

POVIJEST GREGORIJANSKOG PJEVANJA

Ruža s. Domagoja Ljubičić

Muzikološka istraživanja, istraživanja glazbenih izvora te usporedba s povijesnim podacima potvrđuju hipotezu da je na razvoj gregorijanskog pjevanja utjecala hebrejska, grčka i rimska kultura. Hebrejska je bila vezana uz hramsko i sinagogalno pjevanje¹, u kojem prevladava vokalna glazba, dok je grčka u dobroj mjeri utjecala na rimsku, koja je imala vrlo malo svoga izvornoga u glazbi.

Što je gregorijansko pjevanje? Pod nazivom *gregorijansko pjevanje* podrazumijeva se sav repertorij, službeno priznat od Katoličke crkve, nastao na tekstovima koji prate liturgijske crkvene obrede. To je razlog opravdanosti *Liturgijske konstitucije Sacrosanctum Concilium* koja potiče sve vjernike na djelatno sudjelovanje u liturgijskom pjevanju (*participatio actuosa*) jer smatra da je gregorijansko pjevanje vlastito rimskoj liturgiji, čak ima prednost pred svim drugim vrstama glazbe, SC VI., br. 116.

S povijesnoga je gledišta teško mjerodavno pisati o samim počecima kršćanskoga pjevanja zbog nedostatnih izvornih povijesnih izvješća iz prvih stoljeća. Najveći dio uglazbljenih tekstova, isključivo na latinskom jeziku, uzet je iz Svetoga pisma te u velikoj mjeri iz Psalterija i otačkih spisa.

Među mnogim mogućim definicijama može se govoriti o gregorijanskim napjevima kao o velikoj zbirci monodijske glazbe, tj. jednoglasnog pjevanja ili unisonog višeglasja koje slijedi jednu melodijsku liniju. U svojim počecima bila je to jednostavna i ograničena melodija povezana tijesnim intervalima, skoro izuzeta ritma i blizu deklamacijskom izgovoru.

Gregorijansko je pjevanje u svojoj dugoj povijesti bilo podvrgnuto mnogim

¹ Važno je prisjetiti se povijesne činjenice da je židovski kult imao dva dijela: »Jedan je bio žrtveni kult u hramu, gdje se prema propisima zakona prinosilo različite žrtve. Pored ovoga kulta u hramu, koji je postojao i smio postojati samo u Jeruzalemu, sve se više razvijao i drugi: sinagoga, koja je mogla stajati u svim mjestima. U njoj se slavilo bogoslužje Riječi, čitalo svete spise, molilo psalme, zajednički veličalo Boga, tumačilo Riječ, upravljalo molbe Bogu.« J. RATZINGER, *Bog je s nama – Euharistija: središte života*, Split, 2005., str. 62.

gradacijskim promjenama. Velik dio gregorijanskog glazbenog repertorija stvoren je i usmenom predajom s generacije na generaciju (*via orale*), što su uglavnom činili redovnici benediktinci u svojim opatijama.

Gledajući povijesno, treba se osvrnuti na prva stoljeća rane kršćanske ere, kada su kršćani stizali u središte *Rimskoga Carstva*, u kojem su se prisilno suočili s izuzetno složenom situacijom, tj. suživotom različitih kultura i naroda koji su dolazili iz regija s različitim jezikom i vlastitom tradicijom, uključujući i glazbenu sa svojim posebnostima. Svaka je grupa koristila svoje vlastitosti, čak i poganske. U takvom povijesnom trenutku nije bilo jedinstvene *liturgije* sa zajedničkim obredima, pa ni određene glazbene tradicije.

Razdoblje stvaranja počinje od vremena prestanka progona kršćana, *Milanskim proglasom* (313.), i traje do pontifikata pape Grgura Velikoga (590.-604.), crkvenog oca i naučitelja. »To se razdoblje može podijeliti u dvije epohe: a) *zlatno razdoblje* gregorijanskog pjevanja, koje počinje s Grgurom Velikim i traje do XI. stoljeća, i b) razdoblje jednostavnog *očuvanja* i *prenošenja*, koje traje od XI. do XIII. stoljeća.«²

Grgur Veliki, rođen u Rimu oko 540. godine, poznat je po velikim liturgijsko-glazbenim obnoviteljskim zahvatima. Na području liturgije reformirao je misu i dao kanonu njegov sadašnji oblik (*Sacramentarium Gregorianum*).

O djelatnosti pape Grgura Velikoga nije postojala nikakva pisana dokumentacija. Stoga je teško sa sigurnošću utvrditi što je papa učinio na području obnove liturgijske glazbe. Ni *Liber pontificalis* iz 638. godine ne spominje Grgura Velikog kao obnovitelja. Najvjerojatnije se radi o tome da je on htio pokrenuti obnovu najprije u Rimu pa ako uspije pokrenuti je i drugdje.

Prvi trag takvog svjedočanstva o papi kao obnovitelju crkvene glazbe potječe od povjesničara Ivana Đakona (oko 872.-875.). On u svom djelu *Vita* potvrđuje da je papa sastavio *Antifonar* (*Liber antiphonarius*). Nažalost, izvorna zbirka

² Gabrijela s. M. Vlasta Tkalec, *Gregorijansko pjevanje – usmena predaja i zapis*, Zagreb, 2008., str. 12.

Antifonar izgubljena je u IX. stoljeću, no, srećom, postoje njezini prijepisi³.

