

Uvod

V ČETRTEM zvezku izbranih del iz Hrenovih kornih knjig je objavljena uglasbitev mašnega ordinarija skladatelja Jeana Guyota de Châteleta (ok. 1520–1588), vodilnega glasbenika v Liègeu v sredini 16. stoletja, ki je bil kratek čas dejaven na cesarskem dvoru na Dunaju: *Missa Pastores quidnam vidistis*.

Maša pripada tipu t. i. parodične maše, kar pomeni, da je bil njen temelj glasbeno gradivo že obstoječe večglasne skladbe. Za osnovo svoje maše je Guyot uporabil petglasni motet *Pastores quidnam vidistis* Jacobusa Clemensa non Papa (ok. 1510/15–1555/56). Guyotova maša je del najzgodnejše plasti repertoarja v Hrenovih kornih knjigah in priča o tem, da so bile v deželah Notranje Avstrije skladbe uglednih mojstrov, nastale približno pol stoletja prej, še vedno cenjene.

ZGODOVINSKE OKOLIŠČINE

Leta 1521 so bila habsburška ozemlja razdeljena med Karla v. in Ferdinanda I., vnuka Maksimilijana I., s čimer sta bili ustanovljeni španska in avstrijska veja dinastije. Od Ferdinandovega prihoda na cesarski prestol leta 1556 so člani avstrijske veje skoraj neprekinjeno nosili naslov svetega rimskega cesarja vse do 19. stoletja. Njihovo vladanje je zaznamovala močna zavezanost katolicizmu, ki je močno vplivala na habsburško glasbeno mecenstvo v zgodnjem novem veku. V tem kontekstu je cesarska kapela delovala kot slušni simbol cesarske reprezentacije, oblasti, ozemeljske moči in verske predanosti. V skladu s takratnimi trendi je bila kapela Ferdinanda I. v prvi vrsti sakralna ustanova, ki jo je vodil dvorni pridigar in je vključevala pretežno duhovnike.

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 mecenstvo 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 najverjetneje pridobila od slovitega Orlanda di Lassa na münchenskem dvoru. 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 privrženost 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.

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

2. Gl. Robert Lindell, »The Wedding of Archduke Charles and Maria of Bavaria in 1571«, *Early Music* 18 (1990): 257

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).

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. (1578–1637), kasneje cesarja Svetega rimskega cesarstva, ki je graške glasbenike, kot sta bila Georg Poss in Alessandro Tadei, pošiljal na izobraževanje v Benetke.⁴ 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

Jean Guyot de Châtelet, kot nakazuje toponim »de Châtelet«, se je rodil v mestu Châtelet, provincialnem središču v knezoškofiji Liège, ki se nahaja v današnji regiji Valonija v Belgiji. Po kraju rojstva je bil pogosto identificiran tudi kot Castileti. V oporoki iz leta 1588 je navedel, da je star šestinšestdeset let, kar bi pomenilo, da se je rodil leta 1521 ali 1522. Vendar bi bil v skladu s tem podatkom star le dvanajst let, ko se je leta 1534 vpisal na Univerzo v Leuvnu, kjer je diplomiral leta 1537. Verjetno je to dejstvo napeljalo Clementa Lyona k mnenju, da se je Guyot rodil deset let prej, tj. leta 1512.⁵ Nasprotno pa Bénédicte Even-Lassmann kot najbolj verjetni letnici rojstva navaja leti 1519 ali 1520, saj naj bi bil po njenem vpis na univerzo pri šele dvaindvajsetih letih prav tako malo verjeten.⁶

4. 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).

5. Clément Lyon, *Jean Guyot dit Castileti: célèbre musicien Wallon du XVI^e siècle, maître de chapelle de S.M. l'Empereur d'Allemagne Ferdinand 1^{er}, né à Chatelet en 1512* (Charleroi: Delacre, 1876), 16.

