

SKUPNE FRAZE V TRAKTIH OSMEGA MODUSA: POSKUS RAZLAGE TVORJENJA GREGORIJSKIH MELODIJ

KLEMEN GRABNAR

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izvleček: Traktom osmega modusa ni skupna le enaka modalna pripadnost, temveč je njihova povezanost vidna tudi v melodični tvarini – grajeni so namreč s skupnimi frazami. Na podlagi analize repertoarja je mogoče rekonstruirati proces njihovega snovanja. Prispevek prikazuje enega od možnih pogledov na to, kako so pred in v času zapisovanja glasbe obstajali in nastajali trakti osmega modusa.

Ključne besede: gregorijanski koral, trakti, skupne fraze

Abstract: Eighth-mode tracts represent a closely connected group of chants, both by their appurtenance to the eighth mode and through their use of standard melodic phrases. The analysis allows a reconstruction of their formation process. This article presents a hypothesis on how eighth-mode tracts have remained in existence and how they were created before and during the use of musical notation.

Keywords: Gregorian chant, tracts, standard phrases

Uvod

V osrednjem, glasbeno najizrazitejšem delu koralnega repertoarja – spevih mašnega proprija – ponuja spričo svoje enovitosti še posebej zanimiv pogled na srednjeveško glasbeno tvornost opazovanje skupnih glasbenih lastnosti traktov – medberilnih spevov, ki v nekaterih mašnih proprijih nadomeščajo alelujo, peto pred evangelijem. Znotraj gregorijanskega koralnega repertoarja iz več razlogov zavzemajo posebno mesto: z redkimi izjemami se namreč pojavljajo le v postnem obdobju liturgičnega leta, njihovo število je majhno, pojavljajo se le v dveh modusih (drugem in osmem), so edini solističnopsalmodični spevi brez odpeva (brez ponavljanj odpeti od začetka do konca), njihovi verzi so v osnovi vzeti le iz enega psalma ali kantika in z glasbenega vidika predstavljajo med seboj izrazito tesno povezan, sklenjen repertoar.¹

¹ Richard Crocker, *Liturgical Materials of Roman Chant; Chants of the Roman Mass*, *New Oxford History of Music, II: The Early Middle Ages to 1300*, ur. Richard Crocker in David Hiley, Oxford, Oxford University Press, 1990, str. 119–121, 211–214; David Hiley, *Tractus, Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 9, 2. izdaja*, Kassel [...], Bärenreiter, 1998, stolp. 701; Jurij Snój, *Gregorijanski koral: glasboslovni prikaz*, Ljubljana, ZRC SAZU, Založba ZRC, 1999, str. 17, 23, 28–30, 33, 98–100, 159.

Pomen latinskega samostalnika *tractus* je 'vlečenje', 'vleka', '(po)vlek', '(po)teg'. Povezava med terminološkim in neterminološkim pomenom sicer ni razjasnjena, predvideva pa se, da se izraz nanaša na dolžino speva.² V slovenskih liturgičnih knjigah se za trakt dosledno uporablja izraz nadaljevalni spev. Prvo omembo termina, nanašajočega se na obravnavane speve, zasledimo v obrednem priročniku *Ordo Romanus I*, ki opisuje papeško liturgijo v Rimu okoli leta 700.³ Besedila najstarejše plasti spevov se prvič pojavijo v šestih rokopisih frankovskega izvora, nenevmiranih gradualih, nastalih v 9. stoletju, glasba repertoarja pa v kodeksu St. Gallen 359, kantatoriju iz okoli leta 900. Sanktgallenski kantatorij obsega 21 traktov, 6 v drugem modusu in 15 v osmem (enako je število traktov v nenevmiranih gradualih).⁴ Njihovo število je v naslednjih stoletjih naraščalo, tako da je povprečen poznosrednjeveški kodeks vseboval nekaj čez 30 traktov, *Graduale Romanum* v izdaji iz obdobja tik pred drugim vatikanskim koncilom pa denimo vsebuje kar 90 traktov, od tega jih je v osmem modusu 52.⁵

Dosedanja pisanja o traktih osmega modusa v gregorijanski tradiciji so raznolika in segajo od splošnih opisov do poglobljenih študij. Prav vsi raziskovalci so pri ukvarjanju s trakti odkrivali sorodno ali enako melodično tvarino, pojavljajočo se v več ali celo v vseh spevih skupine, ter pogosto verze traktov povezovali s psalmodičnimi toni. Pri prikazovanju so zato uporabljali pojme, kot so inicij, medianta ipd., vezane na opise psalmodičnih obrazcev. David Hiley je pri tem opozoril na nevarnost zreduciranja melodij na nekakšen osnovni obrazec, kar bi lahko vodilo do prenašanih hipotez o razvoju traktov iz domnevnega praobrazca.⁶ Na previdnost je opozoril tudi James McKinnon in se pri tem skliceval na Hileyovo trditev o glasbenem členjenju, ki sledi ustreznemu podajanju prav tako členjenih besedil; oblikovanje melodičnega toka, kot se kaže v traktih, torej nima nujno izvora v enostavnih psalmodičnih obrazcih. McKinnon je sicer podal obe možni razlagi: po eni naj bi melodični tok spevov ostal praktično nespremenjen od samega začetka, po drugi pa naj bi nastal iz osnovnejše melodične zasnove, ki jo ponujajo psalmodični toni.⁷ Pred obsežnejšimi študijami Olivierja Cullina, Xaverja Kainzbauerja in še posebej Emme Hornby se je pri prikazih traktov osmega modusa precej opiralo na

² Trakti osmega modusa so nekoliko krajši od traktov drugega modusa, ki sodijo med najdaljše speve koralnega repertoarja. D. Hiley, nav. delo, stolp. 698; J. Snoj, nav. delo, str. 31; James W. McKinnon, *Tract*, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/28249> (25. avgust 2008).

³ James W. McKinnon, *The Advent Project: The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*, Berkeley, University of California Press, 2000, str. 4, 280.

⁴ *Antiphonale missarum sextuplex*, ur. René-Jean Hesbert, Rome, Herder, 1935, str. 244; *Cantatorium*, rkp. 359, Stiftsbibliothek, St. Gallen, <http://www.e-codices.unifr.ch/en/csg/0359> (15. februar 2009).

⁵ *Graduale Romanum*, Paris, Desclée, 1961.

⁶ David Hiley, *Western Plainchant: A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, str. 85. Nekateri raziskovalci so celo mnenja, da so vse gregorijanske melodije – v obliki, kot jih poznamo – danes nastale iz enostavnih recitacijskih obrazcev s postopnim melodičnim okraševanjem; Peter Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, str. 112.

⁷ J. McKinnon, nav. delo.

analizo Williija Apla.⁸ Tako še Hiley v svoji veliki sintezi podaja devetnajst fraz (štirinajst fraz s končnim tonom *g*, štiri fraze *z f* in eno *s c*), ki po Aplu predstavljajo melodično tvarino celotnega repertoarja traktov. Helmut Hucke je za prikaz uporabil le en trakt (*De profundis*), zaradi česar je njegova predstavitev repertoarja pomanjkljiva, saj ta primer ne dopušča natančnejšega pogleda v značilnosti skupine kot celote.⁹ Apel in Cullin pa sta se osredotočila predvsem na kantike; izsledke analize kantikov sta prenesla na celotno skupino ter tako nekoliko zmanjšala pomen nekaterih fraz, ki se sicer pogosto pojavljajo v ostalih traktih.¹⁰ Podobno je za izhodišče analize kantike prevzel tudi Kainzbauer.¹¹ Njihova struktura je, kot bo razvidno iz nadaljevanja, nekoliko posebna, zato ne predstavljajo primerne analitičnega izhodišča, iz katerega bi se dalo učinkovito izpeljati prikaz celotnega repertoarja. Posledica tega je premalo poudarjena formalna vloga posameznih fraz. To pa je uspelo doseči Emmi Hornby. V svoji monografiji je podrobno analizirala vsako frazo obsežne skupine traktov osmega modusa, s poudarkom na starejši plasti spevov. Ob primerjavi spevov starorimskega in gregorijanskega koralnega repertoarja je prišla do ugotovitve, da so trakti osmega modusa oblikovani z dvajsetimi različnimi frazami, pri čemer v nobenem primeru ni prisotnih vseh dvajset. Glede na formalno vlogo fraz je določila šest tipov, vsak obsega od ene do pet skupnih fraz. Pri opisih povezav med melodičnim potekom fraz in njihovim besedilom se je Emma Hornby v veliki meri naslonila na Kainzbauerjevo študijo.¹²