Glavne obnoviteljske oznake su:

- Papu Grgura Velikog s pravom zovu »ocem liturgijske glazbe« zbog njegovih restauratorskih zahvata.
- Osnivač je centra za obrazovanje glasa *Schola cantorum Romana*⁴ koja je, prema povjesničarima, imala veliku ulogu u obnovi liturgijske glazbe toga vremena.
- Pokrenuo je obnovu liturgije i crkvenog pjevanja uzevši najvjerojatnije i ambrozijanski liturgijski repertorij kao čvrst temelj obnove liturgijskog pjevanja u Rimu, a kasnije i na širem području.
- Liturgijsko pjevanje dobilo je naziv *gregorijansko* ili, u hrvatskom prijevodu, *grgurovsko pjevanje*, iako se u hrvatskomu nazivlju često koristi naziv *gregorijanski koral* (lat. *chorus*–zbor). Ipak je *gregorijansko pjevanje* najprikladniji naziv za bogoslužnu glazbu koja označuje repertorij Katoličke crkve.

U velikoj su mjeri postojala i neka osporavanja glede imena gregorijanskog pjevanja, no ipak se došlo do jasnoće da je ono dobilo ime po papi Grguru. Znanstvenici tvrde da je gregorijansko pjevanje koje nosi njegovo ime nastalo kasnije kao sinteza karolinškog, rimskog i galikanskog pjevanja.

- Unatoč svim povijesnim nedoumicama moguće je ustvrditi da je papa Grgur Veliki zaslužno dobio ime »Veliki« jer se radi o iznimnoj osobi, što je i povijest prepoznala.

Starorimsko pjevanje (*romano antico* ili *paleoromano*) pratilo je papinsko bogoslužje u Rimu, prvenstveno u lateranskoj bazilici, crkvama i samostanima. Njegova melodija, bez velikog raspona kretanja, uz obilje recitativa, uvelike je starija od one gregorijanskog repertorija, čiji su napjevi bili korišteni kod

³ Usp. J. ANDREIS, *Povijest glazbe*, sv. I., Zagreb, 1966., str. 41.

⁴ Nastanak *Scholae cantorum* vrlo je važno za razvoj gregorijanskog pjevanja. Prvenstvena namjena bila je ta da se pjeva samo za vrijeme papinskih obreda u bazilikama Rima.

papinog bogoslužja u lateranskoj bazilici. O starorimskom pjevanju i njegovoj glazbenoj tradiciji svjedoče poneki pisani kodeksi u razdoblju između kraja XI. i prve polovine XIII. st.

Beneventansko pjevanje prati liturgiju koja se razvila na području Južne Italije od VI. do VII. st. Na njegov razvoj u dobroj je mjeri utjecalo bizantsko i ambrozijansko pjevanje. Krajem VIII. st. najvjerojatnije se u Beneventu uvode gregorijanske melodije, no lokalni im se repertorij opire sve do XI. st., kada ga je 1058. u Montecassinu zabranio papa Stjepan IX., nekada opat spomenute opatije. Do danas je sačuvano desetak zbirki koje potječu od XI. do XIII. st. s područja Beneventa, Montecassina i Barija.⁵

Milansko pjevanje i danas se zove »ambrozijansko« u spomen na duhovnoga zaštitnika te tradicije, biskupa sv. Ambrozija (†397.), koji je obnovio i oblikovao milansku liturgiju i liturgijsko pjevanje.⁶ Milano s obzirom na rimsko pjevanje predstavlja najstariju liturgijsko-glazbenu baštinu u Zapadnoj Europi unatoč svim povijesnim previranjima. Melodije su vrlo slične gregorijanskim, a prepoznatljive su po bogatijem broju melizama, čak i do 200 nota. U ambrozijanskom pjevanju psalama izrazito mjesto zauzima antifonalna, tj. izmjenična psalmodija, koja otvara mogućnost da puk aktivno sudjeluje u bogoslužju. Unatoč mnogim povijesnim pokušajima da se ukine, spomenuto je pjevanje uspjelo opstati u vrijeme Karla Velikoga (742.-814.) i pape Hadrijana I. (772.-795.); u XI. st. za vrijeme pape Nikole II. (?980.-1061.) i pape Grgura VII. (1015./1020.-1085.); nakon liturgijske obnove Pia V. (1504.-1572.), sačuvano zaslugom sv. Karla Boromejskoga.

I danas nakon obnove II. vatikanskog sabora milanska Crkva i dalje brižno čuva i njeguje tradiciju pjevanja.

⁵ Usp. G. BAROFFIO e A. EUN JU KIM, *Cantemus Domino Glorioso* - Introduzione al canto gregoriano, Cremona, 2003., str. 37.

⁶ Osim što je obnovio milansku liturgiju i pjevanje, sv. Ambrozije je spjevao i više himana koji se odlikuju klasičnim oblikom i pučkom jednostavnošću te ga se spravom može zvati »ocem zapadne kršćanske himnodije«. Već od IV. stoljeća metrička himnodija širila se s Istoka na Zapad zaslugom sv. Ambrozija. Ne zna se sigurno koliko je himana napisao. Zbog jasnoće stihova vjernici su vrlo brzo prihvatili himne sv. Ambrozija pa su tako u pravom smislu postali »pučka crkvena popijevka«.

Španjolsko pjevanje, kasnije nazvano *mozarapsko*, razvilo se na Pirinejskom poluotoku u IV., a primjenjivalo se do XI. st. Zauzima važno mjesto u povijesti zapadne glazbe. Posjeduje vlastitu neumatsku notaciju, tzv. španjolsko-vizigotsku. Gotovo svi postojeći izvorni rukopisi, njih oko četrdeset, zabilježeni su u *skriptoriju*⁷ između IX. i XI. st., a pisani su adijastematskom notacijom. Napjevi su prepoznatljivi po dugačkim melizmama, čak i do 300 nota na jednom slogu. Postoje rukopisi iz IX. i X. st., a najpoznatiji je *Antifonar* iz Léona napisan 1066. godine.

