

Gregorijanski citati i parafraze u misi Cum Jubilo Mauricea Durufléa

Badrov, Vlado

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:175:015348>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

VLADO BADROV

**GREGORIJANSKI CITATI I PARAFRAZE U MISI *CUM*
*JUBILO MAURICEA DURUFLÉA***

MAGISTARSKI RAD

SPLIT, 2023

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
ODJEL ZA GLAZBENU UMJETNOST

**GREGORIJANSKI CITATI I PARAFRAZE U MISI *CUM*
*JUBILO MAURICEA DURUFLÉA***

MAGISTARSKI RAD

ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU I GLAZBENU KULTURU

Predmet: Crkvena glazba

Student: Vlado Badrov

Naziv studija: Glazbena kultura

Mentor: izv. prof. art. Blaženko Juračić

SPLIT, 22. rujna, 2023.

Vlado Badrov

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 necitiranog 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, 22. 9. 2023.

Student:



Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Splitu

Magistarski rad

Umjetnička akademija

Odjel: odjel za glazbenu umjetnost

Odsjek: glazbena kultura

GREGORIJANSKI CITATI I PARAFRAZE U MISI *CUM JUBILO* MAURICEA DURUFLEA

Vlado Badrov

Predmet mog magistarskog rada usko je povezana uz gregorijansku misu *Cum Jubilo* koja preko skladateljskog pera francuskog skladatelja Mauricea Durufléa doživljava novi zamah u umjetničkoj preobrazbi zadanog, gregorijanske mise. Originalna verzija mise napisana je za solo bariton, muški zbor i orkestar, a uz nju iz praktičnih razloga, kako navodi sam skladatelj, napisane su i reducirane verzije. Ovaj magistarski rad temelji se na reduciranoj verziji za solo bariton, muški zbor i orgulje. Bit Durufléove glazbe, pa tako i ove mise, je gregorijansko pjevanje koje se očituje kroz citate u vokalnom dijelu dionice baritona i dionici orgulja te kroz upotrebu kompozicijskih tehnika parafraziranja i kanona. Misa također sadrži impresionističke elemente kao što su ostinato, politonalnost i paralelizmi. Durufléova misa *Cum Jubilo op. 11* savršen je primjer spoja različitih glazbenih stilova i tradicija, a da pritom ne odstupa od crkvenih normi i uputa propisanih od strane liturgičara, crkvenih glazbenika, biskupa i predstavnika pastoralnog klera.

Ključne riječi: misa *Cum Jubilo*, Maurice Duruflé, misa, liturgija, liturgijska glazba, gregorijansko pjevanje, analiza

Rad je pohranjen u knjižnici Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu.

Rad sadrži: 83 stranice, 38 primjera, 9 tablica i 23 bibliografske jedinice.

Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Mentor: izv. prof. art. Blaženko Juračić

Ocjenjivači: 1) red. prof. art. Vlado Sunko

2) izv. prof. art. Blaženko Juračić

3) red. prof. art. Hari Zlodre

Rad je prihvaćen: 22. rujna 2023.

Basic documentation card

University of Split

Master's Thesis

The Arts Academy

Department: department of music arts

Study program: music culture

Gregorian quotations and paraphrases in Mass Cum Jubilo by Maurice Duruflé

Vlado Badrov

The subject of my master's thesis is closely related to the Gregorian Mass *Cum Jubilo* which through the composer pen of French composer Maurice Duruflé is experiencing a new momentum in the artistic transformation of the given Gregorian Mass. The original version of the Mass was written for solo baritone, male choir and orchestra, and for practical reasons, according to the composer himself, reduced versions were also written. This master's thesis is based on a reduced version for solo baritone, male choir and organ. The essence of Duruflé's music, including this mass, is the Gregorian chant manifested through quotations in the vocal part of the baritone section and organ section and also through the use of compositional paraphrasing techniques and canons. Mass also contains impressionistic elements such as ostinato, polytonality, and parallelism. Duruflé's Mass *Cum Jubilo op. 11* is a perfect example of a combination of different musical styles and traditions, without deviating from church norms and instructions prescribed by liturgists, church musicians, bishops and representatives of pastoral clergy.

Keywords: Mass *Cum Jubilo*, Maurice Duruflé, Mass, liturgy, liturgical music, Gregorian chant, analysis

This thesis is deposited in the library of Arts Academy, University of Split.

Thesis consists of: 83 pages, 38 figures, 9 tables and 23 bibliographic resources

Original in Croatian

Mentor: Associate professor art. Blaženko Juračić

Reviewers: 1) Full professor art. Vlado Sunko

2) Associate professor art. Blaženko Juračić

3) Full professor art. Hari Zlodre

Thesis accepted: 22nd September 2023

SADRŽAJ

1. UVOD:.....	1
2. MURICE DURUFLÉ: Životopis i djela	2
2.1. ŽIVOTOPIS.....	2
2.2. DJELA	4
3. MISA CUM JUBILO OP. 11	5
4. MISA.....	7
4.1. ORDINARIJ MISE.....	8
4.1.1. Kyrie eleison	8
4.1.2. Gloria.....	9
4.1.3. Credo	10
4.1.4. Sanctus	10
4.1.5. Agnus Dei.....	11
4.2. POVIJEST I RAZVOJ MISE KAO GLAZBENE VRSTE.....	12
4.2.1. Koralna misa	12
4.2.2. Višeglasna <i>a capella</i> misa	13
4.2.3. Orkestralna misa.....	14
5. LITURGIJSKA GLAZBA I LITURGIJSKO PJEVANJE	15
5.1. PORIJEKLO I POVIJEST RIJEČI.....	15
5.2. GLAZBA I LITURGIJA	16
5.3. GLAZBA U BOGOSLUŽJU.....	18
5.4. SVETA GLAZBA, DUHOVNA GLAZBA I LITURGIJSKA GLAZBA.....	19
5.5. VRSTE SVETE GLAZBE	21
5.6. LITURGIJSKA GLAZBA I UMJETNOST	22
6. GREGORIJANSKO PJEVANJE	24
6.1. POVIJEST I RAZVOJ.....	24
6.2. STILOVI GREGORIJANSKIH MELODIJA	27
7. ORGULJE U LITURGIJSKOM SLAVLJU	28
7.1. POVIJEST I RAZVOJ.....	28
7.2. ULOGA ORGULJA U BOGOSLUŽJU	29
8. MISA IX. (CUM JUBILO) - IN SOLEMNITATIBUS ET FESTIT B.M.V.	30
8.1. MELODIJSKA ANALIZA:.....	30
8.1.1. Kyrie:.....	30

8.1.2.	Gloria:.....	30
8.1.3.	Sanctus:	31
8.1.4.	Agnus Dei:.....	31
8.2.	NOTACIJA GREGORIJANSKE MISE U NEUMAMA	32
8.3.	PRIJEPIS MISE U SUVREMENI NOTNI ZAPIS	36
9.	CITATI I PARAFRAZE GREGORIJANSKE MISE-CUM JUBILO	39
9.1.	KYRIE	39
9.2.	GLORIA	45
9.3.	SANCTUS	59
9.4.	BENEDICTUS	69
9.5.	AGNUS DEI.....	72
10.	ZAKLJUČAK	79
11.	BIBLIOGRAFIJA:	81
11.1.	POPIS LITERATURE	81
11.2.	POPIS MREŽNIH IZVORA	82

1. UVOD:

Držeći se uputa svetih otaca od sv. Augustina do pape Ivana Pavla II. i Benedikta XVI. o ulozi i vrijednosti glazbe u liturgijskom slavlju pronašao sam skladatelja koji odgovara svim izazovima liturgije i liturgijske glazbe. Maurice Duruflé (1902. – 1986.) francuski skladatelj, orguljaš i pedagog imao je važan utjecaj na crkvenu glazbu 20. stoljeća. U svojim skladbama, Duruflé je posebno njegovao gregorijansko pjevanje koje je kroz upotrebu zvuka impresionizma otvorio potpuno novi i drugačiji pogled takvu vrstu pjevanja, a da pritom ne izgubi povezanost tradicije i ne odstupi od duha liturgije i liturgijske glazbe. Jedan od poticaja pisanja ovog rada najbolje govori citat pape Benedikta XVI. o gregorijanskim napjevima:¹ „Mnogi liturgičari ostavili su po strani to blago, proglašujući ga ‘dostupnim za manjinu’. Ostavili su ga po strani u ime toga da ‘svi u svakome trenutku trebaju sve shvatiti’ u postkonzilskoj liturgiji. Dakle, ne više ‘sveta glazba’ – u krajnjem slučaju ostavljena za svečane prigode, u katedralama – već samo ‘glazba za upotrebu’, pjesmice, lagane melodije, tekuće stvari.” Nažalost, gregorijansko pjevanje koje predstavlja temelj katoličke liturgijske glazbe danas se sve više udaljava od liturgijskih slavlja. Ova problematika gregorijanskih napjeva te odgovori na pitanja: *Što je liturgija? Što je to liturgijska glazba?* dovela me do mise *Cum Jubilo op 11*. koja sadrži sintezu svega navedenog. U ovom radu kratko ću se osvrnuti na život i djela skladatelja Mauricea Durufléa, povijesni pregled i razvoj mise i misnog ordinarija, povezanost liturgije i glazbe, povijest i značajke gregorijanskog pjevanja te o ulozi orgulja u liturgijskom slavlju, a središnji dio rada biti će melodijska analiza te usporedba Durufléove mise *Cum Jubilo op 11*. sa originalnom gregorijanskom misom *Cum Jubilo IX*.

¹ RATZINGER, Joseph; MESSORI, Vittorio, *Razgovor o vjeri*, Verbum, 1998. 119. – 120. str.

2. MURICE DURUFLÉ: Životopis i djela

2.1. ŽIVOTOPIS

Maurice Duruflé je bio jedan od najznačajnijih glazbenika 20. stoljeća na području francuske crkvene glazbe (orguljaš skladatelj i pedagog). Njegovu ranu fazu umjetničkog djelovanja karakterizira iznimni talent, posvećenost glazbi te predanost liturgijskom i orguljskom djelovanju. Rođen je 11. siječnja 1902. godine u Louviersu, malom gradu u regiji Normandiji, u Francuskoj.² Već u ranoj dobi pokazuje iznimne sposobnosti, a prepoznavanje njegove strasti prema glazbi uz podršku obitelji odigralo je ključnu ulogu u razvoju njegovih glazbenih vještina. Godine 1912. otac ga učlanjuje u zbor katedrale Notre-Dame od Rouena pod vodstvom dirigenta Julesa Haellinga gdje je pjevao do svoje sedamnaeste godine. Svoj glazbeni put započeo je upisom na Konzervatorij u Parizu, jednom od najcjenjenijih glazbenih institucija u zemlji. Njegova strast i glazbene vještine postavili su temelje za iznimno uspješnu karijeru, obogaćenu izvanrednim skladbama i izvedbama na orguljama.

Prije upisa u konzervatorij u Parizu postaje imenovan pomoćnikom orguljaša Charles Tournemirea, a godinu kasnije postaje pomoćnim orguljašem u katedrali Notre-Dame. Već iste godine postaje studentom Pariškog konzervatorija. Kroz studije na Konzervatoriju, Duruflé je posvećuje vrijeme i trud usavršavanju orgulja, harmonije, kontrapunkta i kompozicije. Njegovi profesori, među kojima su bili istaknuti glazbenici poput Louisa Viernea, Paula Dukasa i Andréa Marchala, pružili su mu važno glazbeno mentorstvo. Zahvaljujući svojem izvanrednom talentu brzo je stekao reputaciju iznimnog orguljaša i talentiranog skladatelja kroz brojne nagrade i priznanja. Godine 1930. godine imenovan je za orguljaša u crkvi Saint-Étienne-du-Mont na čijoj dužnosti ostaje do svoje smrti.

Nakon završetka studija, Duruflé je pozvan od strane Marcela Dupréa da mu pomogne u nastavi orgulja te na taj način započinje svoju pedagošku karijeru kao asistent na Konzervatoriju u Parizu, da bi kasnije, postao profesor orgulja. Paralelno s predavanjima nastupao je kao koncertni orguljaš diljem Europe, Sovjetskog Saveza i Sjeverne Amerike,

²Usp. S. OWEN, Christopher, *A Choral Conductor's Approach to Messe "Cum Jubilo" by Maurice Duruflé*, Department of Music
<https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/75753/A%20Choral%20Conductor%E2%80%99s%20Approach%20to%20Messe%20%E2%80%9CCum%20Jubilo%E2%80%9D%20by%20Maurice%20Durufl%C3%A9%20by%20Christopher%20S.%20Owen.pdf;jsessionid=55EA90A4DA28C67A3D62A3DFD5B62D72?sequence=3> (pristup: 26.6. 2023.)

impresionirajući publiku svojim virtuoznim izvedbama. Njegov iznimne sposobnosti i glazbena virtuoznost donijeli su mu pohvalne kritike i priznanje od strane publike.

Od 1943. godine postaje profesor harmonije na Pariškom Konzervatoriju, gdje je podučavao generacije nadarenih glazbenika. Bio blizak suradnik i prijatelj slavnog francuskog skladatelja Oliviera Messiaena, koji ga je inspirirao u razvoju njegove glazbe. Messiaen je imao značajan utjecaj na Durufléa i poticao ga da istražuje nove glazbene stilove i tehnike. Ova suradnja oblikovala mu je kreativnost i doprinijela razvoju njegovog jedinstvenog glazbenog stila. Temelje njegovom osebujnom skladateljskom stilu doprinose njegovi profesori orgulja Vierne i Tournemire. Oslanjajući se na tradiciju francuske crkvene glazbe, posebno na gregorijanske koralne oblike, svoje skladbe često bogati harmonijama koje se temelje na impresionističkoj glazbi i jazzu, starim modusima te specifičnom glazbenom koloritu.

Duruflé je tijekom svoje karijere djelovao kao istaknuti orguljaš, te imao iznimno zapaženu karijeru. Majstorstvo na ovom instrumentu bilo je nadaleko poznato, a njegove izvedbe bile su cijenjene zbog tehničke izvornosti, interpretativne dubine i autentičnosti stila. Njegove izvedbe bile su precizne, kontrolirane i iznimno osjećajne, a njegova tehnika smatra se jednom od najboljih u povijesti orguljaške glazbe. Bio je poznat po svojoj vještini u skladanju za orgulje i glasove te su njegova djela često bila izvođena u katedralama i crkvama diljem svijeta. Svojim izvedbama na orguljama i osebujnom interpretacijom djela inspirirale su generacije orguljaša te ostavile neizbrisiv pečat orguljaške glazbe 20. stoljeća. Kraj njegovoj glazbenoj karijeri dogodio se 1975. godine kada su Duruflé i njegova žena teško ozlijeđeni u automobilsko nesreći.³ Preminuo je u svom stanu na Place du Pantheon u Parizu 16. lipnja 1986. godine

³ J. E. Frazier, *Maurice Duruflé: The Man and his Music* (Rochester, NY, 2007) Grove Music Online, 2001, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2147;jsessionid=5478A23C4DB41BF1BE95E76FD3DC536A?fromCrossSearch=true> (pristup: 26.6.2023)

2.2. DJELA

Duruflé je najpoznatiji po svom monumentalnom djelu *Requiem, Op. 9* koje je napisao 1947. godine i predstavlja vrhunac njegova stvaralaštva. Ova skladba za solo glas, mješoviti zbor i orgulje ili orkestar s orguljama inspirirana je liturgijskom glazbom crkve, a svojim slojevitim zvukom, meditativnom dubinom (*usporenim* tempom) i mističnom atmosferom predstavlja jedno od najvažnijih djela suvremene francuske glazbe. Duruflé je također skladao niz orguljaških djela, među kojima su najpoznatiji *Prelude, adagio et choral varie sur le theme du Veni Creator op. 4* i *Suite pour Orgue, op.5*. Dakle, njegov opus sadržava: trio za flautu, violu i klavir; komad za klavir, šest komada za orgulje te četiri zborske partiture uključujući dvije zborske uz pratnju orkestra.

Iako je Duruflé tijekom svog života stekao mnogo sljedbenika, nije bio toliko poznat široj publici kao drugi skladatelji njegova doba. Međutim, njegova glazba ostaje značajan doprinos francuskoj crkvenoj glazbi i glazbenoj kulturi općenito. Njegovo djelo ostaje nadasve popularno među glazbenicima i publikom diljem svijeta, a osebujna tehnika izvođenja i skladanja i danas se proučava i cijeni u akademskim krugovima.

3. MISA CUM JUBILO OP. 11

Durufelova misa *Cum Jubilo op. 11* jedinstveno je i upečatljivo djelo koje savršeno prikazuje skladateljsku sposobnost spajanja različitih glazbenih stilova i tradicija. Napisana je 1966. godine za solo bariton, muški zbor i orkestar, a posvetio ju je svojoj ženi uglednoj orguljašici Marie-Madeleine Duruflé-Chevalier. Premijerna izvedba djela upriličena je 1967. godine u koncertnoj dvorani Salle Pleyelu u Parizu. Misa, uz Cherubinijev *Requem u d-molu* i Listzovu misu, spada u jednu od rijetkih liturgijskih djela skladana za muški zbor. Iako ovo djelo *zrači* svojim brojnim kvalitetama, postoji iznimno malo pisanih izvora njoj.

