

Fra Bernardin Sokol: Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja. Prijepis i analiza.

Grubišić-Čabo, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:250319>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

JELENA GRUBIŠIĆ-ČABO

FRA BERNARDIN SOKOL: Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog
orkestra i orgulja. Prijepis i analiza

MAGISTARSKI RAD

SPLIT, 2021.

**Temeljna dokumentacijska kartica
Diplomski/magistarski rad**

**Sveučilište u Splitu
Umjetnička akademija
Odjel: odjel za glazbenu umjetnost
Odsjek: glazbena teorija**

Fra Bernardin Sokol: Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja.

Prijepis i analiza

JELENA GRUBIŠIĆ-ČABO

Predmet rada je prijepis i analiza crkvenih skladbi za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja koja je tiskana u nizu glazbenih izdanja *Pjevajte Gospodinu pjesmu novu* pod brojem 8 i 9. O samom predmetu rada, zbirci *Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja*, do sada nema nikakvih spoznaja. Cilj ovog rada je doći do spoznaja o Sokolovom glazbenom jeziku saznati kako je oblikovao glazbeni jezik te koje je forme koristio. U ovom radu koristit će se tri metode glazbene teorije. Prva metoda je filološka, sljedeća je analitička te posljednja komparativna metoda. Sokolova zbirka sadrži pet popijevki: *Ave Maria*, *Magnificabitur*, *O salutaris Hostia*, *Deus meus et omnia* [I.] i *Deus meus et omnia* [II.]. Sve popijevke su dvodijelne forme u proširenom tonalitetu glazbene moderne. Uočavaju se različiti principi oblikovanja u rasponu od potpuno prokomponiranih formi do prokomponiranih s jednokratnim ponavljanjima pojedine riječi, primjene svojevrsnog ritornella i različitih pripjeva.

Ključne riječi: Fra Bernardin Sokol, Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja, solopjesme, glazba 20. stoljeća

Rad je pohranjen u knjižnici Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu

Rad sadrži: 134. stranice, 17 literarnih navoda i 5 notnih priloga

Mentor: doc. dr. sc. Vito Balić

Ocjenjivači: red. prof. (T) dr. sc. Mirjana Sirišćević
izv. prof. Blaženko Juračić
doc. dr. sc. Vito Balić

Rad prihvaćen: 27. rujna 2021. godine

Basic documentation card
Diploma Thesis

University of Split
The Arts Academy
Department: department of music arts
Study program: music theory

Fr. Bernardin Sokol: Church compositions for one voice and accompaniment of small orchestra and organ. Transcription and analyse.

JELENA GRUBIŠIĆ-ČABO

The subject of the work is transcription and analysis of the *Church compositions for one voice and accompaniment of small orchestra and organ* which has been printed in a series of music editions *Sing to the Lord a new song* under the numbers 8 and 9. About the subject of the paper, the collection *Church compositions for one voice accompanied by small orchestra and organ*, there is no information or insights about the collection. The aim of this paper is to gain insights into Sokol's musical language, to find out how he composed the liturgical pieces and which forms he used. Three methods of musical theory will be used in this paper. The first one is philological method, next one is analytical method and the last one is comparative method. Sokol's corpus contains five songs: *Ave Maria*, *Magnificabitur*, *O salutaris Hostia*, *Deus meus et omnia* [I] i *Deus meus et omnia* [II]. All songs are composed in two-part form in the extended tonality of the music from the first quarter of the 20th century. Different formal principles are noticed from through-composed form to through-composed with a single repetition of individual words, with a use of ritornello element and different kinds of refrains.

Keywords: Fra Bernardin Sokol, church compositions for one voice accompanied by small orchestra and organ, solo song, 20th century music,

Thesis is deposited in the library of Arts Academy, University of Split

Thesis contains of: 134. pages, 17 references and 5 musical attachments

Mentor: assist. prof. PhD. Vito Balić

Reviewers: Full prof. PhD. Mirjana Sirišćević
Prof. Blaženko Juračić
Assist. prof. PhD Vito Balić

Thesis accepted: September 27. 2021

JELENA GRUBIŠIĆ-ČABO

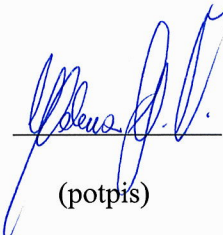
Ime i prezime studenta/ice

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je magistarski rad isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitirano rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

U Splitu, 27/8/2021.

Student/ica:


(potpis)

Mom pokojnom djedu

SVEUČILIŠTE U SPLITU

UMJETNIČKA AKADEMIJA

GLAZBENI ODJEL

Fra Bernardin Sokol: Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja. Prijepis i analiza

Fr. Bernardin Sokol: Church compositions for one voice and the accompaniment of small orchestra and organ. Transcription and analyse

MAGISTARSKI RAD

NAZIV ODSJEKA: GLAZBENA TEORIJA

Predmet: Glazbeni stilovi i oblici 20. stoljeća

Student: Jelena Grubišić-Čabo

Mentor: doc. dr. sc. Vito Balić,

SPLIT, rujan 2021.

Sadržaj

1. Uvod.....	5
2. Život i glazbeno stvaralaštvo fra Bernardina Sokola	6
2.1. Kratki životopis i glazbeno obrazovanje fra Bernardina Sokola.....	6
2.2. Glazbeno stvaralaštvo i udio popijevki i solopjesama u stvarlaštvu fra Bernardina Sokola.....	8
2.3. Stilska obilježja glazbe fra Bernardina Sokola.....	9
3. Solistička popijevka i pjesma	16
3.1. Općenito o popijevci i solopjesmi.....	16
3.2. Europska solistička popijevka i pjesma u prvim dvama desetljećima 20. stoljeća	18
3.3. Europska solistička popijevka i pjesma između dvaju svjetskih ratova.....	19
3.4. Hrvatska solistička popijevka i pjesma u prvim desetljećima 20. stoljeća	19
3.5. Hrvatska solistička popijevka i pjesma između dvaju svjetskih ratova	27
3.5.1. Ciklusi	28
3.5.2. Prema orkestraciji pratnje.....	28
3.5.3. Nacionalni stil	29
3.5.4. Mediteranska ekspresivnost Ive Paraća.....	30
3.5.5. Minijturni glazbeni svjetovi Božidara Širole	31
3.5.6. Krešimir Baranović: aforičnost i epska širina	34
3.5.7. Božidar Kunc: čarolija zvuka	36
3.5.8. Bruno Bjelinski: toplina tradicije	38
3.5.9. Ekspresivne „tonske poeme” Ivane Lang.....	38
3.5.10. Hubert Pettan: od šaljive minijature do balade	39
3.5.11. Ivo Lhotka-Kalinski: pluralizam stilova i tehnika.....	40
3.5.12. Suputnici.....	41

4. Crkvena solistička popijevka i pjesma	44
4.1. Crkveno zakonodavstvo XX. stoljeća i crkvena pučka popijevka	44
4.2. Hrvatski cecilijanci i hrvatska pučka popijevka.....	46
4.3. Tekst crkvene popijevke.....	50
Teološki kriterij	51
Liturgijski kriterij	51
Poetski kriterij	52
Psihologijski kriterij	53
4.4. Skladatelji hrvatskih crkvenih popijevaka	53
4.5. Zaključak M. Demovića o hrvatskoj crkvenoj popijevci	58
5. Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja fra Bernardina Sokola	59
5.1. Materijalni opis	59
5.2. Analiza skladbi.....	62
5.2.1. <i>Ave Maria – Zdravo Marijo</i> (1925.).....	62
5.2.2. <i>Magnificabitur – Proslavit će se</i> (1924.)	72
5.2.3. <i>O salutaris Hostia – O Žrtvo spasa</i> (1929.).....	77
5.2.4. <i>Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve!</i> (1929.).....	85
5.2.5. <i>Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve!</i> (1929.) (za četveroglasni mješoviti zbor)	90
5.3. Uredničke napomene.....	96
5.3.1. <i>Ave Maria – Zdravo Marijo</i>	97
5.3.2. <i>Magnificabitur – Proslavit će se</i>	98
5.3.3. <i>O salutaris Hostia – O Žrtvo spasa</i>	99
5.3.4. <i>Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve!</i>	100
5.3.5. <i>Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve!</i> (za četveroglasni mješoviti zbor) .	101
6. Zaključak.....	102
7. Bibliografija:	105

8. Notni prilozí	107
8.1. Ave Maria – Zdravo Marijo (1925).....	108
8.2. Magnificabitur – Proslavit će se... (1924)	114
8.3. O salutaris Hostia – O Žrtvo spasa (1929)	119
8.4. Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve! (1929)	123
8.5. <i>Deus meus et omnia!</i> – <i>Bože moj, moje sve!</i> (1929) (za četveroglasni mješoviti zbor)	127

1. Uvod

Franjevac i glazbenik Bernardin Sokol i njegova glazba polako su tonuli u zaborav nakon Drugoga svjetskog rata. Krajem osamdesetih godina 20. stoljeća ponovo se javio interes za njegovom glazbom i od tada taj interes postupno raste. Želja nam je bila doprinijeti poznavanju njegove glazbe, tako da priredimo izvedbene materijale jedne njegove zbirke crkvenih popijevaka za jedan glas i donesemo analitički uvid u te skladbe.

Da bi mogli vrednovati Sokolov rad, u prvim poglavljima je izložen povijesni dio koji obuhvaća životopis fra Bernardina Sokola, kratki uvid u njegovo glazbeno stvaralaštvo i izdavaštvo te kritički pogled na njegova glazbena djela. Sve navedene sastavnice temelje se na istraživanjima fra Ive Perana i fra Stipe Nosića. Stilska obilježja glazbe fra Bernardina Sokola izrađena su na temelju istraživanja Lovre Županovića, don Šime Marovića, Vite Balića i Hane Breko Kustura.

Na početku trećeg poglavlja prikazani su pojmovi popijevke i solopjesme, njihove karakteristike i razlike. Nakon općeg dijela dat je prikaz generacije koja je prethodila Sokolovom stvaralaštvu (u prvim dvama desetljećima 20. stoljeća) i generacije skladatelja koji su njegovi suvremenici (u razdoblju između dvaju svjetskih ratova) isključivo u aspektu solopjesama. Ovaj prikaz izrađen je na temelju knjige *Hrvatska umjetnička popijevka* Koraljke Kos.

Četvrto poglavlje prikazuje crkvenu solističku popijevku i pjesmu izrađenu na temelju knjige don Mihe Demovića. U njemu je opisano crkveno zakonodavstvo 20. stoljeća, hrvatski cecilijanski pokret (u obnovi liturgijske glazbe) i hrvatska pučka popijevka s osvrtom na značajke teksta crkvenih popijevki te popisom istaknutijih skladatelja hrvatskih crkvenih popijevaka.

Analitički pristup zbirci *Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja* fra Bernardina Sokola u petom poglavljju obuhvaća materijalni opis skladbi, analizu harmonije i forme te temeljite uredničke napomene, koje su izrađne na temelju usporedbe svih dostupnih tiskanih materijala, pošto autografi skladbi nisu sačuvani.

U prilogu rada priređene su cjelovite partiture svih skladbi iz zbirke i dionice za izvedbu.

2. Život i glazbeno stvaralaštvo fra Bernardina Sokola

2.1. Kratki životopis i glazbeno obrazovanje fra Bernardina Sokola

Franjevac Bernardin Sokol (Kaštel Sućurac 20. 5. 1888. – U moru između Badije i Pelješca u noći 28. 9. 1944.) osnovnu školu je pohađao u rodnom mjestu, a školovanje je od 1900. do 1904. nastavio u zavodu Franjevačke provincije sv. Jeronima na otočiću Košljunu kod Punta na otoku Krku. Glazbeni odgoj Sokola započinje na Košljunu pod vodstvom učitelja glazbe franjevca Tome Tomašića.¹ Nakon osnovne škole pohađa humanističku gimnaziju u zavodu Franjevačke provincije sv. Jeronima u Zadru (1904. – 1908.). U gimnaziji započinje svoje prve skladateljske pokušaje.² U Zadru je položio ispit zrelosti 1908. godine. Redovničko odijelo oblači 23. kolovoza 1905. godine u Kopru. Izvršava pokusni rok kušnje i pripreme za redovničko znanje (novicijat) pod imenom fra Akursij i nastavlja se intenzivno baviti glazbom. Privremene zavjete položio je 24. kolovoza, a svečane 24. prosinca 1909. godine. Studirao je teologiju u Samostanu Male braće u Dubrovniku (1909.-1913.), a nakon toga studij crkvene glazbe i teologije u Augustinskoj opatiji u Klosterneuburgu, koji je bio odjel Akademie für Musik und darstellende Kunst u Beču (1915.- 1917.). Godine 1917. vraća se u Dubrovnik te na Franjevačkom učilištu predaje moralku, crkveno pravo i glazbu. Studij nastavlja na Sveučilištu u Rimu gdje je doktorirao teologiju (1925.), a godinu dana nakon toga muzikologiju na Papinskoj višoj glazbenoj školi. Od 1927. do 1932. predavao je uvod u i koralno pjevanje i crkvenu muzikologiju u službi honorarnog docenta u Zagrebu na Teološkom fakultetu. Od srpnja 1932. počinje s radom podučavanja glazbe u Franjevačkoj gimnaziji na Badiji. Izvan nastavničke službe djeluje na svim poljima u glazbi. Uz poznavanje njemačkog i talijanskog jezika uspješno je djelovao i sudjelovao u znanstvenim i kulturnim manifestacijama. Zadnje vrijeme proveo je na otoku Badiju, u samostanu gdje su ga partizani pod lažnom optužbom uhitili, odveli i umorili (u noći 28. rujna 1944.). Njegovo tijelo je, nekoliko dana poslije, nađeno na obali Orebića gdje je i pokopan. Ubijen je nevin bez suda i dokaza.³

¹ Peran, Ivan, O. dr. Bernardin Sokol, franjevac, Sveta Cecilija časopis za duhovnu glazbu, br. 4, Zagreb, 1989.

² Nosić, Stipe, Život fra Bernardina Sokola (uz 65. obljetnicu mučeničke smrti), Dubrovnik časopis za književnost i znanost Nova serija, godište XX., 2009., 5. – 21. str, broj 3

³ Škunca, Bernardin: fra Bernardin Sokol, franjevac, glazbenik i mučenik, *Glas koncila*, 3. 2., 10. 2., 17. 2., 24. 2., 2. 3. i 9. 3. 2020. (<https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-sokolovo-pismo-u-arhivu-ozne/>; <https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-2-korculanska-memorija-lazna-je-komunisticka-konstrukcija/>; <https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-3-more-nije-prikילו-zlocin-partizanskih-antifasista/>; [https://www.glas-](https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-3-more-nije-prikילו-zlocin-partizanskih-antifasista/)

Sokol je bio izuzetno plodonosan skladatelj, pedagog i izdavač koji je obogatio hrvatsku glazbenu literaturu. Uz svoja uspješna glazbena djela za bogoslužje, crkvene priredbe, zabave, birao je i kvalitetne crkvene skladbe drugih skladatelja koje bi priredio, prepisao i tiskao u svojim zbirkama. Upoznat s trenutnom umjetničkom stagnacijom hrvatske crkvene glazbe nastojao je doprinijeti njezinoj obnovi. Unatoč odbijenici osnivanja obrazovne institucije za crkvenu glazbu, Sokol je podučavanjem glazbe i djelovanjem u njezinim raznovrsnim poljima poticao mlađe naraštaje na rad. Dosta njegovih učenika se ostvarilo u glazbenoj umjetnosti, fra Ivo Peran, Miljenko Dabo Peranić, don Josip Španić, itd.

U trećem desetljeću 20. stoljeća napose je vrijedna njegova izdavačka djelatnost u nizu glazbenih izdanja u 80 svezaka pod nazivom *Pjevajte Gospodinu pjesmu novu – Zbirka za crkvenu i svjetovnu glazbu* (1929. – 1941.). U zbirci je tiskao više podnizova, tj. više svezaka sa zajedničkim nazivima. Među njima se posebno ističu *Glazbeni monolozi* (25 svezaka) i glazbeni *Angelusi* (11 svezaka). Skladao je 7 misa od kojih su najznačajnije *Missa jubilaris* i *Misa „Zdravo Kraljice”* za soliste, četveroglasni zbor i orgulje, te *Misa „Gaudens gaudebo”* za soliste, četveroglasni zbor, orkestar i orgulje. Mise su tiskane na crkveno-slavenskom, hrvatskom i latinskom jeziku (a više njih je potpisano dvojezično). U 80 svezaka niza tiskao je svoje 283 skladbe i 85 crkvenih skladbi drugih skladatelja (17 originalnih skladbi, 58 skladbi koje je priredio za različit broj pjevačkih dionica, 7 harmonizacija tuđih skladbi i 3 harmonizacije gregorijanskih napjeva). Riječ je o značajnim hrvatskim (Božidar Širola, Krsto Odak, Josip Štolcer-Slavenski) i inozemnim skladateljima (predstavnicima cecilijanskog pokreta u glazbi, primjerice Johann Obersteiner, Josef Gruber, Lorenzo Perosi, Heinrich Carl Breindenstein, itd.), među kojima su najzastupljeniji slovenski autori (H. Sattner, franjevac, S. Premrl, M. Logar, A. Mav, F. Ferjančić, itd.) Više brojeva niza tiskano je dvojezično, na hrvatskom i slovenskom, hrvatskom i latinskom te na crkveno-slavenskom i latinskom. Pisao je članke o glazbi, a uz njih je pisao i o s. Mariji-Celini od Prikazanja pod naslovom *Svetica miomirisa*.

2.2. Glazbeno stvaralaštvo i udio popijevki i solopjesama u stvarlaštvu fra Bernardina Sokola

Fra Bernardin Sokol je priređivao i izdavao (tiskani) niz glazbenih izdanja *Pjevajte Gospodinu pjesmu novu* (PGPN) u osamdeset brojeva (1929. – 1941.). Većina svezaka ima naslov niza s rednim brojem. Broj niza može obuhvaćati samo jednu skladbu (mise ili angelusi) ili zbirke s više skladbi i svi imaju vlastite naslove. Više zbirki Sokol je grupirao prema tematici u podnizove sa zajednički naslov i brojem sveska podniza.

Ako promotrimo cjelinu Sokolova glazbenog stvaralaštva, od ukupno 283 tiskane vlastite skladbe samo 6 misa i 25 litanija ne pripada vrsti glazbene lirike.⁴ Unutar ove vrste posebno se ističu popijevke i pjesme za solo glas ili za različite zborske sastave (dvoglasni, troglasni i četveroglasni dječji, ženski, muški i mješoviti):

Crkvene popijevke i pjesme:

„13 angelusa (PGPN br. 48 – 59)

6 solističkih crkvenih popijevki (PGPN br. 7, 8=9, 12, 80)

2 Ave Maria (PGPN br. 8=9=12, 58)

6 solističkih crkvenih popijevki (za različiti broj glasova ad libitum) (PGPN br. 6, 14, 73, 80)

30 marijanskih pjesama (PGPN br. 2, 63, 64, 65, 74, 78)

3 sv. Nikoli Taveliću (PGPN br. 67)

12 sv. Anti (PGPN br. 68, 69, 80)

1 skladba u čast pape i biskupa (PGPN br. 5)

6 božićnih (PGPN br. 66)

1 Veliča/Magnificat (PGPN br. 2)

1 Tebe Boga hvalimo (PGPN br. 80)

7 Divnoj dakle (PGPN br. 1, 72, 77)

3 nadgrobnice (PGPN br. 70)

1 obrada pučkog napjeva (PGPN br. 42=78)

Svjetovne popijevke i pjesme:

126 Glazbenih monologa (PGPN br. 16 – 32, 34 – 36, 39 — 43, od toga 9 objavljeno u drugim brojevima niza PGPN, a dio je crkvenih duhovnih skladbi)

21 svjetovni mješoviti zbor (Hrvatsko selo, PGPN br. 38, 46, 47, 61, 62)

⁴ O glazbenoj lirici, popijevci i pjesmi bit će govora u poglavlju 3.1.

4 svjetovna muška zbora (Hrvatsko selo, *PGPN* br. 61) (od toga 2 himne: Anti Starčeviću i Eugenu Kvaterniku

1 svjetovni ženski zbor (Hrvatsko selo, *PGPN* br. 62)

6 himna udrugama (*PGPN* br. 44, 45, 68, 73, 80)

1 obrada pučkog napjeva (*PGPN* br. 62)”.⁵

Broj Sokolovih popjevaka je još i veći, jer je dio ostavštine u rukopisu i samo dijelom popisani. Navedene skladbe su različitih težina izvođenja, što je označio sam Sokol („lako, srednje, teško”) u letku s popisom svojih skladbi koji je tiskao 1940. godine.⁶

2.3. Stilska obilježja glazbe fra Bernardina Sokola

Međunarodno iskustvo i glazbeno obrazovanje skladatelja uvelike je odredilo estetiku njegovog skladateljskog izričaja. Na izgradnju Sokola kao crkvenog skladatelja utjecao je i cecilijanski pokret, organizirani pokret za obnovu katoličke crkvene glazbe. Cilj je pokreta pročišćavanje i poboljšanje crkvene glazbe prema liturgijskim, povijesnim i estetičkim mjerilima Katoličke crkve. Potvrđen 1870. poslanicom pape Pia IX., cecilijanski pokret nastao je kao protuteža prodiranju i miješanju obilježja i stilova svjetovne, koncertantne, operne, simfonijske glazbe u crkvenoglazbeno stvaralaštvo i praksu. Težilo se za obnovom izvornoga gregorijanskog pjevanja, klasične vokalne polifonije (po uzoru na Palestrinu), potom i za stvaranjem crkvene glazbe u „strogom” crkvenom stilu, pa su osnivane škole za crkvenu glazbu (npr. *Schola cantorum* 1896. u Parizu, Papinski institut za crkvenu glazbu 1910. u Rimu i dr.), istraživački instituti, časopisi itd. U Hrvatskoj je organizirani pokret započeo 1907. stalnim izlaženjem *Sv. Cecilije*, časopisa za promicanje cecilijanske reforme, te utemeljenjem Cecilijanskog društva u Zagrebu i zatim mnogobrojnih podružnica u hrvatskim župama. Pokretu su se priključili mnogi hrvatski skladatelji, orguljaši, zborovođe, a težište je djelatnosti postavljeno na nacionalne osnove, potiskivanje tuđinskih skladbi i stvaranje nabožnih popijevaka u narodnom duhu. Odrednice cecilijanaca su afirmacije gregorijanskog korala, renesansne polifonije te crkvene pučke popijevke na hrvatskom i staroslavenskom jeziku. U organizaciji Cecilijanskog društva održavani su u razdoblju do 1945. tečajevi za crkvene zborovođe i orguljaše, koncerti, natječaji za nove skladbe. Sokol je

⁵ Grgat, Balić: Predstavljanje izvornih i novih notnih izdanja fra Bernardina Sokola s posebnim osvrtom na zbirku *Angelusa*, 162-163.

⁶ Sokol: *Glazbena djela o. fra Bernardina dr. Sokola, franjevca*, (letak), Zagreb, 1940.

u časopisu Sv. Cecilija (1918.) iskazao osvrt na crkvenu glazbu u kojem bi ona kao „sveta glazba” trebala pobuditi u vjernicima pravi učinak. Provodio je ideje cecilijanskog pokreta uz iskorak u modernu umjetnost.⁷

Na Sokolovo skladanje su uz smjernice cecilijanskog pokreta, koje je djelomično provodio u svojim skladbama, utjecale i ideje moderne umjetnosti. Visokom razinom znanja na području crkvene glazbe u Njemačkoj, Italiji i frankofonih skladatelja dao je veliki doprinos crkvenoj glazbi u Hrvatskoj. U Sokolovm glazbenom jeziku uočavamo elemente pučke dalmatinske melodije, gregorijanskog korala i polifonizacije homofonog sloga. Forma njegovih skladbi uvjetovana je tekstovnim predlošcima. Gregorijansku melodiju, koja mu služi kao inspiracija, usitnjava na manje motive te ih sprovodi i varira tijekom cijele skladbe. Na taj način zaokružuje određenu cikličnu formu. Odmak o cecilijanskih odrednica vidljiv je na harmonijskom jeziku u kojem je usmjeren prema bruknerovskoj i vagnerijanskoj harmoniji. Sokol primjenjuje prave alterirane akorde i enharmonijske spojeve. Na modulativnu, alteriranu harmoniju naslonjena je samostalna, dijatonska melodija. Sokol upotrebljava hijerarhijske i nehijerarhijske tonske sustave: koristi dursko-molski tonalitet, modalitete, cjelostepenu i kromatsku ljestvicu uz povremeno korištenje atonaliteta.

Heterogeno razdoblje glazbene moderne vidljivo je u njegovoj harmoniji koja je prepoznatljiva u raznovrsnim stilskim slojevima. Sokolova višeslojnost vidljiva je u slijedećim tehničkim skladateljskim stilovima:

- „dijatonici u kojoj se napetost postiže bogatom primjenom neakordnih tonova, pogotovo u „sudarima“ s akordnim tonovima, a svi se stupnjevi i oblici akorda tretiraju ravnopravno kao što često susrećemo u Ravelovoj i Prokofljevoj glazbi
- kromatici vagnerijansko-regerovskog tipa s pravim alteriranim akordima na granici tonaliteta
- bruckenerovskim „plohamama“ ili „blokovima“ s izrazitim spojevima svih vrsta medijantnih harmonija
- proširenom tonalitetu koji nastaje uklapanjem različitih ljestvičnih sustava u tonalitetno mišljenje
- obogaćivanju akordnih struktura dodanim tonovima i bioakordima
- melodijskim odebljanjima, paralelnim vođenjima jednakih intervala ili akorada po uzoru na Debussyjevu glazbu

⁷ ***: Cecilijanski pokret, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, ur. Slaven Ravlić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=11101>)

- općim mjestima skladanja poput sinkopiranih nizova sa zaostajalicama , sekvencama, kadencama i sl.”⁸



Primjer 1. Bernardin Sokol, XI. Angelus, Ave Maria, posvećen g. Augustu Laciki, dirigentu zbora Blumentalský cirkvený sbor u Bratislavi, t. 1-6⁹

Nakon 1945. godine o skladatelju Bernardinu Sokolu pisalo se vrlo malo, u strukovnim edicijama (Muzička enciklopedija II, Zagreb 1963; Muzička enciklopedija III, Zagreb 1977; Leksikon jugoslavenske muzike II, Zagreb 1984.), a njegova se glazba gotovo uopće nije izvodila. Osvrti o skladatelju, njegovim djelima su se počeli otvarati od 1988. godine. Dotična godina je vrlo bitna, jer je povodom 100. godine skladateljevog rođenja u Splitu izvedena *Misa „Gaudens gaudebo”*, a godinu kasnije, 1989., su napisani poveći tekstovi o skladatelju te njegovu doprinosu hrvatskoj glazbi: Ivo Peran u časopisu Sveta Cecilija te diplomski rad Pave s. Samuele Markanović na Institutu za crkvenu glazbu „Albe Vidaković” (Zagreb). Povodom 50. obljetnice Sokolove smrti (1994.) izvedene su njegove dvije mise: *Gaudens gaudebo* i *Misa jubilaris* u Splitu, Zagrebu i Varaždinu, koje unatoč velikoj vrijednosti i drugih Sokolovih djela, daju najveći pečat hrvatskoj crkvenoj glazbi u drugoj četvrtini 20. stoljeća.¹⁰

Misa Gaudens gaudebo je Sokolova prva misa za soliste, mješoviti zbor i orgulje, odnosno uz orkestar. Glazbena izričajnost mise proizlazi iz suptilno sprovedene modalnosti, glazbene motivike koja je proizašla iz gregorijanike, zanimljivog izmjenjivanja polifonih i homofonih odsjeka te prihvatljivog oblikovanja širem auditoriju. Izvođenje Sokolove mise 1994. je predstavljalo za mnoge asocijaciju na Širolinu *Missa poetica* iz 1926. godine. Po

⁸ Fra Bernardin Sokol, Zbornik slavlja i radova sa znanstvenog skupa o 130. Obljetnici rođenja

⁹ <https://www.hdbs.com.hr/wordpress/wp-content/uploads/2021/04/FRA-BERNARDIN-SOKOL-ZBORNIK.pdf>

¹⁰ Županović: Oris skladateljstva Bernardina Sokola (1888-1944.).

Županovićevom sudu obje su najavljujvale hrvatsku bijenalsku glazbu prije samoga Zagrebačkog biennala.¹¹

Missa jubilaris je nastala 1940. godine, po nekim elementima se podudarala s prvom misom, a po nekim je donijela novine. Srodnica je prvoj misi po slijedećim sastavnicama;

- „po sastavu (sola, mješoviti zbor i orgulje ili orkestar; za razliku od prve mise instrumentacija je ostala nerealizirana)
- po stanovitoj modalnoj ugođajnosti (glavni motiv također izniče iz gregorijanike utkanoj u tonalitetstvo ‚in C‘)
- po polifonizaciji dionica, u slučaju prvog stavka (Kyrie) sa asociranjem na fughetu sa 2 teme)
- po ponavljanju/navođenju ranijih ulomaka (Mosanna i sl.) – a možda i još po nečemu što će netko (možda) naknadno zapaziti.”¹²

Nije srodnica prvoj misi po slijedećim sastavnicama;

- „po uglavnom gotovo konstantnoj primjeni tzv. proširene tonalitetnosti, često na granici atonalitetnosti, nerijetko rezultirajuće iz Sokolove dekafojničnosti, iako – međutim na načelu dijatonskog ili enharmonijskog ponavljanja stanovitih tonova, prisutnog primjerice vrlo markantno na početku Credo.
- po (i za današnjicu) upravo šokantnom završetku stavaka Sanctus/Benedictus (tekst: Mosanna) navođenjem undecimakorda (11) prividno na dominantni F-dura, a u stvari na temeljnom (toničkom) tonu miksolidijskog načina na (tonu) C. To proizlazi iz završnih taktova u kojima autor inzistira na tonu C kao (najdubljem) pedalnom tonu
- po tretmanu i solističkih i zborskih glasova, više nego zahtjevom,
- po orguljskoj dionici koja je više naznačivateljska za instrumentiranje iako bez ijedne naznake (bilo kojeg) glazbala, za razliku od mise Gaudens gaudebo gdje su (u tiskanom primjerku) te naznake vrlo izdašne.”¹³

Na dotičnu misu napisane su tri kritike, mišljenja. Prvi kritičar se samo potpisao slovom D, kritika je objavljena u *Hrvatskoj straži*, 1940. godine. Smatra da je *Missae jubilaris* prva crkvena moderna kompozicija koja se nije upotrebljavala u Hrvatskoj i Sloveniji. Kritičar smatra da je Sokol potaknuo belgijski skladatelj P. J. M. Plum na daljnje pisanje crkvenih modernih skladbi koje je i sam pisao. Sokolovu sposobnost skladanja smjelih modernih

¹¹ Županović: Oris skladateljstva Bernardina Sokola (1888-1944.), 29.

¹² Županović: Oris skladateljstva Bernardina Sokola (1888-1944.), 29-30.

¹³ Županović: Oris skladateljstva Bernardina Sokola (1888-1944.), 30-32.

crkvenih skladbi Plum je vidio u kompozicijama *Angelusa* u kojima se očituju glazbene sastavnice moderne uz osobni Sokolov pečat. Kao obilježja Sokolove mise kritičar uočava da su pojedini dijelovi motivički određeni donoseći pjevne melodije i ugodnu harmoniju, a Sokolov glazbeni pečat prepoznaje u osobnom stilu, u bujnoj mašti i krepkoj melodici. Moderna harmonija je primjenjena u polifonim i homofonom slog. Kulminacija je prikazana neusiljenim načinom, dizanje, razvijanje i pad glazbenog intenziteta donesen je prirodnim tijekom.

Autor Ivan Plevnik je napisao ulomak o Sokolovoj misi u *Narodnoj svijesti*, 1940. godine. Smatra da misa uspješno opravdava načela moderne glazbe te da se čak i u crkvenoj modernoj glazbi mogu upotrebljavati i nekoć zabranjena sredstva glazbene gradnje. Opisuje glazbeni jezik skladbe u kojoj su teme uzete iz uskršnje koralne mise *Lux et origo* tako da čitava kompozicija očituje višeglasni koral. Kraj Glorie i Credo osniva se na koralnoj melodiji Exsultet. Smatra djelo jedinstvenim zbog skladateljevog načina primjene primarnog motiva koji se sprovodi kroz cijelu kompoziciju. Harmonijski jezik je gust, složen zbog skladateljevog korištenja alteracija, sinkopa, prohodnih tonova. Na nekim dijelovima koristi šuplje intervale, kvinte, kvarte čime pridonosi snažnom ugođaju. Sanctus završava undecimnim akordom na dominantnoj bazi što pridonosi snažnom efektu.

Autor Matija Tomc je kritičniji od prethodnih autora. Smatra da je Sokol dotičnom misom izabrao novi put. On smatra da u njoj ima inovativnih i lijepih mjesta, ali da su neka u praksi često neizvediva, te da zbor nema uvijek oslonac u orguljskoj pratnji. Borbu između dvaju Sokolova stila prepoznaje u primjeni nejasnih, nemirnih modulacija, disonantnih završetaka, itd. Tomc uzima za primjer Benedictus, za koji smatra da je preporučljiviji svjetovnim skladbama, premda se i u njemu sprovodi primarni motivski dio kao i u svim stavicima mise.¹⁴

Glazbena djela Bernardina Sokola tek tijekom 90-ih godina dobivaju svoje mjesto u splitskom koncertnom glazbenom životu. Pojedina djela glazbenici izvode, a muzikolozi vrjednuju, tj. pišu o njima. Glazbeni opus skladatelja nije u potpunosti istražen, niti vrednovan, a pojedine skladbe su nepoznanica. Dat je težak zadatak hrvatskim muzikolozima za popisivanje jedinica skladatelja, vrednovanja i značenja svake pojedine skladbe.

Vrednovanje i cijenjenje njegovih skladbi nije zadovoljeno samim koncertom na dan obljetnice skladateljeva rođenja ili smrti, još neprimjerenije je izvođenje prerađenih skladbi. Dakle, koncertno izvođenje skladbi Bernardina Sokola treba biti izvorno kako je on sam

¹⁴ Županović: Oris skladateljstva Bernardina Sokola (1888-1944.), 24-39.

zamislilo i skladao, tim načinom spoznajemo skladateljev veliki talent i duhovno bogatstvo koje je odrazio u svom glazbenom opusu.

Sokolovo relevantno djelo *Missa Jubilaris* napisano je za soliste, četveroglasni zbor i orgulje, 1940. godine. Riječ je o skladateljevu najvećem dostignuću gdje se uočava način skladanja i afinitet skladateljskog rada. Misa je skladana prigodom proslave jubileja trinaest stoljeća pokrštenja Hrvata i prvih veza hrvatskog naroda sa Svetom Stolicom. Praizvedba mise trebala se održati u Solinu na Gospinu Otoku 1941. godine pod palicom maestra Borisa Papandopula, no zbog rata se nije izvela. Unatoč tome što je na naslovnoj stranici pisalo da je misa skladana uz pratnju orgulja i instrumentalne orkestralne pratnje, Sokol je zbog ratnih neprilika čekao bolja vremena za dopisati orkestralnu pratnju. Samim time misa je bila nedovršena, orkestracija je dovršena tek 1991. godine. *Missa Jubilaris* je doživjela svoju praizvedbu 1991. godine u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu. Orkestraciju je izradio don Šime Marović. Orkestraciju je radio na temelju Sokolovog orguljskog predloška gdje se mogu uočiti povećane razlike u tematskoj obradi pojedinih djelova, no Marović nije izostavio ni jednu napisanu Sokolovu notu. Misa je napisana za orkestar; 2 flaute, pikolo (ottavino), 2 oboe, 2 klarineta, 2 fagota, 2 korne, 2 trublje, timpane, orgulje i gudače. Sokolova poveznica za skladanje uvijek se vraća modalitetu i gregorijanskom pjevanju, stoga poznavajući Sokolove misli, Marović je mogao orkestralno razraditi dotičnu misu. Uz modalnost, Sokol je glazbeni jezik u misi nadopunio elementima proširene harmonije. Modalitet nadopunjuje neuobičajenim harmonijama koje su u to vrijeme bile „zabranjene” posebno u crkvenoj glazbi. Skladatelj je crkvenoj glazbi omogućio ulazak u novu sferu koristeći suvremene glazbene elemente.¹⁵

U glazbenoj analizi mise uočava se gregorijansko nadahnuće u kojoj skladatelj upotrebljava modalnost koja izmiče određenosti tonalnog sustava. Sokol preuzima gregorijanske napjeve iz uskrsne mise (Tempore Paschali) *Lux et origo* te ih koristi u dijelovima mise.

U *Kyrie eleison* preuzima iz uskrsne mise *Kyrie eleison* u originalnim (osminskim) vrijednostima, ali ne potpuno. Skladatelj rijetko donosi doslovni gregorijanski napjev, preuzme dio napjeva (glavu, temu) te ga u polifonom slogu razrađuje za pojedine dionice. Za početak *Glorije* Sokol preuzima gregorijansku temu *Kyrie eleison* iz uskrsne mise, ali u drugoj obradi. Ovdje tema dobiva drugi smisao samim skladateljevim odabirom tempa, *Risoluto* (energično, odvažno) i zbora koji spomenutu temu izvodi unisono. U drugom dijelu

¹⁵ Marović: *Fra B. Sokol – „Missa jubilaris”*, 42-44.