Razen podatkov o njegovem vstopu na univerzo in diplomi je o Guyotovi karieri do leta 1546 znanega le malo. Dokumenti, povezani z družinskim premoženjem, ga umeščajo v Liège od približno leta 1541, čeprav podrobnosti o njegovih dejavnostih v tem obdobju ostajajo nejasne. Leta 1546 je bil Guyot imenovan za kaplana in sukcentorja v kolegijatski cerkvi sv. Pavla v Liègeu. Tam je leta 1557 ali 1558 postal tudi član kapele v katedrali sv. Lamberta, kjer je najprej deloval kot *le maître de chante*, istega leta pa je v katedrali postal še rektor glavnega oltarja. Leta 1559 je prevzel tudi odgovornosti prvega precentorja, vendar je te naloge leta 1561 uspešno predal svojemu učencu Jeanu de Chaynéeju.

Leta 1563 je Guyot zaprosil in pridobil dovoljenje za vstop v službo cesarja Ferdinanda I. na Dunaju ter prosil za razrešitev s položaja sukcentorja. Tam je kot vodja kapele nasledil nedavno preminulega Pietra Maessensa. Vendar pa je bilo njegovo delovanje na tem položaju kratkotrajno, saj je Ferdinand I. leta 1564 umrl. Naslednji cesar, Maksimilijan II., je razpustil obstoječo kapelo in na Dunaj pripeljal svojo kapelo pod vodstvom Jacobusa Vaeta.⁷ Guyot se je zato vrnil v Liège, kjer pa se v ohranjenih dokumentih pojavlja le občasno; njegove dejavnosti zato ostajajo nejasne. Domneva se, da se je posvetil predvsem poučevanju, kar dokazuje njegovo sodelovanje z Johannesom de Fosso, ki je kasneje nasledil Lassusa v Münchnu. Umrl je leta 1588, kmalu po tem, ko je napisal oporoko.

6. Bénédicte Even-Lassmann, *Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriche au XVI^e siècle* (Tutzing: Hans Schneider, 2006), 112. Philippe Vendrix pa po drugi strani meni, da se je Guyot rodil okoli leta 1515. Vendrix, »Guyot de Châtelet, Jean«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher, Personenteil, zv. 8 (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2002), 316–317.

7. Vaet je bil izbran za vodjo Maksimilijanove kapele že ok. 1. januarja 1554, torej kmalu po neuspešnem Maksimilijanovem poskusu, da bi za vodjo postavil Jacobusa Clemensa non Papa (gl. spodaj, str. xv). Michael Zywiets, »Vaet, Jacobus«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher, Personenteil, zv. 16 (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 2006), 1259. Da je Maksimilijan vzel Vaeta ni presenetljivo, saj je bil ta – tako kot sam Maksimilijan – občudovalec del Clemensa non Papa; v njegov spomin je zložil elegijo *Continuo lachrimas*, napisal pa je tudi parodični motet po Clemensovem *Pastores quidnam vidistis*. Elenn Scott Beebe, »Mode, Structure, and Text Expression in the Motets of Jacobus Clemens non Papa: A Study of Style in Sacred Music« (doktorska disertacija, Yale University, 1976), 380–382.

Guyot ni ustvaril obsežnega opusa. Ohranjena dela obsegajo dve maši, 26 motetov, Te Deum in 16 šanson, od katerih sta večino objavila založnika Susato in Gardano. Pri tem gre opozoriti, da Guyotove skladbe *Missa Pastores quidnam vidistis* ne najdemo na sodobnih seznamih njegovih del.

GUYOTOVA POZABLJENA MAŠA

Kot je navedeno že zgoraj, je predloga Guyotove maše motet *Pastores quidnam vidistis* južnonizozemskega skladatelja Jacobusa Clemensa non Papa (ok. 1510/15–1555/56), ki je celo življenje deloval na flamskem. Clemensov opus je precej obsežen. Njegova dela pa so bila po smrti precej razširjena, zlasti v nemško govorečih deželah, kjer je bil njegov vpliv še posebej močan.⁸ Da je bil tudi že za časa svojega življenja zelo cenjen na Avstrijskem, pa priča pismo, ki ga je nadvojvoda Maksimilijan (kasneje cesar Maksimilijan II.) v začetku leta 1553 iz Gradca poslal Clemensovemu delodajalcu Filipu III. iz Crojja, v katerem je slednjega prosil, naj Clemensa prepriča, da bi stopil v Maksimilijanovo službo. Filip iz Crojja mu je kmalu odgovoril, da Clemens za službo nikakor ni primeren, saj je kroničen pijanec in zelo neozgodno živi (»un grant yvroigne et tres mal vivant«).⁹

