

NEKAJ ZGODNEJSIH PRIMEROV ITALIJANSKEGA »DIALOGA«

Prispevek k vprašanju renesančnega večžborja

Janez Höfler (Ljubljana)

Nicola Vicentino ima v svoji, s strani njegovih sodobnikov tako kritizirani knjigi *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555), poleg drznejših kontroverznih razglabljanj več poglavij, namenjenih praktičnim navodilom za pisanje v konvencionalnem vokalnem stavku, ki nam dajejo veljavnejše informacije o stanju kompozicijske tehnike v njegovem času. Eno teh poglavij je posvečeno komponiranju »psalmov, dialogov in drugih fantazij« za dva zbora.¹ Pisec nam sicer ne odgovarja na splošna vprašanja, ki bi dandanes zanimala glasbenega zgodovinarja. Ustavlja se predvsem ob intoniranju in vstopanju enega in drugega zbora, ob odnosih (intervalih) med posameznimi glasovi, zlasti med obema basovskima, katerih nepazljivo vodenje lahko povzroči takrat nedopustne akordične pozicije s kvarto v temelju, in ob drugih tehničnih momentih. Zanimivejša pa je resnica, da pri tem določneje omenja psalme in »dialoge«, dvoje glasbenih zvrsti, ki sta tesneje povezani s pojavom zgodnjega renesančnega večžborja.

Nedvomno: pojem »dialogo« razume Vicentino v tej zvezi, ne da bi ga opredelil po obliki in naravi njegovega besedila, kot kompozicijo za dva zbora, podobno kot dvozboreske psalme, ki jih iz drugih virov poznamo kot »salmi spezzati« in ki že sicer veljajo za sinonim zgodnejšega večžborskega ustvarjanja.² Gre torej za zvrst, ki je kakor dvozboreski psalmi že v terminu samem vsebovala dvozboresko dispozicijo glasbenega stavka in tako vsaj načeloma predstavljala formalni vir za to epohalno pomembno kompozicijsko-stilno novost.

Sredi 16. stoletja, v času torej, ko je večžborje postajalo aktualno tudi za širši krog italijanskih in drugih glasbenih ustvarjalcev, so italijanski dvozboreski dialogi še vedno predstavljali sorazmerno redkost. Običajno so izhajali v enem, dveh, izjemoma več kompozi-

¹ *Ordine di comporre à due chori Psalmi e dialoghi et altre fantasie*, četrta knjiga, osemindvajseto poglavje, str. 85—6.

² Gl. v nadaljevanju.

cijah v okviru običajnih madrigalnih zbirk za četvero ali petero glasov. Naj naštejemo nekaj primerov: *Dite a noi o nimphe belle* v zbirki Lodovica Novella *Mascherate a quattro voci* (1546), ki je z dialogom *Amor, ecco ch'io moro* iz Vicentinovih *Madrigali a cinque voci per theorica et prattica* (1546) prva znana kompozicija te vrste, dalje Giovannija Nasca *Padre ch'adelfi* v njegovih *Madrigali a cinque voci* (1548). *Il Secondo libro de madrigali a cinque voci* Cambia Perissona (1550) šteje tri osmeroglasne in en sedmeroglasni dialog. S po enim dialogom mu sledi Francesco Portinaro v svoji prvi (1550) in drugi knjigi peteroglasnih madrigalov (1554), z dvema dialogoma v tretji (1557) in tremi v četrti knjigi peteroglasnih madrigalov (1560). Tri sedmeroglasne dialoge ima Baldissera Donato v svoji zbirki *Il primo libro di madrigali a cinque voci* (1553), štiri prav tako sedmeroglasne dialoge znamenita Willaertova *Musica nova* (1559). Giovanni Nasco je nadaljnji, sedmeroglasni dialog objavil v lastni madrigalni zbirki iz 1557, naslednja dva osmeroglasna v peteroglasni kolektivni zbirki *Il secondo libro delle Muse a cinque voci* (1559), v naslednji knjigi te zbirke (*Il terzo libro delle Muse*, 1561) se z dialogom *Simili a questi* pojavlja tudi z večzbarsko prakso posebej povezani Dominique Phinot.³

Sodeč po avtorjih je bil »dialogo« v tem času še vedno bolj ali manj domena določenega skladateljskega kroga, natančneje, glasbenikov Benetk in beneškega zaledja. O tem govore poleg Adriana Willaerta in Nicola Vicentina, ki se sam imenuje »del unico Adrian Willaerth discipulo«,⁴ imena Cambia Perissona, Pikardijca, priznanega pevca in domnevnega Willaertovega in Rorejevega prijatelja v Benetkah,⁵ Baldissera Donata, uglednega glasbenika pri sv. Marku,⁶ po rodu Flamca, a naturaliziranega Italijana Giovannija Nasca, vodje Akademije »d'i Signori filarmonici Veronesi« (1547—1551) in kapelnika v Trevisu, pomembnejšem mestu beneškega zaledja (1551 do 1561),⁷ ter Francesca Portinara, padovanskega rojaka, ki je rojstnemu

³ Po izvodih v Bayerische Staatsbibliothek, München (Perissone, Donato 3/1560, *Il terzo libro delle Muse*, Portinaro 1554, 1557, Willaert), Österreichische Nationalbibliothek, Dunaj (Novello, *Il secondo libro delle Muse*, Nasco 1557). Civico museo bibliografico musicale, Bologna (Nasco 1548, Portinaro 1550) in Biblioteca Accademia Filarmonica, Verona (Vicentino, Portinaro 1560). Prim. tudi Vogel E., *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens. Aus den Jahren 1500—1700*. Berlin 1892, pod ustreznimi gesli; Einstein A., *Italian Secular Vocal Music, Notes II—V* (1945—1948), kolektivne zbirke pod ustreznimi letnicami; Kroyer Th., *Dialog und Echo in der alten Chormusik, Jahrbuch Peters XVI* (1909).

