

Dirigentski aspekt interpretacije djela G. Donizettija Messa di Gloria e Credo, A 606

Cukon, Toni

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:234340>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-31**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



**Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli**

TONI CUKON

DIRIGENTSKI ASPEKT INTERPRETACIJE DJELA G. DONIZETTIJA

MESSA DI GLORIA E CREDO, A606

Diplomski rad

Pula, 2022.

**Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli**

TONI CUKON

DIRIGENTSKI ASPEKT INTERPRETACIJE DJELA G. DONIZETTIJA

MESSA DI GLORIA E CREDO, A606

Diplomski rad

JMBAG: 0303077145

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Dirigiranje

Mentor: izv. prof. art. Domenico Briški

Pula, 2022.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani Toni Cukon, kandidat za magistra Glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljeni način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student



U Puli, 15. rujna 2022.



IZJAVA O KORIŠTENJU AUTORSKOG DJELA

Ja, Toni Cukon dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj Diplomski rad pod nazivom Dirigentski aspekt interpretacije djela G. Donizettija Messa di Gloria e Credo, A606

koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 15. rujna 2022.

Potpis

Sadržaj

<u>Uvod.....</u>	<u>1</u>
1. <u>Životopis skladatelja.....</u>	<u>2</u>
1.1. <u>Rano djetinjstvo.....</u>	<u>2</u>
1.2. <u>Školovanje.....</u>	<u>3</u>
1.3. <u>Početak skladateljske karijere.....</u>	<u>4</u>
1.4. <u>Skladateljska karijera.....</u>	<u>5</u>
1.5. <u>Posljednje godine.....</u>	<u>12</u>
2. <u>Misa.....</u>	<u>15</u>
2.1. <u>Liturgija.....</u>	<u>15</u>
2.2. <u>Misa i glazba.....</u>	<u>15</u>
2.3. <u>Misa kao glazbena vrsta.....</u>	<u>17</u>
2.4. <u>Tekst misnih stavaka <i>Kyrie, Gloria</i> i <i>Credo</i>.....</u>	<u>19</u>
2.4.1. <u><i>Kyrie</i>.....</u>	<u>19</u>
2.4.2. <u><i>Gloria</i>.....</u>	<u>20</u>
2.4.3. <u><i>Credo</i>.....</u>	<u>21</u>
3. <u>Donizettijeva „Messa di Gloria e Credo“ u c-molu, A606.....</u>	<u>24</u>
3.1. <u>O djelu.....</u>	<u>24</u>
3.2. <u>Karakteristike djela.....</u>	<u>24</u>
3.3. <u>Verzije.....</u>	<u>26</u>
4. <u>Dirigentski aspekt interpretacije djela.....</u>	<u>27</u>
4.1. <u><i>Kyrie</i>.....</u>	<u>27</u>
4.2. <u><i>Gloria</i>.....</u>	<u>33</u>
4.2.1. <u><i>Gloria in excelsis</i>.....</u>	<u>33</u>
4.2.2. <u><i>Laudamus te / Gratias</i>.....</u>	<u>35</u>
4.2.3. <u><i>Domine Deus</i>.....</u>	<u>37</u>
4.2.4. <u><i>Qui tollis</i>.....</u>	<u>38</u>
4.2.5. <u><i>Qui sedes</i>.....</u>	<u>42</u>
4.2.6. <u><i>Cum sancto spiritu</i>.....</u>	<u>43</u>
4.3. <u><i>Credo</i>.....</u>	<u>46</u>
4.3.1. <u><i>Credo in unum Deum</i>.....</u>	<u>46</u>
4.3.2. <u><i>Et incarnatus est</i>.....</u>	<u>48</u>
4.3.3. <u><i>Crucifixus / Et resurrexit</i>.....</u>	<u>49</u>
5. <u>Zaključak.....</u>	<u>52</u>
<u>Sažetak.....</u>	<u>52</u>
<u>Summary.....</u>	<u>52</u>
6. <u>Literatura.....</u>	<u>54</u>

Uvod

Skladateljski rad Gaetana Donizettija prepoznat je najviše na polju talijanske opere. Tijekom karijere napisao je brojna scenska djela, dirigirao u kazalištima diljem Italije, Francuske i na bečkom carskom dvoru te djelovao kao profesor na glazbenim konzervatorijima. Period njegova profesionalnog djelovanja bila je prva polovica 19. stoljeća, karakterizirana prijelazom iz klasicističkog u romantičarski stil u umjetnosti. Donizettijev stil skladanja može se opisati kao spoj tih dvaju pravaca – čista formalna glazbena struktura te jasna načela kompozicije i prozračne orkestracije klasicizma zajedno s romantičarskom osjećajnošću u glazbenom izrazu te bavljenje intrigantnim, ali i vulgarnim temama. Njegov se stil skladanja razvio iz okolnosti njegova profesionalnog života jer je kao operni skladatelj živio od angažmana brojnih kazališta. Kako bi si osigurao egzistenciju, morao se naučiti brzo skladati, dok je istovremeno pripremao i izvodio vlastite opere i djela drugih skladatelja. Taj se stil skladanja glazbe prenio i na druge sfere Donizettijeva stvaranja, točnije i u religioznu glazbu.

„Messa di Gloria e Credo“ je Donizettijevo djelo skladano za slavlje sveca zaštitnika grada Napulja. Kako je za misu skladatelj imao malo vremena, koristio se tzv. *pasticcio* tehnikom povezivanja samostalnih liturgijskih stavaka nastalih u ranijim fazama njegova rada. Postojeće stavke je potom doradio da bi zajedno tvorili kohezivno glazbeno djelo ovako velikih proporcija. Ovaj će se diplomski rad dotaknuti skladateljeve biografije i povijesnih okolnosti nastanka djela, liturgijskog teksta i razvoja glazbene vrste mise te njenih pojedinosti, a na kraju i analize samoga djela, sve u svrhu razvijanja dirigentske interpretacije potrebne za pripremu i izvođenje djela.

1. Životopis skladatelja

1.1. Rano djetinjstvo

Domenico Gaetano Donizetti rođen je 29. studenog 1797. godine u Bergamu, u talijanskoj provinciji Lombardiji. Njegovi roditelji Andrea i Domenica Donizetti živjeli su siromašno u podrumu zgrade u ulici „Borgo Canale“ starog grada u vrijeme kada je skladatelj bio rođen¹. Bračni je par živio u spomenutom stanu od 1786. godine kada su se vjenčali te je tamo rođeno njihovo šestero djece: Giuseppe, Maria Rosalinda², Francesco, Maria Antonia³, Domenico Gaetano te nakon njega Maria Rachele koja umire kao dojenče. Iako u obitelji Donizetti nije bilo glazbenika, a otac Andrea se čak protivio bavljenju glazbom smatrajući profesiju neunosnom, najstariji sin Giuseppe dobiva prve glazbene poduke od svoga strica Corinija koji je živio u susjedstvu. Nakon toga je Giuseppe stupio u kontakt i s lokalnim glazbenim učiteljem Mayrom⁴ te započinje karijeru u vojnom orkestru što ga odvodi i u Konstantinopol gdje je šef dirigent u otomanskoj vojsci. Drugi sin, Francesco, također se bavio glazbom te je za života svirao činele u gradskom orkestru Bergama. Zbog poteškoća u razvoju nikada nije stekao samostalnost i zrelost te je cijeli život ovisio o džeparcu svoga oca, a kasnije i svoje braće, bez obzira na činjenicu da je bio zaposlen u zalagaonici „Monte di Pieta“. U istoj je zalagaonici otac Andrea počeo raditi kao domar i portir 1808. godine kako bi uzdržavao svoju obitelj, a prije toga se samo pretpostavlja da se bavio tkanjem kao i brojne druge obitelji koje su živjele u ulici Borgo Canale. Jedna od važnijih dobrobiti novog radnog mjesta u zalagaonici bio je pripadajući stan u koji se uselila obitelj, a u blizini se nalazila crkva Santa Maria Maggiore. Tamo je mladi Gaetano prvi put stupio u kontakt s umjetničkom glazbom kao zboras te upoznao svoga učitelja Simon Mayra, ujedno najznačajnijeg glazbenika u Bergamu. Mayr je bio kapelnik spomenute crkve i glazbeni pedagog zaslužan za pokretanje i vođenje besplatne glazbene škole pod nazivom „Lezioni Caritatevoli“⁵. Mayrova glavna motivacija za otvaranje takve ustanove bilo je uvjerenje da je dobrom instrumentalistu ili zborasu, uz glazbenu vještinu, potrebno i kvalitetno glazbeno-teoretsko znanje. Prve poduke škole započele su 1806. godine, a među prvim upisnicima bio je upravo osmogodišnji Gaetano Donizetti. Bio je prihvaćen na tromjesečni probni rok kao

¹ danas je kuća obilježena plaketom te je stan pretvoren u muzej

² umire 1811. od apopleksije

³ koja umire mlada od tuberkuloze 1823. godine

⁴ kasnije i Gaetanov učitelj

⁵ škola postoji i danas pod nazivom „Istituto Musicale Gaetano Donizetti“ nazvana po njenom najpoznatijem učeniku

učenik pjevanja te polaznik privatnih poduka čembala u kući učitelja Mayra. Od tada pa do kraja života, Donizetti je u Mayru pronašao učitelja, bliskog prijatelja, a kada je to bilo potrebno, i sponzora za daljnje glazbeno školovanje – bez preuveličavanja najutjecajnije osobu u svom glazbenom razvoju i svojoj karijeri u glazbi⁶.

Simon Mayr bio je jedan od prvih talijanskih kapelnika koji je počeo izučavati djela Haydna, Mozarta i Beethovena te ih uvrštavati u repertoar crkve. Tako je mladi Donizetti od rane dobi mogao doći u dodir s velikim majstorima europske glazbe. Prvi veći projekt iz tog repertoara bio je Haydnov oratorij „Stvaranje svijeta“ 1809. godine u kojem je Donizetti gotovo sigurno sudjelovao⁷. Osim pjevanja takvih djela u zboru, mladi je skladatelj imao prilike slušati raznoliku glazbu kada bi učitelj Mayr svirao violu u komornom sastavu njegovih poznanika. Te su se večeri muziciranja pokazale veoma motivirajuće za Donizettija, a vidjevši kako je njegov učitelj predan izvođenju komorne glazbe, on sam sklada petnaest gudačkih kvarteta. Simon Mayr je također bio i skladatelj, ali s većim interesom za izučavanjem glazbe drugih skladatelja nego za bavljenje svojim djelima, što ga je potaknulo na veliki napor prepisivanja tuđih djela. Na taj je način nastojao proširiti svoje znanje, a tako i znanje svojih učenika. Uz sve te njegove kvalitete, ono što je bilo najvažnije za Donizettijevu budućnost jest bila činjenica da je Mayr skladao upravo opere te je imao veliko znanje o scenskoj glazbi. Uz poznavanje scenske literature i velikog iskustva na tom polju, znao je svoje granice sposobnosti zbog čega je, čim ga je mladi učenik nadmašio vještinama, poslao Donizettija na daljnje školovanje u Bolonju o svom trošku⁸.

1.2. Školovanje

Godine 1806. Gaetano Donizetti je pristupio prijemnom ispitu za pohađanje nastave u „Lezioni Caritatevoli“. Prihvaćen je na probni rok od tri mjeseca jer je ocijenjen s napomenom da ima dobar sluh, ali pogrešno postavljen glas. Tamo Donizetti pohađa nastavu pjevanja, klavira i teorije. Sedam mjeseci kasnije Mayr kao njegov učitelj teorije za njega tvrdi da je napredovao više od svih drugih učenika, zbog čega se i zalaže za njegov ostanak u školi bez obzira na to što se njegovo pjevanje nije popravilo. Ostali učitelji u školi

⁶ William ASHBROOK: *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

⁷ Ibid. 6.

⁸ Ibid. 10.

su nekoliko puta za vrijeme njegova školovanja razmišljali o izbacivanju Donizettija zbog lošeg pjevanja za što bi Mayr svaki put njemu stao u obranu. Kao nagradu za izvrsne rezultate u nastavi klavira, Donizettiju je organizirana posebna nastava iz harmonije. Glas mu se s vremenom i stabilizirao u opsegu basa, zbog čega je mogao sudjelovati u izvođenju opere *buffe* u Teatro di Societa, kazalištu u Bergamu, a ponekad i izvoditi kao solist u crkvi Santa Maria Maggiore. Šestu godinu pohađanja škole Donizetti dobiva i jezične predmete, matematiku i geografiju za koje ne mari smatrajući ih nepotrebnima u svom glazbenom obrazovanju. Škola mu zbog toga prijeti kaznenim mjerama, međutim, prijetnje se nikada nisu ostvarile, štoviše, još je i nagrađen s 18 lira zbog njegovih uspjeha u glazbi⁹.

Početak nove školske godine 1815. Mayr planira odlazak svog omiljenog učenika iz ustanove jer je nadišao mogućnosti svih tamošnjih učitelja. Zato smatra da je najbolje za Donizettija da ode u Bolonju pohađati kontrapunkt kod tada poznatog Padre Matteija, ujedno i Rossinijevog bivšeg učitelja. Da bi to uspio, Mayr je prvo morao uvjeriti Gaetanovog oca da ga pusti. Andrea Donizetti nije smatrao glazbeničku karijeru vrijednom i unosnom, a pogotovo ga nije privlačila mogućnost da se njegov sin dalje školuje umjesto da mu pomaže uzdržavati ostatak obitelji. Ipak ga je Mayr uspio uvjeriti u dobrobit Gaetanovog školovanja. Nakon toga je još trebao uvjeriti upravu škole da pomogne financirati učenikove dvije godine u Bolonji. Kada je došlo vrijeme Donizettijevog odlaska, Mayr sam učeniku daje novac za putovanje i dva pisma – jedno pismo preporuke glazbenom izdavaču Ricordi, a drugo za njegova poznanika Sampierija iz Bolonje s molbom da pomogne Donizettiju pronaći ugodni smještaj. U Bolonji Donizetti uči kontrapunkt kod Padre Matteija, a u slobodno vrijeme bavi se skladanjem. Upravo je u Bolonji 1816. godine skladao i svoju prvu operu „Il Pigmalione“, jednočinku komičnog karaktera, a prije dovršetka školovanja kod Matteija sklada još instrumentalnih djela.

1.3. Početak skladateljske karijere

Nakon dvije godine Donizetti se vraća u Bergamo i konzultira se s Mayrom o mogućnostima pronalaženja skladateljskog angažmana u kazalištu. Iako je dobio neke skromne ponude za radno mjesto glazbenog učitelja aristokratskim obiteljima u Anconi, on

⁹ William ASHBROOK: *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

ih odbija kako bi se oslobodio za mogući angažman u pokladnoj opernoj sezoni. U tom periodu godine je većina talijanskih opernih kuća davala najčešće nove opere svaki dan u tjednu te su se predstavljali svi važniji operni skladatelji. Iz tog se razloga Donizetti nastojao ostvariti upravo kroz opernu sezonu jer bi mu angažmani u opernim kućama osigurali egzistenciju. Te predstojeće pokladne sezone 1818. godine ipak ne uspijeva ishodovati angažman, ali se zbližava s izvođačima te dobiva prvu narudžbu za rujan iste godine. Tek u listopadu su započele probe za Donizettijevu operu „Enrico di Borgogna“ u Veneciji, a praizvedba je održana u studenom. Iako ne postoje podaci o praizvedbi, zabilježena je jedna od kasnijih izvedbi u sezoni kada se neiskusna pjevačica Catalani onesvijestila od treme na kraju prvog čina. Zbog fijaska dio djela nije bio izveden, a zatim je nastupila zamjena za pjevačicu. Kritičar koji je bio prisutan na izvedbi pohvalio je uvertiru, ali je oštro kritizirao ostatak izvedbe. Bez obzira na nesretne okolnosti, Donizetti dobiva sljedeću narudžbu već u prosincu za operu „Una follia“. Praizvedba je održana samo mjesec dana nakon zadnje izvedbe opere „Enrico di Borgogna“, što ide u prilog činjenici da je Donizetti mogao iznimno brzo skladati svoja djela. „Una follia“ je zatvorila jesensku sezonu u Veneciji u kazalištu San Luca nakon čega se Donizetti krajem godine vratio u Bergamo bez daljnjih ugovora. Oslobođen obaveza početkom 1819. godine, Donizetti sklada religiozna i instrumentalna djela, a moguće je da je razmišljao o radnom mjestu crkvenog kapelnika čime bi se egzistencijalno stabilizirao i osamostalio. Ipak ne gubi motivaciju za skladanje scenske glazbe jer krajem godine započinje s operom „Il flegname di Livonia“. Praizvedena je u prosincu 1819. godine u Veneciji s malo uspjeha. Za probitak na sceni, Donizetti je bio svjestan da će, ako želi uspjeti, sljedeću operu morati skladati u Rossinijevom stilu jer je tada njegova glazba smatrana mjerodavnom na polju opere. Iako se protivio ideji, taj je korak bio nužan u stvaranju njegove prve uspješne opere „Zoraida di Granata“ kojom se po prvi puta predstavio u pokladnoj opernoj sezoni 1822. godine u Rimu.

