

Mise Ferde Wiesnera Livadića

O 220. obljetnici rođenja i 140. obljetnici skladateljeve smrti

Rozina Palić-Jelavić*

rozina@hazu.hr

<https://doi.org/10.31192/np.17.2.3>

UDK: 78.071.1Livadić, F.

783.21

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljeno: 15. travnja 2019.

Prihvaćeno: 29. svibnja 2019.

Svojim je skladateljskim prinosima Ferdo Wiesner Livadić obogatio hrvatsko (sakralno) glazbeno stvaralaštvo romantičkoga doba, ostvarivši – uz tridesetak crkvenih skladbi »male forme« – i jednu latinsku (Missa in C) te jednu hrvatsku misu, s naslovom (Missa croatica pastoralis) i s nazivima njezinih dijelova/stavaka na latinskom jeziku. Uvidom u autografnе partiture dviju Livadićevih misa proistekle su prosudbe o njihovim srodnostima i razlikama; ponajprije u pogledu tekstne i jezične podloge, fakture i izvođačkog sastava, skladbenih postupaka i uporabi glazbenih izražajnih elemenata, njihove namjene, naposljetku i njihova umjetničkog dometa i značenja. Nastale u vrijeme prevlasti malih, komornih vrsta, osobito solopopijevaka, glasovirskih minijatura i budnica, Livadićeve su mise, među mnoštvom djela onodobnih skladatelja, a napose unutar hrvatske crkvene glazbene baštine, kontinuitet višestoljetne tradicije skladanja tē glazbene vrste. Dok je Missa croatica pastoralis srodnna pastoralnim (pučkim) jednoglasnim misama uz orguljsku pratnju (s umetnutim tekstom/proširenjima na kajkavskom narječju), koncertantna vokalno-orquestralna Missa in C, svojim glazbenim obilježjima i s uporištem u internacionalnom glazbenom vokabularu, očituje spoj klasicističke jednostavnosti i ranoromantičnog lirizma te čine sukuš Livadićeva stvaralaštva na području sakralne glazbe.

Ključne riječi: devetnaesto stoljeće, Ferdo Wiesner Livadić, Missa croatica pastoralis, Missa in C, (rani) romantizam.

* Dr. sc. Rozina Palić-Jelavić, Odsjek za povijest hrvatske glazbe, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU, Opatička 18, HR-10000 Zagreb.

Uvod

Skladanje misa kao paradigmatičnih primjera crkvenoglazbene tradicije u svojoj je višestoljetnoj povijesti bilo određeno povjesno-stilskim smjernicama, omeđeno skladbeno-tehničkim postupcima i tekstnom i jezičnom komponentom kao polazišnom.

Naime, sakralna se kulturna baština tijekom stoljeća očitovala u raznovrsnim pojavama, različitim izričajima i načinima umjetničke tvorbe, a u glazbenom se stvaralaštvu (o)čuvala u crkvenim djelima, napose liturgijske provenijencije. Usto, za takvo su stvaralaštvu bili znakoviti i utjecaji unutar crkvenih strujanja, napose u razdobljima koja su nosila stanovite mijene. U hrvatskoj baštinjenoj praksi, napose u pogledu uporabe jezika i pisma, bitnim i osobito važnim pokazala se tropismenost i troježičnost hrvatskoga kulturnoga bića u cjelovitosti njegove kulturne povijesti, posebnost koju ne nalazimo u drugih ni drugdje. Riječ je o kulturi koja je sazdana na svim slojevima povijesnih i kulturoloških utjecaja i mijena i koja se kao takva oblikovala na pismu što su ga – kronologijom njegove pojave – bili upoznali i rabili hrvatski ljudi: na latinci, glagoljici i hrvatskoj čirilici; posljedično, o kulturi koja je iznjedrila djela na latinskom, staroslavenskom (crkvenoslavenskom jeziku hrvatske redakcije) i hrvatskom jeziku.

Tragom navedenog, na glazbenom je planu svoj prinos tomu dao i Ferdo Wiesner Livadić (Celje, 30. svibnja 1799. – Samobor, 8. siječnja 1879.), ostvarivši jednu latinsku (*Missa in C*) i jednu hrvatsku misu, s naslovom (*Missa croatica pastoralis*) i s nazivima njezinih stavaka na latinskom jeziku. Dakako, u mnogim se djelima srodnih naslova (poput spomenute *Missae croaticae pastoralis*) nerijetko očekuje ili se nailazi na unos nacionalnoga/pučkoga idioma u ritamskoj i melodijskoj motivici.

Izlaskom iz anonimnosti, misa se u autorskom umjetničkom izričaju hrvatskih kulturnih prostora postupno javljala u kasnobaroknih/ranoklasističkih skladatelja (od Ivana Leopolda Šebelića, Julija Bajamontija, Amanda Ivančića, Josipa Raffaellija, poslije i Đure Arnolda naovamo), dok je u razdoblju romantizma dosegnula veću zastupljenost. Doduše, u to je vrijeme crkvena glazba često nastajala iz pera autora koji su svoje svećeničko poslanje sjedinili s glazbeničkim djelovanjem, kao što je to bilo u stvaralaštvu Livadiću bliskih suvremenika (franjevaca): Fortunata Pintarića, Marijana Jaića, Josipa Juratovića ili pak Sebastijana Sabe Frankovića. S druge strane, romantičari su joj pridali nova (glazbena) obilježja, počevši od Ferde Livadića i Jurja Karla Wisnera von Morgensterna, Giuseppea Zabolia, Otona Hauske, Franje Pokornoga i Gjure Eisenhutha do Franje Serafina Vilhara-Kalskoga, majstora vokalnih (zborskih) skladbi i Zajčeva mlađeg suvremenika, dakako i Ivana pl. Zajca, koji je sâm ostvario 15 (s inačicama 19) misa.

Naposljeku, svojim je opusom od 16 (latinskih) misa u prvim desetljećima 19. stoljeća osobito mjesto bio zauzeo austrijski skladatelj Johann Petrus Jacob (Jakob) Haibel. Zbog njegova gotovo tridesetljetnoga djelovanja u Đakovu povezujemo ga i s hrvatskom umjetničkom glazbenom baštinom, jer je, poput mnogih drugih autora stranoga podrijetla koji su djelovali na hrvatskom tlu (primjerice, i dubrovačkog skladatelja Giuseppea Zabolija s 15-ak misa), svojim stvaralačkim prinosima (p)ostao njezinim sastavnim dijelom.¹

1. Napomene o Livadićevu crkvenoglazbenom opusu²

Iako crkvena glazba u Hrvatskoj toga doba, unatoč propagiranju liturgijskog pjevanja i poticanju djelovanja crkvenih zborova, nije bila u središtu zanimanja hrvatskih ranoromantičnih skladatelja, Ferdo Wiesner Livadić obogatio je hrvatsku glazbu stanovitim brojem sakralnih djela, pridonijevši razvoju koncertantne crkvene lirike. Štoviše, Livadić je i na tom području svojega djelovanja postao predvoditeljem glazbenika (Vatroslava Kolandera, Franje Kostanjevca i dr.) koji su pridonosili njezinu dalnjemu rastu, sukladno proklamiranim crkvenoglazbenim težnjama.

Naime, »poslije Tridentskog sabora na planu opće Crkve nije bilo glazbenih obnoviteljskih zahvata pa su malo pomalo na liturgijsku glazbu sve više utjecala svjetovna obilježja ondašnjih glazbenih nastojanja«.³ No, ni nastojanja koja su se pojavila u Njemačkoj (gdje je cecilijanizam s idejom pročišćenja crkvene glazbe od svjetovnih utjecaja zaživio već oko 1820. godine) nisu ostavila trag u hrvatskoj umjetničkoj crkvenoglazbenoj tvorbi. Štoviše, prilike u Hrvatskoj u prvoj polovici 19. stoljeća ukazivale su na to da se – unatoč zauzimanjima biskupa Maksimilijana Vrhovca da kor zagrebačke stolnice postane središtem

¹ Usp. Rozina PALIĆ-JELAVIĆ, Johann Petrus Jakob Haibel i njegovo stvaralaštvo na području mise, *Arti musices*, 34 (2003) 1-2, 21-55.

