

KASNORENEŠANSNI MOTET KAO LITURGIJSKI, IZVANLITURGIJSKI I
PARALITURGIJSKI ŽANR NA PRIMJERU ZBIRKE SACRAE
MODULATIONES (1600.) GABRIELLA PULITIJA

NIKOLA LOVRINIĆ

Glazbena škola Matka Brajše Rašana
Alda Negrija 11
52220 LABIN

78.071.1+783.4"15" Puliti

Izvorni znanstveni rad/
Original Scientific Paper
Primljeno/Received: 26. 8. 2009.
Prihvaćeno/Accepted: 6. 9. 2010.

Nacrtak

Nastojanje za kontekstualizacijom prve poznate i u cijelosti sačuvane zbirke četveroglasnih i peteroglasnih moteta *Sacrae modulationes* (1600.) talijanskog franjevca konventualca, skladatelja i instrumentalista, Gabriella Pulitija, iznjedrilo je niz pitanja vezanih uz problem definicije renesansnoga moteta, i rezultiralo kritičkim promišljanjem uobičajene interpretacije samoga termina i njegove povijesti.

Polazeći od Tinctorisove definicije moteta kao »skladbe umjerenog trajanja, u kojoj su uglazbljene riječi bilo koje vrste, a najčešće one duhovne prirode«, preko kritičkog osvrta na interpretaciju razvoja renesansnoga moteta kao niza »velikih« imena složenih kronološkim redom, sve do Praetoriusove sistematizacije termina, studija na konkretnom primjeru ukazuje na potrebu za preciznijom i potpunijom razradom metodologije i kriterija za valorizaciju opusa renesansnih majstora kao uporištima koja natkriljuju 16. i 17. stoljeće.

Primjenom ustaljenih kriterija klasifikacije i analize, obogaćenih novim istraživanjima, Pulitijeva se zbirka stavlja u kontekst slogovne preobrazbe vokalne polifonije 16. stoljeća, od iscrpljenja i nestanka strogog kontrapunkta Nizozemaca, preko brige o odnosu glazbe i teksta, do novih stilskih preferencija, sve pod aurom »nestabilnosti glazbenika« i regionalnih odnosno lokalnih karakteristika. Zbirka je istovremeno poslužila i kao primjer koji pokazuje da je renesansni motet kao žanr karakterizirala sloboda glazbenoga stila, uporabe i funkcije, sloboda u izboru tekstova, ponekad marginalan značaj teksta u odnosu na liturgijske propise blagdana na koji se trebao izvoditi, *ad libitum* karakter izvedbe općenito, i uporaba sasvim različitih skladateljskih postupaka.

Ključne riječi: motet, Gabriello Puliti, 16. stoljeće

Navikli smo promatrati tijek renesansne glazbe kao niz velikih imena složenih kronološkim redom i povezanih izravnom ili neizravnom vezom učitelj-učenik. Takva interpretacija karakteristična za starije muzikološke rasprave bila je nepravedna prema skladateljima koji se ne mogu jednostavno smjestiti u takve

popise, i zaposlila današnje muzikologe koji iznova pokušavaju interpretirati činjenice koje danas imamo o staroj glazbi. Tako je zanimanje za tzv. »male majstore« kasnorenesansnog i ranobaroknog razdoblja u današnjoj muzikologiji sve veće. »Veliki majstori« kao primjerice Palestrina i Monteverdi već su prilično dobro istraženi, međutim još uvijek malo znamo o skladateljima koji su djelovali u manjim provincijskim sredinama, skladajući prije svega za kraj u kojemu su djelovali vezani za samostane, crkve i gradske kapele. U takvome kontekstu Gabriello Puliti (oko 1580.-1644.), talijanski franjevac konventualac, skladatelj i instrumentalist, rođen u toskanskom mjestu Montepulcianu, u novije vrijeme zaokuplja sve veću pažnju muzikologa.

Razmatranje ličnosti Gabriella Pulitija omogućuje raspravu o barem tri zanimljiva argumenta: prvi se odnosi na njegov život, školovanje i skladateljski *curriculum*, drugi se odnosi na njegov redovnički red, povijest crkvenih kapela i samostana u kojima je djelovao, dok se treći hvata u koštac s problemima vezanim uz liturgiju njegova vremena, s pitanjem realizacije te liturgije u glazbi, a samim time i s analizom njegova (duhovnog) opusa. Ovaj rad dotiče se posljednjeg aspekta, s posebnim osvrtom na zbirku četveroglasnih i peteroglasnih moteta objavljenu 1600. u Parmi pod naslovom *Sacrae modulationes*,¹ u kontekstualnom okviru motetske produkcije navedenog vremena i rasprave o problemu definicije moteta kao žanra.

1. Motet kao »... skladba umjerenog trajanja, u kojoj su uglazbljene riječi bilo koje vrste, a najčešće one duhovne prirode«, ili o problemu definiranja pojma

U *New Grove Dictionary of Music and Musicians* motet se definira kao »jedna od najvažnijih glazbenih formi višeglasne glazbe od oko 1220. do 1750. godine. Ne postoji kakav skup značajki kojima bi se mogao opisati općenito kao žanr, osim u posebnim povijesnim i regionalnim kontekstima. Potekao je kao liturgijski trop, ali se tijekom kasnoga srednjeg vijeka ubrzo razvio u nadmoćnu formu svjetovne umjetničke glazbe.«²

Srednjovjekovni motet predstavljao je višeglasnu skladbu u kojoj je osnovni glas (tenor) bio obično uređen u obrazac ponavljajuće ritamske konfiguracije, dok se viši glas ili glasovi (do tri), gotovo uvijek s različitim latinskim ili francuskim

¹ Usp. Nikola LOVRINIĆ (ur.): Gabriello Puliti, *Sacrae modulationes (1600)*, u: Tomaž FAGANEL (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, L, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, Ljubljana 2006. Svi notni primjeri prikazani u ovome radu, kao i rasprava koja se odnosi na zbirku *Sacrae modulationes*, temelje se na ovom izdanju.

² Ernest H. SANDER — Peter M. LEFFERTS (I); Leeman L. PERKINS — Patrick MACEY (II); Christoph WOLFF (III, 1, 3); Jerome ROCHE — Graham DIXON (III, 2); James R. ANTHONY (III, 4); Malcolm BOYD (IV): Motet, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001, sv. 17, 190.

tekstom, kretao u bržem razmjeru. U prvoj polovici 15. stoljeća ponovno su uspostavljeni liturgijski korijeni moteta, te se on nastavio razvijati asimiliranjem brojnih formi i stilova posuđenih dijelom iz *chansone*, tenor-mise, i kasnije madrigala.

Godine 1495. Johannes Tinctoris označio je motet kao »cantus mediocres«, odijelivši ga tako s jedne strane od »cantus magnus« a s druge od »cantus parvus«, i smjestivši ga negdje između crkvene i svjetovne glazbe. Tako se motet u razdoblju od oko 1400. do 1650. godine neprestano kretao između liturgijske i svjetovne funkcije, o čijoj ambivalentnosti svjedoče brojni glazbeni traktati od početka 15. stoljeća.³

U 16. je stoljeću motet dosegao svoju klasičnu sintezu u kontekstu franko-flamanskoga stila Josquina des Preza i njegovih sljedbenika. Važne prirodene podvrste razvile su se naknadno, posebno u Engleskoj i Njemačkoj, ali se motet otada uvijek definira kao duhovna višeglasna skladba na latinski tekst, koja može ali ne mora imati *colla voce* ili neovisnu instrumentalnu pratnju.

Od ranoga 15. stoljeća Italija je postala prava provincija franko-flamanske glazbene kulture. Priličan broj pjevača i skladatelja stigao je južno od Alpa kako bi djelovao u kapelama koje su se osnivale na vodećim dvorovima i crkvama važnih centara kao što su Milano, Venecija, Firenca, Ferrara, Napulj i Rim. Zapravo svaka važna figura kasnoga 15. i ranoga 16. stoljeća bila je neko vrijeme u svojoj karijeri na talijanskom tlu: Agricola, Isaac, Compère, Weerbeke, Obrecht, Josquin i Mouton samo su neki od njih. Utjecaj sjevernjaka osjetio se ne samo u njihovim doprinosima motetskom repertoaru koji se tamo širio, već također i u aktivnostima poučavanja. Osim toga, početkom 16. stoljeća bio je jak utjecaj Francuza, posebno nakon 1513. dolaskom pape Lea X. Međutim, upravo su Talijani iz elemenata antifone u polifonom stilu sjevernih skladatelja nesumnjivo razvili praksu skladanja moteta za odijeljene zborove,⁴ koja će postati obilježjem ceremonijalne glazbe u Crkvi sv. Marka u Veneciji.

Dakle, Tinctorisova definicija navedena u podnaslovu po kojoj je motet »... skladba umjerenog trajanja, u kojoj su uglazbljene riječi bilo koje vrste, a

³ Govoreći o »cantus magnus« i »cantus parvus« Tinctoris je mislio na misu i svjetovnu glazbu, pa je ovaj trodijelni sustav predstavljao rangiranje u smislu višega, srednjega i nižega stila. Prema Ludwigu Finscheru, iz ovoga ispada da je misa bila najzahtjevnija glazbena vrsta. Usp. Ludwig FINSCHER — Annegrit LAUBENTHAL: »Cantiones quae vulgo motectae vocantur«. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert, u: Ludwig FINSCHER (ur.): *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber Verlag, Laaber 1990, 277.

⁴ Riječ je o tzv. principu *cori spezzati*. Osim što se pojam odnosi na pjevače podijeljene u skupine i ponekad razmještene u prostoru, predstavlja i skladateljsku tehniku. Iako se njegova povijest može rastegnuti natrag sve do monofone psalmodije, čini se da je dvozborska polifonija izronila u drugoj polovici 15. stoljeća i razvila se na dva različita načina: primjenom polifonije na antifonsku psalmodiju, i u glazbi skladatelja kao što su Pierre de la Rue, Josquin i Mouton, koji su odjeljivali višeglasnu teksturu u zasebne glasovne grupe, često u kanonskoj ili imitacijskoj vezi. U ranom 16. stoljeću takav je način postao popularan u Veneciji, gdje se do neslučenih razmjera razvio preko skladatelja kao što su Willaert, Andrea i njegov nećak Giovanni Gabrieli. Usp. Denis ARNOLD — Anthony F. CARVER: *Cori spezzati*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, sv. 6, 467-469.

najčešće one duhovne prirode⁵ svakoga povjesničara željnog precizne formulacije ostavlja na cjedilu. Stoljeće kasnije govori se o skladbama »u motetskom stilu«, tj. o Palestrininom kontrapunktu koji stoji rame uz rame s masivnim višezborskim motetima, malim duhovnim skladbama za dva, tri ili četiri glasa uz *basso continuo* ili *basso seguente*, rascvjetanom monodijom, i *concertato* stilom za različiti broj glasova. Duhovne skladbe se različito i naizgled zamjenljivo, tj. kao sinonimi nazivaju *motetti*, *sacrae cantiones*, *sacri affetti*, *sacri concerti*, i sl. Osim toga, tekstovni predlošci su liturgijski (iz misnih proprija i ordinarija), biblijski, slobodno složeni, ili kombinacija svega od navedenog. Drugim riječima, kada znanstvenik pokušava proučavati motet, posebno onaj na prijelazu iz 16. u 17. stoljeće, nađe se u problemima budući da definicije žanra nisu dosljedne: primjerice, neke uključuju uglazbljivanje marijanskih antifona, neke uključuju cikluse ofertorija, dok druge izbacuju ove tipove, itd.

