

RAZMIŠLJANJE O GLASBI

(Odlomek iz uvoda k študiji »Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina-Gallusa«)

Lucijan M. Škerjanc

1

Umetniški lik *Jakoba Petelina-Hándla-Gallusa* (1550—1591) do danes še ni bil jasno predločen. Dosedanji življenjepisni podatki o tem velikem mojstru 16. stoletja so kljub nekaterim globoko zevajočim vrzelim dovolj zanesljivo in izčrpno zbrani, obravnava skladateljevega glasbenega dela s slogovnimi kriteriji pa je omejena na nekaj splošnih opredelitev in ocen, iz katerih ni dodobra razviden njegov položaj v svetovnem merilu. Treba bo še mnogo raziskovalnega dela in poglobitve v glasbeno govorico tega velikega mojstra in šele izbor iz zbranih študij bo mogel dati dokončno sliko o njegovi tvornosti in njeni vrednosti. Tudi pri drugih velikih ustvarjalcih one dobe je problem podoben, le da so k njegovemu reševanju že prispevali mnogi raziskovalci. Literatura o velikih skladateljih 16. stoletja, kakor sta bila *Giovanni Pierluigi Santi-Palestrina* in *Roland de Lattre — Orlandus Lassus*, da imenujem le dva vrhova, je velika in še dnevno narašča. O našem skladatelju, ki si je bil zaslužil častni vzdevek »nemškega Palestrine«, pa je napisana komaj peščica drobnih člankov in največji od njih, prispevek *dr. Josipa Mantuanija* k celotni izdaji Petelinovega »Opus musicum« (Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, 1899—1919), se omejuje na raziskovanje življenjske poti in podatke o napisanih delih ter ne seže globlje v kompozicijsko-tehnične probleme. To je povsem razumljivo, saj se je bil dolg in trdovraten boj že okrog njegovega porekla in etnične pripadnosti, v katerem smo slednjič zmagali. Danes priznavajo tudi najtrši zagovorniki »nemškega Palestrine«, da je bil Petelin po rodu Slovenec, doma nekje iz Kranjske dežele, ki jo je bil sam označeval kot rodno domovino s pripisom »*Carniolus*« v raznih različnih in okrajšavah, dodanih svojemu ponemčenemu *Händl* ali polatinjenemu *Gallus*. Vendar še dandanes najdemo v nekaterih tujih leksikalnih delih krive podatke o skladateljevi narodnostni pripadnosti. Temu je bila v veliki meri kriva Petelinova lastna brezbržnost v narodnostnem pogledu, ki pa ni bila značilna samo zanj, temveč za veliko večino tedanjih umetnikov in temelji globlje v še neizoblikovani nacionalni zavesti srednjega in prvih stoletij novega veka. Deloma pa je to zakrivila tudi naša lastna malomarnost, ker smo se začeli ukvarjati s posebnimi študijami o življenju in delu osebnosti, ki so se rodile pri

nas, a so prebile večji del svojega življenja v tujini. Petelin je bil med njimi. Poleg teh je bilo še dosti objektivnih vzrokov, da je njegovo ime pri nas (in drugod) kmalu po smrti zatonilo v pozabljenje; samo eden od njih je bila njegova prerahla povezanost z domovino. Bil je osamljen vrh iznad sorazmerno nizke in za tujino dokaj nezanimive kulturne ravni našega takratnega ozemlja, kjer se Petelinova univerzalna umetnost že zaradi ozkih razmer ne bi mogla razviti. Bolj preseneča dejstvo, da tudi v Pragi, kjer je preživel večji del svojega življenja in kjer je do rane smrti delal, njegovo življenjsko delo ni našlo prave cene in je ostalo dolga stoletja neopaženo. Tako se ga je slednjič vendarle prava domovina prva zavedla in se skušala oddolžiti umetniku, ki je preveč prikrito in vstran potisnjeno životaril v spominu nekaterih glasbenih slovarjev na sicer častnem, a preskopo odmerjenem mestu.

Poskus osvetlitve Petelinovega odnosa do takrat prevladujočih slogovnih smeri naleti na številne ovire. Prva je nepopolnost našega lastnega odnosa do glasbe 16. stoletja, ki se kaže v izkrivljenih mnenjih in sodbah o takratni kompozicijski tehniki obče. Naša doba je od tedanje dosti bolj odmaknjena, kot je videti na prvi pogled, in noben napor ne more povsem premostiti presledka, ki ju loči. Utemeljen ni samo v različnem pogledu na umetnostne ideale, temveč v vseh življenjskih in delovnih pogojih in je zato vezan na številne činitelje, ki jih ni mogoče do kraja niti spoznati, kaj šele upoštevati. To velja v največji meri za najobčutljivejšo in najmlajšo umetnost, glasbo, ki se je takrat razvijala v popolnoma drugih pogojih kot danes. Ti pogoji niso samo zunanji, temveč tudi duhovni in so zato še težje prijemljivi in opredeljivi. Druga ovira je nepopolnost stilno-kritičnega prijema, saj se pojavlja komaj v poslednjih desetletjih glasbena literatura, ki si je stavila za cilj, posvetiti globlje v mračne podzidke muzikalne gradnje in jih odkriti. Glasbeno slovstvo se je tja do kraja 19. stoletja in še daleč v naše stoletje omejevalo na biografske in bibliografske podatke in na ponavljanje stokrat premletih in pogosto napak prepisanih dat in anekdot, opremljenih z ditirambičnimi slavospevi o nenadkriljivosti genija opisanega avtorja. Več stoletij so knjige o glasbi nekritično prevzemale ustna in pismena izročila z vsemi pomanjkljivostmi vred in še danes najdemo v mnogih glasbenih slovarjih, zbiralnikih vede o glasbi, vrsto neprečiščenih, krivih ali spačenih mnenj, ki se neskrbno družijo s temeljitimi dognanji in pomagajo zniževati pomen sicer morda vestno kompiliranega dela. Že samo če bi se izluščilo pristno iz navlake, bi bil to napora vreden in pomemben posel; toda zanj bi bila skoraj že potrebna svojstvena intuicija, ki bi,

