

UDK 264-041.5

783.5

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 19. srpnja 2006.

Prihvaćeno za tisak: 12. prosinca 2006.

Gregorijanski napjevi Velikog tjedna

Katarina Koprek

Katolički bogoslovni fakultet,

Vlaška 38

Zagreb

Republika Hrvatska

Vrstu liturgijske glazbe koja je nastala u Crkvi za potrebe bogoslužja u rimskoj liturgiji nazivamo *gregorijanskim koralom*. To je pjevanje i do danas ostalo službeno liturgijsko pjevanje Crkve rimskog obreda. Bitnost gregorijanskoga pjevanja - s obzirom na liturgiju kao baštinu neprocjenljive vrijednosti, najbolje što se može izraziti u dijelu pjevane molitve, u svojoj ljepoti i važnosti posebno je izražena u Velikom tjednu.

Ključne riječi: liturgijska glazba, gregorijanski napjev, pjevana molitva, tekst i neumatski znak, tekst i melodija, kompozicijske tehnike, duhovna vrijednost gregorijanskog napjeva, duhovno iskustvo - umjetnost.

Uvod

Kršćanska se liturgija stoljećima razvijala a s njome se razvijala i liturgijska glazba. Vrstu liturgijske glazbe koja je nastala u Crkvi za potrebe bogoslužja u rimskoj liturgiji nazivamo *gregorijanskim koralom*. To je pjevanje i do danas ostalo službeno liturgijsko pjevanje Crkve rimskog obreda. Komunikacija koja se događa u bogoslužju uvijek je splet božanske riječi upućene ljudima po riječi Crkve koja odgovara Bogu. Ta komunikacija postiže svoj izraziti vrhunac pjevanjem. Najsavršeniji povijesni način toga dijaloškog spleta ostvaruje se u gregorijanskom pjevanju.

No, ne možemo samo priznati zajedničku pogrešku da smo prilično zaboravili gregorijansko pjevanje i zamijenili ga na praktičnom i formativnom planu s bijednim surogatima. To priznanje treba provesti u praksu.

Zasigurno, ima dana u liturgijskoj godini kad gregorijansko pjevanje u svojoj ljepoti i važnosti osobito dolazi do izražaja, a to je upravo razdoblje Velikog tjedna. Dovoljno se samo prisjetiti antifona u spomen Gospodnjeg ulaska u Jeruzalem i Muke

Gospodnje na Cvjetnicu. Himan: "Gdje je ljubav, prijateljstvo, ondje je i Bog" na Veliki četvrtak, te istog dana u obredu pri prijenosu sv. Otajstva "Usta moja uzdižite". Pa onda veličanstveni svećenikov zapjev na Veliki petak "Evo drvo križa na kojem je visio Spas svijeta", i odgovor puka "Dođite, poklonimo se". Tko nije na Veliku subotu ganut ljepotom gregorijanskoga pjeva "Vazmenog hvalospjeva"?

Bez sumnje svi bi se ti tekstovi mogli pjevati u polifoniji, ukrašeni sjajem i blještavilom kompozicije, ali ostaje mi pitanje o tome bi li taj veliki glazbeni nakit, da se tako izrazim, imao jednako ponizan odnos prema tekstovima, bi li priznao njihovu važnost i ostavio dušu zaokupljenu isključivo Spasiteljem i velikim otajstvom? Čini mi se da upravo zato gregorijanski pjev prerasta vrijeme u kojem je nastao: njegova forma i način izražavanja su bezvremenski. Može se reći da gregorijanski pjev može bolje nego bilo koja druga vrsta glazbe posredovati između osjećaja i razuma. Pjevanje sa svojim melodijskim komponentama uvijek daje riječi puninu njezina značenja. Gregorijansko je pjevanje utemeljeno na duhovnosti jer je poučavano i oživljavano upravo Duhom. Ono je duboko duhovno jer je duboko ljudsko.

Pokušat ću otrgnuti zaboravu skriveno blago gregorijanskih melodija, posebno gregorijanskih napjeva Velikoga tjedna, i pridajući mu ozbiljnu pozornost, upozorava pritom na njihovu duboku umjetničku i duhovnu vrijednost.

1. OBILJEŽJA GREGORIJANSKOGA PJEVANJA

1.1. Gregorijansko pjevanje je molitva

Kako je poznato, gregorijansko je pjevanje prije svega monodija neodjeljivo povezana s tekstovima; posebice s latinskim tekstovima u prozi, najvećim dijelom uzetim iz Biblije, osobito iz Knjige psalama. To je, dakle, "napjev", a ne "glazba".¹ Gregorijanski je koral *ritualni napjev* - "vlastit" liturgiji rimske Crkve.² Njegovo je prvotno svojstvo da bude *molitva*,³ bilo onda kada se navješćuje Riječ Božja kroz čitanja ili čin zahvale u svečanoj Euharistijskoj molitvi, bilo onda kada postaje moleći glas crkvene zajednice.⁴ Na taj je način prema Konstituciji Sacrosanctum Concilium (SC) br. 112 protumačena dvostruka svrha liturgije: "slava Božja i posvećenje čovjeka". Gregorijansko pjevanje tako postaje znak, gesta i izraz jednog svetoga događanja.

Uz ovu primjedbu ne smije se još izgubiti iz vida onaj subjektivni vidik koji mora biti uključen u svakoj molitvi: *unutranje raspoloženje*.⁵ Gregorijanskom napjevu potrebna je duša, i to duša koja moli, koja moli pjevajući.⁶ To je temeljna pretpostavka za bolji i plodniji interpretativni predložak gregorijanskih melodija.⁷

¹ Usp.: Turco A., *Antiquae monodiae eruditio-I*, La melodia gregoriana: forza espressiva della Parola, ed. Torre d'Orfeo, Roma, 2004., str. 15-16.

² Sacrosanctum Concilium (SC) br. 116.

³ Usp.: Hourlier J., *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*, Solesmes, 1985., str. 11-13.

⁴ Sveta Terezija Avilska imala je posebna mistična iskustva za vrijeme pjevane molitve u redovničkoj kapeli. Vidi: *Las Relaciones 15,1* u: Teresa de Jesus, *Obras completas*, Burgos, 1984., str. 1445.

⁵ Ovo «unutarnje raspoloženje» nema značenje da osoba mora biti «dobrog raspoloženja» da bi mogla moliti, nego znači da je nužna unutarnja priprava i otvorenost za dijalog s Bogom.

⁶ Usp.: Sequeri P., *Musica e mistica*, Libreria Editrice Vaticana, 2005., str. 104-105

⁷ Usp.: Agustoni L., *Ritmo e interpretazione nel canto gregoriano*, u: *Studi gregoriani VII*, 1991., str. 35.

Pored prvotnog i temeljnog svojstva pjevane molitve, gregorijanskom se pjevanju priznaje religiozna dubina. Zato i kažemo da je ono, sve do danas, jedino pjevanje koji je utjelovilo najizvorniji duh zapadne krsćanske vjere, plod zrelog iskustva komunikacije s Bogom. Iz ovih temeljnih i osobitih razloga Rimski je crkva gregorijansku monodiju uvijek proglašavala *svojim pjevom*.

Sama Riječ Božja ima različite odjeke uvjetovane različitim situacijama liturgijske godine u kojima ta Riječ odzvanja. Liturgijska godina, dakle, stvara stanje slušanja u stalnoj promjeni.⁸ Posljedica toga jest raspoloživost srca u skladu s vremenom koje se živi s određenim duhovnim, emotivnim i racionalnim naglascima na koje navodi liturgija ali i društveni život.⁹ Zato možemo reći da se u svijetu liturgije glazbeno iskustvo nalazi na razini «poslušnosti» u vjeri.¹⁰

1.2. Tekst i neumatski znak

Ovome nadodajem i još jednu zamjedbu koja mi se čini važnom za razumijevanje duhovne dimenzije gregorijanskih napjeva, a to su neumatski znakovi.¹¹ Uvijek se mora paziti na tijesnu povezanost između riječi i neumatskog znaka.¹² Za izvedbu gregorijanskog napjeva nikad nije nebitan položaj neume na jednom slogu umjesto na drugom. Zbog toga neumatski znak treba biti konstantno ispitivan u svjetlu konkretne funkcije koju ima u vezi s tekstem koji mu određuje formu¹³ - da bi se otkrila snaga duhovnog izraza koju oni sugeriraju. Neumatske znakove gregorijanskih melodija trebamo dakle čitati u svjetlu pojma *ruminatio* («preživljanje») Riječi Božje.¹⁴ Stoga možemo govoriti o nekoj vrsti ikonizacije glazbenog iskustva.

