

UDK 246.8 (497.5) "1760"

783.51 (497.5) "1760"

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 2. srpnja 2007.

Prihvaćeno za tisak: 3. prosinca 2007.

Gregorijanski manual *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* (1760.) Mihajla Šiloboda – Bolšića¹

Katarina Koprek

Katolički bogoslovni fakultet

Vlaška ulica 38

10000 Zagreb

Republika Hrvatska

Jedan od temeljnih potencijala duhovne moći glazbe ostaje i otvorenost za komunikaciju, za dijalog. Glazba je, stoga, mogli bismo tako reći, ne samo po svom zvučnom izrazu, već i u svojim semantičkim postavkama i teoretskim raspravama zov na komunikaciju i dijalog. Oblik dijaloga Šilobod-Bolšićeve rasprave, *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* (1760.,) je prema tome ukorijenjen u dugu tradiciju. Ovo je djelo važno i zanimljivo, možda u prvom redu kao povijesno svjedočanstvo naše crkveno glazbene, gregorijansko-koralne tradicije. Rasprava *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* (1760.) u cjelini želi biti glazbeni udžbenik koji u svojim teoretskim postavkama sadrži i interesantne ne samo filozofsko-teološke nego i glazbeno-pedagoško-metodološke smjernice. Iz njega sjaji duhovna dubina, stvaralačka dosjetljivost i kulturna širina autora. Čitava je, naime, rasprava na neki način, pojednostavljena sinteza starih glazbenih teoretičara, većinom filozofa i teologa: kao npr. Platona, Plotina, Boetiusa, Tome Akvinskog, a nadalje sv. Augustina.

Ključne riječi: glazba; dijalog; glazbeno-pedagoško-metodološke smjernice; glazbena teorija; gregorijanski koral; nastanak glazbe; solmizacija; intervali; tonusi; intonacije

¹ Ovo sam djelo u prijevodu 1987. godine predstavila javnosti kao diplomski rad na Institutu za crkvenu glazbu "Albe Vidaković" u Zagrebu. Nažalost jedva je moguće pronaći iscrpniji životopis i podatke o životu Mihajla Šiloboda-Bolšića. Sigurno je da je rođen 1724. pod Okićem. Gimnaziju je pohađao u Zagrebu; filozofske je nauke završio u Beču i teologiju u Bologni. Kao svećenik službovao je najprije u Martinskoj Vesi kod Siska, a zatim u Sv. Nedjelji kod Samobora.

Uvod

Što je glazba i koja je njezina zadaća ostaje pitanje na koja je tražen odgovor u svim vremenima i na najrazličitije načine. Zasigurno, pitanje o glazbi vraća nas na početak ljudskoga bitka, a njegove je oznake uvijek moguće obuhvatiti i shvatiti samo kroz pojedinačne poglede, djelomično i nikada cjelovito. Zato se i kaže da je glazba mnogoznačan fenomen i da joj bit konačno ostaje neshvatljiva.

Mogli bismo reći da je tajna glazbe zapravo tajna čovjeka koji se kroz nju i u njoj pronalazi u igri transcendencije koja nosi njegovu spoznajno-voljnu moć, njegovu svijest i slobodu, njegov duh. Naime, pratemelj iz kojega izvire svaka umjetnost, a onda i glazba, ostaje čovjekova duhovna dubina. Radi toga smijemo ustvrditi da je glazba bila u svom početku religiozno ukorijenjena.

J. Andreis u knjizi *Povijest glazbe* primjećuje da glazbu, ako je teoretski želimo shvatiti, valja promotriti i u vezi s čovjekom kao čovjekom, s njegovom socijalnom usmjerenošću, dakle, s njegovim kolektivno društvenim životom i navikama. Kao takva, glazba je upravo prafenomen ljudske društvenosti. Tako su već antički filozofi i glazbeni teoretičari tvrdili da glazba ima pedagošku i nadasve etičku funkciju.² Te su njezine vlastitosti i u starim kulturama formirale i izgrađivale čovjekovu svijest.

Glazba se, dakle, jer ne treba ništa od riječi, boje, i materijala - makar osjetilima zamjetljiva, otima ljudskim pojmovnim konstruktima pa je s pravom među umjetnostima nazvana i shvaćena najapstraktnijom. Istodobno, glazba ostaje uvijek konkretna jer baš zbog svoje etičke, pedagoške i religiozne moći konkretno mijenja ili želi promijeniti čovjekovu unutrašnjost. I kao što slobodno izvire iz čovjekova duha, tako se i širi slobodno i u toj svojoj slobodi sama oslobađa, smiruje, tješi, raduje.

Jedan od temeljnih potencijala duhovne moći glazbe ostaje i otvorenost za komunikaciju, za dijalog. Ona je, ne samo po svom zvukovnom izrazu nego i u svojim semantičkim postavkama i teoretskim raspravama, zov na komunikaciju i dijalog.

1. Što je manual *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis*

1.1. Napomena o metodi manuala

Naša glazbena prošlost, mogli bismo, reći da nije dovoljno istražena, a ni dijaloški raspravljena. Ono što se o njoj zna, sačuvana djela glazbenih teoretičara i praktičara, nesumnjivo svjedoče o našoj glazbenoj kulturi općenito, pa tako i na području crkvenog pjevanja, tj. gregorijanskog pjevanja.

Premda manual Mihajla Šilobada-Bolšića *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* nije neko epohalno djelo koje je učinilo izvjesni povijesni zaokret u našoj glazbenoj povijesti, ostaje važno i zanimljivo, u prvom redu kao povijesno svjedočanstvo naše crkveno glazbene, gregorijansko-koralne tradicije.

Možda se današnjem čitatelju oblik Šilobod-Bolšićeve rasprave može pričiniti trivijalnim i arhaičkim, no ipak nam se čini važnim. Oblik dijaloga, u ovoj raspravi osta-

² Usp. I. SUPIČIĆ, *Estetika evropske glazbe*, Zagreb, 1978., str. 539.

je sve do dramatike uspeti razgovor učitelja i učenika koji potiče na refleksiju i otvara prostor učenju. Tako rasprava ostaje otvorena, tj. ona stvara prostor da se i mi kao treći dijaloški partner nađemo u razgovoru. Oblik, dakle, a ne jezik, čuva životnost ove rasprave i tamo gdje se ona današnjem čitatelju čini nerazumljivom, suhom, zastarjelom.

U smislu formalne intencije Šilobod-Bolšičeve rasprave, naime, poziva na učenje (dijalog), upuštam se u razgovor s ovim djelom kao treća osoba, i u smislu pokušaja kritičkog ispitivanja, provjere i procjene njezine pedagoško-teoretske, napose gregorijanske, glazbene vrijednosti.

1.2. *Intencija maunala Fundamentum cantus gregoriani seu choralis*

Manual *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* u cjelini intendira glazbeni udžbenik koji u teoretskim postavkama sadrži i interesantne ne samo filozofsko-teološke nego i glazbeno-pedagoško-metodološke smjernice. Iz njega sjaji duhovna dubina, stvaralačka dosjetljivost i kulturna širina njegova autora. Čitavo je, naime, djelo plod kulturne baštine i, na neki način, pojednostavljena sinteza starih glazbenih teoretičara, većinom filozofa i teologa: primjerice Platona, Plotina, Boetiusa, Tome Akvinskog, a nadasve Sv. Augustina. Naime, Augustinova se *De Musica libri sex* već po svojoj (dijaloškoj) formi, a onda i po svojim teoretskim postavkama oslikala se u ovoj Šilobod-Bolšičevoj raspravi.³

Oblik dijaloga nije u glazbeno-teoretskoj literaturi nimalo nova pojava. Imajući za uzor vjerojatno katolički katekizam, koji svoje učenje iznosi u nizu pitanja i odgovora, glazbeni su teoretičari još od srednjeg vijeka izlagali svoju nauku u obliku dijaloga između učitelja i učenika, i to redovito tako da učenik pita a učitelj odgovara.⁴ Oblik dijaloga omogućuje da se kroz zajedničko promišljanje dopre do spoznaje koju je inače izvan dijaloga teško dostići.

2. Kontekst manuala *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis*

Povijesna je činjenica da su stalni ili povremeni sukobi s Turcima sve od 15. st. pa nadalje prouzročili relativni zastoj u stvaranju kulturnih dobara u južnoj i još više u sjevernoj Hrvatskoj. Čini se, mogli bismo tako ustvrditi, da se još jednom ispuni-la ona stara istina: kada oružje pjeva, onda muze šute.

