

Francuska orguljska misa

(uz osvrt na orguljske mise F. Couperina)

Mirko Jankov, prof.

Orguljska misa¹ predstavlja glazbenu praksu u kojoj se kraći orguljski odlomci (tal. *versi, verseti*; franc. *couplets, pièces*) u (katoličkoj) liturgiji, po tzv. tridentskom obredu, izmjenjuju s pjevanjem zbora. Prvi službeni dokument koji se bavi regulacijom liturgijske orguljske glazbe² izdan je 1600. godine, od strane Apostolske Stolice, za vladavine pape Klementa VIII. (1592. – 1605.) i nosi naslov *Caeremoniale episcoporum* odnosno *Biskupski ceremonijal*.

U njemu se dopušta liturgijska uporaba orgulja svake nedjelje, izuzev u vremenu adventa i korizme, a također i o svetkovinama te svim važnijim blagdanima; što se tiče božanskoga časoslova, orgulje mogu intervenirati na mjestima koja to dopuštaju. Taj način liturgijskoga naizmjeničnog izvođenja glazbe poznat je kao alternativna praksa.

Iako je orguljska misa vrsta koja se dosljedno njegovala nekoliko stotina godina, ona ne predstavlja pravu glazbenu formu (u užemu smislu riječi) već izvođačku praksu, koja je svoj vrhunac doživjela u baroknoj eri; okosnice su bile zadane samom praktičnom potrebom za glazbenom interpolacijom unutar obreda, a izbor sloga i izričaja bio je prepušten orguljašu. Na taj način orgulje su zamjenjivale same misne tekstualne odsjeke; ipak, iako se striktno pazilo da forma i rubrika budu poštovane, to se nije smatralo okrnjivanjem sama tekstualnog predložka obreda. U kompozicijskom, metaforičkom i simboličkom pristupu tu se ogleda i onodobno sociološko-estetsko poimanje glazbeno-retoričke sastavnice, kao i njezina *programnost*: možemo reći da je glazba, na neki na-

čin, govorila, transcendirajući kategoriju ljudskoga govora! Tu osebujnu praksu, koja je trajala stoljećima, papa Pio X. (1903. – 1914.) službeno dokida motuproprijem 1903. godine.

Sam termin *orguljska misa* odnosio se na sviranje orgulja najčešće tijekom tzv. **tihe mise** (lat. *missa lecta, familiaris, peculiaris* – u starije vrijeme nazivana i *missa privata*), koja je u vremenu baroka postala širokom praksom. Ustvari je to misa u kojoj orgulje gotovo u cijelosti svojom glazbenom komponentom i svojevrsnim komentarom prate bogoslužno zbivanje i radnje svećenika kod oltara. Tiha ili čitana misa bila je, za razliku od **svečane pjevane mise**, iz praktičnih razloga svedena na pojednostavniju shemu, koja ima očuvanu formu i osnovne dijelove svečane mise. Bila je čitana (re-



Mirko Jankov rođen 1983. godine. U svibnju 2009. g. na Muzičkoj akademiji u Zagrebu postigao je zvanje magistra glazbene pedagogije, a u rujnu je s izvrsnom ocjenom (*cum laude*) završio i paralelni dodiplomski studij orgulja. Trenutno je student diplomskoga studija orgulja u klasi red. prof. Ljerke Očić (koncertantni smjer). Dugi niz godina djeluje na polju crkvene glazbe; od 2001. godine kao regens chori Prasvetišta Gospe od Otoka u Solinu, a za vrijeme studija u Zagrebu u crkvi BSM na Jordanovcu kao glazbeni suradnik.

Uz solističko i komorno sviranje orgulja bavi se i zborskim dirigiranjem, organologijom te pedagoškim i muzikološkim radom – s posebnim interesom za stariju hrvatsku glazbenokulturnu baštinu i glagoljaško pjevanje.