² O Livadićevim je sakralnim skladbama male forme (na latinskom, hrvatskom i njemačkom jeziku) pisala autorica ovog teksta [usp. Rozina PALIĆ-JELAVIĆ, Duhovna glazba Ferde Wiesnera Livadića s osobitim osvrtom na skladateljevu vokalnu (duhovnu) liriku, *Arti musices*, 30 (1999) 2, 161-211; *isto*, Otkrića: *Hymnus in festo S. Antonii de Padua* Ferde Wiesnera Livadića, *Arti musices*, 31 (2000) 1-2, 193-208; *isto*, Duhovna glazba Ferde Wiesnera Livadića s osobitim osvrtom na skladateljevu vokalnu (duhovnu) liriku, u: Vjera KATALINIĆ (ur.), *Ferdo Wiesner Livadić. Život i djelo. Radovi s muzikološkog skupa održanog u Samoboru, Hrvatska, 8. studenog 1992.*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2003, 75-130; *isto* (prir.), *Ferdo Livadić. Sakralna vokalna lirika na latinske tekstove / Sacred Latin Songs* [notno izdanje: Ivan Živanović, Davor Merkaš, Jelena Vuković (ur.)], Zagreb, Koncertna dvorana Vatroslava Lisinskog – Muzički informativni centar (dalje: KDVL – MIC), 2018. (XXXI + 68 str.); *isto*, Sakralna vokalna lirika Ferde Wiesnera Livadića – crkvene popijevke na latinskom jeziku / Ferdo Wiesner Livadić's sacred music – church songs in Latin, u: Rozina PALIĆ-JELAVIĆ (prir.), *Ferdo Livadić. Sakralna vokalna lirika na latinske tekstove / Sacred Latin Songs*, Zagreb, KDVL – MIC, 2018, V-IX; XII-XV].

³ Usp. Izak ŠPRALJA, Povijest crkvene glazbe Crkve u Hrvata, u: *Crkvena glazba*, Zagreb, Hrvatsko književno društvo sv. Ćirila i Metoda, 1988, 161-213, 179.

– glazbeni život grada obogaćivao i kazališnom te koncertantnom djelatnošću, postupno izlazeći iz okvira muziciranja u crkvama.⁴ Naime, obnova crkvene glazbe koju je bio započeo provoditi biskup Vrhovac, sukladno obnovi crkvene glazbe u Austrijskoj Monarhiji kao dijelu opće obnove imperija (uprave, prava, gospodarstva i sl.), u liturgijskoj je praksi težila, među inim, i vjerničkom djelatnjem sudjelovanju u bogoslužju. To je ponajprije značilo uvođenje materinskog jezika, prilagodbu liturgijskih tekstova i pojednostavljivanje glazbenog izričaja bliskog mogućnostima pučkog iskaza.⁵

S druge strane, u onodobnim se prilikama na autonomnom i specifičnom području crkvene glazbe težilo oživotvorenju nacionalnog romantizma, na način Kuhačeva poimanja, prema kojem je ustanovljeno temeljno načelo vrjednovanja umjetničke glazbe kroz prizmu njezine nacionalne pripadnosti i posebnosti; riječju, usmjeravanjem prema nacionalnim/narodnim/pučkim idiomima u glazbi. Livadić je u tomu uspio djelomice, i to u nekim segmentima svojega opusa (u sakralnim popijevkama na hrvatskom jeziku te diskretno u *Missi croatici pastoralis*). Premda u europskom kontekstu u cjelini dometom skroman, u hrvatskim je mjerilima – u vrijeme prevlasti malih, komornih vrsta, osobito solopopijevaka, glasovirskih minijatura (često plesnog karaktera) i budnica – ostvario bogat opus sakralnog sadržaja.

Livadićev crkvenoglazbeni opus obuhvaća tridesetak skladbi namijenjenih različitom sastavu, nastalih uglavnom do sredine 19. stoljeća; njega sačinjavaju:

- a) (sačuvana) kratka orguljska skladba *Andante pro Ecclesia* (mali *interludium* za orgulje) te zasad nedostupno (izgubljeno/zagubljeno?) djelo *Male preludije za orgulje*;
- b) kraće vokalne skladbe/popijevke (na latinskom, hrvatskom i njemačkom jeziku), koje uključuju solističke crkvene arije, dvopjeve, češće tropjeve, poneke četveropjeve, rijetko zborove;
- c) dvije sačuvane mise (*Missa in C*; *Missa croatica pastoralis*).

2. Livadićeve mise – izvori notne građe i stanje istraživanja

U biografiji o Livadiću⁶ Franjo Kuhač je naveo tri Livadićeve mise s nalazištem u arhivu/knjižnici Hrvatskoga glazbenog zavoda (dalje: HGZ) u Zagrebu; naime, osim jedne na latinskom jeziku (*Massa in C*), spominjale su se i dvije mise na hrvatskom jeziku (»Dvie hrvatske mise« / »2 Missae croaticae pastorales«), obje s latinskim naslovom *Missa croatica pastoralis*, od kojih je jedna nedostupna, zacijelo davno izgubljena (zagubljena?). Dakle, notne izvore čine:

⁴ Usp. Lovro ŽUPANOVIĆ, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb, Školska knjiga, 1980, 143, bilj. 5.

⁵ Usp. Špralja, *Povijest crkvene glazbe...*, 180.

⁶ Usp. Franjo Ksaver KUHAČ, Ferdo Livadić, hrvatski glazbotvorac, u: *Ilirska glazbenici*, Zagreb, Matica hrvatska, 1893, 5-67.

- a) autograf partiture sačuvane mise (*Missa Croatica Pastoralis composta per Ferdinandum Wiesner*) od 11 naknadno paginiranih stranica i s nazivima stavaka na latinskom jeziku, koji nosi sign. 6147 (stara sign. B 100); prema bilješci na naslovnoj stranici, partituru je »poklonio g. Ant. Starec prebendar stolne crkve u Zagrebu, 5/5 892«;⁷
- b) autograf partiture *Missae in C*, koji obuhvaća 44 naknadno paginirane stranice, a pohranjen je u arhivu/knjižnici HGZ-a u Zagrebu sa sign. 6148 (stara sign. B 99); prema bilješci na naslovnoj stranici, partituru je »poklonio g. Antun Starec, prebendar stolne crkve u Zagrebu, 5/5 92«.⁸

O Livadićevim (dostupnim) dvjema misama⁹ dosad nije bilo znanstvenih analitičkih pisanih rada, i to ne samo o posve nepoznatoj *Missi croatici pastoralis*, nego ni o autorovoј (znatno poznatijoj) *Missi in C*.¹⁰ Naime, u glazbenim (muzikološkim, strukovnim i glazbeno-reprodukтивnim) krugovima *Missa in C* bila je i ostala gotovo jedinom poznatom Livadićevom sakralnom skladbom, doduše s recepcijom prema dvjema redakcijama/preradbama, no ne i na temelju svojega izvornoga oblika.

Osim tih dviju redakcija – iz pera Krešimira Fribeca i Antuna Doličkoga – te nekoliko (sporadičnih) izvedbi, ona je naposljetku i zvukovno dokumentirana,¹¹ a u pripremi je i prvo tiskano notno izdanje njezina izvornika.¹²

Govoreći o Fribecovoj redakciji Livadićeva djela, valja napomenuti da je upravo u toj preradbi *Missa* ostvarila stanovitu percepciju i relativnu popularizaciju, neovisno o manjim ili većim zahvatima za kojima se u preradbi posezalo. Naime, Fribec je unio dopune i stanovita proširenja (*Kyrie*), a neke je dijelove zborskih dionica pripisao solistima. Dakako, ne ulazeći podrobnije u uspo-

⁷ Osim spomenutog autografa, jedan se stavak iz te sačuvane mise (naslovljen kao *Agnus bosi*), napisan za glas i orgulje u dvama crtovljima, nalazi i u Samoborskom muzeju (dalje: SM).

⁸ Valja napomenuti da su u SM-u sačuvani i fragmenti stavaka (završetak *Benedictusa*), odnosno cijeli stavak (*Agnus Dei*) istovjetni spomenutim čistopisima koji se nalaze u HGZ-u.