Važni nositelji i prenositelji kulturne i glazbene djelatnosti u tom teškom razdoblju naše povijesti (pa onda i glazbene povijesti!) bili su svećenici i redovnici (posebno pavlini, isusovci i franjevci). Zato i sva sačuvana kulturno-glazbena djela iz 16., 17. i 18. st. pripadaju pretežno crkveno-duhovnom području.

U kontekstu naše kulturno-glazbene povijesti valja zapaziti i to da je glazbena kultura u sjevernoj Hrvatskoj, smijemo tako ustvrditi, bila svakako drukčija, siromašnija od one u južnoj Hrvatskoj. U južnoj se Hrvatskoj (Dalmaciji) često pružala prilika

³ Navedeno Augustinovo djelo sadrži šest knjiga. Posljednja, šesta knjiga više nije u dijaloškom obliku jer glazba – prema mišljenju Augustina – dovodi do istine koja ostaje nepriopćiva.

⁴ Jedina bi iznimka bila u formi *Albertijev dijalog*. Usp. *Arti musices I.*, Zagreb, 1969.

da se usvoji plodni i ne mali utjecaj glazbenoga bogatstva susjednih talijanskih autora. Tako prva polovica 17. st. obiluje primjerima glazbenog stvaranja koji u punoj samostalnosti usvajaju obilježja ranog baroka. Imena glazbenika iz područja južne Hrvatske, kao I. Lukačić, V. Jelić, T. Ceccini, J. Bajamonti, J. Rafaelli, J. Sorkočević, I. M. Jarnović, postaju prva imena naše glazbene baštine tijekom tri stoljeća (16., 17. i 18. st.).

Ako bi doprinos tih glazbenika stavili u širi europski kontekst glazbenih stremjenja, tada svakako valja s ponosom istaknuti da je naš kulturno glazbeni senzus bio živ, premda marginalan u tom širem kontekstu radi subjektivnih i objektivnih poteškoća i nedaća koje su pratile našu povijest.

Doprinos sjeverne Hrvatske u glazbenoj kulturi 16., 17. i posebno 18. st. (vremenskoga razdoblja u kojemu je živio M. Šilobod-Bolšić) ostaje još marginalniji. Osim nekoliko teoretskih radova te zbornika, crkvenih pjesama i napjeva, može se zapažiti samo nekoliko imena.⁵ Uz skroman rad plodnoga kajkavskoga nabožnog pisca, isusovca Jurja Muliha, valja spomenuti i nekoliko zaslužnih svećenika Zagrebačke biskupije, koji su se u 18. st. intenzivnije bavili crkvenom glazbom većinom kao sastavljači i objavitelji glazbeno–teoretskih priručnika, pjesmarica i zbornika.

Godine 1701. zagrebački kanonik Toma Kovačević objavljuje u Beču poznatu raspravu *Brevis cantus gregoriani notitia*.⁶ Iz 18. st. potječe najveći i najvažniji dotadašnji tiskani zbornik crkvenih pjesama s jednoglasnim napjevima (sa sjeverno–hrvatskog područja), *Cithara octochorda*, objavljena u tri izdanja. Sastavljač–redaktor te pjesmarice nije spomenut ni u jednom izdanju. Prema mišljenju V. Žganca i prema kasnijim istraživanjima A. Vidakovića, čini se da bi sastavljač prva dva izdanja mogao biti već spomenuti zagrebački kanonik Toma Kovačević. Prema mišljenju F. Dugana redaktor trećeg izdanja bio bi upravo Mihajlo Šilobod–Bolšić, autor manuala *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* iz 1760. godine.

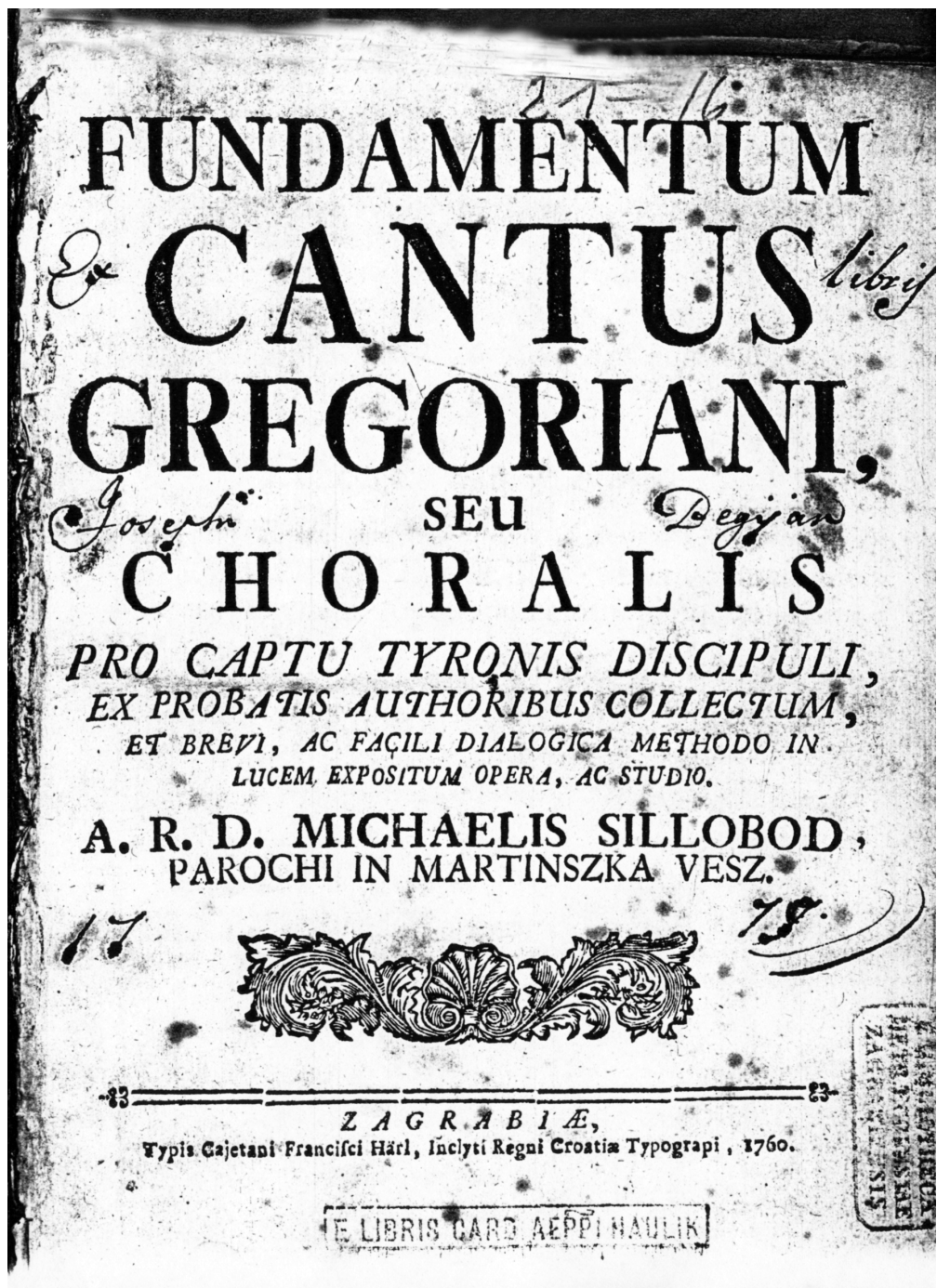
Uz pastoralni rad M. Šilobod-Bolšić istaknuo se kao vrstan latinist, koji se uz književnost i matematiku bavio i teoretskim glazbeno–pedagoškim radom.⁷ Tim je radom bez sumnje zadužio našu hrvatsku glazbenu, teoretsko–pedagošku baštinu, posebno glazbenim manualom i napatkom *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis*. Taj se priručnik upotrebljavao čitavo stoljeće kao *liber textus* u Zagrebačkom sjemeništu. On svojega autora predstavlja kao vrsnog metodičara koji je glazbenu teoriju (posebno teoriju gregorijanskoga korala) nastojao jednostavno i popularno približiti široj publici, a ipak u nekom smislu stručno i znanstveno.