Posljednjih desetljeća gregorijanski napjevi postaju sve više teren studija specijalista gregorijanista (paleografa i semiologa) koji se trude dati posljednju riječ s obzirom na notaciju, semiologiju, modalnost, estetiku i interpretaciju gregorijanskog napjeva, koji ima svoj korijen u riječi liturgije i kojeg jednostavno govorenje nije u stanju izraziti.¹⁵

⁸ Usp. Šaško I., Liturgijski simbolički govor, Glas Koncila, Zagreb, 2004., str. 319-324.

⁹ Usp.: Baroffio G. e Kim Eun Ju A., Cantemus Domino Glorioso, ed. Urban-Saronno, 2003., str. 5-10.

¹⁰ Usp.: Triacca Achille M., *Per una fondazione teologico-liturgica del canto e della musica* u: *Giovani, liturgia e musica*, Libreria Ateneo Salesiano, Roma, 1994., str. 95-123; Baroffio G., *Il canto gregoriano: culto e cultura* u: *Jubilate Deo. Miniature e melodie gregoriane*, Trento, 2000., str. 21.

¹¹ Često se gregorijanske melodije povezuje s kvadratnim notama na tetragramu: pa se toj notaciji pridaje svojstvo «neumatske notacije». Poznato je da je takvo pisanje stilizirana shema drevnih neumatskih znakova označenih na srednjovjekovnim rukopisima.

¹² Usp.: Prassl K.F., *Psallite sapienter-Gregorijanski napjevi kao zvučna teologija* u: *Religijske teme u glazbi* (Zbornik radova međunarodnog simpozija), ur. Steiner M., Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb, 2003., str. 21-33.

¹³ Usp.: Koprek K., *Semio-modalità gregoriana*, doktorska disertacija, Rim, 2002., str. 3-6.

¹⁴ Usp.: Chiaramida M., *Il Canto Gregoriano. Funzioni e significati: un approccio multidisciplinare*, Padova, 2004., str. 81.

¹⁵ Usp.: Ratzinger J., *Cantate al Signore un canto nuovo*, ed. Jaca Book SpA, Milano, 1996., str.137; Ratzinger J., *Duh liturgije*, ZIRAL Mostar-Zagreb, 2001., str. 147.; Gomiero F., *Perché tutti i cristiani cantino*, CLV-Edizioni liturgiche, Roma, 1999.; Rainoldi F., *Psallite sapienter*, CLV-Edizione liturgiche, Roma, 1999.

1.3. Tekst i melodija

Premda je gregorijanski napjev ponajprije tekst, koji je ponajprije molitva, taj je tekst neodvojivo povezan s melodijom. Tekst i melodija tvore savršenu simbiozu.¹⁶ Stoga se konkretno značenje gregorijanskih napjeva mora precizno izvesti iz teksta. Melodija slijedi svoje zakonitosti i pokušava se što bolje prilagoditi tekstu.¹⁷ Upravo je u tom prilagođavanju gregorijanska melodija postigla savršenstvo kojemu sve do danas nema premca u zapadnoj glazbi. Ne radi se tu toliko o nekom nejasnom postupku koji bi se prilagođavao samo različitim osjećajima, koliko o poprimanju tehničko-ritmičkih i melodijskih svojstava i nijansi upletenih u tekst, na poseban način, u latinsku riječ. Latinski je jezik stoljećima bio društveni i crkveni jezik. Na latinskom je i srednjovjekovni polifonijski glazbeni repertoar, sakralni i profani, od srednjega vijeka pa do naših dana.

U gregorijanskom napjevu tekst je u svojoj ritualnoj funkciji samo melodijski modularan. Tu dakle, melodija i riječ čine jedno. Papa Leon XIII. ovako je opisao sklad melodije i riječi: «Zapravo su gregorijanske melodije bile komponirane da bi, s mnogo razboritosti i mudrosti, osvijetlile smisao riječi. U njima je neka velika snaga i čudesna slatkoća pomiješana s ozbiljnošću, koja lako može u duhovima potaknuti pobožna raspoloženja i u određen čas pobuditi spasonosne misli.»¹⁸

2. GLAZBENA KONSTRUKCIJA GREGORIJSKIH MELODIJA

Gregorijanski je napjev bogat ne samo zbog bezbrojnih ritmičko-verbalnih nijansi, zbog svoje čudesne savitljivosti kojom s velikom lirskom raznovršnošću, ozbiljnošću i dostojanstvenošću izriče duboke vjerske osjećaje svojih tekstova, nego i zbog vrijednosti svog melodijskoga sklopa te kompozicijske tehnike.

Kao svaka umjetnost i on uključuje kompozicijske tehnike na kojima se temelji njegova estetika.¹⁹ Uz izvorne melodije²⁰ gregorijanska se kompozicijska tehnika nije raspršila u traženju uvijek novih i originalnih kompozicija nego koristi materijal koji već postoji u repertoaru (melodijske formule s različitim funkcijama, centonske segmente te modalne strukture tipskih melodija). Pravi je maestro dakle onaj koji zna povezati, na najizvorniji i najodličniji način novost vlastitog iskustva preko utvrđenih, postojećih kompozicijskih shema. Pod ovim uvjetima određeni pjevani dio liturgije može postati pravi živi izraz duhovnog iskustva.²¹

¹⁶ Agustoni L., *Parola e neuma* u: Atti del Convegno Internazionale di Canto Gregoriano, Arezzo, 1983., str. 22. Turco A., *Il canto gregoriano, Corso fondamentale*, ed. Torre d'Orfeo, Roma, 1996., str. 107.

¹⁷ Hourlier J., *Entretiens sur la spiritualité du chant grégorien*, Solesmes, 1985., str. 27-29.

¹⁸ Pismo: *Nos quidem* 17. svibnja 1901., benediktincu Dom Delatte poglavru u Solesmesu pri restauraciji gregorijanskog korala u: *Revue grégorienne* VI, 1921., str. 46.

¹⁹ Usp.: Ferretti P., *Estetica gregoriana*, vol. I, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1934.; Martijnjak M., *Gregorijansko pjevanje: baština i vrelo rimske liturgije*, Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika: Institut za crkvenu glazbu «Albe Vidaković», Zagreb, 1997., str. 22-28.

²⁰ Izvorna melodija proizlazi iz direktne interpretacije teksta, s vlastitom ornamentacijom i bez formula koje proizlaze iz drugih modusa.

²¹ Usp.: Supičić I., *Glazba i religiozno iskustvo* u: *Religijske teme u glazbi* (Zbornik radova međunarodnog simpozija) ur. Steiner M., Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb, 2003., str. 11-20.

Duhovna vrijednost gregorijanskoga korala zapravo i počiva uvelike na vjerskom iskustvu koje pripada skladatelju, izvođaču i slušatelju. Mogli bismo precizirati da je ovdje umjetnost, više nego drugdje, ovisna o kvaliteti umjetnika: dakako, o njegovom umjetničkom talentu, ali također i ponajviše o njegovoj vlastitoj duhovnoj vrijednosti, to jest o njegovu vjeri. Stoga je briga skladatelja u razradi gregorijanskog repertoara bila: stvoriti duhovno iskustvo, u svijesti da istinski protagonist liturgijske radnje ostaje Gospodin Isus u dijalogu s Crkvom, svojom zaručnicom.²²

Kao primjer uzet ćemo modalnu strukturu tipskih melodija graduala 2. modusa.²³ Primjerice gradual *Haec dies* Vazmene nedjelje [br. 1] (brojevi u uglatim zagradama odnose se na glazbene primjere na kraju studije) (GT 196)²⁴, predstavlja tipsku melodiju graduala 2. modusa. Taj isti modalni tip kompozicije rabi se i za prihvaćanje teksta graduala *Tecum principium* [br. 2] vlastit za misu u božićnoj noći (GT 42); pitamo se: slučajno ili namjerno? Iz analize liturgijskih repertoara izbija opći kriterij: kompozitori su se služili «kompozicijskim materijalom» Uskrsa za kompoziciju pjesama za druge Gospodnje blagdane, od kojih je među prvima Božić, a katkad i za još starije svetačke blagdane, napose mučenikâ - prvih svjedoka uskrsnuća.²⁵ Boju istoga modalnog tipa 2. modusa nalazimo i u gradualima ferijalnih misa, od 17. do 24. prosinca, posebnih dana liturgijskog iščekivanja Mesijina dolaska. Takav kompozicijski postupak nesumnjivo ima ulogu «zvučnog simbolizma» po «modalnoj» povezanosti kojim je obojen cijeli Kristov misterij, od razmatranja njegova vječnog postojanja kod Oca, do smrti i uskrsnuća, po utjelovljenju.²⁶

Potom isti modalni tip predviđen je i u misi za pokojne, točnije u gradualu *Requiem aeternam* (GT 670,5) [br. 3] koji dovodi do vraćanja na Uskrs. Kristovo uskrsno otajstvo temelj je čovjekova prijelaza od smrti u vječni život. Drži se očitim da liturgijska tradicija tumači smrtni dan kao «*dies natalis*» ne samo za mučenike nego i sve sluge Božje.