⁴ Tako na naslovni strani Madrigalov 1546.

⁵ Prim. Einstein A., *The Italian Madrigal I*, New York 1948, str. 438 do 440, MGG 10.

⁶ Prim. MGG 3, Einstein nav. delo. str. 452.

⁷ Turrini G., *Il Maestro fiammingo Giovanni Nasco a Verona, Note d'archivio* 1937, št. 4—6; D'Alessi G., *Maestri e Cantori fiamminghi nella Cappella musicale del Duomo di Treviso, Tijdschrift der Vereening voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis XV* (1938); Einstein, nav. delo, 192; MGG 9.

mestu dal svoje najboljše ustvarjalske moči.⁸ Phinotova zveza z Willaertovim krogom je dokumentirana z resnico, da se dvoje skladateljevih del z Jachetovimi pojavlja v ključnih Willaertovih *Salmi appertinenti alli Vesperi* (1550),⁹ medtem ko nam je Lodovico Novello znan le po eni sami zbirki, omenjenih Mascheratah.¹⁰

Takšni zemljepisno-historični okviri prvih italijanskih večzborskih dialogov se seveda ujemajo z okoliščinami, v katerih je temeljila naša interpretacija o nastanku renesančne večzborske prakse. V mislih imam že skoraj prislovično zmoto o Willaertovi iznajdbi večzborja; ta sloni na več med seboj dopolnjujočih se parametrih, ki se sami po sebi zde na prvi pogled kar privlačno razumljivi in logični.¹¹ Zvočno slikovito antifonalno večzborje velja za imanentno potezo beneške kompozicijske smeri druge polovice 16. in začetka 17. stoletja, iz starejšega glasbenega zgodovinopisja znane »beneške šole«, katere prvi pomembni predstavnik ostaja slej ko prej Adrian Willaert, že leta 1527 na čelu glasbene kapele pri sv. Marku in profiliran vzgojitelj cele generacije beneških skladateljev. Nič ni bolj samoumevnega torej, če si razložimo njegove usodne večerniške psalme *da cantare a uno et duoi chori* (1550) ob njihovem zgodnjem datumu, ob idealni izvajalski možnosti, ki jih dajeta stranska pev-ska kora Markove cerkve, in ob nepoznavanju drugih sorodnih del, ki bi že v tem času napovedovala večzborsko prakso, kot vsega upoštevanja vredno novost. Upravičnost takšne razlage podpira na videz tudi znano mesto v Zarlinovih *Istitutioni harmoniche* (1558), v katerem avtor tega teoretičnega spisa in eden najbolj avtentičnih komentatorjev Willaertovega kompozicijskega ustvarjanja svojemu varuhu in učitelju pripisuje zasluge, da je izoblikoval in izboljšal prakso večzborskega komponiranja. Besedico *ritrovato*, ki jo je Zarlino uporabil, si je bilo pač mogoče razložiti v smislu *scoperto* (je iznašel), kar pa, kakor so pokazale novejše interpretacije tega vprašanja, ni pravilno.¹² Zarlinova želja je le bila, da opozori na Willaerta kot na prvega ustvarjalca, ki je dal večzborju potrebno umetniško raven in čigar dela v tej smeri mu niso bila le kot Willaertovemu učencu najbolj pri roki, marveč so bila tudi splošneje priznana in cenjena.¹³

Nevzdržnost hipoteze o Willaertovi iznajdbi večzborske glasbene prakse oziroma o njenem izvoru v arhitektonski dispoziciji Markove

⁸ Paul Cast v MGG 10.

⁹ Gl. Höfler J., *Dominique Phinot i počeci renesansnog višehorskog pevanja*, ZVUK 100, z nadaljnjimi navedbami.

¹⁰ Prim. Eitner R., *Quellenlexikon* ..., VII, str. 216.

¹¹ Kompleksna študija o vseh priznanih ali zavrnjenih vidikih renesančnega večzborja mi ni znana. V nadaljevanju se opiram na posamezne prispevke o posameznih vprašanjih večzborja, ki jih sproti navajam.

¹² Prim. npr. W. Gerstenbergerja članek pod geslom *Willaert V MGG*, dalje G. d'Alessija *Precursors of Adriano Willaert in the Practice of Coro Spezzato*, *Journal of the American Musicological Society* V (1952), str. 187 ff. H. Zenck se v svoji študiji *Adrian Willaerts 'Salmi spezzati' (1550)*, *Die Musikforschung* III (1949), v vprašanje izvora večzborja na spuša.

¹³ D'Alessi, prav tam.

cerkve v Benetkah je vzpodbudila razmišljanja in raziskovanja v različnih smereh. Že zgodaj je Hugo Leichtentritt v svoji sumarični zgodovini moteta nakazal možnost, da bi se večžborje razvilo iz posebnih kompozicijskih postopkov Josquina Despreza in njegove generacije, iz pregrupacije glasov osnovnega četveroglasnega kompleksa v dva dvoglasna.¹⁴ V ustreznih sporadičnih Desprezovih in Moutonovih osmeroglasnih primerih (pregrupacija osmeroglasne osnove v dve četveroglasni) je Leichtentritt videl že kar prvi dokaz za večžborje, medtem ko je Erich Hertzmann takšno interpretacijo upravičeno omilil z mislijo, da gre tu vendarle šele za vmesno stopnjo v razvoju, ki je privedel do sicer nedoslednega, a zanimivega dvozborskega prijemaja v Rousséejevem motetu *Regina coeli laetare* (Liber duodecimus XVII... salutationes, Attaignant, 1535).¹⁵ Hertzmannu predstavlja Rousséejev primer že pravo večžborje, prvo stopnjo v smeri Willaertovih psalmov, čeravno je očitno, da še ni zadovoljivo izpolnjen odločujoči pogoj za to, jasno izoblikovana in izdiferencirana zborska bloka. Willaert sam pa mu pomeni že kar sklep in vrh razvoja, po katerem ni mogoče več pričakovati nikakršnega stopnjevanja več. Tudi oba Gabrielijsa naj ne bi večžborju prispevala nič bistveno novega.¹⁶

