

Miho DEMOVIĆ*

PREDCECILIJANSKO PJEVANJE U KOTORSKOJ
KATEDRALI PREMA OPISU I ZAPISU
GRGURA ZARBARINIJA**

I. UVODNI DIO

I/1. Katedrala

Veličinu kulturne prošlosti starih europskih gradova, gotovo bez iznimke, uokviruju tri temeljna zdanja koja pri samom ulazu u gradsku jezgru na prvi pogled osvajaju pažnju putnika namjernika. To su *katedrala, vijećnica i teatar*. Ostavljajući po strani teatre i vijećnice, osvrćemo se na pojam katedrala. Mogli bismo ga definirati kao velebno zdanje smješteno u samom središtu gradske jezgre s razmjerno prostranim trgom, koje svojom veličinom a nadasve skladom i ljepotom nadvisuje sve ostale građevine. Ta definicija ipak nije potpuna jer iskazuje samo njezin vanjski vizualni ugođaj. Cjelovita, naime, definicija pojma katedrale obuhvaća daleko veći sadržaj nego što ga pruža njezin vanj-



* Muzikolog, kompozitor, skladatelj, orguljaš i horovođa, kapelnik zagrebačke katedrale u penziji

** Rad je lektorisan u skladu sa hrvatskim pravopisom



ski izgled. U nekim europskim jezicima ona se naziva *domom*, primjerice u talijanskom *duomo* ili *der Dom* u njemačkom jeziku. Katedrale se s pravom trebaju tako i nazivati jer su u punom smislu riječi u prošlosti bile ne samo *domovi molitve*, kako je Krist nazvao jeruzalemski hram,¹ nego uz to i domovi znanja jer se uz njih povezuje početak europskog školstva (sjetimo se starih katedralnih škola u kojima su se školovali svi znameniti ljudi čovječanstva prije pojave prvih sveučilišta u 13. stoljeću) i uz koje su nastale znamenite knjižnice, kao što su Laurentiana u Firenzi, Marciana u Veneciji, Vatikana u Rimu, Metropolitana u Zagrebu. Osim toga, one su uz to i prave riznice svekolikih umjetnosti: arhitekture, kiparstva, slikarstva, zlatarstva, vezilaštva koje uočavamo vidom, ali i čudesne umjetnosti koju ne gledamo očima, ali ju spoznajemo ušima a koja se naziva *glazba*. Ova posljednja posebni je predmet našega daljnjeg izlaganja i to kako se je odrazila u slavnoj kotorskoj katedrali sv. Tripuna u predcecilijanskom razdoblju povijesti crkvene glazbe.

I/2. Kotorska katedrala

Općenito je poznato kako, s obzirom na starinu nastanka i mnogim umjetničkim odlikama, katedrala svetog Tripuna u Kotoru predstavlja *raretet* svjet-

¹ Usp. Mt. 21, 12–17; Mrk. 11, 15–17; Lk. 19, 45–46.

skih razmjera. Ona je poput velikih europskih katedrala. Osim što je značajna starinom i vrsnoćom vanjske i unutarnje arhitekture, još je i prava riznica likovnih ostvarenja: slikarstva, kiparstva i zlatarstva. To je činjenica koju ne treba dokazivati jer je može zapaziti vlastitim očima svaki njezin posjetitelj.

I/3. Glazba u Kotorskoj katedrali

Postavlja se pitanje koliko je istodobno ona bila bogata u pogledu glazbene umjetnosti? Kako se glazba ne spoznaje okom već uhom, to nam je u tom pitanju potreban posrednik – pjevač ili svirač koji će ju iz mirovanja prevesti u stanje gibanja kako bi ju uho osjetilo i um spoznao. Kad je riječ o glazbi minulih vremena, stvar postaje još složenija, jer je potreban dodatni posrednik, tj. znanstvenik – istraživač, koji će njezine notne zapise pronaći ako postoje i prirediti ih transkripcijom za suvremenu izvedbu, ako su zapisani starim notacijama, što su znanstvenici u najvećem broju europskih katedrala uglavnom već učinili. Kotor je tek sada na početku tih istraživanja u koje ubrajam i svoje skromne doprinose.

I/4. Stilska razdoblja u glazbi Katoličke crkve

Glazba Katoličke crkve u svojoj je biti dinamična, progresivna i inovativna, što se smatra dobrom odlikom kojom se glazbi omogućuje napredak, a što se ogleda u postojanju povijesnih stilova u izvođačkoj praksi Katoličke crkve, koji su u prošlosti nastajali počevši od starokršćanske monodije preko ranosrednjovjekovng višeglasja *ars antique* i *ars nuove*, franko-flamenskog pjevačko-skladateljskog umijeća, visoke renesansne polifonije, te bujnih intrumentalno-vokalnih komornih ili monumentalnih oratorijskih skladbi baroka, rokokoja, romantike, klasike pa sve do suvremenog glazbenog stvaralaštva.

Uz tu pozitivnu odliku progresivni pristup u glazbi Katoličke crkve imao je jedan teški nedostatak koji se ogleda u mogućnosti zlorababa koje su se pod maskom „novoga” uvlačile u crkvu kao *kuću molitve*. Stoga je Katolička crkva pojavom novih stilova pa-



zila da se ne uvuče u crkvene obrede glazba svjetovnog ugođaja koja se smatrala lascivnom i putenom. Zato je središnja crkvena vlast u Vatikanu tijekom povijesti preko Kongregacije za obrede donosila uredbе o glazbi u bogoslužju. One redovito nisu bile sveobuhvatne niti obnoviteljske ili reformatorske. Osim odluka Kongregacije za obrede o glazbi u bogoslužju donosili su se i zakoni na crkvenim sinodama kao i na općim koncilima, čiji su zaključci bili mjerodavni okviri po kojima je trebalo uskladiti pjevanje u bogoslužju. U prvoj polovini XX. stoljeća u zakonodavstvo o crkvenoj glazbi uključili su se i pape: Pio X. (1903–1914) koji je 22. XI. 1903. godine izdao *Motu proprio* o crkvenoj glazbi, Pio XI. (1922–1939) koji je 22. XII. 1928. godine objavio *Apostolsku konstituciju* o crkvenoj glazbi i Pio XII. (1939–1963) koji je 25. XII. 1955. godine obdario *enicikliku „Musicae sacrae disciplina” (Propisi o crkvenoj glazbi)*. Navedene papinske uredbе donesene su pod utjecajem cecilijanskog pokreta koji se za vladanja tih papa raširio diljem Europe, a obvezivale su u prvom redu biskupe da u njima sadržana načela provedu u život.

I/5. Tridentinski koncil i reforma liturgijske glazbe

Tridentinski koncil koji je održan u Trentu u Italiji od 1545. do 1563. godine u više je navrata raspravljao o reformi glazbe u bogoslužju. Posebice su bile za tu stvar značajne sjednice održane od 8. kolovoza 1561. do 10. svibnja 1563. godine. Glavno pitanje u raspravama bilo je: Treba li u bogoslužju dokinuti polifono pjevanje ili ga zadržati? Sudionici su u raspravama dijelili dva oprečna mišljenja. Prvi su smatrali da potpuno treba dokinuti višeglasno pjevanje, a drugi da ga treba uz stanovita ograničenja zadržati.² Na koncu je prihvaćeno kompromisno rješenje sljedećeg sadržaja koje priopćujem u vlastitom prijevodu: *Iz crkava treba otkloniti svaku vrst muziciranja koje je pomiješano s nečim lascivnim ili putenim u pjevanju i sviranju orgulja, a također i sve svjetovne čine i isprazna govorenja, pokrete, škripanja, vikanja kako bi zaista crkva mogla biti i zvati se dom molitve.*³ Koncil je uz to donio odluku o reformi liturgijskih knjiga koju je povjerio samom papi i koje su trebale biti jedinstvene i obvezujuće za cijelu Crkvu izuzevši biskupije koje su mogle dokazati da su se služile više od sto godina svojim vlastitim obredom. Izrazi lascivno i puteno (*lascivium aut impurum*) postali su pravilo za prepoznavanje liturgiji primjerene crkvene glazbe sve do XIX. stoljeća. Načela Tridentinskog koncila po kojima se ne može u bogoslužje pripustiti lascivna ili putena glazba bila su općenita i ostavljala su mogućnost subjektivne prosudbe

² Usp. Ernetti A. P., *Storia di Canto gregoriano* (Pritend in Italy s. a.), str. 199.

³ Usp. Sacrosanctum Concilium Tridentinum, Venetiis, 1776., str. 159.

je li neka pjevačka praksa primjerena crkvi ili nije. Jedno od obveznih pitanja koje su postavljali *apostolski vizitatori* u našim predjelima koji su nakon Tridentinskog koncila vizitirali gotovo sve katoličke biskupije bilo je: Svira li se u crkvi ili pjeva nešto *lascivum aut impurum*?⁴ Po uputama Tridentinskog koncila godine 1568. objavljen je reformirani rimski *Brevijar*, a 1570. i rimski *Misal* koji su zamijenili stare rukopisne liturgijske knjige. Ta su izdanja postala obvezna za čitavu Katoličku crkvu. Objavljivanje crkvenih knjiga namijenjenih pjevačkim zborovima išlo je mnogo sporije. Posao njihova redigiranja povjeren je onodobno najglasovitijim



rimskim glazbenicima: ravnatelju Sikstinske kapele Pieru Luigiju da Palestrini (1525–1594) i Hannibalu Zoilu (1537–1592) ravnatelju kora bazilike sv. Ivana Lateranskog u Rimu. Oni su posao započeli, ali ne i dovršili jer su malo nakon toga umrli. Njihovo djelo su dovršili Felicio Arnerio (1516–1614), nasljednik Palestrine u Sikstinskoj kapeli, i Francesco Soriano (1549–1621), koji je bio Zoilov učenik. Revidirani stari monodijski crkveni napjevi napokon su objavljeni i to godine 1614. *Graduale de tempore*, a 1615. godine *Graduale de sanctis*. Ta se izdanja nazivaju *Medicea* jer su tiskana u tiskari kardinala Ferdinanda de Medici. Redaktori su smatrali melizmatičke napjeve neprikladnim crkvenoj praksi i nazivali su ih *barbarizmima* te su takve melodije prekrajali, skraćivali, pa su tako mnogim napjevima uništili njihovu tonalnu osnovu i melodijski ih osiromašili. Po uzoru na Mediceu nastala su i drugdje po svijetu mnoga izdanja koralnih napjeva koja su imala lokalni karakter ali su ipak malo po malo ulazila u pjevačku praksu i opće Katoličke crkve. *Medicea* je službeno odobrenje dobila tek u XIX. stoljeću kada je tiskara Pustet u Regensburgu dobila monopol 1860. i 1868. godine da može za razdoblje od trideset godina izdavati zbornike gregorijanskih melodija sadržanih u izdanju *Medicea*.

⁴ Usp. Demović M., *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici* (I), Zagreb, 1981, str. 54 i 184.

I/6. Negativne posljedice tridentinske reforme

Negativne posljedice tridentinske reforme bile su velike. Pod njezinim natletom nestali su mnogi lokalni obredi i načini pjevanja. Stari koralni kodeksi pisani na pergamentu završili su uglavnom kao materijal za uvezivanje novih tiskanih knjiga, a tek rijetko sačuvani u konzervativnijim sredinama smještene su u knjižnice i muzeje. Tijekom XVIII. i XIX. stoljeća i te rijetko sačuvane stare koralne kodekse, posebice iz naših krajeva, uspjeli su otuđiti lakomi kolekcionari.⁵ To je vjerojatno razlog da, koliko mi je poznato, ne postoji u Kotoru sačuvan ni jedan koralni kodeks, a pretpostavlja se da ih je bilo bar jedna stotina. Tako je otuđen i prastari biskupski obrednik Kotorske katedrale, koji se danas čuva u Petrovgradu iz kojega je još sredinom XIX. stoljeća u Kotoru prepisao neke dokumente poznati hrvatski povjesničar Franjo Rački.⁶ Općeniti zahtjev da u crkvenoj glazbi ne smije biti nešto lascivno ili nečisto nije smetalo da se glazbena tradicija crkvenog pjevanja u Dalmaciji održi netaknuta jer je bila visoke umjetničke vrijednosti i nije bila kontaminirana svje-

⁵ Manja Radulović Vulić u opsežnoj monografiji *Muzička kultura Crne Gore* (Podgorica, 2009, str. 29) iznijela je nekoliko podataka o kotorskim ranosrednjovjekovnim liturgijskim kodeksima pisanim kurzivnom neumatskom notacijom istodobno dovodeći u pitanje dubrovačko podrijetlo male zbirke neumatskih fragmenata koju je, dok je službovao u Dubrovniku, sakupio franjevac Benvenuto Rode i koju je, kad je bio premješten u Kotor, ponio sa sobom. Nakon njegove smrti zbirka je ponovno vraćena u Dubrovnik. Da se zbirka čuvala u Dubrovniku još 1910. godine vidi se iz rasprave Antonina Zaninovića objavljene u Listu Dubrovačke biskupije iz iste godine, (br. 6, str. 62) *Dva odlomka starinskog obreda za posvećenje crkve*, gdje navodi da je odlomke s tekstom obrazaca za posvećenje crkve odlijepio iz jedne stare knjige u Dubrovniku Benvenuto Rode. Zaninović se je i dalje zanimao za sudbinu zbirke o kojoj je govor, pa je godine 1933. posjetio u Kotoru Benvenuta Rodea i nakon razgovora s njim zapisao: „U franjevačkoj knjižnici u Kotoru ima desetak odlomaka liturgijskih knjiga, na kojima ima i neuma. Tako osim onih dvaju listova iz starinskog Pontifikala napisanih beneventanom, kojih sam tekst objavio u Listu dubr. biskupije godine 1910., te u Rassegna Gregoriana 19. (sic!) imade dva lista iz jednog Brevijara (?) ili Responsorijala a odnose se na svetkovinu Tri Kralja, zatim četiri lista iz jednog Brevijara (s notama sv. Gala). Imade odlomaka iz Misala i Responsorijala. Neume su bez crta i s jednom crtom. Treba ih potanje proučiti i opisati. O. Rode mi je pred poprilici dvadeset i četiri godine govorio da je neke listove, one što se odnose na Božić i sljedeće svetkovine, našao na Badiji među koricama jedne knjige, dočim mi danas reče (dne 25. XI. 33. u Kotoru), da je sve našao od onoga što se danas čuva u Kotoru, ovdje u njihovoj dubrovačkoj knjižnici.” Listić s rukopisom Antonina Zaninovića s naslovom *Neumatsko pismo – Kotor (Dubrovnik)* imam kod sebe. Ali postoji sličan i u ostavštini A. Vidakovića, koji se čuva u Arhivu Instituta za crkvenu glazbu u Zagrebu. Ova se zbirka ne može povezivati s franjevačkim (kotorskim) skriptorijem jer su neumatski predlošci nastali prije pojave franjevačkog reda.

⁶ Usp. Rački F., *Prilozi za zbirku srbskih i bosanskih listina, Rad HAZU I*, Zagreb, 1867, str. 125.

tovnim natruhama. To se odnosi i na tradicionalno crkveno pjevanje u Kotorskoj katedrali, koje je preživjelo tridentinsku, ali ne i cecilijansku reformu o kojoj će ovdje biti opširnije govora. Pokret je podržavala središnja crkvena vlast u Vatikanu, posebice preko prethodno spomenutih papinskih uredaba.

I/7. Koncertni stil u bogoslužju

U razdoblju od XVII. do XIX. stoljeća pod utjecajem novih glazbenih stilova baroka, galantnog stila, klasike i romantike, bogoslužna je glazba izgubila obilježja ranokršćanskog crkvenog pjevanja koje je primjereno izražavalo skrušenu i iskrenu molitvu vjernika, te se je crkveno pjevanje pretvorilo u neku vrst *duhovnog koncerta*. Za potrebe velikih svečanosti kojima su prisustvovali svjetovni vladari skladane su oratorijske mise za čiju izvedbu je bio potreban veliki orkestar, više solista i veliki mješoviti zbor. Trajanje izvedbe tih misa prelazilo je vremenski okvir primjeren bogoslužju, pa je središnji obred mise postao i zbog duljine neprimjeren običnim vjernicima. Međutim, i katedrale u manjim gradovima i općenito velike crkve posvuda su nastojale, uglavnom neuspješno, imitirati izvođačku praksu velikih, pa se tako malo pomalo crkveno pjevanje općenito u katoličkom bogoslužju pretvorilo u neku vrst duhovnog koncerta. Renesansne skladbe a cappella skladane na zdravim počelima prožimanja svetog teksta i primjerenih melodijskih motiva učinkovito su, za razliku od skladbi novog koncertnog stila, odražavale molitveni ugođaj, te su postale trajnim uzorom glazbenog repertoara primjerenog crkvenim obredima. Neprimjerenost koncertnog stila katoličkom bogoslužju povećavao je k tomu i neprimjereni način interpretacije. Najčešće su, naime, operni pjevači koji su u crkvama zamijenili nekadašnje pjevačke škole, nove skladbe, makar da su imale i visoku umjetničku vrijednost, izvodili iskazujući više svoju vještinu (solističkog) pjevanja, nego molitvu crkve, pa se i zbog tog zahtijevala radikalna reforma. Zajedničko pjevanje puka gotovo je posve iščezlo, a molitveni doživljaj vjernika posredstvom zajedničkog pjevanja, bio je ugušen. Iznesene činjenice bile su povod za sve učestalijim izražavanjem težnje da se u bogoslužnoj glazbi nešto promijeni.

I/8. Cecilijanski pokret i reforma crkvene glazbe

Promjenu su potakla u drugoj polovini XIX. stoljeća glazbena društva koja su se po zaštitnici crkvenih glazbenika djevici i mučenici *svetoj Ceciliji*, pogubljenom u Rimu godine 230., nazivala cecilijanska društva ili *cecilijanski po-*

*kret.*⁷ Premda se ideja o promjeni javila još na početku XIX. stoljeća, ipak se kao datum nastanka pokreta uzima godina 1868., kada je *Franjo Ksaver Witt* (1834–1888) osnovao udrugu pod nazivom *Allgemeiner Cäcilien Verein für Länder deutscher Zunge* (*Opće cecilijansko društvo za zemlje njemačkog govornog područja*).

Program društva bio je višestruk: 1. gajenje i promicanje gregorijanskog korala, klasične vokalne polifonije i novijih skladbi ustrojenih skladateljskim umijećem renesansnih majstora, 2. obnova crkvene pučke popijevke, 3. podizanje umjetničke razine zbornog i ostalih vidova crkvenog pjevanja, 4. znanstveno istraživanje crkvene muzike te 5. pružanje naobrazbe crkvenim glazbenicima posredstvom crkvenih glazbenih škola koje će društvo osnovati. Pokret se ubrzo raširio po čitavoj Europi i Americi tako da u prvoj polovini XX. stoljeća nije bilo ni jedne katoličke biskupije gdje nisu bila osnovana cecilijanska društva koja su promovirala cecilijanske ideje. Pokret je uskoro urodio plemenitim plodovima. Osnovana je u Regensburgu godine 1874. prva crkvena glazbena škola, zatim u Rimu 1911., a kasnije i drugdje po svijetu, na kojima su stekli naobrazbu mnogi crkveni glazbenici XX. stoljeća. Uvelike je k tomu porastao broj pjevačkih zborova koji su se počeli ustrojivati i u manjim crkvama, pa je tako i zorno pjevanje u katoličkom bogoslužju zaslugom cecilijanskog pokreta uvelike poboljšano. Može se općenito utvrditi da je crkvena izvođačka praksa zaslugom cecilijanskih djelatnika posvuda dosegla visoku umjetničku razinu.

I/9. Cecilijanska reforma gregorijanskog korala

U pokret su se uključili i francuski benediktinci iz opatije Sollesmes u sjevernoj Francuskoj s programom obnove starokršćanske monodijske glazbe zapadne crkve ili, kako se ta vrsta pjevanja naziva po papi Grguru Velikom (590–604), inače reformatoru pjevanja katoličkog bogoslužja, *gregorijan-*

⁷ Prema rimskom brevijaru, Cecilija potječe iz plemićke rimske obitelji. Nakon krštenja zavjetovala je djevičanstvo. Upala je u nevolje kad su je roditelji mimo njezine volje udali za uglednog Rimljanina koji se zvao Valerijan. U prvoj bračnoj noći upozorila je Cecilija Valerijana da ju se ne usudi zlostavljati, jer je kršćanka i da njezino djevičanstvo čuva anđeo. Na što joj je Valerijan odgovorio da bi se i on krstio ukoliko bi vidio anđela. Cecilija ga zatim ohrabri i on pođe do Urbana pape koji ga je pokrstio. Vrativši se nađe Ceciliju kako kleči i moli, a nad njom anđela obasjana nebeskim svjetlom. Cecilijinu je molitvu kršćanska tradicija opisala kao pjev što se odrazilo i u antifonama i responsoriju brevijara čiji tekst glasi: „Cantantibus organis, Caecilia Domino decantabat; Fiat cor meum immaculatum, ut non confundar” (Uz zvuk orgulja Cecilija je pjevala Bogu: *Učini mi srce bezgrešnim da se ne postidim*). Usp. *Breviarium romanum pars autumnalis*, Taurini, Romae, 1952., str. 854, 857–858, 863.

ski koral. Da je i na tom području trebalo nešto učiniti, bilo je jasno, jer se je tijekom stoljeća zaboravilo kako se je taj starokršćanski pjev stvarno izvodio posebice u pogledu ritma. Naime, od VIII. stoljeća pa na ovamo nastali su brojni zapisi gregorijanskih melodija koje su zabilježene različitim kurzivnim, a od XII. stoljeća i kvadratnim notacijama u kojima se je mogao prepoznati melodijski ustroj napjeva, ali ne i ritam, odnosno dužina trajanja pojednog tona. Puno se o tom raspravljalo tijekom čitavog XIX. stoljeća. Održani su mnogi kongresi stručnjaka, ali se nije postigao jedinstveni stav u pogledu pitanja ritma gregorijanskog napjeva. Napokon, pitanje su razriješili francuski benediktinci iz spomenute benediktinske opatije. U njoj su, naime, sredinom XIX. stoljeća djelovali mnogi redovnici vrsni muzikolozi, kao što su bili Prosper Gueranger (1805–1875), Joseph Pothier (1835–1923), Andre Moche-reau (1849–1930) i neki drugi koji su, nasuprot tumačenju da su gregorijanski napjevi sazdana u omeđenom ritmu, iznašli teoriju tzv. *slobodnog govornog* ritma koja je njihovim zalaganjem bila općenito usvojena i postala službeni način pjevanja i koji se održao sve do danas. Oni su još uspjeli komparativnom metodom stvoriti pouzdan postupak po kojem su odredili izvorni oblik postojećim gregorijanskim napjevima iz kojih su odstranjivali navodne kasnije primjese. K tomu su pripremili novo službeno i za cijelu Katoličku crkvu obvezno izdanje koralnih napjeva nazvano *Editio vaticana*, koje je 1904. godine zamijenilo prethodno opisano izdanje Medicee.