Namen pričujočega prispevka je prikazati enega od možnih pogledov na ureditev melodične tvarine, ki sestavlja razlagane speve, na podlagi česar je mogoče izpeljati določene principe glasbenega oblikovanja, ki nudijo neposreden vpogled v del glasbenega mišljenja snovalcev gregorijanskega koral. Pri tem je za analitično izhodišče služil repertoar traktov osmega modusa, kot jih podaja kritična rekonstrukcija spevov v *Graduale triplex*, ki velja za najbolj avtentično rekonstrukcijo gregorijanskih melodij. Ta obsega 25 traktov, od katerih jih je 17 v osmem modusu. *Graduale triplex* vsebuje večino najstarejše ohranjene plasti repertoarja, poleg te pa še nekatere kasnejše dodatke, kar zadostuje za reprezentativen vpogled v strukturo celotne skupine spevov (gl. preglednico 1).¹³

⁸ Cullin je svoje ugotovitve objavil v več prispevkih, kratek vpogled nudi članek Olivier Cullin, La Psalmodie directe romaine et grégorienne, *Musica e storia* 1 (1993), str. 273–283; Xaver Kainzbauer, Der Tractus Tetrardus: Eine centologische Untersuchung, *Beiträge zur Gregorianik* 11 (1991), str. 1–131; Emma Hornby, *Gregorian and Old Roman Eighth-Mode Tracts: A Case Study in the Transmission of Western Chant*, Aldershot, Ashgate, 2002.

⁹ Helmut Hucke, Tractus, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 13, 1. izdaja, Kassel [...], Bärenreiter, 1966, stolp. 610–611; Helmut Hucke, Tract, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 19, 1. izdaja, London [...], Macmillan Publishers Limited, 1980, str. 108–110.

¹⁰ Willi Apel, *Gregorian Chant*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, str. 315; O. Cullin, *Psalmodie directe*, str. 279–280.

¹¹ X. Kainzbauer, nav. delo, str. 18.

¹² E. Hornby, nav. delo, str. 9–10, 14.

¹³ *Graduale triplex*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1979. Od traktov osmega modusa, ki se pojavljajo v nenevmiranih gradualih, v *Graduale triplex* ni vključen le *Qui regis*.

Preglednica 1

Besedilni izvor in liturgična razporeditev traktov osmega modusa (v *Graduale triplex*) v najstarejših virih

Besedilni incipit	Besedilni vir	Liturgična razporeditev v nenevmiranih gradualih	Liturgična razporeditev v sanktgallenskem kantatoriju
Ab ortu solis	Mal 1,11; Prg 9,5	/	/
Absolve, Domine	neznan	/	/
Ad te levavi	Ps 123 (122),1–3	3. postna nedelja	3. postna nedelja
Attende caelum	5 Mz 32,1–4	velika sobota	velika sobota
Beatus vir	Ps 112 (111),1–3	sv. Feliks, sv. Gregor	sv. Gregor
Cantemus Domino	2 Mz 15,1–3	velika sobota	velika sobota
Commovisti	Ps 60 (59),4.6	2. predpostna nedelja (šestdesetnica)	2. predpostna nedelja (šestdesetnica)
De profundis	Ps 130 (129),1–4	1. predpostna nedelja (sedemdesetnica)	1. predpostna nedelja (sedemdesetnica)
Desiderium	Ps 21 (20),3–4	sv. Valentin, skupni proprij za škofe (v kvadragezimi), posvetitev škofa (v kvadragezimi)	sv. Valentin
Iubilare Domino	Ps 100 (99),1–3	praznik Marijinega očiščevanja, 3. predpostna nedelja (petdesetnica)	3. predpostna nedelja (petdesetnica)
Laudate Dominum	Ps 117 (116)	kvatrna sredi v postu, kvatrna sobota v postu, velika sobota, sobota pred binškošmi, kvatrna sobota v septembru	kvatrna sobota v postu, velika sobota, sobota po binškoših, kvatrna sobota v septembru
Qui confidunt	Ps 125 (124),1–2	4. postna nedelja	4. postna nedelja
Qui seminant	Ps 126 (125),5–6	sv. Priska, sv. Agata, sv. Feliks	sv. Agata
Saepe expugnaverunt	Ps 129 (128),1–4	5. postna nedelja	5. postna nedelja
Sicut cervus	Ps 42 (41),2–4	velika sobota	velika sobota
Veni sponsa Christi	neznan; Ps 45 (44),8.5	/	/
Vinea facta est	Iz 5,1.2	velika sobota	velika sobota

Besedila najstarejšega sklopa traktov sestojijo iz dveh do petih verzov psalma ali starozaveznega kantika. Praviloma je zaporedje psalmovih verzov v traktih tako kot v Svetem pismu, pogosto začenši s prvim; le malokrat je kakšen verz v sosledju izpuščen (npr. v *Commovisti*). Besedila kasnejših traktov pa so lahko prevzeta tudi iz drugih delov Svetega pisma ali pa so celo nesvetopisemska. Sem sodijo spevi *Ab ortu solis*, *Absolve, Domine* in *Veni sponsa Christi*. Besedilo prvega je prevzeto iz dveh različnih delov stare zaveze (knjige preroka Malahija in knjige Pregovorov), drugo je v celoti nesvetopisem-

sko, tretje pa je delno psalmsko, delno nesvetopisemsko. Besedila traktov osmega modusa imajo, v nasprotju s tistimi v drugem, bolj veder ali celo vesel značaj.¹⁴ Obravnavani spevi so del mašnih proprijev v postnem obdobju liturgičnega leta, kjer nastopajo pred evangelijem. Izjemo predstavljajo spevi velike sobote (v *Graduale triplex* velikonočne vigilijske), ki ne nastopajo neposredno pred evangelijem, temveč posamično po vsakokratnem berilu.¹⁵ V srednjem veku so bili trakti prisotni tudi v mašnih proprijih nekaterih dni izven postnega in predpostnega časa (npr. na praznik Marijinega očiščevanja in nekatere kvatrne dni). Iz zgornje preglednice je razvidno, da je repertoar traktov osmega modusa v najstarejših liturgičnih knjigah precej stabilen, tako znotraj temporalnih kot tudi sanktoralnih mašnih proprijev.

Skupne fraze v traktih osmega modusa

Princip oblikovanja oz. sestavljanja s skupnimi frazami je v tesni povezavi s strukturo besedil. Fraze, ki se končujejo s kadencami, navadno sovpadajo s sintaktičnimi oz. retoričnimi enotami besedila, pri čemer bi bilo frazo »mogoče določiti kot del melodije oz. oblikovno sestavino speva z razpoznavno zaključnostjo, kadenco pa kot zaustavitev glasbenega toka na določenem toku«,¹⁶ povezane pa so tudi z akcentuacijsko podobo besedila. Fraze so običajno razporejene na tak način, da je vidna dvodelna struktura verzov. Glede na njihovo mesto v spevih lahko razberemo šest skupin fraz (vrstni red obravnave skupnih fraz (oz. skupin fraz) sledi običajnemu zaporedju, kot si navadno sledijo v dejanskih spevih, pri čemer je razdelitev fraz mestoma drugačna, kot jih podajajo dosedanje raziskave).¹⁷ Za začetke spevov so predvidene tri skupne fraze (A1–A3), tako da se kateri koli trakt osmega modusa začne z eno od navedenih treh. Vsi trakti osmega modusa se končajo z isto, edino skupno frazo (F), ki se pojavlja le kot zaključna fraza spevov. Osrednji del pa je nekoliko bolj raznolik: za začetke verzov (razen prvega) obstojita dve skupni frazi (E1–E2), za zaključke prvega dela verzov pet (B1–B5), za začetke drugega dela verzov štiri (C1–C4) ter prav tako štiri skupne fraze za zaključke verzov razen zadnjega (D1–D4). Sorodnost fraz znotraj posameznih skupin je različna; pri enih je sorodna le kadenčna figura, pri drugih pa je melodično gibanje skorajda enako, odvisno od dolžine besedila (tj. števila zlogov). Snojevo opažanje v zvezi s trakti drugega modusa lahko prenesemo tudi na obravnavo tistih v osmem; tudi tu namreč »dejanski sestav posamičnih verzov vendarle ni tako tog, kot bi si bilo mogoče misliti iz zgornjega opisa«,¹⁸ saj se nekateri odmikajo od predstavljenega formalnega okvirja. Za način oblikovanja spevov s kombiniranjem že

¹⁴ Olivier Cullin, Pour une réévaluation des formes littéraires de la psalmodie sans refrain: Canticum & tractus, *Modus: Revista do Instituto Gregoriano de Lisboa* 3 (1989), str. 41–47.

