

Utjecaj gregorijanike na skladatelje za instrumente s tipkama

Boltek, Neven

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:673348>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-09**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

NEVEN BOLTEK

UTJECAJ GREGORIJANIKE NA SKLADATELJE
ZA INSTRUMENTE S TIPKAMA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

UTJECAJ GREGORIJANIKE NA SKLADATELJE
ZA INSTRUMENTE S TIPKAMA

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: red. prof. mr. art. Ida Gamulin

Komentorica: prof. dr. sc. Katica s. Katarina Koprek
(Institut za crkvenu glazbu Katoličkoga bogoslovnog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu)

Student: Neven Boltek

Ak. god. 2022./2023.

ZAGREB, 2023.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTORICA

red. prof. mr. art. Ida Gamulin

U Zagrebu, 1. 9. 2023.

Diplomski rad obranjen 26. 9. 2023. ocjenom izvrstan (5)

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art. Đuro Tikvica
2. red. prof. mr. art. Ida Gamulin
3. doc. art. Filip Fak

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU

KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

UTJECAJ GREGORIJANIKE NA SKLADATELJE ZA INSTRUMENTE S TIPKAMA

Sažetak

Cilj istraživanja ovoga diplomskoga rada jest iznošenje elementarnog uvida u infiltraciju gregorijanske umjetnosti u glazbeno mišljenje velikih skladateljskih ličnosti znamenitih za glazbu za instrumente s tipkama. Provedba kroz ključna razdoblja glazbene umjetnosti realizirana je prikazom biografskih podataka izabranih skladatelja od baroka do dvadesetoga stoljeća (Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt i Olivier Messiaen). Uz smještanje u elementarni kontekst glazbenog vremena u kojem pojedini autor živi, osobiti naglasak stavljen je na utjecaj gregorijanskog repertoara na njegov skladateljski opus. Notni primjeri s opisima prikazuju tretman gregorijanske fraze u glazbenom jeziku pojedinog skladatelja, što olakšava shvaćanje arhitektonske uloge gregorijanskog elementa u stvaranju novog glazbenog djela.

Ključne riječi: gregorijanika, gregorijanske teme, Bach, Mozart, Liszt, Messiaen

THE INFLUENCE OF GREGORIAN MUSIC ON KEYBOARD INSTRUMENTS COMPOSERS

Abstract

The research purpose of this graduation paper is to outline the basic insights into the subject of Gregorian Chant music following the Middle Ages. The subject was observed and presented in the context of key periods in music history, aided by the presentation of biographical data of selected composers ranging from the Baroque up to the 20th century (Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt and Olivier Messiaen). Aside from placing it into the fundamental musical context of a specific composer's time, the paper puts special emphasis on the Gregorian repertoire's influence on a specific composer's oeuvre. Examples of musical notation with descriptions demonstrate how the Gregorian musical phrase was treated in the composers' respective musical expressions, making it easier to understand the constructive role of a Gregorian element in the creation of new music pieces.

Keywords: Gregorian Chant music, Gregorian themes, Bach, Mozart, Liszt, Messiaen

SADRŽAJ

Uvod	1
1. Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685. – Leipzig 1750.)	3
1. 1. Općenito o skladatelju.....	3
1. 2. Utjecaj liturgije i odnos prema crkvenoj glazbi.....	4
1. 3. Utjecaj gregorijanike.....	5
2. Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburg 1765. – Beč 1791.)	11
2. 1. Općenito o skladatelju.....	11
2. 2. Utjecaj liturgije i odnos prema crkvenoj glazbi.....	11
2. 3. Utjecaj gregorijanike.....	13
2. 3. 1. <i>Benedictus sit Deus</i> , KV 117.....	15
3. Franz Liszt (Raiding 1811. – Bayreuth 1886.)	19
3. 1. Općenito o skladatelju.....	19
3. 2. Utjecaj liturgije i odnos prema crkvenoj glazbi.....	20
3. 3. Utjecaj gregorijanike na vokalna djela.....	21
3. 4. Utjecaj gregorijanike na instrumentalna djela.....	27
4. Olivier Messiaen (Avignon 1908. – Pariz 1992.)	31
4. 1. Općenito o skladatelju.....	31
4. 2. Utjecaj liturgije i odnos prema crkvenoj glazbi.....	32
4. 3. Utjecaj gregorijanike.....	33
Zaključak	40
Izvori i literatura	42

Uvod

Glazba ima ontološku vrijednost. Ona se razvijala s čovjekom i u čovjeku: pratila je njegovu svakodnevicu, rad, odmor, teške i sretne trenutke. Od samih početaka, čovjek spoznaje da glazba može biti adekvatan posrednik za izražavanje trenutnog osjećaja i da mu tako pruža ljekovito zadovoljstvo. Altruistični odnos u smislu moralnog odgoja uvijek uključuje nekakav glazbeni segment. Crkva je od samih početaka spoznala istu vrijednost glazbenog izraza, koji je daleko moćniji od govorne riječi: glazba može dati vjeri i vjerskom obredu jedinstven zanos, ljepotu, svečanost, i ono najznačajnije: opipljivo iskustvo Božje Riječi. U liturgiji Rimske Crkve glazbeno iskustvo Riječi Božje prenosi gregorijansko pjevanje, čiji je povijesni razvoj u samim temeljima kršćanske liturgije. I danas, nakon puna dva tisućljeća povijesti kršćanske liturgijske tradicije ubiremo taj plod visoke umjetničke i teološke vrijednosti. Gregorijansko pjevanje će, u prvome redu, biti pjevana molitva i izraz liturgijskoga događanja. Tako će rasti zajedno s liturgijom i za liturgiju, da bi konačno postalo njezina vlastitost i identitet.

Međutim, liturgijski obred je, kao i jezik, živi organizam – stoga će kroz povijest na nj utjecati mnoge struje: sekularnost, obrednost drugih religija i običaji konkretne svakodnevice. Čovjekova potreba za stvaranjem novoga prisutna je u svakoj dimenziji života, pa tako i u liturgijskoj glazbi Rimske Crkve. Upravo se pod tim okolnostima gregorijanska tradicija pokazala arhitektonskim osloncem za nove glazbene ideje. Intelektualnog će skladatelja kreativni tok misli dovesti do pitanja: kako iz postojećeg sadržaja stvoriti novi? Kako osuvremeniti postojeći sadržaj? Ne pitaju se to samo skladatelji velikani, koji nakon srednjega vijeka redovito stavljaju potpis na svoje partiture. Ovu certu razmišljanja vidimo i kod anonimnih gregorijanskih autora koji skladateljskim alatima tipologije i čentonizacije stvaraju remek-djela gregorijanskoga repertorija.

Poglavlja diplomskog rada nose nazive odabranih velikih imena povijesti glazbe od baroka do dvadesetoga stoljeća, plodnih stvaraoca instrumentalne glazbe za instrumente s tipkama (J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Liszt i O. Messiaen) kako bismo kroz njihove biografske podatke razumjeli njihovu ulogu i status u glazbenoj svakodnevici; njihov odnos s liturgijom i crkvenom glazbom te konačno saznali opći utjecaj gregorijanskog idioma na njihov skladateljski opus.

Koncept integracije i tretmana gregorijanske fraze u glazbene izričaje pojedinih stilskih razdoblja često je istaknuta tema u našoj sredini, ali unatoč tome još uvijek nedovoljno analizirana. Stoga sam, uz dragocjenu literaturu nastavnika gregorijanista s Instituta za crkvenu glazbu Katoličkoga bogoslovnoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, uključio poveći broj uvažениh stranih izvora po kojima se može zaključiti da je u njihovim sredinama ova tema već identificirana.

Od srca zahvaljujem mentorici prof. mr. art. Idi Gamulin na svesrdnoj podršci za moj interes i bavljenje crkvenom glazbom te komentorici prof. dr. sc. Katici s. Katarini Koprek, čija je pomoć kod izrade rada bila neizmјerna. Ona je najzaslužnija za proširivanje mojih vidika gregorijanske umjetnosti.

1. Johann Sebastian Bach (Eisenach 1685. – Leipzig 1750.)

1. 1. Općenito o skladatelju

Johann Sebastian Bach potječe iz loze glazbenika: u svijet glazbe uvodi ga otac, koji je živio kao gradski glazbenik u Eisenachu. Nakon rane smrti roditelja, mladi Sebastian nalazi utočište kod brata Johanna Christopha, orguljaša u Ohrdrufu. Obzirom da je Christoph učio orgulje i kontrapunkt kod J. Pachelbela,¹ bio je sasvim kompetentan nastaviti podučavati mlađeg brata. Do prvog zaposlenja kao violinista u Weimaru, Johann Sebastian se školovao u Lüneburgu. U Weimaru ostaje vrlo kratko, jer ga već 1704. godine angažiraju za orguljaša u Arnstadtu. Odatle pješači u Lübeck da bi upoznao Buxtehudea i učio od njega: zadivljen, umjesto planirana četiri tjedna, kod njega ostaje četiri mjeseca. Pratio je i stvaralaštvo suvremenika Händela – susret dvojice velikana zamalo se dogodio, ali su se mimoišli u Halleu. Bach se za života često selio, ali unatoč tome, nije prešao njemačku granicu. Njegovo se stvaralaštvo promatra kroz četiri stožerne postaje: orguljaš u Arnstadtu i Mühlhausenu (1703.-1708.), dvorski orguljaš u Weimaru (1708.-1717.), dvorski kapelnik u Köthenu (1717.-1723.) i, konačno, kantor u crkvi sv. Tome u Leipzigu od 1723. do smrti 1750. godine.² Ovaj majstor se morao „prilagođavati konkretnim zadaćama svoje sredine, radnim mjestima, koja su bila definirana točnim *opisom*.“³ U gradovima kao što su Arnstadt i Leipzig nastaje pregršt sakralne glazbe (preko dvjesto duhovnih kantata) i skladbi za orgulje, dok je, primjerice, u Köthenu crkvenu kompoziciju nadvladala svjetovna (*Dobro ugođeni klavir, brandenburški koncerti, četrdesetak svjetovnih kantata i skladbe za čembalo*). Iz dva braka imao je dvadesetero djece – među njima, skladateljski zanat nastavili su Wilhelm Friedmann, Carl Philipp Emanuel i Johann Christian.

Dok su staroga Bacha za života u prvom redu cijenili kao nenadmašnog improvizatora („njegova sposobnost zadivljuje, jedva je moguće shvatiti kako može tako čudno i brzo križati prste i noge (...), a da pri tome ne umiješa niti jedan pogrešni ton (...)⁴), njegovi su potomci u ulozi skladatelja bili omiljeniji od oca.

¹ Usp. Casper HÖWELER, Bach Johann Sebastian, u: *Muzički leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1990., 14.

² Usp. Ulrich MICHELS, Barok/Bach, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 363.

³ Viktor ŽMEGAČ, Johann Sebastian Bach, u: *Majstori europske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2009., 62.

⁴ Josip ANDREIS, Händel i Bach, u: *Povijest glazbe (I knjiga)*, Liber Mladost, Zagreb, 1975., 477.

Skladateljstvo nije tretirao kao plod genijalnosti, već doslovno kao zanat – rezultat kontinuiranog rada i predanja, a mladenačka prepisivačka djelatnost omogućila mu je razumijevanje umjetnosti starih majstora. Djela su tematski poredana katalogom *Bach Werke Verzeichnis* (BWV).

Posljednje godine provodio je boraveći u mračnoj sobi zbog gubitka vida – operacije su potaknule popratne smetnje te, konačno, smrt 1750. godine od srčanog udara. Za vječno oživljavanje ovog majstora zaslužan je F. Mendelssohn. Sedamdeset i pet godina nakon Bachove smrti, dvadesetpetogodišnji Mendelssohn izvodi *Muku po Mateju*: događaj je to koji je spasio Bacha od zaborava i učinio ga uporišnom točkom za nove tekovine i skladateljske ideje 19., 20. i 21. stoljeća.

1. 2. Utjecaj liturgije i odnos prema crkvenoj glazbi

Bach je rođen u Eisenachu ponad kojeg je, u dvorcu Wartburg, sto i šezdeset godina ranije Martin Luther koncipirao čuveni prijevod Novoga zavjeta. Stoga, ne iznenađuje činjenica da je Bachov glazbeni jezik temeljen na predaji evangeličke vjere.⁵ Već iz prvog orguljaškog angažmana, onog u Arnstadtu, datira crtica koja će navijestiti invenciju glazbenog izraza: „u koralu je učinjeno mnogo prekrasnih *variations*, mnogi strani ton je pritom umiješan, tako da je to zbunilo župljane.“⁶ Ipak, to je bio razlog prvog otkaza.

Dužnosti crkvenog glazbenika u Luteranskoj Crkvi bile su opsežne. Sama liturgija bila je jednostavnija naspram one u Katoličkoj Crkvi, ali animiranje vjernika pjevanjem himana i priprema središnjega glazbenog komada (kantate) u sklopu rane službe Božje (*Gottesdienst*) zahtijevalo je konkretnu organizaciju i rad po principu novog projekta iz tjedna u tjedan.⁷ U Bachovo doba, *Gottesdienst* (glavna nedjeljna, jutarnja služba) je počinjao u sedam sati uvodnim obredima, čitanjem poslanice i Evanđelja te izvedbom središnje glazbe – u formi kantate. Zatim je uslijedila jednosatna propovijed i dodatnih četrdesetak minuta molitvi, zagovorâ i himanâ. Posljednjih se četrdeset i pet minuta ovoga, sada već trosatnog ceremonijala, vršila podjela pričesti i izgovarale zaključne molitve.

