

Uvod

VTRETJEM zvezku izbranih del iz Hrenovih kornih knjig so objavljene tri uglasbitve mašnega ordinarija skladatelja Simoneja Gatta, beneškega glasbenika, ki je deloval na notranjeavstrijskem nadvojvodskem dvoru v Gradcu: *Missa Aller mi fault*, *Missa Stabunt justi* in *Missa Andra la nave mia*.

Vse tri maše pripadajo tipu t. i. parodične maše, kar pomeni, da je bil njihov temelj glasbeno gradivo že obstoječe večglasne skladbe; za osnovo dveh maš je skladatelj uporabil petglasno šansono *Aller m'y faut sur la verdure* Adriana Willaerta oz. petglasni motet *Stabunt justi* Orlanda di Lassa, medtem ko model za tretjo mašo ostaja neznan. Te skladbe razkrivajo spremembe v okusu tistega časa spricho poudarjene zvočne barvitosti in slikanja besed. *Missa Andra la nave mia* nadalje priča o tem, da je bila večzborska glasba na graškem dvoru proti koncu 16. stoletja vse bolj cenjena in ponazarja vse večji vpliv dvozboreske glasbe v Notranji Avstriji v tem času.

ZGODOVINSKE OKOLIŠČINE

S smrtjo svetorimskega cesarja Ferdinanda I. leta 1564 so bile habsburške dežele razdeljene med njegove tri sinove: Maksimilijan II., ki je postal cesar, je kot deželni knez dobil Zgornjo in Spodnjo Avstrijo, Ferdinand II. gornjeavstrijske dežele s Tirolsko in Karel II. Notranjo Avstrijo (s sedežem v Gradcu). Slednja je vključevala deželi Štajersko in Koroško, Goriško grofijo, Trst pa tudi Kranjsko (s prestolnico v Ljubljani), vojvodino, ki je obsegala velik del današnje Republike Slovenije.¹

Nadvojvoda Karel (1540–1590) je bil znan kot človek, ki je cenil glasbo. Njegovo glasbeno me-

censtvo potrjujejo številna dela, ki so mu posvečena.² Poleg njega je bila velika ljubiteljica glasbe tudi njegova zakonska družica, Marija Ana Bavarska. Začetno glasbeno izobrazbo je na dvoru v Münchnu najverjetneje pridobila od slovitega Orlanda di Lassa. Za njegovo glasbo se je izpričano zanimala tudi po odhodu v Gradec, kjer je postal njen glasbeni učitelj Annibale Padovano. Nadvojvodski par je zelo rad poslušal italijansko, predvsem beneško glasbo, kar je razvidno ne le iz repertoarja, ki so ga izvajali v nadvojvodski kapeli v Gradcu, temveč tudi iz izbire glasbenikov za njuno kapelo. V tem času sta bila gotovo najbolj cenjena italijanska glasbenika Padovano, organist in kasneje *Hofkapellmeister*, ter organist in učitelj nadvojvodovih otrok Francesco Rovigo.³ Ta nagnjenost je temeljila tako na estetskih kot tudi političnih razlogih. Z estetskega vidika je bila Karlu očitno bolj všeč italijanska, zlasti beneška glasba. V političnem smislu pa je z ozirom na protireformacijo menil, da bodo italijanski glasbeniki manj verjetno kot njihovi severni kolegi pod vplivom reformacijskih idej.⁴

S prihodom velikega števila glasbenikov iz Benetk in bližnjih krajev so bile povezave, ki so obstajale med Gradcem in Münchnom, polagoma nadomeščene s povezavami z Benetkami. Slednje so se še bolj utrdile v času vladanja Karlovega in Marijinega sina nadvojvode Ferdinanda II.

2. Gl. Robert Lindell, »The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571«, *Early Music* 18 (1990): 257, <https://doi.org/10.1093/em/XVIII.2.253>.

3. Več o zanimanju za italijansko glasbo na graškem dvoru gl.: Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967).

4. Morda je prav to razlog, da Lambert de Sayve ni napravil tako pomembne kariere na dvoru v Gradcu in se premestil v kapelo nadvojvode Matije, ki je pozneje postal cesar Svetega rimskega cesarstva.

1. Pregled zgodovine Notranje Avstrije podajata npr. Alexander Novotny in Berthold Sutter, ur., *Innerösterreich, 1564–1619*, Joannea 3 (Gradec: Landesregierung, 1968).

(1578–1637), kasneje cesarja Svetega rimskega cesarstva, ki je graške glasbenike, kot sta bila Georg Poss in Alessandro Tadei, pošiljal na izobraževanje v Benetke.⁵ Kot Karlu je bilo tudi Ferdinandu posvečenih mnogo glasbenih del, med temi precej iz Italije.

Glasba z graškega dvora se je kmalu razširila tudi v druga pomembna notranjeavstrijska središča. S pomočjo ljubljanskega knezoškofa Tomaža Hrena je graški repertoar našel pot tudi na Kranjsko. Hren (škof v letih med 1597 in 1630) je bil tesno povezan z dvorom v Gradcu, zlasti v letih 1614–1621, ko je bil notranjeavstrijski dežel-noknežji namestnik in je tam tudi prebival. Bil je ljubitelj glasbe in je nemalokrat z repertoarjem osebno oskrbel glasbeni kapeli v ljubljanski stolnici in gornjegrajski sostolnici.

SKLADATELJ

Da je bil Simone Gatto Benečan, lahko nedvoumno razberemo iz naslova njegove edine tiskane zbirke maš *Missae tres, quinis et senis vocibus decantandae, Simonis Gatti Veneti magistri musices serenissimi Caroli archiducis Austriae liber primus*, ki jo je leta 1579 v Benetkah izdal Angelo Gardano. Na podlagi njegove kariere poti se na splošno sklepa, da se je Gatto rodil med letoma 1540 in 1550.⁶ Ker je v omenjeni zbirki svoje maše označil kot mladostna dela, se zdi sicer bolj verjetno, da se je rodil v drugi polovici štiridesetih let 16. stoletja.⁷ Med letoma 1565 in 1566 je Gatto

služboval kot pozavnist v katedrali v Padovi, med letoma 1568 in 1571 pa na dvoru v Münchnu, nato pa naj bi se vrnil v Benetke. Naslednje leto se je kot pozavnist in trobentač pridružil dvorni kape-li v Gradcu, kjer je leta 1577 napredoval in postal sprva *obrister musicus*, nato leta 1581 *Hofkapellmeister* (po smrti Annibala Padovana je bilo to mesto šest let nezasedeno).

