so - le;

C

lei - - - - - son, <Chri - - - - - ste e - lei - - - - - son,>

A

son, <Chri - - - - - ste e - lei - - - - - son,>

5

e - lei - - - - - son,> Chri - - - - - ste e - lei - son, <Chri - ste e - lei - son,>

6

e - lei - - - - - son,> Chri - ste e - lei - - - - - son, <Chri - ste e - - - - - lei - son,>

T

<Chri - - - - - ste e - lei - - - - - son,> Chri - ste e - lei - - - - - son, <Chri

B

<Chri - ste e - lei - - - - - son,>

Primer 5: A. Striggio, *Nasce la pena mia*, t. 9 (zgoraj) in B. Spontone, *Missa Nasce la pena mia*, *Kyrie*, t. 24–29 (spodaj).



K. GRABNAR • ODNOS MED POSVETNIM IN SAKRALNIM ...

B mi - ro, per ch'il guar - d'e ta - - - - le,  
 C <sup>38</sup> ge - ni - te Je - su Chri - - - - ste.  
 A ge - ni - te Je - su - - - Chri - - - ste.  
 5 ge - ni - te Je - su Chri - ste.  
 6 - - ni - te Je - su Chri - ste. Do - mi -  
 T Je - - - - su Chri - - - - ste.  
 B Je - su Chri - - - - - - - ste.

*Primer 6: A. Striggio, Nasce la pena mia, t. 15-18 (zgoraj) in*

*B. Spontone, Missa Nasce la pena mia, Gloria, t. 38-41 (spodaj).*

6

C a, Non po-ten - do mi - rar

A po-ten - do mi - rar mio vi-vo

5 Non po-ten - do mi-rar mio

6 Non po-ten - do mi - rar mio vi-vo

T Non po-ten - do mi - rar

B Non po-ten - do mi - rar

6

C son, Ky - ri - e e - lei - son,

A ri - e e - lei - son, «Ky

5 lei - son, Ky - ri - e e -

6 e - lei - son, «Ky - ri - e

T «Ky - ri - e e - lei - son,

B «Ky - ri - e e - lei - son,

Primer 7: A. Striggio, *Nasce la pena mia*, t. 6–7 (levo) in  
 B. Spontone, *Missa Nasce la pena mia, Kyrie*, t. 6–8 (desno).

Antegnati pa je motive obdeloval v dialogu dvozbora, pri čemer je značilno, da so nastale glasbene fraze razmeroma kratke in enostavne. Prevzel je motive posameznega glasu in ga postavil v kontekst razgibane homofonije (gl. Primer 8). Pogosto je uporabil več glasov (gl. Primer 9). Starega, imitacijskega načina uporabe gradiva pa se je Antegnati poslužil le izjemoma (gl. Primer 10). Zbora se na nekaterih mestih, zlasti pa v zaključkih, združita tudi v bogato zvoneč tutti.

The image shows a musical score for a double choir. The top part is for Bass (B) with lyrics: "mio vi-vo so - le, mio vi-vo so - le;". Below it are parts for Contralto (C), Alto (A), Tenor 1 (T1), Bass 1 (B1), Soprano 2 (S2), Alto 2 (A2), Tenor 2 (T2), and Bass 2 (B2). The score is in a common time signature and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and a fermata in the B1 part.

Primer 8: A. Striggio, *Nasce la pena mia*, t. 8–9 (zgoraj) in  
C. Antegnati, *Missa Nasce la pena mia*, *Kyrie*, t. 16–18 (spodaj).

10

C E la

A E la mia vi-ta e ri-a,

5 E la mia vi-ta e ri-a,

6 la mia vi-ta e ri-a,

T la mia vi-ta e ri-a,

B E la mia vi-ta e ri-a,

24

C

A

T 1

B 1

5

6

T 2

B 2

Primer 9: A. Striggio, *Nasce la pena mia*, t. 10–11 (levo) in  
C. Antegnati, *Missa Nasce la pena mia, Kyrie*, t. 24–26 (desno).

5

6

T 2

B 2

Primer 10: C. Antegnati, *Missa Nasce la pena mia, Sanctus*, t. 29–36.