Glorije skladatelj odabire temu *Qui tollis peccata mundi*, novinu donosi u *miserere nobis* koristeći kvarte za drugi prateći glas. Tema *Quoniam* je identična početku Glorije s tempom *Risoluto*. Za temu *Cum Sancto Spiritu* preuzima gregorijansku temu *Exulteta* koja je ujedno dio gregorijanskog motiva *in gloria Dei Patris* iz Glorije (*Lux et origo*). Sokol temu razrađuje kao četveroglasnu fugu koja skladateljevim odabirom smionih kontrapuntskih prohoda dobiva novu dimenziju. *Credo* započinje troaktinim uvodom zbora u unisonu, cijeli stavak je napisan deklamativnim načinom. Početak *Creda* ima oslonac u IV gregorijanskom *Credo*, učestala je izmjena solista i zbora. U *Credo* preuzima gregorijanski napjev iz *Kriste eleison* (*Lux et origo*), za tekst *Deum de Deo, lumen de lumine* (razrađuje ga četveroglasno) te *Genitum non factum* (donosi ga jednoglasno – bas solo). Za *Et incarnatus est* uzima gregorijanski napjev iz Glorije – *Qui tollis peccata mundi, suscipe...* razrađuje ga za četiri solista (sopran, alt, tenor, bas). Za *Et resurrexit* u unisonu dio iz Glorije. Za završnu fugu *Et vitam venturi seculi* Sokol uzima istu temu *Exulteta* i gregorijanskog motiva *in gloria Dei Patris* kao i za fugu u Gloriji, ali je razrađuje na jednostavniji kontrapuntski način. Ova fuga je kraća i nema svoj razvojni vrhunac kao u Gloriji. *Sanctus* započinje dvotaktinim uvodom u dinamici *pp*. Skladatelj koristi dvozbornu tehniku skladanja gdje prvu inokaciju (*Sanctus*) pjeva četveroglasni muški zbor u pianu (*p*), a odgovara ženski četveroglasni zbor u pianissimu (*pp*). Ponavlja se na drugom stupnju koristeći sve navedene glazbene elemente. *Pleni sunt coeli et terra* skladatelj polifono razrađuje, dok za *Hosanna* uzima gregorijanske elemente iz Glorije (*Qui tollis...suscipe...*) *Benedictus* je dio mise u kojem dolaze do izražaja elementi meditacije, iščekivanja. Dotični dio je veliki izazov skladateljima čija stvaralačka sposobnost dolazi do izražaja prikazujući spoj neba i zemlje. Sokol je odabrao gregorijanske elemente *Kriste eleison* iz mise *Lux et origo*. *Benedictus* je povjerio solistima u diskretnoj harmonijskoj pratnji. *Agnus Dei* također sadrži dijelove istog gregorijanskog motiva *Kriste eleison*. Završetak *Missae Jubilaris* *dona nobis pacem* završava gregorijanskim motivom iz *Kyrie eleison*.¹⁶

U glazbenoj analizi cijele mise može se zaključiti da je skladatelj upotrebljavao najčešće *Kyrie* i *Kriste eleison*, njemu karakteristične gregorijanske motive koje u pojedinim dijelovima razrađuje prema samom karakteru teksta. Misa je jedinstvena cjelina zahvaljujući gregorijanskom motivu, leitmotivu – *motivo conduttore*, koji je povezuje. *Missae Jubilaris* je ciklička misa, *Messa dal Kyriale* u kojoj se upotrebljava gregorijanski motiv te se razrađuje u svim dijelovima *Ordinaria missae*. Četveroglasni zbor ima dominantnu ulogu gdje se solisti povremeno pojavljuju.¹⁷

¹⁶ Marović: *Fra B. Sokol – „Missae jubilaris”*, 44-47.

¹⁷ Marović: *Fra B. Sokol – „Missae jubilaris”*, 39-52.

„Postoji razlika između popijevke i solo pjesme. Popijevka je različit pojam od pjesme i ima važno historiografsko i (etno)muzikološko sustavno značenje. Popijevke se protežu od najjednostavnijih pučkih pjesmica do složenih prokomponiranih pjesama. Naziv pjesme može se odnositi i samo na stihove, pa se u starijoj književnosti koristio zajedno s različitim objašnjenjima načina izvođenja za i književni oblik. Glazbeno oblikovanje pjesama premašuje okvire popijevke, pogotovo njezinih estetičkih određenja.”²¹

Popijevka se može definirati na slijedeći način:

- „Popijevka je pjesma za pjevanje, odnosno po tom uzoru koncipirana pjesma, koja ima više strofa jednakog broja stihova i (približno) jednakog broja slogova.
- Njoj se pridaje pojmovno i povijesno neraskidivo jedinstvo stihova i napjeva, odnosno glazbe i poezije, iako je ideal jedinstvenog pjesnika-skladatelja-izvođača najčešće razdvojen na dvije ili tri osobe.
- Estetički se određuje kao jednostavna, bez ukrašavanja, popularna, lako razumljiva i naivna, kratka i jezgrovita.
- Obuhvaća ravnopravno različite prakse: pučko stvaralaštvo, građanske skladbe u duhu pučke popijevke, pučka prihvaćanja i prerade različitih građanskih napjeva.
- Namijenjena je različitim sastavima: od soliste, preko različitih pjevačkih sastava do zbora i to bez pratnje ili s instrumentalnom pratnjom.
- Uvijek je vezana uz neku političku funkciju i to od Herdera koji ju je objašnjavao kao temelj nacionalne kulture, pa do suvremenih političkih stranaka i raznovrsnih aktivista i udruga.”²²

Za razliku od popijevke, naziv pjesma označava:

- „Književno djelo, tj. kraću lirsku pjesmu ili manje epsko djelo pisano u stihovima i/ili izraženih metričkih i ritamskih kvaliteta,
- Glazbeno-književno djelo, s izvornim jedinstvom stihova pjesme i napjeva pjesme ili s (naknadno) uglazbljenim stihovima pjesme.”²³

²¹Balić: Obilježja pučke popijevke u Splitu u prvoj polovini 20. stoljeća, 120.

²²Balić: Glazbena lirika. Popijevka. Solo pjesma, 1.

²³Balić: Glazbena lirika. Popijevka. Solo pjesma, 1.

3.2. Europska solistička popijevka i pjesma u prvim dvama desetljećima 20. stoljeća

Franz Schubert je austrijski skladatelj koji je njemačku solističku popijevku i pjesmu (*Lied*) postavio visoko na hijerarhiji glazbenih vrsta u bogatom i raznovrsnom vokalnom opusu. U njegovim su djelima začeti razvojni smjerovi koji će tijekom XIX. stoljeća postati produktivni. K. Kos ih dijeli na klasicistički (*An die Musik*) i istraživački smjer (*Erlkönig*).²⁴ Klasicistički smjer opisuju značajke pjevnosti vokalne linije i načelo zatvorene forme dok su značajke istraživačkog smjera suprotne. Njih opisuje težnja tonskom slikanju, psihološkoj karakterizaciji, intenziviranju dramskih napetosti te postavljanje deklamatorne vokalne dionice uz razvijenu glasovirsku dionicu. Pripadnici klasicističkog smjera su F. Mendelssohn, R. Schumann, R. Franz, J. Brahms, itd., a istraživačkog, F. Liszt, R. Wagner, H. Wolf, M. Reger, itd.

U razdoblju glazbene moderne (od otprilike 1890. do Prvoga svjetskog rata) najistaknutiji predstavnici su R. Strauss i G. Mahler. Dotični skladatelji su majstori „solo pjesme za podij” (*Podiumslied*)²⁵ uz pratnju velikoga orkestra čiji se instrumenti koriste u najrazličitijim kombinacijama kako bi se dobile odgovarajuće raznolike zvukovne boje (diferencijacija zvukovne boje), što je jedno od važnih obilježja glazbene moderne. Predstavnici istraživačkog smjera su A. Schönberg, A. Webern i A. Berg i drugi sljednici Druge bečke škole koja je solopjesmu obogatila novim izraznim mogućnostima. Inovativnost se uočava prvenstveno u harmonijskom jeziku koji dolazi do granice tonaliteta i slobodne atonalitetnosti zajedno s transformacijom sloga i odnosa glasa i instrumenta. K. Kos inovativnoj solopjesmi Druge bečke škole pridaje i sljedeće značajke: spoj vokala s komornim zvukom, raznoliki odnosi vokalne i instrumentalnih dionica, povećani raspon melodike s prevladavajućim disonantnim intervalima, često u različitim oktavama (registrima), oslobođenje od stroge periodičnosti, deklamacija i istančan kolorit.²⁶ Uz navedene glazbene parametre bitno je spomenuti i tekstovni parametar koji uvelike doprinosi oblikovanju glazbene strukture. Primjer može biti slobodan stih koji utječe na sam glazbeni oblik vodeći ga u područje „glazbene proze”²⁷, tj. u ritamsko oblikovanje oslobođeno jednolikih metarskih i ritamskih ponavljanja.

Razdoblje moderne obilježava pluralizam stilova koji se odnosi i na solopjesmu. Uz nastavak na europsku romantičnu tradiciju, skladatelji koriste i druge glazbene vrste i stilove,

²⁴ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 60.

²⁵ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 60.

²⁶ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 60.

²⁷ Glijo: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, 90-91.

primjerice stare uzorke tradicijske pjesme, crkvene popijevke, uspavanke, uz različite arhaizme i folklorizme.²⁸

3.3. Europska solistička popijevka i pjesma između dvaju svjetskih ratova

Vrednote glazbe 20. stoljeća uvelike su utjecale na solopjesmu, od korištenja atonaliteta i dodekafonije (nova glazba), nastavka stilskog pluralizma moderne, obilježja novoklasicizma, raznih folklornih utjecaja i pravaca avangarde. Na području dotične glazbene vrste odmjenuju se zakonitosti glazbenoga s raznim interpretacijama pjesničkog predloška, s ciljem što vjernijeg predočavanja teksta. Dolazi do novih mogućnosti interpretacija pjesničke riječi i različitih inkorporacija poezije i glazbe. Postvagnerijanska harmonija seže do slobodnog tonaliteta. Iz nje proizlazi melodija koja tek u kontekstu s harmonijom i slogom dobiva svoj identitet. Ovisno o skladateljevom shvaćanju sastavnice tekstovnog predloška, melodija može biti isprekidana pauzama, sazdana podatljivim frazama često usitnjenih motiva. Slog se ostvarivao povremenim zgušnjavanjem u kromatiku ili u orkestralnom blještavilu boja. Glasovirsku dionicu bi obogatili efektima registriranja, pedalizacijom, raznim oblicima figuracije i orkestralnim efektima. U novim mogućnostima spada i širenje raspona vokalnog izraza, učestalo korištenje slobodnog stiha i proze koji utječu na glazbeni metar, ritam, fraziranje i formu. Uz već navedene sastavnice poznati su i zapisi popijevaka u horizontalnom polimetru.²⁹

3.4. Hrvatska solistička popijevka i pjesma u prvim desetljećima 20. stoljeća

Visoka razina relevantne umjetničke vrste solopjesme u Europi u romantizmu nije se mogla usporediti s njenim stanjem u Hrvatskoj. Nakon vrsnog skladatelja V. Lisinskoga, glazbena scena je stagnirala. No, pravi razvoj solopjesme započeo je u razdoblju glazbene moderne.

Predstavnici hrvatske glazbene moderne su B. Bersa, D. Pejačević, J. Hatze, D. Plamenac, M. Polić, A. Dobronić, itd. Svaki skladatelj je ostvario svoj glazbeni rukopis različit od drugih, pa je time opravdan opis moderne pomoću obilježja stilskih pluralizama.

²⁸ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 60.

²⁹ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 115-116.

Blagoje Bersa je hrvatski skladatelj koji se školovao u Trstu, Zadru, Zagrebu i Beču. Bersin opus sastoji se od opera, orkestralnih, komornih, glasovirskih i vokalnih skladbi te manjeg broja crkvene i filmske glazbe. Mnogostrukost kulturnih utjecaja odrazila se najviše u njegovim solopjesmama. Bersa je skladao trideset solopjesmama u vremenskom razdoblju 1890. – 1918. godine. Skladane su na hrvatskim, njemačkim i talijanskim tekstovnim predlošcima. Skladateljev poetski afinitet usmjeren je prvenstveno prema romantičkoj tradiciji s raznovrsnim temama. Skladao je na stihove H. Heinea, J. Berse, B. Lovrića, M. Ljermontova, J. Pintera, J. G. Herdera, J. W. Goethea, P. Preradovića, V. Nazora, itd. „Odabirao je slijedeće teme: idealizirana ljubav (*Oj sancu...*, *Ein Lied der Liebe*, *Ja te ljubim*) i njezina romantičkom ironijom iskrivljena slika (*Uns als ich so lange*, *Auf den Wällen Salamankas*, *Mein süßes Lieb*, *Lieb Liebchen* – sve od Heina), pučka idila (*Jelica*, *Kad*, *Primorska pjesmica*), anakreontika (*Ne znam šta je*), lirski doživljaji prirode u prepletu s legendom (*Meeresleuchten*), romantički ‚couleur local‘ (‚bosanska balada‘ *Robinjica*), itd.“³⁰ Najtipičnije teme koji je skladatelj koristio su tema smrti, zatim pripovjedni, baladeskni tekstovi. Glazbenim izričajem bi najbolje prikazao romantičku ironiju i dramatiku. Unatoč korištenju romantičkih pjesnika, neprepoznavanju specifičnosti suvremene poezije ipak se djelomično vodio estetici moderne samim korištenjem tema smrti, groteske i morbidnosti. Skladatelj se već u prvim radovima na području solopjesme dotiče bitnih sastavnica glazbene moderne u načinu oblikovanja gustim glasovirskim slogom, rafiniranom harmonijom i tipičnom melodikom uz sklonost dramatskom oblikovanju teksta.

Uz Bersine solopjesme uz pratnju glasovira važno je spomenuti i dvije popijevke uz pratnju komornih sastava: *Mio povero amor* za glas, flautu i klavir i *Mrtvoj dragoj* za glas, gudački kvartet. Skladao je jednu solopopijevku za glas i orkestar *Na moru*.

Skladatelj je formom solo popijevke slijedio tradiciju, služio se zatvorenim oblicima pjesama, uglavnom je skladao trodijelne i strofne oblike pjesama. Prisutne su značajke glazbene moderne, upotrebljavao je nijansirani kolorit instrumentalne dionice čemu je pridonijela rafinirana harmonija. Ekspresivnost nam je vidljiva u samim akordskim progresijama. Tjeskobne teme je nastojao prikazati tonalitetima sa snizilicama, a svaka promjena bi bila popraćena postupcima enharmonijskih modulacija, tonalitetnih skokova „s naglim promjenama osvjetljenja“.³¹ Skladatelj je koristio funkcionalnu harmoniju, obogaćenu kromatikom, s povremenim postupcima širenja tonaliteta. Unatoč primarnosti melodike

³⁰ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 63-64.

³¹ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 65.

skladatelj pozornost predaje i instrumentalnom, glasovirskom dijelu. Glasovir može biti pratnja, ali i težiti simfonizaciji, tj. liderskom vođenju dramatskih vrhunaca.³²

Dora Pejačević je hrvatska skladateljica čiji se glazbeni opus sastoji se od 57 djela koja su pohranjena u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu. Uz vokalnu liriku, popijevke za glas i glasovir, skladala je i minijature za glasovir, violinu i glasovir, te popijevke za glas i orkestar. Ishodište je njezina skladateljskog izričaja romantička tradicija, na kojoj je gradila vlastiti glazbeni izraz temeljen na znalačkoj obradi forme, otvorenosti prema novim harmonijskim postupcima i prožimanju tematske i motivske građe. Koristila je pjesničke predloške P. Wilhelma, W. Wickenburg – Almsia, A. Ritter, E. Straussa. Teme tekstova su sazrijevale od odabira mladenačke ljubavi do ljubavnog zanosa i razočarenja. Započela s jednostavnim glazbenim tekstom u tradicionalnim okvirima gdje je primat na vokalnoj dionici, a klavirski slog je u službi pratnje. Zrelije glazbene radove karakterizira prošireni tonalitet obogaćen kromatikom, istančane harmonije, samostalnost glasovirskog sloga, uporaba slobodnijeg stiha i slobodnija organizaciji forme.

Prvo razdoblje skladateljičinih zrelih skladbi datira od 1907. do 1911. godine. Poznat je ciklus *Vier Lieder* (*Četiri pjesme*) na tekst A. Ritter, *Ich glaub', lieber Schatz, Wie ein Rausch, Ein Shrei* i *Traumglück*. Sadržaj popijevaka je prikazan istančanom harmonijom bogatom kromatskim prohodima, enharmonijskim modulacijama i uklonima u udaljene tonalitete.

Popijevka *Traumglück* sadržajno donosi sanjarsku lirsku mekoću koja je predstavljena u komplementarnom kretanju samostalne glasovirske i vokalne dionice. Skladba je u 9/8 mjeri što joj dodatno pridaje lelujavost i mekoću.

Sve popijevke prvog razdoblja pokazuju značajke „pjesme za podij' (*Podiumslied*)”, svaka je individualna te maštovito prikazuje ugođaj pjesničkog predloška. Skladateljica koristi glazbena sredstva melodioznosti, deklamacije, motivike kratka daha, itd. Birajući sredstva glazbenog izraza od ranih romantičnih uzora do samosvojnih, skladateljica je oblikovala, stvorila vlastiti stil.

U četverogodišnjem predahu, popijevkom *Verwandlung* nastaloj 1915. godine započinje faza introspektivnog *Lieda*. Tražeći profilirane tekstove slobodnog stiha odabire tekstovne predloške K. Krausa, R. M. Rilkea i F. Nietzschea. Zahvaljujući odabiru pjesnika s tmurnim i meditativnim temama skladateljica koristi prošireni tonalitet s novim rješenjima harmonije, sloga i kolorita u slobodnoj organizaciji forme. Odustajanjem od podjele na vokalnu dionicu i

³² Kos: Hrvatska umjetnička popijevka, 63-69.

pratnju, skladateljica je napravila veliki korak spajanjem vokalne i instrumentalne dionice koje ostvaruju svoj puni smisao i značenje.

Bitno mjesto u skladateljičinom vokalnom opusu pripada popijevci *Verwandlung* (*Preobraženje*) op. 37, opsežnoj lirskoj sceni od 65 taktova. Popijevka je skladana na tekstovni predložak K. Krausa. Skladateljica je popijevku i orkestrirala birajući instrumente bas-klarinet, četiri roga i gudače bez violine. Praizvedba djela održala se u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, 7. ožujka 1917. godine u izvedbi altistice M. P. Ivanove pod palicom dirigenta F. Rukavine. Tekst se sastoji od tri kitice u slobodnim stihovima. Duljina prvih dviju kitica je jednaka dok je dvostruko dulja treća istaknuta kao kulminacija skladbe, što je dodatno potcrtano njezinim sporim tijekom. Istaknuta je kasnoromantička harmonija sa stalnim izmjenama tonaliteta. Započinje u es-molu, a završava u Es-duru. Težište skladbe je na harmoniji koja je ostvarena gustoćom tonalitetnih promjena. Melodijska linija je jednostavna i suzdržana koja svoj vrhunac ostvaruje na emotivnim poantama teksta. Susretom sa slobodnim stihovima skladateljica koristi slobodnije vokalne fraze s novim shvaćanjem harmonije. Skladba je oblikovana tamno obojenim dubokim registrom orgulja, s mnogo snizilica i dubokim ženskim glasom. Monotoni hod orgulja pridonosi sakralnom karakteru.

Na tekstovne predloške pjesnika R. M. Rilkea skladateljica je napisala dva ciklusa, *Liebeslied* (*Ljubavna pjesma*) op. 39 (1915.) i *Mädchengestalten* op. 42 (*Djevojački likovi*, 1916.). Ciklus *Liebeslied* skladateljica je napisala u klavirskoj i orkestralnoj verziji. Koristila je vagnerijansku harmoniju prožetu kromatikom, ekspresivnim napetostima koji određuju i karakter vokalne dionice. Glazbeni tijek je ostvaren 6/4 mjeri s korištenjem polifoniziranog sloga, širokim lukovima vokalne dionice koji daju smirenu atmosferu. Glazbena dramaturgija je ostvarena djelovanjem vokalne i instrumentalne dionice u modulativnom planu. Bitna stavka je i samostalnost i jačina instrumentalne dionice posebice u ulozi tumačenja pjesničkog teksta. Slobodnijem pristupu tekstovnom predlošku koji ne utječe presudno na glazbeni oblik stvara se nova glazbeno-poetska forma.

Odmak od introspektivnih popijevaka donose dvije popijevke *Zwei Schmetterlingslieder* (*Dvije leptirove pjesme*, op. 52) na tekstovni predložak K. Henckella (1920.).

Vrhunac skladateljičinih introspektivnih popijevaka je ciklus *Drei Gesänge* (*Tri napjeva*, op. 53 – *Venedig* (*Venecija*), *Vereinsamt* (*Osamljen*), *Der Einsamste* (*Najosamljeniji*)) na tekstovni predložak F. Nietzschea. Sadržaj je mračan, prepun simbolike i ironije. *Venedig*, osnovna ideja skladbe predočena je u glasovirskoj dionici u 6/8 mjeri barkarole. Vokalna dionica je ostvarena frazama nejednake duljine te je neovisna o glasovirskoj dionici, samo se u sredini skladbe susreću u zajedničkoj kadenci zbog tekstovnog predloška. Harmonija je

blisku impresionizmu zbog predočavanja slikovitosti teksta u glazbeni izričaj. Koloristička draž ostvarena je uporabom obogaćenja akorda, neočekivane harmonijske progresije, visokih, svijetlih registara. Uz dodatno dinamičko sjenčanje, vrhunac je ostvaren na kraju u obliku pauze prije završnog pitanja. *Verainsamt* dočarava zimsku pustoš u kojoj je lirski subjekt osuđen na besciljno lutanje. Tekst je oblikovan u šest kitica s vezanim stihom i rimom. Zbog pravilnog oblikovanja teksta u jednakomjernom metru četveraca i osmeraca, sama simetrija kitica vodila je skladateljicu na vezanu i pravilnu glazbenu formu. Pejačević je temu besciljnog lutanja prikazala pogrebnom koračnicom. *Der Einsamste* pripada pjesmi u prozi zbog slobodnog stiha bez rime. Riječ je o monologu lirskog subjekta s dva sadržajno oprečna dijela, rezignacija prvog dijela naspram dramatskom obratu drugog. Prvi dio je lirsko-meditativan u glazbenom dijelu. Akordne progresije u glasoviru nositelji su ekspresije i boje, a vokalna dionica je predstavljena nejednakim duljinama fraza. U drugom dijelu su iznijete opore disonantne zaostajalice, sinkope, slijed kromatskih rotirajućih figura u glasovirskoj dionici. U ovom ciklusu skladateljica je prikazala tri različita glazbena iskaza, liriku, dramatiku te meditaciju i dramatiku. Koristila je različita glazbena izražajna sredstva u sva tri napjeva. Oslobodila se tradicionalnog mišljenja glazbe odabirom nove, istančane harmonije u pravom kontekstu tek s vokalnom dionicom. Napravila je još jedan bitan korak u svom skladanju, a to je iskorak iz periodičnosti prema slobodnom, unutarnjem ritmu, metru glazbe.³³

Josip Hatze je hrvatski skladatelj (Split, 21. ožujka 1879. – Split, 30. siječnja 1959.). Od samog početka djeluje kao skladatelj isključivo vokalnih djela. Hatzeova stvaralačka poetika otkriva se u njegovim ranim popijevkama u koje spadaju zbirke *Romance i melodije* (1900), *Proletni lahori* (1903.) i *Novo cvijeće* (1907.). Hatze je napisao 57 popijevaka koristeći tekstovne predloške raznih pjesnika: A. Harambašić, R. Katalinić Jeretov, A. Šantić, M. Begović, R. Nikolić, L. Stecchetti, S. S. Kranjčević, J. Dučić, R. Baumbach, F. Schiller, H. Heine, itd. Uz ljubavnu i meditativnu liriku unosi teme erotike, socijalne misli, legende i fantastike, impresionističke slike vode i noćne prirode. Karakteristični motivi Hatzeovih pjesama su atmosfera jeseni, uvelog lišća, rastanka, umiranja, opraštanja, odlaska. Primarno izražajno sredstvo Hatzeovih popijevaka je melodika. Izražajnost melodije ostvaruje se u širokim rasponima, prikazuje igru, lepršavost sve do dramatike. Periodičnost i simetrija tekstovnih predložaka određuju i glazbeni izričaj. Skladatelj upotrebljava razne tipove melodijskih rješenja, primjerice, oblikovanje napetih melodijskih lukova širokih raspona i

³³ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 69-82.

velike dinamičke snage (*Mojim pjesmama*), ponavljanje i sekvenciranje elemenata u okviru periodičnosti, postepeni rast i razvoj predočen kratkim motivima (*Jesen*) itd. Iznimka u njegovoj vokalnoj lirici je skladba *Večernje zvono* na tekstovni predložak A. Šantića u kojoj se skladatelj odriče pjevnne melodike. Melodijska dionica je predstavljena jednim tonom (*fis¹*) gdje se težište cijele skladbe prenosi na harmonijski jezik u glasovirskoj dionici. Skladba je napisana i za zborsku verziju.

Skladateljeva vokalna melodika često je predstavljena jednostavnom kratkom frazom koja se varira. U takvim solopjesmama skladatelj obzirno dozira glasovirsku dionicu s izražajnim sredstvima da bi se postigla prirodnost i lakoća. Primjer su solopjesme: *Kiša pada*, *Cvati*, *cvati ružice* i *Tiho noći*. Hatzeove pjesme su napisane na dva ili tri jezika, uz materinji hrvatski postoje tekstovni predlošci na njemačkom i talijanskom jeziku. Prilagodljivost prijevoda omogućena je zbog vrsta melodike koja nije deklamatornog tipa. Drugi razlog je skladateljevo nekorištenje izrazitih ritamsko-melodijskih fleksija pojedinoga jezika u glazbenu liniju.

Hatze razvija karakteristične postupke koji se učestao javljaju unutar nekih formalnih obrazaca. Srednji dio trodijelnog oblika neke solopjesme može biti pokrenutiji, melodijski razvijeniji, u kontrastnom tonalitetu ili istoimenom duru. Također, skladatelj obilato primjenjuje sekvence ili kromatski uzlazni pokret, primjer oblikovanja je skladba *Morska vrba*. Skladatelj se služi i kontrastom svijetlih i tamnih tonaliteta, primjer toga je solopjesma *Uvelo lišće*. U nekim skladbama trodijelnog oblika reprizu iznosi na duhovit i variran način (*Lađa u noći*). Povremeno u svoje skladbe unosi operni obrazac na način da određeni dio oblikuje u odnosu recitativ – arija (*Legenda*, *Celo mi selo omilelo*, *Mojim pjesmama*).

Unatoč skladateljevoj primarnosti melodike u solopjesmama harmonijska komponenta iznosi svoje istančane pojedinosti koje postaju osvijetljenje melodijskoj liniji. Harmonija je u nekim skladbama prožeta kromatskim pokretom, u nekim ostvaruje impresionističku zvučnu pozadinu, a negdje imaju ulogu jednostavne pratnje vokalnoj liniji. Ovakvim značajkama skladateljev jezik pripada romantičkom glazbenom jeziku. Svojevrni odmak prema novom skladatelj postiže uporabom tonaliteta s ruba kvintnog kruga koji već otvaraju proširenje novih harmonijsko-kolorističkih mogućnosti. U oblikovanju harmonijskog jezika skladatelj koristi modulacije na načelu tercne srodnosti, tonalitetne skokove, pedalne tonove, rast akorda do četverozvuka i dalje i rabi alterirane akorde. Hatze ne napušta okvire tonaliteta i funkcionalne harmonije, izuzetak je solo-pjesma *Večernje zvono*.

Unatoč primarnosti melodike u solopjesmama glasovirska dionica nije svedena na puku pratnju. Često se pridružuje vokalnoj dionici primjenom variranih standardnih obrazaca, služi

ostvarenju atmosfere u svakoj pojedinoj skladbi: prozračan, lepršav okvir (*Veče na školju, San, Morska vrba*), duhoviti kratki motivi (*Cvati, cvati ružice*) ili statičke figure (*Jesen*).³⁴

Dragan Plamenac hrvatski je muzikolog i skladatelj. Skladateljevo ostvarenje, ujedno i hrvatske glazbe 20. st., pripada ciklusu *Trois poemes de Ch. Baudelaire* za glas i glasovir. Ciklus sadrži tri popijevke; *La Musique, Tristesse de la Lune* i *La Cloche felle*.

Tekstovi dotičnih triju popijevaka preuzete su iz čuvene zbirke *Les fleurs du mal* (Paris, 1857.). Popijevke imaju različite teme i ugođaje, ali ih povezuje zajednička nit pjesnikova simbolističkog poetskog izričaja. Plamenac je primijenio nov odnos književne i glazbene forme, jer je Baudelaireove sonete dekomponirao i potom oblikovao u glazbenu prozu. Glazbeni tijek vođen je unutarnjim pulsom poezije, jer je oslobođen tradicionalne periodičnosti i simetrije. Harmonija je ostvarena u gustom tkivu glasovirske dionice sa složenim odnosom vokalne dionice. Skladatelj upotrebljava slobodni atonalitet s povremenim prisutstvom tonaliteta. Koristi atonalitetna suzvučja koji pridonose funkciji kolorita, ali i stvaranju ekspresionističkih napetosti. Dotičnim sastavnicama skladatelj ostvaruje dojmove prostornosti i suprotnosti u volumenu zvuka. Gibka vokalna linija građena na stečevinama impresionističke vokalne deklamacije, koja se povremeno razvija u šire pjevne fraze. Slobodna ritmika slijedi metar teksta u komplementarnom odnosu s pulsom glasovirske dionice. Slobodnim metro-ritamskim odnosima učestala je promjena metra, riječ je o horizontalnoj polimetriji. Diferencirana dinamika, nijansiranje zvuka, trenutni odabir izražajnih sredstava ostvaruju sasvim nov glazbeni izričaj koji izlazi iz tradicionalnih shema i donosi nov jezik glazbene moderne.³⁵

Suputnici, velik broj skladatelja u razdoblju moderne bio je okrenut stvaranju drugih glazbenih vrsta u kojima je solopjesma rubna pojava. Dio skladatelja slijedi romantičku tradiciju te slijedi konzervativniju stranu glazbene moderne, tu spadaju skladatelji; V. Rosenberg-Ružić, B. Adamović Čepinski i S. Albini. U skladatelje naglašenijeg profila vokalnog stvaralaštva spadaju M. Polić i S. Gračarić. **M. Polić** je vrsni hrvatski skladatelj koji je za svoga kratkog života napisao vrijedna djela. Skladao je orkestralnu *Suitu fantasticu*, vokalni opus sadrži 12 popijevaka od kojih je veći uspjeh dobila *Pjesma smrti*. Dotična pjesma skladana je na tekstovni predložak Z. Borellija, oblikovana je i obilježena intenzivnom kromatikom. Skladatelj je najveći uspjeh postigao vokalnim ciklusom *Sitne pjesme* (1907.) na tekstovni predložak A. Harambašića. Polić je od napisanih 36 pjesama odabrao deset koje su

³⁴ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 82-95.

³⁵ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 95-98.

povezane tematikom smrti i tjeskobnim ugođajima. Minijature su sažete, težište je u vokalnoj dionici koja je ostvarena kratkima, najčešće dvotaktnim frazama. Popijevke započinju s kratkim glasovirskim uvodom ili bez njega, ne sadrže interludije i /ili postludije, težište je na pjevanoj riječi. Prvi devet popijevaka ostvarene su u polaganom ili umjerenom tempu prividno lirskog karaktera, no zbog intenzivne uporabe zgusnutog, tmurnog izričaja usmjerene su na dramatsku poantu. Zadnja popijevka ostvarena je agitato tempom i frazama velikih intervala, dramatikom punom žestine sa završnim vrhuncem *Adagio. Grave molto Largo*. Težište popijevaka je na vokalnom dijelu, no glasovirska dionica prepuna je istančane, harmonijski produbljene i kromatikom bogate pratnje koja doprinosi oblikovanju samog pjeva. Glasovirski slog je umjereno polifoniziran, bogat, profiliran samostalnim motivima.

S. Grančarić je ostvareni hrvatski skladatelj koji se školovao u Beču, Pragu te Parizu. Skladao je 16 solopjesama u razdoblju mladenaštva. Poznate se popijevke; *Oj djevojko, Ljuven sanak*, ciklus od četiri popijevke *Seoske pripovijesti (Vrpca na šeput, Pod crljenim kišobranom, Na šetnji i Ja te gledam)*. Popijevke *Oj djevojko* i *Ljuven sanak* (1904.) skladane su na tekstovni predložak R. Katalinića Jeretova, a ciklus *Seoske pripovijesti* (1919.) na tekst G. Arnolda. Skladatelj se služi uporabom folklorizama koji su kult mladenaštva i obilježje *Jugendstila*.

V. Rosenberg-Ružić je ostvareni hrvatski skladatelj većim dijelom na instrumentalnom polju u kojem uspješna djela pripadaju glasovirskim sonatama. Napisao je pedesetak solopjesama koje su objavljene u tri zbirke sa po 12 popijevaka. *I. Zbirka pjesama* napisana je 1907. godine namijenjena je visokom glasu, *II. Zbirka pjesama* za mezzosopran ili bariton. Napisao je i samostalan opus 47 sa četiri popijevke nakon čega je uslijedila *III. Zbirka pjesama*. Često je birao tekstovne predloške R. Katalinića Jeretova. Što se tiče izraznih sredstava koristio je harmoniju obogaćenu kromatikom u funkciji prohoda koja se razvijati do ekspresije primjerene kasnoromantičkih kromatskih napetosti. Melodika je atraktivna, pjevna i učinkovita na koncertnome podiju, skladatelj učestalo rabi i tonsko slikanje i recitativnost. Koristi uniformnu ritmiku i kvadratičnost zbog dosljedne periodičnosti. Uspjele solopjesme su; *Jesen, Biser suze, Chanson d'automne, Ljubim te, Vidiš onu zvijezdu gore* oblikovanu vagnerijanskom kromatikom s efektom kulminacijom vokalnog parta. Popijevka *I svedjer* sazdana je od silaznog kromatskog motiva u vokalnoj dionici, dok je *Šaka praha* jedna od rijetkih skladbi gdje ostvaruje dramatski naboj. Pojedini dijelovi teksta izdvajaju se pauzama u fraze uvjerljive retoričnosti. **S. Albini** vrsni međunarodno poznati operetni skladatelj napisao je 25 popijevaka na njemačkom i hrvatskom jeziku. Djela su na razini salonske glazbe s atraktivnom melodikom. Skladatelj je primjenio vrste *Sprechgesanga* u popijevci *U proljeće*

označene kao ‚Gedicht von F. v. K. in Musik gesetzt für das Pianoforte mit begleitender Deklamation.‘ Dionicu glasa je prikazao samo ritamskim vrijednostima. **B. Adamović Čepinski** je hrvatski skladatelj. Autor je prvog hrvatskog baleta, *Jela* (1898.) te niza instrumentalnih skladbi. Napisao je oko tridesetak solopjesama koje su sačuvane na njemačkom i hrvatskom jeziku. Obilježja solopjesama su atraktivna melodika, zanimljive harmonijske progresije koje sežu do enharmonije, ali se u cjelini ne izdižu od razine salonske dopadljivosti. **A. Dobronić** hrvatski je skladatelj moderne. Skladao je komorne, orkestralne, solističke, vokalne skladbe, niz solopjesama, jedan ciklus za glas i orkestar u razdoblju od 1910. do 1920. godine.. Njegova prva vokalna zbirka *Sumorni akordi* nastala je 1910. godine na tekstovne predloške pjesnika B. Lovrića, F. Marušića, A. Tresića Pavičića, D. Domjanića, R. Katalinića Jeretova, F. Galovića i Dobronića. Potom piše ciklus za glas i orkestar *Reveries (Sanjarenja)* na tekstovne predloške J. Carića, J. Milakovića, A. Halera i V. Nazora. Dotični ciklus dovršen je 1913. godine kad je skladan i orkestralni *Carnevale*. Dobronićeva pjesma za glas i glasovir obilježena je temama idealiziranog mladenaštva, erotike i fantastike koja je obilježje treće pjesme ciklusa, *Ponoć*. Tekstovni predložak je napisao estetičar i pjesnik A. Haler. Obilježja Dobronićevih solopjesama mledanačkih dana su; dopadljiva, nepretenciozna melodija, glasovirska pratnje obilježena je gustom teksturom često oporih disonanci. Desna ruka donosi udvojenju liniju pjeva. Skladatelj je napisao tužaljku *Glas grobova* na tekstovni predložak A. Tresića-Pavičića (1914.) i i cklus *Primavera*. Tijekom izgrađivanja novog stila donosi sintezu narodne glazbe i vrhunskog europskog artizma. Slijede ciklusi *Snoviđaji djevojački* (1917.), *Dilberke* (1917.) i *Sa sela* (1920.) koji su skladani na narodnim tekstovima. Skladatelj je predstavnik nacionalnog stila, upotrebljava elemente glazbenog folklora u dotičnim ciklusima. Upotrebljava slobodniju ritmiku koja je vođena melodijom uz gustu teksturu instrumentalne pratnje.³⁶

3.5. Hrvatska solistička popijevka i pjesma između dvaju svjetskih ratova

Stilski pluralizam moderne i interakcija s glazbenim životom u Europi otvorili su nove izrazne mogućnosti hrvatskoj glazbi, posebice umjetničkoj popijevci. Ostvarenja vokalno-instrumentalne vrste umjetničke popijevke s novim mogućnostima sinteze pjesničke riječi i glazbe započela su opusima skladatelja B. Berse, J. Hatzea, D. Pejačević i drugih, što smo

³⁶ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 103-111.

opisali u prethodnom poglavlju. Široka paleta izraznih nijansi hrvatske solopjesme donijelo je novo shvaćanje harmonije, sloga te neodvojivu simbiozu vokalne i glasovirske dionice. U razdoblju nakon Prvoga svjetskog rata na glazbenu liriku, a samim time popijevku i pjesmu, utjecao je i ideološki usmjereni ‚nacionalni stil‘ samim izborom tekstova (uključujući i dijalektalnu poeziju) te učestalom uporabom folklorizama i egzotizama. Dotično razdoblje donosi dvije novine, okupljanje popijevaka u cikluse te ravnopravnost solističke popijevke i pjesme za glas i orkestar. U navedenom razdoblju u umjetničkoj pjesmi imamo i proplamsaje elemenata suvremenoga glazbenog izraza.