⁹ Čini se zanimljivim navesti podatak da se u jednome od fascikala u SM-u, među mnoštvom fragmenata i skica, nalazi i jedna stranica (list) na kojoj je Livadić (crnom tintom) zabilježio samo naslov »Requiem et d-dur«, što kao činjenica i u nedostatku drugih podataka i notne građe, ukazuje na skladateljevu (neostvarenu) namjeru i za stvaranjem mise za mrtve.

¹⁰ Na ovom mjestu navodimo popratne tekstove za koncertne izvedbe Livadićeve *Missae in C*; usp. R. PALIĆ-JELAVIĆ, Sakralna glazba [Ferde Wiesnera Livadića]: tekst za programsku knjižicu koncerta CLXXI (1997/98) održanog u HGZ-u 26. siječnja 1998., Zagreb, HGZ, 1998, s. p.; *isto*, O duhovnim skladbama Ferde Wiesnera Livadića: uz izvedbu Mise u C-duru [na Društvenom koncertu u HGZ-u 26. 1. 1998.], *HaGeZe*, 1 (veljača, 1998.) 4, 1.

¹¹ *Massa in C* snimljena je 1998. godine u HGZ-u u Zagrebu, u izvedbi Katedralnoga mješovitog zbora i Društvenoga orkestra HGZ-a, pod ravnjanjem Igora Gjadrova (za orguljama Hvalimira Bledsnajder; solisti: Blaženka Milić, Kristina Beck-Kukavčić, Želimir Puškarić i Miroslav Živković). Usp. *Zdravo, o moj andele*, CD Stereo, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 1998.; također: Fonozapis HR DGO-7168/2: Branka Cvetković, sopran; Kristina Beck-Kukavčić, alt; Želimir Puškarić, tenor; Miroslav Živković, bariton; Katedralni mješoviti zbor, Društveni orkestar HGZ-a; dirigent: Igor Gjadrović.

¹² Riječ je o izdanju MIC-a KDVL-a (prir. Felix Spiller; uvodna studija i redaktura Rozina Palić-Jelavić).

redbu Livadićeva izvornika i »Livadić-Fribecove« inaćice, ovdje valja općenito napomenuti da je zapravo riječ o revidiranom i (novo)instrumentiranom Livadićevu djelu, sačuvanom u autografu i prijepisima (dionica),¹³ koje se od izvornika ponajprije razlikovalo u povećanom i izmijenjenom orkestralnom partu te u četveroglasnoj fakturi mješovitoga zabora. Štoviše, *Missa* je u toj redakciji bila na repertoaru studentskih/akademskih izvedbi (na Muzičkoj akademiji u Zagrebu tijekom 1980-ih godina i poslije) kao i Katedralnoga mješovitog zabora i Društvenoga orkestra HGZ-a (primjerice, 26. siječnja 1998.).

Osim te građe, prilagođene i namijenjene izvođačima uglavnom zagrebačke sredine, spomenuta je i druga redakcija/preradba Livadićeva djela; riječ je o prilagodbi Antuna Doličkoga,¹⁴ a djelo je u toj verziji doživjelo također nekoliko izvedbi (primjerice na koncertu 7. studenoga 1992. u franjevačkoj crkvi u Samoboru te 10. studenoga 1992. u zagrebačkoj katedrali, u okviru događanja *Dani Ferde Livadića*).¹⁵

3. Neke odrednice Livadićeva glazbenog izričaja u misama

Kad je riječ o Livadićevim misama, valja napomenuti da je u Hrvatskoj Livadićeva doba stvaranje misa na hrvatskom jeziku bilo razmjerno rijetka pojava, a veća zastupljenost hrvatskih misa (s eksplisitnim nazivom u naslovu) uslijedila je u drugoj polovici 19. stoljeća i na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, često iz pera danas manje poznatih i/ili zastupljenih skladatelja.

Dakako, jedna od zanimljivosti u to doba bilo je i slobodnije tretiranje teksta, očito i pod utjecajem pučkih (glazbenih) elementa pa tako i umetanje narodnog jezika.

Naime, sukladno običajima stare hrvatske tradicije uporabe narodnoga jezika u liturgiji, u latinski su se tekst umetala proširenja na kajkavskom narječju

¹³ Spomenuta se notna građa, pod naslovom »F. Livadić. Misa u C-duru za sola, mješoviti zbor i orkestar. Revidirao i instrumentirao Krešimir Fribec«, nalazi u arhivu/knjžnici HGZ-a u Zagrebu, sign. 6148a, a sastoji se od Fribecovih autografa: partiture (114 str.), sveska s orkestralnim dionicama (s kopijama) te sveska s vokalnim dionicama (s kopijama). Dakle, »Livadić-Fribecova« misa, osim mješovitoga zabora (S, A, T, B) i solista, uključuje sljedeća glazbala u orkestru: 2 flute (fl.), 2 oboe (ob.), 2 klarineta (cl.) in B, 2 fagota (fg.), 2 corna (cor.) in F, 2 trombe (trbe) in C, timpane (timp.), violine (vl) I, violine (vl) II, viole (vle), violončela (vc) i kontrabas (cb); usp. također Nada BEZIĆ, Popis skladbi Ferde Wiesnera Livadića-Samoborskog, u: Katalinić (ur.), *Ferde Wiesner Livadić...*, 263-264.

¹⁴ Obradba Livadićeve mise iz pera Antuna Doličkog načinjena je za »sole, zbor, orkestar i orgulje«, a notna je građa pohranjena u MIC-u KDVL-a (MIC 10.161). Snimka mise pohranjena je u Fonoarhivu: HR DGO-6878/9: Miljenka Grđan, soprani; Tihana Herceg, alt; Želimir Puškarić, tenor; Neven Belamarić, bas; Mješoviti zbor HRT-a i Hrvatski komorni orkestar; orgulje: Ljerka Očić-Turkuljin; dirigent: Karlo Kraus; usp. i Bezić, *Popis skladbi Ferde Wiesnera Livadića – Samoborskog...*, 264.

¹⁵ Kao što je napomenuto, u ovom se radu ne bavimo suvremenim inaćicama Livadićeve *Missae in C*, već njezinom izvornom partiturom.

(*Missa croatica pastoralis*: »*Kyrie*, zmosni Bose vsze jakozti odvezal szi, zapovedi prekershnika chloveka *eleison*«).

Dok *Missa croatica* – unatoč nekim osebujnostima kojima bi se nadišli stereotipi, primjerice tvorbom peterotaktnih i šesterotaktnih glazbenih rečenica, kao i površinskoga zadiranja u pučki glazbeni idiom – ne nadilazi okvire povijesne važnosti, *Missa in C*, zacijelo najuspjelije, a svakako i najsloženije Livadićeve crkveno djelo, poznato hrvatskoj znanstvenoj i kulturnoj javnosti, ostalo je gotovo jedinom potvrdom skladateljeva sakralnog opusa. Poput drugih Li-vadićevih skladbi, i *Missa in C* često je bila na repertoaru u vrijeme svojega nastanka, o čemu svjedoče skice i/ili pojedini stavci, sačuvani na više arhivskih lokacija kao i prijepisi pojedinih dionica.¹⁶

Skladanje za potrebe i prigode, sukladno izvedbenim mogućnostima i raspoloživosti instrumentalnoga i vokalnog ansambla, dovodilo je i do pojednostavljenja glazbenotekstnog tkiva, na što upućuju obje autorove mise. Naime, na činjenicu da je mnoge Livadićeve skladbe valjalo izvesti prema uvjetima u određenim prigodama, ukazuje osobito njegova (po tipu tropirana) *Missa croatica pastoralis*, skladana za jedan glas uz orgulje (tek mjestimice s pojavom dvo-glasja u stavcima *Kyrie* i *Gloria*). Po tomu je ona stilski bila srodnna pastoralnim misama osobito popularnim u Austriji, koje je karakterizirala jednostavna melodiska linija u solističkoj dionici, odnosno u skupnome, zborskem jednoglasju i dvoglasju. Štoviše, i u nekim su misama austrijskih skladatelja (primjerice, u Josepha Haydna, poslije i u Franza Schuberta) melodije nosile pastoralni ugođaj, ukazujući na bliskost s narodnom popijevkom.¹⁷ Pritom valja napomenuti da je na području Austrijske Monarhije bila u tijeku obnova pučke crkvene glazbe, što je bila započela još u drugoj polovici 18. stoljeća. Često je bila riječ o parafrazama stalnih dijelova mise na materinskom/narodnom jeziku kao prikladnim tekstnim predlošcima, riječju, o misama za puk, tzv. *Singmessen*.¹⁸

