

SCRIPTURA ET NOTATIO BENEVENTANA

Ledić, Ivan

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:863296>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-12**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Odsjek za povijest
Filozofski fakultet
Sveučilište u Zagrebu

Diplomski rad

SCRIPTURA ET NOTATIO BENEVENTANA:
komparativna paleografska analiza pisma i notacije
napjeva *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara i
montekasinskog obrednika

Student: Ivan Ledić

Mentor: dr. sc. Tomislav Galović, izv. prof.

SADRŽAJ

1. UVOD.....	3
1. 1. HISTORIOGRAFIJA	10
2. IZVORI.....	18
2. 1. KONTEKST NASTANKA RUKOPISA	18
2. 2. VEKENEGIN EVANĐELISTAR.....	24
2. 3. MONTEKASINSKI OBREDNIK.....	28
3. TEKSTNA ANALIZA NAPJEVA.....	32
3. 1. ŠTO JE <i>EXULTET</i> ?	32
3. 2. PODRIJETLO NAPJEVA <i>EXULTET</i>	37
3. 3. BENEVENTANSKI VS. FRANAČKO-RIMSKI TEKST NAPJEVA <i>EXULTET</i>	40
4. PALEOGRAFSKA ANALIZA PISMA	46
4. 1. <i>SCRIPTURA BENEVENTANA</i>	46
4. 2. MORFOLOGIJA SLOVA	53
4. 3. MORFOLOGIJA LIGATURA	67
4. 4. ABBREVIJACIJE.....	75
4. 5. INTERPUNKCIJA	79
4. 6. KOREKTURE.....	82
5. PALEOGRAFSKA ANALIZA NOTACIJE	85
5. 1. RAZVOJ NOTACIJE U EUROPI.....	86
5. 2. <i>NOTATIO BENEVENTANA</i>	88
5. 3. MORFOLOGIJA NEUMA	92
5. 4. MELODIJA NAPJEVA <i>EXULTET</i>	102
5. 5. DATACIJA RUKOPISA	110
6. <i>ILLUMINATIO BENEVENTANA</i>	115
6. 1. MAJUSKULNA SLOVA	118
6. 2. MONOGRAMI <i>E I V</i>	120
7. GRAFETIČKA ANALIZA NAPJEVA <i>EXULTET</i>	126
8. <i>LITURGIA BENEVENTANA</i>	135
9. ZAKLJUČAK	140
10. PRILOZI	147
11. BIBLIOGRAFIJA.....	153
12. SAŽETAK.....	162

1. UVOD

Da se jedan povjesničar odluči baviti poviješću glazbe, nesvakidašnja je pojava. Ne treba stoga čuditi da srednjovjekovna glazba crkvene provenijencije, a liturgijske naravi, ne privlači velik broj istraživača, ne samo povjesničara, već i stručnjaka iz drugih srodnih disciplina. Više je tomu razloga. Kao najvažnije nameće se kompleksnost i dugotrajnost istraživačkog rada. Spomenuta kompleksnost, a s njom i dugotrajnost, proizlaze iz interdisciplinarnosti, nužno primjenjive na ovo polje istraživanja. Proučavanje srednjovjekovne liturgijske glazbe navodi istraživača na cjelokupnu analizu rukopisa na kojem/kojima provodi svoje istraživanje. To podrazumijeva sakupljanje znanja iz kodikologije, paleografije, liturgije, muzikologije, povijesti umjetnosti, a u zadnje vrijeme sve umreženijim i elastičnijim granicama istraživanja, i iz psihologije, sociologije... Jednom sakupivši znanja iz prethodno nabrojanih disciplina, ista je nužno validno i objektivno kontekstualizirati. Da to nije nimalo lak posao, pokazuje nam i činjenica da istraživači često budu stručnjaci u samo jednom od ovih polja, a ostala znanja stječu sakupljanjem literature „s raznih strana“. Međutim, interdisciplinarna istraživanja, za ovakvo što prijeko potrebna, bez spomenutih „raznih strana“ ne mogu biti pravovaljano provedena. Iako je svaka granica između dvije discipline ona koja iste te discipline definira i diferencira od ostalih, danas su te granice, posebice u svjetlu sve popularnijih i potrebnijih interdisciplinarnih istraživanja, sve više elastične te brojne nove metode pomažu u pronalaženju validnih drugačijih i točnijih zaključaka¹. Pa ipak, kao i autori prije, i autori danas često puta ostaju vezani najviše uz svoju struku, ne upuštajući se u dodatna, „susjedna“ istraživanja. Ako se takav usko shvaćen pristup primijeni na proučavanje rukopisa, on često može navoditi na usko iznalažena rješenja i ne do kraja razjašnjena pitanja.

