

ORGULJSKA PRATNJA GREGORIJANSKIH NAPJEVA

Crkvena monodija

Liturgijska monodija srednjega vijeka obuhvaća vrlo dug i raznolik povijesni i zemljopisni razvoj. Oblikovala se stoljećima na raznim zemljopisnim mjestima i samostanskim centrima, a prenosila se do izuma notacije usmenom predajom. Izumom adiaSTEMATSKE notacije² (ne intervalske) otprilike polovicom IX. st. marne ruke vrijednih zapisivača benediktinaca kodificiraju u brojnim kodeksima liturgijski glazbeni repertorij koji će tijekom IX. i X. st. biti nazvan gregorijansko pjevanje po papi Grguru Velikom i taj naziv ostao je sve do danas. Srednjovjekovna monodija, što i samo ime kazuje, razvijala se kao pjev bez ikakve primisli na instrumentalnu pratnju. Upravo to je u skladu s poznatom rečenicom kršćanskoga pisca sv. Klementa Aleksandrijskoga iz drugoga stoljeća: »Mi (kršćani) upotrebljavamo jedini miroljubivi instrument, a to je Logos (riječ) kojom slavimo Boga...«³ Ta rečenica govori o naklonosti kršćana od samih početaka više pjevanju nego instrumentalnoj glazbi, jer jedino pjevač može izgovarati *logos* – riječ koja je za kršćansku liturgiju nezaobilazna i prevažna. Konačno i sam Bog se

ljudima objavljuje preko Riječi, tj. Isusa Krista, i preko te riječi objavljuje cjelokupni plan spasenja ljudskoga roda.

Gregorijansko se pjevanje dugi niz stoljeća čuvalo od bilo kakve instrumentalne pratnje. Međutim kad je ta praksa počela u kasnoj renesansi i baroku pa sve do danas, kompleksni su bili pristupi harmoniziranja crkvene monodije. Svako vrijeme nekako je drugačije pristupalo toj glazbenoj baštini i pokušavalo ju na svoj način orguljski pratiti. Zato je teško primijeniti neku univerzalnu analizu glede orguljske pratnje gregorijanskih napjeva. S vremenom razvit će se i profilirati razne škole koje će s više ili manje uspjeha pronalaziti metodu pratnje gregorijanskoga repertorija.

Sustav *octoechosa*

U IX. st. uveden je sustav takozvanoga *octoechosa* (osam modusa) kao plod karolinške reforme i kao pomoć u klasiifikaciji gregorijanskih napjeva. To je bilo nadasve potrebno u pedagoškom radu. Crkveni modusi vuku svoje korijene iz daleke grčke glazbene kulture koja je za bilježena u raznim povijesnim traktatima. Neizbježno je spomenuti poznatoga glazbenika i muzikologa Severa Boezija (480. – 525.) i njegovo poznato djelo *Trattato del quadrivio* koje je bilo dominantno u to vrijeme. Drugi važan traktat zvan *De nuptiis Philologiae et Mercurii* Marziana Capellija iz V. st. također je važan za shvaćanje glazbene teorije i glazbene umjetnosti toga vremena. K tomu treba pribrojiti još jednu važnu raspra-

¹ Grčki pojam *μονωδία* znači jednoglasno pjevanje bez instrumentalne pratnje.

² Notacija koja ne pokazuje točne intervale, a pisala se u slobodnom prostoru iznad teksta.

³ K. Aleksandrijski. *Paedagogus* 2, 4; PG 8, 443. „*Uno ergo instrumento, Logo solo pacifico, nos utimur, quo Deum honoramus, non amplius veteres psalterio, et tuba, et tympano, et tibia, quibus mos erat iis qui in bello se exercebant.*“



vu pod imenom *Alia musica* iz IX. st., a pripisuje se dvojici nepoznatih autora. Ta je rasprava donijela važne promjene u shvaćanju monodijske modalnosti iz prijašnjih vremena. Naime, znamo da je do uspostave sustava *octoechosa* velik dio gregorijanskoga liturgijskoga repertorija već postojao pa se pitamo kakav je sustav modalnosti prije toga bio. Očito je postojala neka metoda i modalnost koju danas znanstvenici nazivaju *arhaička modalnost* i koju mnogi gregorijanisti još danas proučavaju i prezentiraju.