Predloga

Motet *Pastores quidnam vidistis* je prvič izšel v zbirkah *Evangelia dominicorum et festorum die-rum*, zv. 1 (Nürnberg: Berg & Neuber, 1554) in *Liber primus cantionum sacrarum* (Leuven: Pierre Phalèse, 1554). Kasneje je ponovno izšel v zbirki Clemensovih motetov za pet glasov *Quintus liber modularum* (Ženeva: Simon Du Bosc, 1556). Ohranil pa se je tudi v številnih rokopisnih prepisih.¹⁰ Besedilo opisuje svetopisemski dogodek, ko so pastirji oznanili Jezusovo rojstvo:

8. Clemensov vpliv je viden na primer v motetih Orlanda di Lassa. Gl. Willem Elders, Kristine Forney in Alejandro Enrique Planchart, »Clemens non Papa, Jacobus«, v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. izd., ur. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 6:29.

9. Henri Vanhulst, »Clemens non Papa ›grant yvroigne et mal vivant‹ (1553)«, v: *Beyond Contemporary Fame: Reassessing the Art of Clemens non Papa and Thomas Crecquillon*, ur. Eric Jas, Collection Epitome musical (Turnhout: Brepols, 2005), 17–25, zlasti 21–25.

Pastores quidnam vidistis,
annunciate nobis in terris?
Natum vidimus,
et choro angelorum
collaudantes Dominum
et dicentes:
Gloria in altissimis Deo,
et in terra pax hominibus
bonae voluntatis.¹¹

Tako kot večina Clemensovih motetov, je tudi *Pastores quidnam vidistis* napisan v dveh delih. Razlog za delitev je vsebinski: spremeni se namreč govorni položaj (govorec). Začetnemu vprašanju (prvi del) sledi odgovor (drugi del). Clemens je učinkovito razmejil tudi besede pastirjev in angelskega zbora, vendar ne tako kot prej, temveč s spremembo teksture, ki na besedah »Gloria in altissimis Deo« postane manj polifona in se nekoliko približa homofoniji. Stroge homofonije in homoritmije v motetu sicer ni, glasbeno teksturo pa bi na nekaterih mestih lahko opisali kvečjemu kot razgibano homofonijo. Glede na uglasbeno besedilo se v skladbi tako pravzaprav odražajo trije deli: začetni (vprašanje), srednji (pripovedovanje pastirjev) in zadnji (hvalnica nebeškega zbora).

Besedilo je za poslušalca nekoliko težje razumljivo. Clemens namreč velikokrat kratke besedilne enote uglasbi z daljšim melizmom na koncu fraze, jih – pogosto v predelani obliki – večkrat ponovi in postavlja v prekrivajočo se kontrapunktsko teksturo. Tako je na primer uglasbitev besed »bonae voluntatis« dolga kar 21 taktov. Poleg tega so glasbene fraze med seboj ločene s šibkimi kadencami. Besedilo postane bolj razumljivo,

10. Gl. Jacobus Clemens non Papa, *Opera omnia*, zv. 4, ur. K. Ph. Bernet Kempers, Corpus mensurabilis musicae 4 (Rim: American Institute of Musicology, 1959), 42–49; in katalog RISM Online. Clemens je motet *Pastores quidnam vidistis* uporabil tudi pri komponiranju svoje maše z enakim naslovom. Izšla je v tisku z naslovom *Missa cum quinque vocibus ad imitationem moduli Pastores quidnam vidistis* (Leuven: Pierre Phalèse, 1559).

11. V slovenskem prevodu: »Pastirji, povejte nam, kaj ste videli na zemlji? Videli smo novorojenega in angelski zbor, ki je poveljeval Gospoda in klical: Slava Bogu na višavah in na zemlji mir ljudem, ki so dobre volje.« Zelo podobno besedilo ima tudi oficijski spev *Quem vidistis pastores*, vendar je ta brez končnega svetopisemskega stavka: »Gloria in altissimis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis« (Lk 2:14).

ko nastopi nebeški zbor angelov: imitacijski kontrapunkt se umakne tako rekoč zelo razgibani homofoniji, poleg tega ritem postane bolj deklamatoričen.