Vendar se je tudi takšno gledanje na razvoj renesančnega večžborja s stališča zavestneje postavljene problematike izkazalo kot nezadostno. Avtor pričujoče študije sem pred leti v svoji razpravi o Dominiquu Phinotu in začetkih renesančnega večžborja¹⁷ s pregledom pomembnih in razširjenih kolektivnih motetnih zbirk v dveh desetletjih po prvi objavi Phinotovih dvozborskih motetov (1548—1568), torej z gradivom, ki izraža splošnejšo sliko v tem vprašanju tik pred viškom Palestrinove in Lassove generacije, pokazal, da v tem primeru ne gre za en sam in enoten problem. Po stilni strani se na področju večžborskega motetnega ustvarjanja pojavljata vsaj dve različni komponenti, odvisni od takšnega ali drugačnega skladateljevega pristopa k večžborskemu ustvarjanju: to sta avtentična, formalno sproščena obravnava Phinotovega kova in strogi, na psalmodične formalne vzorce vezani Willaertov model. Večja širina se kaže tudi v vprašanju zemljepisne odmevnosti problema. Tu se poleg Benetk uveljavljata vsaj še Orlando di Lasso v Münchnu in skladateljski krog okrog habsburških mecenov.¹⁸

Leichtentritt in Hertzmann sta načela vprašanje renesančnega večžborja s takšne strani, ki je napovedovala, da se bo nam znana vloga beneškega pola v njegovem razvojnem procesu bistveno zmanjšala. S tem bi se spremenila tudi interpretacija Willaertovega stilnega izhodišča, kar bi — če pripada Willaertu odločilna vloga pri

¹⁴ *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908, str. 67 in dalje.

¹⁵ *Zur Frage der Mehrchörigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XII (1929), str. 138 in dalje.

¹⁶ Prav tam.

¹⁷ Cit. članek.

¹⁸ Prav tam.

izoblikovanju tako imenovane beneške šole — z upoštevanjem drugih kompozicijskih področij že tako in tako pomenilo, da bi morala biti beneška šola beneška le po imenu, a v stilni strukturi kljub vsemu severnjaška, willaertovsko-flamska.¹⁹ Z interpretacijo v tej smeri se ujema tudi stanje v objavah večzborskih motetov iz 1548 do 1568, ki kaže premoč severnih avtorjev nad beneškimi.²⁰ Takšno sklepanje pa bi bilo prenašlo. Dandanes je po zaslugi Giovannija d'Alessija, raziskovalca glasbene preteklosti Trevisa in drugih mest beneškega zaledja, že znano, da je bila večzborska praksa domača na Beneškem že pred Willaertom.²¹ Torej lahko z vso upravičenostjo govorimo o večzborski kot o beneški tradiciji. S konkretnimi imeni glasbenikov, z redkimi, a dovolj zgovornimi ohranjenimi primeri ustvarjanja in z dopolnilnimi arhivskimi podatki o konkretni izvajalski praksi je beneško večzborsje že v drugem desetletju 16. stoletja, torej še v času Josquinove in Moutonove generacije, postalo prepričljiva stvarnost; d'Alessi je za večzborsje zaslužne skladatelje beneškega zaledja v svoji razpravi poimenoval v skladu s konvencijo kot »predhodnike Adriaena Willaerta«, čeravno bi še pravičnejše moral Willaerta oceniti kot njihovega naslednika.²²

Tudi italijanski dialog prispeva svoj delež k problematiki večzborske prakse, četudi ga v to zvezo ni pritegnil noben naštetih piscev. Tu gre seveda za v večglasnem stavku zapisano dvozborsko glasbeno zvrst, ki jo že avtentični tiski imenujejo »dialogo«, in ne za dialog s posebno literarno oziroma dramsko osnovo, ki je, kot že znano, od enoglasnih začetkov v srednjem veku vodila preko Filippa Nerija in prvih monodistov v posebno vrsto kantate in oratorija.²³ Omenili smo že, da se v tem zgodnejšem času bolj ali manj omejuje na skladatelje Benetk in beneškega zaledja. Vsega upoštevanja vredna je tudi resnica, da segajo prve znane objave takšnih dialogov do leta 1546 nazaj, torej štiri leta pred ključne Willaertove psalme in dve leti pred Phinotove dvozborske motete, kar zagotavlja aktualnost te glasbene zvrsti v času, ko se je večzborsje tudi na cerkvenem področju šele uveljavljalo in dobivalo svoj splošno znani profil.

Vendar tudi problematika večzborskega stavka dialoga ni preprosta in sama po sebi umljiva. Najprej nas preseneti nediferencirana raba termina »dialogo« za raznolike rešitve glasovne strukture, katerih osnovni sta osmeroglasna in sedmeroglasna. Pri tem nam sedmeroglasni dialog seveda ne omogoča polnovrednega večzborskega stavka. To je razvidno tudi iz konkretnih primerov. Nicola Vicentina *Amor, ecco ch'io moro* razdeljuje predpisanih sedmero glasov na

¹⁹ Gl. tudi Benvenuti G., *Andrea e Giovanni Gabrieli (Istituzioni e monumenti dell'arte musicale italiana I—II, 1931—1932)*, uvod, str. XXXI.

²⁰ Höfler, cit. članek.

²¹ Prav tam.

²² Prav tam.