Obstajata dve teoriji, kdo bi morda lahko posre-doval pri vstopu Gatta v graško dvorno kapelo: Hellmut Federhofer kot možno osebo pri posre-dovanju navaja Annibala Padovana,⁸ medtem ko Gernot Gruber kot mogočo posrednico vidi Marijo Bavarsko, hčerko bavarskega vojvode Albrehta v., ki se je z notranjeavstrijskim nad-vojvodo Karlom II. omožila leta 1571.⁹ Gatto je večkrat iz Gradca čez slovenske kraje potoval v Italijo, kjer je pridobil nove pevce in kupoval in-strumente. Umrli je v Gradcu konec leta 1594 ali v začetku leta 1595.¹⁰

Gattov opus obsega skoraj izključno sakralno glasbo, in sicer osem maš, 14 motetov, tri magnifi-kate in nekaj litanij, poleg tega pa še dve posvetni skladbi na italijansko besedilo – kancono in dia-log.¹¹ Večina njegovih motetov, od katerih so bili številni objavljeni v zbirki *Motectorum IIII. v. VI. VII. VIII. X. & XII. vocibus Simonis Gatti [...] tum Annibalis Perini [...] insequens opus hoc levidense noviter collectorum*, je ohranjenih nepopolno.¹²

5. Več o glasbi na dvoru Ferdinanda II. gl.: Steven Saunders, *Cross, Sword, and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand II of Habsburg (1619–1637)* (Oxford: Clarendon Press, 1995).

6. Hellmut Federhofer domneva, da notranjeavstrijski nadvojvoda Karl II. ni prej imenoval Gatta za vodjo svoje glasbene kapele zaradi njegove mladosti. Federhofer, »Einleitung«, v: *Niederländische und italienische Musiker der Grazer Hofkapelle Karls II., 1564–1590*, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 90 (Dunaj: Österreichischer Bundesverlag, 1954), VIII.

7. Federhofer je kot najverjetnejši čas nastanka ene iz-med maš – *Missa Hodie Christus natus est* – določil leta 1571–1579. Andrea Ammendola pa za verjetna leta nastanka te maše označuje leta 1575–1579. Leta 1575 je namreč umrl Annibale Padovano in Ammendola vidi nastanek te maše in izdaje celotne knjige maš, posvečene Karlu II., v sklopu pri-zadevanj za dosego mesta vodje kapele na graškem dvoru, kar se zdi prepričljiva hipoteza. Hellmut Federhofer, »Gatto, Simon«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. izd., ur. Friedrich Blu-

me, zv. 4 (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1955), 1461; Andrea Ammendola, *Polyphone Herrschermessen (1500–1650): Kontext und Symbolizität*, *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 26 (Göttingen: V&R unipress, 2013), 257–258. Gl. tudi Klemen Grabnar, »Uglasbitev kantika magnifikat Simoneja Gatta na primeru skladbe *Magnificat primi toni*«, *Muzikološki zbornik* 59 (2023): 136, op. 3.

8. Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, 80.

9. Gernot Gruber, »Magnifikatkompositionen in Parodietechnik aus dem Umkreis der Hofkapellen der Herzöge Karl II. und Ferdinand von Innerösterreich«, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51 (1967): 36.

10. Več o Gattovih biografskih podatkih gl. Federhofer, *Musikpflege und Musiker*, 80–88.

11. Gl. seznam del v Federhofer, »Gatto, Simone [Simon]«, v: *Grove Music Online*, obiskano 23. februarja 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>.

12. Zbirko je uredil Orazio Sardena in jo leta 1604 natisnil pri Ricciardu Amadinu v Benetkah. Ohranila sta se le glasovna zvezka bassus in octavus, in sicer v British Library. Kot je razvidno iz popisa muzikalij ljubljanske stolnice, so izvod v času škofa Tomaža Hrena hranili tudi v Ljubljani. Gl. Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978), 134 in 135 (vpis pod zaporedno št. 22).

Med ohranjenimi deli izstopa osemglasni motet *Obsecro vos fratres*, ki je bil Gattovo najbolj razširjeno delo,¹³ saj je bilo večkrat natisnjeno in prepisano. Glede na to, da noben dosedanji katalog njegovih del ni izčrpen, tu predstavljam nov seznam, ki vključuje tudi navedbo skladb, na katerih temeljijo nekatera od njegovih del:

- *Missa Scarco di doglia* a 5 (osnovana na madrigalu Cipriana de Roreja);¹⁴
- *Missa Hodie Christus natus est* a 5 (osnovana na Rorejevem motetu);¹⁵
- *Missa Dont vient cela* a 6 (osnovana na šansoni Thomasa Crecquillona);¹⁶
- *Missa Aller mi fault* a 5 (osnovana na šansoni Adriana Willaerta);¹⁷
- *Missa Stabunt justi* a 5 (osnovana na Lassovem motetu);¹⁸
- *Missa Veni Domine et noli tardare* a 6 (osnovana na motetu Giovannija Pierluigija da Palestrine);¹⁹
- *Missa Andra la nave mia* a 8 (model ni znan);²⁰
- *Missa Ecco chio lasso il core* a 15 (osnovana na madrigalu Alessandra Striggia);²¹
- *Magnificat primi toni* a 5;²²
- *Magnificat Domine Dominus noster* a 6 (osnovan na Lassovem motetu);²³
- *Magnificat Alma se stata fossi* a 7 (osnovan na dialogu Bartolomea Spontoneja);²⁴
- *Asperges me* a 5;²⁵

13. Ostala v celoti ohranjena moteta sta petglasen *Asperges me* in šestglasna *Salve Regina*.

14. Simone Gatto, *Missae tres, quinis et senis vocibus decantandae* (Benetke: Angelo Gardano, 1579); Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka (SI-Lnr), Ms 342.

15. Gatto, *Missae tres*.

16. Gatto, *Missae tres*; Dunaj, Österreichische Nationalbibliothek (A-Wn), Mus.Hs.15506 (nepopolno ohranjeno, brez stavkov *Osanna* in *Agnus Dei*).

17. SI-Lnr, Ms 339.

18. SI-Lnr, Ms 340.

19. A-Wn, Mus.Hs.15506; A-Wn, Mus.Hs.15946.

20. SI-Lnr, Ms 341; Graz, Universitätsbibliothek (A-Gu), Ms 22; A-Gu, Ms 82.

21. A-Wn, Mus.Hs.16707-GF (ohranjeno nepopolno, brez prvega zbora); Győr, Püspöki Papnevelő Intézet Könyvtára (H-Gc), XI.b.54 (org.).

22. SI-Lnr, Ms 341.

23. A-Gu, Ms 12; SI-Lnr, Ms 341.

24. A-Gu, Ms 12; A-Gu, Ms 22; Kassel, Universitätsbibliothek (D-Kub), 2^o Ms. 13.

25. A-Wn, Mus.Hs.15506.

- *Salve Regina* a 5;²⁶
- *Salve Regina* a 6;²⁷
- *Pater manifestavi* a 5;²⁸
- *Domine Deus Abraham* a 5;²⁹
- *Verba mea auribus percipe* a 5;³⁰
- *In die tribulationis meae* a 5;³¹
- *In te Domine speravi* a 6;³²
- *O bone Jesu* a 6;³³
- *Paratum cor meum Deus* a 7;³⁴
- *Obsecro vos fratres* a 8;³⁵
- *Vidi Dominum sedentem* a 12;³⁶
- *Tota pulchra es* a 12;³⁷
- *Jubilare Deo omnis terra* a 12;³⁸
- *Litanije*;³⁹
- *Perche lontana da fallaci scogli* a 5;⁴⁰
- *Hor che la nova e vaga* a 12.⁴¹

Večji del Gattovih skladb se je ohranil v rokopisih, nastalih v prepisovalski delavnici v Gradcu, kjer je imel pomembno vlogo Georg Kuglmann, basist v dvorni kapeli, ki je vsaj od leta 1587 do svoje smrti leta 1613 ali 1615 opravljal delo prepisovalca (gl. revizijsko poročilo).