1.4. Skladateljska karijera

Početak proba za novu operu u Rimu obilježen je nesretnom smrću glavnog tenora za kojega je Donizetti ciljano skladao ulogu, što ga je dovelo u probleme pri pronalaženju zamjene. Kada je pronašao zamjenu, ostalo mu je još malo vremena za preraditi dionicu prije praizvedbe. Bez obzira na okolnosti praizvedba je ostvarila veliki uspjeh. Tako je

Donizetti uskoro postao poznat po cijeloj Italiji i do kraja godine je bio angažiran za skladanje novih opera u Milanu i Napulju. Također, dok je još bio u Rimu, upoznao je i obitelj Vaselli, dom svoje buduće supruge Virginie. Po završetku angažmana u Rimu, Donizetti putuje u Napulj. Tamo je godinama prevladavala Rossinijeva opera, međutim, 1822. godine Rossini se ženi i zauvijek odlazi iz grada. Njegovim odlaskom nastala je praznina u opernom stvaralaštvu Napulja, a upravo je Donizettiju ponuđen ugovor za skladanje novih opera te pripremanje izvedbi djela drugih skladatelja. Prihvativši ponudu, prvu operu koju je skladao po obavezi iz novog ugovora bila je „La Zingara“ koja je oduševila napuljsku publiku. Takav je početak Donizettiju, kao tuđincu u Napulju, osigurao radno mjesto i karijeru koja je trajala još narednih 16 godina. U jesen iste godine, Donizetti sklada novu operu za opernu kuću La Scala u Milanu, nažalost bezuspješno. Jedan od razloga bilo je kašnjenje libreta pisca Romanija zbog čega Donizetti nije mogao krenuti sa skladanjem, a rok praizvedbe je bio unaprijed dogovoren. Libreto opere „Chiara e Serafina, ossia I pirati“ dovršen je 3. listopada 1822. godine, a već je 15. listopada Donizetti bio spreman za probe za praizvedbu održanu 26. listopada. Također, glavna se solistica razboljela, a atmosfera publike u Milanu je bila pod napetošću zbog stalnog nadzora Austrijske vojske. Neuspjeh njegove prve opere u Milanu zatvorio mu je vrata La Scale narednih gotovo 10 godina. Po povratku u Napulj, međutim, dobiva brojne nove angažmane, tamo, ali i u Rimu. Za rimsko kazalište „Valle“ početkom 1824. godine sklada svoju prvu uspješnu operu *buffu* „L'ajo nell imbarazzo“.

Početak 1825. godine Donizetti je bio bez dogovorenih angažmana. Naime, ta je godina bila sveta za katoličku crkvu, zbog čega rimska kazališta nisu radila, a u Napulju su kazališta bila zatvorena zbog smrti njihovog kralja Ferdinanda I. Kako se nije mogao pouzdati u angažman La Scale, radno mjesto morao je potražiti drugdje. Ipak, početkom godine mu je ponuđeno radno mjesto dirigenta u kazalištu „Carolino“ u Palermu uz obavezu skladanja nove opere. Primoran prihvatiti posao kako bi osigurao vlastitu egzistenciju, pristao je na mjesečnu naknadu od 45 dukata, što je, stavljeno u perspektivu vremena kada prvakinja opere zarađuje 517 dukata mjesečno, relativno malo za obujam posla kojeg je odrađivao. Kada je i stigao u Palermo dočekao ga je nepripremljeni orkestar, a na otvorenju sezone je izvedba orkestra bila izrazito loša pa je Donizetti pozvan kod intendanta kazališta. Vrijeme koje je Donizetti proveo u Palermu pokazalo se veoma problematičnim za njega. Često su

izbijale svađe između njega i izvođača, a pojedinci su se nekoliko puta našli u pritvoru zbog svog ponašanja. Ta je godina u Palermu obilježila najgori dio Donizettijeve karijere u operi.

Sljedećih se godina Donizetti vratio skladanju za Napulj i Rim te je sve više inzistirao na razvoju vlastitog stila često birajući libreta koja bi kasnije bila cenzurirana zbog skandalozne tematike. U takvim je libretima vidio veliki dramatski potencijal, ali i mogućnost da se bavi temama koje su drugi operni skladatelji izbjegavali. Također se u tom razdoblju počeo udvarati, gotovo 10 godina mlađoj, Virginiji Vaselli. Iako nema podataka, može se pretpostaviti da ju je zaprosio u vrijeme boravka u Rimu između 1826. i 1827. godine kada je skladao operu „Olivo e Pasquale“ za kazalište Valle. Kako bi financijski podržao brak, sklapa ugovor za skladanje četiri nove opere u Napulju u naredne tri godine, a zahtijeva i mjesto šefa dirigenta u kazalištu Nuovo. Po povratku u Napulj sklada operu „Otto mesi in due ore“ kroz koje nastoji koristiti i učiti o tehničkoj strani scene i scenskim efektima. Na taj je način uspijevao puno izravnije spojiti glazbu, tekst i dramsku radnju nego njegovi suvremenici Bellini i Rossini¹⁰. Još jedno važno djelo iz ovoga perioda je opera „L'esule di Roma“. U njoj Donizetti ostvaruje tragičan kraj, nasuprot konzervativnim stavovima napuljskih cenzora koji su preferirali sretne završetke opera smatrajući da je time djelo zaokružena cjelina. Tragični kraj, ali i operu općenito, publika je prihvatila s puno entuzijazma, a čak je i Rossini navodno pohvalio djelo. Uspjeh rezultira produljivanjem ugovora u Napulju na još dvije nove opere te ponudom za mjesto šefa dirigenta napuljskih kraljevskih kazališta. Tu je funkciju Donizetti obnašao sve do odlaska iz Napulja 1838. godine.

Na ljeto 1829. godine Donizetti vodi svoju trudnu suprugu njenoj obitelji u Rim na porod. Donizettijev sin Filippo Francesco Achille Cristino rođen je krajem srpnja, međutim, nakon samo trinaest dana novorođenče umire. Razlog smrti bili su preuranjeni porod i problematična trudnoća uzrokovana sifilisom. Pretpostavlja se da se Donizetti zarazio prije braka s Virginijom, a potom prenio sifilis na nju. Po povratku u Napulj započinje skladati religioznu operu „Il diluvio universale“ na temu velikog potopa i Noine arke. Za kraj djela je planirao napraviti spektakl s arkom koja plovi na sceni. Publika nažalost nije bila zainteresirana za djelo smatrajući format religiozne opere zastarjelim, što je dodatno narušilo Donizettijevo zdravlje. Od tog se neuspjeha okreće suvremenijim temama u duhu

¹⁰ William ASHBROOK: *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983., 42.

romantizma, operama o tragičnoj ljubavi i patnji, a taj se koncept očituje u njegovim sljedećim djelima „Imelda de' Lambertazzi“ i „Torquato Tasso“.

Godine 1830. Donizetti dobiva ponudu koju je čekao 8 godina – opera u pokladnoj sezoni za kazalište Carcano u Milanu. Osim što se napokon mogao dobro predstaviti milanskoj publici, ugovorom mu je obećan libreto dovršen do rujna, što je ostavljalo Donizettiju puno više vremena nego inače za skladanje. Uz to, ponuđena mu je izvedba na dan otvorenja sezone kao počasno mjesto koje se čuvalo samo za najistaknutije skladatelje. Donizetti prihvaća angažman te do prosinca dovršava jedno od svojih najznačajnijih djela, operu „Anna Bolena“ čija je praizvedba krajem tog mjeseca u „Carcanu“ iznjedrila pozitivne reakcije publike. Bez obzira na to, milanski glazbeni kritičari nisu bili naklonjeni Donizettijevom radu općenito, kako je to bio slučaj s Bellinijevim operama. Donizetti ipak uzima njihove kritike u obzir i radi na reviziji djela za bolji prijem na otvorenju pokladne sezone. Doradivši pojedine dijelove opere, u veljači 1831. godine, „Anna Bolena“ imala je bolji prijem od Bellinijeve opere „I Capuleti e i Montecchi“. Uspjeh koji je Donizetti ostvario ovom operom otvorilo mu je vrata za surađivanje s manje konzervativnim opernim kućama na sjeveru Italije, ali i inozemstvu. Tamo bi, za razliku od Napulja, mogao skladati opere na tragična romantičarska libreta bez straha od cenzure. Opera „Anna Bolena“ je također prva Donizettijeva opera izvedena u inozemstvu i to u velikim europskim središtima – Londonu i Parizu. Uspjeh koji ostvaruje ovom operom izvan Italije motivira ga da sve više sklada s namjerom izvođenja njegovih djela u inozemstvu, točnije u Parizu. Tako u sljedećoj operi „Fausta“ nastavlja razvijati romantičarske ideje. Opera je praizvedena u Napulju na gala-večeri povodom kraljevog rođendana gdje izaziva skandal, ali doživljava veliki uspjeh u kazalištu La Scala u Milanu na otvorenju pokladne sezone 1833. godine. U istom periodu nastaje još jedno od njegovih značajnih djela, opera „L'elisir d'amore“ koja odmah doživljava veliki uspjeh.

Usljedile su godine intenzivnog rada na novim operama za sve veće operne kuće u Italiji. Također, u to vrijeme postaje profesor kompozicije na napuljskom konzervatoriju i Rossini ga angažira za skladanje opere za Theatre-Italien u Parizu za zimsku sezonu 1834.-35. godine. Iako je već ranije dogovorio angažmane u La Scali za tu zimsku sezonu, Donizetti nije mogao propustiti ponudu koju je toliko iščekivao – skladanje za inozemne operne kuće. Naime, jedan od glavnih uzroka Donizettijevih frustracija bila je konzervativnost napuljske

javnosti, cenzora i kralja pa je Rossinijeva ponuda omogućila priželjkivani odlazak iz Napulja, ali i Italije općenito. Osim slobode u odabiranju tematike za svoja djela, u Parizu su umjetnici imali status sličan aristokratima, a skladatelji su bili bolje plaćeni za svoj rad¹¹. Spomenuta je cenzura eskalirala 1834. godine pri postavljanju opere „Maria Stuarda“. U operi je prikazana scena obezglavlivanja škotske kraljice Mary Stuart, a pošto je napuljska kraljica Maria Cristina bila njen potomak, kralj je zabranio izvođenje opere samo nekoliko dana prije praizvedbe.

U Parizu se Donizetti predstavio operom „Marin Faliero“ s relativnim uspjehom, a po povratku u Napulj sklada operu „Lucia di Lamermoor“ za San Carlo. Kazalište je, međutim, dovedeno do bankrota lošim vodstvom, zbog čega je za vrijeme proba opere najavilo nemogućnost isplaćivanja pjevača pa je praizvedba otkazana. Kada je napokon izvedena krajem rujna 1835. godine, publika ju pozdravlja s velikim entuzijazmom. Tom je operom izvršio ugovorene obaveze za Napulj zbog čega je imao vremena pripremiti još neizvedenu operu „Maria Stuarda“ u La Scali na otvorenju pokladne sezone nadolazeće godine. Prije toga, Donizetti je doznao tužnu vijest o Bellinijevoj smrti u dobi od 33 godine. Naklada Ricordi zato angažira Donizettija da sklada kantatu u čast preminulom skladatelju. Osim kantate, Donizetti mu sklada i rekvijem, ali je djelo ostalo nedovršeno zbog obaveza pripremanja opere u Milanu. Za vrijeme priprema, Donizetti doznaje za smrt svoga oca što ga je shrvalo. U tako emocionalno nestabilnom stanju nije mogao snaći snage prisustvovati na njegovom pokopu u, samo četrdesetak kilometara udaljenom Bergamu. Potresen lošim vijestima, Donizetti nije mogao pronaći utjehu ni u poslovnom životu zbog činjenice da su prve izvedbe opere „Maria Stuarda“ prošle bezuspješno, a neki su dijelovi opere zbog cenzure bili izbačeni. Uskoro je njeno izvođenje u Milanu bilo potpuno zabranjeno. Tragedijama u njegovom životu činilo se da nema kraja jer sredinom veljače 1836. godine, na putu prema Napulju Donizetti saznaje da je Virginia spontano pobacila njihovo dijete u sedmom mjesecu trudnoće, a što je još gore, tada nije mogao doći do nje jer je bio primoran ostati u karanteni u Rimu zbog epidemije kolere. Početkom ožujka je još uvijek bio izoliran kada je primio pismo od brata Francesca o majčinoj smrti. Kada je napokon stigao u Napulj, tamo su ga zatekla dva zatvorena kazališta i jedno koje se jedva održavalo, zbog čega je bio primoran vratiti se predavanju kompozicije i kontrapunkta na konzervatoriju. Predavanje ga

¹¹ William ASHBROOK: *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983., 89.

nije ispunjavalo kao profesija zbog čega je krajem godine već bio na putu za Veneciju s angažmanom u kazalištu, a za to je vrijeme Virginija bila po treći put trudna.

Godine 1837. Donizetti se vraća iz Venecije te mu je ponuđeno mjesto ravnatelja napuljskog konzervatorija. Iako ga predavanje nije zanimalo, radno je mjesto priželjkivao zbog materijalne stabilnosti. Sve je upućivalo da će mjesto biti prepušteno njemu, ali se neki članovi konzervatorija nisu slagali s idejom zbog činjenice da je Donizetti u Napulju bio došljak. Zbog predrasuda ipak nije izabran za ravnatelja, što ga u tom trenutku nije brinulo jer je u to vrijeme imao većih problema u privatnom životu. Virginija je rodila, a dijete nije poživjelo duže od jednog sata. Nakon tog poroda njeno se zdravstveno stanje pogoršalo, a krajem srpnja Virginija nažalost umire u 28. godini života, najvjerojatnije zbog infekcije sifilisom. Od svih tragedija koje su se dogodile kroz protekle godine, njena smrt je Donizettija najviše potresla. Neko je vrijeme prestao raditi te je zapao u depresiju zbog gubitka voljene supruge. Kada je napokon smogao snage krenuti dalje, zatražio je otpuštenje s dužnosti šefa dirigenta u kraljevskim kazalištima u Napulju te počinje pregovarati o mogućem odlasku u inozemstvo, dalje od svega što ga je podsjećalo na Virginiju i život s njom. Već je nekoliko godina prije započeo planirati preseljenje u Pariz – pripremao teren i sakupljao kontakte za rad u operi. U prosincu 1837. godine se, po ugovoru s Theatre-Italien, pariškoj publici predstavio operom „Lucia de Lamermoor“ s velikim uspjehom, nakon čega su mu sva vrata u Parizu bila otvorena. Uslijedili su pregovori s pariškim opernim kućama, a u svibnju 1838. godine prihvaća zadovoljavajuću ponudu te se u listopadu seli u Pariz. U narednim se godinama nastojao dokazati u novom gradu zbog čega sklada iznimnom brzinom. To je predstavljalo veliki stres i napor za njegovo tijelo, što se počelo negativno odražavati i na zdravlje.

Ove su godine u Donizettijevom životu obilježila brojna putovanja između Italije i Francuske zbog brojnih angažmana. Godine 1840. posjećuje rodni grad, svoga učitelja Mayra i prijatelje te nadgleda produkciju svoga djela „L'esule di Roma“ u kazalištu Riccardi. Na povratku u Pariz, ostaje kraće vrijeme u Milanu zbog pripremanja vlastite opere „La fille du regiment“. Kada se vratio u sada matični Pariz, sklada veoma uspješnu operu *seriu* „La favorite“. Donizetti je tako počeo stjecati sve veću slavu, zbog čega dobiva ponudu za skladanje opere za sezonu talijanske glazbe u Londonu. Na kraju je, nažalost, morao odbiti primamljivu ponudu jer je libretist kasnio s isporučivanjem teksta, a Donizetti je već prije bio

angažiran za pripremanje izvedbe u Beču te dirigiranje Rossinijeve „Stabat mater“ u Bolonji. Rossini je tako pokušao nagovoriti Donizettija da preuzme ravnanje školom „Liceo Musicale“, što Donizettija nije privlačilo jer bi ga vođenje škole ograničavalo u njegovoj skladateljskoj karijeri. Također je u to vrijeme ciljao na poziciju dvorskog kapelnika u Beču. Kada je stigao tamo 1842. godine, grad ga je oduševio bogatom kulturnom baštinom i veličinom. Donizetti ga ipak nije imao vremena razgledavati jer je većinu svoga vremena proveo pripremajući izvedbe za sezonu talijanske opere u kazalištu Kärntnertor. Njegova se predanost radu isplatila jer je izvedba opere „Linda di Chamounix“ prošla veoma uspješno, a kritičari su pohvalili izvedbu te posebno istaknuli pomno osmišljenu orkestraciju¹². Osim vlastite opere, Donizetti je bio angažiran pripremiti i Rossinijevu „Stabat mater“, ovoga puta u Beču, čijom je izvedbom tamo stekao još veću popularnost. Prije odlaska iz prijestolnice skladao je peteroglasnu „Ave Mariu“ uz pratnju gudača za cara Ferdinanda te mu je djelo osobno i predstavio. Zbog svega toga je krajem svibnja 1842. godine Donizetti postao počasnim članom društva glazbenika „Gessellschaft der Musikfreunde“, a samo mjesec dana kasnije neformalno saznaje da je primljen na radno mjesto dvorskog kapelnika.