Primjeri:

DORSKI LJESTVIČNI NIZ



FRIGIJSKI LJESTVIČNI NIZ



LIDIJSKI LJESTVIČNI NIZ



MIKSOLIDIJSKI LJESTVIČNI NIZ



Sustav *octoechosa* temelji se na dva glavna stožera:

a) na tonu ili noti na kojoj završava napjev (*nota finalis tonika*)

Koje je novosti donijela spomenuta rasprava *Alia musica* iz IX. st. glede modalnosti?

1) Prelazi se na koncept modalne ljestvice od osam tonova i dva nepovezana tetrakorda (la-ti-do-re mi-fa-so-la) na tetrakord i povezani pentakord (la-ti-do-re-mi-fa-so-la).

2) Uvođenje modalne ljestvice od 11 tonova sastavljenih od fiksnoga središnjega pentakorda i dva tetrakorda, i to gornji i donji tetrakord (la-ti-do-RE-MI-FA-SO-LA la-ti do-re).

b) na tonu ili noti oko koje se kreće i razvija melodija – osovinska nota ili ton nazvan u povijesnim razdobljima *tenor*, *melodijska dominanta*, *recitativni ton*, *ton reperkusije*.

Prema tome četiri modalne ljestvice od 11 tonova mogu biti predstavljene na osam načina i od toga upravo dolazi naziv *ochtoechos*.

Tako imamo četiri autentična (izvorna modusa) i četiri plagalna (izvedena) modusa:

AUTENTIČNI MODUSI	MODUSI SE BILJEŽE BROJKOM	GRČKI NAZIV LJESTVICE	LATINSKI NAZIV LJESTVICE
1. Dorski	1	Protus authenticus	Modus primus
2. Frigijski	3	Deuterus authenticus	Modus tertius
3. Lidijski	5	Tritus authenticus	Modus quintus
4. Miksolidijski	7	Tetrardus authenticus	Modus septimus
PLAGALNI MODUSI			
5. Hipodorski	2	Protus plagius	Modus secundus
6. Hipofrigijski	4	Deuterus plagius	Modus quartus
7. Hipolidijski	6	Tritus plagius	Modus sextus
8. Hipomiksolidijski	8	Tetrardus plagius	Modus octavus

Modusi gregorijanskih napjeva u liturgijskim izdanjima zabilježeni su rednim brojevima, i to tako kako smo ih mi gore predstavili u drugom nizu brojeva. Neparni brojevi označavaju autentične ili izvorne moduse (dorski, frigijski, lidijski i miksolidijski), a parni izvedene moduse (*hipodorski*, *hipofrigijski*, *hipolidijski*, *hipomiksolidijski*).

Narodi romanskoga podrijetla radije nazivaju crkvene moduse po grčkim rednim brojevima, a u klasificiranju određenog modusa dodaju riječ autentični ili plagalni.

Pogledajmo sada sve moduse s njihovim *nota finalis* tonikama ili početnim tonom fiksnoga pentakorda i dominantama (tenor ili recitativni ton) ili kako ga Talijani nazivaju *tono di repercussione*. Dominante izvornih modusa na petom su stupnju, osim u frigijskoj ljestvici gdje mogu biti na petom ili šestom stupnju. Dominante izvedenih modusa su na terci ili kvarti u odnosu na toniku. Tako drugi modus ima dominantu na terci od tonike, četvrti na kvarti od tonike, šesti na terci od tonike, a osmi na kvarti od tonike.

DORSKI I HIPODORSKI MODUS – PRVI I DRUGI MODUS





FRIGIJSKI I HIPOFRIGIJSKI MODUS – TREĆI I ČETVRTI MODUS



LIDIJSKI I HIPOLIDIJSKI MODUS – PETI I ŠESTI MODUS



MIKSOLIDIJSKI I HIPOMIKSOLIDIJSKI MODUS – SEDMI I OSMI



Ovaj sustav modalnosti i osobine svake modalne ljestvice važno je poznavati radi kombiniranja što bolje pratnje gregorijanskih napjeva.