podobno kot Geigerjev števec, sama vodila skozi goščo nagradenih krivih mnenj. Toda intuicija ni osnovni pogoj za uspešnost proučevanja; tu jo nadomešča kritična skrbnost, ki pa seveda nikoli ne more biti tako somnambulistično zanesljiva; zato se moramo pogosto zadovoljiti z izsledki, ki so enostranski in izražajo bolj avtorjevo mnenje o obravnavanem predmetu kot pa nesporna dognanja. Ta nevarnost grozi zlasti pri osvetljevanju dela, ki leži daleč od našega časa in njegovih teženj in zahteva popolno, toda neizvedljivo vživetje. Tako lahko ostane vsako proučevalno delo o preteklih umetnostnih stvaritvah samo na pol in enostransko opravljeno, in zavoljo tega tudi samo trdna ali majava opora za nadaljnje delo, redko pa dokončno veljaven izsledek, ki ne bi nikdar več potreboval dopolnil in popravil. S tem pridržkom je končno vsako proučevalno delo prav tako osebno, kot je individualna vsaka svobodno ustvarjena umetnina in bi ga šlo torej tudi vrednotiti s podobnimi merili, kar pa odpira povsem nove perspektive in sodi drugam.

2

Obdobje, v katerem je snoval naš Petelin, nosi označbo dobe vokalne polifonije in vzdevek njene kulminacije. Spodnjo mejo tega razdobja je težko potegniti, saj se izgublja med prvimi začetki večglasja in petja v skupnosti. Od tedaj dalje je to glasbeno udejstvovanje preživelo mnogo različnih faz, podvigov in padcev tja do začetka 16. stoletja, ko so se trdneje uveljavile nekatere kompozicijske slogovne smeri, ki jih označujemo po ozemljih njihovega nastanka kot nizozemske, belgijske in italijanske. Te dežele so bile takrat najplodnejše za glasbo; svojih dosežkov pa niso obdržale zase, temveč so jih v živahnih medsebojnih izmenjavah razvijale in oplajale naprej do viška, ki ga po pravici postavljajo znanstveniki v drugo polovico 16. stoletja. Danes se lahko samo še čudimo, kako je bilo mogoče pri takratnih okornih prometnih zvezah, pri tistem togem življenjskem načinu in nabreklem, hkrati podvrgljivem in samodopadljivem občevalnem slogu dosežati tako živo, pobudno in plodno sodelovanje duhov, ki so bili med seboj ločeni po skoraj neprehodnih gorovjih in nepreglednih planjavah, telesno in duhovno, ko danes kaj takega ni več moči kljub najbolj naprednim sodobnim sredstvom. Če le pomislimo, kakšne priprave so bile potrebne za najmanjši premik iz enega večjih mest v drugo, si je prav težko predstavljati, da so umetniki romali iz enega kulturnega središča v drugo in se nekateri kar venomer selili, pri tem pa živeli sorazmerno mnogo krajšo dobo kot danes. Življenjske sile takratnega tvornega človeka so bile pač mnogo večje in morda so bili

tudi ustvarjalni pogoji ugodnejši; vsekakor umetnikom tistega časa ni manjkalo odpornosti in vztrajnosti in le tako je razumljivo, da so nekateri dosegli nepresežne viške plodnosti in duhovnega, pa tudi posvetnega bogastva.