²³ Prim. geslo *Dialog* v *MGG* 3 (E. Noack). Tudi Th. Kroyer upošteva pojem dialoga v cit. članku predvsem s tega vidika.

prvi zbor iz štirih nižjih (alt, alt, tenor, bas) in drugi iz treh višjih glasov (sopran, alt, tenor — pri altu in tenorju gre za tri oziroma dva različna glasova):

A — mar ecco ch'io mar, amor ecco ch'io mar....

chi tormenta....

l'ardor che nasce...

Vicentino ohranja takšno razdelitev glasov razmeroma dosledno. Šele ob koncu, na besedilo *accio l'amata sua leggiadra vista*, se zgornjima trema pridružuje v četverglasje drugi spodnji alt, čemur po dveh vrsticah sledi na dvojno ponovitev zadnjega verza besedila *che dolc'e'lben che con martir se aquista* nediferenciran polifonski kompleks vseh sedmerih glasov.

Osnovna grupacija treh visokih in štirih nizkih glasov je ostala v sedmeroglasnem dialogu še pozneje bolj ali manj običajna. Tako v prvem Portinarovem dialogu *Liet'e pensone* (1550), v Donatovih (1553)²⁴ in Willaertovih sedmeroglasnih dialogih iz zbirke *Musica*

²⁴ *Ahi miserelle* v Einsteinu, *The Italian Madrigal* III, št. 56.

nova,²⁵ ki je verjetno nastala že kmalu po letu 1540,²⁶ torej še pred Vicentinovo prvo madrigalno zbirko, v kateri je tiskan navedeni dialog *Amor, ecco ch'io moro*. V splošnem pa je dvozborska struktura sedmeroglasnih dialogov tega časa zelo redko izpeljana vseskozi in Vicentinov primer predstavlja v tem izjemo. Tako pri Portinaru, pri Perissonovem *Quando nascesti amore* (1550), kjer prevladujejo četveroglasne grupacije, s tem da en glas prestopa iz enega zborskega kompleksa v drugega, pri Donatu in pri Willaertu. V teh primerih gre pregrupiranje glasov lahko tako daleč, da je dvozborski v bistvu le nastavek dialoga, njegov uvodni del, medtem ko je nadaljevanje, zlasti pa zaključek kompozicije postavljen v razmeroma svobodnih glasovnih kombinacijah. S tem morejo mojstri, kot je na primer Willaert, gotovo doseči subjektivnejše, bolj preračunano menjavanje zvočnih barv, vendar kljub temu s tem ni dosežena odločilna razločitev glasovnega kompleksa v dva med seboj nepovezana zborska bloka, kar šele lahko predstavlja večzborje v pravem pomenu besede.

Vicentino v uvodoma navedenem poglavju svojega teoretičnega dela verjetno ni imel v mislih takšnih primerov večzborja. Kot je bilo nakazano, opozarja na odnos med enim in drugim basovskim glasom, kar pa se ne more nanašati na omenjene sedmeroglasne dialoge, saj vsem tem manjka ravno še en bas, ki bi tudi zgornji zborški kompleks napravil enakovrednega spodnjemu. Večzborje, na kakršno je Vicentino mislil, je moralo imeti slej ko prej dva zbora z enako krepkim basovskim fundamentom. To pa je takšno večzborje, ki nam velja za razpoznavni tip od beneških pionirjev prve polovice 16. stoletja, preko Phinota in Willaertovih dvozborskih psalmov do klasičnega večzborskega stavka druge polovice 16. stoletja.

Zanimivo je, da se nam s tega stališča kot tip razodeva že prvi osmeroglasni dialog, ne sicer v celoti, pač pa v dodatnem delu. Gre za Novellovo skladbo *Dite a noi o nimphe belle* (1546), ki jo izvirnik naslavlja kot *dialogo de Nimphe et Cacciatori* (str. 26, v vseh glasovih). Skladba je pravi gledališki dialog med zborom lovcev in zborom nimf, ki ju je avtor po vsej verjetnosti zasnoval v skladu z drugimi skladbami zbirke, to je, za karnevalske priložnosti in v refrenski obliki frottole z besedilom v prvi osebi množine oziroma v premem govoru. Od tod rešitev realističnega dvogovora med obema zboroma, ki sta četveroglasna v polnem vokalnem stavku (cantus, altus, tenor, bassus), se pa v dialogu nikjer ne povežeta v osmeroglasni kompleks. Sestojita iz samostojnih delov, ki so ustrezno naslovljeni (»Cacciatori cominciano«, »le nimphe rispondeno«, »cacciatori rispondeno«). Ob koncu tega realističnega dvogovora, v posebni skladbi (*Il tuo foco et li toi strali*), pa se zbora združita v pravo dvozborsko in na način, ki ga v tem času kaže pravzaprav le Phinot v motetih iz leta 1548:

²⁵ *Liete e pensose* prav tam, št. 32.

²⁶ Prim. Einstein, *The Italian Madrigal* I, str. 333.

Il tuo fo-co

Il tuo fo-co et li toi strali...

pie-nia-mor...

et li un trato...

Besedilo teče simultano v obeh zborih, razen dveh krajših pasusov (*et li toi strali, d'altro non cali*), ki se pojavljata le v drugem zboru. Nekajkrat si zbora izraziteje odgovarjata v krajših antifonalnih blokih, tako že v začetku (*Il tuo foco*, v nadaljevanju *ch'amor sol* in *viv'amor*). Oba zbarska kompleksa sta tudi sicer jasno diferencirana drug od drugega in se le v zadnjih treh vrsticah (od *et chi un trato* dalje) združita v enoten polifon kompleks.