26. SI-Lnr, Ms 207 (nepopolno, samo altus).

27. A-Gu, Ms 8; Varšava, Biblioteka Narodowa (PL-Wn), Mus.2083 (nepopolno, samo bassus).

28. Orazio Sardena, ur., *Motectorum [...] noviter collectorum* (Benetke: Ricciardo Amadino, 1604) (nepopolno, samo bassus in octavus).

29. Ibid.

30. Ibid.

31. Ibid.

32. Ibid.

33. Ibid.

34. Ibid.

35. Ibid.; A-Wn, Mus.Hs.16703-GF; Budimpešta, Országos Széchényi Könyvtár (H-Bn), Ms Bártfa 1; H-Bn, Ms Bártfa 16 (nepopolno, samo tenor in bassus); Abraham Schadaüs, ur., *Promptuarii musici sacras harmonias sive motetas* (Strasbourg: Typis Caroli Kiefferi, sumptibus Pauli Ledertz, 1611); Erhard Bodenschatz, ur., *Florilegium Portense* (Leipzig: Andreas Mamitzsch, 1621); PL-Wn, Mus.327 Cim. (org.).

36. Sardena, *Motectorum [...] noviter collectorum*.

37. Ibid.

38. Ibid.; H-Gc, XI.b.54 (org.).

39. Te litanije imajo različna besedila, toda isto glasbo. Glej seznam (z navedenimi viri) v: Klemen Grabnar, »The 'Litaniarum liber' (SI-Lnr, Ms 344): Transmission of Musical Litanies from Graz to the Duchy of Carniola«, v: *Music Migration in the Early Modern Age: Centres and Peripheries – People, Works, Styles, Path of Dissemination and Influence*, uredili Jolanta Guzy-Pasiak in Aneta Markuszewska (Varšava: Liber Pro Arte, 2016), 183–197.

40. *Musica de virtuosi* (Benetke: Gerolamo Scotto, 1569).

41. Sardena, *Motectorum [...] noviter collectorum*.

GATTOVE MAŠE ZRELEGA OBDOBJA

Missa Aller mi fault

Kot je bilo omenjeno zgoraj, je predloga prve maše petglasna šansona *Aller m'y faut sur la verdure* flamskega skladatelja Adriana Willaerta (ok. 1490–1562), ki je imel velik vpliv na glasbeno podobo svojega obdobja. Willaert je večino kariere deloval kot *maestro di cappella* v beneški cerkvi San Marco, kjer je zaznamoval predvsem generacijo mlajših italijanskih skladateljev, zlasti tiste, ki so delovali skupaj z njim v Benetkah.⁴² Zelo verjetno je Gatto poznal Willaertove skladbe, saj se je v mladosti domnevno glasbeno izobraževal v Benetkah. Zato ne preseneča, da se je Gatto odločil kot model uporabiti Willaertovo šansono.⁴³

Šansona *Aller m'y faut sur la verdure*, v kateri se na prizorišču narave prepletajo hrepenenje, pogum in želja po ljubezni ali povezanosti,⁴⁴ je bila prvič natisnjena leta 1560.⁴⁵ Vključena je bila v antologijo šanson *Livre de Meslanges contenant six vingtz chansons*, ki sta jo tega leta izdala Adrian Le Roy in Robert Ballard, najpomembnejša glasbena tiskarja v Parizu v drugi polovici 16. stoletja. Vendar pa je v tej izdaji šansona pripisana Jacquesu Arcadeltu. V drugi izdaji te antologije z naslovom *Mellange de chansons* (1572) pa je skladba

pravilno pripisana Willaertu. Jane A. Bernstein je z analizo Arcadeltovih šanson potrdila, da se ta šansona ne ujema z značilnim Arcadeltovim slogom, temveč je skladna z Willaertovim skladateljskim pristopom, zato je delo pripisala Willaertu.⁴⁶ *Aller m'y faut* ni ena izmed bolj znanih Willaertovih šanson, vendar je bila kljub temu cenjena tudi po njegovi smrti, kar dokazuje na primer intabulacija te skladbe za dve lutnji Giovannija Antonia Terzija, ki je bila objavljena v njegovi zbirki *Il secondo libro de intavolatura di liuto* (Benetke: Giacomo Vincenti, 1599).

Gatto je v svoji maši ohranil *cantus mollis* G-tonaliteto šansone s standardnimi (nizkimi) ključi, kar lahko prepoznamo kot drugi modus, transponiran za kvarto navzgor. Vendar pa je harmonsko teksturo pogosto obogatil z uporabo tona es in občasno tona h. Na splošno je v maši poleg povsem na novo komponiranih delov precej tako skoraj nespremenjenega kot tudi bolj oddaljenega gradiva iz predloge.

Prvi Kyrie je v celoti oblikovan na začetni frazi Willaertove šansone, pri čemer je prvih sedem taktov prevzetih skoraj brez sprememb. Christe predstavlja obdelavo gradiva s sredine modela. Pri tem za izhodišče prevzame izstopajočo frazo in jo obdela polifono, na sredini tega dela pa se za trenutek v večji meri nasloni na model. V tem delu lahko opazimo tudi zanimive postopke, ki jih je Gatto prevzel iz šansone – v enem izmed glasov nastopi začetni motiv, medtem ko ostali glasovi prinašajo drugo gradivo iz šansone. V drugem Kyrie Gatto najprej prevzame v veliki meri glasbeno gradivo tistega dela, kjer je prej končal. Glasba tu poteka v razgibani homofoniji, pri čemer takoj na začetku skladatelj postavi dve različni skupini glasov naproti, kar učinkuje nekoliko bolj barvito. Nato prevzame gradivo predzadnjega odseka šansone – ponovno eno izmed prominentnih fraz, pred končno ponovitvijo začetnih besed –, tako da se stavek ne zaključi z gradivom s konca predloge, kar je nekoliko nenavadno. Razlog za to lahko najdemo v dveh dejstvih: (1) glasbena podobnost začetka in konca šansone (oba imata tudi isto besedilo) in (2) dejstvo, da bi zaradi omenjene podobnosti neposredno eden za drugim stala dva odseka z obdelavo enakega glasbenega gradiva, če upoštevamo, da v liturgiji stavku Kyrie takoj sledi stavek Gloria.

42. Za več informacij o Willaertu gl. npr. Jessie Ann Owens, Michele Fromson, Lewis Lockwood in Giulio Ongaro, »Willaert [Vuigliart, etc.], Adrian«, *Grove Music Online*, obiskano 18. avgusta 2024, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>; David M. Kidger, *Adrian Willaert: A Guide to Research*, Routledge Music Bibliographies (New York: Routledge, 2005).