3.5.1. Ciklusi

Vokalni ciklusi hrvatskih skladatelja 20. stoljeća obilježeni su time da su skladatelji birali istu temu, ugođaj i/ili pjesnika. M. Polić, *Sitne pjesme* na pjesništvo A. Harambašića, D. Plamenac, *Trois Poèmes* na riječi C. Baudelairea, D. Pejačević, *Drei Gesänge* na tekstove F. Nietzschea i I. Parać, *Musiche Pascoliane* na stihove G. Pascolija.³⁷ U razdoblju nakon Prvog svjetskog rata dotične cikluse je pisao B. Širola, J. Gotovac, J. Štolcer Slavenski i drugi.

3.5.2. Prema orkestraciji pratnje

U glazbi 20. stoljeća popijevci se, uz glasovir, pridružuje drugi instrument ili komorni sastav. Predstavnici moderne, B. Bersa, D. Pejačević, K. Baranović, A. Dobronić su u hrvatsku glazbu uveli pjesmu za glas i orkestar (*Orchesterlied*). U razdoblju prije prvoga svjetskog rata to je bio rjeđi slučaj, primjerice u djelima B. Berse, *Mio povero amor* za glas, flautu i glasovir, 1893. i D. Pejačević, *Verwandlung* za glas, orgulje ili glasovir i violinu, 1915. Pjesma za glas i orkestar postala je težište stvaralaštva u razdoblju nakon Prvoga svjetskog rata: J. Gotovac, balada *Rizvan-aga*, 1939., K. Baranović, ciklus za bariton i orkestar *Z mojih bregov* (1927.)³⁸, J. Štolcer Slavenski, *Pjesme moje majke* za glas i gudački kvartet (1944.) itd.

³⁷ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 117.

³⁸ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 117.

Mnogi skladatelju su pisali solo-pjesme u dvije verzije, za glas i glasovir te za glas i orkestar. M. Cipra je šest ranije skladanih popjevaka za glas i klavir obuhvatio u ciklusu *Djevojačka ljubav* za glas i komorni orkestar (1941.).³⁹

3.5.3. Nacionalni stil

Nacionalni stil javlja se u 19. stoljeću kao plod romantičarskih težnji za pučkim, dalekim, egzotičnim. Riječ je težnji za afirmacijom nacije putem glazbe. Uporabom pridjeva nacionalni određenog glazbenog djela, veže se na njegov izvanglazbeni naslov, sadržaj. Koristile su se određene glazbene sastavnice koje nisu svojstvene određenoj naciji niti etničkom prostoru. Izrazna sredstva poput povećane sekunde, lidijske kvarte, dorske sekste, koloristički rabljene kormatike, bordunske kvinte, lako prepoznaju kao strana tradicionalnom rječniku umjetničke glazbe, pa se i doživljuju kao *nacionalna*, učvršćujući se postupno omiljele stereotipe. Opusi hrvatskih skladatelja na području solo-pjesme obilježeni su uporabom stiliziranih elemenata glazbenog folklora, od obilježja regija (npr. *istarska ljestvica*) do nadregionalnih koje obilježava uporaba povećanih sekundi što je pripada *Balkanu*, itd.

Nakon Prvog svjetskog rata skladali su umjetničke popijevke koje su opravdan pridjev nacionalnog dobile zbog uporabe dijalektalne poezije uz korištenje glazbenih folklorizama. Sama dijalektalna poezija vrsnih pjesnika aludirala je na svojatanje lokalnog i regionalnog. Rasponi nacionalnih ciklusa takvih solo-pjesama su doista veliki. *Couler locale* sugeriraju I. Matetić-Ronjgov, Širola, Lhotka-Kalinski, dok Kunc, Papandopulo, Cipra otvaraju širi krug folklornih asocijacija. Baranović u *Kumu Martinu* iz ciklusa *Z mojih bregov* citatom, napjevom *Pijmo braćo vince*, za slušatelja fiksira ambijent *Hrvatskoga zagorja*, dok Dobronić i Gotovac rabe nadregionalne, *balkanske* folklorne stilizacije. J. Štolcer- Slavenski je upotrebljavao širok raspon folklorizama, koristio je folklorne građe međimurske regije sve do *balkanskog* ili općeg arhetipskog idioma.⁴⁰

³⁹ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 170.

⁴⁰ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 115-120.

3.5.4. Mediteranska ekspresivnost Ive Paraća

Ivo Parać hrvatski je skladatelj 20. stoljeća. Za formiranje njegove umjetničke osobnosti zaslužan je boravak i studij u Italiji. U Firenzi studirao je od 1909. do 1914., a usavršavao se u Firenzi, Rimu i Pesari od 1919. do 1923. gdje je i diplomirao kompoziciju. Ostatak života proveo je u svom rodnom gradu Splitu. Skladao je tridesetak solopjesama od kojih je iznimno uspješan ciklus od dvanaest popijevaka *Musiche Pascoliane* (između 1919. i 1923.). Skladbe su pisane na tekst G. Pascolija. Talijanski tekst dotičnog ciklusa preuzet je iz Pascolijeve prve zbirke poezije *Myricae*. Parać je preuzeo simboliku smrti i sjetne tonove osamljenog pjesnika (*poeta solitario*), u glazbeni medij prikazao je motiv sna, smrti, ljubavne lirike, dječjeg svijeta, meditativne ugođajnosti, dramatiku pjesaža koji djeluje komplementarno s treptajima ljudske psihe. Sam jezični izraz i modernost teksta djelovali su na formalno slobodnijih rješenja u obliku sloga i oblika, ujedno i na vokalnu liniju uglazbljenih tekstova. *Musiche Pascoliane* sadrže dvanaest popijevaka; *Orfano, Speranze e memorie, Fides, Benedizione, Lontana, Morto, Il passero solitario, Con gli angioli, La sirena, Piano e monte, Alba festiva, La baia tranquilla*.

Tekstovi su oblikovani formalnom strofičnom zaokruženošću, s rimom, ali nejednakim brojem slogova u pojedinom pjesničkom retku. Metarska fleksibilnost rezultirala je glazbenom metru popijevaka. Svaka popijevka je bogata vizualnim i zvukovnim asocijacijama (sivilo mora, crno kao simbol smrti, kliktanje ptica, urlanje mora, zvonjava, itd.) koje su vodile do povremenih glazbenih impresija predočene naivnim tonskim slikanjem. Glazba je ozvučila stihove, ujedno je i prenijela latentnu tjeskobu i naglasila elemente dramatike u podtekstu.

U popijevci *Alba festiva*, življa svečanost je oslikana zvonjavom u dionici glasovira, dok se raskošno veselje prikazalo malim intervalima i dubokim registrom u vokalnoj dionici. U popijevci *La baia tranquilla* barkarolskim metrom prikazana je slika mirne uvale, a snaga morskog urlanja predočena je eksponiranim tonom a^2 u fortissimu uz tremolo u glasovirskoj dionici. *Il passero solitario* oblikovana je mirnim, širokim pjevom uz onomatopejsku figuru u dionici glasovira (kliktanje kose). Završni stih donosi kulminaciju u svečanom Maestosu uz dugo izdržani melodijski svod na tonu a^2 .

U Paraćevim popijevkama primarna je vokalna dionica u popijevkama. Uvjetuje formu i glasovirski slog koji se prilagođava pjevu. Može biti izgrađen u jednostavne oblike akordske figuracije, akordima, samostalnim motivima ili umjerenom polifonizacijom s linijama koje kontrapunktiraju glasu ostvarujući komplementarno kretanje. Glasovirska dionica primaran je

nositelj ekspresivnosti. Puna je impresionističke harmonije, bogata je koloritom, visokim stupnjem kromatike (kromatske i enharmonijske modulacije). Širok je raspon gustoće, od preuzimanja incijative do povlačenja u tišinu. Pjevnost popijevaka je iznimno osobna zbog Paraćeva doživljaja stihova. Vokalne fraze građene su od malih intervala, te se penju u širokim lukovima uz dugo izdržane tonove na vrhuncima fraza.⁴¹

3.5.5. Minijturni glazbeni svjetovi Božidara Širole

U bogatoj glazbenoj ostavštini B. Širole najznačajnije mjesto pripada popijevkama koje je skladao od svoje devetnaeste godine do smrti. U razdoblju od 1914. do 1939. godine skladani su vrijedni vokalni ciklusi. Širola je napisao oko stotinu vokalnih radova u ciklusima i pojedinačno što ga nesumnjivo čini vrsnim, plodnim stvaraocem vokalne lirike u hrvatskoj glazbi 20. stoljeća.

Uz pregršt vrsnih pjesnika čije je tekstovne predloške preuzimao i asimilirao u svojim skladbama, vrhunac vokalne lirike postigao je koristeći predloške D. Domjanića. Zahvaljujući suradnji s D. Domjanićem, u skladateljeve vokalne lirike ulazi dijalektalna poezija koja joj donosi punu glazbenu afirmaciju. Domjanićev tekstovni predložak prepun je diskretnosti i finih igri pojedinosti koje su Širolu usmjerile k intimnom lirskom glazbenom svijetu primjerenom karakteru stihova. Uz dotičnog pjesnika, koristio je tekstove Bunića-Vučića, Đ. Arnolda, V. Deželića starijega, S. Vraza, P. Preradovića, S. Širole za vokalne cikluse. Za pojedine popijevke koristio je predloške navedenih pjesnika, Krleže, Kranjčevića, Katalinića Jeretova, Prešerna, Čolakovića, Krkleca. Najljepše vokalne minijature skladao je koristeći stihove narodne poezije na tekstove D. Domjanića.

U vokalnoj lirici se primjećuje razvoj od prvih radova nastalih 1908., 1909. godine sve do skladateljeve smrti kada nastaju vrhunske solo-pjesme i popijevke. U prve radove ubrajamo tri ciklusa iz 1908. godine, *Dulabije*, *Đurđice* i *U proljetu* prigodnog karaktera i ustaljenih izraznih sredstava. Ciklus *Mrazove sestrice* (1911-1914.) donosi zrela i profilirana djela te time najavljuje Širolin kasniji razvoj. Razvoj je postignut; uporabom deklamacije u vokalnoj dionici, bojenje kromatikom u klavirskoj dionici, naglašavanjem ideje cikličnosti reminiscencijom na početak u završnim taktovima ciklusa u ciklusu. Po uzoru na ciklus započeo je povezivati pjesme u cikluse identične tematike i ugođaja.

⁴¹ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 98-103.

Veća preobrazba Širolina vokalnog izraza započinje 1914. godine. Skladatelj je težio tekstovne predloške prikazati, opisati slikovitim putem uz individualno oblikovanje. Navedeni način je započeo primjenjivati u skladbi *Nedjelja* (1912.). Zvonjavu je prikazao, dočarao uz pomoć glasovirske dionice u kojoj je predočen postimpresionistički harmonijski jezik. U skladbama *Sipe kiše* i *Kroz milijun kišnih kapi* klavirskim figuracijama je slikovito prikazao kapi kiše. Već navedenim opisima je prikazano čisto tonsko slikanje. Preokret slijedi 1914. godine kad skladatelj počinje upotrebljavati disonance, slobodne harmonijske progresije, intenzivnu kromatiku, slobodne tonalitetne skokove. Doticaj s rubom atonaliteta vidljiv je u skladbi *Der Himmel ist truh* (1913-1914.). Skladatelj se sve više služi impresionističkom harmonijom koja često donosi kolorističko bogatu paletu klavirske dionice. Tokom ratnih godina skladatelj nalazi još jedno uporište svog autohtonog glazbenog govora, riječ je o folkloru. Već 1916. godine poznate su njegove prve obradbe narodnih pjesama *Uranili svatovi*, *Mrki fesić*, *Blago suncu i mjesecu*. Uz izvorne napise poznati su tekstovi u stilu narodne poezije, primjer je *Žumberačka elegija* Jovana Hranilovića pod naslovom *Tjeraj ovce te Dvije bugarske narodne pjesme*. Širenje, oblikovanje skladateljeva glazbenog jezika približava se skladu *nacionalnog stila*.

Prva faza Širolina razvoja slobodnijeg i inovativnijeg glazbenog jezika u sastavnicama harmonije i melodije vidljiva je u skladbi *Smrtni dan rujna* na stihove M. Krleže. Uz slobodniji harmonijski izričaj skladatelj nam iznosi vokalnu deklamaciju oslonjenu na tradiciju gregorijanskog korala, koristi slobodniji metar te male intervale. Pojedine vokalne fraze su izgrađene u zatvorenom malom tonskom prostoru iznad harmonije koja je često na rubu atonaliteta i u slobodnijem metru. Predstavljeni su kompleksni masivni akordni sklopovi. Harmonija je u ulozi boje i napetosti. Linearnost vokalne linije u kombinaciji s gustom akordikom prikazuje ekspresivne tenzije te vodi stilu ekspresionizma. Slična obilježja sadrži i skladba *Teško drugu bez druga (Šuma bez slavuja)*, 1917.) s tekstovnim predloškom narodne poezije. Slavujev pjev je predočen bujnom melizmatikom vokalne dionice. Na stihove D. Domjanića nastali su vrsni vokalni ciklusi, *Popevke I* (1918.), *Kipci* (1920/21.), *Popevke II* (1922.), *V suncu i senci* (1927/28) i *V zimi i snegu* (1936.).

Ciklus *Kipci* sadrži pet pjesama duhovitih žanr-prizora. Izdvojene su tri pjesme, *Figurica*, *Kiprica* i *Mesečina* koje su prikazane zasebnim, različitim, autohtonim stilizacijama. *Figurica* je duhovita stilizacija menueta, *Kiprica* sugerira ideju hirovitosti naglim tonalitetnim skokovima (Des-dur – H-dur). *Mesečina* protječe u finom akordnom „zamagljenju“ uz česte promjene tempa i podatljivu metriku; lelujava zvučna podloga ostavlja dojam statičnosti;

iznad nje teče kratka vokalna fraza malih intervala i karakteristična silaznog duktusa s povremenim recitativnim umetcima.

Daljnje sazrijevanje skladateljeva glazbenog izraza vidljivo je u ciklusu *Popevke II*. Skladba *Veter zgorec* sazdana je od bogate impresionističke palete i snažnih dramatskih akcenata. Naredna skladba *Popevka* opisana je ekspresivnom pjevnosti vokalne dionice i slikovitošću klavirske dionice. *V senokošah* opisuje izmjena recitativnih i kantabilnih odsjeke uz česte promjene tempa i zaustavljanje pokreta, time je u vokalnoj dionici ostvario *stile misto* kojim Domjanićevu poeziju iznosi na drugačiji, neočekivani način. Kulminaciju dotičnog ciklusa donosi skladba *Noć* na mračni tekst D. Domjanića. Dramatični sadržaj teksta skladatelj je dočarao uporabom tamnih paleta intenzivnih harmonijskih napetosti, gustom kromatikom, kvartnim akordima, povećanim trozvucima, koristeći i ostinantne motive kojima gradi gradaciju u srednjem, dramatičnom dijelu skladbe. Glazbeni jezik skladbe dočarava tristanovsku ekspresivnost i zadire u ekspresionistički zvuk.

Ciklus *Uz leut pjevajući* s tekstem I. Bunića-Vučića nalazi se u okvirima tonaliteta s primjenom modaliteta. Suzdržanost skladbi s arhajskim prizvukom renesansnog pjesnika opisana je prozračnom fakturom klavirske dionice, vezanom formom i simetrijom metra. Skladatelj se ostvario u vidu nacionalne glazbe. Zahvaljujući istraživanju slavenskih glazbenih vrednota došao je do saznanja o blagodatima staroslavenskog obrednog pjevanja i gregorijanskog korala koje je primjenio u oratorijskim i pojedinim vokalnim djelima. Primjer takvih vokalnih djela je popijevka, epsko-kontemplativna molitva *Pri kamenitih vratih* (1927.) iz ciklusa *V suncu i senci*. Popijevka je oblikovana osebnom deklamacijom, kratkim vokalnim frazama nad bogatom kolorističkom harmonijom.

Širola je bio skladatelj, muzikolog te etnomuzikolog. Svako područje je uzajamno djelovalo jedno na drugo. Kao muzikolog bio je upoznat s bogatstvom hrvatske glazbene baštine što je djelovalo na područje skladanja. S obzirom na tadašnje ideološke potrebe vremena za afirmacijom nacionalnog i slavenskog u glazbi, Širola je bio potaknut primjeniti navedena načela u skladanje. Područje etnomuzikologije također je u velikoj mjeri utjecalo na njegovo skladanje. Kao etnomuzikolog bavio se proučavanjem narodne pjesme. Ostavio je brojne harmonizacije, obradbe vokalnih zapisa gdje je jednostavnu melodiju vokalne linije obogatio neuobičajenom harmonijom koja je skladbi donijela novu dimenziju.

Dao je veliki doprinos vokalno-instrumentalnoj vrsti, pjesmi za glas i orkestar, tj. orkestralnoj pjesmi. Skladao je tri orkestralne pjesme od kojih je poznatija *Notturmo*, simfonijska pjesma za sopran i veliki orkestar na stihove V. Nazora. Njena praizvedba je bila na Koncertu mladih hrvatskih skladatelja, 1916. godine u HNK-u.

Vokalne linija skladateljevih pjesama su često monotone i jednostavne bez razvijene pune kantabilnosti dok je klavirska dionica profilirana, samostalnije motivske građe. Unatoč čestom nepostizanju simbioze vokalne i instrumentalne dionice, skladatelj je ipak izgradio uspješan samosvojan glazbeni izraz.⁴²

3.5.6. Krešimir Baranović: aforičnost i epska širina

Baranović je hrvatski glazbenik koji djeluje na sceni dvadesetih godina 20. stoljeća. Djelovao je kao uspješan skladatelj, ali i dirigent. Zahvaljujući dirigentskom djelovanju i znanju razvio je senzibilitet za kolorističke vrijednosti što je uvelike pomoglo u skladateljskom polju. Vokalna djela je obogaćivao elementima scenske dramaturgije te ga oplemenjivao zvukovnim nijansama. Skladatelj je pisao pojedinačne solo pjesme te opsežne cikluse za glas i orkestar. Vokalni opus sadrži 38 solo-pjesama. Neke popijevke su pisane za glas i klavir, ali i za glas i orkestar. Prve popijevke je napisao 1912. godine sa 17 godina, ali notni primjerak nije pronađen, kao i većina drugih ranih djela. Ciklus za glas i orkestar *Z mojih bregov* smatra se jednim od najuspješnijih vokalnih radova (između 1925. i 1927. godine). U kasnijim godinama, 1941. godine, počeo je skladati uspješne vokalne cikluse između kojih su *Iz osame*, *Moj grad*, *Oblaci* i *Na moru*. Na počecima skladateljskog djelovanja birao je tekstualne predloške pjesnika V. Hugoa, H. Heinea, zatim nastavlja s odabirom hrvatskih književnika V. Nazora, F. Galovića, G. Krkleca, D. Domjanića i drugi. Baranović koristi i dijalektalno pjesništvo koje u simbiozi s glazbenom sastavnicom nosi svoje posebnosti.

Baranović je najviše i najuspješnije djelovao kao skladatelj na području vokalne minijature gdje razvija smisao za igru detalja. Ta igra je ponekad ostvarena skicozno, ali je ipak uravnotežena i u glazbenom kontekstu. Na počecima skladanja ostvario je dvije uspješne popijevke balade; *Bolesna djeva* (1912.) i *Tri sestre* (1912.) na tekst V. Nazora. *Tri sestre* je popijevka u kojoj je skladatelj uspješno ostvario dramaturgiju teksta kojeg izvode pripovjedač i tri suđenice. Ostvarenje je postignuto zahvaljujući uporabi i odnosima glazbenih sastavnica. Tonsko slikanje prikazuje vreteno, dramaturgiju je uspješno sproveo kromatikom i deklamacijom. Riječ je o prvoj uspješno skladanom i prihvaćenom baladom nakon djela W. Livadića i V. Lisinskoga.

⁴² Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 120-128.

Vrhunac je postigao i popijevkama koje je skladao 1919. i 1920. godine, *Mrtvi lugar* na tekstovni predložak V. Nazora, *Narodna*, *Jutro* i *Notturmo* na Vidrićev tekst. U popijevci *Mrtvi lugar* koristio je folklorizme koje je ostvario kvintama u glasovirskoj pratnji. U popijevkama *Narodna*, *Jutro* i *Notturmo* koristio je neoimpresionističke elemente. Skladao je tri *Notturna*, jednog na već spomenuti Vidrićev tekst, zatim na riječi V. Nikolića te nepoznatog autora. U popijevci *Narodna* koristio je folklorizme, povećane sekunde s kojima je uspješno sprovodio interakcije vokalne i glasovirske dionice.

Skladba *Notturmo* pjesnika V. Vidrića obilježena je sastavnicama impresionizma i estetikom *ars nouveau* s karakterističnim arhaizirajućim zvukovnim kompleksima (prazne kvinte). Smatra se da je zamišljeno kao dio diptiha autentičnih atmosfera sa skladbom *Jutro*. Obe skladbe su pisane za orkestralnu, ali i glasovirsku verziju s time da popijevka *Jutro* nema dovršenu glasovirsku verziju. Dionica glasa je shvaćena deklamacijski, a instrumentalni dio statično zbog dugih izdržanih akorda te kruženjem ostantnih figura. Težište je na instrumentalnom preludiju i postludiju koji donose nijansiranje instrumentalnih boja i time proširuju dimenziju djela.

Sljedeća ostvarenja vokalnih djela postigao je u razdoblju od 1925-1927. godine. Na tekstovne predloške F. Galovića nastale su dvije majstorske vokalne minijature, *Pod breskvami* i *Crn bel* u ciklusu *Z mojih bregov* za bariton i orkestar. Tekstovi dotične zbirke *Z mojih bregov* puni su impresionističke slikovitosti, tuge, straha.

Popijevka *Pod breskvami* je u otvorenoj formi bez kulminacijske točke. Sastoji se od slijeda terci koji doprinose mekom lirskom ugođaju. Glasovirska dionica se nadopunjuje komplementarnim pokretima naspram vokalne.

Minijatura, popijevka *Crn-bel* skladana na tekst F. Galovića smatra se vrhuncem vokalne lirike 20. stoljeća. Pisana je u dijalektalnom pjesništvu u kojem se prožimlju slikovitost i opisnost s emotivnošću. Skladatelj teži atomizaciji glazbenog tkiva, otvorenim završecima, ali dotično rastvaranje forme u ravnoteži je s težnjama zaokruženosti, cjelovitosti. Glasovir oslikava atmosferu, krećući se u visokim svijetlim registrima, te se pridružuje onomatopejskom pokliku *crn-bel* karakterističnom figurom punktiranog sekundnog suzvučja koje konkretizira kliktanje zrikavaca. Iznad te statične i prozračne zvučne pozadine kreću se fraze vokalne dionice silazna duktusa.

Baranović je skladao i orkestrirao dva vokalna ciklusa, *Iz osame* i *Moj grad* za vrijeme Drugoga svjetskog rata.

Opis Baranovića kao skladatelja najbolje se uočava u vokalnoj lirici. Uz izniman smisao za prikazivanje pojedinosti, ogromnu ulogu nosi i klavirska dionica koja je nekad obogaćena

orkestralnim efektima. Upotrebljava istančanu harmoniju često u ulozi faktora kolorita, a ponekad u službi ekspresije koju dočarava kromatičkom napetošću. Koristi deklamatorne dijelove slobodnog metra čime postiže neperiodičnost glazbenog tijeka.

Skladatelj je uspješno pisao cikluse popjevaka za glas i orkestar u kojima je sprovodio načelo cikličnosti. *Z mojih zbergov* na tekst F. Galovića, *Moj grad*, *Iz osame*, *Oblaci* i *Na Moru*. Uz primarne verzije glasa i glasovira, prisutne su i verzije za glas i orkestar. Uz svjetski priznate skladatelje pjesama za glas i orkestar, R. Strauss, G. Mahler, O. Respighi, Baranović uz D. Pejačević, K. Odaka i A. Dobronića razvija dotičnu glazbenu vrstu s afirmacijom neoklasicističkih težnji te nove objektivnosti.⁴³

3.5.7. Božidar Kunc: čarolija zvuka

Božidar Kunc je hrvatski skladatelj i pijanist. Na Muzičkoj akademiji u Zagrebu završio je studij glasovira (1925.) i studij kompozicije (1927.). Od 1929. godine djelovao je na istoj ustanovi prvo kao nastavnik glasovira, te od 1941. do 1951. godine kao voditelj opernog studija. Od 1951. godine do smrti živio je i djelovao u SAD-u.⁴⁴ Skladateljeva glazbena ostavština broji sedamdeset i pet opusa te nekoliko djela bez broja opusa u koje spadaju orkestralna, klavirska, komorna te vokalna dijela. Vokalnim radovima za glas i klavir pripada dvanaest opusa uz djela van toga, sveukupno četrdeset tri solo-pjesme. Od sačuvanih skladbi nedostaju dvije popijevke, *Tužan ti je oblak* i *Črešnja* iz opusa 6. Skladao je i poznato djelo za glas i orkestar, baladu *Na Nilu* op. 7.

Prva vokalna djela je obuvatio u op. 6, riječ je o pet pjesama u kojem su dvije izgubljene. *Popevka*, *Črešnja*, *Romanca vedrog ljeta*, *Jesen* te već navedena pjesma za glas i orkestra, *Na Nilu*. Koristio je tekstovne predloške pjesnika S. Vraza, M. Begovića i D. Domjanića. Za vrijeme djelatnosti u Zagrebu nastavlja sa skladanjem vrsnih popijevki, *Tri pjesme na narodnu liriku* (op.16, 1931.), balada *Prosjak Rahim* (op. 18, 1931-1932.), *Tri pjesme za bas i klavir* (*Smrt karnevala*, *Zima*, *Napitnica*, op. 29, 1936.), *Mrtva ljubav* (1941.), *Strepnja i čežnja* (op.30), *Notturino* za visoki sopran i klavir (op. 45, 1944.).

Skladao je vokalne kompozicije na tekstove supruge, De Elda, zatim tekstove narodne lirike na predloške D. Domjanića, A. B. Šimića, D. Maksimović. Koristio je i tekstovne predloške S. Vraza, M. Begovića, R. Blakea, A. Gradnika, Đ. Jakšića, M. Krleže, W. Wordwortha, V.

⁴³ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 128-135.

⁴⁴***: Cecilijanski pokret, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, ur. Slaven Ravlić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34624>

Vidrića i drugi. Koristi tekstove hrvatskog romantizma (S. Vraz), dijalektalne poezije (D. Domjanić) i hrvatske književne moderne (V. Vidrić, M. Begović,...). Koristi tekstove Krležę gdje je uspješno glazbenim jezikom opisao pjesnikove kompleksne misli i izričaje. Na početku je koristio tekstove vezanog stiha da bi se kasnije opredijelio slobodnom stihu i fleksibilnom metru.

Kuncova suradnja s pjevačima je uvelike pomogla samoj interpretaciji njegovih popijevaka. Skladateljevo stvaralaštvo vokalnih djela su najviše obilježile Zinka Kunc kao interpret te supruga De Elda kao autor tekstova, slušateljica i kritičar. Kao poznavatelj literature *Lieda*, opernog repertoara, ali i tehničkih i interpretativnih mogućnosti ljudskog glasa popijevke su skladane sa značajkim iskorištavanjem izraznih mogućnosti pojedinih registara. Bitna značajka skladateljevog glazbenog izraza je glasovir. Kao vrsni poznavatelj instrumentalnog sloga samu popijevku je obogatio postimpresionističkom harmonijom, razvoj glasovirskog sloga do zasićenog kolorita koji proširuje instrumentalne raspone zvuka do orkestracije.

Unutar skladateljske generacije koja je između dvaju svjetskih ratova u Hrvatskoj afirmirala prije svega estetiku nacionalnoga smjera, Kuncu pripada izdvojena pozicija i u tome je možda njegova najveća sličnost s učiteljem Bersom. Njegov glazbeni izričaj očituje mješavinu stilova karakterističnu za onu glazbu prve polovice XX. stoljeća u kojoj ravnopravno sudjeluju kasnoromantično, od glazbene moderne naslijeđeno poimanje proširene tonalitnosti (primjetna kod Kunca osobito na planu harmonije), kvaziimpresionistički melodijski razvoj i neoklasicistički smisao za formalni sklad. Započinje s vokalnom dionicom tradicionalne melodike, atraktivne pjevnosti ranih popijevaka do mješovitog sloga u kojem se ukida podvojenost melodioznih i recitativnih dijelova. Fleksibilni metar praćen s tekstom daje podatljivost melodiji koja oslikava tekstovni predložak.

Harmonijska komponenta je u ulozi faktora boje i sredstva ekspresije. Skladatelj koristi nagle modulacije, tonalitne skokove, obogaćuje harmonijski jezik gustom dionicom prepunom kromatike. Dotični jezik može biti ravnopravan tekstovnom predlošku, ali može i preuzeti vodeću liniju. Razvojem Kuncovog glazbenog jezika na polju vokalne lirike obogaćene su proširenim tonalitetom, slobodnim atonalitetom, koloristički zasićenim ili ekspresivno napetim glasovirskim slogom.

Skladatelj je na vrlo uspješan način prezentirao Krležin tekstovni predložak koji je alegorija na rasulo ratne Europe. Riječ je o ekspresionističkim akcentima u kojim se očituje lajtomitv osamljenosti i beznađa. Popijevka je u trodijelnoj formi, započinje s dramatičnim

recitativom koji se ruši u dubinu što oslikava ideju rasula i sloma. Skladatelj posebno značenje daje stihu „cilika vina i poplave vina“ produljujući mu vremensku dimenziju. Taj stih je predložen u većem, samostalnom odsjeku u glasovirskoj dionici gdje se prikazuje slika grotesknog plesa, valcera. U reprizi se vraća uvodnom načinu oblikovanja s dodatkom emotivnog vrhunca koji je ostvaren velikim intervalskim skokom na riječ „hulje“. Korištenjem stihova narodne poezije u glazbeni jezik uvodi stilizirane elemente, folklorizme. Napisao je tri vokalne minijature op. 47 na narodne tekstove. Vokalne dionice ostvarene su jednostavnim, dijatonskim vokalnim dionicama. Glasovirska dionica je harmonijski profinjena donoseći novu dimenziju vokalnoj.⁴⁵

3.5.8. Bruno Bjelinski: toplina tradicije

Bruno Bjelinski jedan je od najznačajnijih hrvatskih skladatelja 20. stoljeća. U šezdeset godina intenzivnog skladanja držao se tradicije i tonaliteta uz sklonost polifoniji. Širi mogućnosti harmonijskog izraza do proširenog i nestalnog tonaliteta. Doticaj sa stilom romantizma očituje se u njegovom shvaćanju glazbe u vidu ekspresije, no izbjegavanjem sentimentalizma pridružuje se neoklasicizmu. Skladbe su građene izvornom melodikom, kompleksnom ritmikom, dopadljivom harmonijom i jasnoćom forme. Njegovo stvaralaštvo glazbene lirike spada najvećim dijelom u razdoblje nakon Drugoga svjetskog rata, osim *Tri Domjanićeve pjesme* (1934.).

3.5.9. Ekspresivne „tonske poeme“ Ivane Lang

Ivana Lang je hrvatska skladateljica prvenstveno solo-pjesama koja djeluje u 20. stoljeću. Skladala je 63 solo-pjesme neke pojedinačno, a neke je uvrstila u cikluse koristeći tekstovne predloške odabranih pjesnika. Velik broj solo-pjesama skladan je na tekst D. Domjanića (*Lan*), zatim V. Vidrić (*Jutro*), A. G. Matoš (*Utjeha kose*) i drugih hrvatskih pjesnika.

Razvoj skladateljičinog vokalnog opusa započinje lirskim minijaturama preko novog slojevitog izraza zrelih ciklusa do kasnih pojedinačnih popijevaka. Uz bazu europske glazbene tradicije i tonaliteta skladateljica razvija svoj govor do nestalnog i proširenog tonaliteta u popijevkama. Dotični opis popijevki je vidljiv u odustajanju od predznaka na počecima nekih skladbi. Podatljivost frazi ostvarena je skladateljičinim korištenjem

⁴⁵ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 136-147.

horizontalnog polimetra. Korištenje navedenih sredstava glazbenog govora teži zadnjem koraku, a to je slobodni metro-ritamski tijek bez bilježenja mjere. Navedena sredstva uz istančani kolorit bogatog glasovirskog sloga sveukupno ostvaruju maksimalnu ekspresiju i formalno slobodnu interpretaciju pjesničkog predloška. Razvedena melodika I. Lang obilježena je ekspresivnim ponavljanjem pojedinih riječi i fraza kao sredstvo emotivnog isticanja značenjskog sloja ključnih trenutaka u tekstu.

Glasovirska dionica čini posebnu dimenziju skladbe. Ostvarena je korištenjem proširenog tonaliteta, slogom postiimpresionističkog kolorita, masivnog zvukovlja. Dionica često sadrži samostalnu motiviku, može biti ravnopravan sudionik skladbe, ali i samostalan. Skladateljica je neke solo-pjesme orkestrirala gdje orkestralni slog u samostalnim dijelovima preuzima liniju vokalne dionice.

Rane popijevke su ostvarene svojim lirizmom, periodičnošću te atraktivnom, pjevnom melodijom. Solo-pjesma Lan (1942.) odlikuje se modalnom harmonijom u dionici glasoviru, Utjeha kose (1940.) sadrži opsežniji instrumentalni uvod sa sumornim ugođajem ostvarenim statičnom pratnjom. Dotična popijevka sadrži i određenu kružnu figuru koja postepeno raste do dramatike. Ostvarena dramatika se na kraju skladbe vraća početnom, mirnom ugođaju. U skladbi V. Vidrića Jutro (1942.) skladateljica koristi neoimpresionistički pastel u dionici glasovira koji je prikazan plesnim pokretom u svjetlom visokom registru oslikavajući tekst „igra kolo“.⁴⁶

3.5.10. Hubert Pettan: od šaljive minijature do balade

Hubert Pettan je hrvatski muzikolog, autor znanstvenih studija o hrvatskoj glazbi, pedagoških priručnika i skladatelj koji je ostavio poznju skladateljsku ostavštinu od 75 opusa. Skladao je razne glazbene vrste uključujući crkvenu glazbu, oratorije, kantate, glasovirske skladbe, komorna, orkestralna djela, operu *Arkun* te popijevke u kojima se najbolje uspijeva izraziti. Pettanova prva napisana glazbena vrsta je popijevka *Ich liebe dich/Ja ljubim* na tekstualni predložak J. W. von Goethea pod op. 1. Djelo je skladano 1933. godine nakon čega bi nastavio sa skladanjem popijevaka do 1951. godine.

Privlačile su ga raznolike teme pjesnika hrvatske moderne, M. Begovića, V. Nazora, F. Galovića, D. Cesarić, O. Delorka, N. Šopa uz strane književnike Latvija E. Virza, Poljaka J. Tuwima i drugih. Privlačili su ga tekstovi hrvatske moderne koje su ga usmjeravale prema

⁴⁶ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 155-159.

modernijem izričaju, slobodnom stihu što ga direktno navodi slobodnijoj glazbenoj formi, frazi i metru.

Tematski raspon teksta popijevaka bio je raznolik, no većinom se vraćao temama hrvatske prošlosti, mitologije i svijetu ptica. Odabirao je lirske popijevke, oveće epsko-baladne skladbe i žanr-sličice duhovita naboja.

Na polju glazbenog jezika skladatelj bi se služio odabranim sredstvima izraza (glazbe) kojim bi interpretirao odabrano tekstovni predložak. Odabranim sredstvima bi pronašao odabrani put sinteze riječi i glazbe. Koristio je prošireni tonalitet s odabranim postupcima u harmonizaciji i slogu. Složenu glasovirsku dionicu bi prezentirao masivnim ili prozračnim zvukom, istančanim koloritom ili ekspresivnim napetostima. Koristio je fleksibilni metar i ritam. Navedenim sredstvima bi uspio postići snažnu gradaciju i naglasiti dramatski naboj teksta, duhovite dijelove koristeći minimum poteza te široke kantilene lirskih popijevaka.

Kompleksnu epsko-baladnu solo pjesmu skladatelj razvija kao tradiciju balade. Balada je podijeljena u niz odsječaka u kojem svaki donosi drugačiji ugođaj. Skladatelj bi takav slijed epske priče te dramatizacije uloga ostvari mijenjanjem tonaliteta, metra, tempa, harmonije, sloga i dinamike. Dotični kontinuitet, slijed bi razbio koristeći frazama razdvojenim većim pauzama i recitativom uz deklamaciju hrvatskog jezika.

Uz lirske i epske teme skladatelj koristi žanr-sličice, riječ je o šaljivim i grotesknim, skercioznim prizorima i pričicama.⁴⁷

3.5.11. Ivo Lhotka-Kalinski: pluralizam stilova i tehnika

Ivo Lhotka-Kalinski je hrvatski skladatelj i pjevački pedagog. Studij pjevanja i kompozicije završio je na Muzičkoj akademiji u Zagrebu 1937. godine. Usavršavao se u Rimu u klasi I. Pizzetija od 1938 do 1939. godine. Krenuo je s radom kao srednjoškolski nastavnik u Zagrebu i Splitu, potom u razdoblju 1951 – 1981. godine profesor pjevanja na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.⁴⁸ Lhotka je napisao opsežan skladateljski opus u kojem su zastupljene gotovo sve glazbene vrste. Skladao je veća orkestralna djela, skladbe za komorni orkestar, komorne, glasovirske, zborske kompozicije, kantate, glazbu za film, dva baleta, opere, te popijevke. Solo-pjesme je skladao na tekstovne predloške pjesnika I. G. Kovačića, M. Balote,

⁴⁷ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 159-164.