Hoteći se baviti problematikom srednjovjekovne glazbe, posebice na hrvatskom povijesnom prostoru, i rezultate istraživanja pretočiti u rad kao što je ovaj, ubrzo sam se suočio s mnoštvom problema koje takvo istraživanje stavlja pred jednog povjesničara, a tek slabo priučenog muzikologa. Nije potrebno samo dobro poznavanje suvremenih glazbenih elemenata², već i onih srednjovjekovnih koji su često puta posve drukčiji od današnjih te kao takvi modernim

¹ O problematici interdisciplinarnosti iz perspektive njemačkih studija vidjeti u: Janet Ward, „Interdisciplinarity, German Studies, and the Humanities,“ *German Studies Review* 39 (2016), 517-520.

² Od inozemne literature postoji mnoštvo priručnika o glazbenoj teoriji. Ovdje navodim tek onaj koji mi je bio dugogodišnja pomoć i osnova za proučavanje glazbene teorije: Tihomir Petrović, *Osnove glazbene teorije* (Zagreb: HDGT, 2007).

istraživačima nejasni i nedokučivi³. Uz to, potrebna su za takvo što i velika poznavanja liturgije⁴, transfera formi i funkcija obreda s jednog prostora na drugi, kao kontekst koji u realnom povijesnom vremenu daje odgovore na stručna muzikološka pitanja. Nadalje, suočio sam se i s obveznim poznavanjem kodikologije i paleografije⁵, kao svojevrsne osnove nastanka nekog rukopisa uopće. Ovome se mogu dodati još brojne „prepreke“ koje povjesničaru mogu stajati na putu u njegovom istraživačkom radu, što pak ne znači da se iste ne mogu prevladati.

Veliki je izazov, stoga, pristupiti proučavanju rukopisa u njegovoj cjelini. Vrlo je to težak zadatak obavijen brojnim nejasnoćama i dugotrajnim procesom istraživanja. Iz toga proizlazi iznimno mala količina literature koja na jednom mjestu sažima sve one elemente koje jedan rukopis nudi za proučavanje. Povjesničari se uglavnom upuštaju u domenu pomoćnih povijesnih znanosti, za ovo područje konkretno paleografije i kodikologije, upravo iz razloga jer su za to obučeni na vlastitom studiju. Time se paleografi zadržavaju na proučavanju pisma iz jednog rukopisa ili na komparativnom aspektu pisma iz dva ili više rukopisa, sve to pokušavajući sinkronizirati s, za rukopis, aktualnim povijesnim kontekstom. Ostala pitanja ostaju od strane paleografa najčešće neistražena i prepuštena drugim stručnjacima. Ako rukopis zadrži glazbenu notaciju, ona će biti istražena od glazbenog paleografa, što je dio studija muzikologije, čija istraživanja pak time uglavnom ostaju odvojena od povjesničara, dakako osim od onih koji svojevrijem posegnu za literaturom iz tog područja. Rezultati rada glazbenih paleografa, koliko god teži i izazovniji od proučavanja pisma, često puta, manje su ili više manjkavi kvalitetnim smještanjem rukopisa u povijesni kontekst. Ovdje treba pribrojiti i povjesničare umjetnosti, kojima se uglavnom ostavlja proučavanje iluminacija, minijatura i raznih grafičkih prikaza. S njima povjesničari uspostavljaju nešto češći kontakt, stoga u ovom slučaju povijesni kontekst u

