

- chal, *La participation de l'organiste la liturgie*, nav. dj., str. 91).
- <sup>27</sup> "Prošlog stoljeća, s misom za orgulje, nastao je orguljski ceremonijal s modelizacijama zahvata i zajedničkim svojstvom tih zahvata, s 'ulaznim dijelom' (pompoznim i svečanim), 'darovnim dijelom' (ugodnim), s 'podizanjem' (valovitim) i 'pričesti' (više pastoralnim i nježnim dijelom), te 'završnim dijelom' (na kontrastima počevši od velikog kora). Dobilo se konačno stvarni 'red mise za orgulje', na što ukazuju i naslovi djela samog repertoara. (F. Marchal, *La participation de l'organiste ... la liturgie*, nav. dj., str. 95-96).
- <sup>28</sup> "Orgulje imaju 'misionarsku' dimenziju: privučene njima neke osobe ulaze u Crkvu (...), bit će dano ovome ili onome da postepeno otkrije smisao hvale i molitve koja se iskazuje instrumentom, da bi se susrelo Onoga komu je sve upućeno" (F. Marchal, *La participation de l'organiste ... la liturgie*, nav. dj., str. 97-98).
- <sup>29</sup> A. Renzi, *Glazbeni instrumenti u suvremenoj liturgiji*, SvC, XLI. (1971.), br. 3, str. 77-79., i br. 4, str. 103-105.
- <sup>30</sup> OURM br. 65-67.
- <sup>31</sup> E. Lodi, *La ministerialità nel canto. Ruoli e protagonisti*, u MPL, str. 43. "U tipičnoj formi euharistijskog slavlja osim akolite i čitača postoji i pjevač. On nije smješten u posebne službe već one koje pripadaju puku, a treba, u slučajevima da ne postoji *schola*, vršiti njezinu dužnost osobito u litanijским zazivama, u popijevkama koje imaju međuretkke (kao što je to slučaj u ulaznoj popijevci i za pričest), a postoje trenuci kada postaje 'psalmist'. Osim toga njegova je dužnost pjevati pripjev u himnima te započeti pjevanje puka kao predvoditelj. Uloga je pjevača u tomu da zajednica može imitirati njegovo dobro pjevanje i tako nijansirati slavlje koje mnogo gubi, ako se izbacila ova uloga."
- <sup>32</sup> OURM br. 36.
- <sup>33</sup> Jasno je da ime dolazi od pojma *schola* (škola), jer je prvotno bilo riječ o učenju popijevki, a kasnije se taj pojam počeo upotrebljavati kao ime za skupinu pjevača.
- <sup>34</sup> Usp. P. Z. Blajić, *Povijest gregorijanskog koralu*, u: RR AA, *Crkvena glazba*, nav. dj. str. 143.
- <sup>35</sup> "Kada je 'schola' kao grupa koja vodi pjevanje pojavom polifonije zamijenjena koralom, izgubila je također svoju primarnu ulogu da podržava pjevanje zajednice. Zbor je ipak uvijek ostao specijalizirani čimbenik u pjevanju grupe, bilo da je ono jednoglasno ili višeglasno. U ovom slučaju pored uloge započinjanja, podržavanja i animiranja pjevanja cijele zajednice – što može biti i naizmjenično – imat će zadatak obogaćivati takvo pučko pjevanje polifonijskim oblicima (primjerice za ulazne i pričesne popijevke). E. Lodi, *La ministerialità nel canto. Ruoli e protagonisti*, (MPL, str. 50).
- <sup>36</sup> SC 29.
- <sup>37</sup> Usp. SC 114.
- <sup>38</sup> M. Pozaić, *Oplemenjivanje zvuka pjevačkog zbora*, SvC, XL. (1970.) br. 4, str. 102-106.
- <sup>39</sup> Đ. Tomašić, *Pučko crkveno pjevanje u liturgiji*, SB, VI. (1966.) br. 1., str. 34-46.
- <sup>40</sup> J. Gelineau, *Pjevanje psalama*, RR AA, *Pastoralna teologija liturgijskih slavlja*, nav. dj., str. 217-222.
- <sup>41</sup> SC 116.
- <sup>42</sup> M. Kirigin, *Konstitucija o svetoj liturgiji Sacrosanctum concilium*, FTI, Zagreb, 1985., str. 373-399.
- <sup>43</sup> Danas se, a tako je već od vremena pape Pia X. (usp. *Tra le sollecitudini* 12), gotovo ne razlikuje zbor od skupine pjevača nazvane *schola cantorum*, ali je Reforma donijela blagu razliku, ne pridajući tu ulogu više klericima, već je pripisujući puku: "Sam njegov smještaj predviđen je ne više kao ranije na tribinu orgulja, odvojeno od zajednice, osim zbog tehničke nemogućnosti, nego imajući u vidu prostornost svake crkve na mjesto koje ističe njegovu narav. To znači da je potrebno sve više osvješćivati, da biti dio zajednice znači obavljati 'liturgijsku pjevanu molitvu' ne kao nešto dodatno, posebno za velikih svečanosti." E. Lodi, *La ministerialità nel canto. Ruoli e protagonisti*, (MPL, str. 44).
- <sup>44</sup> MS 23.
- <sup>45</sup> *Il canto nelle celebrazioni liturgiche*, (Pjevanje u liturgijskim slavljinama), br. 3, Bilješka i temeljni repertoire Liturgijskog vijeća Talijanske biskupske konferencije, 1979.

