

MISSA JE NE MENGE POINT DE PORC: NEKAJ MISLI OB LASSOVI UPORABI SERMISYJEVE ŠANSONE

KLEMEN GRABNAR

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izvillek: Glasba Orlanda di Lassa (1530/1532–1594) je bila v drugi polovici 16. in začetku 17. stoletja po Evropi izjemno razširjena. Nekaj njegovih izvornih tiskov in prepisov njegovih del se je do danes ohranilo tudi v slovenskih knjižnicah. Med njimi je v dveh rokopisnih prepisih delno ohranjena zgodnja parodična maša *Je ne menge point de porc*, osnovana na istoimenski šansoni Claudina de Sermisyja (ok. 1490–1562). Maša je zanimiva zlasti zaradi uporabe popolnoma posvetne šansone. Razlogi za njeno rabo bi lahko bili različni, med njimi sta vzpostavitev vsebinske povezave med predlogo in mašo ter glasbena prikladnost predloge za snovanje kratke maše.

Ključne besede: glasba 16. stoletja, Orlando di Lasso, Claudin de Sermisy, parodična maša, šansona

Abstract: The works of Orlando di Lasso (1530/1532–1594) were widespread across Europe during the second half of the sixteenth and the early seventeenth century. Some of the surviving contemporary sources of music by Lasso – both printed and manuscript – are preserved in Slovenian libraries. Among them are two partially preserved manuscripts, containing his early parody Mass based on the chanson *Je ne menge point de porc* by Claudin de Sermisy (c. 1490–1562). Lasso's Mass is of special interest due to its use of a thoroughly secular chanson. The reasons for using Sermisy's chanson could be multifaceted – for instance to establish intertextual relationship between the pieces or to compose a short Mass based on a carefully chosen model.

Keywords: sixteenth-century music, Orlando di Lasso, Claudin de Sermisy, imitation mass, chanson

Orlando di Lasso¹ (1530/1532–1594) je zagotovo eden najvidnejših skladateljev 16. stoletja. Slaven je postal že zgodaj v svoji dolgoletni karieri, kar je bila med drugim posledica njegovih številnih potovanj. Lassoova dela so bila po Evropi, zlasti srednji in zahodni, zelo razširjena, tako v rokopisni kot tudi tiskani obliki; njegova dela pa so tiskali še desetletja

¹ Kot že za časa Lassoovega življenja, so tudi danes v uporabi različne oblike njegovega imena. Zdi se, da je sam (že ob prihodu na münchenski dvor leta 1556) najpogosteje uporabljal italianizirano obliko (Orlando di Lasso). Poleg te pa se med drugimi uporabljata še francoska različica (Orlande de Lassus) in nekoliko redkeje latinizirana (Orlandus Lassus).

po njegovi smrti.² Tudi v slovenskih knjižnicah lahko še danes najdemo nekaj njegovih izvirnih tiskov in večje število prepisov njegovih del.³ Med tovrstnimi ohranjenimi prepisi je tudi *Missa Je ne menge point de porc*.

Missa Je ne menge point de porc je bila natisnjena leta 1570 v Lassovi drugi zbirki maš *Quinque missae*, posvečeni salzburškemu nadškofu Johannu Jakobu Khuenu von Belasiju. V obliki glasovnih zvezkov jo je natisnil slavni beneški organist in založnik Claudio Merulo. Velja za prvo ohranjeno zbirko maš Orlanda di Lassa, čeprav je na naslovni strani označena kot druga knjiga. Vsebuje štiri štiriglasne in eno petglasno mašo, vse nastale v zgodnjem münchenskem obdobju.⁴ Večina teh maš je nastala že pred letom 1570, o čemer priča velika rokopisna korna knjiga iz ok. leta 1565, ki jo hranijo v münchenski državni knjižnici.⁵

V Rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani je *Missa Je ne menge point de porc* delno ohranjena v dveh rokopisih iz ok. leta 1600. Oba rokopisa sta bila do 18. stoletja del škofijskega arhiva v Gornjem Gradu. Rokopis 232, v katerem je ohranjena skupaj z drugimi Lassovimi mašami, pripada tipu t. i. korne knjige.⁶ Rokopis ni popoln, saj manjka 1. folij, kjer sta se nahajala parta za sopran in tenor. Na tem foliju je moral biti zapisan prvi stavek maše (Kyrie) in začetek drugega stavka (Gloria). Rokopis 285 pa je v obliki glasovnega zvezka – vsebuje tenorski part več Lassovih maš.⁷

V 16. stoletju je bil najpogostejši postopek povezovanja mašnih stavkov tak, da je za temelj služilo glasbeno gradivo že obstoječe kompozicije, pri čemer (v nasprotju s kompozicijskimi praksami prejšnjih stoletij) osnove za novo skladbo ni predstavljal le en sam glas predloge, temveč vsi glasovi. Skladatelj je za osnovo uporabil posamezne dele šansone, madrigala ali moteta in jih na različne načine predelal – variiral, razširil ipd. Tako komponirane maše se najpogosteje imenujejo parodične maše.⁸

² Leta 1687 je bila denimo v Parizu ponatisnjena *Missa Iager*, znana tudi kot *Missa Venatorum. Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* (Pariz: Ballard, 1687).