Iz aspekta poslovnog života, Donizetti je napokon dobio radno mjesto koje je iščekivao, međutim, takav je iscrpljujući način življenja počeo uzimati svoj danak u zdravlju. Kada se vratio u Italiju za svoje daljnje angažmane, patio je od gotovo stalne glavobolje, a kulminacija simptoma bila je vrućica koja ga je u kolovozu 1842. godine prikovala za krevet. Tada se nalazio u Napulju, prvi puta od kada je 1838. godine otišao u Pariz. Zbog zdravstvenog stanja jedva je mogao pozdraviti stare prijatelje i učenike s konzervatorija. Nakon što se oporavio, Donizetti se vraća u Pariz i, unatoč upozorenju da uspori, intenzivno se bavi skladanjem novih djela. Tada nastaje opera „Don Pasquale“, opera *buffa* koju danas neki muzikolozi smatraju nasljednikom Rossinijevog „Seviljskog brijača“¹³. Nakon uspješnog prijema u Parizu, početkom 1843. godine putuje za Beč kako bi prihvatio svoje dužnosti dvorskog kapelnika. Tamo ga je zatekla iznimno hladna temperatura zbog koje se opet razbolijeva, ali zbog obaveza ne čeka potpuni oporavak te nastavlja raditi nakon samo nekoliko dana. Pisma iz tog razdoblja otkrivaju Donizettijevu zabrinutost za vlastito zdravlje. Jedno takvo pismo bilo je upućeno njegovom liječniku u Parizu u kojem piše da nova bolest

¹² William ASHBROOK: *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983., 160.

¹³ Ibid. 176.

kojom je zaražen još nije prošla te da čeka njegov recept za lijekove, pritom implicirajući na spolnu bolest¹⁴. Za zaključiti je da je Donizetti bio svjestan da je sifilis kojim je zaražen već u uznapredovalom stadiju, zbog čega se krajem 1842. i kroz 1843. godinu još intenzivnije bavi skladanjem dok je to još u mogućnosti. Tada je također nastala opera „Dom Sebastien“, Donizettijeva posljednja dovršena opera, a on sam ju je smatrao svojim remek-djelom¹⁵.

1.5. Posljednje godine

Za vrijeme pripremanja opere „Dom Sebastien“ 1843. godine simptomi bolesti bili su sve zamjetniji. Na probama se sve češće gubio usred rečenice te bi fiksirao prazni pogled na neko vrijeme prije nego što bi nastavio. Pokazivao je i znakove gubitka pamćenja pa se zbog svega toga osjećao posramljeno, a katkada bi imao kratke epizode bijesa koji bi ga ostavili zbunjenog i potresenog. Jedna od takvih epizoda uzrokovala je i napadaj na probi zbog kojeg je Donizetti morao biti prenijet kući jer je sam jedva mogao stajati. Iako bi se oporavio od simptoma, njegovi bliski prijatelji bili su zabrinuti za njegovo zdravlje vidjevši da se njegovo tjelesno stanje pogoršava. Pored ekstremnih promjena u raspoloženju, Donizettiju su počeli ispadati zubi i hod mu se promijenio, a bilo je vidljivo da više ne može ni stajati na nogama duže vrijeme. Nakon odrađene sezone u Beču, u lipnju 1844. godine skladatelj s bratom Giuseppeom putuje natrag u Italiju te ostatak godine posjećuje sve gradove u kojima je nekad djelovao, vjerojatno predosjećajući skori kraj. Na putovanju je nekoliko puta posjetio Bergamo, Milano, Genovu i Napulj, a početkom 1845. godine vraća se u Beč gdje posljednji put preuzima svoje dužnosti dvorskog kapelnika. Zdravstveno stanje mu se i dalje pogoršavalo, ali je svejedno bilo trenutaka kada se mogao usredotočiti na rad. Nakon uspješne operne sezone s „Dom Sebastienom“, Donizetti se vraća u Pariz gdje u kolovozu pada u nesvijest te je prenesen u svoju sobu. Pozvana su mu tri liječnika koji su procijenili da mora mirovati i otkazati sve angažmane koje je planirao. Iako se nije mogao pomiriti s činjenicom da je došao kraj njegovoj karijeri, Donizetti je poslušao savjete liječnika te je izgledalo kao da se počeo polako oporavljati. U prosincu nažalost Donizetti dobiva potresnu vijest o smrti svoga učitelja Mayra u 82. godini života.

¹⁴ William ASHBROOK: *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983., 177.

¹⁵ Ibid.

Donizettijevi prijatelji i rodbina su brinuli za njegovu sigurnost u Parizu jer tamo nije imao nikoga bliskoga tko bi o njemu brinuo. Zbog toga ga posjećuje nećak Andrea, sin Gaetanovog starijeg brata Giuseppea, s ciljem utvrđivanja pravog zdravstvenog stanja. Krajem 1845. godine Andrea je stigao u Pariz i sve su njihove sumnje bile potvrđene. Donizetti nije više mogao uspravno držati glavu, svaki njegov pokret bio je bolan, njegovo je tijelo bilo pogrbljeno, a izraz lica prazan. Njegovo se raspoloženje naglo mijenjalo iz tmurnog i depresivnog u manično, kada bi često vikao da je otrovan ili bi bio opsjednut seksualnošću. Andrea se zato obratio liječnicima te je odlučeno da će ga smjestiti u ustanovu van Pariza gdje će biti zbrinut. Da bi to prošlo sa što manje otpora s Donizettijeve strane, uvjerali su ga da putuje u Beč kako bi se vratio radu na dvoru, a onda inscenirali kvar na kočiji kako bi Donizetti svojevrijem ušao u ustanovu, misleći da je to prenoćište. Uskoro je shvatio da mu nema slugu, a kada bi pokušao otići, još uvijek uvjeren da mora doći u Beč, bio bi zaustavljen. Kako bi njegov boravak tamo bio što mirniji, Andrea mu je izmišljao razloge zašto još ne mogu krenuti za Beč, ali iz Donizettijevih bilješki vidljivo je da je bio svjestan da mu lažu i da ga drže protiv njegove volje. Uskoro se Parizom proširila vijest o skladateljevom boravku u ustanovi i njegovom stanju, zbog čega su njegovi prijatelji i rodbina počeli planirati njegov odlazak iz Francuske. Prvotno su razmišljali da se vrati u Napulj, ali pošto bi tako dugi put mogao imati samo štetne posljedice na zdravlje, odlučeno je da će ga vratiti u Bergamo. Organizacija tog putovanja trajala je nekoliko godina jer se liječnici nisu slagali sa zamisli zbog opasnosti za njegov djelomično paralizirani vrat i stalne potrebe za kateterom. Godine 1847. su liječnici napokon popustili te je Andrea krenuo po strica. Prije nego što je stigao, dogovorio je smještaj u Bergamu kod barunice Rose Basoni. Kada je stigao u Francusku zatekao je strica u još gorem stanju. Kako bi pripremio Donizettijeve domaćine, prije polaska iz Francuske dogovorio je fotografiranje, a fotografija je poslana barunici. Na fotografiji je skladatelj vidno pogrbljen, zatvorenih očiju, bradom na prsima i deformiranih šaka. Početkom listopada se Donizetti napokon vratio u rodni Bergamo. Dočekala ga je skupina ljudi kako bi ga pozdravili, ali ih je stanje, jednom velikog skladatelja, samo rastužilo. U kući barunice Basoni je dane provodio slušajući vlastitu glazbu u klavirskoj izvedbi baruničine kćeri, a često su ga posjećivali i stari prijatelji, međutim, bez reakcije s Donizettijeve strane.

U veljači 1848. godine stanje mu se pogoršava – Donizetti dobiva vrućicu i intenzivno kašlje. Iako je nakratko izgledalo da se počinje oporavljati, početkom travnja dobiva napadaj od kojeg ostaje paraliziran, a nakon dva dana je uslijedio još jedan napadaj. Dana 8. travnja u 17 sati skladatelj umire u prisustvu svećenika, barunice i njene kćeri te njegova prijatelja Dolcija. U čast skladatelju, organiziran je svečani pogreb u Bergamu, kojem je nazočilo 400 nosača baklji. Godine 1875. njegovi su ostatci zajedno s Mayrovim preneseni u crkvu Santa Maria Maggiore gdje su se ta dva značajna skladatelja i upoznala.

2. Misa

2.1. Liturgija

Misa ili euharistija je „izvor i vrhunac svega crkvenoga života¹⁶“. Ona „primjereno označuje i čudesno ostvaruje zajedništvo s Bogom i jedinstvo Božjeg naroda, na čemu se temelji sama Crkva¹⁷“. Misa „završava slanjem vjernika da ispune Božju volju u svakodnevnom životu¹⁸. Riječ „misa“ dolazi iz latinskog *mittere* što znači „otпустiti“, što se pojavljuje na samom kraju euharistijskog slavlja u obliku svećenikove najave „Ite missa est“¹⁹. Prema načinu izvođenja razlikujemo tihu misu, koja se u cijelosti čita, i pjevanu misu u kojoj se dijelovi pjevaju. Nadalje, misu sačinjavaju promjenjivi i stalni dijelovi. U nepromjenjive dijelove ili Ordinarij ubrajamo redom stavke: *Kyrie eleison* („Gospodine smiluj se“), *Gloria* („Slava“), *Credo* („Vjerovanje“), povezane *Sanctus* („Svet“) i *Benedictus* („Blagoslovljen“) te *Agnus Dei* („Jaganjče Božji“). Pojam Ordinarija odnosi se „na bilo koji dio mise, pjevani ili izgovoreni, koji ima isti tekst u svakome prikazu službe²⁰“. S druge strane, promjenjivi se dijelovi nazivaju Proprij te ga sačinjavaju „stavci čiji se tekstovi mijenjaju sukladno crkvenomu kalendaru²¹“. Dijelovi Proprija čine: *Introitus*, *Graduale*, *Offertorium* i *Communio*, a umeću se prije, to jest, između nepromjenjivih stavaka²² (Skovran, Peričić, str. 240.).

2.2. Misa i glazba

„Misa ima svoje korijene u židovskom ceremonijalnom blagovanju koje je često bilo popraćeno religioznim pjesmama²³“. Ona predstavlja dostojanstveno slavlje Boga i vjere, čemu pridonosi „ljepota svetoga mjesta, glazbe i umjetnosti²⁴“. Autori „Opće uredbe Rimskog Misala“ također govore i o važnosti pjevanja za vrijeme mise referirajući se na Bibliju: „Kršćane koji se skupljaju u jedno iščekujući dolazak svoga Gospodina Apostol

¹⁶ Hrvatska biskupska konferencija: *Katekizam Katoličke Crkve*, Zagreb, Hrvatska biskupska konferencija, 2016., 366.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. 368.

¹⁹ „Idite, žrtva je poslana“

²⁰ Marina BAZINA: Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo, „*Hum*“, Vol. 9, 2012., 327.

²¹ Ibid.

²² Dušan SKOVAN; Vlastimir PERIČIĆ: *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977., 240.

²³ Marina BAZINA: Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo, „*Hum*“, Vol. 9, 2012., 331.

²⁴ Hrvatska biskupska konferencija: *Rimski misal – Opća uredba*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2004., 9.

opominje da zajedno pjevaju psalme, hvalospjeve i duhovne pjesme (usp. *Kol 3, 16*)“ jer je „pjevanje znak ushićena srca (usp. *Dj 2, 46*)²⁵“. Pjevanje je bilo prisutno još u rana kršćanska vremena kada su okupljeni vjernici na svojim sastancima pjevali zazive *Kyrie eleison* i *Maranatha* („Dođi, Gospodine“) u obliku himničkog responsorija²⁶. Crkva potiče što češću upotrebu pjevanja za vrijeme euharistije, ali s pažnjom za poštivanjem duha pojedinog naroda i vokalnih mogućnosti okupljenih vjernika, čime potiču na sudjelovanje svih ili većine okupljenih²⁷. Iz tog razloga prednost ima jednoglasje zbog jednostavnosti te gregorijansko pjevanje zbog poznatosti, dok se „ostali rodovi svete glazbe, poglavito polifonija, nipošto ne isključuju, sve dok odgovaraju duhu liturgijskog čina i dok promiču sudjelovanje svih vjernika²⁸“.

Gregorijanski koral i pjevanje smatraju se službenom liturgijskom glazbom rimokatoličke crkve. Naziv su dobili po papi Grguru Velikom koji je početkom 7. stoljeća dao prikupiti postojeće melodije iz usmene predaje i zapisao ih u zbirku nazvanu „Antifonarij“. Jednoglasni koral izvode se bez instrumentalne pratnje na latinske prozne tekstove proizašle iz dijelova postojećih psalama. Karakterizira ih ritmičnost uz nedostatak sastavnice mjere, a melodije su temeljene na crkvenim modusima. Glazbeni povjesničar Josip Andreis za opis gregorijanskog korala citira knjigu autora Donald Jay Grouta, koji navodi da je „koral bezličan, objektivn, pripada jednom sasvim drugom svijetu, u kojemu su čulna ljepota i izazivanje emocionalnosti široko podređeni izražavanju vjerskog sadržaja i teksta²⁹“.

Skladanje mise i glazbe za misu, međutim, kroz povijest je dovodilo u napetost liturgijsku ulogu i umjetnički doseg glazbe. Naime, bilo je potrebno pronaći ravnotežu kako bi umjetničko djelo uzdiglo liturgijski sadržaj mise bez narušavanja vjerskog značaja. S druge strane umjetnički doseg djela uvelike ovisio o razvoju skladateljskog stila i mogućnosti kroz povijesna razdoblja, svako noseći svoje karakteristike. Primjer u kojem se očituje takva napetost je i ova Donizettijeva misa. Stil skladanja ovoga djela bliži je načinu skladanja opere samo s liturgijskim tekstom, te je čitava zvučnost djela priklonjena više svjetovnom karakteru i dramatici. Crkva je smatrala da liturgijska glazba treba biti svečana,

²⁵ Hrvatska biskupska konferencija: *Rimski misal – Opća uredba*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2004., 12.

²⁶ Marina BAZINA: Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo, „*Hum*“, Vol. 9, 2012., 327.

²⁷ Hrvatska biskupska konferencija: *Rimski misal – Opća uredba*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2004., 12.

²⁸ Ibid. 12., 13.

²⁹ Josip ANDREIS: *Povijest glazbe (1. knjiga)*, Zagreb, Liber, 1975., 85.

dostojanstvena i izbjegavati pjevne melodije, zbog čega je ovo, ali i brojna druga takva djela odbijala. Također je, u 19. stoljeću, Cecelijanski pokret zagovarao vraćanje na gregorijansko pjevanje i vokalnu polifoniju u Palestrininom stilu za liturgijske potrebe nasuprot tada prisutnim orkestralnim misama³⁰.

2.3. Misa kao glazbena vrsta

Kako je ranije navedeno, pjevanje je bilo prisutno i u prva kršćanska vremena, međutim, misa kao cjelovita i zaokružena glazbena vrsta koja sadrži sve misne stavke razvija se tek u 14. stoljeću. Prije toga postojali su pjevani dijelovi iz Proprija mise poput *Graduale* i *Alleluia* još od 12. stoljeća, a stavci Ordinarija *Kyrie* i *Gloria* pjevali su se već u 8. stoljeću. Sačuvani primjerci misne glazbe iz srednjeg vijeka sastoje se od pojedinih stavaka Ordinarija, a prvom misom smatra se „Messe de Tourani“ datiranom oko 1300. godine. Najznačajniji primjer potpune srednjovjekovne mise je Machautova četveroglasna misa „Notre Dame“ u kojoj se očituju dvojaki kompozicijski stilovi za stavke kratkog i dužega teksta. Tako su stavci *Kyrie*, *Sanctus* i *Agnus Dei* formom polifoni moteti zbog kraćeg teksta naspram dužih *Gloria* i *Credo* stavaka koje karakterizira homofoni slog u *conductus* stilu³¹. Razvijanjem mise u smjeru samostalne i potpune glazbene vrste, javlja se težnja za skladom i povezanosti između i unutar stavaka, a tako i karakteristični skladateljski postupci. Oni uključuju korištenje pojedine melodijske građe kroz stavak te cikličko provođenje iste kroz različite dijelove mise³².

Povijesno gledano, misa je prošla tri razvojna stadija. Najstarija je koralna misa koju izvodi zbor jednoglasno responzorijalno³³ sa svećenikom na gregorijanske napjeve u kojima su najčešće prisutni *concentusi*³⁴. Misa se izvodila i antifonalno³⁵, a tek u novije doba je dodana harmonijska pratnja na orguljama. Drugi stadij razvoja se očituje u višeglasnoj *a capella* misi iz 14. stoljeća, poznatoj i pod nazivom *stile antico*, koju sačinjavaju svi stavci Ordinarija. Ova se vrsta mise vezuje uz flamansku školu s kraja srednjeg vijeka, koja zastupa

³⁰ Thomas LINDNER: *Messa di Gloria and Credo in D (knjižica nosača zvuka)*, Ingolstadt, Hauk-Höfl, 2014.

³¹ Marina BAZINA: Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo, „*Hum*“, Vol. 9, 2012., 334.

³² Ibid.