GREGORIJANSKA RITMIKA I MODALNOST

Prva dekadencija gregorijanskoga pjevanja započela je na polju ritmike, odnosno na polju slobodnoga gregorijanskoga ritma. Razvoj menzuralizma sve više

utječe na to crkveno pjevanje, i to sve od *Ars Antiqua* i Notrdamske škole pa nadalje.

U XVI. st. pojavila se moda mijenjanja originalnih modalnih ljestvica. To se primjećuje kod skladatelja Giovannija Gabriela, Giovannija Crocea, Hansa Lea Hasslera, Ludovica Viadane i Monteverdija. Slobodni gregorijanski ritam zahvaćen je mnogim promjenama i shvaćanjima, čemu je posebno pridonijelo objavljiva-

nje jedne ritmičke teorije Palestrinina studenta Giovannija Guidettija koji je zajedno s A. Zoila i Palestrinom radio na obnovi graduala i antifonara.

Giovanni Guidetti⁴ kao glazbeni teoretičar razvio je svojevrsnu ritmičku teoriju koja se proširila po ondašnjem svijetu i bila je u velikoj mjeri prihvaćena.



Primjer:

OBLIK	IME	MJERA
◆	Semibrevis	pola udarca
■	Brevis	jedan udarac
◐	Brevis sub semicirculo	jedan i pol udarca
◑	Brevis sub semicirculo cum puncto	dva udarca
◑◆	Brevis et semibrevis coniunctae sub eodem semicirculo	dva i pol udarca

U vremenu poslije renesanse sve se više narušava stara teorija slobodnoga ritma po kojoj se ritam podvrgavao riječi ili bolje rečeno izvira iz nje, a njegova osnovna mjerna jedinica (notni kvadratić – osminka) ovisi o duljini sloga određene riječi (*ritmo oratorio – govorni ritam*).⁵ Ta dekadencija trajat će kroz mnoga stoljeća pa sve do ozbiljnoga proučavanja adiaSTEMATSKE notacije starih kodeksa i odličnih znanstvenih rezultata u posljednjim desetljećima 20. st. i sve do danas.

Sve melodijske i ritmičke dekadencije utjecat će i na pratnju gregorijanskih na-

pjeva. Ako se krivo ritmički pjevalo, krivo se i pratilo.

Prije nego prijedemo na harmonizaciju reći ćemo nekoliko bitnih riječi o orguljama kao važnom liturgijskom glazbenom instrumentu koji ima značajnu simboliku i nezamjenjivo praktično značenje i ulogu za katoličku liturgiju.

KRATKA POVIJEST ORGULJA NA ZAPADU

Godina 757. važna je za povijest orgulja u Europi. U toj godini car Istočnoga Rimskoga Carstva Konstantin Kopronim daruje franačkomu kralju Pipinu orgulje. Orgulje kao dar jednoga cara kralju čine dio jedne serije darova kojima je bio cilj da zavlada mir između dviju nacija. Orgulje tako postaju simbol carske moći i znak kraljevstva.⁶ U vremenu Karolinga imamo jedno važno svjedočanstvo koje je zapisao kroničar Eginardo: »Došao je izvjesni svećenik iz Venecije, zvan Gior-

⁴ Usp. M. Uhl, *Die römische Choralreform in der Folge des Trienter Konzils und die Editio Medicea 1614/15*. Leipzig 2018. str. 19. Giovanni Guidetti 1582. godine objavljuje zbirku *Directorium chori*, koja sadržava melodijske formule za molitve, blagoslove, stihove. Tu su sakupljene antifone i himni za obnovljeni časoslov. U tom djelu Guidetti primjenjuje obnovljenu notaciju koja se prilagođava kvaliteti slogova riječi. Rabe se upravo note koje smo predstavili u izloženoj tabeli.

⁵ Suvremena semiološka proučavanja otkrila su da je stara adiaSTEMATSKA notacija baratala s tri tempa izvodenja, i to: *tempo normale*, *tempo aumentato* i *tempo diminuito*. I to je moglo vrijediti kako za monosilabičke tako i za sve druge neume.