³ Več o tem gl. Metoda Kokole, »The Musical Repertoire Cultivated on the Territory of Modern Slovenia (1567–c. 1620) and Its Possible Connections with the Court Chapel in Munich,« v: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext: Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.–4. August 2004*, ur. Theodor Göllner in Bernhold Schmid (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006), 171–190.

⁴ Orlando di Lasso, *Quinque missae* (Benetke: Correggiato, 1570). Maša je bila natisnjena še dvakrat: leta 1581 in 1588. Gl. Horst Leuchtmann in Bernhold Schmid, *Seine Werke in zeitgenössischen Drucken, 1555–1687*, Orlando di Lasso: Sämtliche Werke, Supplement (Kassel: Bärenreiter, 2001), 1:286–287, 2:43–44, 180. Sodobna izdaja maše je dostopna v: Orlando di Lasso, *Messen 1–9: Messen der Drucke Venedig 1570 und München 1574*, Orlando di Lasso: Sämtliche Werke, Neue Reihe 3 (Kassel: Bärenreiter, 1962), 1–24.

⁵ D-Mbs, Mus Ms 2746.

⁶ SI-Lnr, Ms 232, f. 26r (2r)–33r (9r).

⁷ SI-Lnr, Ms 285, f. 17v–22.

⁸ Grški izraz *παρωδία* so s tovrstno mašno ustvarjalnostjo povezovali predvsem nemški glasbeniki 16. in zgodnjega 17. stoletja. Ob tem velja izpostaviti dve publikaciji: Jacob Paix, *Missa: Parodia mottetae Domine da nobis auxilium Th. Crequilonis* (Lauingen: Reinmichaelius, 1587); in Georg Quitschreiber, *De ΠΑΡΩΔΙΑ: tractatus musicalis* (Jena: Weidner, 1611). Med raziskovalci velja,

Povzemalni prikaz, kako komponirati tako mašo, je v traktatu *El melopeo y maestro* iz leta 1613 podal Pietro Cerone.⁹ Pri tem je izhajal prav iz kompozicijske prakse sredine in druge polovice 16. stoletja, tj. čas, ko je deloval Lasso. Poglavitne točke njegovega prikaza so naslednje:

1. Začetek vsakega stavka maše mora biti podoben začetku predloge, in sicer z uporabo enakega glasbenega gradiva, ki pa je vsakokrat nekoliko drugače kontrapunktsko obdelano.
2. Drugi odsek prvega stavka (*Christe eleison*) je lahko osnovan na katerem izmed motivov notranjih fraz predloge, lahko pa je komponiran popolnoma na novo.
3. Začetek tretjega odseka (*Kyrie II*) lahko skladatelj oblikuje po svoje, lahko pa uporabi tudi motiv katere izmed notranjih fraz predloge.
4. Zaključki vseh stavkov maše morajo slediti zaključku predloge.
5. Ni nujno, da notranji odseki vsakega stavka kadencirajo na glavni stopnji, pri čemer pa se dva zaporedna odseka ne smeta zaključiti na isti stopnji.
6. Bolj ko se skladatelj pri komponiranju maše poslužuje motivov notranjih fraz predloge, boljša in hvalevrednejša je maša.

Čeprav je opis kratek, nam kljub temu posreduje osnoven obris procesa oblikovanja parodične maše.

Med okoli 60 ohranjenimi Lassovimi mašami, ki veljajo za avtentične (poleg teh je še nekaj takih, katerih Lassovo avtorstvo je sporno), je velika večina parodičnih. Lasso je za temelj svojih parodičnih maš uporabil najrazličnejše predloge. Nabor obsega lastne in tuje kompozicije različnih žanrov (motete, nemške pesmi, šansone in madrigale), kar odraža njegovo široko poznavanje tedanjih slogov in oblik. V primeru maš, napravljenih na osnovi skladb drugih skladateljev je (zlasti v zgodnejšem obdobju) v največji meri posegel po šansonah.

Čeprav je Lassovi maši po *Je ne menge point de porc* v svojem zgodovinskem pregledu mašne ustvarjalnosti kar nekaj vrstic namenil že Peter Wagner leta 1913, do sedaj kljub temu ni bila deležna podrobnejše obravnave.¹⁰ Razlog za to je, da predloga maše

da je besedna zveza 'parodična maša' izpeljana iz naslova prve (tiska maše) in da naj bi imela pri njeni uveljavitvi pomembno vlogo August Wilhelm Ambros, avtor vplivne knjige *Geschichte der Musik* (Breslau: Leuckart, 1876), in Peter Wagner z monografijo *Geschichte der Messe* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913). Zlasti med angleškimi muzikologi pa je razširjeno poimenovanje 'imitacijska maša'. Izraz je vpeljal Lewis Lockwood, »On 'Parody' as Term and Concept in Sixteenth-Century Music,« v: *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, ur. Jan La Rue (New York: Norton, 1966), 560–575. Literature, ki razlaga različne aspekte parodije, je veliko, med njimi osnovni pregled denimo podaja prispevek Armin Brinzig idr., »Parodie und Kontrafaktur,« v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1997), Sachtel, 7:1394–1416.