Jedan je od pokretača „Međunarodne ljetne škole za trubu i orgulje“ u Solinu, koja je osnovana 2008. godine, a od početka je vode renomirani umjetnici, prof. Ljerka Očić (Hrvatska) i prof. Stanko Arnold (Slovenija). Prošle godine u rujnu u suradnji s prof. Očić i p. Ivicom Musom SJ započeo je i godišnji orguljski i komorni ciklus pod nazivom „Mali nedjeljni podnevni koncerti na Jordanovcu“.



citirana) tihim glasom, uz dijalogalno izmjenjivanje misnika i podvorbe. Što se tiče participacije vjernika kod takve službe, njihovo je sudjelovanje bilo gotovo pasivno; sam tijek mise pratili su u svojim misalima i tiho izgovarali molitve. Zapravo – jer su tako određivali onodobni liturgijski propisi – u svim većim (a osobito u samostanskim) crkvama su se za vrijeme mise za glavnim oltarom usporedno služile čitane mise i na pokrajnjim oltarima. U zemljama koje su nakon vjerskih reformacija ostale katoličke i kasnije se široko raširila praksa orguljanja tijekom liturgije, da bi se kod vjernika postigla dublja pobožnost. U počecima liturgijskog orguljanja to je bilo prepušteno improviziranju orguljaša, vještini koja se uvijek uvelike cijenila (što se u Fran-

cuskoj³, na čiju ćemo se tradiciju posebice osvrnuti, njeguje s posebnom pažnjom i danas). U kasnijem vremenu kompozitori skladaju kratke karakterne stavke, najčešće objedinjene u orguljskim zbirnama (*Livre d'Orgue*), koji raspoloženjem i drugim glazbenim sredstvima ilustriraju fizionomiju i pojedine dijelove liturgijske akcije. Ustvari, s obzirom na visok stupanj spretnosti u umjetnosti improvizacije i invencije francuskih orguljaša, uopće možemo ustvrditi da se i nije mnogo takvih djela objavilo tiskom.

Francuska orguljska liturgijska glazba, barem ona koja je ostala zabilježena, započinje s glazbenim izdavačem P. Attaingnantom, o čemu svjedoči zbirka orguljskih verseta različitih (anonimnih) skladatelja, *Tabulature pour le jeu d'Orgues* iz 1531. godine.

Ona se u početku zasniva na tradiciji stare vokalne polifonije, temeljene na gregorijanskim temama, kao primjerice u djelima Jehana Titelouzea (1563. – 1633.), prvoga velikog majstora orguljske umjetnosti. Tijekom XVII. stoljeća, u djelima koja sklada Guillaume-Gabriel Nivers (1632. – 1714.) glazbene značajke se mijenjaju usvajajući elemente svjetovne

Tradicija orguljanja je, kao i u ostatku Europe, prenošena s koljena na koljeno, privatnim studiranjem kod poznatih majstora (*maitrêses*) ili pri katedralnim školama, u kojima se poučavala glazba (ponajprije za liturgijske potrebe). Naravno, taj glazbeni izražaj bio je bitno različit od svijeta kazališta, što se je pokazalo posebno pogubnim nakon vihora Revolucije (1789.), kad su crkvene pjevačke škole mahom zatvarane, a njihovi djelatnici se najčešće nisu snalazili s drugom (svjetovnom) vrstom glazbe, diktiranoj novim potrebama i ukusom.

instrumentalne (naročito dvorske čembalističke) glazbe i osebujnoga (francuskog) opernog stila, u kojem istaknutu ulogu ima recitativno-melodijski tretman tekstualnog sadržaja. Forme koje se njeguju objedinjene su u praksi orguljske mise i u *noël*ima –

maštovitim varijacijama na popularne narodne božićne napjeve.

Orguljaši koji su se istakli svojom umjetnošću i umijećem su Jean Titelouze, Jacques Champion de Chambonnières, Louis i François Couperin (*Le Grand*), Louis Marchand (također naslovljen *Le Grand*), Nicolas de Grigny (nazvan *francuski Bach*), Jean-François Dandrieu, André Raison i dr. Njihov utjecaj bio je osjetljiv i oponašan diljem Europe.

Tradicija orguljanja je, kao i u ostatku Europe, prenošena s koljena na koljeno, privatnim studiranjem kod poznatih majstora (*maitrêses*) ili pri katedralnim školama, u kojima se poučavala glazba (ponajprije za liturgijske potrebe). Naravno, taj glazbeni izražaj bio je bitno različit od svijeta kazališta, što se je pokazalo posebno pogubnim nakon vihora Revolucije (1789.), kad su crkvene pjevačke škole mahom zatvarane, a njihovi djelatnici se najčešće nisu snalazili s drugom (svjetovnom) vrstom glazbe, diktiranoj novim potrebama i ukusom.