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

Hubert Meister

Prijevod: Nikša Njirić

(VIII. nastavak)

### Afekt i figure

"Prevladavajuće osjećajno nagnuće" tako dramatski pokrenutoga govora u skladbi BWV 547 jest afekt radosti. Predstavljen je sa svom poželjnom jasnoćom u *exordiumu*. Uz tonalitet C-dur ("... uz *réjouissances* (brzi i vedri stavci, prim. prev.) gdje se pušta radosti da teče...") dolazi takt 9/8 koji kao utrostručeni takt 3/4 ima brže osminke i šesnaestinke nego uobičajeni takt 3/4 i sa svojim brzim gibanjem afekt radosti približava plesnom (ugodaju). Presudna figura je *anabasis* koja ne predočuje samo uspon kao takav, već također i cilj koji je s time povezan: visoko, uzvišeno, najposlije nebo sa svojom krasotom.<sup>1</sup> Njen razmjer obuhvaća u oba glasa dvije potpune oktave te je pri tome dosegnut najviši mogući ton.<sup>2</sup> Afekt je naglašen pomoću jasne diatonike, konsonantne harmonije i lakoće uspona "bez muke". *Onomatopeja* (oponašanje glasa, odn. prirode) fanfarnih zvukova ima obilježje koje uzbuđuje, razveseljuje i poziva na promatranje, odn. sudjelovanje.

Tom afektu, skroz naskroz punom pouzdanja i radosti, suprotstavlja se u protoku preludija, kako smo vidjeli, suprotni afekt u rastućem intenzitetu. Različite *mutationes* (promjene) *per modum* (od dura u mol), *per genus* (od dijatoneke do kromatike i od konsonance do disonance), *per systema* (od visokog do niskog položaja) itd. označuju isto tako promjenu afekta kao što su promjene tonaliteta s različito dalekim odstupanjima od *anabasis* na *katabasis*; taj obrat, naravno, sva sadržajna značenja od *anabasis* mijenja u suprotno: to nije, dakle, samo uranjanje ili pad u dubinu, već i stanje nakon dostignuća najniže točke, tj. poniženje, niskost, pokorenje, smrt, pakao.<sup>3</sup> Doduše, promjena smjera kretanja temeljna je glazbena datost. Ali ako je izmjereni prostor zadovoljavajuće velik i obuhvaća obrat jedne tematske misli, tada se radi o "značenju", o antitetičkoj figuri *epamorthosis* (opoziv).