Djelo je dobilo ime po gregorijanskom napjevu ordinarija mise, na čijoj se tematici temelji ovo djelo, a uzeto je iz mise IX *Cum Jubilo*. Što se tiče liturgijskog konteksta ova misa namijenjena je izvedbi za blagdan Blažene Djevice Marije. Skladba se izvodi na tradicionalnom latinskom jeziku, a Duruflé je uspio oživjeti izvornu gregorijansku tematiku upotrebom suvremenih harmonija i ritmova. Misa u sebi sadržava četiri dijela ordinarija mise što odudara od standardnih pet dijelova. Dijelovi koji se nalaze u misi su: *Kyrie, Gloria, Sanctus et Benedictus* i *Agnus dei*. Svaki stavak se ističe složenim harmonijskim pomacima i zahtjevnim kontrapunktom. Uz originalnu verziju mise *Cum Jubilo*, skladatelj je napisao i verziju za orgulje i reduciranu verziju orkestra. Duruflé u svojoj poruci navodi razloge reduciranih verzija mise u naznačujući da su te verzije praktična alternativa originalnoj verziji jer vrlo teško sastaviti zbor, orgulje i kompletni orkestar za vrijeme liturgijskog slavlja u crkvi.⁴

Gregorijansko pjevanje je bit Durufléove orguljske i zborske glazbe. Matthew Fearber piše o počecima njegovog zanimanja za takvu vrstu pjevanja osvrćući se na njegov vrlo poznati „Requiem“. Spominje kako je njegova strast prema zborskoj glazbi započela iz godina koje je proveo u francuskim katedralama, najprije kao pjevač zbora u Rouenu, a zatim kao orguljaš u Saint Etienne du Montu. Nadalje govori kako je utjecaj takvog pjevanja najviše vidljiv u Durufléovom „Requiemu“.⁵ Sličan pristup skladbi se može vidjeti i u Durufléovoj misi „Cum Jubilo“. Svaki od pet stavaka u misi sadrži izravne citate gregorijanskog napjeva bilo u

⁴ Usp. Maurice Duruflé, Messe “Cum Jubilo” A Une Voix pour baryton-solo, choeur de barytons, orchestre et orgue: Reduction pour chant, orgue et quintette a cordes (harpe, trompettes et timbales ad libitum) (Pariz, Francuska: Durand, 1971), Autorova poruka.

⁵ Usp. S. OWEN, Christopher, *A Choral Conductor’s Approach to Messe “Cum Jubilo” by Maurice Duruflé*, Department of Music
<https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/75753/A%20Choral%20Conductor%E2%80%99s%20Approach%20to%20Messe%20%E2%80%9CCum%20Jubilo%E2%80%9D%20by%20Maurice%20Durufl%C3%A9%20by%20Christopher%20S.%20Owen.pdf;jsessionid=55EA90A4DA28C67A3D62A3DFD5B62D72?sequence=3> (Pristup: 26.6.2023.)

vokalnom dijelu, ili u dionici orgulja. Osim citata, koristi kompozicijske tehnike parafraziranja i kanona. Osim gregorijanskog pjevanja Durufléov skladateljski stil sadrži impresionističke elemente. Jesse Eschbach piše o samom karakteru Durufléove glazbe čije temelje dobiva od Francka, Tournemirea, i Viernea. Nadalje govori kako je Duruflé svoj stil proširio kroz elemente impresionizma, modaliteta (utjecaj gregorijanskog pjevanja), estetike neoklasicizma i korištenje orgulja.⁶ Impresionističke tehnike kao što su ostinato, politonalnost i paralelizmi se mogu pronaći u misi „Cum Jubilo“.

Durufléova misa „Cum Jubilo“ za unisoni zbor baritona i orkestar je jedinstvena skladba misnog ordinarija koja spaja duhovnost gregorijanskog pjevanja i ljepotu zvuka impresionizma. Vrlo pristupačna kako za izvođače tako i za publiku, ova misa bi bila izvrstan dodatak repertoaru za muške zborove.

⁶ Usp. S. OWEN, Christopher, *A Choral Conductor's Approach to Messe "Cum Jubilo" by Maurice Duruflé*, Department of Music <https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/75753/A%20Choral%20Conductor%E2%80%99s%20Approach%20to%20Messe%20%E2%80%9CCum%20Jubilo%E2%80%9D%20by%20Maurice%20Durufl%C3%A9%20by%20Christopher%20S.%20Owen.pdf;jsessionid=55EA90A4DA28C67A3D62A3DFD5B62D72?sequence=3> (Pristup: 26.6.2023.)

4. MISA

Misa je temeljni i najvažniji bogoslužni čin katoličke crkve. Dolazi od latinske riječi *missa*, prema *Ite missa est* koje se izgovaraju prilikom otpusta vjernika na završetku bogoslužja.⁷ Taj izraz u doslovnom prijevodu znači: *Idite, otpust je*, a kod nas u Hrvatskoj se često čuje izraz: *Pođite u miru!*

Kada govorimo o samom činu bogoslužja razlikujemo:⁸

1. Dnevnu misu
2. Zavjetnu i pokajničku misu

Uz to razlikujemo mise prema načinu izvođenja gdje su točno utvrđeni obredni činovi:⁹

1. Tiha misa (*missa lecta* ili *missa privata*)
2. Pjevana misa (*missa cantata*) – koju još možemo podijeliti:
 - *Missa brevis* („kratka“ misa)
 - *Missa solemnis* (svečana misa)

Za razliku od tihe mise, koja se u cjelini čita, u pjevanoj misi se različiti dijelovi pjevaju od strane svećenika ili *schole cantorum*¹⁰. Razlikujemo dvije vrste dijelova na pjevanoj misi, a to su promjenjivi i nepromjenjivi. Promjenjive dijelove mise nose zajednički naziv *Proprium missae* (lat. *proprium* = vlastit), a to su dijelove mise koji se svakog dana mijenjaju, ciklični su te su raspoređeni prema crkvenoj godini i prema svecima. Dijelovi koji pripadaju u tu skupinu su: *Introitus*, *Graduale*, *Alelluia*, *Offertorium*, *Communio*. Nasuprot promjenjivim dijelovima mise stoje nepromjenjivi dijelovi mise čiji je zajednički naziv *Ordinarium missae*. Tim dijelovima se tekst nikada ne mijenja odnosno ostaje isti tijekom cijele crkvene godine. Tu skupinu obuhvaća:

- *Kyrie eleison* (Gospodine, smiluj se)
- *Gloria* (Slava)

⁷Usp. MICHELS, Ulrich. *Atlas glazbe, svezak 1: sistematski dio i povijest glazbe od početka do renesanse*, prevela Jelena Vuković, Jurišićeva 10, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 1985/2004. str. 128-129

⁸ Usp. KUNZLER, Michael. *Liturgija crkve*, preveo Ivica Žižić, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2003/2020. str 281-282

⁹ Usp. PERIČIĆ, Vlastimir; SKROVAN, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima, 2. izdanje*, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1966., str. 240

¹⁰ *Schola cantorum* lat. pjevačka škola, odnosi se na posebne zborove koji su pjevali korale u Rimu koje je osnovao papa Grgur I. Po uzoru na nju, pjevačke škole su se osnivale po cijeloj Europi. (USP. [S.n.] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021. (Pristup 20. 6. 2023.)). <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54951>

- *Credo* (Vjerovanje)
- *Sanctus* (Svet)
- *Agnus Dei* (Jaganjče Božji)

4.1. ORDINARIJ MISE

4.1.1. Kyrie eleison

Kyrie eleison potječe od starih kršćanskih vremena gdje je bio zabilježen kao poklik kojim se htjela izraziti čast božanstvu ili vladaru prilikom ulaska u grad. *Kyrios*, prema Septuaginti (najstariji aleksandrijsko-egipatski prijevod biblije između 3. i 2. stoljeća prije Krista), predstavlja prijevod imena Bog, Jahve, a *Eleison* vapaj za milošću.¹¹ Njegovo uvođenje u misu potječe iz razdoblja u kojem su posredničke molitve doživjele promjene. Litanije *Kyrie* s istoka, krajem V. stoljeća i početkom VI stoljeća, su zamijenile do tada tipični rimski način izražavanja posredničkih molitava. Poklik *Kyrie* smješten je na početku bogoslužja u kojem bi zajednica, nakon navođenja nakana od strane đakona, odgovarala *Kyrie eleison*. Navođenje nakana je izbačeno za vrijeme pape Grgura I. koji je osim toga uveo još promjena, kao što je uvođenje poklika *Christe eleison* uz sam poklik *Kyrie*.¹² Dakle, *Kyrie* je prvenstveno bio uveden u bogoslužje kao invocacija kojeg je pjevao narod kao potvrda na molitvu izrečenu od strane svećenika. Sve do liturgijske reforme je bilo predviđeno da se usklik *Kyrie eleison* ponavlja tri puta, nakon kojeg dolazi *Christe eleison* koji se također ponavlja tri puta, te na kraju završno ponavljanje *Kyrie eleison* tri puta. Dakle, sveukupno devet zaziva nasuprot današnjoj liturgiji gdje se prakticira šest zaziva; dva *Kyrie eleison*, dva *Christe eleison* i dva puta *Kyrie eleison*. U gregorijanskom pjevanju ova ponavljanja su se označavala posebnim znakom koji se sastojao od slova. Nakon uvodnog *Kyrie eleison* nalazio se znak **iiij** koji predstavlja tri ponavljanja. Zatim je slijedio *Christe eleison* koji je također imao isti znak **iiij**. Pojavom drugog *Kyrie* nalazio se znak **ij** koji je predstavljao dva ponavljanja nakon kojeg slijedi završno ponavljanje *Kyrie eleison*. Gregorijansko pjevanje je posebno njegovalo ovaj poklik poštovanja, te je do dana danas sakupljeno i sačuvano oko 236 gregorijanskih skladbi *Kyrie eleison*. Melodije su u početku bile jednostavne te se vjeruje da ih u potpunosti pjevao narod, a tek kasnije pojavom složenijih, razvijenijih i bogatijih melodija pjevanje preuzima zbor.

¹¹ Usp. MARTINJAK, Miroslav: Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika – institut za crkvenu glazbu „Albe Vidaković“, 1997. str 148.

¹² Usp. KUNZLER, Michael. *Liturgija crkve*, preveo Ivica Žižić, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2003/2020. str 295.

4.1.2. Gloria

Prema *Codex Alexandrinus* Novog zavjeta tekst *Gloria* je nastao na grčkom jeziku te potječe iz V. stoljeća. Njegov najstariji prijevod na latinski jezik se nalazi u antifonaru *Bangor* iz VII. stoljeća. Dakle, *Gloria* je himan, slobodnog oblika, koji se razvijao u misi vrlo postepeno, a trajao je kroz dug vremenski period. Himan se početku pjevao u jutarnjoj i večernjoj molitvi, a u misu je uveden najvjerojatnije za vrijeme pape Simaha (498. – 514) te je postao dijelom biskupske liturgije. U to vrijeme svećenik ga je mogao pjevati samo na vazmenom bdijenju i na vlastitoj mladoj misi. Od XII. stoljeća ta ograničenja nestaju te se *Gloria* pjeva i na blagdane, svetkovine i sve nedjelje kroz godinu, osim došašća i korizme. Nakon nekog vremena ga je počela pjevati zajednica vjernika, a od trenutka kada se himan počeo razvijati kao posebna glazbena vrsta, pjeva je *Schola cantorum*. Početni dio himna *Glorie* odgovara pjesmi anđela u Betlehemu novorođenom Spasitelju (Lk 2, 14) koji glasi: *Slava Bogu na visini i na zemlji mir ljudima dobre volje*. Zbog tog dijela je *Gloria*, od strane crkvenih pisaca, bila nazivana *Hymnus Angelicus* što u prijevodu znači Anđeoski himan. Nakon pjesme anđela slijedi nastavak himna koji je podijeljen u dva dijela: himan Bogu Ocu i Himan Isusu Kristu. Nakon svega slijedi pohvala presvetom Trojstvu. Himan *Gloria* po svom karakteru i naravi namijenjen je pjevanju, a tekst se ne može zamijeniti drugim.

4.1.3. Credo

Credo, za razliku od ostalih dijelova ordinarija, u rimsku liturgiju ulazi mnogo kasnije. *Vjerovanje (Credo)* je crkvena zajednica izgovarala kao odgovor na Božju riječ. Oblik *Vjerovanja* koji je prihvaćen na misi je onaj iz Kalcedonskog sabora (431. g.), a naziva se Nicejsko-carigradsko vjerovanje. Ime je dobio prema dvama saborima koji su prethodili i čiji je zaključak donesen na Kalcedonskog saboru: Nicejski (325. g.) i Carigradski (381. g.) sabor.¹³ Na istoku, odredbom patrijarha Timoteja iz Carigrada, *Vjerovanje* se molilo prije početka sv. mise. Ovakav način molitve *Vjerovanja* dospio je u Španjolsku koja je saborom u Toledu (589. g.) odredila da se *Vjerovanje* moli onako kako se moli u Istočnoj Crkvi no prije Očenaša. U Francuskoj u VIII. stoljeću za vrijeme Karla Velikog, *Vjerovanje* se molilo odmah nakon evanđelja u misi. Od tada se ovakav način molitve širio posvuda u Francuskoj. U Rim stiže za vrijeme pape Benedikta VIII. (1012. – 1024.) u XI. stoljeću prigodom krunidbe kralja Henrika II.. *Schola cantorum* ga počinje pjevati u X. stoljeću, ali je zadržala melodijsku jednostavnost kako bi bila bliža puku.¹⁴ Prije nego što je uveden u sva nedjeljna slavlja, svetkovine i blagdane *Vjerovanje* se molilo samo prilikom većih svečanosti.¹⁵

4.1.4. Sanctus

Sanctus je u kršćansko bogoslužje najvjerojatnije došao iz sinagoge gdje se taj usklik koristio za vrijeme molitve kod Židova. Iako u IV. stoljeću dobiva svoj oblik u rimskoj liturgiji, nije odmah uveden u misno slavlje. Najvjerojatnije ga je u V. stoljeću uveo papa Siksto III.. Nakon V. stoljeća *Sanctus* se povjerava pjevanju schole cantorum. Početni dio *Sanctusa: Svet, Svet, Svet, Gospodin Bog Sabaot* ima simbolično značenje gdje se ponavljanjem riječi *Svet* tri puta ukazuje na trojedinog Boga, a neponavljanjem *Gospodin Bog* ističe jedinstvo osoba. Također se Bog naziva *Sabaot* što u prijevodu znači *Bog nad vojskama*. Upravo se u ovom himnu trojedinom Bogu ujedinjuje nebeska i zemaljska Crkva.

¹³ Usp. Valentino Donella, *Musica e liturgia*, Edizioni Carrara (bez godine), str. 195

¹⁴ Usp. MAROVIĆ, Šime: *Glazba i bogoslužje*: uvod u crkvenu glazbu, Split: Crkva u svijetu, 2009., str. 119 - 120

¹⁵ Usp. MARTINJAK, Miroslav: Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika – institut za crkvenu glazbu „Albe Vidaković”, 1997. str 151-153

4.1.5. Agnus Dei

Izraz *Agnus Dei* (Jaganjče Božji) u Bibliji je spomenut mnogo puta, a najpoznatiji među njima je onaj Ivana Krstitelja upućen Isusu: *Evo Jaganjca Božjega koji odnosi grijehe svijeta!*. *Agnus Dei* potječe s Istoka, a uveden je u rimsko bogoslužje u VII. stoljeću za vrijeme pape Sergija I. (687. – 701.). Uveden je kao litanjski napjev koji je pratio lomljenje kruha, a pjevali su ga zajedno svećenik i narod. Pjesma *Agnus Dei* je trajala prilikom cijelog obreda lomljenja kruha te broj zaziva nije bio određen.. Napjev je promijenio svoj karakter nakon što je prestalo prakticiranje lomljenja kruha, pa se njime molilo za mir. Treći zaziv *miserere nobis* (*smiluj nam se*) je zamjenjen *dona nobis pacem* (*daruj nam mir*). U praksi se *Agnus Dei* ponavljao tri puta, no u *Missalu Romanum* pronađeno je da se taj izraz mogao ponavljati i više od tri puta, jedino se zadnje ponavljanje moralo završiti sa *Dona nobis pacem* (Daruj nam mir). Oko IX. stoljeća broj zaziva je ograničen na svega tri, zbog skraćivanja obreda lomljenja kruha.

4.2. POVIJEST I RAZVOJ MISE KAO GLAZBENE VRSTE

Kada govorimo o misi kao glazbenoj vrsti tada govorimo o uglazbljenom kompletnom ordinariumu. Ovakav oblik mise se razvijao od renesanse (višestavačna polifona skladba) pa sve do danas (od XVIII. stoljeća kao vokalno-instrumentalna forma i ne nužno polifona). U glazbenom smislu poznajemo tri razvojna stadija mise:¹⁶

1. Koralna misa
2. Višeglasna *a capella* misa
3. Orkestralna misa

4.2.1. Koralna misa

Kada govorimo o gregorijanskom koralu ono podrazumijeva jednoglasno ili višeglasno unisono pjevanje katoličke liturgije na latinskom jeziku bez instrumentalne pratnje. Dobio je naziv po papi Grguru I. (590. – 604.). Izvođači u takvog načina pjevanja su bili svećenik, zbor (*Schola cantorum*) i crkvena zajednica. Tekst u gregorijanskom koralu, kao što smo prethodno naveli, bio je na latinskom jeziku. On se izvodio na jedan od dva načina:

1. recitirajući na određenoj visini tona (*Accentus*)
2. pjevanjem razvijenih melodija (*Concentus*)

Accentus je najčešće izvodio svećenik, dok je *concentus* najčešće izvodio zbor. Gregorijanski napjevi su u svojim počecima imali jednostavnu melodijsku liniju koja je bila povezana tijesnim intervalima. U IX. stoljeću dolazi do pojave orgulja koje su se koristile prilikom pjevanja pjesama, himana, pa tako i najvjerojatnije i koralu. Osim pojava orgulja, u IX. stoljeću dolazi i do pojave višeglasnog pjevanja. Tijekom svog postojanja gregorijanski napjevi su doživjeli mnogo gradacijskih promjena te su postali temelj višeglasnog pjevanja.¹⁷ Najpoznatije gregorijanske mise su: Lux et origo, Cum júbilo, Orbis factor, i druge.

