

Miroslav Martinjak

ORGULJSKA PRATNJA GREGORIJSKIH NAPJEVA (2)

Pojavom pratnje gregorijanskih napjeva na orguljama¹ vodile su se i vrlo temperamentne rasprave o tome. Jedni su bili apsolutni protivnici bilo kakve instrumentalne pratnje gregorijanskih napjeva jer je ta melodija nastala kao monodija za pjevanje *a cappella* i svaka pratnja samo udaljuje tu crkvenu melodiju od izvornosti. Posebno žestoke rasprave vodile su se u 19. st. Zbog važnosti argumenata predočit ćemo neka razmišljanja iz minulih stoljeća koja su i danas za nas značajna. To je važno čuti zbog osjetljivosti predmeta o kojem pišemo i radi što savjesnijega pristupa harmonijskoj pratnji te tisućljetne crkvenoglazbene baštine kojoj treba pristupiti s puno znanja i osjetljivosti kako glede slobodnoga ritma tako i glede melodije koja se razvijala unutar osam crkvenih modusa, a prije *octoechos*a po arhaičkom modalitetu.

Francuski skladatelj Jean Philippe Rameau u svom vrlo značajnom djelu za zapadnu glazbu *Treatise on Harmony*,² podijeljenom u četiri knjige, a objavljenom 1722., naglašava da je najvažniji estetski ukus glazbenika u pronalaženju najboljih harmonija za gregorijanske napjeve.

Flor Peeters u predgovoru svoga djela *Méthode pratique pour l'accompagnement du chant grégorien* (Praktična meto-

da pratnje gregorijanskoga pjevanja) pokazuje veliku ljubav prema gregorijanskomu pjevanju i potiče na razmišljanje glede harmonijske pratnje tih melodija. Upozorava na osobine modaliteta i zakonitosti modalnih gregorijanskih melodija pa bi prema njemu svaki glazbenik u tom duhu trebao izabrati najbolju moguću harmonijsku pratnju. Naglašava kako je svjestan da nije dobro pratiti gregorijanske napjeve, ali priznaje da je bio pod pritiskom mode i prakse pa je i sam napisao knjigu o pratnji gregorijanskih napjeva. Kaže da pratnja i gregorijanska melodija ne idu nikako skupa, ali unatoč tomu ta je praksa nezaustavljiva i prakticira se po svim većim crkvama i to mnogi podržavaju.³

Neki autori naglašavaju da dobra ili loša pratnja gregorijanskih melodija ovisi o orguljašu i njegovoj vještini i smislu za gregorijansku baštinu.⁴

Godine 1871. Raymund Schlecht piše u svom djelu *Geschichte der Kirchenmusik*: »Na svaki način je ukusnije i dublje se domislje pravilno i pobožno koralno pjevanje koje nije smetano orguljskom pratnjom. Već se sama priroda gregorijanske melodije protivi pratnji.«⁵

Benediktinac dr. Leo Söhner iz opatije Sankt Ottilien sabrao je u svom djelu *Die*

¹ Europski udžbenici to uglavnom nazivaju »pratnja gregorijanskih melodija« (Accompagnamento gregoriano; *D'accompagnement du chant grégorien*; *Die Kunst der Choralbegleitung*) umjesto »harmonizacija gregorijanskog pjevanja«.

² Usp. J. Ph. Rameau. *Traité de l'harmonie, livre IV. Principes d'Accompagnement*. Paris, 1722., str. 8-14.

³ Usp. F. Peeters. *Méthode pratique pour l'accompagnement du chant grégorien*. Malines (Machelen), 1856., str. 1-9.

⁴ Usp. N. A. Janssen. *Wahre Grundregeln des Gregorianischen Kirchengesanges von J. C. B. Smeddinck*, Kaplan in Bilk. Maiz, 1846., str. 250.

⁵ R. Schlecht. *Geschichte der Kirchenmusik*. Regensburg, 1871., str. 191.

Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland, vornehmlich im 18. Jahrhundert sve dostupne podatke o početcima pratnje gregorijanskih melodija i prikazao cjelokupni razvoj.⁶

Willi Apel u svom djelu *Gregorian chant* piše: »Praksa pratnje gregorijanskih napjeva ima nakanu *promicati gregorijansko pjevanje, ali nažalost tako ga razara. Na svaki način gregorijansko pjevanje s pratnjom zvučat će kao nešto sasvim različito nego što bi trebalo biti. Također velika različitost u stilovima i načinima pratnje tih melodija pridonosi umanjivanju toga najvećega glazbenoga blaga katoličke vjere i Crkve.*«⁷

Poznati profesor pjevanja i svećenik N. A. Janssens zgodno primjećuje: »Pjevač iz poštovanja prema kršćanskoj starini ne ubacuje nikakve note u službeni napjev, tako bi trebao orguljaš izabrati jednostavne i dobro probrane harmonije. Suviše sviranje i improviziranje ometa vjernike u razumijevanju teksta.«⁸

Isti autor glede toga daje dva korisna savjeta za orguljaše:

1. »Želite li pratiti gregorijanski napjev po pravilima nove harmonije, prije svega treba se držati pravila nepromjenjivosti gregorijanske melodije u svom najmanjem i najvećem dijelu. Melodija mora ostati originalna kakva je prenesena iz starine.

2. Moguće je gregorijanski napjev pratiti modernim harmonijama, a da se sačuva čistoća gregorijanske melodije i izbjegniju sentimentalne harmonije i dominantne septime.«⁹

U prilog svemu rečenomu istaknut ćemo tri korisna savjeta poznatoga ta-

lijanskoga skladatelja i orguljaša Giulija Basa koje on upućuje svima koji prakticiraju pratnju gregorijanskih napjeva:

1. Mnogo vježbati i ne umoriti se osluškujući uhom ono što se čuje. Glazba bilo koje vrste ne izvodi se teorijskim receptima, nego glazbenim osjećajem. Uho je glas glazbene savjesti, a praksa taj glas razvija i izoštrava i ni jedna teorija ne može to nadomjestiti.

2. Već od prvih pokušaja harmonizacije treba izbjegavati bilo kakve vulgarnosti i nedoličnosti. Treba upotrebljavati ono što se dobro povezuje s gregorijanskom umjetnošću.

3. Posljednji je savjet svim maestrima koji su studirali klasični kontrapunkt i harmoniju da ne tretiraju tradicionalne gregorijanske melodije prema spomenutim harmonijama i kontrapunktima.¹⁰

U doba romantike gregorijanika se vrlo cijenila i smatrala se glazbom koja ima posebnu povijesnu vrijednost. Kao posebna povijesna glazba ne bi se smijala pratiti suvremenim harmonijama. Stoga se glazbenici romantike radije okreću renesansi i renesansnomu shvaćanju gregorijanske modalnosti. U to doba u Francuskoj i Njemačkoj započinju intenzivna istraživanja gregorijanskih melodija i to će polako mijenjati mnoge stvari i u pristupu instrumentalnoj pratnji te povijesne glazbe. Gregorijanska melodija počinje se opet otkrivati u svom sjaju, kao i slobodni gregorijanski ritam. Počinje se naglašavati pravilo da na jednu neumatsku grupu od dva, tri ili više tonova dolazi samo jedan akord. Zatim se počinje isticati važnost verbalnoga i melodijskoga naglaska u pratnji gregorijanskih napjeva. Giulio Bas u Italiji i dr. Petar Wagner prvi su prihvatili takav stil, a kasnije i Max Springer, Fr. Ks. Matthias, Mihael Horn i drugi.¹¹

⁶ L. Söhner. *Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland, vornehmlich im 18. Jahrhundert*. Ausburg, 1931.

⁷ W. Apel. *Gregorian chant*. Blomington/Indiana, 1958., str. XII.

⁸ N. A. Janssens. *Wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges, Ein archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges für Priester-, Knaben- und Schullehrer-Seminarien, sowie für Organisten und zum Selbstgebrauch*. Mainz, 1846., str. 261.

⁹ Isto, str. 265.

¹⁰ Usp. G. Bas. *Metodo per l'accompagnamento del canto gregoriano e per la composizione negli otto modi*. Torino, 1920., str. 4.

