

na neki način obilježiti lirski lik rano nestalog umjetnika, zagaslu zvijezdu našeg umjetničkog neba, koja je kao meteor naglo zablještila i nestala zauvijek.

Epilog

Kada se u jesenske dane prošetamo alejama Mirogoja do spomenika Augusta Senoe, njemu nasuprot raznobojno lišće prekriva jedan skroman grobni humak obrastao bršljanom, koji kao da je zaboravljen. Zarđali željezni spomenik poput tornja neke gotske kapelice, na kom se još jedva mogu pročitati slova, žalostan je spomen umjetniku koji je svojim mladenačkim zanosom, preko svog glazbala upa-

ljivao u srcima slušatelja diljem Europe iskru božanskog žara. Gledajući sve to dira nas taj zaborav i u mislima nam se nameće stara latinska: »Sic transit gloria mundi!« Da, tako prolazi slava svijeta. Međutim, iako je zvuk violine davno utihnuo, ipak kao da nad tim grobom nije nestalo topline umjetničkih zanos i doživljavanja ljepote... Dok jesenski vjetar fijuče kroz granje bijelih breza, tih obilježja sanjarske mladosti, kao da povlači nevidljivim gudalom po žicama, kiša udara po ostarjelom spomeniku, kao da plače za jednim životom, a njezine kapi odzvanjaju poput akorda, kao pratnja. Sumi vjetar i granje drhti kao tremolo violina con sordino, što su načas u viziji zazvučale kao daleka jeka kojoj se zvuk raspilnuo u visinama... Sic transit gloria mundi!

FRANTIŠEK POLOCZEK

O nekim glazbenim svojstvima njemačkih crkvenih pjesama koje se danas pjevaju

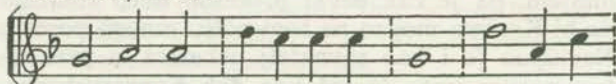
Postoji više dokaza da bi istraživanje crkvene pjesme bilo nepotpuno bez njene znanstvene usporedbe s narodnom pjesmom.

Kao što je poznati njemački muzikolog Hans Mertsman već utvrdio — u duhovnoj narodnoj pjesmi, i to ne samo onoj zapadnoevropskoj nego i onoj u istočnim zemljama — najprije je svjetovna narodna popijevka izvršila znatan utjecaj na duhovnu himnologiju, a tek se kasnije zbilježilo obrnuto. Ovo je posve razumljivo, jer dok je duhovna pjesma još bila u samom začetku, narodna je pjesma već imala svoju jasno izraženu formu. No kad su se duhovnom pjesmom počeli bavitiiskusni glazbenici, takozvani melodičari, podigli su je na tako visoku razinu da je ona potom djelovala na narodnu pjesmu. U ranoj se povijesti duhovne pjesme jasno pokazuje njeno snažno prepletanje s pučkom popijevkom, a ovo se najvidnije ispoljava u takozvanim kontrafaktima. Kontrafakti su bili vrsta pjesama rasprostranjenih u 15. i 16. stoljeću, a nastajali su ili preradbom narodnih popijevki u duhovne ili pak pridodavanjem duhovnog teksta nekoj svjetovnoj melodiji. Dokazi za to da su napjevi svjetovnih narodnih pjesama — tada još uslijed nedostataka izvornih duhovnih melodija — služili kao podloga za duhovne pjesme, postoje u svim zemljama u kojima se širilo

kršćanstvo. Pa ako i ne načinimo detaljne usporedbe s pjesmaricama drugih naroda, o njihovu se pučkom karakteru može zaključiti čisto muzički gledano već po strukturalnim obilježjima. Ova se obilježja kod mnogih duhovnih pjesama podudaraju s obilježjima svjetovnih narodnih popijevaka.

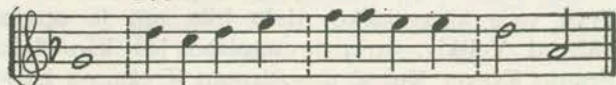
Kao primjer navodim jednu pjesmu iz moje domovine Čehoslovačke, koja je u slovačkoj katoličkoj pjesmarici Cantus catolici objavljena kao litanija, godine 1655. u Trnavi.