⁴⁸***: Cecilijanski pokret, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, ur. Slaven Ravlić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34624>

T. Ujevića, D. Cesarića, M. Krleže i drugih književnika. Osim solo-pjesama, uspješno je djelovao u obradbi narodnih napjeva. Skladatelj je pisao skladbe raznih stilskih usmjerenja, romantizma, arhaične nacionalne skladbe, neoklasicizma, upotrebljava moduse, te dodekafonsku tehniku. Pluralitet vokalnih stilova Kalinskoga predstavlja iznimno uspješna i važna djela, solo-pjesme Hrvatske 20. stoljeća.

Započinje s „nacionalnom“ fazom u kojoj nastaju instrumentalna djela, obradbe narodnih napjeva i folklorne stilizacije u vokalnoj lirici.

Iznimno bogatstvo vokalne lirike skladatelja Lhotke-Kalinskoga ostavilo je veliki trag hrvatskoj glazbi 20. stoljeća. Važnost nosi i njegovo umijeće skladanja u raznovrsnim stilovima; romantička tradicija ostvarena stiliziranim folklorom, ekspresionizam korištenjem dodekafonske tehnike te nadogradnja na glazbeni realizam 19. i 20. stoljeća.⁴⁹

3.5.12. Suputnici

Mnogi hrvatski skladatelji 20. stoljeća pisali su simfonijsku, opernu, oratorijsku, komornu glazbu. Skladali su i solo-pjesme, ali one su predstavljale, uz navedene vrste, tek rubno područje. No, to nije umanjilo vrijednost popijevke, dapače, predstavljala je iznimno glazbeno polje kako u Europi, tako i u Hrvatskoj.

F. Lučić je hrvatski skladatelj koji je izniman pečat ostavio hrvatskim vokalnim djelima. Poznati su njegovi vokalni ciklusi u kojima je pobuđivao ljupke sličice idealiziranog seoskog života. Ostvareni ciklusi; *Sedam solo popjevaka*, *Četiri solo popijevke na turopoljske motive*.

K. Odak je hrvatski skladatelj koji se ostvario bogatim vokalnim opusima. Odak je izuzetan polifoničar i majstor melodijske linije. U svojim skladbama koristio je motive i teme iz Međimurja i Hrvatskog Zagorja. Njegov glazbeni jezik odiše folklorističkim stilizacijama ponekad obojenim modalitetnom arhaičnošću. Dotakao se i dijalektalne poezije. Odabirao bi raznovrsne teme počevši s duhovitom temom u obliku groteske, primjer je popijevka *Stric-vujc* na tekst M. Krleže. Za solo-pjesmu *Tri psalma* predstavljao je religioznu temu.

J. Gotovac je ostvareni hrvatski skladatelj napose vokalnih djela. Skladao je uspjele vokalne cikluse na narodnu poeziju. Ciklusom *Intima* (1945.) dosegao je vrhunac vokalnog stvaralaštva. Ciklus sadrži pet solo-pjesama koje uvjerljivo oslikavaju intimističku Nazorovu poeziju, štih skladbama daje posebnost glasovirske pratnje. Svaka popijevka sadrži karakteristični ritamski model koji ju čini zasebnom i cjelovitom. *Sve utaman* je popijevka

⁴⁹ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 164-170.

karakteristična naglaskom na drugu dobu trodijelne mjere. *Siga* sadrži ostanantnu figuru osminskih akorda u instrumentalnoj dionici naspram triolske figure u vokalnoj. *Lanac* karakteriziraju naglašeni akordi u četverodijelnoj mjeri. *Gavana* je popijevka koju karakteriziraju izmjene sinkopiranog ritma pratnje s vokalnim frazama. Zadnja popijevka ciklusa je *Boru* koja je obilježena građom arpežiranih akorda.

J. Stahuljak je skladatelj vokalne lirike. Sklada u okvirima romantičke emotivnosti. Poznati ciklusi su; *Gozba I, II; III; Ponoćna večera; Kajanje; Mrtvi mlinovi I, II; Pastoral*.

M. Cipra je hrvatski skladatelj 20. stoljeća. Pisao je vokalne cikluse razvijajući vlastiti stil od nacionalnog stila, neobarokne faze priklanja se suvremenim tehnikama.

B. Papandopulo je hrvatski skladatelj i dirigent. U stvaralačkoj oblasti uspijevaio je i u vokalnoj lirici s „nedostatkom“ težnje zvukovnog proširenja instrumentalne pratnje na raznovrsne komorne sastave.

I. Brkanović je hrvatski skladatelj epskih simfonijskih, opernih, oratorijskih vrsta. Glazbeni pečat je dao i popijevkama i narodnim pjesmama. U ranom skladanju pisao je lirske minijature u stilu folklorne stilizacije; *Uspavanka, Oj goro jelova i Bez nane*. Njegova prva solo-pjesma *Uspavanka* je minijatura od 52 takta, dvodijelnog je oblika, zaokružena motivom tetrakorda koji se varira tokom skladbe. Melodija vokalne dionice je jednostavna, a instrumentalni/harmonijski dio čine plagalni odnosi i kromatski prohodni uz zaostajalice. Vrednotu dotične popijevke kao i izniman talent za kompoziciju uočio je Brkanovićev profesor B. Bersa.

S. Šulek je hrvatski skladatelj bogatog instrumentalnog i glazbeno-scenskog opusa. Uz velik uspjeh navedenih glazbenih vrsta pisao je i nekolicinu vokalnih skladbi. Skladao je dva ciklusa.

L. Županović napisao je solo-pjesme koje su obuhvaćene u nekoliko ciklusa. Koristio je tekstovne predloške pjesnika A. G. Matoša, I. G. Kovačića, D. Tadijanovića, D. Domjanića i drugih. Najuspjelije popijevke pisane na tekst A. G. Matoša su; *Maćuhica Jesenje veče, Utjeha kose, Notturmo*, itd.

R. Matz se ostvario vokalnim ciklusima na tekstovne predloške D. Domjanića, *Tri pjesme*. Navedenom ciklusu pripadaju popijevke; *Kaprica, Tiho prihaja mrak, Figurice*.⁵⁰

O razvoju hrvatske umjetničke popijevke Koraljka Kos zaključuje:

„Hrvatska umjetnička pjesma 19. i 20. stoljeća razvijala se od jednostavne pjesmice pučkog prizvuka do umjetničkog djela u kojem tekst i glazbe čine jedinstvenu sintezu. Od

⁵⁰ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 170-175.

dopadljive pjevne lirike do ekspresivnosti i profinjenosti i istančane harmonije i sloga; od baladičnog nizanja kontrastnih odlomaka do dramatizacije koja prožima cjelokupno glazbeno tkivo. Veliki poticaj tadašnjim glazbenicima bila su velika ostvarenja V. Lisinskoga, B. Berse, D. Pejačević, J. Hatzea, K. Baranovića, B. Kunca i B. Bjelinskoga.”⁵¹

⁵¹ Kos: *Hrvatska umjetnička popijevka*, 174.

4. Crkvena solistička popijevka i pjesma

4.1. Crkveno zakonodavstvo XX. stoljeća i crkvena pučka popijevka

Sve do 1928. godine nije se smjelo pjevati narodnim jezikom u liturgiji katoličke crkve, samim time zabranjeno je korištenje crkvene pučke popijevke. U Hrvatskoj je situacija bila drugačija zbog velikog broja župa u kojima se liturgija izvodila na staroslavenskom (ili crkvenoslavenskom) jeziku, pa se istovremeno razvijalo i crkveno pučko pjevanje na narodnom jeziku, ali to izlazi iz okvira predmeta ovoga rada. Upiti o mogućnosti pjevanja popijevaka na narodnom jeziku u okviru bogoslužja (koje je bilo na latinskom jeziku), poslani kongregaciji, 1870., 1879., i 1894. godine, uvijek su bili negativni. Njihovo obrazloženje neprihvatanja sažeto je u dva načela. Prvo načelo je da su se obredi katoličke crkve mogli obavljati samo na latinskom jeziku. Drugo načelo je da se crkveno pjevanje smatralo liturgijskom službom koju su po crkvenoj tradiciji mogli obavljati samo muškarci odjeveni, po propisima, u klerička odijela. Sama ideja uvođenja narodnog jezika u bogoslužje osuđena je 1794. godine bulom *Auctorem fidei* (Osnivač vjere) kao izvor mnogih zala i izopćenja iz Crkve. Negativan stav prema uvođenju narodnog jezika u bogoslužje imao je i vodeći hrvatski liturgičar prve polovine XX. stoljeća Dragutin Kniewald. Papa Pio X. napisao je motu proprio *Inter pastoralis officii* 22. studenoga 1903. godine u kojem iznosi dva načela u kojim pojašnjava svoj negativan stav prema uvođenju narodnog jezika u bogoslužje. Prvo načelo je zabrana pjevanja pučkih crkvenih popijevaka u obredima Katoličke crkve zbog materinjih jezika. Drugo načelo je namijenjenost pjevanja puka koji po svim prethodnim načelima nisu „sposobni” pjevati svečano bogoslužje.

Bitan je datum i godina, 20. prosinca 1928. kad je papa Pio XI. izdao o crkvenoj glazbi apostolsku konstituciju *Divini cultus sanctitatem* (*Svetost božanskog kulta*) u kojoj po prvi put spominje obvezno djelatno sudjelovanje vjernika u bogoslužju. U dotičnoj konstituciji uveo je vrlo značajna načela: veliki značaj vjernika u bogoslužju na način njihova učešća u zajedničkom pjevanju, korištenje pučkog (živog) jezika kojim vjernici odgovaraju na molitve svećenika. No, upotreba pučkog jezika u liturgijskoj praksi, sve do II. vatikanskog sabora, svela se na neznatno korištenje u bogoslužju.

Veliki doprinos učešću te razvoju crkvene pučke popijevke u bogoslužju pridonio je papa Pio XII. koji je 20. studenoga 1947. godine izdao encikliku o svetom bogoslužju *Mediator*

Dei et hominum (Posrednik između Boga i ljudi). Enciklika nam donosi rasprave o bogoslužju u kojem se dotiče i problema zajedničkog pučkog pjevanja na misnim slavljinama.

Papa pio XII. je napisao tekst o crkvenoj popijevci u kojoj opisuje sam oblik, te što se treba znati o tome:

- „Da je svojstvena širokom sloju vjernika svih uzrasta i svih naroda,
- Da tekst popijevke mora biti sastavljen jednostavnim razumljivim jezikom bez upotrebe ispraznih ukrasa i pretjeranog obilja riječi, a napjev kratak i jednostavan koji se lako usvaja i pamti,
- Da tekst treba biti u potpunosti prilagođen nauci kršćanske vjere, tj. da je ispravno izražava, tumači i prikladno odražava pobožnost vjernika,
- Da je upotreba pučke popijevke dozvoljena u ne svečanom bogoslužju mise i u svim pobožnostima u crkvi i izvan nje te na drugim crkvenim skupovima, dok se i u svečanim misama može upotrebljavati uz posebnu dozvolu Svete Stolice,
- Da snaga koja proizlazi iz zajedničkog pjevanja pučkih popijevaka djeluje višestruko plodonosno na duhovni život vjernika, tj. omogućuje vjerniku djelatno sudjelovanje u bogoslužju, pobuđuje pobožne osjećaje, hrani vjeru i pobožnost povezujući čovječju dušu s Bogom, olakšava spoznaju vjerskih istina i njihovo lakše pamćenje, razveseljuje mlade i stare unoseći u njihovu nutrinu zdravi i čisti duhovni užitak, posebice kršćanske obitelji pružajući im izvjesnu vrst duhovne utjehe, obiteljskog zadovoljstvo i drugih duhovnih plodova, osim toga vjerničkim skupovima uvećava dostojanstvo i u promicanu svete vjere služi kao izvrsno sredstvo svetog apostolata, posebice u vjeronaučnoj obuci,
- Da je stoga veoma važno gajiti i promicati pjevanje crkvenih pučkih popijevaka u svim prigodama i na svim mjestima, kako bi, osim prije navedenih duhovnih plodova, njihovo pjevanje zamijenilo svjetovne popijevke koje za katoličku mladež predstavljaju duhovnu sablazan ili opasnost zbog mlitavih napjeva te sladunjavih i besramnih tekstova.
- Da se biskupi pobrinu kako bi glazbeni stručnjaci sakupili postojeće pučke popijevke objelodani li ih u posebnim zbirkama.”⁵²

⁵² Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 43-44.

Papa Pio XII. je dotičnom enciklikom potvrdio već postojeće pjevanje crkvenih pučkih popijevaka u bogoslužju germanskih i slavenskih naroda te predvidio njihovo opstojanje i u svečanom bogoslužju uz neminovnu dozvolu Svete Stolice. Svaki slijedeći dokument o crkvenoj popijevci donosi već spomenute stavove iz enciklike *Musicae sacrae disciplina*.

Hrvatska biskupska konferencija je 28. listopada odobrila navedene točke iz enciklike s time da se crkvene popijevke uzmu iz *Hrvatskog crkvenog kantuala* tiskanog u Zagrebu 1934. godine. 29. rujna 1982. godine odobrena je i pjesmarica Pjevajte Gospodinu pjesmu novu kao priručnik pučkog pjevanja u bogoslužju.⁵³

4.2. Hrvatski cecilijanci i hrvatska pučka popijevka

Pokret obnove liturgijske glazbe se ustrojio u 19. stoljeću u Njemačkoj, a potom početkom 20. stoljeća u ostalim katoličkim zemljama. Organizirani pokret je dobio ime po sv. Ceciliji, zaštitnici glazbe, Cecilijanski pokret. Cilj je pokreta pročišćavanje i poboljšanje crkvene glazbe prema liturgijskim, povijesnim i estetičkim mjerilima Katoličke crkve. Sam pokret je potvrđen 1870. godine poslanicom pape Pia IX., Cecilijanski pokret nastao je kao protuteža prodiranju i miješanju obilježja i stilova svjetovne, koncertantne, simfonijske glazbe u crkvenoglazbeno stvaralaštvo i praksu. Pjevačka uloga klerika zamijenjena je opernim pjevačima, a dionice dječaka preuzele su operne pjevačice koji su crkvene repertoare zamijenili svjetovnim, tj. skladbama skladanim po uzorima na operni stil.

F. K. Witt je osnovao udrugu *Allgemeiner Cacilienverein fur Lander deutscher Zunge* (*Opće Cecilijansko društvo za zemlje njemačkoga govornog područja*) 1868. godine u kojem je iznijet program društva s idejama obnove liturgijske glazbe. U programu je napisano pet načela, ideje o obnovi:

- „Gajenje i promicanje gregorijanskog korala, klasične vokalne polifonije i novijih skladbi ustrojnih skladateljskim umijećem renesansnih majstora,
- Obnova crkvene pučke popijevke,
- Podizanje umjetničke razine zbornog i ostalih vidova crkvenog pjevanja,
- Znanstveno istraživanje crkvene glazbe,

⁵³ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 39-46.

- Pružanje naobrazbe crkvenim glazbenicima posredstvom crkvenih glazbenih škola koje će društvo osnovati.”⁵⁴

Zahvaljujući pokretu koji se početkom 20. stoljeća raširio po Europi i Americi, u svakoj kršćanskoj biskupiji su osnovana cecilijanska društva koja su sprovodila vlastite ideje. Djelovanje dotičnog pokreta je urodilo crkvenim glazbenim školama, Regensburg, 1874. godine, Rim, 1911. godine, itd. Ujedno je rezultiralo novim pjevačkim zborovima, skladbama za pučko pjevanje, kritičkim izdanjima gregorijanskih napjeva, ... Po uzoru na djelovanje već navedene Njemačke udruge u Hrvatskoj je 1872. godine osnovano *Crkveno glazbeno društvo* s ciljem njegovanja prave crkvene glazbe. Riječ je o preteči hrvatskog Cecilijanskog društva osnovanog 1907. godine u Zagrebu. Društvo se sastojalo od predstavnika vjerskog i kulturnog života koji su u programu izdavali najvrsnija djela crkvene glazbe. Učitelj Martin Cugsvert je pokrenuo časopis za crkvenu glazbu *Sveta Cecilija*, 1877. godine u kojem je prezentirao program:

- „Nastojati u crkvama uvoditi vrsnije pjevanje i orguljanje, a iskorijeniti crkvi neprimjerene popijevke i orguljske skladbe,
- Sakupljati starije, lijepe, pristojne pjesme i koralu odgovarajuće napjeve, ne rušeći ipak njihov izvorni tip, što bi ih moglo učiniti puku nerazumljivima,
- Promicati zajedničko pjevanje pučkih popijevaka koje će list izdavati koncem svake godine u obliku male jeftine zbirke,
- Poticati skladatelje da stvaraju nove popijevke i druge napjeve koje će, budu li vrsne, objavljivati,
- Objavljivati cijele mise, pojedine pjesme na čast raznih svetaca i za ostale moguće prigode i svetkovine crkvenog godišta; psalme i običajne latinske pjesme, što više moguće u hrvatskom prijevodu; mrtvačke mise, litanije i u opće sve, što god zasijeca u crkvenu glazbu i pjevanje,
- Omogućiti da bi duhovni stol izdao posebni kantual (orguljnik) u kojem bi bile zastupljene sakupljene i probrane prema duhu koralnog pjevanja primjerene skladbe,
- Pohrvaćivati popijevke drugih naroda, posebice slavenskih ukoliko odgovaraju ukusu i pobožnom osjećaju hrvatskog naroda,
- Objavljivati manje zahtjevne orguljske skladbe i pružati upute crkvenim orguljašima,
- Ukoliko bude novčanih sredstava raspisivati nagrade za novoskladane izvorne popijevke i koralne napjeve,

⁵⁴ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 47.

- Donašati u književnom dijelu lista članke, rasprave, oglase, te vijesti iz domovine i inozemstva iz glazbene literature i pjevačke prakse općenito, a nadasve crkvene,
- Ukoliko bude novaca od pretplate koja je prema drugim tiskovinama dosta jeftina, sadašnji opseg lista sa četiri strane teksta i osam stranica glazbenog priloga povećati na više,
- List će izlaziti kao mjesečnik uz iznimku da će naredne 1778. godine izlaziti dvaput na mjesec kako bi se nadoknadio zaostatak iz godine 1877. kada su izašla samo dva broja.”⁵⁵

Dotični, razrađeni program nam ukazuje potpuno usvajanje obnove crkvene glazbe koji se poklapa s programom njemačkih cecilijanaca. Unatoč tome što dotični program nije u potpunosti zaživio u samoj djelatnosti, bio je veliki podstreh, temelj njegovog uspjeha 1907. godine. Godina je značajna zbog smotre časopisa *Sveta Cecilija* i osnivanja hrvatskog cecilijanskog društva u Zagrebu. Njihov program i načela su istovjetna s njemačkim Cacilienvereinom i hrvatskim predvođenim već spomenutog učitelja Martina Cugsverta.

Polazište cecilijanaca u pogledu pučke crkvene popijevke i pučkog crkvenog pjevanja je pojašnjeno kroz dva načela:

- „da crkvena popijevka koju su zatekli nije primjerena crkvenim obredima jer uglavnom nije hrvatskog podrijetla niti je zadovoljavajuće umjetničke vrijednosti,
- da je prava crkvena popijevka kodificirana u poznatoj zagrebačkoj pjesmarici cithara octochorda (C O) koja je postala ideal pučkog crkvenog pjevanja u Hrvatskoj. Od tih polazišta nisu odustali hrvatski cecilijanci sve do II. vatikanskog sabora. U tu svrhu počeli su radikalno i nekritički iskorjenjivati već postojeći repertoar zatečenih hrvatskih popijevaka i zamjenjivati ih popijevkama iz C O.”⁵⁶

Unatoč glazbenoj vrsnosti dotičnih skladbi iz C O, nisu se smjele zamjenjivati već postojećim repertoarom crkvenih pučkih skladbi koje su ukorijenjene u samom narodu, puku. Poteškoće pri zamjeni su opisane kroz dvije glazbene sastavnice; popijevke iz C O nisu ritmizirane te su ih cecilijanci ritmizirali smatrajući nužnom stavkom. Tekst popijevaka je na kajkavskom narječju, cecilijanci su dotični tekst prisilno promijenili štokavskim narječjem ne pazeći na prirodno prožimanje između teksta i melodije koje je ostvareno jedino izvornim narječjem. Većina hrvatskih cecilijanaca posezala je za C O kao jedinoj i pravoj crkvenoj pjesmarici koja se odlikuje umjetničkom vrsnoćom i prezentnošću. Valja spomenuti učitelja Skendera Fabkovića koji se u časopisu *Napredak*, 1873. godine zalaže za popijevke iz C O

⁵⁵ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 48.

⁵⁶ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 49.

naglašavajući ogromnu važnost crkvene pjesmarice. Bitnu ulogu u samom radu s tekstem i izmjenom pojedinih glazbenih sastavnica crkvenih pučkih popijevaka ima hrvatski književnik, skladatelj, pisac i pedagog, Vjenceslav Novak. Uz prepjev teksta s kajkavskog na štokavsko narječje, Novak je i ritmizirao napjeve te objavio u zbirci *Starohrvatske crkvene popijevke*. Dotičnim promjenama je popijevkama oduzeo poletnost, lakoću glede ritamskog dijela, a primjenom na štokavsko narječje je „razbio“ prirodno prožimanje stiha i melodije koje je ostvareno isključivo izvornim, kajkavskim dijalektom. U mnogim pjesmaricama zapisano su popijevke iz C O zahvaljujući trudu i radu hrvatskih cecilijanaca. *Hrvatski korali*, 1912. godine, 35 jednoglasnih popijevaka, *Hrvatske crkvene pjesmarice*, 1917., 1919. godine, 34 popijevke harmonizirane za mješoviti zbor, *Virgini Matri*, 34 popijevke harmonizirane za dvoglasni ili troglasni ženski zbor uz pratnju orgulja, *Hrvatski crkveni kantual*, 1934. godine 37 popijevaka za mješoviti zbor ili jednoglasno pučko pjevanje uz pratnju orgulja. U navedenim zbirkama, izdanjima stvoren je dostatan broj crkvenih popijevaka čiji je cilj bio zamijeniti dotadašnje tuđinske skladbe. Otpor svećenika te pasivni odnos vjernika prema cecilijanskim popijevkama rezultirao je neprihvatanjem ponuđenih popijevaka. Važna godina za prihvatanje i usvajanje popijevaka s navedenim cecilijanskim programima je 1960., s izdanjem *Vodič za djelatno sudjelovanje vjernika u svetoj misi* koji je postao obavezan po cijeloj Hrvatskoj. Bitna je i godina 1962., gdje su napokon usvojene idejne postavke u „ne pjevanjoj“ i „ne svečanoj“ misi s narodom. Pod vodstvom Albe Vidakovića priznat je i tiskan *Popis pučkih crkvenih popijevaka* koje su dopuštene pjevati u crkvi. Vidaković je obrazložio neuspjeh hrvatske crkvene pučke popijevke, tj. neprihvaćenost cecilijanskih popijevaka u bogoslužje, pripisuje otporu svećenstva, nemar i neprimjereno ponašanje. Otporom te neprihvatanjem tuđih, posebice njemačkih popijevaka pojašnjava nam sama povijest u kojoj su profesori veličali germanizam naspram hrvatske kulture. Dokaz je su tri izdanja školske mladeži na njemačkom jeziku, *Kirchen Gesange fur die Schuljugend* u kojoj su uz hrvatske popijevke primat nosile njemačke za razdoblje čitave liturgijske godine. Neprihvatanje reforme cecilijanaca u predmetu crkvenog pučkog pjevanja obrazloženo je stavom i pojašnjenjem glazbenika Mate Leščena koje je opravdano. Prvi nedostatak je zamjena dugokorištenih popijevaka preko noći, bez prethodnog istraživanja pravim crkvenim popijevkama, zatim sam nedostatak osposobljenih glazbenika koji mogu ući u srž skladbe te njenih promjena. Veliki nedostatak popijevki je njihovo jednoglasno ustrojstvo koje nije prilagođeno ustaljenom ukusu hrvatskih vjernika, potom ritam njemačkih protestanskih popijevaka koji nije svojstven narodu. Nedostaci su i u odabiru glazbenog oblika i izbora kadenci. Crkvena popijevka je strofična gdje je poželjno da napjev prve kitice ne bude

prokomponiran od početka do kraja, bitno je da se stih ili dio stiha pjeva na melodijski motiv kojim je uglazbljen jedan od prethodnih stihova prve kitice. Završna kadenca mora biti uvjerljiva, a svoju jačinu može postići završetkom na oktavi. Unatoč neuspjehu hrvatskih cecilijanaca na području crkvene pučke popijevke upoznati smo korisnim idejama u pogledu same crkvene glazbe koje su ostavile traga u svim hrvatskim biskupijama.⁵⁷

4.3. Tekst crkvene popijevke

Crkvena popijevka je građena od dvije sastavnice, od teksta i melodije. Obe sastavnice trebaju imati visoku umjetničku razinu. Glazbeni primjer treba biti jednostavan, primjeren svim obrazovanim glazbenicima, ali i neobrazovanim ljudima. Može prvo nastati pjesnički tekst, pjesma, potom melodija, napjev, ali može biti i obrnuti slučaj gdje se prvo uzima napjev već postojećih popijevaka preuzet od svjetovne popijevke, kontrafaktura. Postupak navedene kontrafakture ostvariv je jedino kad su dinamična svojstva teksta nove popijevke istovjetna s dinamičnim svojstvima teksta popijevke od koje se napjev posuđuje. Istovjetnost dinamičkih svojstava ostvariva je uz jednak broj stihova u kiticama, jednak broj slogova u stihu, jednaku duljinu riječi, jednake naglaske u riječima, jednake cezure, itd.

Tekst crkvenih popijevaka pripada elementima crkvenih obrazaca napisanih u stihu namijenjenih zajedničkom pjevanju. Tekstovi su:

- „pjesnički
- molitveni
- namijenjeni zajedničkom pjevanju

te ustrojeni po već određenim zakonima.”⁵⁸

Enciklika *Musicae sacrae disciplina* pape Pie XII., 1955. godine već postavlja upute o svetoj glazbi koje su opstale do današnjeg dana. Po dotičnom dokumentu iskazana su načela tekstova crkvenih popijevaka:

- „da su potpuno prilagođeni nauci kršćanske vjere te da je ispravno izlažu i tumače,
- da posjeduju pobožno dostojanstvo i ozbiljnost,
- da se služe snažnim izrazom, a ne da upotrebljavaju isprazno i pretjerano obilje riječi,
- da budu kratki i lagani.

⁵⁷ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 46-55.

⁵⁸ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 56.

Nadalje, tekstovi crkvene popijevke moraju zadovoljiti kriterije svih četiriju struka; teološke, liturgijske, literarne i psihološke.”⁵⁹

Teološki kriterij

Svi tekstovi katoličke liturgije prožeti su vjerskim istinama preuzetim iz svete knjige kršćanstva, Biblije. Vjerski temelji su postavljeni u biblijskim knjigama Starog i Novog zavjeta te apostolskoj tradiciji u kojima vjerska zajednica razumijeva svoj identitet. Crkva je kroz cijelu povijest pazila na čistoću kršćanske vjere, vjerodostojnost prikazanu kroz same tekstove crkvene pučke popijevke.

Liturgijski kriterij

Kršćanska pobožnost se očituje preko zajedničke molitve kojom se iskazuje slava Bogu i Svecima, zahvala te oprost za počinjene grijeha. Zajednička molitva vjernika jača samu povezanost s Bogom i spoznaju. Tekst crkvene popijevke jača pobožnost, povezanost s Bogom. Tekst doprinosi:

- „slavi Bog otac kao Stvoritelj vidljivog i nevidljivog svijeta, Bog i Čovjek Isus Krist kao otkupitelj i spasitelj ljudskog roda, Bog Duh Sveti kao posvetitelj čitavog čovječanstva općenito i svakog čovjeka posebice,
- iskazuje zahvala za dar života, za otkupljenje, za dobročinstva, za obećanje i nadu vječnog spasenja,
- prinose prošnje i molbe za sve životne potrebe sveopćeg čovječanstva, posebice za članove Crkve zajedno i svakog pojedinca posebno,
- spoznaju i priznaju propusti i grijesi, iskazuje za njih kajanje i moli oproštenje te prima oprost.”⁶⁰

Crkva je zahtijevala da tekstovi crkvene pučke popijevke sadrže navedene vlastitosti koje su bile izražene u molitvenim tekstovima rimskog misala i brevijara. Uz posebnosti misala i brevijara, navedene posebnosti sadržavale su i latinski pjesnički liturgijski tekstovi (himni, sekvencije, trope). Sadržaj crkvene pučke popijevke bi trebao imati trodijelnost ustrojstva himničkog oblika. Trodijelnost se izražava s tri kitice u kojoj prva predstavlja obraćanje, hvalbeni poklik Bogu, a druga i treća kitica predstavljaju veličine čina, osobe kojima je dotična popijevka posvećena te zahvala Presvetom Trojstvu.

⁵⁹ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 56-57.

⁶⁰ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 57-58.

Poetski kriterij

U apostolskom razdoblju Crkve kršćanstvo je razlikovalo dvije pjesničke strukture, psalme i himne. Psalam je hebrejska kulturna religiozna pjesma koju su kršćani preuzeli iz starozavjetne Biblije, a himan je metrički i ritmički organiziran crkveni tekst koji se pjeva tokom bogoslužja. Himne su skladali po uzoru na grčke i rimske himničke tvorevine služeći se načinima stvaranja stiha uz pomoć dugih i kratkih slogova čitanih po određenim metričkim obrascima. S obzirom na samu strukturu stiha trebamo izdvojiti tri povijena razdoblja u kojim se izdvajaju; razdoblje metričkog, ritmičkog i rimovanog pjesništva. Navedeni himni pripadaju metričkom pjesništvu.

Ritmičko pjesništvo opisuje pravilna izmjena riječi različitih naglasaka što donosi primat naglasaka koji su postali nositelji ritmičkih odnosa. Kitice su se gradile s nejednakim brojem slogova u stihu Prvi skladatelj koji je koristio ritmičko pjesništvo je Efrem Sirijski koji je duhovne pjesme skladao na već navedeni način. Na ovom načelu, uz himne, skladane su i sekvencije, tropi, crkveni himni, itd. Najstariji primjer ovog pjesništva je *Šibenska molitva* iz 14. stoljeća na hrvatskom jeziku pisana latinicom.

Rimovano pjesništvo je strukturirano na način da je rima postignuta podudaranju posljednjih slogova završnih riječi dvaju stihova od naglašenih riječi.

S obzirom na broj slogova stihovi se dijele na jednočlane, tj. četverce, peterce, šesterce koji ne sadrže pauze. Dvočlani se dijele na sedmerce, osmerce, deveterce, deseterce koji imaju cezuru. Nadalje, stihovi koji sadrže 11 – 13 slogova nazivaju se tročlanima, od 14 nadalje, višečlanima. Dvočlani stihovi se najčešće koriste u hrvatskom narodnom pjesništvu, najbolje prikazuju lirske i epske prizore. Osmerac je ostvaren podjelom 4 + 6, naziva se epski ili junački deseterac. Najveći broj lirskih pjesama ostvaren je odnosom 5 + 5. Crkvene popijevke su ostvarene sedmercima ili osmercima, jer se njima najbolje zaokruži misao i tekst je ostvaren melodijskim motivom koji se može ispjevati na jedan dah. Pjesničku tvorevinu oblikuje i pjesnički ukrasi kojeg čine; preneseni pojmovi riječi, načini govornog obrata, govorničke posebnosti, itd. Tekst crkvenih popijevki treba biti gramatički pravilan, jasan u samom govoru, u standardnom govornom jeziku. Zbog navedenih posebnosti, tekst mora biti ustrojen po slijedećim načelima:

- „u uvodnom dijelu pjesnik uvodi slušatelja u liturgijski blagdan ili čin,
- tumači nauku o blagdanu, liturgijskom činu, cilj je slušateljeva obnova znanja, navođenje na razmišljanje,
- izražava se stav slušatelja u vidu odluke,

– predstavlja doksologiju.”⁶¹

Psihologijski kriterij

Tekst crkvene popijevke treba biti primjeren, dostupan svim ljudima različitim po spolu, uzrastu, naobrazbi, itd. Postavlja se pitanje je li moguće napisati tekst koji će biti dostupan svim ljudima, odgovor je svakako da. Dok pokažemo određenu crkvu, trg, arhitektonsku tvorevinu, svima će se svidjeti. Dok će naobraženi ljudi obrazložiti razlog ugodnog djelovanja određene tvorevine, nenaobraženi neće biti sposobni izreći na toj razini, ali će doživljaj ljepote imati sličnu jačinu djelovanja. Crkvena pučka popijevka će na svima djelovati s manjom ili većom jačinom. Poželjno je da rečenice budu kratke, jasne, jer djeluju na zaokruženost i bolje shvaćanje teksta.⁶²

4.4. Skladatelji hrvatskih crkvenih popijevaka

Pisan je veliki broj crkvenih popijevki, no prije *Pjevnika* Karla Kindleina i Vatroslava Kolanderau, većinom nisu pisana imena skladatelja niti njihovi biografski podatci. Poznato je tridesetak skladatelja o kojima su poznati podatci te njihovi glazbeni uratci. Navedeni su u abecednom redosljedju.

Karlo Adamić je Slovenac koji je u Ljubljani učio orguljašku školu te kasnije položio učiteljski ispit na glazbenoj akademiji u Zagrebu. Djelovao je po hrvatskim gradovima, Senju, Koprivnici, Splitu. Izdao je zbirke pjesama i preludija, skladao je velik broj crkvenih popijevki: *O majčice premila*, *S krasote svoje slavljena*, itd.

Martin Borenić je hrvatski skladatelj koji je djelovao u službi učitelja i orguljaša u Paingertu. Skladao je velik broj crkvenih popijevaka i izdao zbirku hrvatskih crkvenih popijevaka 1901. godine, *Kerstjansktvo – katoličanski cirkveni Jakčar*.

Anselmo Canjuga je varaždinski skladatelj koji je završio studij teologije u Senju, a glazbeno su ga podučavali A. Dujmušić i F. Dugan. Skladao je crkvene skladbe, motete, mise, a najviše se isticao pučkim crkvenim popijevkama. Ističu se poznate crkvene popijevke: *Uzmite jedite*, *Sakramentu veličajnom*, *Ljiljane bijeli*, itd.

Anđelko Dobrosta je rođeni Ferdinovac (1885. godine), orguljaš i laik u kapucinskom redu. Njegova najpoznatija skladana crkvena popijevka je *Marijo lurdaska o Kraljice*.

⁶¹ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 61.

⁶² Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 56-62.

Franjo Dugan mlađi se rodio (1901. godina) i djelovao u Zagrebu, studirao je u dotičnom gradu i Gdanjsku. Radio je kao profesor matematike i brodogradnje, a uz to je paralelno studirao kod svog oca Franje Dugana starijeg. Skladao je crkvene pučke popijevke od kojih su najpoznatije: *V jutro otprem oči, Bože milostivni, Zdravo sveti šakramentum*.

Franjo Dugan stariji se rodio u Krapinici (1874. godine). Studirao je matematiku i teologiju, a paralelno i glazbu privatno kod Vatroslava Kolandera te kasnije na Glazbenoj akademiji u Berlinu. Djelovao je kao profesor matematike u Zagrebu i Osijeku te profesor glazbe na glazbenoj akademiji u Zagrebu. Radio je kao orguljaš zagrebačke katedrale te se uz to bavio skladanjem. Komponirao je skladbe za orgulje, svjetovne i duhovne zborove u kojima se ističe vrijedna popijevka, *Kako krasno svršuje se*.

Marija Tarzicija Fosić je studirala na glazbenoj akademiji u Zagrebu. Djelovala kao skladateljica, profesorica glazbe i melograf. Skladala je uspješne crkvene popijevke od koji se ističu: *Isuse Kralju, Isuse Slavo, Sva si lijepa o Marijo, Cecilija svijetlog raja*, itd.

Ljubomir Galetić se rodio u Cvetkoviću, 1938. godine. Studirao je teologiju u Zagrebu, a glazbu na Papinskom institutu za crkvenu glazbu u Rimu. Radio je kao profesor na Institutu za crkvenu glazbu u Zagrebu i regens chori katedrale. Poznat je po vrsnom skladanju crkvenih popijevki od kojih se mnoge ističu.

Ivan Glibotić se rodio 1901. godine u Slivnu. U Sinju je stupio u franjevači red, glazbu je studirao na papinskom Institutu za crkvenu glazbu u Rimu. Istaknuo je kao skladatelj na polju crkvene pučke popijevke od kojih su najpoznatije: *Isuse mili, Srećo moja ti jedina*.

Stjepan Hadrović je diplomirani teolog koji se 1888. godine zareadio za svećenika. Privatno se podučavao kod Vatroslava Kolandera, te kasnije djelovao kao orguljaš, zborovođa u sarajevskoj katedrali (1891.-1914. godine). Izdao je poznatu pjesmaricu *Hosanna* u kojoj se ističu crkvene popijevke: *Marijo svibnja kraljice, O dušo moja, Iz dubine srca svoga*, itd.

Viktor Herman se rodio 1903. godine u mjestu blizu Međimurja. Glazbu je studirao kod Anselma Canjuge, bavio se melografijom te skladao uspješnu popijevku: *Marijo, slatko ime*.