Godine 1662. Martin Sonnet u Parizu izdaje *Cérémonial des églises de Paris* (*Pariški ceremonijal*), među ostalim i kao praktičan napatuk orguljašima u njihovu poslu. Svrha te upute bila

je osigurati i unificirati praksu orguljanja u liturgiji u crkvama pariške dijeceze.

Cérémonial određuje konkretne orguljske intervencije u liturgiji – misi i božanskome časoslovu. Na orgulje je spadala pratnja gregorijanskog pjevanja, koju je izvodila *schola cantorum* ili kongregacija, odnosno kao pratnja celebranta u njegovoj ulozi te solistima za davanje intonacije »da bude što manje kakofonije i disonance«.

Orguljaš je u određenim dijelovima službe trebao svirati *alternatim*, dakle

izmjenjujući se s pjevačima ili klerom. U misi su to bili neparni stavci u zazivu *Kyrie eleison*, pri čemu je orguljaš improvizirao pet verseta, kratkih »glazbenih komentara«, koji su često bili temeljeni na gregorijanskim motivima. Nadalje nakon celebrantove intonacije *Gloria in excelsis Deo* orgulje »odgovaraju« *Et in terra pax, hominibus*, izmjenjujući se u devet stavaka do kraja s pjevanim versima. *Credo* nije bio izvođen na taj način, što je bilo u skladu s odredbama Tridentskoga koncila (1545. – 1563.) da Ispovijest vjere zajednica treba u cijelosti pjevati ili recitirati. Orgulje su zatim svirale *Suscipe deprecationem nostram, In gloria Amen*, dva stavka za prvi *Sanctus*, jedan za *Benedictus* te dva za prvi *Agnus Dei* i, eventualno, *Deo gratias*, kao odgovor na svećenikov otpust *Ite missa est*.

Oni verseti u kojima je bio sadržan gregorijanski *cantus firmus*, morali su vjerno zadržati napjev, pazeći da ne bude izmijenjen ili nagrđen na bilo koji način, dakle točno onako kakav je bio u *Pariškom kantualu*.

Offertoire nije bio striktno zadan i kompozitor si je prigodom skladanja mogao priuštiti kreativne slobode i veći opseg (postalo

je nepisano pravilo da se taj stavak izvodi *sur le Grand Jeu*, dakle u punom zvuku orgulja i u svečanu tonu).

Razdoblje dekadencije orguljaštva započinje 1715. godine, smrću kralja Luja XIV. – Kralja Sunca (*Le Roi Soleil*), nakon čega više ništa nije bilo po starome. Gloriozan i monumentalan barokni stil pomalo prolazi i zamjenjuje ga nova moda novoga kralja, Luja XV. – rokoko (koji je i nazvan stilom Luja XV.). Novi trendovi ostavljaju traga i u orguljaštvu, u djelima P. du Magea, L. N. Clérambaulta, J. F. Dandrieua, L. C. Daquina... Pomalo se gubi dubin-

ski značenjski spektar koji su prvotne kompozicije odražavale. »... iako se ne može poreći dopadljivost njihovih orguljskih djela, znakovi dekadencije su sve uočljiviji. Euforiju masa izaziva pomalo isprazna virtuoznost, brzina i gipkost prstiju, komični efekti i ornamenti, koji često podilaze ukusu slušatelja. Oblik pobjeđuje sadržaj...«⁴ I u Crkvi se standard u smislu percepcije i konzumacije umjetnosti polako izmjenjuje – nažalost, idući silaznom putanjom; postaje praksa da orgulje za vrijeme mise sviraju skladbe tipa *giguea*, koje imitiraju glazbu nadahnutu tematikom lova. Ipak, presudni udarac koji će francuska (glazbena) umjetnost i orguljska škola zadobiti jest onaj prouzrokovan potresom Francuske revolucije, 1789. godine. Njezine posljedice su devastacija brojnih povijesnih i umjetničkih orgulja (koje su gdjekad orguljaši spašavali improvizirajući varijacije na teme revolucionarnih pjesama), gašenje crkvenih zbornskih škola, zatiranje bogate

Presudni udarac koji će francuska (glazbena) umjetnost i orguljska škola zadobiti jest onaj prouzrokovan potresom Francuske revolucije, 1789. godine. Njezine posljedice su devastacija brojnih povijesnih i umjetničkih orgulja (koje su gdjekad orguljaši spašavali improvizirajući varijacije na teme revolucionarnih pjesama), gašenje crkvenih zbornskih škola, zatiranje bogate liturgijske prakse te pretvaranje crkava u »hramove Razuma«.