Galikansko pjevanje naziv je pjevanja u zemljama rimske Galije. Poznato je da se u Francuskoj još od V. do VIII. stoljeća širila galikanska liturgija koja nije uspjela preživjeti reforme Karla Velikoga jer je dokida, a uvodi rimsku. Koliko je poznato ne postoji nijedna knjiga galikanskih napjeva. Moguće je tek ponešto saznati iz književnih svjedočanstava i analize pojedinih napjeva galikanskog porijekla razasutih po španjolskim, milanskim i rimskim liturgijskim izvorima, a poneki se i danas pjevaju u rimskoj liturgiji: *Impropria*, *Vexilla Regis prodeunt*, *Pange lingua gloriosi*, *Praelium certaminis*.

Notno pismo

U prvotnom vremenu nastajanja gregorijanskog pjevanja nisu postojali nikakvi bilježeni znakovi kojima bi se grafički prikazao pojedini zvuk te su se napjevi usmeno prenosili sve do IX. st. Evolucijski put bio je dug i polagan; tijekom stoljeća doživljavao je razne preobrazbe počevši od prvih grafičkih znakova preko najstarijih rukopisa pa sve do današnje kvadratne notacije. Zanimljivo je spomenuti da niti jedna znanost i umjetnost nije doživjela tako spori tijekom razvoja kao glazba. Nesumnjivi razlozi su već gore navedeni: nemogućnost zapisa odgovarajućim grafičkim znakovima. Taj problem ostaje i nakon izuma

⁷ Skriptoriji su prepisivački centri, škole ili neka mjesta koja su se obično nalazila u samostanima diljem srednjovjekovne Europe. Prepisivale su se crkvene knjige te knjige za pjevanje s neumatskim znakovima.

Guidova (†1050.)⁸ crtovlja u XI. stoljeću, pa i nakon otkrića kvadratne notacije u XII. i XIII. st. jer crtovlje i smješteni znak u njemu nisu bili dostatni da odrede dužinu tona. Najteže je bilo zapisivanje nota s točkom pa se to nije riješilo sve do XVII. stoljeća.

Tu povijesnu činjenicu potkrepljuje i sv. Izidor Seviljski (†633.), suvremenik pape Grgura Velikoga, kad izričito kaže da melodija ne može biti zapisana: »Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.« (»Ako čovjek glazbu ne sačuva pamćenjem, ona umire jer se ne može zapisati.«) (Etymologiae III, 15, 2). Poradi spomenutih povijesnih obrazloženja pa sve do prve ustrojavajuće adiastematske notacije nije lako procijeniti kakav je bio razvojni tijek zapisa. Poneka sačuvana svjedočanstva s kraja IX. i početkom X. stoljeća govore da je pjevač u početku imao na raspolaganju najviše jedan repertorij s oznakom napjeva vlastitih svakom liturgijskom činu, označenih samo početkom teksta. Zapravo je već bio vidljiv pisani sustav koji na neki način pomaže pjevaču u njegovoj zadaći: dobro upoznati melodije, koje treba pjevati bez nesigurnosti i netočnosti.

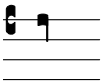


Među najstarijim gregorijanskim manuskriptima adiastematske-neintervalske i diastematske-intervalske notacije »na otvorenom polju« (*in campo aperto*) su St. Gallen i Laon koji su iznad teksta slobodno pisali notne znakove. Međutim, ti znakovi ne pokazuju točno intervale, ali su bitni za iščitavanje interpretacije gregorijanske melodije.

⁸ Treba se prisjetiti dvaju značajnih Guidovih zahvata. Daje notama nazive koji se u svijetu latinske kulture i danas upotrebljavaju: (ut) do, re, mi, fa, sol, la, si (ti). Nova imena zamjenjuju ona starija alfabetska, koja su raširena u germanskim i anglosaskim zemljama (c = do, d = re, e = mi ...). Već rečenu tezu da stari glazbeni znakovi nisu označavali točnu visinu nota. Da bi se tome doskočilo u teoretskim zapisima, upotrijebljeni su složeni sustavi kao npr. dasia-notacija ili već spomenuta alfabetska notacija. Guido uvodi u zapadnu glazbu jednostavniji sustav: on ne stavlja neumatske znakove u prazan prostor između redaka teksta, već na sustav paralelno obojenih crta. Rezultat je da se jedna nota naizmjence nalazi na crti i u praznini između crta. Da bi se bolje naglasile važne note, Guido je crvenim označio crtu note *fa* i žutim crtu gornjeg *do*. B. BAR OFFIO, *Musicus et cantor*, Zagreb, 2001., str. 41.-42. (Prijevod: Gabrijela s. Vlasta Tkalec i Ruža s. Domagoja Ljubičić).

Razvoj neuma


Neume su temeljni elementi gregorijanske notacije. Sam izraz potječe od grčke riječi koja znači *znak* ili niz znakova koji se koriste u svijetu gregorijanske glazbe. Neuma uz osnovno značenje upućuje na pravac kretanja melodije te način izvođenja. To se može odnositi na jednu ili više, pa čak i stotine nota koje se pjevaju na jedan slog, što je slučaj u melizmama ambrozijanskih i španjolskih napjeva.