¹⁶ Usp. PERIČIĆ, Vlastimir; SKROVAN, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, 2. izdanje, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1966., str. 240-242

¹⁷ Usp. MICHELS, Ulrich. *Atlas glazbe, svezak 1: sistematski dio i povijest glazbe od početka do renesanse*, prevela Jelena Vuković, Jurišićeva 10, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 1985/2004. str. 115., 185.

4.2.2. Višeglasna *a capella* misa

Iako se višeglasje pojavilo u IX. stoljeću, prakticiranje takvog pjevanja se tek pojavljuje u XIV. stoljeću. U to vrijeme najčešće se uglazbljivao proprium mise, a bilo je i primjera kada bi se zajedno uglazbio i proprium i ordinarium, čime bi se dobila plenarna misa. Procvat višeglasne *a cappella* mise i pravilo u kojem se uglazbljuje samo peterodijelni ordinarium mise se pojavljuju se između XV. i XVI. stoljeća za vrijeme razdoblja Renesanse. Temelj višeglasja, kao što smo već naveli prethodno, je bio koral c.f. (*cantus firmus*¹⁸). Prema takvoj strukturi misu možemo podijeliti na:¹⁹

- Diskant misu: c.f. je u gornjem glasu
- Tenor misu: c.f. je u tenoru
- Chanson misu: c.f. je svjetovna pjesma
- Misa parodia: preuzima višeglasni predložak kao što je motet ili chanson

Najveći skladatelj mise kao glazbene vrste u čitavoj povijesti glazbe je bio Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525./1526. – 1594.). Djelovao je u razdoblju renesanse i napisao je 104 mise od kojih mu je najpoznatija i najznačajnija Missa papae Marcelli napisana za mješoviti šesteroglasni zbor *a cappella*.²⁰ Od ostalih poznatih skladatelja misa u razdoblju renesanse su bili: Josquien des Prés i Orlando di Lasso, a od hrvatskih skladatelja ističe se Julije Skjavić. Kasnije početkom XVII. stoljeću, nakon promjene stila, pojavljuje se i koncertna misa koja u sebi već daje naznake orkestralne mise pojavom instrumenata i generalbasa.

¹⁸ *Cantus firmus* lat. žvrsta melodija, odnosi se na temeljni napjev preuzet iz liturgijskog pjevanja (npr. gregorijanskog pjevanja) ili poznate svjetovne skladbe. *Cantus firmus* postaje osnovicom nove skladbe oko kojeg se kontrapunktskom tehnikom razvijaju ostali glasovi. (USP. [S.n.] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=10693> (Pristup 23. 6. 2023.)).

¹⁹ Usp. MICHELS, Ulrich. *Atlas glazbe, svezak 1: sistematski dio i povijest glazbe od početka do renesanse*, prevela Jelena Vuković, Jurišićeva 10, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 1985/2004. str. 129.

²⁰ *A cappella* tal. kao [što se pjeva] u kapeli; podrazumjeva pjevanje bez instrumentalne pratnje, procvat takvog pjevanja je u razdoblju renesanse. (USP. [S.n.] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021. <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=239> (Pristup 23. 6. 2023.)).

4.2.3. Orkestralna misa

U Baroku, pod utjecajem opere i oratorija, pojavljuje se misa kantata koja svojim razlaganjem dijelova ordinarijuma na arije, duete i zborove dovodi do pojava orkestralne mise klasike i romantizma. Jedna od takvih misa kantata je velika Misa u h-molu skladatelja Johanna Sebastiana Bacha, napisana za soliste, zbor i orkestar. Orkestralna misa se razvila u 17. stoljeću, te zbog svog opsega najčešće izlazi iz liturgijskih okvira. Zbog toga su primjerenije koncertnim izvođenjima nego svetoj misi. Najznačajniji predstavnici takvih misa su:

- Razdoblje Klasicizma: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart (*Krunidbena misa*), Ludwig van Beethoven (*Missa solemnis*), Luigi Cherubini
- Razdoblje Romantizma: Franz Schubert, Franz Liszt, Anton Bruckner, Igor Stravinski, Maurice Duruflé (misa Cum jubilo)

Na našim područjima mise su pisali Franjo Dugan ml., Boris Papandopulo, Božidar Širola, Krsto Odak, Franjo Lučić, i drugi.

4.2.4. Requiem

U posebnu skupinu mise spada rekvijem (requiem). To je misa za pokojne (*missa pro defunctis*) u kojoj se izostavljaju dijelovi *Gloria* i *Credo*, a na mjesto njih se dodaju neku novi dijelovi. Prema tome sam redosljed je drugačiji te glasi:

- *Requiem aeternam*
- *Kyrie*
- *Dies irae*
- *Domine Jesu (offertorium)*
- *Sanctus*
- *Agnus Dei*
- *Lux aeterna*

Proprium mise sadrži *graduale*, *tractus* i sekvencu *Dies irae* koja se posebno ističe i pruža bogate mogućnosti dramatskog oblikovanja.²¹ Najpoznatiji skladatelji requiema su Wolfgang Amadeus Mozart, Luigi Cherubini, Hector Berlioz, Giuseppe Verdi, Antonin Dvoržak, Gabriel Fauré, Maurice Duruflé.

²¹ Usp. MICHELS, Ulrich. *Atlas glazbe, svezak 1: sistematski dio i povijest glazbe od početka do renesanse*, prevela Jelena Vuković, Jurišićeva 10, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 1985/2004. str. 129.

5. LITURGIJSKA GLAZBA I LITURGIJSKO PJEVANJE

5.1. PORIJEKLO I POVIJEST RIJEČI

Pojam liturgija potječe od grčke riječi *leiturgia* koja je sastavljena od imenice *ergon*, što u prijevodu znači djelo, i pridjeva *leitos* što u prijevodu znači pripadajući narodu.²² Kada bi doslovno preveli riječ *leiturgia* ona bi značila narodno dijelo. U početku se tom riječju povezivala svaka izvjesna služba koja bi rezultirala dobro narodu, a kasnije od 2. stoljeća pr. Kr. se povezivala sa kulturnom službom. U prijevodu Septuaginte pronađen je izraz koji govori o hramskoj službi svećenika i levita. Također pronađeno je još jedno značenje liturgije koje je povezano sa bogoslužjem. Ipak, izraz liturgija je bila nepoznata Zapadu sve do 16. stoljeća gdje su se dotada mjesto nje koristili brojni drugi latinski nazivi kao što su: *officium*, *celebratio*, *cultus*, *mysterium*, *sacramentum*, *sacrum*, *servitium* i slični drugi.

Shvaćanje i bit liturgije najbolje prikazuju zadnje dvije rečenice članka 7 iz izjave II. Vatikanskog sabora: „S pravom se dakle liturgija smatra kao vršenje Kristove svećeničke službe; u njoj se pomoću osjetnih znakova označuje i, na način pojedinom znaku svojstven, izvršuje čovjekovo posvećenje te tako otajstveno tijelo Isusa Krista, Glava i udovi, vrši cjelokupno javno bogoslužje. Stoga je svako liturgijsko slavlje – budući da je ono djelo Krista Svećenika i njegova tijela, koje je Crkva – u najpotpunijem smislu sveto djelo, i s njim se, s obzirom na isti naslov i isti stupanj, po djelotvornosti ne može izjednačiti ni jedan drugi čin Crkve“. Dakle liturgija je u biti neprestano djelovanje otkupljenja koje je Bog izvršio u Isusu Kristu po Duhu svetom. To potvrđuju Isusove riječi apostolima iz evanđelja po Ivanu: „Kao što mene posla Otac i ja šaljem vas.“ (Iv 20, 21). Prema tome liturgija je prvenstveno milosni događaj u kojoj se uprisutnjuje Kristovo vazmeno otajstvo. Ovako shvaćenu liturgiju najbolje je prevesti kroz izraz „bogoslužje“ gdje postoji uzajamna služba zajednice prema Bogu i Boga prema zajednici. O takvoj službi nam najbolje pokazuju Isusove riječi iz evanđelja po Mateju: „Tako i Sin Čovječji nije došao da bude služen nego da služi i život svoj daje kao otkupninu za mnoge“ (Mt 20, 28). Zbog toga je liturgija jedna od temeljnih funkcija crkve u kojoj su nosioci Krist i Crkva. Liturgija se kroz razne načine pojavljuje u bogoslužju a centralni i temeljni je euharistijsko slavlje.

²² Usp. ADAM, Adolf: *Uvod u katoličku liturgiju*, Hrvatsko izdanje, Zadar: Hrvatski institut za liturgijski pastoral, 1993., str 11.

5.2. GLAZBA I LITURGIJA

A koliko je bitna glazba u liturgiji možemo razaznati pogledavši Bibliju u kojoj je riječ „pjevati“ najčešće rabljena riječ. U Starom zavjetu ona se pojavljuje 309 puta, a u Novome 36 puta.²³ Prvo spominjanje pjevanja u Bibliji ćemo pronaći na mjestu kada Mojsije zajedno s Izraelcima slavi Boga nakon prelaska Crvenog mora: „Tada zapjeva Mojsije s Izraelcima ovu pjesmu Gospodinu u slavu...“ (Izl 15,1). Takvo pjevanje Mojsija slavi Božjoj jako podsjeća na svećenika koji zajedno sa vjernicima pjeva na liturgijskom slavlju. Taj povijesni događaj za Izraelce je postao temeljem hvalospjeva Bogu, a za kršćane je događaj Isusova uskrsnuća. Izraelcima izlazak nije značio kraj njihovoj patnji već upravo suprotno mnoge kušnje i nedaće su ih čekale na njihovu putu prema Obećanoj zemlji. No, nisu bili sami jer u svakoj novoj strahoti su bili svjedoci Božjih silnih djela čija su spasenja svaki put iznova bile pjevana. Također, za kršćanstvo konačno spasenje se dogodilo u Novom zavjetu kroz Kristovo uskrsnuće iz čega proizlazi teološki temelj bogoslužnog pjevanja. Već prakršćanske zajednice su poznavale i izvodile pjevanje kao sastavni dio bogoslužja, a kao dokaz tome nam govore zapisi evanđelista Marka i Mateja, koji su izvještaje o Isusovoj Posljednjoj večeri završili riječima: „Otpjevavši hvalospjeve, zaputiše se prema Maslinskoj gori“ (Mt 26, 30; Mk 14, 26), također i iz Pavlovih poslanica je pozvao zajednice neka u njima odzvanjaju „psalmi, hvalospjevi i pjesme“.²⁴ Prema rimskom piscu Pliniju, koji je obavještavao rimskog cara o kršćanskom bogoslužju, da se razaznati da je pjevanje bilo sastavni dio i srž kršćanske liturgije na početku II. stoljeća. Dakle glazba i liturgija su čvrsto vezane jedna uz drugu od samih početaka.

U svakom slučaju *ljubav* je izvor pjevanja u Crkvi. Kao što sveti Augustin govori: *Cantare amantis est*, što u prijevodu znači: *pjeva onaj koji ljubi*. Iz toga proizlazi trinitarno tumačenje crkvene glazbe gdje je Duh Sveti ljubav i on stvara pjesmu, a taj Duh je Duh Isusa Krista koji nas uvodi u ljubav prema Kristu te nas naposljetku vodi k Ocu. O važnosti liturgijskog pjevanja govori nam tvrdnja svetog Augustina na jednom od njegovih glasovitih govora: „Novi čovjek pjeva novu pjesmu. Pjevanje je izričaj radosti, a ako bolje o tome razmislimo, i izričaj ljubavi“.²⁵ Crkva ima bogatu povijest stvaranja glazbe, no nije moguće

²³Usp. RATZINGER, Joseph, Benedikt XVI.: *Duh liturgije, Temeljna promišljanja*, II. izdanje, Split: Verbum, 2015. str 133.

²⁴ Usp. ADAM, Adolf: *Uvod u katoličku liturgiju*, Hrvatsko izdanje, Zadar: Hrvatski institut za liturgijski pastoral, 1993., str. 94

²⁵ Usp. BENEDIKT XVI.: *Sakrament ljubavi, postsinodalna apostolksa pobudnica Svetog Oca Benedikta XVI. o euharistiji, izvoru i vrhuncu života i poslanja Crkve, upućena biskupima, kleru, osobama posvećenog života i vjernicima laicima*, 2. izdanje, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, siječanj 2008. str. 67.

svrstati i jednako vrednovati sve pjesme za liturgiju. Benedikt XVI. smatra kako je potrebno poštivati smisao liturgije izbjegavajući općenitu improvizaciju ili uvođenje glazbenih rodova.²⁶ Kao element liturgije, pjesma svojim tekstom, melodijom te na kraju i samom izvedbom mora odgovarati smislu otajstva koje se slavi, dijelovima obreda i liturgijskom vremenu. Također, Benedikt XVI. izražava želju, poštujući različita usmjerenja i tradicije, da se gregorijanski koral primjereno vrednuje jer je to pjevanje vlastito rimskoj liturgiji. Upravo gregorijanski koral je postavio trajna mjerila za *musicam sacram*²⁷ (svetu glazbu) u bogoslužju Crkve. Ta mjerila koja su se pojavila u vrijeme gregorijanskog pjevanja nisu jedina. Glazba se nije više razvijala iz molitve, te je postala svrhom samoj sebe što otuđuje liturgiju od njene biti. Tridentski koncil²⁸ 1545. - 1565 je ponovno normirao vezanost crkvene glazbe uz riječ te je na taj način ograničio upotrebu glazbala u liturgiji. Na tom koncilu su se jasno postavile razlike između svjetovne i sakralne glazbe. Na sličan način promjene uvodi i sveti papa Pio X. (1903. – 1914.) gdje gregorijanski pjevanje i veliku polifoniju iz katoličke obnove proglasio mjerilom liturgijske glazbe koja se treba razlikovati od općenite religiozne glazbe.

²⁶ *Ibid*, str. 67

²⁷ *Musica sacram* lat. sveta glazba, odnosi se na upute o glazbi u svetom bogoslužju.

²⁸ Tridentski sabor ili Tridentski koncil - devetnaesti ekumenski koncil održan s prekídima u Trentu (lat. Tridentum) u Italiji 1545–65. Na saboru je potvrđen nauk Katoličke Crkve o spasenju, sakramentima, biblijskom kanonu, te je ujednačen način slavljenja mise u cijeloj Crkvi. (USP. [S.n.] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=62251> (Pristup 23. 6. 2023.)).

5.3. GLAZBA U BOGOSLUŽJU

Na Drugom vatikanskom saboru, također jedna od tema je bila sakralna glazba. Dokument koji su izdali saborski oci naziva se konstitucija o svetoj liturgiji *Sacrosanctum Concilium*²⁹. Posebno poglavlje koje govori o sakralnoj glazbi nalazi se u VI. poglavlju. Za narav svete glazbu ovaj dokument ističe u članku 112.: „Sveta će glazba dakle biti to svetija što se tješnje poveže s liturgijskim činom, bilo da ugodnije izrazi molitvu, bilo da promiče jednodušnost, bilo da svete obrede obogati većom svečanošću. A Crkva odobrava i u Božju službu pripušta sve oblike prave umjetnosti obdarene potrebnim svojstvima“³⁰ Nadalje u tekstu se ističe da liturgijska glazba ne smije biti promatrana kao vrsta promidžbe ili kao reklamu za bogoslužje. Za liturgiju nakon Drugoga vatikanskog sabora nije dovoljno tražiti estetsku vrijednost bez obredne organizacije i cjelovitosti. Visoki umjetnički standardi su konstanta koja mora pratiti bogoslužje. Važno je zbog toga pri izboru pjesama i njegovanja liturgijskog glazbenog izričaja voditi računa o svim navedenim odrednicama prilikom čega treba i na području crkvene glazbe dati prostora za kreativnost i stvaranje novih liturgijskih pjesama. Također u tekst se ističe kako su važni sudionici u liturgijskoj službi pjevači i orguljaši, ali za tu službu treba biti liturgijski i glazbeno osposobljen: članak 114.: „Neka se najvećom brigom čuva i promiče blago svete glazbe. Neka neprestano napreduju pjevački zborovi, naročito kod stolnih crkava. Neka se biskupi i ostali pastiri duša revno brinu da sva zajednica vjernika u svakom svetom činu, koji se vrši s pjevanjem, može vršiti svoju svojstvenu djelatnu ulogu prema odredbi čl. 28 i 30.“; te u članku 115. : „Glazbenim skladateljima i pjevačima, a osobito djeci, treba pružiti ispravnu liturgijsku pouku.“ Također, i u *Općoj uredbi Rimskog misala* se naglašava kako je potrebno cijiniti liturgijsko pjevanje: "Apostol opominje kršćane koji se okupljaju u jedno očekujući dolazak svoga Gospodina da zajedno pjevaju psalme, hvalospjeve i duhovne pjesme (usp. Kol 3, 16). Pjevanje je znak ushićena srca (usp. Dj 2, 46). Stoga s pravom kaže sv. Augustin: "Pjeva tko ljubi" (25) i već je u davnini nastala uzrečica: "Tko dobro pjeva dvostruko moli".“³¹

²⁹ *Sacrosanctum Concilium* lat. Sveti koncil, odnosi se na Saborsku uredbu o svetom bogoslužju, izdan je 22. studenog 1963. godine na Drugom vatikanskom koncilu.

