

Utjecaj opere na sakralnu glazbu Italije, Francuske i Njemačke u razdoblju baroka

Ercegovac, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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:116:102252>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-16**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

LUCIJA ERCEGOVAC

UTJECAJ OPERE NA SAKRALNU GLAZBU
ITALIJE, FRANCUSKE I NJEMAČKE U
RAZDOBLJU BAROKA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

IV. ODSJEK

UTJECAJ OPERE NA SAKRALNU GLAZBU ITALIJE, FRANCUSKE I NJEMAČKE U RAZDOBLJU BAROKA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: doc. art. Ivan Josip Skender

Student: Lucija Ercegovic

Ak. god. 2020/2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. art. Ivan Josip Skender

Potpis

U Zagrebu,

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

SADRŽAJ:

Sažetak

1. Uvod

2. Stilske značajke barokne vokalne glazbe

3. Italija u razdoblju baroka

3.1. Sakralna glazba u Italiji

3.1.1. Oratorij

3.1.2. Karakteristike opere u talijanskom oratoriju

4. Francuska u razdoblju baroka

4.1. Glazba u doba Luja XIV.

4.2. Sakralna glazba u Francuskoj

4.2.1. Jean-Baptiste Lully

4.2.2. Marc-Antoine Charpentier

5. Njemačka u razdoblju baroka

5.1. Sakralna glazba u Njemačkoj

5.1.1. Pasija (muka)

5.1.2. Oporni tip pasije (muke)

5.1.3. Protestantska kantata 18. stoljeća

6. Zaključak

7. Literatura

Sažetak

Ovaj rad bavi se utjecajem opere na sakralnu glazbu u razdoblju baroka, u Italiji, Francuskoj i Njemačkoj.

Pregledom kroz sakralnu glazbu spomenutih zemalja proučavala sam osnovni utjecaj opere na stilske promjene odabranih vokalnih sakralnih formi.

Ideja ovog rada je istaknuti različitosti sakralne i svjetovne glazbe baroknog razdoblja u navedenim zemljama, ali i pokazati njihove sličnosti.

Ključni pojmovi: opera, sakralna glazba, svjetovna glazba, barokno razdoblje

Summary

The following thesis deals with the influence of opera on sacred music in the Baroque period in Italy, France and Germany.

Reviewing through the sacred music of the mentioned countries, I studied the basic influence of opera on the stylistic changes of selected vocal sacred forms.

The idea of this thesis is to show the differences between the sacred and secular music of the Baroque period in these countries, but also to point out their similarities.

Key words: opera, sacred music, secular music, baroque period

1. Uvod

Naziv barok etimološki je povezan sa francuskom riječi *baroque*, koja je prijevod portugalske riječi *barroco* (*pérola barroca*), što znači biser nepravilnog oblika. Barok u europskoj glazbi označuje razdoblje, tj. stil koji se javlja poslije razdoblja renesanse, od približno (1580.) 1600. do 1750. godine. U glazbi se javlja u vrijeme kada i u drugim umjetnostima. Prema Bukofzeru dijeli se na rani (1580-1630), srednji (1630-80) te kasni barok (1680-1730).¹ Trajanje baroka kao stilskog razdoblja, tj. njegov početak i kraj su obilježeni važnim događajima koji su poslužili kao prekretnica za promjenu glazbenog stila. Godine 1594. umiru skladatelji razdoblja renesanse, Giovanni Pierluigi da Palestrina i Orlando di Lasso, a 1750. godine umire skladatelj J. S. Bach.

„Riječ se potkraj ranoga novog vijeka proširila u većini europskih jezika, postavši metaforičkom oznakom za formalno nezgrapne ili neobične proizvode umjetničkog obrta, a zatim i za loš ukus uopće. U 18. st. više se autora poslužilo njome kao pogrdnom oznakom za umjetnost 17. st., s namjerom da istaknu njezinu prekomjernu kićenost i ishitrenost. Potkraj 19. i početkom 20. st. pojam je postupno izgubio pogrdno značenje i prometnuo se u tipološku oznaku za bitna obilježja umjetnosti između renesanse i klasicizma.“²

U središtu promatranja je subjektivni doživljaj, a to znači duševno stanje i doživljaji pojedinca. Razvija se svjesnost o različitim stanjima uma, različitim emocijama, te je glazba u službi pobuđivanja afekata.³ No, ideja o afektima i njihovom pobuđivanju se javlja već krajem 16. stoljeća te postaje misao vodilja koja se proteže kroz 17. i 18. stoljeće, kako u glazbi tako i u književnosti.

Kako navodi C. Palisca, afekti nisu bili sinonim za osjećaje. Njih se moglo opisati kao

¹ Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque era* (from Monteverdi to Bach). New York: W.W. Norton & Company. Inc., 1947. Str. 17.

² Hrvatska enciklopedija: barok. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=6003> (posjet 10.02.2021.)

³ Teorija afekata – „At the centre of the doctrine was the belief that, by making use of the proper standard musical procedure or device, the composer could create a piece of music capable of producing a particular involuntary emotional response in his audience.“ (U središtu doktrine je bilo uvjerenje da je, koristeći prikladnih standardnih glazbenih postupaka ili naprava, skladatelj mogao stvoriti djelo koje je bilo sposobno proizvesti određen, nenamjieran emocionalni odgovor u svojoj publici.) Encyclopedia Britannica: Doctrine of the affections. <https://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections> (posjet 10.02.2021.)

strasti, a one su „posljedično stanje neravnoteže“.⁴

Već kroz razdoblje renesanse provlači se ideja humanizma te se javlja potreba za oživljavanjem antičkog ideala i izraza grčko-rimskog svijeta te potreba da u središtu više ne bude mistika već pojedinac.

Uz barok se povezuju izrazi poput pretjerano, neobično, nepravilno, kičasto, bizarno. Kao i u arhitekturi te likovnoj umjetnosti, u glazbi se javlja potreba za novim načinima izražavanja, pa tako nastaju nove glazbene forme, među kojima je i opera - jedna od formi koja je obilježila razdoblje barokne glazbe.

Mnogi glazbenici baroknog razdoblja bili su pod pokroviteljstvom, tj. pod privatnom financijskom potporom imućnih pokrovitelja. Bili su zaposleni od strane imućne i vladajuće klase, dvorova, crkava te vijeća. Krajem razdoblja pokrovitelji postaju i pripadnici srednje klase. Pokrovitelji koji su plaćali glazbenike određivali su kakvu glazbu će skladatelj pisati, što je naravno utjecalo na slobodu i kreativnost samog skladatelja. Nametnuti subjektivni ukus pokrovitelja je određivao kakve će se skladbe pisati.

2. Stilske značajke barokne vokalne glazbe

„To je doba, u koje se zbiva dalekosežna promjena umjetničkih koncepcija sredstava umjetničkog izraza, pogleda na svrhu umjetnosti.“⁵

Karakteristike manirizma, stila koji se razvio u slikarstvu na prijelazu iz renesanse u barok, obilježile su začetke barokne glazbe. Umjesto harmonije i ravnoteže za kojima je težila renesansa, manirizam je težio jakim kontrastima (svijetlo-tama) te pretjeranim zanosima i nemirima.⁶

Za razliku od razdoblja renesanse koju je obilježilo stapanje tekstura dionica kroz bogato razrađenu polifoniju te melodijske linije bez naglih promjena, u baroku je jedna od karakteristika glazbe bio kontrast, kojim je glazba dobivala na dramatičnosti. Tekst i njegovo značenje postalo je važnije od same glazbe. Dakle, glazba biva u službi teksta. Iz tog novog gledišta razvija se potreba za isticanjem solističke dionice

⁴ Palisca, Claude V. Barokna glazba. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005. Str. 11. (s engleskog preveo Stanislav Tuksar)

⁵ Andreis, Josip. Muzika u razdoblju baroka – Pojava i razvoj opere. // Historija Muzike I / Zagreb: Školska knjiga, 1951. Str. 203.