³ O srednjovjekovnoj glazbi također postoji do danas dostatan broj kvalitetnih priručnika. Za početnike vrijedi navesti: Jeremy Yudkin, *Music in Medieval Europe* (New Jersey: Prentice Hall, 1989). Za one napredne, pritom misleći na proučavanje srednjovjekovne polifonije vidjeti u: Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. (Cambridge: Medieval Academy of America, 1961). Velika pomoć pri transkripciji srednjovjekovnih napjeva može biti knjiga: Carl Parrish, *The Notation of Medieval Music* (New York: Norton, 1959). Iz hrvatske perspektive korisna je i knjiga: Miroslav Martinjak, *Gregorijansko pjevanje – baština i vrela rimske liturgije* (Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, 1997).

⁴ Od mnogih ovdje navodim tek onu koja liturgiju povezuje s gregorijanskim koralom: David Hiley, *Western Plainchant* (Oxford: Clarendon Press, 1993). Koristan je i pregled razvoja liturgije sve do 18. stoljeća: John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Centuries* (Oxford: Clarendon Press, 1991).

⁵ Navodim ovdje dva najvažnija priručnika – jedan inozemni i jedan domaći: Bernard Bischoff, *Latin Paleography* (Cambridge, Cambridge University Press, 1990); Jakov Stipišić, *Pomoćne povijesne znanosti u teoriji i praksi* (Zagreb: Školska knjiga, 1985).

rezultatima njihova rada nije toliko manjkav. Za ovaj rad, kao što će kasnije biti pokazano, nužno je i poznavanje liturgije. Ta su pak pitanja ostavljena uglavnom onima kojima je to uža struka – liturđičarima – dok svi ostali u kontekstu proučavanja rukopisa parcijalno posuđuju dotična znanja, često ih ne razumijući u potpunosti.

Prethodne manjkavosti u istraživanjima nisu nipošto negativna kritika stručnjacima iz prethodno navedenih područja, već pokazatelj koliko sveobuhvatan i dugotrajan proces proučavanja jednog rukopisa u cjelini može biti. Pa ipak, koliko god to bio veliki izazov, ovaj rad, nužno je naglasiti samo dijelom, taj isti izazov prihvaća. Prethodna poznavanja liturgije, studij povijesti i želja za poznavanjem srednjovjekovne liturđijske glazbe bili su glavna motivacija za odluku o ovakvom interdisciplinarnom istraživanju te pretakanju istog u rad kao što je ovaj. Naglašavam da elaborirani izazov prihvaćam tek u jednom njegovom dijelu, jer sveobuhvatni komparativni pristup dvama rukopisima u njihovoj cjelini, pogotovo uzme li se u obzir zadani format ovakvoga rada, zaista ne bi bio moguć. Najprihvatljiviji je, stoga, izbor napjeva koji je sadržan u oba rukopisa, a koji nudi dovoljno materijala za pisanje ovoga rada.