43. Willaertova glasba je bila poznana tudi v drugih pomembnih glasbenih središčih, med drugim v Gradcu, kjer je Andreas Zweiller na podlagi njegove šansone *A la fontaine du* prez napisal parodični magnifikat.

44. Besedilo se glasi: »Aller m'y faut sur la verdure, / Chercher parti en quelque bonne part, / Etre hardi, joyeux, frisque et gaillard, / Oncqu' ne trouva couard pature. / Ami je n'ai qui me procure, / Aller m'y faut sur la verdure. / Ami je n'ai qui me procure. / Du jeu d'amour, las tant j'endure, / Aller m'y faut sur la verdure. / Du jeu d'amour, las tant j'endure. / Si trouvais un gallois, / De mon vouloir ferait ouverture. / Si j'entraais en ce bois, / Rencontrais quelque créature. / Aller m'y faut sur la verdure, / Aller m'y faut sur la verdure.«

45. Sodobna izdaja je dostopna v: Adrian Willaert, *The Complete Five and Six-Voice Chansons*, uredila Jane A. Bernstein, *The Sixteenth-Century Chanson* 23 (New York: Garland, 1992), 14–23.

46. Ibid., xii.

Začetek stavka Gloria je tako kot Kyrie osno-
van na začetku modela. Glede na daljše besedilo
tega stavka se kmalu po začetku pojavijo homo-
foni odseki, s katerimi glasbeni tok postane bolj
zgoščen. V teh bolj ali manj homofonih odsekih
Gatto pogosto izpusti kakšen glas ali dva in tako
sestavlja različne skupine glasov, kot je bilo opa-
ziti že v Kyrie. Skoraj ni fraze, kjer ne bi bil prev-
zet (lahko tudi precej predelan) vsaj kakšen glas.
Gattova plastičnost pristopa se kaže v raznovr-
stnih teksturah, saj lahko uporabi strogo homo-
fonijo, lahko kakšen glas ali dva zamakne naprej
ali nazaj ipd., v nasprotju s prevladujočo konti-
nuirano kontrapunktično teksturo Willaertove
šansone. Tudi harmonsko je stavek precej razgi-
ban. V odseku Qui tollis je homofonije manj, z
izjemo besed »Jesu Christe«, ki sta na ta način še
posebej poudarjeni. Stavek se zaključi z obdelavo
istega motiva kot v stavku Kyrie.

Gatto se v stavku Credo prav tako opira na
začetek predloge, vendar je od nje nekoliko bolj
oddaljen. V nasprotju s pričakovanji tu ne sreča-
mo homofonije, čeprav je besedilo še daljše kot v
prejšnjem stavku. Zdi se, da je skladatelj homo-
fonijo prihranil za poseben učinek, saj jo je jasno
uporabil v odseku Et incarnatus est, ki je zaradi
pomena besedila in drugačne teksture še posebej
poudarjen. Crucifixus je, kot običajno, napisan
za manjše število glasov (štiri glasove). Nenava-
dno je, da je v tem odseku, ki je izrazito polifon,
dodan še en altus. V stavku Credo najdemo dele,
ki niso povezani z modelom. Morda je zaradi
tega v naslednjem odseku – et in Spiritum – na
začetku uporabil začetni motiv in se tako jasno
ponovno naslonil na šansono. Kasneje tudi ostaja
tesno vezan na gradivo modela. Resurrectionem
je napisan v čisti homofoniji, vendar brez enega
glasu (bassus) – gre za drugi najprominentnejši
del besedila, ki je izpostavljen z istimi glasbenimi
sredstvi kot Et incarnatus est. Na ta način Gatto
ustvari povezavo med utelešenjem in vstajenjem.
Na koncu stavka se spet pojavi uvodni motiv, ki
služi tudi kot zaključni motiv v šansoni, s čimer
se sklep stavka povezuje s koncem modela.

Sanctus se po pričakovanju prične z uvodnim
motivom. Tekstura je polifona, na koncu odse-
ka pa preide v homofono. Benedictus je polifon
in napisan za štiri glasove, medtem ko je odsek
Osanna prav tako polifon, a tridoben. Glasbeno
gradivo je v tem stavku Gatto sicer vzel iz mo-
dela, vendar ga je razvijal samostojno. Skladatelj
tega stavka presenetljivo ne zaključi ne kot stavka
Kyrie in Gloria ne kot Credo.

Začetek stavka Agnus Dei sicer temelji na gra-
divu modela, vendar se uvodni motiv pojavi le
v zgornjem glas. Na besedi »miserere« nastopi
značilen začetni motiv, ki je hkrati tudi končni,
tako da je sklep maše v primerjavi s katerim koli
drugim delom pravzaprav najbolj podoben kon-
cu modela.

V tej maši Gatto iz Willaertove šansone vza-
me vidne fraze in jih na različne načine razvije
ali pa uporabi le fragmente, da bi poudaril naj-
pomembnejše dele besedila in se tako poklonil
velikemu mojstru. Večinoma se vzdrži upora-
be zadnje fraze iz šansone za zaključek mašnih
stavkov, kar je v nekaterih primerih razumljivo,
včasih pa se zdi, da se namerno poskuša izogniti
klišejem. Z odmikom od konvencionalnih pris-
topov k skladanju parodične maše Gatto pokaže
določeno iznajdljivost. V tej maši se torej razkri-
va kot večč skladatelj, ki glasbeno gradivo izvir-
nika spretno uporablja v skladu s svojimi potre-
bami in se na liturgično besedilo odziva z vrsto
glasbenih sredstev, kot sta skrbno umeščanje
homofonih delov med polifonimi teksturami in
uporaba glasbenih figur za poudarjanje pomena
besed (npr. spuščajoča se kvinta pri »descendit«
in uporaba najvišje note (es) pri »Altissimus«).
To delo se spričo Gattove spretnosti tako jasno
kaže kot plod izkušenega skladatelja.

Missa Stabunt justi

Osnova za drugo mašo je, kot že omenjeno, pet-
glasni motet *Stabunt justi* slovitega franko-flam-
skega skladatelja Orlanda di Lassa, ki je večino
časa deloval kot vodja kapele na dvoru Wittels-
bachov v Münchnu.⁴⁷ Gatto je Lassa med svojim
bivanjem v Münchnu verjetno osebno spoznal.
Motet *Stabunt justi* je bil prvič natisnjen v njegovi
zbirki *Moduli quinis vocibus numquam hactenus
editi* (Pariz: Le Roy & Ballard, 1571), nekaj let
prej pa je bil že prepisan v eno izmed münchen-
skih kornih knjig.⁴⁸ Besedilo je svetopisemsko in

47. Zadnja obsežna razprava, posvečena Lassu, je: Annie Coeurdevey, *Roland de Lassus* ([Paris]: Fayard, 2003).

48. München, Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs), Mus. Ms. 24. Rokopis naj bi bil napisan okoli leta 1565. Bernhold Schmid, »Kritischer Bericht«, v: Orlando di Lasso, *Sämtliche Werke*, zv. 7, *Motetten 4 (Magnum opus musicum, Teil IV): Motetten für 5 Stimmen*, 2. izd., uredil Bernhold Schmid (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2007), LXVII. V tem zvez-
ku je na straneh 61–67 dostopna sodobna izdaja moteta *Stabunt justi*.

vzeto iz Knjige modrosti.⁴⁹ V liturgiji je prisotno kot berilo maše za mučenca. Glasba tega moteta je zaradi rabe razmeroma kontrastnih glasbenih elementov razgibana, a – ker niso vsi elementi hkrati kontrastni – vendarle deluje enovito. Na več mestih je glasbeno odražanje besedila zelo izrazito.