⁵ Usp. Viktor ŽMEGAČ, Johann Sebastian Bach, u: *Majstori europske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2009., 60.

⁶ Ulrich MICHELS, Barok/Bach, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 363.

⁷ Usp. Claude Victor PALISCA, Johann Sebastian Bach (1685.-1750.), u: *Barokna glazba*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2005., 299.

Na velike svetkovine služba Božja zvana je *Hauptgottesdienst* i obavezno je uključivala polifone dijelove tri stavka ordinarija mise: *Kyrie*, *Gloriu* i *Credo*,⁸ pa je, vjerojatno, u svečanijim prilikama trajala i duže. Svi dijelovi misnog slavlja bili su prožeti glazbom i stalnim intervencijama orguljaša u smislu improviziranja, preludiranja ili animiranja vjernika koralnim i himničkim napjevima.⁹ Nove crkvene kantate nastajale su opet i iznova, na tjednoj bazi. Pod pritiskom pisanja novih i zbog kratkog roka za uvježbavanje s ansamblom, Bach često stvara na temelju već gotovih: sklapa novu cjelinu od ranije napisane glazbe, pri čemu ju prilagođava prigodnom tekstualnom predlošku nadolazećeg *Gottesdiensta*. Zamišljajući Bacha u službi orguljaša i kantora, vidimo praktičara koji sklada za potrebe crkvenog života – za liturgiju i prigodne duhovne koncerte. Njegova najveća djela duhovne tematike nastaju upravo na tim funkcijama u Leipzigu: *Božićni oratorij*, *Muka po Ivanu*, *Muka po Mateju* i *Velika misa u h-molu*.

1. 3. Utjecaj gregorijanike

Put gregorijanike do Bacha ostvario se posredstvom Luthera. On u svome revolucionarnome konceptu glazbi dodjeljuje središnje mjesto u životu Crkve, jer je „često krijepila i oslobodila od mnogih tegoba“¹⁰. Težnja za oblikovanjem službe na narodnom jeziku, s ciljem da se puku omogući viša razina udioništva, nosila je sa sobom i nužnost istovrsne korekcije aktualne latinske liturgijske pjesmarice. Stoga se geneza određenoga dijela protestantskoga koralnog repertorija zbilila oslanjanjem na poznate silabičke, stare latinske napjeve: ritmizacijom i tekstualnom parafrazom gregorijanskih himana. Brojne koralne linije na kojima Bach gradi svoja djela u esenciji su – gregorijanski napjevi. Međutim, pod utjecajem Lutherove reforme, oni su maksimalno pojednostavljeni, čime su izgubili izvorne govorno-ritamske, melodijske i tekstualne karakteristike.

⁸ Usp. Martin PETZOLDT, Dogma set to music: Theological aspects of Bach's B-minor Mass, u: *International Symposium Understanding Bach's B-minor Mass – Book Two*, Queen's University Belfast, Belfast, 2007., 425.

⁹ Usp. Claude Victor PALISCA, Johann Sebastian Bach (1685.-1750.), u: *Barokna glazba*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2005., 300.

¹⁰ Ulrich MICHELS, Barok/Protestantska crkvena glazba I, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 330-331.

Promatrajući Lutherovu transformaciju ambrozijanskoga adventskoga himna u novi pučki protestantski napjev, zapravo svjedočimo svojevrsnoj melodijsko-tekstualnoj filtraciji, tj. karakterističnom postupku koji postaje ideal za stvaranje novoga idioma na temelju gregorijanskoga predloška: zadržava se melodijski obris originala (pri čemu je dorski način najčešće sačuvan), ritamski se obavezno fiksira, a tekst se parafrazira na narodni jezik (u nešto slobodnijem prijevodu).

Notni primjer 1. 1. *Geneza protestantskoga koral*

Godine 1714. Bach posjećuje Leipzig i biva oduševljen, ali istovremeno i zbunjen opsežnošću službe prve adventske nedjelje.¹¹ Tom prigodom izvodi kantatu *Nun komm, der Heiden Heiland* BWV 61. Na istoimeni koral nastaje i kantata BWV 62 te orguljski koralni preludiji BWV 599, 659, 661 i 699.

Notni primjer 1. 2. *Orgelbüchlein: Nun komm, BWV 599*

¹¹ Usp. Claude Victor PALISCA, Johann Sebastian Bach (1685.-1750.), u: *Barokna glazba*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2005., 300.

Gregorijanska uskrsna sekvencija *Victimae paschali laudes* (Svetoj Žrtvi uskrsnici) primat je 1524. godine nastalog napjeva *Christ lag in Todesbanden* (Krist ležaše u posmrtnim zavojima).¹² U sljedećem primjeru vidimo neke rezultate Bachovog eksperimentiranja s ovim *cantus firmusom*: od harmonizacije pogodne za pratnju pučkog pjevanja do razrade u složeniji polifoni, instrumentalni i zbarski slog.

Gregorijanski napjev

Seq. V ictimae paschali laudes * immo-lent Christi-áni.

Luther 1524.
Christ lag in To-des-ban - - den, für un-ser Sünd ge - - ge - ben.
Der ist wie - der er- stan - - den und hat uns bracht das Le - ben.

BWV 277

BWV 625

BWV 4

Notni primjer 1. 3. *Tijek evolucije: od gregorijanskog himna do polifone fakture*

Na isti se način, iz latinskog himna *Veni Creator Spiritus*, izrodila melodijska linija koralna *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist*, na koji Bach sklada koralnu harmonizaciju BWV 370 i preludij za orgulje BWV 631.

¹² Usp. History, u: *Christ ist erstanden*, English Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_ist_erstanden. (15. VIII. 2023.); Usp. Claude Victor PALISCA, Johann Sebastian Bach (1685.-1750.), u: *Barokna glazba*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2005., 302.

Katolička psalmodija¹³ također je utjecala na stvaranje protestantskog glazbenog repertorija. Tako se tekst Marijinog hvalospjeva iz Lukinog evanđelja, *Veliča duša moja Gospodina* (*Meine Seele erhebt den Herren*), u luteranskoj liturgiji otisnuo na tonus *peregrinus*, tzv. hodočasnički tonus. U grupi s glavnih osam psalmodijskih tonusa, koji se vežu isključivo uz modalne nizove gregorijanskoga *octoechos*, ovaj tonus predstavlja iznimku. On, jedini, recitativ razvija na dva tenora: prije središnje kadence na tonu LA, a poslije na SO. Ova dualnost recitativnih tonova također se smatra dokazom postepene evolucije gregorijanske melodije.¹⁴

TONUS PELEGRINUS

The image shows a musical score for the Tonus Peregrinus. It consists of two staves. The top staff is divided into sections labeled: ZAPJEV, REC., FLEKSA, REC., SREDNJA KADENCA, RECITATIV, and ZAVRŠNA KADENCA. Below the top staff, there are two smaller staves labeled 'Pripravac'. The bottom staff contains the lyrics: 'Mei - - - ne Seel er - hebt den Her - - ren, und_ mein Geist freu - et sich Got-tes mei - nes Hei - lan - - des.'

Notni primjer 1. 4. Utjecaj katoličke psalmodije na protestantski koral

Bach ga inkorporira kao instrumentalni *cantus firmus* u tercet *Suscepit Israel* (*Magnificat* BWV 234/10), kantatu BWV 10, harmonizaciju korala BWV 243 i koralni preludij BWV 648.

Velika misa u h-molu BWV 232 je, uz pasije, najveće duhovno ostvarenje i posljednje dovršeno djelo baroknoga majstora. Cjelina je nastajala periodično u vremenu od 1724. do 1748. godine za dva tipa obreda – katolički i luteranski. *Sanctus* (bez *Osanna* i *Benedictus*) je napisan i izveden u sklopu liturgije u sv. Tomi; *Kyrie* i *Gloria* („Missa“) nastaju 1733. godine za katolički dvor u Dresdenu, a teološki su kompatibilni i s luteranskim obredom.¹⁵ Kasnije nastaju *Osanna*, *Benedictus* i *Agnus*. Ova tri stavka, ujedinjeni sa *Sanctusom* na čelu, tvore prigodnu (i od samog Luthera preporučenu) glazbenu cjelinu, koja bi mogla pratiti podjelu pričesti u luteranskom bogoslužju,¹⁶ a stil pisanja čak i pomalo aludira na želju za njihovim integritetom.

¹³ Općenito o katoličkoj psalmodiji: vidi poglavlje o Mozartu

¹⁴ Usp. Miroslav MARTINJAK, *Psalmodijski tonusi*, u: *Gregorijansko pjevanje – baština i vrelo rimske liturgije*, HDCG i Institut za crkvenu glazbu “Albe Vidaković”, Zagreb, 1997., 175.

¹⁵ Usp. Robin A. LEAVER, *How ‘Catholic’ is Bach’s ‘Lutheran’ Mass?*, u: *International Symposium Understanding Bach’s B-minor Mass – Book One*, Queen’s University Belfast, Belfast, 2007., 204.

¹⁶ *Isto*, 205.

Prema Žmegaču, u muzikologiji čvršće dokaze ima struja koja tvrdi da je Bach potkraj života sve ranije napisane stavke sakupio i upotpunio, pa montirao u cjelinu.¹⁷ Svakako, tome u prilog idu činjenice o vremenu nastanka određenih brojeva, kao i to da je nemali broj njih nastao postupkom parodije. Zbog spomenute 'montaže', izvjesnog vremena nastajanja cjeline – i za različite tipove obreda – pitanje o definitivnoj pripadnosti katoličkoj ili luteranskoj liturgiji u ovome trenutku ostaje otvoreno. No, ono što notni zapis otkriva neka bude umjesto zaključka. Opsežno *Vjerovanje* („Symbolum Nicenum“) s osam brojeva zaključuje strukturu ordinarija mise prema latinskom tekstualnom predlošku. U njemu se ispovijeda vjera u „jednu, svetu, katoličku i apostolsku Crkvu“. Skladajući na tekst katoličke mise, u nekim se brojevima – sadržajno oprečnim s luteranskim uvjerenjima – kromatiziranim glazbenim jezikom daje naslutiti subjektivnost autora¹⁸ i njegova privrženost protestantizmu (npr. *Et incarnatus est*). S druge strane, u neke uključuje specifična obilježja rimokatoličke liturgije – kratke gregorijanske formule kao *cantus firmus* na kojemu počiva vokalno-instrumentalni kontrapunkt. Zborovi *Credo* i *Confiteor*, osim što su građeni na gregorijanskomu *cantus firmusu*, pisani su u formi *a cappella* moteta po uzoru na Palestrinin *stile antico*,¹⁹ čemu je dodan decentni *basso continuo* u kontrapunktskoj vrsti 4:1. U konkretnom primjeru došlo je do manje melodijske modifikacije – zamjene četvrtog i petog tona, vjerojatno zbog lakše kontrapunktske provedbe.

4.

Credo in unum De-um,

Tenore

Basso

Continuo

The image shows a musical score for a three-part setting of the Gregorian cantus firmus 'Credo in unum De-um'. At the top, the original Gregorian chant is shown as a single line of square notes on a four-line staff. Below it, the same text is written in a modern font. The main score consists of three staves: Tenore (Tenor), Basso (Bass), and Continuo. The Tenore part is in a soprano clef with a treble clef, the Basso part is in an alto clef with a bass clef, and the Continuo part is in a bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics 'Cre - do in u - num De - um, in...' are written below the Tenore staff. The Continuo part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Notni primjer 1. 5. Gregorijanski *cantus firmus* u Velikoj h-mol misi

¹⁷ Usp. Viktor ŽMEGAČ, Johann Sebastian Bach, u: *Majstori europske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2009., 110.

¹⁸ Usp. Josip ANDREIS, Händel i Bach, u: *Povijest glazbe (I knjiga)*, Liber Mladost, Zagreb, 1975., 506.

¹⁹ Usp. Martin PETZOLDT, Dogma set to music: Theological aspects of Bach's B-minor Mass, u: *International Symposium Understanding Bach's B-minor Mass – Book Two*, Queen's University Belfast, Belfast, 2007., 429.

Passacaglia i fuga u c-molu BWV 582 monumentalno je djelo za orgulje varijacijskog tipa na basov model. Većina izvora navodi da je Bach glavnu temu preuzeo iz jedne male *passacaglie* – stavka liturgijske instrumentalne mise francuskog skladatelja i orguljaša Andréa Raison (1650.-1719.).²⁰ Međutim, iznenađuje podudarnost glavne teme s gregorijanskim incipitom *communia* šesnaeste nedjelje kroz godinu *Acceptábis sacrificium iustitiae*.²¹ Iz priloženog je sigurno: dok Raisonov model ritmizacijom odgovara Bachovom, gregorijanski predložak još snažnije podupire Bachov daljnji melodijski razvoj prema kadenci. Iz *incisuma*, kojim je izgradio kadencirajući segment, kasnije se izrodila i tema za fugu.

IV
A

C-ce-ptá- bis *

[glavni segment] [incisum]

[incipit]

A. Raison, 1688.

[glavni segment]

J. S. Bach, 1708.-1712.

[glavni segment] [incisum] var. transp ↓ var. transp ↓

[kadencirajući segment]

tema fuge

[incisum]

Notni primjer 1. 6. Kompatibilnost teme s gregorijanskim incipitom u BWV 582

Ova, i još mnoga djela drugih baroknih majstora dragocjeni su primjeri adaptacije gregorijanske melodije. Oni svjedoče da je upravo na gregorijanskoj tradiciji stasala povijest zapadne europske glazbe. Iako će gregorijanika pod utjecajem novih struja gubiti svoja krucijalna (interpretativna) svojstva, i dalje će biti prepoznatljiva. Zahvaljujući toj fleksibilnosti, iz stoljeća u stoljeće bit će atraktivna: temelj za stvaranje novoga.

