

Gabrijela s. M. Vlasta Tkalec

**GREGORIJANSKO
PJEVANJE**

Usmena predaja i zapis

Gabrijela s. M. Vlasta Tkalec
GREGORIJANSKO PJEVANJE
Usmena predaja i zapis

Recenzenti
prof. dr. GIACOMO BAROFFIO
prof. mr. art. MIROSLAV MARTINJAK

Lektor
IRENA BRATIČEVIĆ

Grafičko oblikovanje
TOMISLAV KOŠČAK

Nakladnik
HRVATSKO DRUŠTVO CRKVENIH GLAZBENIKA

Tisak
Grafika Markulin

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilištne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 664666

ISBN 978-953-95446-3-6

Gabrijela s. M. Vlasta Tkalec

GREGORIJANSKO PJEVANJE

Usmena predaja i zapis



HRVATSKO DRUŠTVO CRKVENIH GLAZBENIKA

Zagreb, 2008.

UVOD

Gregorijansko pjevanje – sveta glazba – staro je koliko i kršćanstvo, a nastalo je na tekstovima koji prate liturgijske obrede Crkve. Liturgija je prostor u kojem se *hic et nunc* Bog uprisutnjuje i postaje razlog okupljanja vjernih, nudi svoju Riječ, koja ruši sve prepreke među ljudima i narodima. Ona želi izraziti vjeru pjesmom, koja nije samo glazba, nego molitva. Prema J. Ratzingeru, sadašnjem papi, glazba je apologija najčišće vjere, koja očituje ono što se vjeruje, a u liturgiji ona je povlašteni posrednik u susretu Boga i čovjeka. Ako u liturgiji glazba ne postane stvarna molitva, postaje strano tijelo, koje bi u tom slučaju trebalo odstraniti. *Liturgijska* melodija uobličuje se preko ispjevanih nota i ona je mnogo više od puke vokalne glazbe.

Gregorijansko pjevanje, koje je bilo nadahnuto tajnom vjere i u kojem melodije žive u savršenom skladu s liturgijskim ustrojstvom, izražaj je vjere pjevanjem, preko kojega Bog i Crkva govore srcima vjernika. Takvo se pjevanje ne iscrpljuje u melodijskoj liniji i glazbenom ritmu, koji su ponekad obilježeni kulturom naroda i vremena u kojem su nastajali, već postupno proizlazi iz stvarnog razumijevanja Božje Riječi, koja ima svoj ritam i svoju dinamiku,¹ koja postaje molitva Crkve, a ponekad i riječ Crkve koja se obraća Bogu. Najveći dio uglazbljenih tekstova u gregorijanskom repertoriju uzet je iz Biblije,

¹ Usp. G. BAROFFIO i A. E. J. KIM, *Cantemus Domino Gloriose*, Cremona 2003., str. 7.

a u velikoj mjeri iz Psalterija. Na taj način preko svojih melodija i načina izvođenja gregorijansko pjevanje uvodi u razumijevanje svakoga liturgijskog čina i daje mu poseban i jedinstveni ton, što se ne može izraziti ni priopćiti samo riječima.

Mnogo se pisalo i raspravljalo o nastanku gregorijanskog pjevanja; ono je proživiljavalo vrlo krizna razdoblja, počevši od grgurovskе pa do karolinške reforme, ali i u sljedećim stoljećima. Unatoč svim tim poteškoćama Crkva ga je zadržala i prihvatile kao svoju liturgijsko-gregorijansku baštinu i nastojala očuvati je. Tisućljetna tradicija te svete i neprolazne baštine potaknula je posljednji crkveni sabor da mu dā ono mjesto koje mu i pripada, te u Liturgijskoj konstituciji *Sacrosanctum Concilium* (SC) ističe: »Glazbena je baština opće Crkve blago neprocjenjive vrijednosti, jer se ističe između ostalih izraza umjetnosti posebno time što sveto pjevanje, združeno s riječima, tvori potrebit i sastavni dio svečane liturgije.² Prema tom istom članku iz SC, potrebno je uvijek imati na umu jasne odrednice o vrednovanju pjevanja u liturgiji: ono mora biti prvenstveno slava Božja i posvećenje vjernika, koji su učenici Krista raspetoga i uskrsloga.³

Sama činjenica da je *gregorijansko pjevanje* dobilo ime po papi Grguru Velikom, ali i njegova uzvišena liturgijsko-glazbena uloga koju ima u Crkvi, potiče na divljenje i zahvalnost veličini svih onih genija koji su zadužili kršćanstvo, te da se ono što su zabilježila njihova drhtava pera oživi i sačuva pjevanjem, pa da oni koji slušaju dožive dio nebeske liturgije. Stoga je nužno poduzimati sve da ono zaživi, da postane život u službi liturgije i svake kršćanske zajednice.

Prvo je razdoblje u povijesti gregorijanske baštine takozvano *razdoblje stvaranja*. Ono počinje od vremena prestanka progona kršćana i traje do pontifikata pape Grgura Velikoga. Ovo je razdo-

² *Sacrosanctum Concilium*, br. 112.

³ II. vatikanski sabor u svojim je dokumentima naglasio i osvijetlio ulogu svete glazbe u bogoslužju i posvetio joj cijelo VI. poglavlje.

blje značajno po nastanku mnogih *schola cantorum* i njihovu sudjelovanju na pjevanim bogoslužjima po raznim crkvama. Poznato je da zbog različitosti novonastalih repertorija nije bilo jedinstvene crkvene glazbene tradicije, pa u tom vremenu važnu ulogu u njezinu očuvanju imaju i sveti oci.

Sljedeće razdoblje i nadalje je važno za stvaralaštvo, ali se sada repertorij stvarao za sholu, a ne kao u počecima za cijelu okupljenu zajednicu. U razdoblju *restauracije* kojom ga je trebalo pročistiti od svih elemenata koje su tijekom stoljeća u različitim povijesnim i kulturnim okruženjima namrle kršćanske zajednice, postojeći repertorij gubi svoju prvotnu ljepotu i izvornost.

Treće razdoblje je razdoblje *dekadence* gregorijanskog pjevanja, koje seže od kraja XIII. do polovine XIX. stoljeća. Tu se napose očituje velika nemarnost i netočnost prepisivača u bilježenju ritmičkih znakova, a i pjevača u njihovoj interpretaciji. Povjesna je činjenica da je u tom razdoblju bilo više čimbenika koji su utjecali na daljnji proces dekadence: nastajali su novi glazbeni oblici – *polifonija* i *moderna glazba*; *Medicejsko izdanje*, u kojem su »popravljeni« tradicionalni gregorijanski napjevi; nastaje novi glazbeni oblik zvan *sequentia*, a nešto kasnije i *tropi*, koji se dodaju na izvorne napjeve za misu i časoslov, čime oni gube svoju izvornost.

Posljednje razdoblje je razdoblje *restauracije*, koje počinje polovinom XIX. stoljeća i traje sve do naših dana. Veliku ulogu u tom procesu imaju benediktinci iz opatije Solesmes, koji su proučavanjem starih zapisa nastojali vratiti tradicionalnu autentičnost gregorijanskim napjevima. Najveće zasluge za početak radova na obnovi izvornih tekstova i staroga melodijskog repertorija ima muzikolog benediktinac Dom Prosper Guéranger, a nastavio ju je sa svojim učenicima jedan od najvećih znanstvenih protagonisti Dom Joseph Pothier. Dom André Mocquereau, učenik Dom Guérangera, začetnik je tumačenja znakova dodanih uz neumu: *punctum*, točka uz notu, znak je za podvostručenje njezina trajanja; vodoravna epizema produžuje vrijednost sloga, ali ne podvostručuje notu, već

ima ekspresivno značenje; okomita epizema (*ictus*) ima važnu ulogu u ritmičkoj podjeli binara i ternara. Tako je nastala teorija zvana *solesmeska metoda*, kojom je Dom Mocquereau pokušavao odgojiti moderne glazbenike na osnovi vrste ritma koji se temelji na binarnim i ternarnim mjerama, koje slobodno pomiješane potvrđuju teoriju *slobodnog ritma*. Ta njegova ritmička obrada ograničena je na poseban povijesni trenutak obnove gregorijanskog pjevanja. Danas se pomalo napušta i polazi se od mišljenja da melodiski ritam proizlazi iz tekstualnog, a note se poistovjećuju s vrijednošću sloga. Ipak nova solesmeska izdanja ne izostavljaju znakove Dom Mocquereaua, već ih prilagođavaju novoj stvarnosti.

Papa Leon XIII. podržao je solesmeske benediktince i izrazio priznanje njihovim naporima oko obnove svojim pismom *Nos quidem*, što je bio odlučujući povijesni trenutak restauracije, a podržao ih je i papa Pio X. svojim motuproprijem *Inter pastoralis officii* (*Tra le sollecitudini, Među mnogobrojnim brigama*) 22. XI. 1903. Tim pismom Papa priznaje gregorijansko pjevanje kao *pjevanje vlastito rimske liturgije* i tako zapravo počinje pokret za obnovu, nazvan *cecilijanski pokret*.

U drugoj polovini XX. stoljeća, tijekom drugog razdoblja restauracije, poznati benediktinac gregorijanist Dom Eugene Cardine utemeljio je nauk o gregorijanskoj semiologiji, koja se zasniva na proučavanju i tumačenju starih rukopisa – kodeksa. Nadajmo se da će i njihovi nasljednici nastaviti započetim putem u očuvanju dragocjene gregorijanske baštine.

Svrha je i ovoga rada oživotvoriti napore onih koji su svojim znanstvenim radom i istraživanjima nastojali spasiti to veliko blago koje je stvarano tijekom mnogih stoljeća nadahnuto Svetim pismom, ali se isto tako nadahnjivalo i na kulturi naroda i prostora na kojem je nastajalo.

RAZVOJ PJEVANJA IZMEĐU USMENOG IMPROVIZIRANJA I ZAPISA

POVIJESNI PREGLED

Povijest nas uči da je gregorijansko pjevanje staro koliko i samo kršćanstvo i liturgija, dapače i starije od kršćanstva, jer su njegovi napjevi uzeti od starih Židova i Grka. »... Ono ima korijen u početku povijesti čovječanstva.«⁴ I »pravilo svetih otaca« traži da se ne samo sačuva ono što su nam predali naši najbliži prethodnici nego i da se obuhvate i dublje ispitaju sva prošla razdoblja Crkve i svi načini na koje je ona izražavala jednu vjeru u tako različitim kulturama kao što su semitska, grčka i latinska.⁵

Od velike je važnosti brinuti se za vrijedan i bogat gregorijanski repertorij, kojemu je crkveno učiteljstvo uvek davalо prvo mjesto među jednakima i priznavalo ga kao *pjevanje vlastito rimske liturgije*.⁶ Koja je uloga gregorijanskog pjevanja u liturgiji nakon uvođenja živoga jezika i novih napjeva? Najnovijom koncilskom obnovom, zapravo napuštanjem latinskog jezika u liturgiji, došla su teška vremena za gregorijansko pjevanje, koje time polako nestaje iz uporabe.

⁴ C. VIVEL, *Der gregorianische Gesang*, Graz 1904., str. 179.

⁵ Opća uredba Rimskog misala iz trećega tipskog izdanja, br. 9.

⁶ Usp. isto, br. 41. i *Sacrosanctum Concilium* (SC) 116.

Vratiti se samom početku nastajanja gregorijanskoga repertoaria znači isto što i tražiti vlastite povijesne korijene; to je očaravajuće putovanje u prošlost, puno iznenadjenja, a vodi u istraživanje bogate kulturne i duhovne baštine.

Njegov razvoj možemo, kao što je već rečeno, podijeliti u četiri razdoblja.

Prvo razdoblje, zvano *razdoblje stvaranja*, počinje u vremenu prestanka progona kršćana (313.) i traje do pontifikata pape Sv. Grigura Velikoga (590.-604.). Iz toga se razdoblja o pjevanju zna vrlo malo, ali ipak postoji pisani dokument iz 314. godine od Petra, biskupa u Orvietu, o postojanju prve *scholae cantorum* u papinskoj kapeli.⁷ U početku je shola bila zajednička svim crkvama u Rimu i nije sudjelovala samo u papinskoj liturgiji nego u misama i časoslovu gdje god je bilo potrebno.⁸ Ako se oslanjam na svjedočanstva svetih otaca i crkvenu tradiciju, nema sumnje da je pjevanje bilo u širokoj uporabi kod prvih kršćana za vrijeme bogoslužja, koje se odvijalo na grčkom, a pjevali su se psalmi i himni. Grčki se jezik u liturgiji kršćanskih zajednica održao dva stoljeća, nakon čega je prihvaćen latinski kao službeni liturgijski jezik. Time su kršćanske regije Zapada počele stvarati svoj vlastiti lokalni repertorij napjeva – na istome jeziku, ali s različitim tekstovima i glazbom:

- *starorimsko pjevanje (romano antico ili paleoromano)*. Danas je sigurno da su uz njega postojale različite tradicije crkvenoga li-

⁷ U starim bazilikama izraz *schola cantorum* značio je ograđeni pravokutni prostor na povиšenom mjestu nasuprot prezbiteriju u glavnoj ladi, gdje su bili smješteni pjevači. Kasnije označava školu pjevanja i pjevački zbor, instituciju čije se ustavljene tradicionalno pripisuje sv. Grguru Velikom. Glavna zadaća shole bila je vjerodostojno širenje kulture gregorijanskog pjevanja, za što je bila posebno odgajana. Ta prva shola poslužila je kao primjer za osnivanje glazbenih *cappella* u svim katedralama i opatijama. Progonstvom papа u Avignon shole su pomalo nestajale, a papa Urban V. ih je bulom iz 1370. ukinuo. Godine 1377., na povratak iz avinjonskog suđanstva, papa Grgur XI. dovodi sa sobom iz Avignona svoju sholu s novom tradicijom.

⁸ Usp. D. SAULNIER, *Il Canto Gregoriano*, Casale Monferrato 2003., str. 9-10.

turgijskog pjevanja. Ta glazbena tradicija, sačuvana u malo pisanih kodeksa između kraja XI. i prve polovine XIII. st., odražava liturgiju grada Rima, što potvrđuje i Amalarij iz Metza. Osim što ima vrlo malo pisanih izvora te tradicije, i to malo je upropošteno utjecajem gregorijanskog pjevanja. Unatoč tome, mogu se zamijetiti neke oznake prvotnoga pjevanja, što predstavlja glazbenu tradiciju Rima u VII. stoljeću. Melodije liturgijskih napjeva nisu ravnomjerne i uravnotežene kao u gregorijanskom pjevanju, već obiluju ukrasnim grupama nota, koje se nižu postupno u malom opsegu i mnogi ne ulaze u sistem *octoechosu*;

- *beneventansko pjevanje* – prati liturgiju koja se razvila na teritoriju južne Italije od VI. do VII. st. Poslije je obogaćivano novim napjevima do VIII. st. Krajem VIII. st. vjerojatno su uvedene u Benevent gregorijanske melodije, ali im se lokalni repertorij opirao do XI. st., kada ga je u Montecassinu papa Stjepan IX. (nekada opat iste opatije) zabranio. Beneventansko pismo lako je prepoznatljivo po rukopisu književnih tekstova (*scriptura beneventana*);
- *milansko (ambrozijansko) pjevanje* razvilo se u sjevernoj Italiji. S obzirom na rimsко pjevanje, Milano predstavlja bogatiju glazbeno-liturgijsku različitost. Melodije ne dostižu uvijek strogo modalno obilježje. Karakteriziraju ga velike melizme s ponavljanjem umetaka (*incizuma*) prema skladateljskom načelu, koje se može zamijetiti i u nekim skladbama španjolske tradicije, što znači da su mnogi napjevi milanske tradicije, osim iz španjolskoga, preuzeti i iz aleksandrijskoga, sirijskoga, bizantinskoga i galikanskoga pjevanja;
- *španjolsko pjevanje* (kasnije nazvano *mozarapsko*) razvilo se na Pirinejskom poluotoku. Svi su rukopisi te tradicije pisani adiastematskom notacijom, što onemogućuje obnovu repertorija, koji je dokinut početkom XI. st., kratko prije nego što su melodije mogle biti zapisane na crtici;
- *galikansko pjevanje* naziv je pjevanja u zemljama rimske Galije. Koliko je poznato, ne postoji ni jedna knjiga galikanskih napjeva.