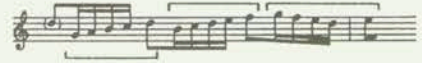
Afekt sigurne, poletne radosti najjače je zapriječen kod figure *dubitatio* u t. 77 i dalje. Koliko jako, pokazuje s jedne strane međuzavisnost *homioptotona* i *aposiopesisa*, zamuknuća, a s druge njegova veza s *epizeuksisom*, nekom vrstom ponavljanja. K tome se javlja snažno afektivna *pathopoiia* u basovskom temelju i udaljevanje od glavnoga tonaliteta.

Kada se *dubitatio* razrješava, od značaja su figure koje prelaze normalni tonski položaj do krajnjih gornjih ili donjih granica: *hypobola*, ovdje povezana s orgelpunktom na C koji kao osnovni ton u tehničkom i metaforičkom smislu jamči čvrstinu i "osnovu" – i *hiperbola* koja zahvaća gornje tonove preko normalne granice. To znači: iskaz vrijedi za čitav prostor. Afekt u preludiju kaže nam i to da izvorna radost i oduševljenje mogu, doduše, biti jako pritisnuti i krajnje ugroženi, ali se ipak, makar neočekivano i iznenađujuće, sumnja razrješava, pa radost i pouzdanje imaju napokon dobru "osnovu".

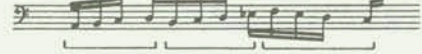
Fuga kao istaknutiji dio<sup>4</sup> čitavog zvukovnog govora u osnovi izražava isti afekt. U ovom dvostavačju zaista ne manjka zajedničkih pojedinosti. Osobito je uočljiva promjena harmonije i s tim povezana promjena afekta neposredno pred orgelpunktom. Upada također u oči srodnost u izgradnji, žestina i razlikovnost u govoru i kontra-govoru. Još jednu zajedničku osobinu preludij i fuga imaju u tehnici preokretanja, u primjeni jednakih pokreta s jednakom funkcijom u oba dijela pri čemu ove figure svoju težišnu harmonijsku točku stalno dostižu na kraju.

Notni primjer 18a, npr. preludij, t. 63, fuga, t. 41

Preludij, t. 63



Fuga t. 41



Iz navedenih je primjera – kao i prije iz vrsta mjera i njihovih razmjera – vidljivo da tempo u preludiju i fugi ima zajedničku osnovu, tj. četvrtinku. U preludiju je ona podijeljena na tri osminke, a u fugi na uobičajene dvije. Četvrtinka s točkom u preludiju jednako traje kao četvrtinka u fugi. Iz toga slijedi "proširenje" tempa fuge. Zbog toga je trozvučna figura, na kojoj se temelje glavna misao preludija i tema fuge, u fugi dvostruko sporija nego u preludiju (a zbog augmentacije teme u pedalu podložna je četverostrukom produljenju).

Notni primjer 18b



To usporavanje preoblikuje afekt radosti od zanosno-pleznog do veće ozbiljnosti, veće težine. ("Polagano" je pri tome relativan pojam: polazimo od *tempo ordinario* (uobičajen, redovan tempo – prim. prev.) koji na temelju afekta radosti u svom tijeku ne teži polaganosti.)

Kao što već dispozicija pokazuje, jačina međusobnog suprotstavljanja raste u fugi nasuprot preludiju. U fugi čujemo puno više negativno obilježene figure. *Epamorthosis* (opoziv) zauzima veliki prostor. *Antithetonu* pripadaju i *mutationes* od kojih se naročito zapaža prijelaz od dijatoneke na kromatiku i figure kao što su *pathopoiia*, *saltus duriusculus*, *parrhesia*, *relationes non harmonicae*<sup>5</sup>, dakle kromatski koraci, povećani ili umanjeni intervali, melodijske linije kojih početak i kraj stoje nasuprot u okviru povećanih ili umanjanih intervala i – ne kao posljednje – utječu na temu. Uza to suzvuci koji sadrže interval "septima deficiens" (manjkava septima), "općenito nazvana septima falsa" (lažna septima)<sup>6</sup> koje se već sam naziv suprotstavlja radosnom, veselom afektu. K tome uzdisaji, osobito u temelju (tj. u basu - prim. prev.), koji se povezuju s figurom *pathopoiia* i nad kojima se u zastrašujućoj množini utiskuju jako negativno obilježene figure kao što su gore navedene (usp. t. 56 i dalje). Tu je i izmjena glavnog tonaliteta možda s e-frigijskim ("... tu se radi o ratu i drugim strašnim stvarima; rabi se i za riječi jadikovke...") ili s f-molom ("čini se... da predstavlja duboku i tešku, smrtnu strepnju srca združenu s očajem... a slušatelju će ponekad prouzročiti jezu i strah").