liturgijske prakse te pretvaranje crkava u »hramove Razuma«. Dekadentni moment unutar sakralne glazbe, a pod značajnim utjecajem opere, još je više uzeo maha u XIX. stoljeću, što je dovelo do značajne degradacije prebogatice francuske tradicije. Pojedinci kao što su bili Alexandre-Étienne Choron (1771. – 1834.) i Alexandre Pierre François Boëly (1785. – 1858.) tim su se trendovima nastojali oduprijeti. Choron, glazbenik i pedagog, 1825. godine u eseju *Mémoire sur la situation actuelle de la musique religieuse et sur les moyens d'en operer la restauration* zagovara obnovu



francuske sakralne glazbe i tradicionalnih oblika. Štoviše, oštro je i sa žaljenjem ustvrdio da je »Francuska jedina

europska zemlja bez vlastite svete glazbe«⁵. Boëly se također nije htio prikloniti konformizmu svojeg vremena.⁶ On se među prvima u Francuskoj bavio i Bachovom orguljskom baštinom,

kao i gotovo zaboravljenom starijom francuskom orguljskom glazbom F. Couperina.⁷ U *alternatim* maniri skladao je svoju *Messe de fêtes solennelles*, s versetima za *Kyrie* i *Gloriju*. Najzad, budući da su suvremenici njegov stil smatrali staromodnim i dosadnim, 1851. godine otpušten je s mjesta orguljaša crkve *St. Germain L'Auxerrois*. S druge strane orguljaš Louis-James Lefébure-Wély (1817. – 1870.), jedan od prvih studenata novoosnovanoga pariškog Konzervatorija i vrstan improvizator, priklonio se novoj potražnji za laganim i sladunjavim orguljskim kompozicija-

ma, kakve se mogu naći npr. u njegovoj zbirci *L'Organiste Moderne* – slušajući te stavke nemoguće se je otrgnuti dojmju stanovite površnosti. Ipak, u tom vremenu svojevrstne petrifikacije – koje je uslijedilo nakon posvemašnjih promjena u odnosima cjelokupnog tadašnjega svijeta i društva – razvijao se je zametak nove kreacije, koja će nakon stotinjak godina iznjedrili renesansu i ponovni uzlet u francuskom orguljaštvu, osobito pojavom velika Césara Francka (1822. – 1890.), nastvljavajući časnu »crvenu nit« francuske orguljske škole i u XX. stoljeće, dapače, sve do naših dana.



François Couperin rođen je 10. XI. 1668. godine u Parizu, u poznatoj glazbeničkoj obitelji. Prvu pouku u glazbi dobio je od oca Charlesa, orguljaša u crkvi *Saint-Gervais*, koji ga je uputio u sviranje čembala i orgulja. U njegovoj jedanaestoj godini umire mu otac, a uprava župe, s obzirom na njegov talent, odlučuje mu sačuvati mjesto orguljaša dok ne navrší potrebne godine života za stupanje na dužnost. U međuvremenu je pastoralno vijeće uspelo ishoditi da na tome mjestu u prijelaznom razdoblju bude angažiran Michel-Richard de Lalande. Couperin nastavlja izučavati glazbu kod Jacques-

sa Thomelina, kraljeva orguljaša, studirajući umijeće polifonije temeljene na gregorijanskim temama te Frescobaldijevim *ricercarima*, *chiacconama* i plesovima. Godine 1693. na mjestu orguljaša kraljevske kapele nasljeđuje svojeg učitelja, J. Thomelina, dobivši naslov *organiste du Roi* (postao je tako orguljašem Luja XIV.). Dvije godine kasnije napokon je postavljen na davno obećano mjesto orguljaša u crkvi *Saint-Gervais*, a puni naslov i pripadajuća prava stječe 1689. Godine 1717. postaje dvorskim orguljašem i kompozitorom, s naslovom *ordinaire de la musique de la chambre du Roi*. Tako 1717. g. izdaje svoju knjigu, čuveni didaktički traktat *L'Art de toucher le clavecin*, u kojoj obrađuje umijeće sviranja čem-

izraziti se i prozom i poezijom (*sa prose et ses vers*), a mi, ukoliko ju uspijemo shvatiti, u njezinoj »poeziji« možemo pronaći ljepotu veću od ljepote same (*plus belle encore que la beauté*).