Moguće je saznati tek ponešto iz književnih svjedočanstava i analize pojedinih napjeva galikanskog porijekla, razasutih po španjolskim, milanskim i rimskim liturgijskim izvorima. Najvažnija su središta toga repertorija Lion i Metz.

Očito je da zbog nastajanja različitih glazbenih repertorija u tome povijesnom razdoblju u liturgiji nije postojala jedinstvena glazbena tradicija.

Do danas je od svih tih repertorija staroga Zapada u uporabi ostao samo »milanski«. To se pjevanje sve do danas zove »ambrozijsko«, u spomen na duhovnoga zaštitnika te tradicije, biskupa sv. Ambrozija (334.-397.),⁹ koji je obnovio i oblikovao milansku liturgiju i liturgijsko pjevanje. Tu je zapravo početak najstarije zapadne liturgije i pjevanja, koje se odatle širilo po Italiji i dalje po Europi. Ambrozijske melodije vrlo su slične gregorijanskima, neke su vrlo srodne, čak identične, ali imaju različitu ulogu i mjesto u dvjema liturgijama (rimskoj i ambrozijskoj). Primjer: napев *Factus est* u rimskoj je liturgiji *Communio* (pričesna pjesma), a u ambrozijskoj ulazna pjesma za Duhove.

Drugo razdoblje, još uvijek *razdoblje stvaranja*, seže od pape Sv. Grgura Velikoga do XIII. stoljeća. To se razdoblje može podijeliti u dvije epohe: *zlatno razdoblje* gregorijanskog pjevanja, koje počinje s Grgurom Velikim i traje do XI. stoljeća, i razdoblje jednostavnog *očuvanja i prenošenja*, koje traje od XI. do XIII. stoljeća.

U tome prvom razdoblju veoma važnu ulogu u obnovi crkvene glazbe i liturgije uopće imao je Sv. Grgur Veliki, kojega se s pravom

⁹ Usp. B. SOKOL, Rimska »Schola cantorum« i Raffaele Casimiri, u: Sv. Cecilija, sv. 4, 1926., god. XX., str. 127-128.

naziva »ocem liturgijske glazbe«.¹⁰ Po njemu i njegovim restauratorskim zahvatima to je liturgijsko pjevanje dobilo naziv *gregorijansko* ili, u hrvatskom prijevodu, *grgurovsko pjevanje*, iako je najuobičajeniji naziv *gregorijanski koral* (lat. *chorus* – zbor). Rođen je u Rimu oko 540. Kako je i sam bio benediktinac, a poslije izabran za papu, veliku je brigu, posebno u Rimu, posvetio obnovi i očuvanju crkvene glazbene baštine koju je trebalo pročistiti od svih elemenata što ih je tijekom stoljeća unosila pojedina kršćanska zajednica, čime je koral izgubio svoju prvotnu ljepotu, jednostavnost i snagu. Za pomoć u radu na njegovoj restauraciji osnovao je instituciju posebnih službenika određenih za liturgijsku glazbu, koji su postupno obradili razlikovne glazbene jezike s jasnim razlučivanjem pjesama namijenjenih solistu, sholi i zajednici. Kasnije osniva i centar za obrazovanje glasa i duhovnu formaciju *Schola Cantorum Romana*, koja je, prema povjesničarima, imala veliku ulogu u obnovi liturgijske glazbe toga vremena, a po nekim izvorima bila je to papinska *schola*, koja je sudjelovala samo na papinskim obredima.¹¹ O djelovanju pape Grgura nije postojala pisana dokumentacija, pa ga se smatralo velikim organizatorom, čak i skladateljem i obnoviteljem liturgijskog repertoaria koji se oblikovao u prvim stoljećima Crkve. Prema tvrdnji Ivana Đakona (oko 872.), Grgur je najvjerojatnije sve izabrane tekstove namijenjene pjevanju u misi sabrao, pročistio, preradio tekstove i melodije i ujedinio ih u zbirku zvanu *Antiphonarium Gregorianum*. Izvorna zbirka *Antifonara* izgubljena je u IX. stoljeću, ali na sreću postoje njezini prijepisi.¹² Nakon najnovijih istraživanja čini se sigurnim da se njegova liturgijska obnova sastojala u kodificiranju

¹⁰ Usp. [UREDNIK], *Život i djelo »Oca liturgijske glazbe«*, u: Sv. Cecilija, sv. II, god. XXXVI., Zagreb 1942., str. 33.

¹¹ *Ordo Romanus* kaže: »Primum in qualicumque Schola reperti fuerint pueri bene psallentes, tolluntur inde et nutriuntur in Schola cantorum et postea fiunt cubicularii. Si autem nobilium filii fuerint, statim in cubiculo nutriuntur. Deinde, sicut sacramentorum codex continent, quando et ubi libitum fuerit domino episcopo, usque in sediaconatus officium ordinantur.«

¹² Usp. J. ANDREIS, *Povijest glazbe*, sv. I., Zagreb 1966., str. 41.

– ozakonjenju – samo tekstova koji su se do tada upotrebljavali u liturgiji, jer su se prvi zapisi melodija pojavili tek dva stoljeća poslije u franačkom kraljevstvu sjeverno od Alpa, a najstariji rimski rukopisi, prepisivani između XI. i XIII. stoljeća sadrže napjeve koji su na neki način povezani s franačkima, jer imaju gotovo iste tekstove ali različite melodije.

Papa Grgur je na području liturgije obnovio misu i dao kanonu njegov sadašnji oblik (*Sacramentarium Gregorianum*).¹³ Taj je *Sakramentar* zbirka liturgijskih molitava za svećenike – današnji misal, prva i najvažnija liturgijska knjiga zapadne Crkve, a prvi put je tiskan 1571. godine. Unatoč svim povijesnim nedoumicama o opsegu i području njegova djelovanja, sv. Grgur Veliki ima značajno mjesto u Crkvi i kao papa i kao obnovitelj liturgijske glazbe i liturgije uopće. Najnovija muzikološka istraživanja, uspoređivana s glazbenim izvorima i povijesnim podacima, potvrđuju prepostavku da pjevanje zvano gregorijansko ima svoj početak krajem VIII. stoljeća – u Karolinškom razdoblju – u stapanju starorimskoga i galikanskog repertoaria, što je bilo vezano uz događaje koji su doveli do stvaranja Svetoga Rimskog Carstva. To novonastalo pjevanje, kao i nova politička situacija u Europi, bilo je autorativno nametnuto i istisnulo je iz uporabe druge repertoarije. Jedina iznimka bio je ambrozijanski, koji je opstao u omeđenom prostoru milanske nadbiskupije i slijedio svoj vlastiti put usporedno sa »službenim« pjevanjem, zadržavši do danas svoju samostalnost.¹⁴

U tome prvom, *zlatnom* dijelu razdoblja gregorijansko pjevanje dosiže svoj vrhunac: djelo Sv. Grgura brzo se širi po cijeloj Italiji, prodire u Englesku preko njegova učenika Augustina (596.), zatim s franačkim kraljem Pipinom Malim (oko 760.), koji je u tome video i vjersko i političko jedinstvo svojih teritorija, ulazi u Francusku. Jednim dekretom on nalaže uvođenje rimske liturgije u svoje kra-

¹³ Usp. A. FRANZEN, *Pregled povijesti Crkve*, Zagreb 1970., str. 79.

¹⁴ <http://www.cantogregoriano.it/storia.htm>

ljevstvo, čime se zapravo dokida uporaba galikanskoga i uvodi rimski repertorij. Rimski su mu tekstovi poslužili kao temelj i oslonac, a preuzete melodije franački su glazbenici ukrašavali na svoj način, pa su na temelju čistih rimskih melodija nastali hibridi. Njemu papa Pavao I. (757.-767.) šalje jednoga pjevača; slanje učenika-učitelja pjevača koji su vjerno prenosili gregorijansko pjevanje širom Europe bila je u to vrijeme redovita praksa, i tu se potpuno rasprostire u vrijeme Pipinova sina kralja Karla Velikoga (768.-814.).¹⁵ Zatim Grgurovi učenici benediktinci osnivaju poznate škole St. Gallen i Metz, iz kojih se širi tradicija izvornoga gregorijanskog pjevanja, pa je njihovo djelovanje na očuvanju izvorne tradicije iznimno važno. Na kraju toga razdoblja *neumatska* ili *kironomska* notacija prepušta mjesto *dijastematskoj* notaciji, koja je isprva bila smještena između neumatskih znakova, a kasnije uporabom crtovlja i ključeva označuje intervale i tako zauvijek melodije, koje su dotad bile prenošene samo usmenim putem, utiskuju na pergamenu. Najveću ulogu u usavršavanju notnog pisma imao je redovnik Guido d'Arezzo (oko 995.-1050.). Nemoguće je sa sigurnošću utvrditi godinu i mjesto njegova rođenja, ali iz nekih njegovih spisa vidljivo je da je u to vrijeme (između 1023. i 1036.) u Arezzu bio biskup Teodaldo, koji mu je bio velika podrška u stvaralačkim pothvatima.

U drugom dijelu razdoblja tako nastali gregorijanski repertorij prenosi se i povećava, ali te nove melodije ne odišu više istom jednostavnosću i spontanošću kao one prvotne. Sve češća uporaba velikih intervala otežava izvedbu koja se sve manje njeguje, i time se gubi prvotna ritmičnost.

Treće razdoblje ili *razdoblje dekadence* seže od kraja XIII. do polovine XIX. stoljeća. Mnogi su razlozi koji su utjecali na dekadencu gregorijanskog pjevanja. Osnovni razlog njezina početka bila je ne-

¹⁵ Usp. D. SAULNIER, nav. dj., str. 11-12.

marnost prepisivača, koji su zanemarivali bilježiti ritmičke nijanse, a onda i pjevača, koji su bili nemarni u interpretaciji. Uvođenjem notacije na crti (jednoj ili dvije) – *dijastematske*¹⁶ notacije – sve se manje pozornosti i vremena posvećuje uvježbavanju pjevača, pa se zbog toga tradicija pamćenja melodija pomalo gubi i time započinje novo razdoblje povijesti glazbe. Daljnji je veliki razlog dekadence nastajanje i sve veća uporaba *polifonije* i *moderne* glazbe, težnja da gregorijanske melodije budu »ancilla« polifonije; one su služile samo kao teme prilagođene zahtjevima njezina stvaranja i to je zadalio smrtonosni udarac gregorijanskom pjevanju. Dodavanjem višeglasja na postojeće gregorijanske melodije gubi se dotadašnja pokretljivost, jer njegovo izvođenje zahtjeva više usklađivanja, a to znači usporavanje, što nije svojstveno izvođenju gregorijanskih napjeva. Žalosne činjenice toga vremena jesu i loš ukus u izvođenju tih napjeva i izmjena tradicionalnih melodija dodavanjem *metričkih* i *ritmičkih* obilježja neumama, te igre s melodijskim rimama, gdje se već pomalo nazire očigledna prisutnost tonalizma. Prema novonastalim teorijama note su trebale imati izjednačenu vrijednost, što je bilo pogrešno načelo primjene jednakosti osnovnoga vremena, koje je prema paleografskim znakovima bilo nedjeljivo. Divljenja je vrijedna činjenica da se melodijski repertorij sačuvao tijekom više stoljeća bez dijastematske notacije. Kako je repertorij bio vrlo opsežan, bilo ga je teško naučiti napamet, pa su postojale određene varijante između pojedinih škola zbog pisanja znakova bez crte – *in campo aperto* (*adijastematska notacija*). Ti su znakovi pomagali pjevačima i podsjećali ih na melodije prenošene usmenom predajom, ali oni koji nisu otprije poznavali melodije, nisu ih mogli dešifrirati jer su znakovi označavali jedino uzlaženje i silaženje melodije bez oznake intervala i točne visine, što je onemogućavalo znati točne intervalske

¹⁶ Grč. διάστημα znači razmak, interval – znak za pojedinu notu pisan na određenoj visini. Prvi se put susreće u talijanskim rukopisima u XI. stoljeću (beneventanski rukopis).

pomake između nota. Taj se problem od samih početaka pokušao riješiti dodavanjem slova – *litterae significatiuae*, ali učinkovitije je bilo grafičko prikazivanje intervala, to jest pisanje znakova, još uvek bez crte, na različitoj visini: veličina razmaka između nota određivala je veličinu intervala.

Dodavanje Gvidove crte u XI. st., što je bila prava revolucija onoga vremena, pomoglo je u čitanju melodija i bez učitelja, ali ipak nije spriječilo melodijsku, ritmičku i modalnu dekadencu, što je rezultiralo iskrivljivanjem melodije koju je trebalo sačuvati. Time je gregorijansko pjevanje izgubilo najznakovitiji element i izvornost gregorijanske skladbe.¹⁷ Daljnji razlog dekadence bila je obnova liturgijskih knjiga, koju je odredio Tridentski sabor (1545.-1563.); obnova i popravljanje liturgijskih tekstova nije moglo proći bez »popravljanja« melodije, pa su tako otvorena vrata dalnjim iskrivljivanjima. Sabor je za taj posao dao veliku slobodu lokalnim saborima, koji su to činili prema svojim potrebama i prilikama. Završni udarac bilo je *Medicejsko izdanje* tako »popravljenih« tradicionalnih gregorijanskih napjeva.

Nastajanje novih glazbenih oblika u IX. stoljeću, kao što su *prose (prosule) – sekvencije, tropi i versusi*, dodatno utječe na dekadencu izvornih gregorijanskih napjeva.

Izraz *sequentia*¹⁸ izvorno je označavao dugi slijed neuma (neumatska melizma) bez teksta, koje su proizlazile iz posljednjeg sloga **alleluiā**. Veliku ulogu u stvaranju i uvođenju u liturgiju toga novoga glazbeno-liturgijskog oblika imao je benediktinac iz St. Gallena Notker Balbul (840.-912.). On je po uzoru na jedan antifonarij iz Jumiègesa ispod nota melizme **alleluiā** počeo stavljati tekstove koji nisu mogli biti metrički, jer su se morali prilagoditi broju nota, pa su zbog toga nazvani *prosa* ako je umetnuti tekst bio dug ili *prosula* ako je tekst bio kratak. Time je nastala, po svemu sudeći u sjevernoj

¹⁷ Usp. A. P. ERNETTI, *Storia del Canto Gregoriano*, Venezia 1990., str. 186. i 188.

¹⁸ Grč. ἀκολούθια [akoluthia], lat. *sequentia*, znači određeni slijed tonova, strofnog oblika.