Jamačno je Bachovim suvremenikima izgledalo kao da je jačina toga negativnog afekta, koji stalno postaje sve više zastrašujući, gotovo s udica izdigla pravi afekt. Promjena od vedre sigurnosti u preludiju i ozbiljno-svečane radosti u fugi do "smrtne žalosti" i "straha srca" ne zaustavlja se, kako smo vidjeli, ni pred temom: figure kao što su *parrhesia*, *saltus duriusculus* i *chordae peregrinae* ("tuđi" tonovi) preoblikuju i izobličuju najdublje jezgro fuge.

Notni primjer 19.

(Radi jasnije usporedbe svi su nastupi preneseni na početni ton C.)

Beznađe je najjače izraženo u području *dubitatio* pri čemu čak i ritam - "rijeka" - pokreta dolazi do točke mirovanja. Čini se da su suzvući s "lažnom septimom" i, dapače, s udvostručenim oprekama, s figurom *pathopoiia* u diskantu itd. silovito gurnuti jedan prema drugome (usp. bas), očajno silovito, zloporabom protiv svakoga reda kao što jasno pokazuje figura *katachresis*.<sup>7</sup> Više nego u preludiju iznenađuje - ako se ispravno tumači - dapače naj snažnije djeluje prevladavanje ove *dubitatio* koja "ide na živce". Zbunjujuće rješenje svih sumnji ima tako nevjerojatan sjaj i također samorazumljivost, a "preobrazba" je tako temeljita da zbivanje djeluje kao iznenadna promjena pozornice od crne noći do svijetloga dana.

#### Iskaz dvostavačja

Na temelju razmatranja afekta, figura i dramatičnoga tijeka zvukovnog govora proizlazi ovakva slika o njegovu "značenju": radi se o zaletu, o težnji prema Visokom, dapače Najvišem. Uza to poziv, odn. poticaj za priključenje povorci (kanon). Afekt je pouzdano poletan. Ali najednom se na putu pojavljuju zapreke. Ako se u tijeku zvukovnog govora pozitivni afekt i može uvijek iznova probiti, pače i dobiva na težini, ipak se ne smije prečuti da suprotnosti nikako nisu prevladane, već se više puta uvijek javljaju nove: uvijek iznova mora kretanje promijeniti smjer, na daljnjem putu prema cilju javlja se nesigurnost i kad je cilj ("čisto glazbeni": glavna misao u osnovnom tonalitetu) već na dohvat, sumnje dovode cijeli pothvat u pitanje i nesigurnost, tako da gibanje zapinje: pravi put se čini zatvorenim, a cilj promašenim. Tada neočekivano strana kadenca (koja pripada *modus minor-u*, a ne *modus maior-u*) pokazuje put prema cilju. On se predstavlja kao sveobuhvatan (od najnižega do najvišeg tona) i čvrst (orgelpunkt). Napad je prevladan, pouzdani afekt zaleta konačno se vraća. Fanfara odjekuje, uza to jedna još življa u šesnaestinkama, a ona se od radosti gotovo ne može obuzdati. (T. 86, notni primjer 10.) Vrsta figure *anabasis* i kanon kao znak sljeđenja dopuštaju zaključak da se radi o "povorci" koja poziva sljedbenike da joj se pridruže (ili joj se pridružuje druga povorka). Ostaje otvoreno o kakvoj se "povorci" radi. Slično je i sa "zaprekama" koje za dlaku mogu povorku razbiti. Jasno je također da je izlaz iz krize iznenađujući, ali trajan.