Motet zaradi sorodne melodične gradnje motivov vsake fraze učinkuje zelo enovito, k temu pa pripomore tudi relativno statično harmonsko gibanje. Za Clemensov glasbeni jezik je značilen strog imitativen kontrapunkt z dolgimi melodičnimi linijami. Homofonija je zelo redka. V motetu *Pastores quidnam vidistis* se je mestoma odmaknil od zanj značilnega raztezajočega se kontrapunkta. Zdi se, da je to zlasti posledica dramatskega besedila oz. dinamike naracije; uglasbitev besedila in njegove vsebine se v motetu tako zrcali v nekoliko bolj različnih kompozicijsko-tehničnih postopkih.

Maša

Skladatelj je pri snovanju začetka maše – kot нареkuje konvencija – uporabil melodično gradivo začetka predloge. Pri obdelavi uvodnega motiva je uporabil postopek imitacije; kvintni skok navzgor nastopi v zgornjih dveh glasovih, kvartni v spodnjih treh glasovih. V primerjavi s predlogo so vstopi bolj enakomerno porazdeljeni, motiv sam pa je po glasovih melodično bolj homogen, z ritmičnega stališča pa nekoliko manj. Celoten prvi del stavka Kyrie (Kyrie I) je prežet z imitacijsko obdelavo omenjenega motiva na način, ki ni daleč od sloga predloge.

Drugi del stavka Kyrie (Christe) je osnovan na začetku drugega dela predloge. Glasba je skoraj dobesedno prevzeta, le da je začetna trojica glasov predstavljena v spodnje tri glasove, tako da se ji nato pridružita zgornja glasova. Ko vstopita zgornja glasova, se kmalu oglasi še altus, v spodnjih dveh glasovih pa nastopi pavza, nato vstopita tako kot v predlogi; od vstopa zgornjih treh glasov pa vse do takta 32 je v maši glasba tako domala enaka kot v taktih 40–46 predloge. Druženje glasov po tri in dva za tem nastopi še enkrat, le da v drugačni kombinaciji (C I, A, T in C II, B). Nato je melodično gradivo uporabljeno svobodneje.

Začetek tretjega dela (Kyrie II) glasbeno sloini na uglasbitvi besed »Gloria in altissimis Deo« iz predloge. Tako kot v prejšnjem delu, je Guyot zgornje glasove predstavil v spodnje in obratno. Pomembna razlika pa je, da že na začetku nastopi stroga homofonija v slogu *fauxbourdona*. Sklada-

telj je v prvem stavku (Kyrie) na zelo jasn način uporabil tri načine oblikovanja teksture in ga tako razgibal. Konec stavka (od t. 54) je v skladu s pričakovanji osnovan na koncu predloge, in sicer je od takta 54 glasba zelo podobna kot v predlogi v taktih od 99 naprej.

V tridelnem stavku Kyrie je uporabil začetne motive vseh treh glavnih delov predloge in pri tem izpostavil teksturne značilnosti teh delov. Besedilo je tako kot v predlogi uglasbeno silabično z melizmatiskim zaključkom. Guyot se je v prvem stavku tako v precejšnji meri naslonil na sam slog predloge.