2. Kasnorenesansni motet: Italija kao glazbeni melting-pot. Sacrae modulationes (1600.) u kontekstu motetske produkcije svoga vremena

Kada se govori o motetu kasnoga 16. stoljeća obično se misli prije svega na Palestrinu i Lassa, u kojih je ovaj žanr našao svoju konačnu sintezu u dvije različite stilske tradicije. Konzervativniji je svakako bio Palestrina, što se djelomično može objasniti atmosferom što ju je uzrokovao pokret katoličke obnove, ali je također poznato da njegovi stilski prethodnici stoje uz francuske skladatelje, generacije nakon Moutona.

Palestrina je pažnju usmjerio na formalni red i jasnoću, a većina njegovih moteta skladana je za pet ili šest glasova. Međutim, čak je i u njima bio sklon grupiranju dijelova u kontrastirajuće parove, kao što je to sustavno činio u svojim četveroglasnim skladbama. Za razliku od Palestrine, Lasso je veću pažnju usmjerio na živo glazbeno ocrtavanje teksta. Tamo gdje je Palestrina povremeno diskretno posezao za sredstvima slikanja riječi, Lasso je očito preuzimao retoričke figure i geste posuđene iz suvremenoga madrigala. Njegovo oslanjanje na glazbeni rječnik talijanske svjetovne glazbe nesumnjivo je rezultat služenja na dvoru Ferdinanda Gonzage, kao suprotnost crkvenome kontekstu, u kojemu je Palestrina proveo čitav svoj život. Dakle, Lassoovo prvo iskustvo s talijanskom glazbom vezano je za dvor u Mantovi. Međutim, iako je tijekom života proputovao cijelu Italiju i bio dobro upoznat s tamošnjom glazbenom situacijom, ne valja zaboraviti da je 1556., u dobi od oko 25 godina, primio i prihvatio poziv na dvor vojvode Albrechta V. od Bavarske u Münchenu, gdje je zadržao svoj položaj do kraja života, a taj je položaj bio toliko čvrst da su ga mogla naslijediti oba njegova sina. Možda se

⁵ U izvorniku: »... cantus mediocres, cui verba cuiusvis materiae sed frequentius divinae supponuntur.« Johannes TINCTORIS: *Terminorum Musicae Diffinitorium* / *Dictionary of Musical Terms*, prir. Carl Parrish, New York 1963, 42-43.

orijentacija na svjetovni slog i madrigalizme u njegovim duhovnim djelima djelomice krije upravo u okolnoj sredini koja je bila u doticaju s protestantizmom. Pored toga, Lasso je rabio deklamacijski akordički stil, u kojemu je harmonijski ritam začuđujuće statičan za njegovo razdoblje. Čak su i dijelovi u imitaciji tretirani tako, da je dojam homofonije samo umjereno poremećen.⁶ Činjenica da je Puliti u svojoj zbirci *Sacrae modulationes* obilno koristio retoričke figure daje nam naslutiti da je, djelujući u Pontremoliju, na svojevrsnom raskrižju sjevera i juga, očitovao sjevernjačke tendencije više negoli se to u prvi mah čini.

Rano u 16. stoljeću upravo su talijanski skladatelji razvili višezborski stil. Slično tome, krajem stoljeća ponovno je jedan Talijan, Giovanni Gabrieli, u tradiciji *cori spezzati* opazio i iskoristio klicu nove tradicije: u brznoj izmjeni kratkih homofonih fraza rođen je *concertato* princip. I tako je motet nakon 1600. izgubio svoju tradicionalnu poziciju središnje glazbene vrste. Asimilacijom i integracijom principa *seconda pratica*, motet je napustio neke od svojih dotadašnjih značajki, ali je u isto vrijeme tijekom 17. stoljeća postao važnim polazištem za razvoj novih glazbenih formi. Osim toga, u 17. stoljeću dolazi do relativizacije tog pojma, budući da on počinje označavati bilo koju vrstu vokalne glazbe povezane s liturgijom, ali se može odnositi i samo na stil.

U 17. i 18. stoljeću moteti su se često opisivali kao »concertati«. Već je Michael Praetorius u trećem svesku svoga djela *Syntagma musicum*, koje zapravo predstavlja rječnik u kojemu se tumače suvremene glazbene forme, a koje općenito spada u istu kategoriju kao primjerice traktati Johanna Tinctorisa i Gioseffa Zarlina, ustvrdio da su nazivi »concerti, motetti, concentus...« analogni i zamjenljivi:

»Danas gotovo svaki skladatelj u Italiji sklada priličan broj madrigala u korist ovog i sličnih tipova predivnih skladbi za jedan, dva, tri ili četiri glasa s orguljskim basom, i objavljuje ih bez diskriminacije pod imenima 'concertos', 'concentus' i 'motet'. Latinske skladbe i moteti uglazbljeni za više od četiri glasa, tj. za pet, šest, sedam i osam, redovito su naslovljene kao 'sacras cantiones', 'sacros concentus' i 'moteti'. Međutim, uočio sam da riječi 'concerto', 'cantiones', 'concentus' i 'motet' interpretiraju tako da one označavaju jednu te istu stvar za duhovne latinske skladbe.«⁷

Promatrano s aspekta novije muzikologije, ono što iz ove rasprave proizlazi jest potreba za kritičkim promišljanjem uobičajene interpretacije samoga termina i povijesti moteta, ne samo krajem 16. stoljeća već općenito. Naime, kako smo u

⁶ O usporedbi Palestrininog i Lassoovog stila v. Horst LEUCHTMANN — Siegfried MAUSER (ur.): *Messe und Motette, Handbuch der musikalischen Gattungen*, Laaber-Verlag, Laaber 1998, IX, 135-138.

⁷ Michael PRAETORIUS: *Syntagma musicum III*, 1619 (engl. prijevod Jeffery Kite-Powell): <http://mus5711-01.su00.fsu.edu/assignments.html> (12. srpnja 2010.). Najveći dio ovoga sveska usredotočuje se upravo na terminologiju i nudi nam najpodrobniji komentar dostupan iz ranoga 17. stoljeća koji se odnosi na teorijska pitanja, instrumente i instrumentaciju, stilove i žanrove. Za današnje znanstvenike ovaj je svezak bogat izvor informacija o shvaćanju pojedinih žanrova i izvodilačkoj praksi kasne renesanse i ranoga baroka.

uvodu istaknuli, navikli smo promatrati tijekom renesansne glazbe, pa tako i razvoj moteta, kao niz »velikih« imena složenih kronološkim redom, tj. kao jednu glavnu struju koja zanemaruje sve »male majstore« koji se u nju ne mogu uklopiti. Stoga, govoreći ovdje konkretno o kasnorenesansnom motetu, trebamo biti svjesni da je to vrijeme višestilskih hibrida, i dopustiti kompromisnim pozicijama, pozicijama u procijepu ili autsajderskim proplamsajima da u njemu nađu svoje mjesto, odnosno dozvoliti pravo na iznimku. Kako otvoreno kaže Jon Banks: »Bez obzira na sve svoje vrline, nije pravedno tvrditi da glazba 'Palestrinine škole' predstavlja cijelu renesansu, i doista, njezino školsko majstorstvo može se ponekad činiti gotovo sterilnim.«⁸ Dakle, uz Palestrinu, Lassa, Victoriu, [...] treba uzeti u obzir čitav niz skladatelja koji su krojili povijest renesansnoga moteta djelujući u lokalnim sredinama kao *maestri*, orguljaši, pjevači, i sl. Stoga, uzimajući u obzir veliku raznolikost, kada želimo jednom riječju objasniti kasnorenesansni motet u sjevernoj Italiji, ostajemo na svojevrsnom glazbenom *melting-potu*.

Temeljem dostupnih dokaza moguće je zaključiti da se povijest moteta nakon 16. stoljeća može podijeliti u nekoliko razvojnih linija koje su se manifestirale nacionalno, regionalno i denominacijski na različite načine: zbarski motetski proprij nastavio je tradiciju 16. stoljeća; polarizacijom vanjskih glasova višeglasne glazbe pod aurom afektivne ekspresije teksta razvio se monodijski princip;⁹ iz moteta tipa *cori spezzati* razvio se vokalni »concerto« koji je postepeno integrirao spomenuti monodijski princip i instrumentalne elemente, rezultirajući kasnije, osim kraćim duhovnim skladbama, i čitavim nizom većih duhovnih zdanja kao što su oratorij, muka i kantata.

Ono što je ključno prema studiji Anne Kirwan-Mott, razdoblje kasne renesanse i ranoga baroka treba sagledati i iz drugog ugla, tj. usporediti ih i povezati polazeći od sličnosti, a ne samo razdvajati ih kao kakve *attacca* opozicije: pratnja solo glasu nije bila nepoznata u 16. stoljeću, već se smatrala više »umijećem aranžiranja«; *basso continuo* samo je unaprijeđeni potomak *basso seguente*, kojim su si orguljaši 16. stoljeća olakšavali pratnju, itd. Uostalom, kao i svako razdoblje tranzicije, tako i ovo od posljednje četvrtine 16. stoljeća do prve četvrtine 17., u koje spada Gabriello Puliti, na glazbenoj sceni karakterizira izvjestan stupanj zbrke u pogledu stilova, tehničkih postupaka i nomenklature. Jedinstvo stilskoga koncepta, metode i izvodilačke prakse u razdoblju renesanse osipalo se u različitim smjerovima, u procesu koji je postao sve očitiji nakon 1570-ih. Usred ovoga obilja, aspekti skladbe koji su ostali razmjerno konstantni tijekom prve polovice 17. stoljeća jesu prisutnost

⁸ Jon BANKS: The Conceptualization of Structure, u: isti: *The Motet as a Formal Type in Northern Italy ca. 1500*, Garland Publishing, New York & London 1993, sv. I, 51.

⁹ Kada je u pitanju monodija treba svakako spomenuti utjecaj zbirke *Le nuove musiche* (Firenca 1601.) Giulija Caccinija, koja utjelovljuje mnoge ideale firentinske camerate: »Više glazbenik nego teoretičar, više pjevač nego dramatičar, njegova monodija obnavlja osjećaj ravnoteže između relativne važnosti glazbe i teksta tako da konačni rezultat bude glazbeno zadovoljavajući kao i tekstovno reprezentativan.« Anne KIRWAN-MOTT: *The Small-Scale Sacred Concertato in the Early Seventeenth Century*, UMI Research Press, Michigan 1981, sv. I, 15.

continua i zanimanje za solistički glazbeni rukopis. Međutim, i samo ovi zajednički čimbenici još uvijek ostavljaju dovoljno širok prostor za sasvim različite interpretacije i eksperimentalne mogućnosti, kao i za konstantno promjenljivu sliku koju taj prostor predstavlja, a neočekivane avenije koje istražuje idu u glavne fascinacije glazbe ranoga baroka. Presudan u njenom razvoju svakako je bio rad talijanskih glazbenika u zaključnim godinama 16. stoljeća.