²⁰ Usp. Wolfgang SCHMIEDER, 582 Passacaglia c-moll, u: *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Breitkopf&Härtel Musikverlag, Leipzig, 1958., 434.

²¹ Usp. William TORTOLANO, *Gregorian Chant Roots in the Music of J. S. Bach*, u: <http://www.agoboston2014.org/2013/09/gregorian-chant-roots-in-the-music-of-j-s-bach/>. (17. VIII. 2023.)

2. Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburg 1756. – Beč 1791.)

2. 1. Općenito o skladatelju

Wolfgang Amadeus Mozart je uz J. Haydna i L. van Beethovena najistaknutiji predstavnik glazbenoga klasicizma. Svoj kratak život obilježio je brojnim umjetničkim putovanjima diljem Europe, koja kreću već od dječaćkih dana. U svakom novom središtu oduševljava publiku pred kojom se dokazuje kao ‘čudo od djeteta’. Imao je specifičnu sposobnost ‘skladanja napamet’, dok je obavljao ostale djelatnosti – zato, gotovo da i ne postoje skice njegovih skladbi. Korekture je također odrađivao misaonim procesom: „*moram navrat-nanos pisati – sve je već skladano – ali ne i napisano*“ (30. 12. 1780.).²² Umire pod sumnjivim okolnostima 1791. godine u Beču. Njegova djela obuhvaćaju sve glazbene vrste i tematsko-kronološki su poredana *Köchelverzeichnison* (KV), katalogom koji je sastavio L. R. von Köchel.

2. 2. Utjecaj liturgije i odnos prema crkvenoj glazbi

Wolfgangov otac Leopold bio je violinist i kapelmajstor na dvoru salzburškog nadbiskupa, u službi koja mu je omogućavala financiranje umjetničkih putovanja za sina. Godine 1769. nadbiskup Sigismund imenuje Wolfganga za koncertnog majstora u Salzburgu. Slijede tri boravka u Italiji u periodu od 1769. do 1773. godine koji su ključni za Mozartov glazbeni razvoj. Uz naukovanje kod glazbenih autoriteta i velikana u Veroni, Bologni, Rimu i Napulju, imao je i vlastite uspjehe u raskošnim palačama, crkvama, feudalnim imanjima i u Vatikanu. S boravka u Rimu datira poznata crtica o transkripciji Allegrijevog *Miserere*.²³ Darivan i odobren od talijanske aristokracije, u Salzburg se vraća s papinskim odličjem i značajnom diplomom Bolonjske glazbene akademije.²⁴ Nadbiskup Hieronymus Colloredo, nasljednik Sigismundov, uvodi plaću za Wolfgangovu salzburšku službu (450 *guldena*). Pošto se radi o pozamašnom iznosu, uvjet za primanje plaće značio je uskratno koncertnih putovanja. Zbog toga obitelj Mozart i nadbiskup bivaju u sve većem sukobu interesa, što rezultira otkazom 1781. godine, u kojoj je zaključeno salzburško stvaralačko razdoblje i slijedi novo, bečko.

²² Ulrich MICHELS, *Klasika/Mozart*, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 430-431.

²³ *Isto*

²⁴ Usp. Dorothea LEONHART, *Podrijetlo, djetinjstvo i mladost*, u: *Mozart, jedna biografija*, Izvori, Zagreb, 2005., 15.

Općenito, klasični stil na najviše poteškoća nailazi upravo pri oblikovanju sakralne kompozicije.²⁵ Inovativni *sonatni oblik*, centralna glazbena forma klasicizma, plodno je tlo za realizaciju svjetovnih skladateljskih ideja, a čini se, s druge strane, gotovo neupotrebljivom formom za uglazbljenje liturgijskog tekstualnog predloška. Stoga, i Mozart i Haydn u glazbi sakralnoga tipa pribjegavaju u *sigurnost* barokne estetike.²⁶ Drugo, neprijateljstvo Katoličke Crkve prema instrumentalnoj glazbi bilo je kroz cijelo 18. stoljeće važan razlog ovih teškoća. Upotreba instrumenata u crkvama osamdesetih godina tog stoljeća bila je čak i ograničena naredbom austrijske vlade,²⁷ i to baš u periodu Haydnove i Mozartove značajne aktivnosti. Prisutan je i konflikt glazbene ideologije: postoji li sakralna glazba da bi glorificirala liturgiju ili da bi ilustrirala njezine riječi? Osamnaesto stoljeće obiluje kritikama zbog neprirodno uzvišenih i neodgovarajuće veselih pozadina pri oblikovanju liturgijsko-glazbenih oblika, napose *Kyrie* i *Agnus*. Skladatelji su uglavnom bili nepopustiljivi što se tiče njihove osobne izražajne estetike.²⁸

Obzirom da se u sakralnu glazbu probijao i utjecaj kazališta s elementima *opere serie*, glazbenik praktičar oblikovao je liturgiju kompromisom dvaju idioma: fuge i opere.²⁹ Generalno, europska crkvena hijerarhija nije bila složno angažirana u očuvanju *pravoga* religioznog stila, stoga i papa Benedikt XIV. godine 1749. povodom proglašenja Svete godine u enciklici *Annus qui* piše o „nekompatibilnosti između crkvenoga pjevanja i scenskih melodija“.³⁰ Obrana „autentične“ sakralne glazbe išla je ruku pod ruku s obranom kontrapunkta, što su predvodili čuvari *staroga stila* – pobornici crkvene glazbe očišćene od teatralne profanosti: G. B. Martini, Fux, G. Sacchi, M. Gebert i Burney.³¹ Crkvenu glazbu Mozart sklada gotovo isključivo u Salzburgu i za taj grad. Radi se o dvadeset misa (najznačajnije su *Spatzenmesse* i *Krunidbena*), četiri litanijâ, dvije večernje, motetima, crkvenim sonatama, kantatama, oratoriju, pogrebnoj glazbi i dr. Kasnije, u Beču, nastaje *Misa u c-molu* i nedovršeni *Rekvijem*.

²⁵ Usp. Charles ROSEN, Poreklo stila, u: *Klasični stil*, Nolit, Beograd, 1979., 55.

²⁶ *Isto*

²⁷ *Isto*, 453.

²⁸ *Isto*, 454.

²⁹ Giorgio PESTELLI, Vokalna glazba, u: *Doba Mozarta i Beethovena*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2008., 88.

³⁰ *Isto*

³¹ Usp. *Isto*

Prema Michelsu, Mozart u crkvenoj glazbi stapa različite stilove svojega vremena: kao da je svakoj instituciji prema unutra oduzeta religioznost, pa se – kao i sve kod Mozarta – pretvara u čistu glazbu.³²

Iz pisma upućenog Padre Martiniju 1776. godine naslućuje se da je upravo opera njegova glavna preokupacija: „Što se kazališta tiče, u lošem smo položaju zbog nedostatka pjevača... Nemamo kastrata...“. Nadomjestak u takvoj nestašici nalazio je u „pisanju komorne i crkvene glazbe“ i, kako kaže, „da mu prođe vrijeme“.³³

2. 3. Utjecaj gregorijanike

Imajući u vidu opći presjek Mozartovog sakralnog opusa, sa sigurnošću možemo konstatirati da, kao skladatelj, ne poseže za gregorijanskim melodijskim konstrukcijama kao temeljnim sredstvom nadahnuća za stvaranje novih djela. Ipak, u određenim, ali vrlo interesantnim okolnostima nailazimo na fragmente uspješne inkorporacije gregorijanske fraze u, tada, suvremeni izričaj, što je potvrda da umije koristiti ovaj melodijski materijal smještajući ga u novi kontekst. Nailazak na gregorijansku baštinu u ono, ionako krizno vrijeme za crkvenu glazbu općenito dokaz je očuvanja višestoljetnog gregorijanskog kontinuiteta.

Oko 1770. godine prilike glazbenoga života upućuju na raznovrsnost stilova. Prema Pastelliju, na Mozartov razvoj utječe najmanje devet stilova od kojih su neki: ekstrovertna i ozbiljna strana galantnoga stila, svjetovni kontrapunkt po uzoru na J. S. Bacha, talijanska *opera seria* s praćenim recitativom, talijanski komični stil, njemački i bečki *Singspiel*, *opera buffa* te za nas značajan *stile osservato*, odnosno, kontrapunkt tretiran kao akademska vježba u kontekstu sakralne glazbe – radi se o imitaciji Palestrininog stila.³⁴

³² Usp. Ulrich MICHELS, Klasika/Crkvena glazba III, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 392-393.

³³ Giorgio PESTELLI, Haydn i Mozart, u: *Doba Mozarta i Beethovena*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2008., 120.

³⁴ Usp. *Isto*, 132.

Za vrijeme boravka u Italiji 9. listopada 1770. godine četrnaestogodišnji Mozart pred povjerenstvom Bolonjske glazbene akademije sklada zbornu antifonu *Quaerite primum regnum Dei* (Tražite najprije kraljevstvo Božje) na istoimenu gregorijansku antifonu skladanu u *autentičnom protusu*. Ovu akademsku vježbu izvodi prema pravilima Padre Martinija za disciplinu *stile osservato* (strogi stil). U zapisniku s provedenog ispita stoji opaska: *u vremenu kraćem od sat vremena g. Mozart je proveo eksperiment znanja koji zadovoljava sve zahtjeve*, a diploma akademije datirana dan kasnije, 10. listopada, proglašava Mozarta kvalificiranim magistrom kompozitorom: *inter Magistros Compositores*.³⁵

Cjelovita melodijska linija gregorijanske antifone donesena je u basu kao *cantus firmus* u dugim notnim vrijednostima, a ostale dionice skladao je Mozart u *strogom stilu*.

Notni primjer 2. 1. Mozartova kontrapunktska vježba na gregorijanski napjev

Od značaja je činjenica da se Mozartova diploma iz kompozicije s utjecajne Bolonjske akademije temelji upravo na skladanju na temu iz gregorijanskog repertoara. Obzirom da je ova skladba realizirana u akademske svrhe i u domeni obveze, slijedi ofertorij KV 117 – primjer u kojem skladatelj svojevrijedno odabire i stvara nadahnut materijalom iz gregorijanske riznice.

³⁵ Usp. Ludwig von KÖCHEL, u: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts*, Breitkopf&Härtel Musikverlag, Leipzig, 1958., 134.

2. 3. 1. *Benedictus sit Deus, KV 117*

Ovaj trostavačni ofertorij Mozart je skladao u dobi od dvanaest godina za otvorenje ubožne crkve u Beču 1768. godine. Prikladan je za liturgijsko vrijeme kroz godinu. Godinu dana nakon praizvedbe dolazi do manjih korekcija instrumentacije, pa konačni sastav tako čine: četveroglasni mješoviti zbor, gudači, *basso continuo* uz orgulje, trompeta, dvije flaute, dvije horne i timpani.³⁶

Prvi stavak, *Benedictus sit Deus pater*, uglazbljenje je ofertorija svetkovine Presvetoga Trojstva prema Rimskome misalu: *Blagoslovljen budi Bog Otac, i jedinorođeni Božji Sin, i Sveti Duh za milosrđe koje nam je iskazano*. Drugi stavak, *Introibo domum tuam, Domine*, retci su Psalma 66 (65), 13 i 14: *S paljenicama ću u dom tvoj ući, zavjete ispuniti pred tobom / što ih obećаше usne moje, što ih usta moja u tjeskobi obrekoše*, a po obliku se radi o sopranskoj ariji.

Iz perspektive gregorijanskih načelâ posebnost ovog djela krije se upravo u trećem stavku, završnom zboru *Jubilate Deo omnis terra*. Iako skladatelj ne citira sadržaj konkretne gregorijanske kompozicije, simbioza psalmodijskoga tonusa sa barokno-klasicističkim sredstvima daje izvrstan muzičko-teološki rezultat, koji je, osim što ga je iskovao dvanaestogodišnjak, i koncertno i liturgijski prihvatljiv.

Instrumentacija i opći glazbeni tretman retka iz Psalma 66 (65), 4 (*Kliči Bogu, zemljo sva, opjevaj slavu imena njegova, podaj mu hvalu dostojnu*) snažno potkrepljuju ove misli, dajući svečani i dostojanstveni ugođaj liturgijskome slavlju.

Stavak je konstruiran trima kontrastnim elementima prema tekstualnoj podjeli:

1. *Jubilate*,
2. *Deo omnis terra*,
3. *Psalmum dicite nomini ejus, date gloriam laudi ejus*.

³⁶ Usp. Silke LEOPOLD, *Die geistliche Musik – Kleinere Kirchenwerke*, u: *Mozart Handbuch*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2005., 224.

Zborski odsječci u *Jubilate* uglavnom su homofonog karaktera (t. 1-2), a mjestimice i sa izraženim polifono-linearnim pristupom u vođenju dionica po uzoru na Bachove harmonizacije protestantskoga korala (t. 25-28).