I/10. Negativni odrazi cecilijanske glazbene reforme

Svaka reforma u svojem postupku više je rušilačka nego obnoviteljska, jer se ravna načelom „sruši staro da sagradiš novo”. To se načelo dosljedno i radikalno provodilo na području crkvene glazbe diljem katoličkog svijeta preko tzv. cecilijanske reforme. Posvuda su, naime, crkveni glazbenici gotovo bez iznimke, i gotovo bez razumnih kriterija, stare skladbe odstranjivali iz crkvenih pjevališta, a uvodili nove „prave, cecilijanske”. Među tim „starim” bilo je i skladbi visoke umjetničke vrijednosti koje su odbačene i za kojima danas žalimo što su nestale. Posebice se to odnosi na tradicionalni način pučkog pjevanja, bilo da je riječ o koralnim napjevima ili pučkoj crkvenoj popijevci. K tomu nove cecilijanske skladbe predstavljale su, s obzirom na skladateljsko umijeće, u visokom stupnju *anahronizam*, jer su skladane u povijesnim stilovima minulih vremena, a ne na temeljima suvremenih dostignuća glazbenog skladateljstva. Ipak se i među skladbama stvorenim u cecilijanskom stilu tu i tamo mogu pronaći ostvarenja visoke umjetničke vrijednosti, ali ne kao redovita pojava, kao da sve što su stvorili cecilijanci ima visoku umjetničku vrijednost.

I/11. Cecilijanska reforma crkvene glazbe u hrvatskim biskupijama

Cecilijanski pokret koji se, kako je opisano, u drugoj polovini XIX. stoljeća ustrojio u Njemačkoj nakon desetak godina zahvatio je katoličke biskupije u Hrvatskoj. Iako je od godine 1868. (osnutka njemačkog *Cäcilienveina*) do osnutka hrvatskog cecilijanskog društva trebalo čekati pedeset godina, ipak se je cecilijanska ideja odrazila u Hrvatskoj i to razmjerno rano. U Zagrebu je već 1872. osnovano *Crkveno glazbeno društvo* sa zadaćom njegovanja *prave crkvene glazbe*. To je društvo, čiji se rad na temelju društvenog zapisnika i iz onodobnog zagrebačkog tiska može pratiti za dvogodišnje razdoblje, bilo preteča hrvatskog Cecilijanskog društva osnovanog 1907. u Zagrebu. Ono je u svoje redove prikupilo najuglednije predstavnike vjerskog i kulturnog života: biskupe, kanonike, profesore, glazbenike i operne pjevače, a djelovalo je pri gradskoj crkvi svete Marije na Dolcu u Zagrebu. Društvo nije imalo samo mjesno zagrebačko značenje jer je u program postavilo i izdavanje vrsnih djela s područja crkvene glazbe.⁸ Pet godina kasnije godine 1877. učitelj Miroslav Cugškvert je pokrenuo mjesecnik za crkvenu glazbu pod nazivom *Sveta Cecilija*, iznoseći kao program: *1. nastojati u crkvama uvoditi vrsnije pjevanje i orguljanje a iskorijeniti crkvi neprimjerene popijevke i orguljske skladbe, 2. sakupljati starije, lijepe i pristojne pjesme i koralu odgovarajuće napjeve, sada kojekuda rastepene, te ih prilagođavati književnom jeziku, ne rušeći ipak njihov izvorni tip, što bi ih moglo učiniti puku nerazumljivima, 3. promicati zajedničko pjevanje pučkih popijevaka koje će list izdavati koncem svake godine u obliku male jeftine zbirke, 4. poticati skladatelje da stvaraju nove popijevke i druge napjeve koje će, budu li vrsne, objavljivati, 5. objavljivati cijele mise, pojedine pjesme na čast raznih svetaca i za ostale moguće prigode i svetkovine crkvenog godišta: psalme i običajne latinske pjesme, što više moguće u hrvatskom prijevodu; mrtvačke mise, litanije i u opće sve što god zasijeca u crkvenu glazbu i pjevanje, 6. omogućiti da duhovni stol izda posebni kantual (orguljnik) u kojem bi bile zastupljene sakupljene i probrane prema duhu koralnog pjevanja primjerene skladbe, 7. pohrvaćivati popijevke drugih naroda, posebice slavenskih, ukoliko odgovaraju ukusu i pobožnom osjećaju hrvatskog naroda, 8. objavljivati manje zahtjevne orguljske skladbe i pružati upute crkvenim orguljašima, 9. ukoliko bude novčanih sredstava, raspisivati nagrade za novoskladane izvorne popijevke i koralne napjeve, 10. donašati u književnom dijelu lista članke, rasprave, raznice, oglase, te vijesti iz domovine i inozemstva iz glazbene literature i pje-*

⁸ O tome više u: Barle J., *Zagrebačko crkveno glazbeno društvo iz 1872. godine*, *Sveta Cecilija XXIX*, Zagreb, 1935., str. 97-99; Blažeković Z., *Crkveno glazbeno društvo u Zagrebu (1872-1874)*, *Sveta Cecilija LIII*, Zagreb, 1983., str. 6-7.

vačke prakse općenito, a danasve crkvene, 11. ukoliko bude novaca od pretplate koja je prema drugim tiskovinama dosta jeftina, sadašnji opseg lista sa četiri strane teksta i osam stranica glazbenog priloga povećati na više, 12. list treba izlaziti kao mjesečnik uz iznimku da će naredne 1778. godine izlaziti dvaput na mjesec kako bi se nadoknadio zaostatak iz godine 1877., kada su izišla samo dva broja.⁹ Usporedba tog programa s programom njemačkog *Cäcilienvereina* ukazuje da su Miroslav Cugšvert i njegovi suradnici gotovo u potpunosti usvojili obnovu crkvene glazbe kako su to zasnovali njemački cecilijanci. Taj prvi glazbeni list koji se pojavio u Hrvatskoj nije bio dugoga daha jer je izlazio samo četiri godine i to neredovito.¹⁰ Značenje mu ipak ne treba omalovažiti jer je bio poticaj i prethodnica ponovnog njegovog izlaženja godine 1907. kao glazbena smotra pod istim nazivom *Sveta Cecilija*, a i osnivanje hrvatskog Cecilijanskog društva koje se zbilo na blagdan Svete Cecilije 22. studenoga iste godine u Zagrebu. Zadatak smotre kao i društva istovjetni su s programom njemačkog *Cäcilienvereina* i načela koja je postavio Miroslav Cugšvert godine 1877., tj. *dizati i promicati katoličku crkvenu glazbu u svim hrvatskim biskupijama u duhu sv. crkve, te na temelju crkvenih zakona i odredaba gajiti gregorijansko koralno pjevanje, figuralno mnogoglasno (polifono) pjevanje starije i novije dobe, crkvenu pučku pjesmu na hrvatskom jeziku, crkveno orguljanje, instrumentalnu glazbu, gdje je u uporabi, ukoliko se ne protivi crkvenom duhu.*¹¹ U Hrvatskoj su cecilijanske smjernice prihvatili svi glazbenici prve polovine XX. stoljeća koji su se bavili crkvenom glazbom. Nema nikakve sumnje da su biskupijska i župna cecilijanska društva i pjevački zborovi koja su tijekom prve polovine XX. stoljeća osnovana u hrvatskim katoličkim biskupijama uvelike unaprijedila u svakom pogledu crkvenu glazbu; i to na prvom mjestu crkveno orguljanje, pučko i zorno pjevanje, ali i glazbu u cjelini, posebice glazbenu znanost. Budući su crkveni pjevači, zborovođe i orguljaši bili povezani sa svjetovnim glazbenicima i obratno, to su se na taj način oba vida muziciranja (crkveno i svjetovno) prožimala pa se zaslugom cecilijanskog pokreta poboljšala i svjetovna glazba, posebice zorno pjevanje, skladateljstvo te muzikološko i etnomuzikološko istraživanje.

Ipak, uza sve to, gledajući danas na tu stvar iz vremenskog razmaka od pedesetak godina, valja istaći da je taj pokret uništio znatan dio vrsne tradicijske glazbe u svim biskupijama gdje se razvio, jer nije dovoljno poštovao mje-

⁹ Usp. *Sveta Cecilija I*, Zagreb, 1877., str. 1.

¹⁰ Više o M. Cugšvertu i njegovu pothvatu vidi u: Demović M., *Sveta Cecilija XIX. stoljeća – prvi hrvatski glazbeni časopis*, Zagreb, 2002., str. 9–44.

¹¹ Usp. Poziv na skupštinu „Cecilijinog društva u Zagrebu”, *Sveta Cecilija I*, Zagreb, 1907., str. 2.

sne pjevačke tradicije već ih je radikalno iskorijenio. Postupak je planiran već u Svetoj Ceciliji XIX. stoljeća jer je njezin urednik Miroslav Cugšvert u programu lista izričito naglasio da će *iskorijeniti crkvi neprimjerene popijevke i orguljske skladbe*¹². Tu su odluku provodili u djelo hrvatski cecilijanci gotovo punih sto godina. Kako su bili indoktrinirani površnim shvaćanjem cecilijanske glazbene reforme, a k tomu su nedovoljno poznavali glazbu kao umjetnost, pod utjecajem svojih subjektivnih prosudaba uništili su mnoge vrijedne stare napjeve i u Dalmaciji za koje znamo da su postojali. Napisi u hrvatskim crkvenim časopisima, posebice u Svetoj Ceciliji puni su naslova u kojima se „cecilijanske” skladbe nazivaju *pravom crkvenom glazbom, pravim gregorijanski koralom, pravom crkvenom popijevkom* itd., a gotovo sve što se do tada pjevalo u crkvama bila je *kriva ili iskvarena crkvena glazba*.

U svojim stavovima hrvatski cecilijanci bili su presigurni, radikalni i veoma kruti. Za njih je sve što nije bio „pravi” gregorijanski koral ili klasična polifonija bilo za crkvu neprimjerena glazba. Kao ilustraciju takvog stava navest ću nekoliko rečenica iz dopisa Ivana Plevnika koji je kao mladi *cecilijanac* bio dopisnik časopisa *Svete Cecilije* za crkvena glazbena zbivanja u Splitu, a koji je između ostaloga napisao i sljedeće: „*Već je prošlo trideset godina kako cecilijanski pokret vrši preokret u crkvenoj glazbi, i postizava veliki uspjeh: iz naših crkava sve više iščezavaju necrkvene pjesme, a pjeva se u liturgijskom duhu. Ali uspjeh cecilijanstva bit će okrunjen kad opet u svim našim crkvama jekne koral „pravo pjevanje – crkvena baština naših otaca (...) kod nas je od naroda ipak tako lako primjen. Uzrok je tomu možda, što je već u davnini koralno pjevanje bilo usvojeno ili kako neki muzičari misle, jer je Dalmacija kolijevka posebnog Hrvatskog korala koji se još sačuvao na otocima (Vis, Hvar i Brač)*”¹³ „*Primjer cecilijanizma kod nas je Oratorijski zbor sv. Duje. Njegovi nastupi su odgojne cecilijanske propovijedi (...) ovaj zbor sve više se približava idealu i čisti Split od nezdrave i necrkvene muzike*”¹⁴ Zabranu tradicionalnog recitavnog glagoljaškog pjevanja Ivan Plevnik opravdava sljedećim razlozima: „*Možda će tko zapitati: Zašto su se zabranile one „domaće” trdicionalne melodije koje je nekoć pjevao sam svećenik (celebrant) preko svete Mise, kad su i one naše kao i pučko liturg. pjevanje na staroslavenskom jeziku. Odgovor će biti ovaj: Liturgija sa staroslavenskim jezikom je grčko bizantijskog podrijetla utoliko što je sam liturgijski jezik uveden od bizantijskih svećenika (sv. Ćiril i Metod) dok je obred*

¹² Usp. *Sveta Cecilija I*, Zagreb, 1877., str. 1.

¹³ Usp. Plevnik I., Dopis iz Splita od 15. I. 1938., *Sveta Cecilija XXXII (br. 2)*, Zagreb 1938., str. 54.

¹⁴ Usp. Plevnik I., *Dopis iz Splita od 19. IV. 1939*, *Sveta Cecilija XXXIII (br. 2)*, Zagreb 1939. str. 49.

samo Rimski, i radi toga u sv. Misi svećenik mora pjevati onako kako zahtijeva obred samo Rimski, i radi toga u sv. Misi svećenik mora pjevati onako kako zahtijeva obred kojem pripada, a puku je dozvoljeno da upotrebi kojegod vrstu muzike uz uvjet ako posjeduje tri poznate odlike. K tomu treba spomenuti da je mudro učinila sv. Kongregacija obreda (SCR) kad je 8. juna 1907. izdala glagoljaške crkvene „Penije” Rimskoga misala (...) jer je uvidjela da je ondašnje službeno (svećenikovo) pjevanje iskrivljeni rimski koral u punom smislu riječi, a ne kakva narodna muzička pojava koja bi nastala pod jakim utjecajem korala kao liturg. pučko pjevanje na staroslavenskom jeziku.”¹⁵

Pogubni pothvat uništenja tradicionalnog crkvenog pjevanja započeo je u Zarbarinijevo vrijeme. Grgur Zarbarini jedan je od rijetkih koji je među prvim otkrio negativne posljedice cecilijanske glazbene reforme i njoj se djelatno u granicama svojih mogućnosti suprotstavio, što će pokazati daljnji slijed našeg izlaganja.

I/12. Grgur Zarbarini i cecilijanski pokret u Dalmaciji

Prvi koji je u našim krajevima uočio pogubne smjernice cecilijanskog pokreta i djelatno im se suprotstavio bio je kotorski svećenik Grgur Zarbarini (1842–1921).¹⁶ Istodobno kad je pokret nastao, on je uvidio da su cecilijanci,

¹⁵ Usp. Plevnik I., *Glagoljaško liturgijsko pjevanje, Sveta Cecilija XXXIII (br. 6)*, Zagreb 1939. str. 134.

¹⁶ Prema mojim, do sada prikupljenim podacima, Zarbarini je rođen u Kotoru 9. svibnja 1842. godine od oca Petra i majke Lucije Pasquetti, a umro, kako je naznačeno, godine 1921, u Listu Dubrovačke biskupije, u Zadru 28. travnja 1921. Pretpostavlja se da je osnovnu školu pohađao u Kotoru, a gimnaziju, čini se kao pitomac novoosnovanog dječjačkog sjemeništa, u Dubrovniku, jer Kotor u tom razdoblju nije imao gimnazije koja je otvorena tek godine 1864. kada je Zarbarini bio već student bogoslovije u Zadru. Da je u Dubrovniku boravio od godine 1855. do 1860., dokazuje zabilješka u njegovu zborniku crkvenih napjeva *Canto sacro* gdje je uz zapis dubrovačke lamentacije po sjećanju zapisao: *Scritta ad orecchio, secondo si cantava a Ragusa dal Mo Canonico Colombo 1855–1860. (zapis po sjećanju kako je u Dubrovniku pjevao Mo kanonik Colombo od 1855–1860)*. I na drugom mjestu: *Cosi cantava il Mo. Canonico Colombo a Ragusa, dal quale ebbero i principi del Canto Gregoriano fin al 1860. (kako je pjevao maestro kanonik Colombo u Dubrovniku koji me je do 1860. poučavao u gregorijanskom pjevanju)*. (Usp. *Canto sacro proprio di Zara notato dal Mae (stro Matteo) Curtovich oggiuntovi quello di Cattaro e un po' di Ragusa e Spalato pel Sacerdote Prof (essore) Gregorio Zarbarini cittadino Cattarense. 1903*, rukopis pod sign. 17280, ms. 471 u zadarskoj knjižnici „Paravia”, str. 106 i 272).

Studij teologije upisao je na visokom carskom bogoslovnom učilištu u Zadru gdje mu je bio profesor iz crkvene glazbe poznati ilirski glazbenik Mate Kurtović, s kojim je kasnije kao mladi svećenik ostao prijateljski povezan. Iz svjedodžbe koju mu je on izdao 3. VI. 1869. proizlazi da je kod Mate Kurtovića od godine 1863. do 1866. slušao teoretsko-praktična pre-

osim što su odstranjivali iz izvođačke prakse stare tradicionalne lokalne napjeve, provodili *unificiranje* crkvenog pjevanja posvuda po svijetu, što se kobno odrazilo na pokrajinske pjevačke tradicije koje su zbog tog postupka malo pomalo izumirale. Djelujući na splitskoj carskoj realnoj gimnaziji kao profesor kateheta, a k tomu još i kao javna ličnost u svojstvu pisca i znanstvenika za kojeg se može u punom smislu riječi tvrditi da je bio veoma poznat kulturnoj javnosti svoga vremena, on prati s velikom pomnjom negativne posljedice spomenute reforme koja je razmjerno rano uzela maha u Dalmaciji još dok je on bio u Zadru student, a posebice nakon smrti profesora glazbe na središnjem carskom bogoslovnom učilištu u Zadru Mate Kurtovića, jednog od najboljih poznavatelja tradicionalnog crkvenog pjeva u Dalmaciji.

Za propadanje dalmatinskog tradicionalnog pjevanja Zarbarini optužuje *cecilijance* na čelu s Lorenzom Perosijem kojega još naziva i *milijunašem*¹⁷, ali

davanja *di canto fermo, detto Gregoriano* i iz *Figurato ed armonico*, iz čega je postigao zbirnu ocjenu kako se navodi *nel' Applicazione, quanto nel Progresso „Emminenter”*.

U Zadru je još kao bogoslov kroz četiri godine obavljao službu regensa chori u crkvi zadarskih benediktinki svete Marije. Zaređen je za svećenika 1865. a u zbornoj crkvi svete Marije u Kotoru (jer se katedrala u tom času popravljala) slavio 22. listopada iste godine veoma svečano prvu svoju misu uz sviranje orkestra vojne glazbe i pjevanja crkvenog zbora sastavljena ne samo od katolika već i od pravoslavnih i Židova, a za koju mu je prigodu dubrovački glazbenik Vjekoslav Bizzaro (1837–1835) skladao motet *Tu es sacerdos in aeternum* koji je s velikim uspjehom, kako je to u tekstu naznačeno uz zapis vokalne dionice, izveden 1865. godine.

Nakon mlade mise, službovao je kao neovisni kapelan u župi Rose nasuprot Hercegnovom, gdje je godine 1866. zapisao napjev popijevke „Ja se kajem”, a zatim kao nadarbenik zborne crkve svete Marije u Kotoru do godine 1872., kad je, da pomogne obitelj, napustio Kotor i preselio se u Split. U Splitu vrši službu profesora na carskoj realnoj gimnaziji gdje je i umirovljen, što pokazuju zapisi u shematizmima splitske biskupije za godine 1897., 1899., 1900., 1901., 1902. gdje je uveden kao profesor carske realne gimnazije u Splitu, a 1903., 1904., 1905., 1906., 1908., 1909., 1910., 1912. kao umirovljenik iste škole. Neko vrijeme je boravio u Beču. Čini se da je boravak u Beču bio povezan uz postdiplomski studij ili polaganje državnog profesorskog ispita, jer se uvijek u svojim djelima potpisuje sa profesorskim naslovom što ga je najvjerojatnije stekao u Beču.

U Splitu je uz profesorsku službu razvio plodnu spisateljsko-pjesničku djelatnost, a također i glazbenu što pokazuju ne samo zapisi crkvenih i svjetovnih napjeva koje nam je ostavio u rukopisu nego i više napisa o crkvenom pjevanju koje je objavio na talijanskom jeziku. Uz to je pružao i privatnu pouku u glazbi što pokazuje njegov iskaz kako mu je učenik u glazbi bio i kasnije nadaleko poznati splitski skladatelj Josip Hatze.

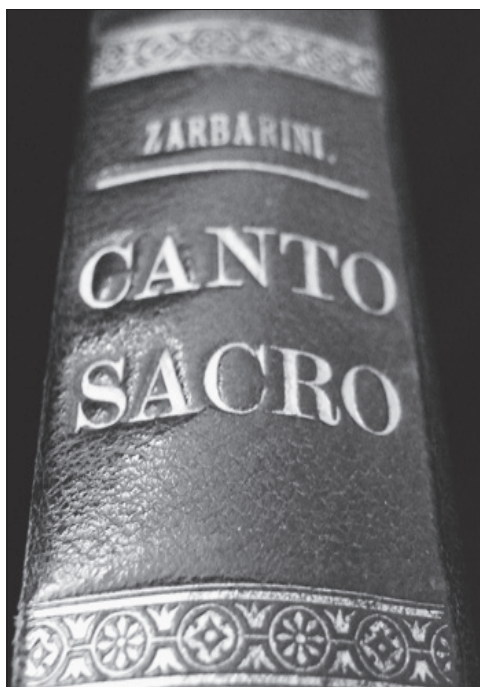
¹⁷ Za života je objavio preko 25 tiskanih djela različitog sadržaja iz kojih kao posebno značajne treba izdvojiti kulturno povijesne rasprave u kojima je opisao mnoge nepoznate stranice iz povijesti Trogira, Splita, Herceg Novog, Kotora i Bara. (Usp. Demović Miho, *Pasijski obredi u Kotoru s posebnim obzirom na pasionske napjeve prema opisu i zapisu Grgura Zarbarinija, Pasijska baština V*, Zagreb, 2006., ster. 269–340; Demović Miho, *Kotorski svećenik Grgur Zarbarini (19842–1921) – (nepoznati) znanstvenik, (etno)muzikolog, pje-*



i dalmatinske biskupe koji su, po mišljenju Zarbarinija, svemu tomu krivi jer, osim što ne znaju pjevati ni obične napjeve svećeničke pjevačke službe, nisu se pobrinuli da nakon smrti Mate Kurtovića imenuju nasljednika za katedralu crkvenog pjevanja na bogoslovnom učilištu u Zadru. Još im k tome prigovara da ne mare općenito ni za crkvenu glazbu u svojim katedralama. Posebice ih optužuje što su dopustili da se uklone iz crkava stare stilske orgulje Nakića, Calida, Moskatella, posebice iz zadarske katedrale. Uvidjevši kako je ostao osamljen u nastojanju očuvanja tradicionalnih crkvenih napjeva u Dalmaciji i da ne može zaustaviti cecilijansku bujicu,¹⁸ odlučio je prepisati i zapisati tradicionalne crkvene napjeve iz Dalmacije te ih potkraj života objediniti u zbornik koje je nazvao *Canto sacro di Zara notato dal Mae (stro Matteo) Cu-*

snik i prevoditelj, *Hrvatsko-crnogorski dodiri/crnogorsko-hrvatski dodiri: identitet, povijesne i kulturne baštine Crnogorskog primorja (Zbornik radova)*, Zagreb, 2009., str. 803–829.