Novellova zbirka *Mascherate* velja za sad povprečnih skladateljskih sposobnosti in v nenavadnem naslonu na takrat že zastarelo formo in stil frottole, ki je bila ob rojevanju podobnih oblik določene namenske karnevalskih podob, mascherat, gotovo aktivneje prisotna.²⁷ Vendar tega Novellovega prispevka k izoblikovanju rene-

²⁷ Einstein, prav tam, str. 343 in dalje.

sančnega večzborja ne gre prezreti. V prvi skladbi nam daje dobeseden dialog, v sicer nepravi dvozborski rešitvi, a na takšen način, ki pozneje ni bil običajen, v drugi pa že razviti tip dvozborske s simultanim besedilom, ki se prav tako z izjemo pomembnih Phinotovih motetov v zgodnejšem večzborju ne pojavlja in predstavlja vsega upoštevjanja vredno posebnost.

Resnica je namreč ta, da pojem italijanskega dialoga, kakor je uresničen v navedenih primerih Vicentina, Nasca, Portinara in drugih, v glavnem ne predstavlja tega, kar bi spričo pomena besede pričakovali. Večinoma gre celo za zelo vredna pesniška besedila, med katerimi prevladujejo Petrarцова, ki pa so le v obrisu, ne v formi, zasnovana v poetičnem, razmišljujočem dvogovoru pesnika z njegovimi imaginarnimi sobesedniki. Po prvi uspešni postavitvi v dvozborskem dialogu so običajno nekako veljala kot posebej primerna za takšno uglasbitev. Vse kaže, da so prve pobude v tej smeri prišle s strani Willaerta samega v krogu njegovih učencev in somišljenikov, čeravno je bila njegova zbirka dana javnosti šele leta 1559. Med štirimi sedmeroglasnimi dialogi so tu trije Petrarčovi, dva med njima sta neposredno vplivala na Donata.²⁸ To sta soneta *Liet' pensose*²⁹ in *Che fai alma, che pensi*,³⁰ katerih uglasbitev pri Donatu (1553) razodeva bolj dramatičen stavek in s tem potrjuje poznejši nastanek.³¹ Prvo besedilo se pojavlja še pri Cambiu Perissonu (1550) in Francescu Portinaru (1550), drugo zopet pri Perissonu (1550, tu: *Che fui alma...*); desetletje za Willaertovim tiskom se je z njim ukvarjal tudi Lasso in sicer v sedmeroglasni uglasbitvi z naslonitvijo na Willaerta in Donata.³² Leta 1571 sta oba teksta ponovno izšla, to pot v deseteroglasnem dialogu v prvi knjigi *Enigmi musicali* Lodovica Agostinija.³³ Tretji Petrarčev sonet iz *Musicae novae* je *Occhi piangete, accompagnat'il core*,³⁴ ki ima jasneje nakazan dialog (med pesnikom in njegovimi očmi). Znan je tudi z enim zgodnejših Lassovih četveroglasnih madrigalov,³⁵ ponovno pa ga srečamo v osmeroglasnem dialogu pri Perissonu. V Willaertovi zbirki objavljena canzona *Quando nascesti amore*, ki je le v prvi vrstici enaka istoimenski pesnitvi P. Sassa,³⁶ se pojavlja še enkrat v sedmeroglasni postavitvi (Perissone 1550) in drugič v osmeroglasni (Nasco 1559). V zbirki *Il secondo libro delle Muse a cinque voci*, v kateri je objavljena

²⁸ Einstein, prav tam, str. 452.

²⁹ Rime CCXXII, sonet, naslovljen Lavrinim prijateljicam. Prim. izdajo Giulio Einaudi, 1958 (*Parnasso Italiano* III), str. 286.

³⁰ Rime CL, prav tam, str. 208.

³¹ Einstein, prav tam.

³² Prim. Boetticher W., *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, str. 410.

³³ Prim. Vogel I, pod geslom Agostini 1571.

³⁴ Rime LXXXIV. Izdaja Einaudi, str. 119.

³⁵ 1555, le s prvo kvartino soneta. Objavil ga je H. Besseler v *Das Chorwerk* (Möseler Verlag), zvezek 13.

³⁶ Einstein, v *Notes* (pod geslom *Il secondo libro delle Muse a cinque voci* 1559).

Nascova uglasbitev te canzone, ima drugi Nascov dialog besedilo Pietra Bemba *Alma se stata*,³⁷ ki se ga je pozneje v sedmeroglasnem dialogu lotil Bartolomeo Spontone (v Rorejevem *Il quinto libro di cinque voci*, 1566³⁸).

Za te repertoarno povezane dialoge, v katerih moremo videti predvsem Willaertove pobude in vzore, je torej značilna nenamenska literarna osnova iz vrednega in priznanega italijanskega pesniškega fonda, ki je uglasbitev v smeri dialoga dovoljevala, vendar ne da bi ga sama po sebi že zahtevala. V primerjavi z Novellovim dialogom *Dite a noi nimphe belle* pravzaprav ne morejo veljati za pravi dialog. Nekateri primeri, izhajajoči prav iz tega skladateljskega kroga, pa kljub temu že kažejo določen razvoj v smer pravega dialoga. Tako je s tretjo, neomenjeno Donatovo skladbo *Ahi miserelle* (1553), za dialog med užaloščenimi prijateljicami ugrabljene Proserpine in pastirji, ki Einsteinu npr. predstavlja pomemben dosežek dramatične glasbe pred pojavom opere. Ni zavreči misli, da je nastal prav za scensko izvedbo ob kakšni slovesnejši priložnosti.³⁹ Drug tak primer iz istega časa je Portinarijev *Mentre m'havesti caro* (1554), v canzoni prestavljen prost prevod iz Horaca (*Donec gratus eram tibi*), ki ga je oskrbel Veniero,⁴⁰ pastoralno uglašen dialog med Phillis in njenim ljubimcem. V takšnih namensko načrtanih dialogih lahko vidimo pot razvoja do pravega gledališkega dialoga zgodnjega baroka, pot, ki je Novellova mascherata spričo svoje preskromne literarne osnove in glasbene izvedbe še ni mogla nakazati.