V drugi polovici tega veka sta se kosali belgijska in italijanska smer kompozicijskih šol. Pod imenom »šola« si moramo danes predstavljati vrsto privržencev določene kompozicijsko-tehnične opredelitve, ki se med seboj niso ločili niti v sredstvih niti v idealih. Razlika v sredstvih je bila že sama po sebi dokaj pičla, saj so razpolagali takratni komponisti samo s pevskimi glasovi in samo z oblikami, ki so bile za tak ansambel prikladne. Poznali so sicer tudi glasbila različnih zvrsti, toda uporabljali so jih pretežno samo kot oporo k petju, med njimi seveda v prvi vrsti cerkvene orgle, kakor je bilo petje v pretežni večini namenjeno »ad maiorem Dei gloriam«. Poleg cerkvene glasbe se je krepko uveljavljala tudi posvetna in vsi komponisti tega obdobja so bogatili tako prvo kot drugo zakladnico. Toda formalno bogastvo je bilo skromno: nabožni glasbi so služili *moteti*, posvetni pa *madrigali*, pri čemer med obema oblikama ni bilo velikih, značilnih razlik mimo one, da je prva slonela na liturgičnem besedilu, druga pa na svobodnih verzih. Še bi se dalo reči, da sta se ločili po pisavi; kajti medtem ko je veljala za prvo takrat sicer že močno zastarela menzuralna notacija, v kateri so bile številne enote daljše notne veljave, so za drugo uporabljali modernejšje zapisovanje s krajšimi taktnimi imenovalci. V obeh primerih je šlo za daljše ali krajše, oblikovno ne podrobneje opredeljene pesmi, ki so jih peli bodisi vsako zase ali pa več zapored (takšna liturgična združitev več motetov je bila na primer maša). V ljudskem petju so tekale vzporedno še različne krajše popevke, frotle, vilanele in podobne plesne pesmi, iz katerih so nekateri skladatelji radi povzemali melodije ne glede na besedilo. Tako so zanesli v liturgično petje pohujšanje, zoper katero je tridentinski koncil, ki je zasedal od leta 1545 do 1563 izdal navodila za očiščenje vulgarnе nesnage iz cerkvenega petja in s tem delom poveril šele 25. oktobra 1577 — mudilo se ni, kakor kaže — italijanska skladatelja Zoila in Palestrino. Vendar so resnejši komponisti že iz lastnega nagiba izločili posvetne vplive iz liturgičnega petja; saj je italijanski skladatelj *Vincenzo Ruffo* v Pistoji izdal že leta 1574 zbirko peteroglasnih maš z obetajočim pristavkom »composto secunda la riforma del Concilio Tridentino«, ne da bi bil le-ta razen splošnih, dokaj meglenih in neprijemljivih napotkov, priobčil kake določene smernice. V času Gallusovega delovanja torej ljudsko petje ni imelo več pristopa v cerkev in zato se ni čuditi, da v celem

Petelinovem »Opus musicum« ne najdemo nobenega naslona na poevke preprostejšega izvora.¹ Skladatelji tega veka so najčesče ustvarjali bodisi na podlagi gregorjanskega korala (pri liturgičnih delih) ali pa iz vira lastne domiselnosti; obdelava muzikalnih misli pa je po izobrazbi in načinu družila tvorce v skupine, ki so priznavale enake vzore in se poimenovala po deželah, ne da bi bili pripadniki določene šole tudi dejansko učenci tem šolam pripadajočih učiteljev. Tako so nekateri skladatelji »nizozemske« smeri živeli v Italiji, oni »italijanske« smeri pa v Avstriji in drugod. Tudi našemu, v Pragi živečemu Petelinu so prisodili pristojnost v slogovni okvir italijanske šole beneške smeri; toda to ne pomeni, da bi bilo treba iskati ožjih stikov med Petelinom in Benetkami, kar se je že večkrat in brez uspeha dogajalo. Ta opredelitev pa tudi ne drži; utemeljitev za to trditev moram odložiti na kasnejša poglavja, ki potrebujejo poprej razčiščenje nekaterih pojmov in sodb.

3

V drugi polovici 16. stoletja sta si med italijanskimi slogovnimi glasbenimi smermi delili prvenstvo rimska in beneška. Imenovali sta se povsem naravno po obeh mestih, ki sta ju najbolj gojili. Kasneje je poimenovanje prešlo na druga področja in preko mestnih mej, vendar ju še danes ločimo s temi oznakami. Za študij Gallusovega dela prihaja beneška smer najodločilneje v poštev. Ne da bi se ji bil popolnoma priključil, so ga vendarle vsi dosedanja proučevalci uvrstili vanjo zaradi nekaterih značilnosti, ki jih zgodovina pripisuje tej smeri in jih je najti tudi v Gallusovem delu. Beneška smer ni samostojna cvetka beneških tal; njen ustanovitelj in prvi obvladovalec jo je zanesel tjakaj iz Nizozemske. To je bil *Adrian Willaert*, po rodu Belgijec iz mesta Bruges, z vzdevkoma »Messer Adriano« in »il più dolce cigno d'Italia«, ki je po nekaj letih bivanja v Rimu prišel, star 47 let, v Benetke kot kapelnik na katedralo sv. Marka in tudi umrl v tem mestu. Beneška smer je torej po rodu belgijska; njene značilnosti nadaljujejo tradicijo nizozemskih šol, ki jo je Willaert krajevno prilagodil in usposobil za samostojno življenje. Kot glavni njegov poseg smatrajo

¹ Zaslužni raziskovalec Petelinovega glasbenega ustvarjanja, *Ljudevit Zepič*, je priobčil v glasbeni reviji »Cerkveni glasbenik« leta 1938 pod naslovom »Sledovi slovenske narodne pesmi v Gallusovih skladbah« članek, v katerem javlja najdbo motiva narodne pesmi »Šel sem, šel, čez gmajnico...« v nekem Gallusovem motetu in podpre svojo trditev s primerjavo ustreznih mest. Toda takšna edinstvena spominska naslonitev na ljudski melodični element je problematična zaradi svoje osamljenosti, zato prej navedeno vendarle drži.

