

## Glazbena retorika i njeno značenje za razumijevanje barokne glazbe, osobito glazbe J. S. Bacha

Hubert Meister

Prijevod: Konstilija Nikolić

(IV. nastavak)

### IV. Broj i osjećajnost (numerus i affectus)

- *Bog je stvorio i uredio svijet "prema mjeri, broju i težini".*
- *Značenje broja*

Primjeri

- *Luteransko shvaćanje glazbe u spisima A. Werckmeistersa ili "... i treba... svaka glazba... finis i kraj svih uzroka biti ništa drugo do u slavu Boga i novog stvaranja duše (osjećaja)".*
- *Čudnovato uz "psihologiju" osjećajnosti.*
- *Osjećajnost kao "dio nauke o moralu (etike), koju jedan potpuni umjetnik tona mora imati u sebi", ili "to je prava osobina glazbe da je ona prije svih nauk o čestitosti".*

Već je u prošlom poglavlju odjeknulo to da se umjetnost baroka kreće u području napetosti između *broja i osjećajnosti*. To u arhitekturi postaje upravo upadljivo. Promatramo li barokno djelo, tad nam se spontano postavlja dojam reda i omjera, proporcije dijelova. Promatrač će u mnogim slučajevima uočiti kako se često skoro većina mnogostrukosti forme dade svesti na mali broj osnovnih oblika kao što je krug, elipsa, istostranični trokut, četverokut, odnosno pravokutnik itd., koji se preklapaju na uvijek nov način i tako stapaju u nove forme. Može se pratiti, kako se štukature, u svoj svojoj očividnoj mnogostrukosti punoj fantazije, razvijaju iz vrlo malo osnovnih oblika. Upućeni promatrač će povrh toga znati, da je to, ili bilo koje drugo djelo baroka, sazdana točno prema *proportio aurea*, zlatnom rezu, ili kojoj drugoj strogoj proporciji. Kome su orgulje bliske osjetit će, da je najčešće izgled baroknih orgulja, uz svu mnogostрукost, "dobro proporcioniran" (usklađen). U suštini je Zlatni rez, *sectio divina*, kako ga se također nazivalo, bio u gradnji baroknih orgulja pretpostavljeni princip konstruiranja.

Prema, tada često citiranim riječima Descartesa svijet je *more geometrico*, to znači izgrađen i uređen posve racionalno prema obrascu geometrije, i posve zrcali usmjerenje epohe. Tome odgovaraju riječi iz *Knjige mudrosti* (Mudrost 11,20), da je Bog stvorio i uredio svijet "prema broju, utegu i mjeri". Ove starozavjetne riječi bile su u barokno doba upravo u luteranskim krugovima neobično često citirane i pripadale su stručnom poimanju više konzervativnih kantora.

Pod pojmom *numerus* ne bismo si trebali preočavati nešto apstraktno, matematički i možda suho konstruirano. Ne, više je to tako, da element brojivog omogućava prvo harmoniju i ljepotu umjetnosti, osobito glazbe.

"Slikarstvo i glazba mogu nam dati primjer za red, proporciju i harmoniju koji nas na čudesan način nagone i premeću u pokret i osjećajnost. Bog je red svim stvarima. On je preteča harmonije što obuhvaća svijet. Sva ljepota ističe iz njega."<sup>5</sup> Ovo uvjerenje određivalo je srednjovjekovne glazbene poglede - i ono povrh toga ima dugu povijest koja seže do glazbene teorije stare Mezopotamije, od kuda su je preuzeli stari Grci: misli se na znamenitu podjelu glazbe na *musica mundana* ("Muzika sfera", kozmički red), *humana* (uređeni odnos tijela i duše) i *instrumentalis* (ono, što danas isključivo podrazumijevamo pod glazbom).