Prilagodba formula i cijelih melodija nije mehanički ostvarena nego je njezino pravilo bilo uvijek poštivati zahtjeve teksta. Ta pozornost objašnjava prisutnost melodičkih ili ritmičkih varijanti koje se tu i tamo javljaju da poboljšaju neki odlomak tipične melodije ili modalnog timbra, bez diranja u bit formule.

²² Baroffio G., *Il canto gregoriano: culto e cultura* u: *Jubilate Deo. Miniature e melodie gregoriane*, Trento, 2000., str. 20.

²³ Tipska melodija jest melodija koja je u gregorijanskom repertoaru bila prilagođavana na više različitih tekstova, a da se nužno ne poznaje tekst koji je imala prvobitna melodija.

²⁴ GT = «Graduale Triplex» naziva se djelo koje je objavio Solesmes godine 1979. jer se iznad i ispod kvadratne notacije nalaze prenesene alinearne neume iz *cod.* 239 iz Laona, 359 iz S.Gallena i 121 iz Einsiedelna. S tim djelom, koje prenosi paleografske znakove izvanrednog izražajnog bogatstva posjedujemo u sintezi jedan valjan instrument za interpretaciju. On zaista dopušta da se najviše poštuje povijesna i glazbena istina, potom se vraća na prvotne semiografske izvore gregorijanskog pjeva, a oni su među najvjerodostojnima na temelju kojih danas semiologija kritičkom metodom dokučuje glazbeni smisao. Ovi izvori tvore jednu od prijeko potrebnih osnova za izvođenje gregorijanskih napjeva.

²⁵ Usp.: Turco A., *Il Graduale Romanum. Pasqua, Quaresima, Avvento-Natale* u: *Studi Gregoriani* 15, 1999., str. 39-85.

²⁶ Usp.: Agustoni L.- Göschl J.B., *Introduzione all'interpretazione del canto gregoriano* I. ed. Torre d'Orfeo, Roma, 1998., str. 32-35; Martimort A.G., *La Chiesa in preghiera. IV. La liturgia e il tempo*, ed. Queriniana, Brescia, 1995.

Druga, vrlo raširena kompozicijska tehnika srednjovjekovnih skladatelja jesu centonizirane melodije.²⁷ Centonizacija²⁸ je, dakle, osnova kompozicije velikog dijela gregorijanskog repertoara i nije rezervirana samo za graduala. Bio je to uobičajeni i istodobno dosta težak kompozitorski postupak jer su melodije, izražajno i estetski cijjenjene, morale strogo poštovati tekst toliko da se stječe dojam izvorne melodije povezane upravo s tim tekstom kako je vidljivo u gradualu *Christus factus est* [br. 4] - klasificiran u 5. modus (GT 148).

Taj gradual ima posebno značenje u liturgiji kroz sve dane Velikog tjedna, (Mise i Časoslova) te poput lajtmotiva, vrlo spretno ocrtava i nudi sintezu čitave drame Otкупljenja: Kristove muke, smrti i uskrsnuća.

3. MELODIJSKA, SEMIO-MODALNA, TEKSTUALNA I ESTETSKA ANALIZA GREGORIJSKIH NAPJEVA VELIKOG TJEDNA:

3.1. Liturgijska, tekstualna i melodijsko estetska obilježja graduala:

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem,

Motrem autem crucis.

V. Propter quod et Deus exaltavit illum,

Et dedit illi nomen quod est super omne nomen. (Fil. 2,8-9)

Krist postade poslušan do smrti, smrti na križu.

Zato ga Bog preuzvisi i darova mu Ime nad svakim imenom.

Gradual *Christus factus est*, mnogi drže jednim od remek-djela cjelokupne gregorijanske umjetnosti. No, to vjerojatno nije originalana melodijska verzija graduala, nego samo prilagodba ranijeg melodijskog obrasca, kopija graduala *Ecce sacerdos magnus*²⁹ [br. 5] (GT 486) - i to neobično uspješna - zbog toga što melodijska linija prati i ističe smisao teksta: opreka između poniženja smrti na križu s jedne strane: *Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis*, i s druge strane, trijumfalni zanos kojega je križ bio uvjet i otkupnina - *Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen quod est super omne nomen*.

Premda je gradual klasificiran u 5. modus – (lidijski), ipak se može zamijetiti da je prvi dio toga graduala skladan u 6. modusu (hipolidijskom) iako vers, naprotiv, jasno proistječe iz 5° modusa, pobjednički primjerenog ovom slavljeničkom tekstu.³⁰

²⁷ Postupak se sastoji u tome da se u jedan tradicionalni glazbeni fond uzme određeni broj formula koje su međusobno modalno kompatibilne, da bi ih se - kao u mozaiku - povezalo u jednu cjelinu formalno prilagođenu tekstu koji se želi pjevati.

²⁸ Izraz centonizacija dolazi od pučkoga latinskoga govora «cento-onis»; i znači pokrivač ili odjeću načinjenu od komada različite robe. Već od početka 14. st. poznate su centonizirane literarne kompozicije postignute skupljanjem različitih tekstova poput svojevrsnoga literarnog mozaika. Sama liturgija, uvelike je upotrebljavala centonizirane tekstove. Također skladatelji gregorijanskih melodija, zbog uključivanja novih tekstova u razvoj liturgije, često pribjegavaju mudro spojenim melodijskim formulama (centomima).

²⁹Usp.: Haberl F., *Il canto responsoriale del graduale gregoriano*, PIMS Roma, 1982., str. 132; Saulnier D., *I modi gregoriani*, Solesmes, 2000., str. 84.

³⁰ Dvije su forme modusa (plagalni – 6. modus i autentični – 5. modus) različite u svom etosu kao i u svojoj konstrukciji.

Na Veliki četvrtak zadovoljavamo se pjevanjem početka: *Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem*; prvo obični recitativ na temeljnom tonu *fa*, s neumom *pes* kao jedinim ukrasom, za kojim dolazi lijepa i izražajna polukadenca obavijajući se oko temeljnog tona *fa* na kojemu se na koncu zaustavlja: *pro nobis*, «za nas». Zatim se melodija, oslanjajući se čvrsto na tu bazu i poslušna nutarnjoj kontemplaciji koja je nosi, penje prema kvinti *do*, odakle će se brzo, gotovo svom težinom spustiti na temeljni ton *fa* i tu se zaustaviti (*obediens usque ad mortem* - na Veliki četvrtak) jednom zasnagda. Melodijska linija dakle izriče snažan dojam velike i sabrane ozbiljnosti.

Na Veliki petak dodaju se samo dvije riječi, ali tako bremenite smislom na taj dan raspeća i smrti na križu: *mortem autem crucis!* Istog trena, novo isticanje riječi i melodije *mortem*. Riječ *autem* je svakako običan veznik; ali ovdje ima svoju važnost jer točno određuje vrstu smrti o kojoj je upravo bila riječ i koja je veoma okrutna; lijepe, veoma melodične i blage melodijske nijanse *autem* uvode u glavnu riječ *crucis*, na kojoj se melodija širi, spušta za kvartu, dodiruje ton *do*. Ovaj melodijski fragment kojim kompozitor želi opisati tekstovnu misao (*crucis*) slijeđena je jednom gotovo horizontalnom ondulacijom koja se vraća na temeljni ton *fa*, (s naglašenim tonovima *sol, fa, la, sol*) prije nego se zaustavi na tonu *fa*, poput pogleda koji traje. Tu je izražena središnja misao duhovnosti Velikoga petka.

Osim toga melodijsku formulu *mortem autem* nalazimo i u pričesnoj pjesmi *Quinque prudentes virgines* (GT 507) [br. 6] namijenjenu zajedničkom slavlju Djevice mučenica – *Ecce sponsus venit: exite obviam Christo Domino*. Zaručnik koga djevice čekaju jest: Krist osuđen na smrt na Veliki petak.³¹ Trebamo, dakle, pretpostaviti da su u skladanju gregorijanskih napjeva sudjelovali ne samo veliki umjetnici, nego i veliki kontemplativci, koji su svoje nadahnuće crpili iz bliskih susreta s Bogom i čija je pobožnost utjecala na njihovu senzibilnost, pa čak i na stvaralačku imaginaciju. Sve u suglasju sa smislom liturgijskog teksta.

