

ČLANCI

Liturgijska glazba u prošlosti i sadašnjosti

Pregled liturgijsko-glazbene prakse kroz određene povijesne etape i umjetničke stilove

Miroslav Martinjak, Zagreb
Stručni članak

(VIII. nastavak)

TEKSTUALNO-MELODIJSKA ANALIZA SKLADBE *HODIE SCIÉTIS* PO ZAKONITOSTIMA SEMIOLOGIJE

Proučavanje stare notacije paleografskom disciplinom semiologijom temeljilo se prije svega u usporedbi starih neumatskih znakova u odnosu na tekst i riječ. Tako su se polako otkrivale zanimljivosti u samom pristupu skladatelja gregorijanske melodije prema svetom tekstu i njegovim sadržajnim, ritmičkim i fonetskim vlastitostima. Čini nam se da je stari skladatelj, ako već nije mogao zabilježiti melodiju i njezine intervale, nastojao zabilježiti tijek melodije, ritam melodije i izražajnost te melodije. Studirajući staru notaciju stječe se dojam da je to velikim dijelom i uspio. Pomna analiza gregorijanske melodije rasvijetlit će ovu činjenicu.

IN NATIVITATE DOMINI AD MISSAM IN VIGILIA

Cf. Ex. 16, 6. 7; Is. 35, 4; Ps. 23

IN. VI
RBCKS
H
O-di-e sci-étis, qui a vé-ni-ét Dómi-
nus, et salvá-bit nos: et ma-ne vi-dé-bi-tis gló-
ri-am e-ius. Ps. Dómi-ni est terra, et ple-ni-tudo e-ius:
orbis terrá-rum, et úní-vérsi qui há-bi-tant in e-ó-m

Ova ulazna pjesma *Hodie sciétis* pjeva se na misi bdjenja na Badnju noć. Gledajući današnjim očima i razmišljajući današnjim načinom shvaćanja radosti, života i svetkovine Božića očekivali bismo skladbu drugačijeg tipa, tj. melodijski vrlo bogatu, razvijenu, radosnu, temperamentnu pa čak i vatrenu, patetičnu i slično, jer se započinje sa slavljem rođenja Spasitelja. Ali od toga ništa u jednostavnoj gregorijanskoj melodiji. Čak je izabran i drugi modus koji ne podnosi velike melodijske opsege i razvijene melodije. Pitamo se je li to slučajno ili namjerno učinjeno. Najvjerojatnije je skladatelj to činio namjerno, jer kršćansko slavljenje

Božića nema ništa s pučkim veseljem, pijankama, kićem, glazbom koja udara u noge i koja diže adrenalin, već je to posebna radost, radost koja razveseljava kršćanski duh, koja izvire iz spoznaje otkupiteljskog Božjeg zahvata u povijest i radost koja još nije dovršena, koja je tek započela i ima svoj kraj i svoj smisao tek u Uskrsu. I zato tko slavi i raduje se Božiću, a ne slavi, raduje se i vjernički doživljava Uskrs u stvari ništa ne slavi.

Analizirajmo tekstualno melodijski ovu ulaznu pjesmu koja u prijevodu znači: *Danas ćete znati da dolazi Gospodin da nas spasi, a sutra ćete vidjeti njegovu slavu.* Tekst ima svoje biblijske temelje i to u knjizi Izlaska 16, 6,7: *„Onda Mojsije i Aron progovore svim Izraelcima: „Večeras ćete poznati da vas je Jahve izveo iz zemlje egipatske, a ujutro ćete vidjeti svojim očima Jahvinu slavu, jer vas je čuo Jahve kako ste protiv njega mrmljali“.*

Prorok Izaija ima sličnu rečenicu:

„Recite preplašenim srcima: „Budite jaki, ne bojte se! Evo Boga vašega, odmazda dolazi, Božja naplata, on sam hita da nas spasi!“ Sljepačke će oči progledati, uši će se gluhih otvoriti, tad će hromi skakati k'o jelen, nje-makov će jezik klicati“.