Na začetku drugega stavka (Gloria) je uporabljeno glasbeno gradivo začetka predloge prepoznavno, a se je skladatelj od nje odmaknil v večji meri kot na začetku stavka Kyrie. Najprej vstopita spodnja glasova (s terčnim skokom po začetnem skoku in ponovitvi drugega tona, kot v prvem cantusu predloge), za tem zgornji glasovi. Opazne so predvsem ritmične spremembe, še bolj pa melodična sprememba zgornjega glasu; ta vstopi z besedami »bonae voluntatis«, kar učinkuje, kot da manjka prvi del z značilnim skokom. Kontrapunktska obdelava začetnega motiva poteka precej dolgo, vse do besed »propter magnam gloriam tuam«. Ker je besedilo stavka Gloria dolgo, fraze pogosto nimajo daljših končnih melizmov; pri uglasbitvi štirih vzklikov (»Laudamus te« itd.) sta zato v eno frazo združena po dva vzklika: »Laudamus te« in »Benedicimus te« ter »Adoramus te« in »Glorificamus te«. Potem ko je skladatelj uporabil prvi motiv, je za uglasbitev besed »Domine Deus, Rex coelestis« posegel po naslednjem motivu predloge. Osnovna razporeditev glasov v maši ostane enaka: najprej vstopi drugi cantus, nato prvi cantus in altus skupaj. Zatem se jim z enakim motivom pridruži tenor in takoj za njim bassus. Pri tem spodnja glasova ne vstopita z istim besedilom, kar lahko vidimo kot posledico dolgega besedila stavka. Pri uglasbitvah besed »Domine Fili unigenite« je skladatelj ponovno uporabil drugi motiv predloge, le da srednji izmed zgornjih glasov tokrat vstopi za ostalima. V skladu s konvencijo komponiranja maš v 16. stoletju se glasbeni tok ob nastopu besed »Jesu Christe« umiri. Za tema besedama pa se v besedilu pojavi beseda »altissime«, ¹² katere uglas-

12. Izvor besede »altissime« v uglasbitvah besedila Gloria ni povsem pojasnjen. Prim. Keith Falconer, »Gloria«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher, Sachteil, zv. 3 (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler,

bitev s predlogo ni povezana. Pri uglasbitvi besed »Domine Deus, Agnus Dei« je skladatelj uporabil gradivo z začetka drugega dela predloge in s tem vzpostavil povezavo med tem in prejšnjima stavkoma, ki se oba začneta z besedo »Domine«. Skupini treh glasov (C I, A in B) pa dvojica (C II in T) ne odgovori z enakim motivom, ampak s predelanim zadnjim motivom predloge. Guyot je tako nakazal, da se bliža konec prvega dela. Do konca tega dela je motiv imitacijsko uporabljen v vseh glasovih, le zgornji glas se melodično v večji meri oddalji od motiva.

Drugi del stavka Gloria (Qui tollis) temelji na glasbenem gradivu drugega dela predloge. Začetni motiv je v maši dobro prepoznaven – vstopanje glasov je zelo podobno kot v predlogi, vendar je v zgornjih treh glasovih bolj polifono. Vsi trije stavki, ki se začnejo z besedo »Qui«, so osnovani na istem motivu, le da je zadnji (»Qui sedes«) bližji predzadnjemu motivu predloge (»et in terra pax hominibus«); oba motiva sta sicer zelo sorodna. Naslednjo enoto predstavljajo uglasbitve treh stavkov, ki vsebujejo besede »tu solus« – te prinašajo različne predelave materiala druge fraze drugega dela predloge. Pri prvem nastopu se posamezni glasovi med seboj družijo, pri drugem gre za imitacijo v vseh glasovih v širšem razmiku, pri tretjem pa za gosto imitacijo. Uglasbitev besed »Jesu Christe« predstavlja prehod h končnemu odseku stavka Gloria in je zato predelava prehodne fraze modela (»et dicentes«). Zadnji dve frazi (»Cum Sancto Spiritu« in »in gloria Dei Patris«) pa sta osnovani na zadnjih dveh frazah predloge.

Credo je Guyot razdelil na tri dele: Patrem omnipotentem, Et incarnatus est in Et resurrexit. Za prvi del do besed »Deum de Deo« je značilno stalno menjavanje predelav prvega in zadnjega motiva predloge. Zatem je del osnovan na melodičnem gradivu druge fraze predloge. Od besed »per omnia facta sunt« se v prvem cantusu večkrat ponovi predelava omenjene fraze (v predlogi se podobno fraza ponavlja v drugem cantusu). Drugi del je do besed »Crucifixus« oblikovan

bolj svobodno, neodvisno od modela, vendarle so v melodičnih postopih opazne reminiscence na predlogo (kvintni skoki navzgor in menjalni toni). Za ta odsek, ki predstavlja središče stavka Credo, je v večji meri značilna homofonija, več je tudi daljših notnih vrednosti. Uglasbitev besed »Crucifixus pro nobis« predstavlja ponovno predelavo druge fraze predloge na način, kot je bil že opisan v prejšnjih stavkih. Konec tega dela pa se močno navezuje na konec predloge. Zadnji del stavka je precej obsežen. Sprva se kaže, da so nekateri odseki neodvisni od predloge, a so ob natančnejšem pogledu reminiscenčni na predlogo (zdi se, da se nekateri motivi v posameznih glasovih pojavljajo v inverziji). Zadnji stavek (»Et vitam venturi seculi«) je učinkovito uglasben kot tridobna predelava zadnje fraze predloge.