Soprano. TUTTI
Ju - bi - la - te, ju - bi - la - te, ju - bi - la - te

Alto.
ju - bi - la - te, ju - bi - la - te

Tenore.
Ju - bi - la - te, ju - bi - la - te

Basso.
Ju - bi - la - te, ju - bi - la - te

Notni primjer 2. 2. Element „Jubilate“, t. 1-2

Notni primjer 2. 3. Element „Jubilate“, t. 25-28

Motivska fraza *Deo omnis terra* (t. 3-6) predstavlja balans između kontrastirajućih materijala u *Jubilate* naspram *Psalmum dicite*, tj. stupanj je između potencijalne zvorske ukupnosti (*Jubilate*) i psalmodijskog versa solističkog karaktera (*Psalmum dicite*). Ova fraza uvijek dolazi u osnovnom obliku i nastupa u dijaloškom odnosu *schole masculinum* i *femininum* ili mješovito, što je esencija antifonalnog (dvozborno) načina pjevanja.

Soprano. TUTTI
Ju - bi - la - te, ju - bi - la - te, ju - bi - la - te De - o o - mnis ter - ra,

Alto.
ju - bi - la - te, ju - bi - la - te.

Tenore.
Ju - bi - la - te, ju - bi - la - te

Basso.
Ju - bi - la - te, ju - bi - la - te, ju - bi - la - te

Notni primjer 2. 4. Elementi „Jubilate“ i „Deo omnis terra“, t. 1-7

Slijedi upotreba jednostavnoga psalmodijskog tonusa, decentno instrumentiranog prohodnim šesnaestinkama po uzoru na kontrapunktsku vrstu 4:1, s tekstem u prvome planu: *Psalmum dicite nomini ejus (psalmima uzvisujte njegovo ime, slob. prijev.)*.

Općenito, psalmodija je nauka o pjevanju psalama u katoličkoj liturgiji. Gregorijanski napjevi za psalme – tonusi – proizašli su iz osam crkvenih modusa.³⁷ U počecima kršćanstva arhaični je modalitet, a samim time i psalmodijski recitativ, imao monokordalnu strukturu koja se temeljila na tri stožerne note DO, RE i MI (tal. *corde madre*) – možemo ih zvati *tri tona generatora* jer čine izvorište svih modusa zapadne liturgijske glazbe.³⁸

Konačno, razvojem i definiranjem crkvenih modalnih nizova svaki psalmodijski tonus postaje fiksirana, kratka i modalno ekstrahirana melodijska formula koja predstavlja, mogli bismo reći, sažetak arhitektonskih stupnjeva određenog modusa, a sastoji se od: zapjeva (*initum*) koji vodi do dominante (*tenor*, nota na kojoj se vrši recitativ), *flekse* (koja se realizira po potrebi ako to zahtijeva tekst oznakom †), te srednje (*mediatio*) i završne kadence (*terminatio*).

Osmi tonus proizilazi iz istoimenog mu modusa, koji je u gregorijanskome modalnome sustavu klasificiran kao *tetrardus plagalis*, a riječ je o hipomiksolidijskome modusu.³⁹ Srednjovjekovni autori nazvali su *ga modusom perfectusom*: osmi dan je dan Isusova uskrsnuća – tako nas ovaj modalni *ethos* usmjerava na cilj, na uskrsnuće u kojemu naš život nalazi svoje ispunjenje u Bogu. Kanonik J. Jeanneteau o njemu piše: „(...) osmi modus po svojem pjevanju potvrđuje duboku molitvu, (...), doima se kao da će uzletjeti, no uvijek se savlada u ravnoteži i u vedroj snazi koje proizlaze kao instiktivni.“⁴⁰

³⁷ Usp. Petar Zdravko BLAJIĆ, Gregorijanski koral – Psalmodija, u: *Crkvena glazba*, Hrvatsko književno društvo sv. Ćirila i Metoda, Zagreb, 1988., 24.-25.

³⁸ Miroslav MARTINJAK, Psalmodijski tonusi, u: *Gregorijansko pjevanje – baština i vrelo rimske liturgije*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika i Institut za crkvenu glazbu “Albe Vidaković”, Zagreb, 1997., 175.; Usp. Katarina KOPREK, Modalitet kao znanost o modalitetu gregorijanskoga repertoara, u: *Modaliteti gregorijanskih napjeva*, Sveučilište u Zagrebu – Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb, 2019., 24.

³⁹ *Isto* (Koprek), 59.

⁴⁰ *Isto*, 91.

OSMI TONUS

The image shows a musical score for 'OSMI TONUS'. At the top, there are seven performance markings: ZAPJEV, REC., ALEKSA, RECITATIV, SREDNJA KADENCA, RECITATIV, and ZAVRŠNE KADENCE. Below these are the lyrics for the vocal line: 'Pje-vaj-te Gospodinu / Pro-bu-di se, dušo / mo-jate / pjesmu / Probu-di se, harfo i / no - vu, / ta - ro! / jer učini / Probu-di ću / dje-la / zo - ru / ču - des-na. / ju - tar-nju.' Below the vocal line are several staves for instruments, including a piano accompaniment. The bottom staff shows figured bass notation with numbers 5, 6, 6, 6, 6, 7, 6, #, 6, 6.

Notni primjer 2. 5. *Psalmodijski materijal u elementu „Psalmum dicite“*

Mozart u elementu *Psalmum dicite nomini ejus* upotrebljava osmi jednostavni psalmodijski tonus bez zapjeva, s recitativom na tonu DO, kojega ritmizira prema potrebi instrumentacije i u skladu sa tekstualnim predloškom. Odnosi tonike i dominante hipomiksolidijskoga modusa (so-do) u stvari su u obratu istovrsni stupnjevi C-dur ljestvice (do-so), što je omogućilo nesmetanu inkorporaciju modalne strukture u durski kontekst. U svom posljednjem nastupu psalmodijski je element mutiran i donesen u molskoj varijanti (u paralelnom a-molu), pri čemu je korigirana i završna kadenca s obilježjem melodijskog e-mola u pratnji.⁴¹

Zanimljivo je primijetiti da je, poput srednjovjekovnih autora, i dvanaestogodišnji Mozart prepoznao vedru narav i slavljenički prizvuk ove gregorijanske melodijske formule. Nakon sjedinjenja s tekstom, obogaćena je skladateljskim sredstvima onoga vremena i posljedično se našla obavijena sasvim novim ruhom. Prema izvorima, na maloga je Mozarta snažan dojam ostavio završni zbor ofertorija *Convertentur sedentes* iz 1750. (?) godine,⁴² u kojemu se njegov otac na sličan način okoristio petim psalmodijskim tonusom.⁴³ O Mozartovoj poniznosti prema gregorijanskoj umjetnosti najviše govori njegova izreka da bi dao sva svoja djela samo da se može pohvaliti autorstvom rimskog Predslovlja.⁴⁴

⁴¹ Usporedi partituru https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/53/IMSLP78470-PMLP158784-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_03_KV117.pdf, (1. 9. 2023), str. 15, taktovi 3-6

⁴² Usp. Silke LEOPOLD, Die geistliche Musik – Kleinere Kirchenwerke, u: *Mozart Handbuch*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2005., 224.

⁴³ Usporedi partituru https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP78484-PMLP158826-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_03_KV177.pdf, (1. 9. 2023.), str. 8

⁴⁴ Usp. Katarina KOPREK, Gregorijanski napjevi Velikog tjedna, u: *Povijesni prilozi* (2006) vol. 25, br. 31, 134.

3. Franz Liszt (Raiding 1811. – Bayreuth 1886.)

3. 1. Općenito o skladatelju

Franz Liszt je prvu glazbenu naobrazbu dobio od oca. Prvi nastup devetogodišnjeg Liszta u rodnoj sredini osigurao je potporu mecenâ za rad s C. Czernyjem u Beču, gdje svira i Beethovenu, koji ga je nakon izvedbe njegovog klavirskog koncerta poljubio u čelo i rekao: „Idi! Ti si jedan od izabranih koji će dati sreću i radost mnogima. Nema ništa ljepše od toga.“⁴⁵ Već 1823. godine seli u Pariz. Uživao je identitet virtuoza zbog nenadmašnih i još neviđenih tehničkih sposobnosti, kojima je načeo potpunu revoluciju klavirskoga sloga: „Liszt je svoj pijanistički stil formirao na čvrstim temeljima Czernyjeve škole, ali i zahvaljujući Chopinu od kojega je naučio da klavir može ostvariti bezbroj dinamičkih nijansi i kantabilnost tona, dok bravuroznost može biti i glazbeno sadržajna; od Paganinija je poprimio teatralnost i tehničku bravuroznost.“⁴⁶ U ranoj mladosti živio je poput „beskućnika“ – trijumfatora koji seli iz sredine u sredinu u okviru koncertnih turnejâ i nastupâ, dovodivši publiku u stanje *transa*. Međutim, za života nije napustio europski teritorij. Nakon koncertnih pohoda Europom, 1848. godine se povlači u Weimar, gdje ostvaruje svoje skladateljske zamisli, povećava interes za programni orkestralni slog i djeluje kao dirigent i pedagog, a grad u to vrijeme postaje mjesto kulturalnog hodočašća – učenici su pritjecali iz svih zemalja.⁴⁷ Snažno se zalagao za promociju simfonijske glazbe svojih suvremenika, napose Berlioza, Schumanna i Wagnera, od kojih je potonji bio njegov zet. Posljednjih dvadesetak godina (1861.-1886.) živio je na relaciji Rim - Weimar - Budimpešta s osobitim naglaskom na Rim, u kojem se otvara povijesnim utjecajima oživljavanja Palestrine i gregorijanike.⁴⁸

⁴⁵ Bryce MORRISON, The Early Years: prodigy and „wunderkind“, u: *Liszt*, Omnibus Press, Hungary, 1989., 18-19.

⁴⁶ Veljko GLODIĆ, Franz Liszt i Frédéric Chopin – susret romantičarskih osobnosti, u: Franz LISZT, *Chopin*, Mala zvona, Zagreb, 2011., 23.

⁴⁷ Usp. Viktor ŽMEGAČ, Franz (Ferenc) Liszt, u: *Majstori europske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2009., 403.

⁴⁸ Usp. Ulrich MICHELS, 19. st./Liszt, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 481.

3. 2. Utjecaj liturgije i odnos prema crkvenoj glazbi

Lisztova povezanost s katolicizmom započinje rano, pri čemu je njegov otac Adam izvršio veliki utjecaj. Adamova inicijacija u franjevački red s osamnaest godina, koja je rezultirala izlaskom dvije godine kasnije kad se ustanovilo da nije spreman za klauzurni način života, ipak je održala dobru komunikaciju s klerom. Budući da je stariji Liszt sa svojim sinom nastavio posjećivati franjevce i prisustvovao službama u njihovim lokalnim crkvama, Franz je rano u životu stekao osjećaj za liturgiju. Tijekom posjetâ Mađarskoj 1840-ih i 1850-ih godina obnovio je poznanstva s mnogim redovnicima koje je upoznao u mladosti. Za vrijeme posjeta 1856. godine zamolio je franjevce u Malackoj da ga prime kao počasnog člana njihove zajednice, što je povlastica koju su mu i dodijelili 1857. godine. To je predstavljalo značajni korak za Liszta, koji je, očigledno, želio biti uže povezan s Crkvom, na formalan način već od mladenačkih dana: naime, u dva navrata prije dvadesete godine razmišljao je o ulasku u sjemenište, od čega su ga odvratili otac i ispovjednik. Ova rana privrženost Katoličkoj Crkvi konačno se ispunila polaganjem redovničkih zavjeta 1865. godine u Rimu.⁴⁹

Još u počecima umjetničke karijere virtuoza, 1835. godine, Liszt iz slobodnog odnosa s groficom Marie d'Agoult ima troje djece. Tijekom ruske koncertne turneje 1847. godine, u Kijevu se zaljubljuje u kneginju Carolyne von Sayn-Wittgenstein, koja je u to vrijeme nesretno udata. Sedamnaest su godina oboje čekali na njezin razvod braka, koji je po kanonskom pravu bio moguć jer se dotična udala maloljetna i protiv svoje volje. Godine 1865. Rim ipak donosi rješenje da se poništenje ne dopušta, a Liszt odlučuje postati klerik polaganjem nižih redovničkih zavjeta.⁵⁰ Nakon nesuđenog braka, kneginji piše: „Od svih dobročinstava koje Vam dugujem, najveće je ono što ste me vratili vjeri moje mladosti.“⁵¹

⁴⁹ Usp. Dorothea PESCE, Liszt's Catholic Weltanschauung, u: *Liszt, Franz*, Grove Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265>. (9. IX. 2023.)

⁵⁰ Usp. Casper HÖWELER, Liszt Franz, u: *Muzički leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1990., 249.; Usp. Ulrich MICHELS, 19. st./Liszt, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 481.

⁵¹ Casper HÖWELER, Liszt Franz, u: *Muzički leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1990., 249.

Lisztovo se stvaralaštvo na području sakralne glazbe aktiviralo oko 1840. godine⁵² uglazbljenjem molitava *Ave Maria* i *Pater noster*. Djela iz tog vremena s konkretnom liturgijskom primjenom su dvije mise, uglazbljenja psalamskih tekstova i *Te Deum*.

U periodu između 1843. godine do razdoblja u Rimu raste njegov interes za sakralnu tematiku, koja sve jače prodire u područje vokalne i strogo instrumentalne forme, a od 1865. godine gotovo u potpunosti se posvetio sakralnoj programnosti.⁵³ Godine 1834., u kratkom eseju o budućnosti crkvene glazbe, Liszt piše: „ta glazba (...) svečana je, snažna i djelotvorna, u kolosalnim razmjerima spaja teatar i crkvu, istodobno je dramatična i sveta, veličanstvena i jednostavna, svečana i ozbiljna, uzvišena i nedodirljiva, burna i mirna, jasna i intimna.“⁵⁴, što kasnije i aktualizira u svojim najznačajnijim djelima sakralne tematike: rimskim duhovnim oratorijima *Legenda svete Elizabete* (1862.), *Krist* (1867.) i *Put križa* (1879.).