V tem okviru nas zanima odnos navedenih dialogov do vprašanj večzorske realizacije, pač osmeroglasnih, kajti sedmeroglasni se, kot je bilo nakazano, v tipično večzborje kljub takšni ali drugačni literarni osnovi (tudi Donatov *Ahi miserelle*) ne razvijajo. Forma dialoga seveda načeloma zahteva alterniranje dveh zborov v skladu z alternujočim besedilom, le na skupnih mestih se oba zbora združita v osmeroglasje na iste besede. Takšna mesta so običajno v zadnjem delu skladb, tako kot že pri Novellovem dialogu *Dite a noi o nimphe belle*. Dejansko pomeni takšno skupno mesto sklepno stopnjevanje dialoga, ki v drugih primerih organsko raste v sami skladbi. Ilustrativno in kar nenavadno zrelo je ta rešitev podana že v prvem Nascovem dialogu *Padre ch'adelfi* (1548), mitološko obarvani apoteozi filharmonikov, ki jim je skladatelj prav takrat služil. Skladba sicer ni ohranjena v celoti, izgubljen je zvezek z obema tenorjema, a dovolj popolno, da je mogoče ugotoviti strukturo njenega večzorskega stavka. Oba četveroglasna zbora v enaki legi (cantus, altus, tenor — manjka, basus) se izmenjuje v skladu z besedilom, vsak z vrsticami, ki jim pripadajo in tako, da se ob kadencah enega oziroma začetkih drugega zbora stikata. Proti koncu, na vrstici *Et ci rendon devoti*, se

³⁷ Einstein, prav tam.

³⁸ Vogel I, pod geslom *Rore 1566*.

³⁹ Einstein, *The Italian Madrigal* I, str. 452.

⁴⁰ Paul Cast v *MGG* 10.

v začetku ohranjena in v antifonalnih blokih nad besedama *hor questo, hor quello* celo plastično poudarjena:

združita v osmeroglasje, v katerem ostane dvozborska struktura v Ob ponovitvi vrstice *Filarmonici accesi del mio foco* pa se zbora spojita v enoten polifon kompleks, s katerim se skladba konča. Navedeni Nascov dialog torej jasno kaže stopnjevanje dvozborske strukture od verižnega alterniranja obeh zborov na menjajoče se vrstice besedila, preko plastično oblikovanega dvozborske s simultano potekajočim besedilom do homogenega osmeroglasnega polifonskega kompleksa.

Struktura Perissonovih osmeroglasnih dialogov (1550) je v primeri z Nascovim dialogom manj jasna. Zbora skladbe *Occhi piangete* sta v začetku razporejena ustrezno dialogni zasnovi besedila. Prva kvartina je razdeljena pol prvemu zboru, pol drugemu, prvi dve vrstici druge kvartine pripadata zopet prvemu zboru, drugi dve drugemu. Zbora torej alternirata, njuni stiki pa so rahlejši kot pri Nascu, en zbor sega v drugega kvečjemu v kadenčnem akordu (med drugo in tretjo vrstico, med šesto in sedmo) ali pa sploh ne. V drugem delu soneta, ob nastopu prve ternice, pa se struktura dvozborske poruši. Prvemu zboru (ob *che pur voi fuste*) se pridruži tenor drugega zbora v realno peteroglasje. Naslednji nastop drugega zbora, z drugo tercino, je prvi del v vrstici samostojen, ob tretji se mu pridruži najprej prvi tenor, ob ponovitvi pa s polifonimi vstopi še drugi glasovi prvega zbora. To skupno mesto, na večkratno ponovitev poslednje vrstice soneta, je v strukturi polifonska gmota brez dvozborske diferenciacije. Bistvene črte dialoga *Occhi piangete* se ponove tudi v strukturi obeh drugih Perissonovih osmeroglasnih dialogov zbirke iz 1550: dvozborske je vzpostavljeno le z dvema, med seboj zelo rahlo povezanimi zboroma, pa še takšno razmerje se ruši z dodajanjem glasu (tenorja) iz drugega zbora, medtem ko je osmeroglasni kompleks obeh zborov, ka-

dar se pojavi, nediferenciran in polifon. Še celo ni sledu o kakšnem slikovitem antifonalnem obravnavanju zborov. O dosledni izpeljavi dvozborskega principa pri teh Perissonovih dialogih torej ne moremo govoriti.

Medtem nas Francesco Portinaro, ki je imel v prvem, sedmereglasnem dialogu (1550) verjetno še konvencionalno vezane roke, v svojih osmeroglasnih dialogih z dvozborsko postavitvijo uspešneje prepriča. V že imenovani skladbi *Mentre m'havesti caro* (1554) gre za pravi dvogovor dveh oseb, ki je glasbeno izveden v jasno izoblikovanem dvozborju. Vsaka tercina besedila v literarni formi canzone ustreza govoru ene osebe in je postavljena enemu zboru, zadnji dve vrstici, ki pomenita skupen sklep obeh oseb (*Viviamo adunque o lieti amanti'insieme, contenti e cari in sin alhor'estreme*) pa obema zboroma hkrati. Dvozborska struktura tega sklepa je deloma ohranjena, prav na koncu pa preide v nediferencirano polifonijo. Resničen korak dalje pa je stopil Portinaro v dialogu *Dolc'ire, dolci sdegni* (1557),⁴¹ ne v smislu gledališkega dialoga, pač v razvijanju principa dvozborja. V besedilu namreč ne gre niti za poetično nakazan dialog, kakor ga v Petrarcovih sonetih goje Willaert, Donato ali Perissone temveč za vsebinsko prosto pesniško delo v obliki soneta. Prosto si je ta dialog (termin »dialogo« izvirnik ohranja) zamislil tudi skladatelj. Besede razdeljuje med zbora svobodno, zgolj po njihovem pomenu in zunanjem zvenu, deloma jih daje obema zboroma hkrati oziroma jih v drugem zboru ponavlja za prvim ali obratno. Začetek je postavljen v plastične antifonalne bloke, ki jih omogoča tekst z naštevanjem krajših besednih zvez: *Dolc'ire / dolci sdegni / e dolci paci / dolce mal / dolce affano / e dolce peso*.