¹¹ Usp. DRINKWELDER ERHARD-ENDJE, u: Sv. Cecilija. *Pratnja korala nekada i danas*, br. 3 (1932.), str. 130-131.



Primjer

CO. IV

I

E- ru-sa-lem.

Je - ru - sa - lem

Org.

Vidimo da svaka neumatska grupa ima samo jednu harmoniju.

METODA ŠKOLE U SOLESMESSU¹²

Francuska škola

Jean Hébert Desrocquettes, Henri Potiron, Achille P. Bragers, Leo P. Manzetti, Julius Bas, Eugène Lapiere i Ferdinand Portier glavni su predstavnici francuske škole. Ta bi se škola mogla nazvati škola Solesmes [solɛ'm] jer slijedi teoriju i nauku o gregorijanskom pjevanju benediktinaca iz samostana Solesmesa¹³. Ono što je važno za tu školu glede upotrebe akorda jest ponajprije izbjegavanje dominantnoga septakorda i kromatizama. Slijedi se ritmička teorija benediktinaca iz Solesmesa i u tome je bitna razlika između francuske i njemačke škole.

Ritam je prema toj školi bitna odrednica pratnje, a određuje se ritmičkim *ictusom*.¹⁴ Mjesto ritmičkoga *ictusa* određuje

je mjesto akorda. No svi *ictusi* ne trebaju nužno imati i nove akorde. Treba razlučiti bitne ritmičke *ictuse* i tu smjestiti akordičke promjene. Teorija o gregorijanskom ritmu prema školi iz Solesmesa dominirala je sve donedavno i, treba priznati, bila je u nekim svojim tumačenjima jasna, premda je gregorijanski ritam tumačila pomoću menzuralnoga ritma, odnosno binara i ternara koji su nastajali pravilnim stavljanjem ritmičkoga *ictusa* kao granice između jednog binara ili ternara i drugoga binara ili ternara. Definicija slobodnoga gregorijanskoga ritma bila je: »slobodni ritam jest izmjena binara i ternara«. Prema toj ritmičkoj teoriji trebalo je znati pravila gdje smjestiti ritmički *ictus*. Evo nekih pravila:

¹² G. M. Suñol. *Metodo completo di canto gregoriano con appendice per il canto ambrosiano secondo la scuola di Solesmes*, Roma, 1951.

¹³ Solesmes [solɛ'm], benediktinska opatija u istomenu gradicu (departman Sarthe) u Francuskoj. Bila je utemeljena oko 1010. U srednjem vijeku bila je važno hodočasničko mjesto, ukinuta 1791., obnovljena 1833., zatvorena 1901. i ponovno uspostavljena 1922. U XIX. st. postala je poznata po obnovi liturgije i gregorijanskoga pjevanja. Sada je matični samostan francuskih benediktinaca.

¹⁴ Pojam *ictus* označavao je ritmička uporišta, odnosno grupirao je kvadratne neume na takozvane

binare i ternare. To je mala okomita crtica ispod neume od dva ili tri tona. Postojala su određena pravila za stavljanje *ictusa* na neume. Tako je svaka početna neuma neke neumatske grupe od dva ili tri tona imala *ictus*. Završna neuma u kadenci također je dobivala *ictus*. Monosilabička neuma između dviju grupa od dva ili tri tona ili više njih pribrajala se prvoj grupi itd. Ta raspodjela *ictusa* pomagala je u gregorijanskom dirigiranju, kao i u pratnji gregorijanskih napjeva. Premda mnogi još uvijek rabe gregorijanski ritmički *ictus*, suvremena semiološka proučavanja odbacila su *ictus* i temelje ritmičku teoriju na dužini slogova i vrijednosti adialematskih neuma.

1. Svaka početna neuma neke neumatske grupe od dva ili tri tona ima ritmički *ictus* koji se bilježio okomitom crticom ispod ili iznad neume.



2. Ako se radilo o neumama na unisonu (bistrofa, tristrofa, bivirga, trivirga), također je svaka prva imala *ictus*.



3. Ako se jedan punctum ili virga (monosilabičke neume) našao između dviju neumatskih grupa od dva ili tri tona, taj punctum ili virga pribraja se uvijek prvoj grupi i tako tvorio binar ili ternar.