Francuskoj, vjerovatno u opatiji sv. Martial, *sequentia cum prosa*. Izvorni naziv *prosa* mogao bi se jednostavno pripisati običaju prepisivača, koji su pisali skraćenice za riječi ***Pro sequentia***: *Pro-sa...* U to vrijeme književna struktura sekvence vrlo je slobodna; stihovi su različite dužine, bez rime i obvezne podudarnosti; melodija se mijenja svaka dva stiha.

Na početku XI. stoljeća jubilus Aleluje više nije matrica za stvaranje tekstova sekvencije, već su se tekstovi stvarali u ritmičkom obliku, s melodijama neovisnima o vokalizi Aleluje, ali su sačuvali melodijsku temu toga napjeva. Zlatno doba te nove vrste sekvencije je XII. stoljeće, kada je Adam iz sv. Viktora († 1192.), slavni pariški kanonik, uredio taj novi književno-glazbeni oblik i uzdignuo ga do rijetkog umjetničkog savršenstva.¹⁹ On ga je približio latinskom obliku himna, čime postiže jednolikost i čistoću ritma, pjevnost melodije, rimu i pravilnu simetriju strofa i stihova.

Tropi su nastali dodavanjem novih tekstova u pjesme i čitanja u misi i časoslovu onima službenima, već postojećima u liturgiji. U liturgiji su imali različitu ulogu: poziv na hvalu, tumačenje i produbljivanje već postojećega teksta. Ta su dodavanja zahvaćala sve misne napjeve, a na poseban način melodije *Kyrie*. S obzirom na svoj položaj, novi su tekstovi mogli biti uvodni ili umetnuti. Prema tumačenju Handschina trop je umetanje melodije s tekstrom ili bez njega, a Chailley ga definira kao parafrazu nekoga liturgijskog napjeva, koja se postiže dodavanjem tekstova.

Versus se sastojao u zborskem pripjevu strofama himna,²⁰ koji prema tome pripjevu dobiva i naziv. Tipični su primjeri zborskog pripjeva himan *O Redemptor, sume carmen* (GT 159) i *Salve festa dies Venancija Fortunata* († 600.), a isto tako i himan Kristu Kralju nedjelje Cvjetnice *Gloria laus* (GT 141), koji je spjevao orleanski biskup Teodulf, rođen u Španjolskoj († 821.), dok je kao starac bio

¹⁹ Usp. A. TURCO, *Il Canto Gregoriano*, Roma 1996., str. 61-62.

²⁰ Isto, str. 31.

nedužan u zatvoru za vrijeme procesije koja je prolazila kraj njegove tamničke ćelije.

Razlika između sekvencije i tropa sastoji se u tome što sekvencija slijedi Aleluju, dok se trop umeće prije bilo kojega napjeva ili nakon njega. Čini se da je trop nastao prije sekvencije. Ako je uvod u *Introitus I.* nedjelje Došašća trop i ako ga je skladao papa Hadrijan I. (792.-795.) ili netko drugi u to vrijeme, znači da ideja za dodavanje napomena – *glosa*²¹ – sa strane uz liturgijski tekst seže na kraj VIII. stoljeća. Da su tropi i sekvence različitog podrijetla, govori činjenica da postoje i tropi »bez riječi«, tj. duge vokalize umetnute u izvorne melodije, dok se u vrijeme nastajanja sekvenci nastojalo izbaciti ih.²² Daljnjim razvojem i u trop je krajem XI. stoljeća uvedena rima. Mogli su biti tropirani svi napjevi za misu i časoslov. Od promjenjivih dijelova mise najviše su se tropirali introiti, a od nepromjenjivih Kyrie i Gloria. U počecima je liturgijski tekst bio pisan većim ili obojenim slovima, dok se poslije neliturgijski tekst više nije razlikovao: parafraza čini cjelinu s izvornim tekstrom. Kasniji, vrlo važan oblik tropa, jest onaj u obliku dijaloga, što je bio početak liturgijske drame koja je imala veliki utjecaj na razvoj književnosti i same glazbe. Iako su možda nastali u Rimu, ondje nikad nisu bili dobro prihvaćeni, napose kada se izgubili karakter »svetoga«, što je nadahnjivalo prve primjere tropiranja. Ukinuo ih je papa Pio V. (1566.-1572.).

Vrhunac dekadence bilo je tiskanje i objelodanjivanje deformiranih i skraćenih gregorijanskih i pućkom pjevanju prilagođenih melodija, u tiskari venecijanske obitelji *Medici* 1614.-1615., u tzv. *Medicejskom izdanju*, koje zapravo nikada nije bilo službeno odo-

²¹ Glosa (grč. γλῶσσα, jezik), u biblijskoj tekstualnoj kritici kratka tumačenja nejasnih riječi, koja su glosatori ispisivali uz rub biblijskog teksta (marginalna glosa) ili između redaka (interlinearna glosa). Pri prepisivanju su takve glose često bile unesene u sam biblijski tekst, te ga je katkad teško razlikovati od izvornoga.

²² »Abbrevietur cantus quantum fieri potest, quando super unam syllabam autem aut dictonem plures sint notulae quam pare sit« (Sabor u Reimsu 1564.).

breno. Prvotno su prema odredbama Tridentskoga sabora trebali biti obnovljeni samo tekstovi, ali su obnovitelji uvjerili papu Grgura XIII. (1572.-1585.) da obnova ne bi bila potpuna bez ispravljanja melodije, pa je on povjerio rad na takvoj »obnovi«, odnosno skraćivanju melodija antifonarija, graduala i psaltira jednom od najvećih glazbenika onoga vremena, Giovanniju Pierluigiju da Palestrinu, koji je bio uzor u stvaranju polifonije na gregorijanske teme, ali ju nije dovršio zbog kritika koje su uslijedile, a onda i zbog smrti 2. veljače 1594. Reformatori su vjerojatno papinoj riječi »kratko« dali šire značenje od onoga njegova: on je htio melodiju uskladiti s tekstom i pročistiti je od onoga što je protivno zakonima glazbe; nije točno naznačio koje glazbe, pa su polifoničari to primijenili na polifoniju. Smatrali su suvišnim veliki broj nota na kratkim slogovima, dok su naglašeni imali često samo jednu notu, pa su jednostavno izbacivali dugačke vokalize s posljednjih slogova riječi, a modalitet zamijenili tonalitetom. Ponovnim tiskanjem reformiranoga *Medicejskog izdanja*, koje su uređivali glazbenici Nanino, F. Anerio i F. Soriano pod predsjedanjem kardinala Del Montea, gregorijansko pjevanje ušlo je u završno razdoblje dekadence.

Četvrto razdoblje je *razdoblje restauracije*, a počinje polovinom XIX. stoljeća i traje sve do naših dana. Mnogi učeni svećenici i redovnici raznih redova bavili su se studijem paleografije u tom razdoblju, ali najveću zaslugu za obnovu tradicionalnog autentičnoga gregorijanskog pjevanja imaju benediktinci opatije Solesmes. Ona je zapravo njihovo djelo, što svjedoče i pape Leon XIII. (1878.-1903.) i Pio X. (1903.-1914.).

Početne znanstvene rade na obnovi vodio je osobno francuski monah – benediktinac, utemeljitelj opatije Solesmes i otac pokreta liturgijske obnove – Dom Prosper Guéranger (1805.-1875.) istraživanjem izvornih tekstova i staroga melodijskog repertorija, što je bio samo dio velikog pokreta za obnovu svetoga pjevanja općenito. »Srećom iz opatije Solesmes opat Dom Prosper Guéranger, sa svo-

jim najboljim monasima, promiče obnovu pjevanja, uvjeren da bi se tako lakše postigla i obnova liturgije.²³ Najvažnija djela o obnovi liturgije su *Institutions liturgiques* i *L'année liturgique*, gdje Dom Guéranger nastoji osvijetliti dostojanstvo i ljepotu liturgije. Nešto kasnije (1884.) Dom Joseph Pothier (1835.-1923.), jedan od najvećih znanstvenih protagonisti i voditelj gregorijanske restauracije, nastavio je s obnovom koju je započeo mladi monah Paul Jausions (1834.-1870.), a kodificirao 1859. kanonik Gontiér u djelu *Méthode rationnée du chant fixe*.

Bitni su zaključci te obnove s obzirom na *cantus firmus*:

1. ritam – molitveni slobodni ritam;
2. vrijeme – nedjeljivo, ali nemjerljivo matematički;
3. naglasak, *anima vocis* – duša pjevanja;
4. fraziranje.

Uz pomoć subraće, Guéranger konačno 1883. godine izdaje *Libre Gradualis*, kojemu je 1880. prethodilo slavno djelo *Les Mélodies Grégoriennes*. Njegovom je zaslugom na Kongresu o svetoj glazbi u Arezzu 1882. napušteno ranije prihvaćeno *Medicejsko izdanje*.²⁴

Nakon Guérangera njegov učenik i nasljednik, muzikolog i gregorijanist Dom André Mocquereau (1849-1930.) obilazi Europu, fotografira mnoge stare kodekse, planira i poduzima izdavanje velike zbirke na taj način prikupljenih napjeva. Godine 1889. objavljuje prvi svezak pod nazivom *Paléographie Musicale* s rukopisom 339 iz St. Gallena; do danas su tiskana dvadeset i tri. Njega se drži najvećim obnoviteljem gregorijanskog pjevanja, jer mu je vratio njegov stari sjaj i vrijednost proučavanjem starih kodeksa, analiziranjem i uspoređivanjem njihovih melodija, što je njega i njegove suradnike i nasljednike, kao što je Dom J. Gajard, dovelo do zaključka da su vjerodostojni oni napjevi koji se unatoč različitosti vremena i mjesta

²³ Usp. A. TURCO, nav. dj., str. 35.

²⁴ Usp. P. D. P. THOMAS, *Storia del Canto Gregoriano*, Skripta za studente PIMS-a, Roma, str. 111-112.

međusobno podudaraju.²⁵ To vrijedno izdanje okrunilo je znanstvena proučavanja benediktinskih istraživača i prethodilo objavljuvanju prvog izdanja *Liber Usualis Missae et Officii* 1896., tzv. *Vatikanskog izdanja*. Riječ je o vrlo praktičnom izdanju, jer sadrži napjeve za misu i časoslov za nedjelje i blagdane. Na taj se način izbjegla dodatašnja uporaba više liturgijskih knjiga. Istraživanja su dostigla svoj vrhunac početkom XX. stoljeća izdavanjem prikupljenih napjeva za misu u *Graduale Romanum* (1908.) i napjeva za časoslov u *Antiphonale Romanum* (1912.).

Znakovito je poznato pismo opatu Solesmesa *Nos quidem*²⁶ pape Leona XIII. (1878.-1903.) od 17. svibnja 1901., kojim ohrabruje benediktince i odaje veliko priznanje zaslugama i važnosti njihovih izdanja, koja su prihvaćena u cijelom svijetu. To je bio odlučujući trenutak u povijesti restauracije. Obnova je dobila veliku podršku dolaskom pape Pija X. (1903.-1914.), velikoga poznavoca povijesti gregorijanskog pjevanja, koji u svojem motupropriju *Inter pastoralis officii* gregorijansko pjevanje naziva *cantus traditionalis* i time ga potvrđuje i priznaje kao *pjevanje vlastito rimske liturgije*.²⁷ Njime benediktincima iz Solesmesa daje poticaj na daljnju obnovu i izdavanje službenih knjiga toga pjevanja, čime pokret za obnovu gregorijanskog repertorija, poznat pod nazivom *Cecilijanski pokret*,²⁸ s još većim žarom nastavlja obnovu i očuvanje te dragocjene crkveno-glazbene baštine. Cilj ovoga pokreta bio je pročišćavanje i produbljivanje crkvene glazbene prakse prema liturgijskim, povjesnim i estetskim kriterijima. U ranokršćansko vrijeme crkveno pjevanje imalo je molitveno značenje; glazbeni stilovi od

²⁵ Usp. J. ANDREIS, nav. dj., str. 42.

²⁶ »... quotquot igitur sunt, praesertim ex alterutro ordine cleri, qui se posse aliquid in hac vel scientia vel arte sentiant, pro sua quemque facultate elaborare omnes convenit sollerter et libere ...«

²⁷ »... quem recentissima studia ad pristinam integritatem puritatemque tam feli-citer reddiderunt ...«. »Tamquam musicae sacrae supremum exemplar«.

²⁸ Pokret je nazvan po sv. Ceciliji, zaštitnici crkvene glazbe i glazbenika.

XVII. do XIX. stoljeća udaljili su ga od te izvorne svrhe i pretvorili ga u neku vrst koncerta, jer su dotadašnju ulogu pjevača klerika i redovničkih zajednica preuzezeli operni pjevači. Kako nisu poznavali gregorijanski repertorij i način njegove interpretacije, a isto tako ni vokalnu klasičnu polifoniju XV. i XVI. stoljeća, zamijenili su to oratorijskim misama i skladbama skladanim po uzoru na operni stil, pa je na taj način više dolazila do izražaja vještina pjevača nego molitva Crkve. Tako je sudjelovanje zajednice u pjevanju gotovo posve iščeznulo i time nestao molitveni doživljaj kojemu je pridonosilo zajedničko pjevanje.²⁹

Počeci pokreta sežu čak u XVI. stoljeće u vrijeme Tridentskoga sabora (1545.-1563.), ali su nastojanja oko obnove ostala više ili manje lokalnog karaktera do 1868., kada je Nijemac, neumorni ceciljanac Franz X. Witt, u Bambergu osnovao *Cecilijansko društvo – Allgemeiner Cäcilienverein für Länder deutscher Zunge* za zemlje njemačkoga govornog područja, koje se bavilo gajenjem i obnovom gregorijanskog pjevanja, klasične polifonije i obnovom crkvene pučke popijevke na narodnom jeziku, podizanjem umjetničke razine zbornoga i ostalih vidova crkvenog pjevanja, znanstvenim istraživanjem crkvene glazbe i izobrazbom crkvenih glazbenika preko crkvenih glazbenih škola koje će društvo osnovati. To je društvo dobilo potvrdu i službeno odobrenje pape Pija IX. (1846.-1878.) 1870.³⁰ Cecilijanski se pokret raširio po cijeloj katoličkoj Europi, pa je utjecao i na glazbenike koji nisu bili izravno vezani uz pokret. Uz njegovo obnoviteljsko djelovanje cilj mu je bio liturgijski odgoj i klera i vjernika, što se podudaralo s *liturgijskim pokretom* u duhu romantizma, čiji su najznačajniji predstavnici bili Guéranger, opat iz Solesmesa za Francusku, biskup Regensburga Sailer za Njemačku i Newman za Englesku. Ljubav prema Svetom pismu, osjećaj za njegovo tra-

²⁹ Usp. M. DEMOVIĆ, *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, Zagreb 2001., str. 46-47.

³⁰ Usp. Muzička enciklopedija I. sv., Zagreb 1971., str. 309.

dicionalno tumačenje prema teologiji crkvenih otaca, neprolazna vrijednost tradicije i njezino neprestano trajanje, potpuna vjernost učiteljstvu Crkve, bile su glavna obilježja toga liturgijskog pokreta.

U novije vrijeme, nakon mnogih preokreta veliki doprinos znanstvenom i kritičkom proučavanju izvorne gregorijanske baštine dala je već spominjana opatija Solesmes, čija su ozbiljna istraživanja i proučavanja otvorila put *Vatikanskom izdanju*.³¹ U drugoj polovini XX. stoljeća, a na poticaj II. vatikanskog sabora (1963.-1965.), koji želi da se načini »kritičkoje izdanje već izdanih napjeva«, poznati gregorijanist Dom E. Cardine sa svojim je suradnicima G. Joppichom i R. Fischerom radi znanstvenog tumačenja starih rukopisa te boljeg poznavanja i vjernije interpretacije adijastematske notacije³² 1968. godine u Rimu objelodanio važan priručnik *Semiologia Gregoriana*. Taj je njegov istraživački rad stvorio temelje za *Kritičko izdanje Graduale Romanum*.