Jedan započima



Ot-če nebesky Bože vyslyš nás Spomen na

Svi



nas Te prosíme Pána Jesu Kryste

(Oče nebeski Bože, usliši nas, spomeni se nas. Molimo Te gospodine Isuse Kriste).

U živom vrtlogu stvaranja nastajale su mnoge duhovne pjesme od kojih su izvjesnom broju nedostajale potrebna snaga i zanimljivost. Tako se događalo da su te pjesme padale u zaborav jednako brzinom kojom su i nastajale, jer nisu odgovarale ukusu puka koji ih zbog toga nije stavljao na repertoar omiljenih napjeva. Popijevke koje je puk usvojio, te ih pjevao u orkvi i izvan crkve, dosegle su već prije reformacije visoku razinu. Iz ovog nam je vremena samo u Njemačkoj ostalo 1500 duhovnih pjesama, koje pripadaju u najdragocijenije spomenike njemačke srednjovjekovne duhovne kulture. Kao što je poznato, na daljnji su uspješni razvitak crkvene popijevke velik utjecaj imala različita reformacijska strujanja; zahvaljujući njima duhovna je pjesma unaprijeđena u službenu liturgijsku pučku popijevku. Izumom tiskanja nota pokretnim tipima, početkom 16. stoljeća te štampanjem notnih pjesmarica, nije omogućeno samo širenje duhovnih pjesama nego i njihovo konzerviranje, kao i objavljivanje novostvoreni.

Od toga vremena pa do danas izdano je bezbroj pjesmarica, koje su osim starijih duhovnih pjesama donosile i nove. Tokom vremena puk je neke od ovih pjesama prihvatio, a neke odbacio. Ovo se nije odnosilo samo na nove pjesme; svaka je generacija imala svoj ukus, pa bi tako poneki u prošlosti obljubljeni napjev izgubio svoju privlačnost i ne bi ga više pjevali. Ovaj razvitak možemo promatrati i danas, i to u svim kršćanskim zemljama.

Da bismo dobili jasnu sliku o ovoj pojavi, želio bih je prikazati kao pars pro toto pomoću kelnske pjesmarice iz 1969, pri čemu bismo analizirali samo pjesme koje se izvode, izdvajajući ih od onih zanemarenih. Da bismo upoznali glazbene kvalitete ovih pjesama, podvrićemo ih glazbeno-strukturalnoj analizi i to sa stanovišta formalne tvorbe njihovih stihova, melodije i ritma. Nadalje ćemo spomenuti prevladavajući tonalitet, tonski rod tih pjesama, kao i neka daljnja obilježja u linearnom toku melodija.

Kelnska pjesmarica sadrži ukupno 273 zabilježene crkvene pjesme, od kojih će 158, dakle više od polovice, biti predmetom našeg ispitivanja. Prije nego što pristupimo analizi tvorbe stiha, tj. sloga, važno je obratiti pažnju na to da slično kao kod pučke popijevke i kod crkvene pjesme prevladava silabički princip, tj. princip jedan slog-jedna nota, kao i princip retka, prema kojem se melodijski redak poklapa s retkom stiha. Ovaj odnos i zavisnost između melodije i teksta, kao i između teksta i melodije, omogućuje nam načelnu klasifikaciju pojedinih tvorevina kao polaznu točku svih naših glazbenih istraživanja.

Osnovnom jedinicom smatrat ćemo redak u stihu. Prema međusobnom odnosu redaka u kitici pjesma može biti izometrična — s istim brojem slogova, bimetrična ili pak heterometrična. Na temelju prirodnoznatstvenog principa razvitka — po kojemu se sve razvija od jednostavnoga k složenom — rasporedili smo naš materijal s obzirom na broj stihovnih redaka u deset glavnih skupina.

U prvoj skupini nema napjeva koji bi se temeljili na jednom stihovnom retku.

Na osnovu dvaju osmeračkih redaka razvija melodiju jedna jedina pjesma i to pjesma o Marijinom uzašašću s naslovom: »Marija bi uznesena«. Ovu pjesmu druge skupine karakterizira refren »Alleluia«, koji se ponavlja dva puta nakon svakog stiha.

U trećoj skupini imamo tri pjesme u trostihu. Prva je izometrična, sa slogovnim sistemom 8+8+8; druga je bimetrična, s građom stiha 8+8+7; treća je heterometrična, sa shemom 5+10+6.