3. 3. Utjecaj gregorijanike na vokalna djela

Liszt kontinuirano pokazuje zanimanje za obnovu liturgijske glazbe po načelima aktualnog cecilijanizma, a rimsko okruženje pred kraj života tom interesu daje dodatan zamah. Opus mu, stoga, obiluje citatima iz gregorijanske literature. Slijedi nekoliko upečatljivih primjera po slobodnom izboru.

Responzoriji i antifone iz 1860. godine opsežna je zbirka harmonizacija gregorijanskih napjeva božićnog i uskrsnog vremena, Svetoga tjedna i napjeva za pokojničku službu. U vrijeme nastanka ove zbirke Liszt traži kopiju izvještaja G. Spontinija⁵⁵ načinjenog za papu Grgura XVI. na temu *oslobođenja* crkvene glazbe od utjecaja opere. Vrijedno je istaknuti činjenicu kako je i sâm Liszt promišljao o tome da pošalje papi neke radove u kojima se koristi *cantus planusom*, s ciljem da i oni budu uključeni u liturgijski repertoar.⁵⁶

⁵² Usp. Dolores PESCE, Liszt's sacred choral music, u: *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005., 224.

⁵³ Usp. Casper HÖWELER, Liszt Franz, u: *Muzički leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1990., 249.

⁵⁴ Dika NEWLIN, Bruckner als Kirchenkomponist, u: *Bruckner/Mahler/Schönberg*, Bergland Verlag Wien, Beč, 1954., 74.

⁵⁵ Gaspare Spontini (1774.-1851.), talijanski skladatelj opera i velik pobornik cecilijanizma

⁵⁶ Usp. Dolores PESCE, Liszt's sacred choral music, u: *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005., 232.

Po načinu harmoniziranja konkretnog primjera vidljiv je tada popularan pristup: napjev se tretira kao *ravna melodija (cantus planus)*: svaka tonska visina harmonizirana je novom vertikalnom konstrukcijom, a modalna komponenta je potisnuta – do mjere da se čak korigira i melodijska linija, kako bi ona mogla odgovoriti tonalitetnom kontekstu. Istom mišlju vodi se i suvremenik Bruckner.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "I-es irae, di-es il-la, di-es ca-lami-tá-tis et mi-sé-ri-æ,". Below the vocal line is a piano accompaniment in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines. A box highlights a specific measure in the piano accompaniment.

Notni primjer 3. 1. *Harmonizacija versa iz Službe za pokojne prema Liber usualisu*

Nadalje, u duhovnom oratoriju *Krist*, za sole, zbor, orgulje i veliki orkestar, skladanom u tri dijela (I. *Kristovo rođenje*, II. *Život*, III. *Muka i Uskrsnuće*), nailazimo na višestruke gregorijanske parafraze. Skladan je od 1866. do 1872. godine na biblijske i himničke tekstove. U četrnaest stavaka ukupnog trajanja oko tri sata skladatelj istražuje nove mogućnosti integracije gregorijanske fraze u zborsko-orkestralnu fakturu. Orkestralna introdukcija temeljena je na motivici gregorijanskoga incipita introitusa četvrte adventske nedjelje *Rorate caeli desuper (Rosite nebesa odozgor)*. Ova lijepa gregorijanska fraza najprije izvire u gudačkom korpusu tehnikom imitacije tvoreći eterični doživljaj. Pažljivom ritmizacijom gregorijanske linije skladatelj prenosi semiološku ekspresivnost koju bilježi i autor adijastematske notacije.

The image shows a musical score for the instrumental introduction of 'Rorate caeli desuper' by Franz Liszt. The score is in 4/4 time and features three staves: 1^{te} Violinen, 2^{te} Violinen, and Bratschen. The tempo is marked 'Andante sostenuto.' and the performance instruction is 'con sordini'. The score includes a vocal line at the top with the lyrics: "O-rá-te *cae-li dé-su-per,". The instrumental parts are written in a style that imitates the Gregorian chant melody.

Notni primjer 3. 2. *Instrumentacija incipita Rorate caeli*

Nakon kraćeg orkestralnog međustavka slijedi motivički rad s novim gregorijanskim materijalom kojeg u pastoralnom ugođaju najprije donosi solo engleski rog (*pastiri*) u dijalogu sa solo sopranom (*anđeo*), na što *schola femininum* (zbor *anđela*) klikće „Aleluja! Slava Bogu na visini i na zemlji mir ljudima dobre volje!“. Na koncu, božićnom se radošću osvjetljuje (*zemlja, mnoštvo*) mješoviti zbor. Radi se o gregorijanskoj božićnoj antifoni čiji tekst govori o anđeoskom navještenju Radosne vijesti pastirima: skladatelj njome na iskustven način slika teologiju zajedništva Nebeske i Zemaljske Crkve.

Ant.
7 d.

Ange-lus * ad pastó-res a- it: Annúnti- o vo-bis

Allegretto moderato.
Englisch Horn.

Clar. pastorale
2. SOLO. *p marcato*

SOPRAN-SOLO.
An - ge - lus ad Pa - sto - res a - - - it - Ann - nun - ti - o vo - bis

Notni primjer 3. 3. Antifona *Angelus ad pastores*: solo engleski rog – solo sopran

Za vrijeme boravka u Rimu Liszt se obrazovao po pitanju gregorijanskoga korala,⁵⁷ što je vidljivo iz primjera brižne ritmizacije ovog glazbenog idioma koji ne trpi ustaljen metrički obrazac. Lisztova metrička verzija antifone *Angelus ad pastores*... “prihvatljivo je rješenje po uzoru na govorni ritam škole u Solesmesu”.⁵⁸

Treći dio oratorija (*Smrt i Uskrsnuće*) vrhunac je emocionalnog intenziteta. Potreba za tonskim slikanjem Kristove agonije u Getsemaniju skladatelja dovodi do eksploatacije kromaticizma u izrazu boli i tjeskobe. Prema nekim studijama, duhovna i muzička dimenzija ovoga dijela oratorija analogna je harmonijskome jeziku *Parsifala*,⁵⁹ kojeg Wagner u to vrijeme još nije dovršio.

⁵⁷ Usp. Alan WALKER, Weimar-Budapest-Rome 1869-1876/Excelsior! 1873-1875, u: *Franz Liszt The Final Years 1861-1886*, Cornell University Press, New York, 1996., 261.

⁵⁸ *Isto*.

⁵⁹ Usp. *Isto*, 262.

Muzička apstrakcija getsemantskih događanja u vidu kontemplativnih borbi između duha i tijela doživljava svoju točku kristalizacije u nadolazećem stavku *Stabat Mater dolorosa*. On može biti izveden i samostalno zbog opsega i strukture koja je rezultat majstorstva u pokazivanju mogućnosti variranja na istoimenu koralnu melodijsku liniju iz petnaestog stoljeća. Liszt joj pridaje čas introvertnu, tugaljivu i nježnu, a čas ekstrovertnu i dramatski duboko uznemirenu osobnost, što ostvaruje balansiranjem tematskog sadržaja između solistâ i zbora uz instrumentaciju kao koloritom za potkrepu emocionalnog doživljaja.

Hymn. 

S TABAT Ma-ter do-lo-ró-sa Jux-ta cru- cem lacrimó-sa, Dum pen-de-bat Fí-li-us.



Notni primjer 3. 4. Parafraza sekvencije *Stabat Mater dolorosa*

Završni stavci donose parafrazu uskrsnog himna *O filii et filiae* i novi motivički rad s incipitom *Rorate caeli*,⁶⁰ čime je postignuta korelacija i strukturalna mreža s uvodnim stavkom oratorija. Zbog diskretne i nesmetane pratnje harmonijā i drvenih puhača, u oratorijskoj cjelini uvjerljivo se ističe ona izvorna, unutarnja gregorijanska radost Uskrsa u himnu *O filii et filiae*, kojeg skladatelj nije utkao u tonalitet, već spoznao kvalitetu simbolike njegovog modaliteta, drugog modusa.⁶¹

⁶⁰ Usp. Dolores PESCE, Liszt's sacred choral music, u: *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005., 238.

⁶¹ Katarina KOPREK, Modalitet i *ethos* gregorijanskoga repertoara, u: *Modaliteti gregorijanskih napjeva*, Sveučilište u Zagrebu – Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb, 2019., 82-83.

Oratorij *Krist* svrstava se u najimpresivnija duhovna ostvarenja glazbe 19. stoljeća⁶² i jedna je od najuspjelijih glazbenih kreacija za koju je tvorac uporište našao prvenstveno u gregorijanici.

Slijedi nekoliko primjera iz oratorija *Put križa (Via crucis)*, koji, uz svoju genijalnost i revoluciju duhovne glazbe, sa sobom nosi i neke zanimljive crtice iz vremena u kojem je nastao (1879.).

U predgovoru neobjavljene skice, Liszt piše: “(...) Mnoge crkve imaju slike četrnaest križnih postaja koje vjernici pobožno obilaze predvođeni svećenikom na Veliki petak. Ja sam sudjelovao u toj ceremoniji u Koloseumu u Rimu, koji je natopljen krvlju svetih mučenika. U glazbi koja slijedi pokušao sam izraziti svoju poniznost. Zdravo Križu, nado sva!”⁶³

Četrnaest meditacija za zbor, soliste i orgulje oslikavaju postaje Križnoga puta. Dionica orgulja emancipirana je do mjere da su neke postaje isključivo instrumentalne. Harmonijski jezik je izuzetno kromatiziran, a fragmentirane monodijske misli nalik na meditacije u orguljskoj pratnji gotovo potpuno dokidaju tonalitetni kontekst.

Station VI.
Sancta Veronica.

Orgel.



Station VIII.
Die Frauen von Jerusalem.



Notni primjer 3. 5. Dokidanje tonalitetnog konteksta

Prilično je nevjerovatno, da se u 19. stoljeću pjevana gregorijanika našla inkorporirana u ovakvom harmonijskom kontekstu.

⁶² Usp. Alan WALKER, Weimar-Budapest-Rome 1869-1876/Excelsior! 1873-1875, u: *Franz Liszt The Final Years 1861-1886*, Cornell University Press, New York, 1996., 263.

⁶³ *Isto*, 381-382.

Prvoj postaji prethodi preludij temeljen na gregorijanskom himnu *Vexilla regis proderunt*, kojim je djelo i zaključeno u zadnjem stavku tekstem *Ave Crux, spes unica*. Liszt melodijskoj liniji daje otežaniju, dostojanstvenu i svečanu elaboraciju – što je česta manira s gregorijanskim koralom u romantici, ali oprečna s istraživanjima o interpretaciji gregorijanskog pjevanja provedenih od strane benediktinaca u Solesmesu. Pod opravdanjem ritmizacije čini i manje preinake teksta, ali podudaranje melodijskoga kostura s izvornikom prilično je očito.



6. O CRUX AVE, SPES Ú- NI-CA, Hoc Passi- ó-nis témpo-re :

The score shows a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and organ accompaniment. The lyrics are: Ave crux, spes unica, hoc passionis temporis, mundum salvas et glorificas, in die et hora, in die et hora, in die et hora, in die et hora.

Notni primjer 3. 6. Melodija himna *Vexilla regis proderunt* (6. strofa – *O Crux ave*)

Kao *lajtmotiv* u orguljskoj dionici često izvire melodijski motiv himna *Stabat Mater dolorosa*, a tri puta i cjeloviti napjev u troglasnom ženskom zboru.

The score is divided into two parts. The first part, labeled 'Orgel', shows the organ accompaniment with markings for 'Andante moderato', 'p', 'rallentando', 'pp', and 'perdendo'. The second part, labeled 'Frauenstimmen', shows the vocal parts for three women's voices with the lyrics: Stabat mater dolorosa, juxta quem stabat mater dolorosa, juxta quem stabat mater dolorosa, juxta quem stabat mater dolorosa.

Notni primjer 3. 7. Melodijski motiv himna *Stabat Mater*

Uz gregorijanski koral, prošireni i nestabilni tonalitet, novokomponirani sadržaj, još i integracija idioma kao što je protestantski koral (npr. u *Šestoj postaji – O Haupt voll Blut und Wunden* s minimalno korigiranom Bachovom harmonizacijom) pridonosi ukupnom dojmu

traganja za sadržajem. U svoj toj strukturalnoj nestabilnosti i mješavini stilova, jedino se gregorijanika pokazala kao oruđe koje poput ljepila može sve to spojiti u cjelinu. Dokazi koji idu u prilog tome su sljedeći: gregorijanski napjevi su uvodni i završni stavci, *Stabat Mater dolorosa* javlja se tri puta tokom kompozicije i poput arhitektonskog je *lajtmotiva*, a orguljski solistički dijelovi monodijskog karaktera često razvijaju motivski rad temeljen na melodijskim konturama gregorijanskih napjeva.