Kvadratni punctum


-  *punctum codatum* s dodanim notnim vratom, a označava višu notu koja se zove *virga*;
-  *punctum inclinatum* usko je vezan uz višu notu (*virga*), nužno je silazni *punctum*;
-  nazubljeno *punctum*, nazvan *quilisma*, izvorno dolazi iz kodeksa S. Gallena.

Jednostavne ili osnovne neume

Neume s jednom notom:

- Virga  i Punctum 

Neume s dvjema notama:

- Pes ili Podatus  i Clivis 

Neume s trima ili više nota:

- Torculus  i Porrectus 

Salicus



i Scandicus



Climacus



Složene ili sastavljene neume

Neume subpunctis su neume nakon čije su posljednje uzlazne note dodana barem dva *punctuma* 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:



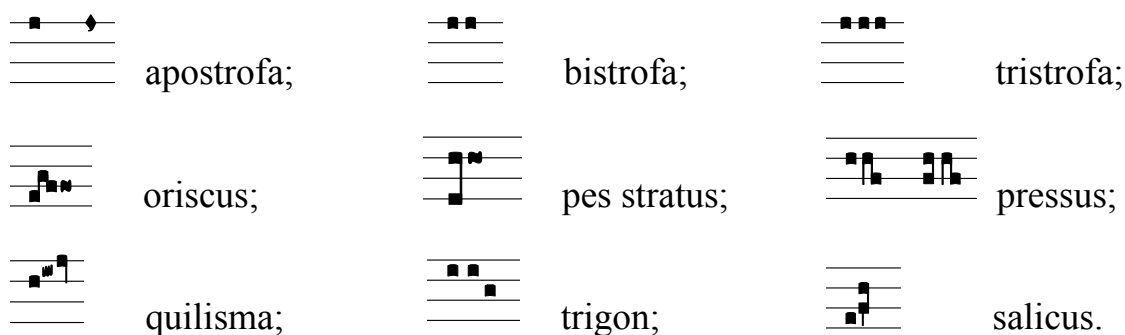
Porrectus flexus



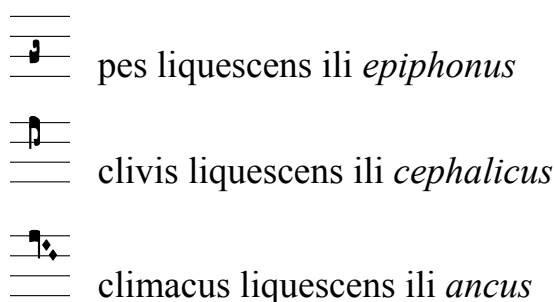
Scandicus flexus

Ukrasne i likvescentne neume

Ukrasne

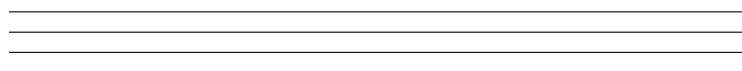


U kvadratnoj notaciji tri likvescentna elementa imaju i posebno ime:

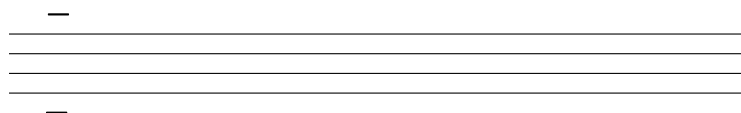


Crtovlje i ključevi

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



Kad 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 crtovlju:

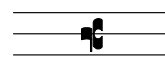


2. Ključ C pokazuje položaj note na crtovlju



U gregorijanskom pjevanju Do ključ susreće se uglavnom na trećoj i četvrtoj crti, rijetko na drugoj, ali nikada na prvoj.

Ključ F označava položaj note fa na crtovlju



Dodavanje znakova

U kvadratnoj vatikanskoj notaciji mogu biti dodana dva ritmičko-interpretativna znaka: vodoravna epizema i *mora vocis* (točka uz notu). *Mora vocis* označuje produljenje s obzirom na normalno trajanje note uz koju je stavljena.

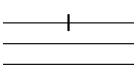
Epizema je vodoravna crtica stavljena iznad ili ispod note koju treba izvesti kao lagano i izražajno produljenje.


Ako se vodoravna epizema nalazi iznad ili ispod prve note clivisa ili pesa onda znak epizeme vrijedi za obje neume.

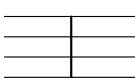
U gregorijanskom pjevanju postoje dva kromatska znaka: *snizilica* (b) ispred note i njezina *razrješilica*. Snizilica snižava samo notu *ti* i stoji ispred note ili u crtovlju u skupini određenih neuma. Vrijedi za sve note *ti* na toj riječi do bilo koje vrste stanke ili sljedeće riječi ili znaka razrješilice.

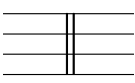
Vodilja ili *guida* je znak koji se nalazi na kraju crtovlja ili u tijeku reda kada se mijenja ključ, a upozorava na visinu prve note u sljedećem redu.

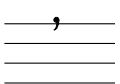
Stanke

1. *Divisio minima*  mala četvrtstanka koja u gregorijanskom napjevu označava završetak najmanjeg dijela (*incisum*). Ponekad dopušta lagani predah, ali nikada pravu stanku.

2. *Divisio minor*  srednja polustanka koja dijeli glazbenu rečenicu na dijelove – *membrum*. Na mjestu te stanke, koja se nalazi okomito na drugoj i trećoj crti, može se uzeti odah.