⁶ Hrvatska enciklopedija: manirizam. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=38642> (posjet 01.03.2021.)

uz pojednostavljenu harmonijsku pratnju improvizirajućeg karaktera. Glavna (istaknuta) melodija često je bila vrlo ornamentirana i virtuoznog karaktera. Dakle, monodija je prevladavala nad polifonijom. Polifoni stil (*stile antico* ili stari stil) će se nastaviti i dalje njegovati u sakralnoj glazbi, no s vremenom će u nj polako ulaziti i monodijski elementi koji su karakteristika svjetovne glazbe. *Stile moderno* ili novi stil sa svojim isticanjem solo glasa te suprotnosti melodijske linije i linije u bas dionici, njegovao se u svjetovnoj glazbi. Glavni skladatelj novog pravca, tzv. *stile moderno* bio je Claudio Monteverdi, a nakon njega u Italiji slijede G. B. Pergolesi i Alessandro Scarlatti. U Francuskoj su to bili J. B. Lully i J. P. Rameau, a u Njemačkoj Heinrich Schütz, Dietrich Buxtehude i Georg Philipp Telemann.

3. Italija u razdoblju baroka

Tijekom vladavine pape Urbana VIII. (Maffeo Barberini), nepotizam i pokroviteljstvo umjetnosti u Rimu je bilo na samom vrhuncu. Financijska potpora povoljno je utjecala na razvoj kazališta i produkcija unutar kazališta. Osim jezuitskih (isusovačkih) drama⁷, i drugi žanrovi su se mogli izvoditi u kazalištima, pa se u Italiji zajedno sa operom razvijao i oratorij.

Papa Urban je novčano odupirao glazbenike i operne izvedbe. Tradiciju podupiranja umjetnosti nastavili su i njegovi nećaci – Antonio, Taddeo i Francesco. Godine 1625., kada je Francesco već bio kardinal, Urban mu je osigurao posjed na kojem je Francesco dao izgraditi poznatu i bogatu Barberini knjižnicu, koja je kasnije bila mjesto od kulturne važnosti za grad jer su se tamo nalazili razni umjetnici i znanstvenici. Prva opera koja je tamo izvedena i financijski pomognuta je bila opera *Sant'Alessio* Stefana Landija, 1632. godine.

⁷ Kazališna forma razvijena u edukacijske i propagandne svrhe u isusovačkim školama tijekom 16., 17. i 18. stoljeća. Njome su se izražavale religijske i moralna načela. Britannica: Jesuit drama. <https://www.britannica.com/art/Jesuit-drama>

3.1. Sakralna glazba u Italiji

Početak 17. stoljeća u Italiji su se razvile nove forme sakralne glazbe koje je Buelow klasificirao na sljedeće: monodije za solo glas ili više glasova i *b. continuo*, manja višeglasna djela u *concertato* stilu sa ili bez pratnje instrumenata, veća višeglasna djela u *concertato* stilu (od kojih su neka u venecijanskom *cori spezzati*⁸ stilu skladatelja Giovanni Gabriellija). Dio utjecaja na novonastale forme sakralne glazbe imala je Firentinska kamerata te njihovo eksperimentiranje sa novim načinima tretiranja teksta.⁹

Monodija kao forma koja je zahtjevala vrlo jednostavan sastav glazbenika – jedan ili više glasova uz pratnju improvizirajućeg karaktera, Crkvi je u to doba odgovarala prvenstveno iz ekonomičnih razloga jer mnoge crkve (pogotovo u manjim gradovima) nisu imale dovoljno financijske potpore da bi platile veliki broj izvođača. Uz to je sama forma monodije doprinijela novom načinu pristupanja sakralnim tekstovima i njihovom izvođenju.

3.1.1. Oratorij

Oratorij je bio sakralna, neliturgijska skladba dramskog karaktera, u kojoj su se biblijske priče predstavljale kroz formu recitativa, arije i *ariosa*, ansambla, zbora, uz naratora ili testa. Do sredine 17. stoljeća u Italiji su se razvile dvije vrste oratorija – *oratorio latino* i *oratorio volgare*. *Oratorio latino* bio je skladan na latinskom jeziku i razvio se iz latinskog moteta, dok je *oratorio volgare* bio na talijanskom jeziku te se razvio iz lauda, koje su se izvodile na duhovnim sastancima Sv. Filipa Nerija u oratorijima rimskih crkava. Latinski oratorij je uprizorivao biblijske priče. Ta vrsta oratorija bila je namijenjena užem krugu ljudi – najviše učenim ljudima, svećenicima, znanstvenicima, koji su razumjeli latinski jezik. Izvodili su se u oratoriju¹⁰ pored crkve

⁸ Tehnika skladanja za dva ili više zborova, koji su obično smješteni u različitim dijelovima prostora. Grove Music Online: Cori spezzati. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006486>

⁹ Buelow, George J. A History Of Baroque Music. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004. Str. 42.

¹⁰ U katolicizmu, prostorija za molitvu i pobožne vježbe u stanu, kući, dvorcu ili eremitariju; privatna kapelica. Služi za molitvu užega kruga vjernika, za razliku od crkve koja služi javnomu bogoslužju. Hrvatska enciklopedija: oratorij. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=45392>

San Marcello u Rimu, a po tome su dobili i ime. Oratorij se izvodio isključivo koncertno, za razliku od opere koja se izvodila na sceni.

Jedan od primjera latinskog oratorija sa biblijskom pričom je onaj o Joni i velikoj ribi u oratoriju *Jonas* Giacoma Carissimija, koji je učvrstio umjetničku formu oratorija.

Kratke arije su se brzo izmjenjivale sa recitativima i zbarskim dijelovima, koji su dočaravali oluju na moru. Prikazi prirode- pogotovo u stanju nemira, oluje, motivi valova i vjetra, bili su vrlo popularni u to vrijeme u operi i instrumentalnoj glazbi. Ono što je bitno povezivalo operu i oratorij su arije, koje su većinom bile u formi strofne pjesme (slične arijama rane venecijanske opere).

Ono što je također zajednička karakteristika opere i oratorija u 17.stoljeću je česta upotreba antičkog metra, točnije anapestičkog¹¹ i daktilskog¹².

Upotreba latinskog jezika se nastavila kroz cijelo 17. stoljeće, pa su ga i u 18. stoljeću neki od skladatelja koristili za svoja djela – A. Stradella, B. Galuppi, A. Scarlatti te A. Vivaldi u svome jedinom oratoriju *Juditha triumphans*.

Druga vrsta oratorija – *oratorio volgare*, bio je popularniji, najviše među običnim građanstvom jer je bio na talijanskom jeziku, a ljudima time razumljiv i pristupačan. Tom vrstom oratorija pokušavalo se privući što više ljudi različitog statusa u prostore oratorija. Uprizorivali su priče iz Starog Zavjeta ili života svetaca. Prve izvedbe su bile 1632. godine u oratoriju crkve Santa Maria Vallicella u Rimu, a nekoliko desetaka godina kasnije oratorij se približava operi time što su mu tekstovi bili nalik opernim librettima. Ono što je do tada bilo zanimljivo kao radnja u oratorijima (život svetaca, preobraćenja grešnika itd.), sada su zamijenili razni prizori koji su bili popularni u operama toga doba – borbe, ljubavne priče, lov. Oratorij je nagnjao većoj dramaturgiji forme, što se može pripisati utjecaju opere.

Tijekom razvoja oratorija *volgare*, opera koja se razvijala u Rimu pod pokroviteljstvom Barberinija, nekada je radnju gradila na priči života svetaca, što je kasnije postala glavna tematika oratorija. Neke od tih opera bile su *Sant'Alessio* (1632.), *Santa Teodora* (1635.) i *San Bonifazio* (1638.). Opere sakralne tematike izvodile su se i u samostanima.

Neke od glazbenih karakteristika koje su zajedničke oratoriju i operi (koja se razvijala

¹¹ Anapest (grč. ἀνάπαιστος, anapaestus), stopa od triju slogova s rasporedom dužina i kraćina obrnutim od daktila (zato se katkada zove i antidaktil)

¹² Daktil (grč. Δάκτυλος, dactylus), trosložna stopa – vrlo česta u antičkoj poeziji.

u Rimu) su bili naglasci na dijelove sa zborom i vokalnim ansamblom, različiti stilovi recitativa, korištenje ukrasa u recitativima u stilu arija, korištenje različitih tipova struktura arija te sličan tretman instrumenata kao pratnje za solističke vokalne dionice.