Antun Homen se rodio 1906. godine u Kotoru gdje je kasnije završio nautičku školu. Glazbu ga je podučavao franjevac Benevuto Rodeo te je kasnije završio Glazbeni konzervatorij Ljubljani. Radio je u Kotoru kao orguljaš, zborovođa katedrale i učitelj pjevanja. Poznat je po popijevci *Anđele bijeli* uz koju je skladao i druge.

Ivan Horvat djelovao je kao učitelj glazbe u glazbenoj školi u Karlovcu, zborovođa pjevačkog društva *Zora* i orguljaš župne crkve Sv. Trojstva. Skladao je mnogo popijevki od koji su poznate: *Lijepi cvijetak cvate jedan, Majko ljubavi nam svete*, itd.

Matija Ivšić rođen je 1884. godine u Sisku. Završio je dva studija, teologiju u Zagrebu i crkvenu glazbu u Rimu. Djelovao je na zagrebačkom Bogoslovnom fakultetu u službi profesora glazbe. Skladao je mnoge crkvene skladbe, mise, motete, preludije, fuge od kojih treba spomenuti i crkvene popijevke. Uz mnogo skladanih popijevki treba spomenuti: *Zdravo Majko s Kamenitih vrata, Zastava nas sveta vodi*, itd.

Anđelko Klobučar je rođen u Zagrebu 1931. godine gdje je diplomirao glazbu na Glazbenoj akademiji. Djeluje na glazbenoj akademiji u službi profesora, ujedno je član HAZU i orguljaš zagrebačke katedrale. Uz status virtuozna na orguljama, stekao je veliko ime na polju skladanja orguljske glazbe. Urednik je glazbenih priloga poznatog časopisa Sveta Cecilija te sudionik pjesmarice *Pjevajte Gospodinu pjesmu novu*. U pjesmarici se ističu njegovi pripjevni psalmi s antifonama *Pošalji Duha svojega, Vječna je ljubav njegova, Oče u ruke tvoje*, itd. Poznat je i u harmonizaciji mnogih popijevki u orguljniku *Pjevajte Gospodinu pjesmu novu*.

Vatroslav Kolander je studirao teologiju u Zagrebu te glazbu u Pragu i Beču. Od 1875. godine djeluje kao orguljaš Prvostolne crkve zagrebačke gdje je stekao ime virtuozna. Ujedno je poznat kao skladatelj posebice na polju popijevki koje su sadržane u *Pijevniku*.

Kamilo Kolb rođen je 1887. godine u Okučanima gdje je bio član franjevačke provincije svetog Ćirila i Metoda. Studirao je glazbu u Zagrebu i Ljubljani. Djeluje kao vrsni skladatelj posebice popijevki od koji treba istaknuti: *Majko Božja čudotvorna, Svijet je čitav prepun tajni, Misne pjesme, Danak svaki*, i mnoge druge.

Franjo Kostanjevac je rođeni Varaždinac koji je djelovao kao ravnatelj kora zagrebačke prvostolnice (1879. – 1910. godine). Poznat je kao skladatelj popijevki gdje treba istaknuti: *O Marijo, za nas prosi*, i druge.

Lujza Kozinović je magistar kompozicije na Glazbenoj akademiji u Zagrebu ujedno je pripadala družbi *Sestara milosrdnica*. Skladateljica je crkvenih skladbi iz kojih treba istaknuti crkvene popijevke: *O čisto srce, Zdravo zvijezdo mora, Marijo Kraljice*, i druge.

Mato Leščan rođen je u Đurđevcu 1936. godine. Skladao je velik broj crkveni popijevki od kojih se ističu pripjevni psalmi: *Hvali dušo moja, Pjevajte Gospodu pjesmu novu*, itd.

Stjepan Lovrić je rođen 1903. godine. Zaređen je za svećenika 1927. godine. Glazbu je učio kod Stjepana Flodina i Kamila Kolba. Djelovao je kao župnik u đakovačkoj biskupiji te se bavio i glazbom. Ostvario se kao skladatelj na polju crkvene popijevke od kojih su poznate: *Marijo slatko ime, Marijo svibnja Kraljice, O Marijo mila*, itd.

Franjo Lučić rođen je 1889. godine u selu Kuće kraj Velike Gorice. Radio je kao učitelj, lektor povijesti na Glazbenoj školi u Zagrebu, ravnatelj glazbene škole Polyhimmia te rektor

rektor zagrebačke Glazbene akademije. Djelovao je kao vrsni crkveni skladatelj gdje se ističu pučke popijevke, moteti, mise, skladbe za orgulje te koncert za orgulje i orkestar. Ujedno je napisao priručnik *Nauka o harmoniji, Kontrapunkt, Polifona kompozicija*.

Franjo Lužević je završio orguljašku školu u Celju, 1921. godine nakon čega je djelovao u crkvi Svetog Ivana u Zagrebu u kao orguljaš. Istovremeno je pohađao Glazbenu akademiju. Iskazao se ujedno kao i skladatelj posebice na polju popijevki: *Evo nas k oltaru, Don Bosko oče naš, Noć se lomi*, itd.

Rudolf Matz rođen je u Zagrebu 1901. gdje je i umro 1998. godine. Studirao je na Glazbenoj akademiji u Zagrebu te kasnije djelovao kao glazbeni pedagog, zborovođa, glazbeni pisac, skladatelj, itd. Skladao je popijevke od kojih valja spomenuti, *K suncu prosi vsaka roža*.

Mirko Novak rođen je u Varaždinu 1879., a umro u Zagrebu 1928. godine. Završio je dva studija, teologiju u Zagrebu te crkvenu glazbu u Regensburgu. Radio je u službi kapelana i župnika u više župa zagrebačke nadbiskupije te je ujedno bio pokretač i sudionik glazbenog časopisa *Sveta Cecilija*. Skladao je mnogo uspješnih popijevki: *O Marijo mila, Iz grobnog mraka, S nebesa Bože silni, Pred Božanstvom tvojim, Na dan sudnji, Marijo ružice krasna, Svome gnijezdu ptica leti*, itd.

Krsto Odak rođen je 1888. u Siveriću, a umro u Zagrebu 1965. godine. Završio je studij teologije u Munchenu gdje je kasnije studirao glazbu kod P. Hartmanna, a kasnije i u Pragu. Radio je kao profesor Glazbene akademije u Zagrebu uz to se bavio i skladanjem orkestralnih, zbornih i drugih skladbi. Slovio je kao najbolji hrvatski skladatelj prije Drugoga svjetskog rata. Valja napomenuti uspješne popijevke: *U slavu Svetog Srca, Ti Kriste Kralj vjekova*, itd. Ljudevit Pichler rođen je u Samoboru 1875. godine gdje je kasnije djelovao kao učitelj. Skladao je popijevku: *Častimo te Križu Sveti*.

Dragutin Plut rođen je u Črnomelju. Učiteljsku školu je završio u Zagrebu gdje je kasnije djelovao u službi orguljaša tokom 45 godina. Skladao je popijevke: *Marijo ti mila ljubice, Strašni sud će, O divni štite, O Ti jaki kralju neba, Vjerujem u Boga*.

Franjo Pokaz rođen je 1890. u Slavonskom Brodu, a umro u Zagrebu gdje je 1933. godine završio Glazbenu akademiju. Djelovao je kao profesor u Varaždinu i Čakovcu, te se ostvario kao vrsni skladatelj na polju popijevki. Skladao je popijevke: *Djetešce Ti moje drago, Blagoslovljen budi Bog*, itd.

Stanislav Preprek rođen je u Šidu 1900., a umro u Petrovaradinu 1982. godine. Završio je učiteljsku školu 1918. u Petrinji, a glazbu je učio kod Vladimira Stahuljaka. Djelovao je kao učitelj u mnogim seoskim školama te se uz to bavio amaterski glazbom u službi crkvenog

orguljaša, voditelja crkvenih zborova, skladatelja i glazbenog pisca. Uz već navedene glazbena polja na kojima je djelovao, valja spomenuti uspješno skladanje na području glazbenih popijevki. *O dođi, Stvorče, Zdravo budi, Kraljice*, itd.

Vladimir Stahuljak rođen je u Bjelovaru 1900., a umro u Zagrebu 1960. godine. Školovao se u Zagrebu i Budimpešti te radio u službi profesora glazbe u Zagrebu, Petrinji, Zadru i Sušaku. Djelovao je na glazbenom polju kao voditelj pjevačkih i tamburaških zborova, sakupljao i obrađivao narodne napjeve, skladao je mnogo skladbi na svjetovne i duhovne tekstove. Uz sve navedeno, ostvario se na polju vrsnog skladatelja narodnih popijevki od kojih je najpoznatija: *Zdravo Djevo, svih milosti puna*.

Zlatko Špoljar rođen je 1892. u Miholjcu kod Križevaca, a u umro u Opatiji 1981. godine. Osim što je završio učiteljsku školu, višu pedagošku, usporedno je glazbu privatno učio kod Vilka Novaka i Vinka Žganeca. Kasnije je završio Glazbenu akademiju u Zagrebu pod nadležnošću profesora Fran Lhotke, Franje Dugana i Blagoje Berse. Djelovao je kao profesor na učiteljskim školama u Rijeci, Zadru, Puli, Kastvu i Zagrebu uz to se bavio i glazbom na njenim različitim poljima. Zapisivao je narodne napjeve, skladao je mnoga djela na svjetovne i duhovne tekstove u kojim se najviše ističu crkvene pučke popijevke. S rajskih visina, Tamjana se miris vije, O Srce Sina Božjega, Klečim gledam, O Isuse, o moj Spasitelju, Našao sam Isusa, Nebesa Tvorče zvjezdanih, Vi krasne zvijezde doma svog, Strašni sud će u dan cvila, Zdravo zvijezdo mora, O Isuse i Spase naš, O vječna sliko Višnjega, U slavu Svetog Srca. Popijevke *O Srce Sina Božjega i S rajskih visina* su poznate skladbe koje su postale narodne crkvene popijevke hrvatskom narodu.

Rudolf Taclik rođen je 1894. u Karlovcu gdje je i umro 1942. godine. Učio je glazbu pod vodstvom Frane Dugana. Osim što se ostvario na polju ravnatelja Glazbenog zavoda i nastavnih glazbe, dao je veliki doprinos skladanju svjetovnih i duhovnih skladbi. Na crkvenom polju se ističu crkvene pučke popijevke: *Ko noć šutiš, Spavaj, spavaj Djetiću, Tama je svud vladala, O vječna slika višnjega*, itd.

Jordan Viculin rođen je 1893. u Kaštel Lukšiću, a poginuo u Zagrebu 1944. godine. Završio je filozofske studije na Visokoj dominikanskoj teološkoj školi u Dubrovniku, paralelno je studirao crkvenu glazbu u Klosterneubourgu. Bavio se tamburaškom glazbom te se ostvario skladanjem popijevke *Kraljice svete Krunice*.

Albe Vidaković rođen je u Subotici 1914., a umro u Zagrebu 1964. godine. Bio je vrstan crkveni glazbenik koji je djelovao na tom polju. Radio je u službi profesora glazbe na RKT Bogoslovnom fakultetu u Zagrebu, imao je status regens chori zagrebačke katedrale. Osnovao

je Institut za crkvenu glazbu, uz to se ostvario kao vrstan skladatelj crkvenih popijevki i drugih liturgijskih djela.

Vinko Žganec rođen je u Vratišincu u Međimurju 1890., a umro u Zagrebu 1976. godine. Studirao je teologiju i pravo te je istovremeno učio glazbu privatno kod Vatroslava Kolandera. Radio je kao svećenik i pravnik, a zatim u službi profesora etnomuzikologije na zagrebačkoj Glazbenoj akademiji. Na glazbenoj polju djelovao je kao zapisivač narodnih napjeva od kojih su mnogi objavljeni u uzdanju HAZU, harmonizirao je dosta crkvenih popijevaka te ih skladao. Poznate su njegove popijevke: *Moj Isuse, Majko mira, Tužna majko*, itd.⁶³

4.5. Zaključak M. Demovića o hrvatskoj crkvenoj popijevci

Demović hrvatske crkvene pučke popijevke razvrstava u tri sloja po umjetničkoj vrijednosti. U prvi sloj spadaju popijevke velike umjetničke vrijednosti koje su odmah prihvaćene, riječ je o božićnim pučkim crkvenim popijevkama. U drugi sloj spadaju popijevke koje su srednje umjetničke vrijednosti, ali su primjerene izvedbenoj praksi te trećem sloju spadaju popijevke koje su prvim izvođenjem odbačene. Svi tekstovi i napjevi katoličkog bogoslužja služe čovječjem približavanju Bogu kroz pjevanje čime se otvaraju vjerske spoznaje, šalju nove poruke, pružaju nove pouke. Po uzoru na liturgijske tekstove oblikovane su sve crkvene popijevke da posluže istom cilju. Samim pjevanjem popijevki vjernici su stjecali vjerska saznanja, usvajali pouke te je zadaća vjernika bila provođenje vjerskih istina putem poruka. Dotično duhovno blago se stoljećima prenosilo usmenim putem s koljena na koljena, riječ je o cjelokupnom kršćanskom vjerovanju hrvatskog naroda, tj. tajnama osobnog posvećenja, otkupljenja i spasenja svakog čovjeka i čitavog ljudskog roda. Veliko blago te sama autohtonost fundusa hrvatskih narodnih crkvenih popijevaka sadržanih u crkvenim tiskanim pučkim pjesmaricama se treba visoko cijeliti i trajno zadržati u hrvatskoj glazbeno – liturgijskoj praksi. Ujedno se treba očuvati od prodora inozemne pobožne šansone te autorski zaštititi od desakralizacije koju provode skladatelji zabavne glazbe. Skladatelji navedene glazbe preuzimaju dijelove napjeva, popijevaka u vidu određenih motivskih građa te ih koriste za plesnu glazbu. Interpretiraju svjetovnim načinom dodavajući neumjesne ukrase, izmjene ritmički – melodijskih motiva iz čega proizlazi karikatura.⁶⁴

⁶³ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 429-436.

⁶⁴ Demović: *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, 444-446.

5. Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja fra Bernardina Sokola

5.1. Materijalni opis

Zbirka *Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja* fra Bernardina Sokola tiskana je u dva sveska u nizu glazbenih izdanja *Pjevajte Gospodinu pjesmu novu (PGPN)*:⁶⁵

1. „Pjevajte Gospodinu pjesmu novu br. 8, Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja, sv. I.”, Zagreb: [vlastita naklada], 1930., 24 str., 23,5 x 31 cm, srednja težina izvođenja, na hrvatskom i latinskom jeziku, nema tiskanih dionica.

2. „Pjevajte Gospodinu pjesmu novu br. 9, Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju orgulja, sv. II.”, Zagreb: [vlastita naklada], 1930., 16 str., 17,5 x 25 cm, tiskana pjevačka dionica (8 str.), srednja težina izvođenja, na hrvatskom i latinskom jeziku.

Dvije skladbe, *Proslavit će se* i *Ave Maria*, dodatno su pojedinačno tiskane u druge dvije zbirke:

„Proslavit će se / Poveličan bo (Filipljanima I, 21) (1924.), F-dur, za tenora i orgulje” je objavljena u: „Pjevajte Gospodinu pjesmu novu br. 7”, Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju orgulja, sv. I.”, Zagreb: [vlastita naklada], 1930., str. 6-9, 17,5 x 25 cm, tiskana pjevačka dionica (6 str.), srednja težina izvođenja, na hrvatskom i slovenskom jeziku.

„Ave Maria (1925.), G-dur, za sopran ili tenor, orgulje i violinu ad lib.” je objavljena u: „Pjevajte Gospodinu pjesmu novu br. 12, Niz „Ave Maria” za jedan glas uz pratnju orgulja ili glasovira i violino ad libitum, sv. I.”, Zagreb: [vlastita naklada], 1930., str. 9-13, tiskane i dionice: pjevačka (str. 4-5), violina ad lib. (str. 4-5), 17,5 x 25 cm, srednja težina izvođenja, na hrvatskom i latinskom jeziku.

Postoje razlike u tiskanim zbirkama *PGPN* br. 8 i *PGPN* br. 9 u samim nazivima zbirki i redoslijedu skladbi u njima.

Na korici i naslovnici zbirke *PGPN* br. 8 pišu različiti podnaslovi, tj. naslov je proširen na naslovnici:

Korice: „Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju malog orkestra i orgulja, sv. I.”

⁶⁵ Balić: Popis svih tiskanih skladbi u nizu *Pjevajte Gospodinu pjesmu novu* koji je priređivao i izdavao fra Bernardin Sokol, 429-431.

Naslovnica: „Crkvene skladbe. 4 za jedan glas, 1 za jedan glas i zbor uz pratnju malog orkestra, sv. II.”

Uz naslove navedeno je ime skladatelja i izdavača, mjesto i godina izdanja:

„Uglazbio i izdao o. fr. Bernardin dr. Sokol, franjevac / Zagreb, 1930.”

U svesku br. 8 skladatelj je tiskao partituru bez dionice orgulja. Izvođački sastav čine slijedeći instrumenti; flauta (ad lib.), klarineti (ili oboe) I. i II. (ad lib.), horne I. i II. (ad lib.), solo violina, violine I. i II., viola, violončelo i kontrabas. Oboe su navedene samo u prvoj skladbi *Ave Maria* kao moguća zamjena za klarinete, a možda se to odnosi i na cijelu zbirku. Sastav orkestra se razlikuje po pojedinačnim skladbama, što će se navesti u pojedinačnim analizama u nastavku.

Svezak *PGPN* br. 9 sadrži iste skladbe, ali uz pratnju orgulja. Sokol je tiskao napomenu na prvoj stranici partiture: „Iste su skladbe tiskane u Br. 8 uz pratnju malog orkestra. Mogu se pjevati također uz zajedničku pratnju orgulja i orkestra dotično jednog dijela orkestra.”

I kod ovog sveska ima razlika u nazivima zbirke na korici i na naslovnici, gdje nalazim prošireniji naslov:

Korice: „Crkvene skladbe za jedan glas uz pratnju orgulja, sv. II.”

Naslovnica: „Crkvene skladbe. Četiri za 1 glas i jedna za zbor i sole uz pratnju orgulja, sv. III.” [Pogrešno je otisnut „sv. III.”, a umjesto njega treba biti: „sv. II”].

Zbirke *PGPN* br. 8 i *PGPN* br. 9 se razlikuju u redosljedu skladbi:

PGPN br. 8:

- Sokol, Bernardin: *Ave Maria / Zdravo Marijo* (1925.), G-dur, za glas i mali orkestar
- Sokol, Bernardin: *Magnificabitur / Proslavit će se (Filipljanima I, 21)* (1925.), F-dur, za glas i mali orkestar
- Sokol, Bernardin: *O salutaris Hostia / O Žrtvo spasa* (1929.), za glas i mali orkestar
- Sokol, Bernardin: *Deus meus et omnia! / Bože moj, moje sve!* („O dobri Isuse”) (1929.), Es-dur, za glas i mali orkestar
- Sokol, Bernardin: *Deus meus et omnia! / Bože moj, moje sve!* („O dobri Isuse”) (1929.), Es-dur, za solo baritona (alta), zbor (3 jednaka ili 3, 4 nejednaka glasa) i mali orkestar

PGPN br. 9:

- Sokol, Bernardin: *Deus meus et omnia!* / Bože moj, moje sve! („O dobri Isuse”) (1929.), Es-dur, za solo baritona (alta), zbor (3 jednaka ili 3, 4 nejednaka glasa) i orgulje
- Sokol, Bernardin: *Magnificabitur* / Proslavit će se (Filipljanima I, 21) (1924.), F-dur, za tenora i orgulje
- Sokol, Bernardin: *Ave Maria* / Ave Marija (1925.), G-dur, za soprana ili tenora, orgulje i violinu ad lib.
- Sokol, Bernardin: *Deus meus et omnia!* / Bože moj, moje sve! („O dobri Isuse”) (1929.), Es-dur, za glas i orgulje
- Sokol, Bernardin: *O salutaris Hostia* / O Žrtvo spasa (1930.)⁶⁶, za soprana ili tenora i orgulje⁶⁷

U ovom radu zadržat će se redosljed skladbi iz zbirke *PGPN* br. 8.

⁶⁶ U *PGPN* br. 8 piše 1929. godina.

⁶⁷ Balić, Vito. 2018. *Popis svih tiskanih skladbi u nizu Pjevajte Gospodinu pjesmu novu koji je priređivao i izdavao fra Bernard Sokol*. U: fra Bernardin Škunca, Vito Balić (ur.). *Zbornik slavlja i radova sa znanstvenog skupa o 130. obljetnici rođenja*. Zadar, Kaštela, 2018.

5.2. Analiza skladbi

5.2.1. *Ave Maria – Zdravo Marijo (1925.)*

Ova je skladba nastala u vremenu kada je Sokol nastavio studij crkvene glazbe u Rimu. Nema precizno vrijeme ni mjesto nastanka. Skladana je za vokalnog solistu, soprana ili tenora uz pratnju malog orkestra i orgulja. U partituri (*PGPN* 8) nije određena vrsta glasa, već je navedena kao „Vox” i „Glas”. Duhački sastav nije obavezan, pa je označen „ad libitum” („po volji”) u partituri, tako da je pratnju moguće izvesti samo uz gudački orkestar. Orguljska dionica je tiskana posebno (*PGPN* 9) i dopušta mogućnost izvedbi zajedno s orkestrom, samo uz pratnju orgulja ili uz orgulje i solo violinu.

Potpuni izvođački sastav bi bio:

- sopran ili tenor solo,
- klarineti u C (ili oboe) I. i II. (ad libitum),
- horna u F (ad libitum), (nije precizirano jeli I. ili II.),
- solo violina,
- violine I. i II.,
- viola,
- violončelo
- kontrabas,
- orgulje (ad libitum).

Izvori

Skladbu *Ave Maria* iz 1925. godine skladatelj je tiskao u trima zbirkama vlastitih skladbi, *PGPN* br. 8, 9 i 12 s različitim izvođačkim sastavima. Verzija za glas i orgulje iz *PGPN* br. 9 doslovno je pretisnuta u *PGPN* br. 12 [s istim tiskarskim pogreškama]. Autograf nije sačuvan ili još nije pronađen.

- *PGPN* br. 8, str. 1-7.
- *PGPN* br. 9, str. 8-12; pjevačka dionica, str. 5-6.
- *PGPN* br. 12, str. 9-13; pjevačka dionica, str. 4-5; dionica violine solo, str. 4-5.

Tekst skladbe

Ave Maria (Zdravomarija, lat. *angelica salutatio*: anđeoski pozdrav) je kršćanska molitva, čiji je tekst sastavljen od dvaju biblijskih citata: anđelova pozdrava pri navještenju (Lk 1, 48) i Elizabetina pozdrava pri Marijinu posjetu (Lk 1, 42). Uz dotične citate važan dio teksta je i zazivanje božanstva uoči nekog čina, ustaljeni obredni zaziv na početku molitve (invokacija), koja je formulirana na Efeškome koncilu (431). Kao molitva u općoj uporabi od XI. stoljeća; moli se kod *angelusa*, u brevijaru, u krunici, itd. U razdoblju razvijenog višeglasja skladatelji su molitvu *Ave, Maria* obrađivali polifono (Palestrina), a od XIX. st. najčešće kao solističku pjesmu uz pratnju orgulja ili klavira (Cherubini, Verdi, Gounoud, Schubert, Zajc, itd.).⁶⁸ Molitva je prozni tekst nejednolikog metra (nejednolikog broja slogova u stihu ili retku) bez rime.

Ave Maria,	Zdravo Marijo,
gratia plena,	milosti puna,
Dominus tecum,	Gospodin s tobom,
benedicta tu in mulieribus,	blagoslovljena Ti među ženama
et benedictus fructus ventris tui Jesus.	i blagosloven plod utrobe tvoje Isus.
Sancta Maria,	Sveta Marijo,
Mater Dei,	Majko Božja,
ora pronobis peccatoribus nunc,	moli za nas grješnike,
et in hora mortis nostrae.	sad i u času smrti naše.
Amen.	Amen.

Sokol je uglazbio tekst na latinskom i hrvatskom jeziku. Razlike koje postoje u naglascima između ovih dvaju jezika unio je smanjenim notama za hrvatski jezik.

⁶⁸ ***: Ave, Maria, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=4820>)

Analiza skladbe

Tonalitet skladbe je G-dur koji je jasan u određenju početaka i završetaka svih glazbenih rečenica u ovoj skladbi. Složeni harmonijski odnosi nastaju na nižim metarskim razinama od rečenice, što je najviše izraženo uklonima na razini motiva. Složenom uporabom akordnih i neakordnih tonova narušava se stabilnost i harmonijska određenost na razini pojedinih doba. Zbog toga tonalitet u skladbi možemo promatrati na nekoliko metarskih razina unutar glazbenih rečenica.

Zbog lančanog povezivanja rečenica i izbjegavanja autentičnih kadenci u temeljnim oblicima akorada (potpune kadence), ovu je skladbu moguće podijeliti prema tekstovnom predlošku i instrumentalnim dijelovima (uvod i međuigra) u dva dijela, A i B, koji su zaključeni autentičnim kadencama u temeljnim oblicima akorada s ritamskim zastojeom. Skladba završava kodom u kojoj se ponavlja riječ „Amen” na glazbenom povezivanju osnovnoga motiva uvoda a i njegove prve varijante a-var.1 iz prvoga dijela skladbe. Premda motiv uvoda može djelovati poput refrena, njegovo svako ponavljanje nije vraćanje na isto, već predstavlja uvijek novi razvojni rad.

Uvod – Prvi dio A	– Međuigra	– Drugi dio B	– Koda
a – b, c ^{a-var.1} , d ^{a-var.2}	– e ^{a-var.3}	– f, g	– c ^{a + a-var.1}

Uvod (1 – 5 t.) je po glazbenom obliku peterotaktna rečenica u osnovnom tonalitetu G-duru. Rečenica se lančano nadovezuje na novu rečenicu tako da je kadencia prve rečenice ujedno početak druge rečenice. Sokolov izbor harmonija proizlazi iz melodijskog elementa silaznog gornjeg tetrakorda, bilo u dijatonskom, bilo u kromatskom vidu. Zbog toga bi mogli reći da su njegove harmonijske progresije uvjetovane melodijskim elementom što je jedno od važnih obilježja glazbene moderne.⁶⁹



Polazište za izbor harmonija u ovoj rečenici su uobičajene harmonizacije navedenog tetrakorda.



Ali, Sokolovo ostvarenje harmonije ima velike odmake ovih uobičajenih harmonizacija, a ti su odmaci uočljivi u izboru različitih varijanti akorada na ovim stupnjevima. Slog u ovoj

⁶⁹ Carl Dahlhaus, *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007., 334 i 370.

rečenici oscilira od jednoglasja do troglasja, odnosno do peteroglasja, ovisno o verziji izvođačkog sastava, što doprinosi višeznačnoj interpretaciji harmonije, pogotovo u jednoglasnim i dvoglasnim dijelovima.

U harmonizaciji silaznog gornjeg tetrakorda na naglašenim dijelovima takta javljaju se paralelni durski kvintakordi (osim četvrtog, alteriranog prohodnog tona tetrakorda, koji se javlja kao alterirani septakord sa smanjenom tercom i smanjenom septimom) kao varijante dijatonskih stupnjeva VII – VI – V. Melodijski niz tetrakorda je figuriran, tako da na drugom dijelu takta uočavamo nove harmonije. Zbog jednoglasja i dvoglasja i zbog sekundarnih dominantni moguće je čuti i odrediti više različitih harmonija, koje dodatno ovise o izvođačkom sastavu. Uz već navedenu razinu silaznog tetrakorda kao generalnog harmonijskog plana, cijeli put možemo usitnjeno harmonijski interpretirati na maloj lokalnoj razini: I - (II) | VII - (I) | VI - (VII) | #V §V | I (6 – 5). Pri tome se varijante VII i VI stupnja javljaju kao sekundarne dominantne, pa harmoniju na drugom dijelu takta možemo interpretirati kao njihove privremene tonike. D/III je varijanta VII stupnja i D/II je varijanta VI stupnja. Od figure na drugom dijelu takta harmonija se različito interpretira zbog izmjene jednoglasja, troglasja, četveroglasja ili peteroglasja ovisno o vrsti sastava. Ako je samo troglasna orguljska pratnja u pitanju onda početne i završne tonove figure na lakom dijelu takta možemo interpretirati u okviru samo jedne harmonije koja bi tada odgovarala paralelnim sekstakordima što je tipično za harmonizaciju silaznog tetrakorda.

Priključenjem solo violine već navedenoj vrsti sastava (troglasnoj orguljskoj pratnji) mijenja se slog u četveroglasje. Harmonijske funkcije se na generalnom planu i maloj lokalnoj razini ne mijenjaju. Udvajaju se već postojeći tonovi u orguljskoj pratnji. Isto se događa s klarinetima, koji udvajaju dionice druge violine i viole.

Kad u izvedbi sudjeluje horna, harmonijski plan se znatnije mijenja na generalnoj i lokalnoj razini u prvim trima taktovima:

I – (VI) | VII 2 – VI 7 | VI# – VII, IV 6.

U ovoj verziji izvođačkog sastava slog oscilira od jednoglasja do peteroglasja.

Kadenca prve rečenice je izbjegnuta zbog rješenja dominantnog alteriranog akorda u zaostajalični tonički akord nakon čega je uslijedila nova harmonija. Riječ je o dvojakom gledištu dotičnog akorda. Možemo ga promatrati kao zaostajalični akord I stupnja ili kao sekstakord njegova zamjenika, VI stupnja. Zaostajalica se riješila u novu nesamostalnu harmoniju prohodnog kvartsekstakorda (III) koja nas vodi u akord VI stupnja.

Slijedeći, a dio (5 – 12. t.) je po glazbenom obliku rečenica (8) koja završava polovičnom kadencom. U šesterotaktnoj rečenici skladatelj je upotrijebio složenu harmonijsku progresiju: I(6 - 5) - VI | IV - III | II6 - | DD - V2 | VII/IV - IV - II | IV₅⁶[6] - bIV6 - pov.6/5 - VII2 | V - | - |. Progresiju započinje zaostajaličnim akordom I stupnja. Zaostajalica se riješila u novu nesamostalnu harmoniju prohodnog kvartsekstakorda (III) koja nas vodi u akord VI stupnja. Slijede harmonije prohodnog kvartsekstakorda (I) do septakorda IV stupnja. Ovaj hod harmonija po silaznim tercama koji je upotpunjen prohodnim kvartsekstakordima završava pravim alteriranim akordom, povećanim kvintsekstakordom, koji je sekundarna dominantna za III stupanj u koji se i riješi. Tonalitet rečenica je zamagljen zbog bogate uporabe neakordnih tonova i svojevrsne neodređenosti harmonija na razinama pojedinih doba. Sekstakord II stupnja, obogaćen neakordnim tonovima (zaostajalicama, appoggiaturama, varijantama izmjeničnih tonova, prohodnim i izmjeničnim tonovima), vodi u dominantinu dominantu (s kromatskim prohodom koji tvori obrat pravog alteriranog terckvartakorda) koja se riješi u dominantni sekundakord (s alteriranim varijantama izmjeničnih tonova). Slijede harmonije dominante za subdominantu (VII/IV - IV - II 7), progresija koja je najsloženija u ovoj rečenici zbog rješenja neakordnih tonova koja se događaju tek s promjenama harmonija, a ne za vrijeme trajanja harmonije na kojoj su nastupili. Iz tog razloga moguće je harmoniju na prvim dvjema dobama interpretirati kao neakordne tonove prema toničkom sekstakordu. Kvintsekstakord subdominante (IV) nakon kromatske promjene u molsku subdominantu mijenja se u prave alterirane akorde (povećani kvintsekstakord, a potom u alterirani sekundakord VII stupnja (es-fis-a-cis)) koji nas vode do dominantne harmonije s ležećim tonom d (11. – 12. t.). Na ovoj dominantnoj harmoniji odvijaju se prohodni i izmjenični

tonovi (i varijante izmjeničnih tonova) te kromatski prohodi, a završnu harmoniju čini alterirani dominantni septakord s povećanom kvintom.

Na kadencu prethodne rečenice nadovezuje se nova rečenica (13. t.), koja započinje alteriranim VI stupnjem, kao da je riječ o spoju varave i izbjegnute kadence. Povećani kvintakord na sniženom VI stupnju možemo shvatiti kao sekundarnu dominantu na III stupnju u molu, kao es-g-h koji vodi u molsku toniku c-es-g. No Sokol rješava povećani u veliki durski septakord c-e-g-h s oprekom između vanjskih glasova koja nalikuje harmonizaciji silaznog frigijskog tetrakorda u molu.

Harmonijske progresije nove osmerotaktne rečenica (13 – 20. t.) opet su upravljene tetrakordima, tj. primarno postupnim melodijskim kretanjem: nakon dvaju silaznih tetrakorda, od kojih je prvi figuriran, slijedi uzlazni tetrakord na koji je dodana završna kadencia u D-duru. Prva četiri takta ove rečenice nastali su kao prva varijanta silazne sekvence četverotaktnoga uvoda koji se razlikuju u izboru harmonija. Uvod je bio troglasan s povremenim udvajanjima tonova, tako da harmonije nisu u potpunosti definirane. U ovom dijelu (13. – 16. t.) tim se harmonijama na naglašenim dijelovima takta (na 1. i 3. dobi) dodaje ton u basu za tercu naniže od temeljnog tona akorda iz uvoda, tako da nastaju potpuni kvintakordi i septakordi na naglašenim dobama s harmonijama koje su sada za tercu niže:

uvod (1. – 4. t.): I - (VI) | VII 2 - VI 7 | VI# - VII, IV 6. | #V [=bVI] - §V

(13. – 16. t.): bVI - IV7 | V - III7/#3 | IV - II7 | III7 - V 4/3(7-6)

Između kvintakorda i septakorda na drugim dobama javlja se prohodni terckvartakord s varijantom izmjeničnog tona u sopranu. Razlike su prisutne i u melodiji, koja se javlja kao ritamska varijanta, s produljenjem početnoga tona motiva.

Sekvenca se prekida na trećoj dobi 16. t. prohodnim dominantnim terckvartakordom sa zaostajalicom na sekstu akorda (7 - 6) na koji se nadovezuje drugi dio rečenice s početnim alteriranim toničkim kvintakordom (pov. 5). Ovaj povećani kvintakord postaje sekundarna dominantna za zamjenika toničke harmonije, VI stupanj, a ovaj pomoću kromatskih prohodnih tonova i izmjeničnog alteriranog tona vodi do akorda d-e-g-h (1. doba, 18. t.). U sudaru prohodnih i izmjeničnih tonova ne nastaje slučajna harmonija nego povećani kvintsekstakord (es-g-b[ais]-cis) na sniženom VI stupnju G-dura, kao sekundarna dominantna za dominantu. Njezino rješenje (1. doba, 18. t.) teško se može čuti kao sekundakord VI stupnja, već ga prije čujemo i razumijemo kao kadencirajući kvartsekstakord s appoggiaturom none na oktavu i prohodnim tonovima. Ovaj kvartsekstakord ne vodi u dominantnu harmoniju, nego u prohodni sekstakord subdominante (IV) koji vodi do sekundarne dominantna za III stupanj G-dura. Ova sekundarna dominantna se ne rješava u III stupanj (h-d-fis), već u prvi, kao da je

riječ o varavom rješenju u zamjenika za tercu naniže. U nastavku 19. t., kromatskom promjenom akorda I stupnja nastaje sekundarna dominantna u vidu smanjenoga septakorda za dominantu u D-duru (kromatska modulacija). Kadenca je tipična savršena autentična, a istaknuta posebnost se javlja u okviru sekundarne dominante u sudaru kromatskoga prohoda varijante izmjeničnog tona gdje nastaje slučajna harmonija gis-b- d-f, obrat povećanog kvintsektakorda na sniženom VI stupnju s dodanim tonom cis.

(17. – 20. t.): G: I#5 - VI - pov. 6/5 | V6/4 - IV6 - D/III | VI2 - D/III | I - D: VII/V - V(4-3) | I.

Treća rečenica, b dio (21. – 28. t.), osmerotaktna je rečenica koja započinje u fis-molu, preoblikovanim motivom iz uvoda sa sekventnim nizanjem, a završava modulacijom u H-duru. Oblikovanje motiva više nije na ekspozicijski pregledan način već na razradbeni način, tako da sličnost početaka ne stvara dojam periode, već više nalikuje nizu rečenica s drugom rečenicom u kojoj se na početni motiv nadovezuje potpuno novi sadržaj. Ova promjena motiva je već druga varijanta početnog uvodnog motiva. Progresija započinje tonalitetno (harmonijsko-funkcionalno) neodređeno, kromatskim promjenama i kromatskim vezama akorada od početnog durskog, a potom molskog kvintakorda na tonu fis do velikog durskog septakorda na tonu h, na koji se nadovezuje dio u harmonijski-funkcionalno jasnom C-duru (23. – 25. t., I6 | IV - II | V7) s višestrukim alteriranim i nealteriranim neakordnim tonovima. Harmonijska situacija u 26. t. može se višeznačno interpretirati (kao da je riječ o sniženom VI stupnju s alteriranim povećanim kvintakordom), ali nam se čini da je slušno najuvjerljivija verzija kada bi figuraciju u basu interpretirali pomoću enharmonijske zamjene tonova (odnosno enharmonijske promjene akorda). Tada bi bila riječ o sekstakordu III. stupnja ([as=]gis-c-e) u funkciji sekundarne dominante za VI stupanj C-dura ([heses=]a-c-e). Takvoj sekundarnoj dominantni kromatski se mijenjaju svi tonovi tako da se rješava u povećani terckvartakord (sa zaostajalicom 4 (disalteracija) na 3) na tonu g, koji je sada u funkciji dominantine dominante u H-duru. Prohode nakon povećanog terckvartakorda u najgornjem glasu možemo dovesti u vezu s unutarnjim glasovima, ali ne i s basovim tonom g, tako da nastaju slučajne harmonije koje vode do tonova kadencirajućeg kvartsektakorda u H-duru.

t. 26

Rečenica završava autentičnom kadencom s trostrukim appoggiaturama.