Kako je poznato, povijest glazbe najčešće je tradicionalno prikazivala nastanak, razvoj i nestanak pojedinih stilova i formi. Također, glazbeni se medij često karakterizirao kao skup skladateljskih tehnika koje su rabili »veliki skladatelji« za pisanje predskladane — suprotno od improvizirane — menzuralne, polifone glazbe. Ponekad se čini da je to najučinkovitije i najprikladnije razumijevala strukturalna analiza koja je rabila tehnički jezik, razumljiv samo visoko-obrazovanim glazbenim literatima. Ipak, neki su muzikolozi nedavno preusmjerili svoj pristup i pokušali se jednako usredotočiti na kontekst kao i na sadržaj glazbenih djela, te su povijest glazbe — posebno kasnoga srednjeg vijeka i ranih modernih vremena — okarakterizirali više kao niz odgovora na društvene, gospodarske, političke prilike, te na religijske i intelektualne poticaje. Za njih renesansna glazba nije sredstvo koje se jednako širi po okolini, već nešto što izrasta iz koncentracije umjetničkih talenata u posebnim vremenima i mjestima;¹⁰ ili kako to kaže Blake Wilson, glazbu treba promatrati kao zvukovni svijet položen i objašnjiv u pozivanju na okosnicu pobožne, duhovne, društvene, političke, gospodarske i umjetničke aktivnosti.¹¹

U moru bogatog repertoara 16. stoljeća postavljaju se pitanja: koje su kvalitete privukle pozornost novih generacija; kamo u ovome makrokozmosu smjestiti mikroglazbeni fenomen Pulitijeve zbirke moteta kao model »malog, regionalnog« unutar »velikog, globalnog« stožera renesanse? Situaciju otežava i činjenica da je talijanska povijest 16. stoljeća vrlo lokalna, te da je proces širenja glazbenog repertoara jednostavno neuhvatljiv; ili, kako pod aurom novije američke muzikologije svoj članak zaključuje muzikologinja Jennifer Thomas: »Motet 16. stoljeća kao žanr nije odao samo glazbene i duhovne ukuse i potrebe specifičnih vremena, mjesta i ljudi, već je transcendirao vremenske, regionalne, čak i religijske granice, postavši prvom umjetničkom glazbom (isključivši koral) kako bi dugo mogao odolijevati vremenu i simbolizirati novu svijest o Europi kao kohezijskom geografskom, trgovinskom i kulturalnom entitetu.«¹²

¹⁰ Usp. Fiona KISBY: Introduction: Urban History, Musicology and Cities and Towns in Renaissance Europe, u: ista (ur.): *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, University Press, Cambridge 2001, 1-13.

¹¹ Usp. Blake WILSON: *Music and Merchants: the Laudesi Companies of Republican Florence*, University Press, Oxford 1992, 1-4.

¹² Jennifer THOMAS: The Core Motet Repertory of 16th-Century Europe: A View of Renaissance Musical Culture, u: Barbara HAGGH (ur.): *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, Minerve — Centre d'Études Supérieures de la Renaissance »Ricerca», Paris-Tours 2001, 364.

Dakle, interpretacija renesansne glazbe preko niza »velikih imena« složenih kronološkim redom i vezanih za »glazbena žarišta« nameće promišljanje povijesti glazbe u uzročno-posljedičnom slijedu u smislu napredovanja kao svojevrsni *kontinuum*, pri čemu imena mnogih »malih skladatelja«, pogotovo onih vezanih za zatvorenije redovničke krugove, ispadaju kao regionalni i manje važni izdanci unutar tzv. glavne povijesne struje. Međutim, s obzirom na složenost glazbenih kretanja u pogledu skladateljskih škola i tehnika, stalnih premještaja skladatelja iz jednoga centra u drugi, relacija učitelj-učenik, tj. učenja glazbe, i njezina tiskanja kao neizostavnoga segmenta za širenje i upoznavanje repertoara izvan lokalnih granica, valja istaknuti da bi bez tzv. malih skladatelja i njihovih opusa glazbena povijest izgledala bitno drugačije. Pulitijeva zbirka četveroglasnih i peteroglasnih moteta *Sacrae modulationes* iz 1600. godine lavira između različitih struja unutar sjevernotalijanskoga skladateljskog kruga — od Rima, preko Firence i Milana na putu k Veneciji — očitujući sasvim izravan utjecaje, ali i one neuhvatljive i proizašle iz zamršenih veza među glazbenim individuima i različitih glazbenih iskustava kojima je Puliti bio podvrgnut kao mladi skladatelj na putu oblikovanja individualnoga stila.¹³

3. Kriteriji klasifikacije i analize

Ludwig Finscher se 1990.¹⁴ uhvatio u koštac s problemima klasificiranja moteta kao žanra, budući da se brojnost fenomena, kako smo gore pokazali, ne može podvesti pod kakav univerzalni sustav. Naime, klasifikacija samo po uporabi tekstovnih predložaka ili klasifikacija po funkcijama predstavlja tek jedan dio puta, dok klasifikacija po skladateljskim tehnikama sama za sebe također ne može u potpunosti zadovoljiti: isti tekst može se pojaviti u različitim funkcijama, isti motet može se rabiti u liturgiji i izvan nje, i sl. Nadalje, kriterij regionalnosti ili pak nacionalnosti, generacijsko grupiranje ili grupiranje po skladateljskim školama ponovno samo djelomično zadovoljava uvjet cjelovitosti. Stoga u potrazi za odgovarajućom metodologijom glazbene analize Pulitijevih moteta iz 1600. godine, zaključujemo da je najprikladnija upravo kombinacija razmatranja tekstovnog predloška, funkcije moteta, skladateljskih tehnika i gradnje oblika u promjenljivim konstelacijama, uz posebnu eksplikaciju pojedinih »rubnih, iznimnih ili karakterističnih slučajeva« koji zaslužuju posebnu pažnju.

¹³ O nekim aspektima problema rekonstrukcije detaljne mape glazbenog iskustva kojemu su bili podvrgnuti skladatelji i izvođači iz prošlosti usp. Bojan BUJIĆ: Patronage, Taste and Style in Early 17th-Century Music, u: Ivan KLEMENČIĆ (ur.): *Glasbeni barok na slovenskem in evropska glasba: zbornik referatov z mednarodnega simpozija 13. in 14. oktobra 1994 v Ljubljani*, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1997, 61-70.

¹⁴ Usp. Ludwig FINSCHER — Annegrit LAUBENTHAL: »Cantiones quae vulgo motectae vocantur«. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert, u: Ludwig FINSCHER (ur.): *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 277-370.

Uzimajući kao primjer Palestrinu, Oliver Strunk nastojao je nabrojiti i definirati nekoliko tipova moteta u 16. stoljeću, pri čemu se kod utvrđivanja oblika uvijek oslanjao isključivo na odnos između liturgijske situacije i glazbenoga stila, tj. na jednostranu kategoriju koju smo u ovome radu općenito obilježili kao »liturgijsku«.¹⁵ Na taj način profilirao je sekvencu, antifonu i responzorij.

Glavna karakteristika sekvence kao jedne od najstarijih motetskih formi za misu (kao obred) jest paralelizam sadržan u njezinoj udvojenoj strukturi, tj. paralelizam koji poziva na polifoni tretman izmjenjujućih stihova ili na uglazbljivanje po principu varijacijskog lanca. Ne manje važna je i njezina tendencija prema parafraziranju modela gregorijanskog koralala, koja je do duboko u 16. stoljeće bila apsolutnim pravilom. Nadalje, dok je antifona tipična mala motetska forma, responzorij je obično vrlo razvijen i podijeljen u dva dijela. Prvi dio (*Prima pars*) obično predstavlja uglazbljenje teksta samog *odgovora*, dok drugi dio (*Secunda pars*) uglazbljuje tekst *stiha* (tj. biblijskoga retka), završavajući s ponavljanjem ili završnim linijama *odgovora*. Prema tome, dispozicija responzorijskog oblika u grafičkom prikazu izgledala bi ovako:¹⁶

A	B	C	B
1. pars		2. pars	

Rukovodeći se i dalje liturgijskim principom, uz navedena tri liturgijska tipa, uglazbljivanje psalama i *Pjesme nad pjesmama* zahtijeva sasvim drugačiji tretman. U tom je slučaju, barem kada je u literaturi kanonizirani Palestrina u pitanju, kao i u sekvenci kao norma postavljeno osmeroglasje, a nužnost baratanja s relativno dugim tekstovnim predlošcima bez prekoračenja uobičajenih granica trajanja dovodi do homofonije ili najviše *quasi*-polifone teksture, s naglaskom na sonornosti i ritamskoj deklamaciji.

Kako pokazuje analiza, premda ni jedan motet nije dvodijelan u smislu *Prima* i *Secunda pars*, zanimljivo je napomenuti da je Puliti u zbirci *Sacrae modulationes* u nekoliko navrata posegnuo za simplificiranim varijantama višedijelnoga glazbenog oblika. Motet [1] *Percussit Saul* i [6] *Cantate Domino* trodijelnog su oblika tipa *A B A*, pri čemu je u drugome motetu promjena osim tekstom naznačena i promjenom proporcije, tj. prijelazom iz dvodobne u trodobnu mjeru, dok je istoimeni motet [16] *Cantate Domino* skladan u formi *A B A C*. No, pritom ne valja zaboraviti i na sasvim prokomponirane tipove moteta koje nalazimo u ovoj zbirci.¹⁷

¹⁵ Usp. Oliver STRUNK: Some Motet-Types of the Sixteenth Century, u: isti: *Essays on Music in the Western World*, Norton & Company, New York 1974, 108-113.

¹⁶ Heinrich Bessler ovdje govori o tzv. »reprizirajućem« ili »refren-motetu« kao omiljenoj formi Franko-Flamanaca. Usp. Heinrich BESSELER: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, u: Ernst BÜCKEN (ur.): *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam 1931, 253.

¹⁷ Partiture moteta v. u: Nikola LOVRINIĆ (ur.): Gabriello Puliti, *Sacrae modulationes (1600)*.

4. Tekstovni izvori: motet kao liturgijski, izvanliturgijski i paraliturgijski žanr

Moteti iz Pulitijeve zbirke *Sacrae modulationes* skladani su na standardne liturgijske tekstove od kojih je najveći dio preuzet iz *Vulgate*, namijenjeni su različitim prigodama i prilagođeni liturgijskom kalendaru (vrijeme kroz godinu, za Tijelovo, za Došašće, za dan određenoga sveca, i sl.). Sudeći prema ostalim poznatim i sačuvanim zbirkama, Puliti je čak pet moteta iz *Sacrae modulationes* na isti tekstovni predložak skladao za jedan glas i *continuo*, i objavio u kasnijim monodijskim zbirkama: motet *Versa est in luctum* za bas i *continuo* objavljen je u zbirci *Pungenti dardi spirituali* (1618.),¹⁸ dok su *Congratulamini*, *Factum est silentium*, *Salve sancte pater* i *Protector noster* objavljeni u zbirci *Sacri accenti* (1620.).¹⁹ Međutim, bez obzira na sasvim drugačiji stil skladanja (*seconda pratica*), na glazbenom planu nema većih sličnosti.

