

Upotreba gregorijanskih napjeva u nastavi Solfeggia

Fabijanec, Ivon

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:941539>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-14**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU I TAMBURE

akademska godina: 2023./2024.

Ivon Fabijanec

**Upotreba gregorijanskih napjeva
u nastavi *Solfeggia***

DIPLOMSKI RAD

mentorica: doc. dr. sc. Nikolina Matoš

komentorica: prof. dr. sc. Katarina Koprek



ZAGREB, 2024.

UNIVERSITY OF ZAGREB
ACADEMY OF MUSIC
MUSIC PEDAGOGY AND TAMBURA DEPARTMENT

academic year: 2023./2024.

Ivon Fabijanec

**Use of Gregorian chants
in Solfège lessons**


GRADUATION THESIS

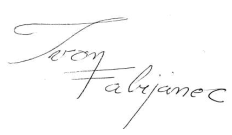
supervisor: Nikolina Matoš, PhD, assistant professor

co-supervisor: Katarina Koprek, PhD, full professor



ZAGREB, 2024.

Prihvatanje i prijava rada	
mentor/ica:	Nikolina Matoš, doc. dr. sc.
potpis:	
datum prijave:	

Izjava o autorstvu rada i suglasnost za javnu objavu	
<p>Izjavljujem da sam jedini autor diplomskoga rada pod naslovom Upotreba gregorijanskih napjeva u nastavi Solfeggia te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način, bez pravilnog citiranja, korišteni dijelovi tuđih radova. Suglasan sam s javnom objavom rada.</p>	
potpis:	
opaska:	papirnata kopija rada dostavljena je za pohranu knjižnici Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu

Obrana rada	
datum obrane:	
mjesto:	
članovi povjerenstva:	1.
	2.
	3.

Zahvaljujem dragoj mentorici doc. dr. sc. Nikolini Matoš na svesrdnoj podršci i prijateljskoj blizini tijekom studiranja na Muzičkoj Akademiji Sveučilišta u Zagrebu, a osobito na nesebičnom trudu utkanom pri stvaranju ovoga rada..

Isto tako zahvaljujem i komentorici prof. dr. sc. Katarini Koprek na svemu lijepomu tijekom godina studiranja.

Sažetak

Ovaj diplomski rad pokušaj je približavanja glazbe gregorijanskih napjeva suvremenim metodama u glazbeno-pedagoškoj praksi nastave *Solfeggia* glazbenih škola. Didaktičko-metodička obrada primjera prikazanih u radu podrazumijeva korištenje postojećih solmizacijskih sustava, kao i različite mogućnosti vokalne izvedbe, tonskih i ritamskih modifikacija te zapisa glazbenoga diktata. Osim toga, rad donosi povijesni pregled razvoja gregorijanike i solmizacijskih sustava.

Ključne riječi: glazbeni diktat, gregorijanski napjevi, intonacija, *Solfeggio*, solmizacijski sustavi

Summary

This graduation thesis is an attempt to bring Gregorian chants closer to contemporary methods of *Solfège* pedagogical practice in music schools. The didactic-methodical approach to the examples presented in the paper implies the use of existing solmization systems, as well as different possibilities of vocal performance, tonal and rhythmic modifications, and musical dictation. In addition, the work presents a historical overview of the development of Gregorianism and solmization systems.

Key words: *Solfège*, gregorian chants, intonation, music dictation, solmization systems

Sadržaj

1. Uvod	9
2. Povijesni kontekst nastanka gregorijanskog pjevanja	10
2. 1. Razvoj gregorijanske glazbe na području današnjih granica Republike Hrvatske	20
3. Gregorijanski napjevi iz perspektive različitih solmizacijskih sustava	22
3. 1. Guido d'Arezzo i razvoj solmizacijskih sustava	22
3. 2. Suvremeni napjevi proizašli iz Guidove tradicije	27
4. Upotreba gregorijanskih napjeva u nastavi <i>Solfeggia</i>	30
5. Zaključak	61
6. Literatura	62

Popis tablica

Tablica 1: Prikaz povijesnoga razvoja gregorijanske glazbe	17
Tablica 2: Prikaz sustava solmizacije Guida iz Arezza	22
Tablica 3: Prikaz daljnjega razvoja solmizacije	22
Tablica 4: Prikaz dvozbornoeg izvođenja primjera	43
Tablica 5: Sinteza upotrebe gregorijanskih napjeva u nastavi <i>Solfeggia</i>	58
Tablica 6: Sinteza upotrebe gregorijanskih napjeva u nastavi <i>Solfeggia</i>	59

Popis slika

Slika 1: Iz rukopisa <i>Antiphonarium officii</i> , Cod. Sang. 391	13
Slika 2: Prikaz dekadencije metrike gregorijanskih napjeva	16
Slika 3: Prikaz akcentnih naglasaka iz kojih su se razvijale neume	18
Slika 4: Prikaz paleografskih znakova	19
Slika 5: Napjev <i>Ut queant laxis</i>	23
Slika 6: <i>Manus guidonica</i>	25
Slika 7: Sustav fonomimike Elly Bašić, pokazivanje tonova <i>do</i> i <i>so</i>	26
Slika 8: Pjesma <i>Majski pozdrav</i>	27

Slika 9: Pjesma <i>Do nam želi dobar dan</i>	28
Slika 10: Pjesma <i>Do nam želi dobar dan</i> – primjer držanja jednoga tona	28
Slika 11: Primjer slabijeg vokala 'e' u riječi <i>Laetare</i>	30
Slika 12: Napjev <i>Kyrie eleison</i>	34
Slika 13: Napjev <i>Kyrie eleison</i> , različiti solmizacijski sustavi i ostale vježbe	34
Slika 14: Napjev <i>Kyrie eleison</i> , didaktičko-metodička obrada napjeva	35
Slika 15: Napjev <i>Cantate Domino</i>	36
Slika 16: Napjev <i>Cantate Domino</i> , različiti solmizacijski sustavi	36
Slika 17: Napjev <i>Cantate Domino</i> , tonska i ritamska modifikacija	37
Slika 18: Napjev <i>Regina caeli</i>	37
Slika 19: Napjev <i>Regina caeli</i> , različiti solmizacijski sustavi	38
Slika 20: Napjev <i>Regina caeli</i> , didaktičko-metodička obrada napjeva	39
Slika 21: Napjev <i>Misericordias Domini</i>	39
Slika 22: Napjev <i>Misericordias domini</i> , različiti solmizacijski sustavi	40
Slika 23: Napjev <i>Misericordias domini</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	41
Slika 24: Napjev <i>Puer natus est</i>	41
Slika 25: Napjev <i>Puer natus est</i> , različiti solmizacijski sustavi	42
Slika 26: Napjev <i>Puer natus est</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	42
Slika 27: Napjev <i>Puer natus in Betlehem</i>	43
Slika 28: Napjev <i>Puer natus in Betlehem</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	44
Slika 29: Napjev <i>Puer natus in Betlehem</i> , različiti solmizacijski sustavi	44
Slika 30: Napjev <i>Puer natus in Betlehem</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	45
Slika 31: Napjev <i>Stabat Mater</i>	45
Slika 32: Napjev <i>Stabat Mater</i> , različiti solmizacijski sustavi	46
Slika 33: Napjev <i>Stabat Mater</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	46
Slika 34: Napjev <i>Haec dies</i>	47
Slika 35: Napjev <i>Haec dies</i> , različiti solmizacijski sustavi	47
Slika 36: Napjev <i>Haec dies</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	48
Slika 37: Napjev <i>Laudamus nomen</i>	48
Slika 38: Napjev <i>Laudamus nomen</i> , različiti solmizacijski sustavi	49
Slika 39: Napjev <i>Vox Domini</i>	49
Slika 40: Napjev <i>Vox Domini</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	50
Slika 41: Napjev <i>Zelo zelata sum</i>	51
Slika 42: Napjev <i>Zelo zelata sum</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	51

Slika 43: Napjev <i>Sub tuum</i>	52
Slika 44: Napjev <i>Sub tuum</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	53
Slika 45: Napjev <i>Veni, veni Emmanuel</i>	54
Slika 46: Napjev <i>Veni, veni Emanuel</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	55
Slika 47: Napjev <i>Oportet te</i>	56
Slika 48: Napjev <i>Oportet te</i> , didaktičko-metodička obrada primjera	56
Slika 49: Napjev <i>Adeste fideles</i>	57
Slika 50: Napjev <i>Adeste fideles</i> , različiti solmizacijski sustavi	57

1. Uvod

Napjevi gregorijanske glazbene baštine stoljećima su bili predmetom brojnih muzikoloških istraživanja. Velikani glazbenoga stvaralaštva, skladatelji, dirigenti i izvođači, nadahnuće su pronalazili upravo u toj vrsti glazbenog izričaja. Povijesni razvoj zapadnoeuropske klasične glazbe svoj put počinje upravo iz gregorijanske srednjovjekovne glazbene baštine preko renesansnih moteta, baroknih fuga i klasicističkih kvarteta, sve do suvremenih glazbenih formi. Neosporna je činjenica da je s vremenom glazba gregorijanike iščeznula iz izvodilačke prakse, bilo u ritualnom obliku kao dio obredne prakse Rimokatoličke Crkve, bilo u samostalnom koncertnom izvođenju. Zbog vremenske udaljenosti i nepostojanja preciznih oznaka na koji način se ta srednjovjekovna glazba izvodila ostaje nam tek načelno zaključivanje o interpretaciji iste. S obzirom na to da je stoljećima osnovni način prenošenja gregorijanske glazbe bio usmeni, možemo zaključiti da su napjevi stvarani kao smislene cjeline unutar strukturirane forme. Dakle, nisu stvarani načelom slučajnosti.

Cilj ovoga diplomskog rada je pokušaj približavanja gregorijanske glazbene baštine i suvremene nastave *Solfeggia* kao neizostavnoga predmeta u glazbenoobrazovnom sustavu. Nakon uvodne note, drugo poglavlje rada donosi povijesni kontekst nastanka gregorijanskog pjevanja. U trećem poglavlju, naslovljenom *Gregorijanski napjevi iz perspektive različitih solmizacijskih sustava*, predstavljen je temelj solmizacijskog sustava i zasluge Guida iz Arezza, uvjetno rečeno prvog glazbenog pedagoga. U četvrtom su poglavlju prikazani odabrani gregorijanski napjevi, koji su analizirani te didaktičko-metodički prilagođeni u svrhu njihova korištenja u nastavi *Solfeggia* u glazbenim školama.

2. Povijesni kontekst nastanka gregorijanskog pjevanja

Unatoč sve većem interesu za glazbu gregorijanike u današnjoj popularnoj glazbi, ova vrsta glazbenog izričaja najmanje je zastupljena u nastavi glazbe, bilo da je riječ o općem ili glazbenom obrazovanju. Kako navodi Koprek (2021), glazba gregorijanike je najčešće smatrana “glazbom muzeja” odnosno pjesmom Crkve. Iz raznih razloga kao što su predrasude o podrijetlu, formiranju repertoara i njegova razvoja kroz stoljeća, gregorijanski napjevi nisu pretjerano (ili uopće) prisutni, kako u odgojno-obrazovnom procesu, tako i u udžbenicima i zbirkama za nastavu glazbe.

Gregorijansko pjevanje je službeno i najjeminentnije liturgijsko pjevanje zapadne Crkve od prvih kršćanskih vremena sve do današnjih dana. Prizvuk otajstvenosti gregorijanske glazbe nadahnjuje brojne skladatelje koji gregorijansku formu stoljećima pretaču u djela suvremenog skladateljskog jezika. Osnovna karakteristika takve glazbe je jednoglasno pjevanje ili unisono višeglasje koje slijedi jednu melodijsku liniju. Dakle, riječ je o monodijskom pjevanju koje je lišeno ritamskih figura, metronomskih oznaka i drugih suvremenih obilježja tempirane glazbe (Tkalec, 2008). Gregorijanska glazba, koja leži u temeljima zapadnoeuropske klasične glazbe, svoj povijesni razvoj počinje od najjednostavnijih i ambitusom ograničenih recitativnih melodijskih linija malih i tijesnih intervala, a nastavlja ga sve do bogatih i ukrasnih melodija, koje zahtijevaju školovane izvođače. Logično, jasno i muzikalno fraziranje stoljećima se prenosilo *via oralis* (usmenom predajom), što nam je jasni pokazatelj da je glazba, kao takva, i danas iskoristiva u određenim odgojno-obrazovnim situacijama, bez obzira na to što je gregorijanski opus usko vezan uz latinski jezik i sustav starocrkvenih ljestvica/modusa. Glazbeni sadržaj koji je bogat logičkim i jasnim melodijskim strukturama, a nije opterećen svojevrsnim ritamskim posebnostima, može itekako poslužiti za upotrebu u nastavi, jer je upravo takav sadržaj podložan modifikacijama, ovisno o ishodima koje želimo postići.

Povijesni razvoj gregorijanskog pjevanja teško je argumentirano pratiti od samih početaka. Postoje različite teorije o nastanku istoga, a one su više ili manje vjerodostojne. Nastankom kršćanstva počelo je stvaranje smislenog obrednog govora kojim su prvi kršćani obilježavali spomen na Krista. Zbog nepovoljnog religijskog položaja i čestih progona o pjevanju prve kršćanske Crkve možemo doznati iz Svetog

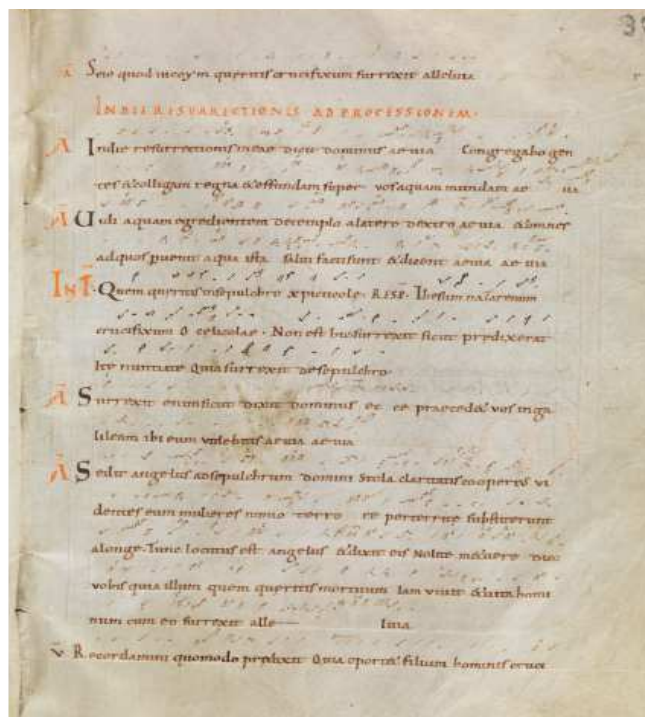
pisma ili iz spisa crkvenih otaca koji su opisima života prve Crkve usputno spominjali i glazbu kao takvu. Uvjetno rečeno, povijesno praćenje razvoja gregorijanske glazbene forme počinje reskriptom Konstantina I. Velikog 313. godine, poznatijeg pod nazivom Milanski edikt, kojim je službeno proglašen prestanak vjerskih progona u Rimskom Carstvu (Martinjak, 1997). Prestankom progona, kršćanstvo nije posjedovalo razvijen sustav glazbene terminologije te stoga možemo tek uvjetno govoriti o povijesnom pregledu glazbenog razvoja. To je razdoblje u kojem prevladavaju jednostavne i recitativne melodijske linije, većinom preuzete iz dominantnih kultura toga vremena, a to su hebrejska, grčka i rimska. Martinjak (1997) ističe kako je hebrejska kultura usko vezana uz židovsko podrijetlo prvih kršćana. Njihove glazbene forme sinagogalne liturgije preuzete su u kršćansku liturgiju. Ovdje se osobito ističe pjevanje psalama. Grčka glazbena teorija i kultura glazbenih ljestvica-modaliteta utjecala je na razvoj danas poznatih starocrkvenih načina. Ističe se kako je od Grka preuzeta i lijepa forma te elegantnost glazbenog izričaja. Rimska glazbena kultura nije posjedovala svoje vlastitosti i povijest svjedoči o dekadenciji glazbenog života i života glazbenika u Rimskom carstvu te uskoj povezanosti glazbe i različitih društvenih događaja.