Drugi dio molitve od „Sancta Maria”, također započinje instrumentalnim dijelom, međuigrom, a oblikovan je na način lančanog nadovezivanja rečenica sve do kraja skladbe.

Međuigra e (29. – 34. t.) je po glazbenom obliku peterotaktna rečenica u E-duru, koja je izgrađena kao treća varijanta uvodnoga motiva (a-var.3). Ova varijanta je znatno promijenjena u odnosu na početni motiv, ali zadržava sva njegova bitna obilježja: figuracija koja prethodi noti duljeg trajanja ispod koje se odvajaju silazni paralelni pomaci, paralelni sekstakordi (*fauxbourdon*) koji čine osnovu uvodnoga harmonijskog modela. Ova varijanta motiva u međuigri nije kromatizirana, već u njoj prevladava diatonika (tek s jednim kromatskim prohodom, 31. t.). Cijeli silazni prohodni niz temelji se na harmoniji I stupnja u E-duru (na 1. dobama, s iznimkom zamjenika tonike, alteriranog VI stupnja - pov. kvintakord) u izmjeni sa subdominantnom harmonijom sve do završne nepotpune autentične kadence.

Vokalna dionica nove rečenice f nastupa prije završetka međuigre (poput „velike” sinkope), tako da se rečenice e i f lančano nadovezuju. U ovoj rečenici se nastavlja jasna prevladavajuća diatonika s povremenim kromatskim prohodnim i izmjeničnim tonovima. Harmonijski ritam je ujednačen u polovinskim trajanjima, a od uobičajenog tretmana neakordnih tonova izdvajaju se sudari akordnih i neakordnih tonova u istosmjernim pomacima. Rečenice f započinje i završava u E-duru, a u središnjem dijelu modulira u paralelni cis-mol (34. – 36. t.), s uklonom u subdominantni fis-mol (36. – 37. t.). Samo u kadenci susrećemo pravi alterirani akord, dominantni septakord s povećanom kvintom (39. t.). Nova rečenica g, lančano se nadovezuje na nesavršenu autentičnu kadencu u E-duru prethodne rečenice, iz koje nastavlja razvijati motiv od „Mater Dei”, povezujući ga sadržajno s „ora pro nobis”. Početak g rečenice ponovo modulira diatonski u paralelni cis-mol i gradi najmirniji dio skladbe samo u četvrtinskom pokretu i prevladavajućim konsonantnim harmonijama. Na njega se naglo nadovezuje kromatski dio u izrazitom kontrastu oslikavajući riječ „peccatoribus”. Ovaj kromatizirani dio traje sve do „et in hora mortis nostrae. Amen” (43. – 46. t.), gdje se vraća u prevladavajući diatonski osnovni G-dur. Najdisonantniji dio je na riječi „peccatoribus” (2. polovina 42. – 43. t.), u kojemu osnovu cijele harmonije čini cjelostepena ljestvica gis, ais, his, cisis, disis, fis s tonom eis, koji ne pripada ovoj ljestvici. Harmonije ili vertikalni sklopovi koji ovdje nastaju nalikuju pravim alteriranim akordima, odnosno obratima tih akorada, ali oni su postavljeni na tonu gis u basu, koji je dominantna prethodnoga dijela, a tonika gis-mola u nastavku. Prema tomu, ovdje je umetnuta cjelostepena ljestvica između diatonskog tonaliteta u cis-molu i kromatskog tonalitetnog nastavka u gis-molu.

Pr. T. 43.

pec - ca - to - ri - bus
za - nas - grje - šni - ke

gis: VII/D D

Harmonijski hod u gis-molu je pregledan (43. – 45. t., gis: VII/V | V6/5 - Iproh.2 | VI - VII/V - V6 - (fis:) V9). Završni akord u 45. taktu djeluje kao dvostruka harmonija: na sekundarnoj dominantni za fis cis-eis-h-dis javljaju se paralelne povećane kvinte fis-cisis i fisis-dis koje najavljuju pomak paralelnih povećanih trozvuka u gornjim glasovima u 46. t. Paralelni trozvuci se odvijaju na ležećem tonu c i s njime ostvaruju smislene harmonije: povećani kvintakord, sekundakord povećanog septakorda (enharmonijski c-des-f-a), povećani sekundakord (enharmonijski c-d-fis-ais), koji dovedu do povećanog sekstakorda h-dis-g, kojega možemo tonalitetno razumjeti u e-molu, čime se Sokol približava osnovnom tonalitetu G-dura, kao paralele e-mola.

Pretpredzadnji i predzadnji takt ove rečenice odvijaju se nad cijelim notama a, pa d, u spoju dviju dominantnih harmonija kvintsekstakorda VII stupnja i dominante s prohodnim dijatonskim i kromatskim tonovima. Kadencia ove rečenice je jednaka kao u prijelazu s 12. na 13. t., jer nova rečenica (49. t.) započinje alteriranim VI stupnjem, kao da je riječ o spoju varave i izbjegnute kadence. Smisleni tekstovni završetak rečenice je oslabljen na ovaj način, a dio koji slijedi je varijanta $c^{a-var.1}$ dijela (13. – 16. t.) koja sada ima funkciju kode (49. – 53. t.).

Koda je po glazbenom obliku peterotaktna rečenica u osnovnom tonalitetu G-dura. Kadencia rečenice je autentična, nesavršena s trozvukom prvog stupnja u kvintnom položaju u instrumentalnoj pratnji, ali u oktavnom položaju u pjevačkoj dionici. Koda, kao varijanta $c^{a-var.1}$ dijela izgrađena je tako da povezuje oblik uvoda s $c^{a-var.1}$, tako da nastaje dvostruki dojam nove razvojne cjeline, ali istovremeno i reminiscencije na početak skladbe. Od motiva uvoda preuzima melodijsko oblikovanje, a iz $c^{a-var.1}$ harmonije koje varira s prohodima iz uvoda i dodatno obogaćuje silaznom tercnom vezom na zadnjoj dobi takta. Skladatelj koristi sljedeću harmonijsku progresiju bVI – IV – (II) | V#5 – III – (I#5) | IV#5 – II – (VII) | III# - VII3/4 - V#5§5 | I. Koristi varijante akorda VI., V., IV., III. stupnja kao sekundarne dominante, koje se rješavaju preko prohodnoga terckvartakorda (osim varijante III.) u privremenu toniku za tercu

niže na relativno teškoj 3. dobi s oprekom između vanjskih glasova (slično harmonizaciji silaznog frigijskog tetrakorda u molu).

Vokalna dionica je zamišljena za soprana ili tenora s rasponom pjevačke dionice od $dis1$ do $g2$ te prevladavajućim rasponom do $g1$ do $g2$. Melodija pjevačke dionice je prokomponirana, što znači da nema bitnijih ponavljanja cjelina i tek je djelomično odebljana u instrumentalnoj pratnji. Ponavljaju se samo pojedine riječi i to jednom, tako da u ponavljanju zadrže sličan ritam („Ave”, t. 5 i 7), sekventno ponovljenu frazu („Dominus tecum”, t. 13 i 15; „et benedictus”, t. 21 i 22; a „nunc” se ponovi dva puta, t. 44, 45 i 46) i intervalsku varijantu fraze („Mater Dei” u „ora pro nobis”, t. 35., 40 i 42). Svaka od ovih fraza je drugačija, a samo fraza „et benedictus” odgovara početnom motivu iz instrumentalnog uvoda, koja se donosi u imitaciji i naizmjeničnom motivskom radu s instrumentalnom pratnjom (21. – 22. t.).

U tretmanu teksta izmjenjuju se polumelizmatski (kratki melizmi dvaju, triju tonova, tzv. „poluukrašeni” način) i silabični način, a melizmi se javljaju na krajevima dijelova („Jesus.” i „Amen.”) i kode. Sokol je razumijevao melizme kao „pjev bez riječi” koji služi da se „izraze najdublja čuvstva, za koja riječi ne dostaju” i kojima se izražava udivljenje pred božanstvom i radosno kliktanje koje je „jezik od radosti rastopljenog srca”.⁷⁰

U melodiji prevladava diatonika uz rijetke prohodne i izmjenične alterirane tonove.

Zaključak o formi i harmoniji

Skladba je podijeljena prema tekstovnom predlošku u dva dijela, A i B, koji su dodatno uokvireni instrumentalnim dijelovima uvoda i međuigre, ali sa zajedničkom vokalno-instrumentalnom kodom.

Uvod – Prvi dio A – Međuigra – Drugi dio B – Koda

Dijelovi su građeni kao nizovi rečenica, a u nekima od njih se razrađuje uvodni motiv, tj. ponavlja se u drugačijim varijantama i s drugačijim nastavkom, tako da ne čujemo potpuna formalna ponavljanja cjelina, ali se istodobno osjeća element refrena.

a – b, $c^{a-var.1}$, $d^{a-var.2}$ – $e^{a-var.3}$ – f, g – $c^{a+a-var.1}$

Skladatelj je cijelu skladbu oblikovao u harmonijsko-funkcionalnom tonalitetu G-dura. Prisutan je bogat harmonijski jezik u kojemu primjenjuje prošireni tonalitet, obogaćuje akordne strukture neakordnim tonovima (prohodni, izmjenični tonovi (kromatski) zbog kojih

⁷⁰ Sokol, Euharistija i glazba, str. 14.

je često moguće dvojako harmonijsko interpretiranje. Skladatelj koristi uklone, kvintne, terčne i kromatske modulacije uključujući i kromatsku promjenu akorda. Ujedno koristi enharmonijske promjene i zamjene akorada. Učestalo primjenjuje sekundarne dominante, dominantine dominante koje ne riješava u privremenu toničku funkciju te time u velikoj mjeri oslabljuje tonalitetni oslonac. Nerijetko upotrebljava povećane, prave alterirane akorde koji su harmonijsko-funkcionalno određeni u pripadajućem tonalitetu. Jedini iskorak iz tonaliteta javlja se u 43. t., gdje dolazi do primjene akorada iz cjelostepene ljestvice. Tonalitetni plan skladbe je raspoređen u širokim potezima od osnovnog G-dura, preko dominantnog D-dura do medijantnog H-dura, durske varijante III. stupnja, kojim završava prvi dio skladbe. Drugi dio započinje E-durom, varijantnim tonalitetom donje medijante, koji se izmjenjuje sa svojom paralelom, cis-molom, i koji dotakne subdominantni fis-mol i dominantni gis-mol prije povratka u osnovni G-dur pred sam kraj drugoga dijela.

5.2.2. *Magnificabitur – Proslavit će se (1924.)*⁷¹

Ova skladba je, kao i *Ave Maria*, nastala za vrijeme studija u Rimu. U dvije tiskane zbirke *PGPN* br. 7 i 9 nosi raniju godinu nastanka, 1924., pa je vjerojatno nastala na početku Sokolovih studija u Rimu. Nema precizno vrijeme ni mjesto nastanka. Skladana je za vokalnog solistu, tenora uz pratnju malog orkestra i orgulja. U partituri (*PGPN* 8) nije određena vrsta glasa, već je navedena kao „Vox” i „Glas”. Od duhačkog sastava ovdje su prisutne samo horne koje također nisu obvezne, pa su označene „ad libitum” („po volji”) u partituri, tako da je pratnju moguće izvesti samo uz gudački orkestar. Orguljska dionica je tiskana posebno (*PGPN* 9) i dopušta mogućnost izvedbi zajedno s orkestrom ili samo uz pratnju orgulja.

Potpuni izvođački sastav bi bio:

- tenor solo,
- horne I. i II. u F (ad libitum),
- violine I. i II.,
- viola,
- violončelo
- kontrabas,
- orgulje (ad libitum).

⁷¹ U *PGPN* br. 7 i 9 piše 1924. godina kao godina nastanka, a u *PGPN* br. 8 1925. godina.

Izvori

Skladbu *Magnificabitur* iz 1924. godine skladatelj je tiskao u trima zbirkama vlastitih skladbi, *PGPN* br. 8 uz pratnju maloga orkestra i *PGPN* br. 7 i 9 (riječ je o pretiscima) uz pratnju orgulja, a tiskana je i u nepoznatoj zbirci stranoga podrijetla jer su sačuvane samo istrgnute stranice ove skladbe. Autograf nije sačuvan ili još nije pronađen.

– *PGPN* br. 8, str. 12-14.

– *PGPN* br. 9, str. 4-7; pjevačka dionica, str. 3-5.

– *PGPN* br. 7, str. 6-9.

– Tiskovina nepoznatoga podrijetla, za glas uz pratnju orgulja („organum”), str. 61-64: „12. Magnificabitur (Offertorium) / ad 1 vocem / Fr. Bernardinus Sokol / O. F. M.”⁷²

Tekst skladbe

Tekst skladbe preuzet je iz Biblije iz Poslanice svetoga Pavla apostola Filipljanima (I, 21) kada je bio zatočen u okovima.

Ovaj tekst nije uobičajen u liturgijskim knjigama, ali može pripadati u vlastite dijelove misnog slavlja za pokojnike, uspomene na preminuća svetaca i mučenika.

Tekst je prozni, a skladba je podijeljena prema tekstnim rečenicama u dva dijela. Verzije za tenora i orgulje koje su tiskane u *PGPN* br. 7 i 9 imaju potpisane tekstove na hrvatskom i slovenskom jeziku, verzija uz pratnju orkestra *PGPN* br. 8 ima potpisane tekstove na hrvatskom i latinskom jeziku, a istrgnute stranice iz nepoznate tiskovine donose samo latinski tekst.

Magnificabitur Christus in corpore meo,
sive per vitam, sive per mortem.

Proslavit će se Isukrst u tijelu mojemu,
bilo žićem, bilo smrću.

Mihi enim vivere Christus est et mori lucrum.

Meni je život Isukrst, a smrt dobitak.

U ovom izdanju izostavljen je tekst na slovenskom jeziku.

Poveličan bo Kristus v mojem telesu

bodisi življenjem bodisi smrtjo.

Meni je življenje Kristus, in smrt dobiček.

⁷² Glazbeni arhiv Male Braće, Dubrovnik, kutija GA 44, br. 16.

Analiza skladbe

Skladba je u osnovi u četveroglasnom slogu s odebljanjima u dvjema hornama. Melodija pjevačke dionice proizlazi iz toga sloga, a da njezine fraze nisu u cijelosti odebljane samo jednom instrumentalnom dionicom.

Skladba je vjerojatno nastala kao studijska skladba iz vokalne polifonije, jer je velikim dijelom skladana prema njezinim pravilima. Ne ostavlja dojam stilske renesansne kopije, već više skladbe u duhu crkvene glazbene obnove 19. i početka 20. st. koja odgovara pravilima po kojima se poučavao vokalni kontrapunkt. Ritamske vrijednosti skladbe su upola kraće u odnosu na renesansna pravila o tretmanu konsonance i disonance, što je bio čest slučaj kod više autora kontrapunktnih traktata.

U ovoj Sokolovoj skladbi na teškim dobama i sinkopama prevladavaju konsonantne harmonije i to prvenstveno kvintakordi, a sekstakordi nastupaju u prohodima i zaostajalicama sekste na kvintu, a samostalno samo u kadencama (VII6 - I). Osim uobičajenog izbora akorada renesansne vokalne polifonije, Sokol na nekoliko mjesta primjenjuje i akorde iz razdoblja nakon renesanse, uključujući i prave alterirane akorde. Uz dominantni septakord i četverozvuke II stupnja upotrebljava obrat (sekundakord) povećanog septakorda III stupnja kao dominantu (10. t., a: III 2, h c e gis), polusmanjeni septakord (21. t., e g b d), pov. 6/4 (23. t., fis b d), povećani terckvartakord (24. t., a cis es g; 54. t. b-d-e-gis). Njih primjenjuje sukladno pravilima polifonije kao prohodne akorde ili s pripremljenim disonancama. Iznimku u navedenoj uporabi akorada čini jedan odlomak (49 – 53. t.) s harmonijskim progresijama tipičnim za kasnu romantičnu glazbu i razdoblje glazbene moderne. Nad jasno definiranim hodom tonova u basu, g, ges, f, koji u F-duru mogu odgovarati II stupnju, zatim njegovoj napuljskoj varijanti koja vodi do tonike, u gornjim glasovima imamo silaznu sekvencu (za malu sekundu naniže) kojoj se model ne transponira doslovno, nego u različitim varijantama akorada. Kvintakord II stupnja u F-duru povezuje sa smanjenim kvintsekstakordom VII stupnja, ali ne na uobičajeni način, već s oprekom između dionica (49. t.). Ovaj smanjeni kvintsekstakord nastavlja se prohodnim tonom f, tako da gradi akord g-b-des-f, polusmanjeni septakord, kojemu se mala septima enharmonijski mijenja u povećanu sekstu (poput „Tristan-akorda”), te na taj način postaje sekundarna dominanta za napuljski kvintakord u 50. t. U 50. t. napuljski kvintakord nastupa s appoggiaturom velike none te dalje vodi u smanjeni terckvartakord koji se rješava u sekstakord privremene tonike f-as-des (dominantna napuljskog) na pedalnom tonu ges. U 51. t. povezuje dominantu napuljskog u očekivano riješenje, u napuljski kvintakord. U naredne dvije dobe skladatelj koristi mali molski

kvintsektakord ges-b-des-es kojeg mijenja kromatskim prohodom u povećani kvintsektakord ges-b-des-e u funkciji dominante za toniku F-dura, pri čemu izbjegava rješenje u tonički kvintakord već vodi u nesamostalnu harmoniju kvartsektakorda na tonici (52. t.) s appoggiaturom velike none koja se rješava u oktavu. Slijedi prava alterirana harmonija obrata povećanog kvintsektakorda (f-gis[as]-h-des) koja ima funkciju dominantine dominante, ali se rješava u mali durski septakord na tonici, kao dominantu subdominante. No, ni ovu harmoniju Sokol ne rješava u uobičajenu harmoniju subdominante, već za kvintu naviše u dominantu, tako da malu septimu f-es interpretira kao povećanu sekstu f-dis, koja vodi u prohodni dominantni terckvartakord (53. t., s figuracijom u melodiji). Tonički sektakord se mijenja kromatskim prohodom tona c na cis u povećani kvintakord (f-a-cis) u funkciji dominante (III6) u d-molu, kratkog uklona, kojeg rješava na način varave kadence u VI stupanj d-mola. U 54. t. slijedi harmonijska progresija nad pedalnim tonom b u basu (VI - II - VI7 - pov. 4/3 na VI u funkciji dominante za dominantu d-mola. Nakon ovoga mjesta, Sokol se vraća uobičajenim harmonijama vokalne polifonije, kao što je to bio slučaj i u prvom dijelu moteta.

Sokolov tretman disonanci odgovara pravilima vokalne polifonije. U drugoj vrsti (odnos dviju nota prema jednoj) se dopuštaju prohodne disonance (postupno uvedene te isto tako razriješene postupnim kretanjem u istom smjeru) i to isključivo na nenaglašenim dobama (ovdje na mjestu 2. i 4. četvrtinke, jer je mjera diminuirana). U trećoj vrsti (odnosu četiriju nota prema jednoj) na nenaglašenim tonovima (ovdje na lakim dijelovima doba, odnosno na mjestu 2., 4., 6. i 8. osminke) mogu se javiti disonance kao prohodni i donji izmjenični tonovi. Disonantni izmjenični ton u renesansi je u pravilu donji, a iznimno se može pojaviti i kao gornji samo pred duljom sljedećom notom u petoj vrsti, tj. kontrapunktu s različitim ritamskim vrijednostima (*floridus, contrapunctus diminutus*). U ovoj vrsti se javlja i teški prohodni ton (ovdje u prohodu osminki) koji, za razliku od renesanskih pravila o silaznom nizu od četiri note kada su sve ostale konsonatne, Sokol koristi i u uzlaznom smjeru. Uz to se koriste i dva slučaja slobodnog rješenja disonance: kambijata⁷³ i napušteni izmjenični ton⁷⁴ (koje po Devčićevom sustavnom prikazu neakordnih tonova možemo nazvati varijantama izmjeničnih tonova). U četvrtoj vrsti (u ritamskim oblicima sinkopa) koriste se disonance na naglašenim dobama, ali kao pripremljene zaostajalice koje se obvezno rješavaju postupno

⁷³ Kambijata je nenaglašena disonantna četvrtinka uvedena postepenim silaznim pokretom iz koje se skače za tercu naniže u konsonancu i zatim vraća u preskočeni ton.

⁷⁴ Napušteni izmjenični ton je naknadno riješena nenaglašena disonantna četvrtinka. Iz disonance skače u konsonancu u protupomaku nakon čega slijedi razrješavajući ton.

naniže. Upotrebljavaju se zaostajalice u gornjem glasu: 9-8, 7-6, 4-3, a u donjem: 2-3 i 4-5 u troglasju, a moguća je i uporaba dvostrukih zaostajalica.

Sokol u skladbi koristi sve navedene neakordne tonove na način renesansnih pravila, osim navedene iznimke s uzlaznim teškim prohodnim tonovima, te uz njih u ovoj skladbi obilato primjenjuje pedalne tonove (ležeće tonove u basu)(38. – 47., 50. – 51. i 58. - 65. t.).

Tonalitetni plan skladbe je sljedeći:

Prvi dio: F – a – C – d – g – c – f (f[♯])

Drugi dio: C – F – (d) – F.

Prvi dio skladbe započinje F-durom nakon čega slijedi dominantni tonalitet (C-dur) preko njegove paralele (a-mol). Zatim od toničke paralele d-mola vodi po silaznom kvintnom krugu do istoimene tonike f-mola u kojemu zaključuje prvi dio skladbe s završnom pikardijskom tercom. Drugi dio skladbe započinje u dominantnom C-duru nakon čega se vrati u početni tonalitet F-dur. Slijedi kratki uklon u d-mol, paralelu osnovnog F-dura, koji se vrlo brzo vraća osnovni tonalitet kojim skladba završava.

Skladba je podijeljena na dva dijela prema smislu teksta, a drugi dio ima dvostruku obradu tekstovnog predloška, ali bez ponavljanja dijelova:

A - B1 - B2 – koda.

Ova podjela je poduprta i tonalitetnim planom koji smo prije izložili. Pri tomu je potrebno istaknuti da se B1 dio lančano nadovezuje na B2 dio, tako da nesavršena autentična kadenca postaje početak B2 dijela (46. t.). Svi dijelovi A - B1 i B1 - B2 razdvojeni su kratkim dvotaktnim međustavcima. Cijela forma omeđena je instrumentalnim uvodom i kodom, a uvod asocira četveroglasnu ekspozicijsku reperkusiju tema renesansnog moteta s kratkim motivom kao temom koja se imitira.

Vokalna dionica je zamišljena za soprana ili tenora s rasponom pjevačke dionice od d1 do a2 s prevladavajućim rasponom do f1 do f2. Na mjestu vrhunca na tonu a2, Sokol je dopisao i alternativnu nižu melodiju, za pjevače koji nemaju toliki raspon. Melodija pjevačke dionice je prokomponirana, jer nema onih ponavljanja cjelina koja bi činila više razine oblika poput oblika pjesama i njima sličnih oblika. I premda je svaki novi tekstovni dio skladan novim glazbenim sadržajem, događaju se ponavljanja pojedinih riječi, jedanput kao neposredno ponavljanje, tako da se s tim ponavljanjima teksta sekventno ponavljaju i glazbene fraze („bilo žićem, bilo smrću” t. 20. – 25., 26. – 30., „a smrt” 39. – 42. i „Isukrst” 50. – 53. t.), i kao naknadno ponavljanje istih fraza u B1 i B2 dijelu („a smrt dobitak” 37. – 38. i 54. – 55.

t.). Kroz cijelu melodiju nazire se početni sinkopirani motiv iz instrumentalnog uvoda, ali svaki put u drugačijem kontekstu i obliku, kao njegova bliža ili dalja varijanta.

U tretmanu teksta izmjenjuju se polumelizmatični i silabični način. U melodiji prevladava dijatonika uz rijetke prohodne i izmjenične alterirane tonove.

Zaključak o harmoniji i formi

Sokol koristi principe vokalne polifonije koja je usustavila pravila renesansne glazbe, ali na njima ostvaruje suvremenu glazbu. Izbor akorada koji odgovaraju pravilima klasične vokalne polifonije proširio je akordima iz kasnijih vremena. Forma je dvodijelna i prokomponirana, a njezini dijelovi su uokvireni i razdvojeni kratkim instrumentalnim frazama. Postojeća ponavljanja vezana su uz ponavljanja riječi, odnosno dijelova teksta, i ne čine cjeline višega reda. Primjetna je uporaba kratkoga početnog motiva, ali uvijek u novim varijantama i novom kontekstu.

5.2.3. *O salutaris Hostia – O Žrtvo spasa (1929.)*⁷⁵

Ova skladba *O salutaris Hostia* nastala je nakon Sokolova povratka u Hrvatsku i za vrijeme rada na Teološkom fakultetu u Zagrebu. Nema precizno vrijeme ni mjesto nastanka. Skladana je za vokalnog solistu soprana ili tenora, uz pratnju malog orkestra i orgulja. I u ovoj skladbi je vrsta glasa u *PGPN* 8 navedena kao „Vox” i „Glas”, a precizirana u *PGPN* 9. Duhački sastav nije obavezan, pa je označen „ad libitum” („po volji”) u partituri, tako da je pratnju moguće izvesti samo uz gudački orkestar. Orguljska dionica je tiskana posebno (*PGPN* 9) i dopušta mogućnost izvedbi zajedno s orkestrom, samo uz pratnju orgulja ili uz orgulje i solo violinu.

Potpuni izvođački sastav bi bio:

- sopran ili tenor solo,
- flauta (ad libitum),
- klarineti I. i II. u C (ad libitum),
- horne I. i II. u F (ad libitum),
- violine I. i II.,

⁷⁵ U *PGPN* br. 9, piše 1930. godina.

- viola,
- violončelo
- kontrabas,
- orgulje (ad libitum).

Izvori

Skladbu *O Salutaris Hostia* iz 1929. godine skladatelj je tiskao u dvjema zbirkama vlastitih skladbi, *PGPN* br. 8 uz pratnju maloga orkestra i *PGPN* br. 9 uz pratnju orgulja. Autograf nije sačuvan ili još nije pronađen.

- *PGPN* br. 8, str. 12-14.
- *PGPN* br. 9, str. 15-16; pjevačka dionica, str. 8.

Tekst skladbe

„O Salutaris Hostia” su završne dvije kitice himna *Verbum supernum prodiens* [*Božanska Riječi, rođena*], jednog od euharistijskih himana koje je napisao sv. Toma Akvinski za blagdan Tijelova. Ovaj himan se izvodio u laudama Časoslova. Završne dvije kitice „O Salutaris Hostia” koriste se u štovanju Presvetog Sakramenta.⁷⁶ Ne znamo čija je verzija teksta koju je potpisao fra Bernardin Sokol ispod latinskog teksta himna,⁷⁷ ali ona je doslovni prijevod za razliku od pjesničkog prijevoda kojega je priredio Milan Pavelić. Pošto je riječ o dijelu crkvenog himna, stihovi su vezani osmerački grupirani u dva katrena.

O salutáris hóstia,	O Žrtvo spasa našega,
Quae coeli pandis óstium,	nebesa koja otvaraš
Bella premunt hostília,	od bijesa pakla strašnoga
Da robur, fer auxílium.	nas slabe moćna sačuvaj.
Uni trinóque Dómino,	Jednom i Trojnom Gospodu
Sit sempitérna glória:	nek bude slava navjeke,

⁷⁶ »O Salutaris Hostia« [...], is a section of one of the Eucharistic hymns written by St Thomas Aquinas for the Feast of Corpus Christi. He wrote it for the Hour of Lauds in the Divine Office. It is actually the last two stanzas of the hymn *Verbum supernum prodiens*, and is used for the Adoration of the Blessed Sacrament. The other two hymns written by Aquinas for the Feast contain the famous sections *Panis angelicus* and *Tantum ergo*.« https://en.wikipedia.org/wiki/O_salutaris_hostia, pristup 27. 7. 2021.

⁷⁷ ***. *Breviarium Romanum Ex Decreto SS. Concilii Tridentini restitutum* [...], *Editio nona post typicam, Pars hiemalis*, Regensburg, Rim...: 1902. [282].

Qui vitam sine término
 Nobis donet in pátria.
 Amen.

a nama vječnog života
 dar njegov podan, blagostan.
 Amen.

Prijevod Milana Pavelića:

Ne pusti, da nas vitlaju
 Oluje tamnog plamenja,
 Već daj ham Boga gledati
 I rajsku slast uživati.
 Sa Ocem Sinu vječnomu
 I tebi, Duše Presveti,
 Ko otprije što bila je,
 Nek bude slava uvijek.⁷⁸

Analiza skladbe

Ova skladba ima centar prema tonu d, tj. ona je u „d”. Njezini početni i završni taktovi skladani su u cjelostepenoj ljestvici s početnim i završnim tonom d („finalis”), koja na taj način uokviruju cjelinu skladbe. Cjelostepena ljestvica je nehijerarhijski sustav, jer nema razlika u razmacima i funkcijama stupnjeva, pa prema tomu nema ni izdvojen jedan centar. Sokol ističe ton d počecima u basu i završetkom cijele skladbe. S cjelostepenom ljestvicom Sokol izmjenjuje dijelove koji su tonalitetno određeni, ali prožeti uklonima, sekundarnim dominantama i pravim alteriranim akordima koji mogu biti i dijelovi cjelostepene ljestvice. Na modulativnom planu dotiču se tonaliteti koje funkcionalno možemo odrediti kao glavne funkcije i njihove zamjenike u odnosu prema početnom tonalitetu D-dura s kojim nastupa vokalna dionica (4. – 5. t.): najizraženiji je subdominantni G-dur, a uz njega i paralelni e-mol, dok su drugi tonaliteti naznačeni tek kratkim uklonima bez kadencirajuće potvrde (h-mol, C-dur, a-mol, A-dur).

Tekst „O salutaris Hostia” sadrži dvije rečenice koje uvjetuju dvodijelnu glazbenu formu. Pjevačka dionica kao i instrumentalne melodije pretežito su prokomponiranoga oblika u kojemu je melodija slobodno oblikovana bez motivskih ponavljanja. Ipak, ponavljanja motiva

⁷⁸ Milan Pavelić (prev.), *Crkveni himni*, Zagreb: »Glasnik Srca Isusova«, 1945., 38-39.

javlja se u instrumentalnom uvodu, završetku prvoga dijela, koji te u oblikovanju druge rečenice u vokalnoj dionici.

Uvod (1 – 5 t.) je po glazbenom obliku rečenica koja počinje nehijerarhijskim sustavom, cjelostepenom ljetvicom d e fis gis ais his (c) cisis (d). Početni jednotaktni motiv odvija se u paralelnim velikim tercama na ležećim tonovima velike sekunde. U spoju ovih tonova nastaju sljedeći akordi: nepotpuni (povećani) sekundakord, povećani kvintakord s dodanom sekundom (ovaj akord možemo gledati i samo kao prohodne tonove), povećani sekundakord i akord sa velikom sekundom i povećanom kvintom. U određivanju ovih akorada nije uzet u obzir klarinet (*ad libitum*) koji nastupa na drugim polovinama taktova i koji navedene akorde dodatno upotpuni tako da ih možemo gledati samo kao isječke cjelostepene ljestvice. Početni motiv ponovi se sekventno još dva puta za veliku sekundu silazno po silaznom povećanom tetrakordu od tona d1 do gis te na taj način nastanu paralelni pomaci u velikim sekundama u dionicama viole, violončela i kontrabasa koje su pojačane dvjema hornama. Prvi akord u 4. taktu je g-h-dis, povećani kvintakord s tonom cis koji je dodani ton, povećana kvarta (nalik *appoggiaturi*), koji može funkcionirati kao dio ili isječak druge moguće cjelostepene ljestvice (**g a h cis dis** eis). Ovaj akord zbog ležećeg tona u basu može zvučati kao da je riječ o dvostrukim *appoggiaturama* na dominantni sekundakord u D-duru. Na trećoj dobi 4. t. ne nastupa dominantni sekundakord nego akord g-h-a-cis-e, koji nije lako harmonijski odrediti jer može biti riječ o: 1) dominantni sekundakord s dodanim tonom h poput *appoggiature none*, samo ispod temeljnog tona, 3) nepotpuni terdecimakord IV stupnja, ukoliko promatramo akord u gradnji po intervalima terce. Ovaj akord se u sljedećem taktu rješava u toničku harmoniju. Na taj način, Sokol je postigao nepotpunu kadencu u D-duru. Tonička harmonija može biti interpretirana na dva načina: tonički sekstakord (I) s dodanim tonom h ili terckvartakord VI stupnja (zamjenika glavnog stupnja toničke harmonije), koji nema pravilno rješenje septime, pa djeluje kao slučajna harmonija.

Prvi dio (5 – 15. t.) započinje lančanim nadovezivanjem pjevačke dionice za vrijeme trajanja nepotpune kadence. Dvojako interpretirana tonička harmonija prevladava u 5. taktu, a uz nju se na lakim dobama (4. i 6. doba) javljaju prohodni i izmjenični tonovi, koji u tom trenutku tvore nonakord i septakord III stupnja. Zbog karaktera prohodnih i izmjeničnih tonova i harmoniju III stupnja čujemo kao izmjeničnu harmoniju. Harmonija koja se nadovezuje na prethodnu (6. t.), može biti dvostruko interpretirana zbog zaostajalica, *appoggiatura* i dodanih tonova. Akord na prvoj dobi može biti fis-g-h-d s dodanim tonom cis (ili ležećim tonom) ili dvostruke *appoggiature* na e-g-h-cis (fis na e i d na e). Dodatna složenost u interpretaciji

harmonije proizlazi iz primarnog vođenja dionica u kojem se vanjski glasovi kreću u sinkopiranoj sekvenci sa silaznim zaostajalicama sekunde na tercu u basu.

U sljedećem taktu (7. takt) započinjemo s harmonijom koju možemo dvostruko interpretirati. Akord na prvoj dobi može biti tonički nonakord d-fis-a-cis-e, no zbog prethodno opisanog pokreta zaostajalice u basu, akord možemo interpretirati kao terckvartakord III stupnja u D-duru cis-e-fis-a sa zaostajalicom d na cis na drugoj dobi (s udvajanjem rješenja zaostajalice iznad nastupa same zaostajalice). Na sljedećoj dobi terckvartakord III stupnja se kromatski mijenja u mali durski septakord s dodanim tonom gis (velika sekunda iznad temeljnog tona) u funkciji sekundarne dominante za tonalitet H-dura ili h-mola, a na zadnjoj dobi se kromatskim prohodom mijenja u povećani terckvartakord, pravi alterirani akord. Ovaj akord može pripadati i cjelostepenoj ljestvici, jer u njemu uočavamo 5 tonova, c-e-fis-ais s dodanim tonom gis koji predstavljaju isječak cjelostepene ljestvice, **c d e fis gis ais his (c)**.

U 8. taktu nastavljamo s kromatskom kvintnom vezom, spojem dominantnog terckvartakorda (7. takt) s malim durskim septakordom za kvintu naniže na tonu h, h-dis-fis-a, pa dominantni terckvartakord možemo interpretirati kao dominantinu dominantu. Cijeli 8. takt sadrži dominantnu harmoniju u e-molu koja je od početnog dominantnog septakorda h-dis-fis-a do povećanog sekstakorda h-dis-g upotpunjena donjim izmjeničnim i silaznim prohodnim tonovima melodijskog e-mola (dis cis h). Nastavak progresije sada je uvjetovan kromatskim protupomakom od oktave na tonu h i vodi u mali molski septakord c-es-g-b koji je zapisan enharmonijski kao c-dis-g-ais, različito od vokalne dionice u kojoj su tonovi dis i ais enharmonijski zamijenjeni u es i b. Kromatski prohod se nastavlja u basu do akorda cis-dis-g-ais (ili enharmonijski des-es-g-b ili cis-es-g-b), te nadovezuje na povećani nonakord d-fis-ais-e, od kojega se ponavlja početni, uvodni glazbeni materijal (10. – 12. t.) u cjelostepenoj ljestvici, ali sada zajedno s frazom u pjevačkoj dionici koja pripada istoj cjelostepenoj ljestvici. Materijal uvoda nije doslovno ponovljen već s dvjema promjenama: paralelne velike terce započinju za veliku sekundu više od uvoda, a paralelni pomaci na silaznom povećanom tetrakordu sada se odvijaju u intervalima none i decime. Promijenjen je samo završni akord (zadnja doba 12. t.) koji sadrži disalteraciju terce smanjenog septakorda na tonu h u obratu sekundakorda, as-h-des-dis-f, postižući na taj način dvije smanjene terce (h-des i dis-f) kojima se zaoštrava rješenje u tonove c i e. Navedeni tonovi h des(cis) (es)dis f ne pripadaju prvoj cjelostepenoj ljestvici iz uvoda, c d e ges as b c, nego je riječ o isječku druge cjelostepene ljestvice, des es f g a h des (cis).

Sljedeća tri takta (13. – 15. t.) su kadenca prvoga dijela ove skladbe. Kadenca započinje kao da je riječ o kadencirajućem kvartsekstakordu koji se rješava u dominantni nonakord (sa

zaostajalicom sekste na kvintu) C-dura. Dominantni nonakord se rješava u akord g-a-c-e⁷⁹ (sa zaostajalicom kvarte na tercu) nad pedalnim tonom g. Ovaj akord je zajednički C-duru i G-duru, sekundakord VI postaje harmonija II stupnja, koja se spaja s alteriranim dominantnim nonakordom (terca nastupa nakon prohodne sekunde) s disalteracijom kvinte, d-fis-as-ais-c-e, koji se riješi u tonički kvintakord G-dura u narednom taktu.