Sanctus ima štiri dele: Sanctus, Pleni sunt coeli, Osanna in Benedictus. Tako razdelitev stavka v drugi polovici 16. stoletja srečamo redko. Glede na to bi mašo lahko datirali nekako na sredino stoletja. Prvi del (Sanctus) prinaša obdelavo glasbenega materiala začetka predloge. Zaradi besedila je ta obdelava izrazito melizmatška. Od uglasbitve besed »Dominus Deus Sabaoth« naprej pa so fraze ponovno silabične z melizmatским koncem. Najprej polifono uporabi okrnjen začetni motiv (brez kvintnega oz. kvartnega skoka navzgor in menjalnega tona), zatem drugi motiv iz predloge na način, ki je zelo blizu predlogi (zgornji trije glasovi nastopijo zelo skupaj, nato kasneje spodnja dva zelo skupaj).

Drugi del (Pleni sunt coeli) je napisan za tri zgornje glasove (C I, C II in A). Skladatelj je na začetku uporabil začetni motiv drugega dela predloge, nato predelan drugi motiv prvega dela. Vstopi glasov v tem delu so treh vrst: (1) vsak glas vstopi posebej, (2) dva glasova vstopita skupaj, tretji za njima in (3) vsi glasovi vstopijo skupaj.

Osanna je ponovno petglasna. Na začetku je spet uporabljen začetni motiv predloge, nato ista izmed notranjih motivov kot v prejšnjem delu, le na drugačen način (drugi motiv predloge se denimo pojavi tudi v inverziji). Konec tega dela pa predstavlja predelavo konca predloge.

Benedictus je triglasen – tokrat napisan za altus, tenor in bassus – in prinaša obdelavo zadnjih dveh motivov predloge. Zadnji motiv vedno nastopi najprej v dveh glasovih skupaj, nato v tretjem.

1995), 1485. Ta dodatek je navzoč tudi v Guyotovi drugi znani maši *Missa Amour au cueur* za 8 glasov (D-Mbs Mus.ms. 46). Beseda je na omenjenem mestu prisotna tudi v mašah različnih drugih skladateljev, na primer v: *Missa Da pacem* nizozemskega skladatelja Noela Bauldeweyna (r. ok. 1480), *Missa Dilectus meus* Portugalca Filipa de Magalhães (ok. 1571–1652), pojavlja pa se tudi še kasneje, denimo v Maši v h-molu (BWV 232) Johanna Sebastian Bacha.

Zadnji stavek (Agnus Dei) je skladatelj napisal za šest glasov – petim glasovom je dodal še en tenor – in je precej obsežen.¹³ Motivi iz predloge so v tem stavku najbolj predelani – brez začetnega dela, brez srednjega dela ali z mnogo prehodnimi toni – in se pojavljajo tudi v inverziji. Ker je dodan še en glas, se glasovi pogosto družijo v dveh skupinah po tri (ne več po tri in dva). Kot v drugih stavkih, je tudi v tem začetek podoben začetku predloge in konec sklepnemu delu predloge.

Guyot se je v precejšnji meri naslonil na glasbeno gradivo predloge. Pri tem so najpomembnejši začetki vseh treh delov modela in zaključek. Posamezni motivi, ki jih je skladatelj prevzel iz predloge, so na začetku delov stavkov navadno bolj jasno profilirani kot v predlogi. Motive je sicer tudi širil, dodajal nove elemente, proti koncu pa krčil (nekateri melodične elemente izpustil). Pogosto je prevzel tudi teksturo, zlasti princip oblikovanja, pri katerem zelo skupaj nastopijo trije glasovi, nato malo kasneje dva zelo skupaj, in jo s ponavljanjem izpostavil. Opazno pa je zadrževanje na nekaterih harmonskih območjih, ki so v predlogi le nakazana ali izrazito prehodna. Poleg tega je več modulacij, skladatelj pa kaže tudi določeno drznost pri vodenju glasov in obravnavi disonanc, kar ni tako zelo neobičajno za skladbo iz sredine 16. stoletja in se zdi namerna.