Howard E. Smither u svojoj knjizi o povijesti i razvoju oratorija, u poglavlju o pretečima istoga, navodi ranu operu kao vrlo važan utjecaj na oblikovanje oratorija kao forme. Utjecaj je bio vidljiv u glazbi i u tekstualnom dijelu oratorija (*libretto*). Dok je *libretto* latinskog oratorija većinom bio pisan u stilu proze (što je poteklo iz moteta dramskog karaktera), *libretto* ranog talijanskog oratorija bio je pisan u obliku pjesme, što je utjecaj opere. S vremenom, nakon polovice 17. stoljeća, tekstovi u obje vrste oratorija su težila tekstovima obliku pjesme, po uzoru na operu toga doba. Opera nije utjecala samo na *libretto*, već i na glazbeni stil oratorija tog doba.

„Oratorij i opera teže prema istoj stilizaciji, tj. oblikovanju „afekata“, emocionalnih stanja kroz svoj tekst i glazbu, ali teže i jednakim stuktturnim i stilskim promjenama kroz čitavo barokno razdoblje.“¹³

Od polovice 17. stoljeća pa do početka 18. stoljeća, oratorij je pratio promjene u operi, što je mijenjalo i njegovu formu. Kada je opera strofnu ariju zamijenila *da capo* arijom, oratorij je tu promjenu preuzeo i u svoju formu. Također, uloga zbora je postupno slabila u operi, zatim i u oratoriju. Promjene u opernom *libretto*, koje su radili poznati libretisti tog doba Pietro Metastasio i Apostolo Zeno, napravili su i u onima koja su pisali za talijanske oratorije.

3.1.2. Karakteristike opere u talijanskim oratorijima

Arcangelo Spagna, vrlo poznati barokni libretist u Italiji, u svojoj knjizi *Oratorii overo Melodrammi sacri* (1706.), osim što je pokušao ući u trag povijesti i razvoja talijanskog i latinskog oratorija do toga vremena, zalagao se i za jasnu razliku između opernog i oratorijskog *libretta*. Spominje kako su arije u oratorijima bile

¹³ Smither, Howard E. History of the Oratorio, The Oratorio in the Baroque Era, vol.1. Str. 13. (s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

proširivane raznim ponavljanjima, koloraturama i instrumentalnim ritornelima – što su bile značajke opere toga doba. Čak su i likovi bili stilizirani kao oni u operama:

“(...) ponizni sveci bili su u kontrastu sa poganskim nasilnicima, dok su vjerne žene i prijatelji zadržali svoje netaknute vrline, čime su pratili primjer postavljen od mnogih opernih junaka i junakinja.”¹⁴

On je uspio oratorij približiti formi opere, tako da je *historicusu* (naratoru) i zboru oduzeo (a nekada samo smanjio) važnost pojave u skladbi, čime je istaknuo soliste kojih je bilo nekoliko na sceni (do pet solista). Prema njemu uloga *testa* je bila glavna karakteristika koja je razlikovala oratorij od opere. Sebe je smatrao takozvanim reformatorom oratorijskog *libretta*, a jedna od reformi je napuštanje uloge *testa*. On je oratorije zvao “kazališna djela” (*opere theatri*).

„Smatram da dramska kazališna djela jednako zadovoljavaju one koji ih gledaju na sceni kao i one koji ih čitaju. U njima nije bilo uloge *testa*, pa sam razmišljao da tu ulogu maknem iz oratorija.“¹⁵

Tijekom 17. stoljeća oratorij je bio sve popularniji među narodom. To se dogodilo zahvaljujući operi, čije je izvođenje katolička Crkva zabranila za vrijeme Korizme. U tom razdoblju je izvođenje predstava bilo zabranjeno te nije bilo moguće posjećivati kazališta. Oratorij se tada najviše izvodio te je služio kao svojevrsna „zamjena“ operi, koja je u baroku bila najpopularniji javni način zabave. Bio je jedina forma koja je za zahtjevnu opernu publiku bila prihvatljiva kao zamjena za operu. Publika je očekivala dramu i zabavne scene, što su navikli gledati u operama. Stoga se oratorij svojom strukturom i stilom sve više približavao formi opere.

“(...) od duhovnih vježbi u oratorijima, do prelaska u svjetovni koncert.”¹⁶

Iako je bilo uobičajeno da se oratorij izvodi u raznim oratorijima u Italiji, nekada su se

¹⁴ The New Oxford History of Music. Opera and Church Music (1630 – 1750). Church Music in Italy and Eastern Europe – Italian Oratorio and Passion by Hellmuth Christian Wolff
(s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

¹⁵ Smither, Howard E. Oratorio and Sacred Opera (1700-1825). Terminology and genre distinction.
(s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

¹⁶ Smither, Howard E. History of the Oratorio, The Oratorio in the Baroque Era, vol.1. Str. 10.
(s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

izvodili i u palačama plemića gdje su se predstavljali kao „svjetovni“ i zabavljali aristokrate, iako im je teško i dalje bio sakralnog karaktera. Dakle, oratorij kroz razdoblje baroka nije upijao utjecaje opere samo u pogledu strukture i glazbenog stila, već je mijenjao i svoju ulogu u društvu. Takve promjene su se većinom događale u Rimu radi većeg pokroviteljstva umjetnosti.

Mnogi skladatelji opera počeli su skladati i oratorije, a neki od njih su bili Giovanni Bononcini, Francesco Gasparini, Alessandro Scarlatti, Giovanni Legrenzi, Domenico Gabrielli. Ti skladatelji su glazbeni stil svojih oratorija prilagođavali stilu tadašnjih opera. Kao primjer može se izdvojiti oratorij *Susanna* Alessandra Stradelle, koji je bio pun neozbiljnih i vragolastih scena.

S vremenom opera više nije bila ograničena na izvedbe samo na dvorovima, ona je postala komercijalnija, proširila je područje djelovanja. Time je i potreba za pjevačima bila veća te je, kao i Crkva, nudila sve više zaposlenja pjevačima i instrumentalistima. Skladatelji sakralne glazbe profitirali su pisajući i opere.

Veća potreba za pjevačima je donijela i svoje zahtjeve. Standard i kvaliteta pjevača su se povećali, kako u izvođenju opere, tako i u izvođenju sakralne glazbe.

“Sredstva crkvene glazbe počinju ličiti na one u operi - ispreplitanje glasova i gudača, sa naglaskom na visoki standard pjevanja solo pjevača. Dani Viadane i neambicioznih zborova bili su prošlost.”¹⁷

Talijanski skladatelji, a među njima Giovanni Battista Pergolesi, Leonardo Leo i Leonardo Vinci, skladali su oratorije koji su sadržavali koncept novog stila skladanja te su značajni po tome što su glavne značajke skladbe bili pjevači solisti i usavršavanje *da capo* arije. Instrumentalna pratnja je bila u drugom planu, tj. služila je kao pratnja solistima. U Veneciji je takav stil oratorija njegovao i razvijao Antonio Vivaldi, čiji se stil s vremenom proširio do Napulja, gdje su se oratoriji često izvodili u samostanima i kraljevskim palačama. U Napulju su se izvodili oratoriji Leonarda Vincija – *Gionata* (1729.), *Maria addolorata* (1731.) i *Il sacrificio di Jephthe* (1731.), te oratorij G.B. Pergolesija *La morte di San Giuseppe* (1731.), čije su arije bile vrlo dramatičnog vokalnog stila. Promjena u sakralnoj glazbi, na prijelazu iz baroknog u galantni stil, već je bila prilično vidljiva.