Primjetno je i da zvukovni govor ima duhovni smisao jer se radi o preludiju za službu Božju. I kao takav mora odgovarati svečanom obilježju. (Čini mi se nezamislivim da bi Bach ili bilo koji od njegovih suvremenika za Duhovsku nedjelju ili za Božić mogao izvoditi preludij prožet žalošću ili bolom, npr. h-mol, BWV 544 ili e-mol, BWV 548, što se danas vrlo često događa.) Stoga bi povorka možda trebala značiti težnju za Bogom. Tako shvaćen, preludij je potpuno namijenjen "blaženom razveseljenju naših srdaca", a da to ne treba biti još konkretnije. Ja ipak mislim da Harnoncourt ima pravo sa svojim uvjerenjem da je "sadržaj zvukovnog govora... stvarno - kao što to i izvori opisuju - bitno konkretniji (bio), nego što mi to želimo priznati."<sup>8</sup>

Teže je s fugom. Tu se od "povorke" ništa izravno ne vidi. S druge strane, preludij i fuga tvore neprekinuto retoričko jedinstvo o čemu smo se mogli uvjeriti. I ako već fuga u uobičajenoj prilici, a u našem primjeru sasvim očito, čini glavninu zvukovnog govora, mora zapravo i "značenje" fuge biti u skladu s onim u preludiju. Ali u preludiju je povorka bez sumnje stigla na cilj. I ako je to duhovna povorka, što možemo s dobrim razlogom prihvatiti, tada je njen cilj napokon sam Bog.

Ako je, dakle, ta povorka stigla do Boga, radost mora biti potpuna. Ali o tome u fugi ne može biti govora: ne može se prečuti zatamnjenje radosnog afekta; fuga, nasuprot, govori krajnje dojmljivo o potresima do srži (otudjenje teme), o nevolji, bezizlaznosti, katastrofi. To je slika najdublje sumnje, ali sigurno ne nebeskoga blaženstva. U svakom slučaju - tu je to protjerivanje "duhova žalosti", bitka za oslobođenje od svake pogibelji, to skidanje tamne zavjese, bljesak koji donosi *clausula propria primaria perfectissima*, bljesak pravog, zamislivo najsavršenijeg, jedinstveno umirujućeg rješenja koje se čini tako blizu, a ipak dolazi sasvim iznenađujuće. Tu je još i sigurnost orgelpunkta sve do kraja, na čemu se sada može graditi, tu je slavodobitan zahvat teme u *hiperbolu* do najvišega tona. Ipak: to nije "povorka" kao ona u preludiju. Ali što je tada?

Sama tema fuge pruža odgovor. To je tema *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* (Samom Bogu na visini nek je slava - prim. prev.). Onome tko poznaje barokni način obrade *cantus firmus-a*, posebno Bachov, ne bi trebalo uopće biti teško da to prepozna. Unatoč tome moglo bi biti teško nekoga u to uvjeriti. "Preveć spekulativno" - moglo bi se reći. Na sreću, Bach je sam naveo naslov ove teme.

Notni primjer 20: Fughetta super  
"Allein Gott in der Höh' sei Ehr'", BWV 677

Hvaljenje Boga za Bacha je osnovna tema. Na njoj se temelji etos njegovog zvanja. Smisao glazbe kao odraza i dijela kozmičkog reda je "samo za slavu Božju". Tako ne začuđuje da je Bach tu pjesmu - *Gloriu* uvijek nanovo razrađivao s drugačijim naglaskom smisla.

Kao što je ranije pokazano, radosni afekt jednoznačno prevladava u početku i na kraju fuge, a suprotni u većem dijelu njezina tijeka. Veći dio fuge obilježava dramatsko suprotstavljanje obaju afekata. Tijek toga suprotstavljanja je posljedica dispozicije, a ona je posljedica sadržaja pjesme. Četiri<sup>9</sup> strofe ne govore samo o hvaljenju Boga i o zahvali za "njegovu slavu", već i o "našoj nevolji", o molbi "svima nam se smiluj". One govore o "đavoljoj sili" i činu otkupljenja Isusa Krista "po velikoj muči i gorkoj smrti". One govore i o ufanju u to da će zbog čina otkupljenja "najblagotvorniji Tješitelj" suzbiti "sve naše jade i nevolje: u to se pouzdajemo".

