

## GLASBA

DRAGOTIN CVETKO, JACOBUS GALLUS CARNIOLUS. »Vodila me je težnja,« pravi avtor v predgovoru, »da bi na temelju starih in novih virov ter lastnega razmišljanja in presojanja podal strnjeno podobo Gallusovega življenja in dela in njegove osebnosti... Zadovoljen bom, če sem s tem delom opravil nadaljnji korak v raziskovanju tega skladatelja...« (6).\*

Pogoj za avtorjevo zadovoljnost je izražen nedoločno.

»Dognanja, ki so bila dosežena v dosedanem raziskovanju Gallusovega življenja in ustvarjanja, sem upošteval toliko, kolikor so mi bila potrebna in sem se z njimi strinjal. Iz raznih virov, med katerimi so mi zlasti koristili uvodi, ki jih je napisal za zbirke svojih maš, motetov in madrigalov Gallus sam, verzi pesnikov zanje, uvod Gallusovega brata za posmrtno izdajo madrigalov, teksti za cerkvene in posvetne skladbe in še drugo gradivo, sem uporabil neposredno ali posredno važne podatke za osvetlitev Gallusovega življenja in dela tako, kakor se kažejo v ustreznih izvornikih« (5—6).

Naslednji stavki naštevajo, kaj je v knjigi novega.

»To je z ene strani omogočilo dopolnitve, a je z druge deloma povzročilo tudi razlike nasproti razlagam, kakor so formulirane v raznih prispevkih. Zaostriilo je tudi pogled v nekatere potankosti Gallusove osebnosti. Kolikor je gradivo dovolilo, sem jo skušal orisati z njene človeške in umetniške strani. Razen maš in motetov sem upošteval ravno tako madrigale. S tem sem imel pred seboj celoten Gallusov opus, ki mi je dajal široke možnosti za primerjavo in za nakazovanje reševanja obstoječe problematike oziroma za neposredno sklepanje o značilnostih Gallusovega kompozicijskega stavka in stila« (6).

S teh izhodišč torej velja presojati knjigo.

Precej Gallusovega lastnega pisanja in pisanja o njem prinaša prvič v naši ali v novejši literaturi sploh. K citirani omembi Gallusovih madrigalov to ugotovitev: v Ljubljani smo dobili po osvoboditvi po skrbi Slovenske akademije znanosti in umetnosti, glasbene zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice in po zasebni pobudi fotografske posnetke obeh njihovih zbirk, prve, *Harmoniae morales I—III* iz 1589—1590, in druge, posmrtno, *Moralia* iz 1596 oziroma 1605; menda niso zbrani nikjer drugje na svetu in Cvetko v tej knjigi prvič v literaturi izdatno zajema iz njihovega gradiva. Trditev, češ da je s tem imel pred seboj celotni Gallusov opus, pa je preekstenzivna; dovolj bi bilo reči: veliko večino.

Razpravnemu delu knjige v treh razdelkih slede obsežne opombe in običajne preglednice, le pregleda literature ni, zato se pa literatura izdatno našteva v opombah. Glavno piščevo zanimanje ne velja Gallusovemu ŽIVLJENJU; težišče daje v razčlenjujoč in povzemajoč prikaz njegove umetnosti in zgodovinskega vpliva (Delo, Osebnost). To se vidi že iz obsega razdelkov.

V življenjepisnih poglavjih prispeva k marsikateremu nedognanemu vprašanju izvirno misel, vprašanje nanovo tolmači ali ga osvetljuje z novim primerjalnim gradivom. Ne naklanja pa vsem zadevam enakega zanimanja: pri nekaterih se precèj pomudi, druge pa odpravi sumarično, tako npr. tudi vprašanje Gallusovega neznanega rojstnega kraja, tisto, o katerem so se pri nas

\* Dragotin Cvetko, *Jacobus Gallus Carniolus*. Slovenska matica 1965.

v razdobju med Gallusovo 300-letnico smrti 1891 in 400-letnico rojstva 1950 veliko razpisovali in ki zbuja med ljudmi sploh največ zanimanja, kadar se govori o Gallusu; dozdajšnjih treh tez ne tehta, marveč jih le pomnoži za četrto, češ dopustiti moramo tudi možnost, da je bil Gallus rojen kje drugje in ne v Ribnici ali v Idriji ali na Šentviški gori na Tolminskem.