⁶ Tagliavini, L. Ferdinando. *Organo*. u: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Torino. 1984. str. 477-489; J. Perrot. *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII siècle*. Paris. Picard. 1965.



gio, koji je potvrdio da zna napraviti orgulje. Car ga je poslao u Aachen sa svojim blagajnikom Tancolfom i naredio da se stavi na raspolaganje kako bi konstruirao orgulje.«⁷ To je najvjerojatnije prva vijest o nekom orguljaru u povijesti orgulja u Europi. Vjerojatno krajem IX. st. orgulje ulaze u crkve kao sastavni dio liturgijskih slavlja. Možemo među mnogim svjedočanstvima spomenuti ono pape Ivana VIII. koji se odmah poslije svoga izbora za papu 872. godine obraća bavarskomu biskupu Frisingu ovim riječima: »Molim te da mi pošalješ jedne odlične orgulje s umjetnikom koji ih znade svirati, da poučava glazbenu umjetnost.«⁸

U jednom hebrejskom rukopisu iz XI. st. nalazimo prvi opis *ripiena*⁹ na orguljama: »Iza svake svirale stavite jednu drugu sviralu visine jedne kvinte. Ako ne ide kvinta, stavite iza manju sviralu od prvog reda. Tako iza stavite svirale koje su manje za polovicu prvih temeljnih svirala i to po dužini i širini. I po važnosti instrumenta stavite pokraj svake svirale kvarte, kvinte i oktave.«¹⁰

Orgulje ulaze u crkve u vrijeme srednjovjekovnoga shvaćanja i razumijevanja slike svijeta prema kojoj je zemaljska liturgija slika nebeske liturgije – kako na nebu tako i na zemlji. Glazba kao disciplina ulazi već u V. st. u takozvane *artes* i sastavni je dio *quadriviuma*, a to su discipline temeljene na broju: geometrija, aritmetika, astronomija i glazba. Prema tom shvaćanju glazba ima svoje počelo u Bogu i harmonija nije ništa drugo nego odraz ili refleks nebeske harmonije (*musica mundana*). Ta nebeska glazba manifestira se na dva načina:

⁷ M. Ruggera. *Laudate Dominum in Chordis et Organo* "L'organo tra Liturgia e Arte". https://digilander.libero.it/gregduomocremona/relazione_marco_new.htm

⁸ Isto

⁹ *Ripieno* je pojam koji označava u početku fiksni blok sa sviralima (kvinte, kvarte i oktave). U njega se nije moglo ništa više ugrađivati. Orgulje su ustvari uvijek svirale u *ripienu* (svom snagom), a razlog takve prakse opisali smo u tekstu.

¹⁰ Isto

1. preko anđeoskih zborova i anđela glazbenika i

2. preko nebeskih tijela i koncentričnih krugova koji stvaraju nebo (takvu sliku nalazimo u Danteovoj Komediji).

Harmonija koju stvara rotacija nebeskih tijela jest ustvari pohvala Bogu – jer *nebesa pripovijedaju slavu Bogu* (Ps 19, 1). Nebeski krugovi vrte se brzinom u proporciji i upravo iz te racionalne numerike nastaje glazba koja je prema Pitagori plod odnosa brojeva ($2/1 = 8$; $3/2 = 5$; $4/3 = 4$ itd.). Prema srednjovjekovnom shvaćanju glazba se razvila s jedne strane od nebeskih zborova anđela, a s druge strane od proporcionalne rotacije nebesa i nebeskih tijela. Upravo takvo shvaćanje i razumijevanje glazbe služilo je kao model za crkvenu glazbu. Nebeski zborovi anđela simbolički su predstavljeni u zborovima srednjovjekovnih klerika, renesansnih *cappella*, *scola cantorum* i *puri cantores* koji pjevaju od jednoglasja (gregorijansko pjevanje) do polifonije. U tom cijelom simbolizmu pojava orgulja u crkvama jest neka vrsta zemaljskoga refleksa drugoga nebeskoga glazbenoga objekta – harmonija sfera. Tako je orguljski *ripieno* zemaljska zvučna slika nebeske harmonije. Prema nekim tumačenjima upravo je srednjovjekovni *ripieno* bio uvijek u jednom bloku gdje se više ništa nije moglo dodavati, nikakve svirale (*Blockwerk*). Registri su tek izumljeni u drugoj polovici XV. st. Tako u srednjem vijeku orgulje uvijek sviraju puna glasa (*tutti*) jer prema simbolizmu koji smo spomenuli nema smisla da *Universum* u kojem se stvara glazba zvuči polovično. Ustvari taj *ripieno* predstavlja kršćanski kozmos. Na temelju svega rečenoga proizlazi da orgulje nisu nikako mogle pratiti pjevanje, pratnja pjevanja ne postoji u srednjem vijeku. Zbor i orgulje bijahu dvije različite stvarnosti. To najvjerojatnije dolazi od spomenutoga kršćanskoga shvaćanja kozmologije po kojoj su korovi anđela i harmonija nebesa (orgulje) dvije različite stvarnosti i odvojene manife-