uvedbo večzborja, »cori spezzati«, ki je zanjo dala pobudo akustičnost obeh nasproti postavljenih korov Markove cerkve. Najsi je bil torej goli slučaj, da se je v Benetkah rodila ideja večzbojskega petja, vsekakor drži, da so takšno petje poznali tudi v Rimu, saj je sam Palestrina, najbolj tipični predstavnik rimske slogovne smeri, napisal več skladb za dva zbora, gotovo ne v poklon domnevnemu iznajditelju v Benetkah, temveč povsem samostojno in ne da bi se bržčas zavedal tega posega v sosedovo področje. Še več! Nemški znanstvenik *Hugo Leichtentritt* zatrjuje v svoji knjigi »*Geschichte der Motette*« (naj bo že tu omenjeno, da je to edina knjiga, ki dlje in pravično razpravlja o našem Petelinu kot skladatelju in mojstru motet), da pozna skladbo nizozemskega skladatelja belgijske smeri, *Nikolaja Gomberta*, iz leta 1520, ki uporablja dvozborsko postavitve že celih sedem let preden je prišel Willaert v Benetke, in torej še dosti dlje, preden se je izoblikoval beneški slog. Kakor koli, samo dejstvo, da je tudi naš Gallus napisal mnogo skladb za več zborov, še ne upravičuje opredelitve celega njegovega kompozicijskega načina v beneško smer. Zunanje opazno svojstvo, kakor ga predstavlja postavitve dveh zborov k dvojnim orglam na dveh korih, še ne zadošča za uvrstitev celotnega umetnostnega dela pod določeno območje. Prav pri razmišljanju o pravični opredelitvi našega komponista pa se pojavljajo teze, ki imajo svoje korenine v kritiki površnih in prenagljenih sodb o pripadnosti osebnosti k določenim slogovnim smerem, in je morda prav, da se jih pri tej priložnosti lotimo.

4

Vajeni smo smatrati vse pojave umske ustvarjalnosti kot plodove nekih teritorialno omejenih krogov, med katerimi zavzema za nas najvažnejše mesto evropski kulturni krog. Dejansko tu ne gre za krog, ampak za abstraktno ovojno krivuljo, izraz za vrsto spiralasto ukrivljenih razvojnih področij, ki jih evropski kulturni krog zajema kot prva inačica. Ta področja se priredno razvrščajo na deblu umstvene dejavnosti, ki ga oživlja življenjski impulz generacij v mnogih neprekinjenih vrstah. Vsako področje je do neke mere samostojno, ima pa z ostalimi določena stikališča in skupna vplivnostna območja, koder prevladujejo ob raznih dobah različne smeri. Med njimi vlada nekakšno sorodstveno priredje, in kar se zgodi v enem območju, odjekne tudi v drugem; toda tu ni pravila ali razmerja, ki bi bilo zračunljivo. Vsako področje ima lastne konstrukcijske značilnosti in lastno razvojno pot v smislu enostransko odprte, bolj ali manj ukrivljene spirale. Vse to je seveda le prispodoba in preprosta ponazoritev kompliciranega

aparata, ki sestoji iz mnogo členov in ki vpliva nanj mnogo činiteljev; kolesje deluje v raznih okoliščinah različno, se pa lahko tudi popolnoma ustavi; na različne vtise odgovarja različno, sorazmerno vplivu ali pa tudi brez določljivega odnosa. Gre tu za zelo mnogo odtenkov, kajti pobuda ni vselej enako močna, saj izhaja iz vira, ki je dinamično lahko zelo raznolik. Poleg tega pa tudi posamezna področja niso vselej enako občutljiva, včasih so lahko prenasočena, drugič prazna. Vsak impulz lahko izzove celo vrsto zgoščišč ali razredčišč, učinek pa tudi lahko popolnoma izpade ali pa se izprevrže v nasprotno od pričakovanega. Dejstvo je, da se vsako področje umstvene dejavnosti — in semkaj spadajo seveda tudi vse znanosti in umetnosti — razvija po svoje in sproti ustvarja nova področja. S tem število specialnih območij stalno narašča, seveda ne v nedogled, temveč proti doslej še neznani zgornji meji, če lahko tu uporabljamo matematični pomen izraza. Tako ni nikoli mogoče trditi, da je dosežena zadnja razvojna faza in da je »poslednji« izsledek res »zadnji«; v tej negotovosti tiči precej pobude in mikavnosti za vse umstveno delo.