3. *Divisio maior*  velika stanka koja označava završetak melodijske fraze – *periodum*. Bilježi se okomito preko cijeloga crtovlja.

4. *Divisio finalis*  završna stanka koja označava završetak napjeva ili ako se nalazi u tijeku melodije znači izmjenu korova i moguću promjenu ključa. Bilježi se dvostruko i okomito preko cijeloga crtovlja.

Zarez  označuje i dopušta vrlo kratki odah, ako je baš nužno, na račun prethodne note.

Psalmodija

Kršćanska je tradicija od samih početaka svojega postojanja na poseban način njegovala molitvu psalmodije dajući joj uvijek počasno mjesto. Sami počeci psalmodije imali su vrlo jednostavnu, mono-kordalnu strukturu koja se temeljila na stožernim notama: *do, re, mi*, na kojima je psalmist izvodio psalme.

Pod riječju *psalmodija* (lat. *psalmodia* – *pjevanje uza zvuk harfe*) podrazumijeva se recitiranje psalamskih stihova stavljenih u melodijske formule, manje-više razvijene i ukrašene, iako bi se u širem smislu sav gregorijanski repertorij mogao nazvati ‘psalmodijom’ ukoliko su tekstovi uzeti iz psalterija ili drugih svetopisamskih knjiga. Povijesno gledajući, izvorni gregorijanski oblici dolaze od izvođenja psalama na *izravan, responzorijalan* i *antifonijski* način

obogaćujući se postupno uvođenjem različitih stilova, od onoga silabičkoga do neumatskoga i melizmatskog ukrašavanja.

Tekst psalama nije sastavljen metrički, već od stihova koji su podijeljeni u dva polustiha. Prvi je polustih do zvjezdice (*), a drugi od zvjezdice do kraja stiha.

Osnovni elementi melodijske strukture psalmodije su:

1. *Početak* (lat. *initium, inchoatio*) – zapjev, kraća uzlazna melodijska formula koja se pojavljuje samo na početku prvoga stiha.
2. *Tenor* (lat. *tenere, držati*) – *nota repercussa*, dominantna, recitativna nota, ton na kojem se recitiraju stihovi psalma.
3. *Križić* ili *flexa* (†) (lat. *flectere, saviti, prignuti*) znak je koji se susreće isključivo u psalmodiji i to u prvom dijelu prvoga polustiha psalma kada je posebno dugačak, dopušta lakši prekid u recitativu – tenoru, uvijek je mala promjena tenora spuštanjem melodije obično za veliku sekundu ili malu tercu.
4. *Kadence* (lat. *cadere, padati*) – svaki psalmodijski tonus ima dvije kadence: *cadenza mediana* (srednja) – odvaja polustihove, *cadenza finalis* (završna) – melodijska formula s nekoliko različitih mogućnosti završetka (*terminationes* i *differentiae*).

Prvi tonus ima najviše *diferencija* (10): prva su tri završetka na tonici, a ostali na drugim stupnjevima: D, D, D², f, g, g², g³, a, a², a³.

Uz osam glavnih psalmodijskih tonusa u rimskoj liturgiji preživjeli su još neki:

tonus peregrinus – s dvostrukim tenorom (*la* i *so*), izvan serije od osam tradicionalnih crkvenih tonusa;

tonus in directum – namijenjen izvođenju psalama bez antifone pa zbog toga nedostaje zapjev, a završna kadenca se pjeva na istoj noti kao i recitativ;

tonus irregularis – ostavio je vidljive tragove u ambrozijanskom pjevanju, a zadržan je u monaškom antifonariju;

tonus paschalis – namijenjen trećem, šestom i devetom času Uskrsa.

Psalmodiju možemo prema razvijenosti strukturalnih elemenata (formula) podijeliti u tri vrste:

1. jednostavna,
2. svečana i
3. ukrasna psalmodija.

Jednostavna ili *silabička* psalmodija primjenjuje se za časoslov dok se *svečana* temelji na jednostavnoj, ali sa svečanijim, bogatijim zapjevom i ukrašenom srednjom kadencom. Primjenjuje se prema staroj izvornoj tradiciji za evanđeoske hvalospjeve (*Benedictus*, *Magnificat*, *Sad otpuštaš*) i to za prvi polustih koji započinje zapjevom dok je drugi polustih jednak onome u jednostavnoj psalmodiji. *Ukrasna* psalmodija razlikuje se od *svečane* po ukrašenom zapjevu nakon srednje kadence i završnoj pentasilabici – pet slogova. Značajno je da dvije posljednje vrste psalmodije na mjestu *flexe* imaju srednju kadencu.

Psalmodijski oblici

Izravna ili ***neprekidna*** psalmodija. U prvom razdoblju pjevanje psalama nije bilo jasno odvojeno od čitanja jer su i čitanje i psalam bili povjereni istom službeniku. Napjev izvodi uglavnom solist ili ponekad zajednica od prvoga do posljednjeg stiha bez prekida i umetanja pripjeva.

Responzorijalna psalmodija nastala je nakon izravne, a korijeni su joj u sinagoyalnom bogoslužju, tj. pjevanju. U tom je razdoblju zajednica vjernika aktivno sudjelovala u izvođenju psalmodije. Solist pjeva cijeli psalam, a zajednica ili *schola* odgovara mu nakon svake strofe ili svakog stiha kratkim pripjevom, lakim za pamćenje, što ga je solist pretpjevao na početku psalma.