stacije božanske glazbe. Stoga je jasno da i u doba baroka velikim dijelom prevladava takva kozmološka slika svijeta (*musica mundana*) i orgulje se smještaju u visinu na korove da zvuk dolazi iz nebesa, iz visine.

Takva značajna simbolička slika orgulja sve se više pojačavala pa se tako govorilo da orgulje moraju *docere, delectare i movere*. Prvo (*docere*) ima povezanost s

intelektom, poukom, naukom, didaktikom, drugo (*delectare*) s emocijama, a treće (*movere*) najviši je i najintenzivniji stupanj spoja emocija i intelekta i pokretačka snaga koja čovjeka pokreće.

Prema takvu shvaćanju orgulje su se jedino mogle izmjenjivati s pjevačima, a ne pratiti pjevanje. Upravo takvu praksu svjedoči nam i veliki Dante Alighieri u svom IX. pjevu »Purgatorij«.

Donosimo doslovni Danteov tekst:

Io mi rivolsi attento al primo tuono,
e 'Te Deum laudamus' mi parea
udire in voce mista al dolce suono.

Tale imagine a punto mi rendea
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
quando a cantar con organi si stea;
ch'or sì or no s'intendon le parole.
(Purgatorio, pjev IX.)

Okrenem se pozoran na prvi gromor i
pričini mi se da čujem *Te Deum laudamus*
riječima pomiješanim sa slatkim zvukom.

Upravo me se tako dojmilo ono što sam
čuo, kao što biva kad se stane
pjevati uz pratnju orgulja,
pa se riječi sad čuju, sad ne čuju.

Pjevanje se izmjenjuje s orguljama i na taj način izvode se tekstovi, kako *Ordinariuma* tako i neki himni, i hvalospjevi.

Npr. *Kyrie eleison* kao litanija ima tri puta *Kyrie eleison*, tri puta *Christe eleison* i tri puta *Kyrie eleison*; izvodilo se tako da su pjevači pjevali neparne brojeve, a orgulje svirale parne, drugim riječima prvi *Kyrie* pjevaju pjevači, drugi *Kyrie* orgulje i treći opet pjevači.

Magnificat se izvodio na isti način. Pjevači su počeli *Magnificat anima mea Dominum*, orgulje su odgovarale drugim stihom *Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo* i tako redom. Tako su nastali i samostalni oblici za orgulje zvani *Verseti*.

Upravo je iz te prakse vidljivo koliko su orgulje imale značenje kad je njihov ton mogao nadomjestiti izgovor teksta nekoga hvalospjeva, himna, psalma itd. To se jedino može shvatiti iz onoga što smo prije rekli da su se orgulje smatrale zemaljskim instrumentom koji je odraz nebeske harmonije – harmonije sfera.