No, Kalvarija je određena uskrsnućem koju navješćuje Velika subota. Gradualu *Christus factus est* Crkva dodaje drugi dio koji je uistinu trijumfalan: *Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen quod est super omne nomen*.

Potom vers s karakterističnim početkom 5. modusa (*fa-la-do*) ima skok na kvintu, u posvemašnjoj opreci s onim što prethodi. Odjedanput, u slogovnom tempu, melodija se ustaljuje na gornjoj kvinti *do* da bi zatim dosegla i premašila tonsku oktavu (*fa i sol*) na *iubilusu illum*, a zatim započela niz svećanih balansiranja u kojima se postupno smiruje radosni kliktaž koji je prevladao u divljenje i ljubav.

Zatim, novi zanos, suzdržaniji, *et dedit illi*, za kojim dolazi *nomen* s lijepom širokom formulom, svečanom i vibrirajućom, kakva se često susreće u gradualima 2. i 5. modusa, da bi napokon završio u mirnoj ozbiljnosti *quod est super omne nomen*.

S *Propter quod et Deus* dovršava, da tako kažemo, tužna liturgija Velikoga tjedna. Teško je bolje, u jednom komadu, glazbeno izraziti potpuno poniženje Gospodinovo i oduševljenje koje nužno mora biti njegov plod i njegova kruna.

³¹ Usp.: Turco A., *La melodia gregoriana: forza espressiva della Parola*, ed. Torre d'Orfeo, Roma, 2004., str. 202.

Premda je gradual *Christus factus est* prava adaptacija, jedna je od onih koje donose najveću slavu autoru i koje na koncu svojom ljepotom mogu nadmašiti izvornik.

3. 2. Gregorijanski napjevi večernje Mise Velikog četvrtka

Ulazna pjesma: [br. 7]

Nos autem gloriari oportet, in cruce Domini nostri Jesu Christi:

in quo est salus, vita et resurrectio nostra: per quem salvati et liberati sumus (Gal. 6,14)

Mi treba da se hvalimo križem Gospodina našega Isusa Krista, u kojem je spas, život i uskrsnuće naše, po kojemu mi smo spašeni i oslobođeni.

Melodija ulazne pjesme Velikog četvrtka *Nos autem gloriari oportet* odiše uzvišenošću, radošću, zahvalnošću i ponosom “*in cruce Domini nostri Jesu Christi, in quo est salus, vita et resurrectio nostra: per quem salvati et liberati sumus*”.

Tekst iz poslanice sv. Pavla apostola Galaćanima 6,14. najavljuje zajednici temu Svetog trodnevlja, tj. sintezu pashalnog misterija: križ, smrt i uskrsnuće Gospodinovo. Samo po Njemu raspetom i uskrsnom mi imamo spasenje, život i uskrsnuće.³² Originalno je liturgijsko mjesto ove ulazne pjesme blagdan Uzvišenja svetog Križa, posuđen kao ulazna pjesma za Veliki četvrtak tijekom kompletiranja večernje Mise Velikog četvrtka u 8. stoljeću.³³

Početak ove ulazne pjesme raspolaže ograničenom melodijskim linijom³⁴ - bez većih pokreta, s malo nota koje karakteriziraju 4. modus (hipofrigijsku ljestvicu) izgrađenu na tetrakordu *mi-fa-sol-la*. No, te malobrojne note koje onduliraju oko temeljnog tona *mi* skladatelj ponavlja bez zastoja. Od tona *mi* melodija se diže prema akcentu *sol* u *oportet* koji preuzina ulogu dominante u *in cruce*. Od tona *sol* dominantna se premješta na ton *la* u *Domini* (*la, so, la, ti, la*) te postaje melodijski zapjev 4. psalmodijskog tonusa (s “*ti*”) koji teži prema tonu *do* riječi *nostri*. Iz ove analize vidljivo je da, kad melodija ovog modusa nadiđe tercu *mi-sol*, i vine se na ton *la*, sposobna je oduševiti se sve do tona *do*, te postati liričana; da bi se bolje istaknuo tekst *Domini nostri Iesu Christi* kao i *salus vita* - dva su identična melodijska pomaka.

Međutim, nota “*b*” u melodiji *Christi* uklapa se u tijek melodijske linije jer je u relaciji s kadencom na tonu *sol*. Alternacija tona “*b*” i tona “*ti*” ovise o tonu kadence.

In cruce (*fa-re*) kao i *in quo* (*sol-mi*) čine simetrični melodijski pomak - dignut za jedan ton - (*in cruce*= *equaliter i cephalicus*).

U posljednoj frazi *per quem ...* kompozitor u preciznoj koheziji stupnjeva, koji nisu brojni, ali su svi rabljeni na način vlastit njihovoj točno definiranoj vrijednosti modusa, povezuje s tekstom u melodijsku liniju sličnu početnoj melodiji ulazne pjesme s kadencom na tonu *mi*. Kompozicijsko-melodijska shema ulazne pjesme *Nos autem gloriari*:

³² Usp.: Adolf A., *L'anno liturgico*, ed. Elle Di Ci, Torino, 1987., str. 72-73.

³³ Usp.: Righetti M., *Storia liturgica II*, ed. Ancora, 1969., str. 205 - 218; Turco A., *Il Graduale Romanum. Pasqua, Quaresima, Avvento-Natale* u: *Studi Gregoriani* 15, 1999., str. 39-85.

³⁴ Prije analize želim upozoriti na učinjene korekcije provjerene u izvorima, a odnose se na modalitet i semiologiju ulazne pjesme *Nos autem gloriari*.

a - *nos autem gloriari oportet* – mi treba da se hvalimo

b - *in cruce Domini nostri Iesu Christi* – križem Gospodina našega Isusa Krista

b1 - *in quo est salus, vita et resurrectio nostra*- u kojem je spas, život i uskrsnuće naše

a1 - *per quem salvati, et liberati sumus* - po kojemu mi smo spašeni i oslobođeni

Himan: [br. 8]

Ubi caritas est vera, Deus ibi est.

V. Congregavit nos in unum Christi amor.

V. Exsulemus et in ipso iucundemur.

V. Timeamus et amemus Deum vivum.

V. Et ex corde diligamus nos sincero.

Gdje je ljubav, prijateljstvo, ondje je i Bog.

V. Sve nas sabra sad u jedno ljubav Krista.

V. Zanos naš i naša radost nek je u njem.

V. Boga živog mi se bojmo, ljubeći ga.

V. A nek srca naša veže ljubav prava

Himan koji potječe iz 8.-9. st. a pripisuje se Pavlu iz Akvileje,³⁵ možemo naći zapisan u 8° modusu (hipomiksolidijskom modusu) i 6° modusu (hipolidijskom modusu).³⁶

Karakteristika tog himna jest njegova melodijska jednostavnost. Taj je napjev vrlo miran, sabran, kontemplativan s neprekidnim ponavljanjem. No, to ne znači da on nema svoje vlastite ljepote. Iako je prividno siromašan, lagano i smireno kretanje melodije bez ikakva napora prema dominantni *la* ne smije nas zavarati. Zapravo, ovo je melodija jednostavnosti i prijateljstva. Ona sjedinjuje čovjeka s njime samim i s drugim ljudima. To je molitva zajednice, Crkve. Dakle, gregorijansko pjevanje sjedinjuje. Sakralni svijet u koji nas ono uvodi svijet je molitve ili bolje reći svijet sjedinjenja s Bogom. Oduševljenje uvijek ostaje diskretno, nutarnja toplina ne može se vidjeti – to je milost.

Dva su prva versa ovog himna glazbeno vezani na refren, s privremenom kadencom na tonu *sol*. Dva posljednja versa svake strofe prilagođavaju se pokretljivijem melodijskom hodu.

³⁵ Usp.: Wilmart A., *L'hymne de la charité pour le Jeudi saint* u: Auteurs spirituales et Textes dévots du Moyen-âge latin, Paris, 1932., str. 26-35.

³⁶ Spuštajući za jedan ton modalnu strukturu 8. modusa i zadržavajući isti odnos intervala različitih stupnjeva dobije se modalna struktura 6. modusa. Nota «**b**» označava ovu različitost:

7.- 8. tonus = Re	5.- 6. tonus = Do	
do	b	
	ti	la
	la	sol
	sol	fa

Treba primijetiti da poslije posljednje strofe ne treba ponavljati *Ubi caritas est vera* koji nema završnu notu modusa, nego himan treba završiti na *Amen* koji se spaja direktno s kadencom *saeculorum*.

3. 3. Gregorijanski napjevi u liturgijskom obredu Velikoga petka

Na Veliki petak Crkva ostaje u smirenosti, tišini i sabranosti iz koje se rađa unutarnji dijalog – a plod tog dijaloga iznošenje je molitvenog iskustva u pjesmi antifone ili himna.³⁷ Tako ovaj sveti dan poprima himničko obilježje.