Gatto je začetek svoje maše osnoval na začetku Lassovega moteta, vendar je zaradi drugačnega besedila v maši gradivo ritmično subtilno spremenjeno. Nekoliko je predrugачeno tudi vodenje glasov, zato nastanejo nekatere harmonske spremembe. Po predelavi prve fraze Lassovega moteta je Gatto uporabil glasbeno gradivo naslednjega odseka. Tako kot v predlogi je tudi v maši tekstura polifona, z imitacijsko obdelavo obeh različic motiva, osnovno in inverzno, le da mestoma vstopita dva glasova hkrati. Drugi del prvega stavka (Christe) v celoti temelji na gradivu predloge. Najprej je v domala vseh glasovih uporabljena spuščajoča se linija bassusa (tekstura na tem mestu ostaja zelo podobna kot v modelu). Zatem sta polifono uporabljeni liniji iz bassusa in cantusa, ki pogosto nastopita hkrati (v dveh glasovih). Zadnji del prvega stavka (drugi Kyrie) pa je osnovan na glasbenem gradivu začetka drugega dela predloge. Tako kot v modelu najprej nastopijo daljše notne vrednosti v zgornjih treh glasovih (cantus, altus in tenor I), vendar njihove melodične linije kmalu postanejo nekoliko bolj okrašene in razširjene. Zatem se omenjeno gradivo pojavi še v spodnjih dveh glasovih (tenor II in bassus), tako da je Gatto v maši ustvaril bolj polno zvočnost. Nato so v vseh glasovih s postopkom imitacije obravnavani kratki motivi iz predloge. Stavki se zaključijo s kadenco, ki je z zelo majhnimi spremembami prevzeta s konca predloge (zadnji trije takti). V stavku Kyrie je Gatto uporabljal enake kompozicijske postopke, ki jih srečamo v predlogi. Ena izmed bolj opaznih razlik pa je, da je obdelava posameznega gradiva predloge pogosto obširnejša kot pa sam dotični odsek modela.

49. Besedilo se glasi: »Stabant justus in magna constantia adversus eos qui se angustia verunt, et qui abstulerunt labores eorum. Videntes turbabuntur timore horribili, et mirabuntur in subitatione insperatae salutis; Dicentes intra se, poenitentiam agentes, et prae angustia spiritus gementes.

Hi sunt quos habuimus aliquando in derisum, et in similitudinem improprietatis. Nos insensati, vitam illorum existimabamus insaniam, et finem illorum sine honore; Ecce quomodo computati sunt inter filios Dei, et inter sanctos sors illorum est.«

Začetek naslednjega stavka (Gloria) temelji na uvodnem gradivu predloge. Kot v prvem stavku, so tudi v tem začetne dolge notne vrednosti razdeljene na več krajših. Sprva se vodenje glasov malce bolj oddalji od predloge, vendar se zatem spet približa. Tudi v tem stavku je nato uporabljeno gradivo naslednjega odseka, a na drugačen način. Najprej v altusu in prvem tenorju hkrati nastopi začetek osnovnega motiva (s spodnjim menjalnim tonom), ki se nato kvinto nižje ponovi v drugem tenorju in bassusu, zatem pa isti motiv nastopi še v cantusu s homofonim spremljanjem altusa in prvega tenorja. Prav tako kot v prejšnjem stavku je nato v imitaciji uporabljen spuščajoč se bassusov motiv iz nadaljevanja modela. Uglasbitev besed »Gratias agimus tibi« ni povezana s predlogo, medtem ko je uglasbitev besed »propter magnam« predelava uglasbitve besede »turbabuntur« iz predloge, pri čemer je v najmanj spremenjeni obliki prevzet najnižji glas. Sledeča kadenca (»gloriam tuam«) pa nekoliko spominja na sklep prvega dela modela. Konec prvega dela stavka Gloria poteka v tridobni meri z vmesnima dvodobnima prekinitvama na besedah »Deus Pater omnipotens« in »Jesu Christe«. Tridobni odseki se v precejšnji meri naslanjajo na gradivo predloge, ki je prav tako v tridobni meri. Med omenjenimi tremi odseki obstaja besedilna povezava (prvi se začne z besedama »Domine Deus«, drugi »Domine Fili« in tretji ponovno z »Domine Deus«), ki jo Gatto prenese tudi na glasbo. Prvi tridobni odsek je triglasen (cantus, altus in tenor II). Začetek (»Domine Deus«) je z izjemo zadnjih notnih vrednosti prevzet iz predloge; prevzeta sta zgornja glasova in najnižji glas (ta je prestavljen v drugi tenor in poteka oktavo višje). Drugi tridobni odsek je štiriglasen (brez cantusa). Melodične linije glasov so zelo podobne tistim v predlogi, a se ne pojavljajo v istih glasovih; bassusova linija je v maši denimo prestavljena v prvi tenor, cantusova linija v bassus ipd. Zadnji tridobni odsek je petglasen in je od predloge najmanj oddaljen. Harmonski potek zadnjih štirih taktov pa spominja na zadnjih pet taktov prvega dela predloge. Drugi del stavka Gloria se prične na podoben način kot drugi del moteta, tj. v zgornjih treh glasovih (cantusu, altusu in prvem tenorju). Tudi njihovi vstopi so podobni (začetne notne vrednosti so v maši krajše), prav tako se harmonski potek zelo navezuje na predlogo. Vendar se melodično gibanje v glasovih kmalu nekoliko bolj oddalji od modela in s podobnim melodičnim gradivom vstopita

še spodnja glasova (tenor II in bassus). Besedilo »Qui tollis peccata mundi« se ponovi še dvakrat in obakrat je v imitaciji obravnavan začetni motiv iz bassusa z začetka drugega dela stavka Gloria. Trem nastopom omenjenega stavka sledijo »miserere nobis«, »suscipe deprecationem nostram« in še enkrat »miserere nobis«, ki so vsi uglasbeni drugače. Prvi »miserere nobis« je uglasben neodvisno od predloge, »suscipe deprecationem nostram« se glasbeno naslanja na gradivo predzadnjega odseka predloge, drugi »miserere nobis« pa temelji na spet drugem materialu; celoten odsek je v maši prestavljen za terco višje. Naslednji odsek (»Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus«) je svobodno komponiran. Tekstura je polifona; sprva se v vseh glasovih pojavi imitacija novega motiva, nato pa nastopijo različne trojice glasov. Uglasbitev besedila »Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu« se navezuje na tisti del predloge, ki nastopi po tridobnem odseku, zlasti harmonsko, delno tudi po melodičnem gibanju, ne pa po teksturi, ki je v maši bolj polifona. Pri uglasbitvi besed »in gloria« je Gatto ponovno uporabil motiv iz predloge (v maši je motiv tako kot v motetu obravnavan s postopkom imitacije, vendar pogosto hkrati nastopi v dveh glasovih). Ta del maše je v primerjavi z ustreznim odsekom modela nekoliko bolj obširen. Sklepna kadenca pa spominja na končno kadenco predloge. V stavku Gloria se pojavijo odseki, ki niso vezani na predlogo. Prav tako prevzemanje gradiva ne sledi izvirnemu vrstnemu redu.