4. Neume od četiri i više tonova dijelile su se na 2+2, 3+2, 2+3.



5. Neuma prije quilizme imala je uvijek *ictus*



Ta teorija o ritmičkim *ictusima* služila je za cjelokupnu interpretaciju gregorijanskoga pjevanja, dirigiranja i svakako za orguljsku pratnju. *Ictusi* su bili mjesta na kojima su se mogle događati akordičke promjene, oni su pokazivali arzu i

tezu po kojima je dirigent dirigirao. Glede orguljske pratnje analizom je trebalo odrediti važne *ictuse* u polufrazama i frazama i na njima su se događale eventualne akordičke promjene.

Da bi se shvatila ta stara teorija o gregorijanskom ritmu, treba spomenuti da se polazilo od jednostavnoga gregorijanskoga ritma koji počinje arzom, a završava tezom. Taj ritam bio je prema grčkoj teoriji uzlazna stopa koja se sastojala od arze i teze ili jampski ritam koji je karakterističan za stari klasični himan čiji je ritam počeo arzom, a završio tezom. Takav ritam u notaciji izgledao je ovako: .



Prva neuma nema *ictus* i to je arza, a druga ima i to je teza. To je dakle osnovni element jednostavnoga gregorijanskoga ritma. Više takvih elemenata zajedno oblikuje jednostavni gregorijanski ritam jampskoga tipa. Stari himni pisani su u tom ritmu.



Iam lú - cis ór - te sí - de - rum

Naglasak riječi ovoga himna podudara se s *ictusom*. Uz taj ritam treba spomenuti i trohejski ritam koji počinje *ictusom*, a završava neumom koja nema *ictus*.

U tom ritmu pisane su sekvence ili posljednice.



Vé - ni sán - cte Spí - ri - tus.

Naglasak riječi podudara se s *ictusom*, a tekst počinje čvrstim naglaskom obratno od jampskog ritma.

Upravo od toga ritma prema staroj teoriji nastajala je i razvijala se dugi niz stoljeća menzuralna ritmika. Stavimo li taktnu crtu između note koja nema *ictus* i note s *ictusom*, dobivamo male tak-



tove od dvije osmine i taj takt onda počinje težom, a završava ardom. Međutim po staroj teoriji ritam je počeo ardom, a završio težom.¹⁵



Što se tiče pratnje gregorijanskih napjeva treba reći da je francuska škola najpoznatija i nadaleko najraširenija.

Prvi koji je počeo praksu pratnje gregorijanskih napjeva bio je glazbenik Louis Niedermeyer, koji je ujedno osnivač francuske konzervatorije.

Njegovo pravilo pratnje bilo je temeljeno na modalnim ljestvicama. Belgijski orguljaš François-Auguste Gevaert oponašao je u svojim pratnjama Niedermeyerov stil, međutim koji put je rabio i kromatizme, što je Niedermeyer apsolutno izbjegavao.

Louis Niedermeyer

Di - xit _____ Do - mi - nus Do - mi - no me - o



se - de a dex - tris me - is

Za Francuze se može reći da s puno ukusa prate gregorijanske napjeve, premda se stječe dojam da koji put rabe suviše statičke harmonizacije, što nije slučaj u Belgijancima koji žele razviti uz gregorijanski napjev i gipku harmoniju.

Donosimo nekoliko primjera talijanske, francuske i belgijske škole:

Primjeri: Julius Bas

Ky - - ri - e e - - le - i - son.



¹⁵ Ta ritmička teorija gregorijanskoga pjevanja temeljena na ritmičkom ictusu dominirala je sve do posljednjih desetljeća prošloga stoljeća kad se takvo shvaćanje i tumačenje gregorijanske ritmike počinje napuštati, a sve više dolaze do izražaja semiološka istraživanja u kojima je u centru latinska riječ, njezin slog, tonički naglasak i stara adiastratska notacija iz rukopisa St. Gallena, Laona i drugih notacija.

Leo Manzetti

Ky - - ri - e e - - le - i - son.

Achille Bragers

Ky - - ri - e e - - le - i - son.

Potiron / Desrocquettes

Ky - - ri - e e - - le - i - son.