U susretu s Bogom stvorenje razrađuje duhovno iskustvo s dva temeljna govora. Na prvom je mjestu govor šutnje: začuđujuća smirenost i klanjanje; koja se širi u tišini. Preko nje uranjamo u duboki mir koji molitelja vodi s onu stranu vremenitosti.³⁸ Drugi je jezik: onaj verbalni, uobičajeniji, koji razrađuje i razvija kroz racionalne logičke sustave ono što se proživjelo ili se misli da bi se moglo istražiti svjetlom inteligencije.

Između ta dva ekstrema postoji i treći put, omiljen u kršćanskom srednjovjekovlju: mistični žamor (tepanje - mrmljanje) u molitvi, koje postaje poezija u glazbi ili glazba u poeziji. Tisuće liturgijsko-glazbenih ulomaka, unutar i na rubovima službenih ceremonija, svjedoče o iznimnoj živosti u skupljanju molitvenog iskustva (premda na fragmentaran način), onoga o čemu je Duh Sveti s vremena na vrijeme poučavao Crkvu proročanskim posredovanjem pjevača-pjesnika. Beskonačan je repertuar (deseci tisuća!) himni, tropa, sekvenci, i tolikih drugih poetsko-glazbenih rodova. To su blještave zrake kroz koje se mogu nazrijeti čvrste točke jednog hoda koji završava u dubokoj meditaciji ili u istinskoj kontemplaciji. Nema tu ništa sistematičnog, nema pretenzije da se “tema” iscrpi. Poezija molitve lebdi na krilima pjesme koja ima snagu da očarava jer otkriva skrovite boje i dubine - gradeći s vremena na vrijeme mozaik mističnoga iskustva sakrivenog u beskonačnom nizu izraza, osjeta i putova koji teže k jednom - Tajni Boga!³⁹

Pjesnik ne stvara dugačke i složene govore. On postaje prorok svjedočeći svoje iskustvo žamorom, povezujući pojedine riječi i različite ekstatične trenutke u jedan jedinstveni pjev: melodiju himna, sekvence ili krik pun tjeskobe, te usklik oslobođenja-aleluja!⁴⁰

³⁷ Usp.: Gelineau J., *Canto e musica nel culto cristiano*, Torino, 1963., str. 108-111; 277-287; Tena P., *Testi e musica per la partecipazione dell'assemblea* u: *Musica e partecipazione alla Liturgia*, (Atti del XXVI congresso nazionale di musica sacra), Centro Editoriale Dehoniano, Bologna, 1993., str. 69-85; Frattallone R., *Musica e liturgia*, CLV- Edizioni liturgiche, Roma, 1991., str. 64-66; Georgiades Thrasybulos G., *Musica e linguaggio*, Guida editori, Napoli, 1989.

³⁸ Sv. Ivan od Križa u svom mističnom djelu «Duhovni spjev» strofi XV. govori o «muzici šutnje» (la musica callada), glazba koja odzvanja u nutrini duše osobe uronjene u duboku kontemplaciju Božje ljepote.

³⁹ Usp.: Urbina F., *Die dunkle Nacht – Weg in die Freiheit*, Salzburg, 1986., str. 107.

⁴⁰ U Apostolskoj poslanici *Orientalis Lumen* od 2. svibnja 1995. papa Ivan Pavao II piše: “Riječ je Božja polazna točka za redovnika, Riječ koja zove, koja poziva, koja osobno proziva, kako se to dogodilo apostolima. (...) I kada zajedno sa svojom braćom pjeva molitvu koja posvećuje vrijeme, on nastavlja svoju asimilaciju Riječi. Prebogata liturgijska himnografija, s kojom se s pravom ponose sve Crkve krsćanskog Istoka, nije ništa drugo nego nastavak riječi koja je pročitana, shvaćena, prihvaćena i naposljetku pjevana: ta himni su velikim dijelom uzvišene parafraze biblijskog teksta, filtrirane i personalizirane kroz iskustvo pojedinca i zajednice.” (br.10).

Suočeni s poetsko-glazbenim naslijeđem liturgije imamo dojam da ulazimo u neobičan svijet koji i nas poziva da se razbudimo iz tromosti i da živimo iskustvo vjere ... Nema područja kršćanskog života niti prostora teološkog istraživanja koji se nisu suočili s glazbenim poemama (spjevovima) latinskoga srednjovjekovlja. Posebnu pozornost zaslužuju himni kao područje kršćanskog iskustva, te krajnje osjetljiv i važan aspekt kršćanske duhovnosti.⁴¹

Na Veliki petak svećenik predstavlja križ okupljenoj zajednici: *Ecce lignum Crucis, in quo salus mundi pependit* "Evo drvo Križa, na kom je Spas svijeta visio." - Prve riječi, *Ecce lignum Crucis*, [br. 9] koje predvoditelj slavlja sam pjeva dok se otkriva križ, bremenite su smislom i prožete ozbiljnošću osjećaja koji ispunjavaju srca tijekom obreda Velikog petka koji je potpuno posvećen uspomeni na dramu Kalvarije. Premda se melodija pomalo i postupno penje u *in quo ...*, tonus se ne mijenja, ostaje svečan ozbiljan i sabran. U njegovoj kompoziciji treba obratiti pozornost na to da se stupnjevi dotiču, gotovo su spojeni. Izbjegavaju se skokovi i preskakivanja koji su u suprotnosti s nježnošću, veličinom i ozbiljnošću poziva antifone.

A onda se odjednom sve mijenja: *Venite adoremus!* Odgovor čovječanstva na ljubav koja je podnijela muku, poklik koji spontano izvire iz srca: «Dođite, poklonimo se». Izrazit melodijski zanos toničkog naglaska koji se na ton *do* uspinje modulacijom preko tona *ti*, a koji je pripremljen spuštanjem početne neume *climacus* koja služi kao prijelaz. Ushićen i snažan poklik prepušta mjesto glazbenom činu klanjanja koji odgovara materijalnoj gesti pokleknuća: velika krivulja koja se spušta, široka i blaga pri svršetku, s izrazito pjevnim *adoremus* - koji mirno završava u predanju i klanjanju.

Trostruko ponavljanje te antifone, svaki put za jedan ton više, pridaje tom odgovoru *Venite adoremus*, osobito u trećem navratu, odgovarajuću snagu predanja i klanjanja.⁴² Skladatelj, dakle, osjećajući uglazbljene riječi u srcu, daje oblik svojim osjećajima i izražava poruku na svoj vlastiti način koji je u potpunom skladu sa smislom liturgijskoga teksta.

Antifona Crucem tuam adoramus Domine... [br. 10]

Ni na Veliki petak Crkva ne razdvaja otajstvo križa od uskrsnuća. To vidimo osobito iz antifone koja je preporučena za pjevanje pri klanjanju sabranih vjernika križu: *Crucem tuam adoramus Domine: et sanctam resurrectionem tuam laudamus et glorificamus: ecce enim propter lignum venit gaudium in universo mundo*. "Tvome križu klanjamo se, Gospodine, te hvalimo i slavimo sveto uskrsnuće tvoje, jer evo: drveta radi nastade radost u cijelome svijetu." U žalosti za Kristom na križu raspetim Crkva se raduje što je smrt Kristova početak ljudskog otkupljenja. Ova se antifona *Crucem tuam* treba vinuti u velikom zanosu vjere kao odgovor na Gospodinovu ljubav.

⁴¹ Usp.: Rainoldi F., *Il miele dalla pietra*, CLV-Edizioni Liturgiche, Roma, 2002., str. 117-122; Baroffio G., *Sobria Ebrietas, Appunti di pneumatologia liturgica* u: *Studia Anselmiana* 139, Roma, 2005., str. 111-112.

⁴² Usporedimo je s trostrukom aklamacijom đakona «Svjetlo Kristovo» i odgovorom naroda «Bogu hvala» pri unošenju svijeće na Veliku subotu.

Iz prvoga dijela ove antifone liturgija je posudila melodiju za poklik nakon pretvorbe: *Mortem tuam annuntiamus, Domine ...* «Tvoju smrt Gospodine naviještamo» a na završetak poklika uzela je melodiju završne kadence iz antifone *Hic est discipulus meus*⁴³ (AM 256),⁴⁴ koja se pjeva na jutarnjoj o blagdanu sv. Ivana apostola i evanđelista, 27. prosinca.

U drugom dijelu antifone oduševljenje ustupa mjesto iskrenijem i dubljem razmatranju, (osobito kod niskih nota) meditaciji o plodonosnom otajstvu Križa po kojemu radost dolazi na svijet.