Credo se prične z značilnimi vstopi na tonih E in H v dolgih notnih vrednostih in s sozvočji na E, nato na A. Od sedmega takta naprej pa se Gatto od predloge oddalji. Tekstura je v tem svobodno komponiranem delu pretežno polifona. Pogosti so nastopi skupine treh glasov (od katerih dva vstopita hkrati, tretji pa z zamikom), ki ji odgovori druga skupina treh glasov. Motivi sicer spominjajo na predlogo (pogost je npr. začetni spodnji menjalni ton), vendar jih praviloma ne moremo povezati s točno določenimi motivi modela. V nekoliko večji meri pa na predlogo denimo spominja spuščajoči motiv na besedah »Filius Dei«. Močno pa se na model Gatto nasloni na koncu prvega dela stavka, kjer je z majhnimi spremembami prevzel zaključek prvega dela predloge. Naslednji del stavka (Et incarnatus est) se začne z daljšimi notnimi vrednostmi in spominja na začetek drugega dela predloge, nato se za krajši čas od nje oddalji. Sklepni odsek tega kratkega

dela se navezuje na zaključek prvega dela predloge, razlike med njima pa so predvsem v ritmu in končni kadenci. Tretji del (Crucifixus) je triglasen z izrazito polifono teksturo: del je prežet s kratkimi motivi, ki so obravnavani s postopkom imitacije, kar spominja na del s sredine predloge. Glasbeno gradivo – z izjemo enega kratkega motiva tik pred koncem tega dela stavka – ni neposredno prevzeto iz modela, a se nanj navezuje po slogu. Sledi zadnji del stavka Credo (Et in Spiritum), kjer se na začetku skladatelj ponovno nasloni na začetek drugega dela predloge in se od njega tudi kmalu oddalji. Uglasbitev besed »et vivificantem« je zelo blizu uglasbitvi besed »et qui abstulerunt«, kar bi lahko imeli za primer izbire glasbenega gradiva predloge glede na besedilno podobnost (besedilo se v obeh primerih namreč začne z besedo »et« in ima enako število zlogov). Ko se besedilo v maši ponovi, Gatto ne sledi več oblikovnim principom predloge, temveč spuščajočo se linijo najnižjega glasu uporabi v imitaciji še v drugih glasovih. Enak postopek je uporabljen tudi pri uglasbitvi naslednjih besed (»qui ex Patre Filioque«). Uglasbitev besed »Qui cum Patre et Filio« je prav tako polifona. Skladatelj je na tem mestu uporabil melodični obris enega izmed motivov iz sredine moteta. Zatem se je od modela nekoliko oddaljil. Kljub temu je ostal zvest slogu predloge, kar je najbolj razvidno v podobni teksturi in melodičnih postopih. V večji meri se je na predlogo ponovno naslonil pri uglasbitvi besed »Confiteor unum baptismam«, kjer je uporabil motiv drugega odseka predloge (»adversus eos«) na enak način (imitacijsko vstopanje glasov z motivom v osnovni in inverzni obliki), in v sklepnem odseku, ki poteka v tridobni meri, kjer je na podoben način kot v modelu uporabil zadnji motiv; uporabil je postopek imitacije, pri čemer so vstopi glasov vedno bolj gosti, na koncu celo vstopita dva glasova hkrati. V stavku Credo se torej pojavljajo dolgi odseki, ki jih je težko neposredno povezati s predlogo, vendar so komponirani v slogu predloge. Pri tem Gatto uporabi različne tipe teksture, pogosto sopostavlja dve skupini treh glasov in tako mestoma ustvarja vtis šestglasnosti, kar je sicer prisotno tudi v modelu.

Sanctus je tridelen. Prvi del se začne z močno predelanim uvodnim odsekom predloge – le-ta je v maši zgoščen (ni dolgih notnih vrednosti in pavz). Poleg motiva, ki se pojavi najprej v prvem tenorju, nato v imitaciji še v cantusu in bassusu, nastopi še spuščajoča se melodična linija, sprva v drugem tenorju, kasneje pa še v ostalih glasovih.

Naslednji odsek (uglasbitev besed »Dominus Deus Sabaoth«) po harmoniji, razen kadence, spominja na začetek tridobnega odseka predloge (»existimabamus«), a je vodenje glasov drugačno. Bolj pa se omenjenemu odseku približa uglasbitev besed »Pleni sunt coeli«, kjer je tudi vodenje glasov podobno kot v modelu. Na koncu prvega dela stavka je skladatelj v imitaciji uporabil motiv, ki je izpeljan iz uglasbitve besede »poenitentiam« iz predloge, kadenca pa je podobna zaključni kadenci predloge. Drugi del stavka (Benedictus) je štiriglasen (altus, tenor I, tenor II in bassus) in je izrazito polifon. Uporabljeni motivi niso prevzeti iz predloge, a po postopih vendarle spominjajo nanje. Zanimivo je, da začetni motiv venomer spremlja nekakšen stalen kontrastsubjekt; motiv najprej nastopi v altusu, s kontrastsubjektom v prvem tenorju, nato v drugem tenorju, s kontrastsubjektom v altusu, zatem v prvem tenorju, s kontrastsubjektom v bassusu, nazadnje pa motiv nastopi v bassusu, s kontrastsubjektom v drugem tenorju. Zadnji del (Osanna) poteka v tridobni meri in je osnovan na enem samem motivu, ki je obravnavan s postopkom imitacije (motiv se pojavlja tudi v inverziji). Tudi ta motiv ni prevzet iz predloge, a je v enakem slogu. Zaključna kadenca pa je enaka kot v predlogi.

Začetek zadnjega stavka (Agnus Dei) temelji na glasbenem gradivu začetka predloge, ki je predelano na podoben način kot v prejšnjem stavku, vendar nekoliko razširjeno. Od materiala moteta se je pri uglasbitvi besed »qui tollis peccata mundi« Gatto nato oddaljil. Besede »miserere nobis« pa je uglasbil z uporabo zadnjega motiva predloge, ki je, tako kot v predlogi, obravnavan s postopkom imitacije.