Dobivanjem slobode, kršćani su jednim dijelom preuzeli kultnu ceremonijalnost pri stvaranju vlastitog, kršćanskog glazbenog identiteta (Martinjak, 1997). U ovoj prvoj fazi, razvoj će se odvijati do kraja četrnaestogodišnjega pontifikata pape Grgura Velikog koji je trajao od 590. do 604. godine. Uvjetno nazvano gregorijansko pjevanje u tom razdoblju bilo je jedno od liturgijskih pjevanja područnih crkvi. Uz starorimsko pjevanje, tu su ulogu imala i pjevanja područnih crkvi poput beneventanskog pjevanja, milanskog, španjolskog, galikanskog i drugih. Milansko pjevanje, koje se još naziva i ambrozijanskim, razvilo se u sjevernoj Italiji. Kako ističe autorica Tkalec (2008), s obzirom na rimsko pjevanje koje nije obilovalo ornamentiranim glazbenim formama, milansko pjevanje predstavlja bogatiju glazbeno-liturgijsku različitost. Melodije ne dostižu uvijek strogo modalna obilježja, a karakteriziraju ih melizmi s ponavljanjem umetaka prema skladateljskom načelu, koje se može zamijetiti i u nekim skladbama španjolske tradicije, što znači da su mnogi napjevi milanske tradicije, osim iz španjolskoga, preuzeti i iz aleksandrijskoga, sirijskoga, bizantinskoga i galikanskoga pjevanja. Španjolsko pjevanje još se naziva i mozarapskim, a nerazvijenost tradicije toga pjevanja može se objasniti činjenicom da su rukopisi pisani adijastematskom notacijom, što onemogućuje obnovu repertorija. Galikansko pjevanje naziv je pjevanja u

zemljama rimske Galije, a koliko je poznato, ne postoji ni jedna knjiga napjeva galikanske tradicije. Već spomenuti modalni sustav, u kojem gregorijanska glazba nastaje i doživljava svoj razvojni put, počiva na glazbenoj tradiciji i kulturi starih Židova (Hebreja), Rimljana i Grka. Koprek (2019) piše o tome kako se modalitet gregorijanskih napjeva odnosi na glazbeni sustav organizacije tonova, istraživanje tonske strukture i načina komponiranja te otkrivanje prvih modalnih zakonitosti srednjovjekovne monodije. Gregorijanski modusi nisu ništa drugo nego jedan od mnogih mogućih oblika modalne koncepcije drevnih glazbenih civilizacija, kao što su to bili i grčki, kineski i indijski modalitet. Za nas je osobito značajan onaj mediteranski, to jest grčki: Europa je vrlo brzo prihvatila grčka učenja i spoznaje o glazbi i etosu, dok se rascjep između europske i bliskoistočne glazbe dogodio u trenutku razvoja vertikalne dimenzije glazbe početkom 17. stoljeća, putem harmonijsko-funkcionalnog glazbenog jezika koji je utjecao na progresivno napuštanje modaliteta u zapadnoj kultiviranoj glazbi. Tonski sustav modusa na kojem počiva glazba gregorijanike odnosi se na moduse iz razdoblja antičke grčke (dorski, frigijski, lidijski...) te srednjovjekovne moduse koji imaju iste nazive, ali drugačiju intervalsku strukturu. Postoje i dodekafonski nizovi, inače karakteristični za glazbenu teoriju i praksu 20. stoljeća, izvan konteksta tonaliteta/modaliteta. Tumačenje gregorijanskoga modaliteta još je uvijek usmjereno na osam tonusa-modusa, koji su od 10. stoljeća postali pseudoljestvicama, bivajući pogrešno nazvani imenima grčkih teoretičara i pobrkani s grčkim ljestvicama (Koprek, 2019).

Drugo razdoblje razvoja gregorijanske glazbe proteže se od kraja pontifikata pape Grgura Velikog pa sve do 13. stoljeća. U tome razdoblju naglašenu ulogu u sistematizaciji postojeće glazbe ima upravo papa Grgur Veliki, iako postoje velike povijesne nedoumice glede njegove liturgijsko-glazbene obnove. Koprek (2013) ističe da je pripisivanje autorstva gregorijanike papi Grguru Velikom povijesno neutemeljeno. Pojam 'gregorijanski' ne može se svesti na papu, nego na rukopisne izvore nazvane gregorijanskima jer je u njima slijed formulara i tekstova vezanih uz blagdane bio u skladu s gregorijanskim kalendarom iz 8. stoljeća. Autorica također navodi kako je Grgur Veliki, koji je rođen je u Rimu oko 540. godine, za vrijeme školovanja ušao u red benediktinaca. Za života je vodio posebnu brigu oko obnove i očuvanja crkvene glazbene baštine koju je trebalo pročistiti od svih elemenata što ih je tijekom stoljeća unosila pojedina kršćanska zajednica. Prvi papinski dekret u povijesti ispisan glede

discipline liturgijske glazbe na Zapadu bio je upravo Grgurov, gdje potiče na svetost i čestitost pjevača te propisuje da đakoni pjevaju samo evanđelje, a izbjegavaju druga pjevanja (Tkalec, 2018). Ono za što je Grgur zaslužan, bilo je sabiranje svih liturgijskih tekstova koji su se do tada pjevali, njihovo pročišćavanje, prerada melodija i objedinjavanje u zbirku zvanu *Antiphonarium Gregorianum*. Saulnier (2003) ističe da je to djelo pape Grgura doživjelo procvat i proširilo se po cijeloj Italiji. Djelo prodire u Englesku preko njegova učenika Augustina, a zatim s franačkim kraljem Pipinom Malim, koji je u tome vidio i vjersko i političko jedinstvo svojih teritorija, ulazi u Francusku. Procesu širenja obnovljenog gregorijanskog pjevanja pomogla je i praksa slanja učitelja pjevača diljem Europe, kako bi vjerno prenosili gregorijansko pjevanje. Cijeli taj razvojni put popraćen je usmenim oblikom prenošenja glazbe – poznato je da do 9. stoljeća ne postoje nikakvi notni rukopisi i pretpostavlja se da do tada nije bilo notnoga pisma.¹



Slika 1: iz rukopisa *Antiphonarium officii*, Cod. Sang. 391, pisan oko 10. stoljeća²

¹Izidor Seviljski u 7. stoljeću donosi važno svjedočanstvo o nepostojanju notacije: „Ako se glazba ne sačuva pamćenjem, ona umire jer se ne može zapisati”.

²<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0391> (pristup: 9. 6. 2024.)

Evolucijski put razvoja notnoga zapisa doživljavao je razne preobrazbe, počevši od prvih grafičkih znakova, preko najstarijih rukopisa, pa sve do kvadratne notacije. Izumitelj notnoga pisma i glazbene solmizacije, poticatelj razvoja notnoga sustava i (nesvjesni) utemeljitelj *Solfeggia* kao glazbeno-pedagoške discipline je redovnik Guido iz Arezza, čiji životni vijek smještamo u razdoblje od oko 995. do 1050. godine. Guido je uveo sustav od četiri crte i glazbenih ključeva prema kojemu je moguće određivanje apsolutne tonske visine, kao i relativnih tonskih odnosa, bez prethodnog poznavanja određene melodije (Ban i Svalina, 2013). Na kraju druge epohe razvoja gregorijanskoga pjevanja, neumatska ili kironomska notacija prepušta mjesto dijastematskoj notaciji, koja je isprva bila smještena između neumatskih znakova. Kasnije, uporabom crtovlja i ključeva označava konkretne intervale i tako melodije, koje su dotad bile prenošene samo usmenim putem, zauvijek utiskuje na pergamenu (Tkalec, 2018). Ovo se razdoblje s pravom naziva *zlatnim razdobljem*. U tome su razdoblju različiti redovnički pisari, koji su priređivali rukopisne materijale u skriptorijima, imali ulogu medija. Takav je posao podrazumijevao cjeloživotno učenje i usavršavanje pa redovnici koji su radili kao prepisivači nisu imali drugih aktivnosti. Najpoznatiji rukopisni kodeksi dolaze iz samostana St. Gallen u Švicarskoj, a ti su rukopisi najpoznatiji zbog svoje notacije koja je bogata dragocjenim oznakama za interpretaciju gregorijanskih melodija. Takva je notacija raširena na njemačkome govornom području i karakteriziraju je note pisane iznad teksta (tal. *in campo aperto*), a uz njih se, kao simboli, koriste slova s melodijskim i ritamskim značenjem.

Treće razdoblje ili *razdoblje dekadencije* gregorijanske glazbe nadovezuje se na drugo razdoblje, a traje do polovine 19. stoljeća. Tkalec (2018) navodi da su na dekadenciju gregorijanskoga pjevanja utjecali mnogi razlozi. Uvođenjem sustava sa zapisom nota u crtovlju, gubi se dotadašnji usmeni prijenos i pamćenje melodija. Zapostavljanje takve prakse nepovoljno djeluje na interpretativnu nijansiranost, što samim time označava novu eru u povijesti glazbe. Također, otvaranjem novih skriptorija i nemarnošću prepisivača, gregorijanski napjevi gube svoje elemente izvornosti. Nastajanje novih glazbenih oblika u 9. stoljeću, kao što su sekvencije, tropi i versusi, dodatno utječe na dekadencu izvornih gregorijanskih napjeva. Izraz *sequentia* izvorno je označavao dugi slijed neuma (melizma) bez teksta, koje su proizlazile iz posljednjeg sloga Aleluje, a na sličan način i ostali umetci u postojeće glazbene obrasce narušavaju usustavljene gregorijanske napjeve. Dekadenciji su znatno doprinijele ritamske

intervencije, to jest dodavanje metričkih i ritamskih obilježja neumama. Martinjak (2013) navodi kako je osim navedenih razloga, na potiskivanje gregorijanskog jednoglasnog pjevanja utjecao i razvoj polifonije kojoj je glavni tematski izvor bio upravo gregorijanski pjev. Vjerovalo se da gregorijanska glazba predstavlja glazbu božanskog nadahnuća pa, slijedom toga, na toj glazbi treba graditi ostale forme. Veliki udarac gubitku pokretljivosti gregorijanske melodije je dodavanje višeglasja iznad osnovne melodije, odakle potječe i naziv *cantus firmus*. U kasnijim je stoljećima na daljnju dekadenciju utjecalo i uvođenje instrumentalne pratnje u liturgiju, što se odrazilo i na gregorijanske napjeve. Kako ističe Martinjak (2018) gregorijansko se pjevanje dugi niz stoljeća čuvalo od bilo kakve instrumentalne pratnje. Međutim, početak takve prakse u razdoblju kasne renesanse i baroka obilježen je kompleksnim pristupima harmoniziranja crkvene monodije. U svakom se razdoblju drugačije pristupalo gregorijanskom nasljeđu pa je teško primijeniti univerzalni način analize orguljske pratnje gregorijanskih napjeva. S vremenom će se razviti i profilirati razne škole koje će, s više ili manje uspjeha, pronalaziti metode pratnje gregorijanskoga repertorija. Međutim, budući da je gregorijanika doživjela brojna dekadentna razdoblja, sve se više gubila originalna praksa izvođenja pa su transkripcije gregorijanskih napjeva u kvadratnoj notaciji bile slične takozvanom *cantusu planusu*³. Rabile su se cijele ili polovinke, što znači da su se melodije pjevale kao koralni, izdržavanjem dužih notnih vrijednosti. U doba baroka počinje 'prava' pratnja liturgijskih napjeva, što uključuje i one gregorijanske: pratila se uglavnom svaka nota melodije, a ta će praksa velikim dijelom ostati sve do kraja 19. stoljeća.

Koprek (2013) navodi kako se praksa zamjenjivanja orgulja i gregorijanskog pjevanja javljala iz objektivnih razloga, to jest odsutnosti pjevača. Premda nismo upoznati sa svim detaljima, može se ustanoviti da se izmjena orguljaškog sviranja s gregorijanskim pjevanjem događala u situacijama koje možemo nazvati svakodnevnim, dok je blagdansko, svečanije doba ipak ostalo pri *a cappella* pjevanju bez orgulja.

³Prema navodima Hrvatske enciklopedije oznaka *cantus planus* označava melodiju ili dio skladbe kojomu je povjerena melodijska funkcija. U višeglasnoj glazbi taj naziv koristi se za najviši glas, superius, otuda poslije izraz sopran (*Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/cantus>, pristup: 9. 6. 2024.)

6. **A** - ve vé-rum * Córpus ná-tum de Ma-
 ri- a Virgi-ne : Ve-re pássum, immo-lá-tum in

The image shows a musical score for a Gregorian chant. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line with a large initial 'A' and a piano accompaniment labeled 'Org.'. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment labeled 'Org.'. The lyrics are written below the vocal lines.