Umro je u Parizu 11. rujna 1733., u dobi od 65 godina.

Dvije orguljske mise

U dobi od 22 godine, u rujnu 1690. godine, François Couperin stječe kraljevski privilegij (*privilege du Roy*, koji je obično odobren na razdoblje od šest godina) da izda svoj *Pièces d'Orgue consistantes en deux Messe*, zbirku verseta za dvije orguljske mise, koje sklada u tradiciji i stilu svojih suvremenika, poput G. G. Niversa (1667.), N.

Couperin je bio glazbena osobnost velike snage i umjetničkoga potencijala, najveći iz svoje obitelji, ali na neki način i baštinik francuske klasične škole – nasljednik J. B. Lullyja i preteča J. P. Rameaua. Svojim djelom i idejama utjecao je na brojne skladatelje, među ostalima i na sama J. S. Bacha, koji je cijenio njegovu sofisticiranu glazbu.

bala, navodi vlastite primjere i vježbe za prstomet, ornamentaciju i osobite tehničke probleme. Svoje kompozicije posvetio je u velikoj mjeri čembalu u svoje opsežne četiri knjige *suita* (tzv. *Ordres*) za čembalo, *Pièces de Clavecin*, a pisao je i *triosonate*, *suite*, koncerte te sakralna djela, od kojih se ističu *Leçons de ténèbres*, psalmi, kantici i moteti.

Couperin je bio glazbena osobnost velike snage i umjetničkoga potencijala, najveći iz svoje obitelji, ali na neki način i baštinik francuske klasične škole – nasljednik J. B. Lullyja i preteča J. P. Rameaua. Svojim djelom i idejama utjecao je na brojne skladatelje, među ostalima i na sama J. S. Bacha, koji je cijenio njegovu sofisticiranu glazbu. Couperinovu su umjetnost suvremenici prepoznali za života, nazvavši ga *Le Grand* – Veliki. Kao istinski umjetnik vjerovao je da glazba ima moć

Lèbuguea (1678.), N. de Grignya (1699.).

Ipak, u izrazu i dubini Couperin svakako ostvaruje umjetnički dublja i uspješnija djela. Bez obzira na svojevrstnu slobodu koja se pružala skladateljima (odnosno orguljašima) kod intervencija u misnom slijedu, Couperin sustavno razrađuje okvire i sheme obiju misa u 21 karakterni stavak (*pièces de caractère*), postavljajući tako i svojevrstnu zaokruženu i logičnu formu.

Prva misa, *Messe a l'usage ordinaire des paroisses pour les fêtes solennelles*, namijenjena je za uporabu u dijecezanskim župnim crkvama (*paroisses*) za najveće svetkovine (*pour les fêtes solennelles*). Skladana je s namjenom alterniranja na IV. gregorijansku misu, *Cunctipotens Genitor Deus*, koja je bila u širokoj uporabi i propisana

za dvostruke svetkovine I. reda; tonaliteti pojedinih stavaka i modulacije diktirani su praktičnom intonacijskom potrebom pri naizmjeničnom (*alternatim*) pjevanju.

Ipak, Couperin koristi *cantus firmus* spomenute gregorijanske mise tek u nekoliko navrata: u stavcima *Kyrie* i *Premier Sanctus*.

Prva misa po pitanju tehničke izvedbe i izražajnosti temeljito je osmišljena i elaborirana. Namijenjena je raskošnom tromannualnom instrumentu i vrsnu orguljašu, kakvi su obično bili zaposleni u poznatijim crkvama. U njoj – bez obzira na Couperinovu mladenačku dob – do potpuna izražaja dolazi sva maštovitost i kreacija, a osobito njegov melodijski dar, pa se to djelo, uz ono N. de Grignya iz 1699. godine, s pravom smatra uzorom francuske klasične orguljske glazbe.