Zmotna navedba, da je cerkev, v kateri je bil Gallus v praških letih kantor, stala na Mali Strani (42), ko je stala v resnici v Starem mestu na desnem bregu Vltave, ne moti toliko kot nekakšna težnja k nepotrebemu zamotavanju razprave, hipotetiziranju že dognanega, nasnavljanju problemov, kjer jih ni. Bralec naleti nanjo večkrat, v tem razdelku pa ob vprašanju Gallusovega smrtnega dne. V literaturi je dokazano in splošno sprejeto, da je bil to 18. julij 1591; Cvetko se je v treh prejšnjih glasbenozgodovinskih delih rajši odločil za 12. julij 1951, v tej knjigi pa se po nepotrebem vrača k vsem trem alternativam iz starejših virov in literature in jih navaja kot verzije, ne da bi dajal kateri prednost (44–45).<sup>1</sup>

Vsak prihodnji raziskovalec bo moral Cvetkov življenjepis Gallusa upoštevati, Mantuanijev življenjepis Gallusa v Spomenikih glasbene umetnosti v Avstriji 1899 pa z njim vendar še ni postal odvečen; še vedno bomo morali segati po njem kot po temeljnem prikazu Gallusovega življenja z nezastarelimi dognanji.

Poglavje ČLOVEK je mikaven poskus izluščiti podobo Gallusove osebnosti iz njegovih lastnih sestavkov, pričevanj drugih o njem in še iz tega, kakšna besedila si je izbiral za madrigale.

Da rezultat ni zelo izdaten, ni čudno spričo skoposti gradiva. Dovolj je že, da je pisec napravil prvi sistematični poskus uporabiti to metodo za odkrivanje Gallusove osebnosti. Vendar je le prodril mimo lahkih, zato pa tudi presplošnih ugotovitev o tem, da je bil Gallus vrl, izobražen človek in podobno, do nekaterih, ki dajejo podobi njegovega značaja več barve in topline: da je imel refleksiven, distanciran odnos do ženske-žene, da je bil nagnjen k pesimizmu. svobodoljubljen. Ker se pa pri teh ugotovitvah opira na besedila, ki jih je Gallus komponiral, jim obenem izpodbija dokazno moč, saj je moglo biti posezanje po takih snoveh tudi samo manira čeških humanističnih pesnikov, ti so namreč, kot kaže, napisali Gallusu večino tekstov.

Nič ne omenja Gallusove šegavosti in vendar je ena od značilnih potez njegovega pisanja; zavoljo svojih posebnih odtenkov bi bila psihologu in karakterologu — poznavalcu slovenskega človeka morda celo dober napotek pri opredeljevanju Gallusovega pokrajinskega porekla. Izraz »cum Germano Gallus« pomeni v svojem kontekstu »Francoz in Nemeč«, obenem pa se skriva v njem pomen »Gallus in njegov brat« in tudi ta pomen se da smiselno vplesti v kontekst; v tej besedni skrivalnici me nekaj močno spominja na šegavo razboritost dolenjskega kmeta, na njegovo odrezavost pa pomislim ob branju tele Gallusove, nekam samovšečno nakošatene, omembe kritikov: »Svoje hripave zoile pa kar pustim, saj vidim, da jim čeljusti že drevenijo in zobje otopevajo«. V besedilih madrigalov pa srečujemo često humor drugačnega kova, vendar tudi značilen za eno od Gallusovih življenjskih okolij — suhe ali pa tudi ne preveč suhe šale iz samostanskega refektorija: »Arhipoet dela verze za tisoč drugih poetov — in za tisoč drugih pije ga arhipoet« (Harm. mor. XXXVI).

<sup>1</sup> Primeri za nepotrebno vračanje dokazanih mnenj iz literature na stopnjo domnev ali za ponovno zapletanje vprašanj, ki so v nji že pojasnjena, so npr. še na str. 120 (ob motetu Domine Deus), 158 ss. (Haendlov plagiat), 144 (Fickerjeva teza o motetu Mirabile mysterium).

Celo poglavje je avtor odmeril precëj nadrobne vprašanju, SPODBUDAM ZA USTVARJANJE pri Gallusu; na nekatere okoliščine v tem snovnem krogu opozarja prvič v literaturi.

Zapisek, češ Pavlovsky omenja v pismu Gallusu 15. novembra 1586, »da mu pošilja deset dukatov« (67), ne drži; bralec to lahko tudi sam razvidi iz preveda, še celo pa iz faksimila pisma samega na drugi strani; tisto o desetih dukatih stoji v pismu Pavlovskega Gallusu 24. decembra 1590.

V poglavju TISKI IN ROKOPISI objavlja pisec nekaj zanimivega gradiva prvič v literaturi. Raziskovalci Gallusa do nedavna niso vedeli za noben izvod tenorja k zbirki Harmoniae morales, šele 1964 je Ludovik Zepič, vodja glasbene zbirke v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici, odkril prvega in do zdaj edinega znanega v Toruńu; ko Cvetko opisuje zbirko Harmoniae morales, upošteva prvič tudi tenorski zvezek. Priobčuje primerjavo rokopisa maše Elisabeth Zachariae v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani z natisom te maše 1580 in prinaša prvič v novejši literaturi izdatne navedbe iz tekstov, predgovorov in podobno, s katerimi so po tedanji šegi obilno opremljeni tudi Gallusovi prvi tiski.