V tej maši je Gatto v veliko večji meri kot v tisti na *Aller mi fault* sledil konvencijam komponiranja parodične maše.⁵⁰ Poleg tega, da je Gatto za osnovo svoji maši uporabil Lassoovo skladbo, je vpliv slednjega opazen v oblikovanju zunanje strukture mašnega ordinarija, za katero so značilni predvsem naslednji elementi: razmeroma dolg Kyrie, krajši tridelen Sanctus z zadnjim de-

lom v tridobni meri in kratek Agnus Dei. Prav tako na Lassoov vpliv kaže prisotnost dolgih svobodno komponiranih odsekov v slogu predloge, predvsem v stavku Credo. Zanimivo je, da glasbenih elementov predloge, ki na poseben način odražajo besedilo, Gatto ne prevzame; na primer oktavnega skoka na besedah »in magna« (gl. začetek stavkov Kyrie in Gloria) ali vseh homofonih delov, ki potekajo v kratkih notnih vrednostih. Razlog za to je verjetno v izobilju raznolikega glasbenega gradiva, ki ga ponuja Lassoov motet. Čeprav Gatto ni prevzel vseh različnih elementov modela, se v maši jasno kaže njegova močna navezanost na Lassoov slog, kar lahko opazimo tudi v drugih dveh mašah v tej notni ediciji. Pri tem je vidna tudi Gattova spretnost, s katero je predelal posamezno gradivo predloge ali sledil njenemu slogu. Očitno je Gatto Lasso močno cenil kot skladatelja, kar se povsem sklada predvsem z glasbenimi preferencami žene nadvojvode Karla II., Marije Bavarske.⁵¹

Missa Andra la nave mia

Čeprav predloga za tretjo mašo, *Missa Andra la nave mia*, doslej še ni bila odkrita, se zdi, da je bila to uglasbitev pesmi *Andra la nave mia solcando l'onde* za štiri ali osem glasov Remigia Nanninija, znanega tudi kot Remigio Fiorentino. Ta pesem za obravnavo teme ljubezni, usode in obupa uporablja prisposodobno ladje, ki pluje po nevarnem morju. Pesnik svoje življenje primerja z ladjo, ki je ujeta med nevarne skale in razburkane valove ter jo vodita negotov veter in oddaljena, včasih zamegljena zvezda. Razmišlja o svojem potovanju od varnega kopnega (ki morda predstavlja varnost ali preteklo ljubezen) proti negotovi prihodnosti, v kateri ga nenehno ogrožajo izzivi (skale in valovi). Kljub občasnim prebliskom upanja (zvezda in pogled na kopno) se boji, da

50. Obstaja več sodobnih opisov komponiranja v parodični tehniki, med katerimi sta najpomembnejša: Pietro Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma: Viotto, 1588; faksimile, Kassel: Bärenreiter, 1959), 155–156; in Pietro Cerone, *El Melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica* (Neapelj: Gargano & Nucci, 1613; faksimile, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007), 687–688.

51. Kot je domneval Steven Saunders, Marija Bavarska ni bila le princesa iz rodbine Wittelsbachov, temveč morda tudi učenka Orlanda di Lassa. Saunders, *Cross, Sword and Lyre*, 8. Leta 1576 je svoje veliko navdušenje nad Lassoovo glasbo pokazala s pismom bratu, v katerem ga je obvestila, da namerava poslati katalog Lassoovih del, ki jih hranijo v Gradcu, da bi pridobila tista, ki jih v dvorni zbirki ni bilo. Večkrat je tudi prosila brata, naj ji priskrbi dodatne Lassoove skladbe. Johanna Wehner, »Maria von Bayern, Erzherzogin von Österreich: Ihr Leben zum Tode ihres Gemals (1590)« (doktorska disertacija, Universität Graz, 1965), 147. Gl. tudi Grabnar, »The 'Litaniarum liber'«, 192–193.

ne bo nikoli dosegel varnega pristanišča in da bo med težavami propadel. Pesem na koncu izraža hrepenenje po vodstvu in vrnitvi na varno, kar simbolizira pesnikova prošnja, naj ga veter pripelje nazaj v pristanišče.⁵² Znani sta dve uglasbitvi te pesmi: ena je štiriglasni madrigal Vicenza Cosse,⁵³ druga pa petglasni madrigal Mattea Ruffila,⁵⁴ vendar nobena od njiju glasbeno ne ustreza Gattovi maši.

Missa Andra la nave mia je zasnovana za dva zbora, v vsakem so štirje glasovi, in sicer za zbora z zasedbo enakih pevskih glasov, kar je značilnost večzbarske glasbe izven Benetk. Za njegovo večzbarsko tehniko je značilna uporaba enakih in variiranih antifonalnih ponovitev, pa tudi nerepetitivne antifonalnosti in dokaj velika količina tutti pisanja.

Na začetku, v prvem Kyrie, Gatto prične s frazo, ki nastopi v prvem zboru, nato pa jo v celoti ponovi drugi zbor. Zatem je naslednja fraza dodeljena samo prvemu zboru, nakar nastopi tutti, ki traja približno dve tretjini tega dela. V Christe Gatto uporabi tako preoblikovane kot nepreoblikovane antifonalne ponovitve. Zaključí se s krajšim tuttijem, ki deluje kot končno ločilo tega dela. V zaključnem Kyrie ima prva fraza, ki jo najprej predstavi drugi zbor, nato pa ponovi prvi, v nasprotju s stavki prejšnjih dveh delov izrazito polifoni značaj. Tudi naslednji tutti, ki obsega polovico tega dela in služi kot vrhunec celotnega stavka, je izrazito polifon.

Naslednja stavka, Gloria in Credo, vsebuje veliko besedila in sta zato precej zgoščena. Številne fraze so dodeljene izključno enemu od obeh zborov, antifonalne ponovitve pa nastopijo izrazito tesno druga za drugo. Gatto nenavadno začne stavek Gloria s tuttijem, v katerem ni takoj zaznati značilnega melodičnega gradiva, vpeljane v začetku stavka Kyrie ter pozneje v stavkih Credo in Agnus Dei, kar predstavlja odmik od značilnih kompozicijskih vzorcev maš v parodični tehniki.⁵⁵ S tem odstopanjem skladatelj doseže večjo raznolikost med posameznimi deli maše.

Kljub temu je Gatto uspel obdržati koherentnost z ohranjanjem značilnega začetnega ritma, pri čemer se posamezni glasbeni elementi iz začetnega gradiva ponovno pojavijo pozneje v stavku Gloria. Začetni tutti ni zgolj homofon blok akordov, bodisi v strogi ali razgibani homofoniji, temveč prvi zbor nastopi homofono, medtem ko drugi zbor vstopi s polifonijo, kar spominja na nekatere Lassove skladbe.

Gloria ima dva dela, pri čemer se drugi del začne pri prvem Qui tollis, medtem ko je Credo razdeljen na štiri dele: Patrem, Et incarnatus, Crucifixus in Et in spiritum. Crucifixus je napisan za manjše število glasov, kar je sicer pogosto, namenjen pa je le enemu zboru. Kljub temu Gatto v tem delu sprva vzbuja vtis večglasnosti; najprej vstopi par glasov cantus in altus, ki mu sledi skoraj identična ponovitev para glasov tenor in bassus, pri čemer se zgornji in spodnji glasovi v ponovitvi zamenjajo. Preostali del stavka je pretežno polifon, z občasnimi homofonimi odlomki.