⁹ Pietro Cerone, *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica* (Neapelj: Gargano in Nucci, 1613). Delo je dostopno v faksimilirani izdaji, ki obsega 2 zv., ur. Antonio Ezquerro Esteban, *Monumentos de la música española 74* (Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007). Cerone se je pri tem opisu močno naslonil na starejše Pontievo teoretsko delo: Pietro Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma: Viotto, 1588).

¹⁰ Wagner, *Geschichte der Messe*, 368–371.

dolgo ni bila poznana. Tako podrobno analizo dela zaman iščemo tudi v zadnji obsežni sintezi o Lassevih parodičnih mašah Rufine Orlich.¹¹

Kot je danes znano, je predloga obravnavane Lassove maše šansona *Je ne menge point de porc* Claudina de Sermisyja (ok. 1490–1562), poleg Clémenta Janequina (ok. 1485–po 1558) enega najvidnejših predstavnikov pariške šansone, ki je cvetela sredi 16. stoletja v Franciji. Pariške šansone so znane iz tiskanih zbirk, ki jih je v Parizu izdajal Pierre Attaignant; med leti 1528 in 1552 je izdal čez 15 zbirk, v katerih je ok. 1500 šanson. *Je ne menge point de porc* je izšla v četrti knjigi šanson za štiri glasove, ki sta jo v Parizu leta 1538 izdala Pierre Attaignant in Hubert Jullet.¹²

Vsebinsko so šansone največkrat prežete z ljubezensko tematiko. Omenjena šansona pa spada med tiste redke izjeme z očitno skatološko vsebino; šansona namreč opisuje prašičje ukvarjanje z nečednostjo:

Je ne menge point de porc.
 Telle que je vois dire,
 S'il a mengé cent estrons,
 Il ne s'en fera que rire.
 Il les tourne, il les vire,
 Il leur rit et puis les mort.
 Je ne menge point de porc.
 Le porc s'en alloit jouant
 Tout au long d'une rivière.
 Il veit ung estron nouant,
 Il luy print a faire chere,
 Disant en ceste maniere:
 "Estron nouant en riviere,
 Rend toy ou tu es mort."
 Je ne menge point de porc.¹³

Sermisyjeve šansone kažejo glede na teksturo tri načine oblikovanja glasbenega stavka:

¹¹ Rufina Orlich, *Die Parodiemessen von Orlando di Lasso*, Studien zur Musik 4 (München: Wilhelm Fink Verlag, 1985). Med to in Wagnerjevo sta sicer izšli še dve pomembnejši študiji, ki se posvečata Lassovim mašam: Joachim Huschke, »Orlando di Lasso's Messen,« *Archiv für Musikforschung* 5, št. 2 (1940): 84–103; št. 3 (1940): 53–78; Robert D. Wilder, »The Masses of Orlando di Lasso with Emphasis on His Parody Technique,« (doktorska disertacija, Harvard University, 1952).

¹² *Quart livre contenant xxvii chansons nouvelles a quatre parties* (Pariz: Attaignant in Jullet, 1538), f. 2v–3. Sodobna izdaja je dostopna v: Claudin de Sermisy, *Opera omnia*, zv. 3, *Chansons*, ur. Gaston Allaire in Isabelle Cazeaux, *Corpus mensurabilis musicae* 52 (s. l.: American institute of Musicology, 1974), 127–130.

¹³ Pisec besedila šansone ni znan. »Ne jem svinjine. / Takole vam povem: / čeprav je (pujs) pojedel sto iztrebkov, / se jim le smeji; / obrača in suka jih, / se jim reži, nato jih zgrabi. / Ne jem svinjine. / Pujs je razigrano odšel / vzdolž rečnega brega. / Zagledal je plavajoči iztrebek, / ga zajel, da bi si ga privoščil / in takole porekel: / 'V reki plavajoči iztrebek, / predaj se, če ne je po tebi.' / Ne jem svinjine.« (Prevod je avtorjev.)