Druga misa, ona za samostane redovnika i redovnica, *Messe propre pour les Couvents des religieux et religieuses*, nešto je skromnija po fakturi i izričajju, a namijenjena je manjim, dvomannualnim orguljama, kakve su se obično gradile za samostanske crkve. Nije pisana na predložak gregorijanske mise, budući da su se redovnici i redovnice koristili vlastitim pjesmaricama. U samostanskim crkvama dijecezanski ceremonijali nisu imali jurisdikciju te su među obrednim vlastitostima i povlasticama u širokoj uporabi bile i novokomponirane skladbe (tzv. *messes musicales*), poput onih poznata skladatelja i liturgičara Guillaume-Gabriela Niversa.

Couperinova druga misa sklada na je u tzv. VIII. tonu⁸ i odlikuje se svježinom inspiracije i skladateljske invencije. I njegov učitelj, M. R. de



Lalande (1657. – 1726.), o tim se misama izrazio vrlo pohvalno, rekavši da »nakon što ih je prije tiskanja pomno pregledao (*approbation*), nalazi kako su vrlo lijepe i vrijedne objavljivanja« (»fort belles, et dignes d'être données au Public«).⁹ Couperin obje mise koncipira jednako i tako na neki način unificira tu vrstu »forme« u 21 stavak: slijedom su to *Kyrie* (5), *Gloria* (9), *Offertoire* (1), *Sanctus* i, u njegovu okviru, *Benedictus* (3), *Agnus Dei* (2) te *Deo gratias* (1).

Mise su skladane u ponajboljoj francuskoj maniri, ali se Couperin u svo-

Prisutni su tako stavci poput arije *da capo*, dueti, trija, kao i dijalozi koji inspiraciju crpe iz prakse skladanja francuskih moteta (čuvani *Grands motets* i *Petits motets*). Couperin svoje orguljske versete vitalizira i živahnim plesnim ritmovima: tako se jasno raspoznaju menueti (*Récit de Cornet* u *Misi za samostane*), *sarabande* (*Dialogue sur la Voix humaine*), *gavote* (*Duo sur les Tierces*) i *gigue*, skladani u talijanskoj maniri (*Duo sur les Tierces* u *Misi za samostane*).

U orguljskim stavcima niti izbor registara nije slučajna, naprotiv, kodi-

ficiran je ovisno o liturgijskoj akciji; Couperin i tu nastavlja praksu starih majstora u kojima registarskom bojom nastoji oformiti teološke aluzije, ilustrirati tekst i značenje pojedinih stavaka i raspoloženja: kao

da na neki način želi iznaći »glazbenu liturgiju«.

Evo nekih zanimljivih primjera simbolike kojom su se skladatelji služili pri pisanju i u odabiru registracije: u orguljskoj misi Nicolaša de Grignya – u stavku *Christe*, skladatelj koristi temeljne registre

Nedostatak popova glagoljaša u dalmatinskim biskupijama bio je jedan od glavnih uzroka izumiranju glagoljice u bogoslužju. A pokretači oživljavanja glagoljaškog pjevanja u bogoslužju imali su podršku i od pape Leona XIII., koji je 1880. godine izdao encikliku Grande munus, kojom se potvrđuje uporaba staroslavenskoga jezika u bogoslužju.

jem djelu ne zaustavlja na uobičajenoj praksi skladanja u četverglasnom slogu. Donosi i pomak u odnosu na baštinjeno: njegovi orguljski verseti posjeduju osobine strastvena (dvorskoga komornog ali i kazališnog) glazbenog stila, u kojem su skladali i poznati J. B. Lully, J. P. Rameau, L. Marchand.



Znakovito je razmotriti položaj koji su orgulje – kao glazbalo par excellence – u krilu zapadne Crkve uživale, živeći na neki način dvostrukim životom: kao pratnja (vokalnim i instrumentalnim) solistima odnosno zborovima te kao samostojno glazbeno tijelo, izjednačeno s kodificiranim crkvenim glazbenim izričajem, koji ih je doživljavao kao izvanredno glazbalo – medij, koji unutar liturgijskog diskursa između imanentnoga i transcendentnoga zastupa okupljene vjernike – »govoreći«, upravo moleći i pjevajući metafizičkim jezikom u ime njih, kao i u ime cijele Crkve moliteljice (Ecclesia orans).

kao troglasnu pratnju recitativa jezičnjaka, dakle *Cromorne en taille à 2 parties*; dvjema odvojenim melodijskim linijama jezičnjačkog registra, koje se mjestimično stapaju u *unisono*, aludira se na dvojnost i

istovremenu prožetost dviju naravi druge božanske osobe Svetoga Trojstva, dakle Krista.