Slika 2: Prikaz dekadencije metrike gregorijanskih napjeva
 izvor: Martinjak (2008, 36)

U okviru povijesnoga razvoja gregorijanske glazbe (tablica 1), četvrto razdoblje možemo nazvati *razdobljem restauracije* koje počinje polovinom 19. stoljeća, a traje sve do danas (Blajić, 1988). Potkraj 19. stoljeća benediktinci iz Solesmesa pokrenuli su opsežnu studiju gregorijanskoga pjevanja. Posebno zanimanje bilo je posvećeno proučavanju stare adijastematske notacije prvih rukopisa. Razlog tomu bila je želja da se oživi što vjernija interpretacija gregorijanskih melodija, koja se tijekom stoljeća, zbog dugih dekadentnih razdoblja, gotovo zaboravila. Početne znanstvene radove na obnovi vodio je benediktinac Dom Prosper Guéranger (1805. – 1875.), francuski monah i utemeljitelj opatije Solesmes te otac pokreta liturgijske obnove. Njegovi zahtjevi oko reforme gregorijanskih napjeva s obzirom na tekst izričajem *ritma oratio* (verbalni ritam), upućuju na to da se, vraćajući na početne temelje gregorijanske forme mora poštivati fleksibilnost i elastičnost teksta. Dakle, u središtu obnove prvenstveno je bio tekst koji je primat svih gregorijanskih melodija (Koprek 2013.) Tkalec (2018) ističe da su bitni zaključci te obnove molitveni slobodni ritam, nedjeljivost i nemjerljivost vremena u glazbi, naglasak kao duša pjevanja (*anima vocis*) i fraziranje. Uz pomoć subraće, gore spomenuti Guéranger 1883. godine konačno izdaje *Liber Gradualis*⁴, a

⁴*Liber gradualis* je zbirka gregorijanskih napjeva koji se najčešće koriste u liturgiji Katoličke Crkve.

kasnije će njegov učenik i nasljednik, muzikolog i gregorijanist Dom André Mocquereau (1849. – 1930.) obilaziti Europu, multimedijски bilježiti stare kodekse i poduzeti izdavanje velike zbirke. Koprek (2013) ističe da je taj pothvat, temeljen na komparativnim analizama dostupnih rukopisa, iznjedrio novu disciplinu nazvanu *gregorijanskom paleografijom*. Mocquereau 1889. godine objavljuje prvi svezak fotografija rukopisnih primjeraka upravo pod tim nazivom – *Paléographie Musicale* na francuskom jeziku. Danas ta zbirka sadržava dvadeset i dva sveska, a Mocquereaua se smatra najvećim obnoviteljem gregorijanskoga pjevanja jer mu je, proučavanjem starih kodeksa, vratio 'stari sjaj' i vrijednost. Opatija Solesmes je 1913. godine dobila papin primat nad obnovom gregorijanskog pjevanja (Koprek, 2013), a istraživanje izvornih tekstova i staroga melodijskog repertorija bio je samo dio velikog pokreta za obnovu svetoga pjevanja, koje traje i danas.

Tablica 1: Prikaz povijesnoga razvoja gregorijanske glazbe

	razdoblje	trajanje	obilježja
1.	NASTANAK GREGORIJANSKOG PJEVANJA	od 313. godine do cca 604. godine	Povijest gregorijanske glazbe svjedoči o postojanju različitih glazbenih tradicija koje su baštinite raznovrsni glazbeni repertorij. Sustav u kojem gregorijanska glazba nastaje i doživljava svoj razvojni put počiva na glazbenoj tradiciji i tonskom sustavu modaliteta starih Židova i Grka.
2.	ZLATNO RAZDOBLJE	od cca 604. godine do cca 13. stoljeća	Naglašenu ulogu u sistematizaciji postojeće glazbe ima papa Grgur Veliki te se prema njegovim sabiračkim zahvatima to pjevanje naziva gregorijanskim pjevanjem. Osobitu važnost za to razdoblje ima izumitelj notnoga pisma i glazbene solmizacije, redovnik Guido iz Arezza.
3.	RAZDOBLJE DEKADENCIJE	od 13. stoljeća do polovine 19. stoljeća	Razdoblje u kojem gregorijanska glazba počinje doživljavati izrazitu dekadenciju. Glavni razlog tome je dodavanje višeglasja iznad osnovne melodije <i>cantus firmusa</i> .
4.	RAZDOBLJE RESTAURACIJE	od polovine 19. stoljeća do danas	Potkraj 19. stoljeća benediktinci iz Solesmesa pokrenuli su opsežnu studiju gregorijanskoga pjevanja. Razlog tomu bila je želja da se oživi što vjernija interpretacija gregorijanskih melodija, koja se tijekom stoljeća, zbog dugih dekadentnih razdoblja, gotovo zaboravila.

Već spomenuti usmeni način prenošenja melodijskih kretanja napjeva gregorijanske glazbe podrazumijevao je spretnost i umnu stabilnost samih izvođača. Takva praksa sa sobom nosi brojne greške u komunikaciji, koje nerijetko rezultiraju prenošenjem suprotnim od onog izvornog. Zvukovnom je svijetu bio potreban grafički zapis, kako bi se verbalnom (usmenom) načinu podredio onaj dugotrajniji, vizualni (slikovni). Koprek (2013) ističe kako se pojava zapadne glazbene notacije podudara s potrebom da se pisanim putem utvrdi hod sve složenijih gregorijanskih melodija. Cijeli glazbeni repertorij gregorijanike razvio se na latinskom jeziku koji je u počecima kršćanstva postao i službeni jezik Katoličke Crkve. Latinski jezik ima ustaljene naglaske, koji se razlikuju po položaju i mjestu gdje se nalaze. Smatra se da su se prvi neumatski znakovi adijastematske notacije razvili od gramatičkih naglasaka upravo latinskoga jezika. U vrijeme nastajanja gregorijanskih napjeva nisu postojali nikakvi znakovi grafičke prikazbe intervalskih odnosa, a adijastematska notacija i dalje nije prikazivala realne odnose tonova, nego je služila kao svojevrsni podsjetnik pjevačima i dirigentima. Martinjak (1997) donosi pregled akcentnih znakova iz kojih su se kasnije razvijale neume (slika 3).

acutus	/	gravis	\
circumflexus	^	anticircumflexus	v

/\	→	clivis	→	^
\/\	→	podatus	→	v
/\ /	→	porrectus	→	∩
\/\	→	torculus	→	∪
- - /	→	scandicus	→	- - /
/ "	→	climacus	→	/ - -
/\ / \	→	porrectus flexus	→	∩

Slika 3: Prikaz akcentnih naglasaka iz kojih su se razvijale neume
izvor: Martinjak (1997, 38)

Koprek (2013) navodi da je naglasak *accentus acutus* (/) dobio ime *virga* te označava kretanje melodije uzlazno, dok je *accentus gravis* (\) dobio ime *tractulus* te označava kretanje melodije silazno. Iz različitih kombinacija znakova akcenata proizašli su razvijeniji neumatski znakovi, koji su nadalje doživljavali različite razvojne puteve (slika 3). Svaki oblik neume sa sobom nosi tajnu interpretativne finese koja je za izvođenje gregorijanskih napjeva zapravo ključna. U kontekstu obnove gregorijanskog pjevanja koja traje i danas, sve češće se javlja potreba za dodatnim unaprjeđenjem glazbene notacije. Melografi su u različitim pokrajinama notne grafeme oblikovali drugačije i time su potakli razvoj različitih vrsta notacija na području Europe. Razvoj notacije adijastematskih znakova doživljavao je različite preobrazbe od prvih grafičkih znakova najstarijih rukopisa, preko dijastematske notacije i sve do današnje kvadratne notacije, nastale prema kriterijima gregorijanske paleografije i semiologije zahvaljujući kojima je sačuvano bogatstvo gregorijanskih napjeva (slika 4).

FIG. 1

	SANGALLIAN	FRENCH	AQUITANIAN	BENEVENTAN	NORMAN	MESSINE	GOthic	SQUARE
SINGLE NOTES								
VIRGA	/		∩	∩	∩	∩	∩	∩
PUNCTUM
TWO-NOTE NEUMES								
PODATUS	/	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
CLIVIS	/	∩	:	∩	∩	∩	∩	∩
THREE-NOTE NEUMES								
SCANDICUS	/	:	∩	∩	∩	∩	∩	∩
CLIMACUS	/	:	:	:	:	:	:	:
TORCULUS	/	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
PORRECTUS	/	∩	:	∩	∩	∩	∩	∩
COMPOUND NEUMES								
PODATUS SUBPUNCTIS	/	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
TORCULUS RESUPINUS	/	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
PORRECTUS FLEXUS	/	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
LIQUESCENT NEUMES								
EPHONUS	/	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
CEPHALICUS	/	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
STROPHIC NEUMES								
DISTROPHA & TRISTROPHA	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩	∩ ∩ ∩
ORISCUS	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
PRESSUS	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩	∩
SPECIAL NEUMES								
SALICUS	/	∩						∩
QUILISMA	/	∩						∩

Slika 4: Prikaz paleografskih znakova⁵

⁵izvor: <https://music-encoding.org/guidelines/v3/content/neumes.html> (pristup: 11. 6. 2024.)

2. 1. Razvoj gregorijanske glazbe na području današnjih granica Republike Hrvatske

Nastanak, odnosno dolazak liturgijsko-glazbenih kodeksa u kojima se čuva glazbena tradicija gregorijanike na prostore granica današnje republike Hrvatske uvjetovan je tadašnjim crkveno-političko-kulturalnim promjenama u Crkvi i društvu. Sjeverna Hrvatska usmjerena je na Zagreb i Zagrebačku nadbiskupiju. Osnivanjem tadašnje Zagrebačke biskupije, utaban je smjer razvoja glazbene i liturgijske tradicije na ovim prostorima, čije pisane dokaze baštinitimo sve do današnjih dana. Novoosnovanoj su biskupiji bile potrebne liturgijske knjige, koje je tadašnji biskup i pribavio. Uz samo osnivanje biskupije veže se i osnutak biskupijske knjižnice *Metropolitane*, koja kao takva postoji i danas. Kako navodi Razum (2010), ova je knjižnica polazna točka svih znanstveno-muzikoloških radova koji se bave istraživanjem glazbenih kodeksa sjevernog teritorija današnje republike Hrvatske, a i šire. O knjižnici se u pravom smislu može govoriti već u 14. stoljeću, a svoj je procvat doživjela za vrijeme biskupa Aleksandra Ignacija Mikulića (1688. – 1694.), koji je 1692. godine uz katedralu dao uvezati i urediti knjige te sagraditi zgradu za knjižnicu. Iz toga doba potječe i tzv. 'metropolitanski uvez', gdje se listovi starih rukopisa koriste za izradbu uveza. Knjižnica koju je dao sagraditi biskup Mikulić na veliku je žalost stradala u potresu 1880. godine.

Danas *Metropolitana* posjeduje oko 150 starijih rukopisa i 252 prvotiska. Stariji dio knjižnice obuhvaća oko 60 tisuća svezaka knjiga. Uz rukopise nastale unutar granica Republike Hrvatske, ovdje se čuvaju i brojni rukopisi nastali u europskim skriptorijima, čija je vlastitost raskoš iluminata. Posebnu vrijednost predstavlja oko 150 srednjovjekovnih rukopisa, većinom pisanih goticom, ali i karolinom, beneventanom i glagoljicom (Razum, 2010). Najstariji izvori za proučavanje gregorijanskog pjevanja i liturgijske glazbe općenito su četiri liturgijske knjige: *Sakramentar svete Margarete* (MR 126), *Agenda pontificalis* (MR 165), *Evangeliarium* (MR 153) i *Brevijar* (MR 67). Zagreb nadaleko prednjači brojem sačuvanih glazbenih kodeksa i to ne samo brojem sačuvanih glazbenih rukopisa iz srednjega vijeka, nego i drugim rukopisima i rukopisnim kodeksima bez notacije, koji svjedoče o gregorijanskoj tradiciji praktički od osnutka biskupije (Breko Kustura, 2022).

Znakovita mjesta za proučavanje gregorijanskog repertorija su gradovi Zadar, Trogir, Split, Dubrovnik, Hvar i drugi, zato što je riječ o središtima rukopisnih skriptorija. Najstarije knjige i rukopisi, kao što su *Hvarski glazbeni fragmenti* koji se

čuvaju u Knjižnici hvarškoga kaptola, *Trogirska skupina glazbenih kodeksa* među kojima je evanđelistar iz 1259. godine, *Sacramentarium spalatense* koji se čuva u Kaptolskom arhivu grada Splita ili pak *Dubrovački misal* s kraja 13. stoljeća, zajednički svjedoče o bogatoj tradiciji gregorijanskog pjevanja na području današnjih granica Republike Hrvatske. Jedna od najstarijih knjiga u kojoj pronalazimo neumatske zapise je *Liber sequentiarum and sacramentarium* koji se čuva u samostanu franjevacu u Šibeniku (Breko Kustura, 2022). Autorica također navodi da najstariji pisani izvori gregorijanske na istarskom području, koji su stoljećima bili zanemareni, datiraju iz razdoblja nakon 1030. godine. Otkrićem najstarije notirane knjige srednjovjekovne Pule, prvi put u povijesti hrvatske glazbe otvorilo se novo istraživačko područje posvećeno glazbi srednjovjekovne Istre.

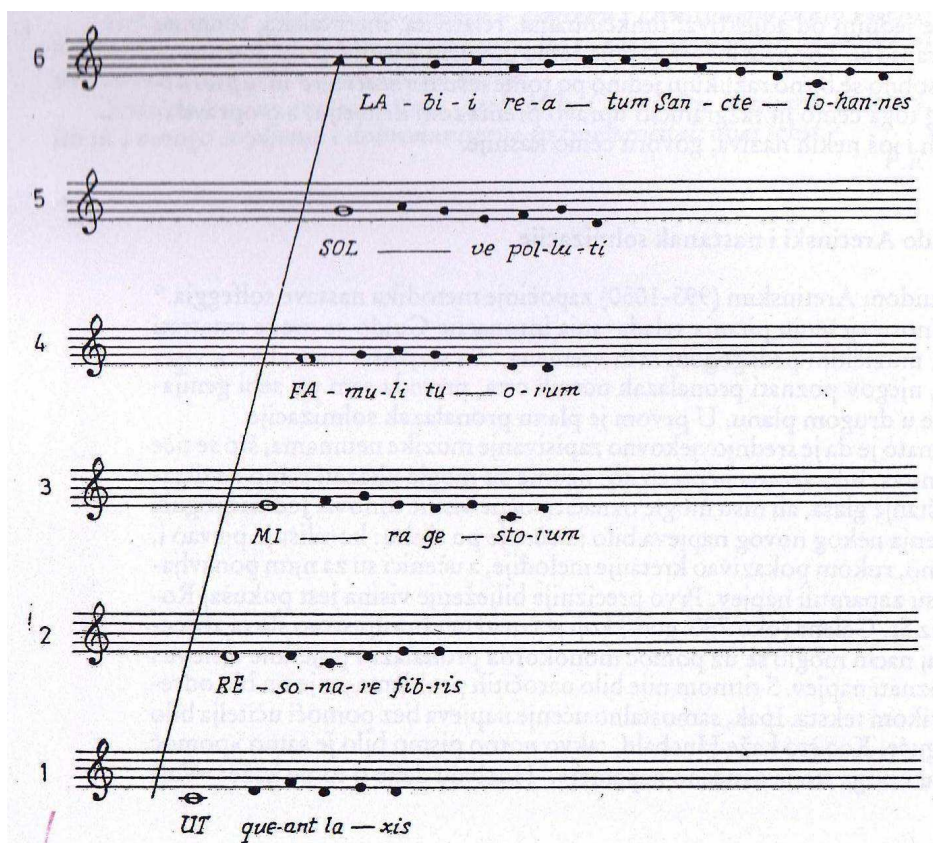
Hrvatsko tlo baštini i posebnu vrstu pjevanja koja je nastala na temeljima gregorijanske baštine, a to je *glagoljaško pjevanje*. Breko Kustura (2022) o glagoljaškom pjevanju tvrdi kako je to specifičan fenomen srednjovjekovne crkvene glazbe hrvatskoga obalnog područja od kraja 9. i početka 10. stoljeća u regijama Istre, Hrvatskoga primorja i sjevernojadranskih otoka, Dubrovnika i obalnoga kopnenog zaleđa te gorskih područja Like, Gorskoga kotara i Korduna, ali i izvan granica Hrvatske, u primorskim područjima Slovenije i Crne Gore. Prostor današnjih granica Republike Hrvatske obiluje brojnim pisanim dokumentima koji svjedoče o postojanju gregorijanske glazbe i o korištenju iste unutar liturgije. Nedovoljno istraženi rukopisni primjerci skrivaju muzikološke dijamante čiji sjaj zahtijeva još uvijek mnogo znanstvenih i istraživačkih ulaganja od strane liturgičara, glazbenika, povjesničara i drugih. Hrvatski rukopisni skriptoriji, po uzoru na one europske, ostavili su pisane dokumente koji sadrže vrijedne povijesno-muzikološke datosti (Breko Kustura, 2022).