³¹ Usp. F. RAMPAZZO – M. CANOVA – G. DURIGHELLO, *Cantare la Liturgia I.*, Padova 2002., str. 37-38.

³² Prva notacija pisana iznad teksta na otvorenom polju.

GLAZBENA BAŠTINA

Pitanje koje se postavlja pred liturgijskim repertorijem, glazbenom baštinom koja broji nekoliko tisuća djela, odnosi se na tehniku skladanja koja se upotrebljavalala da bi se stvorilo takvo bogatstvo, a i sposobnost da se njime upravlja, imajući na umu da se sve, to jest stvaranje novih melodija i njihovo očuvanje, događalo bez pisane podrške i u svemu se oslanjalo samo na pamćenje.

Nesumnjivo je da su srednjovjekovni pjevači imali veliku sposobnost improviziranja i pamćenja, što se može usporediti sa živim primjerom indijske glazbe i skladatelja-improvizatora *rāge*.³³ U obradi liturgijskoga glazbenog repertorija problem se od početka rješavao uporabom posebnih tehnika skladanja. Izvorno je uvijek postojao tekst, iako je jedan te isti biblijski stih ili jedan dio teksta iz crkvene baštine mogao imati različitu primjenu u liturgijskim slavlјima. Za glazbu su od velike važnosti bile skladbe koje su barem djelomično pomagale u napornu pamćenju melodija, znatno smanjujući napore skladatelja bilo u stvaranju, bilo u prenošenju repertorija. Najstarije tehnike skladanja smanjivale su u stvari broj melodija koje je trebalo pamtitи. Moguće je da je prvi pravi liturgijski repertorij – s punim poštovanjem zahtjeva pojedinih slavlјa – obradila i uredila Crkva u Rimu između V. i VI. stoljeća.

Antikni repertorij melodija, vezan za solističko izvođenje psalama, doživio je značajnu preobrazbu s ciljem da ukrasni i melizmatski stil

³³ *Rāga* – ljestvični model koji ne karakteriziraju samo stupnjevi, početni i završni tonovi, kadence i sl. nego i emocionalni odjek u duši slušatelja.

bude ono po čemu će se raspoznavati napjev namijenjen sholi. Već prije VII. stoljeća Rim je bio otvoren nastojanjima drugih Crkava i prihvaćao u vlastitu liturgijsku baštinu, uz možebitne nužne prilagodbe, sugestije drugih liturgijskih kultura, posebno galske i španjolske.

U drugoj polovini VII. stoljeća u Rim pristižu tisuće izbjeglica iz srednjoistočnih dijelova Sredozemlja, koji traže u Italiji utočište pred nasilnom najezdom Islama. U tom razdoblju Rim je bio uzavreo na kulturnom polju, bogat izazovima i sposoban primiti ih na pozitivan način, prihvaćajući proces asimiliranja izvanjskih, pa i stranih ponuda, jer je u tom razdoblju imao vrlo malo svoje izvorne glazbe. Od pokorenih naroda prihvaćalo se i instrumentarij i način pjevanja i primjenjivalo ih se u hramovima. Kršćani su svjesno htjeli da se njihova liturgija bitno i vidno razlikuje od poganskog kulta, pa i pjevanja. I hramska rimska glazba išla je za pompoznošću i virtuznošću, a pretežno je bila instrumentalna. Starokršćanska glazba (gregorijanski korali) bila je svemu tomu suprotna.³⁴ Rim u tom razdoblju ima sve kulturne uvjete koji mu dopuštaju ponovno obraditi novi repertorij koji bi zadovoljio zahtjeve liturgije: to je *proto-gregoriano*, novo pjevanje Rima, koje će se proširiti na galski prostor i konačno se smjestiti u Francuskoj u VIII. stoljeću.

Starorimsko (*Romano-Antico*) i gregorijansko pjevanje bitno su različiti, pa se može pomisliti da imaju dva različita gregorijanska porijekla. Ali riječ je o repertorijima nastalima u dva različita razdoblja, u razmaku od jednoga ili dva stoljeća.

Najvažnija činjenica koja razlikuje gregorijanski od prethodnih i usporednih repertorija jest pristajanje glazbenog jezika liturgijskom činu sa svim njegovim posebnostima. Svakom času svakoga pojedinog čina odgovara točno određena glazbena vrsta s određenim strukturalnim oblikom i vlastitim melodijskim stilom, kao što su napjevi za misu, časoslov i druga liturgijska slavlja.

³⁴ Usp. P. Z. BLAJIĆ, *Razdoblja u povijesti Gregorijanskog korala* u: *Crkvena glazba*, Zagreb 1988., str. 139.

Tijekom sljedećih stoljeća, uvođenjem novih blagdana, što se posebno odnosilo na štovanje svetaca, nastajale su i nove skladbe koje su odgovarale tim slavlјima. U XIII. stoljeću postupno su se pojednostavnivale tradicionalne gregorijanske melodije, što je najviše vidljivo kod ofertorija, gdje su psalmski stihovi potpuno napušteni. Pojednostavnjeni su, čak i uklonjeni neki ukrasi: uklonjene su *tristrofe* i skraćene *melizme* graduala i Aleluje. Mnogim se reformama u tom razdoblju htjelo pojedine napjeve, modalno pomiješane, svesti na samo jedan modus. Tu su bili posebno oštećeni, čak uništeni graduali, čija je melodija velikog opsega: prvi dio, (*responsum*), u dubini je, a drugi dio, odnosno stih (*versus*), u visini. U ovom su razdoblju »reformatori« imali neograničen prostor za primjenu svojih »obnoviteljskih« zahvata, koji su vrlo često bili strani glazbenoj stvarnosti.

Na kraju tih reformi provedena je »obnova« i gregorijanskih melodija: neki Palestrinini učenici objelodanjuju 1614. u *Medicejskom izdanju* melodije izmijenjene na temelju pravila koja su bila moda u vokalnoj glazbi madrigala toga vremena. Ti su izmijenjeni napjevi ponovno tiskani 1871. u Regensburgu, a službeno su priznati 1873. Ovo izdanje nije ništa drugo nego bijedan kostur pravoga gregorijanskog pjevanja. »Na temelju naučnih istraživanja i uspoređivanja sa starim rukopisima utvrdili su benediktinci iz Solesmesa da su napjevi *Medicejskog izdanja* skraćeni i iskriviljeni«.³⁵ U tom razdoblju uz tradicionalni repertorij stvara se novi stil zvan *canto »fratto»* (razdijeljeno). Pod tim izrazom podrazumijeva se stvaranje vrste liturgijske pjesme, u kojoj se velikim dijelom preuzimaju tradicionalni tekstovi, ali se stvara glazba s točno određenim trajanjem nota – *menzuralna notacija*, koja se temeljila na vokalnoj i instrumentalnoj glazbi XVII. i XVIII. stoljeća. Među pobornicima toga novoga glazbenog razdoblja treba spomenuti franjevce, koji su po cijeloj Europi

³⁵ H. PETTAN, *Repetitorij povijesti glazbe I.*, Zagreb 1973., str. 29.

proširili melodije i ritmove koji su odgovarali ukusu toga razdoblja, a to se najčešće primjenjivalo na *ordinarium* mise. Ponekad su te skladbe bile i dvoglasne.

U IX. i X. stoljeću javlja se veliki broj učitelja koji se stvaranjem novih priručnika bave gregorijanskim pjevanjem. Analogno raširenim djelima Donatove gramatičke pedagogije, *Ars minor* i *Ars maior* (IV. st.), u IX. stoljeću napisana su dva osnovna priručnika glazbene teorije: *Scholia Enchiriadis* i *Musica Enchiriadis*, u kojima su se pojavili najstariji pisani notni primjeri. Posljednji se priručnik u cijelosti vjerojatno pogrešno pripisuje flandrijskom redovniku Hucbaldu iz s. Amanda (840.-930.). U njemu se preporučuje kako shvatiti i izvoditi gregorijansko pjevanje: vrlo *sporo* i *ozbiljno*, a odatle mu i nova imena kao što su *cantus planus*, *cantus firmus* i *cantus immensurabilis*. Zbog takva neprecizna, prespora načina izvođenja gregorijanskih napjeva, melodija gubi osjećaj bilo kakva ritma. Neki vjerodostojni rukopisi ove priručnike pripisuju Lutgeru iz Werdena (Ruhr), kojega je više puta spominjao Gvido iz Arezza. Veliku važnost za glazbu u praksi ima dje-lo anonimnog benediktinca s početka X. stoljeća, monaha opatije u sjevernoj Francuskoj, *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, u kojem je detaljno izložena struktura psalmodije.

Postoje i drugi općenito priznati učitelji, od kojih je potrebno spomenuti barem Aureliana iz Réoméa (IX. st.), autora djela *Musica Disciplina*, prvog priručnika za gregorijansko pjevanje. Hraban Maur (776.-856.), opat u Fuldi – učitelj cijelog njemačkog područja – preuzima osnovni princip koji je izrekao sv. Benedikt i daje precizne upute koje se odnose na pjevače.

Drugi poznati teoretičar je Reginon di Prümm, opat († 913.); on svjedoči o gregorijanskoj tradiciji različitoj od one predane kasnije, i potvrđenoj pretpostavci da je franačko izdanje obrada izvornog protogregorijanskog pjevanja rimskoga podrijetla.³⁶

³⁶ Usp. B. BAROFFIO, *Musicus et cantor*, Zagreb 2001., str. 30-31.

POČECI BILJEŽENJA GREGORIJANSKIH MELODIJA

Velik dio rimskoga glazbenog repertorija stvoren je i prenošen usmenom predajom, pa je već u tim počecima postojala skupina pjevača koji su bili posvećeni toj službi i sačinjavali neku vrstu zbora – prva *schola cantorum*. Učenje i prenošenje tog repertorija bio je dug i naporan proces, koji se može usporediti s procesom usmenog prenošenja molitava. Vrijeme od II. do IV. st. razdoblje je stvaranja pjesama i molitava, a repertorij stvoren u tom razdoblju kasnije postaje krut i postupno isključuje svaku mogućnost pokušaja slobodne obrade (XI.-XII. st.). Na mjesto prvobitne stilske lakoće, koja se pomalo smanjuje do posvemašnjeg nestajanja, dolazi gotovo gruba dosljednost u izvođenju, koja ponekad podsjeća na obdržavanje slova zakona koji guši duh. Ta se činjenica može djelomično pripisati zapisanom dijelu repertorija i prestanku mogućnosti bilo kojega oblika improvizacije. Sačuvano na pergamenama i prenošeno samo pismenim putem, liturgijsko bi se pjevanje moglo izgubiti u pukom ponavljanju izvedbe, dok bi naprotiv trebalo biti prepusteno kreativnosti glazbeno i liturgijski obrazovanog pjevača, koji je na svim razinama – duhovnoj, vokalnoj, interpretativnoj – mnogo više od običnoga zvučnog izvođača teksta napisanog ili naučenog napanjem usmenom predajom.

U tom je procesu možda glavnu ulogu imao skup »zapadnih« kulturnih čimbenika, jer se inače ne bi moglo razumjeti zašto je

u ovim posljednjim stoljećima gregorijansko pjevanje postajalo sve kruće, dok je u ostalim područjima, posebno u onom židovskom, još i danas živa tradicija pjevačke improvizacije.

U prvim stoljećima liturgijskih glazbenih zapisa (IX.-XI/XII. st.) rukopisi zapravo nisu služili za čitanje melodija za vrijeme izvođenja, već kao pomoć za povremenu uporabu ponajviše radi poučavanja. To znači da je velikim dijelom pisano prenošenje glazbene baštine moralo živjeti zajedno s usmenom predajom: bez ovoga posljednjeg glazbeni je zapis bio jednostavno nerazumljiv, beskoristan, besmislen. Poslije, od XII. ili XII/XIII. stoljeća zapisivanje je dobilo važnu ulogu u prenošenju repertorija ali ne i u izvođenju napjeva, jer zapravo i u kasnijem razdoblju (XV. i XVI. st.) notni se zapisi nisu upotrebljavali prvenstveno kao glazbene knjige. Pjevači su imali pred sobom knjigu napjeva, ali ona je barem u nekim mjestima služila više kao vodič koji je označavao napjeve koji su se trebali izvoditi, raspoređeni po točnim propisima po kojima se trebalo ravnati.

GLAZBENA NOTACIJA

Uvijeme nastajanja gregorijanskog pjevanja nisu postojali znakovи kojima bi se grafički prikazali pojedini zvukovi, pa su se napjevi prenosili usmenim putem (*via orale*), što su uglavnom činili i njegovali redovnici benediktinci. Razvojni put gregorijanske notacije bio je dug i polagan. Ona je tijekom stoljeća doživljavala razne preobrazbe: od prvih grafičkih znakova najstarijih rukopisa do današnje kvadratne notacije. Već postojećim akcentima:

1. *acutus* (/) = *virga*

(lat. grančica, štapić) – viša nota,

2. *gravis* (\) = *punctum*

(lat. točka) – niža nota,

3. *circumflexus* (/\) = *clivis*

(lat. *clivus* – obronak, brežuljak) – viša + niža nota, i

4. *anticircumflexus* (\ /) = *pes* ili *podatus*

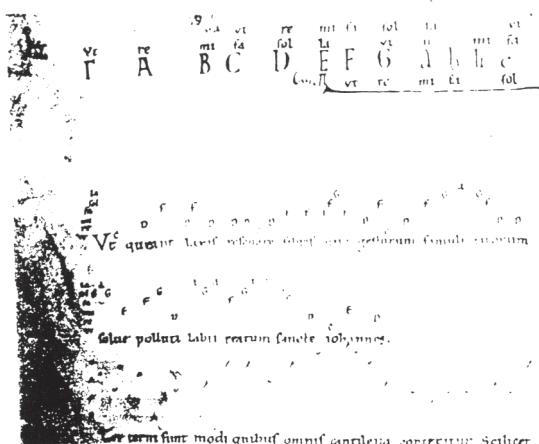
(grč. ποὺς, lat. pes – noga) – niža + viša nota,

počeli su se dodavati interpunkcijski znakovи: . , ; :

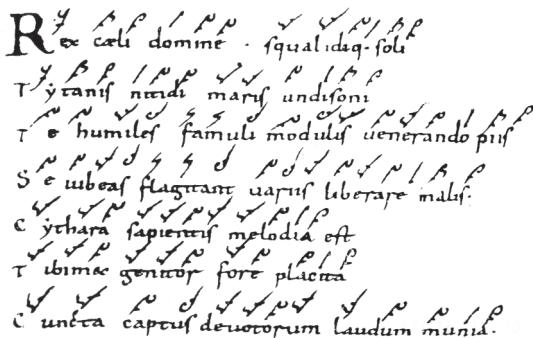
Danas se misli da je glazbena notacija ponovo uvedena u Europу početkom IX. st. nakon nekoliko stoljeća zaborava. Prva svjedočanstva liturgijskih kodeksa s glazbenim znakovima *neumama*

potjeću s kraja IX. ili početka X. stoljeća. Ti su znakovi bili slobodno raspoređeni iznad teksta koji se trebao pjevati. U IX. stoljeću postoje pisani izvori s primjerima alfabetske i dasejske notacije,³⁷ iako su to bili samo priručnici glazbene teorije.