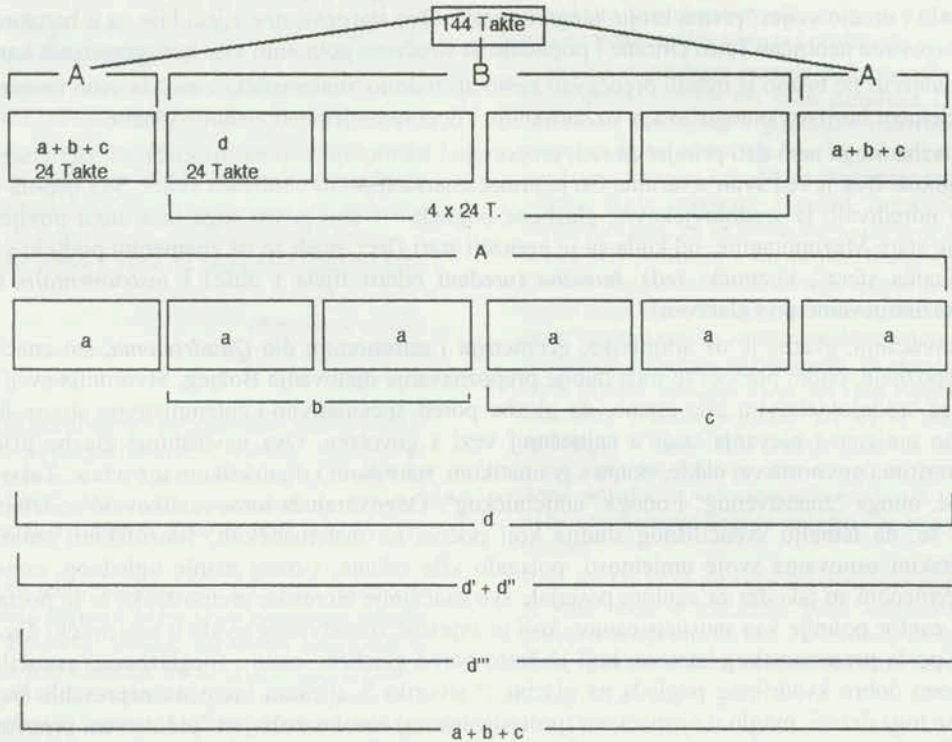
Prema ovom shvaćanju, glazba je uz aritmetiku, geometriju i astronomiju dio *Quadriviuma*, što znači četverostrukog puta razumne spoznaje, čijom pomoći se traži dublje prepoznavanje djelovanja Božjeg, Stvoritelja sveg reda. Istodobno je, naravno, već srednjovjekovlju bilo znano, da glazba pored spekulativno-kontemplativne strane ima i zvukovno-smislenu te kao umjetnost pjevanja stoji u najtješnoj vezi s govorom. Ova navlastitost glazbe pridodana je *artes dicendi*, umjetnostima govorničtva; dakle, skupa s gramatikom, retorikom i dijalektikom u *trivium*. Tako se došlo do dva obilježja glazbe, onoga "znanstvenog" i onoga "umjetničkog". Odgovarajuće tome razlikovalo se između pojma *musicus*, na kojeg se, na temelju sveučilišnog studija koji počiva na matematičkim, filozofskim, teološkim i naravno glazbeno-teoretskim osnovama svoje umjetnosti, polagalo više računa, i onog manje uglednog, *cantor*, tzv. "čistog praktičara". Vremenom su također za cantora postajale sve značajnije teoretske pretpostavke te je postalo samo pitanje vremena da se cantor poimlje kao *musicus-cantor*, koji je svjestan znanstvenog uvida u umjetnički čin. To je napokon bilo shvaćanje posla protestantskog kantora, koji je često pored glazbene imao i (neglazbenu) sveučilišnu naobrazbu. Tako je "misaono dobro kvadrilnog pogleda na glazbu..." stvorilo "...tijekom vremena nepresahlu bujicu". Na taj se način, uporno se toga držeći, moglo u njemačkom (protestantskom) baroku doživjeti "jedinstveni procvat, iznenađujući i na jednoj novoj razini..., osobito kod J. S. Bacha".<sup>6</sup>

Doista je neosporan značaj *numerusus* za arhitekturu barokne glazbe, a osobito Bachovih djela. Proporcije su raznovrsno disponirane. Sasvim sigurno simbolika brojeva igra određenu ulogu - u kojoj mjeri, da se o tome uvijek nanovo spekulirati i sporiti, prije svega o tome, kakvu ulogu imaju brojevi, koji se izvode iz stare brojčaje abecede (A=1, B=2 itd.), kao što bi bio broj 14 (B+A+C+H) i njegov obrat 41 (JSBACH). Za barokno je razmišljanje očigledno da "radikalni brojevi" od 1 do 8 sa svojom sarom simbolikom zauzimaju pritom veći prostor, isto tako određeni "biblijski" brojevi kao 10 (zapovjedi). Glazbene datosti, prema ovakvom poimanju, stoje u odnosu ne samo s kozmičkim, već i u svjetlu vjere s kršćansko-biblijskim.