Manual *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis*, broji 72. lista, čuva se u Metropolitanskoj knjižnici u Zagrebu na signaturi M 19733., veličine je 205 x 160 mm.

⁵ J. ANDREIS, *Povijest glazbe*, Zagreb, 1974., str. 158.

⁶ Isto.

⁷ Usp. A. CUVAJ, *Građa za povijest školstva*, Zagreb, 1910. M. Šilobod-Bolšić, kako tvrde, napisao je prvu hrvatsku računicu "Aritmetika Horvatszka". To je djelo našlo odjeka među jednostavnim narodom. Primjerice V. DEŽELIĆ (Znanstveni zaslužni Hrvati, I. str. 253.) spominje da su kajkavci onoga koji nije bio vrstan u računanju slali k Šilobodu. Sve je to znak da je Šilobod uživao autoritet i popularnost.



Polutvrđi karotnski uvez dosta je oštećen od plijesni i vlage, a njihovi se tragovi također vide i na ostalim listovima manuala. Hrbat i uglovi uveza učvršćeni su smeđom kožom kojima nedostaje desni gornji ugao. Koliko je ovaj manual bio u uporabi govore imena potpisanih vlasnika. Na početku manuala, tj. na listu podstave korica ispod signature nalaze se imena prvih vlasnika iz godina: 1779. *Josephi Degijan* a iz 1782. *Antonij Beneretrich*. Na poleđini lista podstave stoji napisano: *Ex libris Petri Krajačkom 1860.*, a na naslovnom listu ponovno nalazimo rukom pisani natpis unutar otisnutog naslova samog naputka *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis: Ex libris Josephi Degijan 1779*. Na dnu naslovnice nalazi se pečat: *E LIBRI CARD. AEPPI HAULIK*, a na desnom se uglu, sa strane dolje, pečat Metropolitanske knjižnice. Djelo ima dvije paginacije: brojčanu i alfabetsku. Brojčana paginacija nalazi se na sredini listova gore, a alfabetska se paginacija nalazi na sredini listova dolje (od slova A – S 2). Na desnom uglu svakog lista nalazi se *custoda*.

Teoretski dio naputka *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis*, uz već spomenutu dijalošku metodu iza naslova, cenzure i aprobacije, podijeljen je na šest dijaloga, koji sadrži 39 listova. Od 40. – 72. lista nalazi notiran himan *Te Deum*.

3. Struktura i sadržaj glazbenog naputka *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis*

3.1. Dijalog prvi: o nastanku glazbe ili pjevanja

Po uzoru na položaj umjetnosti u Grčkoj, koja je u odgoju omladine imala vrlo važnu ulogu, tj. odgojnu *natura verò arte perficitur*, učitelj u prvom dijalogu uvodi učenika u “glazbenu umjetnost najstariju a isto tako najplemenitiju”.⁸ Svoj nauk nastoji iznijeti kratko i jasno prema Horacijevim riječima: *Quid quid pricipies, esto brevis, facilis, et clarus, ut dicta percipiant animi dociles*.

Na upit učenika što je to glazba, učitelj najprije želi dati definiciju koju je, pozivajući se na naslijeđeno od grčkih filozofa Platona i Aristotela, lijepo objasnio Ciceron: “Svako pravilo koje se poduzima o nekoj stvari mora poći od definicije kako bi se razlučilo ono od čega se nešto razlikuje. Glazba je nauka o dobrom pjevanju. Dobro je pak pjevanje poseban dar i milost Svemogućeg Boga.”⁹

Pitanje koje odavna zanima znanstvenike i istraživače pa i učenika ovog manuala *Fundamentum cantus gregoiiani seu choralis* jest: odakle potječe glazba?

Istina, objašnjava Šilobod-Bolšić, postoji niz pokušaja interpretacije početka glazbe. Za sve se te pokušaje možemo reći s J. Andreisom “da su često više plod mašte i dosjetljivosti, nego znanstvenog razmatranja konkretnih podataka”.¹⁰ Tako su se tek sredinom 19. stoljeća počele razvijati ozbiljnije hipoteze u vezi s tim pitanjem (npr. psihofizička hipoteza engleskoga filozofa H. Spancera; biološka Ch. Darwina; ma-

⁸ *Ad musices artem, artium liberalium antiquissimam, juxta ac nobilissimam*

⁹ *Omnem institutionem, quae de re quacunq̄ue suscipitur, debere a Definitione proficisci, ut intelligatur, quid sit id, de quo differitur. Est autem Musica bene canendi scientia, et gratia Omnipotentis Dei.*

¹⁰ J. ANDREIS, *Povijest glazbe I.*, Zagreb, 1975., str. 9.

gijjska J. Combariena, itd.). No, i sve ove hipoteze ostaju nedostatne, ne samo zbog toga, kako reče J. Andreis, što zapažaju “samo pojedine elemente muzičkog razvoja”,¹¹ nego u prvom redu zbog toga što ne dohvaćaju problem nastanka glazbe u svojoj cjelovitosti, a onda i u religioznoj dimenziji. Utoliko nam se Bolšičev pokušaj čini zanimljivim: on podrijetlo glazbe interpretira religijski, odnosno biblijsko-teološki.¹²

Nabrajajući narode kojima je predano glazbeno umijeće od Egipćana, Grka i Rimljana Šilobod-Bolšić posebno izdvaja Hebreje, koji su upotrebljavali mnoge glazbene instrumente “na korist čovjeku - jer uzdiže nadu, umiruje srdžbu, razveseljuje potištenog, probuđuje melankolika, a povrh sveg protjeruje zlog duha - i hvalu Bogu!”¹³

Oduvijek je glazba imala neku tajanstvenu moć na ljude i na bića koja su iznad ljudi.¹⁴ Glazbom su se već u Starom zavjetu liječile neke bolesti, osobito bolesti psihičke naravi. Tako mladi David glazbom tjera zlog duha iz Saula: “Kad god bi David udario po harfi, Šaulu bi bilo bolje i zao bi duh odlazio od njega” (1 Sam 16,16).

S pravom je - kaže Šilobod-Bolšić - govorio Sokrat kada je rekao da mudrac ništa ne zna dokle god ne nauči glazbu. Zato je važno zapaziti neke Šilobod-Bolšičeve teoretske postavke koje su predmet glazbene estetike kao znanstveno-filozofske discipline, koja ima za cilj upoznati ontičko antropološku bit glazbe te otkriti njezin potpuni smisao u pojedinostima i cjelini.¹⁵ “Jedno kažem, a mislim na petero-

¹¹ Isto.

¹² Prema najstarijoj predaji u Petoknjižju (jahvistička), praotac svih koji sviraju na liri i svirali jest Jubal: on je pronašao glazbalo u isto vrijeme kad su njegova braća Jabal i Tubal-Kain uveli govedarstvo i preradu metala (Post 4,21).

¹³ Glazbu i pjevanje susrećemo u svih naroda i religija svijeta i u bogoštovlju i u vjerskim običajima. To je uostalom u skladu s temeljnim značenjem glazbe u društvenu životu ljudske zajednice. Prema arheološkim pronalascima (književni spomenici i glazbeni predmeti) glazba je bila na Starom istoku bitni dio žrtvenoga bogoštovlja i misterijskih kultova. Sva je antikna glazba (pastirska glazba, glazba kod svečanih obroka, svadbena glazba, kazališna i bojna glazba) nastajala i razvijala se zajedno s bogoštovnom glazbom. To vrijedi za sve narode staroga svijeta. Hebreji su voljeli glazbu i razvili je do zamjerne visine. Na tom području na sreću nisu imali nikakvih zabrana. Glazba je u njih zauzimala i u građanskom i u vjerskom životu vrlo istaknuto mjesto. Kao najveću kaznu Božju proroci su naviještali da će umuknuti pjesme po judejskim gorama (Iz 16,10; Jr 7,34; 16,9; 25,10; 48,33; Ez 26,13) ili se pretvoriti u jauk i zapomaganje (Am 8,3). Pjevali su rado i mnogo. Izraelski je narod bio narod pjevača i glazbe. Najbolje svjedočanstvo za pjesme i glazbu u Starome zavjetu jesu psalmi. Oni su najizvrsniji dokaz bogatoga glazbenog života u Izraelu, a osobito u jeruzalemskom hramu. Sam izraz “psalam” dolazi od grčkoga glagola “psallein”, što znači udarati o glazbene žice. Riječ “psalam”, dakle, grčkog je podrijetla, a odgovara hebrejskom izrazu “mizmor”, što opet dolazi od glagola “zmr”, što znači “pjevati” uz glazbalo. Iz Ps 150 doznajemo nešto o glazbalima: “Hvalite Boga u svetištu njegovu, slavite ga ... Hvalite ga zvucima roga, slavite ga harfom i citarom! Hvalite ga igrom i bubnjem, slavite ga glazbalima zvonkim i frulom! Hvalite ga cimbalima zvučnim, slavite ga cimbalima gromkim! Sve što god diše, Jahvu neka slavil!” Tu su nabrojani svi glavni instrumenti glazbe u hramu (i izvan hrama): rog, harfa, citara, bubanj, frula, cimbal ... Usp. A. REBIĆ, *Glazba u Bibliji*, Sv. Cecilia, br. 3., Zagreb, 1991., str. 55. – 56.