Također psalam 23 sadržajno se uklapa u to:

Jahvina je zemlja i sve na njoj, svijet i svi koji na njemu žive.

On ga na morima utemelji i na rijekama učvrsti.

Tko će uzići na Goru Jahvinu,

tko će stajati na svetom mjestu njegovu?

Onaj u koga su ruke čiste i srce nedužno:

duša mu se ne predaje ispraznosti,

i ne kune se varavo. On blagoslov prima od Jahve

i nagradu od Boga, Spasitelja svoga.

Takav je naraštaj onih koji traže njega,

koji traže lice Boga Jakovljeva.

„Podignite, vrata, nadvratnike svoje,

dijžite se, dveri vječne,

da uniđe Kralj slave!“

„Tko je taj Kralj slave?“

„Jahve silan i junačan,

Jahve silan u boju!“

„Podignite, vrata, nadvratnike svoje

dijžite se, dveri vječne,

da uniđe Kralj slave!“

„Tko je taj Kralj slave?“

„Jahve nad Vojskama - on je Kralj slave!“

IN. VI
RBCKS
H
O-di-e sci-étis,
Danas ćete znati

Ulazna pjesma počinje riječju *danas*, koja se u Bibliji često čuje i to u Starom i Novom zavjetu 242 puta, a samo u Novom zavjetu 37 puta. Ona označava jednu

vremensku granicu, jednu među između onoga što je bilo i onoga što će biti, pa tako ima određeno teološko značenje i određenu težinu. Bog zahvaća u povijest danas isto kao što je to učinio u prošlosti i kao što će činiti u budućnosti. Tako ona uprisutnjuje Božju gestu, a samim time i Božji plan spasenja u sadašnjosti, za današnju povijest za današnju generaciju ljudi. Gregorijanska melodija je u šestom plagalnom modusu što odmah upućuje na umjereni melodijski raspon, uglavnom jedne kvinte, velike sekste ili male septime.

Kao da je skladatelj i izborom modusa htio ograničiti melodiju, njezinu raskošnost i radost. Više je želio da tijekom melodijski ove ulazne pjesme bude meditativnog, umirujućeg karaktera, bez velike pompe i pretjerivanja. Na samom početku melodija najavljuje da će se razvijati oko tonike modusa (FA) kao melodijske osovine i ključne note u skladbi. Kvadratna notacija zapisuje intervalski melodijski hod, ali dovoljno ne upućuje na ritmičke finese melodije. Po njoj bismo frazu otpjevali od početka do kraja bez zaustavljanja. St. Gallenova i Laonska notacija ipak upućuju na nešto drugo, tj. na određeno fraziranje melodije. Početni tractus (-) u St.

Gallenovoj notaciji i uncinus (~) u Laonskoj ukazuju na dobro postavljen početni ton kao sigurna odskočnica za dalje. Tristrofe („„) zahtijevaju reperkusiju tona, tj. ponavljanje svakog tona ali bez prekida tona kako se ne bi dogodilo staccato pjevanje. Taj dio mora biti s posebnom pažnjom izveden, jer je važan i tekstualno i melodijski, upravo po ovoj tristrofi koja se nije slučajno našla ovdje, nego zato da se jeka izvedbe riječi *hodie* proširi po čitavom crkvenom prostoru i svrati pozornost na poruku i sadržaj koji slijedi. Da je skladatelj stavio samo jedan *punctum* na riječ *hodie*, taj efekt ni izdaleka ne bi bio takav kakav čini neuma tristrofa koja je zvučni nositelj riječi. Dva tractulusa, odnosno dva uncinusa završavaju riječ *hodie*. U sljedećoj riječi *sciētis* posebna je pozornost u starim notacijama dana naglasku riječi. Kvadratna neuma zvana *pes subbipunctis* nalazi se na naglasku, ali ne označava fraziranje ta četiri tona. Prema kvadratnoj notaciji trebalo bi sve note pjevati bez zaustavljanja, međutim stare notacije upućuju na zaustavljanje ritma na prvoj noti skupine, dakle na povećanje vrijednosti note. Tako St. Gallenova notacija neumu *pesa subbipunctisa* piše odvajajući prvi element od skupine, tj. stavlja virgu s epizemom (/) i climacus (/ .), a Laonska na prvi uncinus stavlja slovo *t* (*tenere* = dobro izdržati), što ima identično značenje. Takav način notiranja nije samo radi naglaska riječi *sciētis* već i zato što je nota *g* važna nota i jedina koja ima ključnu ulogu u melodijskom usponu iznad tonike FA.