Drugače pa tesno sledi Mantuanijevi bibliografiji.

Ne popravlja pomanjkljivosti, ki so v nji pri opisu zbirk Opus musicum 1586—1590 in Moralia 1596, marveč jih natanko prepisuje, četudi sta izdaji sami v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani na ogled, prva v izvorniku, druga na fotokopijah; ker objavlja faksimile naslovnega lista iz tenorskega zvezka Moralia, pa lahko pri tej izdaji bralec vsaj sam ugotovi razlike med predlogo in prepisom.<sup>2</sup>

V Cvetkovih objavah o Gallusu zasledujem že od 1950 napačno navedbo, češ Gallus je zložil skladbo Parentatio in funere D. Guilelmi ab Oppersdorf. Navedba izhaja iz Mantuanijeve bibliografije, vendar Mantuani pravilno ugotavlja le, da je Gallus uglasil Frencelov heksastihon »O miserum...« iz dodatka k njegovi Parentatio. Sicer pa je Mantuani, na splošno prav zanesljiv poročevalec, pri tem delu menda tudi sam uporabljal gradivo iz druge roke, zakaj tudi v njegovi bibliografiji ne držita ne letnica ne opis koligata, v katerega je uvezana Frencelova Parentatio.

Namesto izvornika uporablja pisec še večkrat drugotno predlogo, kadar bi lahko posegel po izvorniku samem. Najčesče dela to ravno pri madrigalih, torej tistih Gallusovih skladbah, ki jih prvič v literaturi izdatneje obravnava. V predlogi, na katero se opira pri njih (Cvetko je ne imenuje, mislim pa, da je to rokopisna partitura Ludovika Zepiča), je izvirni zapis prilagojen po določenih smernicah današnji glasbeni notaciji. Vsaj v primerih, ko se sklicuje na znake, ki jih ni v izvorniku, marveč so samo v priredbi, bi moral navesti uporabljeno predlogo, vendar tega navadno ne dela [tako npr. ne pri madrigalih Gaudia principium (162), Heroes (164), Si vox est (168), Doctus ait (168), Ergo mihi uxorem (183)].

V zbirki Harmoniae morales kazalo za prvi zvezek ni izšlo na koncu prvega zvezka, kakor to navaja Cvetko (92), marveč šele v drugem zvezku, hkrati s kazalom zanj. Ta posebnost je morda važna za presojanje okoliščin te izdaje, zato je škoda, da ni zabeležena oziroma da je celo skrita pod zmotno navedbo. V zbirki Moralia 1596 pa »označba o cesarskem privilegiju« ni izšla »samo v tenorskem zvezku« (94), marveč na naslovnih straneh vseh šestih zvezkov.

KOMPOZICIJSKI STAVEK je največje, skoraj polovico razpravnega teksta obsegajoče, težiščno poglavje. Seveda bi bilo njegovih 90 strani premalo za temeljit analitičen pretres snovi, saj razčlenjuje npr. Škerjanc v knjigi Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina-Gallusa (1963) samó zbirko motetov Opus musicum na okrog 350 straneh. Bralec lahko pričakuje v njem potemtakem le zgoščen pregled značilnosti Gallusovega kompozicijskega stavka. Vendar je poglavje, kar to zadeva, precej neizenačeno. Vrstijo se bolj razčlenjujoči in bolj povzemajoči odstavki, pri tem pa so sintetične sodbe o bolj obsežnih problemih

<sup>2</sup> Če se je avtor že odločil za objavo faksimila te naslovne strani po fotokopiji iz Zwickaua, bi moral opozoriti, da je stran zgubana in da so zavoljo tega v šestih vrstah naslova črke ali prekrite ali zvezene oziroma presledki med njimi zmanjšani.

izčrpne kajpak le v tistih izjemnih primerih, v katerih se je avtor lahko oprl v literaturi na že prej opravljeno razčlemba;<sup>3</sup> v drugih temeljijo le na večjem ali manjšem izboru zgledov in imajo torej le vrednost takasnih povzemajočih sklepov; večkrat se precej splošne in malopovedne, kakršne pač edino lahko izhajajo iz induktivnega sklepanja na temelju sorazmernega skopega statističnega gradiva.