³⁰ Konstitucija o svetoj liturgiji „*Sacrosanctum Concilium*“ Šesto poglavlje: Sakralna glazba

³¹ Opća uredba rimskog misala, članak 19.

5.4. SVETA GLAZBA, DUHOVNA GLAZBA I LITURGIJSKA GLAZBA

Izrazima sveta glazba, duhovna glazba, liturgijska glazba jasno se razlikuju u muzikološkoj i liturgijskoj literaturi nakon Drugog Vatikanskog koncila. Na prvi pogled izrazi su veoma slični i iako se često miješaju, u sebi sadrže veoma različita značenja.³² Pjevanje i glazba su povezani s bogoštovljem i bogoslužjem, s liturgijom i evangeliziranjem od prvih kršćanskih vremena. Papa Benedikt XVI. u *Sacramentum Caritatis* (Apostolska pobudnica iz 2007. godine), br. 42 piše: „U ars celebrandi istaknuto mjesto zauzima liturgijsko pjevanje. S pravom tvrdi sveti Augustin u jednoj svojoj glasovitoj propovijedi: *Novi čovjek zna kakva je nova pjesma. Pjevanje je izraz radosti i, ako mislimo na to s malo više pozornosti, izraz ljubavi. Božji narod okupljen na slavlje pjeva pohvale Bogu. Crkva je u svojoj dvotisućljetnoj povijesti stvorila, i još uvijek stvara, glazbu i pjesme koje sačinjavaju baštinu vjere i ljubavi koja se ne smije izgubiti.*“ Glazba kojoj se služi liturgija naziva se *crkvena* ili *sveta* glazba. Dakle, u *svetu glazbu* spada sva ona glazba koju kršćani izvode za vrijeme liturgijskih i neliturgijskih susreta. Pojam *svete glazbe* odnosno *musica sacra* datira iz druge polovice 19. stoljeća i početka 20. stoljeća kada se stvarala želja za obnovom crkvene glazbe. Taj pojam je preuzeo i Dugi vatikanski koncil kada govori o liturgiji i liturgijskoj glazbi. U dokumentima Drugog vatikanskog koncila pridjev *sveta* odnosi se na odnos između pjevanja i liturgijskog čina. Prema Napatku Kongregacije za Bogoštovlje o koncertima u crkvama iz 1987. godine *Sveta glazba* je: „Ona koja se nadahnjuje na tekstu Svetoga pisma ili liturgije ili koja doziva u pamet Boga, Blaženu Djevicu Mariju, svece, ili Crkvu...“ Dakle, iz ovoga zaključujemo da je *svet glazba* ona glazba koja obuhvaća tematiku *Svetog pisma*. Nasuprot *svetoj glazbi* stoji *duhovna glazba* koje se bitno razlikuju. U *duhovnu glazbu* spada ona glazba koja nije prvotno zamišljena za liturgijsku službu, te u nju primjerice spadaju: madrigali, kantate, oratorij i slične, zatim sve pjesme i religiozni napjevi modernih kantautora. Iz ovoga zaključujemo da *duhovna glazba* nije *sveta glazba* ni *liturgijska*, a *sveta glazba* je duhovna što ne znači da je odmah i *liturgijska glazba*. *Sveta glazba* može postati *liturgijska glazba* ukoliko joj se pridoda funkcionalno svojstvo u liturgiji. To nas dovodi to činjenice da *liturgijska glazba* je ona *sveta glazba* koja se može uvrstiti u bogoslužje. Katarina Koprek, pored neophodne svetosti, govori o određenim obilježjima liturgijske svojstvenosti i funkcionalnosti *liturgijske glazbe* te ih navodi:³³

³² Usp. KOPREK, Katarina, „Glazba kao sredstvo evangelizacije. Razmišljanja o duhovnoj, svetoj i liturgijskoj glazbi“, *Obnovljeni Život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, Vol. 63. No. 2. (2008.), str. 127-136 <https://hrcak.srce.hr/clanak/38772> (Pristup: 23.6.2023)

³³ Usp. KOPREK, Katarina, „Glazba kao sredstvo evangelizacije. Razmišljanja o duhovnoj, svetoj i liturgijskoj glazbi“, *Obnovljeni Život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, Vol. 63. No. 2. (2008.), str. 127-136 <https://hrcak.srce.hr/clanak/38772> (Pristup: 23.6.2023)

- neophodan službeni „liturgijski“ tekst (uzet iz Svetog pisma, iz liturgijskih knjiga, iz patrističke literature), ili tekst odobren od odgovornih crkvenih vlasti;
- specifična „pripadnost“, tj. precizna podudarnost između onoga što se izvodi i obreda koji se slavi, kao i liturgijskog vremena u kojemu se slavi;
- suglasje i sklad s rubrikalnim propisima — u liturgijskom, pastoralnom i teološkom smislu;
- prihvatljive dimenzije skladbi, njihova stvarna izvodljivost, sposobnost da budu shvaćene i da budu zaista učinkovite na duhovnom području, kako se ne bi pretvorile u „koncert“ (u glazbeni moment sam za sebe, u kojemu narod ne može sudjelovati, ili, još gore, ne može ga razumjeti).

Također, kaže da u vezi ovih obilježja govori papa Benedikt XVI. u dokumentu *Sacramentum Caritatis* br. 42: „Uistinu, u liturgiji ne možemo reći da jedna pjesma vrijedi koliko i druga. U vezi s time treba izbjegavati površnu improvizaciju ili uvođenje glazbenih rodova koji ne poštuju smisao liturgije. Budući da je pjesma liturgijski element, treba se integrirati u oblik vlastit slavlju. Uslijed toga sve — tekst, melodija i izvođenje — treba odgovarati smislu otajstva koje se slavi, dijelovima obreda i liturgijskim razdobljima.“

5.5. VRSTE SVETE GLAZBE

Jedan od kriterija za razvrstavanje *svete glazbe* je sudjelovanje članova okupljene zajednice. Prema tome, Crkva pod liturgijsku glazbu ubraja i dijeli na:

- **Koralno pjevanje**
- **Pučka crkvena popijevka**
- **Polifonija**
- **Instrumentalna glazba**

Koralno pjevanje se, sve do Drugog vatikanskog koncila, nazivalo kao formalno pjevanje katoličke liturgije. Ono nosi titulu prve crkvene glazbe te je uzor svim ostalim oblicima crkvene glazbe. Zbog svoje težine pjevanja širem puku, najčešće koralne napjeve pjevaju izvježbani pjevači, no ima slučajeva gdje puk nauči barem jednostavne napjeve. **Pučke crkvene popijevke** su namijenjene pjevanju puka, a po obliku su pjesme himni gdje se melodija svake kitica ponavlja. One su duhovnog sadržaja pisane na narodnom jeziku koje su prikladne za liturgijsku uporabu od strane crkvenih vlasti, ali i za izvan liturgijska slavlja i pobožnosti. Razlikujemo dvije popijevke: biblijski koral i slobodna crkvena popijevka. Jedina razlika među njima je tekst gdje biblijski koral, kao što samo ime govori, koristi biblijski tekst, a pučka crkvena popijevka je tekstualno slobodna, te može pjevati o Bogu, o svecima, o svetim mjestima, o spasenju i slično. Crkvena pučka popijevka je najomiljeniji oblik pjevanja vjernika u crkvi upravo zbog svojih karakteristika. **Polifono pjevanje**, uz gregorijansko pjevanje, ima vrlo bogatu glazbenu baštinu. Zbog svoje težine uglavnom je pjevaju izvježbani pjevači uz instrumentalnu pranju ili bez nje. Crkva, kao i gregorijansko pjevanje, potiče na čuvanje naslijeđa polifone crkvene glazbe te na komponiranje novih polifonih djela koje odgovaraju liturgijskoj glazbi. Korištenje instrumenata unutar bogoslužja je ograničeno te su dopuštena samo ako pomažu pjevanju i izražavaju značenja svetih obreda. Drugi vatikanski koncil u dokumentu *Sacrosanctum concilium* posvetio je poseban članak 120 vezan za korištenje instrumenata u liturgiji: „Slobodno je u bogoslužje pripustiti i druga glazbala uz sud i suglasnost nadležnih crkvenih teritorijalnih vlasti prema čl. 22 par. 2, zatim čl. 37 i 40, ukoliko su prilagođena ili se mogu prilagoditi liturgijskoj praksi, odgovaraju dostojanstvu hrama i zaista uzdižu vjernike.“³⁴ Dakle, **instrumentalna glazba** u liturgiji ne smije biti samostalna i odvojena od liturgijskih događanja, nego, kao i pjevanje, se mora po svom obliku prilagoditi liturgiji. Instrumentalna glazba je podređena pjevanju, o čemu govori činjenica da je pjevanje u odnosu na sviranje izvrsniji način

³⁴ *Sacrosanctum concilium*, VI. poglavlje, čl. 120

slavljenja otajstava. Iz tog razloga jedna od zadaća instrumentalne glazbe je da bude pratnja pjevanju.

5.6. LITURGIJSKA GLAZBA I UMJETNOST

Često zbog svoje restriktivnosti liturgiju se odvoja od umjetnosti. No, u bogoslužju se događa upravo suprotno gdje liturgija i umjetnost jedan drugu nadopunjuju. Papa Ivan Pavao II. u prvim redcima svog pisma veliča umjetnike kao „genijalne graditelje ljepote“, koji na jedinstven način mogu doživjeti barem „titraj“ stvaralačkoga djela Boga Stvoritelja te iskusiti „odjek“ dara stvaranja koji je Bog utisnuo i u svoja stvorenja.³⁵ Papa Ivan Pavao II. također se osvrće na prve biblijske riječi iz *Knjige Postanka*: „I vidje Bog sve što je učinio. I bijaše veoma dobro“ (post 1,31). Iz toga proizlazi da je čovjek koji stvara umjetničko djelo unutarnjim nadahnućem zapravo odraz slike samog Stvoritelja te na određeni način sudjeluje u trajnom stvaranju svijeta. Također papa stvara razliku između dva pojma: *Stvoritelj* i *stvaratelj*, u kojem je *Stvoritelj* onaj koji potpuno slobodno i ničim uvjetovan stvara iz ničega, a *stvaratelj* onaj koji se u svom umjetničkom izražavanju koristi već postojećom materijom kojoj daje određeno obličje, kontekst i značenje. Stoga Bog poziva čovjeka da nastavi njegovo djelo stvaranja te na taj način surađuje u samom Božjem djelu stvaranja. Prema tome svaki umjetnik treba biti svjestan vlastitog posebnog dara i posebne odgovornosti njegova razvijanja i izražavanja, u službi cijelog čovječanstva. Papa naziva *istinskim* umjetnikom onog umjetnika koji je svjestan vlastitih granica u umjetničkom izražavanju jer onaj konačni izraz njihove umjetničke sposobnosti pri stvaranju određena djela je samo „sjena onoga sjaja koji je zasjao tek na trenutak pred očima njihova duha“.

Zbog različitosti estetskih kanona i vrijednosti između umjetnosti klasičnog svijeta i kršćanstva u povijesti, kršćanstvo je krenulo ka stvaranju vlastitog stila koji je bio na kršćanskom nadahnuću. Tako su prvi kršćanski simboli kruh, riba i pastir postali temelj i nadahnuće nadolazeće umjetnosti. Crkva je svjesna o postojanju humanizma koje prati „odsutnost Boga“ i čestim „protivljenjem Bogu“. Ovo ozračje znalo je ponekad dovoditi do podjela u vjerskim i umjetničkim krugovima te su mnogi umjetnici izgubili interes za vjerske teme. Međutim, Crkva i u takvom ozračju nije prestala gajiti veliko poštovanje prema umjetnosti i njezinim vrijednostima. Crkvi je izrazito stalo do dijaloga s umjetnošću i umjetnicima, dijalog koji želi obnavljati i unaprjeđivati oslanjajući se na stara iskustva

³⁵ ĆURIĆ, Tomislav; ŽIŽIĆ, Ivica, *Papa Ivan Pavao II. i umjetnici: 20. obljetnici papina pisma umjetnicima*, UDK: 272:73/76, 929 Iohannes Paulus II., sanctus, pregledni članak, Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Splitu - Slavonski Brod, 22. svibnja 2019. <https://hrcak.srce.hr/file/335513> (Pristup: 23.6.2023)

međusobnih odnosa, stvarajući i razvijajući novi savez i nove odnose. Umjetnost iako ograničena u svojim mogućnostima pomaže Crkvi u prenošenju poruke koju je sam Krist povjerio te na svoj način čini bližim i shvatljivijim svijet duha u kojem se uranja u otajstvo vjere. Ona preko boja, oblika pa tako i zvuka pomaže izraziti i približiti neizrecivo. Krist, prema Novozavjetnim tekstovima, također je uvelike koristio različite slike u svom propovijedanju te je svojim slušateljima omogućio bolje razumijevanje svoga navještaja. Papa nadalje govori o kreativnim nadahnućima za koje postoje razni poticaji. Ipak on smatra da svako istinsko nadahnuće u sebi nosi „titraj onog ‘daha’ kojim je Duh Stvoritelj od samoga početka prožimao djelo stvaranja”. U susretu sa ljudskim genijem, taj dah Duha Stvoritelja potiče kreativnu sposobnost izražavanja te ga ispunja „nekom vrstom nutarnjega rasvjetljenja koje ujedinijuje naznaku dobrog i lijepoga, te u njemu budi energiju duha i srca čineći ga prikladnim za stvaranje ideje i za oblikovanje u umjetničkom djelu”. Taj trenutak papa naziva trenutkom milosti. Liturgija i umjetnost, u istinskoj sakralnoj umjetnosti, pojavljuju se sjedinjene i nepomišane u dinamici uprisutnjenja i slavljenja otajstva vjere u određenom povijesnom vremenu i prostoru.³⁶

³⁶ ĆURIC, Tomislav; ŽIŽIĆ, Ivica, *Papa Ivan Pavao II. i umjetnici: 20. obljetnici papina pisma umjetnicima*, UDK: 272:73/76, 929 Iohannes Paulus II., sanctus, pregledni članak, Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Splitu, Slavonski brod, 22. svibnja 2019. <https://hrcak.srce.hr/file/335513> (Pristup: 23.6.2023)

6. GREGORIJANSKO PJEVANJE

6.1. POVIJEST I RAZVOJ

Gregorijansko pjevanje označava posebno pjevanje Katoličke crkve koje je jednoglasno, liturgijsko i na latinskom jeziku. Za gregorijansko pjevanje Šime Marović govori da ono označava „poseban repertorij vokalne glazbe na latinskom jeziku, koji se izvodi u rimskom obredu.“³⁷

Miroslav Martinjak kao i Šime Marović navode 3 različite teorije o nastanku gregorijanskog pjevanja:³⁸

1. Prva teorija smatra da su u Rimu nastale dvije tradicije pjevanja:
 - *Starorimsko pjevanje (Cantus romanus)* – nastalo u V. stoljeću za vrijeme pape Grgura Velikog, pod utjecajem židovske, grčke i bizantske glazbe.
 - *Gregorijansko pjevanje* – nastalo za vrijeme pape Vitaliana (657. – 672.)

Razvitak *starorimskog pjevanja* u *gregorijansko pjevanje* zaslužni su rimski opati iz samostana Sv. Martina u Vatikanu u VII. stoljeću: Catolenus, Maurianus i Virbonus. Ovu teoriju zastupa njemački muzikolog B. Stäblein.

2. Druga teorija govori o *gregorijanskom pjevanju* koje se kao prerađeno *rimsko pjevanje* proširilo u Galiju za vrijeme karolinške obnove. Spajanjem galikanskog i rimskog pjevanja nastaje nova vrsta gregorijansko pjevanje, koje više nije ni galikansko ni rimsko. Ovu teoriju zastupaju J. Horulier i M. Huglo.
3. Treću teoriju zastupa benediktinac Dom Joseph-Georges-Marie Gajard iz opatije Saint-Pierre-de-Solesmes koji proučavanjem mnogih rukopisa i dokumenata zaključuje: „Ali mi držimo da razlozi, premda nisu konačni ali makar krajnje jaki, stavljaju prepreke tvrdnji o nastanku gregorijanskog pjevanja u Galiji. Za sada ne može promijeniti uvriježeno mišljenje o nastanku gregorijanskog pjevanja u Rimu.“³⁹

Gregorijansko pjevanje staro je koliko i kršćanstvo i liturgija, a njegov razvoj možemo pratiti i podijeliti u četiri razdoblja.⁴⁰ **Prvo razdoblje**, koje još nazivamo i *razdoblje stvaranja*, počelo

³⁷ MAROVIĆ, Šime „Glazba i bogoslužje. Uvod u crkvenu glazbu“, Split: Crkva u Svijetu, 2009., str. 21-24

³⁸ Usp. MARTINJAK, Miroslav. *Gregorijansko pjevanje. Baština i vrelo rimske liturgije*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika; Institut za crkvenu glazbu *Albe Vidaković*, 1997., str. 9 – 10.