Evo par primjera proporcije u Bachovim djelima, koji u svoj shematskom pojednostavljenju ističu samo jedan jedini aspekt te ne mogu, naravno, biti dorasli različitim diferenciranim unutaršnjim odnosima: aksijalno-simetričnu građu imaju, npr. tako različita djela kao *Fuga u c-molu* WK 1, BWV 847; *Passacaglia*, BWV 582: čijih se 20 varijacija grupira zrcalno oko simetrične osi (osi simetrije). Analogije određenih karakteristika još će se jednom zrcaliti (stoga se u grafičkom prikazu upotrebljavaju i rimski brojevi kako bi se bolje naznačile istovrsne karakteristike). Obje centralne varijacije, 10 i 11, jedine su u dvostrukom kontrapunktu. Ovdje tema seli iz basa u sopran, da bi prolazeći kroz sve glasove uzlazno ponovo kao bas sačinjavala temelj. Fugi odgovara neharmonizirana tema: oboje je za Bachovo doba bilo "nečuveno".

	Var.	Var.	Var.	Var.	Var.	Var.
Tema -----	1/2 -----	III -----	4/5 -----	VI/VII/VIII -----	9 -----	10 -----
Fuga -----	XX/XIX -----	18 -----	XVII/XVI -----	15/14/13 -----	XII -----	11 -----

Sljedeći primjer za aksijalnu simetriju: duet II u F-duru iz III dijela vježbi za klavir, BWV 803. Posve drugačiju, mada nešto jednostavniju građu ima (dvostruka) fuga iz ranog Preludija i fuge u a-molu, BWV 551, (zapravo se radi o "toccata", odnosno "preludiju" u Buxtehudeovom smislu); koja ima 12-taktni raspored (usp. T. 39-50, 51-62 / 63-74). Veliki preludij u c-molu iz leipziškog doba, BWV 546, pokazuje slušno razgovjetnu, usto diferencirano zrelu arhitekturu: građa A-B-A samo je naizgled jednostavna. Okvir A je, naime, sa svoje strane rasčlanjen na a, b, c, a srednji dio B rasčlanjuje se kroz svojih 96<sup>7</sup> taktova na d (24 T.) - a' (4) - d' (17) - b' (8) - d'' (7) - c' (12) - d''' (23), a dijelovi tih okvira povezani su onim odjeljcima, koji pripadaju isključivo srednjem dijelu, dakle d, d', d'', d'''. Pri tome brojevi taktova a', b', c' ostaju isti kao i kod a, b, c u oba okvirna dijela, dok oni d-odjeljka variraju. Okvir se odnosi prema cjelini kao 1:3, prema srednjem dijelu kao 1:2, dijelovi a, b, c u svojoj cjelokupnosti prema d-odjeljku kao 1:1. Unutar okvira odnose se dijelovi a, b, c sa svojih 4+8+12 taktova kao 1:2:3, uz to d:c kao b:a što je 2:1.



Postupak proporcioniranja u Bachovim djelima sa čisto nezamislivim posljedicama od najvećeg do najmanjeg naći ćemo npr. u šesteroglasnom *Ricercar iz Musikalisches Opfer*, BWV 107/5: ovdje je šesterostruko provedena *proportio aurea*, zlatni rez.<sup>8</sup>