S druge pak strane, skladatelj je i u *Missi in C* ostvario stanovitu redukciju zvučnosti odabirom manjega instrumentalnog sastava, dostatnog i za prostore (neke) mjesne crkve. S uravnoteženom zvukovnom dopunom vokalnog parta, svedenog na (također uobičajeno) troglasje zborskoga/solističkog ansambla, nastojao ju je približiti amaterima i prijateljima u zagrebačkoj i samoborskoj sredini. Ipak, valja napomenuti da, unatoč svojoj prozračnoj fakturi, Livadićeva *Missa in C* posvjedočuje i visoku razinu umijeća njezina autora kao i onodobne kulturne sredine, predmijevajući znatne izvedbene zahtjeve ne samo pojedinih instrumentalista, nego i vokalnih izvođača/solista.

¹⁶ Kao što je navedeno, njezina je partitura bila u posjedu Antuna Stareca, prebendara zagrebačke stolne crkve. Pretpostavlja se stoga da se izvodila u zagrebačkoj katedrali i/ili u drugim (zagrebačkim) crkvama.

¹⁷ Usp. Denis ARNOLD, Mass (19th Century), u: Stanley SADIE (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 11, London, Macmillan Publishers Limited, 1980, 795.

¹⁸ Usp. Špralja, *Povijest crkvene glazbe*..., 180.

3.1. Missa in C

Latinska *Missa in C* skladana je za sopran, alt, bas, orkestar i orgulje.¹⁹

U svojem je popisu Livadićevih skladbi Franjo Ksaver Kuhač naveo eksplicitno njezin izvođački sastav: »Missa in Ce za sopran, alt i bas, dvoje [!] violine, flautu, dve klarinete[,] kontrabas, dve trublje i talambas i orgulje«,²⁰ zabilježivši im suvremene inačice naziva (kontrabas za gudaće glazbalo »violine«, odnosno trublje za »clarine in C«, dotično male barokne trublje), dok je za »tympane«, zapisane u Livadićevu autografu, rabio pojam talambas. Riječ je o orkestru tipične klasicističke postave, dakle uglavnom o instrumentariju *a due*, što je moglo odgovarati raspoloživim uvjetima manjega (crkvenog) ansambla (vidi notni primjer [dalje: np] 1). Također, sukladno onodobnoj praksi, vokalne su dionice predmijevale nekolicinu pjevača, a solonastupe pojedinih glasova skladatelj je posebno označio u partituri, sustavno bilježeći i oznake dinamike, tempa i agogike. Međutim, s obzirom na sastav, valja pojasniti moguće dvojbe: i prema Kuhaču i njegovu navodu o vokalnom sastavu (»za sopran, alt i bas«), i prema Livadićevim oznakama ispred crtovla (*soprano, alto, basso*), moglo bi značiti i da je riječ o trima solistima. No, budući da je u pojedinim dijelovima partiture ili čak u cijelim stavcima (*Benedictus* – np 3) Livadić posebno označavao »solo«, predmijeva se da je onda sve ostalo »tutti« (skupine glasova). Naposljetku, i sama glazbena građa upućuje na to da je cijela misa očito bila namijenjena manjim skupinama, a ne (samo) troglasju pjevača-solista suprotstavljenima orkestru (napose u svečanom odzvuku u stavcima *Kyrie, Gloria, Credo i Sanctus*).

Slijedom uobičajenoga latinskog predloška *ordinarium missae*, djelo se sastoji od sljedećih stavaka:²¹

Kyrie (Kyrie Maestoso) – 4/4 mjera; C-dur; »Kyrie, Kyrie eleison«

Gloria (Gloria, vivace) – 3/4 mjera; C-dur; »Gloria, gloria in excelsis Deo«

Credo (Credo. Risoluto) – 4/4 mjera; C-dur; »Credo in unum Deum«

Sanctus (Sanctus. Adagio) – 4/4 mjera; C-dur; »Sanctus, Sanctus«

Benedictus (Benedictus. Andante amabile) – 4/4; Es-dur; »Benedictus qui venit«

Agnus Dei (Agnus. Alla Capella) – 2/2 mjera; c-mol; »Agnus dei [!]«

Poput drugih Livadićevih sakralnih djela »male forme«, *Missa in C* je ostvarena u tradiciji europskoga romantičkog klasicizma. Taj se (rano)romantički izričaj – u dominantoj pjevnosti melodijске linije unutar homofonog sloga te u tradicionalnoj harmonijskoj komponenti i instrumentalnoj/orkestralnoj fakturi – potvrdio i u Livadića Samoborskoga, prema Kuhačevim atribucijama, skla-

¹⁹ Usp. tekst uz bilj. 8.

²⁰ Kuhač, *Ferdo Livadić, hrvatski glazbotvorac...*, 62.

²¹ U zagradi su navedeni nazivi kako ih je autor bio zabilježio na početku pojedinog stvaka iznad crtovla, a potom navodimo mjeru, tonalitet te tekstni incipit.

datelja »bogata na melodijama, bogata u smjeloj i duhovitoj modulaciji, bogata u tanahnoj glazbenoj karakteristici.«²² Otud vedrine i svečane pompoznosti što izlazi iz njezine partiture (*Kyrie* – np 1), neobično nadahnute liričnosti i ljepote (*Benedictus* – np 3) i zborski dojmljive kliktavosti (*Gloria* i *Credo*), zanosno iskazana optimizma (*Gloria* i *Sanctus* – np 2), lirske fragmenata umetnutih između stavaka, katkad razlomljenih između triju vokalnih dionica (*Gloria* → »Qui sedes«; *Benedictus* → »Bendictus qui venit«), suptilnoga glazbenog iskaza osjećaja poniznosti, kajanja, utjehe i nade (*Agnus Dei*). Štoviše, solistički su istupi triju dionica, grupirani u male *concertato* skupine, na taj način bivali istaknutijima, donoseći – istodobno ili sukcesivno – razvijeniju i pjevnu melodiju liniju (*Kyrie* → »Christe eleison«; *Gloria* → »Qui sedes«; *Credo* → »Per quem omnia«; *Benedictus*).

Dakako, moguće je izdvojiti i neke uobičajene postupke; riječ je o ponavljanju ritamsko-melodijskih figura u vokalnim i orguljskim/orkestralnim dionicama te, suprotno tomu, ritamskom suprotstavljanju vokalnoga parta instrumentalnome (*Kyrie* → »Christe eleison«), potom o čestoj uporabi punktiranih ritmova (radi isticanja duljine sloga i pjevnosti te naglašavanja pojedinih segmenta), naposljetku o primjeni ostinatnih ritmova nastalih pulsiranjem osminskih/šesnaestinskih vrijednosti (napose u dionici *orgulja* i *violona* → *Gloria*). No skladateljeva melodijska invencija gotovo da nije dala prostora recitativnim segmentima ni ondje gdje bi se – slijedom duljine teksta – oni očekivali ili gdje bi težište bilo na sadržajnoj poruci vokalnog iskaza, kao što je to znalo biti u *Credu*. Ipak, mjestimična dramatičnost često je ostvarena snažnom dinamikom, a katkad je, i to na očekivanom dramatskom vrhuncu (s triput ponovljenom riječi »passus« te silaznim pomakom razloženog kvintakorda na riječi »et sepultus est«) svedena na reduciranu motivsku građu. S druge strane, »Et incarnatus est« iz *Creda*, što ga iznosi bariton, ostvaren je kao nježna i pjevna arija praćena jednoličnim ritamskim pomacima »prigušene« pratnje.