KVADRATNA NOTACIJA

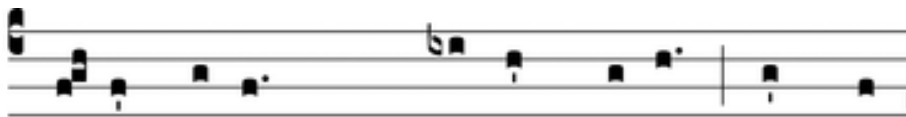
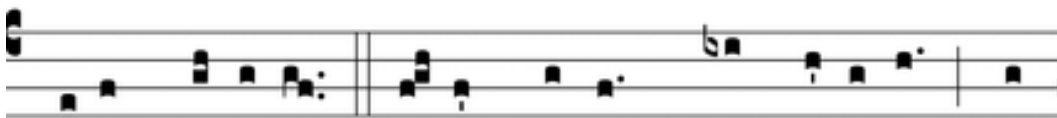
Nakon adiaSTEMATSKE notacije zaslugom Quida iz Arezza u XI. st. gregorijanske melodije počinju se notirati u sustav od četiri crte i dvije pomoćne crte, jedna iznad, a druga ispod sustava. Uvode se dva ključa, i to *C* i *F* ključ. To je omogućilo točno intervalsko zapisivanje melodija. Ta će notacija ostati dominantna sve do danas. Međutim, gregorijanika je prolazila kroz razna dekadentna razdoblja i sve se više gubila originalna praksa izvođenja pa su transkripcije gregorijanskih napjeva u kvadratnoj notaciji bile slične takozvanomu *cantusu planusu*. Rabile su se cijele ili polovinske notne vrijednosti. To je bio znak da su se te melodije pjevale kao korali, polako.

U doba baroka počinje prava pratnja liturgijskih napjeva, pa i gregorijanskih. Tada se pratila uglavnom svaka nota melodije, a ta će praksa velikim dijelom ostati sve do kraja XIX. st.





PRIMJERI:
Ave verum

6. 
A - ve vé-rum * Córpus ná-tum de Ma-

rí-a Vírgi-ne : Ve-re pássum, immo-lá-tum in



A - - - ve ve - rum Cor - pus na - tum
de Ma - ri - a Vi - - gi - ne

Kyrie eleison

I 
K Y-ri- e * e- lé- i-son. *bis*

L. Niedermeyer, *Gregorian accompaniment a theoretical and practical treatise upon the accompaniment of Plainsong*. New York, Chicago, London. 1905.

Musical score for Kyrie eleison. The top system shows the vocal line with the lyrics "Ky - - - - - ri e" and the bottom system shows the organ accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics "e - - - le - i son." and the organ accompaniment.

Requiem

Intr.
6.
R Equi-em * aetér- nam dó-na é- is Dómi-
ne : et lux perpé-tu- a lú-ce- at é- is.
Do - - na - - - e - is - - - - -
mi - ne: et lux per - pe - - tu - a

Musical score for the Requiem. The top system shows the vocal line with the lyrics "Equi-em * aetér- nam dó-na é- is Dómi-". The second system shows the vocal line with the lyrics "ne : et lux perpé-tu- a lú-ce- at é- is." and the organ accompaniment. The third system shows the organ accompaniment with the lyrics "Do - - na - - - e - is - - - - -". The fourth system shows the organ accompaniment with the lyrics "mi - ne: et lux per - pe - - tu - a".

Accompagnement pour orgue des principaux offices de l'Eglise selon le rite Romain [...], Gaume Frères et J. Duprey, Paris 1861, di Louis Niedermeyer



Vidi aquam

Aspersion :
VIII
V
I-di a-quam •

e - gre - di - en - tem de - tem - plo,

a - la - te - re dex - - - tro.

Joseph Mohr. Orgelbegleitung zum Meßbüchlein und Ordinarium Missæ. Pustet. Regensburg-Cincinnati. 1888.

Posuisti Domine

Comm. VI
a)
Po - su - i - sti Do - mi - ne * in cá - pi - te e - jus

F. Xavier Mathias. Organum comitans ad Commune Sanctorum Gradualis Romani quod juxta Editionem Vaticanam harmonice ornavit [...]. Pustet. Regensburg.

Gloria Patri

Gló - ri - à Pa - tri, et Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. * Sic - ut e - rat in prínci - pi - o,

et nunc, et sem - per, et in sæ - cu - la sæ - cu - ló - rum. A - men. E u o u a e

F. Peeters. Methode pratique pour l'accompagnement du chunt gregorien. Mechelen. 1943.

Zahvaljujući znanstvenomu proučavanju gregorijanske baštine, u XX. st. stabilizirat će se gregorijanska ritmika, kao

i notacija, pa će se kvadratne neume prepisivati u vrijednostima osminki, i to s vratovima ili bez vratova.