3. Gregorijanski napjevi iz perspektive različitih solmizacijskih sustava

3. 1. Guido iz Arezza i razvoj solmizacijskih sustava

Povijest razvoja solmizacije i notnoga pisma, kao i povijesni razvoj znakova za bilježenje notnih visina, ukorijenjen je u sustav koji se razvio iz glazbe srednjovjekovne gregorijanike. Takve pokušaje pronalazimo i u glazbenim teorijama starih naroda, no sveopću glazbenu reformu neumatskoga notnog pisma izvršio je već spomenuti redovnik Guido iz Arezza. Po doprinosu rješenju pitanja svladavanja intonacije Guido se može smatrati najvećim glazbenim pedagogom svih vremena (Kühn, 1931). Kao srednjovjekovni glazbeni pedagog i teoretičar, Guido je razvio sustav solmizacije koji i sada koristimo i 'udario je temelje' disciplini koju danas zovemo *Solfeggio* (McNaught, 1893). S njim započinje i put metodičkog razvoja tog predmeta. Autorica Matoš (2018) navodi kako je *Solfeggio* kao nastavni predmet, sastavni (i neizostavan) dio obrazovanja glazbenika. To je jedini predmet koji je, bez obzira na glazbeno usmjerenje pojedinca, zastupljen u čitavoj glazbenoobrazovnoj vertikali. Matoš nadalje ističe da se danas nastava *Solfeggia* u hrvatskim glazbenim školama ostvaruje s dva sata tjedno, što čini 70 sati godišnje. To je ukupno 420 sati za učenika koji je završio osnovnu glazbenu školu odnosno 700 sati za učenika koji je pohađao i osnovnu i srednju školu. *Solfeggio* se razvio kao posebna glazbenopedagoška disciplina zato što se višeslojnost glazbenoga jezika može usvojiti isključivo sustavnim, postupnim i dugotrajnim radom. Dok učenje glazbala pospješuje razvoj motoričke i afektivne dimenzije, kognitivna se dimenzija učenja glazbe ponajviše razvija na *Solfeggiu*, usvajanjem glazbe kao jezika i stvaranjem bogatoga rječnika slušnih pojmova.

Solmizacija se počela razvijati uz gregorijanski napjev *Ut queant laxis*, himan svetom Ivanu Krstitelju (slika 5). Početne slogove prve strofe himna Guido koristi za nazive tonova heksakorda (Svalina i Bognar, 2013). Do naziva *solmizacija* došlo je po svoj prilici zbog mutacija: u nizu c, d, e, f, g, a, tonu g odgovarao je slog *sol* a njemu je često slijedio *mi* iz heksakorda na tonu f (Rojko 2012b).



Slika 5: Napjev *Ut queant laxis*⁶

Način na koji je Guido promišljao sustav solmizacije pronalazimo u pismu monahu Mihaelu: „Kako vidiš ta melodija započinje u svojih šest polustihova sa šest različitih tonova. Ako netko s mnogo vježbe upamti početni ton svakog polustiha, da bi svaki polustih mogao sigurno otpjevati, moći će također s obzirom na njihove sposobnosti lako otpjevati i šest tonova svugdje gdje ih uoči.” (Rakijaš, 1961, str. 6) Rojko (1996) navodi da je Guido, genijalno shvativši da se svjesno čitanje i pisanje glazbe može naučiti samo ako se tonovi shvate u međusobnim odnosima kakvi se javljaju u stvarnoj glazbi, stvorio temelj za učenički glazbeni samorad, tako što je postalo mogućim da učenik samostalno nauči, to jest pročita, zvukovno predoči i otpjeva *a vista* neku novu pjesmu. Naravno, taj briljantni pronalazak nije još mogao biti iskorišten za glazbeni odgoj širokih slojeva, jer je u tom pogledu sudbina glazbenog odgoja (bila) identična sudbini općega odgoja i obrazovanja, koji se još uvijek isključivo odvijao po samostanskim, katedralnim i župnim školama za ograničen broj korisnika i to samo s jednim ciljem – pjevanjem crkvenih pjesama.

⁶izvor: <http://grandpiano-grandpiano.blogspot.com/2011/08/metode-intonacije.html> (pristup: 9. 6. 2024.)

Izdvajanjem početnih slogova napjeva *Ut queant laxis* razvija se solmizacijski sustav koji poznajemo danas. Slogovima *ut, re, mi, fa, sol, la* (tablica 2) je u 16. stoljeću dodan slog *si* za sedmi stupanj ljestvičnoga niza, dok je u 17. stoljeću na mjesto sloga *ut* došao slog *do*. U okviru relativnoga sustava, *sol* se promijenio u *so* kako bi svi slogovi bili dvosložni, a *si* je postao *ti* kako bi se početna slova svih solmizacijskih slogova razlikovala (tablica 3).

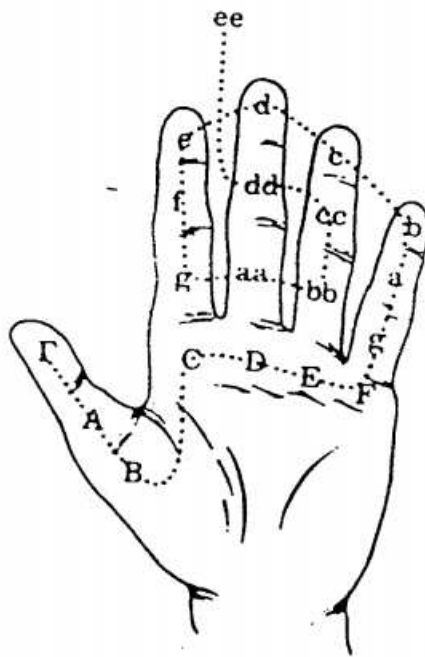
Tablica 2: Prikaz sustava solmizacije Guida iz Arezza

glazbena abeceda					
c	d	e	f	g	a
početni slogovi himna kao sukcesivni tonovi heksakorda					
<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>

Tablica 3: Prikaz daljnjega razvoja solmizacije

glazbena abeceda							
c	d	e	f	g	a	h	c'
dodavanje sedmoga i osmoga tona ljestvičnog niza							
<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>
dodatne promjene u razvoju relativne solmizacije							
<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>so</i>	<i>la</i>	<i>ti</i>	<i>do</i>

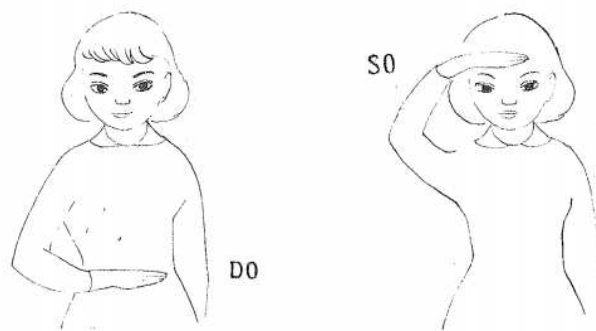
Jedna od tadašnjih glazbeno-pedagoških inovacija Guida iz Arezza je takozvana Guidova ruka – *Manus guidonica* (slika 6) iz kasnog 11. stoljeća. Gledajući unutrašnju stranu lijeve ruke, učenik je mogao uprizoriti alfabetske nazive niza od dvanaest tonova (*G – e*), raspoređene po zglobovima i vrhovima prstiju. Na sličan su se način po ruci razvrstali i solmizacijski slogovi (Koprek, 2007).



Slika 6: *Manus guidonica*⁷

Kako bi učenici putem vizualne predodžbe lakše upamtili određene tonove ili cijeli napjev, koristili su lijevu ruku, zapravo članke lijeve ruke, od kojih je svaki pojedini imao ulogu određenog tona ljestvice. Koristeći desnu ruku kojom su prelazili po člancima lijeve ruke, učenici su također predočavali i odnos između cijelih stepena i polustepena. Položaj tih tonova imao je svoju putanju koju nije bilo teško zapamtiti, stoga je Guidova ruka stoljećima bila didaktičko sredstvo za predočavanje tonskog sustava. Pojedini su teoretičari smatrali da tonovi koji ne postoje na ruci ne postoje ni u 'svijetu glazbenih tonova' (Koprek, 2007). Na sličnom tragu bila je i autorica *funkcionalne solmizacije*, glazbena pedagoginja Elly Bašić. Nastavno na ruku kao didaktičko sredstvo, a po uzoru na tzv. veliku francusku fonomimiku, Bašić je razvila vlastiti fonomimijski sustav znakova koji prate solmizaciju (slika 7) (Bašić, 1957).

⁷izvor: <http://grandpiano-grandpiano.blogspot.com/2011/08/metode-intonacije.html> (pristup: 9. 6. 2024.)



Slika 7: Sustav fonomimike E. Bašić, pokazivanje tonova *do* i *so*
 izvor: Bašić, Elly, 1957., *Sedam nota sto divota*, Zagreb: UKLMH, 4.

Funkcionalna solmizacija Elly Bašić temeljila se na Guidovoj solmizaciji te kasnijoj inačici relativne solmizacije razvijene u okviru *Metode Tonic-SolFa*, no nazivi za pojedine stupnjeve su različiti. U duru rabi niz *do, re, ma, fu, so, le, ti, do*, u prirodnom molu *do, re, nja, fu, so, lje, te, do*, u harmonijskom molu *do, re, nja, fu, so, lje, ti, do* te u melodijskom molu *do, re, nja, fu, so, le, ti, do* (Matoš, 2018). Za razliku od Guidove početne ideje i relativnih sustava koji su se razvili temeljem te ideje, tonovi se kod apsolutnoga sustava odnosno apsolutne solmizacije čitaju onako kako su zapisani u crtovlju, ovisno o određenom ključu. Dok je kod relativne solmizacije svaki početni ton durske ljestvice određen slogom *do*, kod apsolutne solmizacije durska tonika može biti *do* isključivo u C-duru, Cis-duru i Ces-duru. Sukladno notnome zapisu, svaka se ljestvica imenuje i pjeva od njezina početnog tona nadalje pa će, primjerice, D-dur započinjati slogom *re*, E-dur slogom *mi* i tako dalje. Matoš (2018) navodi kako se apsolutne metode vode načelom 'što se oku čini istim, treba se isto zvati'. To znači da će se nota na određenom mjestu u crtovlju uvijek nazivati istim imenom (osim u slučaju promjene ključa) i odnositi se na točno određeni set tonskih visina (npr. ime *sol* za tonove *g, gis, gisis, ges, geses*). Zbog ovog obilježja, apsolutni se sustav još naziva i *sustavom fiksiranog do*, a apsolutne metode intervalskim metodama. Ranije spomenuti relativni sustavi, uključujući i funkcionalnu metodu Elly Bašić, nazivaju se i *sustavima pomičnog do*, a njihovo je načelo 'što se uhu čini istim, treba se isto zvati' (Matoš, 2018).

3. 2. Suvremeni napjevi proizašli iz Guidove tradicije

Tijekom razvoja glazbene pedagogije nastajale su različite, suvremenije (u kontekstu određenog vremena) didaktičke verzije Guidovog himna, preciznije, razne pjesme pomoću kojih se slušno pamte odnosi stupnjeva u ljestvici, popraćeni imenima solmizacijskih slogova. Jedna od takvih je pjesma *Majski pozdrav* Miloja Milojevića (slika 8).

Slika 8: Pjesma *Majski pozdrav*⁸

Atraktivnija i svima poznatija je pjesma *Do-Re-Mi* autora Richarda Rodgersa. Pjesma potječe iz mjuzikla *Moje pjesme, moji snovi* (eng. *The Sound of Music*), a na našem je području poznatija u hrvatskom prepjevu pod nazivom *Do nam želi dobar dan* (slika 9). Ovdje će biti prikazana didaktičko-metodička obrada pjesme, kao uvod u obrade izabranih napjeva gregorijanske baštine. Ova antologijska pjesma dio je 'glazbeno-pedagoške scene' otkako je skladana, jednako kao i gregorijanski napjev *Ut queant laxis*, koji je na sličan način stoljećima bio didaktičkim sredstvom u službi tadašnje pjevačke prakse, odnosno današnjega predmeta *Solfeggio*.

⁸izvor: <http://grandpiano-grandpiano.blogspot.com/2011/08/metode-intonacije.html> (pristup: 9. 6. 2024.)



DO nam že-li do-bar dan, RE u re-du če-ka sam, MI je znak da bu-de mir,
 FA je fa-kin ko' i mi, SO iz mo-ra va-di sol, LA sve la-đe svije-ta
 zna, TI nam ti-ho da-je znak, da je i - za nje - ga DO.