¹⁷ The New Oxford History of Music. Opera and Church Music (1630 – 1750). Church Music in Italy and Eastern Europe. Str. 369. (s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

“Utjecaj opere buffe je neupitan - iste prorijeđene strukture, pulsirajuće bas dionice i kratki, ponavljajući melodijski motivi koji se mogu naći u sakralnim arijama.”¹⁸

U sljedećem notnom primjeru vidljivo je neuobičajeno vođenje glasa, u ovom slučaju linije soprana, kojeg skladatelj Francesco Durante koristi da bi istaknuo važnost vokalne linije pjevača. U Napulju su skladatelji opernim pjevačima i njihovim vokalnim linijama davali veliku važnost. Duranteove arije su zahtjevale visoki standard vokalne vještine, što se može vidjeti u primjeru br. 1.

The image shows a musical score for a piece titled "Largo". It consists of three staves: Violins, Soprano solo, and B.C. (Bass Continuo). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Violins part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Soprano solo part has a melodic line with a long note on "Ju" and a fermata over it. The lyrics are "Ju - di - ca - bit in -". The B.C. part provides a bass line with a fermata on the second measure.

¹⁸ The New Oxford History of Music. Opera and Church Music (1630 – 1750). Church Music in Italy and Eastern Europe. Str. 396.

The image shows a musical score for 'Dixit Dominus' by Francesco Durante. It consists of four systems of music. The first system shows a vocal line with a [unis.] marking and a bass line with the lyrics 'na-ti-o'. The second system continues the vocal and bass lines. The third system shows a vocal line with a [tr] marking and a bass line with the lyrics 'ni-bus, in-na-ti-o'. The fourth system shows a vocal line with a [tr] marking and a bass line with the lyrics 'ni-bus,'. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and dynamics.

Notni primjer 1 - Francesco Durante – *Dixit Dominus* u D-duru¹⁹

U Carissimijevom talijanskom oratoriju *Oratorio della Santissima Vergine* zanimljiv je ponavljajući melodijski uzorak u basu, koji je analogan ponavljanjima u strofnim varijacijama opernih arija. U primjeru su vidljive tri varijante uvodne bass dionice. Verzija a je korištena samo jednom, u uvodnom duetu. Verzija b je korištena dva puta te verzija c sedam puta (uključujući transpozicije varijante uzlazno i silazno za interval velike sekunde.²⁰

Ponavljanje uzorka javlja se na početku solo dijelova i dueta.

¹⁹ The New Oxford History of Music. Opera and Church Music (1630 – 1750). Church Music in Italy and Eastern Europe. Str. 394.

²⁰ Smither, Howard E. History of the Oratorio, The Oratorio in the Baroque Era, vol.1. Str.182.



Notni primjer 2 - Spomenuti melodijski uzorak u bas dionici iz Carissimijevog *Oratorio della Santissima Vergine*

Poslije Carissimija, naglasak sa latinskog oratorija prešao je na talijanski oratorij, u kojem zbor nije imao ulogu kao u latinskom oratoriju. U talijanskom oratoriju zbor je imao dekorativnu ulogu, ubacivao je kratke uzvike, jecaje te dao mudru pouku na kraju skladbe. Kao u operi toga vremena, glavni fokus je bio na solistima (kastratima) te je arija, koja u Carissimijevim oratorijima još nije bila nezavisna forma, pljenila pažnju skladatelja i publike. Takav oratorij je bio aristokratska, dvorska forma koja je služila kao zamjena za operu u vrijeme Korizme. Tada su operne kuće bile zatvorene, a kastrati su izvodili oratorije, pa je plemstvo i dalje moglo čuti svoje najdraže pjevače.

Oratorij se dakle od opere razlikovao samo po tome što je imao sakralne teme te nije bio izvođen scenski, pa je mnogo skladatelja opere pisalo i oratorije. Najviše oratorija skladalo se na sjeveru Italije, u Modeni i Bologni, a onda i u Firenzi te Rimu. Pošto je oratorij cvjetao na dvorovima, kao u Veneciji u kojoj se skladalo mnogo opera, operni skladatelji pisali su oratorije i za talijanizirane dvorove Njemačke i Austrije (München, Beč).

Skladatelj Luigi Rossi u svom dramskom oratoriju *Oratorio per la Settimana Santa*, kojemu je *libretto* izrazito dramskog karaktera i koji uključuje konflikte i jasne kontraste između glavnih uloga, izbacivanjem uloge *testa*²¹ približava dramski oratorij bliže operi. Izbacivanjem uloge *testa* i ne naglašavanjem uloge zbora forma oratorija se približila formi opere serie.

²¹ Recitativna uloga pripovjedača koji iznosi i objašnjava već prošle događaje, predstavlja likove, opisuje situacije i radnju te ju komentira. Smither, Howard E. History of the Oratorio, The Oratorio in the Baroque Era, vol.1. Str. 185.

4. Francuska u razdoblju baroka

Barokno razdoblje u francuskoj glazbi započinje nakon smrti kralja Henrija IV., 1610. godine kada je na vlast došao Luj XIII., koji je i sam bio skladatelj. Kroz povijest Francuske glazbe izmjenjuju se utjecaji talijanske i francuske glazbe. Maria de Medici, supruga kralja Henrika IV. i regentica maloljetnog sina Luja XIII., davala je potporu talijanskim glazbenicima zajedno sa kardinalom Giuliom Raimondom Mazzarinijem, koji je u Pariz doveo talijanske skladatelje Luigija Rossija i Marca Marazzolija. Smatrao je da je opera najbolji način da zabavi dvorane, ali i suparnike.

„Kardinal Mazarin, rođeni Talijan, prvi je doveo u Francusku operne družine iz Italije, pri čemu ga nije prije svega vodila ljubav za umjetnošću, već težnja, da pruži svojim političkim suparnicima zabave i razbibrige i da ih pridobije za sebe, a istodobno da odvraća aristokratske krugove od uplitanja u državničke poslove.“²²

Glazba je prikazivala superiornost Francuske nad ostalim europskim zemljama u kulturnom, ali i političkom smislu. Skladala se radi potrebe dvorskih zabava i aristokratskog života, ali i u religijske svrhe. Njom se veličala kraljeva pojava, slavila njegova vlast i nadmoć u cijelom kraljevstvu. Glazba je dakle služila kao sredstvo zabave, no i kao političko sredstvo jer je predstavljala autoritet, položaj i ugled francuske monarhije. Kako navodi J. A. Sadie, dvorske zabave uključivale su ples, dramu, vokalnu glazbu, kostime, scenske efekte, vrlo glasne strojeve i zasljepljujuće vatromete. Time su iskazivali ekstravaganciju i želju Luja XIV. da impresionira cijeli svijet.²³

4.1. Glazba u doba Luja XIV.

Luj XIV., koji je bio kralj od 1643. godine, apsolutnu vlast je ostvario tek od 1661. godine (smrću kardinala Mazarina). Kontrolirao je sav umjetnički život i događaje u Francuskoj. Nacionalizam je bio jak – promovao se francuski jezik, kraljevi tiskari

²² Andreis, Josip. Muzika u razdoblju baroka – Pojava i razvoj opere. Historija Muzike I. Zagreb: Školska knjiga, 1951. Str. 236.

²³ Sadie, Julie Anne. Companion to Baroque Music. Oxford University Press, 1998. Str. 91.

Ballard su promovirali francuske skladatelje i skladbe, pa općenito strana glazba nije mnogo utjecala na francusku glazbu. Strani skladatelji i izvođači su teško nalazili poslove na tako nacionalno orijentiranoj francuskoj glazbenoj sceni, bilo to u kazalištu, baletu, u kapeli ili u službenom kraljevskom ansamblu.

Francuski glazbeni standardi su toliko bili karakteristični i unikatni da su ih počeli usvajati drugi narodi i druge zemlje. Pokušavali su oponašati francusku kulturu, stil u književnosti, likovnu umjetnost pa čak i manire ponašanja. Dvorac Versailles je bio uzor ostalim europskim dvorovima, a kralj je htio stvoriti francusku kulturu koja će se razlikovati od ostatka svijeta. No, utjecaj francuske glazbe, osim one plesne, nije bio toliko jak na europske zemlje, kao što je bio utjecaj talijanske glazbe i njenih izražajnih formi. Iako su Francuzi inzistirali na svom karakterističnom stilu i prepoznatljivosti glazbe, talijanska glazba i utjecaj, koji se vrlo brzo širio Europom, tijekom razdoblja baroka ostavili su svoj trag i na francusku glazbu. Francuski pjevači često su odlazili u Italiju učiti i proučavati talijanski stil pjevanja i dodavanja melodijskih ukrasa.