Pisec pušča ob strani marsikatero vprašanje, ki je danes v literaturi o kompozicijski tehniki 16. stoletja v središču zanimanja, npr. tisto o obravnavanju disonance; temeljit pretres Gallusove kompozicijske tehnike zastran tega bi povedal veliko o njegovi umetnosti in bi morda prispeval tudi kaj novega gradiva k splošni presoji vprašanja. Pri odmerjanju obsega posameznih zaglavij se ne ravna vselej po kriterijih, immanentnih snóvi, marveč se včasih odloča subjektivno; za Gallusa tako značilni večzbarski stavek npr. obdeluje na pičlih 5 straneh (119—121, 127—130), ne da bi ga eksplicitno primerjal s tistim pri drugih predstavnikih te tehnike. Na mestih, kjer se opira na analitično delo, ki so ga opravili že drugi raziskovalci, kot pri obravnavanju Gallusove parodistične tehnike v mašah (121—124, po P. Pisku) ali splošne problematike o kromatiki (142, po H. Englu), bi bilo bolje, da bi prinesel dobeseden prevod kakor skrajšano recapitulacijo predloge z znatno okrnjeno razumljivostjo in da bi označil predlogo kot to, kar je, namreč kot dejanski izvornik teksta in ne samo kot primerjalno gradivo k njemu.

V posameznem je posejanih v poglavje dosti zanimivih novih opazovanj in sodb. Ne le ljubitelj Gallusove umetnosti, ampak vsak bralec, ki mu je mar starejše glasbe, gotovo občuti npr. nazor o rabi oziroma beleženju intervalov, manjših od poltona, tako imenovane višje intonacije v nji (148 ss.) kot prevratno, skoraj senzacionalno novost, če ga še ne pozna; Cvetko ga obravnava, kolikor mi je znano, tu prvič v naši literaturi.

Mnoga mesta ali celi odseki v tem poglavju pa so izpostavljeni ugovorom. Navajam tri take primere.

Odstavek o legi glasov (118) je zgrešen. Pisec po nepotrebnem začenja zapleteno razpravo o izrazu od voces aequales — za enake glasove, predpisu za zborovsko zasedbo, ki je bil pred 400 leti prav tako nedvoumen kakor danes, in ga celo napačno tolmači. Ugiba o notacijski praksi, znani pod imenom *chiavette* in davno pojasnjeni.

Vprašanja menzuralnega ritma v Gallusovi dobi presoja s stališča modernega, težnostnega ritmičnega čuta, to pa je gotovo slabo izhodišče za presojo teh vprašanj in ne more vesti drugam ko do napačnih sklepov. Obuja znano sodbo iz Kretzschmarjevega koncertnega vodnika, starega celo v četrty, menda zadnji izdaji (1916) že 50 let, češ da se v Gallusovi ritmiki razodevajo elementi slovanskega občutenja (169); ne navaja je morda med primerjalnim gradivom, ampak jo izreka kategorično v razpravnem besedilu prav kakor v svoji knjigi Kretzschmar sam in prav kakor on brez kakršnegakoli dokaza ali ponazoritve. To ni v skladu z znanstvenostjo, ki namjo knjiga pretendira, marveč vleče knjigo na raven nekritičnega kopičenja izpiskov iz literature.

Zglatve o formi (172) je obdelano hudo skopo in neizdatno; tudi v njem se avtor postavlja na izhodišča, ki niso prilagojena snóvi, temveč današnjemu pojmovnemu svetu glasbenih oblik.<sup>4</sup>

V poglavju STIL pretresa avtor prvič v literaturi ves inventar Gallusove zapuščine, napravljen 1591. Seznam glasbenih izdaj, najdenih pri Gallusu, jemlje za temelj razprave o tem, kateri sodobni skladatelji so mu bili kot ustvar-

<sup>3</sup> Do zdaj temeljito razčlenjujejo Gallusovo skladateljsko tehniko v tem ali drugem prerezju samo naslednje razprave: študiji P. Wagnerja in J. Mantuanija o Gallusovih mašnih vzorcih, študije P. Piska o njegovi parodistični tehniki, razčlemba E. Bezečnega in J. Mantuanija in navedena razprava L. M. Škerjanca o kompozicijskem stavku v *Opus musicum*.

<sup>4</sup> Prvine Gallusovega stavka presoja še večkrat v luči današnjih nazorov, čeprav se ti ne ujemajo z njimi, v razlagi pa posega po anahronističnih glasbenoteoretičnih izrazih: uporablja npr. današnje izraze za notne vrednosti, izraze za današnje harmonske funkcije, besede trakt, pesemska oblika, tonaliteta, modulacija (za prehajanje iz ene tonalitete v drugo), dur, mol.

jalci sorodni; najzanimivejši izsledek, do katerega pri tem pride, je odkritje Gallusovih notranjih zvez z Rolandom Lassusom in njegovim krogom — tehtna stvarna določitev k običajnemu opredeljevanju Gallusovega sloga kot svojevrstne strnitve beneških in nizozemskih stilnih potez! Plodna utegne biti nova domneva, češ da se je Gallus v svétnih skladbah zato oklepal latinščine, ker kot Slovenec ni mogel uporabljati v njih materinega jezika in je bil torej zastran tega v drugačnem položaju kot njegovi nemški in italijanski tovariši (195 ss.). Prihodnjim raziskovalcem bo lahko za kažipot misel, da so se pri Gallusu učili drugi skladatelji, tako kakor se je on pri drugih (198).