¹⁵ V nekaterih liturgičnih virih so spevi velike sobote oz. velikonočne vigilijske zato označeni z izrazom 'canticum' in ne 'tractus', vendar s stališča glasbene strukture nedvomno sodijo v skupino traktov osmega modusa.

¹⁶ J. Snoj, nav. delo, str. 85.

¹⁷ Način označevanja sledi Emmi Hornby: vsaka skupina je označena s svojo črko, skupne fraze znotraj posamične skupine pa so označene s številkami. Prim. E. Hornby, nav. delo, str. 57–99.

¹⁸ J. Snoj, nav. delo, str. 160.

obstojećih sestavin – skupnih fraz – se je včasih uporabljal termin centonizacija, vendar so novejšje razprave pokazale na neustreznost tega pojma na področju korala.¹⁹

Na začetkih spevov se pojavljajo tri različne skupne fraze, med njimi je najpogostejša fraza A1.²⁰ Primeri fraze A1 izkazujejo zelo veliko mero enotnosti, vsakršna odstopanja pa so neposredno povezana z besedilom. Nastopajo, kjer besedilo fraze ne presega sedmih zlogov in nima več kot dveh poudarjenih zlogov.²¹ Tipičen primer predstavlja prva fraza speva *Absolve, Domine* (gl. glasbeno ponazorilo 1).²² Melodični tok se le redko spusti pod ton *g*, ki je izhodiščni in zaključni ton. Za prvi del fraze je značilna kratka recitacija na tonu *g* (dolžina je odvisna od števila zlogov pred tistim, ki je poudarjen), dvig in rahel spust na poudarjenem zlogu ter figura na tonih *g a a g* (vse skupaj v obsegu ene ali največ dveh besed). V drugem delu sledi na zadnjem poudarjenem zlogu dvig s tona *g*, preko *c'*, na *d'*, nato na naslednjem zlogu spust na ton *a*, zaključna figura (na zadnjem zlogu) pa v ozkem obsegu (*f-a*) zaniha okoli tona *g* (zanjo je značilen kadenčni postop *g a a g*, ki zaključuje tudi prvi del fraze).

Glasbeno ponazorilo 1

Absolve, Domine, prva fraza.



Nekoliko manj pogost je nastop skupne fraze A2, ki se od zgoraj opisanih v precejšnji meri razlikuje.²³ Primeri fraze A2 ne izkazujejo tolike enotnosti v melodičnem oblikovanju, ambitus fraz je večji (*c-d'*) in so obsežnejše, kajti nastopajo pri daljših besedilih (osem zlogov ali več). Frazi A1 in A2 sta sorodni v tem, da imata enako kadenčno figuro *g a a g*, poleg tega pa imata na poudarjenem zlogu prav tako skupno figuro *g c' c' d'*, ki ji sledi tudi *a*. Kot tipično obliko fraze bi lahko izpostavili prvo *Ad te levavi* (gl. glasbeno ponazorilo 2) z značilno začetno figuro *d f g* (zadnja tona na poudarjenem zlogu), ki ji sledijo toni *g e f g*, spust na *d c d*, nato postop *f g*, dvig s tona *f* na *b* ter zaključna figura *g a a g*. Drugi del se začne s figuro *g c' c' d'*, sledi nihanje okoli tona *a*, dviganje in spuščanje na tonih *c'*, *h*, *a* ter zopet kadenčna figura *g a a g*.

¹⁹ Geoffrey Chew in James W. McKinnon, Centonization, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/05279> (26. avgust 2008); Leo Treitler, *With Voice and Pen: Coming To Know Medieval Song and How It Was Made*, New York, Oxford University Press, 2003, str. 200; Philippe Bernard, David Mutatus in melius?: L'origine et la signification de la centonisation des chants liturgiques au VIe siècle par la 'Schola cantorum' romaine, *Musica e storia* 4 (1996), str. 24–26.

²⁰ Fraza A1 nastopa na začetku desetih traktov; gl. preglednico 2 na str. 41.

²¹ E. Hornby, nav. delo, str. 57; X. Kainzbauer, nav. delo, str. 78.

²² Vsi primeri fraz, prikazani v glasbenih ponazorilih, so povzeti po vatikanski izdaji koralnih spevov, kot jih podaja *Graduale triplex*. Transkripcije melodij podajajo posamične tone z notnimi glavicami brez repov, lokovanje pa označuje nevmatske znake.

²³ Fraza A2 se pojavi v petih traktih; gl. preglednico 2 na str. 41.

Glasbeno ponazorilo 2

Ad te levavi, prva fraza.

Ad te le - - - vá - vi
ó - - - cu - los me - - - os,

Zelo redka pa je uporaba fraze A3. Ker se ne pojavlja pogosto, raba njenega nastopa ni jasno razvidna. Kot samostojna, zaključena celota se pojavi le v traktu *Saepe expugnaverunt* (gl. glasbeno ponazorilo 3). Melodični tok se giblje v obsegu $c-c'$, z začetkom in koncem na tonu g . V prvem delu izstopa daljši melizem, za katerega je značilen spust s tona g na c , postopen dvig na c' in spust nazaj na ton g . V drugem pa melodični tok zaniha okoli tona g , se dvigne na b in spusti na sklepni ton g .

Glasbeno ponazorilo 3

Saepe expugnaverunt, prva fraza.

Sae-pe ex - pug-na - vé-runt me

Zgoraj opisanim trem skupnim frazam navadno sledi fraza B1, ki pogosto nastopa kot druga v prvem delu prvega verzov, če se ta deli na dve frazi in ima prva od teh popolnoma jasno kadenco.²⁴ Tudi ostale štiri fraze v skupini B so povezane s koncem prvega dela verzov, podobno kot je omenjena v prvem verzov. Poleg tega vseh pet fraz družijo še enaka kadenca, edina s sklepnim tonom f . Vsako skupno frazo skupine B je moč prepoznati po začetku zaključnega melizma. Pri frazi B1 je to zaporedje tonov $c' c' c' d'$, ki mu sledi nihanje med tonoma a in g , dvig na c' ter spust na g z zaključnim tonom f , kar je značilno za vse fraze skupine B. Glasbena podoba fraze je odvisna od dolžine besedila. Značilen primer fraze B1 je druga fraza speva *Desiderium* (gl. glasbeno ponazorilo 4), njen melodični potek pa je sledeč: začetek na tonu g , njegovo rahlo obkroženje, okrašena recitacija na c' z odkloni navzdol do h in a ter navzgor do d' , vmesnim spustom do figure v nihanju med tonoma a in g ter kadenca na f , ki je skupna značilnost vseh fraz skupine B.

²⁴ Skupna fraza B1 je druga fraza prvega dela prvega verzov v sedmih traktih, pojavlja pa se še v drugem verzov *Ab ortu solis* (četrti fraza) ter tretjem in četrtem verzov *Saepe expugnaverunt* (sedma in enajsta fraza); gl. preglednico 2 na str. 41.