¹⁴ Ljepotom glazbe ljudi ublažuju bogove i nadzemaljska bića, čine ih sebi blagonaklonima i prijateljski raspoloženima. Postoji predodžba da glazba može “očarati” ne samo ljude nego i božanska bića i demone.

¹⁵ Usp. I. SUPIČIĆ, *Estetika evropske glazbe*, Zagreb, 1978.

struko. Glazba je, naime, teorija ili spekulacija koja izvire iz same kontemplacije domišljanja pravila, kojima je granica znati. Drugo, ona je praksa koja se u svom djelovanju ili vježbanju prisvaja; njezina je granica činiti ali bez naknadnoga proučavanja. Treće, ona je poetika koja osim spoznaje i vježbanja nakon svega ostavlja glazbi još nešto. Četvrto, ona je instrumentalna, koja se katkad izvodi bez teksta, samo instrumentalno. Peto, ona je vokalna kad postaje glas.”¹⁶

Osobitu pozornost Šilobod-Bolšić kao učitelj stavlja na vokalnu glazbu koja se dijeli na a) koralnu (*choralis*) i b) figuralnu (*figuralis*), “čije se trajanje vremena prikazuje oblikovanjem nota i različitim drugim znakovima” - tj. višeglasna glazba.

Termin “koralna glazba” ili “cantus choralis” znači koralne napjeve koji su se - kako objašnjava Šilobod-Bolšić - “tu i tamo izvodili u zboru”.¹⁷ Taj se naziv pojavljuje u nekoliko sinonima, kao: “Gregorijanski koral” (po Grguru Velikom), “cantus planus” (ravna melodija) prema glazbenom teoretičaru Eliasu Salomonu iz kraja 13. st. ili kao “cantus firmus”, naziv uobičajen od 12. odnosno 13. st. za gregorijansku melodiju u višeglasnim skladama, a koja se kretala ravnomjerno u približno jednakim notnim vrijednostima; zatim “cantus traditionalis” - kako ga 1903. godine u svom dokumentu “Motu proprio” naziva papa Pio X.¹⁸

3.2. Dijalog drugi: o crtovlju, notama i ključevima

Polazeći od grčkog poimanja glazbene umjetnosti, kojoj jedino ime potječe od božanstva “Muza”¹⁹ učitelj upozorava učenika da svaki onaj koji se želi popeti na Muzino brdo treba sebi najprije podignuti ljestve za penjanje, tj. crtovlje. Zatim kao i u prvom dijalogu nastavlja biblijsko-teološki način interpretacije crtovlja, tj. da

¹⁶ Ita est, unicum dico, sed quintuplex intelligo; Musica enim Ima est Theotica, su speculativa, quae in sola contemplatione, & cognitione tegularum versatur, cujus finis est scire; ut si quis sciat quidem artem, ejus tamen specimen non exhibeat. 2da est Practica, quae in ipsum opus, seu exercitium prodit; cujus finis est agere, nullo post actum relicto opere; ut si quis solum doceat Musicam. 3tia est Poetica, quae praeter cognitionem, & exercitium opst laborem aliquid operis relinquit; veluti Poeta carmen post morteru. 4ta Instrumentalis, quae sine voce, & textu solis instrumentis peragitur. 5ta Vocalis, quae voce sit. *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis*, Dialogus I. str. 3

¹⁷ Bolšić misli na dva načina izvođenja gregorijanskog repertoara ovisno o formi njihova izvođenja, u Misi ili Časoslovu. S organiziranjem liturgijske molitve, dakle sa svakodnevnim ili tjednim recitiranjem čitavoga psaltira s ciljem molitve “kontinuiteta” Časoslova, (*Officium*) kod redovničkih i prezbiterialnih zajednica uvodi se izvođačka praksa pjevanja psalama s izmjenjivanjem dvaju zborova (korova). Naizmjenično izvođenje dvaju zborova predlaže pjevanje psalama u dvije velike psalmodijske forme, onoj bez refrena ili *in directum*, i u onoj s refrenom ili *responsorialis*, koje su u povijesnom slijedu liturgijskoga pjeva slijedile jedna drugu. U psalmodiji bez refrena dva se zbora izmjenjuju u izvođenju psalamskih verseta; u psalmodiji s refrenom dva se zbora izmjenjuju i u pjevanju stihova psalma i u refrenu. Ne treba isključiti mogućnost da su još od početka refren pjevala dva zbora. Drugi način izvođenja gregorijanskih napjeva obilježava repertoar skladan za “scholu”, tj. skupinu pjevača koja je u Misi pjevala procesijske pjesme (ulaznu, darovnu, pričesnu). To je ukrašeni melodijski rod koji ima veće tehničke i glazbene zahtjeve. Repertoar *schole* postaje profinjen i učen, jasno odijeljen od repertoara psalmista, pučkog ili zbornog obilježja.

¹⁸ Usp. P. Z. BLAJIĆ, *Povijest gregorijanskog koralna*, u: Crkvena glazba, Zagreb, 1988., str. 136.

¹⁹ “Muza” je skupni naziv za 9. Zeusovih kćeri, božica znanosti i umjetnosti: Euterpa (lirsko pjesništvo), Klio (povijest), Melpomena (tragedija), Erato (ljubavno pjesništvo), Kaliopa (epsko pjesništvo), Polihimnija (ozbiljno pjesništvo, himne), Talija (komedija), Terpsihora (ples), Uranija (astronomija).

su na Jubalovu stupu pronađene ljestve s tri crte koje su nakon potopa dugo bile u uporabi te su s vremenom narasle na 4 i 5 crta. Pri tom napominje učeniku da su preci zapisivali melodije drukčijim načinom zapisivanja melodija²⁰ od onog koje će tijekom njihovih dijaloga upoznati.²¹

Upoznavajući svog učenika s notama francuskog matematičara i glazbenog teoretičara Johannes de Murisa, koji je proučavao tonski sistem polazeći od broja kao principa (menzurirane note), upozorava ga na razlike u notnom bilježenju figuralnog (višeglasnog) pjevanja i koralnog pjevanja.²² Napominje da u koralnom pjevanju postoji određena vremenska razlika, razmjerna različitosti notnih znakova, kako se to osobito vidi u tiskanim knjigama. "Ako je nota s repom tada je duga i glas će u njoj duže trajati. Ako je bez repa, tada je kratka i glas će je brže otpjevati. Ako je urlata, bit će polukratka i ton unutar nje mora proteći što brže. Ako se spoje dvije ili više kratkih ili uglatih nota, kaže se da su vezane ... itd." [br. 1] (brojevi u uglatim zagradama odnose se na glazbene primjere na kraju studije)

Nakon kratkog izlaganja notnih vrijednosti koralnog pjevanja učenik želi saznati kako je pronađen sistem za obilježavanje zvukova ili tonova. Učitelj se odmah poziva na teoretičara Banchieria, koji u svom djelu *Cartella Musica* piše da su Grci, koji su prvi pronašli notno pismo, obično pjevali s pomoću 6 slova: G, A, B, C, D, E, = ut, re, mi, fa, so, la.

Uistinu, prvo što je ljudima bilo na raspolaganju bila su slova alfabetna, pa se čini da su alfabetska slova najstariji način za obilježavanje melodija. Taj se sistem susreće u Grka oko 700. god. prije Krista, i to najprije u dijatonskoj formi, a poslije i u enharmonijskoj i kromatskoj. Neki su se notni ostaci grčkog alfabetna upotrebljavali i na Zapadu sve do X. st., a od X. st. počinje novi sistem notnoga pisanja. Uzeto je sedam prvih slova latinskog alfabetna koji odgovaraju u svih sedam stupnjeva dijatonske skale: A, B, C, D, E, F, C = ut, re, mi, fa, so, la. To je alfabetsko pisanje, kako potvrđuju srednjovjekovni teoretičari, služilo za instrumentalnu i orguljsku glazbu.