Studirajući tu melodiju uočavamo da je riječ najvjerojatnije o arhaičnoj modalnosti s dominantom na FA. Dakle stožerna nota je FA, iznad koje je cijeli ton *g*, a ispod polustepen *mi*. Melodija se širi od stožerne note FA prema dolje i prema gore. Izuzev melodiju na riječi *sciētis*, gdje ide do note *b*, u svim drugim slučajevima melodija ne ide iznad note *g*, a prema dolje se nastoji izbjegavati polustepen *fa-mi*. I doista, nota *mi* se na kraju fraze, tj. na riječi *Dominus* (*do-re-mi-re*) po-

javljuje, ali u takvom melodijskom spoju da ne daje dojam polustepena *mi-fa*, a tek u frazi *et mane videbitis gloriam eius* pojavit će se polustepen *mi-fa*. Prema ovome mogli bismo zaključiti da je riječ o vrlo staroj melodiji nastaloj prije ustroja *octoechososa* (teorije osam modusa).

Dakle modalna struktura skladbe *Hodie sciētis* jest: *do re (mi) FA* so la (*b*) ili ljestvica današnjeg F *dura*.

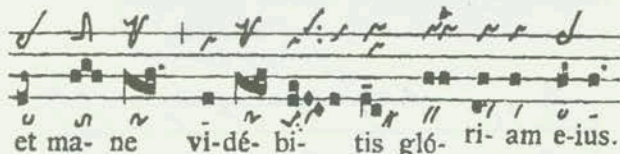


Druga polufraza *quia véniet Dominus* razvija se unutar spomenutih tonskih granica. Raspon fraze je kvinta (*c-g*). Kao što je u prvoj polufrazi posebno istaknuta riječ *sciētis* (znat će te) u drugoj je riječ *véniet*. Prema kvadratnoj notaciji ne bismo znali da je na slogu *véniet* posebno istaknuta nota *g*, koja je važna strukturalna nota i nota krajnjeg uspona i zato St. Gallenova i Laonska notacija pišu *salicus* (/ . /) u kojem je važna treća nota, odnosno povećanog trajanja. Riječ *Dominus* melodijski je vrlo jednostavno obrađena, što može ukazivati na želju skladatelja da tu riječ ne izvrgne nejasnoći i nedovoljnoj čujnosti posredstvom prekomjernih nota. Treba se jasno i glasno čuti da Gospodin dolazi. To je opravdano kako s teološke, tako i s retoričke, odnosno propovjedničke strane. No ipak na zadnjem slogu riječi *Dominus* dopušta se mala fioritura sloga, jer je riječ već izgovorena i to je neće nagrditi već joj dati jednu melodijsku puninu. Možda to sve izgleda nevjerovatno. Pitamo se čemu tolika preciznost i osjetljivost. Pa to je duhovnost benediktinaca koja je vodila brigu o najmanjim detaljima i Božja riječ se osluškivala u tišini samostanskih prostora i zato se ta osjetljivost najvjerojatnije događala spontano, jer se tako živjelo i shvaćalo biblijski tekst. Stare notacije upućuju na povećanu vrijednost svih četiriju nota na slogu *nus*, dakle treba dobro ispjevati kadencu koja se mijenja i nije više na noti *fa*, već na noti *re*, što je isto značajno i ima jednu ekspresivnu težinu.