Općenito, prevagom homofonog sloga dana je prednost vodećoj, često najvišoj dionici (vokalnoj odnosno instrumentalnoj nositeljici melodije/teme). S druge strane, samostalniji se tijek melodijskih linija ostvaruje u čestim imitacijskim odjeljcima (poput »jeke«) te polifoniziranim dijelovima (*Benedictus* → »Osanna in excelsis«) i fugatima (*Credo* → »Et vitam venturi«), koji gdje-kad konstrastiraju mirnijim segmentima. Slijedom poruke i sadržaja, tekstni su predlošci, osobito u duljim stavcima, uglazbljeni uglavnom u kontinuitetu (*Gloria*, odnosno *Credo*, u kojem u dijelovima »Et incarnatus« i »Crucifixus« obično dolazi do promjene sloga i harmonijskih rješenja), a ponavljajuće cjeline/fraze nalazimo u stavcima *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei*. Međutim, valja napomenuti da upravo u spomenutim duljim misnim stavcima neki stihovi nisu uglazbljeni, ne bi li se melodičnost nadredila narativnosti, usto i ostvarila veća sraslost s ostalim stavcima (primjerice, u *Gloriji* su ispušteni dijelovi teksta: »Et

²² Kuhač, Ferdo Livadić, hrvatski glazbotvorac..., 42.

in terra...«, »qui tollis peccata...« i dr.; u *Cedu*: od teksta »et ex Patre natum...« sve do »genitum non factum«, potom »secundum Scripturas«, a nakon stiha »iudicare vivos et mortuos« i veći dio, i to od »cuius regni non erit in finis« pa sve do završnoga stiha »et vitam venturi saeculi. Amen«).²³

U pogledu harmonijske komponente pokazuje se jednostavnost akordike svedene na temeljne funkcije (glavnih i sporednih stupnjeva) određenog tonaliteta, mjestimice s kromatikom prohodnog značenja. Ipak, glazbena se supstancija obogaćuje dijatonskim modulacijama u paralelne (bliske) tonalitete ili harmonijskim kontrastiranjem (najčešće istoimenoga durskog i molskog tonaliteta) pri pojavi iste građe ili novih odsjeka. Instrumentalne se dionice pojavom vokalnog sastava povlače u uglavnom shematiziranu akordsku pratnju, s uobičajenim znakovima za ponavljanje figura u njihovoj ulozi podređene »pratnje«. No, iako kratki, instrumentalni/orguljski uvodni (preludiji → *Kyrie; Agnus Dei*), središnji (interludiji → *Kyrie; Benedictus; Agnus Dei*) te završni (postludiji → *Kyrie*) dostatni su da pridonesu sraslosti glazbeno-formalnoga i psihološkog ustroja cjeline. Dakako, orguljska je pratnja svedena na dopunu vokalnih dionica ili podupiranje glazbenog tijeka harmonijskom potporom akordima, a njezina se dionica zajedno s dubokim gudačim glazbalom (*violone*) u pravilu javlja *in continuo*.

Missa in C čini ciklus sa standardnom formalnom strukturom stavaka, primjerice trodijelnoga ABA (*Kyrie*) ili prokomponiranog oblika (*Gloria, Credo*), ali s ponovljenom glazbenom građom s početka u *Gloriji* (»Gloria« = »Quoniam«). No inače uobičajeno donošenje istovjetnih odsjeka u završnim formulama »Osanna« (u zapisu Livadića!) u *Sanctusu* i *Benedictusu*, ovdje je ostvareno na različit način,²⁴ dok se u stavku *Agnus Dei* – kao što je razvidno iz skladateljeve bilješke na zadnjoj stranici autografne partiture: »Dona sul

²³ Ispuštanje dijelova teksta u duljim misnim stavcima (napose u *Cedu*) nalazimo u srodnjoj praksi klasicističke i ranoromantičke glazbene tvorbe u austrijskih autora, pod čijim se utjecajem (srednjouropske glazbene tradicije) profilirao i Livadićev glazbeni izričaj. Riječ je o misama često s nazivom *missa brevis*. Primjerice, u nekim misama Josepha Haydna (*Miss brevis* u F-duru; *Miss brevis Sancti Joannis de Deo* br. 7 u B-duru) uglazbljeni su prvi, treći i posljednji odlomak: nakon »Filium Dei unigenitum« slijedi »Et incarnatus« do stiha »sedet ad dexteram Patris«, potom dolazi »Et unam... apostolicam Ecclesiam« te završni versus »Et vitam venturi...«. S druge strane, unutar Schubertovih šest cjelovitih misa, na način *missae brevis* ostvarene su *Miss in G* br. 2 (D 167) iz 1815., koja donosi neznatna skraćenja u *Cedu* (bez versusa »Et unam (...) apostolicam Ecclesiam«, što je i inače bila česta praksa izostavljanja tog stiha) i *Miss in C* br. 4 (D 452) iz 1816. godine. Dakako, tradicija skladanja »kratkih misa« nastavila se i u 19. stoljeću, primjerice u opusu Livadićeva suvremenika Charlesa Gounoda (1818.-1893.), predstavnika neoklasicističkog smjera u francuskoj glazbi 19. stoljeća: *Messe brève* br. 5 (1871/1; 1892/2), *Messe brève* br. 7 u C-duru (1877.) i dr. [usp. Robert WINTER, Schubert, Franz (Peter), u: Stanley SADIE (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 22, New York, Oxford University Press, 2001, 655-689, 680; također: Steven HUEBNER, Gounod, Charles-François, u: Stanley SADIE (ur.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 10, New York, Oxford University Press, 2001, 215-230, 226-227].

²⁴ Takvi su postupci zamjetni i u nekim Haibelovim misama, ali i to da su stavci *Benedictus* često bili namijenjeni solističkoj izvedbi (*Miss ex C* [br. 7]), kao što je to slučaj i u Livadićevu misi.

Kyrie« – javlja građa iz početnoga stavka (*Kyrie* → kod teksta »Kyrie eleison«), i to u završnome odsjeku stavka (i mise u cjelini), dakako s (novim) tekstom »Dona nobis pacem«. Naime, ponavljanje pojedinih motivičkih cjelina upućuje na primjenu svojevrsnog »cikličkog načela«, odnosno na motivsko jedinstvo (simfonijski stil) u misi, da se u zadnjem stavku (*Agnus Dei*) javlja glazbeni materijal iz prethodnih stavaka.²⁵

3.2. *Missa croatica pastoralis*

Za razliku od *Missae in C*, koja ima i znatnu umjetničku vrijednost, posve je nepoznata *Missa croatica pastoralis*.²⁶ Riječ je o skladbi jednostavne fakture i sloga, svedene na jednoglasno (pučko/zborsko) pjevanje²⁷ uz, također ne osobito zahtjevnu, orguljsku pratnju, a ostvarena je kao šesterostavačno cikličko djelo sa stavcima:²⁸

Kyrie (Kyrie, Polahko) – 4/4 mjera; D-dur; »Kyrie zmosni Bose«

Gloria (Gloria, Veszelo – Polahko) – 4/4 mjera (C); D-dur; »Y na zemlye
mir y veszelje«

Credo (Credo, Szredno – Polahko. Szusno – Malo berse) – 4/4 mjera; D-
dur; »Verujem va Boga Ocza«

Sanctus (Sanctus, polahko) – 4/4 mjera; D-dur; »Szvet, szvet, szvet«

Benedictus (Benedictus, Berse) – 2/4; G-dur; »Blagoszloven je ki dosel«

Agnus Dei (Agnus Bosi, Polahko) – 4/4 mjera; G-dur; »Agne bosi [!]«

Jedna od osobitosti te »hrvatske pučke mise« su već spomenuti umetnuti »hrvatski« dijelovi u latinski tekst, zapravo narodu bliska proširenja na kajkavskom narječju u liturgijski tekst njezinih stavaka.

*Kyrie*²⁹ (Polahko) Kyrie zmosni Bose vsze jakosti odvezal szi, zapovedi prekershniku, chloveka, eleison Kyrie eleison... Christe! Ocza Boga aldov pravi

²⁵ Kao primjer možemo navesti *Missu in G* (za soliste, 4-glasni mješoviti zbor, mali orkestar i orgulje) koju je uglazio njemački skladatelj Johann Baptist Schiedermayr (1799.-1840.). Srodnost s Livadićevom *Missom in C* ogleda se u njezinoj fakturi i postupku, po kojem se u zadnjem stavku (*Agnus Dei*) javlja glazbeni materijal iz ranijih stavaka. Usp. Peter ACKERMANN, Messe, u: Ludwig FINSCHER (ur.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 6, Kasel, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle KG, 1997, 174-228 (214-217).