Kada govorimo o uporabi i funkciji tekstova,²⁰ ili u ovome konkretnom slučaju, kada želimo precizno utvrditi ili barem pretpostaviti u kojim su se prigodama izvodili pojedini moteti, trebamo biti svjesni da povezivanje svakog duhovnog teksta sa specifičnom liturgijskom funkcijom nije uvijek ni produktivno ni točno: mnogo tekstova jednostavno nije derivirano iz liturgije i mnogi su se tekstovi rabili fleksibilno kao neliturgijski ili paraliturgijski. Kako ćemo u nastavku ovoga poglavlja detaljnije elaborirati, prema Anthonyju Cummingsu koji je kao dokaz rabio *Diarii sistini*, dnevnik Sikstinske kapele, liturgijski izvori motetskih tekstova nisu ni na koji način diktirali uporabu odnosno njihovo izvođenje.²¹

Mnogi su znanstvenici proučavali duhovnu glazbu određene geografske lokacije ili institucije, međutim, u takvim se studijama uvijek nastoje definirati određene liturgijske prakse dok pitanje moteta ostaje samo skicirano, i to prije svega zato jer nam izvori, koji često općenito navode da se pjevalo višeglasno, nisu toliko preskriptivni da bi mogli utvrditi koja se skladba u kojem kontekstu konkretno izvodila.²²

¹⁸ Usp. Metoda KOKOLE (ur.): Gabriello Puliti: *Sacri concentus* (1614) i *Pungenti dardi spirituali* (1618), u: Ivan KLEMENČIĆ (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, Muzikološki institut ZRC SAZU, SAZU, sv. XL, Ljubljana 2001.

¹⁹ Usp. Metoda KOKOLE (ur.): Gabriello Puliti: *Lilia convallium* (1620) i *Sacri accenti* (1620), u: Ivan KLEMENČIĆ (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, Muzikološki institut ZRC SAZU, SAZU, XLII, Ljubljana 2002.

²⁰ Jasno je da uporaba i funkcija nisu sinonimi: kada govorimo o uporabi glazbe u najširem smislu, mislimo na to gdje se i na koji način ona rabi; kada govorimo o funkciji, mislimo na njezin učinak kao što je npr. funkcija naobrazbe, politička funkcija, katarzička funkcija, funkcija estetskog užitka, funkcija zabave, funkcija komunikacije, funkcija simboličke reprezentacije, funkcija legitimiziranja društvenih institucija i vjerskih obreda, funkcija društvene integracije, itd. Sustavno o uporabama i funkcijama glazbe v. u Alan P. MERRIAM: *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1964, 209-227.

²¹ Usp. Anthony M. CUMMINGS: *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet*, *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981) 1, 43-59.

²² V. npr. temeljitu studiju — Colleen REARDON: *Agostino Agazzari and Music at Siena Cathedral 1597-1641*, Clarendon Press, Oxford 1993. — koja pokazuje kako dokumenti potvrđuju pjevanje višeglasnih moteta, ali ne navode kakvih, tj. *fauxbourdon*, *cori spezzati*, itd.

S druge strane, pojedine su studije ispitivale jednoga skladatelja i/ili zbirku s naglaskom na biografiji i skladateljskim tehnikama, bez potonjeg osvrtanja na tekstovne predloške koji su općenito pripisivani liturgiji;²³ ili su pak svu pažnju usmjerile na motet ranoga 17. stoljeća kao prijelazni žanr.²⁴ Ne valja pritom zaboraviti ni na neke sjajne studije koje se bave prije svega stilom, glazbenim centrima, društvenim kontekstom i sl.,²⁵ konačno i na važnu činjenicu da sve one zajedno pridonose našem boljem razumijevanju (duhovne) glazbe.

Istina, tekuća studija usredotočuje se na jednoga skladatelja, na jednu lokaciju, na jedan žanr, ili mnogo bolje, na jedan stil, ali je riječ o sistematskom i metodologijski dosljednom uzimanju jednoga muzikološkog fenomena kao uzornog modela za proučavanje vrlo širokog područja, koje uzimanje uvijek nastoji problemski postaviti i obgrliti sve gore navedene kategorije. Stoga se u nastavku najprije osvrnimo na tekstovne izvore Pulitijeve zbirke *Sacrae modulationes*, čiju je važnost izvora pri analizi moteta Jerome Roche istaknuo na sljedeći način:

»Ako želimo bolje razumjeti kontekst moteta [...] trebamo jasniji pogled na tipove uglazbljenih tekstova, na način na koji su skladatelji primjenjivali svoj izbor, i na način na koji se takav ukus mijenjao s obzirom na razvoj glazbenih stilova. Jer motet je bio forma duhovne glazbe u kojoj je talijanski skladatelj ranih desetljeća 17. stoljeća mogao kombinirati određenu slobodu izbora teksta s pustolovnošću glazbenog idioma.«²⁶

Ili kako je još 1954. tvrdio Edward Lowinsky:

»Budući da je renesansna glazba svojim najvećim i najvažnijim dijelom vokalna glazba, izbor tekstova u njoj otkriva mnogo toga. Povijest mijenjanja stilova, ukusa i moda, povijest religijskog osjećaja, književne evolucije, te čak i skraćena povijest političkih događaja može se sakupiti — barem u obrisima — pukim studijem tekstova koje su uglazbljivali renesansni skladatelji. [...] Rječit svjedok promjena u religijskom osjećaju unutar granica Rimokatoličke crkve upravo je promjena tekstovnog repertoara moteta.«²⁷

Čini se da Lowinsky ovdje cilja na reformu liturgijske prakse i na protureformacijske tendencije, budući da je poznato kako je upravo glazba u posttridentskom razdoblju bila jedno od oružja u naporima za reformu crkve, tj.

²³ Npr. Denis ARNOLD: Alessandro Grandi. A Disciple of Monteverdi, *Musical Quarterly*, 43 (1957) 2, 171-186.

²⁴ Npr. Ivano CAVALLINI: Un riferimento »padano«: Bartolomeo Barbarino dopo il 1607, u: Alberto COLZANI — Andrea LUPPI — Maurizio PADOAN (a cura di): *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento. Atti del convegno internazionale di studi*, A.M.I.S., Como 1988, 223-243.

²⁵ Npr. Jerome ROCHE: *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Clarendon Press, Oxford 1985⁸.

²⁶ Jerome ROCHE: Alessandro Grandi: A Case Study in the Choice of Texts for Motets, *Journal of the Royal Musical Association*, 113 (1988) 2, 274.

²⁷ Edward E. LOWINSKY: Music in the Culture of the Renaissance, *Journal of the History of Ideas*, 15 (1954) 4, 522-523.

za katoličku nadmoć. Osim toga, Tridentski koncil predložio je da »cijeli plan pjevanja u glazbenim modusima treba napraviti ne zato da bi se uhu pružio isprazni užitak, već na taj način da riječi svi mogu jasno razumjeti i da tako srca svih slušatelja mogu voditi prema težnji k nebeskim harmonijama, u kontemplaciji radosti blagoslovljenih.«²⁸

Obratimo li stoga pažnju na Pulitijeve tekstovne predloške i njihove izvore, uočavamo da je većina tekstova preuzeta iz *Vulgate*; da su pojedini tekstovi nastali kompiliranjem stihova iz različitih dijelova *Vulgate* u diskontinuitetu; da mnogi tekstovi nisu doslovan citat, već predstavljaju slobodnu interpretaciju izvora; i da nema posebnog naglaska na jedan tip blagdana, već oni pokrivaju mnoge prigode u crkvenoj godini:

- [1] *Percussit Saul*, izvor: 1 Sam 18, 6—7. »Pro tempore.«
- [2] *Venite filii*, izvor: Ps 33, 12 i 6. »Pro tempore.«
- [3] *Decantabat populus*, izvor: 1 Sam 16, 23. »Pro tempore.«
- [4] *Congratulamini*, izvor: Fil 2, 18; Ps 96, 10. »In festo Conceptionis B. M. V.«
- [5] *O sacrum convivium*, izvor: sv. Toma Akvinski, antifona za Tijelovo. »In festo Corporis Christi.«
- [6] *Cantate Domino*, izvor: Ps 32, 3—4. »Pro tempore.«
- [7] *En dilectus meus*, izvor: Pj 2, 10—12. »In festo Sanctae M. V.«
- [8] *Tu es pastor*, izvor: Mt 16, 16—19. »In festo S. Petri Apostoli.«
- [9] *Girum coeli*, izvor: Sir 24, 6—10. »In festo S. M. Virg.«
- [10] *Omnes gentes*, izvor: Ps 46, 2—4, 8.—»Pro tempore.«
- [11] *Factum est silentium*, izvor: Otk 8, 1; 5, 11—12; 7, 12. »In festo S. Michaelis Archang.«
- [12] *Letentur coeli*, izvor: Ps 95, 11; Iz 49, 13. »In Adventu.«
- [13] *Surrexit pastor bonus*, izvor: Iv 10, 11. »In festo S. Petri Apostoli.«
- [14] *Consolamini*, izvor: Iz 40, 1; 35, 4; Fil 4, 4—5. »In Adventu.«
- [15] *Isti sunt Agni*, izvor: responzorij iz zornice za Bijelu subotu. »Pro tempore.«
- [16] *Cantate Domino*, izvor: Ps 95 1—2; 65, 2.—»Pro tempore.«
- [17] *Protector noster*, izvor: antifona za blagdan sv. Geminiana. »In festo S. Geminiani.«
- [18] *Salve sancte pater*, izvor: antifona za blagdan sv. Franje (»*Antiphonae ad Benedictus et Magnificat infra Octavam et pro Commemoratione S. Francisci. Tribuitur Thomae Capuano Cardinali S. Sabinae.*«). »In festo S. Francisci.«
- [19] *Quid prodest stulto*, izvor: Izr 17, 16, 20; Prop 1, 2 ili 12, 8. »Pro tempore.«
- [20] *Descendit Gabriel*, izvor: Lk 1, 13—14. »In festo S. Io. Baptistae.«
- [21] *Versa est in luctum*, izvor: Job 30, 30—31; Ps 6, 3—6. »Pro mortuis.«

Kako navodi Jerome Roche, osim što se termin »liturgijska glazba« obično odnosi na crkvenu glazbu koja je pisana za izvedbu vezanu uz svete obrede, ona ima također posebni značenje: uglazbljivanje tekstova koje propisuju liturgijske knjige za neki određeni dan ili blagdan.²⁹ Prema tome, Pulitijev je izbor različitih

²⁸ Cit. iz Gustave REESE: *Music in the Renaissance*, W.W. Norton & Co., New York 1959², 449.