Glasbeno ponazorilo 4

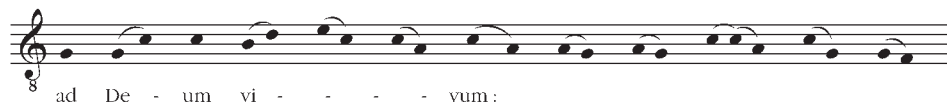
Desiderium, druga fraza.



Druga fraza – fraza B2 – običajno zaključuje prvi del verzov razen prvega.²⁵ Zanj je značilen dvig melodične linije s tona *g* na *c'*, na katerem poteka daljša ali krajša recitacija (odvisno od dolžine besedila), temu sledi na zadnjem poudarjenem zlogu figura, ki se s tona *h* dvigne na ton *e'* in spusti na *a*, sklepni melizem pa se začne s postopom *c' a* in nadaljuje z zaporedjem tonov, značilnim za vse fraze skupine B. Eden izmed najbolj značilnih primerov fraze B2 je peta fraza speva *Sicut cervus* (gl. glasbeno ponazorilo 5): zelo kratka recitacija na tonu *g*, postop *g c'* na prvem poudarjenem zlogu, recitacija na *c'* (običajno so besedila daljša, zato je daljša tudi recitacija), značilna sredinska figura s postopi *h d'*, *e' c'* in *c' a* ter sklepni melizem, ki je, kot rečeno, razen okrajšane začetne figure (namesto *c' d' a* le *c' a*) enak tistemu v frazi B1.

Glasbeno ponazorilo 5

Sicut cervus, peta fraza.



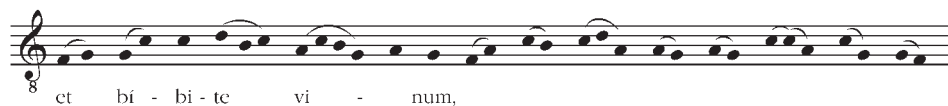
Mesto uporabe tretje fraze v skupini B je težko določljivo. Zdi se, da je običajna, kadar je prva polovica verza enovita (sestoji le iz ene fraze oz. njeno besedilo tvori stavek), razen v zadnjem verzu, kjer je praviloma pogostejša fraza B4. Vendar pa se kaj hitro izkaže, da je pri tem veliko izjem, saj v takšnih okoliščinah fraza nastopa le v drugem verzu trakta *Commovisti* (tretja fraza) in *Saepe expugnauerunt* (tretja fraza brez začetnega dela).²⁶ V primerjavi s prvo in drugo frazo primeri fraze B3 ne izkazujejo tolikšne enotnosti. Značilnosti fraze B3 so jasno vidne na primeru osme fraze speva *Ab ortu solis* (gl. glasbeno ponazorilo 6): dvig melodičnega toka s tona *g* na *c'*, spust na *f*, ponoven dvig na *c'* in na koncu zaključne figure s kadenco na *f*, pri čemer se na zadnjih štirih zlogih pojavljajo značilni postopi *c' d'*, nato *d' h c'*, zatem *a c' h g (a)* (praviloma je ta zlog poudarjen), ki jim sledi zaključni melizem na zadnjem zlogu. Začetek melizma zaznamujejo postopi *g, f a*, *c' h* in *c' d' a*, preostali del pa je enak kot pri frazah B1 in B2.

²⁵ Fraza B2 je prisotna v osmih traktih, v nekaterih od teh nastopi večkrat (skupaj osemnajstkrat); gl. preglednico 2 na str. 41.

²⁶ Gl. preglednico 2 na str. 41.

Glasbeno ponazorilo 6

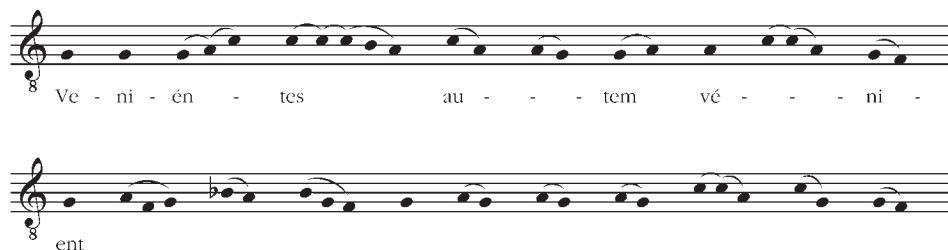
Ab ortu solis, osma fraza.



Fraza B4 je prav tako običajna, kadar je prva polovica verza enovita, le da praviloma nastopa v zadnjem verzu.²⁷ Tipičen melodični potek fraze izkazuje peta fraza speva *Qui seminant* (gl. glasbeno ponazorilo 7): recitacija na tonu *g*, dvig na *c'*, sledi figura *c' c' c' h a*, zatem nastopi figura *c' a a g*, sledi postop *g a* (v drugih primerih lahko tudi samo *a*), figura z začetnim in končnim tonom na *a* ter vmesnim dvigom na *c'* (pojavljajo se tri oblike: *a c' h a*, *a c' c' a* in *a h c' a*; v primeru pete fraze *Qui seminant* nastopi druga), postop *g f* ter zaključni melizem. Značilen začetek melizma predstavlja rahlo obkroženje tona *g* (*g a f g*), dvig na *b*, nato spust, ki se zaključi na *g* (s potekom *b a b g f g*), preostali del melizma pa se od drugih v skupini B razlikuje le po daljšem nihanju med tonoma *a* in *g*.

Glasbeno ponazorilo 7

Qui seminant, peta fraza.



Fraza B5 naj bi sledila prvi frazi v verzih, kjer ta nima običajne, popolnoma jasne kadence.²⁸ V svoji skupini so primeri fraze B5 najmanj enotni in ustaljeni, zaradi česar Emma Hornby domneva, da ta fraza ni bila pogosta in zato tudi ne tako znana, kar je botrovalo temu, da njena oblika ni bila standardizirana.²⁹ Fraza B5 je lahko zelo kratka, kot v primeru druge fraze speva *De profundis*, kjer nenavadna kadenca prve fraze predstavlja tako rekoč most v drugo in postane meja med njima nejasna, lahko pa tudi obsežnejša melodična tvorba, kot v primeru devete fraze speva *Iubilate Domino* (gl. glasbeno ponazorilo 8). Zanj je značilna daljša okrašena recitacija na tonu *c'* z vmesnim spustom do *f* in zaključni melizem z dvigom s tona *g* na *d'*, od koder se v spuščajočih se figurah melodični tok izteče v nihanje med *a* in *g* ter končno zaključi kot vsaka fraza skupine B.

²⁷ To drži v primeru *Ad te levavi* (deseta fraza), *Desiderium* (sedma), *Qui seminant* (peta), ne pa v *De profundis*, kjer je fraza B4 deveta in ne enajsta, kot bi bilo pričakovati; gl. preglednico 2 na str. 41.

²⁸ Pojavlja se v traktih *Qui confidunt* (deveta fraza), *Iubilate Domino* (deveta fraza), *Veni sponsa Christi* (deveta fraza) ter *De profundis* (druga in šesta fraza); gl. preglednico 2 na str. 41.

²⁹ E. Hornby, nav. delo, str. 77.

Glasbeno ponazorilo 8*Iubilate Domino*, deveta fraza.

The image shows two staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The first staff contains the melody for the phrase 'I - - - pse fe - cit nos, et non i -'. The second staff continues the melody with 'psi nos :'. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes and a final cadence.