3. 4. Vazmeni hvalospjev u liturgiji Vazmenog bdjenja Velike subote

U liturgiji Velike subote posebno dolazi do izražaja Vazmeni hvalospjev poznat pod imenom «Exsultet», [br. 11]⁴⁵ Melodijska forma Vazmenog hvalospjeva predstavlja liturgijski recitativ⁴⁶ u kojem lirizam doseže najveću snagu izraza. Tekst je izazov za detaljnu raščlambu. Crkva u njemu pjeva, prema vlastitom nadahnuću, s iznimnom lakoćom i s najživljim zanosom, ne odustajući ipak od kontemplativnosti koju posvuda donosi i od koje se nikad ne odvaja - sjećajući se te jedinstvene noći u kojoj Krist, uskrsnućem od mrtvih, donosi svakom stvorenju puninu života.⁴⁷

Prilagodba melodije tako dugotrajnom lirskom zanosu predstavlja izazov. Međutim, osnova ovog recitativa-melodije nije drugo doli svečani napjev iz Predslovlja,⁴⁸ koji sam po sebi zrači snagom i skladom.

Glazbenu je liniju Vazmenog hvalospjeva obradila majstorska ruka, genijalni umjetnik. Ovoj glazbenoj liniji osnovnog tona-recitativa La (u arhaičnoj terminologiji = Re), umjetnik je uspio uvesti inačice, uglavnom vrlo malene, ali dovoljne da ostave dojam svečanosti i željene radosti. Zbog toga đakon, koji ima veliku čast pjevati hvalospjev, mora poštivati sve tekstualne i melodijske nijanse. On treba biti tumač Crkve čije oduševljenje treba prenijeti. Ipak, ne smije zapasti u manirizam i u emfazu.

⁴³ Usp.: Turco A., *Il canto gregoriano*, Toni e modi, ed. Torre d'Orfeo, Roma, 1996., str. 63-65.

⁴⁴ AM = Antiphonale Monasticum

⁴⁵ Melodijsku analizu Vazmenog hvalospjeva učinit ćemo prema hrvatskom prijevodu teksta Hvalospjeva, koji se danas rabi u obnovljenoj liturgiji Vazmenog bdjenja.

⁴⁶ Recitativi čine jednu obitelj s obzirom na zajednički ton recitativa tj. tenora Re = La s mogućnošću evolucije tenora (dizanjem) ili finalne kadence (silazanjem). Današnja izdanja liturgijskih knjiga daju nam jednu kasniju melodijsku verziju Vazmenog hvalospjeva, koja je gotovo izgubila karakteristike recitativa, okrenuvši se u jednu melodijsku liniju koja se proteže kroz jednu modalnu oktavu. No unatoč toga temeljni ton ili ton generator Re = La prisutan je u svim srednjim kadencama, dok se tenor recitativa popeo za tercu Fa = Do, kao i u slučaju Predslovlja, a finalna kadenca spustila se na La = Mi (sa prisutnošću tona «b»), koji nam daje ugođaj modalne strukture deuterusa. U najstarijim rukopisima recitativni ton Vazmenog hvalospjeva podudara se s ostalim jednostavnim recitativima i oracijama bez prisutnosti polutona.

⁴⁷ Usp.: Catella A., i Remondi G., (ed) *Celebrare l'unità del Triduo Pasquale*, Elle Di Ci, Torino, 1998., str. 79.

⁴⁸ Predslovlje (lat. Prefatio) u katoličkoj liturgiji uvodni je dio euharistijske molitve; sastoji se od uvodnog dijaloga (*Gospodin s vama ...*), početnog obrasca (*Uistinu ...*), središnjeg dijela koji se prema prilikama mijenja i završnog obrasca (*i stoga ...*) na koji se nadovezuje poklik *Svet*. Opširnije: Crnčević A., *Uistinu, dostojno je i pravedno ... Poticaji za razumijevanje «Predslovlja»* u Liturgijsko pastoralnom listu «Živo vrelo», god. XXIII. (2006.) br. 7., str. 34-35.

Glavni dijelovi hvalospjeva jesu: uvod i hvalospjev. Oni se razlikuju po sadržaju, nadahnuću i tonusu, ali izvršno odgovaraju svrsi.

U uvodu raspoznajemo dva dijela: Poziv na slavljenje Boga i osobna, ponizna, molitva đakona.

Poziv na slavljenje Boga: svečan je i gromoglasan poziv koji đakon upravlja svim stvorenjima: anđeoskim bićima, materijalnom svijetu, Crkvi, pozivajući ih da protrnu od veselja i združe se u jedan veliki zbor da bi objavili Gospodinovu pobjedu. On, bez uvoda i punim glasom pjeva početni zapjev: *Nek usklikne...* - snažni poklik radosti i trijumfa koji izbija i od samog početka stvara ozračje veselja i zahvale u kojemu ćemo ostati sve do kraja. Triput (moglo bi se čak reći pet puta), računajući dva ponavljanja zapjeva prvih dviju fraza: *nek uskliknu službenici ...*, i *rasvijetljena sjajem ...*; no jasno je da su to tek sporedna ponavljanja koja nemaju snagu početnog zamaha radosnoga poziva (*Nek usklikne ... Nek se raduje ... Nek se veseli ..*). Ovi dakle isti melodijski zapjevi nose melodiju u visine kojoj dodatno daje polet i produkuje melodijski zamah mali incisum⁴⁹ *ti do re do (sad nebesko..., tolikim obasjana..., i majka Crkva)*. Odlučnost i ushit glavna su obilježja koja zahtijeva ovaj početak koji sam po sebi određuje jakost, tempo i stil čitavog uvoda.

Nastavak melodije čine dvije polukadence na tonu *la* (*Anđela i Božji*), dugi silazak *re do ti la sol fa mi (i za tolikog Kralja ...)* koji možda i nije ono najljepše u recitativu, postupno će se usporavati do završne kadence u dnu registra, na neumi *climacus sol fa mi*, koji treba izvesti ujednačeno i ne u brzom tempu. Tempo opet postaje življi na zapjevima *Nek se raduje i zemlja ...*, *Nek se veseli ...*, s istim nijansama u nastavku, jer se ove tri fraze oblikuju na potpuno identičan način; no dva ponovna početka, premda dolaze do izražaja jer im prethodi kadenca u dnu registra, neće imati sjaj početnog zapjeva *Nek usklikne ...*, koji navire bez ikakve priprave.

Potom slijedi osobna, ponizna molitva đakona. Premda ne izgleda tako, tonus ovdje više nije isti. Ovo je poput neke digresije. Glavna tema zacijelo se nije promijenila; no premda pojam svjetla, koji je jedan od "lajtmotiva" cijelog uvoda, zadržava u njemu isto mjesto, to više nije izravni poziv na hvalu, nego ponizna i usrdna molitva đakona za sebe samoga, kako bi od Boga, posredovanjem slušatelja, zadobio milost da dostojno obavi svoju službu.

Melodija koja je u biti identična prvom dijelu poziva na hvalu, ima ipak manje inačice koje naglašavaju novi tijek misli: skraćivanje polufraze *sol la do*, koja je zamijenjena jedinstvenim *re*, skraćivanje glavnog melodijskog silaženja *re - mi*, i gotovo puni silabizam završne polufraze. Prijelazi su to jednostavni, ali stvarni. Formula se dakle pojednostavnila.

To su dakle smjernice koje upućuju kakvo obilježje dati pjesmi. Premda je i dalje melodija živahna, vesela, ipak nema prethodnu živost i vibraciju nego zahtijeva nešto manje svečano, polaganije, poniznije i molećivije obilježje: «*koji se udostojao i bez svojih zasluga itd.*» To napose vrijedi za dvije kadence: *milosrđe svemogućega Boga i hvalospjev ovoj svijeci*, kojom završava uvod hvalospjeva.

⁴⁹ Incisum je najmanji dio gregorijanske fraze ili periode, a oblikuje ga više neuma zajedno. Više incisuma zajedno oblikuje polufrazu i frazu, a više fraza oblikuje glazbenu periodu.

Kad je digresija koja se odnosi na osobu samog đakona završena, nastavlja se jednostavni napjev dijaloga predslavlja: *Gospodin s vama ...* Sigurno smo se već zapitali zašto se taj dijalog predslavlja, umetnut između dvaju izrazito svećanih recitativa, pjeva jednostavnim napjevom? Možda je tome razlog da ga se vodi čim brže i čim jednostavnije, kao posljednju vezu đakona i puka, prije velikog hvalospjeva koji sada više ništa neće moći zaustaviti.