Alfabetska notacija



Dasejska notacija



³⁷ Alfabetika notacija služila se slovima latinskog alfabeta s početnim slovom Γ (gama) za notu ispod A, a zatim su slijedila slova ljestvice: A B C D E F G A b (rotundum i quadratum) c (malo slovo za sljedeću oktavu), a dasejska je notni sustav kojemu su znakovi za bilježenje nota vjerojatno izvedeni od starogrčkog akcenta: grč. προωδία δασέα; lat. spiritus asper.

Ono što začuđuje u promatranju glazbenih kodeksa X. i XI. stoljeća velika je raznolikost oblika koje ti znakovi poprimaju u različitim predjelima latinske Europe. U biti, u svakom kulturnom području koje odgovara jednom crkvenom teritoriju – pojedina biskupija ili metropolitansko područje (više biskupija zajedno) ili opsežan prostor oko neke opatije – razvija se i širi specifično glazbeno pismo, vrlo različito jedno od drugoga. Taj fenomen zaslužuje pozornost, jer tekstovno pismo u cijeloj Europi od početka IX. stoljeća istodobno ima jedinstveni grafički model. Ta različita grafička situacija koja se odnosi s jedne strane na književne tekstove, a s druge na glazbenu notaciju, može značiti da se širenje glazbenog pisma dogodilo nakon onoga tekstualnog u razdoblju između 840. i 860. godine.

Poznato je da usmena predaja nikad nije bila pouzdana. Ni sama pojava prvih pisanih znakova nije mogla riješiti problem točnoga zapisa melodije, već je služila samo kao podsjetnik pjevačima koji su melodije stoljećima prenošene usmenom predajom već znali napamet, a ipak su knjižicu *cantatorium*, često ukrašenu slonovom kosti, držali u rukama. O tome između ostalih svjedoči i Amalarij iz Metza († oko 850.), koji u IX. stoljeću piše: »vicecantor sine aliqua necessitate legendi tenet tabulas in manibus«. Ti su znakovi služili kao orijentacija za dizanje ili spuštanje glasa na određenom slogu ili riječi. Bile su to točkice, crtice, kvačice, koje je mogao razumjeti samo onaj tko ih je zapisao. Isto su tako služili i zborovođama, koji su po uzoru na Grke upravljali zborom pjevača tzv. *kironomijom* – zakonom ruke (*xeip* – heir [ruka] i *vóμος* – nomos [pravilo, zakon]), to jest dizanjem i spuštanjem ruke ovisno o melodijskoj liniji.

Da bi se moglo sačuvati i uspoređivati takvo kulturno svjedočanstvo u slučaju nejasnoće u interpretaciji, a i zbog teškoće da se pamte tisuće nepoznatih melodija – da se i ne ubraja stvaranje velikog broja novih napjeva kao što su tropi i sekvence – bilo ga je potrebno zapisati, jer su ih dotada u jednom neprekinutom lancu

prenosili živim glasom pjevači, što je bila veza koja je povezivala učitelja i učenike koji su i sami poslije bili učitelji. Zbog toga je početak bilježenja gregorijanskih melodija bio velika novost i neprocjenjiva vrijednost toga vremena.

Ograničena vrijednost tih prvih neumatskih znakova, koji su pomagali u izvođenju liturgijskih melodija uzrokovana je i činjenicom da su najstariji pisani svjedoci neuma – koji potječu iz IX. stoljeća – knjige koje su bile namijenjene glavnom celebrantu ili đakonu: glazbeni dijelovi su prema tome pretežno napjevi za molitve i kantilene, a neume su većinom umetnute na sporedni način, često samo prije završetka (kadence), da bi označile slog na kojem počinje završna formula fraze ili cijeloga napjeva.

Prvi neumatski ili takozvani adjastematski znakovi bili su pisani iznad teksta »na otvorenom polju« (*in campo aperto*), tj. bez određene naznake intervala. Osnovni grafički elementi te prвotne notacije su akcenti *acutus* (/) i *gravis* (\), koji su predstavljali glazbeni element književnoga teksta.

Najstariji i najpoznatiji adjastematski rukopisi su oni s početka X. stoljeća iz St. Gallena i Metza.

Misni repertorij:

Kodeks 359 iz St. Gallena zvan *Cantatorium*,
Kodeks 121 iz Einsiedelna – *Graduale* i
Kodeks 239 iz Laona (Metz) – *Graduale*.

Napjevi za časoslov sadržani su u Kodeksu 390-391 iz St. Gallena, zvanom i *Hartkerov antifonarij*.

Najstariji dijastematski rukopisi misnog repertorija, još uvijek *bez crte* – na otvorenom polju, ali na različitoj visini:
Kodeks 47 iz Chartresa – *Graduale* iz X. stoljeća pisan bretonskom notaciјom;

prefit karaeteres. **I**ste custos uirgus archanu origi
nis diuine mysterii sebens ewangeliu mundo demo
stravit. **C**eli cui sacrum i pe liliu filio coniuii sub a
moris matri pace commendauit. **H**avet uiris bieleta
i ebi corp' uirginale uirginale v'rus seruat fidei. **P**ena
super qd i pena sit iobs sine pena pulli entis olei. **H**ic
uatis i pat ut et sara iusterat i dec' genitaz. **Q**uo uiben
te iuruit arum filium mandat uigula siluaz. **H**ic
infern. **V** resepar morti uber referat quos venenii
stunt. **O**bstruit quod ebion kerintus i marei en per
fide latuit. **P**ensas rubra ueste teatris iusus sedū
ielleetus. **V**olar ausi sue meta quo nec uates nec
ppha euolauit altius. **T**am i p'lela quam ip'seta
niuquam uidit tot secreta purus. **S**onsus rubra ue
ste teatris iusus si non ielleetus reat ad palacium. **A**equi
tam ehehieles spoule misitq; decelis referre mysterium. **D**ic
dilecto de dilecto qualis sit ex dilecto sponsus spoule nuncia
Dic quis cib; angeloz que sunt festa superoz desponsi
plentia. **V**eri panis ielleetus cena rpi sup' pectus sumy
ram nobis resera. **C**t cantum de patrono coram agno
et coram chronolaudes per. **S E C V L A**
Gaude maria templu summe maiestatis. Gaude maria speculu
uirginitatis. Gaude maria lux ornamenti g'e. Gaude maria lex
testimenti g'e. Gaude maria uera spes ueri gaudi. Gaude
nobis sit tui uultus filiu. Salua nos z serua in istam sc'i. **U**bi te
soz contemplantur oculi. **A**men. **O**mne e in B.

homo puri.

Kodeks H 159 iz Montpelliera – *Graduale* pisan u Dijonu u XI. stoljeću; ima dvostruku notaciju: neumatsku francuskog tipa i ispod toga alfabetsku, koja je označavala točne intervalske razmake;

Kodeks 776 iz Pariza – *Graduale* pisan prije 1079. akvitanskom notacijom;

Kodeks 903 iz Pariza – *Graduale* iz XI. stoljeća pisan istom notacijom.

Dijastematski rukopisi s crtom:

Kodeks VI. 34 iz Beneventa – *Graduale* iz XI-XII. stoljeća, pisan na bezbojnoj crti, načinjenoj tupim predmetom beneventanskim rukopisom;

Kodeks 807 iz Graza – *Graduale* Klosterneuburga iz XII. stoljeća, pisan njemačkom notacijom.

Napjevi za časoslov:

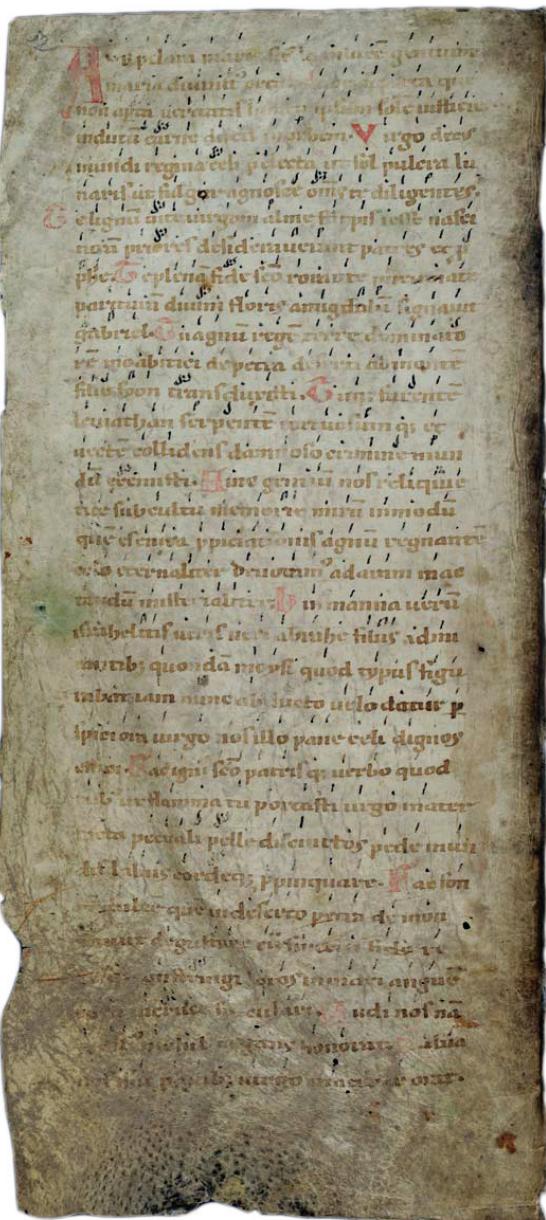
Kodeks c. 12/75 iz Monze – XI. stoljeće *Graduale* i *Antifonarium*;

Kodeks V. 21 iz Beneventa – XIII. stoljeće – *Antifonarium*.

Neki se domišljati zapisivač melodija dosjetio kako olakšati način pisanja, a ujedno i čitanja nota, pa je upotrijebio jednu bezbojnu crtu, oko koje su pisane melodije koje su imale opseg od tri tona, tj. ispod crte, na crti i iznad crte. Ta crta, koja je bila u početku stavljena samo za orientaciju onomu tko je pisao, ubrzo je bila obojena.

Čini se da su benediktinci iz Beneventa (Italija) u X. stoljeću počeli upotrebljavati crtu s velikim latinskim slovom ispred nje, koje je predstavljalo naziv tona pisanog na određenoj crti. Iz tih slova (F i C), njihovim postupnim izobličavanjem kod zapisivanja, razvili su se ključevi koji danas služe za čitanje gregorijanskih melodija, tj. ključevi C i F, odnosno Do i Fa. Do kraja X. stoljeća crtovlje je doseglo i do šest, pa i više crta.

Primjeri notacije na »otvorenom polju« (in campo aperto):



St. Gallen, Cod. 359, f. 2

pennas uentorum. **I**taudabilis.

Benedicant te omnes angeli. & sancti
tui. **L**audabilem & gloriosum

Th Benedictus es.

Benedicant te caeli. terra. mare.
& omnia quae in eis sunt. **L**au
dabilem & gloriosum.

Gloria patri & filio & spiritui
santo. **L**audabili & glorioso
Sicut erat in principio & nunc &
semper & in saecula saeculorum
Amen. **B**enedictus es domine

deus

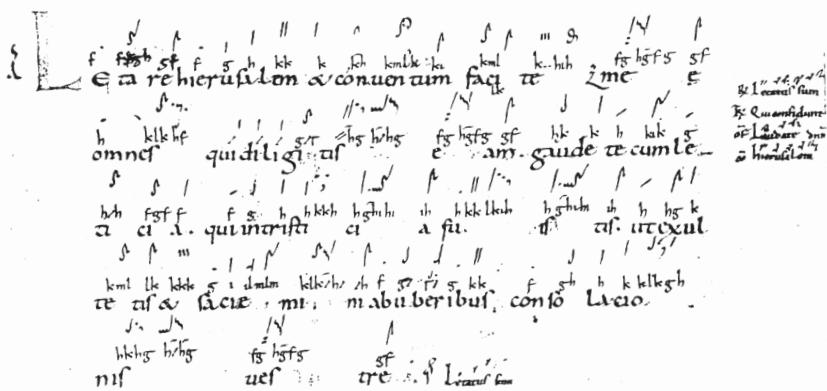
Allllla

Audite dominum omnes gentes
et concordate cum omnibus po
pulis

St. Gallen, Cod. 359, f. 6

Aurilia Vox ex ultra
 tions & salu tis utaber na
 culis multo rum Alleluia
 Mirabilis do minus noster insane tu su
Alleluia Te mafy rum can di datus lau ait
 ex ereris do mine Alleluia
 Preciosa est in conspectu do minu mors sanctorum
Alleluia Iusti epulen tur
 exultent in con spec tu dei delecten
 tur inlae tu da Alleluia
 Exultent in tu in conspec tu dei delecten
 inlaem tua
In n aitor. Alleluia
 Vos etis lux huius mundi qui in paternu
 possidebitis animas vestras Alleluia
 Caeli enarrant gloriam dei & opera manuum eius
 ad nuntiat firma mentum Alleluia
 Nimiru honora tisunt amici tui de us nimiru confor
 ta tis es principatus eo rum
 V D innumeris bo e or & super are

Primjer dvostrukih notacija:



Primjer dijastematske notacije s crtrom:

U srednjoj Italiji razvija se u to vrijeme jaka struja na pedagoškom planu, u kojoj se posebno ističe opat Oddone. Vrhunac te pedagoške tradicije bio je, čini se, monah kamaldolez Guido d'Arezzo, najizvorniji i najpoznatiji glazbeni teoretičar i reformator, koji je možda najviše utjecao na glazbenu pedagogiju srednjega vijeka zatavši programe koji će uvjetovati razvoj glazbe u srednjovjekovnom europskom svijetu i cijeloj modernoj zapadnoj kulturi. On je konačno odredio položaj neuma na sistemu od četiri crte, odnosno u prazninama ($FA_2-LA_2-DO_3$ ili $RE_2-FA_2-LA_2-DO_3$), čime je riješio problem proizvoljnog dodavanja crta. Njegovo crtovlje od četiri crte upotrebljava se još i danas u knjigama za liturgijsko pjevanje.

Od većeg broja raznih kodifikacija koje je načinio Gvido dovoljno je spomenuti dva zahvata. Na prvom mjestu dao je ime glazbenim znakovima – *notama*, koje se još i danas upotrebljava u svijetu latinske kulture: (*ut*) *do re mi fa sol la* (heksakord). Ta imena zamjenjuju ona starija alfabetska, koja su još i danas raširena u germanskom i anglosaksonskom svijetu (*c* = *do*, *d* = *re*, *e* = *mi* ...). Gvido je pronašao ime *notama* polazeći od teksta prve od pet strofa srednjovjekovnog himna u čast svetoga Ivana Krstitelja *Ut queant laxis*, kojega je napisao pjesnik benediktinac Pavao Đakon 799. u opatiji Montecassino.