Iz antike smo prevzeli razločevanje teh umstvenih področij v »znanost« in »umetnost«. To razločevanje ne sloni na primarnih, ločilnih lastnostih obeh področij, temveč na njuni medsebojni podobnosti, ki je vselej sekundarnega pomena. V resnici prehajata druga v drugo in »znanost« je prav tako lahko ustvarjalna, kakor je »umetnost« lahko poustvarjalna. Vsako območje obsega del obeh teh osnovnih razlik in brez obeh ni nobena; v nekaterih področjih prevladuje kreativnost, v drugih reproduktivnost. Tako »znanost« kakor »umetnost« sta osebno pogojeni in obe dopolnjujeta svoja sredstva prav toliko s tradicijo kot z evolucijo. Prednost ne gre nobeni od obeh; dejansko sta v priredju, in ne v podredju, kakor so v enakem odnosu vobče vsa javljenja umstvene dejavnosti. Seveda gre nekaterim znanstvenim področjem določena prednost sorazmerno z interesom, s katerim jih človeštvo goji, dojema in izkorišča. Napačna pa je sodba nekaterih, zgolj racionalno, to je brez fantazije mislečih, kakor so mnogi filozofi, politiki, gospodarstveniki in podobni, da je »znanost« vrednejša sestra »umetnosti«, ker nosi več konkretne koristi človeštvu. V tej miselnosti tiči želja, podrediti »umetnost« »znanosti« — »nadgradnjo« »osnovi« — »fantazijo« »realnemu«. Navedeni pojmi pa niso nasprotja, temveč so dopolnila, zato jih ni mogoče spraviti v podredja. Ta težnja je samo znak razmeroma nizke splošne ravni kulture v posameznih razdobjih ali pri posameznih etničnih enotah in različnih družbenih odnosih.

Antični duh je imel izrazito urejevalno usmerjenost in ni miroval, dokler ni spravil večino problemov na skupne imenovalce. Želel je iz-

raziti funkcionalne odnose umstvenih področij kar najjasneje in — računsko — najpreprosteje. S takšnim gledanjem je šel razvoj določenih, izbranih umstvenih področij hitro naprej; posebno ugodno je to bilo za matematiko, arhitekturo, zgodovino in podobno. Za glasbo ta postopek, oslonjen na zunanje, tako rekoč fizične odnose, ni bil prikladen, zato se grška glasba ni mogla dvigniti iznad služnostnega položaja kot spremljava k igranim dogodkom. To nesoglasje se je v rimski dobi, ki je imela pogled povsem uprt v konkretno igro fizičnih človeških sil in stremljenj, še zaostriло in vsa ogromna organizacijska sila imperija ni mogla dati glasbi nobenega impulza. Toda tudi velike etične sile krščanstva niso našle v glasbi pravega korelata; skoraj nasprotno, glasba prvih krščanskih stoletij kaže že vse mrke in toge poteze kasnejšega sholastičnega mračnjaštva. To je bila še slepo prevzeta antična dediščina, uklenjena v stroge ritualne predpise. V teku stoletij se je vsako duhovno področje razvijalo po svoje in so dajali družbeni odnosi zdaj prednost temu, zdaj onemu, upoštevajoč pri tem prvenstveno konkretne koristi. V takšnem tekmovanju je bilo povsem naravno, da je glasba zaostajala. Ni bila sama, saj so se ji pridružile še mnoge druge zapostavljene umstvene dejavnosti, tako da razvoj ni šel na vseh področjih v ravnih vzporednih črtah, kakor si to nekako radi predstavljamo, temveč v svojstvenih krivuljah, ki so se mestoma približevale, mestoma pa razhajale, kakor je pač bilo »podnebje« zanje ugodno ali ne. Zato je tudi povsem razumljivo, da ne gre umetnostnih stremljenj in smeri označevati s skupnimi imeni, temveč jih je treba ločiti po značaju, ne pa po dobah, ko so se javljale.

Premislek vedé do presenetljivih zaključkov, ki zanje tu ni prostora; zadoščati mora primer, ki neposredno zadeva obravnavo položaja našega skladatelja Petelina v tokovih tedanje dobe. Umetnostna in kulturna zgodovina uporablja za to dobo značilni izraz »renesansa«. Ta oznaka je tako močno utemeljena kakor malokatera druga. Značilnosti tega umskega gibanja smo vajeni pripisovati humanizmu in v njih vidimo še danes nedosežene človečanske ideale. Popolnoma jasno nam je, katere so te značilnosti; njihov odsev v literaturi in med upodabljaljivimi umetnostmi gre vštric z odsevom, ki nam ga meče človeško življenje in njegova prelivanja v tem obdobju. To duhovno gibanje je bilo nedvomno eden izmed najmočnejših impulzov, kar jih je doslej prejelo človeštvo, zato smo se navadili, da z njim poimenujemo kar vsa področja življenjske in umstvene dejavnosti takratnega evropskega človeka. Dejansko pa to gibanje ni zajelo vseh področij sočasno in enako močno. Glasba je ostala takrat od njega neprizadeta, tičala je še pregloboko v antični in srednjeveški estetiki, ki vanjo ni

zavela sapa prerojenja. Medtem ko so kiparji, slikarji, literati in nekateri drugi umstveni delavci ustvarjali na novo s polno vnemo in s prekipevajočimi silami, se je glasba ne samo teoretično, temveč tudi praktično borila s sholastičnimi, v ozke spone zvezanimi predsodki in premisleki ter še ni našla izraza za novega duha, ki je zavzel ves takratni kulturni svet.