Ob primerjavi razporeditve uporabljenega gradiva predloge v obeh mašah se kaže, da je Antegnati v največji meri in v najbolj nespremenjeni obliki prevzemal v prvem stavku, kjer je motive prevzemal po vrsti od začetka do konca, v naslednjih pa je gradivo modela vedno manj prisotno in očitno. V predzadnjem stavku je tako na začetku opustil značilno imitacijo in prepoznaven motiv hkrati uporabil le v zgornjem in spodnjem glasu prvega zbora (gl. Primer 11). Začetek zadnjega stavka pa sploh ne kaže sledi uporabe gradiva predloge (gl. Primer 12). Spontone je uporabo in preoblikovanje

prevzetega gradiva bolj enakomerno razporedil po celotni maši, pri tem je vsekakor večkrat kot Antegnati uporabil začetek modela. Oba skladatelja sta na splošno pogosto črpala iz modela. Obema mašama je skupno tudi razmeroma pogosto prevzemanje motivov iz basovskega glasu. Tak način parodiranja je bil v drugi polovici 16. stoletja povsem običajen.

Primer 11: C. Antegnati, Missa Nasce la pena mia, Sanctus, t. 1-4.

Primer 12: C. Antegnati, Missa Nasce la pena mia, Agnus Dei, t. 1-4.

Iz tega kratkega prikaza uporabe glasbenega gradiva predloge pri komponiranju maše je razvidno, da pri parodiranju ne gre zgolj za citiranje, temveč za temeljito, umetniško predelavo modelne kompozicije, kjer je gradivo predloge razporejeno na novo, z vmesno popolnoma novo komponirano glasbo. S tega stališča je madrigal *Nasce la pena mia* služil kot izhodišče – osnova, na podlagi katere je bila dosežena glasbena enovitost uglasbitev besedil mašnega ordinarija. Skladatelja madrigala tako nista uporabila, da bi si prihranila trud, saj bi si bilo najverjetneje hitreje izmisliti nove motive, ki bi bili popolnoma prirojeni mašnemu besedilu, kot pa izbirati gradivo in ga prilagajati.

Ali so poslušalci takrat sploh prepoznavali predloge takih maš? Odgovor na to nudi pismo diplomata Georga Sigismunda Selda, ki ga je leta 1559 poslal bavarskemu vojvodi Albrehtu V. V pismu namreč z navdušenjem poroča o maši Jacobusa Vaeta, ki jo je slišal na Dunaju. Sprva, kot je zapisal, teme ni mogel prepoznati, kasneje pa, ko si jo je sam pri sebi prepeval, je spoznal, da je njena predloga Lassov motet *Tityre tu patulae*.<sup>21</sup> To kaže, da je glasbeno izobražen višji sloj verjetno predloge maš pogosto prepoznal.

Ob kakšnih priložnostih so bile parodične maše izvajane, ni vedno razvidno. Pri uporabi liturgičnih kompozicij v maši si je mogoče predstavljati, da je liturgično mesto predloge igralo pomembno vlogo tudi pri maši, toda take analogije niso mogoče za maše na posvetne predloge. Čeprav se zdi, da je bila uporaba maše s posvetno predlogo v bogoslužju svobodnejša, saj ni bila vezana na liturgično vsebino, pa nekateri viri nakazujejo, da vsebinske vzporednice med besedilom predloge in liturgično vsebino vendarle obstajajo. Andreas Waczkat je tako denimo opozoril na rokopis 4012, ki ga hranijo v Biblioteki Poljske akademije znanosti v Gdansk, kjer se tovrstne maše pojavljajo skupaj z drugimi liturgičnimi kompozicijami z jasno pripadnostjo posameznim praznikom liturgičnega leta.<sup>22</sup> Tako je na primer *Missa Nasce la pena mia* anonimnega skladatelja, verjetno zaradi prve besede ("nasce"), v skupini skladb za praznik Jezusovega rojstva.<sup>23</sup>

Vprašani, ki se danes marsikomu porodita že ob pogledu na naslov obravnavanih maš, pa sta: zakaj sta skladatelja za predlogo maše, ki je takrat veljala za osrednjo glasbenoliturgično obliko, vzela Striggiov madrigal s posvetnim besedilom in kakšne implikacije uporaba tega profanega modela sproža.