³³ naizmjenično pjevanje između zbora i svećenika

³⁴ melodijski izraz u kojem se pjeva jedan slog na više nota

³⁵ naizmjenično pjevanje zbora i naroda

zasnivanje i obrade cijelog djela na *cantus firmusu* preuzetom iz gregorijanskog korala ili iz svjetovne pjesme. Zadani *cantus firmus* se potom melodijski ili ritmički varira te provlači kroz cijelu misu čime je djelo formalno povezano, a za stil treba spomenuti sljedeće važnije skladatelje: Palestrina, Lasso, Dufay i Ockegem. Razvojem u smjeru instrumentalne, specifično orkestralne glazbe, u baroku nastaje orkestralna misa ili misa *stile moderno* koju izvode zbor i solisti uz pratnju orkestra. Ova se vrsta mise može dalje razdijeliti na jednostavniju i kraću misu *brevis* te svečanu misu – *solemnis*, koja je sadržavala mnoštvo stavaka i zahtijevala veliki broj izvođača. Po načinu obrade i oblika unutar stavaka, podjelom stavaka na solističke i zbarske odsjeke, slična je kantati, razlikujući se samo po nedostatku recitativa³⁶. Oblik samoga stavka ovisi o tekstu. Tako je *Kyrie* često trodijelan („Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison“), *Gloria* i *Credo* zbog dugog teksta obično budu prokomponiranog oblika s kontrastirajućim odsjecima, potom *Sanctus* kojega karakterizira *Benedictus* kao lirski odsjek stavka i naposljetku *Agnus Dei* koji služi zaokruživanju cijelog djela³⁷. Poznate primjere ove vrste skladali su Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Brückner i brojni drugi. Pored uglazbljivanja Ordinarija mise, skladatelji su u periodu klasicizma sve više počeli koristiti tekst mise za pokojne ili „Rekvijem“. Iz njega se izostavljaju stalni stavci *Gloria* i *Credo*, a umeću se prikladni *Requiem aeternam*, *Dies irae*, *Domine Jesu* i *Lux aeterna*. Najpoznatiji primjeri rekvijema potječu od Mozarta, Verdija, Faurea, Dvořaka, Duruflea i Cherubinija.

Prateći razvoj i stvaranje crkvene glazbe kroz 18. stoljeće neizostavno je spomenuti „Napuljsku školu“ skladanja. Njenu osnovu čine napuljski, ali općenito talijanski konzervatoriji, sirotišta u kojima bi djecu poučavali prvo crkvenoj, a onda i opernoj glazbi. Način podučavanja je bio kao i izučavanje bilo kakvog drugog zanata – sa svrhom da se učenici mogu zaposliti kad odrastu, bilo kao kapelnici ili kao operni skladatelji. Polaznici škole su prvo izučavali skladanje mise *stile antico*, to jest, u polifonom „Palestrininom“ stilu. Ta se misa sastojala samo od *Kyrie* i *Gloria* stavaka, a tekst stavka je bio u neovisnim dijelovima, najčešće razdijeljena na stihove. Za vježbanje skladanja učenici bi prepisivali i imitirali djela velikih skladatelja, a važna je bila i „partimento“ metoda, unaprijed zadani

³⁶ Dušan SKOVAN; Vlastimir PERIČIĆ: *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977., 242.

³⁷ Ibid.

nefigurirani bas s uputama za realizaciju zadatka³⁸. Metoda je uključivala izučavanje karakterističnih kadenci, ali i imitacijskih tehnika kako bi učenici mogli improvizirati, korepetirati ili skladati brzo i efikasno u raznovrsnim umjetničkim stilovima. Takav je pristup izučavanja umjetnosti glazbe polučio brojnim uspješnim skladateljima koji su potom putovali Europom i širili napuljski stil u Njemačkoj, Austriji te Francuskoj.

2.4. Tekst misnih stavaka *Kyrie, Gloria i Credo*

2.4.1. *Kyrie*

Prvi stavak Ordinarija čini litanija „Gospodine, smiluj se“ koja u liturgiji slijedi iza pokajničkog čina. To je „pjesma kojom vjernici kliču Gospodinu i mole njegovo milosrđe³⁹“ zbog čega ju izvode svi – zbor i narod. Povijesno, litanija je prisutna već od samih početaka kršćanskog slavlja, u grčkoj liturgiji postoji od 4. stoljeća, a u rimsku liturgiju je umetnuta potkraj 5. stoljeća, čemu svjedoči sačuvanih 18 molitvi pape Gelazija (492.-496.)⁴⁰. Melodije za *Kyrie eleison* prvotno su bile jednostavnije kako bi narod mogao sudjelovati, a u 7. stoljeću melodije postaju kompleksnije i bogatije pa pjesmu izvodi samo zbor. Svaki poklik se najčešće ponavlja dva ili tri puta uzimajući u obzir duh jezika, glazbe i drugih okolnosti⁴¹. Svojom formom, *Kyrie* je trodijelan simbolizirajući tako Presveto Trojstvo pa ga najčešće tako skladatelji i uglazbljuju.

<i>Kyrie eleison</i>	Gospodine, smiluj se
----------------------	----------------------

<i>Christe eleison</i>	Kriste, smiluj se
------------------------	-------------------

<i>Kyrie eleison</i>	Gospodine, smiluj se
----------------------	----------------------

³⁸ Nicholas BARAGWANATH: *The Italian Traditions and Puccini, Musical meaning and interpretation*, Indiana, Indiana University Press, 2011., 6.-8.

³⁹ Hrvatska biskupska konferencija: *Rimski misal – Opća uredba*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2004., 15.

⁴⁰ Marina BAZINA: *Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo, „Hum“*, Vol. 9, 2012., 327.

⁴¹ Hrvatska biskupska konferencija: *Rimski misal – Opća uredba*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2004., 15.

2.4.2. Gloria

„Slava“ ili „Slava Bogu na visini“ „veoma je drevan i častan himan kojim Crkva, sabrana u Duhu Svetome, slavi Boga Oca i Jaganjca te mu se moli⁴²“. Smatra se da je papa Simah (498.-514.) uveo „Slavu“ u biskupske mise, nedjeljne mise i na dane slavlja svetaca. Tek je u 9. stoljeću sastavljen konačni tekst Glorie kakvog ga danas poznajemo, a od 11. stoljeća se himan pjeva na sve nedjelje kroz godinu te na blagdane i svetkovine osim došašća i korizme⁴³.

<i>Gloria in excelsis Deo</i>	Slava Bogu na visini!
<i>et in terra pax hominibus bonae voluntatis.</i>	I na zemlji mir ljudima dobre volje.
<i>Laudamus te, benedicimus te,</i>	Hvalimo Te. Blagoslivljamo Te,
<i>adoramus te, glorificamus te,</i>	klanjamo Ti se, slavimo Te.
<i>gratias agimus tibi propter magnam</i>	Zahvaljujemo Ti radi velike
<i>gloriam tuam,</i>	slave Tvoje.
<i>Domine Deus, Rex caelestis,</i>	Gospodine Bože, Kralju nebeski,
<i>Deus Pater omnipotens.</i>	Bože Oče Svemogući.
<i>Domine Fili unigenite, Iesu Christe,</i>	Gospodine Sine jedinorođeni, Isuse Kriste,
<i>Domine Deus, Agnus Dei,</i>	Gospodine Bože, Jaganjče Božji,
<i>Filius Patris,</i>	Sine Očev.
<i>qui tollis peccata mundi, miserere nobis;</i>	Koji oduzimaš grijehe svijeta, smiluj nam se.
<i>qui tollis peccata mundi, suscipe</i>	Koji oduzimaš grijehe svijeta, primi
<i>deprecationem nostram.</i>	našu molitvu.
<i>Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.</i>	Koji sjediš s desne Ocu, smiluj nam se.
<i>Quoniam tu solus Sanctus,</i>	Jer Ti si jedini svet,
<i>tu solus Dominus,</i>	Ti si jedini Gospodin,
<i>tu solus Altissimus,</i>	Ti si jedini Svevišnji,
<i>Iesu Christe,</i>	Isuse Kriste.

⁴² Hrvatska biskupska konferencija: *Rimski misal – Opća uredba*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2004., 15.

⁴³ Marina BAZINA: Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo, „Hum“, Vol. 9, 2012., 328.

cum Sancto Spiritu: in gloria Dei Patris.

Sa Svetim Duhom, u slavi Boga Oca.

Amen.

Amen.

Početak himna čini pjesma anđela u Betlehemu novorođenom Sinu Spasitelju „Slava Bogu na visini i na zemlji mir ljudima dobre volje“. Potom slijedi himan podijeljen na dva dijela: himan Bogu Ocu i himan Isusu Kristu. Na kraju pjesme je pohvala Trojstvu⁴⁴.

2.4.3. *Credo*

Ispovijest vjere ili „Vjerovanje“ simbolizira odgovor naroda „na Božju riječ, naviještenu u čitanjima iz Svetoga pisma i protumačenu u homiliji⁴⁵“, a izričući pravilo vjere, narod se podsjeća velikog otajstva vjere prije nego što započne slavljenje u euharistiji⁴⁶. Simbol vjere pjeva ili govori svećenik s narodom na nedjeljnim misama, svetkovinama i posebnim svečanim slavljinama. Na Istoku se „Vjerovanje“ molilo već od 5. stoljeća⁴⁷. Potom ga je usvojio i sabor u Toledo u Španjolskoj 589. godine te se u naredna tri stoljeća polako počeo širiti i po germanskim zemljama. Kao misni stavak, *Credo* u rimsku liturgiju ulazi tek početkom 11. stoljeća. Prvotne su gregorijanske melodije za *Credo* bile silabičkog stila, najčešće manjeg opsega i jednostavne⁴⁸.

Credo in unum Deum;

Vjerujem u jednoga Boga,

Patrem omnipotentem,

Oca svemogućega,

factorem coeli et terrae,

stvoritelja neba i zemlje,

visibilium omnium et invisibilium.

svega vidljivoga i nevidljivoga.

Credo in unum Dominum Jesum Christum,

I u jednoga Gospodina našega Isusa Krista,

Filium Dei unigenitum,

jedinorođenoga Sina Božjega.

Et ex Patre natum ante omnia saecula.

Rođenog od Oca prije svih vjekova.

Deum de Deo, lumen de lumine,

Boga od Boga, svjetlo od svjetla,

⁴⁴ Marina BAZINA: Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo, „*Hum*“, Vol. 9, 2012., 328.

⁴⁵ Hrvatska biskupska konferencija: *Rimski misal – Opća uredba*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2004., 19.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Marina BAZINA: Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo, „*Hum*“, Vol. 9, 2012., 328.

⁴⁸ Ibid. 329.

<i>Deum verum de Deo vero,</i>	pravoga Boga od pravoga Boga.
<i>Genitum non factum,</i>	Rođena, ne stvorena,
<i>consubstantialem Patri:</i>	istobitna s Ocem,
<i>per quem omnia facta sunt.</i>	po kome je sve stvoreno.
<i>Qui propter nos homines,</i>	Koji je radi nas ljudi
<i>et propter nostram salutem</i>	i radi našega spasenja
<i>descendit de coelis.</i>	sišao s nebesa.
<i>Et incarnatus est de Spiritu Sancto</i>	I utjelovio se po Duhu Svetom
<i>ex Maria Virgine: et homo factus est.</i>	od Marije Djevice: i postao čovjekom.
<i>Crucifixus etiam pro nobis</i>	Raspjet također za nas:
<i>sub Pontio Pilato,</i>	pod Poncijem Pilatom
<i>passus et sepultus est.</i>	mučen i pokopan.
<i>Et resurrexit tertia die</i>	I uskrsnuo treći dan,
<i>secundum Scripturas.</i>	po Svetom Pismu.
<i>Et ascendit in coelum:</i>	I uzašao na nebo:
<i>sedet ad dexteram Patris.</i>	sjedi s desne Ocu.
<i>Et iterum venturus est cum gloria,</i>	I opet će doći u slavi
<i>judicare vivos et mortuos:</i>	suditi žive i mrtve,
<i>cujus regni non erit finis.</i>	i njegovu kraljevstvu neće biti kraja.
<i>Credo in Spiritum Sanctum,</i>	I u Duha Svetoga,
<i>Dominum, et vivificantem:</i>	Gospodina i životvorca;
<i>qui ex Patre Filioque procedit.</i>	koji izlazi od Oca i Sina.
<i>Qui cum Patre et Filio simul</i>	Koji se s Ocem i Sinom skupa časti

<i>adoratur et conglorificatur:</i>	i zajedno slavi;
<i>qui locutus est per Prophetas.</i>	koji je govorio po prorocima.
<i>Credo in unam sanctam</i>	I u jednu svetu
<i>catholicam et apostolicam Ecclesiam.</i>	katoličku i apostolsku Crkvu.
<i>Confiteor unum baptisma,</i>	Ispovijedam jedno krštenje
<i>in remissionem peccatorum.</i>	za oprostjenje grijeha.
<i>Et expecto resurrectionem mortuorum</i>	I iščekujem uskrsnuće mrtvih.
<i>et vitam venturi sæculi. Amen.</i>	I život budućega vijeka. Amen.

3. Donizettijeva „Messa di Gloria e Credo“ u c-molu, A606

3.1. O djelu

Misa je skladana, odnosno nastala za slavlje sveca Jakova Markijskog (Slika 1.), zaštitnika Napulja. Naime, stavci djela *Kyrie*, *Laudamus*, *Qui tollis*, *Cum sancto* i dijelovi *Creda* postojali su i ranije kao odvojeni, nepovezani stavci. U trenutku kada ga je angažirao Abbe Fazzini za skladanje mise, veći dio je već bio napisan, a potom ju je Donizetti dopunio i proširio. Iako rukopis partiture navodi godinu 1838. za vrijeme nastanka čitavog djela, vjerojatno se radi o grešci jer drugi podaci otkrivaju da je djelo nastalo u studenom 1837. godine. Donizetti naručeno djelo spominje bratu svoje supruge u pismu datiranom početkom studenog, a izvedeno je 27. studenog 1837. prvi i jedini put u crkvi „Santa Maria La Nova“ u Napulju⁴⁹. Ne postoje informacije o tome tko je dirigirao na praizvedbi i je li se djelo nakon toga izvelo za Donizettijeva života.

Od početka svoje profesionalne skladateljske karijere Donizetti je većinu svoje pažnje posvećivao skladanju opera. Iako je za vrijeme studiranja glazbe kod Padre Matteija skladao brojne liturgijske fragmente s namjerom razvijanja karijere prema poziciji crkvenog kapelnika, ova misa nakon 15 godina profesionalne karijere u operi predstavlja iznimku u Donizettijevu stvaralaštvu. Povijesne okolnosti nastanka djela otkrivaju da je ono nastalo u veoma bolnom periodu skladateljeva života. Iste je godine izgubio tek rođeno dijete i suprugu Virginiju, a u godinama koje su prethodile izgubio je oca i majku.

3.2. Karakteristike djela

Ova je orkestralna misa skladana u c-molu za soliste, mješoviti zbor i sastav „a2“ kojeg ovdje čine: dvije flaute, a jedan flautist na mjestima svira i *piccolo*, zatim dvije oboe, dva klarineta, dva fagota, dva roga, dvije trube, tri trombona, udaraljke, prve i druge violine, viole, violončela i kontrabasi. Djelo u cijelosti traje približno 60 minuta te odiše svečanim karakterom. Zbog takvih karakteristika poput velikog korpusa izvođača, dužine izvedbe i samog karaktera djela, ova se Donizettijeva misa može opisati kao misa *solemnis*.

⁴⁹ Johannes WOJCIECHOWSKI: *Predgovor* zbornice partiture Donizettijeve „Messa di Gloria, e Credo“, Frankfurt, Edition Peters, 1983.

U skladu s tradicijom „napuljske škole“ skladanja, djelo nije čitava misa sa svim stavcima. U rukopisu napuljskog muzičkog konzervatorija naslovljeno je kao „Messa di Gloria, e Credo“ (Slika 1.), implicirajući da se radi o dva dijela – „Messa di Gloria“, forma mise karakteristična za „napuljsku školu“ koja sadržava početna dva stavka *Kyrie* i *Gloria*, te odvojeni „Credo“ stavak. Unutar stavaka je liturgijski tekst podijeljen na brojeve sačinjene od pojedinih stihova liturgijskog teksta. Djelo se sastoji od 12 takvih dijelova koji se ističu jasnim glazbenim oblikovanjem i bogatstvom pjevnih melodija.



Slika 1. Naslovna stranica rukopisa Donizettijeve „Messe di Gloria, e Credo“

U djelu se osjeća Donizettijev smisao za izražajnost i tonsko slikanje, što je zasigurno proizašlo iz njegove nadarenosti za scensku glazbu⁵⁰. Također, u cijeloj misi gotovo da nije prisutan ozbiljni karakter vezan za liturgijsku glazbu, izuzev *Credo* stavka koji započinje

⁵⁰ Johannes WOJCIECHOWSKI: *Predgovor* zbornice partiture Donizettijeve „Messa di Gloria, e Credo“, Frankfurt, Edition Peters, 1983.

gregorijanskim napjevom. Pristup skladanju djela bliži je stilu stvaranja opere – misa je prepuna moćnih zbornskih odsjeka, virtuoznih solističkih kvarteta, dueta i arija, a orkestracija ističe i instrumentalni dio sastava⁵¹. Takav tretman liturgijske tematike nije svojstven samo Donizettiju – isti pristup skladanju misne glazbe na operni način imali su i talijanski kompozitori Rossini i Bellini.