Prije Lisztovog *Puti Križa*, tradicionalna priča Raspeća nikada nije bila uglazbljena tako inovativnim suzvučjima. Uistinu, ona nadilaze sva očekivanja, a i sâm skladatelj priznaje kako je “prilično šokiran ovim djelom”⁶⁴, kojeg je pisao u sjeni depresije zbog smrti dobrog prijatelja. Partituru je ponudio za tisak kontroverznome Friedrichu Pustetu iz Regensburga i tom prilikom doživio vrlo rijetko iskustvo odbijanja od strane izdavača. U prepisci stoji: “Pitanje honorara je prilično irelevantno. Ne pišem takve skladbe za novčani probitak, već je to potreba katoličke duše i srca.”⁶⁵

3. 4. Utjecaj gregorijanike na instrumentalna djela

Već 1847. godine, krajem solističke karijere i godinu prije negoli će uslijediti weimarsko razdoblje u kojem se Liszt posvećuje skladateljskome radu, u njegovom klavirskom opusu nalazimo programnu skladbu *Stabat Mater dolorosa*. Čini se da je vrlo rano za života ostvario posebnu emotivnu povezanost s ovim gregorijanskim himnom, jer će ga poslije neumorno tkati u velika oratorijska ostvarenja koja su spomenuta u prethodnoj rubrici.

U ovoj klavirskoj minijaturi, temeljenoj na slobodnoj varijacijskoj formi, skladatelj suprotstavlja novokomponirani naspram citiranog sadržaja. Opori, vertikalni sklopovi u donjem klavirskom registru svojom glomaznošću i grubošću ilustriraju nevolje u kojima se zatekao Krist sa svojom majkom. Ekstremni karakterni i registarski kontrast tom elementu jest mirna i izražajna harmonizacija gregorijanskog himna *Stabat Mater* – u svojoj jednostavnosti puna majčinske nježnosti (*dolce*), ali brige i boli.

⁶⁴ Alan WALKER, De Profundis 1876-1886/Wanderer Eternal 1876-1881, u: *Franz Liszt The Final Years 1861-1886*, Cornell University Press, New York, 1996., 382.

⁶⁵ Usp. *Isto*, 383.

Notni primjer 3. 8. *Karakterna suprotnost elemenata u minijaturi za klavir Stabat Mater*

Posljednji nastup *cantus planusa* u visokom registru s *arpeggio* titrajima navijestit će sjedinjenje ova dva kontrastna elementa u konkluzivnom raspletu kompozicije, prožimajući ih tehničko-virtuoznim akorskim figuracijama koje lebde i umrežuju gornji i donji klavirski registar.

Notni primjer 3. 9. *Sjedinjenje gregorijanskog i novokomponiranog sadržaja*

Nadalje, srednjovjekovna sekvencija *Dies irae* skladana u dorskom načinu (*protus authenticus*) omiljeni je gregorijanski materijal čijim parafrazama obiluje moderna literatura. U obrazac mise za pokojne službeno ju je uvrstio papa Pio V. 1570.,⁶⁶ da bi ju Drugi vatikanski koncil (1962.-1965.) isključio s argumentom da njezin himnički tekst potencira iskrivljenu religioznost srednjega vijeka i stavlja naglasak na Božji sud i kaznu, umjesto na kršćansku težnju ka vječnom životu u zajedništvu s Uskrslim.⁶⁷

⁶⁶ Usp. John CALDWELL, General and history to 1700., u: *Dies irae*, Grove Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040040>. (11. VIII. 2023.)

⁶⁷ Usp. () Use in the Roman liturgy, u: *Dies irae*, English Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Dies_irae. (11. VIII. 2023.)

Današnja liturgijska upotreba ove sekvencije je još u Službi časova (*ad libitum*) tijekom posljednjeg tjedna liturgijske godine.

Programski koncert za klavir i orkestar *Totentanz* nastaje 1848. godine i široj je javnosti napoznatije Lisztovo nadahnuće na gregorijanski medij. Poticaj za stvaranje ovoga djela javio se gledajući srednjovjekovnu fresku A. Orcagna *Trijumf smrti* u Camposantu u Pisi te drvorez *Totentanz* Hansa Holbeina ml. (1497/8.-1543.).⁶⁸ Koncert je praisveo Hans von Büllow 1865. godine, a u formalnom smislu riječ je o setu slobodnih varijacija koje su građene motivima dviju tema: glavne, *Dies irae* i sporedne, citata melodijskoga segmenta uvodnog stavka Mozartovog *Requiem*.⁶⁹

The diagram illustrates the structure of Liszt's *Totentanz*. It begins with the 'Theme' (b.52) and five variations (Var. 1-5) at measures b.76, b.97, b.125, b.184, and b.447. The 'canonique' section follows, leading to the 'fugato' section (b.467). A 'Possible Cut' section is indicated between b.467 and b.591. The 'Coda' section concludes the piece. The 'Dies irae' theme and variations are labeled as 'ecclesiastical' and 'Last Judgement'. The second theme and variations section is labeled '2nd Theme and Variations' and 'Dies irae returns'. Musical notation includes Theme 1 'Dies irae', Theme 2, and a sequence starting with 'D' and the Latin text 'I-es irae, di-es il-la, Solvet saeculum in fa-vil-la:'.

Notni primjer 3. 10. Tematski elementi u strukturi Totentanza

© *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.

Dies irae Liszt tretira kao pokretnu temu poput *scherza*, a najčešće ju donosi u prirodnoj varijanti mola ili sačuvanu u dorskome modusu. Ona se javlja u koralnim fugatima, tokatnim reperkusijama, u himničkoj komociji ili pak implementirana u akorske figuracije s izraženom problematikom dvohvata – pri čemu slog solističke dionice često aludira na uporabu klavira kao udaraljke. Takav klavirski slog kasnije susrećemo kod Bartóka, koji je bio oduševljen *Totentanzom*.⁷⁰

⁶⁸ Usp. Anna CALENZA, Liszt's piano concerti, u: *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005., 162.; Usp. Ulrich MICHELS, 19. st./Liszt, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 481.

⁶⁹ Usp. Anna CALENZA, Liszt's piano concerti, u: *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005., 163-164.

⁷⁰ Usp. James DEAVILLE, Liszt and the twentieth century, u: *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005., 41.

Variation IV. (canonique)
Lento.

Variation V.
Vivace.
Fugato.

Notni primjer 3. 11. *Varijacijsko-stilske provedbe glavne teme*

U taktu 467. javlja se druga tema – melodijski segment uvodnog stavka Mozartovog *Requiem*a. Nakon ovog odmora od ranije iscrpljenog himničkog motivičkog rada, vraća se *Dies irae* još jača i odlučnija – sada u herojskom, pobjedničkom trijumfu *nad* smrću.

Uvidom u stvaralački opus nedvojbeno se zaključuje da je Liszt bio izuzetno svestran glazbenik. Snažno zalaganje za rad svojih suvremenika vrlina je kojom se ne može pohvaliti svaki skladatelj. To je iznjedrilo brojne transkripcije tuđih (i vlastitih) djela, kao i praizvedbe u weimarskom razdoblju. Prema izvorima, ulaskom u samostan doživio je krizu samoće i malodušno osvrtnje na vrijeme iza sebe – pritom ga silovito osnažio posjet pape Pija IX. koji mu se obratio s “Moj dragi Palestrina, (...)”.⁷¹

Ovaj kratki pregled Lisztova stvaralaštva inspiriranog gregorijanskim temama daje zaključiti da je njegov interes za gregorijanski repertoar bio neizmjeran. Educiranost o idejama tada aktualnoga cecilijanskoga pokreta svakako je odigrala važnu ulogu, a djetinjstvo i sazrijevanje pod utjecajem katoličke liturgije polako je stvaralo senzibilitet za gregorijanski glazbeni idiom iz kojeg su, prvenstveno u rimskom stvaralačkom razdoblju, izrasla inovativna Lisztova glazbena rješenja.

⁷¹ Usp. Bryce MORRISON, *Crisis and Solace*, u: *Liszt*, Omnibus Press, Hungary, 1989., 85.

4. Olivier Messiaen (Avignon 1908. – Pariz 1992.)

4. 1. Općenito o skladatelju

Olivier Messiaen je francuski skladatelj, orguljaš, pedagog i jedna od najsvestranijih ličnosti dvadesetoga stoljeća. Odluka o bavljenju glazbom bila je samoinicijativna – nisu postojale obiteljske okolnosti koje bi ga usmjerile tim putem. Za božićne darove zahtijevao je operne vokalne partiture, pa je tako upoznao djela Mozarta, Glucka, Berlioza i Wagnera, kao i klavirske skladbe Debussyja i Ravela. Godine 1919. obitelj se preselila u Pariz, a on je u dobi od jedanaest godina upisao glasoviti Pariški konzervatorij: jedna fotografija sa sata harmonije iz 1923. godine prikazuje dječaka Oliviera u društvu već zrelih mladića i djevojaka. Neki od njegovih pedagoga bili su Georges Falkenberg za klavir, Georges Caussade za kontrapunkt i fugu, César Marcel Dupré za orgulje i improvizaciju, Paul Dukas za kompoziciju i Maurice Emmanuel za povijest glazbe. Potonji je bio stručnjak za metriku grčkog stiha (što je kasnije posebnost Messiaenova izraza) i za modalne načine stare Grčke, narodne glazbe i kršćanske liturgije. Dupré i Dukas također su poticali na modalnost i bili uzori svom učeniku na druge načine: Dupré je pokazao da orgulje, koje su Messiaena kao vjernika vrlo zanimale, imaju znatan skladateljski potencijal.⁷² Ubrzo nakon izbijanja Drugog svjetskog rata Messiaen je pozvan na služenje vojnog roka, a u svibnju 1940. godine je zarobljen i odveden u logor u Görlitzu u Šleskoj. Tamo za sebe i glazbenike suzativorenike sklada *Quatuor pour la fin du temps* (*Kvartet za kraj vremena*). Nakon oslobođenja u proljeće 1941. godine imenovan je nastavnikom harmonije na Pariškom konzervatoriju. U to vrijeme, oduševljenost virtuozičtetom Yvonne Loriod razvio se u osobniji odnos, pa je osjećaje prema ovoj izvanrednoj pijanistici pretočio u glazbu za komorno muziciranje. Tako nastaju *Visions de l'Amen* (*Vizije Amena*), *Trois petit liturgies* (*Tri male liturgije*) i glasovita klavirska solistička zbirka *Vingt regards sur l'Enfant- Jésus* (*Dvadeset promišljanja o liku djeteta Isusa*, 1944.).

⁷² Usp. Paul GRIFFITHS, *Life*, u: *Messiaen, Olivier*, Grove Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018497>. (10. IX. 2023.)

Messiaenov glazbeni jezik izrastao je iz francuske tradicije Debussyja i Ravela. Pritom je razvio i vlastite moduse: radi se o sustavima različite građe sa šest do deset stupnjeva. Prvi puta, modusni način razmišljanja Messiaen prenosi i na ostale parametre tona: visinu, trajanje, jačinu i boju.⁷³ Jaka privrženost katoličkom svjetonazoru kulminirala je bogatim sakralno-programnim opusom, a ljubav prema prirodi očitovala se u zanimanju za ornitologiju. Sustavno se posvetio snimanju ptičjeg pjeva diljem Francuske, a i puno šire, kako bi ga kasnije transkribirao i citirao u brojnim skladbama. Ne projicira se samo pjev ptica kroz njegovu glazbu, već i intenzivne boje ptičjeg perja i strahopoštovanje koje je osjećao prema pticama – tim bićima, poput anđela ili uskršlih duša, slobodnima u letu i u zajedništvu s Bogom.⁷⁴ Osim pastoralnih elemenata, glazbeni jezik mu je prožet teološkom filozofijom,⁷⁵ utjecajem drugih kultura (indijski ritmovi, grčki metar) i gregorijanikom. Zvukove je pojmio i vidio u bojama (sinestezija, neurološka pojava). U svom udžbeniku *Tehnika mog glazbenog jezika* iz 1944. godine opširno je opisao velik broj vlastitih skladateljskih tehnika koje će razvijati u nastavku karijere. Godine 1978. morao je, prema dobnim pravilima Konzervatorija, biti umirovljen, a to će biti samo dodatan poticaj za češće boravke u prirodi i rad na obogaćivanju fonoteke ptičjeg pjeva. Njegovi najpoznatiji učenici su bili Barraqué, Stockhausen, Xenakis, Goehr, Murail i George Benjamin, a od hrvatskih skladatelja Milko Kelemen i Ruben Radica.

4. 2. Utjecaj liturgije i odnos prema crkvenoj glazbi

Messiaen 1930. godine završava studij na Konzervatoriju i u rujnu sljedeće godine preuzima mjesto orguljaša u crkvi La Trinité (Svetog Trojstva) u Parizu. Tamo počinje šezdeset godina duga karijera liturgijskog i koncertnog orguljaštva i improviziranja na velikim orguljama graditelja Cavaille-Colla. Prvi originalan plod ovog razdoblja je ciklus za orgulje *La Nativité du Seigneur (Rođenje Gospodinovo, 1935.)*. Većina novih skladbi u sljedećih nekoliko godina bit će za ovaj instrument solo, za orkestar ili za oboje. Gotovo svako Messiaenovo djelo prožeto je vjerskim osjećajem i mistikom.

⁷³ Usp. Ulrich MICHELS, 20. st./Glazba nakon 1950. I: dodekafonija, skladanje s modusima, u: *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006., 547.

⁷⁴ Usp. Paul GRIFFITHS, *Life*, u: *Messiaen, Olivier*, Grove Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018497>. (10. IX. 2023.)

⁷⁵ Usp. Ljiljana ŠČEDROV, Nataša PERAK LOVRIČEVIĆ, Ružica AMBRUŠ-KIŠ, *Značajke glazbe druge polovine XX. stoljeća*, u: *Glazbeni susreti 4. vrste*, Profil International, Zagreb, 2000., 128.