Slijedi drugi dio skladbe (15. – 36. t). Započinje međuigrom, kratkim instrumentalnim dijelom (15. – 19. t.) u troglasju bez prisustva dionice violončela i kontrabasa. Glazbena materija se nastavlja u tonalitetu G-dura, kojim je završio prethodni dio, i obogaćena je alteriranim akordima te sekundarnim dominantama. Harmonijska progresija započinje toničkim kvintakordom G-dura koji se na kraju takta obogaćuje povećanom kvintom. Slijede harmonije subdominante s alteriranom zaostajalicom (povećane sekunde na tercu, dis na e) i prohodnim tonom (d), zatim nepotpune (bez terce) dominante (V) za a-mol, čija se funkcija produljuje na cijeli sljedeći takt s oblicima akorda III stupnja (kvintakord i kvartsektakord) te nepotpunog dominantnog kvintsektakorda za a-mol. Dominanta za a-mol je predstavljena nepotpunim dominantnim sekundakordom sa zaostajalicom c na h. Rješenje dominante možemo interpretirati dvojako. Prvi akord je povećani kvintakord III stupnja a-mola koji se riješi u dvozvuk c-e (s varijantom izmjeničnog tona dis na e) i koji možemo doživjeti kao naznaku rješenja u nepotpuni tonički sektakord a-mola bez temeljnog tona. Povećani kvintakord ovdje pripada a-molu, ali kako može pripadati i cjelostepenoj ljestvici, njegovom uporabom čuva se jedinstvo harmonijske boje u ovoj skladbi. Dominantna harmonija a-mola nema rješenja u prijelazu na 18. t., već dolazi do preskoka funkcije u kojoj nedostaje subdominantna harmonija II stupnja a-c-e u G-duru. Harmonija koja se nadovezuje u zadnjem taktu instrumentalnog dijela donosi dominantni septakord s povećanom kvintom te neakordnim tonovima (koje možemo interpretirati kao *appoggiature* ili kao varijante izmjeničnih tonova) koji vode u kvintu (h na a) i tercu (e na fis) dotičnog akorda. Ova instrumentalna međuigra u obliku male rečenice završava savršenom autentičnom kadencom G-dura, na koju se lančano nadovezuje rečenica u vokalnoj dionici.

U glazbenoj rečenici vokalne dionice u drugom dijelu uočava se jednolika metarska gradnja i motivski rad, za razliku od rečenice u prvom dijelu koja je bila prokomponirana. Metarska gradnja ove rečenice bi bila 3+3+3+3+2(3) (19. – 32. t.). Prve dvije trotaktne fraze ove rečenice započinju u G-duru. Tonalitet je proširen pravim alteriranim akordima, sekundarnim dominantama i nastavlja se uklonima u bliske tonalitete. Prva fraza (19. – 21. t.)

⁷⁹ U *PGPN* 9 nedostaje razriješilica za ton c.

je vrlo pregledna po harmonijskim funkcijama u tonalitetu G-dura. Nakon početnog toničkog kvintakorda G-dura nastupa harmonija dominante za dominantu u obliku malog smanjenog kvintakorda ili septakorda VII/V.⁸⁰ Dotična harmonija se riješila u akord f-g-h-d-a, treći obrat dominantnog nonakorda za subdominantu u G-duru. Prije rješenja u subdominantni sekstakord IV stupnja nastupaju kromatski prohodni tonovi, koji treći obrat dominantnog nonakorda pretvaraju u pravi alterirani akord f-g-h-dis-a (treći obrat alteriranog nonakorda) s dodanim tonom cis, koji ostaje u funkciji dominante za subdominantu, a zvukovno pripada cjelostepenoj ljestvici. Trotaktna vokalna fraza lučno je oblikovana prema tonovima dominantnog nonakorda g-h-d-f-a, koji je sekundarna dominantna za subdominantu. Druga trotaktna fraza (22. – 24. t.) ostaje u istom tonalitetu, G-duru, gdje je fraza vokalne dionice predstavljena kao varijanta prve fraze s početnim taktom u inverziji i intervalskim promjenama u nastavku. Nakon subdominantne harmonije (IV) slijedi dominantna harmonija u obliku nepotpunog nonakorda bez terce, koja nastupi tek na kraju silaznog melodijskog niza u 24. t. U ovom silaznom nizu javljaju se teški prohodni tonovi sekste i kvarte. Dominantna harmonija se riješila u VI stupanj, kao varava kadencia, a bas nastavlja prohodnim tonom koji nas vodi u povećani kvintakord g-h-dis, kvintakord III stupnja u e-molu u funkciji dominantne harmonije. U obje trotaktne fraze uočiti ćemo melodijski obrazac silaznog tetrakorda u basu g f e d.

Vokalna dionica slijedeće trotaktne fraze (25. – 27. t.) sličnog je oblika prvoj frazi, ali uz preinake predznaka (c-cis, d-dis, f-fis) kojima se dovodi u tonalitet e-mola, a uzlaznim početnim nizom podsjeća na isječak cjelostepene ljestvice g (a) h cis dis te time zadržava karakterističnu boju cjelostepene ljestvice u ovom tonalitetno jasnom dijelu forme. Zbog blizine cjelostepenoj ljestvici i uzlaznog melodijskog pokreta, ova fraza vokalne dionice otkriva svoje podrijetlo u početnom uvodnom motivu. Nakon varave kadence u G-duru i modulacije pomoću povećanog kvintakordom g-h-dis na III stupnju e-mola nadovezuju se veliki molski kvintsekstakord I stupnja (g-h-dis-e), mali smanjeni terckvartakord VI stupnja (g-h-cis-e) i dominantni terckvartakord (fis-a-h-dis) melodijskog e-mola. Dominantni terckvartakord pomoću dvostrukih kromatskih prohoda promijeni se u alterirani terckvartakord (f-a-his-dis, enharmonijski promijenjeni povećani kvintsekstakord f-a-c-dis) pomoću kojega se modulira u A-dur, tako da on postaje dominantna za dominantu koja vodi u kadencirajući kvartsekstakord (28. t.) s postupnim rješenjima u dominantni septakord (29. t.). Na ovoj kadencirajućoj progresiji započinje predzadnja trotaktna fraza (28. – 30. t.) koja u

⁸⁰ U verziji za orkestar (*PGPN* 8) na drugoj dobi 20. t. nema tona h, dok u verziji za glas i orgulje (*PGPN* 9) ton h leži bez prekida tri takta.

melodiji vokalne dionice na intervalsku varijantu prvog takta nadovezuje novi materijal. Harmonijska kadenca u pratnji ovog dijela opet je varava kadenca, samo u obliku septakorda VI stupnja zbog ležećeg tona dominante, koja nema pravi kadencirajući zastoj u harmonijskoj pratnji, već više djeluje kao prohod do prvog obrata dominante (sextakord s prohodnom septimom, 30. t.), nakon kojeg slijedi završni dio ove rečenice.

Završni dio ove rečenice (30. – 32. t.) nema prave kadence, premda se u 31. t. osjeća polovična kadenca, jer nedostaje odgovarajući ritamski zastoj, a ni dionice nemaju istodobni završetak, jer se na završni ton vokalne dionice nadovezuje povećani trozvuk na tonu d i materijal iz uvoda u cjelostepenoj ljestvici (32. t.). Prvi obrat dominante A-dura ne rješava se u toniku, već u terckvartakord malog smanjenog septakorda g-h-cis-e kromatskom tercnom vezom. Dotična harmonija ima funkciju dominante za subdominantu (IV) u A-duru, a predstavljena je svojim zamjenikom, VII stupnjem. Ona se ne rješava u subdominantu, nego se na 3. dobi kromatski promijeni u g-h-cis-eis (na teškom dijelu dobe javlja se teški izmjenični ton dis umjesto tona cis), povećani terckvartakord kao sekundarnu dominantu za fis-ais-cis s naknadnom septimom. Akord fis-ais-cis-e je dominantni septakord u H-duru, ali ovdje ne dolazi do potvrde toga tonaliteta, već se nastavlja prethodno opisani povećani kvintakord. U melodiji završne fraze vokalne dionice možemo uočiti ritamsku i intervalsku varijantu prethodne fraze s izmjeničnom figurom cis h cis (31. t.).

Koda (32. – 36. t.) iznosi početni glazbeni materijal u cjelostepenoj ljestvici, d e fis gis ais c d. Ovaj materijal nije doslovno ponovljen. Silazni povećani tetrakord proširuje svoje kretanje upotpunjujući cijelu ljestvicu do oktave, bez odebljanja iz prethodnih nastupa, već samo s oktavnim pojačanjem zvučnosti između violončela i kontrabasa. Umjesto paralelnih velikih terca u melodiji, sada se vode paralelni sljedovi povećanih kvintakorada koji se nakon trećeg ponavljanja proširuju u uzlaznom, a potom silaznom kretanju do završnog četverozvuka d-fis-ais-his(c)-cisis(d), koji je isječak cjelostepene ljestvice, a kojega možemo promatrati kao alterirani septakord d-fis-ais-c.

U kodi vokalne dionice dva puta se ponovi riječ Amen. Prvi put se javlja kao uzlazna velika sekunda prema tonu d, kao da je riječ o finalisu modusa na tonu d, čime se evocira zvuk završetaka gregorijanskih napjeva. U ponavljanju riječi Amen, proširuje se ova dijastematika na tonove cjelostepene ljestvice u kruženju od tona fis² do tona b s jednakim završetkom od tona c do finalisa d. Ovo kruženje se odeblja velikim sekundama u dionici viole.

Zaključak o harmoniji i formi

Sokol je cijelu skladbu oblikovao izmjenama hijerarhijskog i nehijerarhijskog sustava, tj. tonaliteta i cjelostepene ljestvice. U tonalitetnim dijelovima prisutan je višeslojan harmonijski jezik u kojem skladatelj primjenjuje prošireni tonalitet na način obogaćivanja akordnih struktura dodanim i neakordnim tonovima na teškim dobama, pogotovo appoggiaturama, koji dopuštaju višeznačno harmonijsko-funkcionalno tumačenje pojedinih akorda. Tonalitetni dijelovi su prožeti stalnim modulacijama i uklonima pomoću kvintnih i tercnih kromatskih veza te kromatskih promjena akorda. Pri tomu je važna značajka da se prilikom rješavanja sekundarnih dominantu učestalo izbjegava rješenje u njihovu privremenu toničku funkciju (elipsa)⁸¹ i time se u velikoj mjeri oslabljuje tonalitetno određenje. U nehijerarhijskom sustavu cjelostepene ljestvice Sokol se služi melodijskim odebljanjima, tj. paralelnim vođenjem jednakih intervala (velike terce i sekunde) i akorada (nepotpuni nonakordi i povećani kvintakordi). Dodani tonovi i melodijsko odebljanje vidna su poveznica s Debussyjevom glazbom, koja je očigledno Sokolu poslužila kao glazbeni uzor. U tonalitetnim dijelovima Sokol stalno podsjeća na boju cjelostepene ljestvice primjenom povećanih i pravih alteriranih akorada s i bez dodanih tonova.

Već je istaknuto da glazbena forma slijedi dvodijelnu formu tekstnog predloška. Svaka strofa uglazbljena je u jedinstvenu rečeničnu cjelinu koja je podjeljena u više kratkih fraza. Ove dvije rečenice omeđene su instrumantalnim uvodom (predigom), međuigrom i kodom.

5.2.4. *Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve! (1929.)*

Skladba *Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve!* nastala za vrijeme Sokolova povratka u Hrvatsku i rada na Teološkom fakultetu u Zagrebu. Nema precizno vrijeme ni mjesto nastanka. Skladana je za vokalnog solistu uz pratnju malog orkestra i orgulja. U ovoj skladbi nije određena vrsta glasa, već je navedena kao „Vox” i „Glas” u *PGPN 8*, a u *PGPN 9* izostaje određenje. Duhački sastav nije obvezan, pa je označen „ad libitum” („po volji”) u partituri, tako da je pratnju moguće izvesti samo uz gudački orkestar. Orguljska dionica je tiskana posebno (*PGPN 9*) i dopušta mogućnost izvedbi zajedno s orkestrom, samo uz pratnju orgulja ili uz orgulje i solo violinu.

⁸¹ Gurlitt, Wilibald; Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.) (1996). Ellipsis. *Riemann Sachlexikon Musik*. (Reprint von Riemann Musiklexikon, Sachteil, ¹²1967). Mainz: Schott. 258.

Potpuni izvođački sastav bi bio:

- glas solo,
- klarinet u C (ad libitum), (nije precizirano jeli I. ili II.),
- horna I. u F (ad libitum),
- violine I. i II.,
- viola,
- violončelo
- kontrabas,
- orgulje (ad libitum).

Izvori

Skladbu *Deus meus et omnia* za vokalnog solistu iz 1929. godine skladatelj je tiskao u dvjema zbirkama vlastitih skladbi, *PGPN* br. 8 uz pratnju maloga orkestra i *PGPN* br. 9 uz pratnju orgulja. Autograf nije sačuvan ili još nije pronađen.

- *PGPN* br. 8, str. 15-18.
- *PGPN* br. 9, str. 13-14; pjevačka dionica, str. 7.

Tekst skladbe

Naslov ove skladbe je geslo „Deus meus et omnia!” sv. Franje Asiškoga, utemeljitelja franjevačkog reda.⁸² Za sada nemamo spoznaja koje je porijeklo teksta u nastavku ovoga gesla.

Za razliku od prethodnih triju skladbi, ova je donesena samo na hrvatskom jeziku, bez varijante na latinskom jeziku. Tekstni predložak je u mješovitom stihu u kojemu se izmjenjuje vezani i nevezani stih u šesteru i peteru s rimom i bez nje.

O dobri Isuse,
 moj Bože, moje sve!
 Čuj želje moje:
 U srcu Kraljuj mom,
 to želim dušom svom,

⁸² ***: St. Francis of Assisi, na stranicama: St. Mary Magdalen Catholic Church, <https://www.stmarymagdalen.org/Catholicism/Saints/StFrancis.htm>, pristup 10. 9. 2021.

o dobri Isuse!

O Janje nevino,
na Križ pribijeno
za grijehе svijeta:

Nek Tvoje Muke trud
nam bude spasom svud,
o dobri Isuse!

U srcu kraljuj mom,
to želim dušom svom,
o dobri Isuse!

Isuse moj, Bože moj, moje sve!

Analiza skladbe

Prvi dio skladbe započinje u Es-duru u kojemu i završava. U prva dva takta slog se razvija od jednoglasja do četveroglasja i u tom razvoju bi mogli uočiti i imitacijsku reperkusiju jednotaktnoga motiva. Sokol je započeo harmonijom dominante koja se veže na nepotpunu dominantu II stupnja. Nakon toga izmjenjuje harmoniju VII stupnja sa septakordom subdominante i njezinim kvintakordom (IV) s prohodnim terckvartakordom (VI) (2. – 3. t.). U četvrtom taktu silaznim melodijskim kretanjem u basu (f, es, des, c, silazni prirodni tetrakord) radi uklon u f-mol, zamjenika subdominante. Silazni tetrakord prati paralelnim velikim tercama s kojima nastaje uobičajena opreka u prohodu. Pri harmonizaciji ove tipične situacije Sokol rabi neuobičajene progresije: na VII prirodnom gradi povećani septakord, njega vodi u povećani terckvartakord koji rješava kromatski po silaznim kromatskim kvintnim vezama u dominantni septakord i dalje (5. t.) u mali durski septakord na tonu f, čime izbjegava privremenu toniku na II stupnju. Dominantni septakord je zamagljen primjenom različitih neistodobnih akordnih tonova (kromatski pomak h na b s izmjeničnim tonovima d i a).

Povratak u Es-dur ostvaren je povećanim terckvartakordom na II stupnju u funkciji dominante. Slijede tri takta u Es-duru (6. – 8. t.) u kojima je harmonija regulirana postupnim silaznim kretanjem u basu, nakon kojega ponovno dolazi do kratkog uklona u f-mol. U jasnom i uobičajenom harmonijskom tijeku ističu se tek paralelne kvinte u nastupima appoggiatura na početku 6. t. U 9. taktu se ponavlja harmonijska situacija iz 4. t., ali s

drugačijim vođenjem glasova i bez kromatskog pomaka velike septime u malu, tako da ton h djeluje kao zaostali ton iz prethodnoga akorda bez rješenja.

U 10. t. ponovo je izbjegnuto rješenje u privremenu toniku f-mola (riješi samo vođicu e u f) tako da akord vodi u sekundakord f-g-b-des, koji je zamjenik subdominante u f-molu, a u odnosu na Es-dur može biti sekundarna subdominanta za VI stupanj. Dotičnu harmoniju veže za dominantinu dominantu c-mola (fis-as-c-es, obrat povećanog kvintsektakorda) koja se zatim riješi u dominantu te potom u toniku (11. – 13. t.). U 11. taktu prisutan je silazni tetrakord (prirodni mol, frigijski) na način da se silazna zaostajalica smanjene oktave (disalteracija) na smanjenu septimu figurira izmjeničnim tonovima. Nadalje nastavlja koristiti dominantu c-mola koji se ovog puta riješi u toničkog zamjenika, u alterirani VI stupanj. Jasne harmonije od 12. do 14. t. obogaćene su imitacijama figura s izmjeničnim i prohodnim tonovima koji prouzroče i disalterirane odnose smanjene oktave ili povećane prime (14. t.).

U novom sedmerotaktnom glazbenom dijelu (15. – 19. t.) Sokol naglašenije upotrebljava harmoniju kao samu akordnu boju, a manje kroz funkcionalnu interpretaciju. Započinje VI stupnjem c-mola kojeg veže za harmoniju ges-b-des, a potom ces-es-ges-as-des (16. t.). Ovaj zadnji akord u 16. t. jednak je u ponavljanju u orguljskoj varijanti u 33. t., ali se razlikuje od orkestralnih varijanti u istim taktovima koje su također međusobno različite. U 16. t. u orkestru javlja se sekstakord molska varijante od početnog durskog akorda as-c-es, a u 33. t. primjenjuje kvintsektakord iste molske varijante. Orguljsku situaciju bi mogli tumačiti prema ovom drugom akordu, pri čemu bi ton des bio ležeći, neakordni ton. Od ovog akorda vraća se ponovo prema akordu na tonu as preko prohodnog terckvartakorda (sekundarne dominante), ali ga riješi u sekstakord as-ces-fes umjesto u as-ces-es. Molska varijanta as-ces-es nas udaljava od c-mola, a pritom se ne javlja niti jedan drugi privremeni centar, tako da ton as ostavlja dojam toga centra. U 18. t. nadovezuje se prvi obrat povećanog septakorda g-h-des-es, također kao alterirana dominantna prema centru na tonu as. On nas vodi u susjedni dominantni nonakord na tonu f, koji postaje sekundarna dominantna za dominantu u Es-duru u kojemu završava ovaj dio savršenom autentičnom kadencom (20. – 21. t.). Kadenca prvog dijela se lančano nadovezuje na početak drugog dijela.

Drugi dio (21. t.) započinje toničkim kvintakordom Es-dura, a harmonije su upravljene silaznim frigijskim ljestvičnim nizom koji završava akordom na tonu es, kojemu se mala terca interpretira kao varijanta izmjeničnog tona za dursku tercu (kao da pikardijska terca slijedi nakon nastupa molske tonike). Na počecima taktova nalaze se jasne harmonije durskih medijantnih trozvuka VI i III stupnja, dok ostali tonovi nastupaju u silaznim prohodima.

Frigijska ljestvica se nastavlja harmonijom VII stupnja (mali molski septakord, 25. t.) koji povezuje s dominantnim septakordom u Ces-duru gdje ponovno izbjegava rješenje u toničku harmoniju i prohodnim i izmjeničnim tonovima vodi do kvartsektakorda na tonu f (26. t.). Ovaj kvartsektakord postupno preoblikuje u sekundarnu dominantu za III (terckvartakord f-as-b-d), a potom za dominantu (f-asas-ces-d, obrat pov. kvintsektakorda), koja postaje novi centar, Ges-dur, s prohodnim figuracijama (27. –28. t.). Slijedi kvintakord b-d-f, durska varijanta III stupnja, kojeg možemo interpretirati kao dominantu VI stupnja u Ges-duru. Rješenje je izbjegnuto ponovnom uporabom II stupnja na tonu as (as-ces-es, poput molske varijante akorda u 16. t.). Slijedeći takt (31. t.) donosi kompleksnu harmoniju na tonu as, koji dodatno s rastvorbama u prvim violinama djeluje kao dvostruke harmonije: cijeli takt u prvim violinama zajedno s ležećim tonovima možemo shvatiti kao dio malog durskog sekundakorda as-b-d-f i kao povratak na harmoniju III stupnja iz prethodnoga takta, a drugu dobu kao izmjeničnu harmoniju malog durskog septakorda f-a-c-d-es s dodanom sekstom (a ton as u basu kao pedalni ton) i koji se nalazi u odnosu dominante prema akordu as-b-d-f s dodanom malom sekstom ges. Ton ges bi se mogao enharmonijski promatrati kao ton fis i kao povećani sekundakord s disalteracijom kvinte (f i fis), s obzirom na rješenje koje slijedi u mali durski septakord na tonu g, tj. u dominantu privremenoga c-mola. Na dominantu c-mola ovijaju se dodatni prohodni dijatonski i alterirani tonovi (32. t.). U narednom sedmerotaktnom glazbenom dijelu (32. – 39. t.) Sokol upotrebljava identičnu glazbenu materiju iz prvoga dijela (15. – 19. t.), a razlikuje se samo 34. t. u orkestralnoj verziji, koji je prethodno opisan. Koda (39. – 43. t.) iznosi vokalno-instrumentalni glazbeni peterotaktni odsječak nad toničkim pedalom i s ležećim recitativom na tonici. Ona je harmonijski plagalna kadenca koja se opet dotiče molske varijante subdominantne (40. t.). Kadenca je obogaćena neakordnim tonovima. Vokalna dionica je prokomponirana, jer prilikom uglazbljivanja Sokol nije ponavljao riječi. Ponavlja se samo dio stihova kao refren, kojim se ističe i smisao pjesme.

Zaključak o harmoniji i formi

Oblik ovoga stavka je dvodijelan, a oba dijela su zaokružena gotovo identičnim refrenom (u orguljskoj dionici je identičan, a u orkestralnoj postoje samo dvije razlike u varijanti akorada).

Oba dijela započinju i završavaju u Es-duru i oblikovani su kao nizovi fraza bez izraženijih kadencirajući zastoja do savršenih autentičnih kadenci na krajevima dijelova.

Tonalitet je izrazito nestabilan s čestim uklonima i izbjegavanjima doticanja privremenih tonika. U prvom dijelu vodi u tonalitete zamjenike glavnih funkcija subdominante i tonike, a od VI. stupnja c-mola (15. – 18. i 33. – 36. t.) gubi jasnu harmonijsku funkcionalnost i možemo je promatrati samo kao boju usmjerenu prema centru na tonu as. U drugom dijelu uz frigijsko bojanje koristi i medijante s nižim varijantama stupnjeva, Ces-dur i Ges-dur, nakon čega se vraća paralelnom c-molu i harmonijski-funkcionalno neodređenom dijelu refrena, prije povratka u osnovni tonalitet.

I. dio: Es – (f) – Es – c – [as-c-es / as-ces-es] – Es

II. dio: Es – es-frigijski – (Ces) – Ges – [?] – (c) – [as-c-es / as-ces-es] – Es

5.2.5. *Deus meus et omnia!* – Bože moj, moje sve! (1929.) (za četveroglasni mješoviti zbor)

Ovo je druga skladba koja je nastala na isti tekst *Deus meus et omnia!* – Bože moj, moje sve! u vrijeme Sokolova povratka u Hrvatsku i rada na Teološkom fakultetu u Zagrebu. Nema precizno vrijeme ni mjesto nastanka. Skladana je za dvoje vokalnih solista i zbor uz pratnju malog orkestra i orgulja. Solističke dionice su jednako označene u partituri (PGPN 8) i u verziji uz pratnju orgulja (PGPN 9). Ni u ovoj skladbi duhački sastav nije obavezan, pa je označen „ad libitum” („po volji”) u partituri, tako da je pratnju moguće izvesti samo uz gudački orkestar. Orguljska dionica je tiskana posebno (PGPN 9) i dopušta mogućnost izvedbi zajedno s orkestrom, samo uz pratnju orgulja ili uz orgulje i solo violinu. S obzirom na više mogućnosti zorskoga sloga, u ovoj je radnji odabrana najpotpunija verzija za četveroglasni mješoviti zbor.

Potpuni izvođački sastav bi bio:

- tenor (sopran) solo,
- bariton (alt) solo,
- troglasni ili četveroglasni zbor (troglasni muški ili ženski, troglasni mješoviti ili četveroglasni mješoviti)
- flauta (ad libitum),
- klarineti I. i II. u C (ad libitum),
- horne I. i II. u F (ad libitum),
- violine I. i II.,
- viola,

- violončelo
- kontrabas,
- orgulje (ad libitum).

Izvori

Skladbu *Deus meus et omnia!* za dvoje solista i zbor iz 1929. godine skladatelj je tiskao u dvjema zbirkama vlastitih skladbi, *PGPN* br. 8 uz pratnju maloga orkestra i *PGPN* br. 9 uz pratnju orgulja. Autograf nije sačuvan ili još nije pronađen.

– *PGPN* br. 8, str. 19-24.

– *PGPN* br. 9, str. 1-4; pjevačka dionica, str. 1-3.

Tekst skladbe

Tekst skladbe je isti kao u prethodnoj skladbi, samo se ovdje ne ponavlja drugi trostih.

O dobri Isuse,
 moj Bože, moje sve!
 Čuj želje moje:

U srcu Kraljuj mom,
 to želim dušom svom,
 o dobri Isuse!

O Janje nevino,
 na Križ pribijeno
 za grijeha svijeta:

Nek Tvoje Muke trud
 nam bude spasom svud,
 o dobri Isuse!

Analiza skladbe

Prvi dio skladbe započinje šesterotaktnim instrumentalnim uvodom u Es-duru (1. – 6. t.). U prva četiri takta slog se razvija od jednoglasja do četveroglasja sa slobodnim imitacijama u gornja tri glasa. U prvim dvama taktovima latentno se osjeća izmjena harmonija sekundarnih

dominanti za VI (s izbjegnutim rješenjem u subdominantu (IV)) i II stupanj. Slijedeći 3. takt Sokol započinje toničkim kvintakordom kojeg spaja varijantom II stupnja (smanjeni sekstakord) i potom veže sa smanjenim sekstakordom des-fes-b, čiji se temeljni tonovi udaljeni za čistu kvintu, a ovaj hod harmonija po silaznim čistim kvintama nastavlja nepotpunim sekundakordom bez terce des-es-b. Daljnji tijek harmonija vezan je uz postupno silazno kretanje u basu (des, ces, b, as i g), koje nalikuje Es-durskoj ljestvici s gornjim frigijskim (prirodnim molskim) tetrakordom. U tom kretanju na nepotpuni sekundakord se nadovezuju povećani kvintakord na sniženom VI stupnju koji nastavlja polustepenim klizanjem u b-d-ges-a, akord kojega možemo shvatiti enharmonijski kao povećani septakord b-d-fis-a ili, onako kako je notiran, kao prvi obrat povećanog kvintakorda ges-b-d s appoggiaturom a, čije se rješenje dogodi tek s promjenom akorda u sljedećem taktu. U drugom slučaju bi bila riječ o povezivanju akorada povećanih kvintakorada kojima su temeljni tonovi udaljeni za čistu kvintu naviše. U oba slučaja povezivanja smanjenih i povećanih kvintakorada čiji su temeljni tonovi udaljeni za čistu kvintu, radi se o harmonijskim vezama koje ne možemo opravdati tonalitetnom funkcionalnošću. U 5. taktu organiziranu harmoniju možemo doživjeti tek na drugoj dobi kao drugi obrat, terckvartakord od temeljnog oblika des-f-as-c sa zaostajalicom ges na f i teškim prohodom b na c na prvoj dobi. Zadnja doba ovoga takta može se promatrati kao harmonija des-es-g, mali durski sekundakord, tj. dominanta za subdominantu u Es-duru, na pedalnom tonu as (koji je ujedno privremena tonika), ili kao slučajnu harmoniju s neakordnim tonovima. U zadnjem taktu ovog dijela (6. t.) koristi harmoniju sekundarne dominante s akordima dominantnog nonakorda i povećanog sekstakorda. Ovu harmoniju ne rješava u privremenu toniku VI stupnja u Es-duru, nego po analigiji na spoj V – VI u kvintakord četvrtog stupnja. Početak i kraj uvoda mogu se harmonijski-funkcionalno interpretirati, dok u središnjim taktovima imamo spojeve koje ne susrećemo u tonalitetno-funkcionalnim odnosima, a koji u ostvareni povezivanjem istovrsnih akorada (smanjenih i povećanih) po kvintnom krugu.

Solistički b dio (7. – 12. t.) Sokol započinje nadovezuje na subdominantnu harmoniju (IV) čiji temeljni ton ostaje ležati kao pedalni ton, a gornji glasovi postupno uzlaze u paralelnim pomacima sekstakorda (odebljanih oktava, tako da se dodatno ističu i pomaci paralelnih kvinta, 7. – 9. t.) do toničkog septakorda u 9. t. U narednom trotaktu (10. – 13. t.) skladatelj odabire trozvuk sniženog VII stupnja (des-f-as) od kojega se istovrsno paralelno kretanje odvija u silaznom smjeru nad pedalnim tonom des. U 11. t. nastaje mali molski kvintsekstakord na tonu des koji se prohodnim tonovima povezuje sa sekundakordom malog durskog septakorda, kao sekundarne dominante u f-molu (II stupnju Es-dura) koja vodi do

sektakorda as-c-f, privremene tonike f-mola. U novom, c dijelu, gdje je prisutna izmjena soliste sa zborom (13. – 18. t.) Sokol odmah narušava modulaciju u f-mol i vodi u c-mol, gdje tonika f-mola postaje subdominanta koja se preko dominante i prohodne sekunde u basu (istovremeno sa sekstom iznad temeljnog tona umjesto kvinte) riješi u sektakord privremene tonike c-mola. Ovo postupno kretanje u basu dalje vodi u ton des, tako da je riječ o harmonizaciji silaznog prirodnog tetrakorda u f-molu. Povećani kvintsektakord u ulozi dominantine dominante (des-f-as-h) nastupa sa zaostalim ležećim tonovima iz prethodnog akorda es-g, poput dvostruke harmonije. On nas vodi dominantnom septakordu, a potom modulira u F-dur, tonalitet durske varijante tonike (mutacija).

U zbornom c1 dijelu (16. – 18. t.) skladatelj sprovodi progresiju tonike, dominantnog septakorda i septakorda VI stupnja. Zborski c2 dio se nadovezuje nakon cezure u svim dionicama osim jednoglasnog zapjeva u tenorima (18. t.) nakon kojeg slijedi dominantni sekundakord. U naredna tri takta (19. – 21. t.) Sokol rabi uklon u Des-dur, kao da dominantu F-dura povezuje s VI stupnjem f-mola, ali u neuobičajenim spojevima obrata (sekundakorda dominante s kvartsektakordom VI. stupnja). Na kvartsektakord se nadovezuju kvintakord subdominante, sektakord tonike s dodanim tonom (dodana seksta od temeljnog tona), a u pomacima neakordnih tonova na kraju 19. takta nastane sekundakord II stupnja. Fraza završava dominantnim kvintsektakordom (sa zaostajalicom kvarte na tercu) koji se kromatskim prohodima preoblikuje u povećani terckvartakord, koji postaje sekundarna dominantna (na VI stupnju) za dominantu b-as-d-g (dominantni septakord sa skstom). Drugi i treći zborski upad razdvojeni su solističkom frazom (22. – 24. t.) s neobičnim rješenjem dominantnog septakorda sa skstom: nema rješenja septime, a akord koji slijedi sastoji se od intervala povećane i čistih kvarti as-d-g-c i ne možemo ga čiti kao appoggiature, pa iz toga razloga možemo i dominantni septakord sa skstom shvatiti kao kvartni akord b-[f]-as-d-g.

Nakon ovih kvartnih akorada nastupa zborski c3 dio (23. t.) akordom c-d-fis-as, obratom povećanog terckvartakorda, kao dominantom za dominantu u c-molu. Ovaj akord je uklopljen u as-c-d-(fis=)ges-b u instrumentalnoj pratnji, koji sadrži 5 od 6 tonova cjelostepene ljestvice. Dominanta c-mola (24. t.) i ovdje je u obliku sa sekstom umjesto kvinte, koja se javlja samo izmjenično. Rješenje dominant u toniku c-mola (25. – 26. t.) je ostvareno četverostrukim zaostajalicama i appoggiaturama, kao da nastupa smanjeni kvintsektakord na pedalu tonike.

Na ovu savršenu autentičnu kadencu nadovezuje se kratki modulirajući dvotakt u kojemu se ponavljaju zaključne riječi prvoga dijela, a lančano nadovezuje drugi dio. Harmonijski ga možemo razumjeti kao spoj sektakorda V prirodnog u c-molu koji se prohodima preoblikuje u kvintakord VII prirodnog stupnja b-d-f.

Slijedi instrumentalni a dio u kojem se uvodni dio doslovno transponira za kvintu naviše u dominantni B-dur (28. – 33. t.). Nakon ovog transponiranog dijela slijedi novi solistički d dio (34. – 39. t.) koji započinje jasnim tonalitetom g-mola (34. – 37. t.): I 8-7 | IV7 (s dodanom 6) | V2 | IV9 (#4-5) [ili: V2 sa 6 umjesto 5] | §VI 4/3. Funkcionalnost je narušena paralelnim kretanjem dvaju polusmanjenih terckvartakorda 38. taktu, gdje drugi od njih postaje subdominanta u c-molu, koja se rješava u dominantni septakord sa sekstom umjesto kvinte (poput teškog izmjeničnog tona). Dominantni ton g postaje pedalni ton nad kojim slijedi kromatska modulacija u G-dur tako da dominantni kvintsekstakord vodi u tonički kvintakord (39. – 40. t.). Od ovoga dijela se u biti doslovno transponiraju zbarski c1 i c2 dio za sekundu naviše (iz F-dura/f-mola u G-dur/g-mol, 40. – 45. t.). Na kraju se ne ponavlja c3 dio, već se solistička fraza iz 22. – 24. t., sada također transponirana za sekundu naviše, donosi u imitaciji dvaju solista (bariton (alt) – tenor (sopran), 46. – 50. t.), a na nju se nadovezuje novi c4 dio (50. – 60. t.) kao završna zbarska fraza ovoga dijela i cijele skladbe. Imitacija između dvaju solista započinje na dominantnom septakordu sa appoggiaturom sekste na kvintu za tonalitet F-dura, a rješenja koja slijede su neistodobna, tako da ih možemo interpretirati skoro kao dvostruke harmonije i to na tonici istoimenoga mola. Na tonici f-as (47. t.) s appoggiaturom velike sekste na kvintu traju dvostruke zaostajalice (7-8 i 4-3), te tako stvaraju dojam istodobne toničke i dominantne (VII7) harmonije. Rješenje zaostajalica se događa tek u 48. t., s istodobnim pomakom drugih glasova, tj. promjenom akorda u terckvartakord IV. stupnja u f-molu, koji je VI stupanj u Des-duru u kojemu se nastavlja harmonijski tijek preko kvintsekstakorda II stupnja (s uzlaznom zaostajalicom u basu) i vodi do ponavljanja ovih istih harmonija, ali u drugom obratu (sekundakord VI i terckvartakord II na pedalnom tonu as, 49. t.). U završnom zbarskom c4 dijelu skladbe (50. – 60. t.) ponavlja se tekst iz prethodnoga dijela, a glazbeni sadržaj je nov i odvija se u osnovnom tonalitetu Es-dura. Modulacija iz Des-dura u Es-dur ostvarena je kao da je riječ o es-molu, ali se ovaj tonalitet nigdje ne pojavljuje, već početni akord u 50. t. postaje molska subdominant (II6/5) u Es-duru. Figuracijom u basu dolazi do promjena ovoga akorda u obrate pravih alteriranih akorada, a funkcija alteracija u figuraciji je postupno uvođenje vođice za dominantu prije same dominantine dominante, koja se javlja u 51. t sa sniženom kvintom i bez terce. Kromatskim promjenama i pomacima (paralelnim pomacima gornjih glasova u obliku povećanog trozvuka) ovaj se akord mijenja u molsku subdominantu na II stupnju, a na zadnjoj dobi konačno dovodi do dominante (terckvartakord) Es-dura.

Ako promotrimo hod basovskih tonova u ovom dijelu, oni se kreću od II do VI stupnja i potom vode u V i konačno rješenje u I stupanj. Funkcionalna jednostavnost ovoga hoda

složena je u gornjim dionicama. Na ležećem tonu VI stupnja (53. – 55. t) prevladavaju akordi u temeljnom obliku septakorda, nonakorda (koji predstavlja vrhunac intenziteta ne samo dinamikom već i produljenim trajanjem) i koji se ponovno vraća u septakord (preko varijanti izmjeničnih tonova) i obogaćuje dodanim tonovima i prohodima (as na drugoj dobi i f-d na trećoj dobi, 55. t.). U trenutku nastupa prohodnih tonova ton c u basu djeluje i kao pedalni ton nad kojim nastupa dominantna harmonija (kvintsektakord d-f-as-b). Spoj sa 56. t. djeluje kao izmjena oblika akorda (promjena septakorda u sekundakord) iste harmonije, sa zaostajalicom ispod udvajanja rješenja. No s druge strane, moguće je sva zbivanja u 56. i 57. t. promatrati kao *appoggiature* i zaostajalice na dominantnu harmoniju. Nad ležećom toničkom harmonijom osnovnog tonaliteta odvijaju se još samo figuracija s prohodnim tonovima i naknadnom septimom.