izrazito homofono z izpostavljenjo melodijo v zgornjem glasju, v razgibani homofoniji in v enostavni polifoniji, kjer je glasbeno gradivo obravnavano v preprosti imitaciji kratkih motivov.¹⁴ V šansoni *Je ne m'enge point de porc* se družijo vsi trije načini, kar kompozicijo dela zelo razgibano. Sermisy tako uporablja postopek imitacije, pri čemer je vrstni red vstopanja posameznih glasov vedno drugačen; združuje različne skupine glasov in jih sopostavlja eno poleg druge (zgornja glasova nastopita skupaj in spodnja skupaj ali pa zgornji glas posebej in spodnji trije skupaj) ter se poslužuje tudi stroge homofonije. Kompozicija je razgibana tudi ritmično, prav tako skladatelj menja metrum (iz dvodobnega v tridobnega in nazaj). Dolžina glasbenih fraz se ozira na dolžine verzov; kadence, ki zaključujejo fraze, pogosto sovpadajo s koncem verzov. Kot večina pariških šanson, je tudi ta silabična (vsakemu zlogu besedila v glavnem pripada en ton). Čeprav Sermisyjeve šansone niso deskriptivne do te mere kot denimo Janequinove, je kljub temu mogoče prepoznati določene metode, ki na poseben način odražajo besedilo v glasbi. V obravnavani šansoni je to opazno na primer v taktih 17 in 18, kjer je v zgornjem glasju na besedah »Il les tourne« postop D–B in na besedah »il les vires« postop B–D–B (gl. glasbeni primer 1), ter v taktu 21, ko na besedo »mort« prvič vsi glasovi kadencirajo naenkrat (gl. glasbeni primer 2).

Glasbeni primer 1 Claudin de Sermisy, *Je ne m'enge point de porc*, t. 17–19

Il les tourne, il les vires, Il leur
ri-re. Il les tourne, il les vires, Il leur
ri-re. Il les tourne, il les vires, Il leur
ri-re. Il les tourne, il les vires, Il leur

Posebej je izpostavljen premi govor (»Estron nouant en riviere, / Rend toy ou tu es mort«), ki je uglasbljen strogo homoritmčno in predstavlja edino mesto, kjer imajo vsi glasovi hkrati isto besedilo (gl. glasbeni primer 3).

Na ta način je duhovitost besedila izpostavljena z enostavnimi glasbenimi sredstvi. Tudi postopek imitacije, ki je sicer bolj značilen za resnobne motete, je v tem primeru uporabljen za doseg duhovitosti.

¹⁴ O pariških šansonah gl. npr. Howard M. Brown in Louise K. Stein, *Music in the Renaissance*, 2. izd. (Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1999), 191–197. O Sermisyjevih šansonah gl. Isabelle Cazeaux, uvod k: Claudin de Sermisy, *Opera omnia*, zv. 3, *Chansons*.

rit et puis les mort. Je ne

rit et puis les mort. Je

rit et puis les mort.

rit et puis les mort. Je

Glasbeni primer 2

Claudin de Sermisy, *Je ne menge point de porc*, t. 20–21

Glasbeni primer 3 Claudin de Sermisy, *Je ne menge point de porc*, t. 37–41

«Es - tron nou - ant en ri - vic - re, Rend roy ou tu es mort.» Je ne

«Es - tron nou - ant en ri - vic - re, Rend roy ou tu es mort.» Je

«Es - tron nou - ant en ri - vic - re, Rend roy ou tu es mort.»

«Es - tron nou - ant en ri - vic - re, Rend roy ou tu es mort.» Je

Lassova parodična maša po šansoni *Je ne menge point de porc* pripada tipu kratkih maš, imenovanih *missae breves*. Zanj je tako značilno, da ni obsežna, ima več popolnoma homofonih delov in je pretežno silabična. Kombinacija ključev je enaka kot v predlogi le v prvem stavku (Kyrie) – C1, C3, C4 in F3 –, medtem ko je v ostalih stavkih namesto ključa F3 v spodnjem glasu ključ F4.¹⁵

Lassova maša se začne tako, da je njena predloga nemudoma prepoznavna. Začetek modela je skorajda verno citiran, spremembe so neznatne. Ker ima besedilo začetka prvega stavka (»Kyrie eleison«) enako število zlogov kot začetek besedila predloge (»Je ne menge point de porc«), tj. sedem, skladatelju tako glasbe ni bilo treba znatno predružačiti (gl. glasbena primera 4a–b).

¹⁵ Lassove kompozicije, notirane v t. i. nizkih ključih (C1, C3, C4 in F4) z enim predznakom (nižajem) in finalisom na tonu G (mednje sodi tudi *Missa Je ne menge point de porc*) praviloma pripadajo 2. modusu, ki je transponiran za kvarto navzgor. Gl. Peter Bergquist, »The Modality of Orlando di Lasso's Compositions in 'A Minor',« v: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte: Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 4.–6. Juli 1994*, ur. Bernhard Schmid (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996), 16.

Glasbeni primer 4a Orlando di Lasso, *Missa Je ne munge point de porc*, Kyrie, t. 1–6

Musical score for Glasbeni primer 4a, showing vocal lines and lyrics for "Kyrie eleison". The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei - son, Ky - ri - e - e - lei - son.

Glasbeni primer 4b Claudin de Sermisy, *Je ne munge point de porc*, t. 1–6

Musical score for Glasbeni primer 4b, showing vocal lines and lyrics for "Je ne munge point de porc". The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: Je ne men - ge point de porc, Je ne men - ge point de porc, Je ne men - ge point de porc, Je ne men - ge point de porc.