Zdi se, da so skladatelji predloge za uglasbitve mašnega ordinarija na splošno izbirali predvsem na podlagi njihovih glasbenih značilnosti.<sup>24</sup> Znano je namreč, da je bil koncept posnemanja (*imitatio*) tedaj zelo prisoten kot element tako začetniškega kot tudi zrelega glasbenega sloga. Še neizkušeni skladatelji so se z zavestno uporabo glasbenega gradiva določene že obstoječe skladbe kot osnove za nastanek novega dela brusili v komponiranju, izkušeni skladatelji pa so s tem izkazovali spoštovanje skladatelju modela (navadno uveljavljenemu in cenjenemu, kar je Striggio gotovo bil), verjetno pa so na nek način z

21 Gl. Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894; ponatis, Walluf: Martin Sändig, 1973), 303–304.

22 Waczkat, "Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik", 73.

23 Če je ta trditev zaradi duha tistega časa še sprejemljiva, pa je Waczkatovo mnenje, da je bila izvedba maše na *Nasce la pena mia* verjetna predvsem, ko je bil 25. decembra petek – spomin na Jezusovo smrt (ibid.), popolnoma nesprejemljivo, saj je samo po sebi kontradiktorno. Po besedilu predloge bi danes lahko sklepali, da gre za mašo postnega značaja, a se to ne odraža v glasbeni strukturi maše (prisotnost Glorie), zato v odsotnosti drugih virov ni jasno, v katerem liturgičnem času sta bili maši dejansko izvajani.

24 V mnogih primerih se kaže, da so skladatelji pri tem pragmatično sledili okusu svojih nadrejenih, naročnikov, mecenov idr., ki so jih gmotno podpirali. Tako je denimo Pietro Antonio Bianco za graški dvor napisal parodično mašo in parodični magnifikat, ki oba temeljita na priljubljenem motetu tamkajšnjega nadvojvode Ferdinanda z naslovom *Percussit Saul mille* Giovannija Croceja. Obe kompoziciji sta se ohranili v SI-Lnr Ms 341. Gl. Gernot Gruber, »Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem«, *Musicalogica Austriaca* 1 (1977): 127.

njim tudi tekmovali in hoteli sam model preseči.<sup>25</sup> Na to bi lahko s povečanjem števila glasov in uporabo dvozbora kazala Antegnatijsva maša. Nedvomno pa je obema skladateljema izbira dotičnega madrigala predstavljala izziv, saj je Striggiov glasbeni jezik precej drugačen od njunih. Skladatelja sta se ob tem izkazala kot večča umetnika, ki sta se iz madrigala napajala in hkrati ob njem nemoteno razvijala svojo lastno ustvarjalnost. Pri tem pa se kaže njuna generacijska razlika, saj je Spontinov glasbeni jezik konzervativen, Antegnatijski pa kaže občutno sodobnejše principe oblikovanja.

Kljub temu, da se zdijo glasbene kvalitete poglavitni dejavnik pri izboru modela, se zastavlja vprašanje, na kakšen način sta Spontone in Antegnati prenesla besedilno-glasbene povezave predloge v mašo. Ob podrobni analizi obeh maš se kaže, da nekatere pomenske vzporednice med madrigalom in mašama obstajajo, npr. Spontone je pri uglasbitvi besed »et vivificantem« uporabil Striggiovo gradivo uglasbitve besed »mio vivo sole« (gl. Primer 13), vendar pa taki in podobni primeri niso pravilo. Spontone in Antegnati sta za uglasbitev istega besedila izbirala različno gradivo predloge, in sicer tisto, ki je pač najbolj služilo njunim trenutnim umetniškim namenom, in v večji ali manjši meri ustvarjala drobne vsebinske povezave med besediloma.

8

C

mio vi-vo so - le

A

8

so - le, mio

5

8

vi - vo so - le,

6

8

so - le, mio vi-vo so -

T

8

mio vi-vo so - le;

B

8

mio vi-vo so - le.