Takva proporcioniranja nisu slučajna, to znači ne "proizlaze sama iz sebe" jednostavno tijekom komponiranja i ona su sve drugo nego neplanirani rezultat procesa komponiranja. Određivanje ukupnog broja taktova, kao i proporcioniranje u njihovom slaganju, mnogo više mora proizlaziti iz samih nota. Neovisno o pitanju kakvo značenje je Bach pridavao takvim *numeralnim* promišljanjima, pokazuje se s jedne strane (umjetničko-) majstorska strana njegovog komponiranja - isto kao i kod nacrtu velikih baroknih graditelja -, a s druge strane može se prepoznati ili u najmanju ruku naslutiti, da za takvo umijeće u komponiranju (*com-ponere*) nije više mogao biti problem, da djelo razviju u više od jednog sloja - također i u više nego *jednoslojnom značenju!*, i da pritom numeričke i afektivno-retoričke izraze povežu prema zajedničkoj svrsi. Ovako gledajući ne može nas začuditi, ako u Bachovim djelima, pa i onima koja nisu vezana uz tekst, štoviše liturgiju, budu prepoznati detaljizirani dokazi (pokazatelji) njegovog (luteranskog) vjerovanja.<sup>9</sup> Još nas manje može začuditi to da su ova djela životna, uzbudljiva, afektuozno dirljiva, a upravo ne zvuče strogo proračunata. To je upravo umjetnost J. S. Bacha, povezati postojanu organizaciju materijala (kako bi se to danas reklo) s neposredno ugodnim djelovanjem na dušu. Razum i srce - nijednome neće usfaliti: *numerus* i *affectus* trebaju u odmjerenom kontrapunktu zajedno graditi tu jednu glazbu.

Red u glazbi kojeg garantira *numerus* kroz sebe ukazuje na jedan viši red, jer je preslik kozmičkog reda (uređenja). "... kao što je disharmonija i nejedinstvenost uzrok propasti svih stvari, tome nasuprot se sve kroz harmoniju održava, kroz čiju snagu sve postaje, i sve što padne, ponovno se podiže...", tako da "može biti obnovljeno na harmoničnu sliku i priliku Božju."<sup>10</sup> Tu se razumije to, da se glazba rado nazivala "preludij nebeskog pjeva".

Možda najbolje dolazi do izražaja značenje *numera*, kao i luteranskog poimanja glazbe uopće, u spisima orguljaša i glazbenog teoretičara Andreea Werckmeistera (1645.-1706.), koji nam prenose upečatljivu i za glazbeno poimanje tog vremena karakterističnu sliku.<sup>11</sup> Sukladno tome glazba je "matematička znanost", stoga što numerički red harmonije, počevši od reda među zvijezdama do "prirodnog reda" brojeva alikvotnih tonova, prethodi smislenu pojmljivom zvuku. Pođemo li kao Werckmeister od reda stupnjeva glazbenih intervala, dakle 1:2:3:4:5:6:7:8 neka odgovara C-c-g-c<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>, tada je "unitet", što znači 1:1=1, dakle prim, apsolutno savršenstvo. Ono je prapočelo i ishodište svekolike "Musica" u gore navedenom univerzalnom smislu. Iz toga proizlazi, da su sve druge proporcije utoliko manje savršene i gube na pojmljivosti, ukoliko se udaljuju od ovog ishodišta. ("Koliko je neka stvar bliža unitetu, toliko je razumljivija, koliko je udaljenija, toliko je nesavršenija i zbrkanija.") Koliko je, dakle, jedan interval kompleksniji u svojoj proporciji, utoliko je manje pojmljiv razumu. Oktava 1:2 je otuda "prva i najsavršenija proporcija, jer je najbliža unitetu, pače iz njega se sastoji." Durski trozvuk sa svojim proporcijama 4:5:6 je prema tome *trias harmonica* ili *trias musica perfecta*, on je "unitetu" neusporedivo bliže nego molski trozvuk sa proporcijama 10:12:15, kojeg se može nazvati samo *trias harmonica imperfecta*.<sup>12</sup> Smanjeni septakord, koji se kontrapunktski gledano sastoji od dvije "falš", "disharmonične" kvinte, kojima nedostaje jedan polustepen (npr. h-f<sup>1</sup> + d<sup>1</sup>-as<sup>1</sup>), time je daleko udaljen od ljepote prapočela. Prema ovom glazbenom pogledu teško je razumljiv.