U samostanima je taj sistem pisanja služio za podučavanje mladih pjevača. Stari monasi humanisti prenijeli su značenje tih slova i prilagodili ga grčkom sistemu. Tako je slovo A uzelo značenje tona La itd. Ta je reforma nazvana reforma odoniana po Odonu iz Clunya.

²⁰ *Si videres veterum cantus, nihil aliud videres, quam lineas simplicibus punctis signatas, easque, incognita adhuc eorum arte papyracea, arborum corticibus incisas*

²¹ Postoje dvije različite notacije (alfabetska i neumatska) za dokumentiranje melodija, no svaka od njih ima različito obilježje i različite ciljeve: alfabetska notacija bilježi zvukove ljestvice, a neumatska notacija predstavlja melodijske formule. Ova dva pisma mogla su postojati istovremeno i upotpunjavati se. U X. st., a ponajviše od početka XI. st. pojavljuju se rukopisi u kojima su neume napisane u prostorima u obliku točke. Ova vrsta notacije, koju će kasnije poduprijeti linije (zabilježene na suho s pomoću metalnog vrška na pergameni), kao da je stvorena za to da s više preciznosti označi melodijske intervale. Zato se takva neumatska notacija naziva "diastematska", a potom "notacija na linijama".

²² Vrijednost nota, budući da ovisi o slogovima, određuje se kao silabička vrijednost. Ona se prema izraženoj kvaliteti slogova dijeli prema trajanju, intenzitetu i modalnoj važnosti. Ne postoji, dakle, u gregorijanskom koralu, skala definiranih vrijednosti, jer je vrijednost sloga previše nestalna.

Potom učitelj upoznaje učenika sa zaslugama Guida d'Arezza, koji je na "zapovijed pape Benedikta VIII. ostavio na uporabu *graduale*; napravio distinkciju između dura i mola; ustanovio da se slova nazivaju ključevi."²³

Guido d'Arezzo pronašao je nove nazive za tonove u ljestvici za prvih 6 tonova i to od šest slogova koji tvore prvu strofu himna Svetom Ivanu Krstitelju, *Ut queant laxis* -- Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La., tj. za heksakord.²⁴ Osnovao je svoj sistem solmizacije, podijelivši sve tonove glazbenoga sustava u sedam jednakih heksakorda, s posebnim obzirom na poluton, koji se u svakom heksakordu nalazio na istom mjestu. Polutonski se razmak uvijek nazivao *mi - fa* ako je melodija, koju je trebalo pjevati, prelazila granice jednog heksakorda (recimo heksakorda *c - a*), mijenjali su se nazivi tonova sljedećeg heksakorda, ako je iza završnog tona heksakorda (u ovom slučaju to je ton *a*) slijedio ton *b*, onda se završni ton *a* nazivao *mi*, a - ton *b* dobivao je naziv *fa*. Takav se postupak zvao mutacija.²⁵ Mutacije su, piše J. Andreis, "prilično otežavale primjenu solmizacije pa su se učenici služili prstima lijeve ruke i njihovim zglobovima, kao mnemotehničkim sredstvom, tzv. Guidonska ruka."²⁶

Šilobod-Bolšić govori o dvostrukim ključevima; općim, koji se jasno označuju na početku zapisa, i posebnim ključevima, koji se ne označavaju na početku kao što se to događa u molskoj pjesmi. Osim toga položaj ključeva uvijek je na crti, a crte su razmaknute jedna od druge za kvintu. [br. 2]

Dva se ključa koriste u kvadratnoj semiografiji: ključ Do, u obliku stiliziranog slova C, i ključ Fa, u obliku stiliziranog slova F.²⁷ To vrijedi i za ključ Sol koji je služio da se olakša čitanje nota u gornjoj oktavi.

Zasluga koja se pripisuje Guidu Arentinskom jest distinkcija između dura i mola (*cantus durus et b-mollis*). No, ta se distinkcija zapravo odnosi na dva znaka alteracije koji se rabe u gregorijanskim napjevima – snizilica *b*, tj. *b molle* (*rotundum*), i razrješilica \flat - *b molle* (*quadratum*) na tonu *ti*.²⁸ *Cantus durus*, dakle, napjev je u

²³ *Reliquit sanè jussu Papae Benedicti VIII usitatum Graduale. Distinxit etiam Cantum Durum à bemolli; praecepitque literas vocari Claves.*

²⁴ *Ut queant laxis, Re-sonare fibris, Mi-ra gestorum, Fa-muli tuorum, Sol-ve polluti, La-bii reatum, Sancte Joanes.*

²⁵ Mutacija = promjena.

²⁶ "Manus guidonica" (Guidova ruka) već je od kasnog 11. st. predstavljala unutrašnju stranu lijeve ruke na kojoj je učenik trebao zamisliti raspoređene alfabetske nazive niza od 12 tonova (G — e), i to po zglobovima i vrhovima prstiju. Na sličan su se način po ruci razvrstali i solmizacijski slogovi.

²⁷ Između ključa Fa u suvremenim izdanjima gregorijanskog repertoara i odgovarajućeg slova abecede F postoji donekle generička sličnost. To vrijedi i za ključ Sol, koji je prisutan u starim kodeksima, kao i za grafije snizilice i razrješilice. Kaligrafijski zakoni epoha koje dolaze poslije XI. st. proizveli su u navedenim ključevima i u znakovima alteracije takvu transformaciju da više nije prepoznatljiva veza između njih i odgovarajućih slova. *Ključ Do* obično je smješten na trećoj i četvrtoj crti tetragrama; rijetko na drugoj: usp. *Asperges n.* GR 707, 1-5; *Gr. Laetatus sum*, GR 336,6; *Co. Passer invenit*, GR 306.

Ključ Fa obično je smješten na trećoj crti tetragrama i, vrlo rijetko, na drugoj: u tom položaju obično je zamijenjena onom note Do na četvrtoj liniji. U samo jednom slučaju suvremenih izdanja ključ je Fa na četvrtoj crti: usp. *Veritas mea*, GR 483,3.

²⁸ Gregorijanski koral rabi samo dva znaka alteracije, snizilicu i razrješilicu, ograničene isključivo na notu *ti*, staru praznu kordu pentatonskog sustava, koja je kasnije postala korda mobile u heksakordskom sustavu. Ova dva znaka etimološki potječu od slova abecede *b*: *b molle* (snizilica) od *b = Si b molle*

kojem se nalazi *b molle* (*quadratum*). No, zaobljeni znak *b* može predstavljati figuru ključa ako se pridruži ključu C te vrijedi za čitav napjev. [br. 3]

Prema tome heksakord s početnim tonom *fa* po svojoj je naravi molski jer *b molle* (*rotundum*) utječe na ton *fa*, a *b molle* (*quadratum*) utječe na heksakord s početnim tonom *mi*, koji je po naravi durski.

3.3. Dijalog treći: o solmizaciji

Nakon govora o crtovlju, notama i ključevima u trećem se dijalogu govori o solmizaciji, tj. kako note oglašavati slogovima. Pozivajući se na dotadašnju praksu recitiranja slogova prema Guidovoj ruci, koja je bila sredstvo dobre i lakše intonacije učenja napjeva²⁹ učitelj u ovom dijalogu predlaže učeniku još lakšu i jasniju metodu, a ta je: sve derivacije tonova svesti na ljestvicu od 10 crta. [br. 4]

U ovom velikom crtovlju učenik jasno razabire zašto se neki slogovi (note) dijele na *finales* i *affinales*.³⁰ Osim toga na ovom se primjeru vidi jasna podjela napjeva na *gravis*, *acutus* i *superacutus*. Naime, tonovi prvi put izvedeni stvaraju vlastitost "duboke oktave", stoga se takvu pjesmu naziva *gravis*. U drugom izvođenju daju vlastitost "visoke oktave" (*acutus*) a u trećem "najviše oktave" (*superacutus*).