²⁶ Usp. tekst uz bilj. 7.

²⁷ Iako je *Missa croatica pastoralis* pisana uglavnom jednoglasno, u *Gloriji* (np 5) se javlja i drugi glas (zapisan u posebnom crtovlju), no slušni je dojam zapravo jednoglasje, jer dvije dionice nastupaju naizmjence, a ne istodobno. Spomenimo usput i pojavu posve kratkoga dvoglasja u stavku *Kyrie* (np 4: na riječ »Christe«, dakle u središnjem dijelu s tekstrom: »Christe! Ocza Boga aldov pravi zdravje nashe y sitek, eleison ... Christe eleison«). Također, u istom stavku *Kyrie* (t. 29-33) Livadić izdvaja i kratke solo istupe (Basso, Alto, Discant) na riječ »eleison« i to nakon središnjega dijela *Christe*.

²⁸ U zgradbi su navedeni nazivi kako ih je Livadić zabilježio na početku pojedinog stavka, a potom slijede mjera, tonalitet i tekstni incipit.

²⁹ Riječ je o prijevodu tropiranog *Kyrie* ordinarija mise za božićno vrijeme, s izvorom teksta u *Cithari octochordi* – dalje: CO (I/130, II/150, III/107); usp. transliteraciju teksta Jeronima Ko-

zdravje nashe y sitek, eleison... Christe eleison Kyrie chlovek rodyen zvelichitel ponovil je kaj je pervi chlovek zagreshil, eleison.

*Gloria*³⁰ (Veszelo) I na zemlye mir y veszelje naj bu poleg Bosje volye, ar tak Nebo nazveschye, tak glasz zgora potverdyuje... (Polahko) Dobre volye, to jezt dusa, da vech grehov tva ne kussa, nego hvali, dichi Boga, ki je Szina poszlal szvoga, kada lyubav dobra szvoga, poszlal szina jedinoga. Komu budi hvala y dika, v nebu v stale, prevelika, z majkom Devum, z oczem, Duhom... Dika budi pred vszem szvetom. [Amen]

*Credo*³¹ (Szredno) Verujem vu Boga Ocza prezmosnoga, ki je ztvoril nebo, zemlyu, nasz vszakoga Verujem vu Szina, od veke nyegova, Boga y chloveka, zkupa jedinoga. (Polahko. Szusno) Y da bi odkupil koga je bil ztvoril, iz vuze pe-klenzke, chlovek sze je rodil Maria mu mati, besse devichicza, a Duh Szveti kre-pozi, lyubav szina Ocza... (Malo berse) Dika budi Oczu, Szinu, Duhu, Trojztvu, od neba y Zemlye jedinomu Bostvu.

*Sanctus*³² (Polahko) Szvet, szvet, szvet, szvet y prevelik, zmosni y jak Gozpo-din Bog, vezda y od vszeh dob.

Benedictus (Berse) Blagoszloven je, ki doshel vu ime Gozpona... Szlava nye-mu vu viszinah...

*Agnus Dei*³³ (Polahko) Agnecz bosy y krotki, za nasz alduvani, da od grehov postanemo po tebi szlobodni, Ar ti jesci od Ocza, za czenu dan krivcza, dasze zkupi Adam, pervi chlovek nepokorni. Agnecz bosy y krotki, aldov vchinyen szladki, komu Otecz je dal ztolecz, da bu grehom konecz, bil szi vreden odpreti knige szerditozti, da izbrisesh duege platish nam, nebo izhodish.

Također valja napomenuti da se tekst – u dominatnoj melodijskoj komponenti i s obzirom na odnos metra stiha i ritamskih obrazaca – podredio glazbenom ritmu, s uglavnim uspjelim akcentuacijskim rješenjima. Jednostavnosti glazbene fakture pridonosi i odabir glazbenog metra/takta, koji se svodi najčešće na standardnu C mjeru te upućuje na njegovu dosljednu primjenu unutar stav(a)ka; ipak, mjestimice je zamjetno izmjenjivanje u pojedinim dijelovima, i to zbog nizanja novih, stihovima naznačenih odsjeka i ritma tekstnoga predloška (*Gloria*: C mjera – 2/4: np 5). Ritamska rješenja koje upotrebljava autor ostinatni su ritmovi nastali pulsiranjem osminskih vrijednosti, napose u dio-

rnera u: Jeronim KORNER, Miho DEMOVIĆ, *Kajkavske popijevke Cithare octochorde*, Zagreb, Kor Prvostolne crkve zagrebačke, 1998, 71, 445, pj. 70.

³⁰ Tekst (parafraza stavka Gloria ordinarija mise za božićno vrijeme) se nalazi u CO (I/131, II/152, III/107); Livadić je uglazbio prvu, drugu, zadnji stih četvrte (nedostaju tri stiha) i devetu (tj. zadnju) strofu (usp. Korner, Demović, *Kajkavske popijevke Cithare octochorde...*, 46, pj. 38).

³¹ Nepjesnička parafraza apostolskog vjerovanja donosi prve dvije, potom šestu i šesnaestu strofu (iz CO, I/132, II/153, III/108; prema Korner, Demović, *Kajkavske popijevke Cithare octochorde...*, 200-201, pj. 173), ali je između druge i šeste (Polahko) umetnut peti stih (iz CO, I/280, II/302, III/227; prema *isto*, 50, pj. 42).

³² Navodi se (uglazbljena) prva od šest strofa (CO, I/134, II/154, III/109) (usp. Korner, Demović, *Kajkavske popijevke Cithare octochorde...*, 189-190, pj. 166).

³³ Usp. transliteraciju teksta prema: Korner, Demović, *Kajkavske popijevke Cithare octochorde...*, 5, 271, pj. 1.

nici orgulja, a očituju se primjerice u stavcima *Kyrie* (np 4) i *Credo*. Razmjerno su česti i recitativni ulomci kao logična mjesta u kojima je težište na sadržajnoj (tekstnoj) sastavnici glazbenog iskaza.

Osim toga, mjestimice ponavljanje riječi/stihova u funkciji je gradacije i stvaranja napetosti, a zamjetno je u stavcima *Kyrie* (s efektom »jeke«) i *Gloria*; ponavljanje ritamsko-melodijskih figura u vokalnoj i orguljskoj dionici katkad je posljedica i sekvensijskog nizanja malih motiva. Dakle, melodijska se linija prati u malome opsegu tonova, tvoreći s pratinjom uobičajena konsonantna suzvučja (suglasja u dualitetu melodije i pratinje, dotično, puku inače bliskih paralelizama u intervalima terce i sekste). Općenito, pojednostavljenim elementima glazbenog izričaja odgovarajuća je i harmonijska okosnica, akordika s uporištem u glavnim i sporednim stupnjevima tonaliteta. Zbog raznolikosti (sadržajno-tematskih) dijelova složene višestavačne vrste, misa očituje i raznoliku sliku tempa, s uobičajenim promjenama, ne samo između stavaka nego i u pojedinim njihovim odsjecima (*Credo*: umjereni – polagano – brže / *Szredno* – *Polahko*. *Szusno* – *Malo berse*; *Gloria*: veselo – polako / *Veszelo* – *Polahko*).

Oblikovna struktura pojedinih stavaka mise sagledava se u okvirima dvodijelnosti, često s uporištem u tradiciji pučke pjesme (*Sanctus*: AB = A [3+ org1] B [4]; *Agnus bosi*: AB = A [6] B [8] + org4) te u trodijelnosti klasične formalne okosnice. Riječ je o trodijelnosti s proporcionalnim dijelovima (*Gloria*: ABA = A [18] B [20] A [18]),³⁴ s malim odstupanjima / proširenjima slijedom teksta ili zbog umetanja orguljskih pasaža (*Kyrie*: ABA* = A [16] B [18] A*[8+ org4]), odnosno o prokomponiranoj trodijelnosti tipa ABC, obično uvjetovanoj tekstnim predloškom. Potonja se pak očituje kao trodijelnost sa simetričnim dijelovima (*Benedictus*: ABC = A [4+4] B [org4 +4] C [4+4] + org4) ili s pododsjecima (*Credo*: ABC = A [4+4 4+4] org7 B [8 8] C [4 4+4] org4). Dakle, s gledišta oblikovanja, standardni misni ciklus tvore dvodijelno (*Sanctus*, *Agnus Dei* – np 6) i trodijelno građeni stavci (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Benedictus*).