5

Bilo bi torej nesmiselno trditi, da je naš Gallus renesančni skladatelj, kakor tudi, da sta renesančna Palestrina ali Lassus. Vsi trije so nadaljevalci stare, stroge nizozemske kontrapunktične tradicije, ki se ji je vsak od njih prilagodil po svoje. Primerjava teh treh vrhov glasbe 16. stoletja je zelo zanimivo in hkrati težavno početje, kajti težko je ločiti prvine in značilnosti, ki jih spajajo, od tistih, ki jih razlikujejo. Preveč je prvih in premalo drugih: skladbe 16. stoletja so si med seboj mnogo bolj podobne kot skladbe 20. stoletja. Medtem ko hodi danes skoraj vsak izrazitejši skladatelj svoja pota in se s tem celó ponaša, so takrat videli ideal v tem, da bi si bili kar se dá podobni, in vsak je stremel k temu, da bi primerjava z drugim izpadla v potrdilo podobnosti. Zato je v tej glasbi zelo malo osebnih značilnosti in zelo mnogo skupnih. Ravno zavrlo tega prevladuje mnenje, da so se skladatelji ravnali nekako sporazumno po napisanih ali nenapisanih navodilih, označujočih določen slog. Vendar zaman iščemo take zapiske; kar je teoretičnih del iz tiste dobe — in teh ni ravno malo —, so vsa povsem didaktična in sploh ne razmišljajo o slogovni estetiki. Njihova vsebina se omejuje na podroben popis osnovnih muzikalnih elementov, začenši z notno pisavo pa tja do kompliciranih kontrapunktičnih nalog, vse prepreženo z raznimi tehničnimi in mističnimi predsodki, temelječimi deloma na antičnih ugotovitvah in zmotah, deloma na srednjeveških monastičnih razmotrivanjih, polnih neenakomerno raztresenih naukov in navodil. Iz kope teh teoretičnih knjig je kaj težko izluščiti trajno veljavno jedro, in kar čudno je, da so znali skladatelji uporabljati zamotana pravila o vodenju glasov praktično in z njimi graditi popolne in izrazno globoke skladbe.

Vendar ne gre misliti, da se je vsak komponist nekako zavestno odločil, kateri smeri bo pripadalo njegovo delo in bi se potlej ravnal po navodilih, ki bi jih prejemal bodisi iz knjig ali ustnih navodil strokovnjakov tiste smeri, za katero se je bil opredelil. To bi bilo preveč naivno in preprosto in šele v našem stoletju smo prispeli tako daleč, da se zares nekateri, ki jim talent ni vodilo, načelno opredelijo za smer, od katere pričakujejo zase največ koristi. Nadarjeni skla-

datelji tega niso nikoli delali; zato pa tudi ne gre, da bi jih kar svojevoljno, opirajoč se pri tem na neke podobnosti, uvrstili v določene skupine, s katerimi morda niso imeli niti najmanjše povezave ali pa so jim bile celó tuje. Kakor je napak trditi, da je naš Gallus renesančni skladatelj, tako tudi ni prav, postaviti ga za naslednika Willaerta, ki je bil sicer sam tudi naslednik drugih, pa si je s spretno domiselnostjo pridobil pomembno mesto ustanovitelja posebne slogovne zvrsti, o kateri je že bilo govora. Gallus ne pripada izrecno beneški smeri italijanske šole, prav tako pa tudi ne kateri koli takrat delujoči. Njegov pomen in samostojna veljava sta ravno v tem, da je znal iz raznih slogovnih smeri izbrati tehtne, vredne prijeme ter jih na svoj način spojiti v skladno celoto, kakor jo predstavlja kompozicijska tehnika njegovega življenjskega dela »Opus musicum«. Odbrati prevzete značilnosti in jih ločiti ter vzporediti z onimi, ki po vsej verjetnosti izvirajo iz njegove lastne zakladnice — tako vsaj moramo soditi, dokler ne izvemo za druge vire —, je v bistvu namen te študije. Za to pa je treba dokaj globoko seči v zgodovino slogov in poiskati korenine, iz katerih je vzrasel poganjek svojske, pomembne in še danes vredne veje z domačih tal.

V času, ko je Gallus začel svoje kompozicijsko življenje, so sicer praktično že uporabljali vse glasbene elemente in kompozicijske metode, niso pa jih še teoretično obvladali in so se jih posluževali intuitivno, vsak po odmeri svoje nadarjenosti in praktične usposobljenosti. Vsa kompozicijska tehnika je bila zbrana pod nazivom *kontrapunkt*. Danes nam pomeni ta izraz le eno izmed mnogih metod kompozicijske graditeljske tehnike, enako kot harmonija, oblikoslovje, instrumentacija. Takrat pa je kontrapunkt združeval vse znanje o muziki, od osnovne teorije-pa do skrajno umetelnih kanoničnih zapletov. Tedaj je bilo teoretično znanje bistveno drugačno od današnjega; mladi nadarjeni ljudje so stopili tako rekoč s ceste v kompozicijsko delavnico in so si tam pridobili vse znanje, o katerem je šlo mnenje, da je za samostojno ustvarjanje potrebno in zadostno. Pojem *harmonije* so poznali le v pomenu blagoglasnega sozvočja, nekako tako, kot ga še danes pojmujejo pesniki. *Oblikoslovje* kot spoznavna metoda oblik je bilo odveč, saj sta obstajali samo dve obliki, motet in madrigal, pa še ti dve sta bili inačici, posestrimi z različnim besednim zakladom. Tudi elementarno oblikoslovje, ki govori o motivih, frazah, periodah in osnovnih formalnih enotah, ni bilo potrebno: dolžino fraz so določale besede; na periodičnost ni nihče mislil, motivi so se nanizavali drug na drugega skladno s tekstom pesnitve in ponavljanja so bila odvisna od ponovitev besedila in jih je bilo treba sproti zapisovati. Večjih vokalnih ali celó