¹⁸ Iako u Splitu u to vrijeme nije bilo ustrojeno cecilijansko društvo, ali jest crkveni (cecilijanski) zbor koji se zvao „Chorale” čije su izvedbe, možda bile povod Zarbarinijeva nezadovoljstva. (Usp. Anonimus, *Život naših ljudi i krajeva, Jutarnji list*, Zagreb (Ponedjeljak, 24. VIII.) 1931., str. 5).



rtovich oggiuntovi quello di Cattaro e un po' di Ragusa e Spalato pel Sacerdote Prof (essore) Gregorio Zarbarini cittadino Cattarense (u dalnjem tekstu kraticom CS). Zbornik s nekoliko drugih svojih rukopisa pohranio je 1903. u zadarskoj knjižnici *Paravia*. Tom je prigodom napisao u uvodnom tekstu da se na to odlučio iz razloga što u Kotoru nastupom biskupa nebokelja prastari napjevi nestaju, a koji su bili puno ljepši i milozvučniji od svih koje je ikada slušao u Dalmaciji. Premda su bili djelotvorniji i spasonosniji od novo uvedenih, ipak su pokopani u tami zaborava pa je stoga odlučio ovjekovječiti ih zapisom na papiru i pohraniti u nacionalnoj knjižnici *Paravia* u Zadru.

To što se po opisu Grgura Zarbarinija dogodilo starim tradicionalnim napjevima Kotske katedrale nije osamljen slučaj jer su i napjevi ostalih katedrala u Dalmaciji, kao i pučki napjevi crkava u kontinentalnoj Hrvatskoj, imali sličnu sudbinu.

Najveći dio napjeva sadržanih u tom zborniku dao mu je prepisati kako sam iskazuje defunto adorato mio Maestro Don Matteo Curtovich, il quale a me soltanto tutto poco a poco l'avea dato a copiare (pokojni veoma cijenjeni moj Maestro Mate Kurtović, koji je jedinomu meni malo po malo dozvolio da

prepišem sve napjeve).¹⁹ Ostali dio je sam notirao po sjećanju. Objedinjenjem jednih i drugih zapisa nastao je jedinstveni značajni zbornik crkvenih tradicionalnih dalmatinskih predcecilijanskih napjeva iz kojeg za ovaj rad posebno izdvajamo napjeve Kotorske katedrale.

II. ZAPISI KOTORSKIH NAPJEVA

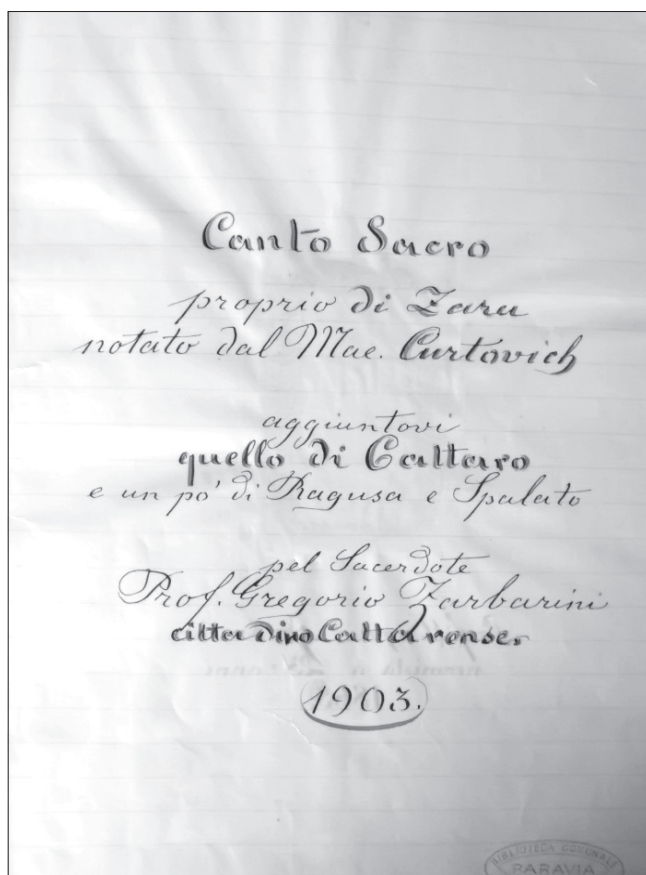
II/1. Opis rukopisa

U zadarskoj knjižnici *Paravia* (danas Sveučilišnoj knjižnici u Zadru) čuvaju se, kako je već spomenuto, tri Zarbarinijeva rukopisa ne samo s zapisima kotorskih nego i zadarskih, splitskih i dubrovačkih tradicionalnih crkvenih napjeva koji su se u tim gradovima izvodili sve do pojave cecilijanske reforme crkvene glazbe druge polovine XIX. stoljeća. Ti su rukopisi sljedeći: Prvi ima naslov *Canto sacro proprio di Zara notato dal Mae (stro Matteo) Curtovich oggiuntovi quello di Cattaro e un po' di Ragusa e Spalato pel Sacerodote Prof (essore) Gregorio Zarbarini cittadino Cattarense, 1903.* (u daljnjem tekstu kraticom CS). Naslov drugog rukopisa glasi: *Prof/essore) G (regorio) Zarbarini Le Funzioni Sacre quali erano a Cattaro all' ulferin (?) dell' anno fin mezzo secolo la e il Duomo di S (anto) Trifone fin anni 10 adietro 1907.* (u daljnjem tekstu kraticom FS). Treći je rukopis naslovljen: *Canto dell' Orazione di Geremia* (u daljnjem tekstu kraticom CO).

Rukopis CS po iskazu samog Zarbarinija ima 340 stranica formata A 4. Glavninu građe, kako je istaknuto, predstavljaju liturgijski tradicionalni napjevi iz Zadra koje nije zapisao Grgur Zarbarini već poznati ilirski glazbenik svećenik i profesor crkvenog pjevanja na zadarskom carskom bogoslovskom učilištu Mate Kurtović.²⁰ Njih je Zarbarini prepisao u Zadru još kao student

¹⁹ Usp. Zarbarini G., *Canto sacro proprio di Zara notato dal Mae (stro Matteo) Curtovich oggiuntovi quello di Cattaro e un po' di Ragusa e Spalato pel Sacerodote Prof (essore) Gregorio Zarbarini cittadino Cattarense, 1903.* ... separat Qui legerit, vivat in Xristo. str. 1.

²⁰ Mate Kurtović rođen je u Drnišu 16. veljače 1804. od oca Grgura i majke Matije rođene Vidović. 30. listopada 1826. Zadarski nadbiskup Josip Franjo Novak primio ga je u klerički stalež za službu u metropolitanskoj crkvi u Zadru. 21. listopada 1828. primio je red subđakonata, 23. ožujka sljedeće godine red đakonata, a 25. svibnja red prezbiterata. Prema shematizmima zadarske nadbiskupije Kurtović je vršio od 1840. godine službu *Maestro del coro* katedrale, a 1841. još i dušobrižnika bolnice. Nakon smrti Franje Sabalića imenovan je profesorom glazbe na zadarskoj teologiji (1855.). Spomenute službe vršio je do smrti koja se zbila 8. siječnja 1875. godine. Pokopan je 10. siječnja iste godine na gradskom katoličkom groblju izvan grada. (Usp. *Matica rođenih župe Drniš za godinu 1804.*, str. 133. u Državnom arhivu u Zadru; *Knjigu rođenja za godinu 1826., 1828.-1829. u nadbiskupskom arhivu u Zadru; Schematismo della arcidiocese metropolitana di Zara per l'anno bisestille 1840.*, str. 4. i



bogoslovije, a kasnije im pridodao mnoge napjeve iz Kotora, Dubrovnika i Splita koje je osobno po sjećanju zapisao. Kako rukopis nije zamišljen od početka kao zasebna cjelina već je nastao uvezom raznorodnih listova pisanih od 1863. godine, od kada datira prvi prijepis, pa do godine 1903., kada je rukopis predan na čuvanje u zadarsku knjižnicu Paravia, nije moguće ni očekivati da će to rukopisno djelo, s obzirom na vanjski izgled, sadržavati kaligrafske osobine vrsnog pisara uza sve što je Gregur Zarbarini imao čitljiv rukopis i relativno uredni način oblikova-

nja slova. Taj rukopisni kodeks ima stoga nedostataka, tj. neujednačenih stranica, praznih listova, naknadnih upisa na bijelim rubovima stranica, ispravaka, brisanja i ostalih pisarskih mana svojstvenih više probnom pisarskom predlošku nego urednom čistopisu pripremljenom za tisak ili javnu upotrebu. Ono što treba istaći kao posebnu vrlinu jest zadovoljavajuća čitljivost i jasnoća rukopisa. Zapisi nisu poredani nikakvim prirodnim rasporedom već onako kako su nastajali ili kako su u vrijeme uveza bili slučajno složeni. Stoga susrećemo međusobno pomiješane zapise Mate Kurtovića s onima koje je Zarbarini zapisao u Kotoru, Dubrovniku i Splitu. Naknadno je nastojao uvesti u skupa složenu građu neki red, pa je napisao i sadržaj u kojem je posebno odvojio zadarske napjeve od sloja splitskih, dubrovačkih i kotorskih zapisa.

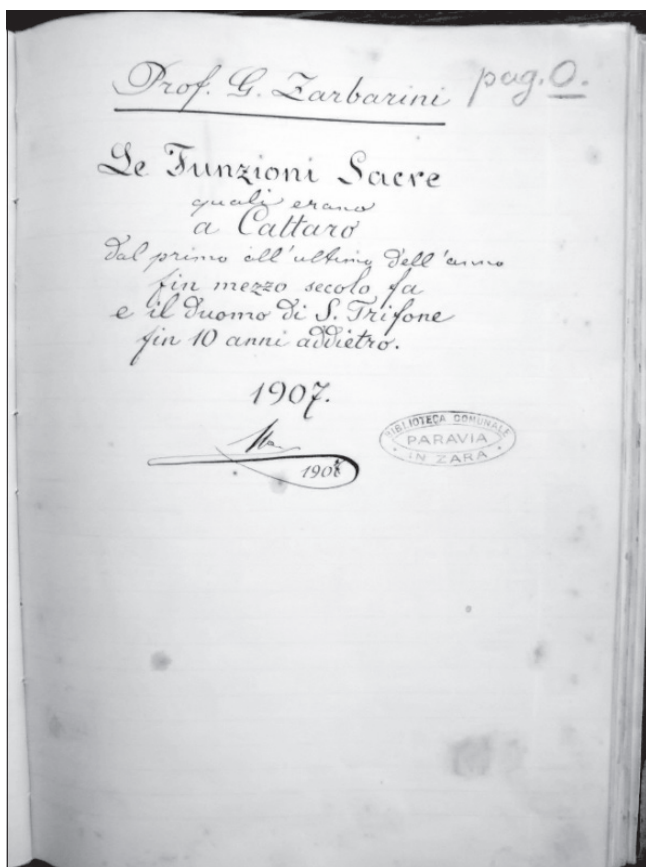
1841., str. 6; Bianchi K. F.: *Zara Christiana...* str. 139; *Matica mrtvih katedralne župe za godinu 1885.*, br. 11., u državnom arhivu u Zadru)

To djelo, kako se iz površnog pregleda može ustanoviti, sadrži oko 200 različitih crkvenih napjeva i više instruktivnih tekstova o crkvenom pjevanju te predgovor koji je pridodan kao separat s naslovom *Qui legit, vivat in Christo* koji zapravo predstavlja uvod u zbornik.

Notacija kojom su napjevi zapisani nije jedinstvena. Najveći broj napjeva zabilježen je u crtovlju od pet crta notnim grafemima *maxime, longe, brevis, semi-brevis*. Manji broj napjeva zapisan je crnom koralnom kvadratnom notacijom, ali ima nekoliko koji su notirani

suvremenim notnim pismom. U pogledu izbora oznake i vrste ključa Zarbarini nije bio dosljedan pa je napjeve bilježio naznakom koralnih ključeva C i F ili u sustavu starih ključeva, a neke je napjeve zabilježio pomoću suvremenih ključeva G i F.

Rukopis FS ima 120 stranica veličine A 4. Pisan je talijanskim jezikom na čvrstom, malo potamnjelom papiru. Čistopis je uredan, jasan i čitljiv, te dobro očuvan. Uvezan je u čvrste kartonske korice. Predstavlja Ceremonijal (Obrednik) čitave crkvene godine ne samo katedrale svetog Tripuna nego i svih kotorskih gradskih crkava u kojima su se još u XIX. stoljeću održavali obredi, tj. zborne crkve svete Marije, crkve svetog Josipa, franjevačke crkve svete Klare i drugih. U starini su se takvi priručnici nazivali *Ordo ecclesiae* i služili su kao izvjesni pravilnik po kojemu je trebalo obavljati bogoslužje u mjesnim crkvama. FS je, dakle, dragocjeni zapis o starim kotorskim crkvenim obredima koji su danas uglavnom zaboravljeni, a da nije tog Zarbarinijevog rukopisa, ne bismo znali da su postojali. Uz opis obreda u njemu je zapisao i dva napjeva. To





je antifona *Mulieres sedentes* i obrazac napjeva što ga pjeva pjevački zbor u izvođenju Muke na Cvjetnicu i Veliki petak s ogleđnim tekstom *Non in die festo*.

Rukopis CO nije opsežan. Ima samo 18 stranica veličine A 3. Osim napjeva *Molitve Jeremije proroka*, sadrži uvodni

literalni tekst dužine 2 stranice te responsorij iz obreda časoslova Velikog četvrtka *In monte olivetti* te napjev čitanja iz časoslova za pokojne *Parce mihi Domine*. Pisan je kaligrafski poput srednjovjekovnih koralnih kodeksa. Namijenjen je pjevaču koji ga je trebao poput čitača misnih perikopa pjevati s ambona. Paginacija nije u cijelosti označena već djelomično i to od stranice 1–9 na kojima je zabilježen napjev molitve Jeremije proroka, te 11–12 gdje su napjevi ostalih dviju spomenutih skladbi. Nisu numerani naslovni list, list s naznakom signature te list na kojem je napisan uvodni tekst. Rukopis je uvezan u čvrste kartonske korice i dobro je očuvan. Čuva se pod signaturom 16578 – ms. 468.

Notni zapisi Grgura Zarbarinija pohranjeni u zadarskoj knjižnici preživjeli su poznata ratna razaranja Zadra u Drugom svjetskom i za nedavnog Domovinskog rata, ali su ostali posve zaboravljeni kulturnoj javnosti sve do nedavnih mojih istraživanja.²¹ Zahvaljujući ovom otkriću, danas se može ukazi-

²¹ Osim opisanih triju rukopisa, u istoj se knjižnici čuva još i Zarbarinijeva rukopisna zbirka svjetovnih talijansko-hrvatskih pučkih popijevaka koje nisu predmet ovog istraživanja. Zbirka nosi naslov: *Le Canzonette della Nona, canzoni da tavola, carnevalesche ed ogni altro allegro genere in italiano e in dialetto dalmato a Cattaro e in Dalmazia con appendice di slave messe in note dal Prof. Gregorio Zarbarini e da lui depositate nella „Paravia” di Zara nel 1904*. Rukopis ima 109 stranica veličine A 4. Sadrži 66 talijanskih i 23 hrvatske narodne popijevke. Naslovi hrvatskih popijevaka su sljedeći:

1. Majka Maru preko mora zvala;
2. O, djevojko, draga dušo moja;
3. Dobar večer Bog do;
4. Ti si ona rajska vila;
5. Kud god idem svud je tama;
6. Slavičice mala;
7. Djevojčice mala;
8. Evo sam Ti došo;
9. Valja mi se odjeliti;

vati na činjenicu da je Kotorska katedrala posjedovala posebnu pjevačku tradiciju s napjevima visoke umjetničke vrijednosti.

II/2. Sadržaj zbornika CS

Rukopisni zbornik CS sadrži oko 200 glazbenih jedinica koje, s obzirom na glazbeni oblik, možemo razdijeliti na 33 recitativa, 42 himna, 5 antifona, 1 introit, 8 litanija, 40 duljih ili kraćih responsorija, verzikula, uslika, 16 psalama, 10 ordinarija mise, 10 kantilena, 5 napjeva za turbu muke na Cvjetnicu i Veliki petak, te više kraćih napjeva različitog glazbenog oblika.

Napjevi, kako je istaknuto, potječu iz četiri grada ondašnje zadarske metropolije i Zadra, Splita, Dubrovnika i Kotora. Predmet našeg daljnjeg izlaganja su napjevi iz Kotora. U zborniku sam prepoznao 52 napjeva iz Kotorske katedrale, što još ne znači da zbornik ne sadrži i još koji kotorski napjev koje-

-
10. Djevojka je ružu brala;
 11. Pijte vino novi gosti;
 12. San me mori;
 13. O, djevojko, ti se ne udala;
 14. Vozila se po moru galija;
 15. Zbogom, neharna dušo;
 16. Ovdje moja domovina;
 17. Zbogom, draga ljubezna;
 18. Kulu gradi crni Arapine;
 19. Šetala sam gori doli;
 20. Zbogom, Splita grade;
 21. Ne zabili još ni gora;
 22. Što se diže ono prašina;
 23. Jelice, Milice;
 24. Bajamonti gre iz Beča;
 25. Sveta Jele Križarica;
 26. O moj Krnje, teška rano (bez napjeva);
 27. Još te plačem, dragi Petre.

Tekst prve kitice popijevaka zapisan je ispod notiranog napjeva, a iduće kitice su u slobodnom prostoru koji je preostao nakon zapisa. Popijevke su ostale nezapažene i nije ih do sada nitko obrađivao niti izvodio. Valja istaknuti da je nekoliko popijevaka Zarbarini priopćio i u izvornom klapskom četveroglasju i troglasju napomenuvši kako su Dalmatinci izuzetno glazbeno nadareni jer mogu pjevati višeglasno iako se nisu školovali za takav način muziciranja.

Osim opisanih zbirki napjeva, Zarbarini je morao imati i više drugih, kako se to može zaključiti na temelju njegova iskaza u sveščiću „Qui legit”, gdje je doslovno zapisao: (...) *možda nitko nije po sjećanju zapisao toliko napjeva kao ja. Zapisivao sam iz godine u godinu narodne popijevke i to talijanske, hrvatske, njemačke i na koncu i češke (za vrijeme dok sam boravio u Beču) i mnoge druge stranih svirača. Nadajmo se da će se negdje pronaći i nama nepoznati zapisi za koje na temelju navedenog iskaza nemamo pravo sumnjati da su postojali.* (Usp. Zarbarini G. Canto sacro ... separat Qui legit ... str. 11).

mu Zarbarini nije jasno naznačio podrijetlo. Katorske napjeve sam prema njihovu glazbenom obliku i po incipitu prvih riječi početnog teksta rasporedio na 17 liturgijskih recitativa, 29 himana, 6 dijelova ordinarijuma mise, 2 psalmodijska napjeva, 1 responsorium, 4 pučke popijevke i 5 litanijskih napjeva koje u daljnjem slijedu izlaganja posebice opisujem.

I. Liturgijski recitativi:

Incipit lamentatio Jeremiae prophete (1–4)²²

Incipit oratio Jeremiae prophetae (5–8)

Ex tractatu sancti Augustini episcopi (9– 11)

De epistula prima Beati Pauli Apostoli ad Corinthios (12–13)

Lectio epistole Beati Pauli Apostoli ad Philipenses (a) (14–15)

Lectio epistole Beati Pauli Apostoli ad Corinthios (b) (15)

Štenje Ježaije proroka (15)

Dominus vobiscum (ad evangelium) (15)

Parce mihi Domine (a) (16)

Parce mihi Domine (b) 16–17

Octava Kalendas Januarii (18–21)

Primo tempore (22)

Preafatio (22–23)

Pater noster (23)

In monte Oliveti (24)

Non in die festo (a) (24)

Non in die festo (b) (24)

II. Himnički napjevi:

1. Vexila regis prodeunt (25)

2. Pange lingua gloriosi lauream (25)

3. Pange lingua gloriosi corporis (25)

4. Stabat mater dolorosa, (a) (26)

5. Stabat Mater dolorosa, (b) (26)

6. Mulieres sedentes (26)

7. Victime Paschalis laudes (26)

8. Božanstvena Majka staše (26)

9. O gloriosa virginum (27)

10. Jesu Redemptor omnium (a) (27)

11. Jesu Redemptor omnium (b) (27)

12. Veni Creator (27)

²² Brojevi u zagradama označuju stranice u odjelku NAPJEVI.

- 13. Ave Maris stella (28)
- 14. Inclytum Christi (28)
- 15. Quodcumque in orbe nexibus (28)
- 16. Alma Redemptoris Mater (29)
- III. Napjevi ordinarijuma mise:
 - Kyrie (30)
 - Sanctus (a) (30)
 - Gloria (30–31)
 - Credo (31–32)
 - Sanctus (b) (32)
 - Agnus Dei (32)
- IV. Psalmodijski napjevi:
 - Miserere (a) (33)
 - 2. Miserere (b) (33)
- V. Responsorium:
 - 1. Domine Jesu Christe (34)
- VI. Pučke popijevke:
 - U se vrijeme godišta (35)
 - Zdravo budi o Marijo (35)
 - Ja se kajem (a) (35)
 - Ja se kajem (b) (35)
- VII. Litanijski napjevi:
 - Litanije Krista Otkupitelja (26)
 - Lauretanske litanije (a) (26)
 - Lauretanske litanije (b) (26)
 - Lauretanske litanije (c) (26)
 - Litanije prosnih dana (26)

Prethodni sadržaj ne predstavlja sve što se pjevalo u Kotorskoj katedrali u razdoblju o kojem je govor, jer Zarbarini nije imao cilj sustavno zapisati sve što se u to vrijeme u Kotoru pjevalo već najznačajnije napjeve i to po sjećanju. Po mojoj procjeni zapisao je možda tek jednu trećinu skladbi koje su se u njegovu vrijeme izvodile u Kotoru.

III. RAŠČLAMBA NAPJEVA

III/1. Pojam i cilj

Pod izrazom glazbena raščlamba razumijevamo muzikološki postupak uočavanja, opisivanja i raščlanjivanja svih pojedinih počela i čimbenika iz ko-

24) Cattaro alla Collegiata Litanie del Cristo
i Sab. di Quaresima:

Je su Sapien'ti a Tu tris dona no bis graz
ti am. O Chri' su sc'e au Di' nos
esu qui crucem ad Calvaria
qui in horis supplicium
qui ad columnam flu:
gellatus fuit:
qui spiritus sanctus
sanctus
Oramus: Deus, qui pro redemptione mundi
A Cattaro: Jesu, vita vivorum et mortuorum,
consolator afflictorum
Sancta Mari' a Sancta De i' Je ri' trix Sancta Vir go
Vir' gi' ni' o ra pro no bis.
A Cattaro: Per ce mi hi Do mi' ne nihil enim
Interragi:
sunt Di' es me i. Quid est ho mo qui a
Conclusion:
magni fi cas e um ? Ecce nunc in pulve re
Dor mi' am et si mane me qu' si e ris non sub si' stan

jih i po kojima je izgrađena neka skladba uključujući i stilsko razdoblje njezina nastanka. Tih čimbenika ima mnogo i njihov broj ovisi o složenosti djela koje se želi raščlambom predstaviti. U našem slučaju, osim vremena nastanka, valja postupkom raščlambe ustanoviti glazbeni oblik, tonalitet, način melodijske izgradnje, ritmičke osobine i slušni dojam što ga na slušatelja ostavlja izvedba skladbe.