Ferdinand Portier

pot - e stas ae - ter

U izloženom primjeru vidljiva je duga statička harmonija.

Karakteristično za francusku školu jest sljedeće:

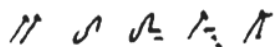
1. epizema u gregorijanskoj notaciji ekspresni je znak bez fiksne metričke vrijednosti,
2. latinski je naglasak neovisan o ritmičkom *ictusu*,
3. sinkope se izbjegavaju u gregorijanskim napjevima.

Epizema

Epizema u gregorijanskoj notaciji prije svega je ekspresivni znak koji se rabio kako u adiaستماتској (neintervalskoј notaciji) tako i u diastematskoј (intervalskoј notaciji). U takozvanoј crnoj kvadratnoj notaciji to je vodoravna crtica iznad ili ispod neume. U adiaستماتској notaciji to je malo zadebljanje na kraju neume ili crta iznad neuma. Značenje epizeme ovisi o mjestu na kojem se nalazi.



Primjer epizeme u kvadratnoj i adiastematskoj notaciji



ANT 

E 

c-ce an-ci-la Do-mi-ni

U gornjem primjeru nalazimo epizemu na početku osnovnoga ritma. Time se želi potaknuti da početak bude izveden s glasovnim intenzitetom koji zahtijeva tekst.

Epizeme na prvom tonu neume *pes* i prva tona neume *clivis* ustvari označavaju intenzitet i ekspresivnost.

Epizema koja se nalazi na slogu *fru* može se izvesti s jednim malim diskret-

nim intenzitetom kao da je mali naglasak na početnom ritmu. Dalje, u istom primjeru epizeme se nalaze na početcima neuma od dva tona, gdje ih i najčešće nalazimo u gregorijanskim napjevima. Glede interpretacije epizeme označavaju važna interpretativna mjesta i određeni intenzitet gregorijanske melodije.

RAZLIKE IZMEĐU FRANCUSKE I BELGIJSKE ŠKOLE

Bitna je razlika između francuske i belgijske škole u tretiranju toničkoga naglaska latinske riječi. Francuska škola uglavnom ne mijenja akorde na naglascima riječi (osim ponekad), nego ih radije mijenja na ritmičkim *ictusima*. Belgijanci ih mijenjaju na naglascima riječi.

Primjeri:

Francuska škola – *Dies irae* – HÉBERT DESROCQUETTES

Di - es i - rae, di - es il - la, sol - vet sae - clum



Belgijska škola – *Dies irae*

Di - es i - rae, di - es il - la, Sol - vet sae - clum in fa - vi - la



Francuska škola – Victime Paschalis laudes – HÉBERT DESROCQUETTES

Vi - cti - mae Pa - schá - li lau - des

Belgijska škola – Victimae paschali laudes

Vi - cti - mae pa - schá - li lau - des

Francuska škola – Veni Creator – THEODORE MARIER

Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus, men - tes tu - o rum vi - si - ta;
im - ple - su - per - na gra - ti - a
quae tu cre - a - sti pec - to - ra. A - men.

Belgijska škola

Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus. men - tes tu - o - rum vi - si - ta:
3 Im - ple su - per - na gra - ti - a, quae tu cre - a - sti - pe - cto - ra.



Francuska škola – MARCEL DUPRÉ – Manuel d'accompagnement du Plain Chant Grégorien

I. TON

Hymne: Jesu redemptor omnium

Je - su Re - dem - ptor om - ni um, quem lu - cis an - te o - ri - gi - nem,

Pa - rem pa - ter - nae glo - ri - ae, Pa - ter su - pre - mus e - di - dit.

MODALNE KADENCE

Gregorijanski napjevi kroz svoju dugu povijest razvili su svojevrstne melodijske završetke polufraza, fraza i perioda. U proučavanju gregorijanske melodijske estetike s vremenom se stabilizirala terminologija gregorijanskih melodijskih završetaka ili kadenca.

Klasifikacija gregorijanskih modalnih kadenca započeta je već u doba renesanse, a do danas se stabilizirala metoda podjele gregorijanskih modalnih kadenca s kojom se svi suvremeni teoretičari slažu.