Iako nije napisao mnogo djela isključivo za liturgijsku uporabu, njegove skladbe koncertnog karaktera nedvojbeno ocrtavaju gorljivo razumijevanje katoličke vjere. Bez obzira na fakturu, deklarirana svrha njegove glazbe ostat će ista, i ostala je ista sve do njegove smrti: manifest doktrinâ kršćanske vjere. U udžbeniku *Tehnika mog glazbenog jezika* Messiaen piše o utjecaju liturgijske glazbe na svoj skladateljski rad: “To je blještava glazba koju iziskujemo, ona pruža auditivni profinjeni užitak. Također, ona može izraziti plemenito iskustvo (a najplemenitije od svih iskustava je ono religiozno, uzvišeno teologijom i istinama naše, katoličke vjere).”⁷⁶ Messiaenova su djela često vrlo opsežna, a dodaje im i živopisne predgovore u kojima otkriva subjektivni filozofski pristup životu i svijetu, vjeri i umjetnosti te osjećajima i prirodi.

4. 3. Utjecaj gregorijanike

Valja napomenuti da je Messiaenova koncepcija rada s gregorijanikom toliko opsežna i promišljena, da bi njezina sustavna elaboracija uvjetovala iznimnu širinu, koherentnost i temeljitu teološko-glazbenu analizu. Stoga, problematika tretmana gregorijanske fraze u Messiaenovu opusu zbog navedenog kapaciteta zaslužuje biti samostalni predmet istraživanja. U ovu svrhu bit će predložen samo elementarni pregled skladateljevog stapanja gregorijanskih elemenata u vlastitost stila.

Za vrijeme djelovanja u crkvi La Trinité od 1931. do smrti 1992. godine Messiaen je posvjedočio najrevolucionarnijem događaju u Katoličkoj Crkvi od Tridentskog sabora: Drugom vatikanskom koncilu (1962.-1965.). Jedna od značajnijih promjena koja je izravno utjecala na laike bila je obnova liturgije uvođenjem narodnog jezika i promicanjem aktivnog sudjelovanja vjernika laika u liturgiji. Tako je modernizirana liturgija omogućila i moderniziranu liturgijsku glazbu, što je nedvojbeno utjecalo na Messiaenove obaveze kao orguljaša, kao i na njegov pristup skladanju.⁷⁷

⁷⁶ Usp. Bennedett ZON, *Bedazzled by Breakthrough: Music Theology and the Problem of Composing Music in Words*, u: *Journal of the Royal Musical Association*, 136, br. 2, 432.

⁷⁷ Usp. Alanna ROPCHOCK, *Messiaen's Use of Plainchant After Vatican II: An Analysis of "Puer Natus est nobis from Livre du Saint Sacrement"*, u: *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, (2009), 2, 73.

Ulomci iz konstitucije *Sacrosanctum Concilium* navode sljedeće zaključke: članak 116. – “Crkva smatra gregorijansko pjevanje vlastitim rimskoj liturgiji; stoga neka ono u liturgijskim činima, uz jednakost ostaloga, zadrži glavno mjesto.”, čl. 117. – “Neka se upotpuni tipsko izdanje knjigâ za gregorijansko pjevanje, (...)”, čl. 120. – “Neka se u latinskoj Crkvi uvelike cijene orgulje sa sviralama kao tradicionalno glazbalo čiji zvuk može crkvenim ceremonijama dodati divan sjaj, a srca snažno uzdići k Bogu i k uzvišenim stvarima.”, i čl. 121. – “Neka se skladatelji, prožeti kršćanskim duhom, osjećaju pozvanima njegovati sakralnu glazbu te povećavati njezino blago.”⁷⁸ Prema stručnjaku za francusku glazbu Christopheru Dingleu, Drugi vatikanski sabor izvršio je golem utjecaj na Messiaena kao konzervativnog katolika, kao i na njegov skladateljski pristup *cantus planusu*. Aktivacija vernakularne⁷⁹ liturgije označila je prijetnju gregorijanici, koja je uvijek zauzimala posebno mjesto u tradiciji francuske orguljaške škole. Messiaenov odgovor na ovu prijetnju bio je pojačano njegovanje gregorijanike, kako bi se održala zajedno s modalnošću.

Drugo područje proučavanja je pogled na to kako je rekonstrukcija gregorijanskog pjevanja oblikovala Messiaenov vlastiti glazbeni jezik. Messiaen je tvrdio da sva kvalitetno napisana glazba sadrži konstantnu izmjenu *arze* i *teze*, kako je to “savršeno i opisao najveći teoretičar gregorijanskog pjevanja Dom André Mocquereau⁸⁰”. Jednom je prilikom izjavio da je upravo Mocquereau glavni izvor njegovog razumijevanja gregorijanskog pjevanja.⁸¹ Čini se da je glavna lekcija koju je Messiaen naučio od Mocquereaua upravo poseban izražajni ideal ritmičke gipkosti, tj. fleksibilna *shema* uspon-pad unutar fraze. Zato, posebnu pažnju Messiaen pridaje studiranju kironomije (dirigiranju gregorijanskog pjevanja) prema Mocquereauovom udžbeniku *Le nombre musical grégorien* iz 1927. godine. Po Messiaenovom mišljenju, najveća prednost ovoga traktata jest vizualna predodžba Mocquereauove teorije o ritmu, odnosno aspekta interakcije između *arze* i *teze* – u vidu prirodne i harmonične izmjene pokreta i mirovanja ruke.⁸²

⁷⁸ DRUGI VATIKANSKI KONCIL, Šesto poglavlje – Sakralna glazba, u: *Sacrosanctum Concilium. Konstitucija o Svetoj liturgiji* (22. XI. 1963.)

⁷⁹ autohtono, domorodačko

⁸⁰ André Mocquereau (1849.-1930.), francuski redovnik iz opatije Solesmes, muzikolog-gregorijanist koji je izvršio veliki utjecaj na obnovu gregorijanskog pjevanja

⁸¹ Usp. Jonas LUNDBLAD, Universal Neumes: Chant Theory in Messiaen's Aesthetics, u: *Journal of the Royal Musical Association*, Cambridge University Press, 147/2, 459.

⁸² Usp. *Isto*, 478-479.

Messiaen u svojoj realizaciji kironomije za aleluju prve nedjelje došašća *Ostende nobis Domine* pokazuje pedantnu primjenu ovog koncepta, a taj način razmišljanja uvelike će utjecati na njegova djela instrumentalnog tipa.

Ostén- de no-bis Dó- mi-ne mi-se-ri-cór-di-am tu-

Notni primjer 4. 1. *Messiaenova kironomija*

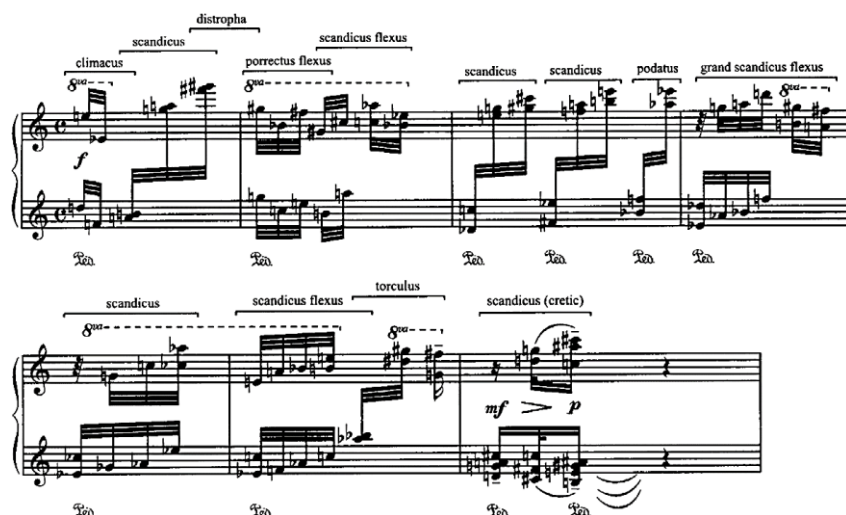
A T A T A T A T A T

Notni primjer 4. 2. *Utjecaj gregorijanske teorije o ritmu (arza – teza) u skladbi za klavir Neumes rythmiques (1949.)*

Neumatski tretman melodijsko-vertikalnih sklopova ključna je posebnost Messiaenova izraza. Zašto ovi sklopovi daju toliko unikatni zvučni rezultat djelomično je otkrio i sâm skladatelj na predavanju u pariškoj katedrali Notre Dame 1977. godine. On tvrdi “da su čudesna stvar kod gregorijanskoga korala upravo njegove neume”, i “da se neume, kao melodijske formule, mogu naći i u pjevu ptica. Divljenja vrijedna kvaliteta neume jest ritmička gipkost koju ona stvara.”⁸³ Ta se gipkost navodno javlja i u grčkim i hinduističkim ritmovima, a Messiaen tvrdi da je tu kvalitetu pokušao ispoljiti i Chopin svojim *rubatom*. Revolucionarna konstatacija je upravo ta, da Messiaen pjev ptica povezuje s gregorijanskom semiologijom.

⁸³ Usp. *Isto*, 453-454.

Pretpostavka, da se aluzija na gregorijansku neumatiku može pronaći čak i u pjevu ptica, isprva je zbnunjujuća. Međutim, stručnjakinja za Messiaenov stil Wai-Ling Cheong smatra da se proboj *stila oiseau*⁸⁴ dogodio oko 1952.-1953. godine, baš nakon skladateljevog slojevitog proučavanja gregorijanike i grčke metrike.⁸⁵ Pogledajmo zanimljiv primjer asimilacije adijastemske neumatike u Messiaenovom ptičjem pjevu.



Notni primjer 4. 3. *Semiologija u Messiaenovom ptičjem pjevu*

Slijedi primjer upotrebe gregorijanskog napjeva u klavirskoj zbirki *Dvadeset promišljanja o liku djeteta Isusa*, skladanoj za Yvonne Loriod 1944. godine. Kroz zbirku se provlače razni motivi i fraze koje Messiaen naziva temama (*lajtmotivi* – korelacija s Wagnerom). *Regard de l'Esprit de joie* (*Pogled na Duh radosti*) deseti je po redu stavak, a njegov je oblik građen od manjih i većih homogenih ulomaka. Primjer je za Messiaenov originalni stil koji se razvijao onkraj ekspresionizma i dodekafonije. Nalazimo ulomke s tonalitetnim centrom, maskiranim harmonijskim funkcijama (srodno slobodnoj tonalitetnosti), biakordikom i atonalitetom. Početna 33 takta u brzom šenaestinskom protoku i metarski slobodnom zapisu donose prvu temu, inspiriranu napjevom *Haec dies*. Riječ je o gradualu Vazmene nedjelje *Ovo je dan što ga učini Gospodin*, skladanom u hipodorskom modusu. Ovaj je napjev primjer za gregorijansku tipsku melodiju drugoga modusa. Tipske melodije gregorijanskog repertoara bile su prilagođavane na više različitih tekstova – ponekad toliko vješto da se u konačnici nije mogla raspoznati originalna postavka.

⁸⁴ stil ptičjeg pjeva, fr.

⁸⁵ Usp. Jonas LUNDBLAD, *Universal Neumes: Chant Theory in Messiaen's Aesthetics*, u: *Journal of the Royal Musical Association*, Cambridge University Press, 147/2, 453-454.

Cilj takvog rukovanja kompozicijskim materijalom bilo je melodijsko-modalno obojenje liturgijske godine koje je pratilo cijeli Kristov Misterij,⁸⁶ čemu je značajno pridonosio i sâm modalni *ethos*.⁸⁷ Melodijsku konturu ovoga gregorijanskoga napjeva Messiaen imitira u oktavno markiranoj melodijskoj liniji u donjem klavirskom registru.⁸⁸ Materijal ovih četrnaest fraza, koje su odvojene nasilnim (*violent*) akordom, Messiaen naziva temom orijentalnog plesa i gregorijanskog korala. Izraz ‘orijentalno’ se, u ovom kontekstu, ne odnosi na specifični utjecaj azijske glazbene kulture, nego je u Messiaenovom vokabularu sinonim za *egzotično*.⁸⁹ Osim utjecaja fluidne gregorijanske monodije, na ovaj element utjecala je i neumatska notacija originalnog predloška iz koje je proizašla ritamska grupacija Messiaenove melodijske linije.

The image shows a musical score for 'Haec dies' by Olivier Messiaen. It consists of several staves. At the top, there is a vocal line for Soprano II (GR. II) with the lyrics 'Aec di- es, quam fe- cit Dó- mi- nus'. Below this is a piano accompaniment (PIANO) section. The piano part is marked 'Presque vif (♩ = 160)' and 'f staccato'. It includes a 'Thème de danse orientale et plain-chantesque' and is marked '8° basse'. The piano part also includes the lyrics 'Haec di- es, quam fe- cit Do- mi- nus:'. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Messiaen's work.

Notni primjer 4. 4.⁹⁰ Melodijska kontura napjeva *Haec dies*

⁸⁶ Usp. Katarina KOPREK, Modalnost – sastavni dio zvučne komponente gregorijanskih napjeva – egzegeza, u: *Snaga pjevane Riječi*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, Zagreb, 2013., 213-214.

⁸⁷ Usp. Katarina KOPREK, Modalitet kao područje tekstualno-melodijske, semiološko-modalne i egzegetske analize, u: *Modaliteti gregorijanskih napjeva*, Sveučilište u Zagrebu – Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb, 2019., 153-154.

⁸⁸ Usp. Srđan DEDIĆ, Olivier Messiaen, u: *Glazbeni oblici i stilovi 19. i 20. stoljeća – zbirka nastavnih materijala za kolegij Glazbeni oblici i stilovi na Muzičkoj akademiji u Zagrebu*, skripta, Zagreb, 2019., 103.