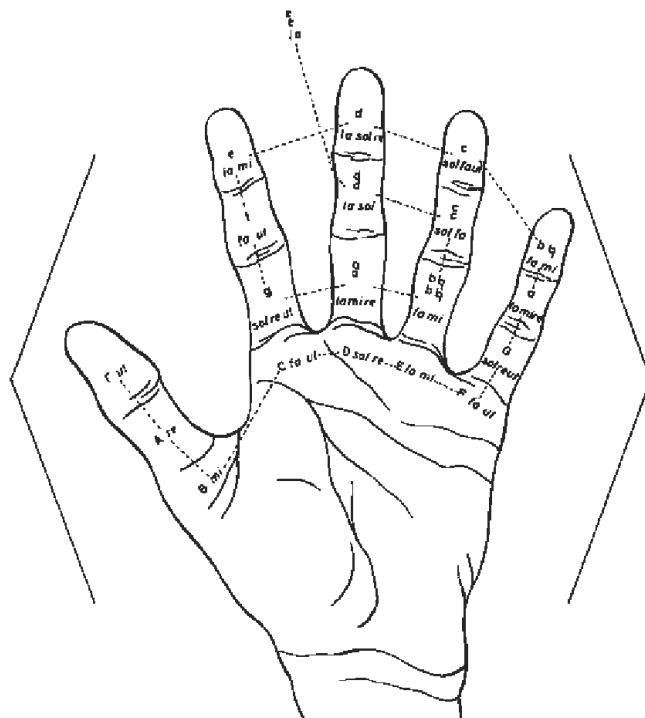
Hymn 2.

U T quē - ant lá - xis re - so - ná - re fi - bris Mí - ra ge - stó - rum fā - mu - li tu - ó - rum,

Sól - ve pol - lú - ti lá - bi - i re - á - tum, Sán - cte Jo - án - nes.

Naknadno je skladao jednu novu melodiju, tako da se na početnom slogu svakog stiha nalazi uzlazna nota: ***UT queant laxis REsonare fibris Mira gestorum FAmuli tuorum SOLve polluti LABii reatum Sancte Ioannes.***

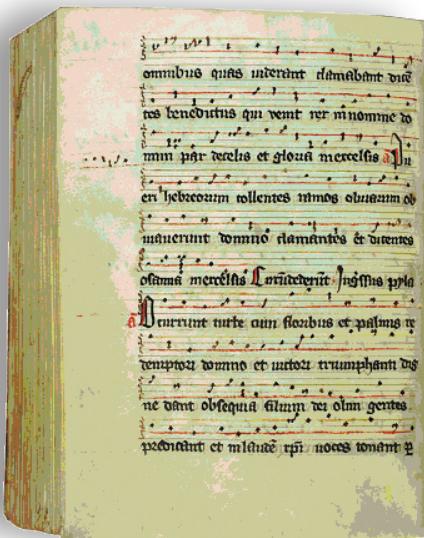
U XVI. stoljeću flamanac Hubert Waelrant dodaje Gvidovoj notaciji slog **SI** (od početnih slova dviju riječi posljednjeg stiha himna – **Sancte Ioannes**) kao sedmu notu. Iz praktičnih razloga u XVII. stoljeću *ut* je zamijenjen sa *do* (osim u Francuskoj). Ovi Gvidovi nazivi tonova: *do, re, mi, fa, sol, la* i kasnije nastali *si (ti)* zovu se *solmizacija*, a sistem poučavanja u pjevanju *solfeggio*.



Kako stari glazbeni znakovi nisu označavali točnu visinu nota, u pisanoj teoriji pribjeglo se nekim složenim sistemima, kao na primjer *dasejskoj* notaciji. Gvido uvodi u zapadnu glazbu jednostavniji sistem: neumatske je znakove smjestio u bijeli prostor između redaka teksta, ali na kostur od obojenih crta (crvena **Fa**, a žuta, rjeđe zelena **Do**), s bezbojnom crtom za razmak terce. Kad se počela

upotrebljavati i treća crta, koja je označavala notu **La**, bila je umetnuta između postojećih **Fa** i **Do** i obojena crnom bojom. Na taj način bilo je lako raspozнати тоčnu visinu svakoga pojedinoga glazbenog znaka.

Do _____
La _____
Fa _____



Važno je ne zanemariti još jednu činjenicu: dok zapisi poetskih tekstova, preneseni iz karolinških i kasnijih izvora, poštuju različite složene književne metričke strukture, u pisanim glazbenim djelima prevladava prelamanje melodija, s relativnim tekstovima na punoj crtici. To znači da se u sastavljanju kodeksa nije vodilo računa o samoj glazbi, i onaj tko je pisao knjige s notacijom nije bio svjestan

različitih struktura i glazbenih oblika koji su prethodno spomenuti, kao što su psalmodijske formule ili himni... I taj aspekt, ne manje važan, otkriva paradoksalni neglazbeni karakter glazbenih knjiga.

Ovaj fenomen nameće prepostavku da u početku melodije nisu bile prenošene pisanim oznakama svih nota; pjevač su se zadovoljavali time da u knjizi vide zapisan tekst napjeva koji je trebalo izvestiti, s ponekom naznakom modaliteta i položaja važnijih formula za intonaciju, središnji dio i kadencu. Svaki se pjevač znao ravnati prema tim znakovima, jer znajući značenje jednog napjeva, mogao se i morao uklopliti u određeni glazbeni sistem uz puno poštivanje oblika i stila vlastitoga svakom tipu melodije. Uporaba naznaka modaliteta i skraćenih formula uvjetovana je liturgijskom knjižnom bizantskom tradicijom i uporabom stenografskih znakova u latinskom dijelu Europe.

Najstariji izvori s glazbenim znakovima su napjevi za promjenjive dijelove mise koji potječu iz sjeverne Francuske i predstavljaju pismo zvano *paleo-franačko*. Tijekom X. stoljeća afirmiraju se pomalo po cijelom europskom teritoriju mnoge škole pisanja s razlikama u notaciji, koje postaju sve očitije, pa se mogla načiniti zemljopisna karta posuta važnim izdavačkim središtima knjigâ sa specifičnim grafičkim dodatnim značenjima. Na toj karti primjećuje se bezbroj sličnosti u susjednim ili bližim kulturnim sjedištima, ali vrlo često mogu se primijetiti grafičke srodnosti između biskupijskih ili monaških pisarnica, prilično udaljenih, čak iz različitih naroda. Na kulturnom planu ta srodnost – uvjetovana pripadnošću jednoj te istoj ideološkoj struji ili istom reformatorskom pokretu ili monaškom običaju – stvara čvršće veze između zemljopisno bližih središta. Iz te perspektive razumljiva je prisutnost neuma S. Gallena u Bobbiju, zahvaljujući rodbinskoj vezi dviju opatija, jedne u Italiji, druge u Švicarskoj, čije je utemeljenje djelo irskih misionara pod vodstvom sv. Kolumbana. Zahvaljujući zemljopisnoj blizini, neume S. Gallena nalaze se u Monzi u XI. stoljeću. Francuski karakter koji se nazire iz neuma brevijara-misala San Salvatore na obroncima

Monte Amiata, objašnjava se činjenicom da je taj važni samostan u XI. stoljeću pripadao opatiji Cluny.

Neume s germanskog područja, koje se susreću u opatijama u Rosazzu i Moggiu odražavaju širenje reforme neuma u Hirsau: ona je došla do mnogih njemačkih i austrijskih opatija, a i onih na friulanskom području, istrgnuvši ih prethodnom utjecaju švicarske matice; sjetimo se samog imena S. Gallo iz Moggia. Što se tiče samostana i odraza velikih opatija, dovoljno je vidjeti da je prostor pod političkim i kulturnim utjecajem Montecassina naglašen i ograničen uporabom kasinsko-beneventanske notacije u velikim i malim središtima, ovisnima o opatiji – matici. U tim područjima grafički obrasci montekasinskog benediktinskog samostana ostaju dugo, dok su u samom Montecassinu odavno napušteni: simbolički slučaj je *quilisma*, koja tamo nestaje krajem XI. stoljeća, dok se u periferiji, pokrajini Marche, zadržala do sredine XII. stoljeća. U XI. i XII. stoljeću cij jug predstavlja prostrane zone gdje se upotrebljava notacija beneventanskog tipa, a primjeri te notacije nalaze se i na mjestima vrlo udaljenima od Montecassina.

Taj je fenomen od velike važnosti, jer grafička činjenica koja se odnosi izravno na glazbeno pismo stvarnost je koja zahvaća čitav kulturni svijet čiji su neume tek jedan mali izražaj. U tom smislu neumatska pisma potvrđuju već postojeće činjenice ili otkrivaju još neobjavljene aspekte koji se odnose na duhovne i kulturne odnose najrazličitijih i najudaljenijih predjela srednjovjekovnoga svijeta.

Bogatstvo izražaja i velika raznolikost oblika glazbene notacije može se čitati u svjetlu grafičke raširenosti između X. i XII. stoljeća, posebno u sjevernoj Italiji.

Nakon procvata neumatskih notacija – kojih samo u Italiji ima više desetina – počevši od XIII. stoljeća, ukorijenilo se pismo koje će postati jedinstveno u latinskim zemljama, tj. *kvadratna notacija*, čije ime dolazi od kvadratnog oblika osnovne note.

Kada se u XVII. stoljeću na mjesto gregorijanskih melodija, koje su se malo-pomalo sve više iskorjenjivale, stvarala i širila nova

monodijska glazba za liturgiju, nastalo je za ovu posljednju novo menzuralno glazbeno pismo. Note – većinom kvadratne i u obliku romba, s notnim vratom i bez njega, točkama za produljivanje i koronama – pisane su prema novoj glazbenoj kulturi koja je otvarala vrata smionim ritmičkim razlikama i kromatskim alteracijama, različitima od sniženog (b) **ti**, praktički jedine dopuštene u prethodnim stoljećima. To je svijet glazbenoga pisma koje će biti vrlo popularno u cijelom XIX. stoljeću.³⁸

38 Usp. G. BAROFFIO, *Il canto liturgico*, članak, Roma 1985.

NARAV RUKOPISA – KODEKSA

Postoje bezbrojni gregorijanski rukopisi, različiti po naravi, porijeklu i vremenu nastanka; proizlaze iz različitih krajeva Europe, s rukopisnim karakteristikama kulturnog središta u kojemu su nastali. Neki su od njih adijastematski, a neki dijastematski s crtom ili bez nje.

U *Graduel roman* (édition critique, par le moines de Solesmes, II. sv., Les sources, Solesmes 1954.), opisano je i razvrstano oko 750 rukopisa samo za misni repertorij.

Rukopisi s misnim repertorijem:

Graduale ili *Antiphonale Missarum* – Introitus, Graduale, Tractus, Alleluia, Offertorium i Communio, ponekad i Kyrie i Gloria;

Cantatorium – zbirka napjeva za misu, namijenjenih solistu ili sholi: Graduale, Tractus, Alleluia i Offertorium;

Versicularium – zbirka stihova (*versetta*) za Introitus i Communio;

Tonarium – zapjevi napjeva za misu, raspoređeni prema osam modusa *octoechosa*;

Troparium – zbirka tropiranih napjeva promjenjivih i nepromjenjivih dijelova mise;

Kyriale – zbirka napjeva s notama za nepromjenjive dijelove mise;

Sequentiarium – zbirka sekvenci, raspoređenih prema liturgijskom vremenu.

Rukopisi s repertorijem za časoslov:

Antiphonale – a) napjevi za antifone i responzorije, ponekad i cijele melodije psalma-pozivnika, te drugih psalama koji se pjevaju uz antifone, ali donosi samo početak – *incipit* i završnu formulu – *differentia*; b) sadrži samo tekstove promjenjivih dijelova mise; c) napjevi za časoslov i misu;

Breviarium – zbirka svih napjeva za liturgiju časova koje sadrži *Antiphonale* uz dodatak biblijskih čitanja;

Hymnarius – zbirka himana za liturgiju časova, koja sadrži samo tekstove, ponekad melodiju samo za prvu strofu, a prije XV. st. vrlo rijetko za cijeli himan; poneke zbirke donose glose s raznim mogućnostima prijeloma sloga;

Psalterium – zbirka biblijskih tekstova od 150 psalama, koji se pripisuju kralju Davidu, raspoređenih prema raznim časovima dana kroz čitav tjeđan, ponekad s naznačenim antifonama.

KVADRATNA NOTACIJA

Kvadratna se notacija počela širiti između XII. i XIII. st. i ubrzo postaje univerzalna po gotovo cijeloj Europi, osim u german-skim zemljama, gdje je bila u uporabi njemačka gotica, a primjenjivala se u gradualima i antifonarima. U toj je notaciji svaka nota nacrtana u obliku maloga kvadrata, koji u silaznim grupama, kao što su *climacus* i *neume subpunctate*, postaje romb.

U usporedbi s notacijama prethodnih stoljeća, kvadratno neu-matsko pismo svakako je puno jasnije za prepoznavanje pojedinih nota, iako tada još nema nikakvih oznaka s obzirom na ritam i interpretaciju. Do druge polovine XV. st., kada su se liturgijske knjige počele tiskati, bile su pisane rukom.

Liturgijske knjige gregorijanskog pjevanja u tipskom Vatikan-skom izdanju donose napjeve u toj kvadratnoj notaciji, a osnovni znak koji je upotrijebljen je *punctum quadratum*, koji može stajati bilo sam na jednom slogu, bilo u sklopu s više njih.

E- á-ti mundo corde, * quó-ni- am i-psi De- um
vi- dé- bunt : be- á- ti pa- cí- fi- ci, quó-ni- am fí- li- i

De-i vo-ca-bún-tur : be-á-ti qui perse-cu-ti-ó-nem pa-ti-úntur propter iustí-ti-am, quó-ni-am ipsó-rum est re-gnum cae-ló-rum.

Kvadratni *punctum* u kombinaciji s drugima može imati oblik:



punctum codatum s dodanim notnim vratom,
a označava višu notu i zove se *virga*;



punctum inclinatum usko je vezan uz višu notu (*virga*), nužno je silazni – najmanje dva silazna *punctuma*;



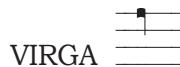
punctum kojemu prethodi notni vrat, a veže se uz drugi niži ne-prekinutom debelom crtom, koja ih grafički povezuje zajedno; razlog je vjerojatno u želji za što bržim pisanjem;



nazubljeni *punctum*, nazvan *quilisma*, izvorno dolazi iz kodeksa S. Gallena i u uskoj je vezi sa sljedećom notom, koja u većini slučajeva uzlazi za poloton.

JEDNOSTAVNE ILI OSNOVNE NEUME

Neume od jedne note:



Neume od dvije note:



Neume od tri ili više nota:



SLOŽENE ILI SASTAVLJENE NEUME

Neume subpunctis su neume nakon čije su posljednje uzlazne note dodana barem dva *punctuma* u obliku romba, uvijek silazno. Ovisno o broju dodanih *punctuma* mijenja se i naziv neume: *subbipunctis* – dvije note; *subtripunctis* – tri note; *subquadripunctis* – četiri note...



Pes ili podatus subpunctis



Porrectus subpunctis



Scandicus subpunctis

Neume resupinus su neume kojima je nakon posljednje silazne note dodana jedna uzlazna:



Torculus resupinus



Climacus resupinus

Neume flexus su neume nakon čije je posljednje uzlazne note dodana jedna silazna:



Porrectus flexus



Scandicus flexus

UKRASNE I LIKVESCENTNE NEUME



apostrofa;



bistrofa;



tristrofa;



oriscus;



pes stratus;



pressus;



quilisma;

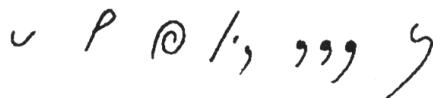


trigon;



salicus.