Werckmeister ne bi bio čovjek baroka, kada bi se ograničio na ove "matematičke" dimenzije. *Fundamentum mathematicum* je, razumije se, također ishodište učenja o djelovanju afekata svih proporcija, i prije svega pripada prvobitnoj vezi s teologijom, iz koje dolazi. U *Hodegusu* se kaže: "Sve disonance udaljene su od savršenstva, poradi čega su tugaljive i ponešto zamršene prirode. Ako bi pak one bile odsvirane već tugaljivom, sjetnom i gotovo zaprepaštenom čovjeku, tada bi postao još zaprepašteniji i uzrujaniji, jer bi to nalazio sebi sličnim. Stoga se mora vrlo oprezno postupati s upotrebom disonanca...". Već je i molski trozvuk sa svojom nesavršenom proporcijom "vrlo tugaljiv i slab, te je podesan samo za prikazivanje naricanja (lamentiranja) u glazbi". Smanjeni septakord sa svoje dvije "falš kvinte" treba, prema tome, upotrebljavati s krajnjom zadržkom: "Predstaviti osobito nesretan osjećaj, vodi k tome", ali ga "prečesto upotrebljavati, gotovo da i nije preporučljivo, ... jer gdje je *calamitas* (nesreća) prevelik, slijedi očajanje...". Ako su disonance prejake, ili slijede prebrzo jedna za drugom, tada ih razum ne može više shvatiti i stoga "*relationes non harmonicae absurdae*" pobuđuju još samo mučninu i dezorijentaciju. Stoga ih se obavezno mora izbjegavati.

Glazba ima "snagu i djelovanje" takvo da može "pobuditi duševni pokret, učiniti ga boljim, promijeniti ga i utišati", jer se "duhovi života" ponašaju prema proporcijama: koliko su jednostavnije, savršenije, dakle bliže "unitetu", toliko više se zagrijavaju "duhovi života" i pobuđuju afekt to veće radosti; tome nasuprot, što su proporcije kompleksnije i "unitetu" udaljenije, utoliko se "duhovi života" više povlače skupa i prizivaju tome sukladno (više ili manje) "tugaljive afekte".

Najdublji uzrok za ovakvo djelovanje leži u tome, što je Bog sam "harmonično biće" i "unitet" pa je "sve stvorio i uredio harmonično", također i čovjeka kao "dobrougođeno harmonično biće": napokon, On mu je i "udahnuo životni duh na sliku i priliku Božiju". Glazba je, također, "stvor i dar Božiji". "Stoga što je glazba uređen i jasan stvor i takvog obliča da nije ništa drugo do forma i red Božje providnosti, tako čovjek mora biti, ako istodobno nije gnjevna zvijer,

Iako pobudljiv na radost, ako mu se red i providnost njegovog milosrdnog Stvoritelja ovakvim *numeros sonoros* unesu u sluh i tako u srce i dušu." "Slijedom čiste harmonije prognat će se sotona", slijedom mnogih i tvrdih disonanci naprotiv, te prevelikim udaljavanjem od prapočela "uniteta", "smesti će dušu i učiniti je divljom", tako da će "kod takvih sotona moći imati slobodan pristup".

Ponegdje je već zazvučala sprega matematički zasnovanoga glazbenog pogleda glazbe i teologije. Prije svega je u poglavlju XIX *Discorsa*, u raspravi "O brojevima tajanstvenog značenja", vidljiva teološka pozadina ovakvog razmišljanja. Pritom se ne radi o privatnoj spekulaciji Werckmeistera, već, kao i pri predstavljanju glazbe kao "matematičke nauke", o povratu tradicionalne alegorije. Ako dakle ishodište (1:1=1) znači: "Unitet jest Bog sam", tada ne bi smjelo iznenaditi kad čujemo, da proporcija 1:2 predstavlja Sina Božjeg, da *trias harmonica* ili *trias musica perfecta* sa svojim proporcijama 4:5:6 kao *trinitas harmonica* jest slika božanskog trojstva, a da su disonance kao poremećena nesuglasja pripisana području vraga. To bi bilo dovoljno da se skicira univerzalno promišljanje glazbe Werckmeistera. Da li je Bach proučavao spise Werckmeistera, to ne znamo. Ali je vrlo vjerojatno da je njegov otac Johann Gottfried Walther poznao Werckmeistera osobno, sa njime korespondirao te posjedovao primjerke njegovih spisa već u ono doba, kada su Bach i Walther bili u bliskim odnosima tijekom devet godina zajedničkog djelovanja u Weimaru i njegovali intenzivnu razmjenu mišljenja. Kako bilo, Bach je u svakom slučaju pripadao istoj tradiciji koja je skupljena Werckmeisterovim tekstovima. Werckmeister je reprezentirao, kako je već rečeno, glazbeno promišljanje upravo protestantskih kantora te je zbog toga bio jedan od najuglednijih glazbenih teoretičara svoga doba.