Talijanske forme (tvorevine) kao što su *basso continuo*, recitativ, arija i *concertato* stil u Francuskoj su naišli na otpor sve do 1658. godine kada je objavljena zbirka *Meslanges de sujets Chrestiens...avec une basse continue* skladatelja Etiennea Mouliniea. U francuskoj sakralnoj glazbi je tada upotrijebljen *basso continuo*, iako je Ballard već od 1647. godine tiskao zbirke sa *bassom continuom* – *Pathodia sacra et profana* Constantina Huygensa te *Cantica sacra* Henrya Du Monta 1652. godine. Sam razvoj opere u Francuskoj tekao je puno sporije nego u ostalim zemljama. Razlog tome je što su tada iznimno popularni bili dvorski baleti (*ballet de cour*) u kojima je nastupao i sam kralj Luj XIV. Ples u Francuskoj uvijek je bio središnjica aristokratske kulture i zabave te je kroz barokno razdoblje u Francuskoj bio neizostavni dio svih važnih kulturnih događanja. Kralj je htio pokazati svoj plesni talent i još više osvojiti obožavanje svojih dvorana, a svi baleti su bili skladani u njegovu čast te su prikazivali njegovu snagu, utjecaj i veličinu. Kralj bi sam odabrao skladbe koje su mu se sviđale i one u kojima je mogao nastupati. Sama forma baleta bila je oblikovana prema kralju i njegovim zahtjevima, tako da skladatelji nisu mogli puno utjecati na njegovu promjenu, razvoj te inovaciju.

4.2. Sakralna glazba u Francuskoj

Stil i razvoj sakralne glazbe u Francuskoj bio je ovisan o ukusu i zahtjevima kralja. Sakralna glazba je također bila u službi slavljenja kralja, njegove moći i slave te je tako bila u njegovoj kontroli. Karakterističan žanr francuske sakralne glazbe u to doba bio je *grand motet* (veliki motet), kojeg je favorizirao sam kralj Luj XIV. Glavna središta glazbe u Parizu bili su katedrala Notre Dame, Sainte-Chapelle (Sveta kapela), Chapelle Royale (Kraljevska kapela) u Versaillesu. Pošto je dvor bio centar kulturnog života u Francuskoj, crkvena glazba nije bila u središtu pažnje koliko glazba skladana za dvor. Crkva nije bila odijeljena od dvora kao u Njemačkoj i Italiji. U vrijeme Korizme kada je Pariška Opera bila zatvorena, glazbena organizacija pod nazivom *Concert Spirituel* (Duhovni koncerti), koju je Anne Danican-Philidor utemeljila 1725. godine, organizirala je koncerte na kojima su se izvodila sakralna djela te instrumentalna djela. Izvodili su se i *grand moteti* u kojima su nastupali solisti Opere.

4.2.1. Jean-Baptiste Lully

Sladatelj porijeklom iz Italije (Giovanni Battista Lulli) došao je u Francusku 1646. godine te stekao doživotnu naklonost kralja Luja XIV. U dobi od dvadeset godina, od 1652. godine bilo mu je povjereno skladanje za kralja. Započeo je povijest francuske glazbe na kraljevom dvoru, čime su ostali skladatelji u Francuskoj pali u sjenu. Kako je sam kralj bio plesač, u Francuskoj je dominirala plesna glazba koja je kasnije utjecala i na razvoj opere u Francuskoj. Lully je u početku pisao *ballets de cour* (dvorske balete), no kada je kasnije vodio *Académie Royale de Musique* (parišku nacionalnu opernu kuću) počeo je skladati novu formu opere *tragédie en musique* (glazbenu tragediju) i tako postao pojam francuske glazbe. U njegovo vrijeme, a i dugo nakon njegove smrti ostali skladatelji su pokušavali imitirati njegov stil jer mu je glazba bila odobrena direktno od kralja i publike sačinjene od aristokrata (elite), pa je samim time bila prihvaćena kao vrlo vrijedna i kvalitetna.

„Lullyeva glazba postala je kulturna tvorevina, predstavljala je *bon goût* (dobar ukus) samoga kralja Luja XIV. te je bila jedan aspekt, tvorevina državne kulture koja je

namjeravala pokazati svijetu francusku nadmoć nad svim ostalim nacijama, a najviše nad talijanskom.“²⁴

Lully nikada nije imao službenu poziciju u kraljevskoj kapeli – Chapelle Royale, pa je sakralnu glazbu skladao samo za određene kraljevske prilike (vjenčanja, pogrebe, rođendane). Od sakralnih formi skladao je *petit motet* i *grand motet*. *Petit motet* bio je intimnog karaktera, za par solo glasova uz pratnju *b. continua*, dok je *grand motet* zahtijevao veliki broj izvođača – od velikog orkestra do velikog broja pjevača. *Grand motet* je za francusku sakralnu glazbu bio jedna od glavnih formi koja se skladala, a koju je i sam kralj podupirao i favorizirao.

Lullyev *Te Deum*, poznati *grand motet* kao karakteristični žanr francuske sakralne glazbe, imao je određene operne karakteristike.

„Većina proširenih sola u stilu je opernih arija, kao na primjer *Patrem immensae* ili *Tu devicto mortis aculeo*, ali nekoliko ih je na način opernog *récitatif simple*, s mjerama koje variraju između dvodobne, trodobne i četverodobne, oponašajući ritam pobožne molitve, kao u *Te ergo quaesumus*. U ovaj posljednji uvodi preludij za dvije violine i *continuo* koji pokazuje mnoge karakteristike francuske uvertire: punktirane ritmove, zaostajalice gotovo na svaku prvu dobu i pasaže koje naglašavaju tešku dobu.“²⁵

Možemo ih vidjeti u sljedećem notnom primjeru br. 3:

²⁴ Buelow, George J. *The Late Baroque Era – from the 1680s to 1740*. Granada Group and The Macmillan Press Ltd, 1993. Str. 7 (s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

²⁵ Palisca, Claude V. *Barokna glazba*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005. Str. 260. (s engleskog preveo Stanislav Tuksar)

RÉCIT.

Pa - trem im - men - sae ma - je - sta - tis, Ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et

u - ni - cum Fi - li - um. Pa - trem im - men - sae ma - je - sta - tis,

Ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um.

Ve - ne - ran - dum tu - um ve - rum et u - ni - cum Fi - li - um.

Notni primjer 3 - Jean-Baptiste Lully, *Te Deum, Patrem immensae*

Iz svoje *tragédie lyrique* je preuzeo tretiranje zbornih ulomaka koje je odijelio simfonijama ili odlomcima nazvanima *récits*²⁶. Ovaj primjer možemo također vidjeti u djelu *Te Deum-u (In gloria numerari)* u notnom primjeru br. 4.

²⁶ Dijelovi gdje solo glas ima dramatsku i narativnu funkciju te izražavanje emocije. Ne smije se miješati sa pojmom *récitatif* (recitativ). Termin je uzet iz govorenih tragedija koje su imale primarno narativnu funkciju.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046406?rkey=chlbIJ>

Ex. 242

Soprano
Countertenor

Tenor
[Récit.]
glo - ri - a, in glo - ri - a nu - me - ra - - in

Bass
in

Soprano
Countertenor

Tenor

Baritone
Bass

[Violin 2]

[Violin 3]

[Viola]
[Violoncello]

B.C.

6 6# 4

Soprano
Countertenor
glo - ri - a, in glo - ri - a, in glo - ri - a nu - me -

Tenor
- ri, in glo - ri - a, in glo - ri - a nu - me -

Bass
glo - ri - a, in glo - ri - a, in glo - ri - a nu - me -

Soprano
Countertenor
in glo - ri - a, in glo - ri - a nu - me -

Tenor
in glo - ri - a, in glo - ri - a nu - me -

Baritone
Bass
in glo - ri - a, in glo - ri - a nu - me -

[Violin 2] [unis.]