3.3. Verzije

Ova je misa nastala spajanjem već postojećih stavaka nastalih vjerojatno u Donizettijevim studentskim danima izučavanja skladateljskih tehnika. Kada bi skladatelji bili angažirani skladati djelo za neku važnu priliku u kratkom vremenskom periodu, često bi posezali za svojim postojećim melodijama ili čitavim glazbenim odsjecima u obliku autoplajigata, a u slučaju mise, koristili bi cijele stavke ranije skladane u didaktičke svrhe. Zbog same prirode nastajanja ovakvog djela – spajanjem nepovezanih dijelova skladanih u različito vrijeme, s vremenom su nastale i druge verzije ove mise. Zbog nečitkosti rukopisa ili objelodanjivanja pojedinih Donizettijevih neiskorištenih liturgijskih stavaka, glazbeni izdavači osjećali su se slobodno iskoristiti tu tzv. *pasticcio*⁵² tehniku za stvaranje nove verzije djela. Autor Franz Hauk uspoređuje dvije inačice djela i uviđa da su *Kyrie*, i brojevi *Gloria in excelsis* te *Qui sedes* u obje identični, a ostatak se razlikuje, bilo u detaljima ili čak cijelim brojem⁵³. Ovaj rad će se referirati na klavirsko – zbornski izvod izdavača „Peters“ iz 1983. godine temeljen na izvornom Donizettijevom rukopisu, koji se nalazi u knjižnici „San Pietro a Majella“ u Napulju i na partituru u rukopisu Henry Litolff's verlag / C. F. Peters, 1977. izdanu od Johannesesa Wojciechowskog. U pripremi zbornske partiture, urednik nije mogao rekonstruirati *Cum sancto spiritu* iz Donizettijeve partiture za izvedbu 1837. godine. Rukopis izvornog broja nije čitak zbog čega je umetnut drugi *Cum sancto* iz skladateljeve prve faze stvaranja.

⁵¹ Johannes WOJCIECHOWSKI: *Predgovor* zbornske partiture Donizettijeve „Messa di Gloria, e Credo“, Frankfurt, Edition Peters, 1983.

⁵² povezivanje neovisnih liturgijskih stavaka jednog ili nekoliko skladatelja u jedno cjelovito djelo

⁵³ Franz HAUK: *Messa di Gloria and Credo in D (knjižica nosača zvuka)*, Ingolstadt, Hauk-Höfl, 2014.

4. Dirigentski aspekt interpretacije djela

Pravilan dirigentski aspekt interpretacije djela podrazumijeva sustavni i dubinski pristup jednom djelu, stoga je svaki mogući oblik analize i bilo kakvog drugog pristupa djelu nedjeljivi dio dirigentskog aspekta. Za izvođenje mise važno je zboru napomenuti da će se koristiti talijanski izgovor latinskog jezika zato što pretpostavljamo da je djelo tako originalno, premijerno izvedeno. Također, notni prilozi u nastavku bit će preuzeti iz klavirskog izvoda zvorske partiture jer je dostupna partitura u rukopisu manje pregledna.

4.1. *Kyrie*

Stavak je skladan za orkestar, tri solista i troglasni zbor: bas, tenor te unisone alt i sopran dionice. *Kyrie* se dijeli na dva veća glazbena odsjeka: prvi je do 62. takta, a drugi od 63. takta te se međusobno razlikuju u tempu i karakteru. Prvi dio započinje šesnaestinskim predtaktom, zbog čega bi u ovom slučaju bilo dobro dati pasivnu treću i aktivnu četvrtu dobu jer time dirigent daje vremena izvođačima da osjete metar i tempo. Djelo započinje veličanstvenim uvodom, koji svojim punktiranim ritmom i polaganim tempom nalikuje francuskoj uvertiri. Na dobi unutar koje je ritam punktiran kao što je slučaj na samom početku (1. takt, druga doba), dirigent konkretnom i oštrijom kretnjom jasno naznačuje početak dobe i karakter te ritamske figure. Nasuprot tome, za taktove 2 i 3 ili 5 i 6, opuštenim zglobovom i *legato* kretnjom, uz obavezan pogled violinama kroz 3. i 6. takt, postiže se kontrast koji nije samo dinamički, nego i karakterni. Početnih šest taktova uvoda najavljuje prvu temu (Slika 2) stavka u obliku male periode u c-molu. Uz glavu teme javlja se i kontramelodija u violinama na nenaglašeni dio dobe u osminskom ritmu. Nakon iznesene teme slijedi homofoni dio u kojem cijeli orkestar svira u punktiranom šesnaestinskom ritmu s kratkim uklonom u f-mol te Es-dur, a ubrzo se autentičnom kadencom IV-V-I vraća u početni c-mol. U taktu 9 trebalo bi obratiti pozornost na nastupe violina s nastupima oboa i klarineta jer se radi o dijalogu između violina te oboa i klarineta. To se potvrđuje u drugoj polovici istog takta kada oboe *divisi* izvode obje linije. Uvod završava gudačima u *piano* dinamici unisono i isprekidano četvrtinskim pauzama. Ovdje bi dirigent četvrtinske pauze trebao dirigitirati kao uzmah za sljedeću dobu, gdje će pauza na drugoj dobi biti konkretna i suptilna, a ona na četvrtoj eksplozivna jer kontrastno kraju uvoda, prvi nastup teme intonira u *forte* dinamici. Na ovom mjestu s aspekta orkestracije Donizetti uz dinamički, koristi i

„mehanički *forte*“, za kojeg uključuje ostatak orkestra te postavlja potpuni tonički kvintakord naspram prethodnog unisono tona.

KYRIE Zum ersten Mal herausgegeben
von Johannes Wojciechowski
Klavierauszug vom Herausgeber

Maestoso

Klavier

Slika 2. Najava prve teme u uvodu

Prvu temu, kako je bila najavljena u uvodu započinje samo muški zbor, a imitaciju na dominantnoj funkciji izvodi ženski zbor zajedno s tenorima. Slijedi homofoni odsjek kojeg izvodi cijeli zbor, a dionica violine iznosi šesnaestinski motiv (Slika 3) na kojem će se graditi drugi, solistički lirski odsjek. U 20. taktu započinje silazna sekvenca s karakterističnim sinkopiranim završetkom te će se taj motiv, ali variran, koristiti kao materijal i kasnije u stavku. U taktovima 23 i 24 motiv izmjeničnog tona je isprekidan osminskim pauzama, za što bi trebalo uputiti zbor da „pjevuju *legato* preko pauze“, to jest, ne prekidaju napetost u pjevanju poput *staccata*, nego vode frazu s prekidima u fonaciji. Sekvencu orkestar prati u prepunktiranom ritmu koji je također bio u 7. taktu uvoda (vidljiv u slici 2). U 25. taktu stavak kromatskom promjenom akorda modulira u B-dur, koji se u sljedeća dva takta afirmira dvostrukim ponavljanjem plagalne kadence s molskom subdominantom. Od 30. takta nastupa most koji nas vodi u lirski odsjek u Es –duru kojega izvode solisti: sopran, tenor i bas. Pratnja orkestra se temelji na šesnaestinskom motivu iz 16. takta za kojeg bih inzistirao da svakim ponavljanjem započne izraženije i ide u *diminuendo*, kako bi pratnja ujedno bila ritmičko i karakterno sredstvo u odsjeku.

Musical score for Kyrie eleison, measures 14-16. The score shows vocal lines for Soprano and Tenor, and piano accompaniment. A sixteenth-note motif in the piano part is highlighted with a box in measure 16.

Slika 3. Šesnaestinski motiv u 16. taktu

Musical score for Kyrie eleison, measures 33-35. The score shows Soprano and Tenor solo lines, and piano accompaniment. A sixteenth-note motif in the piano part is highlighted with a box in measure 35.

Slika 4. Šesnaestinski motiv u pratnji solističkom odsjeku transponiran u paralelni Es-dur

Odsjek je ritmički prorjeđeniji i pjevniji. Na početku svake fraze skladatelj izbjegava homofoni nastup svih triju glasova – započinje jedan ili dva glasa u konsonantnom intervalu terce, to jest, sekste. Dionice se isprepliću stvarajući dojam neovisnosti dvama melodijskim materijalima: paralelnom dvoglasju i kontramelodijom. Usred solo odsjeka u 40. taktu lirski karakter zamjenjuje onaj dramatični, što bi dirigent trebao naznačiti impulzivnijim pokretom zgloba, posebno ističući dobe na čiji lakši dio upadaju solisti kao u taktu 41 i 42. Po završetku solo odsjeka u taktu 48 nastupaju nakratko samo klarineti koji uvode u zbarski odsjek. U 52. taktu nastupa zbarska sekvenca od ranije (20. takt) koja vodi natrag u početni c-mol te na dominantu u *fortissimu* završava prvi dio stavka *Kyrie*. Na kraju je skladatelj također predvidio koronu na pauzi čime ostvaruje dramatičnu stanku prije karakterno olujnog drugog dijela.

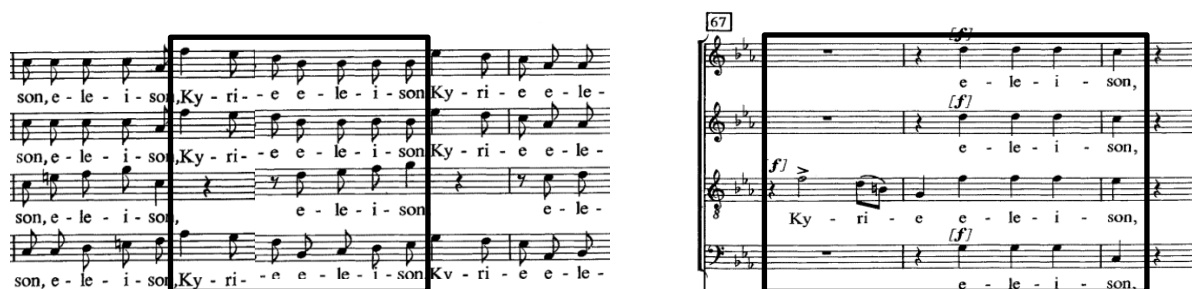
Drugi dio stavka započinje u tempu *allegro vivace* osminskim *ostinatom* (Slika 5) u c-molu te *piano* dinamici. S aspekta dirigiranja, tempo prvog dijela naspram ovoga odnosi se

1:2, zbog čega će brzina udarca dirigentskog štapića ostati ista, ali će se četverodobni takt dirigitirati na dva. U drugom taktu (64. takt) se u dionici kontrabasa pojavljuje sljedeći karakteristični, kromatsko-uzlazni motiv (Slika 5) koji će biti prisutan do kraja stavka. To je „auftaktni motiv“, to jest, melodija koja ima rješenje na prvu dobu sljedećeg takta i treba ju tako interpretirati – s intenzitetom prema sljedećem taktu. Treba također pripaziti na pravilnu artikulaciju svake note kako bi motiv dobio na karakteru. Donizetti promjenom tempa, postavljanjem ostinatne harmonijske pratnje u visokim gudačima i kromatskog motiva u dubokoj dionici basa postiže dramatičnu napetost kontrastnu polaganom i veličanstvenom karakteru prvog dijela stavka.



Slika 5. *Ostinato* i kromatski motiv na kojima se gradi drugi dio stavka

U taktu 67 nastupa zbor. Nakon uzemljenog *ostinatnog* ritma iznenadno nastupaju tenori i drveni puhači u sinkopi i *forte* dinamici, za što bi dirigent trebao dati oštar znak na prvu dobu takta. Odsjek ritmički podsjeća na zbarsku sekvencu koja se prije pojavila u 20. i 52. taktu (Slika 6), ali je preuzet samo jedan nastup bez sekvenciranja. Potom muški zbor homofono izriče tekst „eleison“ te ih ženski zbor u nastavku imitira. Slijede ponovljeni taktovi 67 i 68, nakon čega zbor nastavlja homofono izuzev basa koji upadaju s kromatsko-uzlaznim motivom. Zbarski odsjek završava na dominantni početnog tonaliteta dvaput ponovljenom kadencom, koju čini kromatski motiv u inverziji – silaznim kretanjem zaključuje prvi odsjek nakon čega slijede solisti u Es-duru.



Slika 6. Motiv iz sekvence prvog dijela i početak drugog dijela stavka

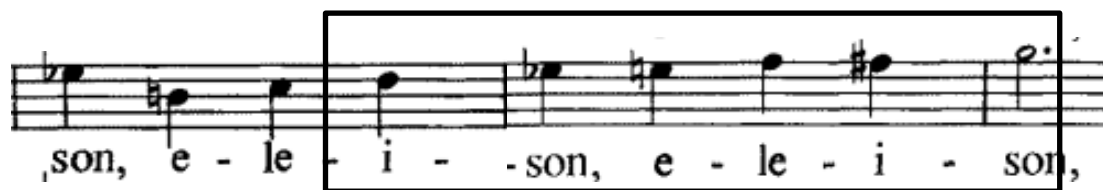
Solo tenor prvotno iznosi dvodijelnu frazu koja se može protumačiti kao tematski materijal (Slika 7), a zatim slijedi imitacija soprana. U orkestralnoj pratnji se nastavlja pojavljivati kromatski motiv kao kontramelodija koja vodi u sljedeći takt. U taktu 100 dirigent treba dati jasan znak tenoru koji nastupa na laki dio prve dobe. Od takta 102 tenor i sopran izvode sekvence silaznih ljestvičnih nizova, a svaki niz pomaknut je interval sekunde više. Za to vrijeme bas solist izvodi svoju uzlaznu sekvencu koja se poklapa s ostalima i čini protupomak. Glazbeni materijal se počinje zgušnjavati u funkciji gradacije do 112. takta. Sekvenca kadencira homofono u Es-duru te se ponavlja. Po završetku ponovljene sekvence, slijede ponavljanja iste homofone kadence, a zatim orkestar izvodi inverziju silaznog niza sekvence od ranije. Opet nastupaju kratko solisti, a onda se i to ponavlja.



Slika 7. Tema solističkog odsjeka u taktu 96

U taktu 121 sinkopirani ritam prekida dotadašnji tok glazbe. Kromatskom promjenom akorda Donizetti umeće „pitanje“ zbora na dominantu f-mola na koje „odgovara“ solo tenor. Uz pjevače, valja zvučno istaknuti i kromatski motiv kod instrumentalista od 118. do 131. takta karakterističan ovom stavku. Ženski zbor potom u taktu 125 započinje silazni niz kojem se pridružuju i basi. Ovdje bi od zbora tražio da pjevaju „pokrivenim vokalima“ kako bi stvorili kratku mističnu glazbenu epizodu. Na kraju fraze (takt 128) se opet javlja sinkopirani ritam i kromatska modulacija paralelna onoj u 121. taktu te dramatični kontrast nastupom zbora u *forte* dinamici. Ovog puta harmonijski skreće u dominantu petog stupnja u c-molu, a glazba je načelno ista s razlikom u orkestraciji. Glazbeni materijal ovdje traži razvijanje *crescenda* i gradnju napetosti. Donizetti se koristi ostinatnim basom u orkestru te u aranžmanu uvodi novu ritmičku figuru (takt 133) koju valja istaknuti i tako postiže gradaciju i dramatičnost. U dvotaktu 140 i 141 zbor opet pjeva „preko pauze“ bez da gubi intenzitet prije kraja fraze. Po završetku te dramatične kadence, u taktu 146 ipak dolazi C-dur, a ne očekivani c-mol. Ovdje se opet javlja kromatski motiv koji je prisutan do kraja stavka te bi ga kao i ranije istaknuo. Zapčinje još jedan solistički odsjek, kao onaj ranije u Es-duru. Tenor i sopran iznose temu, a sekvencu od 155. takta izvodi zbor

kao što su ranije (u 102. taktu) solisti. Nakon drugog javljanja sekvence basi izvode kromatski motiv (165. takt) dok ostali homofono izmjenjuju tonički i dominantni akord. U taktu 169 harmonijski se ritam prorjeđuje mijenjajući se na svaka dva takta, dok je za to vrijeme u dionici viole sinkopa preko cijelog takta, čime se pratnja ritmički zgušnjava dok zbor ima duge držane tonove. U 171. taktu je uklon u dominantu medijantnog As-dura postignut kromatskom promjenom akorda. Nakon kadence u toniku As-dura, Donizetti koristi uzlazni kromatski motiv u augmentaciji (Slika 8) u dionici tenora, čime se ujedno vraća natrag u C-dur.



Slika 8. Kromatski motiv u augmentaciji

Slijedi posljednji glazbeni odsjek od takta 177, svojevrsna *coda* stavku. Ovdje se u drvenim puhačima javlja varijacija motiva s izmjeničnim tonom iz takta 9. Motiv će na ovom mjestu, u punktiranom ritmu, izvoditi klarinet, a potom i flauta (takt 179). Zbor ponavlja riječ „eleison“ isprekidano pauzama za što također vrijedi uputa pjevanja „preko pauze“ kao i ranije. Osim nastupa zbora, valja istaknuti i spomenutu punktiranu figuru koja je prisutna još iz prvog dijela stavka, potom „zalet“ u 181. taktu koji nas je ranije (u 102. i 155. taktu) vodio u sekvencu. Na kraju se javlja i kromatski uzlazni motiv koji zaokružuje drugi dio, ali i stavak općenito.

Stavak u cijelosti nema određeni definirani oblik, ali je Donizetti zanimljivim tretmanom i razradom motiva skladao cijeli jedan stavak. U stavku se koristi kontrastirajućim karakterima – isprva dostojanstveni stavak postaje dramatičan, izmjenjuju se zbarski i solistički dijelovi, a iako je *Kyrie* zbog teksta često skladan u trodijelnom ABA obliku, Donizetti se odlučuje na dvodijelnu građu stavka. Prvi je dio „Kyrie – Christe“ svečan, a drugi, „Kyrie“ dramatičan i uzbudljiv, a zbog svega navedenog skladatelj postiže zainteresiranost slušatelja već od početka kompozicije.

4.2. Gloria

Gloria se sastoji od 6 samostalnih glazbenih dijelova, koji zajedno daju čitav tekst „Slave“, naslovljenih: „Gloria in excelsis“, „Laudamus te / Gratias“, „Domine Deus“, „Qui tollis“, „Qui sedes / Quoniam“ i „Cum sancto spiritu“.