Nadalje u Couperinovoju *Misi za samostane*, u stavku *Qui tollis peccata mundi, suscipe* susrećemo *récit* registra *Voix humaine*: i ondje Couperin – isto kao kasnije i Grigny u svojoj misi – koristi osebujan orguljski *register ljudskoga glasa*, kojim dočarava vapaj i molbu cijeloga čovječanstva (*suscipe deprecationem nostram*).

I sama praksa skladanja na gregorijanski *cantus firmus* ima naime i dublju simboličku dimenziju – stabilna gregorijanska osnova, predstavljena dugim notnim vrijednostima, tako označava vječnu Riječ, *Logos*, iskonsku vibraciju stvaranja (kreacije)...

Prigodom skladanja dvaju ofertorija (*offertoires*), Couperin u svojim misama koristi prigodu da stvori veće stavke kao svojevrzne triptihe. U njima su opet očit skladateljski deskriptivni i simbolički postupci: sama trodijelnost kompozicije kao i uporaba triju manuala (*grand clavier, positif, cornet séparé*) aluzija je na Presveto Trojstvo; prvi dio tako je posvećen Bogu Ocu, drugi Bogu Sinu i njegovoj patnji (spor molski odlomak, pisan na način fugata), a treći Bogu Duhu Svetome.

Offertoire iz *Messe pour les Paroisses* po mnogima je jedno od najznamenitijih ostvarenja francuske orguljske klasične epohe. Započinje preludijem (*Grand Jeu*) na način tzv. francuske *uvertire* – prisutan je grandiozan moment, potenciran pregnantnim punktiranim ritam-

skim impulsima, koji zatim prelazi u kombinaciju trija i dijaloga. Drugi dio, molski fugato, s dvije ekspozicije teme, polagan je i meditativan nastavak, ispunjen sugestivnim kromatskim pomacima te povremenim disonantnim harmonijskim sklopovima, kojima se potencira unutarnja napetost, koja se najzad rješava povratkom u početni durski tonalitet.

Kulminacija nastupa završnim dijelom na način *giguea*, koji u slijedu glazbene supstance dinamički i koloristički razvija elaboraciju u tri manuala, tri razine koje se u svojoj međuovisnosti isprepliću – što je opet teološka trinitarna simbolika.

Offertoire iz *Messe des Couvents* po formi i izrazu blizak je pak talijanskoj maniri; prvi odsjek u trodobnoj mjeri predstavlja niz varijacija na način *passepieda*, u živahnu ritmu i plesnom pulsu, koji se ostvaruje u dijalogu između *grand clavier* i *positifa*. Drugi dio skladan je u istoimenome molskom tonalitetu (g-mol), *fugato* u dvodijelnoj mjeri – uz odmjeren i meditativan dojam. Treći, završni dio triptiha temelji se na popularnoj pjesmi *Louez le Dieu puissant* (*Hvalite Boga Svemogućega*), u kojem se ukupni izričaj, glazbeno-retoričko izlaganje, sažima prema kraju, podcrtanu u dojmljivoj *improvisando* kadenci.

Slušajući stavke iz obiju Couperinovih orguljskih misa, i u najkraćim versetima možemo uočiti skladateljevo majstorstvo i njegovu duboku erudiciju – bilo da se radi o polifonim ili homofonim staccima, pjevnost i toplina melodije, ritam, harmonija, lakoća modulacije te šarm ornamentacije otkrivaju ne nadmašnu umjetničku, upravo poetsku inventivnost. Istina, harmonijski jezik još je ponešto skroman, ali ga Couperinova melodijska in-



ventivnost, svakako, »opravdava« – linije recitativa skladane su upravo majstorski. Stavci mu zrače izvanrednom izbalansiranošću različitih elemenata, invencijom koja je snažna i u najprozračnijoj fakturi solističkih izlaganja – čime se obje njegove orguljske mise sa sigurnošću mogu uvrstiti u sam vrh francuske barokne orguljske tradicije.