Lasso se je na uvodno motivično gradivo predloge oziral tudi pri snovanju začetka stavkov Credo in Sanctus. Na predlogo pa se ne naslanja začetek drugega stavka. Glasba je na besedilo »Et in terra pax hominibus« komponirana popolnoma na novo; glasbeni material začetka je skladatelj uporabil šele pri komponiranju besed, ki sledijo (»bonae voluntatis«). Prav tako je z uporabo novega glasbenega gradiva komponirana prva polovica zadnjega stavka (na besedah »Agnus Dei, qui tollis peccata mundi«). Lasso tako maše ni oblikoval povsem v skladu s prvo točko Ceronejevega prikaza.¹⁶

Če se ozremo na naslednjo Ceronejevo trditev – drugi odsek prvega stavka (Christe eleison) je lahko osnovan na katerem izmed motivov notranjih fraz predloge, lahko pa je komponiran popolnoma na novo –, ugotovimo, da je Lasso izbral prvo izmed možnosti in Christe osnoval na gradivu s sredine predloge (gl. glasbena primera 5a–b).

Prav tako se je pri komponiranju tretjega odseka (Kyrie II) Lasso poslužil gradiva predloge, vendar z njenega začetka. Tu se je, kot lahko vidimo iz tretje točke Ceronejevega prikaza – začetek tretjega odseka (Kyrie II) lahko skladatelj oblikuje po svoje, lahko pa uporabi tudi motiv katere izmed notranjih fraz predloge –, tako nekoliko odmaknil od običajne prakse.

¹⁶ Gl. str. 111.

Glasbeni primer 5a Orlando di Lasso, *Missa Je ne mence point de porc*, Kyrie, t. 7–10

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e

Chri - ste e - lei - son, Chri

Chri - ste e - lei - son,

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste

Glasbeni primer 5b Claudin de Sermisy, *Je ne mence point de porc*, t. 25–27

Le porc s'en al - loit jou - ant Tout au long d'u - ne ri

Le porc s'en al - loit jou - ant

Le porc s'en al - loit jou - ant

Le porc s'en al - loit jou - ant Tout au

Zaključki vseh stavkov – razen predzadnjega (Sanctus) – so, čeprav se je enkrat od predloge oddaljil bolj, drugač manj, osnovani na motiviki zaključka modelne kompozicije. Tudi v tem se je Lasso tako le nekoliko odmaknil od Ceronejevega prikaza.

Ob opazovanju kadenc bi lahko potrdili, da je Lassova maša v skladu s Ceronejevo razlago. Pravzaprav sta stavka, ki sestojita iz največ delov (Kyrie in Credo), deljena le v tri večje enote, zato imata vsak le po en notranji odsek, medtem ko sta dva stavka dvodelna (Gloria in Sanctus) in en enodelen (Agnus Dei) (gl. spodnjo tabelo).

Lasso se je pri komponiranju maše (v nekaterih stavkih bolj, v drugih manj) posluževal tudi motivov notranjih fraz predloge. Ob tem se zdi, da je pri komponiranju delov, ki so popolnoma svobodni (neodvisni od predloge), vendarle izhajal iz sloga modela, kar po mnenju nekaterih raziskovalcev kaže na skladateljevo kompozicijsko fleksibilnost.¹⁷

¹⁷ Prim. Orlich, *Die Parodiemessen von Orlando di Lasso*, 163.

Tabela 1 Kadence po odsekih vsakega stavka Lassove maše

Kyrie	Kyrie I	G
	Christe	D
	Kyrie II	G
Gloria	Et in terra	D
	Qui tollis	G
Credo	Patrem omnipotentem	D
	Et incarnatus est	G
	Crucifixus	G
Sanctus	Sanctus	G
	Benedictus	G
Agnus Dei	Agnus Dei I	G

Lasso ni vedno sledil običajni praksi komponiranja parodične maše, verjetno iz več razlogov. V določeni meri zato, ker gre za kratko uglasbitev mašnega ordinarija, kjer – zlasti v drugem in tretjem stavku (Gloria in Credo) – zaradi dolgega in zgoščene besedila ni bilo toliko možnosti za uporabo in razvoj glasbenega gradiva predloge.¹⁸ Razlog bi lahko bil tudi v tem, da Lasso ni hotel zapasti v shematičnost in ustvariti neizrazite, povprečne kompozicije.¹⁹ Ne nazadnje pa lahko pomemben dejavnik vidimo tudi v tem, da se predloga začne in konča z enakim tematskim gradivom. Tako denimo začetek drugega stavka (Gloria), ki v liturgiji nastopi neposredno za prvim (Kyrie), ni mogel biti podoben sklepu predhodnjega stavka, v katerem je bilo že tako ali tako v kratki časovni oddaljenosti moč dvakrat slišati obdelavo enakega glasbenega gradiva. Podobno velja tudi za konec predzadnjega (Sanctus) in začetek zadnjega stavka (Agnus Dei); drugi del prezadnjega stavka (Benedictus) je bil v tedanji liturgiji navadno izvajan ločeno od prvega dela in je nastopil tik pred zadnjim stavkom.