Napjev na kojem se čitavo ovo istraživanje temelji ima mnogo naziva, od kojih su najpoznatiji *Exultet* ili *Hvalospjev uskrsnoj svijeći*. Dotični se napjev pjeva na Veliku subotu nakon blagoslova ognja i paljenja uskrsne svijeće, a prije čitanja koja navještaju Gospodinovo uskrsnuće⁶. Za pitanje zašto je baš taj napjev okosnica ovoga rada više je razloga. Ponajprije, jedan je to od najsvečanijih, ali i po mnogim aspektima gledano najvažnijih liturđijskih tekstova. Drugi je razlog usko vezan s prethodnim. Naime, iako se o kvaliteti teksta i melodije napjeva vodilo računa sve do njegove standardizacije, i tekstualne i melodijske, u prethodnom stoljeću, južna Italija u razdoblju srednjega vijeka, točnije od 10. stoljeća nadalje, u kontekstu onoga što stručna literatura naziva beneventanskom liturđijom, puno je pažnje pridavala upravo ovom napjevu, koji je time postao svojevrsni specificum toga područja. Zašto je tome tako, u inozemnoj se historiografiji vodilo podosta polemike i na to pitanje do danas nije dan jasan odgovor. To pitanje nije presudno za ovo istraživanje te će dotično biti tek usputno spomenuto. Ono po čemu se napjev *Exultet* u južnoj Italiji razlikuje od ostalih napjeva s drugih područja mnogostruke je prirode. Ponajprije, 50% svih nama danas sačuvanih napjeva zapisano je na

⁶ Hiley, *Western Plainchant*, 38-39; Harper, *The Forms and Orders*, 146-149.

svitku⁷, koji je u Europi do 10. stoljeća već uvelike prepuštao mjesto kodeksu⁸. Uz to što je tekst pisan, kao što je i uobičajeno za južnu Italiju, beneventanom, notiran je specifičnom beneventanskom notacijom koju ne nalazimo ni na jednom drugom području van Apeninskog poluotoka, osim u Dalmaciji.

Specifičnost postojanja napjeva *Exultet* u Dalmaciji, pisanog beneventanom i notiranog beneventanskom glazbenom notacijom, uz još poneke tekstualne specifičnosti iz beneventanske liturgijske prakse, još je izraženija negoli što je to slučaj u južnoj Italiji. Iako ne posjedujemo napjeve pisane na svitku, već sama postojanost beneventanske notacije dovoljno govori, ako ne o direktnim transferima, onda barem o upoznatosti istočnojadranske liturgijske prakse s onom prekomorskog područja. No o pripadnosti tih napjeva u ovome radu nešto kasnije. S područja Dalmacije⁹ baštinimo četiri, uz beneventanski kulturni krug vezana, napjeva *Exultet*. Prvi od spomenutih nastao je u Osoru, kao dio poznatog Osorskog evanđelistara, 80-ih godina 11. stoljeća, nedugo nakon osnutka benediktinske opatije sv. Petra. Taj se rukopis danas čuva u Vatikanskoj knjižnici te nije digitaliziran. Možda i najpoznatiji, ako po čemu, onda po zasigurno bogatim iluminacijama, napjev je iz Vekeneginog evanđelistara. Sam evanđelistar, a tako i napjev u njemu, nastao je, prema tumačenjima Viktora Novaka, 10-15 godina nakon Osorskog u skriptoriju zadarskog samostana sv. Krševana, a naručiteljica je, kako i ime kaže, očito bila Vekenega, druga po redu opatica samostana sv. Marije u Zadru¹⁰. Rukopis se čuva u oksfordskoj knjižnici Bodleian te je, kao i Dubrovački misal čuvan u istoj instituciji, digitaliziran. O tom je evanđelistaru dosta toga napisano, ponajprije zbog brojnih zanimljivih te teško objašnjivih elemenata koje isti sadrži. Preostala dva napjeva iz rukopisa kasnije su izrade te su, usprkos također zanimljivim pitanjima koja uz iste možemo postaviti, nešto manje poznata. Prvi od njih onaj je iz Kotorskog misala iz, sudeći po dostupnoj literaturi, prve polovice 12. stoljeća¹¹. Ne zna se gdje je nastao, no pretpostavlja se da je napisan u Bariju za neku kotorsku crkvenu instituciju,

⁷ Thomas F. Kelly, *The Exultet in the Southern Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 194.

⁸ O odnosu svitka i kodeksa pogledati više u: Mateo Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova* (Zagreb: Matica hrvatska, 2007), 185-206.