Orguljska je pratinja u misi instrumentalna potpora (posve podređena) vokalnoj dionici. Gdjekad je u ulozi udvostručenja melodije gornjega glasa, uz shematisiranu liniju razloženih akordâ, a njezina se nesamostalnost potvrđuje i izostankom samostalnih orguljskih odsjeka. Naime, svi su stavci mise ostvareni bez orguljskoga uvida (preludija), mjestimice s kratkim interludijem (*Credo*, *Benedictus*, *Agnus Dei*), odnosno s vrlo kratkim postludijem (naznačenim tek s nekoliko taktova: *Credo*, *Benedictus*, *Agnus Dei* – np 6), zaokružujući završne glazbene misli. Naposljeku, moglo bi se reći da su se orgulje u Livadićevu opusu kao glazbalu našle samo u sakralnoj sferi, sukladno namjeni i vrsti djela, dok se kao solističko glazbalu one javljaju tek iznimno, i to u jednoj (a nominalno u dvjema), po trajanju kratkoj skladbi pod naslovom *Andante pro Ecclesia*.

³⁴ U svakome od dijelova javljaju se manji odsjeci; u A dijelu nižu se dvotaktne fraze čijim se naizmjeničnim nastupima stvara dojam »jeke«, dok u B dijelu sekvensiraju male glazbene rečenice. Vidi i bilj. 27.

Zaključak

Po stvaranju sakralnih djela Livadić je pripadao malobrojnim hrvatskim autorima svojega doba, nadišavši u tom dijelu svojega opusa Vatroslava Lisinskog.³⁵ Usto, unutar hrvatske crkvene glazbene baštine Livadićeve mise čine kontinuitet višestoljetne tradicije skladanja tě glazbene vrste, koja je u prvim desetljećima 19. stoljeća bivala pomalo potisnuta iz umjetničkog stvaranja. Premda određeno svojim specifičnostima, hrvatsko je stvaralaštvo na području mise i u vremenu koje je slijedilo zadržalo svoju vitalnost, nalazeći mjesto u opusima suvremenih skladatelja. No dok se tijekom desetljeća pronašao velik broj tiskanih misa, sačuvan u knjižnicama i arhivima, pa tako postao dostupan glazbenoj (kulturnoj) javnosti, malo je njih zabilježeno u suvremenom zvukovnom mediju. Među (ne samo latinskim) misama riječ je zapravo o zvukovno dokumentiranim djelima nekolicine hrvatskih autora,³⁶ a njima se može pribrojiti i Livadićeva *Missa in C*. Kao što je napomenuto, *Missa in C* izvodila se sporadično i prije, u rijetkim prigodama, i to najčešće u obradbi Krešimira Fribeca, a kao takva bila je prihvaćena i u svijesti hrvatske glazbene (kulturne) javnosti. No, pogledom u njezin autentični glazbeni vokabular i glazbeno tkivo vokalno-orkestralne fakture, otkriva se Livadićeva prepoznatljiva romantičarska skladateljska gesta, koja se kao takva najznačatnije očitovala u autorovim solopopijevkama³⁷ i glasovirskim minijaturama.³⁸

Iako Livadić nije bilježio brojeve opusa ni datirao svoje skladbe, pretpostavlja se da je *Missa croatica pastoralis* nastala prije *Missae in C* (obje vjerojatno

³⁵ Lisinski je ostvario dvije, odnosno tri zborske skladbe crkvenoglazbene provenijencije: *Otče naš* iz 1846. i *Otče naš* iz 1851. (prema prepjevanom tekstu molitve *Otče naš* Ivana Trnskog) te ofertorij *Cum invocarem* iz 1852. godine (na stihove IV. Davidova psalma).

³⁶ Dosad su snimljene mise Franje Serafina Vilhara-Kalskoga (*Hrvatska misa* op. 190), Franje pl. Lučića (*Missa jubilaris*), Albe Vidakovića (*Missa caeciliana*, *Missa gregoriana* i *III. staroslavenska misa*), Borisa Papandopula (*Hrvatska misa*), Ivana Brkanovića (*Misa profana croatica*), Andjelka Klobučara (*Papinska misa*) i Mate Lešćana (*Hrvatska misa bl. Augustina Kažotića*).

³⁷ Među njima se umjetničkim dometom ističu *Požuda domovine* i balada *Kamena dieva* (obje na stihove Antuna Mihanovića), potom *Prelja i Udaljenoj ljubi* (Ivana Kukuljevića), *Okičke vrane* (Ljudevita Farkaša Vukotinovića), *Romanca / Ružice* (Petra Preradovića), *Moja sudbina* (Pavla Štoosa), *Udaljenoj!* (Stanka Vraza), a među onima na njemačkom jeziku: *Nähe des Geliebten* (Johanna Wolfgang von Goethea), *Entsagen* i *O, weine nicht!* (Hyazintha von Schulheim) i druge.

³⁸ Iz glasovirskoga opusa (koji obuhvaća plesove, koračnice i lirske minijature) mogu se izdvojiti *Valcer u a-molu*, *Slavische Polka*, poskočica *Ilirischer Tanz* te skladbe pod nazivom *Charakteristische Tonbilder* (*Der Scherz*; *Der Eigensinn*), objavljene kao *Dva scherza* u redakciji Svetislava Stančića. No, lirizam Livadićeve glazbenoga iskaza i ujedno vrhunski doseg autorove instrumentalne (glasovirske) tvorbe najočitije predočuje široj javnosti poznat (osobito otkako je 1968. godine na nj upozorio Josip Andreis) *Notturno u fis-molu* ili – kao što je uz naslov na jednome od triju sačuvanih rukopisa dopisao Livadić – *Das Herz am Abend*. Uz njezinu znatnu umjetničku vrijednost, toj se skladbi (iz 1822. ili 1820.) pridaje još i povijesno značenje jedne od prvih u toj glazbenoj vrsti, a svakako prethodećoj istoimenim proslavljenim Chopinovim djelima [usp. Josip ANDREIS, Pozabljeni nokturno Ferde Livadića, *Muzikološki zbornik*, 4 (1968) 70-77].

poslije 1823. godine), možda i za određenu priliku ili tek radi stvaranja »hrvatske pučke mise«.

Unatoč tomu, i u njoj se prepoznaže Livadićev »kozmopolitski« glazbeni izričaj koji upućuje na naslijede (austrijske) kulturne sredine iz koje je skladatelj potekao. Stoga se ona doima poput predradnje ili pripreme za stvaranje *Missae in C*, složen(ij)e vokalno-orkestralne glazbene vrste prema jasno određenom tekstnom predlošku. Štoviše, i unutar Livadićeva opusa i među mnoštvom djela onodobnih skladatelja, često salonskog karaktera, ranoromantična *Missa in C* prava je rijetkost (napose u hrvatskim okvirima). Prožeta Livadiću svojstvenom liričnošću, ona je sukus njegova stvaralaštva na području sakralne glazbe i svojevrsni je pandan autorovim vrhunskim ostvarenjima s područja svjetovne glazbe (glasovirskom *Notturnu u fis-molu*, primjerice). Po konciznosti i fakturi sloga, a osobito po internacionalnom glazbenom vokabularu, ona očituje spoj klasicističke jednostavnosti (u pogledu ustroja instrumentarija, u kombiniranju *concertato* skupina, u izmjenama *solo – tutti* ili pak u primjeni dinamičkog kontrastiranja *p – f*) i ranoromantičnog lirizma.