4.2.1. Gloria in excelsis

Nakon stavka *Kyrie*, ostajemo u C-duru te novi stavak započinje standardnom podjelom četveroglasnog zbora. Mjera stavka je četveročetvrtinska, ali kao i drugu polovicu stavka *Kyrie*, dirigirao bih na dva zato što faktura to traži. „Gloria in excelsis“ sonatnog je oblika, a započinje uvodom koji nalikuje opernoj uvertiri jer donosi materijale koji će se koristiti u samom stavku. Uvod se može podijeliti u četiri odsjeka, a svaki je novi ritmički pokretljiviji od prethodnog. Prvi odsjek (taktovi 1-7) započinju *tutti* intoniranjem tonike u oktavnoj poziciji u *forte* dinamici. Drugi, *piano* odsjek počinje od 8. takta i karakteriziran je osminskim *ostinato*m. Kontrabasi nastupaju na prvu osminku u taktu, a zatim violončela i viole zajedno izvode ostinatni ritam kao jeku. Tako će doći do izražaja pjevna tema (Slika 9) prvih i drugih violina. Pri ponavljanju teme pridružuju se i puhači: klarineti i fagoti, kako bi promijenili boju već poznatom materijalu.



Slika 9. Pjevni motiv

Novi odsjek najavljuju fanfare u taktu 16 s novom ritmičkom figurom. Unutar trećeg odsjeka *tutti* izvode izmjeničnu harmoniju na četvrtinski ritam u taktovima 17 i 19. Nakon kratke silazne sekvence gudača u taktovima 21 i 22, od takta 26 započinje završni odsjek, ujedno ritmički najgušći koji je cijeli u figuri triole. U nastavku mehanički, to jest, dodavanjem instrumenata i ostinatnim tonovima Donizetti gradi sve veći zvuk. Uvod se

privodi kraju razloženim toničkim akordom. Fraza ističe prve dobe taktova 36-40, čime se usporava i zaustavlja ritam pred nastup zbora. Ovdje je potrebno pogledati zbor i dati izražajnu kretanju za siguran nastup. Od takta 40 ponavlja se materijal s početka, ovoga puta sa zborom i solistima te prvi dio završava u taktu 68 na dominantni C-dura.

S praktičnog aspekta izvođenja, uputio bih pjevače da akcentiraju slogove po prozodiji teksta: „Glo-ria in ex-cel-sis De-o“. Od takta 48 nastupa pjevni motiv iz uvoda – prvo samo instrumentalno, a potom odgovaraju solisti (obrazac se ponavlja od takta 52 do 55), za što bi trebalo ostvariti dijalog između instrumentalnih i pjevačkih dionica. U taktu 56 tražio bih od zbora da opet „pjevaju preko pauze“ sa smjerom do sekvence. U sekvenci od takta 59 bih uputio da slog „cel“ iz riječi „excelsis“ otpjevaju s akcentom i onda otpuste kako bi bio čujan upad imitacije ostalih dionica.

Drugi (B dio) je odsjek od 69. takta liričnog karaktera u Es-duru te je u središtu solo tenor uz pratnju zbora. Na karakter utječe i nova oznaka tempa „meno mosso“, zbog čega bi taj dio dirigirao na četiri. Pošto je solist tenor, Donizetti izostavlja tenore iz zbora za ovaj odsjek kako bi se dodatno istaknula melodija solista. Tekst odsjeka je slikovit, međutim, Donizetti ga ipak tretira kao tenorsku ariju, ne vodeći se na ovom mjestu za mogućnostima tonskog slikanja. Primjer takvog pristupa bilo bi uglazbljivanje riječi „terra“ (zemlja) u nižem opsegu ili pak smirivanja ritma u riječi „pax“ (mir). Također, skladatelj u nastavku (takt 73-76) bira tekst „bonae voluntatis“ (dobre volje) harmonijski podržati uklonom u paralelni c-mol, gotovo namjerno narušavajući očekivanja dura i svjetline za opis. Da ne bi bilo sumnje, ponavljanjem teksta „et in terra“ (takt 78), riječ zemlja opet je u visokom opsegu tenora (na tonu G1), a riječ „pax“ od takta 85 postaje kontrirajuća igra između zbornih tenora i ostalih dionica. Zborska dionica tenora dugo čeka svoj nastup, a kada upadaju to je na laku dobu, zbog čega bi bilo praktično pogledati ih i dati jasan znak na prvu dobu u 85. taktu. Kraj provedbe u sonatnom obliku karakteriziraju fanfare na dominantni iz 16. takta. Izbjegavajući klišeje tonskog slikanja, moduliranjem u medijantni Es-dur te postavljanjem solista u središte odsjeka, Donizetti postiže zanimljiv kontrast između dijelova i njihovih karaktera te ostvaruje dramatičnost.

Slijedi repriza u kojoj su početna tri takta jednaka kao u ekspoziciji, a nastavak pokazuje male preinake u ritmu. Nakon pauze, u taktu 100 zbor preuzima dijalog s

orkestrom u izvođenju pjevnog motiva, što su ranije izvodili solisti (takt 50). Pri ponavljanju motiva mijenja se instrumentacija – gudačima se pridružuju i klarineti, a zbor više ne prekida svoj nastup kao ranije, nego nastavlja u tercama. Od takta 106 slijedi preslika 56. takta s razlikom u karakteru ritma – ovaj put ritam nije isprekidan u osminkama nego je zapisan u četvrtinkama. Potom dolazi proširenje u kojem se dvaput ponavlja riječ „Gloria“ nakon čega slijedi imitacija od takta 113 koja nas vodi u *codu*. Ovdje valja pripaziti da su sigurni i čujni nastupi zbora u imitaciji. Završni glazbeni odsjek u bržem je tempu te se na harmonijskom planu izmjenjuju tonička i dominantna funkcija, dok je u pratnji ritam u trioli iz uvoda. Nakon ponavljanja, četiri takta na tonici koja smo imali na kraju uvoda zaključuju dio „Gloria in excelsis“. Od takta 106 pa do kraja posebno treba pripaziti na nagle i izražajne dinamičke promjene koje u reprizu uvode nešto novo.

4.2.2. *Laudamus te / Gratias*

Ovaj je dio sopranska arija, a izvodi ju solistica uz pratnju orkestra. Trodijelnog je ABA' oblika u G-duru, a karakter je ispočetka pastoralan. Dio započinje trodijelnim uvodom u kojem solo flauta ima glavnu ulogu. Njena dionica iznosi glavnu temu u obliku velike periode do 8. takta, nakon čega slijedi drugi odsjek karakteriziran pokretljivim *ostinato* u pratnji. U početku je isticanje njene dionice potpomognuto orkestracijom – *pizzicato* gudači i općenito puno prostora zbog pauza. Kada nastupi *ostinato*, važno je da se ne prekrije dionica flaute. Također, karakter je na početku zaigran te bi ga kao dirigent inicirao suptilnim, ali oštrim pokretom. Treći odsjek uvoda harmonijski je na dominantni tonaliteta, a flauta izvodi virtuozne šesnaestinske figure. Od 26. takta nastupa motiv (Slika 10) u gudačima kojim završava uvod te će ga Donizetti koristiti kao most i kadencu kroz stavak.



Slika 10. Figura mosta i kadence

U ovom, ali i ostalim solističkim staccima ove mise, treba pratiti solisticu ili solista – disati s njima, pričekati gdje je to potrebno i izraditi agogičke, interpretativne dahove kako bi sadržaj došao do izražaja. Sopran započinje u taktu 28 iznoseći figuriranu temu od ranije,

ovaj put isprekidanu pauzama. U 26. taktu je most – glazba s kraja uvoda, koja nas vodi u drugu, lirsku temu u paralelnom e-molu. Motiv koji služi kao most Donizetti je posvetio prvim violinama i flautama, zbog čega ga, kada on nastupi treba istaknuti u orkestraciji. Osim toga, stavak je zamišljen kao dijalog solo sopranistice i flaute, stoga u pauzama solistice do izražaja treba doći upravo solo flauta. Glazbene cjeline poput četverotakta ili dvotakta Donizetti ponavlja izmjenjujući ritamske figure i varirajući melodiju, ali strukturalna osnova ostaje ista (vidljivo u taktovima 39-46 ili 47-50). Variranjem glazbene misli odsjek također zvuči povezano jer koristi istu osnovu. Dramatizacija liturgijskog teksta uočljiva je od takta 51 (i onda kasnije opet od takta 54) kada sopran prvo nabraja „laudamus, benedicimus, adoramus te“, a potom još jednom „benedicimus, adoramus, glorificamus te“, pritom izostavljajući osobnu zamjenicu „te“ koja je izvorno iza svake riječi. Donizetti ovdje želi postići gradaciju u tekstu dok istovremeno ponavlja i varira jednu glazbenu misao. Nakon koloratura 57. i 58. takta, solistici treba dati vremena za udah na početku sljedeće fraze. Od 65. takta slijedi opet isti most od ranije koji nas vodi u provedbu – „B dio“ (takt 70). Ona se također gradi od ponovljenih četverotakta i dvotakta dok su u pratnji fragmenti motiva iz mosta. Harmonijski gledano, B dio kreće iz medijantnog B-dura te dijatonski skreće nakratko u d-mol u 74. taktu. Vraća se B-duru nakon čega modulira u g-mol (82. takt). Povećani kvintsekstakord u 88. taktu rješava se u dominantu za G-dur u reprizi (takt 92). Cijeli B-dio razvija se za kulminaciju u taktu 88, a onda u tom dramatičnom karakteru i završava koronom na pauzi. Također, od takta 82 do kraja odsjeka naziru se fragmenti glavnog motiva u dionici prvih violina (Slika 10).

U reprizi Donizetti ponavlja glazbu, a tekst je nastavak liturgijskog stiha „gratias agimus tibi“. Završni dio reprize od takta 112. znatno se razlikuje od onog u ekspoziciji. Donizetti uvodi novi dvotaktni motiv i radi uklon u medijantni Es-dur. Kvintakordu potom dodaje ton i stvara povećani kvintsekstakord koji vodi u dominantu početnog tonaliteta. Unutar tog proširenja javlja se novi silazni motiv u prvim violinama i drvenim puhačima (izuzev flaute). Taj motiv nastupa u pauzi od solistice i vodi nas u sljedeći takt, zbog čega bih istaknuo njegova javljanja. Usred proširenja Donizetti predviđa zaustavljanje i sporiji tempo izvođenja, a za to vrijeme pratnja je koralnog, svečanog karaktera. Slijedi repeticijska završna dijela, nakon čega dolazi *coda* koja zaokružuje stavak.

4.2.3. *Domine Deus*

Stavak je skladan za solo bas i orkestar u tročetvrtinskoj mjeri, koja unutrašnjom pulsacijom češće sličí devetosminskoj. U prethodnom je stavku flauta, uz solisticu imala vodeću ulogu, a ovdje će se isticati gudački dio orkestra. Tonalitet je također G-dur, a započinje kratkim uvodom koji utvrđuje karakterističnu pulsaciju triole i arpežirane trozvuke (Slika 11). Kao i prethodni, stavak je trodijelnog ABA oblika te je basovska arija, a građen je također repeticijom i variranjem četverotaktnih i dvotaktnih glazbenih misli. Važno je dati oštar i izražajan uzmah za taktove 5, 6 i 7, kako bi uistinu svi zajedno zaszvirali.



Slika 11. Pulsacija triole i arpežirani trozvuci

Prvi je (A) dio harmonijski čvrsto u G-duru s pokojom sekundarnom dominantom (taktovi 13, 14, 21 i drugi). Cijeli odsjek teži prema vrhuncu u 34. taktu na riječi „Pater“. Tek pred kraj dijela Donizetti nakratko napušta shemu ponavljanja i variranja kako bi pripremio početak drugog (B) dijela u taktu 42. Između dijelova nalazi se most i njime modulira u D-dur. Drugi dio kreće se između D-dura i paralelnog h-mola. Osminsku pulsaciju, koju su do sada održavali gudači, sada izvode horne i fagoti s akcentom na svaku prvu od tri osminke. Gudači izvode novi motiv u kojem je početak dobe akcentiran, a kraj u tridesetdruginkama vodi u sljedeću dobu. Zbog toga bih taktove u kojima je prisutan novi motiv dirigirao *marcato*. Na kraju drugog dijela skladatelj dijatonski kratko modulira u g-mol, a fraza se zaustavlja na dominantu čime priprema G-dur za reprizu. Unutar tog odsjeka mijenja se i karakter glazbe od punktiranog i pokretnog u više statični i *legato*, za što bih dirigirao mekšim zglobom, a napetost cijele fraze vodio vrhuncu u 66. i kasnije 71. taktu. Također bih na dva spomenuta mjesta iz orkestracije istaknuo dionice prve violine i flaute koje ponavljajućim silaznim motivom doprinose dramatičnosti.

Repriza započinje u 72. taktu. Ona donosi opet pastoralni i sjetni karakter s početka stavka. S aspekta teksta, prvi dio posvećen je „Gospodinu Ocu“, drugi „Gospodinu sinu“, a repriza oboma zajedno, a zatim se ponavlja čitav tekst još jednom. Kao što je to bio slučaj u prethodnom solističkom stavku, Donizetti pri završetku stavka prije same *code*, u taktovima 81 do 108 ubacuje novi glazbeni materijal, još dramatičniji od ostalih. Karakter postiže *fortissimo* dinamikom povezanom sa smanjenim septakordom (takt 95 i 103) te odmah potom rješenje u kontrastnom *piano* (Slika 12). Kontrast je popraćen i sa strane orkestracije – napeti *ostinato* i *fortissimo* instrumentirani su gudačima, dok je rješenje u pastoralnom karakteru prepušteno drvenim puhačima, a između je tok glazbe zaustavljen pauzom od dvije dobe. Na zadnje dobe 96. i 104. takta treba pripaziti da damo *piano* uzmah kako bi stvorili zapisani kontrast u dinamici.

Slika 12. Dramatična epizoda

Nakon ove dramatične epizode, vraćamo se natrag kraju reprize (takt 108) kakav je bio i u ekspoziciji. Slijedi *coda* od takta 116 unutar koje solist izvodi virtuosnu kadencu, a orkestar za njim zaključuje stavak. U 121. taktu čekamo kraj kadence basa – kada se zaustavi na tonu „h“ treba dati aktivnu treću dobu za nastavak, a u predzadnjem taktu potrebne su oštre kretnje da bi svi bili zajedno na akordima.

4.2.4. *Qui tollis*

Qui tollis stavak je u Es-duru, polaganom tempu i svečanom karakteru. Slično kao i raniji *Kyrie* stavak, sastoji se od dva dijela, a izvode ga solo tenor, mješoviti zbor i orkestar. Prvi dio stavka započinje dvodijelnim uvodom kojeg sačinjava tema oblika male periode. Karakterizirana je punktiranim ritmom i kromatskim kretanjem melodije, a najviše se ističe dionica prvog klarineta. Započet ćemo pasivnom trećom i aktivnom četvrtom dobom predtakta da izvođači imaju osjećaj metra i vremena pripremiti se za šesnaestinku. Prvu dobu prvog takta dirigirao bih suptilno, ali aktivno, pripremajući *piano* frazu drvenih puhača.

Drugi dio uvoda, od 5. takta dalje, građen je na šesnaestinskom motivu koji se, uz spomenuto kromatsko kretanje, pojavljuje kroz cijeli prvi dio stavka. U prvom su planu ovdje gudači, točnije, prve i druge violine zajedno s kontramelodijom u kontrabasima. Kontramelodija započinje na laki dio treće dobe, zbog čega bih oštrim pokretom naznačio nastup kontrabasa. Motiv se zajedno s osminskim *ostinato* sekvencira sekundno uzlazno, a od 8. takta se glazba zgušnjava, to jest, skraćuje sekvencirani motiv. Na kraju uvoda se spomenuti šesnaestinski motiv sekundno spušta početnim tonovima „B-AS-G“ dva puta (podijeljeno kroz različite dionice i opseg) nakon čega nastupa solo tenor.

Larghetto Qui tollis

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Qui tollis' in a 'Larghetto' tempo. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It features a melodic line with chromatic movement and a sixteenth-note motif. A box highlights a specific section of the melody. The bottom staff is a single treble clef staff, also with a key signature of two flats and a common time signature, showing a bass line with chromatic movement and a sixteenth-note motif. A box highlights a specific section of the bass line. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano).