Četvrtu skupinu karakteriziraju pjesme u četverostisima. Od ukupnog broja 158 analiziranih pjesama, ova grupa sadrži četvrtinu tj. 39 primjera. Od nabrojanih, 15 je izometričnih, 20 bimetričnih, a 4 su heterometrične. U podskupini izometričnih pjesama, zastupani su šesteroci, sedmerci, osmerci, jedanaesterci, dvanaesterci i trinaesterci; najbrojniji su osmerci.

Najveću podskupinu među pjesmama u četverostisima čine one bimetrične, s najčešćim spojem osmeraca i sedmeraca.

Petu skupinu tvore pjesme s kiticama od pet redaka, s dosljednim spajanjem onih od dva i tri redka često su, međutim, samo proširene pjesme od četiri retka. U ovoj skupini imamo 20 primjera, od kojih su dva izometrična u osmercima, 15 — dakle ponovno glavnina — bimetričnih (obnovljeni s naizmjeničnim osmercima i sedmercima), a 5 je primjera heterometričnih.

Šesta skupina je najveća, a sastoji se od pjesama s po šest redaka. On analiziranih, ovamo pripada 60 pjesama: 6 izometričnih, 43 (dakle opet većina) bimetrične te 17 heterometričnih. Kao i u prethodnim grupama, ovdje je također bitna tvorbeno jedinica osmerački i sedmerački stih. Na drugom je mjestu spoj između sedmerca i šesterca, a osim toga su zastupane i tvore kao na primjer 6+5, 6+9, 7+5, 8+6, te neke slične. Što se tiče raščlanjenja glazbenog strujanja pomoću cezura, kod 60 pjesama su utvrđene slijedeće razdiobe: 15 od njih ima shemu 3+3, a 45 shemu 2+2+2.

U sedmu glavnu grupu pjesama s po sedam redaka možemo svrstati samo 12 pjesama, od kojih 7 bimetričnih i 5 heterometričnih. I ovdje je značajna većina spojeva sedmeraca sa osmercima. Sa stanovišta glazbenog fraziranja najčešće se javlja spoj od 2+2+3 stiha, pri čemu posljednji trostih može biti opet samo proširenje dvostiha.

15 primjera čini osmu skupinu pjesama s po osam redaka, od kojih je jedna izometrična u osmercima, 9 je bimetričnih (najčešće se izmjenjuju sedmerci i šesteroci) i 5 heterometričnih pjesama. Glazbene fraze 2+2/2+2 s glavnom cezuroom u sredini, najtipičnija su pojava u ovoj grupi crkvenih pjesama.

Dvije melodije od po devet redaka omogućuju nam stvaranje i devete skupine koja je od razvijenih melodijskih tvorevina najmanja. Kao i prethodni neparni slogovni sistemi, tako je i ovaj devetrac u osnovi prošireni osmerac, a ovo se vidi i po

glazbenoj shemi 2+2/2+3. S gledišta tvorbe stiha prva je pjesma bimetrična — sa stalnom izmjenom sedmeraca i šesteraca, dok je druga heterometrična.

U desetu i posljednju skupinu — onu po deset redaka — ubrajamo pet pjesama; dvije od njih su bimetrične (spajaju se sedmerci sa osmercima) a tri heterometrične. Glazbeno fraziranje pokazuje najčešće slijedeće sheme « 2+2/2/2+2, zatim 3+2/2+3 i 3/4/3.

U okviru ovih deset skupina govorit ćemo sada o glazbeno-melodijskom obliku pjesama koje smo pregledali. Pod pojmom **forma** podrazumijevamo odnos između intonaciono-melodijskih i ritmičkih redaka u pjesmi. Kao što je oblik pučkih popijevaka, tako je i oblik crkvenih zasnovan na ponavljanju, izmjenjivanju ili obradi melodijskih redaka.

Osnovni tipovi melodijsko-formalne tvorbe su slijedeći: strofička forma sa shemom A A A A, te forma ponavljanja A B B C ili A A B B i slično. Kao što smo već utvrdili prva skupina u našem materijalu nije zastupana.

Druga skupina je predstavljena samo jednim napjevom koji ima karakter otvorene forme A B. Slično je i kod treće grupe, gdje shema A B C obilježava tri pjesme.