Kot je razvidno iz prikazanega primera, pri parodični tehniki komponiranja ne gre zgolj za citiranje ali golo sestavljanje različnih delov predloge v novo celoto, temveč za temeljito predelavo modelne kompozicije, kjer je gradivo modela bolj ali manj predelano in razporejeno na novo, z vmesno popolnoma novo komponirano glasbo. Tako modelna kompozicija služi le kot izhodišče – osnova, na podlagi katere je dosežena glasbena enovitost pri uglasbitvi besedil mašnega ordinarija.

Ob tem se zastavlja vprašanje, zakaj je Lasso za predlogo maše, ki je takrat veljala za osrednji glasbenoliturgični žanr, vzel dotično Sermisyjevo šansono z nezmotljivo posvetno vsebino.

Pri izboru predloge za mašo bi lahko pomembno vlogo odigrala vzpostavitev neke vrste vsebinske povezave med predlogo in mašo, ki po besedah Ignaca Bossuyta »tako

¹⁸ Prim. Nicolas Schalz, *Studien zur Komposition des Gloria: musikal. Formgestaltung von d. Gregorianik bis zu Monteverdi*, Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 3 (Tutzing: Schneider, 1980), 372–373.

¹⁹ Lowinsky je upravičenost oddaljevanja od kompozicijskih pravil iz umetniških razlogov povezal tudi s pisanjem glasbenih teoretikov 16. stoletja. Edward E. Lowinsky, »Musical Genius–Evolution and Origins of a Concept–II,« *The Musical Quarterly* 50 (1964): 479–495.

njemu [skladatelju] samemu kot tudi poslušalcem predstavlja intelektualni izziv.«²⁰ Težko si je namreč predstavljati, da bi Lasso povsem spregledal besedilo predloge. Tako bi besedilo šansone pod vplivom mašnih besedil lahko razumeli na nov način, denimo: v prašičjih nečednostih, ki jih opisuje šansona, bi lahko prepoznali naše lastne nečednosti, človeško grešnost, ki potrebuje odrešitev.

V mnogih pregledih mašnega ustvarjanja v drugi polovici 16. stoletja je obravnavana maša omenjena kot skrajni primer uporabe posvetne skladbe v liturgični glasbi.²¹ Lassov izbor predloge s tako posvetno vsebino bi lahko razumeli kot odločitev, ki kaže skladateljev pogled na uporabo posvetnih modelov, pri katerih so poglobitve njihove glasbene kvalitete.²² Pri tem morda vendarle ni zanemarljivo, da Sermisyjeva šansona *Je ne menge point de porc* ni bila zelo razširjena in posledično širše poznana. V večini Lassove maše poslušalci tako najverjetneje niso povezovali z njeno predlogo. Drugače pa je bilo pri njenih prepisovalcih – v nekaterih rokopisih je namreč naslovljena kot *Missa brevis* ali *Missa sine nomine*.

Lassovi maši bi lahko pripisali tudi prevzetje principa, ki ga opisujejo nekateri glasbeni teoretiki 16. stoletja, ko parodično tehniko komponiranja povezujejo s konceptom, poznanim iz antične retorike, tj. 'imitatio'. Pri tem gre za zavestno uporabo glasbenega gradiva določene že obstoječe skladbe kot osnove pri komponiranju novega dela, z namenom izkazovanja spoštovanja skladatelju predloge (navadno uveljavljenemu in cenjenemu, kar je Sermisy gotovo bil) ali pa z namenom prekositve same predloge.²³

Ob tem se zastavlja tudi vprašanje, ali ni Lasso s prevzetjem Sermisyjeve šansone *Je ne menge point de porc* mašo – to »častitljivo« glasbenoliturgično obliko – profaniral?

Zdi se, da je skladatelju uspelo doseči nekaj drugega, nasprotnega: s tem, ko je mojstrsko uporabil kompozicijske prvine modela in glasbeno gradivo predloge tekom maše svobodno preoblikoval, je dosegel duhovno metamorfozo šansone. V tem pogledu je ta Lassova glasba, ki ima osnovo v tako rekoč trdni prizemljenosti, usmerjena kvišku, proti nebu.

Lassovo mašo lahko pravilno ocenimo, če prevzamemo tedanji pogled na polifono mašo 15. in 16. stoletja: vrednost maše je v njeni socialno-religiozni vlogi, s kompozicijskega stališča pa nudi skladatelju možnost izkazovanja spretnosti v kompozicijski razgibanosti, ki lahko preseže enoličnost ponavljajoče se uporabe istega glasbenega materiala. Kot poudarja Allan W. Atlas, polifone maše – in to velja tudi za obravnavano – tako ni

²⁰ Ignace Bossuyt in Bernhold Schmid, »Lassus,« v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., ur. Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1998), Personenteil, 10:1299.

²¹ Gl. npr. James W. McKinnon idr., »Mass,« v: *Grove Music Online*, obiskano 2. oktobra 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/45872>.