Željeni cilj tog postupka je određivanje umjetničke vrijednosti skladbi uz iskaz zbog kojih razloga dotični

napjev ili skladba ima ustanovljenu vrijednost.

Takvim postupkom raščlanjivanja ustanovilo se je da tradicionalni napjevi Kotorske katedrale pripadaju: 1) sloju veoma razvijenog tradicionalnog dalmatinskog monodijskog crkvenog pjevanja koje se izvodilo u katedralama dalmatinske metropolije čije je središte bio Zadar i čija se bogata pjevačka tradiciju može pratiti na temelju notnih zapisa i arhivskih dokumenata od XI. stoljeća naovamo. U Zarbarinijevo vrijeme u Zadru je, kako je istaknuto, djelovalo visoko carsko bogoslovno učilište na kojem su studirali svećenici iz svih dalmatinskih biskupija. Na tom učilištu obvezni predmet izučavanja bila je i crkvena glazba o čemu je prethodno također bilo govora. Stečeno glazbeno znanje novi su svećenici prenosili u biskupije u kojima su bili rođeni, pa tako i kotorski mladi svećenici koji su studij završavali u Zadru. To je razlog da se posvuda na području bivše zadarske metropolije susreću slični napjevi crkvenog pjevanja. Kotorski se tradicionalni napjevi, premda su imali uzor ili ishodište u Zadru, znatno razlikuju u mnogim melodijsko-ritmičkim pojedino-

stima od napjeva zadarske i ostalih dalmatinskih biskupija. Razlike su nastajale jer se pjevanje prenosilo usmenom predajom, pa su pjevači kroz dugu izvođačku praksu ponešto zbog zaborava, a ponešto radi poboljšanja iskonskog napjeva, u visokom stupnju unosili stanovite preinake. Tako se isti napjev iz Kotora u mnogim pojedinostima razlikuje od napjeva drugih biskupija, stoga ih stvarno prepoznajemo kao kotorske koji su sasvim drukčiji nego dubrovački, splitski ili zadarski napjevi.

III/2. Liturgijski recitativi

Izraz *recitativ* dolazi od latinskog glagola *recitare* u značenju svečanog načina izgovaranja teksta na jednom te istom tonu ljestvice kojeg su na razmjerno velikoj udaljenosti mogli čuti prisutni slušači, za razliku od riječi *legere* koja je naznačivala obični način čitanja kojeg su mogli čuti samo slušači smješteni u blizini čitača. U katoličko bogoslužje recitativ je preuzet iz židovske sinagoge. To je bio jednostavni način pjevanja kojim se nastojalo vjernicima prenijeti biblijska poruka. Kad je riječ općenito o početcima starih srednjovjekovnih napjeva, smatra se da su gotovo svi nastali od recitativa. To pokazuje i raščlamba mnogih skladbi u kojima se nazire recitativni ton ljestvice, tj. ton na koji se melodija najviše puta navraća ili, bolje rečeno, oko kojeg se napjev isprepliće i koji predstavlja ostatak tona na kojem se tekst prvotno recitirao. U tom smislu može se tvrditi općenito da je na početku nastanka i razvoja europske vokalne duhovne glazbe stajao recitativ ili, kako bi se latinski izrazilo, *in principio erat recitativum* (u početku bijaše recitativ).

U srednjovjekovnoj glazbenoj teoriji taj se stupanj ljestvice naziva *tenor* po latinskom glagolu *tenere* (*držati*). Na tenoru se tekst svečano izgovarao *voce recta* (*jednakim glasom*)²³ i to ne samo u pjevanju psalama nego i drugih biblijskih i nebiblijskih liturgijskih tekstova. Radi se, dakle, o posebnoj vrsti svečanog čitanja koje prerasta u pjev, a ogleda se u isticanju dugih i kratkih, naglašanih i nenaglašanih slogova u riječima, spuštanjem glasa na mjestima gdje treba uzeti dah i odjeljivati tekst pomoću dužih ili kraćih pauza te drugih umijeća kojim se služe vješti čitači i pjevači pri čitanju ili pjevanju teksta. Tako je tijekom vremena nastao posebni glazbeni oblik koji se naziva liturgijski *recitativ*.²⁴

²³ Taj izraz gregorijanskog koralala odgovara izrazu u svjetovnoj glazbi *recitativo*, *voce recitativa*.

²⁴ Osim *liturgijskog*, glazba poznaje još *operni* recitativ koji može biti jednostavan (*secco* – suhi), razvijen (*accompagnato* – praćeni) te melodijski (*arioso* – raspjevani).

Pri određivanju modusa (starocrkvene ljestvice) u kojem su skladani liturgijski recitativi vrijede općeniti pokazatelji po kojima se inače prepoznaje ljestvična pripadnost gregorijanskih napjeva. To su stupnjevi ljestvice na kojem napjevi završavaju što se naziva *nota finalis*, stupanj ljestvice koji se u napjevu najviše ponavlja ili oko kojeg je ustrojena glavnina napjeva, ili na kojem se recitira tekst što se naziva *dominanta*, *tenor*, *tonus reprecussionis*, te stupanj ljestvice u kojem se nalaze karakteristični intervali svojstveni pojedinim ljestvicama, kao što je sekunda ispod *note finalis*, terca iznad *note finalis* te osnovni karakteristični interval nad *notom finalis* ljestvice. U gregorijanskom koralu modusi (ljestvice) su dvostruki: *autentični* i *plagalni* (*izvorni* i *izvedeni*). Čini ih slijed tonova dvaju tetrakorda. Nazivaju se latinskom imenicom *modus* (*ljestvica*, *način*) i grčkim brojevima *protus*, *deuterus*, *tritus*, *tetardus* (*prvi*, *drugi*, *treći*, *četvrti*) te pridjevom *autenticus* (*autentični*, *izvorni*) ili *plagalus* (*plagalni*, *izvedeni*). Plagalna ljestvica nastaje postupkom premještanja drugog (gornjeg) tetrakorda ispod prvog. *Nota finalis*, koja se naziva i tonikom, jednaka je u autentičnoj i plagalnoj ljestvici, dok je *dominanta* različita koja se u autentičnim ljestvicama nalazi kvintu a u plagalnim za tercu više nad *notom finalis* izuzevši u autentičnom deuterusu i plagalnom tetardusu u kojima je taj interval seksta odnosno kvarta nad *notom finalis*. Sekunda ispod *note finalis* u svim ljestvicama je velika izuzevši u *tritusu*. Malu tercu nad *notom finalis* imaju *protus*, *deuterus*, a veliku *tritus* i *tetardus*. Osnovni karakteristični interval je u *protosu* velika seksta, u *deuterusu* mala sekunda, u *tritusu* povećana kvarta, u *tetardusu* mala septima nad *notom finalis*. Plagalne ljestvice su zapravo izvedenice ili podvrste autentičnih i njihovi napjevi tih ljestvica zvuče ljupkije i dražesnije jer su manje prenapregnuti od napjeva u autentičnih ljestvica koji zvuče snažnije i uvjerljivije jer za njihovo izvođenje pjevač treba i jači dah budući da su postavljeni u visokim položajima (lagama). Iznesene pojedinosti veoma su značajne u određivanju ljestvične pripadnosti i tradicionalnih kotorskih napjeva.

Gregorijanski napjevi, posebice oni kraćeg opsega, redovito su skladani u jednom od opisanih modusa. Međutim, ima napjeva čija se melodija ne zadržava samo u početnom osnovnom modusu već modulira u druge, najčešće susjedne ljestvice, pa se za njih kaže da pripadaju mješovitom modusu. Isto tako liturgijski recitativ po pravilu ima samo jedan *tenor*, ali se događa da neki, posebice mlađi napjevi, imaju i dva ili više tenora, što je slučaj i kod melodijski razvijenih recitativa Kotorske katedrale. Jednako tako od ustaljenih pravila odstupa i broj kadenci kojih može biti i više od triju prethodno opisanih.

Što se odnosi na izvornost melodije liturgijskih recitativa, valja naglasiti da su većinom nastali od jednostavnog psalmodijskog recitativa. Iz tog jedno-

stavnog oblika dugim vremenskim izvođenjem stvarale su se varijante. Osim toga, valja istaći da su neki napjevi nastali skladateljskim umijećem grčkog *nomosa*, ali i preuzimanjem većeg broja melodijskih motiva iz postojećih gregorijanskih napjeva. Ovaj posljednji postupak se po nazivu latinskog broja *centum* (*sto*) naziva centonizacija, tj. stvaranje novog napjeva od većeg broja takozvanih melodijskih „zakrpa”, što se također nazire u nekim kotorskim himnima i recitativima.

S obzirom na tekst, kotorske recitative treba razdijeliti na biblijske i nebiblijske. Biblijski recitativi predstavljaju manje ulomke iz pojedinih knjiga Svetog pisma koje se nazivaju perikope. Perikope iz Staroga zavjeta te Apostolskih poslanica i Djela apostolskih nose redovito naziv *lectio* (*čitanje*), a iz četiriju evanđelja *evangelium* (*evanđelje*). Perikope posebnog sadržaja nazivaju se i zasebnim nazivima npr. *lamentatio* (*tužaljka, plač*), *prophetia* (*proroštvo*), *genealogia* (*rodoslovlje*), *Pater noster* (*Oče naš*).

Tekstovi nebiblijskih recitativa su izvorni molitveni sastavi koje su u prozi ili stihu sročili još u ranom razdoblju crkve značajne duhovne ličnosti, posebice pape i biskupi.

Po ulozu koju zauzimaju u bogoslužju, nazivaju se zasebnim imenima kao *oratio* (molitva), *praefatio* (uvodnik, prolog), *annuntiatio festorum* (navještaj blagdana), *praeconium paschale* (proglas Uskrsa), *legenda* (životopis svetaca) itd. Ovom sloju pripadaju i perikope obreda časoslova koje su preuzete iz djela crkvenih otaca, posebice iz homilija i biblijskih komentara.

Skladatelji pri uglazbljivanju svih vrsta recitativa najprije su razdijelili tekst po smislu sadržaja na jednake zaokružene cjeline koje nazivamo i *melorečenicama*, kao što su psalmi razdijeljeni na retke, a zatim su nastojali iznaći primjereni napjev za prvu melorečenicu koju bi bez poteškoća mogli prenijeti na tekst ostalih rečenica. Zbog nejednakosti dužine teksta pojedinih rečenica teže je bilo pjevati na isti melodijski obrazac tekst svih rečenica kao što se, primjerice, lakoćom pjevaju na napjev prvi tekstovi svih kitica u himnima, jer sve kitice himna imaju jednaki broj stihova, a stihovi jednak broj slogova, što nije slučaj u recitativima jer su oni složeni u prozi, a ne u stihu. Da bi se i u recitativu na napjev prve melorečenice mogao pjevati tekst ostalih, često je potrebno neznatno promijeniti (prilagoditi) napjev prve melorečenice prema zahtjevima novoga teksta i to ne samo sitnim melodijskim izmjenama napjeva nego i u rasporedu kadenca pa i premještanju tenora s jednog stupnja ljestvice na drugi ili dodati još i novi ako se to skladatelju čini potrebnim. Te promjene, kad se znalački učine, ne prepoznaje obični slušatelj pa mu čitav pjev nekog recitativa zvuči kao prirodno sazdana cjelina.

Broj i vrsta *kadencia* u liturgijskom recitativu ovisan je i povezan s nastankom i rasporedom interpunkcijskih znakova kojim se odjeljuju pojedini dijelovi složenih rečenica u literalnom tekstu. Srednjovjekovna latinska gramatika poznavala je tri vrste distinkcija, tj. *distinctio media* (središnja) koja može biti *semikolon* (zarez) i *colon* (točka zarez), te *distinctio finalis* (završna točka). U jedanaestom stoljeću uvodi se i posebni znak za upitnik koji je vizualno sličan današnjem grafemu upitnika.²⁵

U liturgijskim recitativima gramatički znakovi određivali su broj i vrstu melorečenica odnosno sustav njihovih zapjeva, tenora i kadenca. Njihovu dužinu određivao je smisao sadržaja odnosno uzimanje daha potrebnog pri čitanju ili pjevanju, pa su redovito i postavljeni na dijelu teksta gdje je pjevač trebao uzeti zrak. U pjevanom tekstu trebalo je uzimanje daha pripremiti modulacijom jačine i boje glasa. Taj se postupak u glazbi naziva, kako je već rečeno, *kadencia* po latinskom glagolu *cadere* (*padati*). I kao što odjeljivanje literalnog teksta različitim gramatičkim znakovima ima svoje nazivlje, tako se i u glazbi, kao što je prethodno istaknuto, upotrebljavaju posebni nazivi za različite vrste kadenca. U suvremenom glazbenom nazivlju pod pojmom kadence razumijeva se ritmičko-melodijski i harmonijski pomak kojim završava neko glazbeno djelo ili njegov ulomak ili pojedina glazbena misao. U srednjovjekovnoj monodijskoj glazbi kadence se nazivaju *cursus* a ima ih više vrsta.²⁶

U pretpostavci da tekst rečenice ima tri zasebna odsjeka, pri uglazbljivanju početak svakog od njih dobivao je kratki zapjev što se latinski naziva *inchoatio*, *initium*, *incipit* (zapjev, početak). Daljni dio teksta svakog odsjeka svečano se izgovarao (*voce recta*) na određenom stupnju ljestvice koji se nazivao, kako je već iskazano, jednim od sljedećih izraza: *tenor*, *tuba*, *dominanta*, *tonus repercussionis*. Završetke pojedinih dijelova teksta svakog ulomka trebalo je ukrasiti zasebnim melodijskim motivom ili kadencom i to prvog odsjeka prvom kadencom koja se latinski naziva *cursus planus*, drugog središnjom kadencom koja se naziva *cursus tardus*, a završnog odsjeka završnom kadencom koja se naziva *cursus velox*. Međutim, ima melorečenica koje su sastavljene od četiriju i više zasebnih dijelova pa se njihovi napjevi ne mogu svesti u okviru uglazbljivanja redovitih triju kadenca već je potrebno napjev proširiti novima. Nove kadence treba smatrati prekobrojnim, a ustrojene su doslovnim ponavljanjem jedne od središnjih kadenca (*cursusa planusa* ili *cursusa tardusa*) ili njihovom melodijskom preinakom, ali postoje primjeri uvođenja sasvim novih i melodijski sasvim različitih *prekobrojnih* kadenci. Ustroj-

²⁵ Usp. Stipišić J., *Pomoćne povijesne znanosti u teoriji i praksi*, Zagreb, 1972., str. 64.

²⁶ Kadence u suvremenoj glazbi su autentične i plagalne, savršene i nesavršene, s muškim ili ženskim završetkom, varave, frigijske itd.

stvo melodijskih motiva incipita, tenora i kadenca ovisilo je o umijeću i glazbenim sposobnostima skladatelja. Služeći se načelom postupnosti, vrsniji su skladatelji nastojali da im kadence melodijski ne budu jednako razvijene, pa su dosljedno tom načelu prvi dio recitativa općenito (*cursus planus*) izgrađivali od melodijski manje razvijenih motiva, drugi (*cursus tardus*) od razvijenih, a treći (*cursus velox*) od najrazvijenijih melodijski motiva sastavljajući ponekad završnu kadencu i od melodijskog niza uzlazno silaznih intervala koji su se pjevali na jedan slog poput jubilusa u stavku *alleluia* iz propriuma mise. Taj se skladateljski postupak izvrsno ogleda i u ustrojstvu završnih kadenci kotorskih recitativa.

Liturgijski recitativi u sebi nose i sva ostala svojstva koralnih melodija, tj. skladani su u starocrkvenim modusima, dijatonskim ljestvicama i slobodnom ritmu. Premda je ustrojstvo svih liturgijskih recitativa gotovo identično, ipak se oni među sobom razlikuju ne samo po nazivima nego i po ustrojstvu i razvijenosti melodijskih motiva, osobito u kadencama te slušnom ugođaju što ga ostavljaju na slušatelja. Najjednostavniji oblik recitativa je psalmodijski. Tijekom stoljeća oblik recitativa se je toliko poboljšao da je u završnom razdoblju razvoja dobio oblik bujne rascvjetane melodije, kao primjerice u kotorskim recitativima *Incipit lamentatio*, *Ex tractatu beati Augustini episcopi*, *Parce mihi Domine* itd. Sva iznesena skladateljska načela anonimni su skladatelji vrsno ugradili u kotorske recitative tako da nam se veći broj njih doimlje kao remek-djelo glazbenih minijatura.

III/3. Glazbena raščlamba kotorskih liturgijskih recitativa

Grgur Zarbarini zapisao je 17 liturgijskih recitativa kako su se u njegovo vrijeme pjevali u Kotorskoj katedrali. U postupku notiranja njihovih melodija nije bio dosljedan jer je nekima notirao napjev čitavog teksta, drugima samo ogledni dio teksta po čijem je melodijskom obrascu vješti pjevač mogao sam prilagoditi melodiju novom tekstu, a trećima je notirao napjev samo fragmentarno. Primjerice, u obrascu za pjevanje muke na Cvjetnicu i Veliki petak notirao je samo tekst *turbe* (zbor), i to ogledno samo jednu rečenicu teksta, a ne i napjev u cjelini, odnosno dio što ga izvodi lektor i predvoditelj obreda. Kotorske notirane recitative po ulozi koju imaju u bogoslužju dijelimo na: *lamentacije*, *biblijske perikope*, *napjeve evanđelja*, *predslovlje*, *Očenaš*, *napjev božićnog martirologija* te *dva responsorija*.

1. *Incipit lamentatio Jeremiae prophete u te (1-4)*²⁷ predstavlja glazbeni oblik lamentacije obreda svećeničkog časoslova Velikog četvrtka, Velikog pet-

²⁷ Brojevi u zagradama označuju stranice u odjelku NAPJEVI.

2

The cor da re, Do mi ne,
quia ac ci derit no bis*
in tu e re et re spi ce op pro
bri um no
strum.
Hae re di tas no stra ver sa
est ad a li e nos* domus
no strae ad ex tra

ka i Velike subote koje su se od pamtivijeka izvodile veoma svečano. Odlomci teksta preuzeti su iz knjige *Tužaljki proroka Jeremije*. Po latinskoj riječi *lamentatio* (plač) taj je pjev dobio naziv *lamentacija*. Spomenuta Jeremijina knjiga sadrži pet tužaljki od kojih: prva, druga, četvrta i peta imaju jednak broj redaka, tj. po 22 retka, dok treća ima 66. U jednom se danu nije pjevao čitav tekst pojedinih tužaljki već samo po tri ulomka (perikope) i to: u prvoj noćnici Velikog četvrtka iz tužaljke br. 1 od retka 1 do 5, te od 6 do 9 i 10 do 14, a u prvoj

noćnici Velikog petka iz tužaljke br. 2 od retka 8 do 12, te 9 do 15 i iz tužaljke br. 3 od retka 1 do 9, te u prvoj noćnici Velike subote također iz tužaljke br. 3 od retka 22 do 30 retka, te iz tužaljke br. 4 od 1 do 6 i iz tužaljke br. 5 od 1 do 11 retka. Prvi odlomak svake tužaljke imao je i posebni tekst najave i to na Veliki četvrtak *Incipit lamentatio Jeremiae prophetae* (Počinje tužaljka Jeremije proroka), a na Veliki petak i Veliku subotu *De lamentatione Jeremiae prophetae* (Iz tužaljke Jeremije proroka). Treći ulomak na Veliku subotu imao je također zasebnu najavu koja glasi: *Incipit oratio Jeremiae prophetae* (Počinje molitva Jeremije proroka). Svaki se ulomak završavao posebnim uzvikom: *Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum* (Jeruzaleme, Jeruzaleme, obrati se Gospodinu Bogu svojemu). Jeremijine su tužaljke spjevane kao distisi od kojih svaki počinje (osim u petoj) novim slovom abecede židovskog pisma,

npr. alef, bet, gimel, dalet, het itd. S obzirom na sadržaj, tužaljke se smatraju elegijama koje opisuju propast Jeruzalema godine 587. prije Krista te stradanja izabranog naroda za vrijeme babilonskog sužanjstva. Tekst je prožet dubokom boli, tugom i kajanjem zbog te strašne kobi u kojoj je opustošen Jeruzalem i srušen jeruzalemski hram te tihom nadom da će se Bog smilovati i ponovno dopustiti povratak Židova u svoju zemlju i obnovu Jeruzalema i njegove najveće svetinje, jeruzalemskog hrama.

Zapadna je crkva tekstove tužaljki počela pjevati u obredu časoslova svetog trodnevlja Velike sedmice kao sjećanje na muku, smrt i ukop Isusa Krista koji je sebe poistovjetio s hramom jeruzalemskim, pa je opisu pustošenja Jeruzalema i rušenja hrama simbolički promatrala okrutno mučenje i strašnu Kristovu smrt na križu.

I. LITURGIJSKI RECITATIVI

1. Incipit lamentatio Jeremiae prophetae

Rev. M. Demović

(1)

In- ci- pit la- men- ta- ti- o Je- re-
mi- ae pro- phe- tae.
A. leph.
Quo- mo do se- det so- la ci- vi- tas ple- na po- pu- lo,
fa- cta est qua- si vi- du- a do- mi- na gen- ti- um
prin- ceps pro- vin- ci- a rum fa- cta est
sub tri- bu to.
Be. th.

(2)

Plo-rans plo-ra vit in noc-te, et la-cry-mae e-jus in ma-xi-lis
e-jus, et non est qui con-so-le-tur e-am ex om-ni-bus
ca-ris e-ius, om-nes
a-mi-ci e-ius spre-ve-runt e-am

(3)

om-nes per-se-cu-to-res e-jus a-pre-hen-de-runt e-am
in-ter an-gu-sti-as
Da-leth.
Vi-ae Si-on lu-gent e-o quod non sint qui ve-ni-ant ad so-lem-ni-ta-tem
om-nes por-tae e-ius de-stru-ctae, sa-cer-do-tes e-ius ge-
men-tes, Vir-gi-nes e-ius squa-li-de et ip-sa
op-pres-sa a-ma-ri-tu-di-ne.
He-th.

et fac-ti sunt e-i i-ni-mi-ci-

Ghi- mel.

Mi-gra-vit Iu-das pro-pter af-li-cti-o-nem ser-vi-tu-tis

ha-bi-ta-vit in-ter gen-tes nec in-ve-nit re-qui-em,

(4)
Fac-ti sunt ho-stes e-ius in ca-pi-te i-ni-mi-ci e-ius lo-cu-ple-ta-ti sunt

qui-a Do-mi-nus lo-cu-tus est su-per e-am

par-vu-li e-ius du-cti sunt ad cap-ti-vi-ta-tem

an-te fa-ci-em tri-bu-lan-tis

Je-ru-sa-lem, Je-ru-sa-lem con-ver-te-re ad

Do-mi-num De-im tu-um.