Kot je ugotovila Emma Hornby, so vse skupne fraze, povezane z začetki drugega dela verzov, med seboj izjemno sorodne. Uporaba določene skupne fraze skupine C je (v nasprotju s prejšnjo skupino) povezana le z dolžino besedila in njegovo akcentuacijsko podobo.³⁰ Če ima prvi del verza dve frazi, lahko drugi del sestoji tudi samo iz ene fraze. Zaradi precejšnjih podobnosti vseh štirih skupnih fraz Apel med njimi ne razlikuje (vse so označene kot G2).³¹ Fraza C1 nastopa pri dovolj dolgih besedilih, ki na sredini fraze dopuščajo recitiranje na tonu g.³² Tipičen primer fraze C1 je osma fraza speva *Attende caelum* (gl. glasbeno ponazorilo 9) z enajst zlogov obsegajočim besedilom. Na začetku ima značilno figuro *f a c'*, običajno vezano na poudarjen zlog (figura je lahko razporejena nad enim ali dvema zlogoma; pred tem se lahko pojavi krajša recitacija na *f*), tej sledi *h g a*, nato *g f g a* (v nekaterih primerih je figura razdeljena nad dvema zlogoma: *g f g in g a*, v enem tudi *g f in g a*). Na sredini poteka krajša ali daljša recitacija na *g* (občasno z odkloni za ton navzgor, v enem primeru z odklonom do *h*), sledita figuri *g a c' h c'* in *c' a h c'* (slednja praviloma na predzadnjem, poudarjenem zlogu) ter zaključni melizem, kjer v spuščajočih se figurah (*c' c' c' h a*, *h a g in a g*) nastopi kadenca na tonu *g*.

Glasbeno ponazorilo 9*Attende caelum*, osma fraza.

The image shows a single staff of musical notation in G-clef and 8/8 time. The melody is for the phrase 'qui - a no - men Dó - mi - ni in - vo - cá - bo.' The notes are mostly quarter and eighth notes, with some beamed eighth notes and a final cadence.

Fraza C2 nastopa pri nekoliko krajših besedilih s šestimi in sedmimi, izjemoma tudi osmimi zlogi.³³ Njen melodični potek je enak kot v frazi C1, le da je na sredini fraze C2 izpuščeno recitiranje na tonu *g*, prav tako pa v figuri pred tem manjka tudi *a*. Najbolj značilni primeri fraze so osma fraza speva *Cantemus Domino* (gl. glasbeno ponazorilo 10), dvanajsta *De profundis* in tretja fraza speva *Laudate Dominum*. Njihova besedila

³⁰ E. Hornby, nav. delo, str. 81.

³¹ W. Apel, nav. delo, str. 319.

³² Najdemo jo v enajstih traktih, v katerih se pojavi dvajsetkrat; gl. preglednico 2 na str. 41.

³³ Frazo C2 najdemo v sedmih traktih, v enem izmed teh nastopi dvakrat; gl. preglednico 2 na str. 41.

obsegajo sedem zlogov. Začetna figura *f a c'* je razporejena nad dvema zlogoma kot v nekaterih primerih fraze C1, v nadaljevanju sledi spust, nato ponoven vzpon na *c'* ter počasno spuščanje do končnega tona *g*. Ko pride melodični tok malo pred sredino fraze do tona *f*, je običajna melodična figura *g f g*, le v osmi frazi speva *Cantemus Domino* je figuri dodan še ton *a*. Melodični obris fraz je razen recitacije na *g* v srednjem delu torej enak obrisu fraze C1.

Glasbeno ponazorilo 10

Cantemus Domino, osma fraza.



Fraza C3 nastopa, kjer je premalo besedila, da bi lahko uporabili popolno obliko prejšnjih dveh fraz.³⁴ Najbolj običajen melodični potek izkazuje šesta fraza speva *Commovisti* (gl. glasbeno ponazorilo 11). V prvi figuri je med tonoma *f* in *a* dodan *g*, figuri *g f g* in *g a c' d c'* pa nastopata na enem zlogu. Glasba nad ostalimi zlogi je enaka kot v frazah C1 in C2.

Glasbeno ponazorilo 11

Commovisti, šesta fraza.



Fraza C4 je praviloma prisotna, če je v besedilu poudarjen predpredzadnji zlog.³⁵ Podoba prvega dela fraze je odvisna od dolžine besedila (primere fraze z osmimi ali devetimi zlogi praviloma lahko primerjamo s frazo C2, tiste s sedmimi ali šestimi s frazo C3), v drugem delu je figura, navadno povezana s poudarjenim zlogom, razbita tako, da je na poudarjenem zlogu ton *c'*, na naslednjem (nepoudarjenem) pa preostanek *a h c'* (v predhodni figuri je zadnji ton *c'* praviloma izpuščen), v zaključku pa se kažeta dve ustaljeni obliki konca fraze s sledečim potekom: zaključni melizem ima lahko standardizirano obliko kot v vseh frazah skupine C, pogosta pa je tudi okrajšana oblika na tonih *h c' a a g*. Okrajšana oblika zaključnega melizma nastopa v sedmi frazi spevov *Iubilare Domino* (gl. glasbeno ponazorilo 12) in *Laudate Dominum*.

³⁴ Primeri fraze C3 so šesta fraza trakta *Commovisti*, osma *Desiderium*, osma in deseta *Qui confidunt* ter dvanajsta fraza trakta *Saepe expugnaverunt*; gl. preglednico 2 na str. 41.

³⁵ To je v primeru šeste fraze trakta *Attende caelum*, tretje in sedme *Iubilare Domino*, sedme *Laudate Dominum* in četrte fraze trakta *Saepe expugnaverunt*, izjemi pa v tem oziru predstavljata tretja in začetek desete fraze *De profundis*; gl. preglednico 2 na str. 41.

Glasbeno ponazorilo 12

Iubilate Domino, sedma fraza.

Sci - tó - te quod Dó - mi - nus

Frazam skupine C pogosto sledi fraza D1; navadno zaključuje verze razen zadnjega, če obsega drugi del verzov dve frazi. Primeri skupne fraze D1 so oblikovno izjemno enotni, brez odstopanj. Njihovo besedilo je razmeroma kratko – obsega štiri do pet zlogov.³⁶ Tipičen primer fraze D1 je četrta fraza trakta *Beatus vir* (gl. glasbeno ponazorilo 13), z besedilom, obsegajočim štiri zloge. Zanj je značilen krajši začetni melizem *f a b a b g*, ki mu sledi ton *c'*, na katerem poteka krajša recitacija, nato na poudarjenem zlogu nastopi daljši melizem, v katerem se velikokrat pojavi ton *c'* (predstavlja težišče; z odklonoma do *h* in *g* navzdol), spust do tona *g*, vzpon na *b*, ponoven spust (tokrat do tona *f*) ter dvig, ki mu sledita postopa *c' a* in *h g*. Za melizmom pa nastopi kadenčna figura *g a a g*.

Glasbeno ponazorilo 13

Beatus vir, četrta fraza.

cu - - - pit ni - - - - - - - - - - - mis.

Fraza D2 nastopa v podobnih okoliščinah kot D1, le da ima obsežnejše besedilo; zaradi večjega števila zlogov je bolj razvejana.³⁷ Tipičen primer glasbenega poteka fraze ponuja druga fraza speva *Saepe expugnaverunt* (gl. glasbeno ponazorilo 14): krajša ali daljša recitacija na tonu *g*, sledita figuri *a g a h c'* in *g a f*, nato značilni postop *f a c'*, kratka recitacija na *c'*, zatem enak melizem kot v frazi D1, le da je med tretjim in četrnim tonom melizma še *a*, in prav tako enaka kadenčna figura.

³⁶ Nastopajo v traktih *Beatus vir* (četrta fraza), *De profundis* (četrta in osma), *Iubilate Domino* (četrta in osma fraza) ter *Laudate Dominum* (četrta fraza); gl. preglednico 2 na str. 41.

³⁷ Pojavi se v petih traktih, v nekaterih večkrat (skupaj devetkrat); del fraze nastopa še v zaključnem delu šeste fraze trakta *Ab ortu solis* in drugem delu osme fraze trakta *Veni sponsa Christi*; gl. preglednico 2 na str. 41.

Glasbeno ponazorilo 14

Saepe expugnaverunt, druga fraza.

Fraza D3 praviloma zaključuje prvi verz, če njegov drugi del obsega le eno frazo.³⁸ Najbolj običajno podobo fraze kaže druga fraza speva *Ad te levavi* (gl. glasbeno ponazorilo 15): začetek fraze D3 enako kot prejšnji dve zaznamuje ton *g* in figura *a g a h c'*, vendar temu sledi postop *g f*, nato *g* in *a*, zatem na zadnjem poudarjenem zlogu nastopi melizem, ki je še daljši in bolj razvejan kot v frazi D2 ter vsebuje nekatere melodične postope, ki se ponavljajo. V melizmu je pogosto ponavljanje na tonu *c'* ter značilni odkloni navzgor (do *d'*) in navzdol (vse do tona *f*). Kot je običajno za fraze skupine D, se konča s kadenčno figuro *g a g*.