Antifonalna psalmodija je naizmjenično pjevanje; svoje bi početke u zapadnoj liturgiji mogla imati u drugoj polovici IV. stoljeća, kada ju je sv. Ambrozije prenio iz istočne liturgije. Posebno se brzo razvila u monaškim zajednicama. Taj

se način izvođenja razvio iz responzorijalnoga, ali psalam više ne pjeva solist, nego cijela zajednica podijeljena na dva odgovarajuća dijela (zbor) koji se izmjenjuju pjevajući po jedan psalamski stih.

Alelujatski psalam sastoji se od poklika *aleluje* kojega pjeva solist nakon svakog retka. Svjedočanstvo nalazimo već u 3. stoljeću kod Tertulijana i u suvremenoj Hipolitovoj apostolskoj predaji. Ovakav način pjevanja nalazi se u staroj *ambrozijanskoj psalmodiji*. Ponovno se uvodi u *bogoslužje časova* u obnovljenom časoslovu Drugoga vatikanskoga sabora.⁹

Tehnike skladanja

Biblijska kantilena

Temelj liturgijskoga glazbenoga stvaranja bila je *kantilena*, dugi recitativni monotoni napjev srodan psalmodiji. Izraz označava tekstovno-melodijsku tehniku u kojoj solist pred okupljenim narodom navješćuje određeni tekst s posebnim govorničkim naglaskom. U napjevima takve vrste predviđena je *intonacija*, zatim srednji dio ili *recitativ* i završni dio, *kadenca*. U slučaju da je prvi dio rečenice dulji, stavlja se *flexa*.

Cikličke melodije imaju svoj temelj u biblijskoj kantileni. Sastoje se od jedne melodijske fraze koja se ponavlja onoliko koliko to zahtijeva duljina teksta.

U cikličke melodije ulazi i *himan*, skladba istočnog porijekla, čije strofe imaju isti broj stihova, s istim redom naglasaka. Na melodiju prve strofe mogu se pjevati sve ostale kao i svi himnodijski tekstovi koji imaju istu metričku shemu.

Tipske melodije sastavljene su od melodijske linije koja se primjenjuje na cijeli niz različitih tekstova. Kod tih su melodija zadržane glavne melodijske strukture kao što je skraćivanje ili produljivanje *recitativa*, ovisno o broju slogova, pri čemu treba poštivati važeće zakone skladanja gregorijanskih napjeva. To se vrlo često primjenjivalo na onim jednostavnima, kao što su antifone za časoslov, jer

⁹ Usp. Š. Marović, *Glazba i bogoslužje*, Uvod u crkvenu glazbu, Split, 2009., str. 9.

je tu postojala veća sloboda primjene, ali rjeđe i na složenim melodijama napjeva za misu.

*Čentonske*¹⁰ *melodije* koriste određene melodijske i tekstovne isječke te ih primjenjuju u cijelom nizu istovrsnih napjeva. U tome su vrlo slične formulama. Ta se tehnika skladanja primjenjuje najčešće u *gradualu* i *introitu* u misi, u antifonama za časove i nešto manje u *responzorijima* u službi časova.

Sequentia – posljednica – sekvencija

Grč. (*akoluthia*) u prijevodu na latinski znači određeni slijed tonova (hrv. slijeđenje, u starijem hrvatskom izričaju *posljednica*). Sekvencija je glazbeni oblik koji se u karolinškom razdoblju (750.-900.) pojavljuje u liturgiji kao nova književno-glazbena podvrsta himna. Razlika je u tome što se himni primjenjuju u liturgiji časova, a sekvencije isključivo u misi te se melodija obično mijenja u svakoj drugoj strofi. Do danas su mnogi muzikolozi smatrali Notkera Balbula (†912.), monaha benediktinca iz opatije St. Gallen, autorom i izumiteljem sekvencije ili *proze* (*prosa*). Danas gotovo nitko ne vjeruje u to jer i sam Notker u svojem *Uvodu* (*Proemium*) u *Liber sequentiarum*¹¹ kaže da je oponašao sekvencije koje je preuzeo od jednoga monaha, izbjeglice iz opatije Jumièges koju su razorili Normani oko 860. godine. Ta ih je pak opatija po svoj prilici preuzela iz dijela Španjolske, gdje je bila sačuvana prvotna rimska liturgija; u mozarapskoj liturgiji pjevale su se naizmjenično u dva kora, ali melodije nisu bile one iz mise nastale na jubiliusu, već su bile uzete iz časoslova.

Što je zapravo *proza*? Poznato je da je antikna sekvencija bila zvana prozom zbog svojega slobodnog oblika skladanja s obzirom na broj slogova u stihu i broj stihova u strofi. Značilo bi zapravo da sekvencije potječu od mozarapskih *praeces*, koje potječu iz vremena prije VII. stoljeća i bile su vrlo raširene u Španjolskoj pa je moguće da je sama Španjolska mjesto njihova nastanka.

¹⁰ Latinska riječ *cento* označava književno ili glazbeno djelo sastavljeno od manjih odlomaka uzetih iz više različitih djela.

¹¹ CL. BLUME, *Vom Alleluia zur Sequenz*, u: »Kirchenmusikal. Jahrbuch«, 1911., str. 2.

Odatle su se raširile i po Galiji, današnjoj Francuskoj, gdje su se zatim ukorijenile u opatiji Jumièges pa je tako preko izbjeglog redovnika i Notkera u St. Gallenu rođena notkerijanska sekvencija u kojoj »singuli motus cantilena, singulas sillabas debent habere« – »svaki slog mora odgovarati jednoj noti jubilusa Aleluje«.