Ta kotorska lamentacija predstavlja melodijski veoma razvijeni liturgijski recitativ što se vidi ne samo u činjenicu da je skladana u melizmatičkom stilu već i u dvojstvu oblika. Naime, slova židovske abecede *alef, bet, dalet* itd. nepoznati nam je skladatelj uglazbio kao vokalizu od preko 20 uzlazno silaznih intervala koja ritmički i melodijski odudara od melodijskog ustrojstva napjeva literalnog dijela teksta. Taj dio sliči više na improviziranu instrumentalnu međuigru odnosno melorečenicu koja nije izrasla iz melodijskih motiva cjeline. U tom smislu mogli bismo tvrditi da se ta lamentacija sastoji od dvaju melodijski različitih dijelova koje bi valjalo označiti slovima abecede A i B. Dio A je izgrađen po prethodno izloženim pravilima skladanja recitativa, ali uz opasku da se napjev ne kreće u okviru samo jedne modalne ljestvice već i više njih, pa zbog toga pripada sloju mješovitog modusa. To se ogleda i u broju *tenora* koji su postavljeni ne na jednom već na više stupnjeva ljestvice, a također i središnjih kadenci koje se susreću na trećem, četvrtom, petom i sedmom stupnju početne mu modalne ljestvice. Valja istaći kako je nama nepoznati skladatelj, da izrazi posebni osjećaj boli, posegnuo za kromatskim izmjenama temeljne modalne ljestvice te je već na početku napjeva u prvoj kadenci povišio *ton f*, a na samom završetku, u završnoj kadenci, snizio *ton a* i time pojačao slušni dojam tuge. S obzirom na vođenje melodije, napjev je izgrađen u obliku luka i to u opsegu male septime. Melodijski motivi su slojeviti, što se ogleda i u opisanoj početnoj kadenci s povišenim tonom *f* koji kao da je preuzet iz himna *Pangue lingua gloriosi corporis* o kojem će, kao zakrpi, biti kasnije govora. Napjev je visoke umjetničke vrijednosti koji je sposoban zadovoljiti ukus i današnjih slušatelja.

2. *Incipit oratio Jeremiae prophetae* je lamentacija koja se pjevala kao treće čitanje (perikopa) prve noćnice časoslova Velike subote. Napjev je po mnogočemu poseban. Naime melodijsko-ritmičko tkivo upućuje da je nastao u vrijeme glazbenog baroka poput recitativa *De Nabucodonozor rege* zapisanog u džepnom koralnom priručniku samostana svetog Frane u Zadru.²⁸ Naime, u razdoblju XVII. stoljeća nastojalo se je i liturgijske recitative tako oblikovati da bi se mogli pjevati uz pratnju *basso continuo* poput solističkih madrigala. Raščlamba ukazuje da nama nepoznati skladatelj recitativ *Incipit Oratio* nije napjev oblikovao po načelima jednog tenora i trostrukog *cursusa* kadenci već je tekst prokonponirao, pa ta lamentacija predstavlja zapravo vrstu liturgijskog *arioznog* recitativa koji bi se mogao pjevati uz orguljsku pratnju poput arioznih oratorijskih ili opernih recitativa iz razdoblja glazbenog baroka. To

²⁸ Usp. Demović M., *Liturgijski recitativi iz starih hrvatskih liturgijskih kodeksa od X-XII. stoljeća*, Zagreb, 2000, str. 121–122.

ukazuje izbor tonaliteta, opseg raspona u kojem se kreće melodija, poletan ritam, razvijenost i pokretljivost melodijske linije. Postupak kojim je to nama nepoznati skladatelj postigao je sljedeći: najprije je tekst razdijelio na melorečenice koje je opskrbio primjerenim melodijskim motivima koje je razradio umijećem variranja, proširenja pa čak sekvenciranja kao i upotrebom slijeda melodijskih intervala rastavljenog trozvuka. Sve su to skladateljski postupci zastupljeni u mnogim oblicima solističkog baroknog moteta. U tom smislu ova lamentacija predstavlja vrijednu i rijetku posebnost. Inače se u cjelini skladba doimlje dopadljivo, postojano i uznosito, te izvrsno tumači opisane odlike teksta.

2. Incipit oratio Jeremiae prophetae

Rev. M. Demović

(5)

1. In-ci-pit o-ra-ti-o Je-re-mi-ae pro-phe-tae.

2. Re-cor-da-re Do-mi-ne quid ac-ci-de-rit no-bis in-tu-e-re et res-pi-ce op-pro-ri-um no-strum.

3. Hae-re-di-tas no-stra ver-sa est ad a-li-e-nos, do-mus no-stra ad ex-tra-ne-os.

(6)

4. Pu- pil- li fac- ti su- mus ab- que pa- tre,
mat- res no- strae qua- si vi-
du- ae.

(7)

7. Ae- gy- pto de- di- mus ma- num et As- sy- ri- is ut sa- tu- ra-
re mur pa- ne.

8. Pa- tres no- stri pec- ca ve runt et non sunt et nos i- ni- qui- ta-
tes e- o- rum por- ta- vi- mus.

9. Ser- vi do- mi- na- ti sunt no- stri, non fu- it qui re- di- me- ret
de ma- nu e- o- rum.



(8)

11. Pel- lis no- stra qua- si cli- ba- nus a- fa- ci- e tem- pes
sta- tum fa- mis.

12. Mu- li- e- res in Sy- on hu- mi- li- a- ve- runt et vir- gi- nes in ci- vi-
ta- ti- bus Ju- da.

13. Je- ru- sa- lem Je- ru- sa- lem con- ver- te- re ad Do- mi-
num De- um tu- um.

3. Ex tractatu sancti Augustini episcopi (9–11). U trećoj noćnici časoslova svetog trodnevlja pjevali su se i odlomci iz *Djela svetih otaca*. Zarbarini nam je ostavio zapis napjeva kojim se je pjevao odlomak iz *Homilije svetog Augustina biskupa o psalmima*. Izuzetna melodijska bujnost napjeva upućuje da je srednjovjekovna melodija u vrijeme baroka nadograđena novim melodijskim i veoma razvijenim dodatcima. Incipit recitativa sastavljen je od četiriju uzlaznih intervala u odnosu c, d, e, na koji se nadovezuje tenor sa središnjom kadencom. Tenor drugog dijela melorečenice je bez zapjeva. Ako je tekst druge melorečenice predug, ponavlja se središnja kadenca, a u slučajevima kad se može otpjevati u jednom dahu, zaokružuje ga melizmatički veoma razvijena završna kadenca sastavljena od 27 silazno uzlaznih intervala. Predstavlja veoma složenu i zahtjevnu vokalizaciju za čiju se izvedbu traži puno pjevačke vještine. Melodija primjereno tumači teološku misao svetog Augustina tako da ju slušatelj lakoćom može pratiti i njezin smisao shvatiti, dok istodobno uživa u pjevačkoj vještini izvođenja zahtjevnog napjeva.

3. Ex tractatu sancti Augustini episcopi

Rev. M. Demović

(9)

Ex trac-ta-tu san-cti Au-gu-sti-ni e-pi-sco-pi

su-per psal-mos.

E-xa-u-di De-us o-ra-ti-o-nem me-am et ne des-pe-xe-ris de-pre-

ca-ti-o-nem me-am, in ten-de mi-hi et e-

xa-u-di me.

Sa-ta-gen-tis sol-li-ci-ti in tri-bu-la-ti-o-ne po-si-to, ver-ba sunt

i-sta.

O-rat mul-ta pa-ti-ens de-nu-lo-li-be-ra-ri de-si-

(10)

de- rans

Su- pe- rest u vi- de- a- mus ma- lo sit

et cum di- ce- re ce- pe- rit, ag- no- sca- mus i- bi nos es- se ut

com- mu- ni- ca- ta tri- bu- la- ti- o- ne con- ju- ga- mus o- ra- ti- o-

nem

Con- tur- ba- tus sum in- quit in e- xer- ci- ta- ti- o- ne me- a et con- tur- ba-

tus sum. U- bi con- tri- sta- tus? U- bi con- tur- ba- tus? in e- xer- ci- ta- ti- o-

ne me- a in- quit.

(11)

Ho-mi-nes ma-los quos pa-ti-tur com-me-mo-ra-
tus est e-am-dem-que ma-lo-rum e-xer-ci-ta-to-
rem su-am di-xit.

Ne-pu-te-tis gra-tis es-se ma-los in hoc mun-do et ni-hil bo-ni de il-lis
a-ge-re De-um.

Om-nis ma-lus ait i-de-o vi-vit ut corri-ga-tur
aut i-de-o vi-vit ut per il-lum bo-nus e-xer-ce-a-tur.

4. De epistula prima Beati Pauli Apostoli ad Corinthios (12–13). Odlomak teksta iz jedanaestog poglavlja (redak 17. do 22.) *Prve poslanice Pavla apostola Korinćanima* pjevao se kao sedmo čitanje obreda svećeničkog časoslova Velikog četvrtka. U njemu Pavao upozorava Korinćane da njihov običaj blagovanja agape nije u skladu s evanđeljem budući da se međusobno svađaju, a k tomu bogati ne dijele hranu sa siromašnima već blaguju zasebno, što nije znak zajedništva Kristove večere.

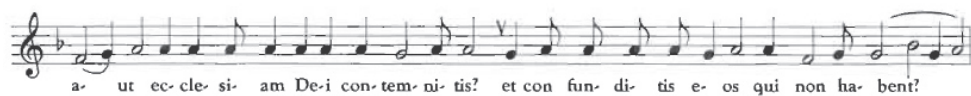
Napjev je izgrađen u opsegu sekste prvog autentičnog modusa s tenerom na kvinti poviše tonike. Kadence su pravilno poredane. Posebno je osebujna završna kadenca kojoj silazni interval čiste kvarte s nizom uzlazno silaznih intervala, koji nakon toga slijede, ostavlja veoma naglašeni, ponešto žalobni dojam snažnog prijekora i opomene Korinćanima izraženog u sadržaju svetog teksta.

4. De epistula prima B. Pauli Ap. ad Corinthios

Rev. M. Demović

(12)

De e-pi-stu-la pri-ma be-a-ti Pau-li A-po-sto-li
ad Co-rin-thi-os. Hoc au-tem prae-ci-pi-o
non lau-dans quod non in-me-li-us sed in-de-te-ri-us con-ve-
ni-tis. Pri-mum qui-dem con-ve-ni-en-ti-bus vo-bis in ec-cle-si-am
au-di-o scis-su-ras in-ter vos, et ex-par-te cre-do.
Non op-por-tet et he-re-ses es-se, ut et qui pro-ba-ti sunt



5. Lectio epistole Beati Pauli Apostoli ad Philipenses (a) (14–15). Napjev je nastao nad odlomkom teksta iz *Poslanice apostola Pavla Filipljanima* iz poglavlja drugog, retka 5. do 11. Napjev Zarbarinijevog zapisa obuhvaća tekst retka 5. do 7. i dodatak kao ogledni primjer kako treba pjevati tekst s upitnikom. Napjev je sazdan u opsegu septima šestog (plagalnog) modusa). Ustrojstvo napjeva odstupa od pravila izgradnje recitativa s jednim tenorom i tri kadenca. Učinjeno je to jer melodija zbog modulacija u susjedne ljestvice ne pripada jednom modusu već više njih, pa stoga napjev pripada mješovitom modusu. To najbolje dokazuje i položaj tenora koji se ne nalazi na jednom stupnju ljestvice već ga susrećemo na petom, četvrtom, drugom i prvom stupnju modalne ljestvice. K tomu je i završna kadenca zapravo posuđena iz središnjeg dijela recitativa *Incipit lamentatio Jeremiae prophetae* pa napjev možemo smjestiti u sloj centonskih melodija. Inače u cjelini napjev izvrsno tumači sve ti tekst i kad ga pjeva vrstan pjevač, sluša se s ugodom.

5. Lectio epistole B. Pauli Ap. ad Philipenses

(14) Rev. M. Demović



Le-cti-o e-pi-stu-lae Be-a-ti Pa-u-li A-po-sto-li
ad Phi-lip-pen-ses. Fra-tres hoc e-nim sen-ti-te in vo-bis
quod in Chri-sto Je-su Qui cum for-ma De-i es-set non ra-pi-
nam ar-bi-tra-tus est, es-se se ae-qua-lem De-o.
Sed se-met ip-sum e-xa-ni-ni-vot, for-mam ser-vi ac-ci-pi-ens
In si-mi-li tu-di-nem ho-mi-num fac-tus, et ha-bi-tu

in-ven-tus ut ho-mo. Hu-mi-li-a-vit se-met ip-sum
 fac-tus o-be-di-ens us-que ad mor-tem,
 mor-tem au-tem cru-cis. Et bra-chi-um Do-mi-ni
 re-ve-la-tum est? et de-si-de-
 ra-vi-mus e-um.

6–8. *Lectio epistole Beati Pauli Apostoli ad Corinthios (b) (15); Štenje Ježaije proroka (15); Dominus vobiskum (15)* spadaju u sloj jednostavnih recitativa kojima je Zarbarini ogledno zapisao melodiju samo prve melorečenice i koju vješti pjevači s lakoćom mogu prenositi na tekst ostalih perikopa. Napjev pripada sloju običnih melodijskih obrazaca po kojima se pjevalo više različitih tekstova iz obreda manje svećanih blagdana.

6. Lectio epistole B. Puali Ap. ad Corinthios (b)

Lectio o e-pi-stu-le be-a-ti Pa-u-li A-po-sto-li ad Co-rin-thi-os.

7. Štenje Ježaije proroka

Štenje Ježa-i-je pro-ro-ka O-va go-vo-ri Gos-po-din Bog
 Če-mu go-vo-ri-te me-du va-mi? Kri-vi-nu ot-če-vu.

8. Dominus vobiscum da evangelium



9–10. Parce mihi Domine (a i b) (16–17) je napjev prvog čitanja svećeničkog časoslova Mrtvog dana koji je priopćen u dvije varijante. One se vizualno puno međusobno razlikuju, ali im je slušni dojam i ugođaj gotovo jednak. Napjevi su sazđani u rasponu čiste kvinte. Pripadaju mješovitom modusu; prvi dio prvom, a drugi dio šestom modusu. Melodijski motivi vrsno tumače sjetni tekst pa i oni kao i sadržaj teksta ostavljaju na slušatelja žalobni dojam sjete.

(16) **9. Parce mihi Domine (a)** Rev. M. Demović

Inchoatio
Par- ce mi- hi Do- mi- ne ni- hil e- nim sunt di- es me- i.

Interrogatio
Quid est ho- mo? Qui- a mag- ni- fi- cas e- um?

Aut quid ap- po- nis er- ga e- um cor tu- um?

Vi- si- tas e- um di- lu- cu- jo et su- bi- to pro- bas il- lum.

Conclusio
Ec- ce nunc in pul- ve- re dor- mi- am et si ma- ne me que- si- e- ris,
non sub- si- stam.

Musical notation for '9. Parce mihi Domine (a)' in G major, 4/4 time. The piece is divided into sections: Inchoatio, Interrogatio, and Conclusio. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, often with slurs and accents, creating a somber and reflective mood.

10. Parce mihi Domine (b)

Rev. M. Demović

Inchoatio



Par- ce mi- hi Do- mi- ne. Ni- hil e- nim sunt di- es me- i.

(17) Interrogatio:



Quid est ho- mo? qui a mag- ni- fi- cas e- um?



Vi- si- tas e- um di- lu- cu- lo, et su- bi- to pro- bas il- lum?



Us-que- quo non par- cis mi- hi nec di- mit- tis me- ut glu- ti- am sa- li- vam me-



am? Pec- ca- vi quid fa- ci- am ti- bi o cu- stos ho- mi- num?



Qua- re po- su- i- sti me con- tra- ri um ti- bi et fac- tus sum mi- hi met-



i- psi gra- vis? Cur non tol- lis pecca- tum me- um, et qua- re



non au- fers i- ni- qui- ta- tem me- am Ec- ce nunc in

Conclusion



pul- ve- re dor- mi- am et si ma- ne me- que- si- e- ris, non sub- si- stam.

11. Octava Kalendas Januarii (18–21) je odlomak teksta iz *Rimskog martirologija* koji se svečano pjevao u obredu svećeničkog časoslova na Božić. Liturgijska knjiga *martirologij* u koju se zapisivala smrt mučenika nastala je u Rimu u III. stoljeću. Najpoznatiji stari martirologij je tzv. *Martyrologium Hieronymianum* koji je napisao sveti Jeronim, a slijedi ga martirologij Bede Venerabilis koji je nastao negdje oko godine 735. i koji je sačuvan samo u kasnijim prerađbama iz IX. stoljeća. Nakon Tridentinskog koncila više je papa izdalo popravljene tekstove martirologija iz kojih potječe i tekst Zarbarinijeva zapisa.²⁹ Tekst iskazuje da se Krist rodio 50.199 godina nakon stvaranja svijeta, 2.957 nakon općeg potopa, 2.015 nakon Abrahamova rođenja, 1.510 nakon izlaska Izraela iz Egipta, 1.037 od pomazanja Davida za kralja, u 65. tjednu po iskazu Danijela proroka, Olimpijade 194., te 752 godine nakon osnutka Rima i u 42. godini vladanja cara Oktavijana Augusta. Budući da sadržaj teksta pripoćuje radosnu vijest o rođenju Kristovu, trebalo je da i napjev bude jednako svečan i veseo. Nama nepoznati skladatelj to je učinio postupkom da je tekst prokonponirao primjerenim motivima sastavljenim od uzlazno silaznih intervala koji se kreću u opsegu undecime šestog modusa. Premda je melodijsko tkivo u svim melorečenicama slično, ako ne i u dobroj mjeri isto, skladatelj ih je tako vrsno varirao da je stvorio uspješnu solističku skladbu sloja praćenog baroknog madrigala koji se doimlje kao da je tekst prokonponiran od početka do kraja. Završne kadence (*cursus velox*) uglavnom su na tonici, a ponekad na subdominanti ispod tonike. Melodija vrsno tumači sveti tekst i pruža ugođaj radosne božićne svečanosti.

11. Martirologium in Vigilia Nativitatis Domini

(18)

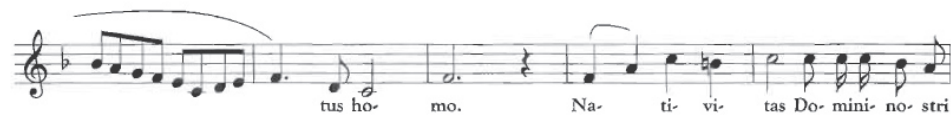
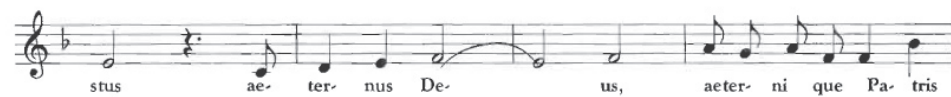
Oc ta vo Ka len das Ia nu a ri i, lu

na no na. An no a cre

a ti o ne mun di quan do in prin ci pi o De us

²⁹ Usp. Kniewald D., *Liturgika*, Zagreb, 1937, str. 44.

cre- a. vit cae- lum et ter- ram quin- quis es mil-
 le- si- mo cen- te- si- mo no- na- ge- si- mo no- no A Di- lu- vi- o
 ve- ro an- no bis mil- le- si- mo non- gen- te- si- mo quin- que
 gen- te- si- mo sep- ti- mo A Na- ti- vi- ta- te A- bra- he An- no
 (19)
 et e- gre- su po- pu- li Is- ra- el de Ae- gip- to an- no mil- le
 si- mo quin- cen- te- si- mo de- ci- mo Ab uncti- o- ne
 Da- vid in re- gem an- no mil- le- si- mo tri- ge- si- mo se- cun-
 do. Heb- do- ma- da se- xa- ge- si- ma quin- ta iux- ta Da- ni-
 e- lis dro- phe- tia am O- lym- pi- a de cen-
 te- si- ma no- na gen- te- si- ma quar-



Fi- li- us mun- dum vo- lens ad- ven- tu su- o pi- is- si-
 mo con- se- cra- re, Spi- ri- tu San- to con- cep- tus
 no- vem- que post- con- cepti- o- nem de- cur- sis
 men- si- bus in Beth- le- hem Ju- das nas- ci-

12. Primo tempore (22) je ogledni napjev za prvo čitanje obreda časoslova prve noći na Božić. Tekst je preuzet iz knjige proroka Izaije iz poglavlja 2, redak 1- 13. Napjev dakle nije potpisan nad čitavim tekstom već samo nad prvom rečenicom, a na iduće rečenice treba da ga prenese sam pjevač. Predstavlja jednostavnu recitativnu melodiju sazdanu u 5. modusu s dvije kadence i tenorom na kvinti poviše tonike. Dojam koji ostavlja pjevanje na slušatelja je narativan pa se i tekst sluša pažljivo i s ugodom.

12. Primo tempore alleviata est

Rev. M. Demović

(22)
 Ju- be Domne be- ne- di- ce- re Pri- mo tem- po- re al- le- vi- a- ta est
 ter- ra Za- bu- lon et ter- ra Neph- ta- li Ga- li- le- ae Gen- ti- um.

13. Prefatio (22) je latinski izraz za uvodni hvalospjev (*predslovlje*) kojim započinje najznačajniji dio mise nazvan *canon* (*pravilo*) mise. Tekstu prefacije prethode dijaloški uskliki između svećenika i vjernika: *Dominus vobiscum! Et cum spiritu tuo!* – *Sursum corda! Habemus ad Domum!* – *Gratias agamus Domino Deo nostro! Dignum et justum est!* (*Gospodin s vama! I s duhom tvojim!* – *Gore srca! Imamo kod Gospodina!* – *Hvalu dajmo Gospodinu Bogu naše-*

mu! Dostojno je i pravedno!). Na posljednji vjernički usklik *Dignum et iustum est!* nadovezuje se pjesnički tekst s incipitom *Vere dignum et iustum est* (U istinu je dostojno i pravedno) u kojem se iskazuje da je zaista pravedno, dostojno i za vjernika spasonosno zahvaljivati Bogu Ocu Svemogućemu po Isusu Kristu. Zatim slijedi dio teksta u kojem se navode posebni razlozi zahvaljivanja Bogu Ocu koji su povezani uz mistično značenje pojedinog blagdana. Nakon tog posebnog teksta vezanog u blagdansko slavlje nastavlja se opet zajednički tekst svih prefacija *Et ideo cum angelis et archangelis* (I stoga s anđelima i arhanđelima) u kojem se iskazuje zajedništvo s anđelima i arhanđelima i sa svom nebeskom vojskom u pjevanju himna *Sanctus, sanctus, sanctus* (Svet, svet, svet). Tekst himna *Svet* je preuzet iz knjige proroka Izaije³⁰, a u prijevodu glasi *Svet, svet, svet, Gospodin Bog Sabaot, Puna su nebesa i zemlja slave njegove*. Usklik *hosana* kao i *blagoslovljen* preuzet je iz Novoga zavjeta kao tekst kojim je klicalo mnoštvo dok je Krist svečano ulazio u Jeruzalem uoči Pashe.³¹ Predslovlje je od pamtivijeka pjevao samo svećenik, a *Svet* prisutni vjernici. Recitativ prefacije bio je od početka ustrojen kao i Očenaš od dva tenora.³²

13. Praefatio

Rev. M-Drmović

Per om- ni- a sae- cu- la sae- cu- lo- rum. A- men

Do- mi- nus vo- bis- cum, et cum spi- ri- tu tu- o Sur- sum cor- da

Ha- be- mus ad Do- mi- no. Gra- ti- as a- ga- mus Do- mi- no De- o no- stro.