⁹ Na ovom je mjestu svakako potrebno naglasiti da se termin *Dalmacija* u ovome radu odnosi na antičko područje na kojem se isti taj termin protezao, budući da je jedan od četiri nam sačuvana napjeva, onaj iz Kotora, nastao na području današnje Crne Gore te kao takav ne pripada Dalmaciji u njenom današnjem smislu.

¹⁰ Literatura o Vekeneginom evanđelistaru, a u sklopu nje neizbježno će biti riječi i o Osorskom evanđelistaru, bit će predstavljena u nastavku rada: vidi str.

¹¹ *Kotorski misal sv. Jakova od Lođe* (Zagreb: Hrvatsko nacionalno vijeće Crne Gore, 2019), 361.

budući da je kotorski biskup bio sufragan barijskom nadbiskupu¹². Rukopis se čuva u Državnoj knjižnici u Berlinu te nije digitaliziran, no objavljeno je faksimilno izdanje 2019. godine. Isto tako zagonetan svakako je i Dubrovački misal, preostali nam rukopis koji nam, od ponuđena četiri, sadrži najmlađi napjev *Exultet*, u čije pak vrijeme nastanka nismo sigurni. Dok inozemna historiografija govori u prilog 13., don Miho Demović, najpoznatiji istraživač tog rukopisa, dotično opovrgava i nudi kao dataciju 12. stoljeće. Nismo sigurni niti u kojem je skriptoriju nastao, osim što se sa sigurnošću može potvrditi da se radi o Dubrovniku¹³. Kao i Vekenegin evanđelistar, rukopis se danas čuva u knjižnici Bodleian i digitaliziran je.

Od prethodno predstavljena četiri rukopisa dosada se u historiografiji, čini se, najviše pisalo o Vekeneginom evanđelistaru. Iako su Kotorški i Dubrovački misal podosta zagonetniji za istraživanje, kontekst nastanka ovog zadarskog rukopisa privukao je do danas pažnju nemalog broja stranih i domaćih povjesničara te stručnjaka srodnih disciplina. Usprkos tomu, brojna znanja o tom rukopisu nedorečena su, što je često puta rezultat, kako je objašnjeno ranije, manjka interdisciplinarnih istraživanja, tj. posezanja za literaturom iz različitih stručnih područja. Bavljenje samo pismom, samo notacijom, samo iluminacijama itd., vrlo vjerojatno neće dati posve adekvatne odgovore na sva ona pitanja koja o ovome rukopisu možemo postaviti. Kako sam i ranije naglasio, format ovoga rada premalen je da bi se u obzir uzeo čitav evanđelistar, stoga smatram da je napjev *Exultet*, sadržan u istom rukopisu, optimalna mjera za to¹⁴.

Izvorište benediktinskog reda, ali i *primus inter pares* vjerskih te čak i svjetovnih institucija beneventanskoga kulturnog kruga, uz svu nužnu opreznost korištenja navedenog termina, samostan je Monte Cassino¹⁵. Sve promjene u beneventani kao pismu, notaciji i liturgiji u najvećem su se broju slučajeva isprva pojavljivale u tom samostanu te potom i u drugim

¹² *Kotorški misal sv. Jakova od Lođe*, 11-12.

¹³ Faksimilno izdanje: *Missale Ragusinum*, prir. Richard F. Gyug (Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1990).

¹⁴ U tom smislu ovaj napjev čini Vekenegin evanđelistar zagonetnim, posebice kad se u obzir uzmu crkveni i svjetovni dostojanstvenici tamo navedeni, no tek s jednim slovom te neumama po kojima i pokušavamo odgonetnuti njihova imena te tako datirati evanđelistar. Nameće se ovaj napjev nad drugima jer je i pitanje političkog položaja Zadra kao upravnog sjedišta Dalmacije vrlo važno. Više o tome u: Gerard B. Ladner, „The 'Portraits' of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls and the Liturgical Commemoration of the Emperor,“ *Speculum* 17 (1942), 181-200; te za Vekenegin evanđelistar dosta važniji: Marko Petrak, „The Byzantine Emperor in Medieval Dalmatian Exultets,“ u: *Byzantium in Dialogue with the Mediterranean*, ur. Daniëlle Sloopjes i Mariette Verhoeven (Leiden: Brill, 2019), 57-60.