Glasbeno ponazorilo 15

Ad te levavi, druga fraza.

Jasne okoliščine uporabe fraze D4 niso razvidne. Pojavi se samo dvakrat – v traktih *Commovisti* (četrtá fraza) in *Qui confidunt* (šesta fraza). Kot se kaže v prvem primeru, se fraza (gl. glasbeno ponazorilo 16) začne s krajšim melizmom *f a b a b g* kot v frazi D1, ki mu prav tako sledi ton *c'*, zatem nastopi figura *c' c' c' a g a* in za njo ton *g*, fraza pa se zaključi z dolgim melizmom – tudi tu je povezan s poudarjenim zlogom, vendar je zaradi njegove končne pozicije v melizem vključena zaključna figura *g a a g*. Glasba melizma se v primerjavi z ostalimi frazami D zdi kot prosto gibanje na tonih *d*, *g*, *a*, *c'* (enkrat se pojavi tudi *f*); ambitus je velik, poleg tega prihaja tudi do skokov, kot npr. *d g c'*, ki v koralnem repertoarju niso prav pogosti.

³⁸ Nastopa kot zadnja fraza prvega verza traktov *Ad te levavi* (druga fraza), *Commovisti* (druga fraza), *Desiderium* (četrtá fraza) in *Veni sponsa Christi* (četrtá fraza), konec fraze se pojavi tudi v zadnjem delu druge fraze *Ab ortu solis*, ki prav tako zaključuje prvi verz, poleg tega pa še v šesti frazi brez začetnega dela na koncu drugega verza trakta *Desiderium*; gl. preglednico 2 na str. 41.

Glasbeno ponazorilo 16*Commovisti*, četrta fraza.

Two staves of musical notation in G-clef and 8/8 time. The first staff contains the lyrics 'qui - - - a mo - - - ta est.' with notes and rests corresponding to the text. The second staff continues the melody without lyrics.

Prvi verz se vedno začne z eno izmed skupnih fraz A, na začetku ostalih verzov pa stoji ena izmed dveh skupnih fraz E. V svoji skupini je najbolj običajna fraza E1. Praviloma se pojavlja, kjer je prvi del verza razdeljen v dve frazi.³⁹ Kot druge skupne fraze se tudi ta prilagaja različno dolgim besedilom in njihovi akcentuacijski podobi. Najbolj značilni primeri fraze E1 so tretja fraza speva *Ab ortu solis* (gl. glasbeno ponazorilo 17), četrta fraza *Attende caelum*, osma fraza *Sicut cervus* in četrta fraza speva *Vinea facta est*: vsebujejo recitiranje na tonu *g*, za vse fraze pa je značilen dvig s tona *g* na *c'*, na katerem poteka recitacija (ta je nekoliko okrašena). Prehod med obema recitacijama je, kot se kaže v prikazanem primeru, najpogosteje figura *g a h c'*. Sledi melizem (navadno na poudarjenem, običajno predzadnjem zlogu) z rahlim dvigom na ton *d'*, spustom do *g*, zatem pa se giblje na tonih *a*, *h*, *c'*, dokler se fraza ne zaključi s postopom *a g*.

Glasbeno ponazorilo 17*Ab ortu solis*, tretja fraza.

One staff of musical notation in G-clef and 8/8 time. The lyrics 'Et in o - mni lo - co sa - cri - fi - cá - - - - - tur,' are written below the notes.

Fraza E2 pa se pojavlja, kjer prvi del verza obsega le eno frazo. Njene primere predstavljajo tretja (gl. glasbeno ponazorilo 18) in peta fraza trakta *Ad te levavi*, tretja *Qui confidunt* ter tretja *Qui seminant*. Glasba prvih dveh je skoraj v celoti enaka, saj sta podobni tudi njuni besedili: začetek fraz zaznamuje dvig na recitacijski ton *c'* s potekom *g a (h) c'*, gibanje na *a*, *h*, *c'*, nihanje okoli *g*, ponoven dvig na *c'*, nato spust na zaključna tona *a g*.

³⁹ Fraza E1 je navzoča v dvanajstih traktih, v katerih se pojavi osemnajstkrat; gl. preglednico 2 na str. 41.

Glasbeno ponazorilo 18

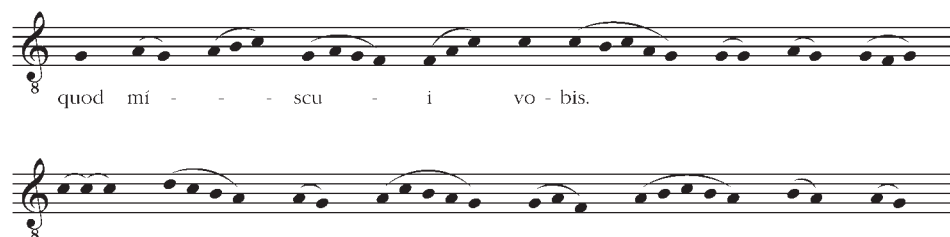
Ad te levavi, tretja fraza.



Fraza F je edina sklepna fraza vseh traktov. Njena običajna podoba, kot se kaže v deveti frazi speva *Ab ortu solis* (gl. glasbeno ponazorilo 19), enajsti frazi *Ad te levavi* in enajsti frazi speva *Iubilate Domino*, je sledeča: dvig s tona *g* (na katerem v primeru daljšega besedila poteka recitacija, lahko tudi okrašena) na *c'*, spust na *f* (na prvem glavnem poudarku je običajna figura *a g a h c'*, za njo *g a g f*), ponoven dvig na *c'* (na katerem poteka krajša recitacija), sledi dolg sklepni melizem s spustom na *g*, nihanjem okoli njega, še enkrat dvigom na *c'*, nato na *d'*, zatem sledi nekaj spustov (do *g in f*) in dvigov (do *c'*), vse dokler fraza dokončno ne kadencira na tonu *g*. Začetek fraze F je skoraj enak frazi D2, kar pa ni presenetljivo, saj se obe uporabljata za zaključke verzov. Odkloni od prikazanega modela so običajno povezani z akcentuacijsko podobo besedila in številom zlogov.

Glasbeno ponazorilo 19

Ab ortu solis, deveta fraza.



Trakti osmega modusa so napravljeni iz standardnih, skupnih fraz, katerih nastop in razporeditev sta vezana na njihovo funkcijo in besedilno podobo. Razdelitev verzov na fraze sledi sintaktični oz. retorični podobi besedila, pri čemer je v nekaterih primerih mogoča več kot ena sama rešitev.⁴⁰ Določena razdelitev besedilnih enot tako izkazuje snovalčev pogled na členitev besedila.⁴¹ Kot je bilo predstavljeno, so torej fraze A omejene le

⁴⁰ To se kaže v prvi polovici prvega verza trakta *Beatus vir*.