Slika 9: Pjesma *Do nam želi dobar dan*

transkripcija: Ivon Fabijanec

Iako je fokus ovoga rada prvenstveno nastava u glazbenim školama, u nekoliko se primjera možemo osvrnuti na nastavu glazbe u okviru općega obrazovanja. Didaktičko-metodička obrada primjera *Do nam želi dobar dan* u općeobrazovnoj školi podrazumijeva uvođenje učenika u svijet glazbene solmizacije i notnoga sustava, iako u nastavi Glazbene kulture to nije primarni cilj. Određene se vježbe svakako mogu realizirati i u okviru nastave *Solfeggia* u nižim razredima osnovne glazbene škole. Primjer se može izvoditi na način da učenici, podijeljeni u grupe, predstavljaju određeni solmizacijski slog. Nakon naučene pjesme, učenici zapjevaju početni slog i drže ga sve dok ne završi njihova fraza (slika 10). Isto tako, učenici mogu vizualno pokazivati slogove koje čuju ili izgovarati solmizacijske slogove u ritmu, bez pjevanja (tzv. *Solfeggio parlato*).



Do nam že-li do-bar

Slika 10: Pjesma *Do nam želi dobar dan* – primjer držanja jednoga tona do sljedeće fraze

transkripcija: Ivon Fabijanec

Za izvođenje takve vježbe učenike je potrebno grupirati tako da svi uspiju proći svaki slog. U toj vježbi grupe se mogu podijeliti i po rednim brojevima.⁹ Time se postiže pamćenje svih stupnjeva durske ljestvice i paralelno svih pripadajućih solmizacijskih slogova. U pogledu ritma, nakon obrade notnih vrijednosti cijele note,

⁹grupa 1 - do, grupa 2 - re, grupa 3 - mi, grupa 4 - fa i tako dalje (povezivanje sloga i brojke kao tonalitetskoga stupnja)

polovinke, četvrtinke i osminke, s učenicima možemo napraviti vježbu u kojoj bi određeni solmizacijski slog intonirali u zadanoj notnoj vrijednosti.

Za vrijeme osnovnog glazbenog školovanja, kako bi se nastava *Solfeggia* barem do određene mjere približila nastavi instrumenta i općenito izvođenju glazbe, učenici također upoznaju osnovne oznake za dinamiku, tempo i način izvođenja. Primjer se može izvoditi kombinirajući različite oznake i osvještavajući određena kontrastna (dinamička i/ili agogička) obilježja. U trećem razredu nastave *Solfeggia* u osnovnoj glazbenoj školi predviđeno je obrađivanje intervala velike i male terce te čiste kvinte (MZOŠ i HDGPP, 2006, str. 4). U frazama 'Do nam želi dobar dan' i 'Fa je fakin ko' i mi', melodija se kreće unutar intervala velike terce (*do-mi, fa-la*), dok su fraze 'Re u redu čeka sam' i 'Mi je znak da bude mir' omeđene intervalom male terce (*re-fa, mi-so*). Drugi dio pjesme sadrži kvintne skokove silazno (*so-do, la-re, ti-mi*), u frazama 'So iz mora vadi sol', 'La sve lađe svijeta zna' i 'Ti nam tiho daje znak'. Teorijsko i praktično (pre)poznavanje i razumijevanje strukture intervala kvinte svakako može poslužiti kao uporište za obradu kvintakorda. Harmonijskom analizom primjera može se utvrditi postojanje brojnih sekundarnih dominantni, što može poslužiti za obradu istog gradiva u srednjoj glazbenoj školi.

Nastava zbora također se može didaktičko-metodički oblikovati u znaku ove pjesme. Za nastavu početničkog zbora pjesmu je moguće koristiti u jednostavnom obliku. Početni dio, koji je dijaloški donesen u samome mjuziklu, može se uključiti tek nakon što se usvoji melodija. Različite interpretacije i obrade ove pjesme mogu napraviti od ovog jednostavnog materijala zanimljivo djelo koje se može izvesti i sa zborom učenika viših razreda¹⁰. S obzirom na to da pjesma ima hrvatski prepjev, može se ostvariti i korelacija s predmetom Engleski jezik.

¹⁰izvor:<https://www.norwellschools.org/cms/lib02/MA01001453/Centricity/Domain/212/DOREMI.pdf> (pristup: 9. 6. 2024.)

4. Upotreba gregorijanskih napjeva u nastavi *Solfeggia*

Gregorijanski napjevi lišeni su bilo kakvih obilježja suvremenog poimanja mjere i ritma. Tekst je ključ ili praizvor po kojemu možemo razumjeti ritam gregorijanskih skladbi i napjeva (Koprek, 2021). Interpretacija glazbe gregorijanike ovisi o svakoj pojedinoj riječi, odnosno o slogu kao najmanjem elementu riječi. Zato treba razviti osjećaj, kako za svaku pojedinu riječ, tako i za svaki slog. Pojam *vrijednosti sloga* treba shvatiti vrlo široko, obuhvaćajući čimbenike trajanja, intenziteta, tonske visine, boje i osjećaja, kao i fonetska svojstva i fenomen artikulacije. Različita svojstva sloga podrazumijevaju da je on vokalni ili konsonantni. Kako navodi Martinjak (1997), pitanje je o kakvom je vokalu riječ pa, primjerice, vokali *a* i *o* fonetski imaju veću vrijednost od vokala *e* i *i*. Takvo tretiranje vokala uočava se u neumatskoj notaciji najstarijih zapisa glazbe gregorijanike. Upravo slabi vokali, i to posebno oni na neumama od jednog tona, imaju pojačanu neumatsku vrijednost (slika 11). S druge strane, pojedini slog, posebno u jednoslogovnoj riječi, nije autonoman te je nužno vezan na kontekst koji slijedi, to jest vezan je za slogove koji dolaze i tako dobiva svoj smisao. Ovaj prijelaz od sloga do sloga događa se fonetski, preko takozvane slogovne artikulacije.

16a Laetáre Jerusalém
*



16b LAETÁ- RE Je-rú-sa-lém: 108,4



Freue dich, Jerusalem

Slika 11: Primjer slabijeg vokala 'e' u riječi *Laetare*

Današnje notacije donose zapise melodija u osminskim, četvrtinskim, polovinskim i drugim vrijednostima, što često rezultira pogrešnim interpretacijama. Zbog svoje fluidnosti i ritamske slobode, napjevi su pogodni za korištenje u nastavi *Solfeggia* kod početnika i u nižim razredima osnovne glazbene škole, ali i kod svladavanja određenih melodijskih prepreka u višim razredima osnovne te srednje glazbene škole. Istinska vrijednost gregorijanskih napjeva očita je u bogatstvu njihova melodijskoga sklopa koji se identicira s pojmom gregorijanskoga modaliteta. Kako ističe autorica Koprek (2019), gregorijanski modalitet izučava estetičku činjenicu ponašanja melodije, no temelj gregorijanskoga modaliteta je tekst koji se sjedinjuje s melodijom i kao takav, povjeren je pamćenju pjevača. Melodijsko-modalna realizacija teksta povezana je neumatskom formom adijastematikoga neumatskog zapisa, kao posrednika između teksta i njegove melodijsko-modalne realizacije. Neume su u konačnici točka susreta gregorijanskoga studija u proučavanju gregorijanskoga modaliteta. Analizu modaliteta ne bi trebalo odvajati od semiologije, a s tim u vezi, adijastematika je notacija najvjernija slika repertoara koji se prenosio oralnim putem. Naime, podatci iz gregorijanske semiologije, gledani u svjetlu melodijske strukture i modaliteta, otkrivaju glazbeno značenje paleografskih znakova (Koprek, 2013). Iz tog je razloga važno temeljito analizirati sadržaj teksta u vezi s melodijsko-modalnom stvarnošću, s ciljem postizanja prikladne zvučne realizacije. Dakle, tekst, melodija i neumatski znakovi neizostavni su elementi egzegeze kao kritičkoga tumačenja u glazbeno-povijesnom i estetskom kontekstu.

Didaktičko-metodička obrada primjera u nastavku rada temelji se na odabranim aktivnostima koje su u kvalitetnoj nastavi *Solfeggia* neizostavne. Čitanje primjera glazbenom abecedom i/ili različitim solmizacijskim sustavima služi kao svojevrsni uvod u svaki primjer. U relativnom je sustavu, glede imenovanja tonova, uvijek prisutan jednak odnos između tonalitetnih stupnjeva, što se ne odnosi samo na zvučnu sliku, nego i solmizacijske slogove koji opisuju zvučnu stvarnost. Tako će *do* i *so* predstavljati odnos tonike i dominante u (bilo kojem) duru, a prema *funkcionalnoj metodi Elly Bašić*, također i u (bilo kojem) molu. Na taj način je moguće govoriti o postojanju samo jednog, općeg durskog (ili molskog) tonaliteta, dok su konkretni tonaliteti samo transpozicije općeg tonaliteta na određene apsolutne visine (Rojko, 2012a, 2012b; Ban i Svalina, 2013; Matoš, 2018). S druge strane, rad po apsolutnim sustavima podrazumijeva svladavanje svakog pojedinog tonaliteta sukladno njegovu notnome

zapisu koji uvjetuje imenovanje tonova/stupnjeva: C-dur i c-mol će započeti slogom *do*, D-dur i d-mol slogom *re* i tako dalje. Ovdje imena ne predstavljaju zvučnu stvarnost, zato što se slogovi *do* i *so* može imenovati bilo koja vrsta kvinte (čista, smanjena i povećana), uključujući i one odnose koji se izvan tonalitetnog konteksta ne prepoznaju nužno kao kvinte (npr. *cis-ges* koji zvuči kao čista kvarta *cis-fis* ili *c-gis* koji zvuči kao mala seksta *c-as*). Uz apsolutne solmizacijske slogove, kao vid apsolutnoga sustava koristi se i glazbena abeceda, u kojoj se imena tonova istodobno podudaraju s notnim zapisom i zvučnom slikom, no ne postoji konkretan način imenovanja tonalitetnih stupnjeva, kao što je to slučaj u relativnim metodama.

Nakon što su učenici protumačili primjer u jednom od navedenih sustava, obrada primjera, to jest priprema učenika za vokalnu reprodukciju primjera, temelji se na: pjevanju ljestvice/tonaliteta, vježbama za upjevavanje, radu na modulatoru, pjevanju uz primjenu fonomimike te različitim analitičkim postupcima kao što su pjevanje melodije bez ritma odnosno izgovaranja ritma bez melodije, pomoću ritamskih slogova ili slogova solmizacije (*parlato*). Nakon što su učenici svladali primjer, možemo se posvetiti izvedbi primjera uz učenje novih glazbenih oznaka za tempo, dinamiku, način izvođenja, te prepoznavanje (po mogućnosti i zapisivanje) modificiranih glazbeno-ritamskih obrazaca, preuzetih iz primjera. Uz slušno prepoznavanje intervala i/ili akorda, učitelj će na svakom satu *Solfeggia* s učenicima realizirati zapis glazbenoga diktata, a predmetom/sadržajem toga diktata, kako navodi Rojko (2012a), može postati svaka intonacijska i ritamska pojava. To znači da se za diktat mogu koristiti svi oni melodijski, ritamski, melodijsko-ritamski, jednoglasni i višeglasni primjeri (iz priručnika i iz glazbene literature) koji su namijenjeni pjevanju. Također, primjeri namijenjeni glazbenom diktatu mogu se iskoristiti i kao primjeri za pjevanje.

Osim u nastavi *Solfeggia*, vježbe za upjevavanje nezaobilazni su dio svake zbarske probe te doprinose osvježenju nastavnoga procesa, ali i unaprjeđenju vokalnih mogućnosti ansambla u cjelini te svakog njegovog člana. Vježbe prikazane u nastavku rada donesene su u rasponu opsega dječjih glasova, te ih je moguće koristiti i za proširenje opsega. Kao tipična 'solfedistička' aktivost, rad na modulatoru služi prvenstveno za vježbanje intonacije u tonalitetnom kontekstu, a primjenom fraza iz odabranog primjera, učenici se ciljano pripremaju za zapis diktata i/ili vokalnu reprodukciju. Kod onih napjeva koji su strukturirani od više povezanih intervalskih skokova, važno je pomno osmisliti fraze za rad na modulatoru, kako bi se njihovim

izvođenjem učvrstila intonacija ljestvičnih nizova, određenih intervala ili akordnih sklopova. Iako su napjevi gregorijanskih melodija ritamski gotovo neutralni, rad na modulatoru podrazumijeva intonaciju pokazanih tonova uz kontinuirani ritamski puls. Primjere je moguće izvoditi na sva tri načina rada na modulatoru: ponavljanje tonova nakon učiteljeva pokazivanja i pjevanja (imitacija), direktno izvođenje pokazanih tonova te izvođenje po sjećanju, nakon pokazanih tonova u tišini (Rojko, 2004; Matoš, 2018; Vasiljević, 1983).

Nekoliko odabranih primjera zamišljeno je i u obliku melodijskih ili melodijsko-ritamskih diktata za zapisivanje ili pjevanje. Rojko (2004) ističe kako ne bi smjelo biti nastavnoga sata na kome diktat ne bi zauzimaao barem pola nastavnog vremena. Usmeni diktat bi se trebao realizirati na početku sata, a kasnije, tijekom sata, pisani diktat. Na početku sata učenicima se daju se upute i nakon toga se, svirajući mješovitu kadencu, zadaje intonacija, a učenici bi samostalno trebali pronaći toniku. Kod usmenog diktata ili usmenog diktata sa zapisivanjem, prije nego što 'odgonetnu frazu', učenici je pjevaju neutralnim slogom. Rad se odvija uz lagano kucanje cijeloga razreda u zadanom tempu i mjeri, osim u slučaju isključivo melodijskoga diktata. Tijekom diktata s učenicima treba raditi polako i strpljivo, a pogreške treba ispravljati praktično, a ne 'diskusijom' (Rojko, 2004). Pjevanje primjera uz učenje novih oznaka za dinamiku, tempo i način izvođenja dolazi tek kada su savladane ostale glazbene komponente. Vendrova (1993) tvrdi kako pjevanje preteških primjera često puta rezultira suprotnim učinkom. Takvo pjevanje postaje samom sebi svrha i ne postiže se značajan napredak kod učenika. Iz tog razloga, u ovom su radu odabrani primjeri adekvatne težine, koji su ujedno pogodni za uvođenje melodijskih i/ili ritamskih promjena. Potrebno je naglasiti da se svaka promjena učenicima prvo demonstrira kao zvuk, a tek se potom zapisuje i tumači iz glazbeno-teorijske perspektive. Svi bi se glazbeni pojmovi (teorijski, melodijski, ritamski) morali moći uvesti izravno, tijekom nastave, manje ili više kompleksnim promjenama postojećeg zapisa, ovisno o razredu odnosno planiranom sadržaju. Različitim modifikacijama i preinaka primjera, na zanimljiv se način može oblikovati čitav nastavni sat *Solfeggia*. U nastavku poglavlja donosi se nekoliko primjera gregorijanskih napjeva pomoću kojih će se prikazati mogućnosti njihova korištenja u nastavi *Solfeggia*. Birani su jednostavniji napjevi čija slušna percepcija nije toliko vezana uz starocrkvene moduse.