⁸⁹ Usp. Jason M. HARDINK, Monody, u: *Messiaen and Plainchant*, doktorska disertacija, Rice University, Houston, Texas, 2006., 45.

⁹⁰ Transkripcija je preuzeta iz doktorske disertacije Jasona M. Hardinka, str. 98.

Za razliku od potonjeg klavirskog komada, u kojem je gregorijanski napjev tek jedan od građevnih elemenata, stavak *Puer natus est* iz ciklusa za orgulje *Livre du Saint-Sacrement* (*Knjiga u čast Presvetomu Sakramentu*, 1985.) u potpunosti počiva na božićnom gregorijanskom introitusu: *Dijete nam se rodilo, sina dobismo; na plećima mu je vlast. Ime mu je: Anđeo velikoga savjeta* (Iz 9, 6). Melodijska linija pojavljuje se gotovo neizmijenjena: zadržana je originalna melodijska visina tona i modalitet izvornog napjeva, bez odstupanja od predloška. Kvintni skok incipita uvijek nastupa monodijski i u ekspresiji gregorijanskog autora – poput retoričko-teološke figure s odjekom u pauzi, kao *lajtmotiv* koji obznanjuje povijesni događaj. On se tokom kompozicije na taj način javlja pet puta, a nakon njega slijedi novi set varijacija na neumatsku građu.

The image shows a musical score for the piece 'Puer natus est'. At the top, it is marked 'Bien modéré' and 'Pos: dr.'. The first line is a vocal line labeled 'MAN.' with a single note on a staff. Below it, a large 'P' with a Roman numeral 'VII' indicates the start of the piano accompaniment. The piano part is marked 'Modéré' and 'R: (p)'. It features a complex texture with many chords and moving lines in both hands. The lyrics 'U-ER na- tus est' are written below the piano part. The score includes dynamic markings like '(pp)' and 'f'.

Notni primjer 4. 5. Razrada motiva po uzoru na neumatsku građu

Monodijski nastupi gregorijanskih fraza ocrtavaju Messiaenov intelekt za autentičnu, pjevanu izvedbu gregorijanskoga napjeva. Njegova sugestivnost u obliku bilježenja interpretativnih oznaka upućuje na želju za produkcijom gregorijanske adijastematske notacije. Tome u prilog ide činjenica da većinu svojih djela piše u slobodnom taktu, bez ograničavanja zaključanim ritamskim obrascem. To je, vjerojatno, bio najbolji način da se približi govornom ritmu gregorijanskoga korala.

The image shows a musical score for 'Un peu vif (Introit « Puer natus est nobis »)'. It features a vocal line with lyrics 'cu-ius impé- ri- um su- per hū- me- rum e- ius : et vo- cá- bi- tur no- men e- ius, magni consi- li- i An- ge- lus.' and a piano accompaniment. The piano part is marked 'MAN.' and includes dynamic markings like 'f' and 'p'. The score includes performance instructions like 'un peu rall.', 'rall.', and 'enchaînez →'. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Notni primjer 4. 6. Utjecaj adijastemacije na instrumentalnu monodiju

Pred kraj djela nalazi se odsječak ptičjeg pjeva koji nema motivičku poveznicu s božićnim introitusom. U notnom zapisu autor navodi da se radi o pjevu pjevača s drva masline. Ovu pticu snimio je tijekom putovanja u Izrael, pod čijom je jurisdikcijom bio Betlehem u biblijska vremena. Tako Messiaen u ovaj stavak integrira i radosni ptičji pjev iz mjesta Kristovog rođenja i boravka.⁹¹ Stavak završava harmonizacijom druge fraze – pažljivom upotrebom modalitetnog harmonijskog jezika, čime nije narušen izvorni, miksolidijski modus. U zadnjoj frazi vidljiva je autorova varijacija napjeva kojom postiže retorički naglasak na misao da je Dijete-Sin *darovan nama*. Naime, ponavljanje tog melodijskog *incisuma* pravi je odraz Messiaenove teološke egzegeze.

et fi- li- us da- tus est no- bis :

(Introit « Puer natus est nobis »)

Un peu lent Lent Très lent

MAN. G: mf legato pp (pp)

PED. legato pp (pp)

Notni primjer 4. 7. Messiaenova instrumentalna teološka egzegeza

⁹¹ Usp. Alanna ROPCHOCK, Messiaen's Use of Plainchant After Vatican II: An Analysis of "Puer Natus est nobis from Livre du Saint Sacrement", u: *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, (2009), 2, 82.

Zaključak

Gregorijanska kompozicija nastala je kontemplacijom nad tekstualnim predloškom. Prije negoli je bila modalno-melodijski i semiološki fiksirana, autor je promišljao hoće li njezin idejni izričaj prigodno popratiti liturgijski čin kojemu je namijenjena. Shvaćanje pozadine originalnog predloška te poznavanje gregorijanskoga stila općenito imperativ je za uspješnu integraciju ovog materijala u novo glazbeno djelo. Stoga je bilo potrebno opširnije istražiti pod kojim okolnostima skladatelji posežu za gregorijanskim elementima, što je u konačnici suzilo izbor na četiri velikana glazbe za instrumente s tipkama (J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Liszt, O. Messiaen). Ovaj uži izbor otvorio je mogućnost kvalitetnije spoznaje o njihovom iskustvu s gregorijanskim koralom.

Obrađena materija ukazuje na činjenicu da se gregorijanska umjetnost od baroka nadalje postepeno probijala iz vokalne postavke u čisto instrumentalnu, pri čemu je doživjela svoj instrumentalno-interpretativni vrhunac posredstvom originalnih skladateljskih tehnikâ francuskog skladatelja, orguljaša i glazbenog teoretičara Oliviera Messiaena. U stoljećima prije Messiaena najčešće se našla ukalupljena u zaključanom vremenskom protoku (ustaljenom ritamskom obrascu) i prilagođavana tonalitetnom okviru. Tek kod skladatelja F. Liszta u devetnaestom stoljeću, u jeku cecilijanskoga pokreta, vidimo prve moderne pokušaje ritmizacije po uzoru na semiološki neumatski zapis.

Općenito, skladatelji za parafraze u svojim djelima najčešće izabiru melodijski materijal silabičkih himanâ, što zbog njihove lakše integracije (silabički ritam, bliskost tonalitetu), što zbog njihove dominacije u liturgiji. Zajednička crta izdvojenih skladatelja je i njihov angažman u crkveno-vjerničkom životu od djetinstva ili mladenačkih dana. Na taj način se kod svakoga od njih stvarao osjećaj za liturgiju i liturgijsku glazbu, a samim time i za gregorijanski repertorij, što će kasnije utjecati na veliku produkciju djela sakralne tematike za liturgijski ili koncertni prostor.

Izbor skladateljâ od razdoblja baroka do dvadesetoga stoljeća i razrada njihovog skladateljskog materijala sakralne tematike omogućila je elementaran uvid u način tretmana i integracije gregorijanskoga idioma u pojedini glazbeni stil. To nas dovodi do impozantne konkluzije: bez obzira na harmonijski jezik određenog razdoblja ili vlastitost stila pojedinog autora, gregorijanski koral univerzalni je i fleksibilan medij koji ima kvalitetu ujedinjenja najrazličitijih glazbenih jezika – jer su svi ti jezici proizašli iz njega. Na gregorijanskomu koralu je stasala povijest zapadne glazbe zbog čega je on ‘kamen zaglavni’ naše glazbene baštine.

Izvori i literatura

1. ANDREIS, Josip, *Povijest glazbe (I knjiga)*, Liber Mladost, Zagreb, 1975.
2. BLAJIĆ, Petar Zdravko – ŠPRALJA, Izak, članci, u: *Crkvena glazba*, Hrvatsko književno društvo sv. Ćirila i Metoda, Zagreb, 1988.
3. CALDWELL, John, Dies irae, u: *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040040>. (11. VIII. 2023.)
4. CALENZA, Anna – DEAVILLE, James, *The Cambridge Companion to Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
5. DAHLHAUS, Carl, *Glazba 19. stoljeća*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2007.
6. DEDIĆ, Srđan, *Glazbeni oblici i stilovi 19. i 20. stoljeća – zbirka nastavnih materijala za kolegij Glazbeni oblici i stilovi na Muzičkoj akademiji u Zagrebu*, skripta, Zagreb, 2019.
7. DRUGI VATIKANSKI KONCIL, *Sacrosanctum Concilium. Konstitucija o Svetoj liturgiji (22. XI. 1963.)*
8. English Wikipedia, *Christ ist erstanden*
https://en.wikipedia.org/wiki/Christ_ist_erstanden. (15. VIII. 2023.);
Dies irae, https://en.wikipedia.org/wiki/Dies_irae. (11. VIII. 2023.)
9. GLODIĆ, Veljko, Franz Liszt i Frédéric Chopin – susret romantičarskih osobnosti, u: Franz LISZT, *Chopin*, Mala zvona, Zagreb, 2011.
10. GRIFFITHS, Paul, Messiaen, Olivier, u: *Grove Music Online*
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018497>. (10. IX. 2023.)
11. HARDINK, Jason M., *Messiaen and Plainchant*, doktorski rad, Rice University, Houston, Texas, 2006.
12. HÖWELER, Casper, *Muzički leksikon*, Matica srpska, Novi Sad, 1990.
13. KOPREK, Katarina, Gregorijanski napjevi Velikog tjedna, u: *Povijesni prilozi* (2006) vol. 25, br. 31
14. KOPREK, Katarina, *Snaga pjevane Riječi*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, Zagreb, 2013.
15. KOPREK, Katarina, *Modaliteti gregorijanskih napjeva*, Sveučilište u Zagrebu – Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb, 2019.

16. KÖCHEL, Ludwig von, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts*, Breitkopf&Härtel Musikverlag, Leipzig, 1958.
17. LEAVER, Robin A., *International Symposium Understanding Bach's B-minor Mass – Book One*, Queen's University Belfast, Belfast, 2007.
18. LEONHART, Dorothea, *Mozart, jedna biografija*, Izvori, Zagreb, 2005.
19. LEOPOLD, Silke, *Mozart Handbuch*, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2005.
20. LUNDBLAD, Jonas, Universal Neumes: Chant Theory in Messiaen's Aesthetics, u: *Journal of the Royal Musical Association*, Cambridge University Press, 147/2
21. MARTINJAK, Miroslav, *Gregorijansko pjevanje – baština i vrelo rimske liturgije*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, Institut za crkvenu glazbu "Albe Vidaković", Zagreb, 1997.
22. MASSENKEIL, Günther – ZYWIETZ, Michael, *Lexikon der Kirchenmusik*, Laaber-Verlag, Laaber, 2013.
23. MICHELS, Ulrich, *Atlas glazbe 2*, Golden marketing, Zagreb, 2006.
24. MORRISON, Bryce, *Liszt*, Omnibus Press, Hungary, 1989.
25. NEWLIN, Dika, *Bruckner/Mahler/Schönberg*, Bergland Verlag Wien, Beč, 1954.
26. NIEDERMEYER, Louis – D'ORTIGUE, Joseph: *Gregorian Accompaniment*, Nowello, Ewer & Co., Boston, 1905.
27. ROSEN, Charles, *Klasični stil*, Nolit, Beograd, 1979.
28. PALISCA, Claude Victor, *Barokna glazba*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2005.
29. PESTELLI, Giorgio, *Doba Mozarta i Beethovena*, Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2008.
30. PESCE, Dorothea, Liszt, Franz, u: Grove Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265>. (9. IX. 2023.)
31. PETZOLDT, Martin, *International Symposium Understanding Bach's B-minor Mass – Book Two*, Queen's University Belfast, Belfast, 2007.
32. ROPCHOCK, Alanna, Messiaen's Use of Plainchant After Vatican II: An Analysis of "Puer Natus est nobis from Livre du Saint Sacrement", u: *Nota Bene: Canadian Undergraduate Journal of Musicology*, 2009/2
33. SCHMIEDER, Wolfgang, *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*, Breitkopf&Härtel Musikverlag, Leipzig, 1958.

34. ŠČEDROV, Ljiljana – PERAK LOVRIČEVIĆ, Nataša – AMBRUŠ-KIŠ, Ružica, *Glazbeni susreti 4. vrste*, Profil International, Zagreb, 2000.
35. TORTOLANO, William, *Gregorian Chant Roots in the Music of J. S. Bach*, u: <http://www.agoboston2014.org/2013/09/gregorian-chant-roots-in-the-music-of-j-s-bach/>. (17. VIII. 2023.)
36. WALKER, Alan, *Franz Liszt The Final Years 1861-1886*, Cornell University Press, New York, 1996.
37. ZON, Bennedett, Bedazzled by Breakthrough: Music Theology and the Problem of Composing Music in Words, u: *Journal of the Royal Musical Association*, 136/2
38. ŽMEGAČ, Viktor, *Majstori europske glazbe*, Matica hrvatska, Zagreb, 2009.

Notni primjeri su preuzeti, ako nije drugačije naznačeno, s javno dostupnih internetskih baza:

International Music Score Library Project (IMSLP) <https://imslp.org/>

Gregorianisches Repertoire <https://gregorien.info/>

GregoBase – A database of gregorian scores <https://gregobase.selapa.net/>

Notni primjeri psalmodijskih tonusa preuzeti su iz udžbenika

MARTINJAK, Miroslav, *Gregorijansko pjevanje – baština i vrelo rimske liturgije*, HDCG i Institut za crkvenu glazbu “Albe Vidaković”, Zagreb, 1997.