²⁹ Prema istom autoru, tekstovi moteta koji nisu u vezi s onima u liturgijskim knjigama smatraju se izvanliturgijskima. Usp. Jerome ROCHE, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi...*, 40.

tekstova za slobodnu uporabu u liturgiji, ali i izvan nje, tipičan za razdoblje u kojemu je djelovao: primjerice, [12] *Letentur coeli* za Božić i [5] *O sacrum convivium* za Tijelovo, mogli su se koristiti i izvan navedenih prigoda; tekst [19] *Quid prodest stulto* tipičan je moralnoj dimenziji nekih duhovnih madrigala, a uglazbljivanje dijelova iz *Pjesme nad pjesmama* istaknuta je značajka izvanliturgijskih moteta.

Pjesma nad pjesmama bila je izvor skladateljima za osjećajni tip moteta, jer je riječ o tekstovima najbližima ljubavnoj poeziji razdoblja. Ovaj je afinitet privlačio posebno one skladatelje koji su se okušali u svjetovnoj glazbi. Ipak, tekstovi iz *Pjesme nad pjesmama* nisu toliko liturgijski neprikladni koliko se može činiti, budući da se neki kraći odlomci pojavljuju u oficiju kao antifone za mnoge marijanske blagdane,³⁰ što je slučaj i s Pulitijevim motetom [7] *En dilectus meus*. Kako tumači Jane Elizabeth Dahlenburg u svojoj disertaciji posvećenoj upravo duhovnoj glazbi temeljenoj na *Pjesmi*, tekstovi su se koristili i u govorenim i u pjevanim dijelovima katoličkog obreda, i skladatelji su ga opet iznova uglazbljivali, ali je katolički ritual tijekom ovoga razdoblja bio prilično nestabilan: rimski obred i odatle funkcija *Pjesme* mijenjali su se barem do 1630. i u već postojećim i u novim marijanskim blagdanima.³¹

Od svih moteta iz zbirke *Sacrae modulationes* jedino je [18] *Salve sancte Pater* napisan za specifične potrebe Pulitijeva minoritskoga reda, budući da je namijenjen za izvedbu na dan smrti sv. Franje, za tzv. *Transitus*, koji je jedan od najvažnijih blagdana reda Franjevaca male braće, a skladan je na tekst koji se pripisuje Tomi Capuanu, kardinalu sv. Sabine.³² Da su pojedini moteti tematski vezani uz kraj u kojemu su nastali dokazuje usporedba tekstovnoga predloška istoimenog moteta [17] *Protector noster* iz *Sacrae modulationes* (1600.) i *Sacri accenti* (1620.): navedeni motet u prvoj zbirci posvećen je sv. Geminianu («In festo S. Geminiani»), zaštitniku Pontremolija, a u drugoj zbirci sv. Nazariju («In festo S. Nazarii Protectoris Iustinopolis»), zaštitniku Kopra. Osim u posveti, razlika je i u samim stihovima u kojima je radosna repetirana deklamacija »Protector noster Geminiane« (najprije u glasovima CQTB pa CAQT) zamijenjena melizmom na »Sancte Nazzari« u monodijskoj skladbi (**np 1a i 1b**). Riječ je, dakle, o mjestima u kojima je Puliti djelovao u vrijeme nastanka navedenih zbirki, što nas navodi na zaključak da je birao tekstove i njihovu namjenu s osjećajem za mogućnost njihova izvođenja.

Kao da se rukovodi geslom »prima le parole poi la musica«, Pulitijev je peteroglasni motet u cijelosti homofone strukture, čiji su odsjeci jasno odvojeni kadencama prolongiranim repetiranjem pojedinih riječi ili čak cijelih stihova, postižući svoju dinamiku unutar homofone statičnosti permanentnim grupiranjem

³⁰ Usp. *ibid.*, 46.

³¹ O tekstovima iz *Pjesme nad pjesmama*, izdanjima i interpretacijama, o *Pjesmi* u katoličkoj liturgiji i primjeni na pet konkretnih glazbenih slučajeva (G. P. da Palestrina, A. Cifra, A. Banchieri, S. Bonini i S. Patta) v. Jane Elizabeth DAHLENBURG: *The Motet c. 1580-1630: Sacred Music Based on the Song of Songs*, diss., UMI Microform, Chapel Hill 2001.

³² Usp. Archivio della latinità italiana del medioevo: <http://www.uan.it/alim/letteratura.nsf> (12. srpnja 2010.).

Np 1a: *Protector noster* (*Sacrae modulationes*, 1600., t. 1-14)

Np 1b: *Protector noster* (*Sacri accenti*, 1620., t. 9-17)³³

³³ Preuzeto iz Metoda KOKOLE (ur.): Gabriello Puliti: *Lilia convallium* (1620) i *Sacri accenti* (1620), u: Ivan KLEMENČIČ (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, 47.

glasova, preko dvoglasnih terčnih pomaka na »semper ades« do vrhunca skladbe u gotovo karikiranoj dikciji »per te tuta ab hoste vivat«, nalazeći svoj mir u dugoj »aeternam«.

Osim što zbirka nije tematski koncipirana, tri teksta — [5] *O sacrum convivium*, [17] *Protector noster* i [18] *Salve sancte pater* — nastala su temeljem drugih izvora izvan *Vulgate*. Tako tekst *O Sacrum convivium* predstavlja prvu strofu pjesme sv. Tome Akvinskog u čast Tijela Kristovog. Njegovi osjećaji izražavaju duboki misterij euharistijskog čuda: »O sveta gozbo u kojoj se prima Krist. Njegova je Muka ponovno s nama, naše su duše pune radosti: dan nam je zalog buduće slave.«³⁴ Naime, Tijelo Kristovo kasni je blagdan, s obzirom da je uveden u 13. stoljeću, kada je većina blagdana u klasičnom *Rimskom misalu* bila utemeljena već gotovo cijelo tisućljeće. Godine 1264. papa Urban IV. izdao je papinsku bulu objavljujući Tijelo Kristovo blagdanom za univerzalnu crkvu, a osobu koja bi napisala misu i oficij za ovaj blagdan pronašao je u Tomi Akvinskom, redovniku čija je reputacija bila raširena Europom. Sažetak tumačenja Svete pričesti prikazan u ovoj pjesmi postao je tako cijenjen da se izvodio i izvan mise, jer je sv. Toma bio majstor u odabiru psalama i drugih biblijskih tekstova za pojedine blagdane. U ovoj pjesmi vidimo Krista koji nam nudi kruh i vino (Ps. 109), vidimo Krista Spasitelja u pustinji života koji nam daje hranu (Ps. 110), prisjećamo se zahvale (Ps. 115): »Što trebam predati Gospodinu za sve što mi je udijelio? Uzet ću kalež Spasenja...«, itd.³⁵ Međutim, pokušaj usporedbe tekstovnoga predloška s njegovim uglazbljivanjem ne ukazuje na tijesnu povezanost. Nakon uvodne intonacijske kadence »o sacrum convivium« u transponiranom dorskom modusu, ovaj ponovno u potpunosti homofoni i prilično kratki četveroglasni motet koji gotovo cijelo vrijeme angažira sve glasove u njihovom prirodnom položaju, sazdan je na nekoliko repetirajućih harmonijskih formula, pod koje je svaki put podmetnut drugi tekst (**Np 2a i 2b**).

Kako smo napomenuli na početku ove rasprave, jedan od značajnijih problema pri interpretaciji moteta 16. stoljeća predstavlja pitanje njegove funkcije. S obzirom da gotovo svi liturgijski konteksti identificiraju motet isključivo s misom, ofertorijem, podizanjem i pričesti, većina studija tvrdi ili pretpostavlja da motet neminovno funkcionira unutar liturgijskoga konteksta što ga propisuje tekst na koji je skladan. Međutim novija istraživanja drže da su liturgijske uporabe moteta bile mnogo slobodnije negoli se to dosad smatralo.

Prema *Diarii sistini* u razdoblju od 1534.-1559., spomenutim dnevnicima Sikstinske kapele koje analizira Anthony M. Cummings,³⁶ većina natuknica upućuje na izvođenje moteta za papinim stolom za vrijeme ručka, a postoje i šturi podatci

³⁴ »O sacrum convivium / in quo Christus sumitur / recolitur memoria passionis eius / mens impletur gratia / et futurae gloriae nobis pignus datur.«

³⁵ Za detaljnije tumačenje stihova *O sacrum convivium* v. James CHEGWIDDEN: *Corpus Christi and St. Thomas*, Centre for Thomistic Studies: <http://www.cts.org.au/1998/corpuschristi.htm> (12. srpnja 2010.).

³⁶ Usp. Anthony M. CUMMINGS: *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet...*, 43-59.



Np 2a: *O sacrum convivium*
(t. 14-17, 36-39 i 48-51)



Np 2b: *O sacrum convivium*
(t. 18-20 i 32-34)

koji sugeriraju *ad libitum* karakter moteta, kao i mogućnost njegova izvođenja izvan liturgijske funkcije. Od 1555. u istim spisima Cummings nalazi dosljedne uputnice o pjevanju moteta tijekom mise, a da je motet bio žanr koji se najbliže identificirao s ofertorijem dokazuje opširnom dokumentacijom u praksama Sikstinske kapele za 1616. godinu. Međutim, dokumenti potvrđuju i da se moteti nisu morali izvoditi unutar ritualnoga konteksta koji je sugerirao njihov tekst. Tako se primjerice prije spomenuti tekst *O sacrum convivium* izvodio u sklopu ofertorija na Veliki četvrtak, ali i kao antifona za *Magnificat* na Drugu večernju na blagdan Tijelova, kako je očito iz namjene koju navodi Puliti. Prema Stephenu Bonti, koji je prikazao ustrajnost uloge ofertorija kao glavnoga ritualnog konteksta u motetskoj literaturi sve do u 17. stoljeće, veza između ofertorija i moteta datira iz kasnog 15. stoljeća u Italiji, usprkos nedostatku potkrjepljujućih dokaza. Što se tiče dokaza koji povezuju motet s drugim ritualnim situacijama, oni su manje opsežni, ali ipak ne manje čvrsti: primjerice, motet se vrlo često pjevao nakon »Ite, missa est«. Prema Dnevniku iz 1594., koji sadrži podatke što povezuju motet s liturgijskim kontekstom na završetku mise, motet *O sacrum convivium* ponekad se pjevao i nakon mise. Kako navodi Joseph A. Jungmann,³⁷ u nekim se crkvenim središtima ovaj motet tradicionalno pjevao nakon tihe molitve koja slijedi nakon pričesti. Osim toga, brojni podatci iz Sikstinskih dnevnika upućuju na izvođenje moteta za vrijeme podizanja.³⁸

Temeljem ove kratke interpretacije Cummingsova istraživanja, koja ukazuje na nimalo jednoznačnu ulogu moteta (ne samo *O sacrum convivium* nego općenito), možemo zaključiti da je najjasniji aspekt od svih navedenih uputnica onaj koji

³⁷ Usp. Joseph A. JUNGSMANN: *The Mass of the Roman Rite: Its Origins and Development*, sv. 2, Benzinger Brothers, New York 1951, 404-405.