Polufraza *et salvabit nos* zapjevom podsjeća na drugi psalmodijski tonus. Melodijska građa je već poznata. Ključne note *re* i *fa*. Stare notacije upućuju na važnost bivirgi na naglašenom slogu riječi *salvabit*. Laon stavlja uz uncinuse i slovo *a* (*augete* = izdržati). Laon također

stavlja slovo *a* na zadnju notu torculus na slogu *bit*, a St. Gallen nema takovo produženje. To može imati svoje opravdanje da je, naime, riječ o maloj ritamskoj varijaciji u Laonskoj melodiji i notaciji. Inače čitava polufraza ima karakter malog usklika i tako bi je trebalo i interpretirati, tj. povećanjem intenziteta glasa.



a sutra ćete vidjeti njegovu slava.

Fraza *et mane videbitis gloriam eius* glede tonske građe malo se proširuje tj. uvodi se polustepen *fa-mi*, a to do sada još nismo čuli. Intonacija *re-fa* već se pojavila na početku skladbe (*hodie*), ali sada na slogu *et*, poslije kojeg slijedi slog *ma* pa predstavlja određenu fonetsku problematiku. Sve tri notacije upozoravaju na to pišući likvescentne note. Zahtijeva se dobra slogovna artikulacija iza veznika *et*. Inače izvedba čitave fraze, prema svim trima notacijama treba biti fluidna i tečna. Stare notacije upozoravaju da na slogu *bi* prve dvije note treba povećati u trajanju. St. Gallenova notacija piše na tom mjestu *pes quadratus* dva punctuma i virgu (∩), a Laonska *uncinusa*, *virgu*, dva punctuma i virgu (∩). Kvadratna notacija na to ne upozorava. Malo začuđuje zašto je slog *bi* tako istaknut. Dok slog *dé*, koji ima naglasak ima jednostavni *porectus*, a slog *bi* *pes quadratus subbipunctis*, dakle čak pet nota. Mogli bismo zaključiti da se u stara vremena krivo naglašavalo riječ i to umjesto *videbitis*, govorilo se *videbitis*. No to je manje vjerojatno. Najvjerojatnije jest da su ovdje prevladali više melodijski i glazbeni razlozi. Naglasak riječi, premda melodijski siromašniji od sloga koji slijedi, ipak je došao do izražaja, jer se melodija podigla na naglasaku, a poslije toga u nižem registru slog koji slijedi samo je jedna melodijska jeka koja se nastavlja iza naglasaka. I doista, gledamo li melodiju jednog i drugog sloga, možemo zaključiti da je samo *pes quadratus* novost, a ono što slijedi u stvari je sekvenca neume *porectus* koju smo čuli na prethodnom naglašenom slogu (*fa-mi-fa* – [*re-mi*]-*re-do-re*).

Također slog *tis* u sve tri notacije treba izvesti u povećanom tempu, jer na to upućuje St. Gallenova notacija pišući dugi *clivis* (∩), Laonska dva *uncinusa* što ima identičnu vrijednost (∩), a kvadratna horizontalnu epizemu. Sve to upućuje na sadržajnu i zvučnu važnost riječi *videbitis* što mora doći do izražaja u interpretaciji. Momentalna kadenca je na noti *do*, što je također izražajno i budi pozornost, a to je tipična kadenca šestog modusa. No na toj kadenci ne treba stati i zadržavati se, već odmah, nakon kratkog odaha nastaviti *gloriam eius*, jer onda je cjelovit smisao i sadržaj fraze. Nota *FA* u cijeloj frazi je dominantna i predstavlja cilj prema kome se ide i od kojeg se odlazi. Riječi *gloriam eius* melodizirane su u obliku recitativa i podsjećaju na pre-

thodnu melodiju na riječima *salvabit nos*. Koristi se recitativ da bi se jasno čule, istakle i podcrtale riječi. Početak riječi *gloriam* istaknut je dvijema *virgama* (∩) u St. Gallenovoj notaciji, a u Laonovoj s dva *uncinusa* (∩) između kojih je slovo *a* (*augete*). Posebno pažljivo mora biti izvedena reperkusija tih *virgi*.