³⁹ Usp. MAROVIĆ, Šime *Glazba i bogoslužje. Uvod u crkvenu glazbu*, Split: Crkva u Svijetu, 2009., str. 21-24

⁴⁰ Usp. TKALEC, Gabrijela s. M. Vlasta, *Gregorijansko pjevanje. Usmena predaja i zapis*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, 2008., str 9 – 24.

je u vrijeme prestanka progona kršćana 313. godine i trajalo je do pontifikata pape Sv. Grgura Velikog (590. – 604.). U to vrijeme, pjevanje je bilo u širokoj uporabi za vrijeme bogoslužja, a jezik koji je bio u upotrebi je bio Grčki. Nakon dva stoljeća, koliko se zadržao grčki jezik u liturgiji, novi službeni liturgijski jezik postaje latinski. Tom promjenom, svoj vlastiti lokalni repertorij napjeva počele su stvarati kršćanske regije Zapada:

- *Starorimsko pjevanje (romano antico ili paleoromano)* – Rim
- *Beneventansko pjevanje* – Južna Italija
- *Milansko (ambrozijansko) pjevanje* – Milano, sjeverna Italija
- *Španjolsko pjevanje* – Pirinejski poluotok
- *Galikansko pjevanje* – Galija

Od svih repertorija staroga Zapada do danas u uporabi je ostao samo *milanski*. Također u razdoblje stvaranja spada i **drugo razdoblje** koje možemo podijeliti u dvije epohe:

- *Zlatno razdoblje gregorijanskog pjevanja*
- *Razdoblje jednostavnog očuvanja i prenošenja*

Zlatno razdoblje počinje za vrijeme pape Sv. Grgura Velikog i traje do XI. stoljeća. Veliku i veoma važnu ulogu u tom razdoblju u obnovi crkvene glazbe i liturgije imao je papa Sv. Grgur Veliki. Zbog takvih zahvata papa je dobio titulu *oca liturgijske glazbe*, a osim toga liturgijsko pjevanje koje je nastalo njegovom obnovom dobilo je ime po njemu gregorijansko pjevanje. Gregorijansko pjevanje u tom razdoblju dostiže svoj vrhunac te se širi po cijeloj Italiji, te ulazi u teritorije Engleske i Francuske. Gregorijanski repertorij u drugom dijelu se sve više prenosi, a broj sve više povećava. No nastale nove melodije ne odišu isto jednostavnošću i spontanošću kao što su to bile prvotne melodije. Sve veća je upotreba velikih intervala koja otežavaju izvedbu se sve manje njeguje te time gubi i prvotnu ritmičnost. **Treće razdoblje**, zvano još kao *razdoblje dekadence* obuhvaća vrijeme od kraja XIII. stoljeća do polovine XIX. stoljeća. Naznake dekadence gregorijanskog pjevanje već su viđene krajem drugog razdoblja, a razlozi koji su utjecali na nju je mnogo. Nemarnost prepisivača, koji su zanemarivali bilježenje ritmičkih nijansi, i pjevača, koji su bili nemarni u interpretaciji, osnovni je razlog početka dekadencije. Uvođenjem notacije sve se manje posvećuje uvježbavanju pjevača što je dovelo do toga da se tradicija pamćenja melodija polako počela gubiti. Nadalje, uporaba polifonije i moderne glazbe gdje su gregorijanske melodije služile samo kao teme prilagođene zahtjevima stvaranja još su jedan od razloga dekadencije. Ovo razdoblje je dovelo do procvata novih glazbenih oblika kao što su *sekvence* i *tropi* koji će kasnije biti zabranjeni u liturgiji, a potom

gotovo potpuni nestati iz uporabe nakon Tridentskog sabora u 16. stoljeću. Uvođenje notacije dosta je pomoglo prilikom čitanja melodije bez učitelja no takva notacija nije prikazivala stvarnu melodijsku, ritmički i modalnu strukturu što je dovelo do manipulacije i transformacije originalne gregorijanske melodije koju je trebalo sačuvati. Ovako manipulirane i transformirane melodije su bile tiskane u Medici što je bio vrhunac dekadencije gregorijanskog pjevanja. Posljednje, **četvrto razdoblje**, koje je počelo polovinom XIX. stoljeća i traje sve do danas, je razdoblje *restauracije*. Obnovu tradicionalnog autentičnoga gregorijanskog pjevanja započeo je Dom Gueranger zajedno s benediktincima opatije Solesmes. Njihov trud i sakupljanje sve dokumentacije rukopisa koje su sadržavale gregorijanske melodije, dovelo je do početka objavljivanja prvog sveska glazbene Paleografije⁴¹ (*Paleographie musicale*). Poučen njihovim primjerom rimska crkva, posredstvom pape Pija X. 1903. godine, poziva sve katolike na povratak gregorijanskog pjevanja. Druga epoha i nastavak obnove gregorijanskih melodija počinje oko 1950. godine kada se ponovno izdaje *Paleographie musicale*. Imena koja su se najviše isticala prilikom izdavanje glazbene Paleografije su Dom Cardine, redovnik iz Solesmesa, i njegovi učenici. Održavanjem II. vatikanskog sabora 1964. godine i reforme katoličkog bogoslužja dovelo je to zanemarivanja gregorijanskog pjevanja. Uvođenjem govornog jezika u liturgijskim slavljinama došlo je do napuštanja gregorijanskog pjevanja čiji su tekstovi bili na latinskom jeziku. Situacija o gregorijanskom pjevanju danas najbolje govori citat Benedikta XVI.: „Mnogi liturgičari ostavili su po strani to blago, proglašujući ga ‘dostupnim za manjinu’. Ostavili su ga po strani u ime toga da ‘svi u svakome trenutku trebaju sve shvatiti’ u postkoncilskoj liturgiji. Dakle, ne više ‘sveta glazba’ – u krajnjem slučaju ostavljena za svečane prigode, u katedralama – već samo ‘glazba za upotrebu’, pjesmice, lagane melodije, tekuće stvari.”⁴² No, iako je gregorijansko pjevanje napušteno u liturgijskim slavljinama njihove melodije se i dalje proučavaju i privlače svojom ljepotom.

⁴¹ Paleografija grč. *drevno pisanje* – pomoćna povijesna znanost koja se bavi proučavanjem razvoja starih pisama s ciljem da omogući ispravno čitanje te određivanje mjesta i vremena nastanka starih rukopisa i natpisa. U ovom slučaju se odnosi na glazbeno pismo. (USP. [S.n.] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021. (Pristup 23. 6. 2023.)). <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=46230>

⁴² RATZINGER, Joseph; MESSORI, Vittorio, *Razgovor o vjeri*, Verbum, 1998. str. 119

6.2. STILOVI GREGORIJANSKIH MELODIJA

Ovisno o zahtjevima katoličke liturgije, gregorijanski pjevanje je razvilo tri melodijska stila:⁴³

- **Silabički**
- **Neumatski**
- **Melizmatički**

Ova tri melodijska stila razvijaju se od samih početaka kršćanske liturgijsko-glazbene prakse. Miroslav Martinjak navodi tri čimbenika koja su utjecala na njihovo oblikovanje:⁴⁴

1. Liturgijska akcija i liturgijski moment
2. Stupanj blagdana prema redu važnosti
3. Razni sudionici liturgijskog slavlja

Silabički stil je dobio ime po latinskoj riječi *syllaba* što u prijevodu znači slog, a proizašao je od recitativnog stila. U ovom stilu ključnu ulogu i glavna melodijska uporišta imaju naglasak riječi i fraza. Upravo zbog svoje jednostavnosti ovaj stil je pogodan za pjevanje čitave vjerske zajednice. Jedne od najpoznatijih melodija silabičkog stila su: *Salve Regina*, *Regina coeli*, *Ubi caritas*, *Alma redemptoris Mater* itd. Melodije **neumatski stila** dominiraju na slogovima riječi neume na dvije i tri note. Ovakve melodije su najprikladnije za pjevanje zborova, a ukoliko se pravilno izvode riječi zadržavaju svoju jasnoću. Upravo ovim stilom je napisan najveći dio gregorijanskog repertorija. Posljednji, **melizmatički stil** predstavlja melodijske figuracije na vokalima, a za razliku od silabičkog stila, u ovom stilu melodija nije usredotočena na riječ već i na njene slogove gdje se može oblikovati cijela jedna glazbena fraza. Ovaj stil najčešće nastupa zajedno sa neumatskim stilom.

Prije svega gregorijansko pjevanje je monodija čvrsto povezana sa tekstom na latinskom jeziku koji su najvećim dijelom preuzeti iz Biblije. Njegovo izvorno svojstvo je da bude molitva koja postaje izraz dvostruke svrhe liturgije protumačena prema konstituciji *Sacrosanctum Concilium* (SC) broj 112: „slava Božja i posvećenje čovjeka“. Prema tome gregorijansko pjevanje je molitva duše, duša koja moli pjevajući.

⁴³ Usp. MARTINJAK, Miroslav. *Gregorijansko pjevanje. Baština i vrelo rimske liturgije*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika; Institut za crkvenu glazbu *Albe Vidaković*, 1997., str. 17 – 22.

⁴⁴ *Isto*

7. ORGULJE U LITURGIJSKOM SLAVLJU

7.1. POVIJEST I RAZVOJ

Zbog svoje veličanstvene zvukovne snage, naročitih izražajnih mogućnosti te zamršene građe, nije ni čudo što je Wolfgang Amadeus Mozart orgulje nazvao *kraljicom instrumenata*.⁴⁵ Orgulje⁴⁶ su glazbalo koje su u današnjoj kulturi prepoznate kao *crkveni instrument*, no do njenog ulaska u liturgiju Crkve proći će dugo razdoblje.

Prve orgulje izgrađene su od strane Grka iz Aleksandrije Ktesibija već u antičko doba, u trećem stoljeću prije Krista. Nazvao ih je *organon hydraulikon* odnosno hidrauličke orgulje. Ove orgulje su dobivale sve više na svojoj popularnosti te su se upotrebljavale na zabavama, cirkusima i poganskim hramovima. Dakle, prve orgulje su bile svjetovni instrument koje su bile manjih dimenzija i ograničenih zvukovnih mogućnosti. Na tlu Europe, točnije u Rimskom carstvu od II. do V. stoljeća upotrebljavale su se dvije vrste orgulja:⁴⁷

1. Orgulje sa snažnom zvučnošću *ancia*, današnjih jezičnjaka
2. Orgulje s blago intoniranim flautskim sviralima

Prva vrsta orgulja sa snažnom zvučnošću su se upotrebljavala u arenama (amfiteatrima) za vrijeme igre gladijatora, a druga vrsta orgulja s blago intoniranim flautskim sviralima u kazalištu i salonima. Vjerojatno zbog mjesta na kojim su se upotrebljavala tada, orgulje nisu bile prihvaćene bogoslužje. U IV. stoljeću prije Krista, u dokumentima iz Rimskog carstva, spominje se drugačiji tip orgulja pod imenom pneumatske orgulje čiji se zvuk proizvodio tlačenjem zraka kožnom mješinom. Za vrijeme barbarskim navala, na Zapadu su orgulje gotovo nestale. Svoj povratak su doživjele 757. godine kada je bizantski car Konstantin Kopronim svoje skupocjene bizantske orgulje darovao franačkom kralju Pipinu Malom za njegov dvor u Compiègneu. Orgulje su u Bizantu u to vrijeme nosile značenje kraljevske moći, veličine i dostojanstva te su našle primjenu i u crkvenim svečanostima. Usavršavanjem mehanike razvili su se i različiti tipovi orgulja:

- Positiv – zidne orgulje

⁴⁵Usp. MAROVIĆ, Šime „Glazba i bogoslužje. Uvod u crkvenu glazbu“, Split: Crkva u Svijetu, 2009., str. 179 – 182

⁴⁶Orgulje – glazbalo čiji zvuk nastaje pritiskom tipke ili pedala što pneumatskim, mehaničkim ili električnim mehanizmom pokreće strujanje stlačenog zraka iz mijeha u sustav svirala. . (USP. [S.n.] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=45489> (Pristup 23.6.2023.)

⁴⁷Usp. MAČINA-ŠKOPLJANAC, Mirta. „Uloga orgulja i orguljaša u liturgijskim slavljinama“, *Sveta Cecilija, LXVII*, Zagreb, 1997. str. 2-10 <https://hrcak.srce.hr/file/372342> (Pristup 23.6.2023.)

- Portativ – prenosive orgulje sa labijalnim sviralima
- Regal – orgulje s jezičnim sviralima

7.2. ULOGA ORGULJA U BOGOSLUŽJU

S vremenom su se orgulje proširile svugdje po Europi što je dovelo do nastanka tvrdnje da su gotovo sve crkve na Zapadu imale svoje vlastite orgulje. Polako i postepeno, orgulje su ulazile u crkvene prostore te potkraj IX. stoljeća su i postale dio liturgije. Ulaskom orgulja u bogoslužje, primjena ostalih glazbenih instrumenata u crkvama je bila zabranjena.

Kroz povijest orgulje su imale mnogovrsne zadaće i uloge u bogoslužju. U početku su služile kao intonacija nakon koje bi se skladba izvodila *a cappella*. Prvo je to bio jedan ton, interval ili akord, a kasnije cijeli jedan improvizacijski uvod što je dovelo do toga da zamjeni i samu ulaznu pjesmu (*Introitus*). Nadalje, orgulje su se počele izmjenjivati sa zborom prilikom izvođenja *Kyrie*, stihova *Glorie*, dijelova *Sanctusa*, *Agnus Dei* i slično. Ovakav način sviranja održao se do pape Pija X. koji u dokumentu *Motu proprio* iz 1903. godine nalaže da svi propisani liturgijski tekstovi moraju biti otpjevani u potpunosti. S vremenom su orgulje postale i solistički instrument te su izvodile ulaznu pjesmu (*Introitus*), po jednu skladbu iza poslanice (*Gradual*), zatim prinošenje darova (*Offertorium*), podizanje (*Elevatio*), na pričest (*Communio*) i na završetku Mise. Također, orgulje su imale i ulogu pratnje pjevanju, u Baroku je to bio u obliku *basso continuo*, samostalno ili u pratnji s drugim instrumentima, a kasnije u slobodnom stilu. Danas orgulje najčešće prate zbarsko pjevanje, a ponegdje samostalno sviraju neke dijelove.

8. MISA IX. (CUM JUBILO) - IN SOLEMNITATIBUS ET FESTIT

B.M.V.

Misa IX. (Cum jubilo) – in solemnitatibus et Festis Beatae Mariae Virginis je gregorijanski napjev čije izvođenje je namjenjeno za vrijeme marijanskih blagdana i svetaca. Višestavačna je skladba odnosno ima četiri stavka:

1. Kyrie eleison
2. Gloria
3. Sanctus
4. Agnus Dei

8.1. MELODIJSKA ANALIZA:⁴⁸

8.1.1. Kyrie:

A	B	C
<i>Kyrie a</i>	<i>Christe c</i>	<i>Kyrie d</i>
<i>Kyrie b</i>	<i>Christe a*⁴⁹</i>	<i>Kyrie a*</i>
<i>Kyrie c</i>	<i>Christe c</i>	<i>Kyrie d*d*a*</i>

8.1.2. Gloria:

Uvod:

Glória in excélsis Deo. Et in terra pax homínibus bonae voluntátis.

Prvi dio:

Laudamus te a, benedicimus te a1, adoramus te a1.*

Glorificamus te a,*

Gratias agimus tibi b1 propter magnam glariam tuam b2.

Drugi dio:

Domine Deus a, Rex caelestis c1, Deus Pater omnipotens c2.*

Domine Fili unigenite d1 Iesu Christe d2.

Domine Deus e1, Agnus Dei e2, Filius Patris e3.

⁴⁸ LJUBIČIĆ, Ruža s. Domagoja: *Melodijska analiza gregorijanskih napjeva misnog Ordinarija*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Katolički bogoslovni fakultet, 2019. 66. – 67. str

⁴⁹ a* razlikuje se od a u početnim tonovima

Treći dio:

Qui tollis peccata mundi f1, miserere nobis e3.

Qui tollis peccata mundi g1, suscipe deprecationem nostram g2.

Qui sedes ad dexteram Patris h1, miserere nobis h2.

Četvri dio:

Quoniam tu solus sanctus i. Tu solus Dominus j.

Tu solus Altissimus k1, Iesu Christe k2.