³⁸ Usp. Anthony M. CUMMINGS: *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century motet...*, 52.

povezuje motet s misom i izvanobrednim situacijama. Žanr se primjerice nikada ne povezuje s oficijem, jer dokazi upućuju da se za oficij izvodila glazba u stilu *falsobordonea*. Naravno, pozitivna iskustva koja povezuju motet s ofertorijem, podizanjem i pričesti ne isključuju mogućnost njegova izvođenja na drugim mjestima u liturgiji, samo što za to nedostaju dokazi. Navedeni podatci iz dnevnika Sikstinske kapele samo navode na to da je motet kao žanr bio odvojen od očitijih liturgijskih djela koja su funkcionirala u propisanim obrednim situacijama što ih je diktirao njihov tekst. Ono što je ovdje još važno naglasiti jest da se interpretirana dokumentacija temelji gotovo isključivo na izvorima Rimske i Sikstinske kapele za razdoblje od 1509.-1616., te da treba svakako računati na razlike u regionalnim običajima i praksama. Stoga bi pri opisu navedenih mogućnosti izvođenja Pulitijevih moteta valjalo voditi računa o mjesnim prilikama, te ovdje ponuđene zaključke o uporabi i funkciji moteta promatrati u takvome svjetlu.

Iako je, dakle, motet u 16. stoljeću konvencionalno uključivao liturgijske tekstove ili njihove kombinacije, njegov je esencijalni karakter bio jednako uvjetovan izvanliturgijskim razmatranjima. Skladatelj izbor teksta ovisio je o mnogo čimbenika kao što su npr. stupanj teologijskog razumijevanja, dramatska osjetljivost i egzegetički potencijal teksta s obzirom na snagu glazbe. Osim toga, kao što je vidljivo iz Pulitijeva slučaja, možemo nagađati o tome da svi tekstovi možda nisu preuzeti izravno iz *Vulgate*, već posredno iz istoimenog moteta nekog drugog skladatelja.

Možemo stoga na relativnoj razini ali točno zaključiti da je ovaj žanr karakterizirala sloboda glazbenoga stila, uporabe i funkcije, sloboda u izboru tekstova, ponekad marginalan značaj teksta u odnosu na liturgijske propise blagdana na koji se trebao izvoditi, *ad libitum* karakter izvedbe općenito, i uporaba sasvim različitih skladateljskih postupaka. Upravo zbog svih tih karakteristika motet 16. stoljeća u literaturi se često definira kao paraliturgijski skladateljski žanr.³⁹

5. Gradnja oblika: »heterogenost u okvirima jednostavnosti«

Razmatramo li Pulitijeve motete samo u uskim okvirima tzv. liturgijske kategorije definirane u poglavlju o kriterijima klasifikacije i analize, prema Strunkovoj podjeli s obzirom na trajanje uočavamo da svi moteti odgovaraju antifonskom motetu odnosno kratkoj formi, dok moteta sekventnog ili reponzorijskog tipa (*prima* i *secunda pars*) u ovoj zbirci nema.⁴⁰

³⁹ Usp. Anthony M. CUMMINGS: *Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century motet...*, 59; Jerome ROCHE: *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi...*, 40; Jerome ROCHE: *On the Border between Motet and Spiritual Madrigal: Early 17th-Century Books that Mix Motets and Vernacular Settings*, u: Alberto COLZANI — Andrea LÜPPI — Maurizio PADOAN (a cura di): *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di inter-dipendenza. Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII*, A.M.I.S., Como 1993, 305.

⁴⁰ Usp. Oliver STRUNK: *Some Motet-Types of the Sixteenth Century*, 108-113.

Većina je moteta izgrađena od niza glazbenih epizoda, polifonih i homofonih odsjeka različite dužine ovisno o stihu. Iako njihova građa odgovara tradicionalnom polifonom slogu, zanimljiv je vrlo velik broj homofonih odsjeka unutar pojedinih moteta, što je očito rezultat utjecaja madrigalističke tradicije. Tome u prilog idu promjene mjere i uporaba punktiranog ritma u trodobnoj mjeri na riječi koje označavaju usklik (npr. »cantate Domino« i »consolamini«) ili pokret (npr. »plaudite manibus«), kao uostalom i sličnost pojedinih odsjeka moteta iz zbirke *Sacrae modulationes* (1600.) i madrigala iz zbirke *Baci ardenti* (1609.) istoga skladatelja.⁴¹

Usporedimo li npr. početni odsjek moteta *Versa est in luctum* i madrigala *Io moro, ecco ch'io moro*, ujedno posljednjih skladbi u navedenim zbirkama, uočavamo ne samo sličnost u rekvijemskom karakteru, već gotovo doslovan citat pojedinih glasova (Np 3a i 3b).

Np 3a: *Versa est in luctum* (*Sacrae modulationes*, 1600., t. 1-7)

⁴¹ Usp. Bojan BUJIĆ — Ennio STIPČEVIĆ (ur.): Gabriello Puliti: *Baci ardenti* (1609) i *Armonici accenti* (1621), u: Ivan KLEMENČIĆ (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, Ljubljana 2003, sv. XLIV, 81. O Pulitijevim madrigalima v. i Nikola LOVRINIĆ: Gabriello Puliti: Stanje istraživanja i oris značajki svjetovnog opusa, u: Hrvojka MIHANOVIĆ-SALOPEK (ur.): *Istra u umjetnosti i znanstvenim disciplinama od XV. do XVII. stoljeća*, Sveta glazba — Udruga Prosoli, Zagreb 2005, 7-34.

Np 3b: *Io moro, ecco ch'io moro* (*Baci ardenti*, 1609., t. 1-7)⁴²

Disonancu Puliti rabi samo sporadično kao još jedan od načina isticanja značenja teksta. S tim u vezi zanimljiva je povremena uporaba neobičnih harmonijskih sklopova, kao primjerice povećanog sekstakorda u funkciji dominante dominante u motetu [4] *Congratulamini mihi* na tekst »qui diligitis Dominum«; a ista se harmonijska progresija nalazi na jednome mjestu u zbirci *Baci ardenti*, u madrigalu [14] *Prendi, vaga Licori* na tekst »guiderdon« (Np 4a i 4b).

Np 4a: *Congratulamini mihi*
(*Sacrae modulationes*, 1600., t. 19-20)

Np 4b: *Prendi, vaga Licori*
(*Baci ardenti*, 1609., t. 31-32)⁴³

⁴² Preuzeto iz Bojan BUJIĆ — Ennio STIPČEVIĆ (ur.): Gabriello Puliti: *Baci ardenti* (1609) i *Armonici accenti* (1621), u: Ivan KLEMENČIĆ (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, sv. XLIV, 81.

⁴³ Preuzeto iz *ibid.*, 67.

Ritam je element koji Puliti najviše iskorištava u potrazi za izražavanjem teksta. Naime, vrlo često odjednom prelazi iz dužih u kraće notne vrijednosti ili iz dvodijelnog u trodijelni odsjek skladbe.⁴⁴ Međutim, u usporedbi s njegovim kasnijim djelima, bez obzira je li riječ o monodiji ili višeglasju, osjetna je razlika u skladateljskom pristupu, koja pridonosi heterogenosti ove zbirke moteta. U *Sacrae modulationes* Puliti kao da povremeno eksperimentira i igra se gradeći svoja motetska zdanja sasvim različitim tehnikama skladanja i zapisivanja, što rezultira raznovrsnim skladbama koje bi, da su kojim slučajem zasebno objavljene u nekim kompilacijskim zbirkama, bilo teško dovesti u vezu s jednim te istim skladateljem. Na to primjerice ukazuju sljedeći postupci:

- a) čak šest promjena mjere s uporabom koloriranih ili tzv. crnih nota (*note nere*) u motetu [14] *Consolamini*;
- b) zaokruživanje moteta kao cjeline ponavljanjem početnog odsjeka na kraju skladbe u motetima [1] *Percussit Saul* i [6] *Cantate Domino*;
- c) izdvajanje dionice Cantusa, izgrađene na dva kratka silazna motiva od tri i četiri tona, i neovisne od ostalih dionica, tako da se stječe efekt melodija — pratnja, u motetu [19] *Quid prodest stulto*;
- d) dugi melizmi u motetima [9] *Girum coeli* i [12] *Letentur coeli*;
- e) inzistiranje na ležećem tonu i deklamacija riječi »Miserere« u [21] *Versa est in luctum*;
- f) uglazbljivanje riječi »Alleluia« u motetu [13] *Surrexit pastor bonus* s kratkim silaznim motivima u imitaciji, ili u motetu [16] *Cantate Domino* u kojemu se dionice ritamski grupiraju, itd.

Opisani nas postupci navode na tezu da je Puliti kao mladi skladatelj iskušavao svoje znanje različitih skladateljskih tehnika kao kopije modela skladbi drugih skladatelja-autoriteta, koji su mu bili uzorom. Stoga je ovu zbirku moguće shvatiti kao svojevrsnu »intelektualističku« vježbu iz kompozicije u procesu formiranja skladateljeva individualnoga stila.⁴⁵ Odatle i sintagma »heterogenost u okvirima jednostavnosti«.

⁴⁴ V. npr. motet [13] *Surrexit pastor bonus* i [14] *Consolamini*.

⁴⁵ Koji su bili Pulitijevi učitelji i uzori, za sada je teško utvrditi. U posveti zbirke monodijskih moteta *Pungenti dardi spirituali* (1618.) ocima samostana sv. Križa u Firenci, potpisavši se kao »Toscano, Christiano, et per gratia particolare di Giesù Cristo Franciscano Conventuale«, Puliti se zahvaljuje što su ga u prošlosti primili kod sebe (»mentre m'hanno honorato in prendermi, et annoverarmi per Padre di cotesto nobilissimo Convento di Santa Croce«). Kako smatra Giuseppe Radole, ne možemo utvrditi kada je Puliti boravio u Firenci, ali smo ipak skloni vjerovanju da se u navedenoj posveti poziva na godine svoga duhovnog i glazbenog formiranja; ili preciznije, prema Metodi Kokole, moguće je da je za vrijeme boravka u spomenutom samostanu polazio tamošnju slavnu školu Lo Studio di Santa Croce. Usp. Giuseppe RADOLE: *La musica a Capodistria*, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1990, 37; Metoda KOKOLE (ur.): Gabriello Puliti: *Sacri concentus (1614)* i *Pungenti dardi spirituali (1618)*, u: Ivan KLEMENČIĆ (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, sv. XL, str. XIII, bilj. 3.

6. Na granici između moteta i madrigala: Pulitijev motet *En dilectus meus i Palestrinin madrigal Vestiva i colli*

Govoreći o prigodama za koje su skladani moteti iz Pulitijeve zbirke *Sacrae modulationes* uočili smo da nema posebnog naglaska na jednom tipu blagdana, već da oni pokrivaju mnoge prigode u crkvenoj godini, pa se stoga postavlja pitanje o prilikama i mjestima njihova izvođenja.