Uz ostalo, nastavni plan i program *Solfeggia* za prvi razred osnovne glazbene škole predviđa upoznavanje notnog crtovlja, upoznavanje glazbene abecede i solmizacije, prepoznavanje i čitanje notnih zapisa i pjevanje primjera za vježbu intonacije (MZOŠ i HDGPP, 2006, str. 4). Napjev *Kyrie eleison* u frigijskom je modusu (slika 12). Klasifikacija napjeva u frigijski modus napravljena je po uzoru na *notu finalis*. U osnovnoj glazbenoj školi primjer se može modificirati izuzećem posljednje fraze te se time dobiva durski melodijski obrazac, koji je ograničen ambitusom intervala kvinte. Iskoristiv je kod upoznavanja, zapisivanja i prepoznavanja nota u violinskom i basovom ključu s obzirom na to se do samoga kraja napjeva javljaju isti tonovi, izuzev posljednje fraze koju je moguće izostaviti.

3. ed. Vat. XVI
K ý-ri- e, e-lé- i-son. ij. Christe, e-lé- i-son. ij. Ký-ri-
 e, e-lé- i-son. Ký-ri- e, e-lé- i-son.

Slika 12: Napjev *Kyrie eleison*; izvor: *Liber usualis* (1962, 59)

Napjev se može čitati glazbenom abecedom, solmizacijskim slogovima različitih solmizacijskih sustava, neutralnim slogovima, ali i tekstom koji je djeci zanimljiv i nije zahtjevan za izgovaranje, a može poslužiti i kao vježba za upjevavanje zbora (slika 13).

glazbena abeceda
 c d e e, c d e e, g e f d, g e f d, c d e e, c d e e

apsolutna solmizacija
 do re mi mi, do re mi mi, so mi fa re, so mi fa re, do re mi mi, do re mi mi

relativna solmizacija
 do re mi mi, do re mi mi, so mi fa re, so mi fa re, do re mi mi, do re mi mi

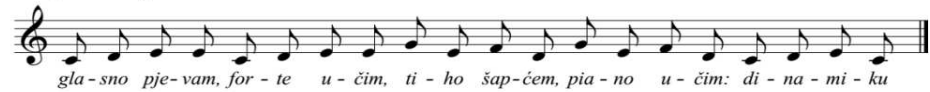
funkcionalna solmizacija
 do re ma ma, do re ma ma, so ma fu re, so ma fu re, do re ma ma, do re ma ma

primjer za upjevavanje zbora
 ju - ju - ju, ju - ju - ju, di - ri - gent je tu, di - ri - gent je tu

Slika 13: Napjev *Kyrie eleison* – različiti solmizacijski sustavi i ostale vježbe
 transkripcija: Ivon Fabijanec

Didaktičko-metodička obrada primjera podrazumijeva i različite mogućnosti njegove vokalne izvedbe s različitim dinamičkim oznakama (*ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*), te oznakama za tempo i/ili način izvođenja (slika 14).

čitanje uz učenje novih oznaka za dinamiku



primjer za naizmjenično izvođenje

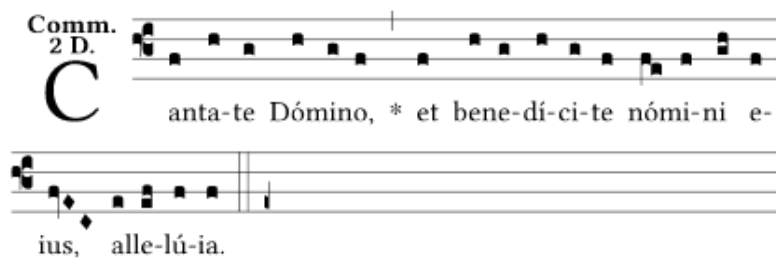


Slika 14: Napjev *Kyrie eleison*, didaktičko-metodička obrada napjeva
transkripcija: Ivon Fabijanec

U drugom razredu osnovne glazbene škole u nastavi *Solfeggia* predviđeno je proširenje notnoga sustava na malu, veliku, prvu i drugu oktavu uz upotrebu violinskoga i basovog ključa, kao i intoniranje C-durske, G-durske i F-durske ljestvice te njihovih paralelnih molova (a, e, d). Učenici će, prema programu, upoznati osnovne oznake za tempo: *vivo*, *allegro*, *presto*, *andante*, *moderato*, *adagio* i *lento* te *ritardando* i *accelerando*. Upoznat će i najčešće oznake za način izvođenja glazbenog djela, kao što su *cantabile*, *dolce*, *grazioso* i *animato*, a ponoviti *legato* i *staccato* (MZOŠ i HDGPP, 2006, str. 6).

U okviru drugoga razreda, može se upoznati i obraditi napjev *Cantate Domino*, koji je pisan u dorskom modusu i ambitusa je intervala sekste (slika 15). Ako mu je snižen šesti stupanj, što je u glazbenoj praksi (bio) čest slučaj, dorski je modus jednak prirodnom obliku molske ljestvice, stoga je primjer pogodan za učenje i vježbanje prirodnoga mola. S obzirom na to da se primjer sastoji od dva skoka na malu tercu s koje se postepeno silazi i unutar kojih se cijeli primjer kreće, moguće je učvršćivati intonaciju intervala male terce te male i velike sekunde. Fraze mogu poslužiti pri radu na modulatoru i kao fraze usmenoga diktata odnosno diktata sa zapisivanjem.

Comm.
2 D.




anta-te Dómino, * et bene-dí-ci-te nómi-ni e-
ius, alle-lú-ia.

Slika 15: Napjev *Cantate Domino*¹¹


Fluidnost napjeva omogućuje razvijanje mašte učenika, koji, potaknuti ovim primjerom, mogu napraviti svoju 'mini skladbu'. Učenici mogu započeti s prvom fazom i dovršiti je na svoj način u prirodnom obliku mola, ili je pak dovršiti u nekom drugom obliku ljestvice koji učitelj odredi. I kod ovog primjera možemo koristiti sve postojeće solmizacijske sustave (slika 16).

glazbena abeceda




d f e f e d, d f e f e d, d c d e f d, d c a c c d

apsolutna solmizacija




re fa mi fa mi re, re fa mi fa mi re, re do re mi fa re, re do la do do re

relativna solmizacija



la do ti do ti la, la do ti do ti la, la so la ti do la, la so mi so so la

funkcionalna solmizacija



do nia re nia re do, do nia re nia re do, do re do re nia do, do re so re re do

Slika 16: Napjev *Cantate Domino*, različiti solmizacijski sustavi
transkripcija: Ivon Fabijanec

Didaktičko-metodička obrada primjera podrazumijeva i različite mogućnosti njegove tonske i ritamske modifikacije. Analizom primjera i dodavanjem tona *cis*, učenici mogu upoznati i harmonijski oblik d-molske ljestvice. Smještanjem primjera u tro-četvrtinsku mjeru, dobiva se melodijsko-ritamski primjer za pjevanje i/ili zapisivanje. Primjer se može preoblikovati i na različite druge načine (slika 17).

¹¹izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=11109> (pristup: 9. 6. 2024.)

Tonska modifikacija primjera



Ritamska modifikacija primjera



Slika 17: Napjev *Cantate Domino*, tonska i ritamska modifikacija
transkripcija: Ivon Fabijanec

Nastavni plan i program za treći razred osnovne glazbene škole predviđa slušno prepoznavanje, intoniranje i zapisivanje velikih i malih sekundi, terci, te čistih kvarti i kvinti (MZOŠ i HDGPP, 2006, str. 8). Himan *Regina caeli* (slika 18) pisan je u hipolidijskom modusu, no slušno se veže uz durski prizvuk zbog sniženog tona *h* koji postaje ton *b*. Već u prvoj frazi s tekstom *Regina caeli, laetare, aleluia*, prezentiran je durski tetrakord koji potvrđuje tezu slušne durske familijarnosti. Melodija se kreće u uzlaznom smjeru u rasponu sekste.

Ant.
6.

Re-gí-na cæ-li * læ-tá-re, alle-lú-ia : Qui- a quem
me-ru- ísti portá-re, alle-lú-ia, Re-surréx-it, si-cut dix-it,
alle-lú-ia; Ora pro no-bis De-um, alle-lú- ia.

Slika 18: Napjev *Regina caeli*¹²

Ako se napjev u F-duru izvodi od tona *f1*, prelazi granice uobičajenog opsega dječjih pjevačkih glasova pa se za korištenje preporučuje transponirana verzija, no u zborskoj se verziji može izvoditi u originalu. Strukturiran je od četiri manje fraze s muzikalnim kretanjima i logičnim 'rješenjima' intervala pa je kao takav pogodan za

¹²izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2290> (pristup: 11. 6. 2024.)

pisanje melodijskoga diktata (tzv. *vokalize*). Melodijska se linija razvija postupno i svoj vrhunac dobiva u intervalu sekste. Satkana je od postupnih kretanja i od skokova za interval čiste kvinte uzlazno i silazno. Primjer se može upotrijebiti pri vježbanju intonacije intervala čiste kvinte uzlazno i silazno, najprije učenjem melodije kao takve, a onda teorijskim osvještavanjem onoga što se u primjeru nalazi. Napjev se može čitati glazbenom abecedom i solmizacijom različitih solmizacijskih sustava (slika 19).

glazbena abeceda



apsolutna solmizacija



relativna solmizacija



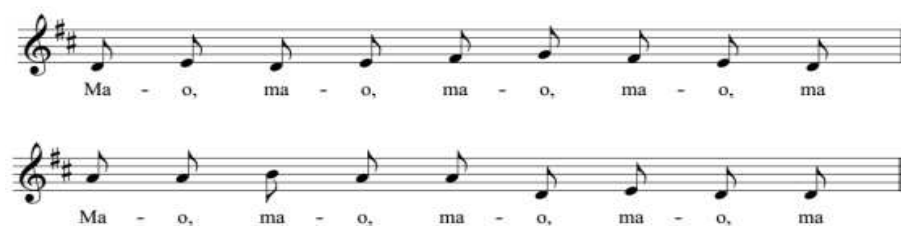
funkcionalna solmizacija



Slika 19: Napjev *Regina caeli*, različiti solmizacijski sustavi
transkripcija: Ivon Fabijanec

Didaktičko-metodička obrada primjera podrazumijeva i različite mogućnosti njegove upotrebe za vježbe upjevavanja zbora. Svaka od fraza napjeva, ili manji dio svake fraze, može poslužiti kao vježba za upjevavanje zbora, a primjer se može izvoditi uz bordonski ton dok učenici slušno prepoznaju intervale koji se javljaju, primjer je pogodan i za uvođenje novog intervala kao dio novog gradiva (slika 20).

Upjevavanje zbora

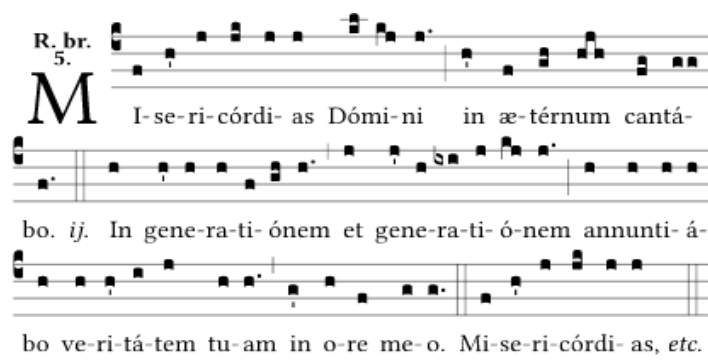


Bordonski ton



Slika 20: Napjev *Regina caeli*, didaktičko-metodička obrada napjeva
transkripcija: Ivon Fabijanec

Napjev *Misericordias Domini* (slika 21) pogodan je za vježbu intonacije durskog kvintakorda u višim razredima osnovne glazbene škole. Napjev je ambitusa intervala septime, zapravo je riječ o melodiji koja se kreće unutar durskog kvintakorda uz nekoliko melodijskih odstupanja.



Slika 21: Napjev *Misericordias Domini*¹³

S obzirom na to da je primjer u realnom zapisu previsok za učenike, snižen je za veliku sekundu te tako umjesto tonom *f* započinje tonom *es*. Za vježbanje je preuzeta samo početna fraza primjera. Kao i ostali primjeri, napjev se može čitati glazbenom abecedom, solmizacijom različitih solmizacijskih sustava, neutralnim slogovima. (slika 22).

¹³izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=4015> (pristup: 11. 6. 2024.)

Didaktičko-metodička obrada primjera podrazumijeva i različite mogućnosti vježbanja na modulatoru, kao i za intoniranje durskog kvintakorda na način da se učenici dijele u četiri grupe. Jednu grupu čine učenici koji pjevaju ton *do* svaki puta kada se on javi. Nakon što otpjevaju ton, zadrže ga. Drugu grupu čine učenici koji pjevaju ton *mi* na isti način kao i prva grupa, te grupa koja pjeva ton *so*. Četvrta grupa su učenici koji pjevaju sve tonove između, za vrijeme intoniranja durskog kvintakorda od strane ostalih grupa (slika 23).

glazbena abeceda



apsolutna solmizacija



relativna solmizacija



funkcionalna solmizacija



neutralni slogovi



upjevavanje zbora



Slika 22: Napjev *Misericordias domini*, različiti solmizacijski sustavi
transkripcija: Ivon Fabijanec

vokalne izvedbe, zapis glazbenoga diktata i rad na modulatoru te kao vježba za upjevanje zbora (slika 26).

glazbena abeceda

c g g, g a g, f f f, f g f, a g g

apsolutna solmizacija

do sol sol, sol la sol, fa fa fa, fa sol fa, la sol sol

relativna solmizacija

do so so, so la so, fa fa fa, fa so fa, la so so

funkcionalna solmizacija

do so so, so le so, fu fu fu, fu so fu, le so so

Slika 25: Napjev *Puer natus est*, različiti solmizacijski sustavi
transkripcija: Ivon Fabijanec

Rad na modulatoru

Upjevanje zbora, durska varijanta

Upjevanje zbora, molaska varijanta

Intonacija intervala uz bordonski ton

Intonacija intervala uz bordonski ton

Slika 26: Napjev *Puer natus est*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

Drugi primjer božićnog napjeva je silabička melodija himna *Puer natus in Betlehem*, koji je formalno podijeljen u stihove i refren (slika 27). U stihovima se opisuje Isusovo rođenje. Kao i uvijek u takvim slučajevima, moguće je organizirati vježbe zbora s melodijski zanimljivim rješenjima, ovisno o stupnju vještine učenika.

Hymn.



1. U-er na-tus in Béthlehem, alle-lú-ia : Unde gaudet
Je-rú-sa-lem, alle-lú-ia, alle-lú-ia. R. In cordis jú-bi-lo
Christum na-tum ado-rémus, Cum novo cánti-co.