Završetak:

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

8.1.3. Sanctus:

A	B	C
<i>Sanctus a1 a2 a3</i>	<i>Pleni sunt caeli et terra b1</i>	<i>Benedictus qui venit c1</i>
<i>Dominus Deus Sabaoth a4</i>	<i>gloria tua b2</i>	<i>in nomine Domini c2</i>
	<i>Hosanna in excelsis b3</i>	<i>Hosanna d1 in excelsis d2</i>

8.1.4. Agnus Dei:

A	A*	A
a1 a2 a3 a4	a1 a5 a4	a1 a2 a3 a4

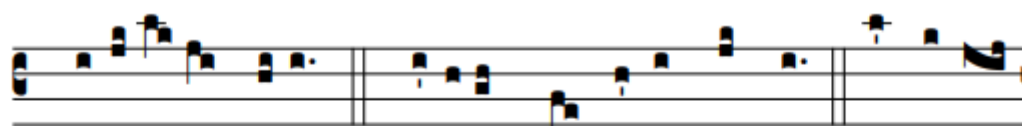
8.2. NOTACIJA GREGORIJANSKE MISE U NEUMAMA

Missa IX.
IN FESTIS BEATAE MARIAE VIRGINIS
CUM JUBILO

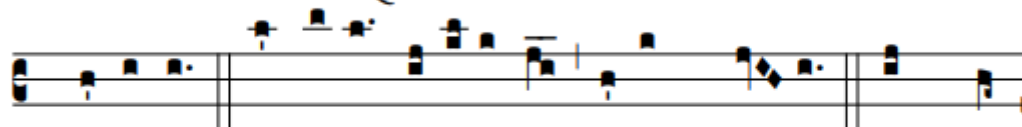
K Y-ri- e * e-lé- i-son. Ký-ri- e e-lé- i-son. Ký- ri- e e-lé- i-son. Chrí-ste e- lé-i-son. Chrí- ste e-lé- i-son. Chrí-ste e- lé-i-son. Ký- ri- e e- lé-i-son. Ký- ri- e e-lé- i-son. Ký-ri- e * ** e-lé- i-son.

The image shows a musical score for the Kyrie eleison. It consists of five staves of Gregorian notation. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a large 'K' and the text 'Y-ri- e * e-lé- i-son. Ký-ri- e e-lé- i-'. The second staff continues with 'son. Ký- ri- e e-lé- i-son. Chrí-ste e- lé-i-son.'. The third staff has 'Chrí- ste e-lé- i-son. Chrí-ste e- lé-i-son. Ký-'. The fourth staff continues with 'ri- e e- lé-i-son. Ký- ri- e e-lé- i-son. Ký-ri-'. The fifth and final staff ends with 'e * ** e-lé- i-son.'. The asterisks and double asterisks are placed below the notes corresponding to the lyrics.

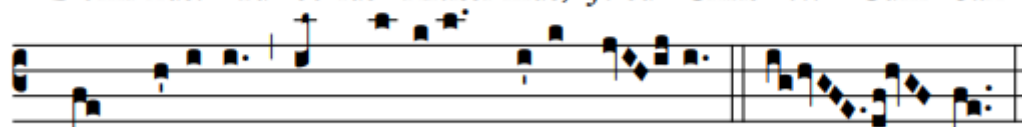
G ló-ri-a in excél-sis Dé-o. Et in tér-ra pax homí-
ni-bus bó-nae vo-luntá-tis. Laudá-mus te. Bene-dí-ci-mus
te. Ado-rá-mus te. Glo-ri-fi-cá-mus te. Grá-ti-as á-gi-
mus tí-bi propter má-gnam gló-ri-am tú-am. Dó-mi-ne
Dé-us, Rex cae-léstis, Dé-us Pá-ter omní-po-tens. Dó-mi-
ne Fí-li uni-gé-ni-te Jé-su Chris-te. Dó-mi-ne Dé-us, A-
gnus Dé-i, Fí-li-us Pá-tris. Qui tóllis peccá-ta múndi,
mi-se-ré-re nó-bis. Qui tól-lis peccá-ta múndi, sú-sci-pe
de-pre-ca-ti-ó-nem nó-stram. Qui sé-des ad dexte-ram Pá-tris,



mi-se-ré-re nóbis. Quóni-am tu só-lus sánctus. Tu só-lus

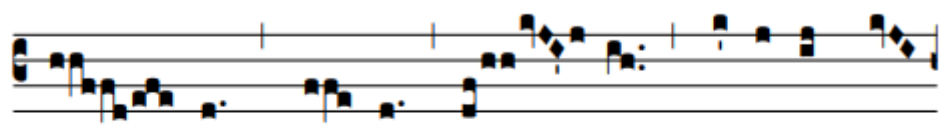


Dómi-nus. Tu só-lus Altíssi-mus, Jé-su Chrís-te. Cum Sán-

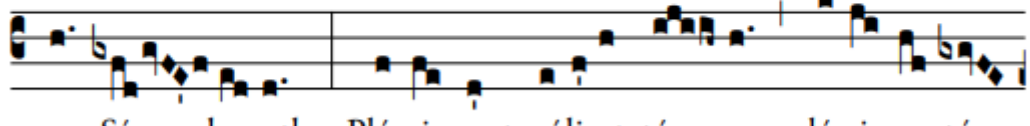


cto Spí-ri-tu, in gló-ri-a Dé-i Pát-ris. A-men.

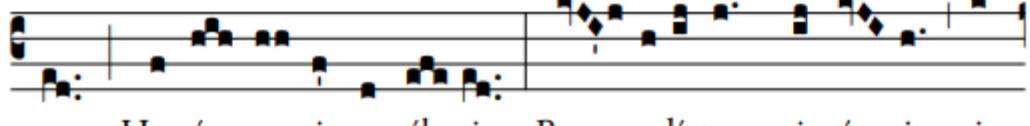
S



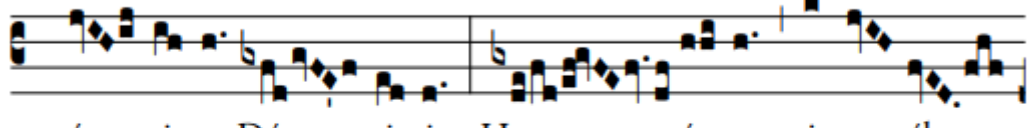
an-ctus, * Sán-ctus, Sán-ctus Dómi-nus Dé-



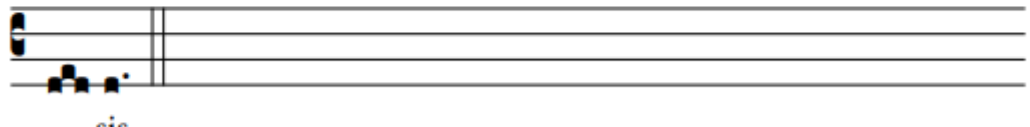
us Sá-ba-oth. Plé-ni sunt cáeli et tér-ra gló-ri-a tú-



a. Ho-sán-na in excél-sis. Be-nedíctus qui vé-nit in



nó-mi-ne Dó-mi-ni. Ho-sán-na in ex-cél-



sis.



Agnus Dé- i * qui tól- lis peccá-ta mún- di:
 mi-se- ré-re nó- bis. Agnus Dé- i * qui tól- lis peccá- ta
 mún- di: mi-se- ré-re nó- bis. Agnus Dé- i * qui tól-
 lis peccá-ta mún- di: dó-na nó-bis pá- cem.



I - te, missa est.
 R̄. De- o grá-ti- as.



8.3. PRIJEPIS MISE U SUVREMENI NOTNI ZAPIS

IX

IN SOLEMBITATIBUS ET FESTIS B. M. V.
(Cum iubilo) XII.s.

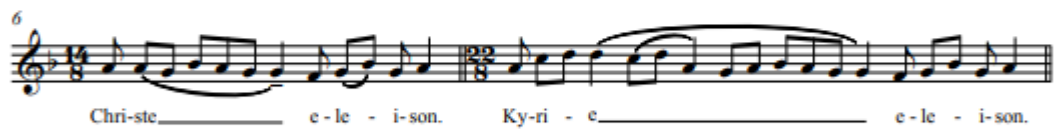
KYRIE

1


2


3


4


6


8


9


10


GLORIA

11

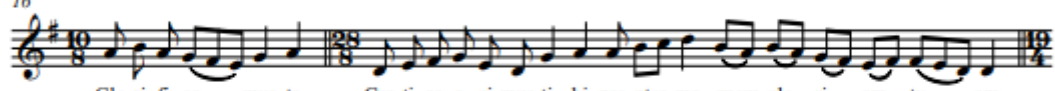
Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.


12


Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.

13

Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus te.


16

Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am, tu - am.

18

Do - mi - ne De - us, Rex cae - les - tis, De - us Pa - ter, om - ni - po - tens.

19

Do - mi - ne Fi - li - u - ni - ge - ni - te Je - su Chri - ste.

20

Do - mi - ne De - us, Ag - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

21

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

22

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - tram.

23

Qui se - des ad dex - te - ram Pa - tris, mi - se - re - re no - bis.


24

 Quo - ni - am tu so - lus san - ctus. Tu so - lus Do - mi - nus.
 26

 Tu so - lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste.
 27

 Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

SANCTUS

29

 San - ctus, San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus, De - us Sa - ba - oth.
 30

 Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.
 31

 Ho - san - na in ex - cel - sis.
 32

 Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.
 33

 Ho - san - na in ex - cel - sis.

AGNUS DEI

35

 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.
 36

 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis.
 37

 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na no - bis, pac - cem.

9. CITATI I PARAFRAZE GREGORIJANSKE MISE-CUM JUBILO

9.1. KYRIE

TUMAČ BOJA
ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA
PROKOMPONIRANA MELODIJA SA ELEMENTIMA GREGORIJANSKE MELODIJE
PERMUTIRANA ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA

KYRIE	
ORGULJE	BARITON
(1.t. – 3.t.)	(3.t. – 5.t.)
(5.t. – 6.t.)	(6.t. – 9.t.)
(9.t. – 11.t.)	(11.t. – 13.t.)
(15.t. – 19.t.)	(13.t. – 15.t.)
(20.t. – 23.t.)	(23.t. – 27.t.)
(24.t. – 25.t.)	(31.t. – 36.t.)
(26.t. – 27.t.)	(38.t. – 41.t.)
(28.t. – 32.t.)	
(33.t. – 38.t.)	
(56.t. – 60.t.)	

Gregorijanska tema (a) prezentira se u dionici orgulja u vodećem glasu na pedalom tonu (1.t – 3.t). Tema *Kyrie* u dionici solo baritona slijedi nakon 2.t. u ambitusu (raspon) kvarte na neogregorijanski način u silabičkom – neumatskom stilu (3.t. – 5.t.) koja se povezuje sa nastupom druge gregorijanske teme (b) u orguljama sa neznatnim meloritamskim izmjenama koje uvjetuje harmonijska pratnja u pratećem glasu sa ravnomjernim izmjenama polovinskih

doba (5.t. – 6.t.).

Andantino

3

Primjer 1: tema u dionici orgulja (1.t. - 3.t.) i u dionici baritonu (3.t. - 4.t.)

Od 6.t. slijedi drugi nastup teme *Kyrie* u dionici solo baritona sa doslovnim ponavljanjem teme u prvom dijelu te pojedinačnim izmjenama i unutrašnjem proširenju u drugom dijelu teme (6.t. – 9.t.).

5

Primjer 2: Originalna tema u dionici orgulja (5.t. – 6.t.) i prokomponirana tema u dionici baritona (6.t. – 7.t.)

Na riječ *eleison* slijedi varijacija tematskog materijala sa augmentacijom početnog tona, retrogradnim nastupom teme sa prepoznatljivom kretnjom u triolama (8.t). U 9.t slijedi doslovno ponavljanje prve teme (a) u transpoziciji na IV. stupnju u dionici orgulja (9.t. – 11.t.). Melodijska struktura ostaje nepromijenjena dok harmonijska pratnja u ravnomjernim četvrtinskim pomacima obogaćuje melodijsku liniju. Od 11.t., u dionici baritona solo, lančano se povezuje druga tema Kyrie (2b) sa neumatsko – melizmatičkim elementima, a na riječi *eleison* simbiotički se donose elementi iz teme baritonske dionice sa elementima gregorijanske teme na istoimenoj riječi (13.t. – 15.t.).

The image shows a musical score for the Kyrie eleison. It is divided into two systems. The first system (measures 11-12) shows a baritone solo line with the lyrics 'Ky - ri - e' and a piano accompaniment. The second system (measures 13-15) shows a baritone solo line with the lyrics 'e - le - i - son' and a piano accompaniment. The score includes dynamic markings like *mf*, *p*, and *dim.*, and various musical notations such as triplets and slurs.

Primjer 3: tema u baritonu sa elementima prokomponirane i izvorne gregorijanske melodije (11.t. – 15.t.)

Slijedi zaključni dio u orguljskoj dionici na elementima glavnog incizuma (submotiva) koji je uzet iz pentatonskog niza melodijske linije gregorijanske teme sa opetovanjem istog glazbenog elementa (pentatonskog niza) sa uzlaznim obratima te sažimanjem melodijskog elementa u zaključnom dijelu fraze (18.t. – 19.t.). Slični elementi pojavljuju se u najnižem

glasu orgulja sa elementima augmentacije.

15

-son

18

Poco ced.

Poco ced.

Primjer 4: sažimanje u dionici orgulja sa elementima originalne gregorijanske melodije - incizuma (15.t. – 19.t.)

Slijedi druga tema (c) *Christe eleison* sa prepoznatljivom metarskom plastičnošću uvjetovanom čestom izmjenom binara (2) i ternara (3) u ekspresiji melodijske linije. Gregorijansku temu donose orgulje u gornjem glasu (20.t – 21.t) sa vanjskim proširenjem (22.t – 23.t). Od 24. takta slijedi isti princip donošenja teme u gornjem glasu orgulja sa harmonijskim izmjenama u donjem glasu (24.t – 27.t). Dionica solo baritona donosi temu *Christe eleison* za tercu niže sa augmentacijom na početnim slogovima *Christe* i istim meloritamskim pomacima

u melizmatičkom dijelu (23.t – 27.t) te modulativnim elementima u 27.t..

Primjer 5: tema *Christe eleison* (23.t. – 28.t.)

O zadnje dobe 28.t lančano se nadovezuje nastup gregorijanske teme u dionici orgulja sa elementima permutacije na tonovima a1 i e1 te vanjskim proširenjem na koju se lančano nadovezuje nastup teme *Christe eleison* ovoga puta u realnim odnosima glavne teme (c) (31.t – 32.t) nakon kojeg slijedi vanjsko proširenje sa istim elementima modulativnog dijela 27.t (34.t.). U isto vrijeme iznosi se tema u dionici solo baritona slijede imitacije dvotaktnih fraza sa pojedinačnim promjenama (33.t – 34.t, 35.t – 36.t, 37.t – 38.t) na koju se lančano nadovezuje nastup *Christe eleison* u dionici solo baritona sa doslovnim citiranjem gregorijanske teme (c) te vanjskim proširenjem sa elementima modulativnog dijela iz 27.t. (41.t).

Formalni povratak na temu Kyrie eleison (a) je doslovna repriza uvodnog dijela Kyrie eleison (a). Od 56.t slijedi završni (codetta) sa elementima gregorijanske teme (eleison) u imitaciji vanjskih glasova sa elementima sažimanja melodijskog dijela (9 – 7 – 5 – 3 – 1) u kojem se u svakom slijedećem nastupu teme eliziraju početna dva tona sa elementima augmentacije.

The image displays a musical score for a Kyrie eleison (a) section, specifically focusing on a codetta and the expansion of a motif from measure 55 to 60. The score is written for voice and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/2. The vocal line begins at measure 55 with the lyrics "le - i - son." and features a melodic motif that is expanded and repeated in subsequent measures. The piano accompaniment provides harmonic support, with some chords and lines highlighted in blue to correspond with the vocal motif. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 55-57 and the second system covering measures 58-60. The tempo marking *p* (piano) is present at the beginning of the first system.

Primjer 6: Codetta i proširenje motiva (55.t. - 60.t.)

9.2. GLORIA

TUMAČ BOJA
ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA
PROKOMPONIRANA MELODIJA SA ELEMENTIMA GREGORIJANSKE MELODIJE
PERMUTIRANA ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA

GLORIA	
ORGULJE	BARITON
(15.t. – 21.t.)	(5.t. – 8.t.)
(21.t. – 27.t.)	(9.t.)
(34.t. – 40.t.)	(10.t. – 11.t.)
(43.t. – 47.t.)	(12.t. – 13.t.)
(48.t. – 51.t.)	(15.t. – 21.t.)
(69.t. – 73.t.)	(21.t. – 27.t.)
(74.t. – 78.t.)	(34.t. – 39.t.)
(81.t. – 82.t.)	(40.t. – 43.t.)
(83.t. – 84.t.)	(45.t. – 48.t.)
(85.t. – 87.t.)	(49.t. – 51.t.)
(88.t. – 92.t.)	(51.t. – 59.t.)
(93.t. – 97.t.)	(69.t. – 73.t.)
(112.t. – 115.t.)	(74.t. – 78.t.)
(116.t. – 122.t.)	(79.t. – 82.t.)
(122.t. – 126.t.)	(83.t. – 85.t.)
(127.t. – 130.t.)	(85.t. – 88.t.)
(131.t. – 134.t.)	(89.t. – 93.t.)
135.t. – 136.t.	(93.t. – 97.t.)
137.t. – 138.t.	(102.t. – 105.t.)
139.t. – 140.t.	(106.t. – 107.t.)
141.t. – 142.t.	(107.t. – 111.t.)
143.t. – 144.t.	(116.t. – 122.t.)
	(122.t. – 126.t.)
	(127.t. – 132.t.)
	(132.t. – 135.t.)