Gregorijanske kadenca svrstavamo u nekoliko tipova koje je važno prepoznati da bi ih se moglo harmonizirati po preporučenim pravilima. Imamo dva tipa modalnih kadenca:

- 1) jednostavne
- 2) sastavljene ili proširene kadenca (riddanze)

1. Jednostavne kadenca dijele se na tri tipa:

- a) direktne
- b) kadenca s anticipacijom note finalis
- c) kadenca sa zaostajalicom.

a) Direktne jednostavne kadenca završavaju punctumom na kojem se nalazi posljednji slog riječi neke polufraze, fraze ili periode.

D-o- rá-te De- um omnes ánge- li e-ius :

¶. I- pse fe- cit nos,

b) Kadence s anticipacijom note finalis. Takve su kadence u gregorijanskim napjevima brojne.

tú- tem,

me in la-ti- tú- di-ne :

audí- vit, et laetá-ta est Si- on :

c) Kadence sa zaostajalicom su kadence kojima je posljednja neuma od više tonova, najčešće od dva tona (clivis, climacus), na kojoj se nalazi posljednji slog riječi. Posljednji ton završava na noti finalis modusa.

A -gnus De- i, *

A - gnus De- i, *em.

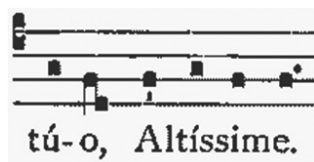
2. Sastavljene ili proširene kadence (ridondanze)

- a) Jednostavne proširene kadence
- b) Ukrasne kadence

a) Jednostavne proširene kadence one su u kojima melodija završava s dva punctuma na posljednja dva sloga riječi na noti finalis modusa.

nim hono-ri- fi- cá- tus est :





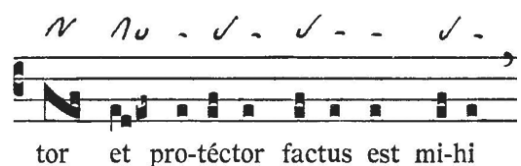
b) *Ukrasne kadence one su koje završavaju punctumom na posljednjem slogu riječi, prethodna je neuma sastavljena od dvaju ili više tonova, a prva u neumatskoj grupi počinje s notom finalis modusa.*



Dó-mi-nus suscé-pit me :



no-bis pa-cem.



tor et pro-téctor factus est mi-hi

N. B. Sve završetke polufraza, fraza i perioda na tonici modusa nazivamo kadicama, a završetke na drugim modalnim tonovima nazivamo polukadicama.

Modalne kadence s harmonijskoga su gledišta završetci polufraza, fraza i perioda koji se oblikuju od akorda prije tonike i akorda tonike. Traktati iz XV. i XVI. st. isključivali su iz uporabe vođicu akorda prije tonike kao npr. u dorskom cis ili u miksolidijskom fis, a polifonističari su to upotrebljavali u kadencalnim završetcima polifonih skladba. Radi što

većega približavanja duhu modaliteta današnji udžbenici gregorijanske pratnje ne vole upotrebljavati standardne nazive *dominanta*, *subdominanta* itd. jer to je svijet tonaliteta. Radije se upotrebljava nešto drugačija terminologija. Tako npr. profesor gregorijanske pratnje na Papinskom institutu za sakralnu glazbu u Rimu Federico Del Sordo upotrebljava naziv za akorde koji prethode akordu tonike *l'accordo in levare*.¹⁶ Neki udžbenici označavaju samo stupnjeve modalne ljestvice i pomoću stupnjeva određuju akorde prikladne za kadenciranje.¹⁷

U pratnji gregorijanskih napjeva ko- rektno harmoniziranje kadenca od pre- sudne je važnosti jer upravo one daju po- seban modalni i arhaični ugođaj.

NASTAVLJA SE

¹⁶ Usp. F. Del Sordo. *Accompagnamento del Canto Gregoriano, corso base 2*. <http://sites.google.com/site/delsordofederico>

¹⁷ Usp. F. Peeters. *Méthode pratique pour l'accompagnement du chant grégorien*. Malines, 1954. M. Dupré, *Manuel d'accompagnement du plain chant grégorien*. Paris, 1937.