2. Assúmpsit carnem Filius, allelúia,
Dei Patris altíssimus, allelúia, allelúia. R. In cordis.

Slika 27: Napjev *Puer natus in Betlehem*¹⁴

Koprek (2021) ističe primjer podjele strofe u dva zbora (A i B) koji se ujediniuju u refrenu, a moguće je i da zbor A pjeva strofe, dok zbor B pjeva aklamacije *alleluia* (tablica 4).

Tablica 4: Prikaz dvozbornoeg izvođenja primjera

Varijanta 1		
A zbor	B zbor	A i B zbor
<i>Puer natus in Bethlehem, alleluia</i>	<i>unde gaudet Jerusalem, alleluia alleluia</i>	<i>In cordis jubilo Christum natum adoremus, cum novo cantico.</i>
Varijanta 2		
A zbor	B zbor	A i B zbor
<i>Puer natus in Bethlehem, unde gaudet Jerusalem,</i>	<i>alleluia alleluia alleluia</i>	<i>In cordis jubilo Christum natum adoremus, cum novo cantico</i>

¹⁴izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=7462> (pristup: 11. 6. 2024.)

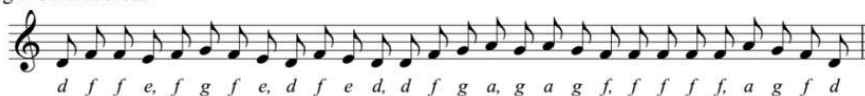
Slijedeća varijanta (slika 28) se sastoji u dodavanju drugog glasa u strofi koji je nazvan *bordon*, što udvostručuje melodiju s jednim tonom *re*.



Slika 28: Napjev *Puer natus in Betlehem*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

Ovakvo je pjevanje pogodno i za suvremeno zborsko pjevanje u školama jer se usmjeruje na dječji glas, ne samo s povijesnog gledišta i buđenja interesa za gregorijaniku u današnje vrijeme, nego i da se učenicima predoče različiti načini pjevanja. Učenicima ujedno praktično, putem pjesme, približavamo povijesno-kulturni razvoj glazbene baštine. I ovdje možemo koristiti sve postojeće solmizacijske sustave (slika 29).

glazbena abeceda



apsolutna solmizacija



relativna solmizacija



funkcionalna solmizacija



Slika 29: Napjev *Puer natus in Betlehem*, različiti solmizacijski sustavi
transkripcija: Ivon Fabijanec

Didaktičko-metodička obrada primjera dodatno podrazumijeva i vježbe za intonaciju intervala te izvedbu *crescenda* i *decrescenda* (slika 30).

Intonacija intervala male i velike terce



Dinamičke razine



Slika 30: Napjev *Puer natus in Betlehem*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

Stabat mater dolorosa poznati je tekst u literaturi klasične europske glazbene baštine. Gregorijanski napjev (slika 31), zapisan na isti tekst, jednostavnog je melodijskog kretanja i ambitusa intervala čiste oktave. Zbog sniženog tona *b* napjev je zvučnosti F-dura i kao takav iskoristiv pri učenju i vježbanju F-durske ljestvice.

Musical notation for the Gregorian chant 'Stabat Mater'. It consists of three staves of music with square neumes. The lyrics are written below the staves. The first staff starts with a large 'S' and the word 'VI' above it. The lyrics are: 'Ta-bat Ma-ter do-lo- ró-sa Juxta cru-cem lacri-'. The second staff continues: 'mó-sa, Dum pendé-bat Fí-li- us. 2. Cu-jus á-nimam gemén-'. The third staff ends with: 'tem, Con-tris-tá-tam et do-léntem Per-transí-vit glá-di- us.'

Slika 31: Napjev *Stabat Mater*¹⁵

I u ovome primjeru možemo koristiti sve postojeće solmizacijske sustave (slika 32).

¹⁵izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=2163> (pristup: 11. 6. 2024.)

glazbena abeceda



apsolutna solmizacija



relativna solmizacija



funkcionalna solmizacija



Slika 32: Napjev *Stabat Mater*, različiti solmizacijski sustavi
transkripcija: Ivon Fabijanec

Primjer u prvoj frazi sadrži tonove toničkog kvintakorda F-dura, učenici se mogu podijeliti u tri grupe koje će pjevati osnovne tonove *f, a, c*, dok će jedan solist ili učitelj pjevati sve tonove između. Držanjem akorda durskoga trozvuka stvara se tonalitetno-harmonijska zvučna slika (slika 33).

Rad na modulatoru



Intonacija akorda



Slika 33: Napjev *Stabat Mater*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

Napjev *Haec dies* karakterističan je po svom melodijskom kretanju unutar intervala terce (slika 34). Melodija je sastavljena od grupiranih terci, malih i velikih. Kao takva može se koristiti u bilo kojem tonalitetu.

Ant. 2.
H æc di- es, quam fe- cit Dó-
 mi- nus: exsul- té- mus,
 et læ- té- mur in e- a.

Slika 34: Napjev *Haec dies*
 izvor: *Graduale triplex* (1974), 239.

Za čitanje napjeva *Haec dies* također se mogu koristiti svi postojeći solmizacijski sustavi (slika 35). Didaktičko-metodička obrada primjera ovdje uključuje i vježbe za intonaciju intervala male i velike terce, kao i vježbu za latentno usvajanje četverozvuka (veliki durski septakord) (slika 36).

glazbena abeceda

a g b, a g f, d f a, a g f, e f e, f

apsolutna solmizacija

la sol si, la sol fa, re fa la, la sol fa, mi fa mi, fa

relativna solmizacija

mi re fa, mi re do, la do mi, mi re do, ti do ti, do

funkcionalna solmizacija

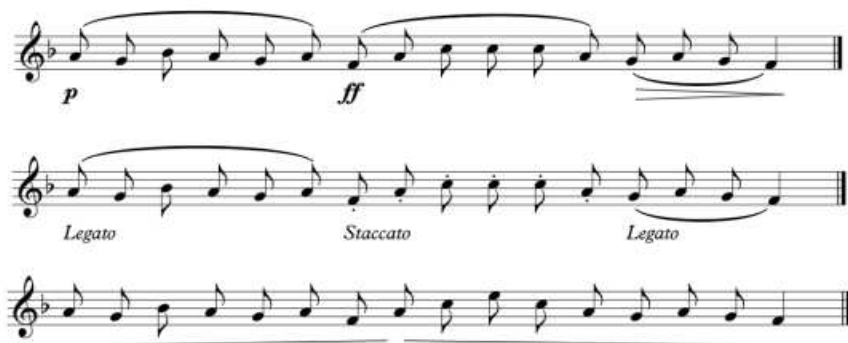
ma re fu, ma re do, le do ma, ma re do, ti do ti, do

Slika 35: Napjev *Haec dies*, različiti solmizacijski sustavi
 transkripcija: Ivon Fabijanec

Rad na modulatoru

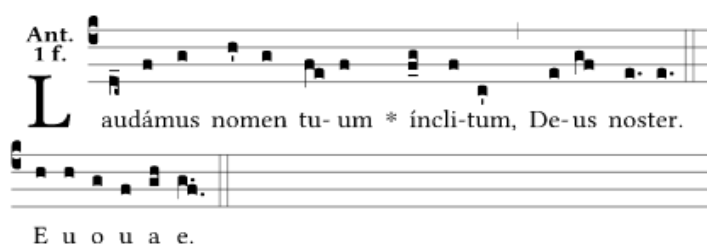


Izvođenje primjera uz različite oznake za dinamiku, tempo i način izvođenja



Slika 36: Napjev *Haec dies*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

Napjev *Laudamus nomen ambitusa* je intervala sekste, karakterističnog skoka za kvartu silazno i uzlazno (slika 37). Možemo ga svrstati u zvučnost prirodnoga mola te ga kao takvog koristiti u svrhu učenja i vježbanja ovog molskog oblika. Napjev je vrlo kratak pa se može koristiti u cijelosti uz eventualnu intervenciju u zadnji ton.



Slika 37: Napjev *Laudamus nomen*¹⁶

Za čitanje napjeva *Laudamus nomen* također se mogu koristiti svi postojeći solmizacijski sustavi (slika 38).

¹⁶izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=8233> (pristup: 11. 6. 2024.)

glazbena abeceda



apsolutna solmizacija



relativna solmizacija

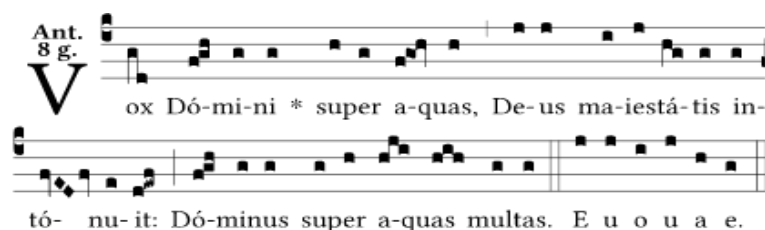


funkcionalna solmizacija



Slika 38: Napjev *Laudamus nomen*, različiti solmizacijski sustavi
transkripcija: Ivon Fabijanec

Napjev *Vox Domini* u miksoliidskome je modusu (slika 39). Taj modus karakterističnog je intervala male, miksoliidske septime u odnosu na *notu finalis*, što će također rezultirati i odnosom velike sekunde između sedmoga i osmoga tona. U osnovnoj glazbenoj školi primjer se može modificirati te povišenjem sedmoga tona postati durski. Napjev karakterizira skok za kvartu te postepena melodijska linija.



Slika 39: Napjev *Vox Domini*¹⁷

I ovdje možemo koristiti sve postojeće solmizacijske sustave, a didaktičko-metodička obrada primjera, među ostalim, uključuje vježbanje fraza iz primjera za intoniranje intervala male i velike sekunde, male i velike terce, te čiste kvarte (slika 40).

¹⁷izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=16703> (pristup: 11. 6. 2024.)

glazbena abeceda

g d fis, g a g. g a g. fis g a. g

apsolutna solmizacija

sol re fa, sol la sol, sol la sol, fa sol la, so

relativna solmizacija

do so ti, do re do, do re do, ti do re, do

funkcionalna solmizacija

do so ti, do re do, do re do, ti do re, do

modulator

melodijski diktat

Slika 40: Napjev *Vox Domini*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

Napjev *Zelo zelata sum* karakterizira postepena melodijska linija ambitusa intervala velike none te dva skoka, za interval kvarte silazno i interval kvinte uzlazno (slika 41). Napjev je u dorskome modusu. Gregorijanski napjevi duša su improvizacije zapadno-europske glazbe pa i ovaj napjev, kao i većina drugih, podliježe različitim vrstama melodijsko-ritamskih modifikacija s kojima je moguće na najjednostavnije i najprirodnije načine učenicima dopustiti da stvaraju vlastite glazbene uratke. Kod napjeva možemo koristiti sve postojeće solmizacijske sustave, a didaktičko- metodička obrada primjera podrazumijeva i različite mogućnosti njegove vokalne izvedbe te rad na modulatoru (slika 42).

Ant.
1.

Ze-lo ze-lá-ta sum pro honó-re Spónsi me- i Je-su
Christi, qui di-xit mi- hi: Ut ve-ra spon- sa, me-um ze-
lá-bis ho-nó-rem.

Slika 41: Napjev *Zelo zelata sum*¹⁸

glazbena abeceda

f c d d a b a a g f

apsolutna solmizacija

fa do re, re la si la, la sol fa

relativna solmizacija

do so la, la mi fa mi, mi re do

funkcionalna solmizacija

do so le, le ma fu ma, ma re do

modulator

Slika 42: Napjev *Zelo zelata sum*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

¹⁸izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=5345> (pristup: 11. 6. 2024.)

Napjev *Sub tuum* karakterističnog je kretanja unutar durskog kvintakorda uz povremeno odstupanje (slika 43).

Dum dicitur sequens Antiphona, sint Fratres genuflexi.

Ant.
7 a.

S ub tu-um præ-sí-di-um confu-gimus, sancta De-i
Gé-nitrix : nostras depre-ca-ti-ónes ne despí-ci-as in ne-
cessi-tá-ti-bus, sed a per-í-cu-lis cunctis lí-be-ra nos sem-
per Virgo be- ne-dícta. T.P. -cta. Alle-lu-ia

Slika 43: Napjev *Sub tuum*¹⁹

Napjev je u miksolidijskome modusu. Fraza koja je korištena za didaktičko-metodičku obradu kreće se unutar glavnih tonova durskoga kvintakorda pa nema potreba za melodijskim intervencijama, a transponirana je u tonalitet Es-dura. I ovdje možemo koristiti sve postojeće solmizacijske sustave, kao i u ostalim primjerima, a didaktičko-metodička obrada primjera podrazumijeva i različite mogućnosti njegove vokalne izvedbe, kao i rad na modulatoru uz vježbanje fraza iz primjera za intoniranje durskog kvintakorda (slika 44). Učenike je moguće podijeliti u tri grupe. Svaka grupa će pjevati jedan od osnovnih tonova (*es*, *g*, *b*). Učenik solist ili učitelj mogu pjevati sve tonove koji ne pripadaju osnovnoj strukturi durskoga kvintakorda. Istu praksu moguće je napraviti i u istoimenom tonalitetu es-mola. Također, primjer napjeva *Sub tuum* možemo iskoristiti kao vježbu za upjevavanje zbora.

¹⁹izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=4578> (pristup: 11. 6. 2024.)

glazbena abeceda



apsolutna solmizacija



relativna solmizacija



funkcionalna solmizacija



modulator



upjevavanje zbora



Slika 44: Napjev *Sub tuum*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

Napjev *Veni, Emmanuel* poznati je napjev adventskog vremena koji se često čuje u različitim obradama za zbor i instrumente (slika 45). Napjev je u dorskome modusu koji je u ovom slučaju istovjetan prirodnom obliku d-molske ljestvice (pojava tona *b* umjesto tona *h*) te kao takav može poslužiti pri obradi ili vježbi d-mola. Primjeri u nastavku su iz didaktičkih razloga transponirani u c-molsku ljestvicu u prirodnom obliku.

Hymn. 1.

Eni, ve-ni, Emmá-nu-el, Captí-vum solve Is-ra-
 el, Qui gemit in exsí-li-o Pri-vá-tus De-i Fi-li-o.
 R̃ Gaude, gaude, Emmá-nu-el Nascé-tur pro te, Is-ra-el.
 Ve-ni, ve-ni, Rex gén-ti-um, Ve-ni, Redémptor óm-ni-um:
 Ut salves tu-os fámu-los Peccá-ti si-bi cónsci-os. R̃ Gaude,
 gaude, Emmá-nu-el Nascé-tur pro te, Is-ra-el. Ve-ni, ve-
 ni, O-O-ri-ens, So-lá-re nos advé-ni-ens: Noctis depélle
 né-bu-las, Di-rásque noctis té-nebras. R̃ Gaude, gaude, Em-

Slika 45: Napjev *Veni, veni Emmanuel*²⁰

Za čitanje primjera možemo koristiti sve postojeće solmizacijske sustave, a didaktičko-metodička obrada primjera ovdje uključuje i vježbanje fraza iz primjera za intoniranje molskoga kvintakorda te intoniranje intervala male i velike terce. Uz zadržavanje bordonskog tona učenici mogu osluškivati koji se intervali ili akordi stvaraju u odnosu na osnovni ton. Uz vođeno slušanje primjera, učenici mogu raspravljati o ugođaju napjeva. Učitelj može postaviti pitanja poput: *Koji se osjećaji bude u vama? Za koju prigodu biste koristili ovaj napjev?* Uz modifikaciju, primjer se može izvesti u duru, a može poslužiti i za uvođenje harmonijskog oblika mola (slika 46).