Naposljeku, Livadićev glazbeni svijet preslika je općeprihvaćenih skladbenih postupaka. Ponešto pojednostavljeni, pokazatelji su autorovih uzora i uporišta u klasicističko-romantičkoj tradiciji, potvrđujući Livadićevu pripadnost krugu »malih« srednjoeuropskih majstora.³⁹ Dok Livadićeva *Missa croatica pastoralis* nosi povijesni znamen, *Missa in C* suptilan je izričaj autorove subjektivne duhovnosti. Svojim značenjem i znatnom umjetničkom vrijednošću koncertantne mise usporediva je srodnim ostvarenjima poznatih europskih skladatelja. Stoga ona nedvojbeno zavrjeđuje biti i dijelom hrvatske glazbeno-reprodukтивne zbilje i ne samo u prigodnim obilježavanjima skladateljevih obljetnica.

Izvori

Missa Croatica Pastoralis composita per Ferdinandum Wiesner (iz »Dvie hrvatske mise« / »2 Missae croaticae pastorales«); autograf partiture (11 naknadno paginiranih stranica): arhiv/knjižnica HGZ-a u Zagrebu: sign. 6147 (stara sign. B 100)

Missa in C; autograf partiture (44 naknadno paginirane stranice): arhiv/knjižnica HGZ-a u Zagrebu: sign. 6148 (stara sign. B 99)

³⁹ Osim djetinjstva provedenog u Sloveniji, iz koje obitelj Wiesner dolazi u Hrvatsku 1809. godine, te kasnijeg skladateljeva boravka u Grazu, na studiju »mudroslovnih i pravoslovnih nauaka«, uz koji uči i »glazbotvorstvo i glasoviranje« (1816-1822), Livadić je najveći dio života (od 1823. do smrti 1879.) proveo u Samoboru.

Notni prilozi



Notni primjer 1: *Missa in C – Kyrie* (početak);
faksimil autografa partiture (HGZ: sign. 6148)



Notni primjer 2: *Missa in C – Sanctus* (početak);
faksimil autografa partiture (HGZ: sign. 6148)

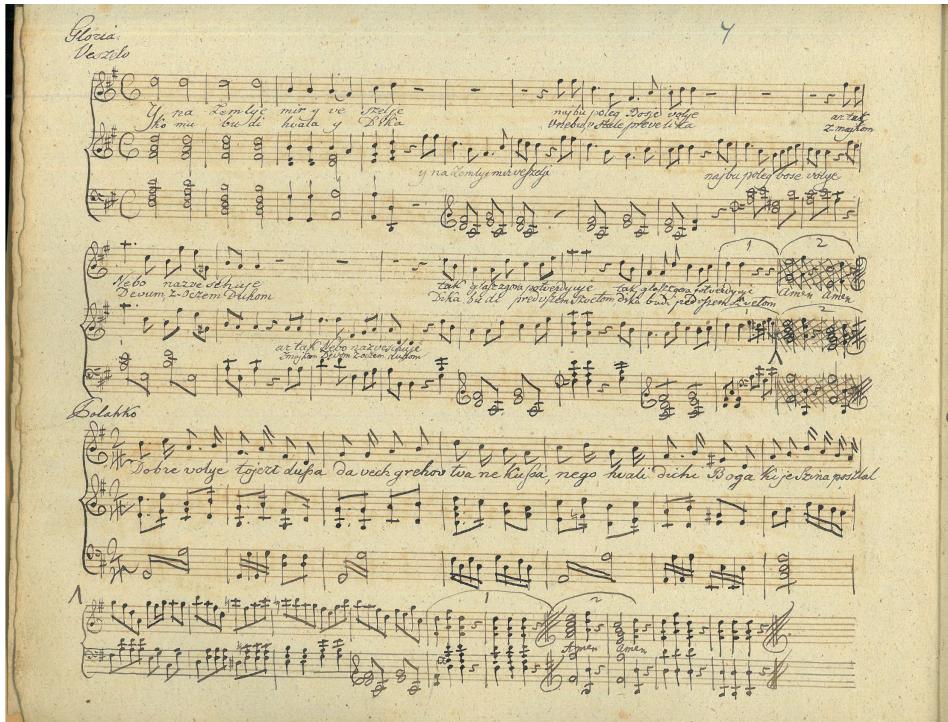


Notni primjer 3: *Missa in C – Benedictus* (početak);
faksimil autografa partiture (HGZ: sign. 6148)

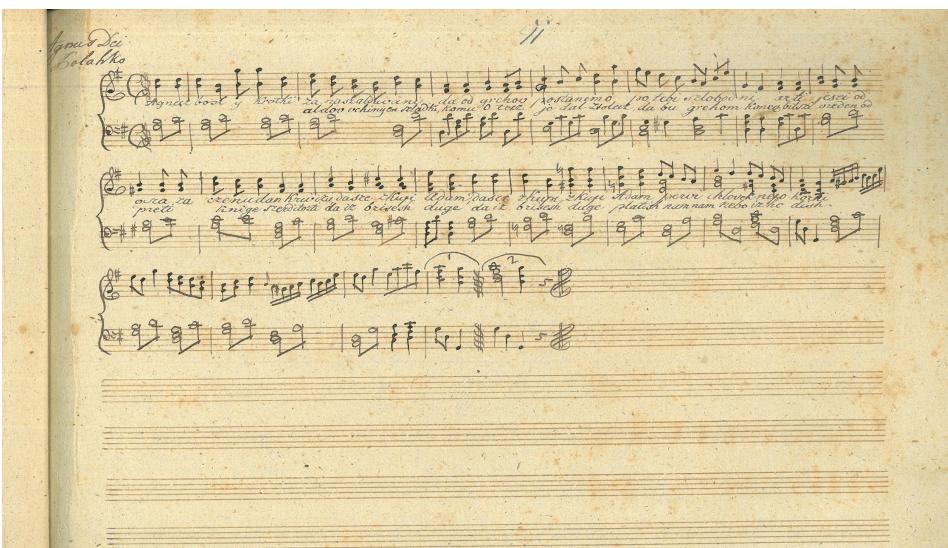
Kyrie
eleison

Kyrie e leison. Kyrie e leison.

Notni primjer 4: *Missa croatica pastoralis – Kyrie* (početak);
faksimil autografa partiture (HGZ: sign. 6147)



Notni primjer 5: *Missa croatica pastoralis – Gloria* (početak); faksimil autografa partiture (HGZ: sign. 6147)



Notni primjer 6: *Missa croatica pastoralis* – *Agnus Dei*; faksimil autografa partiture (HGZ: sign. 6147)

Rozina Palić-Jelavić*

The Masses of Ferdo Wiesner Livadić

*On the 220th Anniversary of Birth and the 140th Anniversary
of the Composer's Death*

Summary

Through his compositional contributions, Ferdo Wiesner Livadić enriched the Croatian (sacral) musical creativity of the age of Romanticism, realizing – alongside thirty church/sacral »small form« pieces – also one mass in Latin (*Missa in C*), and one in Croatian, with the title (*Missa croatica pastoralis*) as well as the titles of its parts/movements in Latin. By observing the auto-graphical scores of the two Livadić's masses, certain reflections regarding their similarities and differences had resulted; first of all, in terms of textual and language base, composition structure, performers' ensamble, composing procedures and use of musical expression elements, their purpose, and finally, their artistic range and significance. Created at the time of predominance of small, chamber music forms, especially solo songs, piano miniatures and reveilles, Livadić's masses, among a multitude of works of the composers of the time, and especially within the Croatian church musical heritage, mean the continuity of a multi-Century tradition of that music genre. While *Missa croatica pastoralis* is related to the pastoral (folk) one voice masses with the organ accompaniment (with inserted text/extensions of the Kajkavian dialect), the concerto vocal-orchestral *Missa in C*, with its musical features and its base on the international music vocabulary, manifests a compound of Classicist simplicity and early Romantic lyricism, representing the essence of Livadić's creativity in the area of sacral music.

Key words: 19th Century, Ferdo Wiesner Livadić, *Missa croatica pastoralis*, *Missa in C*, (early) Romanticism.

(na engl. prev. Rozina Palić-Jelavić)

* Rozina Palić-Jelavić, PhD, Department for History of Croatian Music, Institute for History of Croatian Literature, Theatre and Music of the Croatian Academy of Sciences and Arts; Address: Opatička 18, HR-10000 Zagreb, Croatia; E-mail: rozina@hazu.hr.