25 Prim. J. Peter Burkholder, »Borrowing«, v *Grove Music online*, dostopno na spletu.

115

C  
num, et vi-vi-fi-can-tem: qui

A  
num, et vi-vi-fi-can-tem, et vi-vi-fi-can-tem:>

5  
num, et vi-vi-fi-can-tem:

6  
num, et vi-vi-fi-can-tem, <et vi-vi-fi-can-tem:>

T  
et vi-vi-fi-can-tem, <et vi-vi-fi-can-tem:>

B  
num, et vi-vi-fi-can-tem:

Primer 13: A. Striggio, *Nasce la pena mia*, t. 8 (levo) in

B. Spontone, *Missa Nasce la pena mia*, *Credo*, t. 115–117 (desno).

Ali nista Spontone in Antegnati s prevzetjem Striggiovega madrigala *Nasce la pena mia* – in podobno tudi drugi skladatelji s prevzetjem posvetnih kompozicij – mašo, to častitljivo liturgično obliko, profanirala?

Del takratnih poslušalcev bi zagotovo odgovoril pritrdilno. Znano je denimo, kako so nekateri cerkveni dostojanstveniki pred zasedanjem tridentinskega koncila nastopili ostro proti mešanju česarkoli posvetnega v liturgično.<sup>26</sup> Zdi pa se, da je bilo vendarle spričo razširjenosti parodične tehnike v mašni ustvarjalnosti takratnega časa prevladujoče mnenje drugačno. Tako si lahko zamislimo, da sta Spontone in Antegnati s preobrazbo modela dosegla obogatitev liturgičnega glasbenega vokabularja ter oplemenitenje izvornega glasbenega gradiva. Glasba je po besedah Davida Crooka namreč božji dar (*donum Dei*), ki je lahko v povezavi z določenim besedilom bodisi razvrednoten bodisi posvečen večji božji slavi.<sup>27</sup> Skladanje parodičnih maš na osnovi posvetnih modelov je potemtakem zlasti moglo pomeniti spremeniti vse človeško v umetnost, ki časti Boga.

26 Več o tem gl. Craig A. Monson, »The Council of Trent Revisited«, *Journal of the American Musicological Society* 55, št. 1 (2002): 1–37; idem, »Renewal, Reform, and Reaction in Catholic Music«, v *European Music, 1520–1640*, ur. James Haar (Woodbridge: Boydell, 2006), 401–421.

27 David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich* (Princeton: Princeton University Press, 1994), 82.



**Bibliografija**

- Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka (SI-Lnr), Ms 339
- Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka (SI-Lnr), Ms 341
- »Antegnati, Costanzo.« V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., uredil Ludwig Finscher, *Personenteil*, 1: 764–766. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1999.
- Beck, Hermann. »Adrian Willaerts Motette *Mittit ad Virginem* und seine gleichnamige Parodiemesse.« *Archiv für Musikwissenschaft* 18 (1961): 195–204.
- Burkholder, J. Peter. »Borrowing.« V *Grove Music online*. Dostopno na spletu.
- Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica*. Neapelj: Gargano in Nucci, 1613. Faksimilirana izdaja, uredil Antonio Ezquerro Esteban. 2 zv. Monumentos de la música española 74. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Crook, David. *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Fenlon, Iain. »Striggio, Alessandro (i).« V: *Grove Music online*. Dostopno na spletu.
- Finscher, Ludwig. »Die Messe als musikalisches Kunstwerk.« V: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, uredil Ludwig Finscher, zv. 1, 193–275. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 3. Laaber: Laaber-Verlag, 1989.
- Grabnar, Klemen. »Missa *Je ne menge point de porc*: Nekaj misli ob Lassovi uporabi Sermisyjeve šansone.« *De musica disserenda* 8, št. 2 (2012): 109–122.
- Gruber, Gernot. »Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem.« *Musicologica Austriaca* 1 (1977): 127.
- Jeppesen, Knud. »Marcellus-Probleme: Einige Bemerkungen über die Missa Papae Marcelli des Giovanni Pierluigi da Palestrina.« *Acta musicologica* 16–17 (1944–45): 11–38.
- Lockwood, Lewis. »On 'Parody' as Term and Concept in 16th-Century Music.« V: *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, uredil Jan LaRue, 560–575. New York: Norton, 1966.
- Monson, Craig A. »The Council of Trent Revisited.« *Journal of the American Musicological Society* 55, št. 1 (2002): 1–37.
- , »Renewal, Reform, and Reaction in Catholic Music.« V: *European Music, 1520–1640*, uredil James Haar, 401–421. Woodbridge: Boydell, 2006.
- Moore, James H. Moore. *Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta, and Francesco Cavalli*. 2 zv. Studies in Musicology 30. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981.
- Panagl, Victoria. »Spontoni.« V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., uredil Ludwig Finscher, *Personenteil*, 15:1225–1226. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2006.
- Pontio, Pietro. *Ragionamento di musica*. Parma: Viotto, 1588. Faksimilirana izdaja. Documenta musicologica, Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles, 16. Kassel: Bärenreiter, 1959.
- Rees, Owen. »Parody and Patriotism: A Sebastianist Reading of the Masses of Filipe de Magalhães.« V: *Uno gentile et subtile ingenio: Studies in Renaissance Music in Honour of Bonnie J. Blackburn*, uredili M. Jennifer Bloxam, Gioia Filocamo, in Leofranc Holford-Strevens, 391–402. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Épitome musical. [Turnhout]: Brepols, 2009.