Slika 13. Kromatski pomak u melodiji i šesnaestinski motiv na kojima se gradi prvi dio stavka *Qui tollis*

Novu solističku temu prati reducirana orkestracija, a sama je tema u obliku male periode (taktovi 13-19). U zadnjem taktu teme započinje već viđeni šesnaestinski motiv te će se opetovano pojavljivati u pratnji prvog dijela. Nastavak glazbe građen je od ponovljenih, variranih ili imitiranih dvotakta što se vidi od 20. takta. Istovremeno pratnja izvodi kromatsko-uzlaznu bas liniju. Pratnja se nakratko zaustavlja u taktu 28 na harmoniji povećanog sekstakorda, dajući prostora solistu za izvođenje kromatske kadence koja završava u dominantni početnog tonaliteta. Tada prvi puta nastupa i zbor, ali u funkciji pratnje. Basi kreću prvi pedalom na osnovnom tonu dominantnog akorda, za što valja dati aktivni pokret ruke na prvu dobu 29. takta. Za ostatak zbora treba dati oštri znak na treću dobu, a dalje dirigitirati *legato* (ovdje su također soprani i alti pisani unisono) i razvijati do 33. takta. Odsjek završava na dominantni u 35. taktu koronom na pauzi, nakon čega slijedi

ponavljanje tenorske teme iz 14. takta. U taktu 34 treba završnom kretnjom prekinuti zvuk orkestra, čekati da solist dođe na „ces“ te potom dati pasivnu treću i aktivnu četvrtu dobu. Tako ćemo solistu dati znak za sljedeću notu „a“ i orkestru za akord u taktu 35. Potreban je potom i znak na drugu dobu u 36. taktu za zbor i orkestar. Ovoga puta zbor nastupa u pauzama od solista riječju „miserere“ (od takta 36 do kraja prvog dijela), a pošto je nastup isprekidan, ovdje bih isto tražio od zbora da pjevaju bez gubljenja napetosti preko pauze. Tenor nastavlja svoju raspjevanu ariju, a zbarski nastupi se sve češće preklapaju sa solističkim. Prvi dio ide svome kraju od takta 53, kada u orkestraciji nastupaju dvije karakteristične figure iz stavka *Kyrie*. Na tom se mjestu javlja punktirana figura te karakteristični šesnaestinski motiv koji je pratio solistički odsjek prve polovice *Kyrie* stavka (Slika 14). Razlog ovom umetanju postojeće glazbe može biti o sadržaju kojeg opisuje – „Kyrie eleison“ („Gospodine, smiluj se“) i „miserere nobis“ („smiluj nam se“) su molbe za Gospodinovim smilovanjem. Prvi dio stavka *Qui tollis* završava solističkom kadencom u tonički Es-dur kvintakord. Zadnji odsjek prvog dijela, od 53. takta, dirigirao bih aktivno i u živom karakteru. Na kraju valja opet pripaziti na korone. Prvo bih u taktu 58 pustio solista da sam procijeni njeno trajanje, pritom slušajući kada će izvesti posljednju triolu da mogu dati znak orkestru za prvu dobu 59. takta. Ovdje bih trajanje korone trebao diktirati dirigent pošto bi trebalo dirigirati treću pasivnu i četvrtu aktivnu dobu za nastup orkestra u 60. taktu.



Slika 14. Motivi preuzeti iz stavka *Kyrie*

Od 60. takta, drugi dio u *Allegro* tempu započinje novom temom. Novi tempo i harmonijski ritam na polovinku traže da se drugi dio dirigira na dva. Nakon instrumentalne ekspozicije polovice teme u dionici horne nastupa solo tenor izvedeći ju u cjelosti. Tema je u obliku velike periode. U 76. taktu Donizetti izostavlja početak glave teme u dionici solista, što će napraviti i kasnije u stavku. Po završetku nastupa teme, opet započinje zbor, ali

unisono izvodeći pomak od tonike na medijantni ton „Ges“. Dramatične *forte* nastupe zbora bilo bi dobro naznačiti oštrim uzmahom. Novi dio donosi tekst „suscipe deprecationes nostram“ („primi našu molitvu“) kod solista, zbor nastavlja odgovarati rječju „miserere“ kao i ranije. Od takta 90 javlja se novi šesnaestinski motiv (Slika 15) u pratnji, koji se pojavljuje dalje u inverziji. Inverzni motiv u augmentaciji potom izvodi i solist u 97. taktu. U nastavku solist pedalnim tonom daje prostora orkestru da se istakne sinkopiranom i silaznom frazom. Ta je fraza karakterizirana dijalogom gudača i drvenih puhača. Potom se kratko imitiraju solist i dionica prvih violina. Za to vrijeme zbor pjeva „preko pauze“, ali ipak treba obratiti pozornost da ne prekriva nastup solista, nego da ga podržava. Tim je odsjekom Donizetti ujedno i modulirao u dominantni B-dur u kojem ostaje do 130. takta. Tu se još jednom ponavlja odsjek sličan onome u 102. taktu te slijedi zaključak ovog glazbenog odsjeka kojim ujedno skreće u c-mol.

Slika 15. Šesnaestinski motiv, inverzija motiva i augmentirana inverzija (redom)

Nakon kratkog instrumentalnog *intermezza* prepoznaje se tema solista, ovoga puta u c-molu, a između proviruju nastupi visokih drvenih puhača. U taktovima 143 i 144 valja istaknuti igru imitacije između prvih violina i klarineta s izmjeničnim motivom. Od takta 146 pridružuje se zbor, a glazba se harmonijski zaustavlja na funkciji dominante c-mola te tako postaje još karakterno dramatičnija. Kako bi harmonijski pojačao napetost dominante, Donizetti koristi nonakord petog stupnja, a kako je odsjek u molu, nona je mala, čime nastaju dva tritonusa (H-F i D-As). Kromatskom promjenom akorda, u taktu 151 vraćamo se

dominanti početnog Es-dura. Slijedi repriza originalne teme tenora iz 68. takta, ovaj puta s koloraturama i novododanim četverotaktnim frazama. Od 178. takta slijedi ponovljeni zborski odsjek iz 121. takta, međutim, sada u tonalitetu dominante (B-dura) koji se vraća Es-duru (182. takt). Od 182. takta kreće *coda*. U orkestraciji bih istaknuo gudače s oznakom akcenta u 182. i 183. taktu, potom flaute i klarinete u sljedeća dva takta, a onda ljestvičnu bas liniju od 186. takta i dalje. Time završava stavak *Qui tollis*, u kojem skladatelj koristi kontrast zbornih i solo odsjeka, pažljivo ih umećući da se što manje preklapaju u nastupima.

4.2.5. *Qui sedes*

Četvrti u nizu solističkih stavaka u glavnoj ulozi prikazuje solo sopran i solo violinu. *Qui sedes* je u C-duru te je također sačinjen od dva veća, formalno nepovezana dijela od kojih je prvi pjevan i lirski, dok je drugi pokretniji i koloraturni. Prvi dio je u šestosminskoj mjeri i polaganom pjevnom temp, dirigira se na šest, to jest, u osminkama. Započinje uvodom u kojem solo violina uz pratnju gudačkog orkestra iznosi tematski sadržaj, a ostatak orkestra će se kroz prvu polovicu stavka samo na nekoliko mjesta javiti kao podrška. U taktu 19 sopranistica započinje izlaganje glavne teme, a za to vrijeme solo violina izvodi kontramelodije i virtuozne pasaže u pauzama solistice. Kroz stavak treba istaknuti dijalog između solistice i solo violine te pripaziti na njihov balans, ali i glasnoću ostatka orkestra za vrijeme njihovih nastupa. Tema je oblika velike periode i traje od 19 do 26 takta nakon čega slijede ponavljajući dvotakti do 36. takta gdje se odsjek zaustavlja na dominantu. Potom nastupa opet tema, ovoga puta mutirana u c-mol te je patetičnog karaktera. Isprva se izvodi samo instrumentalno u funkciji *intermezza* gudača, a od 45. takta je tema u molu prepuštena solistici. Do 52. takta tema nakratko modulira u paralelni Es-dur, nakon čega se glazba gradi u ponavljajućim variranim dvotaktima. Već četiri takta kasnije vraćamo se prijašnjem c-molu te se kraj prvog dijela stavka zaustavlja na dominantu pripremajući početak drugog dijela.

Drugi, „*Quoniam*“ dio stavka (takt 67) je u *allegretto* tempu i četveročetvrtinskoj mjeri te je karakterno živ i pokretan. Zadržao bih tempo osminke od ranije i primijenio ga na četvrtinku u ovom dijelu. U ovom glazbenom dijelu prevladavaju gudači. Glazbu drugog dijela karakteriziraju česte kolorature sopranistice te virtuozni ljestvični nizovi i dvohvati u dionici solo violine. Započinje trodijelnim uvodom ABA oblika od 67. takta – prvi dio traje do 74. takta, sljedeći do 87., a treći do 91. takta.

Pjevani odsjek započinje u 92. te završava u 111. taktu inverznom i variranom glavom teme iz uvoda, nakon čega slijedi kratki instrumentalni most koji donosi tempo *meno mosso*. Drugi odsjek od 116. takta je u G-duru te započinje skokom intervala sekste i kromatskim uzlaznim pomakom predstavljenim u mostu. Od 127. takta kromatski moduliramo u a-mol na čijoj se dominantni zaustavljamo u 137. taktu. Ovdje ćemo frazu voditi taktu 132 i onda vrhuncu u taktu 135. Slijedi most u obliku prve teme nakon čega se vraća početni „A“ dio. Od takta 155 započinje *coda* koja nas vodi kraju stavka. Od 157. takta treba potencirati punktirani ritam i graditi intenzitet do kadencirajućeg kvartsekstakorda u 159. taktu, nakon čega stavak završava u svečanom karakteru.

4.2.6. *Cum sancto spiritu*

Zaključni dio liturgijskog stavka *Gloria* svečanog je i ushićenog karaktera. Izvodi ga čitav ansambl te se temelji na izmjenjivanju solističkih i zbarskih, homofonih i polifonih odsjeka. Stavak je u D-duru te je ABA'B oblika s promjenama tonaliteta i razlikama u orkestraciji istoimenih dijelova. Zapčinje polaganim uvodom u šestosminskoj mjeri što ćemo dirigirati na šest. Nastupaju prvo *tutti* u *forte* dinamici kao iznenađenje, a u kontrastnom *piano* nastavljaju samo timpani te gudači *pizzicato*. Potom se uključuju solisti u homofonom slogu i drveni puhači iznoseći harmonijsku progresiju koja sekundarnom dominantom vodi u paralelni h-mol. Uklon se potvrđuje kadencom koja uključuje napuljski sekstakord (takt 8). Slijedi kratka pauza nakon koje još jednom zapčinju timpani i ponavlja se homofoni nastup solista, s razlikom u tonalitetu – ovoga puta se nalazi u d-molu te povećanim kvintsekstakordom priprema dominantni A-dur na kojem završava uvod.

Donizetti postavlja tempo *allegro* za ostatak stavka dajući tako poleta zaključnom dijelu „Slave“. Ovdje ćemo dirigirati četvrtinku s točkom približno jednako kao prijašnju osminku, to jest, tempo će biti tri puta brži. Prva je tema pjevna i svečana, građena na ritamskoj figuri auftaktne osminke koja vodi u četvrtinku s točkom te rastavljenom toničkom akordu dok ju prati *ostinato* toničkog akorda (Slika 16). Tema se prvo izvodi instrumentalno, a potom je u taktu 37 izvodi solo tenor uz pedalnu pratnju ostalih solista (izuzev sopranske dionice u 40. i 41. taktu koja prati tenora u intervalu sekste). U taktu 42 slijedi odgovor zbora riječju „Amen“ do 45. takta – zbor ovdje ima komentatorsku funkciju jer riječju „Amen“ („tako neka bude“) potvrđuje izjavu „in gloria Dei Patris“ koju iznose solisti. Tematski odsjek i odgovor se zatim ponavljaju.



Slika 16. Prva tema, *ostinatna* pratnja

Zborski odgovor se nastavlja u imitacijski odsjek od 53. takta, a potom i u silaznu sekvencu do 65. takta. Slijedi ponavljanje riječi „Amen“ te se Donizetti ovdje igra s naglascima u riječi – riječ stavlja nekad na naglašeni, a češće na nenaglašeni dio takta. Također, s harmonijskog aspekta dodatno ističe drugu, inače nenaglašenu dobu takta (taktovi 66-71) smanjenim septakordom, čime postiže i harmonijsku dramatičnost. Usred svega, valja istaknuti dionice prve violine koje izvode zaigrani šesnaestinski motiv od 67. takta.

Od 72. do 76. takta slijedi motiv u funkciji mosta koji vodi u drugu temu (Slika 17) i „B“ dio u A-duru. Motiv izvodi samo prva violina pa nastavlja materijalom druge teme, a prati ju gudački dio orkestra. Puhači nastupaju samo u taktu 80 (i paralelno tome u taktu 88) za što bih dobu ranije dao oštar uzmah i udahnuo s njima. Druga je tema skokovita i karakterno zaigranija od prve, a izvodi ju prvo samo orkestar u 77. taktu te solo bas od 85. takta.



Slika 17. Druga tema

Slijedi zbarski odsjek u kojem su bas i alt dionice pedalnog karaktera, a tenor i sopran izvode melodiju u intervalu sekste. Za nastup tenora u 92. taktu važno je dati aktivnu prvu dobu, a bilo bi dobro i takt ranije upozoriti ih pogledom. Na drugu dobu istog takta treba označiti nastup ostatka zbora oštrim pokretom. Od 100. takta otpočinje silazna sekvenca u nižim glasovima nalik onoj iz 58. takta, dok se viši glasovi zbora sekventno imitiraju. Odsjek završava u 106. taktu kada nastupa kratka imitacija između tenora i ženskih glasova. Ovdje sudjeluju svi izvođači izuzev solista te je glazba veličanstvenog karaktera. Svi imaju predviđenu *forte* dinamiku, međutim, treba istaknuti zbor, a posebno nastupe motiva koji se imitira. Zbarski odsjek završava ponavljanjem riječi „Amen“ kao i prije od 65. takta (ovaj puta s osminskim pauzama), s razlikom da je u sredini odsjeka umetnuta četverotaktna fraza koja je još jednom ponovljena (takt 116.-123.).

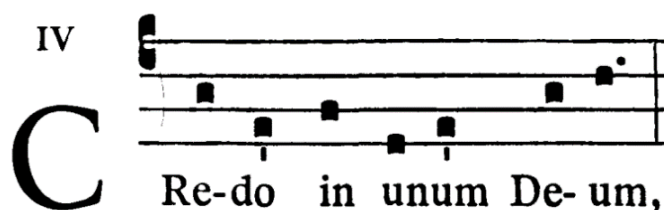
Slijedi kratki most u *pianissimo* dinamici, kao jeka na „amen“ zbora. Njime glazba kromatski modulira u F-dur te nastupa solo tenor iznoseći opet prvu temu. Ovaj ponovljeni prvi dio formalno se minimalno razlikuje od početnog, ali je pažnja posvećena više solistima, a dionice limenih puhača su prorijeđene. Dijelovi glazbe koji su na početku pripadali zboru poput imitacijskog odsjeka od takta 53, ovdje (u 150. taktu) preuzimaju solo sopran i tenor s pratnjom prvih i drugih violina. Između taktova 149 i 150 karakter i dinamika se drastično mijenjaju kao efekt iznenađenja što treba popratiti promjenom kretnje u *piano*, ali i oštrim pokretom ruke od prve dobe 150. takta. Nakon imitacijskog dijela slijedi *tutti* dio u *forte* dinamici koja se priprema takt ranije. Od takta 165 valja istaknuti naizmjenične nastupe šesnaestinske figure u dionicama prve i druge violine te oblikovati njihov dijalog. Iza zbarskog „Amen“ odsjeka slijedi most u drugu temu u početnom D-duru. Drugu temu sada izvodi solo tenor te je općenito veći dio posvećen opet solistima. Zbor u taktu 202 započinje zaključni „Amen“ odsjek kakav je on bio od 111. takta (s umetnutom četverotaktnom frazom), što se produžuje u *codu* od 215. takta. Stavak *Cum sancto spiritu*, ali i liturgijski stavak *Gloria* završava u svečanom i slavljeničkom duhu.

4.3. Credo

U ovome djelu se liturgijski stavak „Vjerovanja“ dijeli na tri samostalne glazbene cjeline naslovljene po početnom stihu: „Credo in unum Deum“, „Et incarnatus est“ i „Crucifixus / Et resurrexit“.

4.3.1. Credo in unum Deum

Credo ili „Vjerovanje“ izvodi cijeli ansambl te je skladan u C-duru. Zbog harmonijskog ritma i brzog tempa dirigirao bih ga na dva. Karakterizira ga *ritornello* oblik s čestim promjenama tonaliteta svakim novim nastupom teme. Stavak započinje u C-duru uvodom koji donosi glavnu temu. Njena je melodija preuzeta iz gregorijanskog korala pod nazivom „Credo I.“. Uspoređujući dvije melodije (Slika 18 i 19) uočljiva je minimalna razlika te se sa sigurnošću može tvrditi da je Donizetti ovaj stavak skladao na cantus firmus preuzet iz „Antifonarija“. Također, ovo je i jedina pojava ukazivanja na liturgijsku glazbenu tradiciju i takav karakter u čitavom djelu.



Slika 18. Početak gregorijanskog korala „Credo I.“

Musical notation for the main theme of Donizetti's mass. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a common time signature. The melody is marked with a forte 'f' dynamic. The notes are marked with circular neumes. Below each staff, the text 'Cre - do in u - num De - um,' is written in a smaller, serif font. The melody starts on a C4 note, moves up to D4, then E4, F4, G4, A4, B4, and ends on C5. The notes are marked with circular neumes.