instrumentalnih form ni bilo; še celo najprimitivnejše pesemske in plesne oblike so kot pepelke životarile nekje zase in niso imele moči, da bi vplivale na resno glasbo. O *instrumentaciji* ni bilo govora; postavitev zborovskih glasov je bila odvisna od korektnosti kontrapunktičnega strogega stava, ki je jamčil za določeno, pravilno zvočnost, druge pa nihče ni iskal. Posebne instrumentacije za glasbila ni bilo; kadar so petje spremljali instrumenti, so preprosto igrali iste note, ki so jih pevci peli, torej so zvok samo ojačevali, nikakor pa ne »barvali«. Tudi tista posebna barvitost, ki jo nekateri znanstveniki hvalijo pri večzborskih skladbah, koder sta si po dva zbora izmenično odgovarjala, je bila zgolj slučajna in je izvirala iz fizične postavitve pevskih ansamblov, ne pa iz posebne obravnave muzikalnih oblik, kajti po navadi sta si podajala oba zbora iste fraze, podobno ali celo enako postavljene v smislu pravil, ki so veljala za kontrapunktični stavek. Tudi orgle niso pri tem opravljale drugega posla kot spremljavo; skrbele so za intonacijo, ki je bila zlasti pri daljših motetih, pasijonih, mašah često v nevarnosti, včasih pa so v neznatnih in nenapisanih medigrah posredovale med posameznimi moteti. Pač pa je zelo cvetelo *koloriranje*. Obstajalo je v tem, da pevci niso peli samo zapisane note, temveč so jim dodajali ornamentalne okraske v obliki hitrih notnih tekov, opisov, trilčkov, koloratur in podobne navlake. Sprva je bila samo melodija deležna takšne pozornosti, kasneje pa je koloriranje prešlo v vse glase, celo v najnižje, kar je moralo učinkovati manirirano in je pačilo pravi muzikalni izraz. Koloriranje je bilo popolnoma prepuščeno samim pevcem; lahko si mislimo, kako so le-ti šarili s to svoboščino, izrabljajoč jo za čim učinkovitejše prikazovanje glasovnih lepot in lastnih vrlin. Kaže, da so skladatelji skušali zatirati pevsko samovoljo in so pazili, kjer je bilo to mogoče, da so sami napisali vse tiste melizme, ki so jih smatrali za potrebne. Tako so vestno notirali in kontrapunktično obravnavali tradicionalna kolorirana mesta, kakor so bile »aleluje«, zaključni »amen« in podobne izpostavljene besede. Koliko je vmes posegla pevska improvizacija, ne bo več mogoče dognati do kraja, kajti točni zapiski koloratur, kakor so jih improvizirali pevci, obstajajo le še za malo kompozicij, med katerimi ni nobene Gallusove. Vemo pa, da je šlo prirejanje vokalnih stavkov in preurejanje za instrumente zelo daleč in poznamo celo priredbo Gallusovega najznamenitejšega moteta »*Ecce, quomodo moritur iustus*« za glas in lutnjo iz prvih desetletij 17. stoletja, koder so notirane številne variante, ki jih je solistov spremljevalec dodajal. Že sama misel, da so peli ta izrecno štiriglasni zborovski motet kot solopevsko točko ob spremljavi brenkala, ki je svoj part bolj ali manj organizirano improviziralo, vzbuja

pomislek, kako dognana je bila izvajalska praksa tedanje dobe. (Danes počenjajo podobno razni prireditelji s skladbami iz klasike in romantike.) Tudi ni bilo navodil za izvajanje in *interpretacijo*, ki zavzemajo danes dovršen del pevskega in instrumentalnega pouka. Skladno s tem skladatelji niso zapisovali *dinamičnih* in *agogičnih* znamenj, ampak so izvedbo popolnoma prepuščali dobremu znanju in okusu, pa tudi samovolji izvajalskega aparata in njegovega vodje. Tako tudi vsebinska plat kompozicij ni bila dognana, temveč predmet interpretacije, ki je mogla nihati od ene skrajnosti do druge, ne da bi imela v zapiskih komponista vsaj nekaj opore in navodil.