Likvescentne neume u Vatikanskom izdanju završavaju jednom ili više manjih nota, što označuje vokalni fenomen koji proizlazi iz složene slogovne artikulacije. Složenost u artikulaciji iziskuje od organa za pjevanje prelaznu poziciju, koja umanjuje i prigušuje ton zbog trenutačnog zatvaranja glasnica, pa nije potrebno pridavati posebnu pozornost načinu izvođenja tih malih nota. Zbog težine izgovora to dolazi samo po sebi kao posljedica prirodnog izvođenja dvaju slogova koji se teže izgovaraju. Jednom riječju, dovoljno je dobro izgovarati, jasno artikulirati i likvescencija je postignuta. Što se tiče ritma, ta nota zadržava svoju normalnu vrijednost. Stari rukopisi vrlo dobro označavaju taj fenomen posebno nacrtanim znakom: završni potez perom je zaokružen ili se proširuje na vrlo neprecizan način, tako da se čini nedovršeno:



U kvadratnoj notaciji tri likvescentna elementa imaju i posebno ime:



pes liquescens ili *epiphonus*



clivis liquescens ili *cephalicus*



climacus liquescens ili *ancus*

Ostale likvescentne neume zovu se prema tome o kojoj je neu-mi riječ: npr. torculus, scandicus, pes subbipunctis, subtripunctis likvescentni itd.

Likvescencu ne susrećemo nikada u tijeku melizme niti između dva samoglasnika (De-o), ili kada je izgovor jednostavan i tečan (nat-us, po-pu-lus), već:

- kod slogova koji se teže izgovaraju (**con-fun-den-tur**);
- kod diftonga ili dvoglasa (**gau-dete**, **elei-son**);
- kada se **j** i **i** nalaze između dva samoglasnika, tretirani kao suglasnici (**e-jus**, **allelu-ia**).

DODAVANJE ZNAKOVA

U kvadratnoj – vatikanskoj notaciji mogu biti dodana dva ritmičko-interpretativna znaka: vodoravna epizema i *mora vocis* (točka uz notu).

Epizema je vodoravna crtica stavljena iznad ili ispod nota. Može istaknuti: a) samo jednu notu, b) jednu notu iz grupe ili c) čitavu grupu nota.



Značenje epizeme i njezina interpretacija mijenjaju se ovisno o mjestu na kojem se nalazi u melodiji:

- ako je *clavis* s epizemom kadenca, tj. podudara se sa završetkom jednog umetka (*incisum*), polufraze ili fraze, te se dvije note moraju prodlujiti više ili manje prema važnosti kadence;
- ako, naprotiv, *clavis* s epizemom dolazi u tijeku jedne riječi ili jednoga melodijskog motiva, neće se prodlujivati, već će se pjevati jednostavno tako kao da se svaka od tih dviju nota nalazi iznad jednoga sloga. U svakom slučaju epizema vrijedi ne samo za prvu nego i za drugu notu.



Mora vocis označuje produljenje s obzirom na normalno trajanje note uz koju je stavljena, ali i ona se mora interpretirati s obzirom na ulogu koju ima u melodijsko-tekstovnom kontekstu:

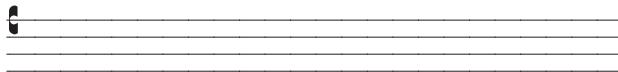
- *mora vocis* u kadenci udvostručuje ili čak još više produljuje zadnju notu jedne ritmičke jedinice ili kadencirajuću notu, što ne znači da svaka punktirana nota nužno mora biti udvostručena: njezina vrijednost ovisi o važnosti kadence u melodijsko-tekstovnoj frazi ili o onom što slijedi;
- *mora vocis* izvan kadence može umjesto na završetku jedne melodijsko-tekstovne fraze stajati prva na novom slogu, pa nužno treba uvažiti njezinu dinamičnost, u koju su uključene i note koje slijede.

Kvadratna se notacija ne temelji na znanstvenim istraživanjima, već na praktičnim kriterijima i na poštivanju tradicije, koja se tijekom više stoljeća služila tom notacijom u gregorijanskim liturgijskim knjigama. Izdavači su vrlo dobro shvatili da bi grafički prikaz tona kvadratnom notacijom spasio bitne oznake interpretacije gregorijanskog pjevanja, kao što je na primjer jedinstvo neume na pojedini slog teksta, zatim određeno, a istodobno i neodređeno trajanje tona, olakšavajući na taj način nemenzuralnu interpretaciju.

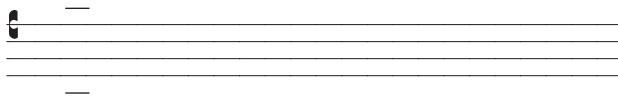
POMOĆNI ELEMENTI KVADRATNE NOTACIJE

Elementi koji pomažu čitanju melodije:

1. *Crtovlje* – tetragram se sastoji od četiri crte i tri praznine, čitaju se odozdo prema gore:



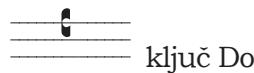
Općenito je crtovlje dovoljno za melodijski raspon napjeva. U slučaju kada je melodija većeg raspona, dodaju se pomoćne crte – jedna iznad i jedna ispod crtovlja:



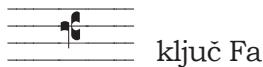
Ako melodija prelazi opseg crtovlja i pomoćnih crta, može se u tijeku melodije promijeniti ključ ili njegovo mjesto na crtovlu:



2. *Ključevi* – da bi se točno odredila visina tonova na crti, u starim su se rukopisima upotrebljavala slova alfabeta. Dva od njih – C i F – odgovaraju tonovima Do i Fa i preuzeli su značenje slova-ključeva, određujući jasno koja je crta Do, a koja Fa. S vremenom su ta slova postala pravi ključevi i upotrebljavaju se i sada u gregorijanskoj notaciji:



Kod ovoga ključa jasno se prepoznaje povezanost sa slovom C.



ključ Fa

Za razliku od Do-ključa ovdje nije prepoznatljiv izvorni oblik slova F zbog promjena koje je doživio tijekom stoljeća.

Položaj ovih dvaju ključeva u crtovlju nije stalan, već podliježe promjenama, da bi melodije mogle što je više moguće ući u crtovlje.

U današnjim izdanjima gregorijanskih napjeva ključ Do može se naći uglavnom na trećoj i četvrtoj crti, rijetko na drugoj, ali nikada na prvoj:



Ključ Fa može se naći na drugoj i trećoj crti, na četvrtoj samo u of. *Veritas mea*, GT 483, a nikada na prvoj:



Zbog pojedinih melodija, napose graduala, čija veličina i struktura iziskuju određeni melodjski razvoj, nemoguće je uvijek staviti melodiju u crtovlje i jednu pomoćnu crtu iznad i ispod crtovlja, pa je u tom slučaju potrebna promjena ključa ili mjesta ključa u crtovlju. Prvi dio graduala (responzorij) razvija se obično u dubinu modalne ljestvice, dok se vers (stih), koji je namijenjen maloj grupi pjevača ili solistu, razvija u visinu, pa je zato potrebno promijeniti ključ. Važno je reći da prijelaz iz jednoga ključa u drugi nikad ne dolazi u tijeku fraze, već između dva dijela istoga napjeva (responzorij – stih).

Ps. 112, 5. 6. V. 7

L 157
C 143

GR. V
MRBÄKS

Q Uis sic- ut Dó- mi-nus * De- us no- ster,
 qui in altis há- bi- tat : humí- li- à rèspi- cit in cae-
 lo et in terra?

V. Súsci-

tans

a ter- ra in-o- pem, et de stércor-e

é- ri-gens páu- pe-rem.

3. Alteracije – u gregorijanskim melodijama upotrebljava se samo jedna alteracija, tj. snizilica za notu *Ti b* (*Tu – Be rotundum*) i njezina razrješilica *h* (*Ti – Be quadratum*). Ime *Be* u abecednoj notaciji dolazi od oblika snizilice poput slova *b* (*b*), koja se upotrebljava za snizivanje bilo kojega tona. U današnjim izdanjima gregorijanskih napjeva trajanje snizilice počinje od note ispred koje je stavljena i traje: do razrješilice, do bilo koje vrste stanke (*stanghetta*), do druge riječi i promjene crtovlja.

- razrješilica:

Ps. 144, 18. V. 21

L 12
C 29

GR. V

BCKS

P Ro-pe est Dómi-nús * ómnibus
 invo-cán-tí-bus e- um : ómni-bus qui ín-
 vo-cant e- um in vé-ri- tát- te.

V. Lau-dem Dómi-ni
 loqué-tur os me- um :
 et bē-ne-dí-cat o-mnis ca-ro no-
 men sanctum e- ius.

- bilo koja vrsta stanke:

Ps. 20, 4

E366

I
A L-le-ñi lú-ia. - | | |

V. Po-su-ñi ísti, Dó-ñi | | |

mi-ñi-né, super caput e-ñi | | |

iú-s cō-ro- | | |

pi-de pre-ti-ñi ó-so. | | |

- druga riječ:

19
2 Esdr. 8, 10

L157
E330

CO.VIII BAKS
C Ómē-di-te pingui-á, * et bí-bi-te mul-sum,

et mítti-te partes e-is qui non praepa-ravé-runt si-bi :

sanctus e-nim di-es Dómi-ni est, hò-lí-te contri-stá-ri :

gáudi-um ét-e-nim Dómi-ni est forti-tú-do no-strá.

• novi red:

Ps. 2, 7

L166
C 38

VIII MRBCKS

A L-le-lú-ia. V. D6.

mi-nus di-xit ad. N. N. mé : Fi-li-us me-us es

tu, e-go hó- di-é gé-nu-i te.

4. *Vodilja ili guida* – znak koji se nalazi na kraju crtovlja da bi pjevač označio prvu notu u sljedećem redu. Nije nota koja se pjeva, već znak koji olakšava prijelaz iz jednoga crtovlja u drugo:

Ps. 75, 9. 10

L103
E207

OF. IV RBCKS

T Er-ra tré-mu-it, et qui- é-vit,

dum re-súrge-ret in iudi-ci-o De-us,

al-e-le- ia.

Može se naći i u tijeku napjeva, kada dolazi do promjene ključa:

Ps. 42, 1. Ÿ. 3

L 79
C 87

GR. V
MBCKS

D Iscér-ne * cāusām mē- ām, Dó- mi- né : ab
 hó- mi-ne in-iquo et do-ló-so é- ri-pe me.
 V. Émitte lu-cem tu-am,
 et vē-ri-tá-tem tu- am :
 i-psa mē de-du- xé- runt, et adduxé-runt in
 mōntēm sañctum tu- um.

5. Stanke (stanghette) – Vatikanska notacija upotrebljava četiri znaka melodijске artikulacije, četiri crte različite dužine, koje okomito presijecaju crtovlje kao znakovi interpunkcije u melodijsko-tekstovnoj frazi, što odgovara znakovima u literarnoj frazi: zarez (,), dvočrtačka (:), točka sa zarezom (;) i točka (.). To znači da te stanke nisu

znakovi za pauzu, a još se manje mogu poistovjetiti s taktnim crta-
ma u modernoj glazbi.

Ps. 32, 12. V. 6

L 72
C 82

GR. I
MBCKS

B

E-á-ta gëns, * cù-iüs est Dó- mi-nus

De-us e-6-rüm : pö-pu-lus, quëm

e-lé-git Dó-mi-nus in hé-re-di-

tá-tem si-bi. V. Verbo Dó-

mi-ni cae-li firmá-ti

sùnt : et spí-ri-tu o-ris e-iüs

mnis virtüs e-6-rum.

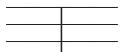
divisio minima – četvrtstanka

izdvaja melodjsko-tekstovni ili samo melodjski umetak (*incisum*). Koji puta dopušta lagani predah, ali nikada pravu stanku. Ponajviše se ograničava da označi svršetak umetka, a da ne prekida melodijsku povezanost s onim što slijedi;



divisio minor – polustanka

izdvaja dio melodijsko-tekstovne ili samo melodijske fraze, a time i obvezni predah, iako ne smije prekinuti povezanost koju jedna fraza mora imati u odnosu na svoju ritmičku cjelinu;



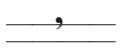
divisio maior – cijela stanka

označava završetak melodijske fraze, koja se vrlo često podudara s literarnom, a ako ne, označava barem važan dio te fraze. Ta stanka zahtijeva kratak predah, koji traje približno trajanju jednog osnovnog vremena;



divisio finalis – završna stanka

ima isto značenje kao i cijela stanka. Označava završetak napjeva ili ako se nalazi u tijeku melodije znači izmjenu korova i možebitnu promjenu ključa. U interpretaciji znači da se završetak melodije izvodi u laganom usporavanju i stišavanju (*ritenuto – diminuendo*);



zarez

nije znak za stanku, ali se stavlja u vrlo malo slučajeva kad je melodija između dviju stanki podulja i dopušta, ako je baš nužno, vrlo kratko odahnuti na račun prethodne note.

U vatikanskom izdanju stanke su uglavnom stavljene na pravom mjestu, tj. omogućavaju ispravno melodijsko-literarno faziranje.

*6. Asterisco – zvjezdica **

označuje mjesto u melodiji gdje završava intonacija (solist ili shola). Nalazi se na početku svakoga napjeva nakon jedne ili dvije riječi, prije posljednjih riječi u versetu graduala, traktusa ili Aleluje, kao i prije posljednjega *eleison* kod *Kyrie*, kada je posljednji zaziv sastavljen od dvaju umetaka. U psalmodiji služi za podjelu psalamskog stiha na dva polustiha i određuje središnju kadencu. Dvostruki *asterisco* (**) susreće se jedino u posljednjem zazivu *Kyrie eleison*, kada taj ima tri ili više umetaka. U tom slučaju jednostruki *asterisco* ili više njih, stavljeni prije umetka, označuju izmjenu korova.

7. Krizić †

je znak koji se susreće isključivo u psalmodiji, i to u prvom dijelu prve polustiha psalma kada je posebno dugačak, a označuje lagano spuštanje melodije za veliku sekundu ili malu tercu i zove se *flexa*.

NEUMA

U gregorijanskom pjevanju melodija, koja je isključivo *vokalna – monodijska – homofona*, dakle, *jednoglasno pjevanje* zbara i vjernika, usko je vezana s *riječju*, jer nastaje i razvija se na određeni tekst iz kojega preuzima ritmičke i ekspresivne značajke. Slogovi, riječi i fraze su elementi koji prethode i uvjetuju skladanje gregorijanske melodije. *Slog* ne može činiti zasebnu samostalnu jedinicu, već je u službi *rijeci*, a *rijec* u službi oblikovanja *fraze*.

*Neuma*³⁹ kao i *slog*, koji je temeljni i nedjeljivi dio riječi, nije potpuno samostalna, već je u službi jednoga melodijsko-tekstovnog umetka, što uglavnom odgovara jednoj ili više *rijeci* ovisno o vrsti skladbe. U *slogovnom (silabičkom)* stilu *rijec* nije uvijek dosta tna da bi stvorila potpunu ritmičku cjelinu, pa je ponekad potrebno uzeti širi kontekst. U *poluukrašenom* ili *neumatskom* stilu, gdje na svaki slog ima više nota, obično je jedna riječ dovoljna za melodijsko-tekstovni umetak. U *ukrašenom* ili *melizmatskom* stilu (dugi niz ukrasnih nota na jednom slogu) riječ prepušta mjesto melodiji. U ovom stilu dolazi do izražaja melodijski umetak, koji je naznačen grupiranjem neume.