Primjer:

NEKI SAVJETI ZA TRANSKRIPCIJU KVADRATNIH NEUMA U MODERNU NOTACIJU

Od 1600. godine postoje razne prakse transkripcije kvadratne notacije u modernu notaciju, što smo u prethodnim primjerima vidjeli. Zahvaljujući studijima gregorijanske baštine i semiološkim otkrićima, danas su napuštene sve te stare prakse koje su pretvarale gregorijansku melodiju sve više u takozvani *cantus planus*. Semiološkim proučavanjem stabilizirana je gregorijanska ritmika bez upotrebe poznatoga ritmičkog *ictusa* iznad kvadratnih neuma. Od pape Pija X. koji je potaknuo znanstvena istraživanja i dao benediktincima slobodne ruke u tom poslu pa sve do danas znanstvena semiološka izučavanja sve više vraćaju gregorijanskoj melodiji prvotni sjaj, ljepotu i autentičnost.

Pri transkripciji u modernu notaciju važno je:

1) držati se originalnih izvora (vaticanska notacija – *Liber usualis*, *Graduale triplex*, *Graduale novum*)

2) sačuvati sve glazbene simbole i podjelu teksta na incisume, polufraze, fraze i periode

3) usporediti s adiastematskim izvorima i po mogućnosti iznad upisati adiastematsku notaciju kodeksa.

Profesor Frederico Del Sordo na Papinskom institutu za svetu glazbu u Rimu daje vrlo dobre i praktične upute za transkripciju.¹¹

1. Prepisati samo note bez vratova.
2. Dodati vratove.
3. Povezati u grupe note kako je u originalu.
4. Dodati druge znakove.
5. Upisati tekst.

¹¹ F. Del Sordo, *Accompagnamento del Canto gregoriano, Applicatio o*, na internetskim stranicama: <http://sites.google.com/site/delsordofederico>



PRAKTIČAN PRIMJER

Ecce virgo

CO. I
RBCKS

E C-ce virgo conci-pi-et, et pá-ri-et
fi-li-um: et vo-cá-bi-tur no-men e-ius
Em-má-nu-él. T. P. Alle-lú-ia.

Is. 7, 14

L 14
E 13

Prvi korak – prepisati samo glave nota

Drugi korak – dodati vratove

Treći korak – povezivanje i grupiranje nota prema originalu (prema kvadratnoj notaciji, a treba se konzultirati i s adiastematskom notacijom glede toga).



Četvrti korak – dodavanje incisuma, fraza, perioda i drugih znakova.



Ušlo je već davno u praksu da se gregorijanska neuma koja ima točku – *mora vocis*, prepisuje u četvrtinku. Tako se *clivic mora vocis* redovito pripisuje kao dvije četvrtinke s legatom. Ta se praksa može staviti na volju, jer ako se iznad

kvadratne notacije upisuju stare adiastematske neume, vidljivo je da se radi o dugim neumama, odnosno neumama s epizemama. Kvilizma se već prema staroj praksi notira kao znak za *mordente* iznad note.

Peti korak – upisivanje teksta

CO. I
(RIBCKS)

Ec-ce vir-go* con-ci-pi-et, et pa-ri-et

fi-li-um: et vo-ca-bi-tur



Bilo bi dobro dodati adiaSTEMATSKU notaciju barem iz St. Gallena. U transkripciji likvescentnih nota moguće je malo smanjiti veličinu nota tako da je ta nota malo manja.

Svi ti koraci nisu nužni kad se stekne rutina, posebno radom u suvremenim kompjutorskim programima. Može se

odmah krenuti prepisivati u osminskim vrijednostima i grupirati note prema vaticanskoj kvadratnoj notaciji ili adiaSTEMATSKOJ Laonovoj ili Gallenovoj notaciji. U današnjoj praksi neki transkribiraju gregorijanske napjeve u suvremenu notaciju s vratovima, a neki samo stavljaju note bez vratova pa ih povezuju znakom legata.

CO. I
(RICKS)

Ec-ce vir-go* con-ci-pi-et, et pa-ti-et
fi-li-um; et vo-ca-bi-tur
no-men e - ius Em - ma - nu - el.

Tako transkribirana melodija spremna je za harmonizaciju i za pjevanje. Za one koji nisu vješti latinisti bilo bi dobro u

tekstu upisivati i latinske naglaske kako stoji u liturgijskim knjigama.

Slijedi nastavak