U XI. stoljeću sekvencija se odvaja od Aleluje i postaje samostalna; napušta nepravilan notkerijanski oblik i približava se pravilnijemu, u kojem je pisana ritmička poezija. To je prvi tip prave sekvencije, kojoj je najbolji primjer poznata *Victimae paschali laudes*.

U razvoju sekvencije mogu se razlikovati tri etape:

1. *Arhaična* ili *prednotkerijanska* sekvencija, čija je melodija skladana na potpuno slobodan tekst s obzirom na broj slogova u stihu i broj stihova u strofi.
2. *Notkerijanska* sekvencija morala je biti stvarana po dvostrukom pravilu: 1.) melodija treba biti uzeta iz jubilusa Aleluje i 2.) svaki slog mora odgovarati jednoj noti istoga jubilusa.
3. *Klasična* sekvencija, čiji se sadašnji strofni oblik pripisuje Adamu, redovniku iz opatije sv. Viktora (†1192.) i pariškom kanoniku, koji je taj oblik približio latinskom obliku himna dajući mu tako jednodobnost i čistoću ritma, pjevnost melodije, rimu i pravilnu strukturu strofa dotjeranu skladnošću i preglednošću pjesničke forme. Taj su klasični oblik, odnosno tzv. viktorijansku sekvenciju, prihvatili i gajili mnogi pa se zbog toga i rasprostranila. Bila je lako prihvatljiva zbog svoje strukture i melodijske lakoće jer je prevladavala silabika. Više se ne oslanja na note jubilusa, već se uzimaju i druge melodije, pa čak i iz svjetovnih pjesama.¹² Tako se jako proširila da je papa Pio V. (1566.-1572.) kod obnove *Rimskoga misala* 1570. izbacio iz liturgijske

¹² Usp. A. P. ERNETTI, *Il canto gregoriano popolare*, Bergamo 1985., str. 126.-127.

uporabe gotovo sve sekvencije, tada ih je bilo oko 5000 – uglavnom nepoznatih autora, i zadržao u liturgiji samo četiri. U XVIII. stoljeću pridodana je peta, *Stabat Mater dolorosa*.

1. *Victimae paschali laudes* pisana je u prozi; njemačkog je porijekla, a spjevao ju je Wipo (†1048.) iz Burgundije, dvorski kapelan Konrada II. i Henrika III. To je poznata uskrsna sekvencija koja sadrži živahan dijalog između Marije Magdalene i učenika, a skladana je na temu *Alleluia V. Christus resurgens*. Izvorno je imala devet strofa, a kasnije je izbačena osma.¹³

2. *Veni, Sancte Spiritus* sekvencija je od deset strofa, zvana »zlatna sekvencija«, trohejskog ritma. Recitira se ili pjeva na blagdan Duhova i po volji u duhovskoj osmini, a melodijska tema uzeta je iz *Alleluia V. Veni Sancte Spiritus*. Pripisuje se kanterberijskom nadbiskupu Stephenu Langtonu (†1228.); do istraživanja Morina i Wilmarta mislilo se da joj je autor Herman Kontrakt (†1054.),¹⁴ a neki je opet pripisuju papi Inocentu III. (†1216.).

3. *Lauda Sion Salvatorem* nastala je za svečanu liturgiju na blagdan Tijelova, kada ga je papa Urban IV. ustanovio kao blagdan za cijelu Crkvu (1264.), a izražava ljubav i žar prema Euharistiji. Dominikanskog je porijekla, načinjena prema tekstu sv. Tome Akvinskog krajem XIII. st.; ima 24 strofe od po tri, četiri ili pet stihova. Njezina melodija nije posve izvorna: mjera i melodija djelomično su preuzete iz sekvencije *Laudes crucis attollamus*, čiji je autor Adam iz opatije sv. Viktora, a glavna melodijska tema uzeta je iz *Alleluia V. Dulce lignum*.

¹³ Podsjetimo: nakon strofe »Surrexit Christus spes mea...« (»Uskrsnu Krist nada moja...«) sekvencija je izvorno imala drugu strofu koja glasi: »Credendum est magis soli Mariae veraci quam Iudeorum turbae fallaci.« (»Treba više vjerovati Mariji samoj, koja govori istinu, nego varljivom židovskom mnoštvu.«) Ta je strofa imala pomalo antisemitsko značenje pa je to bio pravi razlog što je izostavljena iz misala pape Pija V.

¹⁴ Usp. V. DONELLA, *Musica e Liturgia*, Bergamo 1991., str. 181.

4. *Dies irae, dies illa* je posljednica namijenjena za Dušni dan i za pjevanje na sprovodnim misama do liturgijske obnove 1969. Njezin nastanak seže u IX. st. iako se autorstvo pripisuje franjevačkom monahu Tomi Celanskom (†1256.), prijatelju i životopiscu sv. Franje Asiškoga (†1226.), ali prema nekim starim kodeksima iz XI. i XII. st.¹⁵ misli se da je on autor samo posljednje od dvadeset strofa. Čini se da je melodija te sekvencije izvorna, a ne preuzeta iz neke druge melodijske teme. Posljednica je nakon liturgijske obnove očuvana samo u liturgiji časova.

5. *Stabat Mater dolorosa* vjerojatno je skladao talijanski pjesnik Jacopone iz Todija (†1306.) iako je danas neki muzikolozi pripisuju sv. Bonaventuri (†1274.). To je srednjovjekovna crkvena tužaljka od dvadeset strofa u kojoj se opisuju Marijine boli pod križem. Melodija je u II. modusu, trohejskog je ritma, a njezin nastanak seže u XIII. stoljeće. U liturgiju ju je uveo papa Benedikt XIII. 1727. u misi na »Blagdan sedam žalosti Blažene Djevice Marije«, sada »spomendan Žalosne Gospe« (15. rujna). Njezina je melodija izvorna dok se u pučkoj pobožnosti križnoga puta pjeva tekst na jednostavniju melodiju u VI. modusu.