Di- gnum et iu- stum est Ve- re dig- num et iu- stum est ae- quum et

Tekst kotorske prefacije o kojoj je govor skladatelj je razdijelio u tri zasebne cjeline. Najprije je uglazbio prvu, a zatim melodiju prve cjeline prenio na druge dvije. Melodijski motivi sastavljeni su od uzlazno silaznih intervala ko-

³⁰ Usp. Izaija, VI, 3.

³¹ Usp. Mt., 21,9; Mr., 11,9; Lk., 19,38; Iv.,12,12.

³² Usp. Reese, *La musica nel medioevo*, Firenze, 1960, str. 222.

ji primjereno tumače pjesnički tekst tako da pjev svećenika pruža ugođaj svečane pohvale. Kotorska prefacije pripada ljestvici drugog modusa s dominantom i notom finalis na tonu d, te tenorima na kvarti i terci nad tonikom.

(23)

na-ti-o nes tre-munt po-te-sta-tes Cae-li cae-lo-rum que Vir-tu-tes
ac be-a-ta Se-ra-phim so-ci-a e-xul-ta-ti-o-ne con-ce-le-brant.
Cum qui-bus et nos-tras vo-ces ut ad-mit-ti ju-be-as de-pre-ca-mur
sup-pli-ci con-fes-si-o-ne di-cen-tes.
sa-lu-ta-re, nos ti-bi sem-per ez u-bi-que gra-ti-as a-ge-re Do-mi-ne
sancte Pa-ter om-ni-po-tens ae-ter-ne De-us per Chri-stum Do-mi-num no-strum
Per quem Ma-rie-sta-tem tu-am la-u-dant an-ge-li, a-do-rent Do-mi-
(23)
na-ti-o nes tre-munt po-te-sta-tes Cae-li cae-lo-rum que Vir-tu-tes
ac be-a-ta Se-ra-phim so-ci-a e-xul-ta-ti-o-ne con-ce-le-brant.
Cum qui-bus et nos-tras vo-ces ut ad-mit-ti ju-be-as de-pre-ca-mur
sup-pli-ci con-fes-si-o-ne di-cen-tes.

14. Pater noster (23) (*Oče naš*) odlomak je teksta koji je zabilježen u Matejevu i Lukinu evanđelju (Mt, 6, 9–13; Lk, 11, 2–4). Naziva se *Molitva Gospodnja* jer ju je sastavio i zapovjedio moliti sam Isus Krist. Zbilo se to u času kad su Isusa apostoli zamolili da ih nauči moliti kako je to činio Ivan Krstitelj. Na to je on izustio *Oče naš...* najuzvišeniju molitvu čovječanstva svih vremena i svih naraštaja.³³ Apostoli su ju nakon toga usvojili i prenijeli na prvu kršćansku zajednicu. Zbog svoje uzvišenosti postala je središnja molitva svih molitvenih sastanaka kršćanskih zajednica od prvih početaka Crkve do danas. Zbog svoje starine naziva se počasnim naslovom *pramolitva Crkve*. U Očenašu je sažeto na najodličniji način izrečena molitva čovječanstva. U njoj su dva obraćanja (zaziva) prvo *Ocu nebeskom* i drugo *Kruhu svagdašnjem*. Očenaš ima osam zasebnih prošnja, tj. 1. da se *sveti ime Boga Oca*, 2. *da dođe njegovo kraljevstvo*, 3. *da se izvrši njegova volja*, 4. *da se ostvari nebeski poredak na zemlji*, 5. *da se udijeli svagdašnji kruh*, 6. *da se otpuste grijesi*, 7. *da se vjernici zaštite od opasnosti* i 8.

14. Pater noster simplex

Rev. M. Demović

Prae-ce-pis sa-lu-ta-ri-bus mo-ni-ti et di-vi-na in-sti-tu-ti-o-ne for-ma-ti au-

de-mus di-ce-re. Pa-ter noster qui es in cae-lis san-cti-fi-cr-tur no-men tu-um.

Ad-ve-ni-at reg-num tu-um, fi-at vo-lum-pas tua, sicut in cae-lo et in ter-ra-

Pa-nem nostrum quo-ti-di-a-num da no-bis ho-di-e, et dim-mi-te no-bis

de-bi-ta nos-tra, si-cut et nos dim-mi-ti-mus de-bi-to-ri-bus nostris

et ne nos in-du-cas in ten-ta-ti-o-ne, sed li-be-ra nos a ma-lo.

³³ Usp. Lk, 11, 2–4. Molitva je zabilježena u Matejevju evanđelju u poglavlju 6., redak 9.–13.

da se izbave iz nevolja. Prvi su kršćani izraz *Kruh svagdašnji* shvatili kao simbol *kruha nebeskoga*, tj. Isusa Krista koji je za sebe kazao da je *Kruh života*³⁴ pa su Oče naš molili neposredno prije svete pričesti i od tada pa sve danas sastavni je dio mise. Tih osam prošnja s prethodnim zazivima predstavljaju i osam zasebnih kraćih cjelina ili deset stihova koje je trebalo zasebno uglazbiti i objediniti u jedinstveni glazbeni oblik. Napjev Očenaša spada među one liturgijske recitative čija se melodija od pamtivijeka bilježila notnim znakovima. Oblikom se razlikuje od ostalih recitativa jer je od početka bio skladan postupkom dvaju tenora. Tenor drugog dijela uvijek se nalazio na nižem stupnju ljestvice od tenora prvog dijela.³⁵ Ovaj kotorski napjev skladan je postupkom dvaju tenora i s dvije melodijski različite kadenca. Izgrađen je u silabičkom stilu. Opseg melodije kreće se u rasponu čiste kvinte dijatonske ljestvice.

15. In monte Oliveti (24) je tekst responsorija koji se pjevao nakon prve lamentacije svećeničkog časoslova Velikog četvrtka. S obzirom na tekst, ne bismo ga trebali uvrstiti među liturgijske recitative, ali ovdje to činimo zbog napjeva koji se u punom smislu riječi ima smatrati recitativom. Napjev je skladan za pjevanje u dvo-glasju s dva tenora i s dvije različite kadenca. Veoma je dražestan i ljubak, a ujedno žaloban pa predstavlja malo remek-djelo recitativnog pjevanja u falsobordone.

15. In Monte Oliveti

Rev. M. Demović

(24)

In mon- te O- li- ve- ti o- ra- vit ad Pa- trem:
 Pa- ter si fi- e- ri- po- test tran- se- at a me ca- lix i- ste;
 spi- ri- tus qui- dem prom- ptus est, ca- ro au- tem in- fir- ma.
 Vi- gi- la- te et o- ra- te, ut non in- tre- tis in ten- ta- ti- o- nem.
 Spi- ri- tus qui- dem prom- ptus est, ca- ro au- tem in- fir- ma.

³⁴ Usp. Iv. 6, 34.

³⁵ Usp. Reese, *La musica ...* str. 222.

16. i 17. *Non in die festo (a i b) (24)* predstavlja ogledni dio napjeva po kojem su se pjevali dijelovi teksta Muke namijenjeni izvedbi pjevačkog zbora. Obadvije melodije su međusobno slične i pružaju gotovo jednaki slušni ugođaj. Skladane su u šestom modusu starocrkvene ljestvice. Posebno valja istaći melizmatički razvijenu završnu kadencu koja tom kratkom napjevu pruža odraz posebne svečanosti. Šteta da Zarbarini nije zapisao melodiju kojom je svećenik pjevao tekst riječi Kristovih te napjev kantora koji je pjevao opsežni narativni tekst muke.

16. *Non in die festo (a)* Rev. M. Demović

Non in die festo, ne forte tumultus
fi- eret in po- pu- lo.

17. *Non in die festo* Rev. M. Demović

(b)
Non in die festo, ne forte tumultus fieret in po-
pu- lo.

III/3-II. Himnički napjevi

Evangelisti Matej i Marko u izvještaju završnog prizora posljednje večere navode da se Isus s apostolima *otpjevavši hvalospjeve* zaputio prema Maslinskoj gori,³⁶ što ukazuje da je i sam utemeljitelj Crkve Isus Krist pjevao s apostolima himničke tekstove. Isto je činio i Pavao apostol u zatvoru u Filipima kada je cijelu noć sa svojim pratiocem Silom molio *pjevajući hvalu Bogu*, a uznici ih slušali što ukazuje da se na samom početku Crkve himničko pjevanje smatralo posebno uzvišenim vidom molitve.³⁷ Apostoli nisu samo bili prvi pjevači kršćanskih hvalbenih popijevaka nego i njihovi autori, jer su mnogi novozavjetni tekstovi u punom smislu riječi himnički pjesnički sastavi, kao

³⁶ Usp. Mt., 26, 30, Mr., 14, 26.

³⁷ Usp. Dj. Ap., 16, 25.

npr. odlomci u knjizi Otkrivenja svetog Ivana apostola s incipitima: 1. *Milost Vam i mir*, 2. *Svet ... Gospodin Bog Svevladar*, 3. *Dostojan si, Gospodine*, 4. *Dostojan si uzeti knjigu*, 5. *Dostojan je zaklani Jaganjac*, 6. *Padnite na nas*, 7. *Spasenje Bogu našem*, 8. *Amen blagoslov i slava*, 9. *Uspostavljeno je nad svijetom kraljevstvo*, 10. *Zahvaljujemo ti, Gospodaru*, 11. *Bojte se Boga*, 12. *Pravedan si ti*, 13. *Aleluja, spasenje, slava i moć*, 14. *Hvalite Boga našega*, 15. *Aleluja, zakraljeva Gospod Bog*, 16. *Evo šatora Božjega*, 17. *Svršeno je, ja sam Alfa i Omega*, 18. *Ja sam Alfa i Omega, Prvi i Posljednji*.³⁸

Slične tekstove nalazimo i u poslanicama Pavla apostola, primjerice: 17. *On trajni lik* (hvalospjev Kristu patniku), 18. *On je slika Boga nevidljivoga* (hvalospjev Kristu otkupitelju), 19. *On očitovan u tijelu* (hvalospjev Kristovom božanstvu), 20. *Ako s njime umrijesmo* (hvalospjev vjeri u Isusa Krista), 21. *Jer još malo* (hvalospjev Kristu sucu), 22. *A Bog mira* (hvalospjev Kristu pastiru), 23. *Kad bi sve jezike* (hvalospjev kršćanskoj ljubavi), 24. *A kad se ovo raspadljivo* (hvalospjev uskrsnuću mrtvih), 25. *A Kralju vjekova* (hvalospjev Kristu kralju), 26. *Blagoslovljen Bog i Otac* (hvalospjev Bogu utješitelju), 27. *O dubino bogatstva* (hvalospjev Božjoj mudrosti), 28. *A kad se ovo raspadljivo* (hvalospjev konačne pobjede), 29. *Blaženi i jedini Vladar* (hvalospjev Kristu kralju), 30. *Vjerodostojna je riječ* (hvalospjev Božjoj vjernosti), 31. *Doista svako je tijelo*, 32. *On koji grijeha ne učini*, 33. *Doista tko želi ljubiti život svoj*, 34. *Doista i Krist jednom za grijeha umrije*.³⁹

Apostoli, ne samo da su stvarali nove pjesničke tekstove nego su tražili od prve kršćanske zajednice da ih pjevaju, kako to proizlazi iz *Djela apostolskih*⁴⁰ i iz odredbe svetoga Pavla upućene Efežanima i Kološanima po kojoj trebaju pjevati Bogu hvale s *psalmima, hvalospjevima i nadahnutim pjesmama*.⁴¹ Slični zahtjev postavlja i sveti Jakov apostol riječima: *Ako je tko radostan, ne-*

³⁸ Usp. Otkrivenje 1, 4–8; 4, 8; 4,11; 5, 9–10; 5, 12; 5, 13; 6, 16–17; 7, 10; 7, 12; 11, 15; 11,17–18; 14, 7; 16, 6–7; 19, 1–3; 19, 5; 19, 6–7; 21, 3–4, 21, 6; 22, 13–14; Filipljanima 2, 6–11; I. Kološanima 1, 15–20; I. Timoteju 1, 17; 5,15–16; II. Timoteju, 2, 11–13; Hebrejima, 13, 20–21; 13, 20–21; Usp. I. Korinćanima, 13, 1–13; 15, 52–57; Galaćanima, 4, 4–7; Efežanima 1, 3–14; I.; I. Petrova 1, 3–5; 2, 21–25; 3, 18–22; 1, 24–24; 2, 22–25; 3, 10–12; 3, 18–22. Osim navednih postoji još drugih pjesničkih tekstova ne samo u Pavlovim poslanicama nego i drugih apostola npr. u Jakovljevoj 1, 17–18; 4, 6–10; u Judinoj redak 24–25.;

³⁹ Usp. I. Korinćanima, 13, 1–13; 15, 52–57; 17, 54–57; Galaćanima, 4, 4–7; Efežanima 1, 3–14; 3, 16; Rimljanima 12, 33–36); I. Timoteju 6, 15–16; II. Timoteju 2, 11–13; I. Petrova 1, 3–5; 1, 24–24; 2, 22–25; 3, 10–12; 3, 18–22. Osim navednih postoji još drugih pjesničkih tekstova ne samo u Pavlovim poslanicama nego i drugih apostola npr. u Jakovljevoj 1, 17–18; 4, 6–10; u Judinoj redak 24–25;

⁴⁰ Usp. Djela Apostolska 16,25.

⁴¹ Usp. Efežanima 5,19; Kološanima 3,6.

ka pjeva.⁴² Da su prvi kršćani popijevkom hvalili Boga, govore povijesna svjedočanstva rimskog povjesničara Plinija Mlađeg koji u izvještaju caru Trajanu godine 112. navodi da kršćani na svojim sastancima pjevaju himne Kristu kao Bogu,⁴³ i svetog Justina (100–68) koji je ostavio opis molitvenih ranokršćanskih skupova gdje je između ostaloga opisao i svećeničku *molitvu zahvale* koju prisutni vjernici odobravaju usklikom: *Amen*.⁴⁴ Po uzoru na spomenute himničke tekstove apostola i prvi su kršćanski pjesnici još za života apostola sastavljali nove crkvene hvalospjeve koje su pjevali na molitvenim sakupljanjima. Bio je to vid spontanoga pjesništva koji je bio sastavni dio molitvenih skupova prvih kršćana. Nazire se to iz preporuke Pavla apostola Korinćanima iz teksta: *Kad se skupite te poneki ima hvalospjev, poneki ima nauk, ima otkrivenje, ima jezik, ima tumačenje – sve neka bude radi izgrađivanja*.⁴⁵

Apostole nasljeđuju u stvaranju novih himničkih tekstova starokršćanski pisci što pokazuje i veličanstveni himan *Gloria in ex celsis Deo* koji se smatra najstarijim himnom kršćanstva. Njegov najstariji cjelovito sačuvani tekst zapisan je u djelu *Traditio apostolica* koje se pripisuje rimskom starokršćanskom piscu Hipolitu koji je umro mučeničkom smrću u Sardiniji godine 235.⁴⁶

Ocem klasičnog himna Rimske crkve smatra se milanski biskup Ambrozije (339 ili 340–397). Njegovom zaslugom oblik himna sačuvao je melodijsku jednostavnost te je sve do XIV. stoljeća uglazbljivan isključivo u silabičkom stilu.⁴⁷ On je u Milanu osobno uvježbavao svoje vjernike pjevanje psalama i himana koje je sam spjevao i uglazbio.⁴⁸ Uz običaj zajedničkog pjevanja himana Ambrozijev suvremenik i učenik te potom hiponski biskup i pisac sveti Augustin vezuje svoje obraćenje. Augustin je, naime, promatrao prizor kako su milanski vjernici uz pjevanje himana čuvali dan i noć svog biskupa Ambrozija kada ga je zavedena arijevsom herezom htjela ubiti kraljica Justina, majka maloljetnog kralja Valentinijana, i tom je prigodom osjetio koliku su duhovnu snagu pružali ne samo milanskim vjericima Ambrozijevi stihovi nego su

⁴² Usp. Jakovljeva poslanica 5, 13.

⁴³ Usp. Epist. X, 97.

⁴⁴ Usp. Adolf Adam, *Uvod u katoličko bogoslužje* (hrvatski prijevod) Zadar, 1993., str. 24.

⁴⁵ Usp. I. Korinćanima, 14, 26.

⁴⁶ Više o tome u: Pavić J – Tenšek T. Z., *Patrologija ...* str. 100–103; Kniewald D., *Liturgika*, Zagreb, 1937., str. 232–233, Adolf Adam, *Uvod u katoličko ...* str. 154.

⁴⁷ Usp. Wagner P., *Einführung in die Gregorianischen melodien I*. Freiburg, 1901., str. 173.

⁴⁸ Usp. Adolf Adam, *Uvod u katoličko ...* str. 26.

djelovali i na njega osobno, pa im pripisuje i zaslugu za svoje obraćenje.⁴⁹ Smatra se da je Ambrozije spjevao dvadesetak himana od kojih Augustin u djelu *De musica* spominje sljedeće: *Veni Redemptor gentium, Aeternum rerum Conditor, Deus Creator omnium, Iam surgit hora tertia*.⁵⁰

Uz Ambrozija stvaranjem novih himana bavi se još veći broj darovitih pjesnika. Posebice treba spomenuti *Aurelija Prudencija Klemensa* (348–405) koji je rođen u Španjolskoj u gradu Calahorri i za kojega se drži da je bio najveći pjesnik starokršćanskog razdoblja. Ostavio je sedam knjiga pjesama koje nose naslove *Catheneririon* (*Pjesme svagdanjice*), *Peristephanon* (*Pjesme mučenicima*), *Apotheosis* (*Apoteoza*), *Hamartigenia* (*Podrijetlo grijeha*), *Psychomachia* (*Borba za dušu*) *Contra Symachum libri duo* (*Protiv poganskog politeizma*), *Dittochaeon* (*Dvostruka hrana*). Njegove pjesme nisu prvotno bile kao himni namijenjene liturgiji već su kasnije iskušane i uvrštene u bogoslužje časoslova. Remek-djelom smatra se njegova nadgrobna *Iam maesta quiesce querella* (*Utišajte se jadikovke*), *Carmen paschale* i druge. U časoslov su uvršteni njegovi himni *A solis ortu cardine* (*Od istoka sunčanoga*) i *Salve sancta Parens* (*Zdravo, sveta Rodiljo*) koja se smatra najstarijim tekstom Majke Božje u stihu. Obje pjesme je vrsno preveo Milan Pavelić.⁵¹

U istom razdoblju živio je veliki pjesnik Venancije Fortunat, rođen godine 530. u Valdobiadenu, u sjevernoj Italiji, a djelovao je u Poitiersu u Francuskoj gdje se u starijim godinama dao zaređiti za svećenika, a oko godine 600. i za biskupa tog grada. Napisao je 11 knjiga pjesama, i *Život svetoga Martina*, čijim je zagovorom ozdravio od sljepoće, te još svetačke živote sedmorice drugih svetaca. Od himana koji su uvršteni u bogoslužne knjige ističu se posebno *ljepotom Vexila regis prodeunt* (*Barjaci kreću kraljevi*), *Pange lingua gloriosi proelium* (*Usta moja opjevajte*) *O gloriosa virginum* (*O Slavo čistih djevičica*), *Quem terra pondus sydera* (*Kog zemlja, more, zvjezdan svod*).⁵²

Između stvaralaca crkvenih himana iz tog najstarijeg razdoblja spomenimo još obnovitelja rimskog crkvenog pjevanja i preureditelja rimskog bogoslužja papu Grgura Velikog (papa od 590. do 604). Rođen je u Rimu 540. godine gdje je najprije obnašao građanske službe, a zatim, ušavši u benediktinski red, i mnoge crkvene dok nije godine 1590. izabran za papu. Prema zapisu povjesničara Ivana Đakona (oko g. 872) i drugih pisaca sabrao je postojeće litur-

⁴⁹ Navedeno po Fajdetic V., *Pogledi na glazbu u Augustinovu djelu „Ispovjedi”, Sveta Cecilija XXXIX*, Zagreb, 1969, str. 54.

⁵⁰ Usp. Fajdetic V., *Pogledi ...* str. 55.

⁵¹ Usp. Pavelić M., *Crkveni himni ...* str. 44–45, 318.

⁵² Usp. Pavić J. – Tenšek T. Z., *Patrologija ...* str. 324; Pavelić M., *Crkveni himni ...* str. 64–67, 122–124.

gijske napjeve, sredio i pročistio antifonal, propisao tekstove i napjeve za svečane papinske mise, na sinodi u Rimu godine 595. odredio je da subđakoni i pjevači izvode melodijski bogatije napjeve, odredio da se na misi iza zaziva Kyrie eleison pjeva i zaziv Christe eleyson, ustanovio i dvije pjevačke škole u Rimu: prvu pri bazilici svetog Petra, a drugu pri bazilici svetog Ivana Lateranskog. Po njemu monodijski način pjevanja zapadne crkve nosi naziv *gregorijanski koral*. Spjevao je više himana od koji se još i danas u okviru svećeničkog časoslova pjevaju sljedeći: *Audi benigne conditor, Lucis Creator optime, Imense coleli conditor*.⁵³ Tekstovi malobrojnih himana čije je napjeve zapisao Grgur Zarbarini, s obzirom na vrijeme nastanka, pripadaju ranokršćanskom razdoblju pjesničke djelatnosti u kojem su živjeli i djelovali prethodno spomenuti pisci crkvenih himana, što će biti posebno istaknuto tijekom daljnjeg izlaganja.

1. *Vexila regis prodeunt* (25) je himan u čast svetog Križa. Pjevao se u Kotoru u pasionskom razdoblju crkvene godine u okviru bogoslužja časoslova, ali i u pučkim korizmenim pobožnostima. Autor teksta je već spomenuti biskup sveti Fortunat (Venancij, Honorij). Spjevao ga je za posvetu ckve sv. Križa u francuskom gradu Poitiersu. Prvi put je izveden prigodom posvete crkve u tom gradu 19. XI. 568. godine i to u ophodu u kojem se nosila čestica drva svetog Križa.⁵⁴ Osim duboko produbljene teološke misli o otkupiteljskoj Kristovoj smrti na križu, tekst se odlikuje i primjerenim pjesničkim slikama u kojima se Križ iskazuje kako sjaji zaodjeven u kraljevskom grimizu kojemu je bilo dozvoljeno da dotiče udove Krista kralja. A jer je na njemu visjela cijena našeg spasenja, božansko mrtvo tijelo našega Otkupitelja, postao je sveti znamen po kojem sotona gubi plijen, a grješnicima se vraća nevinost, i dobrima

II- HIMNIČKI NAPJEVI

1. *Vexila Regis prodeunt* Rev. M. Demović

(25)

Ve-xi-la re-gis pro-de-unt, ful-get cru-cis my-ste-ri-um, qua-vi-ta

mor-tem per-tu-lit et mor-te-vi-tam pro-tu-lit

⁵³ O tome više vidi natuknicvu Albe Vidakovića Grgur I. Veliki, *Muzička ebciklopedij II.*, Zagreb, 1958., str. 588.