Za razliku od ostalih skladbi u zbirci, ova je skladba napisana za dvoje solista i zbor, uz mogućnost različitih solista i zorskoga sastava:

- solisti: bariton ili alt i tenor ili sopran
- zbor: za tri jednaka glasa (označeno malim notama u gornjem crtovlju), za troglasni ili četveroglasni mješoviti zbor.

Unatoč kromatici i alteracijama u harmoniji, vokalna melodijska linija je pretežito dijatonska. U motivskom i formalnom oblikovanju, ova se skladba dosta razlikuje od drugih iz ove zbirke, jer se u njoj uočava motivski rad na način da fraze započinju sličnim oblicima motiva. Većina fraza u ovoj skladbi je troaktana, uz manja odstupanja, od kojih se neka mogu opravdati preklapanjem solističkih i zorskih dijelova (primjerice: 22. – 26. t.). Fraze se lančano nadovezuju, bez većih cezura. Solističke dijelove možemo interpretirati kao glazbene rečenice, a c dijelove (bez obzira na postojeće razlike u njima) kao rezponzorijalni stil crkvene glazbe u kojemu na kratke solističke zapjeve odgovara zbor kratkim frazama.

O harmoniji i formi

Forma ove skladbe je dvodijelna i sadrži formalna ponavljanja dijelova.

I. dio: instrumentalni uvod solistički dio rezponzorijalni

a		b		c (c1, c2, c3)
Es	(c)	Es	(f)	(c), (f), F, f/Des, ?, c
II. dio: a ^{transp.}		d		c (c1, c2) ^{transp.} c4
B	(g)	g		G, g/Es, f, Es

Kada se ponavljaju elementi c dijela, ne dolazi do istodobnih ponavljanja teksta i glazbe, već se na glazbena ponavljanja potpisuje novi tekst (c1 i c2), a ponovljeni tekst („O, dobri Isuse.”) uglazbljen je na novi način (c4), tako da ne možemo govoriti o refrenu, ali je ponavljanje c dijela ipak istaknuto transpozicijom za sekundu naviše.

Tonalitetno-funkcionalna određenost harmonije u ovoj skladbi stalno se mijenja od jasnijih, preko zamagljenijih dijelova, pa do fragmenata koji su izvan tonalitetskog određenja. U tim promjenama susrećemo prave alterirane akorde, paralelne pomake (melodijsko odebljanje), kvartne harmonije i složene odnose koji nastaju zbog bogate primjene neakordnih tonova, pogotovo zbog rješavanja zaostajalica i appoggiatura tek s promjenom nove harmonije.

5.3. Uredničke napomene

Skraćenice:

PGPN – Pjevajte Gospodinu pjesmu novu

S. s. (T. s.) – sopran (tenor) solo

Br. s. (A. s.) – bariton (alt) solo

Gl. – glas („vox”) solo

S. – sopran (zbor)

A. – alt (zbor)

T. – tenor (zbor)

B. – bas (zbor)

fl. – flauta

cl. – klarinet

cr. – horna

vn. – violino

vn. S. s. – violino solo

va. – viola

vc. – violončelo

cb. – kontrabas

org. – orgulje

g. c. – gornje crtovlje

d. c. – donje crtovlje

Dodani su legato lukovi u vokalnim dionicama iznad nota povezanih gredicama.

5.3.1. Ave Maria – Zdravo Marijo

- T. 1, vn. s., u *PGPN 8* nedostaje oznaka za *staccato* na tonu *a2* – dodani prema *PGPN 9*.
- T. 2, vn. s., u *PGPN 9* legato luk samo na 4. dobi; u *PGPN 8* nedostaje oznaka za *staccato* i prirodni flažolet na tonu *a2* – dodani prema *PGPN 9*.
- T. 4-5, u *PGPN 8* nedostaju oznake tempa *poco rall.* i *a tempo* – dodani prema *PGPN 9*.
- T. 6, S. s., 3.-4. doba, ritamska figura četvrtinke s točkom iz *PGPN 8* je zamijenjena polovinkom iz *PGPN 9*.
- T. 7, org. d. c., 4. doba, ton *a* iz *PGPN 9* zamijenjen tonom *h* prema dionici viole iz *PGPN 8* i liniji soprana.
- T. 8, org. d. c., 3.-4. doba., u *PGPN 9* nedostaje ligatura.
- T. 8, org., u *PGPN 9* nedostaju oznake za *cresc.* i *decresc.* – dodane prema *PGPN 8*.
- T. 11, vn. s. i vn. I, 4. doba, nedostaju oznake tenuta nad dvjema osminkama u *PGPN 8* – dodane prema *PGPN 9*.
- T. 11-12, vn. s., izostavljena oznaka za *cresc.* iz *PGPN 9*.
- T. 13, vn. s., 2. doba, dodane oznake tenuta nad dvjema osminkama prema *PGPN 9* i legato luk nad njima prema *PGPN 8*.
- T. 14, vn. s., 3.-4. doba, dodan legato luk prema *PGPN 8*.
- T. 16, vn. 3, 3.-4. doba, u *PGPN 8* nedostaje oznaka za *cresc.* – dodana prema *PGPN 9*.
- T. 18-19, org., dodane oznake za *cresc.* i *decresc.* prema gudačima iz *PGPN 8*.
- T. 18-19, vn. s, dodane oznake za *cresc.* prema *PGPN 8* i *decresc.* prema *PGPN 9*.
- T. 20, vn. s, dodane oznake za *decresc.* prema *PGPN 9* i *p* (3. doba) prema *PGPN 8*.
- T. 22, org., dodane oznake za *cresc.* i *f* prema gudačima iz *PGPN 8*.
- T. 24, vn. s., 3. doba, *staccato* nad dvjema osminkama u *PGPN 8*, ovdje su preuzete oznake za *marcato* iz *PGPN 9*.
- T. 24, vn. s., 3.-4. doba, nedostaje oznaka za *decresc.* u *PGPN 9*.
- T. 24, vn. I, 3.-4. doba, neama pauza za donji glas u *PGPN 8*.
- T. 25-27, vn. I i II, va, vc i cb, org., dodana dinamika prema dionici vn. s.
- T. 26, S. s., dodana je oznaka *f* prema *PGPN 9*.
- T. 26, org., d. c., 2. doba, *heses* zamijenjen u *a* prema vc./cb. u *PGPN 8*.
- T. 27, vn. s. 3. doba, u *PGPN 8* i *9* legato luk počinje od *staccato* osminke.
- T. 34, S. s., dodana oznaka za *decresc.*

- T. 40, S. s., u *PGPN 8* piše dinamička oznaka *mf*, ovdje preuzeta oznaka *f* iz *PGPN 9*.
- T. 41, S. s., nedostaje oznaka za *decresc.* u *PGPN 9*.
- T. 42-43, vn. s., u *PGPN 8* i *9* legato lukovi počinju od *staccato* osminke.
- T. 44-45, vn. I i II, va., vc. i cb., dodana dinamika prema org. iz *PGPN 9*.
- T. 46, vn. s., 1. doba, u *PGPN 8* piše pogrešno *cis3*, ispravljeno u ton *c3* u *PGPN 9*; nedostaje oznaka za *mf* u *PGPN 9*.
- T. 47, cl. I i II., cr., vn. I i II, va., vc. i cb., dodana dinamika *mf* prema org. iz *PGPN 9*.
- T. 49, u *PGPN 9* nedostaje oznaka tempa *avvivando*.

5.3.2. Magnificabitur – Proslavit će se...

Verzija za glas i orgulje tiskana je u *PGPN 7* i *9* kao pretisak (identična je grafička priprema). U *PGPN 7* i *9* potpisan je tekst na hrvatskom i slovenskom jeziku, a u *PGPN 8* na hrvatskom i latinskom jeziku.

U dionici orgulja u *PGPN 7* i *9* upisane su samo četiri dinamičke oznake: *p* na početcima dijelova (t. 1 i 45), *mf* (t. 49) i povratak na *p* (t. 54). Sve druge oznake su preuzete iz gudačkih dionica.

Oznake tempa se razlikuju između *PGPN 8* (na talijanskom jeziku) i *PGPN 7* i *9* (na hrvatskom jeziku), a za detalje vidjeti napomene u nastavku.

- T. 1., u *PGPN 7* i *9* oznaka tempa je *Lagano*.
- T. 14, u *PGPN 8* nedostaje oznaka tempa – dodana oznaka *a tempo* prema *na vrijeme* iz *PGPN 7* i *9*.
- T. 20, cb., 3.-4. doba, nedostaje ton ili pauza u *PGPN 8* – dodano udvajanje s *vc*.
- T. 29, oznaka *rall.* u *PGPN 8* na 1. dobi, a u *PGPN 7* i *9* na 3. dobi.
- T. 30, oznaka tempa *nešto življe* iz *PGPN 7* i *9* nedostaje u *PGPN 8* – ovdje dodana oznaka *avvivando*.
- T. 31, oznaka tempa *a tempo* iz *PGPN 8* nedostaje u *PGPN 7* i *9*.
- T. 36, cr., nema oznake *tko* izvodi.
- T. 44, u *PGPN 7* i *9* nema oznake *poco rall.*
- T. 46, org., u *PGPN 7* i *9* oznaka za *p* na kraju 45. t. – ovdje premještena na početak 46. t. u skladu sa svim dionicama.
- T. 48.-49, u *PGPN 8* nema oznaka *rit.* i *a tempo* – ovdje dodane prema *PGPN 7* i *9*.
- T. 54, u *PGPN 8* nema oznake *poco rall.* – ovdje dodane prema *PGPN 7* i *9*.
- T. 62, u *PGPN 7* i *9* nema oznake *dim. e rall.*

T. 51, org. g. c., nedostaje predznak za *des1* (četvrta osminka) u *PGPN 7* i *9*.

T. 51-53, org., u *PGPN 7* i *9* nema oznaka dinamike – u dionici orgulja dodano prema gudačkim dionicama.

5.3.3. O salutaris Hostia – O Žrtvo spasa

T. 2, cl., moguće je da je srednji ton *fis* umjesto *gis* (*e, fis, gis* umjesto *e, gis, gis*), zbog nepotrebnog ponavljanja predznaka i principa udvajanja tonova.

T. 3, org., oznaka za *crescendo* u *PGPN 9*, nema u *PGPN 8*.

T. 4, vn. II, 3. d., u *PGPN 8* piše razriješilica za ton *a1*, ali bez otisnute note – ovdje dodan ton *a1*.

T. 4-5, org., u *PGPN 9* nedostaju oznake dinamike – ovdje dodane prema gudačkim dionicama.

T. 5, va., dodana oznaka za *p*, nedostaje u *PGPN 8*.

T. 5, org., dodana točka cijelim notama, nedostaje u *PGPN 9*.

T. 6 i 7, g. c., dodana je ligatura između tona *a1* (3. i 4. doba) i tonova prvih dviju doba slijedećeg takta;

T. 7, v. d., dodana je dinamička oznaka *crescenda* iz *PGPN 9*.

T. 8, v. d., dodana je oznaka *tenuta* na tonu *fis2* iz *PGPN 9*.

T. 13, cr. II, nedostaje razriješilica za pisani ton *g1* u *PGPN 8*.

T. 13, cl. I, 2. d., nedostaje razriješilica za ton *c2* u *PGPN 8*.

T. 13, org., u *PGPN 9* je dodana dinamička oznaka *mf*.

T. 14, org. g. c., 2. doba, nedostaje razriješilica za ton *c2* u *PGPN 9*.

T. 20-21, org., u *PGPN 9* nedostaju oznake dinamike – ovdje dodane prema gudačkim dionicama.

T. 23, vn. I, 3. i 4. doba, u *PGPN 8* nedostaju *tenuta* – ovdje dodana prema dionici va.

T. 23, vn. II, 3. i 4. doba, u *PGPN 8* nedostaje luk – ovdje dodan prema dionici va.

T. 23-27, org., u *PGPN 9* nedostaju dinamičke oznake – ovdje dodane prema gudačkim dionicama.

T. 24, vn. II, 1. i 2. doba, u *PGPN 8* nedostaje razriješilica za ton *c1*.

T. 25-27, cl., u *PGPN 8* nedostaju dinamičke oznake – ovdje dodane prema gudačkim dionicama.

T. 30, org., dinamička oznaka *pf* iz *PGPN 9* zamijenjena je oznakom *mf* prema gudačkim dionicama iz *PGPN 8*.

- T. 30, 3. doba, u *PGPN* 8 nedostaje oznaka *rall.* – ovdje dodane prema *PGPN* 9.
- T. 31, org., dodana je dinamička oznaka *crescenda* koje nema u dionicama u *PGPN* 8.
- T. 32, v. d., u *PGPN* 9 nedostaje oznaka za *decrescendo*.
- T. 33, vc. i cb., u *PGPN* 8 nedostaje razriješilica za ton *c*.
- T. 35, v. d., u *PGPN* 9 je dodana oznaka *rall.* – ovdje izostavljena.
- T. 35, vn. II, donji glas u trioli je pogrešno zapisan (*as1, gis1, fis1*), pa su ovdje prilagođeni predznaci obaju glasova.
- T. 35-36, org. g. c., u *PGPN* 9 akordi zapisani enharmonijski u odnosu na *PGPN* 8.

5.3.4. Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve!

- T. 5-6, org., u *PGPN* 9 nedostaju dinamičke oznake – ovdje dodane prema gudačkim dionicama.
- T. 5-7, org., u *PGPN* 9 nedostaju oznake tempa.
- T. 11, org., u *PGPN* 9 oznaka tempa *rall.* na 3. dobi.
- T. 12, org., u *PGPN* 9 oznaka dinamike *mf* – ovdje dodana gudačkim dionicama.
- T. 13, org., u *PGPN* 9 oznaka dinamike *mp* – ovdje dodana svim dionicama.
- T. 15 i 34, svim dionicama dodan *col canto*, prema oznaci u org. u *PGPN* 9.
- T. 15, org., u *PGPN* 9 nedostaju oznake tempa i dinamike *a tempo* i *poco a poco accel. e cresc.*
- T. 15, org., u *PGPN* 9 oznaka dinamike *p* – ovdje dodana gudačkim dionicama.
- T. 17, org., u *PGPN* 9 nedostaje oznaka za *cresc.* – ovdje dodana prema gudačkim dionicama.
- T. 18, org., u *PGPN* 9 oznaka dinamike *mf* – ovdje dodana gudačkim dionicama.
- T. 19, org., u *PGPN* 9 nedostaje oznaka za *cresc.* – ovdje dodana prema gudačkim dionicama.
- T. 22, org., u *PGPN* 9 oznaka tempa *Polakše* umjesto *meno mosso* i od 3. dobe; dodana oznaka za *cresc.*
- T. 27. vn. II, va., vc. i cb., u *PGPN* 8 nedostaje oznaka dinamike *p* – ovdje dodana prema vn. I i cr.
- T. 29-30, org., u *PGPN* 9 nedostaje oznaka za *cresc.* – ovdje dodana prema gudačkim dionicama.
- T. 33, dodana oznaka dinamike *p* svim dionicama.
- T. 33, org., u *PGPN* 9 nedostaje oznaka tempa i dinamike *poco a poco accel. e cresc.*
- T. 36, dodana oznaka dinamike *mf* svim dionicama prema *PGPN* 9.

T. 37, u *PGPN 8* je oznaka tempa *a tempo* na 1. dobi i *rit.* samo na pjevačkoj dionici, a u *PGPN 9* stoji oznaka tempa *rit.* na 3. dobi – ovdje preuzeta oznaka iz *PGPN 8*.

T. 39, org., u *PGPN 9* oznaka tempa *Polakše* umjesto *meno mosso* od 3. dobe u pjevačkoj dionici. a od 1. dobe u org.

T. 39, vn. I, dodana oznaka dinamike *p*.

T. 40-43, org., u *PGPN 9* oznaka tempa *rall.*

5.3.5. Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve! (za četveroglasni mješoviti zbor)

T. 6-7, dodane oznaka tempa *poco rit.* i *a tempo* iz *PGPN 9*.

T. 7, cl., dodana oznaka dinamike *p*.

T. 12, org., dodan znak za *cresc.* prema gudačkim dionicama.

T. 15, dodan znak za *mf* gudačkim dionicama.

T. 16, oznaka *accel.* na 2. dobi u *PGPN 9* – ovdje ostavljeno na početku 17. t. prema *PGPN 8*.

T. 18, org., dodan znak za *f*.

T. 19, T., pogrešna ligatura povezuje *desl*.

T. 23, dodan znak za *mf* org. i gudačkim dionicama.

T. 33-34, org., dodane oznake dinamike prema gudačkim dionicama.

T. 33, cr., 3. doba, nedostaje razriješilica za pisani ton *al*.

T. 40, va., vc. i cb., dodane oznake dinamike *mf*.

T. 42, zbor, org., nedostaju oznake dinamike – ovdje dodane prema svim drugim dionicama.

T. 44, org., dodana oznaka *decresc.* prema gudačkim dionicama.

T. 53, dodan znak za *f* org. i gudačkim dionicama.

6. Zaključak

Sve skladbe u ovoj zbirci su dvodijelne forme (ovisne o tekstovnim predlošcima). Oba dijela omeđena su instrumentalnim uvodom (predigrom) i kodom, uz navedene dijelove skladatelj koristi i međuigre. Uvelike je prisutno lančano povezivanje rečenica unutar dijelova, a u nekim skladbama i razradba uvodnih motiva. Sokol je skladbe oblikovao u tonalitetima te izmjenama tonaliteta i cjelostepene ljestvice. U tonalitetnim dijelovima prisutan je višeslojan harmonijski jezik u kojem skladatelj primjenjuje prošireni tonalitet na način obogaćivanja akordnih struktura dodanim i neakordnim tonovima na teškim dobama. Od neakordnih tonova obilato koristi appoggiaturama, koji dopuštaju višeznačno harmonijsko-funkcionalno tumačenje pojedinih akorda. Tonalitetni dijelovi su prožeti stalnim modulacijama i uklonima pomoću kvintnih i terčnih kromatskih veza, kromatskih promjena akorda, enharmonijskih modulacija pomoću zamjene i promjene akorda. Pri tomu je važna značajka da se prilikom rješavanja sekundarnih dominantu učestalo izbjegava rješenje u njihovu privremenu toničku funkciju i time se u velikoj mjeri oslabljuje tonalitetno određenje. Kod nizova rečenica unutar dijelova prisutne su kadence koje odjeljuju cjeline, ali su znatno oslabljene lančanim povezivanjem, neakordnim tonovima ili nemaju ritamski zastoj, česte su izbjegnute kadence. Harmonija je vrlo često rezultat vođenja glasova što odgovara glazbenoj moderni. Iz postupnog melodijskog kretanja proizlazi određenje harmonijskih progresija. Vokalna dionica je zamišljena uglavnom za soprana ili tenora s rasponom pjevačke dionice od d1 do g2. U petoj skladbi *Deus meus et omnia* skladatelj piše uz soliste (tenor/sopran, bariton/alt) i za zbor. Melodija pjevačke dionice je uglavnom prokomponirana, jer nema onih ponavljanja cjelina koja bi činila više razine oblika poput oblika pjesama i njima sličnih oblika. Ponavljaju se samo pojedine riječi i to uglavnom jednom, tako da u ponavljanju zadrže sličan ritam, sekventno ponovljenu frazu i intervalsku varijantu fraze. U tretmanu teksta izmjenjuju se polumelizamski i silabički način, a melizmi se javljaju na krajevima dijelova i kode. U melodiji prevladava diatonika uz rijetke prohodne i izmjenične alterirane tonove. U skladu s tradicijom glazbene moderne, Sokol se služi uvijek raznolikom instrumentacijom svojih skladbi. Svjestan onodobnih prilika u Hrvatskoj, ostavio je mogućnosti izbora i manjih sastava.

Pregled instrumentacije svih pjesama:

* – označava dionice *ad libitum* (po volji)

** – zbor može biti troglasni ili četveroglasni mješoviti ili troglasni muški ili ženski.

		1. Ave Maria	2. Magnificabitur	3. O salutaris H.	4. Deus meus	5. Deus meus
Soli	Glas(Vox)				Gl.	
	Sopran (Tenor)	S. s. (T. s.)		S. s. (T. s.)		S. s. (T. s.)
	Tenor		T.			
	Bariton (Alt)					Br. s. (A. s)
Zbor**	Soprani					S.
	Altovi					A.
	Tenori					T.
	Basovi					B.
flauta				fl.*		fl.*
klarineti u C		cl. I i II (ili ob.)*		cl. I i II*	cl.*	cl. I i II*
horne u F		cr.*	cr. I i II*	cr. I i II*	cr. I*	cr. I i II*
solo violina		vn. s.				
violina I.		vn. I	vn. I	vn. I	vn. I	vn. I
violina II.		vn. II	vn. II	vn. II	vn. II	vn. II
viola		va.	va.	va.	va.	va.
violončelo		vc.	vc.	vc.	vc.	vc.
kontrabas		cb.	cb.	cb.	cb.	cb.
orgulje		org.*	org.*	org.*	org.*	org.*

Koraljka Kos je u solopjesmama Sokolovih suvremenika prepoznala više značajki. Njegovi suvremenici biraju slobodni stih, a u Sokola nalazimo i slobodni i vezani stih: uz prozne tekstove nejednolikog metra (*Ave Maria, Magnificabitur*) odabire i mješoviti stih u kojemu izmjenjuje vezani i nevezani stih (*Deus meus et omnia*, šesterac, osmerac s rimom i bez nje) te vezani stih (himan *O salutaris hostia*).

Suvremenici također upotrebljavaju slobodnije glazbene forme, raznolika fraziranja i slobodniji metar. Na tom području kod Sokola susrećemo raznolika fraziranja, a promjene metra se događaju na razini takta (promjene mjere, horizontalni polimetar) i na razini grupiranja taktova. A premda Sokol u svih pet skladbi koristi dvodijelnu formu, svaka je drugačije oblikovana na različitim principima gradnje, što nam otkriva i Sokolovu invenciju. Različiti principi oblikovanja uočavaju se pogotovo u gradnji vokalnih dionica u rasponu od potpuno prokomponiranih, preko prokomponiranih s jednokratnim ponavljanjima samo pojedine riječi (bez ponavljanja formalnih cjelina), do primjene svojevrsnog *ritornella* (*Ave Maria*) i različitih pripjeva (u obje skladbe *Deus meus et omnia*, u svrhu isticanja gesla). Čest

je slučaj u onodobnim skladbama da se vokalne dionice ostvaruju dijatonskim sredstvima, pa tako i kod Sokola prevladava diatonika uz rijetke kromatske prohodne i alterirane tonove. Dijatonske vokalne dionice razvijaju se na bogatoj kromatici i ateracijama u orkestarskoj pratnji.

Prošireni tonalitet bio je uobičajena praksa onodobnih skladatelja solo popijevke s povremenim primjerima atonaliteta. Uz uobičajeni kasnoromantični glazbeni jezik (ili jezik glazbene moderne) koji je imao visoki stupanj kromatike te kromatskih i enharmonijskih modulacija i uklona, način širenja tonaliteta je bio pomoću modalitetnih obilježja i impresionističke harmonije. I Sokolov harmonijsko-tonalitetni glazbeni jezik je u ovim okvirima, samo kod njega uočavamo još i uporabu cjelostepene ljestvice naizmjenično s tonalitetima te stalno prisustvo i korištenje neakordnih tonova koje u simbiozi s akordima donose njegovo dvojako interpretacijsko značenje.

Harmonijska komponenta u razdoblju između dvaju svjetskih ratova poprima sve više ulogu boje i postaje važno sredstvo glazbene ekspresije. Najizrazitiji takav primjer u ovim Sokolovim popijevkama je pripjev u četvrtoj skladbi za glas i orkestar *Deus meus et omnia*. Pravi alterirani akordi imaju blisku boju cjelostepenoj ljestvici, pa ih Sokol rabi dvojako, harmonijski-funkcionalno i kao boju koja cijeloj zbirci daje prepoznatljivi zvuk. Sokol je sklon i najrazličitijim vrstama melodijskih odebljanja i dodanih tonova, što svakako pripada Debussyjevom utjecaju i tretmanu harmonije kao boje.

Kos kod onodobnih skladatelja prepoznaje gradnju sloga u jednostavnim oblicima akordne figuracije, prepoznaje prisutnost samostalnih motiva u slogu pratnje i koji se umjereno polifonizira. U Sokolovom slučaju polifonizacija sloga je skoro prevladavajuća s prisutnim figuracijama, kontrapunktirajućim linijama i višeglasnim reperkusijama motiva ili tema poput motetskoga imitacijskog oblikovanja.

U zaključku možemo još jednom istaknuti da se Sokol služi sličnim skladateljskim sredstvima kao i njegovi suvremenici, a kao važno obilježje njegova glazbenoga jezika možemo istaknuti paletu harmonijskih promjena unutar svake skladbe od najjednostavnijih općih mjesta do situacija s pravim alteriranim akordima te stalne izmjene od jasne diatonike, preko tonalitetno višesmislenih dijelova, pa sve do graničnih slučajeva s tonalitetom i prelaženjem njegovih granica u nove sustave. Na području crkvene glazbe znatno je doprinio uvođenju suvremenog glazbenog izraza i potaknuo brojne skladatelje na stvaranje crkvenih popijevki.⁸³

⁸³ Grgat, Balić: Predstavljanje izvornih i novih notnih izdanja fra Bernardina Sokola s posebnim osvrtom na zbirku *Angelusa*, 168.

7. Bibliografija:

- Balić, Vito: Popis svih tiskanih skladbi u nizu Pjevajte Gospodinu pjesmu novu koji je priređivao i izdavao fra Bernard Sokol, u: *Zbornik slavlja i radova sa znanstvenog skupa o 130. obljetnici rođenja fra Bernardina Sokola*, ur. fra Bernardin Škunca i Vito Balić, Zadar, Kaštela: Franjevačka provincija Svetog Jeronima, „Bijaći” Društvo za očuvanje kulturne baštine, 2018., 425-456.
- Balić, Vito: Obilježja pučke popijevke u Splitu u prvoj polovini 20. stoljeća. *Bašćinski glasi*, knjiga 12, 2015. – 2016., 117-169.
- Balić, Vito: Glazbena lirika. Popijevka. Solo pjesma, u: *Skripta iz Glazbenih stilova i oblika 19. stoljeća*, Split, interna skripta, 2019., [1-7].
- Brinkmann, Reinhold: Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert, u: *Musikalische Lyrik*, 2, ur. Hermann Danuser, Laaber: Laaber-Verlag, 2004., 9-124.
- Danuser, Hermann (ur.): *Musikalische Lyrik. Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. Handbuch der musikalischen Gattungen*, 8/1. *Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven. Handbuch der musikalischen Gattungen*, 8/2, Laaber: Laaber-Verlag, 2004.
- Dalhaus, Carl: *Glazba 19. stoljeća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
- Demović, Miho: Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom, Zagreb: vlast. nakl., 2001.
- Gligo, Nikša: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb: Muzički informativni centar KDZ i Matica hrvatska, 1996.
- Grgat, Stipica; Balić, Vito: Predstavljanje izvornih i novih izdanja fra Bernardina Sokola s posebnim osvrtom na zbirku Angelusi, u: *Zbornik slavlja i radova sa znanstvenog skupa o 130. obljetnici rođenja fra Bernardina Sokola*, ur. fra Bernardin Škunca i Vito Balić, Zadar, Kaštela: Franjevačka provincija Svetog Jeronima, „Bijaći” Društvo za očuvanje kulturne baštine, 2018., 153-182.
- Kos, Koraljka: *Hrvatska umjetnička popijevka*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2014.
- Marović, Šime: Fra Bernardin Sokol – „Missa Jubilaris”, u: *Zbornik fra Bernardin Sokol: svećenik, skladatelj i mučenik: radovi sa okruglog stola i govori na misi zadužnici u Kaštel Sućurcu 21. i 22. listopada 1994.*, gl. ur. Milan Hodžić, Kaštela: Matica hrvatska Ogranak Kaštela, 1996., 39-52.

Nosić, Stipe: *Život fra Bernardina Sokola (uz 65. obljetnicu mučeničke smrti)*, Dubrovnik časopis za književnost i znanost Nova serija, godište XX., 2009., 5. – 21. str., broj 3

Pavelić, Milan: *Crkveni himni*, Zagreb: »Glasnik Srca Isusova«, 1945.

Peran, Ivan: *O. dr. Bernardin Sokol, franjevac*, Sveta Cecilija časopis za duhovnu glazbu, br. 4, Zagreb, 1989.

Sokol, Bernadin: Euharistija i glazba, *Euharistični glasnik*, siječanj, 1927., XV, br. 1, str. 14.

Sokol, Bernadin: *Glazbena djela o. fra Bernardina dr. Sokola, franjevca*, (letak), Zagreb, 1940.

Županović, Lovro: Oris skladateljstva Bernardina Sokola (1888-1944.), u: *Zbornik fra Bernardin Sokol: svećenik, skladatelj i mučenik: radovi sa okruglog stola i govori na misi zadužnici u Kaštel Sućurcu 21. i 22. listopada 1994.*, gl. ur. Milan Hodžić, Kaštela: Matica hrvatska Ogranak Kaštela, 1996., 24 – 39.

Mrežne stranice:

<https://www.hdbs.com.hr/wordpress/wp-content/uploads/2021/04/FRA-BERNARDIN-SOKOL-ZBORNIK.pdf>

<https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-sokolovo-pismo-u-arhivu-ozne/>; <https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-2-korculanska-memorija-lazna-je-komunisticka-konstrukcija/>; <https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-3-more-nije-prikrilo-zlocin-partizanskih-antifasista/>;

<https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-4-optuzba-temeljem-izjave-voditelja-korculanske-ozne/>

<https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-4-optuzba-temeljem-izjave-voditelja-korculanske-ozne/>; <https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-5-vrelo-laznih-optuzaba-magnum-crimen-viktora-novaka/>;

<https://www.glas-koncila.hr/fra-bernardin-sokol-franjevac-glazbenik-i-mucenik-6-komunisticka-badija-sramotno-je-vrijeme-devastacije-samostana-i-otoka/>, pristup 19. 8. 2021

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=11101>

https://en.wikipedia.org/wiki/O_salutaris_hostia, pristup 27. 7. 2021

<https://www.stmarymagdalen.org/Catholicism/Saints/StFrancis.htm>, pristup 10. 9. 2021.

8. Notni prilozi

8.1. Ave Maria – Zdravo Marijo (1925)

8.2. Magnificabitur – Proslavit će se... (1924)

8.3. O salutaris Hostia – O Žrtvo spasa (1929)

8.4. Deus meus et omnia! – Bože moj, moje sve! (1929)

8.5. *Deus meus et omnia!* – *Bože moj, moje sve!* (1929) (za četveroglasni mješoviti zbor)

cresc. e string.

7

a - - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - - -
zdra - - vo Ma - ri - jo, mi - lo - sti pu - - -

a tempo

12

na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - - -
na, Go - spo - din - s To - bom, Go - spo - din - s To - - -

div.

mf

p

rall.

a tempo

17

mf cum, be - ne - di - cta tu in mu - li - e - - ri - bus, et be - ne - di - ctus,
 bom, bla - go - slo - ve - na Ti me - du že - bla - na - ma i bla - go - slo - ven,

f *p* *p* *p*

a 2

Man.

string.

a tempo

22

et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i Je - sus, Je - - - -
 i bla - go - slo - ven plod u - tro - be Tvo - je I - sus, I - - - -

f *p* *f più cresc.* *mf*

f *p* *[p]* *[mf]*

f *[p]* *[p]* *[p]*

p *f* *[p]*

rall.

a tempo

27

ff p

sus.
sus.

f senza sord. p

[mf] f p senza sord. p

[mf] f p senza sord. p

[mf] f p

31

p

p>

San - - cta Ma - ri - a, Ma - ter
Sve - - ta Ma - ri - jo, Maj - ko

div.

(arco)

pizz.

36

De - i, Ma - ter De - i, o - ra pro
Bož - ja, Maj - ko Bož - ja, mo - li

unis. div.

arco *p*

41

no - bis, pro no - bis pec-ca - to - ri - bus nunc, nunc,
za - nas, ah, za - nas, za nas grje - šni - ke sad, sad,

p *poco f* *p* *poco f* *p* *poco f* *p* *poco f*

a 2 *p* *poco f* *p* *poco f* *p* *poco f*

46

rall.

nunc et in ho - ra mor - tis no - strae. A - - - -
 sad i ča - su smr - ti na - še. A - - - -

49

avvivando

rall. molto

men, A - men, A - men, A - men, A - - - - men.
 men, A - men, A - men, A - men, A - - - - men.

Magnificabitur Proslavit će se...

(Filipijanima I, 21)
(1925.)

Fra Bernardin Sokol, O. F. M.

Adagio

Corni I, II
in F (ad lib.)

Tenore solo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello
Contrabasso

Organo

p

p

p

a 2

p

(arco)

pizz.

Pro - sla-
Ma - gni - fi-

7

8

vit će se, pro - - sla - vit će se I - - su - krst u tije - lu -
ca - bi - tur, ma - gni - fi - ca - bi - tur Chri - stus in cor - po - re

p

a 2

arco

13 *poco rit.* *a tempo*

mo - je - mu, I - su krst u tije - lu - mo - je - mu
me - o, Chri - stus in cor - po-re me - o

20

bi - lo ži - ćem, bi - lo smr - ću,
si - ve per vi - tam, si - ve per mor - tem,

mf *div.*

(arco)
pizz.

39 *poco rall.*

a - smrt, a - smrt do - bi - tak.
et mo - ri, et mo - ri lu - crum.

div.

46 *a tempo* *rit.* *a tempo*
espr.

Me - ni je ži - vot I - su - Krst,
Mi - hi e - nim vi - ve - re Chri - stus est,

p *mf* *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *a 2* *cresc.*

p *mf* *cresc.*

6

-ta - ris Ho - sti - a, quae coe - li pan - dis o - sti - um, bel - la
 spa - sa na - še - ga, ne - be - sa ko - ja ot - va - raš od bije

div.

11

pre - munt ho - sti - li - a, da ro - bur, fer au - xi - li - um.
 - sa pa - kla stra - šno - ga nas sla - be moć - na sa - ču - vaj.

rit. a tempo

f p p p

mf p

16 *rit. Più lento*

U - ni Tri - no - que Do - mi - no,
 Jed - nom i Troj - nom Go - spo - du

p

cb.
vc.

22

sit sem - pi - ter - na glo - ri - a: qui vi - tam si - ne ter - mi - no
 nek bu - de sla - va na - vje - ke, a na - ma vječ - nog ži - vo - ta

mf *p espress.*

(vc.)
cb.
a 2
vc.

28

Più lento

rall.

a tempo

no - bis do-net in pa - tri - a, no - bis do - net in pa - tri - a.
 dar nje - gov po - dan bla - go - stan, dar nje - gov po - dan bla - go stan.

mf *mf* *mf* *mf*

33

poco a poco cresc. e rall.

A - - - men. A - - - - - men.
 A - - - men. A - - - - - men.

f *ff* *f* *f*

cb. (sc.)
 vc. *f*(cb.)

22

meno mosso

mf

p *f* *p*

O Ja - nje ne - vi - no, na Križ pri - bi - je - no za grije - he svije - ta:

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

mf *p*

27

rit.

mf espr.

p espr. *p* *mf* *f*

Nek Tvo - je Mu - ke trud nam bu - de spa - som svud, o do - bri I - su - se!

pizz.

p *Riv.* *p* *a 2* *3* *3* *cb.* *vc.*

p *3*

33 **a tempo** poco a poco accel. e cresc. *col canto* **a tempo**

col canto

p quasi rubato *mf* *f rit.*

U sr - cu Kra - ljuj mom, to že - lim du - šom svom, o do - bri

col canto *[p] col canto* *[p] canto* *[p] col canto* *[p]* *div.* *[mf]* *div. arco* *espr.*

[p] *[mf]* *[mf]* *[mf]* *a 2*

[p] col canto *[p]* *[mf]*

38 **meno mosso** **rall.**

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

I - su - se! I - su - se moj, - Bo - že moj, - mo - je sve!

p *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

p *pizz.* *pp*

p *pp*

19 *a tempo*

a tempo

o do - bri I - su - se, o do - bri I - su - se!

že- lim du - šom svom. O do - bri I - su - se! I - su - se!
 šom, du - šom svom.

že- lim du - šom svom. O do - bri I - su - se! I - su - se!

a tempo

poco rit. a tempo

poco rit. a tempo

Tenor (Sopran) solo

poco rit. a tempo

39 **accel.** **a tempo**

mf *f*

accel. **a tempo**

svije - ta:

mf

O do - bri

mf *mf* *mf*

Nek Tvo - je Mu - ke trud nam bu - de spa - som svud,
 nam bu - de spa - som svud,

Nek Tvo - je Mu - ke trud nam bu - de spa - som svud,

accel.

mf *f* *f* *f*

[mf] *f*

a 2

accel. **a tempo**

mf *mf* *f*

47 *p* *cresc. e accel.*

p *cresc. e accel.*

O do - bri I - - su - se,

I - su - se, do-bri I - - su - se,

p

do - - bri I - su -

p do - - bri I - su -

do - bri I - - su -

a 2

cresc. e accel.

rall. e dimin.

53

f *f* *pp*

rall. e dimin.

f *p* *pp*

se, o do - bri I - - - su - se!
 se, o (do) - bri I - - - su - se!

se, I - - - su - - - - se!

rall. e dimin.

ff *pp* *pp* *pp*

rall. e dimin.

ff *p* *pp*