[Violin 3]

[Viola]
[Violoncello]

B.C.

7 6 5

Soprano
Countertenor
- ra - - ri.

Tenor
- ra - - ri.

Bass
- ra - - ri.

Soprano
Countertenor
- ra - - ri.

Tenor
- ra - - ri.

Baritone
Bass
- ra - - ri.

[Violin 2] Symphonie

[Violin 3]

[Viola]
[Violoncello] + B.C.

Notni primjer 4 - Jean-Baptiste Lully, *Te Deum*, "In gloria numerari"

4.2.2. Marc-Antoine Charpentier

Iako nikada nije bio službeno zaposlen kao skladatelj na kraljevskom dvoru, uz Lullya je bio vrlo cijenjen i značajan skladatelj francuske barokne glazbe. Od svih skladatelja koji su djelovali sredinom 17. stoljeća, u njegovoj se glazbi najviše očitovao utjecaj talijanske barokne glazbe. Charpentier se u osamdesetim godinama 17. stoljeća vratio u Pariz, nakon što je u Rimu proveo par godina, (navodno) učeći kod Giacoma Carissimija. Nakon povratka u Francusku profilirao se najviše kao skladatelj sakralne glazbe. Skladao je oratorije koji su bili na latinskom jeziku i u kojima se vidio talijanski utjecaj. Izvodili su se kao veliki moteti tijekom obreda mise. Također je francuskoj glazbenoj sceni predstavio talijanski tip oratorija te bio jedini skladatelj u svoje vrijeme koji je skladao tu formu.

Svoje latinske oratorije nazivao je *historiae*, *dialogi* i *cantica*. Hitchcock ih označava kao dramske motete, jer su se izvodili kao moteti za vrijeme crkvenih obreda, što je bilo potpuno drugačije od Carissimijevih oratorija koji su se izvodili u oratorijima za vrijeme duhovnih sastanaka.²⁷ *Historiae* su bila djela većeg opsega koja su zahtjevala više izvođača (uz obavezno nastupanje zbora), dok su *dialogi* i *cantica* zahtjevali tek par izvođača zbog svog manjeg opsega.

Oratoriji su mu imali dramsku radnju, ali izvođeni su bez scene, što je francuskoj publici bilo vrlo neobično. Oni su voljeli vidjeti dramu, scenu, akciju, a pogotovo ples na sceni.

Pošto je Lully bio važna a i vodeća figura u skladanju opera (fran. *tragedies lyriques*), njegov utjecaj nije zaobišao ni Charpentiera.

„Jedinstvenost Charpentierovih oratorija očitovala se u isticanju instrumentalnih dijelova koji su bili programno inspirirani. (...) Neosporivo su ove *dramske simfonije* imale svoje korijene u sličnim aspektima zabave koje su dugo bile tradicionalne u francuskim baletima, a onda pretočene u Lullyeve opere.“²⁸

Jedan od primjera gdje se može vidjeti utjecaj Lullyeve opere je u simfonijama Charpentierovih oratorija. U preludiju (noćnoj simfoniji) drugog dijela oratorija

²⁷ Buelow, George J. A History Of Baroque Music. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004. Str. 180.

²⁸ Hitchcock, H. Wiley. The Latin Oratorios of Marc-Antoine Charpentier. Oxford University Press, 1995. Str. 55. (s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

Judicium Salomonis, motiv u blokflautama, koji služi kao anticipacija pripovjedačeve dionice („I sljedeće noći Bog mu se [Solomonu] pojavio u snu.“), neodoljivo podsjeća na motiv blokflauta iz preludija *Le Sommeil* iz 3. čina Lullyeve opere *Atys*²⁹, što možemo vidjeti u prikazanom notnom primjeru br. 5 te čuti u sljedeća dva slušna primjera (br. 1 i br. 2).

Ex 247 (i)

(ii)

Notni primjer 5

(i) Lully – motiv iz opere *Atys*, 3. čin, 4. Scena *Dormons, dormons tous* (*Le Sommeil*)

(ii) Charpentier – motiv iz oratorija *Judicium Salomonis*, 2. Dio, br.6. - Simfonija

Slušni primjer 1:



Lully - *Atys*, 3.čin, 4. scena.m4a

Slušni primjer 2:



Charpentier - *Judicium Salomonis*, 2

²⁹ The New Oxford History of Music. Opera and Church Music (1630 – 1750). Str 465.

Denise Launay u knjizi *Opera and Church Music* također spominje Charpentierovu karakterizaciju likova te razvoj uzbuđenja i dramskog konflikta kroz tri dueta u spomenutom oratoriju *Judicium Salomonis* kao utjecaj opere, što je bila karakteristika završetaka *opere buffe* 18. stoljeća. To možemo vidjeti u sljedećem notnom primjeru, gdje se dvije žene pred Solomonom svađaju koja je prava majka. Navedeni notni primjer br. 6 prikazuje sami vrhunac njihovog komentiranja i negodovanja. Jedna drugoj upadaju u riječi, a fraze su im odrješitije, što možemo primijetiti po ritamskom obrascu.

The image shows a musical score for a duet. It consists of three staves. The top staff is for the 'Vera mater' (True Mother) and the middle staff is for the 'Falsa mater' (False Mother). Both parts are in 4/8 time and G major. The lyrics are: 'est. Non est i-ta, non est i-ta, non est i-ta, non est i-ta ut di-cis'. The bottom staff is a basso continuo line, marked '(B.c.)', with the lyrics 'Non est i-ta, non est i-ta, non est i-ta, non est i-ta, non est i-ta'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Notni primjer 6 – ulomak iz oratorija *Judicium Salomonis* M. A. Charpentiera

5. Njemačka u razdoblju baroka

Početak 17. stoljeća područje današnje Njemačke (tada dio Svetog Rimskog Carstva) bilo je jedno od najuspješnijih regija Europe. Jačanjem veza između baltičkih luka i luka na južnom dijelu Europe, a najviše s Venecijom, u Njemačku je pristizalo mnogo noviteta iz drugih država. Stvaranje novih veza između gradova, tj. država omogućilo je njemačkim glazbenicima da upoznaju stilske karakteristike talijanske glazbe. Dolaskom Tridesetogodišnjeg rata (1618.-1648.), koji je negativno utjecao na razvoj cvjetajuće trgovine jačanjem stranih političkih utjecaja, negativno je utjecao i na kulturni život Njemačke. Nakon završetka rata i usponom Pruske (njemačkog kraljevstva), Berlin je postao ne samo politički, već i kulturni centar zbivanja i stvaralaštva. Kralj Friedrich II., koji je došao na prusko prijestolje, bio je značajan pokrovitelj glazbe, a najviše njemačkih glazbenika.

Glazbenici su se mogli zaposliti na plemićkim dvorovima te biti zaposlenici Crkve ili grada. Na njemačkim dvorovima su se osjetili utjecaji francuske i talijanske kulture, a vrlo popularni su bili talijanski glazbenici. Glavni razlog talijanskog utjecaja je bila i sama talijanska tvorevina – opera. Njome su plemići i vladari mogli izraziti svoju moć i utjecaj. Talijanski glazbenici su većinom bili pjevači, instrumentalisti (najviše violinisti), ali nekada i *Kapellmeisteri*. *Kapellmeister* je imao dužnost brinuti o operama koje su se izvodile na dvorovima, pa su Talijani bili smatrani najprikladnijima za njihovo provođenje. Francuski glazbenici su također bili zaposleni na dvorovima, ali najviše kao plesači i glumci. Francuski utjecaj na dvorovima se vidio u pogledu manira, odjevanja i izražavanja te u glazbenom ukusu. Njemački glazbenici su tijekom 17. stoljeća često odlazili u Italiju i Francusku, gdje bi se školovali.

Dok su kalvinisti negirali operu te ju nisu htjeli prihvatiti u glazbenom smislu, mnogo luteranaca ju je, kako navodi Geoffrey Weber, prihvatilo i nadalo da će skladatelji sakralne glazbe preuzeti taj novi glazbeni stil opere i prepoznati njegove blagodati.³⁰

³⁰ Sadie, Julie Anne. Companion to Baroque Music. Oxford University Press, 1998. , str 155.