Poslije antifone slijedi psalam 23 koji u prijevodu glasi: "Gospodnja je zemlja i sve na njoj, svijet i svi koji na njemu žive."

Psalam se pjeva isto u šestom svečanom tonusu, koji interpretativno ne predstavlja neki problem. Jedino treba pripaziti na jasne recitative koji se trebaju ravnati prema prirodnom naglasku riječi s dobrom artikulacijom slogova i recitativne melodije. St. Gallenova notacija upozorava, pišući na samom početku psalma *pes quadratus*, da intonacija mora biti sigurna, dobro izdržana, s malim povećanjem intenziteta glasa, a poslije toga recitativ teče prirodno kao i jasno izgovoren govor.

Kako vidjesmo, u toj jednostavnoj melodiji nema ništa bombastičnoga, ništa nasilnoga, već se sve razvija po prirodnoj jednostavnosti, baš kao jedan razumljiv, skladno složen govor koji treba navijestiti nešto važno zajednici koja se još sabire i koncentrira na slavlje. Dobivamo dojam da je ta srednjovjekovna duhovnost i u glazbi znala disciplinirati pretjeranu radost ili raskalašenost. Ograničen opseg melodije namjerno je izabran kako bi tekst bio što uočljiviji, a melodija poticajna na pobožnost i meditaciju, a ujedno u službi navještaja važne radosne vijesti. To je misao vodilja starog skladatelja, ali još jednu stvar treba imati na umu. Naime, taj isti tekst uzet je za *Gradual* na istom bdjenju u Badnjoj noći, ali ovdje služi u sasvim drugu svrhu. Tu nije više neka vrsta izvještaja ili navještaja radosne vijesti u božićnoj noći, već tu ima ulogu raspaliti duh, podići zanos i umijeće duha i zato je melodija, premda još uvijek u drugom modusu, znatno većeg opsega s vrlo ekspresivnim melodijskim fioriturama koje na mjestima prelaze u svojevrsni virtuozeitet. U starini pjevanje *Graduala* posebno se slušalo, jer on je bio dio Službe riječi. Vjernici su se već dobro sabrali i zato je skladatelj iskoristio taj trenutak da bi pokazao svoj vjerski zanos duha, ali i preko toga pokušao podići i ponijeti duh prisutne zajednice. Jedno takovo pjevanje ulazne pjesme bilo bi promašeno, jer se zajednica tek sabire, koncentrira i treba joj ponuditi jasnu, jednostavnu i pjevnu melodiju. Iz toga proizlazi da je srednjovjekovni skladatelj vodio brigu i o psihološkom faktoru zajednice vjernika, a to nije nevažno.

Gradual

et ma-ne vi-dé-bi-tis gló-ri-am e-ius. Isra-el, intén-de: qui dedú-cis vel-ut ovem Io-seph: qui se-des super Ché-ru-bim, ap-pá-re co-ram [Ephra-im] Béniamin, et Ma-násse.

Analize ulazne pjesme *Hodie sciétis* za misu bdjenja uoči Božića nije mogao do kraja rasvijetliti problematiku i znanstvena nastojanja semiologije kao paleografske discipline u otkrivanju važnosti stare notacije za studij gregorijanske melodije, ali dijelom smo pokazali kako semiologija može znatno pomoći u odgonetavanju ispravne interpretacije te melodije, svih njezinih finesa i njezinog ritma u odnosu na tekst, odnosno riječ bez koje gregorijanska melodija ne bi imala smisla.