Četverotaktni orguljski uvod priprema nastup gregorijanske teme *Gloria in excelsis Deo* koja slijedi u dionici baritona, naslonjena na harmonijsku podlogu F-dura (5t. – 8t.). U

Primjer 7: tema u dionici baritonu (5.t. – 8.t.)

nastavku slijedi gregorijanska tema *Et in terra* sa kromatskom izmjenom jednog tona (9t.), a naslanjajući se na harmonijsku podlogu obogaćenog a mola izvire prokomponirani melodijski dio u duhu izvorne melodijske linije gdje se očituje kvintni skok (10t. – 11t.). Od 12. takta se vraća izvornoj melodijskoj liniji naslanjajući se na harmonijsku podlogu F-dura.

Primjer 8: Prokomponirani i izvorni melodijski dio u dionici baritona (10.t. - 13.t.)

Od 15. takta slijedi izmjenjena tema u imitacijskom slogu između dionica orgulja i baritona na način *dux-comes* obogaćen bojom drugog tonalitetskog plana (harmonijski uklon u Es – dur) na izvornu melodiju *laudamus te, Benedicium te, adoramus te* (15.t. – 21.t.). Od 21. takta slijedi isti princip *dux-comes* na izvornu melodiju *glorificamus te* izmjenom tematskog elementa između orgulja i baritona, a ponavljanjem istog melodijskog elementa melodija se obogaćuje

ispuštanjem (elizijom) ili dodavanjem osminskih jedinica u melodiji (21.t. – 27.t.).

15 a Tempo *comes* *f*
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. A - do - ra - mus

21 *sempre f*
te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te.

Primjer 9 : imitacijski procesi po principu dux-comes (15.t. - 25.t.)

Od 28. takta slijedi istovjetan instrumentalni dio iz uvodnog dijela *Glorie* sa proširenjem od 2 takta. (28.t. – 33.t.). Od 34. takta slijedi ponovno kolorističko bogaćenje promjenom tonaliteta (G-dur).

34 Tempo animato ♩=132 *p*
Gra - ti - as.

Primjer 10: originalna tema (orgulje) i prokomponirana tema (bariton) (34.t. - 36.t.)

Gregorijanska melodija povjerena je dionici orgulja do 40. takta, a melodijska dionica baritona je prokomponirana sa fragmentarnim elementima izvorne gregorijanske melodije naslanjajući se na embrionalni ton „a“ iz kojeg izvire tematski element i vraća mu se.

Primjer 11: originalna gregorijanska melodija (orgulje) sa elementima imitacije gregorijanske melodije (bariton)
(36.t. - 40.t.)

Od 40. takta na riječ *propter magnam* dionica baritona koristi izvornu gregorijansku temu sa ritamskim izmjenama (40.t. – 43.t.). Od 43. takta slijedi novo bogaćenje kolorističkim elementima promjenom tonalnog plana sa gregorijanskom temom *Domine Deus, Rex caelestis* u orguljskoj dionici, a u dionici baritona slijedi odgovor teme sa izmjenama u notnom trajanju početnog sloga i ritamskom plastičnošću melodijske linije (43.t. – 48.t.). U 48. taktu dionica

orgulja ponavlja istu melodijsku dionicu, ovaj put sa harmonijskim ukrasima (48.t. – 51.t.).

43

p

tu - am. Do mi - ne.

p espressivo

48

cresc. poco a poco

De - us, Rex cae - les - tis,

cresc. poco a poco

Primjer 12: gregorijanska tema u dionici orgulja i baritona (sa izmjenama u notnom trajanju) (43.t. - 48.t. - 50.t.)

Slijedi prokomponirani dio sekvencirajućeg tipa od tri takta na tekst *Deus Pater omnipotens* (model + dvije sekvence) za pola tona više i harmonijskim varijantama svake sekvence (51.t. – 59.t.).

51 *mf*

De - - us Pa - ter om - ni - po - tens,

54 *f*

De - - us Pa - ter om - ni - po - tens,

sempre cresc.

57 *ff*

De - - us Pa - - ter om - ni - po - tens

ff

Tutti

Primjer 13: model sekvence, prva i druga sekvenca (51.t. - 53.t., 54.t. - 56.t., 57.t. - 59.t.)

Slijedi modulativni prijelaz u dionici orgulja (62.t. – 68.t.). Promjenom tonalitetnog plana slijedi tema *Domine Fili unigenite* u dionici orgulja, a baritonska dionica naslanja se na

embrionalni ton „b“ sa izmjenom prokomponiranih elemenata i fragmentarnih elemenata izvorne melodije (*Jesu Christe*) (69.t – 73.t). U orguljskoj dionici slijedi nova gregorijanska tema *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris* dok je u dionici baritona melodija prokomponirana sa elementima izvorne melodijske linije (74.t – 78.t).

The image displays a musical score for the text "Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, Qui". It consists of two systems of staves. The first system (measures 74-76) features a vocal line in bass clef with lyrics "Do - mi - ne De - - us, A - gnus De -" and an organ accompaniment in treble and bass clefs. The organ part includes a prominent melodic line in the right hand, highlighted with a green bar, and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 77-79) continues the vocal line with lyrics "- - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui" and the organ accompaniment. The organ part features a complex texture with triplets and a crescendo marking. The score is marked with "espressivo" and "mf".

Primjer 14: originalna gregorijanska tema sa elementima prokomponirane kontra teme (74.t. – 79.t.)

Pojavom teme *Qui tolis peccata mundi* u 79. taktu melodija dionice baritona je prokomponirana naslanjajući se na embrionalni ton „dis“, dok u orguljama ista ta tema počinje u 81.t. sa malim izmjenama ritma (triole). Nadalje slijedi originalna gregorijanska melodija na tekst *miserere nobis* u obliku kanonske imitacije gdje melodija dionice baritona nastupa jednu dobu kasnije od dionice orgulja (83.t – 85.t). Sljedeća tri takta (85.t – 88.t) dionica orgulja i baritona nastavljaju svoje nastupe u slobodnoj imitaciji da bi se u 88.t autor ponovno vratio na kanonsku imitaciju u razmaku od dvije dobe koja traje sve do pojave teme *Qui sedes ad dexteram Patris* u 93. taktu.

83

(2) *f*

mi - se - re - - re - no - bis. Qui ³

(1) *P*

f

86

tol - lis pec - ca - ta ³ mun - di, sus - ci -

90

- pe de - pre - ca - ti - o - - nem ³ no -

Primjer 15: kanonska imitacija (stretto)(83.t. – 92.t.)

Originalna gregorijanska tema *Qui sedes ad dexteram Patris* se pojavljuje u dionici orgulja sa pojedinim izmjenama na kraju teme, a melodija dionice baritona je prokomponirana osim uvodna dva takta koja su augmentacija na originalnu gregorijansku melodiju (93.t – 97.t). U dionici orguljskog pedala skladatelj se koristi glavom gregorijanske teme *Qui sedes* (silazna kvinta) kako bi napravio most do sljedeće teme, a karakternu promjenu čine triole i osminke na koju se nadovezuje izvorna gregorijanska tema *Quoniam tu solus sanctus* u dionici baritona u 102. taktu.

93 *dim. poco a poco*

stram. _____ *f* Qui se - - des ad

f *dim. poco a poco*

98 **Animato** ♩ = 132

Animato ♩ = 132

p *simile*

101 **TUTTI** *p sostenuto*

Quo - ni - am tu so - lus

Primjer 16: imitacija glave teme - melodijska linija u orguljama (93.t.- 94.t.), orguljski pedal (98.t. – 103.t.), dionica baritona (93.t. – 94.t.)

Uvodni dio teme je augmentacija originalne teme sa dodanim ukrasnim tonom „h“ na drugoj dobi, dok melodija teksta *sanctus* je za veliku sekundu niža od izvorne gregorijanske melodije. Tijekom cijele izvedbe ove teme dionica orgulja nastavlja sa istom pulsacijom kao i u mostu (102.t. – 105.t.) protežući se do 122.t.. Novu temu *Tu solus dominus* također donosi

dionica baritona u 106. taktu. Melodija teme je izmjenjena ritamski i silabički u odnosu na original, odnosno obogaćena je punktiranim ritmom (106.t. – 107.t.). Melodija teksta *Tu solus altissimus Jesu Christe* se nastavlja u dionici baritona i ritmički je obogaćena u odnosu na originalnu gregorijansku melodiju (107.t. – 111.). U 111. taktu slijedi modulativni prijelaz u dionici orgulja nakon koje ista dionica iznosi cijelu temu koju je prethodno izvodila dionica baritona (102.t. – 105.t.), ali ovoga puta za ton niže (112.t. – 115.t.). Kroz čitavo vrijeme, dok dionica orgulja iznosi ponovno istu temu, melodija dionice baritona je naslonjena na embrionalni ton „d“ (112.t. – 115.t.).

Primjer 16: tema u orguljama i embrionalni ton "d" u baritonu (112.t. - 115.t.)

Od 116.t. slijedi nastup teme *Tu solus Dominus Tu solus altissimus Jesu Christe* u dionici orgulja dok je melodija u solo baritonu prokomponirana koristeći elemente (incizume) gregorijanske melodije. U nastavku se izmjenjuje tema *Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris* u imitacijskom slogu između dionica orgulja i baritona po imitacijskom principu *dux-*

comes (122.t. – 127.t.).

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal part is in bass clef, and the piano accompaniment is in treble and bass clefs. The score is divided into two systems, starting at measure 122 and ending at measure 128. The first system (measures 122-127) features the vocal line with the lyrics 'ste. Cum San - cto Spi - ri - tu, in glo - ri - a'. The piano accompaniment includes a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with chords. The second system (measures 126-128) features the vocal line with the lyrics 'De - i Pa - tris. A -'. The piano accompaniment continues with similar textures. The score includes dynamic markings such as *f* and *dux*, and various musical notations like slurs and ties.

Primjer 18: imitacijski procesi po principu dux-comes (122.t. – 128.t.)

Nakon toga slijedi posljednja tema na tekst *Amen* koja je isto u imitacijskom slogu sa pojedinim intervalskim izmjenama u dionici baritona. Imitacijske fraze se ponavljaju doslovno

dva puta (127.t. – 132.t. i 131.t. – 136.t.) nakon koje slijedi završni dio (*codetta*).

127

comes

dux

tris.

A

131

cresc.

men.

A

cresc.

Primjer 19: tema Amen – imitacijski proces po principu dux-comes (127.t. 134.t.)

U završnom dijelu dionica orgulja višestruko ponavlja dijelove teme *Amen* (135.t. – 136.t., 137.t. – 138.t., 139.t. – 140.t., 141.t. – 142.t., 143.t. – 144.t.) sa izmijenjenim pojedinim intervalima te sažimanjem melodije u posljednjih pet taktova. Dionica baritona od 141.t. do

149.t. naslonjena je na pedalni ton „c1“ na tekst *Amen.*

The image shows a musical score for organ and baritone, spanning measures 140 to 148. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. It consists of four staves: a baritone staff (top), a right-hand organ staff (middle), a left-hand organ staff (bottom), and a pedal staff (bottom-most). The baritone part is marked with *men.* and features a melodic line with a blue highlight. The organ part is marked with *sempre ff* and *m.g.* and features a complex texture with a blue highlight. The pedal part is marked with *sempre ff* and features a simple bass line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The text "Amen." is written above the organ staff in measure 140. The score is divided into two systems, with measures 140-144 in the first system and measures 145-148 in the second system. The second system includes the marking *Rall.* above the organ staff.

Primjer 20: sažimanje teme u dionici orgulja i pedalni ton "c" u baritonu (140.t. - 148.t.)

9.3. SANCTUS

TUMAČ BOJA
ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA
PROKOMPONIRANA MELODIJA SA ELEMENTIMA GREGORIJANSKE MELODIJE
PERMUTIRANA ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA

SANCTUS	
ORGULJE	BARITON
(15.t. – 18.t.)	(3.t. – 5.t.)
(19.t. – 20.t.)	(5.t. – 6.t.)
(28.t. – 29.t.)	(7.t. – 8.t.)
(30.t. – 32.t.)	(9.t. – 11.t.)
(32.t. – 37.t.)	(11.t. – 14.t.)
(37.t. – 43.t.)	(15.t. – 24.t.)
(43.t. – 45.t.)	(28.t. – 29.t.)
(46.t. – 49.t.)	(30.t. – 32.t.)
(50.t. – 53.t.)	(32.t. – 35.t.)
(54.t. – 66.t.)	(38.t. – 40.t.)
	(45.t. – 53.t.)
	(53.t. – 54.t.)
	(54.t. – 58.t.)
	(58.t. – 61.t.)

Uvodna dva takta u dionici orgulja (u svojstvu ostinatne figure) prethode temi *Sanctus* koja se nalazi u dionici baritona. Prvi takt prvog ponavljanja riječi *Sanctus* započinje augmentacijom originalne gregorijanske melodije, *in levare* (na laku dobu)(3.t.) dok se u nastavku jedina promjena odnosi na silabaciju zadnjeg sloga u 4.t. (6.t.). U sljedeća dva takta se drugo ponavljanje *Sanctusa* pojavljuje u variranom obliku (5.t. – 6.t.), kao i u trećem posljednjem ponavljanju *Sanctusa*, ali sa transmutacijom pojedinih tonova (7.t. – 8.t.). U dionici baritona slijedi molska mutacija originalne gregorijanske melodije na tekst *Dominus Deus* ukrašena punktiranim ritmom (9.t. – 11.t.). Isti proces punktiranog ritma slijedi u nastavku melodije na riječ *Sabaoth* (11.t. – 14.t.).

3 *p sostenuto*

San - - - - - Ctus. San -

San - - - - ctus__ Do - mi - nus__ De -

- us Sa - - - - - ba - th.

Primjer 21: originalna gregorijanska tema u dionici baritona (3.t. - 6.t., 11.t. - 14.t.), mutacija gregorijanske melodije (7.t. - 11.t.)

Dok se prezentira gregorijanska melodija u dionici baritona, dionica orgulja donosi harmonijsku podlogu sve do 15.t. kada dionica baritona završava svoje izlaganje originalne

gregorijanske melodije, a dionica orgulja iznosi početnu temu *Sanctus* (15.t. – 27.t.).

15 *sempre p*

San - ctus, San - ctus

sempre p

19 *sempre p*

San - ctus

sempre p

Primjer 22: originalna prokomponirana (15.t. - 18.t.) i mutirana gregorijanska melodija (19.t. – 20.t.)

Drugi formalni dio je transpozicija prethodnog materijala, a od 23.t. u orguljskoj pratnji slijedi modulacija sa molskom melodijskom varijantom 21.t. – 22.t.. Dionica baritona je

prokomponirana.

The image shows a musical score for measures 21-27. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics: "Do - mi - nus De - us Sa - ba -". The second staff is a vocal line in treble clef with the word "oth." above it. The third and fourth staves are organ accompaniment, with the third staff in bass clef and the fourth staff in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. A green highlight is under the vocal line in measure 21, and a yellow highlight is under the organ accompaniment in measure 21. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Primjer 23: Transpozicija prethodnog tematskog materijala (21.t. - 23.t., 24.t. - 27.t.)

U nastavku slijedi diminucija originalne gregorijanske teme *Pleni sunt caeli et terra* sa transmutacijom pojedinih tonova u dionici orgulja (28.t. – 29.t.). Melodija iste ove teme u dionici baritona je prokomponirana sa fragmentalnim elementima originalne gregorijanske

melodije (28.t. – 29.t.) kao i nastavak melodije na tekst *Gloria tua* u obje dionice (30.t. – 32.t.).

28

p

Ple - ni sunt cae - li et ter -

pp

30

ra - glo - ri - a tu -

Primjer 24: *diminucija i permutacija (orgulje) i prokomponirana (bariton) originalna gregorijanska melodija (28.t. - 31.t.)*

Slijedi ponovno tema *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* u dionici orgulja (32.t. – 37.t.) koja se isprepleće sa baritonskom temom *Hosanna in excelsis* sa elementima originalne

gregorijanske melodije te sa blago izmijenjenim ritmom (32.t. – 35.t.).

32 *cresc poco a poco*

a. Ho - san - na in ex -

cresc poco a poco

34 cel - sis. Ple - ni

Primjer 25: varirana originalna gregorijanska melodija sa elementima permutirane gregorijanske melodije (32.t. – 35.t.)

Nakon toga slijedi izmjena teme *Pleni sunt caeli et terra gloria tua* u slobodnoj imitaciji između dionice orgulja i dionice baritona koja se ponavlja dva puta i gdje je drugo ponavljanje

za ton više od prethodnog (35.t. – 45.t.).

37 *sempre cresc.*
ra - glo - ri - a tu -
mf *sempre cresc.*
40 *f*
- a. Ple - ni sunt cae - li et
f

Primjer 26: mutacija teme sa elementima originalne gregorijanske melodije (37.t. - 41.t.)

U zadnjoj imitaciji dionice orgulja izostavljen je dio melodije na tekst *gloria tua* čija je melodija zamijenjena početnom melodijom prvog ponavljanja na riječ *Sanctus*. U nastavku slijedi uvodna tema *Sanctus* u dionici orgulja (46.t. – 51.t.) koja prati prokomponiranu melodiju na tekst *Hosana* u dionici baritona (45.t. – 53.t.). Na riječ *Sanctus* u dionici orgulja odgovara se ponavljanjem riječi *Hosane* u dionici baritona. Prva dva ponavljanja melodije *Hosana* su identična dok se na treće ponavljanje *Hosana* nadovezuje ostatak teksta *in excelsis* čija je melodija također prokomponirana (50.t. – 53.t.).