Zbora se močno prepletata in ker gre v posameznih odsekih za krajše dele besedila, prihaja pogosto do realnih osmeroglasnih kom-

⁴¹ Besedilo Petrarca, Rime CCV. Izdaja Einaudi, str. 263.

pleksov, v katerih pa je dvozborska struktura stavka razvidna, česarvno gre tudi tu za pogosta polifonska mesta. Zadnji del skladbe — začenja se v prvi tercini — je obravnavan enozborsko in polifonsko ter predstavlja tradicionalni sklepni višek.

S prosto večzborsko zasnovo dialoga se navedeni Portinarjev primer veže z eno že obravnavano, starejšo skladbo, z Novellovo *Il tuo foco et il toi strali*. Ob tej je bilo poudarjeno, da je v tem času realiziral formalno navezano večzborje s simultano tekočim besedilom v obeh zborih le Phinot v motetih iz leta 1548. Tudi Portinaro kaže v jasneje izoblikovanih delih svojega dialoga *Dolc'ire, dolci sdegni* na Phinota, le da je v primerjavi z Novelom manj krepak, saj mu manjka odločnejših deklamacijskih homofonskih mest, ki morejo dati večzborju monumentalnejše črte. Pravilnost takšnega razmišljanja potrjuje edini Phinotov primer, ki ga je moč pritegniti v te okvire. To je obsežni dialog *Simili a questi smisurati monti* (1561) na besedilo Jacopa Sanazzara,⁴² ki je moral po vsej verjetnosti nastati precej pred objavo, vsaj sredi pedesetih let, v zadnjem obdobju skladateljeve aktivnosti.⁴³

Edini italijanski dialog mojstra, katerega dvozborski moteti so imeli tako močan odmev še desetletja po prvi objavi, kaže po kompozicijski veščini in po stilu neobičajno kvalitativno raven. Lahko se vprašamo, kaj je skladatelja napotilo, da se je lotil te zvrsti, saj nam je poleg tega zapustil v nasprotju z marsikaterim drugim v Italiji delujočim tujcem le še eno italijansko delo⁴⁴ in mu je bil, kot kaže, svet madrigala tuj. Morda ga je zamikala ravno zvrst dialoga, forme, v kateri je lahko uveljajljal svojo verziranost v večzborju, ne da bi se pravzaprav zavedal, v čem so specifične naloge takšnega ustvarjanja. Vendar je rezultat po nakazani suverenosti v večzborškem mediju v primerjavi z drugimi italijanskimi osmeroglasnimi dialogi petdesetih let 16. stoletja resnično izjemen. Phinotova skladba je koncipirana v bistvu na isti način kot njegovi moteti, torej brez značilnih italijanskih madrigalesknh potez, a zato v resnem in slovesnem tonu, vrednem tradicije nizozemskega muzikalnega izraza. Odlikuje ga pretehtanost homofonije in polifonije, ki sta obe podrejeni čim bolj plastičnemu oblikovanju dvozborske strukture stavka; le-ta je izvedena vseskozi, od začetka do konca skladbe, tudi v gostejših osmeroglasnih kompleksih, kar že samo po sebi daje temu dialogu izjemno mesto med italijanskimi deli te vrste.

⁴² Einstein, v *Notes*, pod geslom *Il terzo libro delle Muse a cinque voci 1561*.

⁴³ Zadnja znana pomembna Phinotova dela so bila tiskana leta 1555 (druga knjiga peteroglasnih madrigalov, prva knjiga četveroglasnih psalmov, oboje Benetke), iz leta 1560 so trije chasoni v *Livre de meslange* (Paris). Prim F. Lesure v MGG 10 (*Phinot*). Zato obstoji mnenje, da je skladatelj moral umreti kmalu po letu 1555. Tako tudi P. Hansen v *Renaissance News* III (1950), str. 35.

⁴⁴ Šesteroglasni madrigal *S'in veder voi, madonna*, v Verdelot: *La più divina, et più bella Musica... a sei voci* (Benetke 1541).

Si - mi-li a que - sti smi - su-ra-ti mon - ti

Si - mi-li a que - sti smi - su-ra-ti mon - ti

Si-mi-li a

Si-mi-li a

et l'aspra vi-ta mi-a

et l'a - sprà vita

que - sti smi - su-ra-ti mon - ti

que - sti smi - su-rati mon - ti

The musical score is written for a vocal ensemble, likely a choir or a group of soloists, in a three-part setting. It consists of four systems of staves, each with a soprano, alto, and bass line. The lyrics are in Italian and are written below the staves.

System 1:

Soprano: Et io la-men-ti, et io la-men-ti di—
 Alto: Et io la-men-ti et io la-men-ti di—
 Bass: Et io la-men-ti et io la-men-ti di—

System 2:

Soprano: Et io la-men-ti di—
 Alto: Et io la-men-ti, et io la-men-ti di—
 Bass: Et io la-men-ti, et io la-men-ti di—

System 3:

Soprano: - so-verchi'af- fano ----
 Alto: - so-verchi'af- fano ----
 Bass: - so-verchi'af- fano ----

System 4:

Soprano: - so - verchi'affano...
 Alto: - so - verchi'affano...
 Bass: - so - verchi'affano...

Phinot nas preseneti že v začetku. Ponovitev prve vrstice v drugem zboru se kaže tudi v glasbenem stavku — nenavadno za italijanski dialog, a logično za Phinota, ki je takšne kompozicijske prijeme uporabljal zlasti v dispoziciji večzbarskih skladb⁴⁵ (gl. str. 53).