⁵⁴ Usp, Pavelić M., *Sveti himni ...* str. 25.

umnožava milost. Kotorski napjev pripada autentičnoj ljestvici protusa s tonikom i notom finalis na tonu d. Melodija ne vuče korijenje iz poznatog gregorijanskog napjeva. Himan je sazdan od silazno uzlaznih intervala koji se kreću u rasponu kvinte, a razvrstanih u četiri kraća melostiha koji skupa tvore veliku melorečenicu. Slični više pučkoj popijevci nego formi gregorijanskog crkvenog himna. Napjev ima ugođaj himničkog hvalospjeva primjerena zajedničkom pjevanju vjernika u uophodima.

2. *Pangue lingua gloriosi lauream* (25) spjevao je kao i prethodni himan sveti Venancije Fortunat. U okviru katoličkog bogoslužja pjeva se prigodom poklona svetom Križu na Veliki petak. U gregorijanskom repertoaru tekstu prethodi pripjev (antifona) *Crux fidelis (...)* *Dulce lignum, dulces claves (Križu vjerni (...))* *Slatko drvo, slatki čavli* koji se ponavlja kao pripjev nakon svake kitice. Tekst kotorskog napjeva nema tog pripjeva niti je nastao od gregorijanskog napjeva već je zapravo neka davna posuđenica napjeva euharijstijskog himna s istim incipitom i to kao neki daleki odraz koji će biti predstavljen u daljnjem tekstu.

2. *Pangue lingua gloriosi lauream*

Rev. M. Demović

Pan- gue lin- qua glo- ri- o- si, la- u- re- am cer- ta- mi- nis
et su- per cru- cis tro- phe- o dic tri- um- phum no- bi- lem
qua- li- ter Re- dem- ptor or- bis im- mo la- tus vi- ce- rit.

3. *Pangue lingua gloriosi corporis* (25). Tekst ovog himna spjevao je sveti Toma Akvinski (1225) po narudžbi pape Urbana IV. za potrebe bogoslužja novog euharijstijskog blagdana Tijelova kojeg je taj papa uveo kao zapovjedni blagdan za cijelu Crkvu godine 1264.⁵⁵ U gregorijanskom repertoaru himan ima dva zasebna napjeva međusobno posve različita. Prvi je poletniji i lakši za izvedbu, a drugi je teži i uvršten je u zbornik gregorijanskih melodija *Liber usualis* kao alternativni „alter tonus eiusdem hymni” (Drugi napjev istog

⁵⁵ Usp. Kniewak D., *Liturgika*, Zagreb, 1938. str. 178.

3. Pange lingua gloriosi corporis

Rev. M. Demović

Pan-ge lin-qua glo-ri-o-si,

Cor-por-is my-ste-ri-um, san-qui-nis-que

pre-ti-o-si Quem in mun-di pre-ti-um

fru-ctus ven-tris ge-ne-ro-si, Rex ef-fu-dit gen-ti-um.

himna).⁵⁶ Baš ovaj drugi raširen je bio u više varijanata po čitavoj Dalmaciji a jedna od njih je i ovaj kotorski koji je sastavljen od šest kraćih melostihova koje bismo mogli označiti slovima abecede kao a, b, c, d, c 1, d 1. Skladan je u mješovitom modusu s kadencama čiji su završni tonovi c, d, f, g i a. Osebjuna kadenca s povišenim tonom f opisana je u recitativu *Incipit lamentatio Jeremiae prophetae* koja se javlja u više kotorskih napjeva. Napjev je visoke umjetničke vrijednosti i pruža ugođaj mističnog himničkog pjeva.

4-5 – 8. Stabat mater dolorosa (a i b) (26) jedan je od najljepših latinskih himana uopće. Smatra se da ga je spjevao Jakopone iz talijanskog grada Todija. Jednostavni zorni opis Kristovog kalvarijskog stratišta i savršena zvonkost stihova s čistom rimom odrazuju na najljepši mogući način opis strahovitih boli Majke Marije koja promatra ispod Križa muku i smrt svoga sina. Grgur Zarbarini priopćio je zapise dvaju napjeva a i b. Napjev a varijanta je gregorijanske melodije koja se još i danas pjeva prigodom križnog puta posvuda po svijetu, a u zadnje vrijeme postala je obvezni dio glazbenog repertoara papinske kapele koja ju pjeva u rimskom Koloseumu na Veliki Petak kad papa predvodi križni put. Napjev b nastao je također pod utjecajem i uzoru na gregorijansku melodiju, ali samo kao neki daleki odraz, pa ga možemo smatrati izvornim kotorskim napjevom. Njima treba pridružiti i napjev s hrvatskim tekstom (br. 8) koji je zapisao Ljudevit Kuba u Perastu i kojega ovdje priopćujemo pretpostavljajući da se je pjevao i u Kotoru. Sva tri napjeva visoke su umjetničke vrijednosti.

⁵⁶ Usp. *Liber usualis*, Parisiis, 1932., str. 797.

4. Stabat Mater dolorosa (a)

Rev. M. Demović

(26)

Sta- bat Ma- ter do- lo- ro- sa, iu- xta cru- cem la- cry- mo- sa dum pen- de- bat Fi- li- us.

5. Stabat Mater dolorosa (b)

Rev. M. Demović

Sta- bat Ma- ter do- lo- ro- sa, iu- xta cru- cem, la- cry- mo- sa,
dum pen- de- bat Fi- li- us.

8. Božanstvena Majka staše

Rev. M. Demović

Zapis iz Perasta

Bo- žan- stve- na maj- ka sta- še,
uz križ Bo- ga ter pla- ka- še,
čim vis- sja- še sin pro- pe- ti.

6. *Mulieres sedentes* (26) je himnička antifona koja se pjevala prigodom posjeta svetom grobu na uskršno jutro. Ona ima ulogu izvjesne najave Uskrsa i svih obrednih zbivanja koji su slijedili nakon pohoda svetom grobu.

6. *Mulieres sedentes*

Rev. M. Demović

Mu- li- e- res se- den- tes ad mo- nu- men- tum la- men- ta- ban- tur flen- tes Do- mi- num.

7. *Victimae paschali laudes* (26) latinski je naziv za sekvenciju koja se pjeva u okviru uskršnog bogoslužja. Spjevao ju je u XI. stoljeću Wipo iz Burgundije. Prvotno je to bila obredna drama, a kasnije je preuzeta u obred mise u prepravljenom obliku, ali su neki dramski čimbenici u njoj ipak sačuvani, pri-

7. *Victime paschali laudes* Rev. M. Demović

Vic-ti-me pascha-li lau-des in-mo-lent Chri-sti-a-ni.

mjerice dijalog između anđela i Marije (Magdalene) gdje anđeo pita Mariju: „Kaži što si na putu opazila?“. Na što Marija odgovara: „Grob ja vidjeh Krista Boga, svijetlu slavu Uskrsloga“ itd. Napjev je sazdan kao melodiozni recitativ u petom modusu s tenorima na sekundi, terci i kvinti nad tonikom. Djeluje kao „himnički“ poletni recitativ visoke umjetničke vrijednosti. Napjev se u varijantama pjeva i u dubrovačkoj biskupiji.⁵⁷

9. O gloriosa virginum (27) je himan koji se pjeva za blagdan Bezgrješnog začeca Majke Božje. Spjevao ga je sveti Fortunat⁵⁸. Napjev je jednostavan pa se doimlje da je pučka popijevka, a ne koralni himan. Melodijski motivi kao da su preuzeti od poznatog napjeva *Isuse, tebi slava* koji se pjeva za vrijeme božićne devetnice u crkvi sv. Vlaha u Dubrovniku i drugdje po župama dubrovačke biskupije.⁵⁹

(27) **9. O gloriosa virginum** Rev. M. Demović

O glo-ri-o-sa Vir-gi-num, sub-li-me in-ter si-de-ra
qui te cre-avit par-vu-lac-ten-te nu-tris u-be-re.

10–11. Jesu Redemptor omnium (a i b), (27) himan je obreda svećeničkog časoslova u vrijeme božićnih blagdana. Zarbarini je zapisao napjev u dvije varijante kojima je melodijska i tonalna osnova slična, a obadva vuku svoje melodijske korijene iz istoimenog gregorijanskog napjeva. Kotorski napjevi skladani su u prvom modusu. Melodija im se kreće u rasponu septime. Prva središnja i završna im je kadenca u oba napjeva je jednaka, dok se ostale središnje kadence razlikuju. Najveća razlika se ogleda u upotrebi kromatskih melodijskih intervala u drugoj središnjoj kadenci (*cursus tardus*) tog napjeva.

⁵⁷ Usp. Demović M., *Zagrebački sekvencijar*, Zagreb, 1994., str. 222.

⁵⁸ Usp. Pavelić M., *Sveti himni ...* str. 124.

⁵⁹ Usp. Demović M., *Glazbeni folklor Konavala, Konavle u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti II*, Dubrovnik, 1999., str. 245.

10. Jesu Redmptor omnium Rev. M. Demović

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

Pa- rem pa- ter- ne glo- ri- e, Pa- ter ae- ter- nus e- di- dit.

11. Jesu Redemptor omnium (2) Rev. M. Demović

Je- su Re- dem- ptor o- mní- um Quem lu- cis an- te o-

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

12. Veni Creator (27). Tekst himna je spjevao Maurus Hrabanus, benediktinac iz grada Fulde (776–856) u Njemačkoj. To je poletni napjev u čast Duha Svetoga koji je gotovo posve identičan gregorijanskom napjevu kako je zapsan u izdanju *Liber usualis*.⁶⁰

13. Ave Maris stella (28) je himan u čast Majke Božje iz VII. stoljeća. Napjev predstavlja kotorsku varijantu poznatog gregorijanskog napjeva.⁶¹

14. Inclytum Christi (28) himan je u čast zaštitnika Kotora svetog Tripuna. Nije poznato tko je autor teksta ni napjeva koji je skladan u 5 modusu u silabičkom stilu. Melodija se kreće u rasponu none, vrlo je poletna i pruža slušni ugođaj svečane hvale.

15. Quodcumque in orbe nexibus (28) je srednjovjekovni himan u čast svetog Petra apostola koji je spjevao Paulin iz Akvileje.⁶² Napjev iz Kotora nema nikakve sličnosti s melodijom iz zbornika gregorijanskih napjeva *Liber usualis*.⁶³

16. Alma Redemptoris Mater (29). Tekst ovog himna spjevao je Herman Hromi.⁶⁴ Predstavlja himničku antifonu koja se pjeva kao završni dio večerjaja u razdoblju adventa. Kotorski napjev nije varijanta poznatog gregorijanskog napjeva već predstavlja samostalnu skladbu s prokomponiranim tekstom čija melodija je sastavljena od uzlazno silaznih intervala koji se kreću u rasponu oktave.

⁶⁰ Usp. *Liber usualis* ... str. 768.

⁶¹ Usp. *Liber usualis* ... str. 1087; Pavelić M., *Sveti himni* ... str. 122.

⁶² Usp. Pavelić M., *Crkveni himni* ... str. 153.

⁶³ Usp. *Liber usualis* ... str. 1334.

⁶⁴ Usp. Pavelić M., *Sveti himni* ... str. 334.

Nama nepoznati skladatelj je tekst antifone razdijelio na više zasebnih cjelina te je za svaku misaono zaokruženu cjelinu ishitrio odgovarajući melodijski motiv koji je razradio i daljnjim skladateljskim postupkom povezavši sve melorečenice u prirodno sazdanu cjelinu. Pripada petom modusu. Pruža slušni ugođaj vedre i poletne himničke skladbe.

13. Ave Maris stella Rev. M. Demović

(28)

A. ve ma-ris stel-la De-i Ma-ter al-ma
at-que sem-per Vir-go, fe-lix-cae-li por-ta.

Detailed description: This block contains the musical notation for the first antiphon, 'Ave Maris stella'. It consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. There are some musical markings like 'v' above certain notes.

14. Inclytum Christi Rev. M. Demović

In-cly-tum Chri-sti ce-le-bre-mus hy-mnis, mar-ty-rem sum-mis
me-ri-tis ni-ten-tem men-ti-bus lae-tis
mo-du-la-mur e-jus gran-di-a fac-ta.

Detailed description: This block contains the musical notation for the second antiphon, 'Inclytum Christi'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and lyrics. There are some musical markings like 'v' above certain notes.

15. Quodcumque in orbe nexibus

Quod-cum-que in or-be ne-xi-bus re-vin-xe-ris e-rit re-vin-ctum
Pe-tre in ar-ce si-de-rum: et quod re-sol-vit hic po-te-stas tra-di-ta, e-rit
so-lu-tum cae-li in al-to ver-ti-ce. In fi-ne mun-di iu-di-ci-bus sae-cu-lum.

Detailed description: This block contains the musical notation for the third antiphon, 'Quodcumque in orbe nexibus'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, rhythmic style. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody and lyrics. There are some musical markings like 'v' above certain notes.

12. Vene Creator Spiritus

Rev. M. Demović

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

16. Alma Redemptoris Mater

Rev. M. Demović

(29)
Al- ma,

Re- dem- pto- ris Ma- ter, que per vi- a cae- li por- ta ma- nes.
et Stel- la ma- ris suc- cur- re ca- den- ti, sur- ge- re qui- cur- rat
po- pu- lo. Tu qui ge- nu i- sti, na- tu-
ram mi- ran- te, tu- a san- cta ge- ni- tu- ram, Vir- go
pri- us ac po- ste ri- us, Ga- bri- e- lis ab o- re,
Sum- mens il- lud a- ve pec- ca- to- rum mi- se- re- re

III/3-III. Ordinarium mise obuhvaća 5 zasebnih oblika koji se u svakoj misi izvode kao nepromjenjivi dio obreda. Njihovi nazivi su *Kyrie eleison*, *Gloria in ex celsis Deo*, *Credo in unum Deum*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. Za potrebe obreda mise na njihove tekstove nastalo je stotine različitih koralnih napjeva, a k tomu još na tisuće polifonih skladbi različite duljine i nejednake umjet-

ničke vrijednosti. Kotorski su napjevi, kako ih je zabilježio Grgur Zarbarini, veoma jednostavni i pripadaju više obliku liturgijskih recitativa nego ustaljenih poznatih oblika ordinarija mise gregorijanskog korala. Iako im je melodijska struktura jednostavna, nisu bez izvjesne umjetničke vrijednosti, a posebice kad se zna da ih vjernici mogu pjevati s lakoćom kao pučku popijevku.

III/3-IV. Responsorium (34) je posebni glazbeni oblik gregorijanskog korala u kojemu se pojedini njegovi dijelovi ponavljaju poput stavaka u obliku instrumentalnog *ronda*. Sadržaj teksta kotorskog responsorija *Domine Jesu Christe* odnosi se na franjevačkog mistika Petra iz Alcantara u Španjolskoj čiji je kult povezan s kotorskom franjevačkom crkvom sv. Klare. Pjesnički je tekst nama nepoznati skladatelj razdijelio na četiri odlomka koje je zatim komponirao primjerenim melodijsko ritmičkim motivima izgrađivši glazbeni oblik od četiri velike melorečenice koje se mogu shematski označiti slovima abecede *a, b, c, d*. U izvedbi se pojedini dijelovi ponavljaju pa bi stvarni raspored melorečenica označen slovima izgledao kao *a, b, c, b, d, c*. Skladba pripada ljestvici prvog modusa. S obzirom na razvijenost melodija pripada suzdržanom melismatičkom stilu. Visoke je umjetničke vrijednosti čija izvedba pruža slušni ugođaj tihe pobožnosti mistične molitve.

III. ORDINARIJ MISE


1. Kyrie Rev. M., Demović

(30)




Ky-ri-e e-le-ison.

2. Sanctus (1)

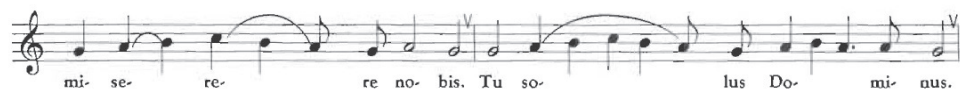


San-ctus, Ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri-a tu-a.

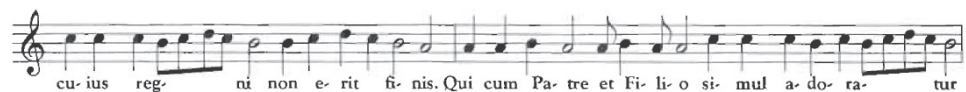
3 Gloria



Lau-da-mus te. A-do-ra-mus te Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi proptemagnam glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne Fi-li-U-ni-ge-ni-te Je-su Chri-ste.



4. Credo



(32)

et con-glo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est per pro-phetas.
 Con-fi-te-or u-num bap-ti-ma in re-mis-si-o-nem pec-ca-to-rum.
 Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li a-men

6. Sanctus (2)

San-ctus Ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo-ri-a tu-a ho-sa-na in ex-cel-sis.

7. Agnus Dei

Ag-nus De-i qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no-bis.
 I-te mis-sa est.

III/3-V. Psalmodijski napjevi

Zarbarini je zapisao samo dva kotorska psalmodijska napjeva i to obadva na isti tekst psalma 50. *Miserere mei Deus (Smiluj mi se, Bože)*. Taj psalam spada među najpoznatije pokorničke psalme. Spjevao ga je kralj David kao iskaz kajanja za svoje grijehе, posebice zbog ubojstva svoga vjernog podanika Urije Hetita kojega je poslao u smrt da bi mogao prisvojiti u svoj harem njegovu ženu Bat-Šebu.⁶⁵ Napjevi pripadaju glazbenom obliku sloja falsobordone, sastavljenog od dviju kraćih melorečenicа. Ti napjevi su se izvodili kod večernjice u korizmenom vremenu. Zarbarini posebice hvali napjev pod brojem³⁰ što

⁶⁵ Usp. Samuel II., glava 11–12.

V. PSALMODIJSKI NAPJEVI

(33) 26. Miserere (a) Rev. M. Demović

Mi-se-re-re me-i De-us

se-cun-dum mag-nam mi-se-ri-cor-di-am

tu-am.

27. Miserere (b) Rev. M. Demović

Mi-se-re-re me-i De-us

se-cun-dum mag-nam mi-se-ri-cor-di-am tu-am.

su ga pjevali pripadnici bratovštine „Dobre smrti” u kapeli Svetog groba na Veliki petak, navodeći da je to *roba propria Cattarina alla vechia, da convertir anche gli atei (vlastiti stari kotorski napjev koji može obratiti i same ateiste)*.⁶⁶

III/3-VI. Pučke popijevke

U zborniku CS zabilježena su i 4 napjeva pučkih popijevaka koje su se u Zarbarinijevo vrijeme pjevale u Kotoru. Njihovi su naslovi: *U se vrijeme godišta, Zdravo budi, o Marijo i Ja se kajem, Bože mili* (dva napjeva). Pod izrazom *pučka popijevka* razumijeva se pjesnički tekst u stihu na narodnom jeziku s jednostavnim napjevom koji je primjeren pjevanju širokog sloja vjernika. Ona se ukorijenila među svim europskim narodima od XII. stoljeća nao-

⁶⁶ Usp. Zarbarini G., *Funzini sacre ...* str. 48.

vamo pa fundusi crkvenih pučkih popijevaka čine kod svih naroda značajni dio glazbene baštine.

Cetiri spomenute popijevke nisu autohtone kotorske skladbe jer se pjevaju u svim katoličkim biskupijama u Hrvatskoj. Najstarija od njih je *U se vrijeme godišta* čiji je tekst zabilježen u mnogim starim vrelima i to trima vrstama pisma, tj. glagoljicom, ćirilicom i latinicom te u sva tri govora, tj. ikavicom, ije-kavicom i ekavicom, te i u sva tri narječja, tj. u štokavskom, čakavskom i kaj-kavskom. Tekst ima više različitih napjeva između kojih je najpopularniji napjev iz Dalmacije za kojega treba držati da je nastao u Dubrovniku. Taj napjev odlikuje poletni ritam i jednostavna melodija koja omogućuje u svom drugom dijelu pjevanje u pučkom dvoglasju.

Zapis napjeva na tekst *Zdravo budi, o Marijo* zapravo je posuđenica melodije pučke popijevke *Ja se kajem, Bože mili* nastale također u Dubrovniku i na koji se mogu pjevati sve crkvene pjesme spjevane u osmercu. Napjev je vrlo osebujan i vrlo prikladan za pučko pjevanje širokog sloja vjernika.

Zapisi popijevke *Ja se kajem, Bože mili* su fragmentarni i nije moguće vjerovati da su se u tom obliku pjevali u Kotoru. Vjerojatno je Zarbarini djelomično nakon 50 godina, otkako ih je slušao pjevati, zaboravio kako su se stvarno pjevali. Inače varijante obiju melodija pjevaju se diljem Dalmacije.⁶⁷

VI. PUČKE POPIJEVKE

1. U se vrieme godišta

(35) Rev. M. Demović

U se vri- me go- di- šta po- ro- de- nje Dje- ti ca sve- tom Dje- vom Ma- ri- jom.
mir se sve- tu na- vje- šta

2. Zdravo budi o Marijo

Rev. M. Demović

Zdra- vo bu- di o Ma- ri- jo iz ko- je nam
Dje- vo pu- na svih mi- lo- sti
sun- ce sje- va, svi- jeh- kre- sti.

⁶⁷ Usp. Demović M., *Glazbeni folklor ...* str. 252.

3. Ja se kajem (a)

Rev. M. Demović



4. Ja se kajem (b)

Rev. M. Demović



III/3-VII. Litanijski napjevi

Naizmjenične prošnje između predvoditelja obreda i vjernika sastavljene od kratkog zaziva što ga pjeva solist i usklika što ga pjevaju vjernici, nazivaju se litanije. Izraz dolazi od grčke riječi *letania* u značenju prošnja. Već od IV. vijeka u rimskom obredu sastavni su dio mise i pjevale su se na njenom početku. Bile su to litanije u čast mjesnih svetaca (mučenika) koji su se zazivali nakon imena Božjega. Od prvotnih litanija u današnjoj misi zadržali su se samo zazivi *Kyrie eleisin*, *Christe eleison*. Litanije *Svih Svetih* ipak su se u punom opsegu zadržale u obredima Velike subote i prosnih dana, te kod ređenja crkvenih službenika. Po uzoru na te najstarije litanije nastale su litanije u čast Majke Božje koje su se tijekom prošlih dvaju stoljeća proširile posvuda po svijetu. To su tzv. litanije lauretanske. U prošlom stoljeću ukorijenile su se u pučkim pobožnostima litanije *Presvetog imena i Presvetog Srca Isusova* kao i litanije Svetog Josipa koje je crkva odobrila za javne pobožnosti. S obzirom na melodijsko ustrojstvo, litanije spadaju u sloj *brojanica* kojima predvoditelj nabraja, primjerice, u litanijama *Svih Svetih* imena svetaca, a u ostalima kreposti i odlike Majke Božje ili Isusa Krista, a vjernici nakon svakog zaziva odgovaraju kratkom molitvom *moli za nas, smiluj nam se, usliši nas* ili nekim sličnim izrazom.⁶⁸ Grgur Zarbarini zapisao troje lauretanske litanije koje su se u Kotoru pjevale i u korizmenom razdoblju, te jedne litanije prosnih dana i jedne litanije Presvetog imena Isusova odnosno muke Kristove. U glazbenom pogledu one predstavljaju kraće jednostavne skladbe. Iznimku čine litanije lauretanske pod brojem 26 koje su predviđene da ih vjernici pjevaju u cjelini pa su uglazbljene drugim postupkom, tj. na način da su tri zaziva spojena u jedan pa se i usklik *moli za nas* pjeva jedanput a ne tri puta. Uz zapis tih litanija Zarbarinije je upisao bilješku *Piú divote e solenni di tutte al mondo (najpobož-*

⁶⁸ Više o litanijama u: Kniewald D., *Liturkika*, Zagreb., 1938., str. 56–57.