Upravo je fascinantno kako su stari notografi vodili brigu o svim zakonitostima melodije koja se veže uz liturgijski tekst i koja ga treba interpretirati na svojevrsan tonski način. Do krajnjih granica vodili su brigu o zakonitostima teksta, riječi, sloga; o njihovom ritmu, melodiji i fonetskim osobitostima. Ništa se nije događalo slučajno i ništa nije bilo prepušteno slučaju. Brižno i studiozno čitanje starih neuma otkriva sve čari gregorijanske melodije, njezinog ritma, njezinog tijeka i njezinu slogovnu i melodijsku artikulaciju kao i osobit molitveni i liturgijski karakter. I stoga smo vidjeli da jedan te isti liturgijski tekst može biti tretiran na dva načina. *Hodie sciétis* kao ulazna pjesma smirenog je, više izvjestiteljskog, poučnog karaktera, a kao *Gradual (pripjevni psalam)* predstavlja svojevrsan zanos duha, neku vrstu meditacije koja preko vješto sročene melodije raste i divi se Božjoj stvoriteljskoj i ljudskoj stvarateljskoj vještini i umijeću.

(Nastavlja se)

Bachova godina

(U povodu 250. obljetnice smrti)

Analiza preludija i fuga J.S.Bacha

Mario Perestegi, Zagreb
Stručni članak

(III. nastavak)

Preludij i fuga h-mol BWV 544

Leipzig, oko 1730.

Rukopis ovog djela nekim je čudom ostao sačuvan, dozvoljavajući nam da provjerimo autentičnost teksta. Uporaba tonaliteta h-mol, koji Buxtehude nije nikad koristio, nakon novog načina temperiranja instrumenta postala je moguća. Za Bacha on označava smrt kroz svoj karakteristični padajući interval E-Ais.

“Stanoviti broj originalnih znakova privlači pozornost: registracija *“Pro Organo Pleno”*, mnoge izražajno ispisane linije ili fraze, te brojne točke artikulacije gdje vezani intervali sugeriraju sviranje legato”¹⁵.

Preludij. Kao i u *Fantaziji i fugi u g-molu*, ovo je preludij “patnje” nakon kojega slijedi “umirujuća” fuga. Prošlo je mnogo godina i Bach je u potpunosti usavršio svoje pisanje, a njegov nam izražajni jezik postaje shvatljiv zahvaljujući rječniku koji se nalazi u *Orgelbüchleimu*. “Preludij se proteže širokim moćnim lukovima, koji su odijeljeni meditativnim međuigramama”¹⁶.

Patnja je izražena smanjenim intervalima, sinkopacijom bez predaha koja je istaknuta skokovima za oktavu u pedalu, i grupama susjednih tonova koji uobličuju prijelaze u (11. takt) i slijedeće taktove. Na taj način, za svaku od tri velike cjeline u ovome djelu, silazne linije teme A slijede uzlazne linije epizode B (nada, prvotno, a kasnije još ispunjena prihvaćenom žrtvom, takt 57 i slijedeći).

- Prva sekcija:

- Tema propasti: patnja. Pedal iscrtava interval smrti (takt 7.). Prijelaz (takt 11.).
- Nada, koja se sve više potvrđuje. Izdizanje, kompletne ljestvice (takt 23, 24.).

- Druga sekcija:

- Tema propasti (na dominantni). Točkaste ritmičke varijante daju joj više intenziteta. Interval smrti (takt 33.), razvijen je u odnosu na veliku septimu u osnovnom obliku uzlazne ljestvice (takt 34.).
- Na dominantni: nada, još uvijek fragmentirana bolnim prekidima.

- Treća sekcija:

- Repriza prijelazne teme (takt 51. i dalje) nakon koje slijedi kadenca u D-duru (takt 56.) gdje se