²² Pomenljivo je, da je Lassova maša po virih sodeč nastala približno v času zasedanja tridentinskega koncila, na katerem je bilo med drugim govora o primernih in neprimernih liturgičnih kompozicijah, tudi o uporabi posvetnih elementov v uglasbitvah mašnega ordinarija. Več o tem gl. Craig A. Monson, »The Council of Trent Revisited,« *Journal of the American Musicological Society* 55, št. 1 (2002): 1–37.

²³ J. Peter Burkholder, »Borrowing,« v: *Grove Music Online*, obiskano 2. oktobra 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/52918pg5>.

odlikovala zgolj oblikovna zaokroženost vseh stavkov maše v zaključeno celoto, temveč aristotelški koncept raznolikosti znotraj enovitosti.²⁴

Lassova maša je v svojem okolju gotovo izpolnjevala svojo, točno določeno funkcijo. Zaradi svoje jedrnatosti predstavlja glasbenoliturgično delo, primerno za mašno bogoslužje, ki nima prazničnega značaja.²⁵ Tako si jo je mogoče predstavljati kot del jutranjega (nepražničnega) bogoslužja, osredinjenega na mašno daritev – jutranja obredja so bila namreč na münchenskem dvoru, kjer je skladatelj deloval, del vsakdana, pri čemer je bil mašni ordinarij vedno pet večglasno.²⁶ Sermisyjeva šansona je spričo neobsežnosti in razgibanosti tako gotovo služila kot prikladno glasbeno izhodišče za snovanje maše, primerne za krajše bogoslužje. Lasso se ob tem kaže kot večšč, razgledan skladatelj, ki je znal skrbno izbrati predlogo s točno določenimi glasbenimi značilnostmi in jo popolnoma prikrojiti lastnim potrebam.

Čeprav sodobna muzikologija obravnavani Lassovi maši (prav tako kot drugim podobnim mašam iz njegovega zgodnjega obdobja) ni posvetila velike pozornosti in ji je v preteklosti pogosto pripisovala obrobni pomen, pa o njeni priljubljenosti in tudi uporabnosti med drugim pričajo mnogi prepisi maše v drugi polovici 16. in prvi polovici 17. stoletja širom po Evropi, med katerimi sta ne nazadnje tudi rokopisa iz Narodne in univerzitetne knjižnice.

Viri

Glasbeni rokopisi

Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka (SI-Lnr), Ms 232.

Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka (SI-Lnr), Ms 285.

München, Bayerische Staatsbibliothek, Musikabteilung (D-Mbs), Mus Ms 2746.

Glasbeni tiski

Lasso, Orlando di. *Messen 1–9: Messen der Drucke Venedig 1570 und München 1574*.

Orlando di Lasso: *Sämtliche Werke*, Neue Reihe 3. Kassel: Bärenreiter, 1962.

———. *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli*. Pariz: Ballard, 1687.

———. *Quinque missae*. Benetke: Correggiato, 1570.

Paix, Jacob. *Missa: Parodia mottetae Domine da nobis auxilium Th. Crequilonis*.

Lauringen: Reinmichaelius, 1587.

Quart livre contenant xxvii chansons nouvelles a quatre parties. Pariz: Attaignant in Juliet, 1538.

Sermisy, Claudin de. *Opera omnia*. Zv. 3, *Chansons*. Uredila Gaston Allaire in Isabelle

²⁴ Allan W. Atlas, »Music for the Mass,« v: *European Music, 1520–1640*, ur. James Haar, *Studies in Medieval and Renaissance Music* 5 (Woodbridge: Boydell Press, 2006), 101–102.

²⁵ Jerome Roche, *Lassus*, *Oxford Studies of Composers* 19 (London: Oxford University Press, 1982), 20.

²⁶ Leeman L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance* (New York: Norton, 1999), 949. Da je bila maša del repertoarja münchenske kapele, priča denimo njena prisotnost v korni knjigi, ki je bila namenjena pevcem kapele. Gl. op. 5 na str. 110.

Cazeaux. *Corpus mensurabilis musicae* 52. S. l.: American institute of Musicology, 1974.