43 *sempre cresc.* *ff*

- ri - a tu - a Ho - san -

47

na, Ho - san - - - na,

50

sempre ff

Ho - san - - - - na in ex -

sempre ff

52

- cel - sis Ho - san - na in ex - cel - -

dim. poco a poco

dim. poco a poco

Primjer 27: Sanctus 1. i 2. sa elementima originalne, prokomponirane i premutirane gregorijanske melodije (43.t. – 49.t., 50.t. – 55.t.)

U dionici orgulja slijedi melodija na tekst *Dominus Deus Sabaoth* obogaćena punktiranim ritmom nakon kojeg se melodijskim sažimanjem još jednom ponavlja gregorijanska melodija na riječ *Sabaoth* (52.t. – 66.t.). U dionici baritona slijedi ponovno melodija na tekst *Hosana in excelsis*, ali sa melodijskom varijantom (premutirana *Hosanna*)

originalne gregorijanske melodije (53.t. – 57.t.).

54

dim. poco a poco

san - na in ex - cel - sis,

am. poco a poco

f

Primjer 28: Dvije originalne teme sa variranim elementima (54.t. - 57.t.)

U nastavku slijedi završno ponavljanje teksta *in excelsis* sa minimalnom izmjenom melodijske linije (58.t. – 61.t.).

56

mf

- sis, in ex -

sempre dim.

Primjer 29: miješanje tema *in excelsis* - *Deus Sabaoth* (56.t. - 58.t.)

9.4. BENEDICTUS

TUMAČ BOJA
ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA
PROKOMPONIRANA MELODIJA SA ELEMENTIMA GREGORIJANSKE MELODIJE
PERMUTIRANA ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA

BENEDICTUS	
ORGULJE	BARITON
	(7.t. – 12.t.)
	(12.t. – 16.t.)
	(23.t. – 29.t.)

Nakon šesterotaktnog uvoda u dionici orgulja slijedi tema *Benedictus qui venit in nomine Domini* u dionici baritona (7.t. – 12.t.) sa prokomponiranim elementima te uzastopnim ponavljanjem tona „a“ na počecima tema. U nastavku slijedi originalna gregorijanska melodija na tekst *in nomine Domini* (12.t. – 16.t.).

7 *Poco piu lento* ♩ = 78
 SOLO *p* quasi recitativo

Be - ne - di - ctus

Poco piu lento ♩ = 78

10 *senza rigore*

qui ve - nit in

12

-nit in no - mi - ne

Primjer 30: varijante teme (prokomponirana i permutirana) u baritonu (7.t. – 9.t., 10.t. – 12.t. i 12.t. – 14.t.)

Nakon završetka teme *Benedictus qui venit in nomine Domini* slijedi novi šesterotaktni uvod u dionici orgulja (17.t. – 22.t.) koji sadržajno podsjeća na uvodni dio, ali na novom tonalnom planu. Nakon toga slijedi melizmatična gregorijanska melodija na tekst *Hosana in excelsis*, ali u molskoj varijanti (23.t. – 29.t.).

23 *Poco piu lento* ♩ = 78 **p** *Recitativo*

Ho - - - - -

26 **Rit.** **f** **Molto rall.** **pp**

- san - na - - - in ex - cel - - - - - sis.

Rit. **Molto rall.** **f** **pp**

33

Ho - - - - - san - na in ex - cel - - - - - sis.

Primjer 31: usporedba permutirane (23.t. - 29.t.) i originalne gregorijanske melodije (33.t. - 34.t.)

9.5. AGNUS DEI

TUMAČ BOJA
ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA
PROKOMPONIRANA MELODIJA SA ELEMENTIMA GREGORIJANSKE MELODIJE
PERMUTIRANA ORIGINALNA GREGORIJANSKA MELODIJA

AGNUS DEI	
ORGULJE	BARITON
(18.t. – 28.t.)	(10.t. – 17.t.)
(29.t. – 31.t.)	(29.t. – 38.t.)
(31.t. – 37.t.)	(44.t. – 53.t.)
(42.t. – 53.t.)	
(53.t. – 56.t.)	

Instrumentalni uvod (1.t. – 9.t.) priprema nastup gregorijanske teme *Agnus Dei* u dionici baritona od 10.t.. Tema *Agnus Dei* nastupa na drugom stupnju d-mola te je uvjetovana harmonijskom pratnjom zbog koje se pojavljuju permutirani tonovi i izmjena pojedinih intervalskih odnosa u melodijskom kontekstu (10.t. – 17.t.).

Poco piu lento ♩ = 58

10 TUTTI *p* *sempre p*

A - gnus De - i, qui tol - lis pe - cca -

14 *Rall.* *pp*

- ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

Rall. *pp*

35

A-gnus De - i, qui tol - lis pec-ca - ta mun - di: mi se - re - re no - bis.

Primjer 32: usporedba teme (10.t. – 17.t.) sa originalnom (35.t.)

Slijedi instrumentalni dio sa elementima uvodnog dijela na drugom harmonijskom stupnju sa fragmentarnim elementima teme *Agnus Dei* (18.t. – 28.t.). U nastavku iznošenja teme *Agnus Dei* pojavljuje se u dionici orgulja sličan instrumentalni dio početnog uvodnog dijela ali sa melodijskim permutacijama te izrazitim kolorističkim pristupom izražen harmonijskim planom za sekundu više te dodanim sekstama, suponiranim sekundama te obratima septakorda. Melodija dionice baritona je prokomponirana sa fragmentalnim elementima originalne gregorijanske melodije (29.t. – 38.t.). Početna tri takta druge teme u dionici orgulja su identična prethodnoj temi u dionici baritona, ali na drugom tonalitetnom planu, odnosno na drugom

stupnju gis-mola za razliku od uvodnog d-mola (29.t. – 31.t.).

29 *Tempo piu lento* ♩ = 58 *mf espressivo*

Tempo piu lento ♩ = 58 *mf espressivo*

A - gnus - De - i qui - tol -

Primjer 33: mutacija teme (29.t. - 31.t.)

Sljedeća tri takta su u imitacijskom slogu melodije baritona i dionice orgulja sa elizijom melodijskog elementa gregorijanske melodije u dionici orgulja (32.t. – 34.t.).

31

qui - tol - - - lis pec - ca - ta mun - di,

35

dim Rall.

mi - se - re - re no - - -

Rall.

dim

Primjer 35: permutacija originalne gregorijanske teme (orgulje) sa elementima prokomponirane melodijske linije (bariton) (31.t. - 37.t.)

U nastavku se originalna gregorijanska melodija ponovno pojavljuje u dionici orgulja gdje se nakon završetka melodije na tekst *miserere nobis* ponavlja melodijski obrazac na isti

tekst ali u trozvucima sa istaknutim kolorističkim elementima (38.t. – 41.t.).

38 *P* Tempo ♩ = 58

bis. Tempo ♩ = 58 *Molto rall.* ♩ = ♩

p *f* *espressivo* *dim.*

Primjer 36: tema u trozvucima (38.t. - 40.t.), kolorizam

Slijedi završno ponavljanje teme *Agnus Dei* u dionici orgulja. (42.t. – 53.t.). U ovom trećem nastupu teme melodija se vraća izvornom obliku (D-dur), bez elemenata permutacije. Melodija dionice baritona, koja počinje dva takta nakon dionice orgulja, sastoji se od incizuma originalne gregorijanske melodije (44.t. – 53.t.).

42

pp $\text{♪}=\text{♪}$

A - gnus De - i,

pp *senza rigore* *espressivo*

46

sempre pp

a qui - tol - - lis pec - ca - ta mun - di,

senza rigore

50

$\text{♪}=\text{♪}$

do - na no - bis pa - cem.

pp

Primjer 37: originalna gregorijanska melodija (dionica orgulja) sa elementima prokomponirane teme (dionica baritona)

(42.t. – 53.t.)

U slijedeća četiri takta melodija u dionici orgulja ponavlja se na tekst *nobis pacem* (53.t. – 56.t.) sa elizijom početnog tona nakon čega slijede završna dva takta sa izrazitim kolorističkom nabojem neomodalnog stila kadenciranja D/Es na završnom akordu D dura (56.t. – 58.t.)

53

56

Primjer 38: codetta – pacem (53.t. – 58.t.)

10. ZAKLJUČAK

Misa je središnji čin bogoslužja u katoličkoj crkvi u okviru kojeg se pjevaju promjenjivi i nepromjenjivi dijelovi mise, takozvani misni ordinarij i proprij. Najraniji oblik crkvene glazbe u katoličkoj crkvi jest gregorijansko pjevanje, a takva vrsta pjevanja razvila se tijekom srednjeg vijeka. Gregorijansko pjevanje podrazumijeva sav repertorij, službeno priznat od katoličke crkve, nastao na tekstovima koji prate liturgijske crkvene obrede. Iz toga razloga konstitucija o svetoj liturgiji *Sacrosanctum Concilium* potiče sve vjernike na djelatno sudjelovanje u liturgijskom pjevanju jer takva vrsta pjevanja je ono vlastito rimskoj liturgiji i ima prednost pred svim drugim vrstama glazbe.

O stanju crkvene glazbe danas najbolje govori citat pape Benedikta XVI.:⁵⁰ „Postalo je shvatljivo strašno osiromašnje koje se događa tamo gdje se odbaci ljepota a prihvati se samo korisnost. Iskustvo je pokazalo da svodljivost na kategoriju ‘razumljivo za sve’ nije doprinijela boljem shvaćanju, otvorenosti, već samo osiromašenju liturgije. ‘Jednostavna liturgija’ ne znači da je jadna, jeftina. Postoji jednostavnost koja dolazi od banalnog, ali i ona koja proizlazi iz duhovnog, kulturnog, povijesnog bogatstva. I ovdje je na stranu stavljena velika glazba Crkve u ime ‘aktivnog sudjelovanja’. Ali ovo ‘sudjelovanje’, ne može li označavati i poimanje duhom, osjetilima? Uistinu, nema li neke ‘aktivnosti’ i u slušanju, naslućivanju, ganuću? Nije li to umanjeње čovjeka, njegovo svođenje samo na usmeno izražavanje, a znamo da je sve ono što je u nama razumski svjesno i izbija na površinu samo vrh ledenoga brijega, s obzirom na našu podsvijest. Pitati se ovo pitanje ne znači suprotstavljati se tomu da pjeva cijeli narod, suprotstaviti se ‘glazbi za uporabu’. To naprotiv znači suprotstaviti se isključivosti koja nije opravdana ni od Koncila a ni od pastoralnih potreba.” Udaljavanje od gregorijanskog pjevanja dovelo je i do udaljavanja smisla i duha liturgijske glazbe.

Maurice Duruflé francuski skladatelj bio je poznat o svojoj dubokoj predanosti gregorijanskom pjevanju i liturgijskoj glazbi općenito. Njegovi postupci skladanja istaknuli su se kroz vjernost i kreativnost u obradi gregorijanskog koral. Koristeći autentične gregorijanske melodije kao temelj svojih kompozicija osigurao je pravilno prenošenje liturgijskih tekstova u svojoj glazbi. Zbog svog mističnog izraza i duboke duhovnosti njegova glazba ima sposobnost prenijeti duhovni smisao liturgijskih tekstova stvarajući emocionalnu povezanost između izvođača i publike. Duruflé je također bio izvrstan orguljaš te je često njegova glazba pisana

⁵⁰ RATZINGER, Joseph; MESSORI, Vittorio, *Razgovor o vjeri*, Verbum, 1998. 119. – 120. str.

upravo za taj instrument. Njegove kompozicije za orgulje često su se temeljile na liturgijskih tekstovima i gregorijanskim temama što je omogućavalo orguljama da izraze dubinu liturgijskog iskustva. Duruflé iako vjeran gregorijanskoj glazbi nije se ograničavao u svojim kompozicijskih postupcima. Spajajući zvuk modalne harmonije, koja je karakteristična za gregorijansku glazbu, i zvuk moderne harmonije te korištenje citata, tehnike parafraziranja i kanona zajedno sa impresionističkim elementima kao što su politonalnost, ostinato i paralelizmi znatno je obogatio svoje kompozicije čineći ih istovremeno duhovno ispunjenim i estetski privlačnim. Durufléova glazba i dalje ostaje važan dio repertoara liturgijske glazbe i orguljske glazbe, a njegova vjernost gregorijanskoj glazbi i duboka duhovnost čine ga iznimnim kompozitorom u kontekstu sakralne glazbe što dokazuje da se može ostati suvremen i ako uvažavamo prošlost, zaodjevajući je u nova glazbena ruha.

11. BIBLIOGRAFIJA:

11.1. POPIS LITERATURE

ADAM, Adolf: *Uvod u katoličku liturgiju*, Hrvatsko izdanje, Zadar: Hrvatski institut za liturgijski pastoral, 1993.

BENEDIKT XVI.: *Sakrament ljubavi, postsinodalna apostolska pobudnica Svetog Oca Benedikta XVI. o euharistiji, izvoru i vrhuncu života i poslanja Crkve, upućena biskupima, kleru, osobama posvećenog života i vjernicima laicima*, 2. izdanje, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, siječanj 2008.

Konstitucija o svetoj liturgiji „Sacrosanctum Concilium“ Šesto poglavlje: Sakralna glazba

KUNZLER, Michael. *Liturgija crkve*, preveo Ivica Žižić, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2003/2020.

MAROVIĆ, Šime: *Glazba i bogoslužje: uvod u crkvenu glazbu*, Split: Crkva u svijetu, 2009.

MARTINJAK, Miroslav: *Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika – institut za crkvenu glazbu „Albe Vidaković“, 1997

MICHELS, Ulrich. *Atlas glazbe, svezak 1: sistematski dio i povijest glazbe od početka do renesanse*, prevela Jelena Vuković, Jurišićeva 10, Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga, 1985/2004.

LJUBIČIĆ, Ruža s. Domagoja: *Melodijska analiza gregorijanskih napjeva misnog Ordinarija*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu – Katolički bogoslovni fakultet, 2019.

Opća uredba rimskog misala, članak 19.

PERIČIĆ, Vlastimir; SKROVAN, Dušan: *Nauka o muzičkim oblicima*, 2. izdanje, Beograd: Umetnička akademija u Beogradu, 1966.

RATZINGER, Joseph, Benedikt XVI.: *Duh liturgije, Temeljna promišljanja*, II. izdanje, Split: Verbum, 2015.

RATZINGER, Joseph; MESSORI, Vittorio, *Razgovor o vjeri*, Verbum, 1998.

TKALEC, Gabrijela s. M. Vlasta, *Gregorijansko pjevanje. Usmena predaja i zapis*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, 2008.

11.2. POPIS MREŽNIH IZVORA

ĆURIĆ, Tomislav; ŽIŽIĆ, Ivica, *Papa Ivan Pavao II. i umjetnici: 20. obljetnici papina pisma umjetnicima*, UDK: 272:73/76, 929 Iohannes Paulus II., sanctus, pregledni članak, Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Splitu - Slavonski Brod, 22. svibnja 2019.

<https://hrcak.srce.hr/file/335513> (Pristup: 23.6.2023)

J. E. Frazier, *Maurice Duruflé: The Man and his Music* (Rochester, NY, 2007) Grove Music Online, 2001, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-2147;jsessionid=5478A23C4DB41BF1BE95E76FD3DC536A?fromCrossSearch=true> (pristup: 26.6.2023.)

KOPREK, Katarina, „Glazba kao sredstvo evangelizacije. Razmišljanja o duhovnoj, svetoj i liturgijskoj glazbi“, *Obnovljeni Život: časopis za filozofiju i religijske znanosti*, Vol. 63. No. 2. (2008.), str. 127-136

<https://hrcak.srce.hr/clanak/38772> (Pristup: 23.6.2023)

MAČINA-ŠKOPLJANAC, Mirta. „Uloga orgulja i orguljaša u liturgijskim slavljinama“, *Sveta Cecilija, LXVII*, Zagreb, 1997. str. 2-10 <https://hrcak.srce.hr/file/372342> (Pristup 23.6.2023.)

S. OWEN, Christopher, *A Choral Conductor's Approach to Messe "Cum Jubilo" by Maurice Duruflé*, Department of Music

<https://minds.wisconsin.edu/bitstream/handle/1793/75753/A%20Choral%20Conductor%E2%80%99s%20Approach%20to%20Messe%E2%80%99Cum%20Jubilo%E2%80%9D%20by%20Maurice%20Durufl%C3%A9%20by%20Christopher%20S.%20Owen.pdf;jsessionid=55EA90A4DA28C67A3D62A3DFD5B62D72?sequence=3> (pristup: 26.6. 2023.)

[S.n.]: „A cappella“, *Hrvatska enciklopedija - mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021.

<https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=239> (Pristup 20. 6. 2023.)

[S.n.]: „Cantus firmus“, *Hrvatska enciklopedija - mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021.

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=10693> (Pristup 20. 6. 2023.)

[S.n.]: „Orgulje“, *Hrvatska enciklopedija - mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021.

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=45489> (Pristup 23.6.2023.)

[S.n.]: „Paleografija“, *Hrvatska enciklopedija - mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021.

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=46230> (Pristup 20. 6. 2023.)

[S.n.]: „Schola cantorum“, *Hrvatska enciklopedija - mrežno izdanje*, Zagreb: LZMK, 2021.

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=54951> (Pristup 20. 6. 2023.)

[S.n.]: Tridentski sabor ili Tridentski koncil, *Hrvatska enciklopedija* - mrežno izdanje, Zagreb: LZMK, 2021. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=62251> (Pristup 20. 6. 2023.)