Prema najnovijoj liturgijskoj obnovi sekvencija je obavezna samo na dan Vazma i Duhova. Izvodi se nakon drugog čitanja, a svakako prije Aleluje, što je zapravo u protuslovlju s njezinim nastankom na jubилusu Aleluje (usp. OURM br. 64). Izvođenje ostalih sekvencija dano je na volju.

¹⁵ Usp. P. ERNETTI, nav. dj., str. 159.

Razdoblje restauracije

Razdoblje restauracije nastupilo je polovinom XIX. stoljeća i traje sve do danas. U tom razdoblju napose se ističu škole otvorene u Metz i St. Galenu, gdje su se mnogi učeni svećenici i redovnici raznih redova bavili studijem paleografije. Međutim najveću zaslugu za obnovu tradicionalnoga autentičnoga gregorijanskog pjevanja imaju benediktinci opatije Solesmes u Francuskoj, koji prolaze čitavom Europom u potrazi za dragocjenim rukopisnim svjedočanstvima, služe se novim izumom fotografiranja, rade kopije najzanimljivijih kodeksa, prepisuju, uspoređuju različite kritičke recenzije, objavljuju nepoznate melodije, spašavaju najvjerodostojnije verzije liturgijskoga repertorija.

Najpoznatiji benediktinac i opat opatije Solesmes ***Prosper Guéranger*** (1805.-1875.) sa svojim najboljim monasima postaje glavni pokretač obnove bogoslužja i gregorijanskog pjevanja. Bavi se proučavanjem izvornih tekstova i melodijskog repertorija. Autor je najvećih i najpotpunijih radova ikad napisanih u liturgiji Crkve. Označio je početak reforme u liturgijskom pjevanju pa godine 1883. izdaje *Liber Gradualis*, kojemu je 1880. prethodilo djelo *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition – Gregorijanske melodije prema tradiciji*. Njegovom je zaslugom na Kongresu o svetoj glazbi 1882. u Arezzu napušteno ranije oživljavanje *Medicejskih izdanja*.¹⁶

André Mocquereau (1849.-1930.), francuski znanstvenik, glazbenik, muzikolog i gregorijanist, jedan je od najvećih obnovitelja gregorijanskog »izvornog« pjevanja. Bio je uvjeren da se obnovom gregorijanskog pjevanja lakše dolazi do obnove liturgije. Kao opat obilazi Europu i fotografira mnoge stare kodekse. Vjerujući da se razumijevanje srednjovjekovnog pjevanja može ostvariti jedino komparativnim studijem i ranim izvorima, postavlja temelje glazbenoj paleografiji, potiče i u siječnju 1889. objavljuje prvi novi volumen *Paléographie Musicale* u seriji planiranih. Cilj izdanja je objavljivanje i preslika najstarijih

¹⁶ Usp. P. D. P. THOMAS, *Storia del Canto Gregoriano*, Skripta za studente PIMS-a, Roma, str. 111.-112.

izvora rukopisa latinskoga liturgijskog pjevanja iz IX. i X. st. Godine 1908. objavljuje vlastito izdanje *Graduale Romanum*, koje je istovjetno vatikanskom, ali je pridodan ritmički znak tzv *ictus*, naglasak – vertikalni znak ili *episema*. Spomenuti sustav temelj je buduće metode *Mocquereau pjevanja*, kojega i danas koriste stotine tisuća ljudi.

Joseph Pothier (1835.-1923.), znanstveni pobornik, voditelj i jedan od začetnika gregorijanske obnove, započinje potragu za rukopisima diljem kontinenta. Suradujući i proučavajući te prepisujući stare rukopise *in campo aperto* s dom Paulom Jausionsom (1834.-1870.), načinio je pravila za uspoređivanje izvornih neumatskih rukopisa i tako označio početak reforme tada tradicijske glazbe u liturgiji i liturgijskom pjevanju. Dom Pothier u svom predgovoru izdanju *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition* (1880.) priznaje golemi obol P. Jausionsa.

Poznati **Joseph Gajard** (1885.-1972.) znanstveno proučava vjerodostojnost i međusobnu sličnost mnogih napjeva unatoč njihovoj vremenskoj različitosti i mjestu nastanka. Tako dolazi do realizacije najpoznatije i najraširenije zbirke gregorijanskih napjeva *Liber usualis Missae et Officii*, izvorno objavljene 1896., koja sadrži napjeve za *misu i časoslov za nedjelje i blagdane*.

Eugène Cardine, (1905.-1988.) je najzaslužnija osoba za realizaciju gregorijanske interpretacije u XX. stoljeću. Začetnik je i utemeljitelj gregorijanske semiologije, čiji se odnos zasniva na istraživanjima neuma i čitanju najranijih rukopisa. Semiologiju treba shvatiti kao suvremenu »studiju paleografskih znakova«. Jedno od najvećih njegovih remek-djela, koje tumači sveobuhvatne san gallenske neume svakako je *Semiologie Gregorienne*, objavljeno 1970. Njegovom se zaslugom 1979. ostvaruje objavljivanje *Graduale Triplex*, koji se temelji na dvjema kopiranim rukopisnim neumama – san gallenskoj i laonskoj te kvadratnoj vatikanskoj.