„Kao što su neki katolički moteti bili izvođeni u luteranskim crkvama sa promijenjenim tekstovima, tako su se izvodile omiljene operne arije, sa zamjenjenim religijskim tekstom.“³¹

Opera koja se izvodila u Njemačkoj je većinom izvođena na talijanskom, a samo nekada je bila prevedena na njemački jezik. Njemačkoj publici priče iz mitologije nisu bile pretjerano zanimljive, što je utjecalo na zatvaranja mnogih opernih kuća. Bilo je mnogo pokušaja da se oformi njemački oblik opere, baziran na religijskim temama, no ona je bila potisnuta od oratorija i kantate kojima je popularnost sve više rasla.

5.1. Sakralna glazba u Njemačkoj

Tijekom 17. stoljeća u Njemačkoj glavni utjecaj na društvo je imala religija. Martin Luther i njegov stav o velikoj važnosti glazbe povoljno je utjecao na njen razvoj te razvoj umjetničke aktivnosti. Sakralna glazba pisana je izrazito puno, najviše iz razloga što je luteranska vjera glazbu smatrala najvažnijim dijelom bogoslužja. Izrazito popularne su bile religijske pjesme, pa su se i tiskale u velikim količinama. Dok su opera i oratorij kao forme cvjetali u Italiji, u Njemačkoj su se za to vrijeme izvodila sakralna dramska djela, koja su se kroz 17. stoljeće izvodila u luteranskim crkvama. Ta djela karakteristikama su bila istovjetna oratorijima u Italiji. Forma oratorija kojeg su poznavali i njegovali Talijani već kroz 17. stoljeće nije bio prepoznat u Njemačkoj sve do početka 18. stoljeća. Grad u kojem se žanr pojavio bio je Hamburg. Hamburg kao grad-luka u kojemu su se sastajali ljudi raznih staleža, utemeljio je jednu od prvih javnih opernih kuća izvan granica Italije. Kazalište Theater am Gänsemarkt izgrađeno je 1678 godine. U hamburškoj operi izvodila su se djela na njemačkom jeziku, a teme za neka od djela su bile uzete iz Biblije. Time je opera pripremila povoljno tlo i publiku za razvoj oratorija. U početku Crkva nije bila zadovoljna prvim izvedbama oratorija, no kako je potreba publike, koja je redovito posjećivala operne izvedbe, za izvedbama oratorija bila sve veća, Crkva je morala dopustiti izvođenje oratorija i u hamburškoj katedrali. Oratorij se izvodio za vrijeme važnih crkvenih blagdana, a u izvedbama mnogih su sudjelovale i žene, tj. operne

³¹ Sadie, Julie Anne. Companion to Baroque Music. Oxford University Press, 1998. , str 155 (s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

pjevačice.

Religijski je Njemačka bila podijeljena. Jug je bio katolički, a središnji dio i sjever protestantski. U protestantskim crkvama glazba je imala ulogu tumačenja tekstova Evanđelja kroz korale i njegovanje *cantusa firmusa* (objektivno prezentirana) ili slobodnim *concertato* skladbama (subjektivnom interpretacijom i slobodom skladatelja).

Crkvena glazba Njemačke je bila vrlo uređena. U luteranskim crkvama većih gradova o glazbi i repertoaru je brinuo tzv. kantor. Oni su skladali sakralna djela za razne crkvene prilike.

Tijekom 17. stoljeća Njemačka još nije razvila svoj stil opere te su operne produkcije bile rjeđe, a one koje su se izvodile bile su francuske ili talijanske opere.

Operni stil na crkvenu glazbu luteranske Njemačke utjecao je sporije nego u ostalim zemljama. Dok su talijani kao narod bili skloni teatralizmu, drami i raskošnosti, njemački je narod obilježavao miran duh i staložen um. Pošto je luteranska crkva glazbu smatrala najvažnijim dijelom liturgije, bila je čvrsta u nastojanju da ne dozvoli (ili bar uspori) sekularizaciju sakralne glazbe. Opera je u Njemačkoj od početka bila povezana sa duhovnim životom, za razliku od Italije i Francuske gdje je bila isključivo svjetovna forma izražavanja. Prva opera koja je bila izvedena u hamburškoj opernoj kući bila je opera *Der erschaffene, gefallene und auffgerichtete Mensch*, sa sakralnom tematikom priče Adama i Eve, skladatelja Johanna Theilea. Protestantska publika pozitivno je reagirala na taj novi tip sakralne opere, te je ona za njih bila, kako navodi Basil Smallman, svojevrsno "duhovno osvježenje".³²

5.1.1. Pasija (Muka)

Pasija je kroz barokno razdoblje mijenjala svoje forme, ali i liturgijsku funkciju.

Evolucijom od gregorijanskog napjeva, preko dramske forme te forme moteta, pasija je bila sastavni dio bogoslužja za vrijeme Velikog tjedna, stoga je bila kratka i svečana. Neki od takvih ceremonijalnih primjera jednostavne pasijske forme skladali su Leonhard Lechner, Johann Christoph Demantius te Heinrich Schütz.

Tijekom 17. stoljeća u luteranskim crkvama, oratorijski tip pasije promijenio je svoju

³² Smallman, Basil. *The Background of Passion Music – J.S.Bach and his predecessors*. New York: Dover Publications, inc., 1970. Str. 95.

liturgijsku funkciju. Sama forma oratorija nije bila liturgijska, već vrsta religijske zabave, tzv. dvojnik opere. Utjecajem oratorija, forma pasije je bivala veća te je razvijala nove načine dramske i emocionalne ekspresivnosti.

5.1.2. Operni tip pasije (muke)

U drugoj polovici 17. stoljeća u pasijama se jači naglasak davao emocionalnom izrazu. Do tada realistično prikazivanje priče pasije u dramatičnim oratorijima ustupilo je mjesto jačem emocionalnom izrazu i kontemplacijama. Utjecaj novog glazbenog stila opere polako je ulazio u crkvene krugove te je potreba za više emocionalnim i subjektivnim oblikom religijskog napjeva jačala.

Utjecaj opernog stila bio je vidljiv u pasijama, koje su poprimile neke značajke opere. Takav tip muke nije bio izvođen scenski kao opera, ali je u *librettima*, koji su bili opernog tipa te nisu bili bazirani na Evanđelju, već zasnovani na priči o mucu, ponekad postojala scenska uputa kako bi publika mogla zamisliti i razumjeti radnju i scenu. Te muke su se izvodile za vrijeme Korizme, kada se u kazalištima opere nisu izvodile, a publika je i dalje zahtjevala zabavne izvedbe.

Reinhard Keiser, poznati skladatelj opere, prvi je skladao operni tip muke.

Godine 1704. uglazbio je *libretto* pod nazivom *Der blutige und sterbende Jesus* ("Isus koji krvari i umire") Bartholda Heinricha Brockesa te je izvedena u Hamburgu. Taj isti libretto uglazbili su i mnogi drugi poznati skladatelji, a među njima su bili G. F. Händel, G. P. Telemann te J. S. Bach, koji je za Muku po Ivanu oblikovao dijelove Brockesovog teksta.

Operni tip pasije nije se dugo zadržao na sceni, najviše iz tog razloga što nije dopuštao uporabu teksta Evanđelja. Smatralo se da pjesnik svojim djelima nije dorastao tekstu Biblije. Kasnije je J. S. Bach u svojim pasijama koristio tekstove iz Evanđelja i time ponovo istaknuo važnost Biblije kao izvora inspiracije za pobožnu njemačku publiku. Prema njemu je stvarna drama preuzeta iz tekstova Evanđelja trebala biti ta koja je izdvajala pasiju od ostalih sakralnih formi.

Jedan od skladatelja operne pasije bio je i G. P. Telemann. Njegov opus kantata je vrlo obilan, no nisu sva djela preživjela razdoblje Drugog svjetskog rata.