Poskus povzema joče stilne oznake (198—205), odgovor na vprašanje, »v čem je bil Gallus svoj in kako se to kaže« (199), pa je v izražanju in sodbah jako splošen in neizdaten; izogiba se določnih, nepreklicnih formulacij in se zateka k samoumevnim, neobveznim ugotovitvam; nova, popolnejša skladateljska podoba Gallusa od že do zdaj znane se bralcu v njem ne izoblikuje. Za znanstveno monografijo je premalo domnevati, da je Gallus »utegnil biti prvi ali med prvimi, ki je uporabil« nov prijem v večzborskem stavku (200), če se da to vprašanje raziskati s primerjanjem Gallusovega večzborja z večzborjem drugih mojstrov. Stavki kot: »Bistvo Gallusovega stavka je v načinu, ki ga je uporabil za oblikovanje« (199), so nepovedni, ker izraz »način oblikovanja« v glasbenem izrazoslovju nič ne pomeni oziroma je preveč mnogoznačen; pisec ga uporablja večkrat brez opredelitve in, kolikor je moč posneti iz vsakokratnega konteksta, zares na različnih mestih v različnih pomenih (prim. npr. 170, 183, 195).<sup>5</sup>

V odstavkih zadnjega poglavja knjige z naslovom POMEN, v katerih obravnava pisec Gallusove boje z njegovimi umetnostnimi nasprotniki, njegova prizadevanja za širjenje lastne umetnosti, razširjenost in priljubljenost njegovih skladb še za njegovega življenja in po njegovi smrti, prinaša nekaj novega gradiva in navaja nekaj literature, ki je slovenska galliana doslej še niso zabeležila (npr. kroniko Enocha Widmana 1592, razpravo Ch. Butlerja 1636, D. Orla 1930), vendar obdeluje to snov bolj sumarično in iz nje ne pove bistveno več, kot je že Mantuani, marsikaj od prej znanega pa tudi izpušča.<sup>6</sup> Na novo zastavlja vprašanje o Gallusovem vplivu na druge skladatelje, odgovor, ki ga

<sup>5</sup> Vsebinsko ohlapne in gostobesedne sodbe se piscu večkrat sprevržejo v samoumevne, nepotrebne ugotovitve, npr.: »Na temelju vsega... gradiva, ki pride za to v poštev, se zdi, da je bil Gallus človek, ki je doživel precej prijetnega, a še več trpkega« (53). Da bi se zavaroval pred vsakršnim ugovorom, rad veljavnost sodbe, ki jo je izrekel, v isti sapi spet omeji, včasih pa precej nato relativira še to omejitev samo, ne da bi bili omejitve sodbe in omejitve te omejitve sploh logično utemeljeni, npr.: »Takšno oblikovanje mnogih madrigalov in deloma tudi motetov, ki se je nekako že približevalo načinu poznejše programske glasbe, je lahko tudi Gallusa vodilo in ga je v posameznih primerih res tudi vodilo v manirizem in artizem. Vendar ne vedno in ne povsod. Iz njegovih del je razvidno, da je skladatelj s tonskim slikanjem zajemal in oblikoval tudi izraz. To so pokazali in dokazali že dosedanji primeri, razločno pa se to kaže tudi iz raznih drugih njegovih skladb... Seveda ni vsak primer tak...« (182).

<sup>6</sup> Že od Mantuanija (1915) se omenja v literaturi A. Obermayr kot eden od »slavnih teoretikov«, ki citirajo Gallusa in tudi Cvetko v več prejšnjih razpravah to prevzema, v tej monografiji, kjer bi imel končno priložnost za podrobnejše poročilo o zadevi, jo pa zamolčuje. Obermayr res omenja Gallusa v rokopisni razpravi iz 1. polovice 17. stoletja v dunajski Državni knjižnici, vendar ne najbolj pohvalno, namreč med skladatelji, »welche... der Nobligkeit mehr den der Kunst observiren« (list 37, prednja stran).

daje nanje, pa je preveč splošen, ohlapen in s pridržki izražen, da bi zadostil zanimanju, ki ga budi pri bralcu vprašanje samo. Seveda pa bi bil bolj stvaren, opredeljen odgovor mogoč samo na podlagi obsežnih analitičnih raziskav, ki še čakajo na opraviljalce.