Ovakvom razmišljanju pripada i to, da je glazba istodobno sama po sebi *laudatio Dei*, veličanje (slavljenje) Stvoritelja, ako je ispravno skladana, jer ona, sa svojim unutarnjim uređenjem koje proizlazi od Boga, oslikava red kozmosa. Istodobno je pogodna služiti *rekreaciji duše*. Ne u uskom smislu, kako to danas shvaća sekularizirani čovjek, naime, da glazba "osvježava" i "jednostavno zabavlja", već u dubljem, duhovnom smislu, u kakvom dolazi do izražaja u prije spomenutom citatu Werckmeistera "Jer je glazba... forma i red Božji". Čovjeku je, kako je već rečeno, "udahnuta životna duša na sliku i priliku Boga", i otuda ispravo uređena glazba čini njegovoj duši i duhu dobro i nanovo ih izgrađuje: re-creatio znači u smislu te riječi ponovno načiniti (obnoviti), novo stvaranje. Tako treba prema njenoj dugoj tradiciji poimanja razumjeti ovu riječ: "... sva glazba treba, dakle i ona general basa, biti početak i kraj uzroka ničeg drugog do u slavu Boga i rekreaciju duše. Gdje se to ne bude uzimalo u obzir, tu neće biti prave glazbe, negon vražja dernjava i kuhanja."

O afektima je već bilo govora u prethodnom poglavlju. Koliko važan (a otuda često prizivan) je bio afekt i njegov izraz za barokno promišljanje glazbe, tolko su osobito za nas čudnovata objašnjenja načina djelovanja afekta, koja imaju svoje podrijetlo još u antici. Tu je s jedne strane Werckmeisterovo "matematičko" obrazloženje, koje smo već čuli, a s druge strane ono isusovca Athanasiasa Kirchera<sup>13</sup>, svojedobno vrlo cijenjenoga univerzalnog znanstvenika, dakle "psihološko" obrazloženje kod kojeg ulogu ima nauk o temperamentima, o "životnom duhu" i sl. Čak ako je kod autora (nemalih), koji su se zaokupljali razlaganjem i obrazlaganjem nauke o afektima, broj relevantnih afekata bio kolebljiv, možemo si time pomoći, da se osobito u čistoj instrumentalnoj glazbi razlikuje u značajnome između radosnoga i bolnog afekta. Diferenciranje u predstavljanju tehničkog sloga i sjenčanja u interpretaciji su naravno beskrajna, kao što su i afekti sami složeni najčešće iz brojnijih pokreta duha različite težine. U vokalnoj glazbi dade se široka paleta afekata dobro proučavati, a ljubav, suosjećajnost, zebnja, snažna uzbuđenja (npr. ljutnja, osveta), očajanje, ali i hrabrost, vrhunski ugođaj, pokajanje, skrušenost, nada, ponos, poniznost, ljubomora itd. mogu se naći jasno izražena. Ali - neka bude još jedanput ponovljeno - "mora se znati, da i bez riječi, u instrumentalnoj glazbi u bilo kojoj melodiji mora biti potčinjena namjeri predstavljanja vladajuće naklonosti duha, tako da instrumenti takoreći čine govorno i razumljivo izlaganje".<sup>14</sup> To podvlači, "da se svirana melodija može lišiti riječi ali ne i kretanja duha".<sup>15</sup> Glazba u istinskom smislu te riječi bez afekata ne može postojati, jer: "Gdje se ne može naći strasti, afekta, tu nema niti vrline. Ako su naše strasti bolesne, onda ih treba liječiti, a ne ubijati."<sup>16</sup> Upravo ovo "liječenje" strasti se mislilo pod pojmom "rekreacije duha". Stvarni smisao nauke o afektima bit će tek potpuno jasan u povezivanju s "naukom o prirodi i etikom": "To je dio etike, koji potpuni majstor tona mora imati u sebi na sve načine, ako želi svojim zvukovima predočiti vrline i poroke drugih te podariti duši slušatelja i kod njih izazvati ljubav prema vrlinama, a odbojnost prema porocima.