Zatim slijedi glavni i najljepši dio hvalospjeva, kako s obzirom na melodiju, tako i s obzirom na tekst blagoslova uskrsne svijeće. Nakon uvoda kojemu je svrha da «pripravi duše»; sada ima mjesta samo za hvalu koja će se oblikovati s takvom lirikom kakvu je teško pronaći i u književnosti i u glazbenoj umjetnosti.

Melodija «Vazmenog hvalospjeva» daleko nadmašuje melodiju iz uvoda. Možda nije toliko zanosna, u smislu vanjskog oduševljenja, ali neizmjerljivo je bogatija, ljepša, svečanija i dublja, a istodobno jednostavnija, raznolikija, pa i veselija.

U osnovi ona ponavlja, kao i većina najsvećanijih molitava Crkve, napjev iz Predslavlja, [br. 12] s dva tenora na tonu *do* i tonu *ti*, koje završavaju dvjema kadencama na *ti* i na *la*, a koje su toliko ravnomjerne i skladne u svojoj jednostavnosti da ostavljaju dojam potpune smirenosti, dostojanstva i uzvišenosti.

Mnogi su glazbenici zadivljeni melodijom Predslavlja. Tako je poznata Mozartova izreka da bi dao sva svoja djela samo da se može pohvaliti autorstvom rimskog Predslavlja.⁵⁰

Skladatelj je, nimalo ne umanjujući dojam punoće, pronašao način kako da stalno ubacuje male melodijske formule, koje prekidaju monotoniju koje se uvijek treba pribijavati u dugim recitativima, ističući pojedinu riječ ili misao. Zanimljivo je da kadence nikad ne dopuštaju poljepšavanja – one su same sebi dovoljne i nedodirljive su – to dopuštaju recitativi, a posebno naglasci na recitativu *do = do ti do re do te* na recitativu *ti = ti la ti do ti* (melodijske promjene jednake shemi iz svećanog Predslavlja).

Uistinu nijedan se melodijski izraz nije mogao bolje prilagoditi tekstu Vazmenog hvalospjeva od melodije Predslavlja.

Hvalospjev potom izriče pohvalu uskrsnoj noći prepunoj simbolike. Tonus se prilično mijenja, premda u pozadini ostaje ista opća tema hvalospjeva. Nakon: *Ovo su, naime, vazmeni blagdani ...* dolazi niz melodijsko-tekstualnih kaskada: *Ovo je noć ...* koji se međusobno nadovezuju. Melodija je promijenila ritam, sve kraće i okretnije sheme s naglim zapjevima na tonu *re - More Crveno ... vraća milosti ...* sve do doktrinalnog razloga: *Jer ništa nam ne bi koristilo što smo se rodili, da nismo imali ...* Skladatelj sluša samo svoje nadahnuće koje prati s neobičnom poslušnosti.

Vrhunac cijelog Vazmenog hvalospjeva obilježen je sa «četiri O». Pred veličanstvenošću otkupiteljskog djela i veličinom ljubavi o kojoj ono svjedoči, skladatelj se prepustio osjećajima silnog divljenja, zahvalnosti i zanosne ljubavi koji ga preplavljaju. Osjećamo da ne uspijeva izraziti svoju misao; svaka se fraza nadmeće s prethodnom, sve do paradoksalnog *O sretne li krivice ...* I ovdje se snaga melodijske linije zadovoljava formulama koje su izrazito jednostavne.

⁵⁰ Saulnier D., *Il canto gregoriano*, PIEMME, 1998., str. 26.

Nakon ovog središnjega dijela hvalospjeva slijedi prinos darova, meditacija o simboli svijeće i njezina plamena kao i želje u svezi s uskrsnom svijećom, koje je potrebno pjevati vrlo izražajno i svečano, laganim tempom, molećivim i pobožnim tonom, naglašavajući svaku pojedinost, svaku riječ teksta. Đakon, dakle, pjevajući Vazmeni hvalospjev, treba pretočiti u svoj glas nadahnutu sintezu svih osjećaja radosti, oduševljenja, ljubavi i zahvaljivanja.

Uz ova glavna obilježja Vazmenog hvalospjeva, treba spomenuti ljepotu koja proizlazi iz prilagodljivosti recitativa Predslovlja. Skladatelj se pobrinuo da se melodijski naglasi riječ ili pojam koje doista treba istaknuti, pokazujući nam tako što nam je činiti kod jednostavnijih recitativa. «Dikcija» nije samo u jasnom izgovaranju slogova i riječi; ona također mora ići za tim da se učini potpuno razumljivom i privlačnom autorova zamisao koja je prethodno usvojena zahvaljujući pozornoj meditaciji.

Zaključak

Otkriti puninu izražajnosti gregorijanskih napjeva Velikog tjedna moguće je, dakle, samo analiziranjem i prožimanjem mnogih glazbeno-tekstualnih aspekata prisutnih istovremeno i nedjeljivo. Stoga, samo ako ih izvođač pročita s estetskim i duhovnim nadahnućem, otkrivaju svoju pravu vrijednost umjetničkog izražavanja i pjevane molitve. Glazbenici svih vremena, sve do danas, uvijek su bili pod utjecajem gregorijanskih napjeva, i to ne zato jer bi ga smatrali nekom ezoteričnom atrakcijom, nego zato jer su, svjesno ili nesvjesno, osjećali istinsku vrijednost tog neprocjenjivog spomenika glazbene umjetnosti. Od zbližavanja s gregorijanskim melodijama možemo mnogo naučiti, a i obogatiti se: glazbeno i duhovno. Jedno i drugo važno je!

1

L 103
C 107GR. II
MRBCKS**H**

Ps. 117, 24 et 1

Aec di- es, * quam fe- cit
 Dó- mi- nus : exsulté- mus,
 et lae- té- mur in e- a.
 Confí- témi- ni Dó- mi- no,
 quó- ni- am bo- nus :
 quó- ni- am in sae- cū- lum
 mi- se- ri- cór- di- a e- ius.

Haec dies

2

GR. II
MRBCKS

L 18
C 38

Ps. 109, 3. V. 1

Tecum principi-um * in di-
 vir-tú-tis tu-ae: in splendó-
 ri-bus sanctó-rum, ex ú-te-ro
 an-té lu-cí-ferum gé-
 nu-i te. Di-xit Dó-
 mi-nus Dómi-no me-
 o: Se-de a dextris me-
 is: do-nec po-nam in-imi-cos
 tu-os sca-bél-lum
 pe-dum tu-ó-rum.

Tecum principium

3

L148
G114

II

IV Esdr. 2, 34. 35. Ps. 111, 7

R E-qui- em * aetér- nam do- na e- is

Dó- mi- ne : et lux perpé- tu- a lú- ce- at e- is.

∇. In memó-ri- a aetér- na e- rit iu- stus : ab audi- ti- ó- ne ma- la non timé- bit.

L: ∇. Animo
G: ∇. Convertere

Requiem aeternam

4

Post lectionem II :

Phil. 2, 8. Ψ . 9

L 97
C 96

GR. V
MRBCKS

C Hri-stus * factus est pro no-bis ob-é-
 di-ens us-que ad mor-tém, mör-tém au-tem
 cru-cis. Ψ . Propter quod [et] De-us exal-
 tá-vit il-lum, et
 dè-dit il-li no-men quòd est supèr
 o-mne no-men.

Christus factus est...

5

I

Sir. 44, 16. V. 20

C 44 **V** **MBCKS**

E C-ce * sa-cérdos ma-gnus, qui in di-
 e bus su-is plá-cu-it
 De-o. Non est in-ventus simi-lis
 il-li, qui
 conserva-ret le-gem Excél-si.

The musical score consists of six staves. The first staff is the vocal line with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The second staff is the piano accompaniment. The third and fourth staves continue the piano accompaniment. The fifth and sixth staves are empty.

Ecce sacerdos

6

V **BCKS** **L 24** **E 66**

Q Uinque prudéntes vir-gi-nes acce-pé-runt ó-
 le-um in va-sis su-is cum lampá-di-bus: mé-di-a
 autem no-cte clamor factus est: Ecce sponsus ve-
 nit: ex-í-te ób-vi-ám Chri-sto Dómi-nó.

The musical score consists of six staves. The first staff is the vocal line with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The second staff is the piano accompaniment. The third and fourth staves continue the piano accompaniment. The fifth and sixth staves are empty.

T. P. Al-le-lú-ia.

Quinque prudentes

7

L 93
E 188

NRBCKS Antiphona ad introitum IV

Cf. Gal. 6, 14; Ps. 66

OS au- tem * glo- ri- á- ri o- pór- tet,
in cru- ce Dó- mi- ni nostri Ie- su Chri- sti: in quo est
sa- lus, vi- ta, et re- surré- cti- o no- strá: per quém
salvá- ti, et li- be- rá- ti su- mus.