Budući da je motet kao liturgijski, izvanliturgijski i paraliturgijski žanr obavljao mnoge funkcije u različitim kontekstima, jedan od načina za njegovo razumijevanje svakako je proučavanje tiskovina koje kombiniraju motet s drugim tipovima glazbe, primjerice s misama, vesperama, čak i s instrumentalnom glazbom koja se rabila na sličan način: kao pratnja liturgijskoj akciji ili kao zamjena za neki dio misnoga proprija. Na isti je način u pojedinim zbirkama moguće pronaći objavljene motete i madrigale, naizgled potpuno različite forme, ali koje u biti imaju mnogošto zajedničko.⁴⁶

U raspravi o skladbama na talijanski tekst koje se pojavljuju uz motete zapravo govorimo o žanru poznatom pod nazivom duhovni madrigal, i bilo bi besmisleno promatrati ova djela zasebno, tj. bez obzira prema žanru kao cjelini.⁴⁷ Kako bi situacija bila složenija, termin se rabio i za skladbe na latinske tekstove, kao primjerice u zbirci *Madrigali de diversi auctori accomodati per concerti spirituali* (1616.), koja sadrži latinske kontrafakture madrigala Luce Marenzia, Andree Gabriellija i drugih, a bilo je i slučajeva da se termin motet [motetto] odnosio na skladbe na latinskom i talijanskom jeziku, kao primjerice u Cesisovoj zbirci *Motetti spirituali* (1619.).⁴⁸

Možda su upravo samostani bili mjesta koja su predstavljala posebne prilike za glazbu pobožne prirode, bilo na latinskom bilo na narodnom jeziku. Tako je već iz naslovnice analizirajuće zbirke — »SVETE MODULACIJE, koje se laičkim jezikom nazivaju moteti, koje se pjevaju u četiri i pet glasova, Fra Gabriella Pulitija iz Montepulciana, *Reda Male braće franjevac konventualaca*, i u dičnoj zemlji Pontremulskoj zbornog maestra, *sada prvi put izdane na svjetlo dana*.«⁴⁹ — vidljivo približavanje latinskog i narodnog, duhovnog i svjetovnog.

⁴⁶ Usp. Jerome ROCHE: On the Border between Motet and Spiritual Madrigal: Early 17th-Century Books that Mix Motets and Vernacular Settings, 303-317.

⁴⁷ Termin duhovni madrigal odnosi se na uglazbljivanje talijanskih pobožnih tekstova koji nisu namijenjeni za uporabu u liturgiji, što je postalo djelomično pomodno nakon Tridentskoga koncila. Usp. Suzanne G. CUSICK — Noel O'REGAN: Madrigale spirituali, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 15, 572-573.

⁴⁸ Usp. Suzanne G. CUSICK — Noel O'REGAN: Madrigale spirituali..., 572; Jerome ROCHE: On the Border between Motet and Spiritual Madrigal: Early 17th-Century Books that Mix Motets and Vernacular Settings, 309.

⁴⁹ U izvorniku: »F. GABRIELIS / DE PVLITIS / DE MONTE / POLITIANO, / *Ord. Min. Conuentualium S. Francisci*, / Et in alma terra Pontremuli in Choro / Magistri, / SACRAE MODVLATIONES, / quae vulgò Motecta nuncupantur, quatuor, / et quinis vocibus concinendae, / *Nunc primum in lucem aeditae*.«

Tekstovi pojedinih moteta, iako ne baš neliturgijski, mogu se promatrati u svjetovnom kontekstu kao neka vrsta »duhovne rekreacije«. Prema Jeromu Rocheu, Siena je slučajno postala nešto što bi se moglo smatrati središtem proizvodnje duhovnih madrigala među profesionalnim crkvenim glazbenicima.⁵⁰ Smatra se da protureformacijsko razdoblje završava krajem 1620-ih, i svakako je točno da je upravo u tom razdoblju cvjetao duhovni madrigal. Stoga teško da je slučajnost da gotovo sav repertoar datira iz razdoblja između 1600. i 1620. godine. Jasno je da su aranžeri latinske *contrafactae* očekivali da će se njihovi napori koristiti kao moteti u crkvenim službama, na što je vjerojatno ciljao i Puliti, kako će se pokazati u nastavku ovoga poglavlja, međutim, ključ repertoara koji premošćuje latinsko i narodno leži u spomenutom konceptu »duhovne rekreacije«: latinsko i talijansko samo su dvije strane iste kovanice. I konačno, motet i duhovni madrigal razvili su se u dvije grane oratorija — »latino« i »volgare«, identičnim putem dramskoga dijaloga.

Opisana promišljanja navode nas na zaključak da u renesansi nije postojala stroga razlika između duhovnog i svjetovnog, te da su se glazbeni žanrovi razlikovali više po njihovu karakteru i uporabi negoli po glazbenom stilu.⁵¹ Prema tome, premda su svi Pulitijevi moteti, naravno, na latinskome jeziku, njihov pretežno homofoni i jednostavni glazbeni stil, mogućnost slobodne uporabe u liturgiji i izvan nje za potrebe franjevačkoga samostana ali i građana Pontremolija, približava ih jednoj »svjetovnijoj« dimenziji tipičnoj za (duhovne) madrigale.

I možemo na kraju utvrditi da rastezljiv pridjev »paraliturgijski« očito želi na općenit način pokazati funkcijsku blizinu u širokoj i mnogoličnoj sferi liturgije, i da prevrtljivost njegove definicije daje nužnu protutežu visokom stupnju kontekstualizacije. Nasuprot velikom broju studija koje se odnose na različite aspekte madrigala i moteta, ovdje okupljene činjenice pokazuju refleksije na prostore — konkretne i društvene — u kojima su se takvi žanrovi izvodili i konzumirali. Prema Stefanu Patuzziju, zapravo u motetu 16. stoljeća i duhovnom madrigalu — žanrovima kojima je zajednički karakter paraliturgijskog bio jamstvo određenoga stupnja slobode — možemo uočiti jedan pandan suglasnih rasprava oko uporabe latinskog ili narodnog;⁵² a takvo nas razmišljanje vodi još jednom aspektu prožimanja ovih dviju strana — parodiranje, koje je, treba priznati, ponekad bilo svjesno i vješto prikrivano, a ponekad vrlo očito dano na znanje. Tako je Puliti u svojoj zbirci uz motet [7] *En dilectus meus*, nakon vlastitoga

⁵⁰ Usp. Jerome ROCHE: *On the Border between Motet and Spiritual Madrigal: Early 17th-Century Books that Mix Motets and Vernacular Settings*, 311.

⁵¹ Usp. Jerome ROCHE: *The Madrigal*, Oxford University Press, Oxford — New York 1990, 102.

⁵² Usp. Stefano PATUZZI: *Madrigale e mottetto: intrecci di funzioni e di contesti*, u: Alberto COLZANI — Andrea LUPPI — Maurizio PADOAN (a cura di): *Barocco padano 1. Atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII*, A.M.I.S., Como 2002, 93-102.

homofonog uvoda, u svim glasovima jasno i otvoreno napisao »Vestiva i colli«, citirajući u nastavku prvi dio istoimenoga Palestrininog madrigala (np 5).⁵³

The image shows a musical score for five voices: Soprano, Alto, Tenor, Contralto, and Bass. The lyrics are "Sur - ge pro - pe - ra s-ni-ca me - a a - ni - ca me - a". The score is written in a homophonic style, with all voices moving in parallel motion. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The other parts follow with their respective clefs. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Np 5: *En dilectus meus* (t. 20-29)

7. Zaključak

Kako smo pokazali u tekućoj studiji, uglazbljivanje tekstovnih predložaka pokazuje vrlo slobodan pristup glazbenom obliku moteta. Iako je riječ o djelu početnika, gradnjom oblika i različitim postupcima Gabriello Puliti pokazuje vrlo dobro poznavanje polifonog nasljeđa visoke renesanse: modele za skladanje očito crpi iz različitih izvora i struja, a zatim ih nastoji inkorporirati i oblikovati u individualnu izražajnost. Osim toga, razlog Pulitijeve opredijeljenosti za pretežno homofono koncipiranje zbirke moteta treba tražiti u povijesnom trenutku kada se linearnost sve više povlačila pred novim mogućnostima harmonije i tonalitetskog sustava. Riječ je zapravo o odgovoru tadašnjem kreativnom imperativu, koji je kao novu izražajnost istaknuo značenje akorda. Djelujući u takvom vremenu, Puliti nije mogao izbjeći rudimente modalne koncepcije, koji su još uvijek prkosili vremenu.

Pulitijevo djelovanje vremenski spada u slogovnu preobrazbu vokalne polifonije 16. stoljeća, od iscrpljenja i nestanka strogog kontrapunkta Nizozemaca, preko brige o odnosu glazbe i teksta, do novih stilskih preferencija, sve pod aurom

⁵³ Detaljno o parodiranju Palestrinina madrigala u Pulitijevom motetu v. u Nikola LOVRINIĆ: Palestrina's *Vestiva i colli* as a model for the parody process in Gabriello Puliti's early works, *De musica disserenda*, 4 (2008) 2, 21-41.

»nestabilnosti glazbenika« i regionalnih odnosno lokalnih kontekstâ. Gdje je, kod koga i kako Puliti stekao svoju glazbenu naobrazbu, ostaje pitanje čijem će se rješenju najviše približiti buduća monografija o ovome glazbeniku s uvidom u njegov cijeli sačuvani, transkribirani i kritički objavljen opus.⁵⁴

Gabriello Puliti bio je odgajan i obrazovan u samostanu na strogo katolički način, a pri razmatranju njegova stila treba voditi računa da je mislio na trenutne potrebe mjesta u kojemu je boravio. Možda je najprije bio pjevač, potom zborovođa odnosno *maestro di coro*, kako se navodi na naslovnici analizirane zbirke, a zatim orguljaš, kako se navodi na naslovnici zbirke psalama nastale dvije godine kasnije. Iako fratar, očito je da mu je najvažnije bilo skladanje, i da su te težnje bile poznate njegovim predstojnicima, gvardijanima odnosno crkvenome vodstvu, što mu je i omogućilo tako plodan rad.

Analiza i kontekstualizacija zbirke četveroglasnih i peteroglasnih moteta pod naslovom *Sacrae modulationes* iz 1600. godine, u okviru sjevernotalijanskoga glazbenog idioma s kraja 16. stoljeća i terminološke problematizacije pojma motet, navodi nas da s pravom govorimo o Pulitiijevoj ranoj skladateljskoj fazi kao procesu ovladavanja tehničkim detaljima polifonoga skladateljskog stavka, koji svojim individualnim karakteristikama upućuje na naknadne razvoje. Osim toga, u pokušaju što inventivnijeg i temeljitijeg pristupa problematici, studija je nastojala ukazati na potrebu za preciznijom i potpunijom razradom metodologije i kriterija za valorizaciju ne samo njegova opusa, već i opusa čitava niza renesansnih majstora, kao za uporištima koja natkriljuju 16. i 17. stoljeće.

LITERATURA

- ARNOLD, Denis: Alessandro Grandi. A Disciple of Monteverdi, *Musical Quarterly*, 43 (1957) 2, 171-186.
- ARNOLD, Denis — CARVER, Anthony F.: Cori spezzati, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001, sv. 6, 467-469.
- BANKS, Jon: The Conceptualization of Structure, u: isti: *The Motet as a Formal Type in Northern Italy ca. 1500*, Garland Publishing, New York & London 1993, sv. I, 47-70.
- BESSELER, Heinrich: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, u: Ernst BÜCKEN (ur.): *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam 1931.
- BUJIĆ, Bojan: Patronage, Taste and Style in early 17th-century Music, u: Ivan KLEMENČIČ (ur.): *Glasbeni barok na slovenskem in evropska glasba: zbornik referatov z mednarodnega simpozija 13. in 14. oktobra 1994 v Ljubljani*, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana 1997, 61-70.
- CARTER, Tim: *Music in Late Renaissance & Early Baroque Italy*, Batsford Ltd., London 1992.