Razen v poglavju Tiski in rokopisi je zlasti v OPOMBAH veliko, deloma prav dolgih, citatov v tujih jezikih, večidel latinskem, iz Gallusovih prvih tiskov itd. Mnogo tekstov je citiranih tu prvič v naši literaturi, mnogo v literaturi sploh. Tujejezični citati pomenijo posebno telo, poseben aparat v knjigi.

Kjer avtor citira neposredno po izvorniku, popravlja večkrat že zgolj z natančnim navajanjem teksta priložnostne prepisne napake iz starejše literature (tako v opombah 253—254<sup>208</sup>, 256<sup>201</sup>, 257—258<sup>202</sup>). Na splošno pa tujejezične citate v knjigi močno kazi dvoje: pomanjkanje vsakršnih smernic pri prepisovanju humanističnih latinskih tekstov in številne prepisne napake.

Posebnosti v pisanju latinščine v 16. stoletju prepisovalec včasih upošteva, včasih zanemarja, včasih pa vnaša v prepis posebnosti, ki jih v izvorniku ni, vse to popolnoma nedosledno in lahko v enem in istem odstavku različno. To seveda ni vseeno: ker posebnosti starega pisanja deloma ohranja, zbuja pri bralcu vtis, da natančno prepisuje, s tem pa lahko zavede bralca, ki ga tekst zanima s semejografske plati.

Prepisnih napak, ki kvarijo smisel teksta, sem našel blizu 190. Mednje sodi tudi izpuščanje besed ali celih vrst izvornika. Nekaj jih gre sicer gotovo na rovaš tiskovnih napak, seznama teh pa v knjigi ni.

Podobne kritične pripombe kot za prepisovanje tujih besedil veljajo za navajanje notnih primerov.

Marsikatero tuje besedilo je prevedeno, marsikatero ne, prevodi pa so zagotovo najbolj ranljiva točka vse knjige: često so ohlapni ali površni, mnogo pa je v njih tudi hudih prevajalskih napak, zlasti pri latinskih predlogah. Prevajalec po navadi ni naveden, piščeva opomba, češ »Tu in drugod, kjer ni posebej drugače navedeno, je prost ali vezan slovenski prevod latinskih tekstov ljubeznivo oskrbel Kajetan Gantar« (215<sup>8</sup>), pa je nedvomno čez mero pretirana.

Navajam nekaj primerov napačnega prevajanja: prvi del stilističnega vzoredja »moč stiskalnice in tiskarska zmogljivost« (»nervus praeli et typographicum robur«) je preveden z »žice stiskalnega stroja«, pri tem pa avtor označuje mesto, dodobra razloženo že pri Mantuaniju, za precej nejasno (43); »v pretežnem delu (Gallusovih madrigalov) ni nič razuzdanega« nam. da v dobrih običajih — mores — ni nič razuzdanega (50); mesto »nisi vicisset desiderium tuum« — »če ne bi bila zmagala tvoja želja« se na osnovi napačnega prepisa »nisi ulcisset desiderium tuum« prevaja kar: »če ne bi s tem ranil tvoje želje«, čeprav oblike »ulcisset« ni v latinščini (60, 228<sup>144</sup>); »dokler bodo gore razsvetljevale temo« (66) — Fr. Bradač prevaja to mesto iz Eneide: »dokler bodo sence iskale globeli na gorah«; drug primer prevajanja po napačnem prepisu: mesto »Nunc hederæ sine honore iacent« — »Zdaj bršljan poteptan leži« je citirano: »Nunc heredæ sine honore iacent« in prevajano: »Danes pa so (poetje) na tleh brez imetja« (73, 234<sup>144</sup>); »razlega se vesela pesem svete Trojice« nam.: »prepeva vesele speve o božanski Trojici« (89); »raucos« prevaja z »maloštevilnih« nam.: »hrupavih« (kritikov) in navezuje na to še komentar, češ »Kritiki njegove glasbe morda niso bili tako maloštevilni, kakor omenja skladatelj« (204); itd. Pisec daje okoren, pomanjkljiv prevod Gallusovega Navodila za glasbenike 1587 (187), ko bi bil lahko posegel po dobrem Sovretovem prevodu, prav tistem, ki ga v svoji Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem I 1958 (86, 336<sup>21</sup>) še sam omenja in deloma celo navaja.

Francoski RÉSUMÉ je očitno prirejen po kratkem slovenskem povzetku razprave. Prevajalec ni naveden, prevod pa ima enake glasbenoterminološke hibe kakor francoski prevod teksta v Cvetkovi knjigi *Gallus / Plautius / Dolar in njihovo delo* 1963. Za tisti prevod je signirala Vida Šturm. Prepričan sem, da je slovnično brezhiben, morda je na splošno celo eleganten v izražanju, vendar se glasbenoterminološke napake v njem verjetno ne bi bile ponovile v novi knjigi, če bi bil takrat kdo opozoril nanje. Tako, kot je, pa se bo tuji bralec, ki se bo hotel razvedeti o vsebini Cvetkove monografije, čudil, da si prevajalec sam kuje francoske izraze za pojme iz glasbene teorije, očitno prepričan, da jih Francozi še nimajo.