⁴¹ Kot je opozorila Emma Hornby, je členjenje besedil v starorimskih traktih osmega modusa, ki so primerljivi z gregorijanskimi, mestoma drugačno. Emma Hornby, *Two Expressions of a Single Idea: Using the Eighth-Mode Tracts to Describe the Relationship between Old Roman and Gregorian Chant*, *Cantus Planus: Papers Read at the 9th Meeting*, ur. László Dobszay, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 2001, str. 415–429; Emma Hornby, *The Transmission of the Proper Chant for St Gregory: The Eighth-Mode Tract Beatus uir, Plainsong and Medieval Music* 12 (2003), str. 97–127; Edward Nowacki, *Text Declamation as a Determinant of Melodic Form in the Old Roman Eighth-Mode Tracts*, *Early Music History* 6 (1986), str. 193–225.

na začetke spevov, fraze B na prvi del oz. zaključke prvega dela verzov, fraze C na drugi del oz. začetke drugega dela verzov, fraze D na zaključke verzov razen zadnjega, frazi E na začetke oz. prvi del verzov razen prvega in fraza F zgolj na zaključke spevov. Natančnejša analiza je pokazala, da se na začetkih spevov pojavljajo tri različne skupne fraze. Najpogostejša je prva (A1), katere besedilo ne presega sedmih zlogov in ne obsega več kot dveh poudarjenih zlogov, nekoliko manj druga (A2), nastopajoča pri daljših besedilih, tretja (A3) pa nastopi le redko, v okoliščinah, ki jih ni mogoče nedvoumno pojasniti. Njihova melodika se druga od druge precej razlikuje; vse tri torej družijo le njihova funkcija. Fraze B so v nasprotju s prejšnjimi melodično tesneje povezane; podobnost je najbolj očitna ob primerjavi njihovih zaključkov. Zanje je značilno, da edine kadencirajo na tonu *f*, zaključni ton vseh ostalih je namreč *g*. Prvi dve skupni frazi skupine B nastopata kot drugi v prvem delu verza, prva (B1) v prvem verzu, druga (B2) v vseh ostalih. Naslednji sta omejeni na prvo polovico verza, če ta izkazuje glasbeno ali sintaktično enovitost, četrta (B4) na zadnji verz, tretja (B3) na ostale. Uporaba zadnje (B5) ni ustaljena. Skupne fraze C so melodično med seboj najbolj sorodne. Analiza je pokazala, da se na začetku druge polovice verzov pojavljajo štiri le nekoliko različne skupne fraze. V nasprotju s frazami B je tu nastop določene fraze povezan samo z akcentuacijsko podobo besedila in njegovo dolžino. Prve tri so vezane na besedila, kjer je poudarjen predzadnji zlog, prva (C1) z najdaljšim besedilom, druga (C2) z nekoliko krajšim in tretja (C3) z najkrajšim besedilom. Zadnja fraza (C4) pa je vezana na besedila s poudarjenim predpredzadnjim zlogom. Frazam C pogosto sledijo fraze D, ki so melodično nekoliko manj povezane od prejšnjih. Prvi dve zaključujeta vse verze razen zadnjega, pri čemer prva (D1) nastopa pri krajših besedilih, druga (D2) pri daljših. Tretja (D3) se pogosto pojavlja na koncu prvega verza, uporaba četrte (D4) pa ni jasna. Tudi skupne fraze E med seboj niso tako sorodne kot fraze C. Prva (E1) nastopa na začetku prve polovice verzov razen v prvem, druga (E2) pa v prvi polovici verzov nastopa sama. Zadnja skupna fraza (F) je v vseh traktih ista. Na uporabo določene fraze tako vpliva število in razporeditev fraz znotraj verza, dolžina besedila ter število in razporeditev poudarjenih zlogov. Odkloni od prikazane ureditve so pogosto povezani z besedilom, vendar vseh odklonov ni moč pojasnjevati na ta način. Kot je bilo rečeno, je znotraj teh oblikovnih okvirjev veljala tudi določena svoboda. Pogled v tabelni pregled obravnavane skupine traktov (gl. preglednico 2)⁴² pokaže, da ni melodične tvarine, ki se ne bi pojavila v vsaj dveh spevih skupine.⁴³ Iz tabelnega prikaza je prav tako razvidno, da se skupne fraze v posamičnih spevih ne vrstijo v naključnem vrstnem redu, temveč sledijo opisnemu sistemu, ki na nekaterih mestih vključuje tudi odklone.

⁴² Preglednica je pripravljena po zgledu Aplovega tabelarnega prikaza; prim. W. Apel, nav. delo, str. 319.

⁴³ V nekaterih traktih se mestoma pojavljajo določene melodične tvorbe, ki se ne ujemajo z melodičnim potekom nobene od skupnih fraz; v tabeli so označene z znaki °, * in †. Znaka ' in '' pa označujeta drugačno uresničitev oz. varianto določene fraze. Dvoje fraz, ločenih z vezajem, označuje frazo, ki vsebuje melodično tvarino obeh skupnih fraz.

Preglednica 2

Sestav traktov osmega modusa s stališča skupnih fraz

	Prvi verz	Drugi verz	Tretji verz	Četrti verz	Peti verz
<i>Ab ortu solis</i>	A2-B5 °D2-D3	E1 B1 C2' C4-°D2	*C1 B3 F		
<i>Absolve, Domine</i>	A1 B2 C1	B2 C1	B2 F		
<i>Ad te levavi</i>	A2 D3	E2 †D2	E2 †D2	*A2 B2'-B3 C1	B4 F
<i>Attende caelum</i>	A1 B1 C1	E1 B2 C4	B2 C1	E1 B2 C1	E1 F
<i>Beatus vir</i>	A1 B1 C2 D1	E1 C1 D2	E1 C1 F		
<i>Cantemus Domino</i>	A1 B2 C1 B2 C1	E1 B2 C2	E1 F		
<i>Commovisti</i>	A2' D3	B3' D4	B3' C3 F		
<i>De profundis</i>	A1 B5 C4 D1	E1 B5 C2 D1	B4 C4-D1	B3 C2 F	
<i>Desiderium</i>	A2" B1 C1 D3	E1 B1-D3	B4 C3 F		
<i>Iubilate Domino</i>	A1 B1 C4 D1	E1 C2	C4 D1	B5 C1 F	
<i>Laudate Dominum</i>	A1 B1 C2 D1	E1 B1-B2 C4 F			
<i>Qui confidunt</i>	A1 B3 E2' B2 C1	D4 B2 C3' B5 C3 F			
<i>Qui seminant</i>	A2 D2	E2 D2	B4 C2 F		
<i>Saepe expugnaverunt</i>	A3 D2	*B3' C4 D2'	E1' B1 C2' D2	E1' B1 C3 F	
<i>Sicut cervus</i>	A1 B2 C1	E1 B2 C1 D2	E1 B2 C1 F		
<i>Veni sponsa Christi</i>	A3-A2 B1 C2 D3	E1 *B4 °D2-B3 °D2	B5 °F		
<i>Vinea facta est</i>	A1 B1 C1	E1 B2 C1	B2 C1 F		

Sklepna razmišljanja

Ob primerjanju traktov osmega modusa lahko glede na njihovo strukturno podobo izluščimo več tipov melodij. Čeprav je tak prikaz le shematizacija, ki jo je mogoče aplicirati na repertoar spevov, ponuja zaokroženo sliko pogleda na sestav traktov osmega modusa in na tak način povzema celoto. Opozoriti velja, da večina spevov ne izkazuje značilnosti samo enega tipa, pač pa se jih med seboj pogosto družijo več. Pri prvem tipu se verzi delijo na štiri dele; to je najbolj običajna struktura verzov. Prvi verz se najpogosteje začne s frazo A1, ostali z E1. Druga fraza je praviloma B1 ali B2, mestoma se pojavlja tudi B5, tretja C2, lahko tudi C3 ali C4, verz z izjemo zadnjega pa se zaključi s frazo D1, včasih tudi D2. Ta tip melodije najbolj ponazarja trakt *Laudate Dominum*. Drugi tip je tisti, kjer se verzi delijo na dve frazi. Te melodije se navadno začnejo s frazo A2. V prvem delu verza so običajno fraze B3 ali B4 oz. E2, v drugem delu pa D2, redko C1. Značilen primer melodije opisanega tipa predstavlja glasba trakta *Ad te levavi*. Pri tretjem tipu se verzi delijo na tri dele. Na začetku prvega verza nastopi fraza A1, na začetku ostalih ponavadi E1. Na sredini verza običajno stoji fraza B1 ali B2, na koncu (razen v zadnjem verzu) pa C1. Značilnost melodij tega tipa je odsotnost fraz D. Primer z opisanim zaporedjem fraz je trakt *Vinea facta est*. V tretji tip sodijo kantiki velike sobote, ki se od ostalih spevov ne ločijo samo po strukturi verzov (kar vpliva na njihovo glasbo), temveč tudi po besedilu in

mestu, ki ga imajo znotraj liturgije. Ta tip melodij tvori posebno homogeno skupino spevov, ki se od ostalih ločijo tudi s tekstualnega in liturgičnega vidika, ne le melodičnega. Kot je bilo omenjeno, veliko traktov ni mogoče enostavno razvrstiti v enega izmed treh naštetih tipov. Najbolj izstopajoč primer predstavlja s petimi frazami v prvem in šestimi v drugem verzu trakt *Qui confidunt*. Njegova nenavadnost se kaže tudi v razporeditvi fraz, ki nekoliko očitneje odstopa od opisanega sistema.