⁵⁴ Nedavno zaključeno objavljivanje kritičkih izdanja Pulitijevih djela u seriji *Monumenta artis musicae Sloveniae* sadrži sedam svezaka u kojima je objavljeno deset skladateljevih u cijelosti sačuvanih zbirki. Popis izdanja priložen je u bibliografiji.

- CAVALLINI, Ivano: Un riferimento »padano«: Bartolomeo Barbarino dopo il 1607, u: Alberto COLZANI — Andrea LUPPI — Maurizio PADOAN (a cura di): *La musica sacra in Lombardia nella prima metà del Seicento. Atti del convegno internazionale di studi*, A.M.I.S., Como 1988, 223-243.
- CAVALLINI, Ivano: *Musica, cultura e spettacolo in Istria tra '500 e '600*, Leo S. Olschki, Firenze 1990.
- CUMMINGS, Anthony M.: Toward an Interpretation of the Sixteenth-Century Motet, *Journal of the American Musicological Society*, 34 (1981) 1, 43-59.
- CUSICK, Suzanne G. — O'REGAN, Noel: Madrigale spirituale, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001, sv. 15 (2001), 572-573.
- DAHLENBURG, Jane Elizabeth: *The Motet c. 1580-1630: Sacred Music Based on the Song of Songs*, diss., UMI Microform, Chapel Hill 2001.
- FINSCHER, Ludwig — LAUBENTHAL, Annegrit: »Cantiones quae vulgo motectae vocantur«. Arten der Motette im 15. und 16. Jahrhundert, u: Ludwig FINSCHER (ur.): *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber Verlag, Laaber 1990, 277-370.
- JUNGMANN, Joseph A.: *The Mass of the Roman Rite: Its Origins and Development*, sv. 2, Benzinger Brothers, New York 1951.
- KIRWAN-MOTT, Anne: *The Small-Scale Sacred Concertato in the Early Seventeenth Century*, sv. I, UMI Research Press, Michigan 1981.
- KISBY, Fiona: Introduction: Urban History, Musicology and Cities and Towns in Renaissance Europe, u: ista (ur.): *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, University Press, Cambridge 2001, 1-13.
- LEUCHTMANN, Horst — MAUSER, Siegfried (ur.): *Messe und Motette*, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, sv. IX, Laaber-Verlag, Laaber 1998.
- LOVRINIĆ, Nikola: Gabriello Puliti: Stanje istraživanja i oris značajki svjetovnog opusa, u: Hrvojkica MIHANOVIĆ-SALOPEK (ur.): *Istria u umjetnosti i znanstvenim disciplinama od XV. do XVII. stoljeća*, Sveta glazba — Udruga Prosoli, Zagreb 2005, 7-34.
- LOVRINIĆ, Nikola: Palestrina's *Vestiva i colli* as a Model for the Parody Process in Gabriello Puliti's early Works, *De musica disserenda*, 4 (2008) 2, 21-41.
- LOWINSKY, Edward E.: Music in the Culture of the Renaissance, *Journal of the History of Ideas*, 15 (1954) 4, 509-553.
- MERRIAM, Alan P.: *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois 1964.
- PALISCA, Claude V.: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, Yale University Press, New Haven and London 1985.
- PATUZZI, Stefano: Madrigale e mottetto: intrecci di funzioni e di contesti, u: Alberto COLZANI — Andrea LUPPI — Maurizio PADOAN (a cura di): *Barocco padano 1. Atti del IX Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII-XVIII*, A.M.I.S., Como 2002, 93-102.
- PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum III, Termini Musici*, Wolfenbüttel 1619, u seriji: Wilibald GURLITT (ur.): *Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1954.
- RADOLE, Giuseppe: *La musica a Capodistria*, Centro studi storico-religiosi Friuli-Venezia Giulia, Trieste 1990.

- REARDON, Colleen: *Agostino Agazzari and Music at Siena Cathedral 1597-1641*, Clarendon Press, Oxford 1993.
- REESE, Gustave: *Music in the Renaissance*, W.W. Norton & Co., New York 1959².
- ROCHE, Jerome: *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi*, Clarendon Press, Oxford 1984.
- ROCHE, Jerome: Alessandro Grandi: A Case Study in the Choice of Texts for Motets, *Journal of the Royal Musical Association*, 113 (1988) 2, 274-305.
- ROCHE, Jerome: *The Madrigal*, Oxford University Press, Oxford — New York 1990.
- ROCHE, Jerome: On the Border between Motet and Spiritual Madrigal: Early 17th-Century Books that Mix Motets and Vernacular Settings, u: Alberto COLZANI — Andrea LUPPI — Maurizio PADOAN (a cura di): *Seicento inesplorato. L'evento musicale tra prassi e stile: un modello di inter-dipendenza. Atti del III Convegno internazionale sulla musica in area lombardo-padana nel secolo XVII*, A.M.I.S., Como 1993, 303-317.
- SANDER, Ernest H. — LEFFERTS, Peter M. (I); PERKINS, Leeman L. — MACEY, Patrick (II); WOLFF, Christoph (III, 1, 3); ROCHE, Jerome — DIXON, Graham (III, 2); ANTHONY, James R. (III, 4); BOYD, Malcolm (IV): Motet, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001, sv. 17, 190-227.
- STRUNK, Oliver: Some Motet-Types of the Sixteenth Century, u: isti: *Essays on Music in the Western World*, Norton & Company, New York 1974, 108-113.
- THOMAS, Jennifer: The Core Motet Repertory of 16th-Century Europe: A View of Renaissance Musical Culture, u: Barbara Haggh (ur.): *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellman*, Minerve — Centre d'Études Supérieures de la Renaissance »Ricerca«, Paris-Tours 2001, 335-376.
- TINCTORIS, Johannes: *Terminorum Musicae Diffinitorium / Dictionary of Musical Terms*, prir. Carl Parrish, New York 1963.
- WILSON, Blake: *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence*, University Press, Oxford 1992.

Gabriello Puliti, *Opera omnia*⁵⁵

- KOKOLE, Metoda (ur.): Gabriello Puliti: *Sacri concentus (1614) i Pungenti dardi spirituali (1618)*, u: Ivan KLEMENČIČ (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, sv. XL, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, Ljubljana 2001.
- KOKOLE, Metoda (ur.): Gabriello Puliti: *Lilia convallium (1620) i Sacri accenti (1620)*, u: Ivan KLEMENČIČ (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, sv. XLII, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, Ljubljana 2002.
- BUJIĆ, Bojan — STIPČEVIĆ, Ennio (ur.): Gabriello Puliti: *Baci ardenti (1609) i Armonici accenti (1621)*, u: Ivan KLEMENČIČ (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, sv. XLIV, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, Ljubljana 2003.

⁵⁵ Sabrana djela Gabriella Pulitija navode se kronološkim redom objavljivanja.

- CAVALLINI, Ivano (ur.): Gabriello Puliti: *Ghirlanda odorifera (1612)*, u: Tomaž FAGANEL (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, sv. XLVI, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, Ljubljana 2004.
- STIPČEVIĆ, Ennio (ur.): Gabriello Puliti: *Il secondo libro delle messe (1624)*, u: Tomaž FAGANEL (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, sv. XLVIII, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, Ljubljana 2006.
- LOVRINIĆ, Nikola (ur.): Gabriello Puliti, *Sacrae modulationes (1600)*, u: Tomaž FAGANEL (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, sv. L, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, Ljubljana 2006.
- LOVRINIĆ, Nikola (ur.): Gabriello Puliti, *Integra omnium solemnitarum vespertina psalmodia (1602)*, u: Tomaž FAGANEL (ur. serije): *Monumenta artis musicae Sloveniae*, sv. LIV, Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, Ljubljana 2008.

Web stranice

Archivio della latinità italiana del medioevo: <http://www.uan.it/alim/letteratura.nsf>

CHEGWIDDEN, James: *Corpus Christi and St. Thomas*, Centre for Thomistic Studies: <http://www.cts.org.au/1998/corpuschristi.htm>

Latin Vulgate SpeedBible — Jerome's Latin Vulgate (405 A. D.): www.speedbible.com

PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum III*, 1619 (engl. prijevod Jeffery Kite-Powell): <http://mus5711-01.su00.fsu.edu/assignments.html>

Summary

THE LATE-RENAISSANCE MOTET AS A LITURGICAL, NONLITURGICAL AND PARALITURGICAL GENRE BASED ON GABRIELLO PULITI'S COLLECTION SACRAE MODULATIONES (1600)

The study of the personage of Gabriello Puliti (ca. 1580-1644), an Italian Conventual Franciscan, composer and instrumentalist born in a city in Tuscany called Montepulciano, renders possible discussion about at least three interesting issues: the first being about his life, education and composing *curriculum*; the second refers to his monastic life, the history of chapels and monasteries he was active in; while the third tries to cope with the problems related to the liturgy of his time, the implementation of that liturgy in music and, at the same time, the analysis of his opus. This paper deals with the last aspect with particular reference to his collection of four-part and five-part motets entitled *Sacrae modulationes* published in Parma in 1600, and with analysis in a contextual setting of the motet production of the specified period, as well as discussion about the issue of defining the motet as a genre.

Namely, the effort to contextualise this first known and fully preserved Puliti collection has brought to the surface a series of questions related to the definition of the Renaissance motet and has resulted in critical evaluation of the usual interpretation of the term and its history. Starting from Tinctoris' definition of the motet as a »composition of moderate length containing words of any kind (mostly religious in nature) set to music«, on to critical reference to the interpretation of the development of the Renaissance motet as a series of »great names« related to »musical focal points« arranged in a cause-effect relationship, and finally, to Praetorius' systematization of the term, the study, following a particular example, indicates a need for a more precise and thorough elaboration of the methodology and criteria for valorisation of the Renaissance masters' opus as footholds that spread through the 16th and 17th century.

Applying the usual criteria for classification and analysis enriched by new scientific insights with particular reference to textual paradigms, composing techniques and composition construction, Puliti's collection *Sacrae modulationes* is set into the context of a stylistic transformation of the vocal polyphony of the 16th century, from the exhaustion and disappearance of the strict Dutch counterpoint, to care for the relationship between text and music, to new stylistic preferences, all in the aura of the »musicians' instability« and regional or local characteristics. In addition to this, the collection has served, at the same time, as an example that points out that the Renaissance motet as a genre was distinguished by a freedom of musical style, use and function, freedom in text choice, sometimes a marginal significance of the text relative to the liturgical regulations of the church holiday for which it was supposed to be performed, the *ad libitum* character of the performance in general and the use of completely different composing methods.

On that basis, a broadly conceived conclusion follows that Puliti's motets from 1600 vacillate between various factions within the North Italian composing circle — from Rome, across Florence and Milan towards Venice — displaying very direct influences, as well as those elusive ones deriving from the complex relationships between the musical individuals Puliti encountered and his music experiences as a young composer on the way to forming his individual style.