Nos autem

8

VI
U - bi cá-ri- tas est ve-ra, De- us i- bi est.

Ÿ. Congregá-vit nos in u-num Christi amor.

Ÿ. Exsultémus et in ipso iu-cundémur.

Ÿ. Time- ámus et amé-mus De- um vi-vum.

Ÿ. Et ex corde di- li- gá- mus nos sin- cé- ro.

VIII
U - bi cá-ri- tas est ve-ra, De- us i- bi est.

Ÿ. Congregá-vit nos in u-num Christi a- mor.

Ÿ. Exsultémus et in ipso iu-cundémur.

Ÿ. Time- ámus et amé-mus De- um vi-vum.

9

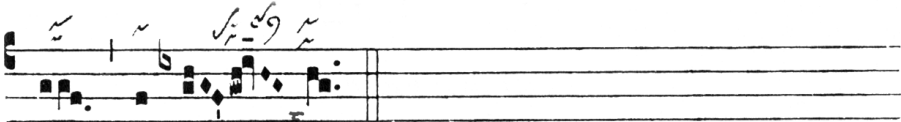
INVITATIO IN OSTENDENDA SANCTA CRUCE

L 100
E 386

VI
RCKS

E

Cce li- gnum Cru- cis, in quo sa- lus mun-



di pe- pēn- dit.

Omnes :

Ve- ni- te, ad- o-ré- mus.

Ecce lignum

10

CANTUS IN ADORATIONE S. CRUCIS PERAGENDI

AN. IV Ps. 66, 2

CS L 100
E 386

C Ru-cem tu-am * ado-rámus, Dó-mi-ne : et sánctam
 re-surrecti-ó-nem tu-am laudámus et glo-ri-fi-cámus :
 ecce ē-nim propter (lignum) crucem vē-nit gāudi-um in u-ni-
 vērso mūndō.

Tvoju smrt, Gospo-dine, naviještamo, tvoje uskrs-nuće sla-
 vimo, tvoj slavni dola-zak iš-čeku-je-mo.

3 Ant.
III a

H IC est discípu-lus me-us : * sic e-um vo-lo mané-
 re, do-nec vē-ni-am. E u o u a e.

Crucem tuam

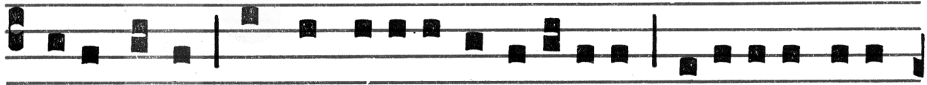
11 - 1

DUŽI OBLIK VAZMENOG HVALOSPJEVA

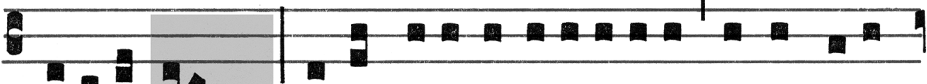
N ek usklikne sad nebesko mnoštvo Anđe-lá, nek uskliknu
 službe-ni-ci Bo-žji, i za to-li-kog Kralja pobje-du ne-ka je-
 kne trublja spa-se-nja! Nek se ra-duje i zemlja to-li-kim o-
 ba-sjana bljeskom, i rasvijetljena sja-jem vječno-ga Kralja ne-ka
 osje-ti, da je ne-stalo po či-ta-vome svijetu mra-ka! Nek se
 ve-se-li i majka Crkva u-re-še-na bljeskom to-li-koga svjetla,
 i sil-nim pokli-cima na-roda nek ova odjekne dvo-ra-na!
 I vas mo-lim zato, predra-ga braćo, o-kuplje-ne o-ko ta-ko div-

11 - 2

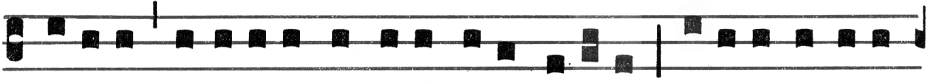
(-)



no-ga svijetla, sa mnom zajedno da za-zo-ve-te mi-lo-srđe svemo-

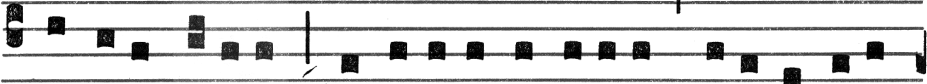


gu-će-ga Bo-ga. Da on, ko-ji se udosto-ja-o, i bez mo-jih

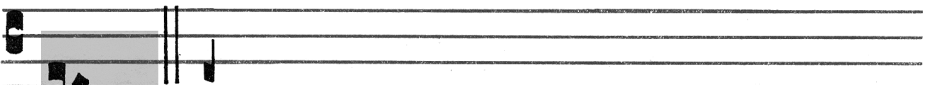


zaslu-ga, ubro-ji-ti me među svo-je le-vi-te, u-li-je mi jasno-

(-)



ću svo-je svjetlo-sti, i pomogne da otpjevam hva-lospjev o-voj



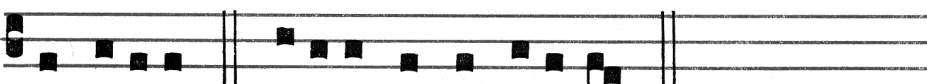
svije-ći.)



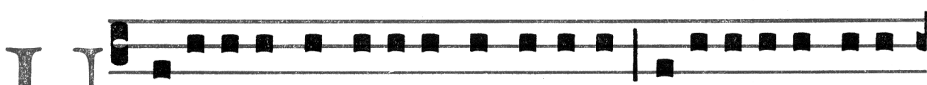
R. Gospo-din s va-ma. Ø. I s duhom tvo-jim,) R. Go-re sr-ca.



Ø. I-mamo kod Gospod-na. R. Hva-lu dajmo Gospod-nu Bo-



gu na-šemu. Ø. Dostojno je i pravedno.



U - i-stinu je dostojno i pra-vedno ne-vidlji-vomu Bogu

12

VAZMENO PREDSLOVLJE, I

U is-ti-nu je dostojno i pra-vedno, pravo i spa-sonosno,
 da te-be, Gospodine, u svako doba, * a oso-bi-to u ovo, sve-
 ča-ni-je slavimo, kad je Krist žrtvo-van, naš vazme-ni Jaganjac.
 On je na-ime pravi jaganjac ko-ji o-du-ze grijehe svijeta.
 Svo-jom smrću on je uniš-ti-o na-šu smrt i svo-jim uskrsnu-ćem ob-
 no-vi-o naš život. Sto-ga sav svijet na krugu ze-maljskom
 klikće za-nosnom vazmenom radošću, a i višnje si-le i s njima
 anđe-oske vla-sti za-jedno pje-va-ju pje-smu tvo-je
 sla-ve go-vo-re-ći bez pres-tanka:

Vazmeno predslovlje

Gregorian Chants during the Holy Week

Katarina Koprek

Catholic Theological Faculty,
Vlaška 38
Zagreb
Republic of Croatia

Liturgical music, which was created in the Church to follow holy service in the Roman Catholic liturgy, is known as Gregorian chant. This way of singing still today represents official way of singing in the Roman Catholic Church. Importance of the Gregorian chant, bearing in mind liturgy as a priceless heritage, can be seen in its best light during the Holy Week.

Therefore, in the Roman Catholic Church Gregorian chant is not a musical abstract, but “spiritual sensation” that has its roots in the words of liturgy. Thus, one has to relate these chants with the text, and only then one can sense the whole meaning of the liturgical words that cannot be sensed in the only spoken text. By the same token, Gregorian chant expresses prayer, or one can say that it even creates one, because this chant was founded, examined and revived by the Holy Spirit. Consequently, spiritual value of the Gregorian chants greatly depends on the religious experiences of composer, musician and listener. So it seems that in this chants artistic sensation depends not only on the composers talent but primarily on the own spiritual value, i.e. own faith.

Beside this, paleographical signs (neume), in which this music was written, have to be constantly investigated regarding their function in liturgy, i.e. relation between music and the liturgical text. Therefore, form and degree of the musical notation is in tight correlation with the liturgical text, and this relation has to be investigated in order to reveal influence of religious expression that was implied.

Gregorian chant is affluent not only because of various rhythmical and verbal hues (its fluency and lyrical versatility with which dignifiedly expresses faith), but also because of the value of its music and composition that is also deeply connected with spirituality. Therefore, results of such thorough contextual analysis of the Gregorian chants can reveal true nature of artistic expression within sung prayer.

Key words: liturgical music, Gregorian chant, sung prayer, neume, composition techniques, spiritual value of Gregorian chant, art, religious experience