Jer prava je osobina glazbe, da je prije svih odgojna."<sup>17</sup> Gdje se, naprotiv sklada "bez obzirnosti, bez moralnoga i pohvalnog obzira" (to znači bez potpuno odgovorne upotrebe sredstava za pobuđivanje pravih afekata), "gdje će nauka o prirodi i etika ostati kratkih rukava, tu se ne može uživati ni razum, ni mudrost." Jer "u zvuku samom po sebi" je "puno beskorisne građe; iako tu uhu istovremeno godilo..."<sup>18</sup>

Iz ovih rečenica govori visoki etos, kojeg mi, danas dakako ne čujemo bez daljnega u baroknoj glazbi. Zacijelo, nije svaka glazba imala tako visoke zahtjeve - bilo je puno glazbe za neposredno, nezahtjevno "korištenje" - i nije svaki kompozitor imao tako strogo shvaćanje kao Bach. Ali gdje god da se u baroknoj glazbi radilo o "pravoj" glazbi, a ne o "zvučnom klepetanju (zvoncanju)", gdje se slušatelju nisu samo "škakljala uha", već se "u odgovarajućoj mjeri poticalo srce i na promišljanje", obavezivala je ova odgovorna svjesnost isto tako i interpreta.

## BILJEŠKE

- <sup>5</sup> Ovu rečenicu iz Leibnizove teodiceje citirao je i preveo Rolf Dammann, *Glazbeni pojmovi u njemačkom baroku*, Köln 1967, 85.
- <sup>6</sup> Usp. Hermann Zenck, *Broj i afekt*, Studije iz povijesti glazbe (Hg. Walter Gerstenberg), Kassel usf. 1959, 25, 32f.
- <sup>7</sup> Odnosno 95, ovisno o tome, gdje će se u podjeli pribrojiti "prekobrojni" završni takt. Brojanje ovisi o činjenici, da glazbeno kraj stavka, odnosno dijela, i početak sljedećeg često se preklapaju, ali se brojevi taktova ne broje tako da doslovno isti okvirni dio na početku obuhvaća 24, a na kraju 25 taktova, jer se tu pribrojava završni takt.
- <sup>8</sup> Iscrpno predstavljanje i daljnje primjere proporcioniranja vidi Ulrich Sirgele, *Iskustva iz analize Bachovih djela*, u: Istraživanje i interpretacija Bacha danas: Simpozij-festival bacha: Marburg 1978, Leipzig 1981, 137-145, 138f. - Usporedbe Bachovih djela s određenim djelima barokne arhitekture (npr. Četrnaest svetaca, Frauenkirche George Bähra, *Rezidencijalne građevine*, Münster von Weingarten) npr. u A. Dürr, *Kantate Johanna Sebastianiana Bacha*, 2 sveska, Kassel 1971, 617; W. Blabkenburg, *Uvod u Bachovu h-mol misu*, Kassel itd. 3/1974, 59ff.
- <sup>9</sup> Takva je simfonia f-mol, BWV 795, sa izvanrednom analizom "Svjedočanstvo pokore", vidi U. Siegele, op. cit., 140-144; isto, Bachovo teologijsko poimanje forme i Duett F-dur, Neuhausen-Stgr. 1978 (Tübinger prilozi za nauku o glazbi 6).
- <sup>10</sup> Joh. Andreas Herbst, *Arte Pratica et Poetica*, 1653, citirano prema Eggebrechtu, *Glazba na Zapadu*, 345.
- <sup>11</sup> U sljedećem dovesti u vezu prije svega sa: Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus* ili Ispravni glazbeni putokaz, Frankfurt-Leipzig 1687, ND Hildesheim 1972; Muzički paradoksalni diskurs ili neobične predodžbe, kako glazba ima više i božansko podrijetlo i kako tome nasuprot ona sama biva zloupotrebljavana. Quedlinburg 1707, ND Hildesheim 1970; usporediti ovdje također poglavlja "Nauka o afektima" i "Refleksije VII, o zloupotrebi glazbe" u: Eggebrecht, *Glazba u zapadnim zemljama*, 349-366.
- <sup>12</sup> Već zbog samog izjednačavanja *Trias perfecta* i *imperfecta*, značenje passacaglie prema Piet Keeu počiva na krivim premisama (Piet Kee, *Tajne Bachove passacaglie...*, u: *Glazba i crkva* 4/1982, 5/1983); usporedi k tome moju raspravu u *Musica Sacra* 4/1983, 283-285.
- <sup>13</sup> Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Rim 1650, ND Hildesheim 1970; u doba baroka također u njemačkom prijevodu i skraćenom obliku veoma rašireno.
- <sup>14</sup> Mettheson, Capellmeister, 127, S 45f. usp. s. 9, Anm. 3.
- <sup>15</sup> na istom mjestu, 207, S 30.
- <sup>16</sup> n. i. m., 15, S 53.
- <sup>17</sup> n. i. m., 15, S 54.
- <sup>18</sup> n. i. m., 20, S 87f.