U daljnjem dijalogu učitelja i učenika otvara se pitanje razrade postupka mutacije i ključeva. Taj je prikaz, prema našem mišljenju, konfuzan i nerazumljiv, terminološki i eksplikatorski nejasan. U teoriji solmizacije Guida d'Arezza mutaciju označava prijelaz iz jednog heksakorda u drugi, a onda i postupak koji se primjenjivao kad je solmizirana melodija prelazila opseg početnoga heksakorda. Kod mutacije su pojedini tonovi mijenjali solmizacijske nazive. Kritična je točka, zapravo izvor svih komplikacija u pjevanju na osnovi heksakorda, bila u okolnosti da za sedmi ljestvični stupanj (*ti*) nije bilo posebnog naziva, pa je istodobno postojanje sedam različitih ljestvičnih stupnjeva, i samo šest solmizacijskih naziva, kojima se, dakle, moglo obuhvatiti šest uzastopnih stupnjeva, tvorilo poteškoće mnogo veće od onih koje danas očekuju svakoga tko želi naučiti nazivlje ljestvičnih tonova, i uz njihovu pomoć pjevati. Naime, kao posljedica toga svaki je ton mogao biti nazvan različitim slogovima, već prema melodijskoj funkciji koju je taj ton mogao izvršiti na osnovi njegove distancije od polutona. Ako je prostor melodije nadilazio granice heksakorda - iznad velike terce ili ispod polutona - dolazilo je do mutacije u odnosu na heksakordalni slog tako da slogovi *mi-fa* uvijek padaju na poluton.

– molle = mekano (= manje napeto, dakle sniženo za pola tona), obilježeno "okruglom" (b) grafijom; b *quadratum* (razrješilica ꝥ tj. h zapisan pravokutnim bridovima - kvadratnom grafijom) od *b* (Si – *durum*) = napeto.

²⁹ *Disce manum tantum, si vis bene discere cantum, Absque manu frustra, discas per plurima lustra* - prijevod glasi: Nauči samo ruku, ako hoćeš naučiti pjevati. Bez ruke uzalud, učiti ćeš u beskraj.

³⁰ Svaka gregorijanska melodija završava s četiri finalna tona D, E, F, G (*finales*). Postojali su još modi *affinales* (srodni) koji se nisu rabili u crkvenim napjevima, npr. ljestvica eolska ili La – autentična i jonska ili Do – autentična. Naime, kad se u ljestvicama modusa na D, E i F snižavao ton h u b, što je bilo dopušteno zbog tritonusa, nastajali su novi modusi, kojima melodije završavaju na tonu A, H i C, tj. omeđene su affinalnim slovima, kako to u tablici donosi Šilobod-Bolšić. Zbog toga su se one često transponirale.

Ako bismo htjeli heksakordalne slogove nadodati imaginarnoj melodiji načinjenoj od uzlazne ljestvice, rekli bismo: Ut, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa itd. U ovom se slučaju mutacija odnosila na slog "La" izmijenjen u "Re" zbog činjenice da melodija nadilazi granice heksakorda i dotiče jedan novi poluton. Taj proces i shema objašnjava naziv koji se povijesno potvrdio, a to je *sofeggiare* ili *solmifare*.

Mehanizam mutacije ne mijenja se ni kod tona "B". U tom slučaju, zamišljena silazna melodija bit će solfeđirana ovako: Ut, Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Re itd.

U poučavanju modaliteta gregorijanskih napjeva također se posize za heksakordalnom teorijom.³¹ Međutim heksakordalni se sistem pojavljuje kao korisno - praktično sredstvo za glazbeno iščitavanje gregorijanskih melodija. Tim se sustavom jedno djelo širokog ambitusa može čitati kao sukcesija heksakordalnih fragmenata. Heksakord ipak ne sačinjava ljestvicu gregorijanske skladbe. Ljestvica, koja se nalazi u gregorijanskim skladbama, ostaje pentatonska sa svojim *pienom*³² fiksiranim u višoj ili nižoj poziciji, uvijek ovisno o modusu, no katkad može i izostati. Zahvaljujući popunjavanju te "praznine", struktura koja teži procesu modalne evolucije prelazi s pentakordalne na heksakordalnu. Progresivna determinacija prvog *piena* u višoj poziciji teži transformiranju pentatonske ljestvice u "heksakordalnu".³³

sol la si do re mi ili do re mi fa sol la

3. 4. Dijalog četvrti: o intervalima

Četvrti dijalog započinje definicijom intervala kako ju je odredio srednjovjekovni glazbeni teoretičar Boecije: "Interval je udaljenost između visokih i niskih tonova, a to je udaljenost glasa od glasa prema gore i dolje – neki ga nazivaju *constantia*."³⁴

Rabeći grčke i latinske nazive intervala u ovom dijalogu, Bolšić razrađuje razdiobu intervala prema kvaliteti i kvantiteti (*prima - oktava*). Grčki su nazivi: *unisonus, tonus, ditonus, diatexeron, diapens, exacordon, diapason*. Razrada intervala je u ovom dijalogu učinjena na vrlo jasan način, i to s pripadajućim primjerima. Govori se, naime, o problemu konsonanci i disonanci u glazbi. Konsonanca je suzvuk; suprotan od disonance odnosno harmonija, ili uopće svaka istodobna kombinacija tonova unutar neke glazbene kompozicije, koja kod slušanja izaziva ugodu. U konsonance su najprije bile svrstane samo kvarta i kvinta na čemu se i temeljio rani glazbeni organum 9. do 11. st. Tek kasnije u (od 12. do 14. st.) kvarti i kvinti pridružuje se terca

³¹ U razdoblju u kojem Guido d'Arezzo raznosi svoje didaktičke metode - oko tri stoljeća poslije kompozicija iz staroga gregorijanskog fonda, ljestvica od šest nota, čini se, bila dovoljna da bi se moglo voditi računa o gregorijanskim melodijama. To je ono što se deducira u mnemoničkoj melodiji koju je skladao Guido d'Arezzo, a poznata je kao himan *Ut queant laxis* Sv. Ivanu Krstitelju.

³² Riječ *pien* kineskog je podrijetla. Služi da bi se odredile dvije note koje transformiraju tradicionalnu pentatonsku ljestvicu u eptatonsku (ljestvica od sedam tonova). J. YASSER, *A theory of evolving tonality*, American Library of Musicology, New York, 1932., str. 34; V. ŽGANEC, *Muzički folkore*, I, Zagreb 1962., str. 137.-140.

³³ A. TURCO, *Il canto gregoriano* (toni e modi), Torre d'Orfeo, Rim, 1996., str. 123.-163.

³⁴ *Quod sit soni acuti, gravisque distantia: Hoc est si forte non intelligis: distantia vocis a voce penes ascensum, & descensum considerata. Quam aliqui Consonantiam vocant.*

i sesta, ali kao “nesavršene” konsonance, koje u glazbenoj građi poprimaju značenje antiteze prema “savršenim” konsonancama, oktavi i kvinti. To je značilo, kako tvrdi Natko Devčić,³⁵ da su se terca i seksta smjele kretati paralelno, ali se na završetku odlomka ili čitave kompozicije moraju razriješiti u savršenu konsonancu. Taj slijed pokazuje, svakako, i neku analogiju s poretkom intervala u nizu alikvotnih tonova. Sve veći razvitak harmonijskog načina glazbenog mišljenja postupno je prebacio klasifikaciju disonanci i konsonanci s intervala na akorde.

3.5. Dijalog peti: o autentičnim i plagalnim tonusima

Tonus je, objašnjava Šilobod-Bolšić, Grcima bio zakon, a kasnije je glazbenicima postao sredstvo tj. pravilo³⁶ po kojem se izvodi sav gregorijanski repertoar. Naime, svi gregorijanski napjevi skladani su u tonusima ili modusima. Objašnjenje gregorijanskog modaliteta često je još uvijek usmjereno na osam “tonusa-modusa” *octoechos*,³⁷ koji su od 10. stoljeća postali pseudo-ljestvice oktava, pogrešno nazvane imenima tonova grčkih teoretičara i pobrkane s grčkim ljestvicama! Tako su sve gregorijanske melodije klasificirane, bilo u četiri kategorije nazvane četiri “modus” prema grčkim rednim brojevima do četiri (*protus, deuterus, tritus, tetrardus* s njihovim završnim slovima, tj. tonovima: D, E, F, G.), bilo u osam potkategorija, to jest osam “tonusa”, koji odgovaraju osam psalmodijskih “tonusa”.³⁸

Peti dijalog daje jasan prikaz osam tonusa koji se dijele na autentične (izvorne) i plagalne (izvedene), a međusobno se ipak razlikuju. *Authenticus* se penje iznad završne note preko osam nota, plagales se penje samo preko pet nota a pada preko četiri. Istodobno čine zajedno osam nota, kako to pokazuje primjerom: [br.5]

Šilobod-Bolšić navodi primjer napjeva u kojem se ne može raspoznati način ni po uzdizanju melodije, a ni po spuštanju jer je samo jedna nota iznad *chorde*,³⁹ a druga ispod. Napokon, u petom dijalogu Šilobod-Bolšić navodi da će napjev koji nad

³⁵ N. DEVČIĆ, *Konsonanca i disonanca*, u: Muzička enciklopedija, Zagreb, 1974., str. 359.