Nadaljna gradnja dvozborske je svobodna. Besedilo teče večinoma simultano v obeh zborskih. Nastopi enega zbora so vedno deklamacijski in homofoni, kar pripomore jasnejšemu razločevanju zborov med seboj, v nadaljevanju pa se morejo polifonsko razviti, medtem ko se zaključujejo v kadencah vseh štirih glasov. Impresiven je zlasti zaključek skladbe. Medtem ko se italijanski dialogi redoma končujejo v nediferenciranem polifonskem kompleksu, je Phinot to mesto zgradil v zanj značilnem ponavljanju in razvijanju krajše motivike, ki z značilnimi ponavljajočimi se besedami (*et io lamenti*) prehaja iz enega zbora v drugega. Tako zgrajeno mesto je skladatelj v celoti ponovil in mu šele drugič dal sklepno kadenco (primer podaja le sklepno ponovitev): (gl. str. 54).

Z zgodnejšimi italijanskimi dialogi dobiva problematika renesančnega večzborja neko novo in doslej še neupoštevano dimenzijo. Predvsem utrjuje prvenstvo beneškega kroga v tej pomembni kompozicijski in stilni novosti, ne glede na to, v kolikšni meri in na kakšen način je v posameznih primerih uresničena. V splošnem pa je vprašanje večzborja v dialogu v marsičem podobno vprašanju večzborja v psalmih. Tudi tu gre načelno za porazdeljevanje vrstic med enim in drugim zborom, ki ustreza antifoniranju psalmskih verzov, medtem ko je zaključek (pri psalmih poslednji verz, Gloria) skupen obema zboroma. Tako je v načelu, v praksi pa posamezne rešitve variirajo od formalno strožjih primerov (Nasco; Portinaro — *Mentre m'havesti caro*), ki jih v psalmih kaže Willaert, do bolj razgibanih, svobodnejših; na področju psalmodije so svobodnejši zgodnji primeri iz prve polovice stoletja (Fra Ruffino d'Assisi, Francesco Santacroce⁴⁶), ob katerih je odgovor na vprašanje, od kod Willaertu tako stroga forma dvozborskih psalmov, še težji. Medtem pa ostajajo Phinotovi dvozborski moteti iz l. 1548 ter njegov italijanski dialog iz leta 1561 po tipu večzborja še vedno skupina zase. Približujeta se jim le Novellova skladba *Il tuo foco* in Portinarjev dialog *Dolc'ire*, ne da bi pri tem nakazovala tudi razsežnosti Phinotove kompozicijske tehnike in njegovega smisla za dosledno izpeljavo dvozborskega principa.

SUMMARY

In the above article the author is concerned with some early examples of Italian "dialogo" and their relation to the problematics of polychoral music of the mid-16th century. These examples are works by Lodovico Novello (1546), Giovanni Nasco (1548, 1557, 1559), Cambio Perissone (1500), Francesco Portinaro (1550, 1554, 1557, 1560), Baldissera Donato (1953), Adrian Willaert (1559) and Dominique Phinot (1561).

⁴⁵ Prim. Höfler, cit. članek.

⁴⁶ Posamezne primere objavil d'Alessi v cit. članku.

In the introduction the author establishes that the term "dialogo" in this context does not refer to a precisely determined musical form but rather to a type of composition where the dialogue in the text and double choral grouping is indicated but not necessarily fully developed. As far as the text is concerned, several of Petrarch's lyrical dialogues were popular at that time, for instance *Liet' pensose*, *Che fai alma* and *Occhi piangete*. However, the development of a true scenic dialogue is foreshadowed by examples such as *Dite a noi o nimphe belle* (Novello, 1546), modelled on the *mascherate* from the first half of the 16th century, or *Ahi miserelle* (Donato, 1553) and *Mentre m'havesti caro* (Portinaro 1554); in addition the term dialogue can even refer to the texts which are not in the form of a dialogue at all (Portinari's *Dolc'ire*, *dolci sdegni* or Phinot's *Simili a questi*).

The double choral grouping in the examples of »dialogo« dealt with is not carried out everywhere in full either. In the seven-part »dialogos« we observe grouping of four lower and three higher voices, a principle consistently executed only in Vicentino's »dialogo« *Amor, ecco ch'io moro* (1548), but elsewhere indicated in the introductory part of the compositions. The tendency towards a double choral concept is more pronounced in the eight-part »dialogos« which are formed from two more or less equally balanced choruses. However, in the majority of earlier examples the double choral structure of eight-part »dialogos« is not consistently carried out through the whole composition and so is loosened by regrouping the voices into different, especially five-voiced complexes even in places where the text is a clear dialogue. This is clear especially at the end of compositions, which culminate with undifferentiated polyphonic masses.

Among the eight-part »dialogos« dealt with here, some show a consistent realisation of a polychoral structure. The first is Lodovico Novello's *Dite a noi o nimphe belle* where both choruses do not yet join; in this way the composition represents a pendant to the psalms *a versi con le sue risposte*, from the collection *Salmi appertinenti a li Vesperi* (1550). The first consistently double choral composition known from this field, *Il tuo foco et li toi strali*, which is essentially the second part of the Novello *dialogo* (1546) already mentioned, is in a non-dialogue form and has a complete text in both choruses. The next two similar examples are the »dialogos« *Padre ch'adelfi* (Nasco, 1548) and *Mentre m'havesti caro* (Portinaro, 1554). Phinot's *Simili a questi* is similar to his polychoral motets (1548) in its double choral structure. This composition surpasses other earlier eight-part Italian »dialogos« by its supreme mastery and consistent realisation of the polychoral principle as well as by its musical value.

Early Italian »dialogos« confirm the pre-eminence of Venice in Renaissance polychoral composition. Some examples precede the printing of Willaert's famous psalms and thereby, together with the known polychoral psalms of the first half of the 16th century (Fra Ruffino d'Assisi, Francesco Santacroce), essentially complete the picture of early polychoral composition.