²⁰izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=7426> (pristup: 11. 6. 2024.)

glazbena abeceda



apsolutna solmizacija



relativna solmizacija



funkcionalna solmizacija



modulator



bordonski ton



napjev u duru



harmonijski oblik mola



Slika 46: Napjev *Veni, veni Emanuel*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

Napjev *Oportet te* razvijen je unutar intervala čiste kvinte (slika 47). Za prikaz glazbeno-pedagoške primjene napjeva korišten je tonalitet C-dura. Napjev je sastavljen od više različitih grupacija intervala čiste kvarte, velike i male terce te velike i male sekunde. S obzirom na konstrukciju fraze, uz kromatske intervencije može se vježbati intonacija navedenih intervala i/ili slušno prepoznavanje istih. Napjev je konstruiran od dvosložnih i trosložnih riječi. Umetanjem pojmova iz svakodnevnog života, učenici mogu vježbati binarnost i ternarnost na posve prirodan način (slika 48). Ovdje je, kao u većini slučajeva, prikazan samo početni dio napjeva.

Comm. 8.

O - PÓRTET te * fi-li gaudé-re, qui a fra-ter tu-us

mórtu-us fú-e-rat, et re-ví-xit; pe-rí-e-rat, et invéntus est.

Slika 47: Napjev *Oportet te*
izvor: *Graduale triplex* (1974), 111.

glazbena abeceda

g c a g a f a g

apsolutna solmizacija

sol do la sol la fa la sol

relativna solmizacija

so do la so la fa la so

funkcionalna solmizacija

so do le so le fa le so

prepoznavanje intervala

prepoznavanje intervala uz melodijske modifikacije

molska varijanta primjera

primjer učenja ritamske binarnosti i ternarnosti (latentne)

Ja - bu - ka, a - na - nas, ja - go - da

Kruš - ka, grož - đe, ja - bu - ka, šlji - va

Kruš - ka, grož - đe, šlji - va, bres - kva

Slika 48: Napjev *Oportet te*, didaktičko-metodička obrada primjera
transkripcija: Ivon Fabijanec

Napjev *Adeste fideles* poznat je kao dio božićne glazbene tradicije (slika 49). Klasificiran je u lidijski modus koji je zbog tona *b* zvučno srodan F-durskoj ljestvici. U primjerima didaktičko-metodičke obrade je kao takav i tretiran (slika 50).

Hymn. 6.

A D-és-te fi-dé-les, laé-ti, tri-umphántes : Ve-ní-
te, ve-ní-te, in Béthle-em : * Ná-tum vi-dé-te Régem An-
ge-ló-rum : Ve-ní-te, ado-ré-mus, ve-ní-te a-do-ré-mus,
ve-ní-te ado-rémus Dóminum. * Ná-tum.

2. En grége relicto, húmiles ad cúnas
Vocáti pastóres appróperant :
Et nos ovánti grádu festinénus :

Slika 49: Napjev *Adeste fideles*²¹

glazbena abeceda

f f f c f g e c a g a b a g f

apsolutna solmizacija

fa fa fa do fa sol mi do la sol la si la sol fa

relativna solmizacija

do do do so do re ti so mi re mi fa mi re do

funkcionalna solmizacija

do do do so do re ti so ma re ma fu ma re do

Slika 50: Napjev *Adeste fideles*, različiti solmizacijski sustavi
transkripcija: Ivon Fabijanec

²¹izvor: <https://gregobase.selapa.net/chant.php?id=7660> (pristup: 11. 6. 2024.)

Uvidom u didaktičko-metodičke obrade izabranih gregorijanskih napjeva možemo zaključiti kako je iste moguće vješto i praktično koristiti u nastavi *Solfeggia* (tablice 5 i 6). Također, dosad opisana pedagoška primjena napjeva ne izlazi iz okvira nastave na osnovnoškolskoj razini i kreće se unutar početnih tonaliteta kvintoga kruga, to jest onih bez ili s manjim brojem predznaka, što ne ostavlja mogućnost da se pojedini napjev transponira u, primjerice, Fis-dur i kao takav koristi pri obradi istoimene ljestvice. Vokalna jednostavnost i metrička neopterećenost izloženih primjera ostavlja brojne mogućnosti didaktičko-metodičke obrade napjeva gregorijanske baštine, koje unatoč trudu uloženom u pisanje ovoga rada, još uvijek nisu do kraja istražene. Kako ističe Koprek (2021), gregorijanski koral je duša improvizacije u zapadnoj glazbi, koje i danas pobuđuje divljenje. To isto bi trebalo onda vrijediti i za sve nas: gregorijanski koral valja shvaćati – iz umjetničke, ali i glazbeno-pedagoške perspektive – kao ohrabrujući ekspresivni i komunikacijski simbol našega glazbenoga iskustva, koji omogućuje uspješnu integraciju znanja i želja, u ovoj fazi našega nesigurnog i neizvjesnog vremena, u tranziciji glazbenoga obrazovanja.

Tablica 5: Sinteza upotrebe gregorijanskih napjeva u nastavi *Solfeggia*, primjeri 1 – 5

r. br.	naziv primjera	razred	ljestvica	primjena u nastavi
1	<i>Kyrie eleison</i>	prvi	C-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Vježba za upjevanje zбора. Čitanje uz učenje novih glazbenih oznaka.
2	<i>Cantate Domino</i>	drugi	d-mol (prirodni i harmonijski oblik)	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Melodijsko-ritamski primjer za zapisivanje ili pjevanje.
3	<i>Regina caeli</i>	treći	D-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Slušno prepoznavanje intervala uz dvoglasno pjevanje. Vježba za upjevanje zбора.
4	<i>Misericordias Domini</i>	četvrti	Es-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Vježba za upjevanje zбора. Rad na modulatoru. Vježba intoniranja durskog kvintakorda.
5	<i>Puer natus est</i>	drugi	C-dur c-mol	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Vježba za upjevanje zбора. Rad na modulatoru. Vježba za intonaciju intervala.

Tablica 6: Sinteza upotrebe gregorijanskih napjeva u nastavi *Solfeggia*, primjeri 6 – 15

6	<i>Puer natus in Betlehem</i>	drugi	d-mol (prirodni oblik)	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Vježba za intonaciju intervala. Vježba za izvedbu dinamskih oznaka.
7	<i>Stabat mater</i>	drugi	F-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Vježbe za intonaciju intervala. Rad na modulatoru. Vježba za intoniranje durskog kvintakorda.
8	<i>Haec dies</i>	drugi	F-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Vježbe za intonaciju intervala. Vježba za izvedbu dinamskih oznaka. Vježba za izvedbu oznaka za tempo. Rad na modulatoru.
9	<i>Laudamus nomen</i>	drugi	d-mol (prirodni oblik)	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima.
10	<i>Vox Domini</i>	drugi/treći	G-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Rad na modulatoru. Zapis melodijskog diktata (vokalize).
11	<i>Zelo zelata sum</i>	drugi	F-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Rad na modulatoru. Zapis melodijskog diktata (vokalize).
12	<i>Sub tuum</i>	četvrti	Es-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Rad na modulatoru. Zapis melodijskog diktata (vokalize). Vježba za upjevavanje zbora.
13	<i>Veni Emmanuel</i>	četvrti	c-mol	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Rad na modulatoru. Vježbe za intonaciju intervala. Vježba intonacije durskih i molskih ljestvičnih pomaka.
14	<i>Oportet te</i>	prvi četvrti (intervali)	C-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima. Rad na modulatoru. Latentno učenje binarnosti i ternarnosti (uvod u učenje ritma). Slušno prepoznavanje intervala.
15	<i>Adeste fideles</i>	drugi	F-dur	Čitanje glazbenom abecedom i različitim solmizacijskim sustavima.

5. Zaključak

Gregorijanska glazbena baština koja počiva u temeljima zapadno europske glazbe stoljećima se prenosila usmenim putem. Jedino logično strukturirane i muzikalne melodijske obrasce ljudski um može toliko vremena čuvati od zaborava i prenositi živom verbalizacijom. Ponukan takvim razmišljanjem, nastao je i ovaj diplomski rad. Cilj rada bio je osuvremeniti glazbu gregorijanike u odgojno-obrazovnom procesu nastave *Solfeggia* u glazbenim školama. Ovo glazbeno nasljeđe obiluje melodioznim frazama satkanim od intervalskih pomaka pomoću kojih jednostavnim putem možemo zorno prikazati nastavnu građu, u nekim slučajevima, samim učenjem melodije ili određene fraze dolazimo do željenih ishoda. Gregorijanska glazba neopterećena je suvremenim poimanjem mjere, ritma i pulsa, stoga je idealna za melodijske diktate, vježbe na modulatoru, učenje intervala i intervalsko intoniranje, vježbe za upjevavanje zbora, te vježbe za pjevanje pomoću oznaka za dinamiku, tempo i način izvođenja. Osnovna mjerna i ritamska jedinica glazbe gregorijanskih napjeva je govoreni slog, zbog čega se melodijama napjeva mogu dodati različiti tekstovi.

Koliko je poznato, ovo je tek prvi pokušaj sustavnijeg povezivanja svijeta gregorijanskih melodija s obrazovnim procesom u nastavi *Solfeggia*. Jedna od ključnih ideja odnosila se na usmjeravanje novih glazbeno-pedagoških nastojanja koja bi glazbu gregorijanike implementirala u nastavni proces, baš kao i ostale vrste glazbenoga izričaja. Bez obzira na zakonitosti interpretacije, izvođenja i kontekstualne premise gregorijanskih napjeva, melodijska struktura te glazbe predstavlja neistraženu baštinu koja i učitelju 21. stoljeća može pomoći pri poučavanju. Glazbu gregorijanskoga nasljeđa možemo predstaviti putem različitih pristupa i u različite svrhe, a ovaj je rad pokušaj tumačenja postojeće problematike u kontekstu usvajanja glazbenoga jezika u nastavi *Solfeggia*.

6. Literatura

- Ban, M., Svalina, V. (2013). Različiti pristupi svladavanju intonacije u nastavi solfeggia, *Život i škola*, 30 (2), 172-191.
- Graduale triplex* (1974). Solesmes: Abbaye Saint-Pierre de Solesmes
- Bašić, E. (1957). *Sedam nota sto divota*, Zagreb: UKLMH
- Blajić, P. (1988). Gregorijanski koral u: *Crkvena glazba. Priručnik za bogoslovna učilišta*, Zagreb: Hrvatsko književno društvo sv. Ćirila i Metoda, 8-35.
- Bognar, L., Svalina, V. (2013). Glazba i glazbeno obrazovanje u starom i srednje vijeku, *Napredak*, 154 (1-2), 219-233.
- Breko Kustura, H. (2022). *Glazba povijesnih hrvatskih zemalja u srednjem vijeku*, Zagreb: Leykam international
- Koprek, K. (2007). Gregorijanski manual Fundamentum cantus gregoriani seu choralis (1760.) Mihajla Šiloboda-Bolšića, *Povijesni prilozi*, 26 (33), 311-329.
- Koprek, K. (2013). *Snaga pjevane riječi*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika
- Koprek, K. (2019). *Modaliteti gregorijanskih napjeva*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, KBF
- Koprek, K. (2021). Gregorijanski koral u službi glazbenog obrazovanja, predavanje na Danima crkvene glazbe: Sveučilište u Zagrebu, KBF
- Kühn, W. (1931). Geschichte der Musikerziehung. U: Bücken, E. (ur.) *Handbuch der Musikerziehung*. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H.
- Liber antiphonarius* (1949). Rim: S. Sedis Apostolicae et S. Rituum Congregationis Typographi
- Liber usualis* (1961). New York: Benedictines of Solesmes
- Martinjak, M. (1997). *Gregorijansko pjevanje*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika
- Martinjak, M. (2018). Orguljska pratnja gregorijanskih napjeva, *Sveta Cecilija*, 3-4 (88), 31-44.
- Matoš, N. (2018). *Kurikulumski pristup oblikovanju profesionalnoga osnovnoga glazbenog obrazovanja* (doktorski rad), Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, FF
- McNaught, W. G. (1888). *The Minor Notation of the Tonic Sol-fa System*. The Musical Times and Singing Class Circular, 29 (544), str. 369. London (UK): Musical Times Publications Ltd.

Nastavni planovi i programi predškolskog i osnovnog obrazovanja za glazbene i plesne škole (2006). Zagreb: MZOŠ i HDGPP

Nastavni planovi i programi za srednje glazbene i plesne škole (2008). Zagreb: MZOŠ i HDGPP

Rakijaš, B. (1961). *Muzički odgoj djeteta*, Zagreb: Školska knjiga

Razum, S. (2010). Biskupijski, kaptolski i samostanski arhivi, Nadbiskupijski arhiv Zagreb i Metropolitanska knjižnica Zagreb, u: *Arhivski vjesnik*, Zagreb, 53, 101-110.

Rojko, P. (2004). *Metodika glazbene nastave*, praksa 1. dio. Zagreb: ITG

Rojko, P. (2012a). *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti*, Zagreb: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet Osijek

Rojko, P. (2012b). Psihološke osnove intonacije i ritma, Zagreb: Muzička akademija

Saulnier, D. (2003). *Il Canto Gregoriano*, Casale Monferrato: Edizioni Piemme

Tkalec, G. (2008). *Gregorijansko pjevanje – usmena predaja i zapis*, Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika

Vasiljević, Z. (1983). *Metodika nastave solfeđa II* (1.deo). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti

Vendrova, T. (1993). Intonation in Music. *The Quarterly*, 4(3), pp. 23 -29. Visions of Research u: *Music Education*, 16(4), Autumn, 2010.

Mrežni izvori:

<https://gregobase.selapa.net/> (pristup: 24. 5. 2024.)

<http://grandpiano-grandpiano.blogspot.com/2011/08/metode-intonacije.html>

(pristup: 29. 5. 2024.)

<https://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0391> (pristup: 9. 6. 2024.)

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/cantus> (pristup: 9. 6. 2024.)

<https://music-encoding.org/guidelines/v3/content/neumes.html> (pristup: 11. 6. 2024.)