³⁶ *Tonus, Graecorum olim lex fuerat: Musicorum deinde modus factus est: nobis vero Regula erit qua omnis Cantus cuius sit toni, cognosci poterit.*

³⁷ *Octoechos* = *osmoglasnik* - pojam preuzet od Bizanta. U gregorijanskom koralu označava teoriju o osam modusa – sistematizacija učinjena u 8. stoljeću.

³⁸ Oktokordalna teorija zapravo nije u stanju objasniti ponašanje svih melodija u repertoaru jer ne vodi računa o postojanju osnovnih anomalija. Primjerice: zašto položaj dominante – dominante na kvinti ili na terci – ne slijedi jedan stalni model? Koji je razlog česte divergencije između dominante kompozicije i psalmodijskoga tenora?

U autentičnom *deuterusu* dominantna koja bi se trebala nalaziti na kvinti zappavo je psalmodijski tenor na seksti.

Plagalni *tetrardus* predstavlja isti tip “skliznuća” prema akutu.

Oba ta slučaja kroz vrijeme su bila obrazlagana argumentacijama vezanim za pretpostavljenu ‘nestabilnost’ tona Si, koja bi pokazivala tendenciju prema razrješavanju na Do.

No ta argumentacija ne odolijeva pred “skliznućem” dominante plagalnog *deuterusa*, koji sa tona Sol prelazi na ton La.

³⁹ *Chorda* je u ovom slučaju treći ton (terca) iznad finalnog tona koji ima ulogu dominante.

chordom ima više nota nego ispod nje biti *autenticus*, a u suprotnom slučaju bit će *plagalis*.

3.6. Dijalog šesti: o intonacijama

Nakon teoretiziranja o pjevanju, Šilobod-Bolšić u šestom dijalogu prelazi na praksu pjevanja antifona, psalama, raspoznavanje tonusa psalama te kako iz završne note antifone i od početka *euouae*⁴⁰ odrediti tonus. On navodi sljedeći primjer: Ako završni ton antifone završava s tonom *re* i *euouae* počinje s tonom *la*, penjući se preko kvinte tada će antifona imati 1. tonus. Ako antifona završava s tonom *re*, a *euouae* počinje s tonom *fa* preko terce, tada će biti u 2. tonusu ... [br. 6] Za takvo prepoznavanje od velike je važnosti poznavati melodijsku strukturu tonusa (autentičnih i plagalnih) koja se sastoji od: zapjeva (*initium*), dominante (*tenor*) i kadence (srednja i završna).

Zapjev je mali uvod samo u prvom stihu svakog psalama zbog lakšeg i ljepšeg spajanja tenora s antifonom koja se pjeva prije psalama i nakon svih stihova psalama.

Zapjev je zapravo veza antifone i dominante određenog psalma. Ostale stihove psalama odmah počinjemo pjevati notom tenora. Iznimka od toga pravila tri su evanđeoske pjesme (*cantici*) u kojima se na početku svakog stiha pjeva zapjev. To su: *Magnificat* (Veliča duša moja Gospodina), *Benedictus Dominus Deus Izrael* (Blagoslovljen Gospodin Bog Izraelov) i *Nunc dimitis* (Sad otpuštaš slugu svoga). Svaki od osam, odnosno devet (*tonus peregrinus*) načina pjevanja ima svoj karakteristični početak. Modus ili tonus psalama označen je na početku antifone.

Svaki modus ima samo jedan oblik srednje kadence, a završne kadence nekih modusa mogu imati nekoliko raznih oblika koji se nazivaju diferencije. Raznolikost završnih kadenci služi zato da se može lakše spojiti završetak psalama s ponavljanjem pjevanja antifone nakon *Gloria Patri*. Te se intonacije tonusa upotrebljavaju po svim crkvama s rimskim obredom.

Međutim, Šilobod-Bolšić navodi da u zboru Zagrebačke prvostolnice u Hrvatskoj Kraljevini postoji i nesklad oko pojedinih tonusa, oko: 2°, 4°, i 7° a u 8° je čak izmjenjena. Kod 2° oko sredine i na kraju, kod 4°, 7° i 8° na početku kako vidimo na primjerima. [br. 7]

Jednako tako učitelj uvodi učenika na to kako će raspoznati tonus intorita, respozorija te njihovih stihova.

Interesantne su i karakteristike pojedinih tonusa o kojima Šilobod-Bolšić govori - i to zbog različitosti njihove građe⁴¹ i tekstualne misli koje izražavaju. Tako je prvi

⁴⁰ Na kraju svake antifone koja se pjeva prije i iza psalama u liturgijskim priručnicima za pjevanje nalazi se melodija kadence iznad samoglasnika *e u o u a e* koji označuju kraticu – samo samoglasnike - riječi *saeculorum. Amen!*

⁴¹ Već u Grčkoj melodije izgrađene na pojedinim ljestvicama imale su posebnu izražajnost, koja je ovisila o odnosu među tonovima u dotičnoj ljestvici. Na toj izražajnosti temeljio se grčki etos u glazbi: Grci su smatrali da su dorski napjevi muževni, ozbiljni, veličanstveni, odgojni, prikladni za ostvarenje

tonus dorski, djelomično tužan, djelomično veseo - znači da sadrži teške i misaone stvari. Drugi je hipodorski, žalostan i opor, za tužne i kontemplacijske stvari. Treći frigijski oštar je i tvrd, žestok. Četvrti hipofrigijski modus žalosni je laskavac i traži ono što odvlači od mirnoće tijela i duha. Peti lidijski modus veseo je i umiljat - zahtijeva veselu i uzvišenu građu. Šesti hipolidijski težak je, trom, molećiv - za pogreb. Sedmi, miksolidijski melankoličan je i sadržava tužnu građu. Osmi, hipomik-solidijski pun je slasti i umirujući.

Na kraju tih zanimljivih dijaloga učitelj poziva svoga učenika da zajedno zahvale Bogu himnom *Te Deum laudamus* (Tebe Boga hvalimo) četveroglasno. Neparni stihovi himna pjevaju se na gregorijanske napjeve, a parni se stihovi himna pjevaju četveroglasno (muški zbor), koje je zasigurno skladao sam Šilobod-Bolšić. Protumačivši u drugom dijalogu notne znakove gregorijanskih napjeva, začuđuje nas da je Šilobod-Bolšić ipak na kraju za napjeve gregorijanskoga korala i četveroglasja himna *Te Deum* upotrijebio samo jedan jedinstveni notni znak, notu semibrevis. [br.8]

Kritički osvrt i zaključna napomena

Djelo *Fundamentum cantus gregorini seu choralis* M. Šiloboda-Bolšića, kako sam već naznačila, čini se, inspirirano je starom glazbeno-teoretskom tradicijom, napose Augustinovom raspravom *De Musica libri sex*, i to ne samo po oblikom (oblikom dijaloga), nego prvotno po filozofsko-teoretskim postavkama. Osobito mi se Augustinov utjecaj čini zamjetljivim i zanimljivim u filozofsko-estetskim postavkama, koje ponajprije naglašavaju ontološku usmjerenost i estetsku sveobuhvatnost glazbe. Naime, glazbi se pridaje cjelinsko-pragmatska (čak psihoterapeutska) funkcija. Ona je tako, prema Bolšiću, višestruko funkcionalno koncipirana. Glazba, primjećuje Šilobod-Bolšić, “uzdiže nadu, umiruje srdžbu, razveseljuje potištenog, probuđuje melankolika, a povrh svega protjeruje zlog duha” (usp. dijalog 1.). Kao “dobro pjevanje” ona je “dar i milost svemogućeg Boga”.