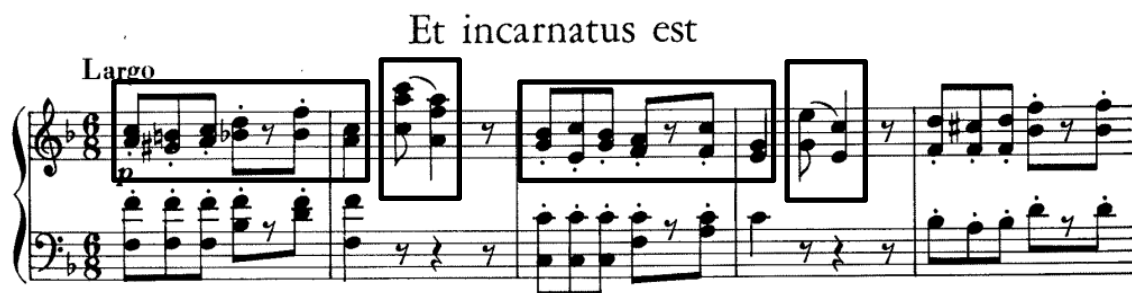
Slika 19. Glavna tema stavka u Donizettijevoj misi – razlikuje se od gregorijanskog napjeva samo za riječ „unum“ gdje se umjesto uzlaznog cijelostepenog pomaka nalazi silazni

U stavku se između nastupa teme nalaze različiti imitacijski i sekventni odlomci te instrumentalni *intermezzi* koji služe za modulaciju u novi tonalitet. Spomenuti Cantus firmus skladatelj orkestrira unisono, a mističnost se ubrzo zamjenjuje fanfarama. Već na početku treba postići karakterni kontrast između teme i odgovora (6.-10. takt). U taktovima 14 i 15 valja pripaziti na puhače koji nastupaju na drugu i četvrtu dobu da ne drže ton predugo kako bi se istaknuli nastupi triole u visokim drvenim puhačima. Prva pojava teme u glasovima je u 19. taktu, a iznose ju solisti unisono. Potom zbor odgovara i modulira u F-dur. Kromatskom promjenom akorda modulira u G-dur kada nastupa tema, ovoga puta u zboru. Zbor od 50. do 60. takta izvodi kratki imitacijski odsjek u kojem treba popratiti upade dionica, gradaciju i promjenu u dinamici. Slijedi kratki homofoni zbarski odsjek nakon čega u 65. taktu nastupaju solo sopran i bas gregorijanskim koralom u dvoglasju. Nakon solističkog odsjeka zbor izvodi homofoni odlomak karakteriziran kromatskim kretanjem u protupomaku između vanjskih glasova. U taktu 88 je novo javljanje teme u D-duru, nakon čega zbor otpočinje imitacijski odsjek u taktu 92. Na tom bi mjestu trebalo pripaziti da su nastupi imitacija čujni, za što bih uputio zbor da početak fraze pjevaju akcentirano, a potom da se povuku na riječi „natum“. Unutar tri takta (92.-95.) iz *piana* dolazimo do *forte* dinamike zajedno s pridruženim puhačima. Pri kraju odsjeka od takta 102 ponavlja se homofoni odsjek s kromatskim protupomakom između vanjskih glasova, a potom, nakon kratkog mosta, solisti iznose glavnu temu u E-duru. Slijedi solistički odlomak u kojem se također ističe kontramelodija uparenih prvih violina i solo flaute. Od taktova 135 do 147 valja istaknuti odgovore oboa i klarineta *divisi* – trebaju svirati sa smjerom na prve dobe taktova. Od takta 151 do 154 valja istaknuti dijalog dvije skupine glazbala: trombona, fagota, kontrabasa i violončela silazno te solo trube uzlazno. Trombone također treba uputiti da od 151. do 159. takta sviraju auftaktno, vodeći motiv na prvu dobu drugog takta kako bi se stvorio dojam pokreta za dalje. Solistički odsjek traje do 155. takta kada opet nastupa zbor izmjenjujući se sa solo tenorom. Zbor tada izvodi silazni ljestvični niz dok tekst opisuje „silazak s neba“ („descendit de coelis“). U taktu 161 i 165 ističe se akcentirana druga četvrtinka takta kod puhača i timpana za što treba dati konkretan pokret na prvu dobu. Sljedeći zbarski silazni niz prerasta u sekvencu uz kontramelodiju u dionici tenora. Kako bi se dodatno istaknula kontramelodija, tražio bih od tenora da pjevaju akcentirano i *non legato* tako da tvore kontrastnu teksturu *legatu* i koloraturama u ostalim dionicama zbora. Od takta 172. Donizetti zadržava silazni motiv te se imitiraju tenorska dionica s ostatkom zbora, a dok

određena dionica čeka na izvođenje silaznog motiva, drži pedalni ton. Zbog toga se zvuk gomila do vrhunca u 178. taktu kada se sopranska dionica penje, a potom kroz šest taktova drži ton G2. Donizetti je za vrhunac izabrao riječ „coelis“ – nebo, te ga je prikladno smjestio visoko u vokalnom opsegu najviše dionice zbora. Za to vrijeme se u pozadini ponavlja imitacijski odsjek kao onaj od 172. takta. Od takta 172 do 185 spajaju se različiti, samostalni glazbeni materijali zbog čega treba pripaziti na balans među dionicama – da svi zajedno, ali oprezno razvijaju taj veliki *tutti* zvuk. Po završetku zorskog odsjeka nastupaju solisti augmentiranom idejom silazne melodije za riječ „descendit“ nakon čega zbor posljednji put iznosi temu unisono u C-duru i slijedi kraj stavka.

4.3.2. *Et incarnatus est*

Kratki glazbeni stavak trodijelnog je ABA oblika u polaganom tempu i lirskom karakteru, zbog čega bih to dirigirao na šest, to jest, u osminkama. Izvode ga orkestar i tri solista: sopranistica, tenor i bas. Stavak je u cijelosti u F-duru i šestosminskoj mjeri te započinje kratkim uvodom. Uvod donosi glavnu temu, a učestali motiv odgovora na iznesenu glazbu izvode puhači (Slika 20). Zato što su tako isprekidani, nastupe puhača treba potaknuti pogledom i jasnim uzmahom. Od prvog nastupa solista uočljivo je da tenor ima glavnu riječ izvedeći najraspjevaniju dionicu, dok je sopran pisan niže u registru zbog čega se manje ističe. Prvi dio karakteriziran je pretežno homofonim nastupom solista, a drugi dio, koji započinje u 219. taktu, građen je načelom imitacije. Tenor i bas izvode slične kromatske ideje podržani drvenim puhačima te uz pratnju gudača, sve pod dominantnom funkcijom do 224. takta kada nastupa repriza prvog dijela. Po završetku reprize slijedi *coda* koja zaokružuje ovaj kratki stavak. Na kraju je kratko zaustavljanje na treću dobu 234. takta, iz kojeg bih nastavio *piano* ponavljanjem treće dobe aktivnim, ali malim pokretom ruke.



Slika 20. Predstavljanje teme i kontramelodije u uvodu

4.3.3. *Crucifixus / Et resurrexit*

Prvi dio stavka, *Crucifixus*, fokusiran je na soliste iako ima nekoliko zbornih nastupa. Zamišljen je u tempu *allegro vivace*, zbog čega bih ga dirigirao na dva, gdje je polovinka jednaka osminki prethodnog dijela. Glazba je u c-molu te je karakterno izuzetno napeta i dramatična. Karakteru pridonosi galopirajuća figura triole u gudačkim dionicama te dodavanje malih terci za građenje smanjenog septakorda (od 238. takta i tako opet od 246.). Pošto dionice ulaze postepeno, nastupe bih pripremio pogledom i označio oštrim uzmahom. Napetost kulminira u dominantu u 242. i 243. taktu nakon čega nastupa zbor na sinkopi dramatičnom homofonom epizodom. Ovdje je važno dati oštar znak na prvu dobu, istovremeno upozoravajući zbor za nastup na nenaglašeni dio u taktu i prekidajući držani ton u dionicama limenih puhača. Odsjek se potom ponavlja transponiran cijeli stupanj niže od takta 246 zajedno s promjenom u harmonizaciji dramatičnog zbornog nastupa (smanjeni terckvartakord u 252. taktu). Glazbena misao se još jednom transponira za cijeli stupanj niže pri čemu zbor nastavlja homofono do 268. takta. Dalje preuzima solo tenor u početnom c-molu s novom figurom gudača u pratnji (čevrtinka i triola) i skokovitom kontramelodijom trombona i fagota. Pridružuju mu se solo sopran i bas. Sopran i tenor tekstom nabrajaju da je Isus „postao čovjekom“ („homo factus“), „mučen“ („passus“) i „pokopan“ („sepultus“) dok se bas ubacuje ponavljajući „za nas“ („pro nobis“) čime je Donizetti dodatno istaknuo Kristovu žrtvu. Napetost svakim ponavljanjem raste i zbog glazbe jer Donizetti svaku žrtvu započinje sljedećim dijatonskim tonom. Tempo je od 310. takta *meno mosso*, za što bih zadržao dvodobnu shemu dirigiranja. Od 313. takta treba pripaziti da solisti ne gube intezitet ni liniju zbog pauza između slogova riječi „sepultus est“ (isto vrijedi za 321.-324.). U nastavku se ponavlja da je Isus pokopan, na što ovaj put zbor odgovara „pro nobis“ od 326. takta, a solisti i orkestar potom zaključuju ovaj dio stavka.

Tekst sljedećeg dijela stavka govori o Kristovom uskrsnuću – „et resurrexit tertia die“, zbog čega skladatelj primjenjuje svjetliji C-dur. Započinje u tempu bržem od početnog iz stavka. Dobu prije uvoda ćemo dati oštru i preciznu kretnju u novom tempu te ćemo čvrsto držati tempo da ulazak zbora bude dobro pripremljen. Postepeno se dodaju dionice ljestvičnim uzlaznim zaletom, čije bi nastupe popratio pogledom i jasnim uzmahom, a nakon kratkog četverotaktnog uvoda slijedi cijeli orkestar i zbor u *fortissimu*. Nastup zbora u taktu 346 orkestar treba popratiti pregnantnim ritmom i nabijenim karakterom. Po završetku

kratkog instrumentalnog mosta slijede solisti s trotaktom frazom u G-duru koju međusobno imitiraju. Glazbena misao je uzlazna čime prati sadržaj teksta – „ascendit in coelum“ (uzašao na nebo). Slijedi zbarski odsjek od 371. do 382. takta te ga započinju tenori na zadnju dobu takta, pa bi za siguran nastup trebalo dati jasan znak. Po završetku odsjeka je korona na pauzi, a potom solisti izvode gregorijansku temu s početka stavka. Prvotno u C-duru prati tekst „suditi žive“, a potom „suditi mrtve“ u c-molu (Slika 21). Nastupima solista zbor odgovara riječju „vjerujem“.

380

Alto solo [P]

A. ju - di - ca - re - vi - vos

Basso solo [P]

B. ju - di - ca - re - vi - vos

387

B. ju - di - ca - re mor - tu - os

Slika 21. Mutacija teme u mol kako bi popratila sadržaj teksta

U nastavku se glazba razvija u pravcu As-dura i f-mola, a zatim od takta 419 slijedi fraza nalik gregorijanskoj temi s početka *Credo* stavka. Solisti izvode novi glazbeni materijal koji se koristi u imitativnom odsjeku od 427. sve do 443. takta kada opet nastupa zbor pravim gregorijanskim koralom stavka u početnom C-duru. Nakon odsjeka nastupaju solo bas i sopran. Po završetku solo nastupa zbor izvodi homofoni, harmonijski nabijeni i karakterno napeti odsjek do 471. takta, što nastavlja samo orkestar unisono razloženim smanjenim septakordom do 476. takta.

Iza njega dolazi zbarska fuga u tempu *Quasi presto*, što bih dirigirao dalje na polovinku, ali u malo bržem tempu nego ranije. Glava teme također je varijacija na gregorijanski koral. Dionice najčešće izvode četvrtinski ritam i kromatske melodijske linije. Ovdje također valja pripaziti da nastupi dionica budu čujni, što ću postići uputom pjevačima da se dinamički povuku na riječi „Amen“, a same nastupe bih popratio i pripremio oštrim uzmahom i pogledom prema dionici u pitanju. Kao za zbor, tako i dionice orkestra valja pripremiti za uključivanje te pripaziti da ne prekrivaju imitacijska javljanja. U taktovima 519,

521 i 523 isticanjem *staccato* violina obogatit ćemo polovinski harmonijski ritam. Dosadašnji polifoni slog u 527. taktu počinje zamjenjivati homofoni, a u 540. taktu se uključuje i solo tenor. On nabraja „u Oca“, „u Sina“ i u taktu 543 „u jedno rođenje⁵⁴“, a između njegovih nastupa upada zbor riječju „credo“.

U taktu 553 slijedi završni odsjek stavka u kojem zbor drži tonički kvintakord u *forte* dinamici dok dionice orkestra izvode različite samostalne linije: sinkopiranu figuru u violinama, silazni razloženi motiv u fagotima, kontrabasima i violončelima te naglašenu drugu četvrtinku takta u trombonima i timpanima. Od takta 553 do 557 treba istaknuti dionice kontrabasa, violončela i fagota. U taktu 555 aktiviraju se trube i horne na četvrtinku, stvarajući zajedno sa sinkopiranom figurom violina gustu ritamsku (osminsku) strukturu kao najavu za kraj i pripremu novog „Grandioso“ tempa i karaktera. Glazba se dramatično zaustavlja koronom na pauzi, stvarajući naboj u iščekivanju završnog nastupa. Nakon pauze slijedi posljednje, *fortissimo* javljanje gregorijanskog korala, koji je ovdje u augmentaciji, a njime ujedno i završava djelo.

⁵⁴ U partituri „Henry Litolf's Verlag / Edition Peters“ iz 1977. (str. 126) i klavirskom izvodu „Edition Peters“ (str. 126) iz 1983. godine dogodila se greška u prepisivanju teksta jer na tom mjestu piše „in unum genitum“ iako je u oba dostupna rukopisa stavka *Credo* zapisan tekst „in unigenitum“ kako stoji i u liturgiji

5. Zaključak

„Messa di Gloria, e Credo“ talijanskog skladatelja Gaetana Donizettija svečana je misa za zbor, soliste i veliki orkestar. U tradiciji „napuljske škole“ misa sadrži početna dva stavka *Ordinarija: Kyrie, Gloria*, a skladatelj u djelo uključuje i *Credo*. Misa je nastala u svrhu slavlja svetog Jakova Markijskog, jednog od glavnih svetaca zaštitnika grada Napulja, gdje je Donizetti godinama djelovao kao skladatelj opera i predavač kompozicije na konzervatoriju. Iako je djelo nastalo u jednom od najmračnijih perioda skladateljeva života – nakon smrti novorođenog djeteta i voljene supruge, misa odiše svečanim i poletnim karakterom prepuna dramatične glazbe i pjevnih solističkih arija, gotovo kao da je riječ o operi. Razlog tome je činjenica da je misu Donizetti izradio od vlastitih, već postojećih neovisnih liturgijskih stavaka, skladanih za vrijeme studiranja glazbe, a potom ih spojio i preradio u relativno kratkom vremenu u jednu cjelinu. Liturgijski tekst se zato često suprotstavlja glazbi, tako stvarajući još veći efekt iznenađenja kojim održava pažnju slušatelja kroz gotovo sat vremena glazbe.

Sažetak

Cilj rada jest prikazati i sagledati djelo kroz oči dirigenta – što on zamjećuje i procjenjuje da je važno, ali i što mu je potrebno znati o okolnostima nastanka djela i životu skladatelja. Dirigent mora pronaći način da oda počast tvorcu djela i ispoštuje njegovu prvotnu zamisao, a onda uz pomoć svoga poznavanja svih aspekata glazbe razvije vlastitu interpretaciju. Tek nakon takve pripreme može stati pred izvođače – s potpunom predodžbom zvuka kojeg želi postići i jasnim uputama za izvođače kako bi se to ostvarilo.

Ključne riječi: Gaetano Donizetti, „Messa di Gloria, e Credo“ u c-molu A 606, analiza, interpretacija

Summary

The aim of this thesis is to present and observe the piece through the eye of a conductor – what he notices and thinks is important, but also what is necessary for him to know about the circumstances of its creation and the composer's life. The conductor must find a way to honor the creator of the piece and his original idea, then guided by

understanding of all the aspects of music he can develop his own interpretation. Only after that kind of preparation can he stand in front of the performers – with a complete mental representation of the sound he wants to achieve along with the prepared clear instructions for the musicians.

Key words: Gaetano Donizetti, „Messa di Gloria, e Credo“ in c-minor A 606, analysis, interpretation

Literatura

1. ANDREIS, Josip: *Povijest glazbe (1. knjiga)*, Zagreb, Liber, 1975.
2. ASHBROOK, William: *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
3. BARAGWANATH, Nicholas: *The Italian Traditions and Puccini, Musical meaning and interpretation*, Indiana, Indiana University Press, 2011.
4. BAZINA, Marina: Misa: dio liturgije ili glazbeno djelo, „Hum“, Vol. 9, 2012.
5. DONIZETTI, Gaetano: *Messa di Gloria e Credo (klavirski izvod)*, Frankfurt, Edition Peters, 1983.
6. DONIZETTI, Gaetano: *Messa di Gloria e Credo (partitura)*, Frankfurt, Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters, 1977.
7. DONIZETTI, Gaetano: *Messa di Gloria, e Credo*, rukopis (Biblioteca del Conservatorio di musica di Napoli)
8. DONIZETTI, Gaetano: *Credo*, rukopis (Archivio Musicale – Basilica di Santa Maria Maggiore, Bergamo)
9. HAUKE, Franz; LINDNER, Thomas: *Messa di Gloria and Credo in D (knjižica nosača zvuka)*, Ingolstadt, Hauk-Höfl, 2014.
10. HRVATSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA: *Katekizam katoličke crkve*, Zagreb, Hrvatska biskupska konferencija, 2016.
11. HRVATSKA BISKUPSKA KONFERENCIJA: *Rimski misal – Opća uredba*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2004.
12. SKOVRAN Dušan; PERIČIĆ Vlastimir: *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1977.
13. WOJCIECHOWSKI, Johannes: *Predgovor zbarske partiture Donizettijeve „Messa di Gloria, e Credo“*, Frankfurt, Edition Peters, 1983.