VII. LITANIJSKI NAPJEVI

1. Litanije Krista Otkupitelja

Rev. M. Demović



2. Lauretanske litanije (a)

Rev. M. Demović



3. Lauretanske litanije (b)

Rev. M. Demović



4. Lauretanske litanije (c)

Rev. M. Demović



5. Litanije prošnjih dana

Rev. M. Demović



nije i najsvečanije od svih na svijetu).⁶⁹ Čini se da je Zarbarini u ocjeni glazbene vrsnosti tih litanija malo pretjerao, jer one zapravo predstavljaju samo jednu kotorsku varijantu litanija koje su se onodobno pjevale i drugdje po Dalmaciji, primjerice u dubrovačkom kraju.⁷⁰ Ipak, posebnost predstavljaju litanije imena Isusova ne zbog napjeva, koji je isto tako varijanta napjeva poznatog i drugdje po Dalmaciji, nego zbog aklamacije *Jesu audi nos* (*Kriste, čuj nas*) ko-

⁶⁹ Usp. Zarbarini G., *Canto sacro ...* str. 270.

⁷⁰ Usp. Demović M., *Glazbeni folklor Konavala, Konavle u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti II (zbornik radova)*, Dubrovnik, 1999., str. 259.

ja slijedi kao dodatak nakon svakog zaziva kojeg općenito nemaju litanije. Litanije pak proskih dana melodijski su razvijene i spadaju u melizmatički sloj napjeva. Doimlju se kao da je napjev preuzet iz nekog liturgijskog recitativa. Vjerojatno su se te litanije pjevale s hrvatskim tekstom, ali i talijanskim jer su svećenici politički opredijeljeni kao *autonomaši* uvodili talijanski jezik i u pobožnosti vjernika koji nisu bili Talijani.

ZAKLJUČAK

Ako bismo negdje na svijetu pokušali otkriti idealni sklad između krasota Božje prirode i ljepota stvorenih ljudskim rukama, sasvim sigurno bismo ga pronašli u Boki Kotorskoj. Kamo god u njoj stupiš nogom ili se okreneš pogledom, nailaziš na remek-djela čudesnog Božjeg i čovječjeg stvaralaštva. U času kad sam pred više godina preuzeo obvezu izraditi predavanje o *Glazbeno – pasionskoj baštini Hrvata Boke Kotorske*, rečeno mi je da tamošnji svećenici tvrde kako ne postoji ništa sačuvano od stare kotorske crkveno-glazbene baštine. To mi se činilo nevjerojatnim s razloga jer redovito visoku razvijenost arhitekture, kiparstva, posvuda istodobno i jednakomjerno prati i razvijenost glazbene umjetnosti. Stoga je bilo nezamislivo da je u prošlosti crkvena glazba Kotoru bila nerazvijena ili manje razvijena od spomenutih umjetnosti koje su u Kotoru imale veliki cvat i doživjele u svakom pogledu vrhunac ostvarenja u što se svaki posjetitelj Kotara može s lakoćom uvjeriti kad stupi nogom u prastaru katedralu svetog Tripuna koja predstavlja pravu europsku ljepoticu. I možda bismo zauvijek ostali u uvjerenju kako crkvena glazba u Kotoru nije bila razvijena na jednakoj razini s ostalim umjetnostima da stare napjeve koji su danas zaboravljeni nije zapisao rodoljub, zaljubljenik u kotorske umjetnine svećenik Grgur Zarbarini. Nakon što su u Zadru otkriveni njegovi zaboravljeni glazbeni rukopisi, postalo je bjelodano da je i glazba u Kotorskoj katedrali bila snažno razvijena gotovo poput njezine arhitekture, kiparstva, slikarstva, zlatarstva. U ovoj je raspravi osvijetljen samo jedan mali dio te kotorske glazbene prošlosti jer Zarbarini nije sve zapisao što pjevalo u Kotorskoj katedrali već samo, po mojoj procjeni, jednu trećinu. Koliko su visoke umjetničke vrijednosti bili ti napjevi, ocijenio je sam Zarbarini riječima. *Ed Ah! ecco che ho toccato un cantino dolorissimo. Se a Cattaro verra' a mancare il cattolicismo, cio' accadrà' piu che altro per la cessazione de' cantici patrii, come la ' si cantavano fini al mio tempo! Piangevasi a sentir' da quattro scotai: Lorenzini, Cima, Oparenovich, Forti, e piu tardi anche da me, cantar il Benedictus nei tre Matutini della Settimana Santa, le lezioni dell' Uffizio de'morti, l' Inclytun Christi,*

*omai rovinato da preti non Cattarini e da organisti da organetti.*⁷¹ Zarbarini se nada da ipak ti napjevi neće sasvim zauvijek nestati pa nastavlja: *Eccomi con cio allo scopo che mosse a questo lavoro. A Cattaro, con vescovi neppur Bochesi, le cantilene ab immemorabili sono a quest' ora cessate. Errano troppo belle in se', troppo gustose in confronto a quante mai ne udii in Dalmazia; esse peraltro son troppo efficaci e salutari, perche debbono restar sepolte nell' oblio. No, no, viva il Cielo! comme tutte cose belle, un giorno risorgereno. E non potrebbe questa consolazione essere serbata a me stesso, che cioe per mezzo mio, instruendone i chierici, esse abbiano di nuovo a letificare i cuori a consolidar la Religione. Le metto adunque in carta, e le sepongo nella patria biblioteca Parravia.*⁷²

Držim da bi Grgur Zarbarini bio sretan nakon ove rasprave u kojoj je objavljen dio njegovih zapisa, jer njegovom zaslugom nisu zauvijek nestali već su sačuvani i sada nakon 90 godina od njegove smrti objavljeni tiskom, a nadati se je da će ih vrsni pjevači uskoro izvoditi kao koncertnu izvedbu i ovjekovječiti ih na CD disku, pa će ih opet slušati bar posjetitelji Kotorske katedrale reproducirane s nosača zvuka.

Popis slika

Kotor – panorama;

Kotorska katedrala;

Kotorska katedrala – ponutrica;

Pozlaćena oltarna pala u Kotorskoj katedrali;

Trg ispred katedrale za vrijeme koncerta;

Trg ispred Kotorske katedrale za vrijeme izvedbe Kola sv. Tripuna;

Riznica Kotorske katedrale (detalj);

Grgur Zarbarini – kao mladomisnik godine 1865.;

Canto sacro – hrbat;

Canto sacro – naslovna stranica;

Le funzioni sacre – naslovna stranica;

Canto dell' orazione di Geremia – naslovna stranica;

⁷¹ Isti tekst u vlastitom prijevodu: Eto. Ah! dodirnuo sam jedno prebolno pitanje. Ako bi se Kotoru moglo prigovoriti da nestaje katalocizam, to bi se trebalo najprije odnositi na nestanak domaćih napjeva koji su se još pjevali u moje vrijeme. Sa tugom se prisjećam čestovnice vrsnih pjevača Lorencinija, Cime, Oparenovića i Fortija koji su još nakon mene pjevali milozvučni „Blagoslovljen” na tri jutarnje Svetog tjedna, na službama za mrtve i himan „Inclytun Christi”. Svi su napjevi nestali nastupima ne domaćeg klera i stranih orguljaša (Usp. Canto sacro ... Qui legerot vivat in Christo, str. 12- 13).

⁷² Tekst u vlastitom prijevodu glasi: Evo ovo je bio i razlog koji me pokrenuo da napišem ovo djelo.

Canto sacro – zapis Litanija i Parce mihi Domine;

Canto dell' orazione di Geremia – zapis stiha „Recordare Domine”.

SAŽETAK

Znanstvena knjižnica u Zadru „Paravia” čuva tri dragocjena i veoma zanimljiva rukopisa koje je sastavio kotorski svećenik Grgur Zarbarini i pohranio ih početkom XX. stoljeća na čuvanje spomenutoj knjižnici. To su *Canto sacro proprio di Zara notato dal Mae (stro Matteo) Curtovich aggiuntovi quello di Cattaro e un po' di Ragusa e Spalato pel Sacerodote Prof (essore) Gregorio Zarbarini cittadino Cattarense, 1903*. Drugi rukopis ima naslov *Prof/essore) G (regorio) Zarbarini Le Funzioni Sacre quali erano a Cattaro all' ulferin (?) dell' anno fin mezzo secolo la e il Duomo di S (anto) Trifone fin anni 1 o adietro 1907. i treći s naslovom. Canto dell' Orazione di Geremia a Cattaro*. Autor ovih djela kao i sami rukopisi do danas su kulturnoj javnosti ostali gotovo posve nezapaženi pa se to što donosi ova rasprava treba smatrati polazište za daljnja istraživanja predcecilijanskog crkvenog katedralnog pjevanja ne samo u Kotoru već i općenito u Dalmaciji.

Grgur Zarbarini rođen je u Kotoru 9. svibnja 1842. godine, a umro je u nama danas još nepoznatom mjestu u ožuljku 1921. Lako je moguće da umro u Splitu gdje je umirovljen kao profesor Realne kraljevske gimnazije oko godine 1903. Međutim, upis o smrti i njegovu ukopu nisam uspio pronaći u matricama mrtvih splitskih gradskih župa. Osnovnu školu je najvjerojatnije završio u Kotoru, gimnaziju u Dubrovniku, a teologiju u Zadru. U Dubrovniku mu je pouku o glazbi davao poznati pjevač kanonik Colombo, a u Zadru Mate Kurtović kod kojega je od 1864. do 1866. slušao predavanja iz gregorijanskog (koralnog) i umjetničkog, odnosno polifonog pjevanja položivši ispite kako se navodi *nell' Applicazione, quanto nel Progresso* s ocjenom *Eminente*, što bismo današnjom terminologijom u govoru mogli prevesti u *teoriji i praksi*.

Zaređen je za svećenika 1865. godine gdje je do 1872. službovao kao nadarbenik crkve svete Marije, a zatim se preselio u Split gdje je proveo čitavi radni vijek kao profesor na Realnoj kraljevskoj gimnaziji.

Osim profesorskom službom u Splitu, intenzivno se bavio pisanjem povijesno popularnih rasprava o crkvenom pjevanju, crkvenoj umjetnosti, prošlosti Solina, Kotora, Diokleje itd. Uz to je bio i plodni pjesnik na talijanskom jeziku. U povijesti hrvatske glazbene kulture ostat će zapamćen po zborniku crkvenih napjeva predcecilijanskog katedralnog pjevanja u Dalmaciji „Canto sacro di Zara”

Iz tog zbornika autor ove studije izdvojio je tridesetak pasionskih napjeva koje je prenio u suvremeno notno pismo i na taj način ih učinio priklad-

nim suvremenoj pjevačkoj izvedbi. Najviše napjeva pripada liturgijskim recitativima (15), zatim himničkim, pa litanijskim oblicima, a samo dva psalmodijskim. Autor je napjeve opisao i analizirao ocijenivši ih veoma visoko. Njih je povezao s pasionskim obredima koje je Zarbarini opisao u djelu *Le funzioni sacre*. Ti stari napjevi uklopljeni u opis nekadašnjih pasionskih obreda pružaju primjerenu sliku pasionskog ozračja u korizmenom vremenu u Kotoru koju je danas moguće predstaviti zaslugom Grgura Zarbarinija, značajnog kulturnog radnika druge polovine XIX. stoljeća.

NAPJEVI

Napomena

Prigodom objavljivanja notnog zapisa tradicionalnih kotorskih napjeva Grgura Zarbarinija u suvremenoj notaciji potrebno je istaći u čemu se sastojao moj zahvat i kako ga nazvati. Držim da ga se ne može smatrati transkripcijom iz starog notnog pisma u suvremeno, premda bi bilo razloga i za takvu tvrdnju, jer u Zarbarinijevu rukopisu ima i zapisa koralnom kvadratnom notacijom, a i notacija s uvećanim notnim vrijednostima, kakvom je zapisan najveći dio napjeva, jedva da je današnjim naraštajima razumljiva. Kako Zarbarinijev rukopis nije bio pripremljen za tisak pa ga je trebalo „lektorirati” odnosno redigirati, to bi moj zahvat trebalo nazvati redigiranjem. Sve sam dakle napjeve prenio vjerno u suvremeno pismo poštujući u svemu Zarbarinijeve ritmičke omjere. Nadam se da sam uspješno priredio Zarbarinijev rukopis za suvremenu izvedbu i tako omogućio pjevačima koji se zanimaju za staru crkvenu glazbu da ih lakoćom izvode. Želja bi mi bila da ih se ovekovječi i na nosačima zvuka kako bi ih mogla i slušno upoznati šira kulturna javnost.

LITERATURA

Do nedavna je Grgur Zarbarini kao znanstvenik bio sasvim nepoznat. U zadnje vrijeme predstavljen je kulturnoj javnosti s dva sljedeća priloga:

Miho Demović, *Pasionski obredi u Kotoru s posebnim obzirom na pasionske napjeve prema opisu i zapisu Grgura Zarbarinija*, Pasionaska baština V, Zagreb 2006, str. 269–340.

Miho Demović, *Kotorski svećenik Grgur Zarbarini (1842–1921) – nepoznati (etno)muzikolog, pjesnik i prevoditelj*, Hrvatsko-crnogorski dodiri/ crnogorsko-hrvatski dodiri: identitet povijesne i kulturne baštine Crnogorskog primorja. Zbornik radova, Zagreb, 2009, str. 803–826.

Miho DEMOVIĆ

DER VORCAECILIANISCHE KIRCHENGESANG IN DER KATHEDRALE VON KOTOR NACH DER NOTIZ UND BESCHREIBUNG VON GRGUR ZARBANINI

Zusammenfassung

Die Zeit zwischen der zweiten Hälfte des 19. Jh und der ersten Hälfte des 20. Jh wird in der Kirchenmusik der röm. kath. Kirche als Zeit der Reform der Kirchenmusik, bzw. als „Erneuerung“, wie es in den offiziellen vatikanischen Dokumenten genannt wird, gekennzeichnet. Diese Reform (Erneuerung) der Kirchenmusik wurde in allen katholischen Ländern vor allem durch die neugegründeten caecilianischen Vereine durchgeführt. Der erste caecilianische Verein ist im Jahre 1868 in Deutschland gegründet worden und die caecilianische Bewegung breitete sich während der folgenden 50 Jahre in allen anderen katholischen Ländern sehr schnell aus. Der Ausgangspunkt der caecilianischen Reform war die Behauptung, es habe sich in die damalige Kirchenmusik zu viel „weltliche“ Musik eingeschlichen, dass man die Kirchenmusik von der weltlichen lediglich durch den religiösen Inhalt unterscheiden haette können. Der erste Schritt der Reform war Erneuerung des einstimmigen Choralgesanges, den die französischen Benediktiner der Abtei Sollesmes in Nordfrankreich unternommen haben. Auf Grund einiger alten, hauptsächlich französischen, Choralcompositionen haben sie einige Bände von den revidierten gregorianischen Gesängen veröffentlicht, die bald offizielles, verpflichtendes Repertoire für Kirchenkantoren der katholischen Kirche geworden sind. Auf der anderen Seite ist sowohl die klassische polyphonische Musik als auch die neuen mehrstimmigen Compositionen nach der Muster der Musik aus der Renaissancezeit empfohlen worden. Das damalige Repertoire der Kirchenmusik sollte völlig preisgegeben und mit dem neuen, „caecilianischen“ ausgetauscht werden. Die Kirchenmusiker haben es rücksichtslos getan. Nach solchen Prinzipien der caecilianischen Reform wurde die Kirchenmusik völlig vereinheitlicht. Die Entscheidung, nach der die alten, traditionellen Kirchengesänge durch die neuen ausgetauscht worden sind, war für viele bestehenden lokalen Traditionen der Kirchenmusik fatal. Das gilt nicht nur für den traditionellen Kirchengesang in der Kathedrale von Kotor, sondern für alle Kathedralen der damaligen Kirchenprovinz von Zadar, zu der auch die Diözese Kotor gehörte.

Hätte es nicht den genialen Priester Gregor Zarbarini (1842–1921) in Kotor gegeben, wüssten wir nicht, dass es in der Kathedrale von Kotor und in den restlichen Kathedralen in Dalmatien, eine bestaunende musikalische Tradition gegeben hat, die vor dem Sturm der caecilianischen Reform verschwand. Der Priester Zarbarini, geboren in Kotor im Jahre 1842, dank seiner aussergewöhnlichen Geistesschärfe und der grossen musikalischen Ausbildung, hat die Falle, die die caecilianische Reform mit sich brachte, rechtzeitig wahrgenommen, und versuchte sich ihr, im grossen und ganzen erfolglos, zu widersetzen. Er sah ein, dass die caecilianische Reform wertvolle musikalische Tradition in den Kathedralen der Kirchenprovinz Zadar zunichte machen würde. Er begann, die bestehenden kirchlichen Melodien in Kotor, Dubrovnik, Split und Zadar zu sammeln, die er unter dem Titel *Canto sacro di Zara aggiuntovi quello di Cattaro e un po' di Ragusa e Spalato* zusammengestellt und die Handschrift mit einer zugefügten Einleitung im Jahre 1903 der Bibliothek *Paravia* in Zadar übergeben hat. Dort wird die Handschrift seit mehr als 100 Jahre aufbewahrt.

Nach der Angabe von Zarbarini zählt die Handschrift 340 Seiten. Der Teil, in dem sich die Gesänge mit Noten befinden, umfasst 286 Seiten. Auf 28 Seiten der Handschrift befindet

sich ein kleines Handbuch des gregorianischen Gesanges und auf 13 Seiten der Handschrift ist ein Vorwort in der lateinischen Sprache mit der Überschrift *Qui legerit vivat in Xr(is)tos* vorhanden. Die Höhe der Handschrift beträgt 307 mm und die Breite 220 mm. Die Handschrift umfasst ca 200 musikalische Einheiten, die man nach musikalischer Gattung in 33 Rezitative, 42 Hymne, 5 Antiphonen, 1 Eingangslied (Introitus), 8 Litaneien, 40 längere oder kürzere Antwortlieder, Responsorien, Verse, Akklamationen, 16 Psalme, 10 Messordnungen (Ordinarien), 10 kirchliche Volkslieder, 5 Melodien für das Volk in der Leidensgeschichte Jesu Christi an Palmsonntag und Karfreitag einteilt. Dazu gibt es noch 17 Melodien verschiedenen Inhalts und musikalischer Gattung. Melodien aus Kotor gibt es insgesamt 52.

Ausser diesem bedeutenden Werk für die Kenntnis der Kirchenmusik in Kotor vor der caecilianischen Reform hat uns Gregor Zarbarini die folgenden Handschriften, die sich in der genannten Bibliothek *Paravia* in Zadar befinden, hinterlassen: *G (regorio) Zarbarini Le funzioni Sacre quali erano a Cattaro all' ulferin (?) dell' anno fin mezzo secolo la e il Duomo di S (anto) Trifone fin anni 10 adietro 1907; Le canzonette della Nona, canzoni di tavola, carnevalesche e d' ogni altro allegro genere in italiano e in dialetto dalmato a Cattaro e in Dalmazia con appendice di slave messe in note dal Prof. Gregorio Zarbarini e da lui depositate nella „Paravia“ di Zara nel 1904; Sancti Triphonis Martyris civitatis et diocesis. Cathariensis. Patronis principalis OFFICIUM A SANCTA ROMANA CONGREGATIONE approbatum et concessum gregorianis modis aptatum a sacerdote. Gregorio Zarbarini professore penes Cesaream Realem. scholam supremam. Spalati. A. D. MDCCCLXXXVII.*

Auf Grund der Schilderung der Gottesdienste und der bestehenden Notenbezeichnungen lässt sich das musikalische Repertoire der Kathedrale von Kotor vor der caecilianischen Reform feststellen und daraus die Folgerung ziehen, dass Kotor eine der glorreichsten Traditionen der Kirchenmusik besass. Dieser Tatsache war sich auch Gregor Zarbarini völlig bewusst, denn er schreibt im Vorwort zum eben genannten Werk: *„Die Melodie 'Recordare Domine' (Gedenke Herr) ist schöner als die von Zadar und die von Dubrovnik, die so schön ist, dass es mir scheint, derselbe Prophet Jeremia wäre nicht in der Lage gewesen, so eine melancholische Melodie, wie diese aus Kotor, zu erfinden. Ich wiederhole: die Melodie 'Recordare' (Gedenke) weist auf einen sehr hohen musikalischen Geschmack der Priester in Kotor hin, der sich mit dem Geschmack der Baumeister der wunderschönen Kathedrale des heiligen Triphon und derer verschiedenen Altäre vergleichen könnte. Wäre es nicht der Erdbeben im Jahre 1667 gewesen, der Dubrovnik, aber auch Kotor und das Palais Bolizza – das schönste in Dalmatien, zerstörte, hätten wir heute einen Beweis dafür, dass die profanen Bauwerke den kirchlichen keinesfalls nachstehen. Schau: dies war der Grund, dass ich das erwähnte Werk niedergeschrieben habe. In Kotor nämlich, nachdem längst kein geborener Kotoraner auf den Bischofsstuhl kam, sind alte und wertvolle Kirchenmelodien verschwunden. Und sie waren sehr schön, viel schöner und melodischer als alle, die ich in Dalmatien je gehört habe. Obwohl sie wirkungsvoll und heilbringend waren, sind sie nun im Dunkel der Vergessenheit begraben. Aber nein, nein – sie sind im Himmel, wie alle anderen schönsten Dinge und erwarten den Tag der Auferstehung. Dieses Ding sollte nicht von mir gerettet werden, denn der Klerus wird sich diese Melodien doch durch meine Vermittlung wieder zu eigen machen und durch sie werden sich die Herzen der Gläubigen freuen und ihr Glaube wird durch sie gestärkt werden. Deswegen habe ich sie mit dieser Notiz auf dem Papier verewigt und in der Bibliothek 'Paravia' in Zadar aufbewahren lassen.“*

Heute wäre Gregor Zarbarini zufrieden, weil die Melodien, die er gesammelt und aufgeschrieben hat, erforscht sind und in dieser Arbeit als Anhang in der zeitgenössischen Form der Notenschreibung veröffentlicht werden.