Ce bi bil prevajalec segel po Laroussu ali kakem drugem priročniku, s kakršnimi Francozi preplavljajo tudi naš knjižni trg, bi z malo truda dosegel, da trizvok ni triple accord, marveč accord parfait, rastoči oziroma padajoči postopi ne procédés croissants oziroma décroissants, marveč successions ali séries ali mouvements ascendant(e)s oziroma descendant(e)s; da se za razpon namesto zastarelo diapason reče rajši étendue ali ambitus, sploh pa ne ampleur, za lega glasov namesto position rajši région, za cerkveni tonovski načini ne tons d'église, marveč npr. modes grégoriens; da izraz za večzborje ni groupes choraux, marveč choeurs multiples, za podvojena terca ne tierce double, marveč t. redoublée, za skrite oktave ne octaves cachées, marveč o. directes ali en mouvement direct, za znamenja za spremembo tona ne signes chromatiques, marveč (signes d') altérations, za sozvočje ne harmonie sonore, marveč accord; da menjalna nota ni note alternante, marveč broderie, prehajalni ton ne ton de transition, marveč note de passage, prečje ne désaccord, marveč fausse rélation. Za stavek kot oznako za pojem iz glasbenega oblikoslovja uporabljajo Francozi izraz mouvement, za stavek kot oznako za glasbeno fakturo skladbe pa izraz écriture; trmasta raba besede mouvement za stavek v drugem pomenu besede dela ta prevod vseskozi močno nerazumljiv. Temu, kar se po slovensko imenuje zvočno slikanje ali, pri Cvetku, tonsko slikanje (Tonmalerei), Francozi gotovo ne pravijo peinture tonique, uporabljajo pa npr. izraz musique descriptive.

Razen tega so v prevodu okorna, da, celo nerazumljiva mesta, na katerih se je prevajalec zatekal k prevajanju od besede do besede, očitno zato, ker ni razumel slovenske predloge: ponekod je tudi ni mogel, namreč tam ne, kjer je razumljivost že v izvirniku močno spodkopana.<sup>5</sup> Prevod hudo kvari že tako omejeno znanstveno uporabnost knjige, vendar ga je avtor brezbrizno vključil vanjo.

Cvetkova knjiga JACOBUS GALLUS CARNIOLUS je prva samostojna izdaja, v kateri se obravnava bolj ali manj enakomerno, v medsebojni odtehtanosti, več snovnih področij pri raziskavanju Gallusa: njegovo življenje, človeški značaj, bibliografija, kompozicijski stavek, slog, pomen. V uvodu izraženi smoter, češ »Zadovoljen bom, če sem ... opravil nadaljnji korak v raziskovanju tega skladatelja ...«, doseza pisec v *splošnejšem obsegu* s tem, da odpira eno, dve novi poglavji tega raziskavanja (poglavje Človek — prvi sistematični poskus izluščiti iz virov Gallusov osebni lik, poglavje Spodbude za ustvarjanje), da prvič v literaturi izdatno uporablja besedila in glasbo madrigalov (besedila zlasti v poglavju Človek, glasbo zlasti v razdelku Delo) in da uvaja še nekaj drugih dobrih metodičnih novosti v obči zasnovi (ko se opira na izvornike in izdatno citira iz virov in prvih tiskov), v *posameznostih* pa s tem, da pri marsikaterem vprašanju opozarja na pomembne, prej neupoštevane okoliščine, da marsikatero osvetljuje z nove strani, da prispeva k marsikateremu tehtne nove sodbe in da navaja prvič nekatere pomembne tuje razprave v naši literaturi.

Vendar tudi često odeva sodbe v preohlapne, neobvezne formulacije; včasih uporablja časovno neskladno izrazoslovje; zlasti ritmična in oblikovna vprašanja presoja z nezgodovinskih, snôvi neustreznih izhodišč; na več mestih poseza brez potrebe po drugotnih predlogah namesto po izvornikih; večkrat snov po nepotrebnem zapleta in ponovno hipotetizira že dognana dejstva. Bibliografski pregled Gallusovega ustvarjanja je z izjemo dopolnitve pri Harmoniae morales samo skrčena obnova Mantuanijeve bibliografije in je zavoljo številnih formalnih napak tako nezanesljiv, da zahteva na vsakem posameznem mestu preverjanje; za znanstveno rabo nam ostane med celotnimi pregledi Gallusovega ustvarjanja za zdaj še vedno samo Mantuanijeva bibliografija. Obsežna aparata navedb v tujih jezikih in prevodov sta prepolna napak, prvi prepisnih, drugi prevajalskih, zato velja tudi zanju, da nista za znanstveno rabo brez na-

<sup>5</sup> Npr. 271, konec 2. odstavka; 275, zadnji stavek 1. odstavka; 277, 3. stavek v 2. odstavku.