Uz ove duboke domišljaje, čini mi se da Bolšićeva argumentacija, ili bolje rečeno hipoteza o postanku glazbe (mislim na Bolšićevu razradu te hipoteze u prvom dijalogu, da glazba potječe od Jubala, a s tim u vezi i pokušaj tumačenja njezina nastanka jednom vrstom pozitivističke interpretacije Svetoga pisma, odnosno knjige Postanka!) djeluje znanstveno naivnom i neuvjerljivom.

Usudila bih se, “kao treći dijaloški partner”, prikupiti na jedno mjesto nekoliko elemenata glazbeno-teoretske kritike ovoga manuala, koji je barem stotinjak godina bio *liber textus*, tj. priručnik na Zagrebačkoj bogosloviji.

1. Teško mi se oteti dojmu da je manual kao priručnik bio zaista razumljiv i shvatljiv za publiku kojoj je bio namijenjen. Naime, sva je problematičnost u shvatljivosti oko eksplikacije i razrade mutacije i heksakorda (što je uostalom jedan od zamr-

pune duhovne ravnoteže, i za herojsko-ratničke pothvate; frigijski su izazivali uzbuđenja i strasti; lidijski bol, a hipolidijski navodili su na raskalašenost i mekoputnost. Usp. J. ANDREIS, *Povijest glazbe I*, Zagreb, 1975., str. 58.

šenijih problema u gregorijanskom koralu!). Šilobod-Bolšićeva eksplikacija, prema mojem sudu, poprilično zamršena, katkada gotovo nerazumljiva.

2. Simptomatična je činjenica da je Šilobod-Bolšić vrlo škrto (ili bolje rečeno nika-ko) obradio koralnu notaciju (tj. razradu neumi po vrsti, nazivima, oblicima), što se za jedan udžbenik takvog tipa i intencije čini prijeko potrebnim i prikladnim.

3. Primijetila sam izvjesnu šupljinu u praktičnoj razradi interpretacije gregorijanskih napjeva. Gregorijanska je melodija ponajprije vokalna, što znači da je neizbježi-vo povezana s tekstom. Pjevajući gregorijanske melodije u ponajprije pjevamo sve-ti tekst, koji treba doći do punog izražaja i razumijevanja. Stoga treba voditi računa o tekstualno-melodijskom jedinstvu i primijeniti ga jednako na silabičke i na neu-matske napjeve. Motreći s tog polazišta, mislim da u ovom napatku nedostaju tek-stualne, melodijske, ritmičke i modalne zakonitosti interpretacije gregorijanskih na-pjeva.

4. No, ako je metoda glazbeno-pedagoškog rada, kako tvrdi J. Požgaj u knjizi *Meto-dika muzičke nastave*, najvažniji uvjet uspjeha u (glazbenoj) nastavi⁴², te ako je aktiv-nost učenika “bit dobre metode”,⁴³ onda mi se metoda Šilobod-Bolšićeva manuala u svojoj intenciji čini pedagoško-zanimljivom. Ona je, naime, aktivni dijalog učitelja i učenika. Neosporno je i povijesno značenje ovoga manuala, u kojem se nalazi svje-dočanstvo da su u Zagrebu postojali neskladi u 2°, 4° i 7° a u 8° tonusu čak i izmje-ne (kod 2° oko sredine i na kraju, kod 4°, 7° i 8° na početku).

⁴² J. POŽGAJ, *Metodika muzičke nastave*, Zagreb, 1950., str. 17.

⁴³ Isto.

PRIMJERI:

1.

Notæ Longæ. Bre ves Semibreves. Li ga tæ.
Ob li quæ Custodes.

2.

3.

4.

Scala Generalis Cantus h̄ Duri, & b-mollis.

Superacul	e	la	la	
	d	la	sol	sol
	c	sol	fa	fa
	b	b	fa	h̄mi
	a	la	mi	re
	g	sol	re	ut
	f	fa	ut	ut
	e	la	mi	mi
	d	la	sol	re
	c	sol	fa	ut
	b	b	fa	h̄mi
	a	la	mi	re
	g	sol	re	ut
	f	fa	ut	ut
	e	la	mi	mi
	d	la	sol	re
	c	sol	fa	ut
	b	mi		mi
	a	re		re
	g	ut		ut

Acutæ.
Affin. Finalis.
Graves.

In

5.

<p><i>Authenticus Dominus Prothus.</i> <i>Est Primus Tonus.</i></p>	<p><i>Plagalis, Servus Prothi.</i> <i>Est Secundus Tonus.</i></p>
<p><i>Authenticus D. Deuterus.</i> <i>Est Tertius Tonus.</i></p>	<p><i>Plagalis, Servus Deuteri.</i> <i>Est Quartus Tonus.</i></p>

6.

Ton. 1.	Ton. 2.	Ton. 3.	Ton. 4.	Ton. 5.	Ton. 6.	Ton. 7.	Ton. 8.

7.

Ton. 2.

fin.

E v o v a c
Beatus vir qui timet Dominū, in mandatis ejus volet nimis

Ton. 4.

fin.

Lau da te Dominum omnes gentes. &c.

Ton. 7.

fin.

Ton. 8.

fin.

8.

<p>T. Soprano</p> <p>Te Deum lau da mus: te Do minum</p>	<p>T. Soprano</p> <p>Con fi temur. Te æternum Patrē omnis ter ra</p>
<p>T. Alto</p> <p>Te De um lau da mus: te Do mi num</p> <p><i>Tutti.</i></p>	<p>T. Alto</p> <p>Con fi te mur. Te æternum Patrē omnis terra</p>
<p>T. Tenor</p> <p>Te De um lau da mus: te Do minum</p> <p><i>Ten.</i></p>	<p>T. Tenor</p> <p>Con fi te mur. Te æternum Patrē omnis terra</p>
<p>T. Bass</p> <p>Te De um lau da mus: te Do mi num</p>	<p>T. Bass</p> <p>Con fi te mur. Te æternum Patrē omnis terra</p>

Con- L vene-

The Gregorian plainsong manual *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* (1760) by Mihajlo Šilobod-Bolšić

Katarina Koprek

Catholic Theological Faculty

Vlaška 38

10000 Zagreb

Republic of Croatia

Music, the oldest form of human culture, is not only deeply rooted in religion but also possesses social and pedagogical-moral power. Philosophers and music scholars since the Antiquity have argued that music has both pedagogical and ethical functions. These features of music shaped and influenced human consciousness. Openness to communication is one of the fundamental strengths of the music's spiritual power. Music may, thus, be seen as an invitation to communicate—not only for its sound expression but also for its semantic tenets and theoretical discourse.

The 'dialogue-shaped' Šilobod-Bolšić's treatise *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* (1760) thus comes out of a long tradition. This piece is crucially important and interesting in the first place as a historic testimony of the Croatian musical Gregorian-plainsong tradition. Yet the dialogue form does not constitute a novel phenomenon in the musicological scholarship. It was probably modelled after the Roman Catholic catechism. Here the learning is organized in the form of a series of questions and answers. From the Middle Ages onwards, music scholars have presented their knowledge in the form of a dialogue between the teacher and the student. The form, thus, aims to draw attention to the connections between musicological research and its theoretical knowledge and laws, as well as to the religious foundations of music and its educational and moral contribution to human development. Thinking together through music, furthermore, enables reaching a level of understanding that is hard to access without the help of dialogue.

The treatise *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* (1760), as a whole, purports to be a musical textbook, containing not only important philosophical-theological but also musical-pedagogical-methodological directives. It radiates spiritual depth, creative innovativeness and the cultural breadth of the author. The treatise is a simplified synthesis of older musical theoretical scholarship, mostly by philosophers and theologians such as Plato, Plotinus, Boethius, Thomas Aquinas, and, especially, St Augustine.

Fundamentum cantus gregoriani seu choralis consists of six dialogues discussing the emergence of music and singing (first dialogue); staff, notes and keys (second dialogue); on solmisation (third dialogue); on intervals (fourth dialogue); on authentic and plagal tones (fifth dialogue); on intonations (sixth dialogue).

Keywords: music, dialogue, musical-pedagogical-methodological guidelines, music theory, Gregorian plainsong, the emergence of music, solmisation, intervals, tones, intonations