Uporabljena literatura

- Ambros, August Wilhelm. *Geschichte der Musik*. Breslau: Leuckart, 1876.
- Atlas, Allan W. »Music for the Mass.« V: *European Music, 1520–1640*, uredil James Haar, 101–129. *Studies in Medieval and Renaissance Music* 5. Woodbridge: Boydell Press, 2006.
- Bergquist, Peter. »The Modality of Orlando di Lasso's Compositions in 'A Minor'.« V: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte: Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München, 4.–6. Juli 1994*, uredil Bernhold Schmid, 7–18. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1996.
- Bossuyt, Ignace, in Bernhold Schmid. »Lassus.« V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., uredil Ludwig Finscher. Personenteil, zv. 10, 1244–1306. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1998.
- Brinzig, Armin, Georg von Dadelsen, Hartmut Schick in Reinhard Schulz. »Parodie und Kontrafaktur.« V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izd., uredil Ludwig Finscher. Sachteil, zv. 7, 1394–1416. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1997.
- Brown, Howard M., in Louise K. Stein. *Music in the Renaissance*. 2. izd. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1999.
- Burkholder, J. Peter. »Borrowing.« V: *Grove Music Online*. Obiskano 2. oktobra 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/52918pg5>.
- Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro: tractado de música theorica y pratica*. Neapelj: Gargano in Nucci, 1613. Faksimilirano izdajo uredil Antonio Ezquerro Esteban. Monumentos de la música española 74. 2 zv. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- Huschke, Joachim. »Orlando di Lassos Messen.« *Archiv für Musikforschung* 5, št. 2 (1940): 84–103; št. 3 (1940): 53–78.
- Kokole, Metoda. »The Musical Repertoire Cultivated on the Territory of Modern Slovenia (1567–c. 1620) and Its Possible Connections with the Court Chapel in Munich.« V: *Die Münchner Hofkapelle des 16. Jahrhunderts im europäischen Kontext: Bericht über das internationale Symposium der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Verbindung mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte München, 2.–4. August 2004*, uredila Theodor Göllner in Bernhold Schmid, 171–190. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006.
- Leuchtmann, Horst, in Bernhold Schmid. *Seine Werke in zeitgenössischen Drucken, 1555–1687*. Orlando di Lasso: Sämtliche Werke, Supplement. 2 zv. Kassel: Bärenreiter, 2001.
- Lockwood, Lewis. »On 'Parody' as Term and Concept in Sixteenth-Century Music.« V: *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*, uredil Jan La Rue, 560–575. New York: Norton, 1966.

- Lowinsky, Edward E. »Musical Genius—Evolution and Origins of a Concept—II.« *The Musical Quarterly* 50 (1964): 476–495.
- McKinnon, James W., idr. »Mass.« V: *Grove Music Online*. Obiskano 2. oktobra 2012. <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/45872>.
- Monson, Craig A. Monson. »The Council of Trent Revisited.« *Journal of the American Musicological Society* 55, št. 1 (2002): 1–37.
- Orlich, Rufina. *Die Parodiemessen von Orlando di Lasso*. Studien zur Musik 4. München: Wilhelm Fink Verlag, 1985.
- Perkins, Leeman L. *Music in the Age of the Renaissance*. New York: Norton, 1999.
- Pontio, Pietro. *Ragionamento di musica*. Parma: Viotto, 1588. Faksimilirano izdajo uredila Suzanne Clercx. Documenta musicologica 16. Kassel: Bärenreiter, 1959.
- Quitschreiber, Georg. *De ΠΑΡΩΔΙΑ: tractatus musicalis*. Jena: Weidner, 1611.
- Roche, Jerome. *Lassus*. Oxford Studies of Composers 19. London: Oxford University Press, 1982.
- Schalz, Nicolas. *Studien zur Komposition des Gloria: musikal. Formgestaltung von d. Gregorianik bis zu Monteverdi*. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 3. Tutzing: Schneider, 1980.
- Wagner, Peter. *Geschichte der Messe*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913.
- Wilder, Robert D. »The Masses of Orlando di Lasso with Emphasis on His Parody Technique.« Doktorska disertacija, Harvard University, 1952.

*MISSA JE NE MENGE POINT DE PORC: REFLECTIONS
ON LASSO'S USE OF SERMISY'S CHANSON*

Summary

Orlando di Lasso (1530/1532–1594) was one of the most distinguished composers of his time and his music was widely disseminated through Europe during the second half of sixteenth and early seventeenth century. Some of the surviving contemporary sources of his music – both printed and manuscript – are also preserved in Slovenian libraries. One example is *Missa Je ne menge point de porc*, partially preserved in two manuscripts dating from c. 1600, today kept at the National and University Library in Ljubljana (Mss 232 and 285). The Mass was first published in Lasso's second book of Masses printed in 1570 by Claudio Merulo. It belongs to the repertory of his early Munich parody Masses. The Mass is based on a parisian chanson by Claudin de Sermisy (c. 1490–1562).

Sixteenth-century composers frequently based their settings of the Mass Ordinary on pre-existent multi-voiced compositions. General principles of parody mass composition are discussed in Pietro Cerone's *El melopeo y maestro* and can be observed in Lasso's *Missa Je ne menge point de porc*. The distribution of musical material from the model is most evident in the Kyrie. Lasso does not always follow established practices; nevertheless, he demonstrates skilfulness in using borrowed material to generate Mass forms.

Lasso's Mass is particularly remarkable due to its employment of Sermisy's chanson *Je ne m'enge point de porc*, whose content is unequivocally scatological. Lasso's decision to use Sermisy's chanson in order to compose a Mass setting can be variously interpreted. Perhaps – as Ignace Bossuyt stated – his intention was to establish a special intertextual relationship between the model and the Mass or to simply emulate Sermisy's piece. Lasso's choice of model could also be of purely musical nature, as Sermisy's chanson proved to be a very convenient source.