Tekst pjesme kruži oko dvije misli: hvala Boga i naša nevolja. Tom antitetikom je i fuga obilježena. Ona ne "odslikava" strofu za strofom, već odražava bitni sadržaj čitavoga teksta. Već i razmjer - zbog iznimno dugog odlaganja nastupa pedala lako prepoznatljiv - ukazuje na odnos  $72 : 48 : 24 = 3 : 2 : 1$ .

"Pogibelj" je u tome tekstu, kao što odgovara shvaćanju luteranske ortodoksije, duhovna pogibelj, tj. grijeh. (O tome se izričito govori u latinskom tekstu *Glorie*.) Zbog grijeha je smrt došla na svijet (Rimljanima 3, 9.23; 5, 12.18; 6, 23.) i "Po Adamovu grijehu je sasvim pokvarena ljudska narav i biće". Grijeh je razlog svake pogibelji i nevolje.

Odatle je jasno da obrat teme nije ovdje lijepa kontrapunktička igrarija, već kao *antitheton* i *epamorthosis* ima dublje značenje: grijeh je obrat, opoziv Božje hvale. Odatle se također razjašnjava što znače izobličenja teme: ona su slika pokvarenosti zbog grijeha. I razne *mutationes* te mnoge figure koje obilježava tvrdoća (a ne "smjelost" kako se često navodi) nisu samo zbog toga da "draškaju uši", već im je uloga razjasniti smisao teksta. One hoće utjecati na slušatelja koji se mora "sasvim pridružiti", "doživjeti grozu"; a spomenuta mjesta mora shvatiti kao zaista "đavolska".

*Confirmatio*, dakle, nastupa s tematskom skupinom nad augmentiranom temom u pedalu. Augmentacija znači, kao što je već rečeno, "najteži argument". I koji argument da se Boga slavi i da mu se zahvaljuje može imati veću težinu nego "Pomiratelj izgubljenih"? Nastup augmentirane teme u temelju (tj. u basu, prim. prev.) ukazuje na Isusa Krista kao na temeljni razlog da "samom Bogu na visini bude slava i hvala za njegovu milost" (riječima pjesme *Allein Gott in der Höh'* - prim. prev.). Nije slučajno augmentirana tema u dvostrukom vidu kao *dux* i *comes* ujedinjena u jednom jedinom nastupu, u jednoj jedinoj liniji: broj "2" je po tradiciji s jedne strane broječan simbol Isusa Krista<sup>10</sup>, a s druge je spoj dvaju oblika teme odraz Bogočovjeka, tj. jedne osobe u dvjema naravima koje su po vjerskom saznanju "nepomiješane i nepodijeljene". Ali kako je onda moguće da ta jedinstvena *confirmatio* bude upropaštena po onome što slijedi? Da čak i augmentirana tema bude izobličena?

Upravo obrat augmentirane teme potvrđuje ono što je rečeno: zastupajući nas Isus Krist je sam postao "prokletstvom" (Galaćanima 3, 13) i "grijehom" (Korinćanima 5, 21) da tako u njemu postanemo pravednošću što vrijedi pred Bogom. Isto tako to mjesto - sukladno riječima pjesme - dovodi pred oči i uši "veliku muku i gorku smrt" Isusa: ta "muka" kao i "smrt" imaju svoj korijen u grijehu.

Riječi "ukloni sve naše jade i nevolje", naprotiv, imaju tako nečuvenu predodžbenu snagu da su u tom doslovnom smislu neposredno razumljive: promjena obuhvaća sve parametre, ona je potpuna, gesta energična, a uza to laka i ipak puna snage; kao što obrat dolazi neočekivano, tako je konačan njegov učinak. Do kraja zadržani orgelpunkt na najdubljem osnovnom i glavnome tonu jamči sigurnost "bez ikakva kolebanja", konačno oslobođenje od svake pogibelji: "U to se pouzdajemo". Stoga i hvalospjev, naš hvalospjev može uzletjeti do najviših visina.