U Hamburgu je od 1721. godine radio kao skladatelj u crkvi St. Johannis Kirche, kao i u ostalim važnijim crkvama u gradu. Njegova dužnost je bila skladati jednu novu pasiju godišnje. Većinom su to bile liturgijske pasije, no u opusu mu se nalazi i

određeni broj opernih pasija. One se nisu izvodile u crkvama, već u gradskim kazalištima za vrijeme Korizme, kada se opere u kazalištima nisu mogle izvoditi. Neke od njih su *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus* prema librettu Bartholda Heinricha Brockesa, *Betrachtung der neunten stunden an dem Todestage Jesu* prema librettu J. J. D. Zimmermanna te *Der Tod Jesu* prema librettu Karla Willhelma Ramlera.³³

5.1.3. Protestantska kantata 18. stoljeća

Kantate koje su se u protestantskoj Njemačkoj koristile u liturgijske svrhe nazivale su se crkvene ili sakralne kantate (*Kirchenstück* ili *Kirchenmusik*). U Njemačkoj se u sakralnoj glazbi javlja tek od 1700. godine, puno kasnije nego što je to bilo u Italiji. U početku se kantata sastojala od narativnih scena koje su se izvodile recitativno i od jednostavnih arija koje su bile građene od ponavljajućih intervala. Kasnije, jačanjem *da capo* arije, kantata se oblikovala u formu građenu od dvije do tri arije koje su bile povezane recitativom. Kantate su u luteranskim crkvama bile važan dio liturgije te ostalih crkvenih slavlja. Koral je bio važan sastavni dio kantata.³⁴

Tek prijelazom na 18. stoljeće utjecaj opere se mogao vidjeti u sakralnoj glazbi luteranske crkve. Jedan od primjera su kantate Erdmanna Neumeistera, pastora u Hamburgu, koji je napisao ciklus kantata čiji su tekstovi bili pisani u stilu opernog *libretta*. Svaka je kantata imala četiri recitativa i četiri arije, pisane slobodnim oblikom strofe, čime nije bilo mjesta za tradicionalnu uporabu zborova i koral.³⁵

Neumeister je tim kantatama reagirao na pokret pijetista te njihovu potrebu za jednostavnošću, okupiranosti patnjom i boli u glazbi. Zalagao se da karakteristike svjetovne glazbe prodriju u crkvenu glazbu, koja se koristila za bogoslužje.

Tekstove kantata u opernom stilu uglazbili su G. P. Telemann, R. Keiser i J.

Mattheson, koji je bio zagovaratelj opernog stila u sakralnoj glazbi.

Mattheson je 1712. godine uključio žene u zbor hamburške katedrale jer se novim opernim stilom zahtjevala pokretljivost, ekspresivnost i snaga glasa, kao što je to bio

³³Smallman, Basil. *The Background of Passion Music – J.S.Bach and his predecessors*. New York: Dover Publications, inc., 1970. Str. 160.

³⁴Oznaka za pjesme himničkoga značaja u liturgiji njemačke Protestantske crkve (protestantski koral) – Hrv.enciklopedija

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=33119>

³⁵ *ibid.*

standard u operama toga doba.

Najpoznatiji njemački skladatelj baroknog razdoblja, J. S. Bach predstavio je stil talijanske opere u crkvenoj glazbi, točnije u svojim kantatama. Većinom su to bile svjetovne kantate koje su uključivale recitative, arije te zborove na kraju djela.

Njemački teolog Gottfried Ephraim Scheibel je 1721. godine u svome traktatu *Zufällige Gedancken von der Kirchenmusic*, iznio argumente kako bi Crkva trebala primijeniti, tj. usvojiti opernu glazbu u liturgijska djela.

„Iako ne možemo znati je li Bach znao za Scheibelov traktat, koristio je mnogo toga što je Scheibel predlagao: uporabu recitativa i arija da bi se bolje predočili religijski afekti; adaptirao je glazbu korištenu u svjetovnom kontekstu prema sakralnim tekstovima te je brinuo o vezi poezije (teksta) i glazbe vješto i efektivno.“³⁶

Skladatelj Johann Gottfried Walther je 1732. godine u svom *Musikalisches Lexikonu* definirao oratorij kao „sakralnu operu ili predstavljanje sakralne povijesti u glazbi“³⁷.

Bachov Uskršnji oratorij odgovara toj definiciji jer je dramatizacija određenog Biblijskog događaja te je napisan u stilu opere jer nema pripovjedača niti komentatora radnje.

Uskršnji oratorij je u originalu nastao od svjetovne kantate pisane za uskršnju nedjelju, po uzoru na kantatu *Entfliehet, verschwindet, entweicht, ihr Sorgen* pisanu za rođendan vojvodi od Saxe-Weissenfelsa. Bach joj je promijenio ime u oratorij i time naglasio njen dramski aspekt te uklonio imena likova, pa time zanemario narativ, tj. priču.

³⁶ Irwin, Joyce. *Bach in the Midst of Religious Transition*. University of Rochester Press, 2006. Str. 118. (s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

³⁷ Daw, Stephen. *The Music of Johann Sebastian Bach: The Choral Works*. Farleigh Dickinson University Press, 1981. Str. 155. (s engleskog citat prevela Lucija Ercegovac)

6. Zaključak

Kao studentici solo pjevanja bilo mi je iznimno zanimljivo proučavati promjene u glazbi baroknog razdoblja. Pošto sam tijekom studija imala priliku raditi na sakralnim i svjetovnim baroknim djelima, to me je potaknulo da otkrijem više o njihovim karakteristikama te njihovoj povezanosti. Kroz presjek tri države o kojima sam pisala u radu, vidljivo je da je svaka imala svoj tok razvijanja sakralne glazbe i „puštanja“ svjetovnog utjecaja u istu. Dok je u Italiji utjecaj opere više prodirao u crkvene krugove, u Njemačkoj je protestantska crkva pokušavala zaštititi sakralnu glazbu od vanjskih utjecaja, a u Francuskoj je, s druge strane, sve ovisilo o željama kralja. Istraživajući literaturu sam shvatila da je utjecaj opere na ljude toga doba bio veći na stanje uma, nego na određene sakralne forme, iako sam navela neke od primjera u kojima je taj utjecaj vidljiv. Pojavom opere kao nove dramske forme, pune raskoša, virtuoznih pjevača, plesa i mašina na pozornici, publika, koja svoje pjevače redovito slušala u kazalištima, u crkvama je za vrijeme Korizme očekivala dio iste teatralnosti u sakralnog glazbi. Iako utjecaj opere na sakralnu glazbu u Italiji, Francuskoj i Njemačkoj nije bio jednako jak, niti ostavio jednaki trag, svojim je karakteristikama oblikovao određena (navedena) sakralna djela.

Smatram da je tema podložna daljnjim istraživanjima i analizama, koje bi izvođačima barokne glazbe mogle pomoći u daljnjem razumjevanju sakralnih i svjetovnih djela baroknog glazbenog razdoblja.

7. Literatura

1. Bukofzer, Manfred F. Music in the Baroque era (from Monteverdi to Bach). New York: W.W. Norton & Company. Inc., 1947.
2. Smallman, Basil. The Background of Passion Music – J.S.Bach and his predecessors. New York: Dover Publications, inc., 1970.
3. Sadie, Julie Anne. Companion to Baroque Music. Oxford University Press, 1998.
4. Palisca, Claude V. Barokna glazba. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2005. (s engleskog preveo Stanislav Tuksar)
5. Andreis, Josip. Muzika u razdoblju baroka – Pojava i razvoj opere. Historija Muzike I. Zagreb: Školska knjiga, 1951.
6. Buelow, George J. A History Of Baroque Music. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
7. Smither, Howard E. History of the Oratorio, The Oratorio in the Baroque Era, vol.1. The University of North Carolina Press, 1977.
8. Smither, Howard E. Oratorio and Sacred Opera (1700-1825). Terminology and genre distinction. (JSTOR članak)
9. The New Oxford History of Music. Opera and Church Music (1630 – 1750). London: Oxford University Press, 1975. Edited by Anthony Lewis and Nigel Fortune
10. Buelow, George J. The Late Baroque Era – from the 1680s to 1740. Granada Group and The Macmillan Press Ltd, 1993.