- Rubsamen, Walter H. »Some First Elaborations of Masses from Motets.« *Bulletin of the American Musicological Society* 4 (1940): 6–9.
- Sandberger, Adolf. *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1894. Ponatis. Walluf: Martin Sändig, 1973.
- Striggio, Alessandro. *Il primo libro de madrigali a sei voci*. Uredil David S. Butchart. Recent Researches in the Music of the Renaissance 70–71. Madison: A-R Editions, 1986.
- Tinctoris, Johannes. *Terminorum musicae diffinitorium: faksimile der Inkunabel Treviso 1495*. Documenta musicologica, 1, Druckschriften-Faksimiles, 37. Kassel: Bärenreiter, 1983.
- Vicentino, Nicola. *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Rim: Antonio Bare, 1555. Faksimilirana izdaja. Documenta musicologica, Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles, 17. Kassel: Bärenreiter, 1983.
- Waczkat, Andreas. »Ein ehrenhaftes Spielen mit Musik«: *Deutsche Parodiemessen des 17. Jahrhunderts*. Kassel: Bärenreiter, 2000.
- Wolff, Hellmuth Christian. »Die ästhetische Auffassung der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts.« V: *Miscelanea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés.*, zv. 2, 1011–1021. Barcelona: Consejo superior de Investigaciones Científicas, 1958–1961.
- Zarlino, Gioseffo. *Le istituzioni harmoniche*. Benetke, 1558. Faksimilirana izdaja. Monuments of Music and Music Literature in Facsimile, Second Series, Music Literature, 1. New York: Broude Brothers, 1965.

## SUMMARY

The Manuscript Collection of the National and University Library in Ljubljana (SI-Lnr) houses two manuscripts from the early 17th century (Ms 339 and Ms 341) that contain two parody masses bearing the same title, namely *Missa super Nasce la pena mia*. They are both parodies of Alessandro Striggio's (ca. 1536/37–1592) famous madrigal *Nasce la pena mia* for six voices. Ms 339 contains Costanzo Antegnati's (1549–1624) Mass for eight voices, first published in 1578 by Antonio Gardano in Venice (*Liber primus missarum 6 et 8 vocum*), and Ms 341 contains Bartolomeo Spontone's (1530?–1592?) Mass for 6 voices, preserved only in this source. Sixteenth-century composers often based their settings of the Mass Ordinary on polyphonic compositions. One of the

most intriguing aspects of this parody technique is employment of a secular piece in a strictly liturgical music. Although the manner of employment and distribution of musical material from the madrigal *Nasce la pena mia* is different in the two masses, general principles of composing parody mass can be observed in both. There is also a certain skilfulness demonstrated in using borrowed material, which implies a musical ground for the choice of model in both cases. The audience was partly able to recognize the model of such masses, raising the question whether sacred music was thus being profanized. Yet composing parody masses based on a pre-existing secular compositions should not be seen as a profanation of the sacred; rather it was a part of process of altering and redirecting common human experience into an art, *ad maiorem Dei gloriam*.