Iz tematskog odnosa prema kantati za blagdan Bogojavljenja (6. siječnja) *Sie werden aus Saba alle kommen* (*Svi će doći iz Sabe* - prim. prev.) BWV 65 (usp. notni primjer 21) preludij dobiva na izrazitoj slikovitosti. Radosno kretanje koje se iz figura može nazrijeti, po tome je i kretanje k betlehemskim jaslama. Time je i imitacija na početku preludija opredmećena kao sljeđenje Isusa. U tome suznačju ima motivičkih podudarnosti s prvom varijacijom iz djela *Kanonske promjene na božićnu popijevku "Von Himmel hoch da komm ich her"*, BWV 769.<sup>11</sup> Te podudarnosti i u preludiju imaju mnogostranu ulogu.

Notni primjer 20a: t. 1 i 8 iz BWV 769;  
t. 31 i 65 iz BWV 547



*Dubitatio* se ne pojavljuje u navedenom uvodnom stavku kantate, ali je sadržana u poglavlju Matejeva Evanđelja koje je biblijska podloga za tekst kantate (Mt. 2, 2). Bach nam prikazuje duboku nesigurnost koja je ovladala onima što su krenuli "s Istoka". Time on ne oslikava samo mjesto iz Matejeva Evanđelja, nego i omogućuje slušatelju da osjeti kako je duboka morala biti dvojba da se sve olako ne ostavi samo da bi se za jednom zvijezdom krenulo u neizvjesnost.

Drugačije nego u kantati pokazuje Bach u preludiju nadmoć radosti u onih što su opet ugledali zvijezdu koja ih sigurno vodi do cilja (Mt. 2, 10). Kao slika izravno prenesena u tonove iskazuje se figura koja je u basu zazvučala na početku preludija – često su je krivo protumačili kao *carillon* – i na kraju se pojavljuje u unisonu: "... pošli su u kuću i našli djetesce s Marijom, njegovom majkom, pali ničice i klanjali mu se (Mt. 2, 1). Ovdje pred sobom imamo pravu baroknu *imitatio naturae* (oponašanje prirode), plastičnu figuru *hypotyposis*. Završetak u unisonu je vrlo neobičan, kao da ne treba ništa predočiti. Doduše, u nauku o figurama unisono nije posebno obuhvaćen, ali po tradiciji pripada (obligatnim) prijenosima brojeva u glazbu.<sup>12</sup> Uzme li se tekst "i hvalu Gospoda (naviještati)" u unisonu kantate (usp. notni primjer 22) i rečenicu "pali su ničice i klanjali mu se" kod unisona u preludiju, dolazi se do zaključka da u obim primjerima unisono prenosi u glazbu misao s kraja prefacije u slavlju večere Gospodnje "Daj da nas s njima (anđelima i arkandelima - prim. prev.) i naši glasovi *ujedine* i da klanjajući se bez prestanka slavimo." Kako se u liturgiji (posljednje) večere na tu rečenicu neposredno nadovezuje hvalospjev u *Sanctus-u*, na preludij se nadovezuje hvalospjev u fugi *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*". Stoga i posljednji takt preludija treba shvatiti kao takt 4/4, a tema fuge ima početi na treću dobu. Tako *peroratio ex abrupto* u preludiju dobiva na potrebnom učinku, a tijesna međusobna povezanost preludija i fuge bit će na taj način slušatelju bliska i u glazbenom smislu.

(Notni primjeri 21 i 22 – vidi na sljedećoj stranici).