Analiza glazbeno-melodijske forme kod četvrte skupine pokazuje također veliki broj otvorenih načina tvorbe melodijskih redaka, sa shemom A B C D kod 27 primjera. Na drugom je mjestu forma ponavljanja (9 pjesama); konačno slijedi zatvorena forma sa shemama A A B B i A B C A, kod tri napjeva.

Otvorena forma prevladava i u petoj skupini i to u 11 primjera. Zatvorena forma je predstavljena sa 6, a forma ponavljanja s 5 melodija.

U šestoj skupini forma ponavljanja je tipična — 28 napjeva. Slijedi otvorena forma s 23 i zatvorena s 9 primjera.

Na principu ponavljanja izgrađene su također i 7, 8, 9. i 10. skupina. Otvoreni i zatvoreni tip pojavljuju se tek na samo kraju.

Prema međusobnom odnosu ritmičkog sadržaja pojedinih melodijskih redaka određujemo ritmičku formu. Što se tiče ritmičke tvorbe — razlikujemo izoritmčke, biritmičke i heteroritmčke pjesme. U našem su materijalu zastupana sva tri tipa, a prevladavaju biritmički melodijski reci. Znatno je manji broj melodija izgrađen na izoritmčkoj i heteroritmčkoj osnovi.

Pri osvrtnu na rezultate glazbeno-strukturalne analize upravo ispitanih fenomena tvore stiha u našem materijalu dominira šesta skupina sa svo-

jim šesterorednim sistemom. Na drugom je mjestu četvrta skupina. Što se tiče međusobnog odnosa stihova, prevladava bimetrična stihovna struktura s najčešćim spojem osmeraca i sedmeraca.

Kao pučke pjesme gotovo svih evropskih naroda, slično su i njihove crkvene pjesme strofičke, tj. na jednu se melodiju pjeva više strofa iste pjesme, ili se nekoliko pjesama izvodi na istu melodiju. Strofički karakter — kako pučkih tako i duhovnih pjesama zahtijevao je nepogrešivi prozodijski sistem u tekstovima.

Sta stanovišta melodijske forme nalazimo u 2—5. skupini dakle kod jednostavnijih tvorevina, pretežno otvoreni tip; kod razvijenijih napjeva 6—10. skupine prevladava tip ponavljanja.

Sta stanovišta ritmičke forme crkvene pjesme pokazuju znatnu većinu biritmičkih tipova, što se očituje najvećim brojem spojeva osmeraca i sedmeraca.

Radi što cjelovitije slike želio bih još ukratko izložiti rezultat ispitivanja nekih intonaciono-linearnih komponenata glazbeno-melodijskog mišljenja, u odnosu na tok melodije, tonalitet i tonski rod.

U linearnom toku melodije svih 158 pjesama uglavnom prevladava melodijski pomak prema dolje. Što se tiče intervalskih pomaka u pojedinim melodijskim recima, najčešće se javljaju sekunde, znatno manje terce, na treće mjesto dolazi mirovanje melodije na istom tonu, tek tada kvarte, još manje kvinte, a ostali intervali samo iznimno.

Sta stanovišta tonalne analize tj. određenja tonalne osnove, naročito glavnog tona — od ispitanih pjesama 32 pripadaju još uvijek pretharmonijskom melodijskom sistemu; 68 napjeva, dakle većina, prijelazni su tip od pretharmonijskih k harmonijskim melodijama, a 58 ih je izgrađeno već na harmonijskom principu.

S analizom tonaliteta usko je povezano i određenje tonskog roda, jer moramo utvrditi iz kojeg je tonskog materijala oblikovana tonalna osnova.

158 crkvenih pjesama kelnske pjesmarice razvija svoju melodijsku liniju, na slijedećim starim i novim ljestvicama: 5 napjeva je dorskih, 4 su frigijska, 1 miksolidijska, 27 jonskih, 61 hipojonska, a 58 napjeva nastalo je već pod utjecajem harmonijskog principa dur-mol. Prevladavanje jonske i hipojonske ljestvice (koje su najbliže modernom dur-molu sistemu), te tako veliki broj harmonijskih pjesama, očituje jasno i uvjerljivo glazbeni ukus suvremenog čovjeka pri njegovom sudjelovanju u crkvenoj pučkoj pjesmi.

Prevela
Snježana Kulešević