Vse muzikalno znanje je bilo za mladega adepta kompozicije strnjeno v učbenikih kontrapunkta. To pa ni bila sistematično zgrajena metoda, kakor jo danes bolj ali manj dognano podajajo vsi zadevni učbeniki, temveč zmes najrazličnejših modrovanj o obliki, značaju in uporabi melodičnih sestavin skladbe, med katerimi je največ mesta zavzel nauk, ki bi ga danes lahko imenovali intervalno *teorijo*. Z njim so skušali učitelji usposobiti začetnika za smotrno in pravilno ravnanje s toni, ki so bili bodisi sestavni deli melodije ali pa členi sozvočij. Poslednje bi spadalo točneje v nauk o harmoniji, ki pa je bil takrat še odveč, saj so pripuščali le omejeno število točno opredeljenih trizvokov in sekstakordov, medtem ko so vse ostale vertikalne spoje tonov šteli h kontrapunktičnim elementom. Tako so ravnali glavni učbeniki 16. stoletja: *Giuseffo Zarlino*, »*Istituzioni harmoniche*«, *Nicola Picentino*, »*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*«, *Artusi*, »*L'arte del contrappunto*« in kar je še drugih, včasih prav zajetnih in do neke mere celó zabavnih teoretičnih učbenikov iz tiste dobe. Najdlje je hotel seči *Vicentino*; bil je prevzet od renesančnih idej, težečih k obnovitvi grške umetnosti, in je zgradil svojstven sistem hromatike in enharmonije na napačno razumljenih grških muzikalnih teorijah, ki pa se ni mogel obnesti in je veljal že tedaj le kot svojevrstno, nekoliko zmedeno in diletantsko delo. Vsi ti učbeniki so bili že za Gallusa zastareli, saj so temeljili na praksi preteklih stoletij. Vendar so veljali še dolgo časa; teorija je do 20. stoletja vedno za mnogo lučajev zastajala za prakso; šele v našem stoletju je postala domnevna naloga skladateljev, naj si najprej ustvarijo lastno teorijo in si nato prizadevajo, da bi se ravnali po nji. Takrat pa — in tako je vedno v zdravih razmerah — je teorija skušala razložiti dogajanja, ki so nastopila najprej v živih organizmih umetnin kot plod svojstveno organizirane umetniške fantazije, ki ustvarja intuitivno in si o ustvarjenem delu daje šele kasneje obračun. Prav zato preseneča, da nimamo iz 16. stoletja nobenih teoretičnih razprav, ki bi dodobra proučile in obraz-

ložile takratne svojstvene zakone imanentne muzikalne logike, katera je očitno vladala v tedanjih delih, kakor vlada vselej v resnično vrednih umetninah. To pa je tudi vzrok, da moramo šele danes, štiri stoletja po tem začeti iskati globlje podstati umetnostnega snovanja teh skladateljev, med njimi našega Petelina, ki so znali ustvariti dela trajne vrednosti z uporabo takrat še nenapisanih pravil in napotkov.

Pri tem se moramo opreti najprej šele na španski spis italijanskega teoretika *Pietra Cerona* »*El melopeo y maestro, tractado de música theórica y práctica*« iz drugega desetletja 17. stoletja. Iz njega se dá posneti nekaj pravil, ki so veljala nekako petdeset let poprej v praktični kompoziciji. Nato pa je bilo dolgo spet vse tiho, dokler se ni oglasil leta 1725 avstrijski skladatelj *Johann Joseph Fux* s svojo knjigo »*Gradus ad Parnassum*«. Napisal jo je, kakor pravi sam v uvodu, iz spoštovanja do umetnosti velikega Palestrine, ki ni našla v teoretičnih razpravah dotlej nobenega pravičnega komentatorja. Fux je ustvaril neko kontrapunktično metodiko, o kateri je domneval, da verno podaja Palestrinov slog in njegove karakteristike. Bil pa je v zmoti, ki ga je vanjo zavedla njegova lastna ozkost, in njegov kontrapunkt je kljub vestni pripravi in skrbni sistematiki zašel v doktrinarno dociranje šolskega učbenika, ki nima stika z živo snovjo. Fuxov sistem je veljal — in velja še danes — kot osnova kontrapunktične metode »strogega stava«, bil pa bi že zdavnaj potreben preosnove in temeljite predelave, ki bi dejansko uveljavila značilnosti sloga 16. stoletja in vokalne polifonije sploh. Ako primerjamo živo glasbo 16. stoletja z glasbo, ki bi nujno nastala iz točnega izvrševanja Fuxovih navodil, vidimo veliko razliko v Fuxovo breme. Vendar so domala vsi pisci kontrapunktičnih učbenikov 18., 19. in 20. stoletja, kolikor so obravnavali tako imenovani »strogi stav«, povzeli od Fuxa osnove in pravila, ne da bi jih vzporedili s primeri iz Palestrinove dobe in ugotovili nesoglasja ter jih popravili. Po tej metodi se še danes po večini glasbenih zavodov poučuje kontrapunkt, ki seveda ni do dna zmoten, pač pa okoren in v veliki meri neskladen z vokalno polifonijo 16. stoletja. Za prodiranje k temeljnim odnosom takratne kompozicijske tehnike se je torej najprej treba otresti priučenih predsodkov in zgraditi nov sistem, osnovan na še danes živi glasbi največjih mojstrov, med katere smemo šteti tudi našega Petelina-Gallusa.