(Nastavak sljedi)

## DANICA 1999.

HKD sv. Jeronima – Zagreb 1998.

Uoči Papina dolaska u Hrvatsku izašla je Danica 99 (s džepnim i zidnim kalendarima). Korice i pojedini članci govore upravo o povezanosti Hrvata s Rimom i papama kao i o značenju beatifikacije zagrebačkog nadbiskupa, o čemu već rječito govori i uvodna slika i Daničin amblem (zvonici zagrebačke katedrale i sv. Dujma), simbol hrvatskog Sjevera i Juga, Bistrice i Solina, ali i čitave Hrvatske od Međimurja i Podravine do Jadrana, kao i povezanosti svjetovne i svete Hrvatske. O tom govore i članci gl. urednika Radovana Grgeca i tajnika HKD sv. Jeronima Stanislava Vitkovića, slike u kalendariju i neke pjesme. Simbol te povezanosti i početaka hrvatske pismenosti i kulture jest i zaštitnik HKD sv. Jeronim, čije je ime sada i službeno registrirano u nazivu Društva.

Za te ideale borili su se i članovi Društva i suradnici Danice desetljećima od osnutka 1868. Posebno su spomenuti oni članovi koji su umrli u proteklom razdoblju (npr. Nikola Soldo, Oskar Piškorić, Vilko Rieger, Juraj Lončarević, Vladimir Curić, Žarko Brzić, Drago Prikril, Vladimir Dumbović, Nikola Ivanović). Njihovi se nekrolozi nalaze u rubrici »Na spomen«.

Posebno valja istaknuti uobičajena dva priloga na obojenom papiru: »Mala Danica« s nagradnim natjecanjima i »Braći izvan domovine« s adresama naših dušobrinika u Europi. U ostalim rubrikama (Diljem domovine, Lijepo i ugodno, Zanimljivo i korisno) javljaju se u ovoj godini Oca (koja dolazi iza godine Duha Svetoga uoči svršetka drugog tisućljeća kršćanske povijesti) mnogi stari i novi suradnici Danice i HKD-a (T. Vereš, I. Balentović, Magdalena Vlah-Hranjec, Marija Bango, Rajko Glibo, Mira Beutz, J. Bačić-Savski, B. Gabrić, Z. Mužinić, Š. Jurišić, A. Jovanovac, I. Damiš, Stanislava Adamić, L. Buturac, A. Stantić, V. Pribanić, Božena Kruz, Marija Horžinek, Nevenka Bakoš, R. Toljanić, S. Džalto, Nevenka Starčević-Kapetanović, Đ. Bošnjak, M. Kovač, Tatjana Kren, Petar Šolić, Ivica Ružička, E. Kumičić i dr.) Pohvalno je što se sa svojim priložima javljaju i naši seljaci i radnici.