Povezanost *Preludija* i *Fuge* BWV 547 nije, dakle, samo glazbeno-retorička, već puno više, u prvom redu sadržajna, a iz nje proizlazi glazbeno-retorička (povezanost). Djelovanje (figure) *peroratio ex abrupto* na taj je način ojačano, a glazbeni suodnos preludija i fuge, isto kao i onaj sadržajni, postaje dostupnim. I u tom sadržajnom smislu fuga je bitna stvar. Tekst teme za fugu proistječe iz božićne poruke Lukina Evanđelja: "Slava Bogu na visini..." (Lk. 2, 14). Na tom se tekstu temelji misna *Gloria*, a pjesma *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* njezina je njemačka verzija.

Nitko ne treba, ili ne bi trebao, biti teolog da obje poruke Matejeva i Lukina Evanđelja dovede u međusobnu vezu. Također je i veza navještenja Božića s potrebnom otkupljenja, kao što u fugi dolazi do izražaja, iskazana već u tekstu pjesme i pripada, uostalom, temeljnim poukama katekizma. Dakako, ono što je za Bacha i njegove suvremenike bilo razumljivo samo po sebi - posredstvom glazbe, naime, (moći) biti svjedokom takvih vjerskih istina jer je za njih "prazvor čitave glazbe" bilo "Svevišnjeg Boga jedinog slaviti i o tome bližnjega poučavati" - nije se dugo otada izgubilo, a time ni jedan od temelja glazbene retorike.

Notni primjer 21

Sie werden aus Saba alle kommen  
BWV 65

1. Concerto (Coro)

Notni primjer 22

gen, und des Her - ren Lob... ver - kün - - di - gen.  
cense, and pro - claim God's praise and ex - - cel - lence.

gen, und des Her - ren Lob... ver - kün - - di - gen.  
cense, and pro - claim God's praise and ex - - cel - lence.

gen, und des Her - ren Lob... ver - kün - - di - gen.  
cense, and pro - claim God's praise and ex - - cel - lence.

gen, und des Her - ren Lob... ver - kün - - di - gen.  
cense, and pro - claim God's praise and ex - - cel - lence.

(Svršetak)

BILJEŠKE

- <sup>1</sup> Usp. A. Kircher, *Musurgia II.*, 145.
- <sup>2</sup> Nije samo crkva sv. Tome imala opseg manuala od CD do c3, već je općenito bilo tako.
- <sup>3</sup> Usp. Kircher, k. g.
- <sup>4</sup> Usp. npr. Forkel, *Musikgeschichte, Uvod*, 54 i dalje, § 108.
- <sup>5</sup> akve figure sadrži primjer iz *Fuge BWV 547, "Sv. Cecilija"* 4/1998., 98.
- <sup>6</sup> Walther, *Musikalisches Lexikon*, 564.
- <sup>7</sup> Isto, 148: "Catachresis je isto što i abusio, zloporaba... Slično se događa kada se disonanca ne rješava na uobičajen već na neuobičajen, tvrd način."
- <sup>8</sup> N. Harmoncourt, *Musik als Klangrede (Glazba kao zvukovni govor)*, Kassel itd., 1985., 159.
- <sup>9</sup> Četvrta strofa, koja se ne nalazi u *Hvaljenju Boga*, glasi: "O Sveti Duše, najviše dobro, // najblagotvorniji Tješitelju: // čuvaj i dalje od đavolske sile // one koje je Isus Krist otkupio // po velikoj muc i gorkoj smrti: // ukloni sve naše jade i nevolje! // U to se pouzdajemo."
- <sup>10</sup> Usp. Werckmeister, *Paradoxaldiscourse*, 92; ta simbolika seže u veoma daleku prošlost.
- <sup>11</sup> Ni u kojem se slučaju ne radi o "navodima" ili čak "samonavodima", već o primjeni prikladnih načina izražavanja (formulacija) za iste misli.
- <sup>12</sup> Usp. upozorenje na nauk J. A. Herbsta kod H. Eggebrechta, Heinrich Schütz, *Musicus Poeticus* (TBer zur Musikwissenschaft, 92), Wilhelmshaven, 1984., 95, bilj. - Ali prije svega usp. Monteverdi, *Vesperae: Duo seraphim* (dvoglasno) ... et hi tres (troglasno) unum (unisono!) sunt.