Bit govorno-glazbenog jezika u gregorijanskom pjevanju je ritam. *Ritam* se u govornom smislu temelji na određenom slijedu slogova

³⁹ Izvor za taj izraz je grčka riječ *νεῦμα* – neuma, što znači *znak*. Neuma uz svoje osnovno značenje upućuje na smjer kretanja melodije i način interpretacije, a isto tako i na jednu ili više, pa i stotine nota koje se pjevaju na jedan slog, što je slučaj u melizmama ambrozijanskoga i španjolskog pjevanja. U tom slučaju neuma je sastavljena od niza osnovnih neuma, odnosno neumatskih elemenata. Izraz neuma isto tako označuje i razne znakove, kojima su se pisale note u srednjovjekovnim kodeksima.

u jednoj ili više riječi. Postoji, dakle, fenomen odnosa, koji je izražen naglaskom i završetkom riječi. *Tonički slog* polazna je točka, početak zaleta i uvod za one koji vode prema posljednjem slogu – *posttonički slog* – tj. završnoj točki, odmoru, kadenci.

Interpretacija gregorijanskih melodija ne smije se zaustaviti i usredotočiti na pojedinu riječ, nego se ostvaruje u kontekstu fraze koja sadrži značenje teksta. Ispravna interpretacija gregorijanske melodije polazi prije svega od ispravnog faziranja melodijsko-tekstovne fraze. Na taj način melodija dobiva zalet, razvoj, cjelovitost i uravnoteženost. U tekstovno-melodijskoj frazi može se razabratati razvoj melodije u obliku luka, koji se odvija u tri faze: *početna* – zalet (*protasis*), *vrhunac* i *završna* – melodijsko spuštanje (*apodosis*).

VRIJEDNOST NOTA

Gregorijansko pjevanje izražava puninu riječi; ono je stvoreno da bi ukrasilo, uzvisilo i istaknulo liturgijske tekstove. Njegove melodije postoje samo u službi teksta, tako da se gotovo poistovjećuju s njim i preuzimaju njegove karakteristike, jer neuma crpi svoju vrijednost iz teksta, a ne iz samoga zvuka, pa je zato savršeni sklad između teksta i melodije temelj rješenja problema vrijednosti nota. Svaki slog riječi određuje strogo jedinstvo pojedine neume.

U gregorijanskom pjevanju tekst je izvor melodijskoga i ritmičkog značenja neume, pa se vrijednost svake note ili neumatskog elementa poistovjećuje s vrijednošću jednoga sloga teksta. Da bi se izbjegla svaka zabuna, govori se o *vrijednosti nota* i *slogova*, a ne *vrijednosti vremena* (*tempa*), jer je vrijednost i sloga i tempa nedjeljiva.

NAJVAŽNIJI CRKVENI DOKUMENTI O LITURGIJSKOM PJEVANJU

Postoje mnogi crkveni dokumenti koji se na jedan ili drugi način bave glazbom u liturgiji, a razlog je duga povijest zapadnoga liturgijskog pjevanja. Pisali su ih crkveni oci, teolozi, povjesničari, pape u svojim dokumentima, na sinodama, koncilima, kao i Kongregacija za bogoštovne obrede. Neki od njih imaju veću, neki manju važnost u tijeku povijesti.

a) Dokumenti prije II. vatikanskog sabora:

- Motuproprio pape Pija X. *Inter pastoralis officii (Tra le sollecitudini)*, 22. XI. 1903.;
- Enciklika pape Pija XII. *Musicae Sacrae disciplina*, 25. XII. 1955.;
- Uputa Svetog zbora obreda o svetoj glazbi i svetoj liturgiji u svjetlu enciklike pape Pija XII. *Mediator Dei et hominum* i *Musicae Sacrae disciplina*, 23. XI. 1958.

b) Dokumenti II. vatikanskog sabora:

- Konstitucija *Sacrosanctum Concilium* o svetoj liturgiji, VI. poglavlje: *De Musica Sacra*, 4. XII. 1963.

c) Dokumenti nakon II. vatikanskog sabora:

- *Kyriale simplex* u izdanju Kongregacije za obrede i Vijeća za provedbu Liturgijske konstitucije, 14. XII. 1964., a *Editio typica Vaticana* 1965.;

- Uputa Svetoga zbora obreda *Musicam Sacram*⁴⁰ o glazbi u liturgiji, 5. III. 1967.;
- *Graduale simplex in usum minorum ecclesiarum* u izdanju Kongregacije za obrede, 3. IX. 1967., Editio typica Vaticana 1967. Predsjedništvo Vijeća za provedbu Liturgijske konstitucije izdalo je 23. I. 1968. upute kako *Graduale* primijeniti u živom jeziku (*Musicam Sacram*, br. 49b);
- Sveti zbor obreda *Opća uredba rimskog misala*, 6. IV. 1969., koji je obnovljen prema odluci II. vatikanskog sabora, a odobren od pape Pavla VI.;
- *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II instauratum auctoritate Pauli PP VI promulgatum, Ordo cantus missae*, Editio Typica, Typis Polyglottis Vaticanis, 24. VI. 1972.;
- Apostolska konstitucija II. vatikanskog sabora – Sveti zbor za bogoštovlje *Liturgia Horarum* (Opća uredba o liturgiji časova), proglašena vlašću pape Pavla VI., 11. IV. 1971.;
- Kongregacija za bogoslužje *Ordo cantus Officii*, proglašena od pape Pavla VI. u Vatikanu 1972., Editio Typica, 25. III. 1983.;
- Kirograf velikoga svećenika Ivana Pavla II. o stotoj obljetnici motuproprija *Tra le sollecitudini o svetoj glazbi*, 22. XI. 2003.

⁴⁰ Uputa se na poseban način osvrnula na *Scholu cantorum*; ona glazbenoj naobrazbi shole pretpostavlja duhovno-liturgijsku, tako da pravilnim izvođenjem svoje liturgijske uloge budu ne samo uzor drugim vjernicima nego da to bude i na duhovno dobro samih članova. Točka 23: »Vodeći računa o rasporedu svake pojedine crkve, neka se zbor pjevača smjesti tako: a) da se jasno vidi njegov značaj, tj. da je dio okupljene zajednice vjernika i da ima posebnu ulogu; b) da lakše obavlja svoju liturgijsku službu (br. 97 Upute od 26. IX. 1964.); c) da njegovim članovima bude omogućeno puno, tj. sakramentalno sudjelovanje u misi.«

PRIRUČNICI – VATIKANSKA IZDANJA I IZDANJA OPATIJE SOLESMES

Ovdje je nužno ograničiti se na *vatikanska izdanja* i izdanja opatije *Solesmes*, koja jedina od 1974. godine objavljuje glavne službene liturgijske knjige gregorijanskog pjevanja, a koja su objelodanjena od motupropria pape Pija X. 1904. do danas, jer sadrže obnovljene gregorijanske melodije prema melodijskoj verziji najstarijih rukopisa.

1. Notacija *Vatikanskog izdanja* ne donosi nikakve ritmičke označke, kao što je točka (*mora vocis*), vertikalna (*ictus*) i horizontalna epizema i dr.
2. *Solesmes* je dotjerao *Vatikansko izdanje*, dodajući ritmičke označke, što je naznačeno na naslovnoj stranici: «*rhytmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum*». (Usp. naslovnu str. GT) Oni su objavili i izdanja monaških obreda.
 - *Liber Gradualis*, Solesmes 1904.;
 - *Kyriale – Vaticanam editionem Kyrialis* 1905. – melodije ordinarija (nepromjenjivi dijelovi), razvrstane u 18 misâ (Kyrie, Gloria, Sanctus i Agnus Dei). Nakon toga slijedi VI. melodija za Credo. Tom repertoriju dodane su melodije za škropljenje blagoslovljenom vodom, 11 melodija za Kyrie, 4 melodije za Gloria (jedna od njih uzeta je iz ambrozijanskog repertorija), 3 melodije za Sanctus i 2 za Agnus Dei;
 - *Cantus Missae, Editio Vaticana* 1907.;

- *Graduale Vaticanum*, Editio Vaticana 1907.;
- *Graduale – De Tempore et de Sanctis* (Došašće, Božić, korizma, Uskrs, nedjelje kroz godinu, *proprium* za slavlja svetaca i zajednička slavlja), Typis Vaticanis 1908. – napjevi za Introitus, Responsorium – Graduale, Alleluia, Tractus, Offertorium i Communio;
- *Officium Defunctorum* (pokojničko slavlje), Typis Vaticanis 1909.;
- *Cantorinus romanus* (napjevi zajedničkih slavlja), Typis Vaticanis 1911.;
- *Antiphonale diurnum romanum*, Typis Vaticanis 1912. – napjevi za dnevne časove božanskoga časoslova: jutarnja, prvi, treći, šesti i deveti čas, te večernja i povečerje. Ne donosi napjeve za noćni čas (služba čitanja – *matutinum*), za koji Vatikan do danas nije objavio ni jedno službeno izdanje;
- *Officia Maioris Hebdomadae et Octavae Paschae* (napjevi za Sveti tjedan i Uskrsnu osminu) 1922.;
- *Officium Nativitatis Domini nostri Jesu Christi* (napjevi za Božić) 1926.;
- *Liber usualis Missae et officii*, latinsko izdanje *Paroissien romain*, 1928.

Sva su ova izdanja iz praktičnih razloga sabrana u dva priručnika:

- *Graduale* – napjevi za *proprium*, ali i oni za *Kyriale* i zajednička slavlja;
- *Antiphonale* – antifone, psalmi, himni, kratki otpjevi, molitve za velike (jutarnja i večernja) i male časove (prvi, treći, šesti, deveti i povečerje).

Izabrani dio repertoaria ovih dvaju priručnika poslije je, opet iz praktičnih razloga, sabran u jedan svezak i objavljen u izdanju Sollesmesa pod nazivom

- *Liber usualis Missae et officii*, Parisiis – Tornaci – Romae – Neo Eboraci 1964., koji nažalost nije doživio kasnija izdaja;
- *Antiphonale monasticum*, Solesmes 1934. – samo za benediktinski red;
- *Kyriale simplex*, Editio typica Vaticana 1965. – izdan na izričiti zahtjev II. vatikanskog sabora (*Sacrosanctum Concilium* 117);
- *Graduale simplex*, Editio Vaticana 1967.;
Reimpressio 1968.;
Editio typica altera 1975.;
Reimpressio 1988.;
Reimpressio 1999.;
- *Graduel neumé*, Solesmes 1967. – ponovo izdanje *Graduale romanum* iz 1908., opremljeno neumatskim znakovima iz različitih rukopisa S. Gallena zaslugom benediktinca Dom Eugénea Cardinea;
- *Ordo Cantus Missae*, Typis Polyglottis Vaticanis 1972. – napjevi su raspoređeni prema propisima Misala pape Pavla VI.;
- *Graduale romanum*, Solesmes 1974. – napjevi su stavljeni na točno određeno mjesto prema Misalu iz 1970. i *Ordo Missae* iz 1972.;
- *Offertoires neumés*, Solesmes 1978. U ponovnom izdanju 1978. Rupert Fischer je dodao neumatske znakove iz kodeksa 121 iz Einsiedelna i kodeksa 239 iz Laona (Metz);
- *Graduale triplex*, Solesmes 1979. – ponovljeno je izdanje *Graduale romanum* iz 1974., koje iznad kvadratne notacije (vatikanska) donosi neumatske znakove kod. 239 (Laon – crni znakovi), a ispod neumatske znakove iz kod. 359 iz S. Gallena za Graduale, Tractus i Alleluia, te kod. 121 iz Einsiedelna za ostale napjeve (crveni znakovi), pa odatle i naziv *triplex* – trostruki rukopis;

- *Psalterium monasticum*, Solesmes 1981.;
- *Liber Hymnarius*, Solesmes 1983.;
- *Psallite Domino*, Solesmes 1997. – napjevi za misu.

Izdanja koja su osim za liturgijsku uporabu nužna i za studij i što vjerniju interpretaciju:

- *Graduale simplex* – donosi izvorne glazbeno-liturgijske oblike kojih nema u *Gradualu*, kao što je pripjevni psalam;
- *Graduale triplex* – nezaobilazan je zbog dviju neumatskih notacija, koje su najbolje i najstarije svjedočanstvo, nužne za što ispravniju interpretaciju gregorijanskih melodija;
- *Liber Hymnarius* donosi obnovljenu kritičku verziju himana iz repertoaria za časoslov;
- *Antiphonale monasticum* – izdan u iščekivanju novoga izdanja *Antiphonale romanum*, pa je i *Liber Hymnarius* dio tog iščekivavnog izdanja.

LITERATURA

- A. FRANZEN, *Pregled povijesti Crkve*, Zagreb 1970.
- A. P. ERNETTI, *Storia del Canto Gregoriano*, Venezia 1990.
- A. TURCO, *Il Canto Gregoriano*, Roma 1996.
- B. BAROFFIO, *Musicus et cantor*, Zagreb 2001.
- B. SOKOL, Rimska »Schola cantorum« i Raffaele Casimiri, u: *Sv. Cecilia*, sv. IV, god. XX., 1926.
- C. VIVEL, *Der gregorianische Gesang*, Graz 1904.
- D. SAULNIER, *Il Canto Gregoriano*, Casale Monferrato 2003.
- F. RAMPAZZO – M. CANOVA – G. DURIGHELLO, *Cantare la Liturgia* I., Padova 2002.
- Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis ornatum neumis Laudunensibus (cod. 239) et Sangallensis (codicum Sangallensis 359 et Einsiedlensis 121) nunc auctum, Solesmis (Abbaye Saint-Pierre) 1979.*
- H. PETTAN, *Repetitorij povijesti glazbe* I., Zagreb 1973.
- J. ANDREIS, *Povijest glazbe*, sv. I., Zagreb 1966.
- Liber usualis Missae et officii pro dominicis et festibus cum cantu gregoriano*, Parisiis – Tornaci – Romae – Neo Eboraci 1964.

M. DEMOVIĆ, *Hrvatske pučke crkvene tiskane pjesmarice s napjevom*, Zagreb 2001.

MUZIČKA ENCIKLOPEDIJA, I. sv., Zagreb 1971.

P. D. P. THOMAS, *Storia del Canto Gregoriano*, skripta za studente PIMS-a, Roma

P. Z. BLAJIĆ, u: *Crkvena glazba*, Zagreb 1988.

Rimski Misal – Opća Uredba; iz trećega tipskog izdanja. Prerađen prema odluci Svetoga ekumenskoga sabora drugoga vatikanskog, objavljen vlašću pape Pavla VI. Preuređen brigom pape Ivana Pavla II., Zagreb 2004.

SV. CECILIJA, sv. II, god. XXXVI., Zagreb 1942.

SADRŽAJ

UVOD	5
RAZVOJ PJEVANJA IZMEĐU USMENOG IMPROVIZIRANJA I ZAPISA	9
Povjesni pregled	9
GLAZBENA BAŠTINA	25
POČECI BILJEŽENJA GREGORIJANSKIH MELODIJA	29
GLAZBENA NOTACIJA	31
NARAV RUKOPISA – KODEKSA	47
KVADRATNA NOTACIJA	49
Složene ili sastavljene neume	52
Ukrasne i likvescentne neume	53
Dodavanje znakova	55
POMOĆNI ELEMENTI KVADRATNE NOTACIJE	57
NEUMA	67
Vrijednost nota	68
NAJAVAŽNIJI CRKVENI DOKUMENTI	
O LITURGIJSKOM PJEVANJU	69
PRIRUČNICI – VATIKANSKA IZDANJA I IZDANJA OPATIJE SOLESMES	71
LITERATURA	75



HRVATSKO DRUŠTVO CRKVENIH GLAZBENIKA

Zagreb, Vlaška 38

www.crkvena-glazba.hr