Glede na nespremenljivost sestave traktov osmega modusa že od prvih ohranjenih glasbenih zapisov ter spričo dejstva, da se ista besedila v veliki meri pojavljajo na istih liturgičnih mestih že pred tem – opazna je kar precejšnja liturgična stabilnost repertoarja, je mogoče domnevati, da je bila struktura traktov ustaljena že pred 9. stoletjem. Vendar natančnejše določevanje starosti posamičnih spevov ni mogoče – ne glede na njihove glasbene lastnosti, prav tako ni zanesljivo postavljanje hipotez glede na njihov liturgični kontekst, če omenim samo najočitnejše poskuse tovrstnega početja.⁴⁴ Razlike v starosti med nekaterimi trakti pa vendar lahko ugotovimo ob primerjanju repertoarja skozi čas, saj se nekateri trakti pojavljajo v rokopisih šele kasneje. Iz preglednice 1 je razvidno, da trakti *Absolve*, *Domine*, *Ab ortu solis* in *Veni sponsa Christi* niso navzoči v najzgodnejših ohranjenih rokopisih, kar kaže na njihov kasnejši izvor. Med njimi je prvi še mlajši od ostalih dveh. Na to kaže med drugim pojavljanje fraz, ki vsebujejo melodično tvarino več skupnih fraz, poleg teh pa nastopajo še določene svojske melodične tvorbe (npr. °D2-B3, tj. sedma fraza trakta *Veni sponsa Christi*). Take fraze – imenovali bi jih lahko mešane fraze – so značilne za najmlajšo plast repertoarja traktov osmega modusa.⁴⁵

Ob vsem tem se zastavlja vprašanje, kako je bila dosežena stabilnost repertoarja pred uvedbo notne pisave. Ali nam ohranjeni glasbeni zapisi kaj povedo o repertoarju, ki je obstajal v ustnem izročilu? Možen odgovor ponuja prav prikazana uporaba skupnih fraz. Kantor, ki je besedilo dobro poznal, saj gre v večini za psalmska besedila, je tekst najprej razdelil na fraze. Nato je verjetno vsaj približno pripravil potek fraz glede na njihovo funkcijo. Zatem se je lahko sproti odvijal proces prilagajanja njihovih melodij posameznemu besedilu glede na število ter razporeditev poudarjenih in nepoudarjenih zlogov. Če je snovalec naletel na besedo, ki je pogosto povezana s prav določeno frazo, je lahko z njo povezano frazo uporabil tudi na neobičajnem, nepričakovanem mestu. Kantor je moral zelo dobro poznati strukturne principe repertoarja in seveda glasbo vsake fraze. Kenneth Levy je zato opozoril, da se kantorju tako ne bi bilo potrebno naučiti vsakega trakta na pamet, temveč bi lahko le temeljito poznal strukturne in organizacijske principe.⁴⁶ Pri tem je imel zagotovo veliko vlogo spomin. Znano je, da v nekaterih skupnostih pri bogoslužju niso uporabljali notiranih liturgičnih knjig tudi po uvedbi glasbenega zapisovanja, ponekod celo vse do 16. stoletja.⁴⁷ To jasno kaže, da je ustno izročilo soobstajalo hkrati s pisnim in da je omenjeno znanje kantor potreboval tudi, ko se je pojavilo glasbeno za-

⁴⁴ J. McKinnon, nav. delo, str. 284.

⁴⁵ E. Hornby, nav. delo, 2002, str. 206–208.

⁴⁶ Kenneth Levy, On Gregorian Orality, *Journal of the American Musicological Society* 43 (1990), str. 217.

⁴⁷ P. Jeffery, *Re-Envisioning Past Musical Cultures*, str. 69; L. Treitler, *With Voice and Pen*, str. 133. Sodeč po tem in glede na majhnost notiranih knjig so bile te verjetno le spominsko pomagale pred začetkom bogoslužja; James W. McKinnon, The Emergence of Gregorian Chant in

pisovanje. Poleg tega je tako znanje potrebno tudi za branje nediastematskih nevmatskih zapisov, iz katerih niso razvidna intervalna razmerja med posamičnimi toni.⁴⁸ To potrjuje tudi zgradba trakta *Absolve, Domine* nekoliko kasnejšega datuma, ki je popolnoma v skladu s principi oblikovanja najstarejše plasti traktov. Šele s prihodom intervalne, diastematske pisave se je odvisnost od pomnjenja lahko začela rahljati. Ta proces je viden pri najmlajših traktih (*Ab ortu solis, Veni sponsa Christi*), katerih fraze v primerjavi s tistimi v starejših ne izkazujejo več opisane formalne rigoroznosti.

Prikazani način oblikovanja z že obstoječo glasbeno tvarino je mogoče izvesti iz primerjalne razčlenitve traktov osmega modusa. Ob pogledu na druge gregorijanske oblike se izkaže, da jih ni moč razlagati na tak način in da je potreben drugačen analitični pristop.⁴⁹ Možno funkcioniranje spevov koralnega repertoarja v ustnem izročilu je pri različnih koralnih oblikah namreč različno. Konstrukcija traktov osmega modusa torej omogoča stabilnost obsežnega repertoarja, ki ni zapisan. Poleg tega ponuja osnovni spominski okvir, na podlagi katerega je mogoče obvladovanje večjega števila spevov. Kot se je izkazalo, so ostali (vsaj osnovni) principi oblikovanja traktov v zavesti še ves čas nastajanja novih spevov. Vse kaže na to, da so se snovalci melodij zavedali oblikovnih značilnosti in da proces snovanja torej ni bil samo podzavestno dejanje.

the Carolingian Era, *Antiquity and the Middle Ages: From Ancient Greece to the 15th Century*, ur. James W. McKinnon, London, Macmillan Press, 1990, str. 111–112.

⁴⁸ Levy, *Gregorian Chant and Oral Transmission, Essays on Medieval Music: In Honor of David G. Hughes*, ur. Graeme M. Boone, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995, str. 280.

⁴⁹ Oblikovanje s skupnimi frazami je značilno še za graduale, delno tudi za responzorije, sorodna melodična tvarina pa se pojavlja celo v nekaterih antifonah.

STANDARD PHRASES IN EIGHTH-MODE TRACTS:
AN ATTEMPT AT EXPLAINING THE FORMATION
OF GREGORIAN MELODIES

Summary

The study presents the results of a parallel musical analysis of a prominent set of chants; namely, the Gregorian eighth-mode tracts. The findings provide a basis for a model that elucidates both how the genre functions and how a professional singer or a scribe would have gone about his project of creating a tract.

Eighth-mode tracts consist of a group of standard melodic shapes, known as standard phrases; their appearance is connected with a specific formal and textual context. Six phrase types have been identified. Type A phrases are used for the beginning of a tract, type E phrases for the beginning of verses other than the first, type B phrases to end the first half-verse, type C phrases to begin the second half-verse, and type D phrases are used at the ends of verses other than the final one, where type F phrase is used. Apart from type F phrases, each of the six phrase types comprises two or more standard phrases. The most characteristic examples of typical phrases are set out in order to demonstrate their melodic substance, which also brings melodies of the same type into comparison with each other.

Three groups of eighth-mode tracts can be identified. The first group has a quadripartite verse structure, with A1, B1, B2, C2, D1, and E1 being used most frequently; the structure of the second group is tripartite, with A2, B3, B4, D2, and E2 being most common; and the third group has a bipartite verse structure, with A1, B1, B2, C1, and E1 being commonly used. Although some tracts fit closely with the formal scheme presented, others deviate from it, as can be seen from the table displaying deployment of the stock phrases (see p. 41). The structure of the eighth-mode tracts thus provides an insight into the oral tradition of Gregorian chant.