Ker je maša dolga skladba z veliko besedila, je Guyot lahko na opisan način glasbeni material izpostavljal in gradil. Vodenje glasov je v primerjavi s predlogo v maši nekoliko manj prepleteno; Guyotovo kontrapunktsko pisanje se od Clemensovega razlikuje, zato je tudi na mestih, ki se močneje naslanjajo na predlogo, jasno zaznati, da ne gre za Clemensovo delo. Kdaj je maša nastala, ni mogoče reči. Vendar pa glede na vse omenjene indice lahko sklepamo, da gre za Guyotovo zrelo delo, ki je verjetno nastalo še pred njegovim delovanjem na cesarskem dvoru na Dunaju.¹⁴

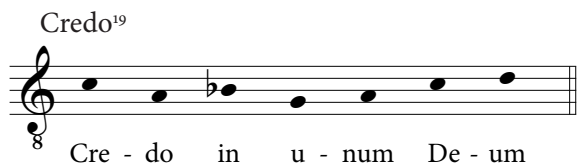
13. V prvi polovici in sredini 16. stoletja so skladatelji v zadnjem stavku pogosto povečali število glasov, da bi ustvarili sklepni vrhunec ordinarijskega cikla. Kot je Pietro Cerone zapisal v svojem traktatu *El melopeo y maestro* (1613), v katerem se je navezoval na glasbo iz sredine 16. stoletja in pozneje: »Da bi svoje delo zaključili z bolj gosto harmonijo in večjo zvočnostjo, skladatelji običajno napišejo zadnji Agnus Dei za več glasov«. Gl. Oliver Strunk, *Source Readings in Music History* (New York: W. W. Norton, 1950), 268.

14. Čeprav je Clemensov motet *Pastores quidnam vidistis* prvič izšel šele leta 1554, je morda že prej krožil v rokopisnih

O IZVAJANJU

Maša v pričujoči ediciji je napisana v t. i. visokih ključih, znanih tudi kot *chiavette*: G2, G2, C2, C3, (C3)¹⁵ in F3. Skladbo je zato treba za izvedbo transponirati navzdol, denimo za kvinto ali kvarto.¹⁶ Glasovni obseg je običajen, kar pa ne pomeni, da mora biti ta glasba izvedena zgolj vokalno. Glasove so v tistem času namreč pogosto podvajali instrumenti. Sodelovanje instrumentalistov v vokalni glasbi je izpričano tako za dvorno kapele v Gradcu kot tudi za druga izvajalna telesa po Notranji Avstriji, vključno s kapelama v Ljubljani in Gornjem Gradu.

Intonaciji za stavka Gloria in Credo v rokopisnih virih, kot je to običajno, nista zapisani, zato ju tudi ni v notnem delu izdaje. Vendar pa liturgično ustrezna izvedba predvideva tudi enoglasni, koralni intonaciji za prve štiri besede pred polifonim začetkom. Med običajnimi koralnimi incipiti sta primerna naslednja:¹⁷



Poleg tega govori v prid izvajanju koralnih intonacij tudi besedilo: brez prvih štirih besed se namreč Gloria in Credo pričneta sredi stavka.

prepisih in bi lahko Guyotu služil kot model že pred navedenim letom.

15. Dodatni tenorski glas v stavku Agnus Dei.

16. Več o transponiranju skladb, napisanih v t. i. visokih ključih, je mogoče prebrati npr. v: Andrew Parrott, »Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An 'Aberration' Defended«, *Early Music* 12 (1984): 490–516; in Andrew Johnstone, »'High' Clefs in Composition and Performance«, *Early Music* 34 (2006): 29–53.

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

18. Ibid., 46 (Gloria XI, transponirana za kvarto navzgor).

19. Ibid., 71 (Credo IV, transponirana za kvarto navzgor).