Sanctus pogosto v večji meri odstopa od izvirnega glasbenega gradiva predloge, kar je očitno tudi v tem primeru, ko sam model maše ni znan. Za začetek sta značilni dve antifonalni ponovitvi: prva je nespremenjena, druga pa svobodnejša. Kmalu sledi polifon tutti, ki v drugem delu preide v homofonijo in je postavljen v tridelni metrum. Kot je običajno, je Benedictus napisan za manjše število glasov – v tem primeru za dva cantusa,⁵⁶ altus in tenor – in je z izjemo začetka izrazito polifon. Osanna glede na celotno mašo izstopa zaradi svoje homofone teksture in tridobne mere. Tudi tu se pojavljata dve antifonalni ponovitvi, pri čemer vodi drugi zbor, prvi pa v ponovitve vnaša manjše spremembe. Sledi tutti, ki zaradi svoje jasne teksture predstavlja izrazit zaključek stavka.

V stavku Agnus Dei je začetni glasbeni material prepoznaven. Drugi zbor prevzame vodstvo, prvi pa mu odgovarja z nespremenjenimi in variiranimi ponovitvami. Ker je Agnus Dei zaključek celotne skladbe, se morda sprva zdi, da je zaključni tutti v primerjavi s tistimi v drugih delih nekoliko kratek in manj mogočen, vendar na to

52. Osnovne informacije in faksimile pesmi so na voljo na spletni strani <https://lyra.unil.ch/poems/489>.

53. Madrigal je izšel v njegovi zbirki *Il primo libro de madrigali a quattro voci, con due canzoni* (Benetke: Antonio Gardano, 1569).

54. Izšel je v njegovi zbirki *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Benetke: Gerolamo Scotto, 1561).

55. Gl. op. 50 zgoraj.

56. Kot lahko razberemo iz rokopisa A-Gu, Ms 82, ki vsebuje le glasbo za prvi zbor, nobeden izmed obeh cantusov ne pripada prvemu zboru. Tako je eden cantus II, drugi pa je dodaten cantus (v ediciji označen le kot c).

značilnost vpliva narava samega besedila. Gattova občutljivost za besedilo je očitna tudi v drugih delih skladbe, na primer pri uglasbitvi besed »ex Maria Virgine«, kjer je sredi dvozborskega dela za ustvarjanje intimnejšega vzdušja uporabljen samo drugi zbor.

Na splošno Gatto v maši uporablja ponovitve brez vsakršnih sprememb, vendar se jih ne drži strogo ali rutinsko. Namesto tega te ponovitve spreminja na več načinov, na primer ponavljajoči se stavek se lahko začne podobno, vendar se zaključí drugače, spremeni se lahko vodenje glasov ali pa odgovarjajoči zbor podaljša frazo, da bi dosegel določeno stopnjo raznolikosti. Tako so tudi tutti odseki sicer načeloma večinoma polifoni, vendar pa so včasih tudi homofoni. Podobno raznolike so tudi glasbene teksture. Na splošno si Gatto prizadeva ohraniti ravnovesje med temi elementi. Njegovo poznavanje večzborske glasbe prejšnje generacije beneških skladateljev je očitno, zlasti v obsežni uporabi nerepetitivne antifonalnosti v stavkih Gloria in Credo, ki je značilna za Willaerta. V nekaterih odsekih opazimo tudi tesne imitacije preprostih figur, ki spominjajo na lestvice, kar v spomin priklíče tovrstno glasbo Annibala Padovana.

Gattov slog odlikuje vključevanje različnih elementov iz različnih večzborskih tradicij, četudi ne sledi beneški šoli. To je še posebej razvidno v svobodnejšem prepletanju med obema zboroma, ki ob tutti delih prinašata tako repetitivno (natančno in predružačeno) kot tudi nerepetitivno antifonalnost. Kot smo že omenili, maša vsebuje precejšen delež tutti-jev, kar je mogoče opaziti tudi v Lassevih zgodnjih večzborskih delih. V Gattovih skladbah so tutti deli pogosto oblikovani glede na vsebino besedila in se uporabljajo za izpostavitev ali poudarjanje določenih fraz, kot v uglasbitvi »Pleni sunt coeli«. V drugih primerih se zdi, da imajo tutti deli poleg funkcije sklepa tudi namen vzbujanja veličine.

Čeprav Gatto ni inovator in ne sledi najnovejšim trendom pri komponiranju večzborja, kot lahko opazujemo v delih Andree Gabrielija, utemeljitelja beneškega večzborskega sloga,⁵⁷ se vendarle kaže kot sposoben skladatelj. Njegova

kompetentnost pisanja za več zborov in sposobnost sinteze različnih pristopov, na kar je verjetno vplivala predvsem Lasseva glasba, dokazuje ta njegovo precejšno spretnost.

O IZVAJANJU

Vse tri maše v pričujoči ediciji so napisane v standardnih ključih: *Missa Aller mi fault* v ključih C1, C2, C3, C4, F4; *Missa Stabunt justi* v C1, C3, C4, C4, F4; in *Missa Andra la nave mia* v C1, C3, C4, F4 | C1, C3, C4, F4, ki je tako napisana za dva enaka zbora. V vseh so glasovi postavljeni v običajen glasovni razpon. Vendar pa to ne izključuje sodelovanja instrumentov. Glasove so v tistem času namreč pogosto podvajali instrumenti. Sodelovanje instrumentalistov v vokalni glasbi je izpričano tako za dvorno kapelo v Gradcu kot tudi za druga izvajalna telesa po Notranji Avstriji, vključno s kapelama v Ljubljani in Gornjem Gradu.

Čeprav je *Missa Andra la nave mia* napisana za dva zbora, ni večzborska skladba v ožjem pomenu besede in ne odraža kompozicijske tehnike deljenih zborov, saj zbora nista harmonsko neodvisna (najnižja glasova obeh zborov sta mestoma v razmerju kvinte). Zbora pri izvajanju obeh maš zato ne bi smela biti prostorsko oddaljena, temveč bi morala biti eden ob drugem. Poleg tega tovrstno postavitve obeh zborov predvideva že sam vir: notni zapis glasbe za oba zbora je vsebovan v eni sami knjigi – glasba za prvi zbor je napisana na levi strani odprte knjige, glasba za drugi zbor pa na desni strani (oba zbora sta z obrnitvijo lista prehajala na naslednjo stran).

Intonacije za stavka Gloria in Credo v rokopisnih virih, kot je to običajno, niso zapisane, zato jih tudi ni v notnem delu izdaje. Vendar pa liturgično ustrezna izvedba predvideva tudi enoglasne, koralne intonacije za prve štiri besede pred polifonim začetkom. Med običajnimi koralnimi incipiti so primerni naslednji:⁵⁸

57. V nasprotju z Gattovim pristopom so denimo Gabrielijeve antifonalne ponovitve redko na isti tonski višini. O različnih vejah komponiranja za dva ali več zborov gl. obsežno in natančno monografijo Anthonyja Carverja, *Cori*

spezzati, zv. 1, *The Development of Sacred Polychoral Music to the Time of Schütz* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

58. Koralne intonacije so prevzete iz: *The Liber Usualis* (Tournai: Desclée, 1961).