<sup>6</sup> Mesto »... ustrezno motivično oblikovanje besede v smislu delitve in do-ločenega reda tako, da se je melodična linija podrejela tekstu« (109) npr. pre-vaja pač tako: »... la formation de la parole en accord avec le thème dans le sens de la division et d'un ordre déterminé de façon que la ligne mélodique se soumit au texte« (267).

drobne preveritve v vsakem posameznem primeru; z nekaterimi drugimi omenjenimi slabostmi vred pričata, da sta botrovali knjigi naglica in površnost. Francoski prevod hudo kazijo glasbenoterminološke napake in nerazumljena, od besede do besede »prevajana« mesta. Stvarno pomanjkljivih ali zmotnih trditev razen že izrečno navedenih v posameznem ni veliko;<sup>9</sup> tako velja soditi po tem, kar danes vemo o Gallusu.

Rafael Ajlec

## LIKOVNA UMETNOST

**JEMČEVA POETIČNA INTERPRETACIJA.** Interpretacija sodobne likovne umetnosti se tudi v današnjem času vse premalo ali skoraj nič ne spušča v iskanje kontinuitete ali vsaj enakovrednih izhodišč z izrazi, ki predstavljajo danes tako imenovano zgodovino umetnosti. Vsekakor je bil preokret z ekstremnimi izbruhi apredmetne umetnosti (kot širšega pojma, pod katerega štejemo tudi abstraktizem) v resnici oster, nenavaden in (predvsem) formalno težeč za prekinitvijo kakršnihkoli stikov s svojim nasprotnim polom — predmetnim naturalizmom in vsemi možnimi in tudi imaginarnimi variantami, ki so izšle iz njega. Morda danes pozabljamo, da so tak preokret povzročile čas, družbene razmere, ki so v zadnji konsekvenci zahtevale tudi tako potrditev svojega absurdnega obstoja — potem ko je odpovedala logičnost intelekta — kot je lahko omogoči samo absurd v umetnosti. Jasno je, da so take degradacije v umetnosti lahko samo občasne, da pa je dejansko prav likovna umetnost potrebovala izredno dolgo dobo za svojo konsolidacijo; kot da je zaradi svoje občutljivosti bila povsem vržena iz ravnotežja, kot da je morala začeti povsem znova — primerjajmo samo pojav tašizma, tega primarnega likovnega formuliranja v barvnih lisah, pojava petdesetih let, ko se je v bistvu ves upor, izražen tako ali drugače, v fizični ali intelektualni obliki že pomiril, v likovni umetnosti pa je bil to pravzaprav šele začetek tega procesa.

Prve tovrstne poizkuse na začetku omenjene interpretacije zasledimo v sodobnih ameriških likovnih analizah; tu so se tudi rodila imena, kot na primer abstraktni surrealizem, abstraktni ekspresionizem na eni strani, oziroma so teoretiki skušali še tako nejasne likovne prijeme svojih sodobnih umetnikov pojasnjevati z bolj ali manj demagoškim prepričevanjem o (v glavnem slučajnih) podobnostih s formalnimi koncepti evropskih renesančnih ali baročnih slikarjev. Vsekakor pa nosijo prvenstveno odgovornost in nalogo, da omogočijo to, toliko iskano in smiselno kontinuiteto predvsem likovni umetniki sami, ne pa teoretiki. Najti zanje ustrezno, gledano relativno, tudi novo formulacijo, saj je absolutna ob tako zgoščenem in popolnem izkustvu nemogoča, je najtežje vprašanje, ki ga mora v bistvu reševati skrajno kritični, na drugi strani pa spet subjektivno pogojeni izbor tistih najosnovnejših »podatkov«, s pomočjo katerih bo mogoče graditi most, ne pa kopati nove, širše jame.

Slikarstvo in grafika *Andreja Jemca* je glede na likovno pojavnost v svetu pa tudi glede na domačo specifično in tradicionalno izraznost eden najbolj

<sup>9</sup> Pomanjkljivosti so npr. še v pregledu motetov 1. in 2. knjige *Opus musicum* (85, 87), naštevanju zasedb (119), razvrščanju skladb po koralnih tonovskih načinih (130), zmotni trditvi pa sta še na str. 165 (pri pregledu notnih vrednosti v Gallusovih skladbah), 244 (v opombi 299).