U kontekstu višestoljetne baštine (orguljske) liturgijske glazbe, naročito u vremenu baroka, znakovito je razmotriti i položaj koji su orgulje – kao glazbalo *par excellence* – u krilu zapadne Crkve uživale, živeći na neki način dvostrukim životom: kao pratnja (vokalnim i instrumentalnim) solistima odnosno zborovima te kao samostojno glazbeno tijelo, izjednačeno s kodificiranim crkvenim glazbenim izričajem, koji ih je doživljavao kao izvanredno glazbalo – medij, koji unutar liturgijskog diskursa između imanentnoga i transcendentnoga zastupa okupljene vjernike – »govoreći«, upravo moleći i pjevajući metafizičkim jezikom u ime njih, kao i u ime cijele Crkve moliteljice (*Ecclesia orans*).

Bibliografija

CANNON, Clawson: *The 16th- and 17th-Century Organ-Mass: a Study in Musical Style*, rasprava, New York, 1968.

GUSTAFSON, Bruce, *France u: Keyboard Music Before 1700.*, ur. Silbiger, Alexander, New York: Routledge, 2004., str. 115 – 116.

HIGGINBOTTOM, Edward: *Organ Music and the Liturgy, The Cambridge Companion to the Organ*, ur. G. Webber i N. Thistlethwaite, Cambridge, 1999., str. 130 – 147.

HIGGINBOTTOM, Edward: *The Liturgy and French Classical Organ Music*, rasprava, Cambridge, 1979.

MONGREDIEN, Jean, *French Music from the Enlightenment to Romanticism 1789 – 1830*, Portland: 1986., str. 198.

OČIĆ, Ljerka: *Orguljska umjetnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 2004.

RILEY, Vickie Hale, Alexandre Pierre François Boëly, *The American Organist*, veljača, 1986., str. 46 – 50.

VAN WYE, Benjamin: *Organ Music in the Mass of the Parisian Rite to 1850 with Emphasis on the Contributions of Boëly*, *French Organ Music: from the Revolution to Franck and Widor*, ur. L. Archbold and W. J. Peterson, Rochester, New York, str. 19 – 36.

BILJEŠKE

1 Usp. Cannon, Clawson: *The 16th- and 17th-Century Organ-Mass: a Study in Musical Style*, rasprava, New York, 1968.

2 Usp. Higginbottom, Edward: *Organ Music and the Liturgy, The Cambridge Com-*

panion to the Organ, ur. G. Webber i N. Thistlethwaite, Cambridge, 1999., str. 130 – 147.

3 Usp. Higginbottom, Edward: *The Liturgy and French Classical Organ Music*, rasprava, Cambridge, 1979.

4 Očić, Ljerka: *Orguljska umjetnost*, Matica hrvatska, Zagreb, 2004., str. 88 – 89.

5 Mongredien, Jean, *French Music from the Enlightenment to Romanticism 1789 – 1830*, Portland: 1986., str. 198.

6 Van Wye, Benjamin: *Organ Music in the Mass of the Parisian Rite to 1850 with Emphasis on the Contributions of Boëly*, *French Organ Music: from the Revolution to Franck and Widor*, ur. L. Archbold and W. J. Peterson, Rochester, New York, str. 19-36.

7 Riley, Vickie Hale, Alexandre Pierre François Boëly, *The American Organist*, veljača, 1986, str. 46-50.

8 Izraz ton u glazbenoj terminologiji od XVI. do XVIII. stoljeća označavao je modalitet skladbe – budući da se tonalitet u današnjemu smislu riječi nije još sasvim afirmirao. Ta praksa je dobrim dijelom evidentna i u baroknom vremenu, osobito u orguljskim kompozicijama. Tako je primjerice u nazivu skladbe moglo stajati: *Magnificat Primi toni* (G. Diruta, Italija, XVI./XVII. st.); *Batalha de sexto tom* (Anonimus, Španjolska, XVII. st.); *Basse de Tierce du 1^{er} Ton* (L. Chaumont, Francuska, XVII./XVIII. st.). Naime – u Couperinovoju Misi za samostane – VIII. ton ekvivalent je G-duru, tonalitetu koji odgovara glasovima redovnica.

9 Gustafson, Bruce, *France u: Keyboard Music Before 1700*, ur. Silbiger, Alexander, New York: Routledge, 2004., str. 115 – 116.

Canticum novum glazbeni je projekta Glasa Koncila i časopisa za crkvenu glazbu Sveta Cecilija, koji ima za cilj potaknuti pastoralne djelatnike i njihove voditelje pjevanja da počnu vježbati liturgijske skladbe i s narodom, i tako pomalo obogaćivati repertorij vjerničkog pjevanja.