¹⁵ O važnosti Monte Cassina i dalje je neizostavno: Herbert Bloch, „Monte Cassino, Byzantium, and the West in the Earlier Middle Ages,“ *Dumbarton Oaks Papers* 3 (1946), 166-222.

samostanima unutar spomenutoga kulturnog kruga. Zbog toga, ali i mnoštva drugih izvora koje iz tog samostana baštinitimo, do danas je u historiografiji skoro pa i etablirana uloga Monte Cassina kao *mother house*, tj. „glavnog“ samostana na području na kojem su se dotični beneventanski kulturni elementi proširili. Dovoljno je promotriti najvažniju, posebice stariju historiografsku literaturu iz domene paleografije, ne bi li se shvatio model gravitiranja samostana prema onom matičnom, tj. Monte Cassinu¹⁶. Je li to u praksi sredine srednjega vijeka doista tako funkcioniralo, zanimljivo je pitanje koje će ovome radu poslužiti kao polazišna hipoteza. Iako paleografi u svojim istraživanjima često u obzir uzimaju mnoštvo drugih rukopisa pomoću kojih rade usporedbu s onim kojeg istražuju, ovdje to neće biti slučaj. Zbog izazovnosti interdisciplinarnosti, ograničenosti formata rada, ali i velikog manjka digitaliziranih rukopisa iz južne Italije, za potrebe ovoga istraživanja odlučio sam se za komparativni pristup, tj. usporedbu dvaju napjeva *Exultet* – jednog iz centra, a drugog s periferije. Dakako, ovo je tek figurativni prikaz modela koji ovome radu služi kao hipoteza. Usporedivši napjev iz montekasinskog obrednika/antifonara¹⁷ te istovremenog zadarskog Vekeneginog evanđelistara¹⁸, pokušat ću utvrditi „valjanost“, tj. adekvatnost izrečenog modela. Iako se može prigovoriti da su dva izvora premala količina materijala na temelju kojih se mogu izvoditi validni zaključci, smatram kako je dotični odabir izvora, uz navedene ograničenosti s kojima sam se pri istraživanju susreo, pravovaljan, posebice ako se u obzir uzme kontekst nastanka rukopisa, tj. crkvene reforme 11. stoljeća i sve promjene na povijesnoj sceni koje je taj proces donio.

Ovo istraživanje, tj. nemali broj istraživačkih pitanja koja sam si za izradu istog postavio, temelje se na prethodno izrečenoj hipotezi modela centra i periferije. U kojoj je mjeri, odnosno je li uopće, taj model vidljiv? Na koji se način on manifestira s obzirom na tekst napjeva, pismo, notaciju, iluminacije, organizaciju stranica kodeksa na kojima se napjevi nalaze i, konačno, liturgiju? Vrijedi ovo pomnije elaborirati, budući da će svaka od ovih kategorija biti sadržana u zasebnom poglavlju. Logičan je izbor započeti s komparacijom tekstova dvaju napjeva – njihovim sličnostima i razlikama u kontekstu nastanka i razvoja napjeva *Exultet* i liturgijskih,

¹⁶ Ovdje neću navoditi konkretnu literaturu o tome. Dovoljno je pogledati knjige i članke Viktora Novaka, jednog od najznačajnijih paleografa za hrvatsku povijest te njegovo shvaćanje odnosa Monte Cassina i samostana na dalmatinskoj obali.

¹⁷ Signatura rukopisa čuvanog u knjižnici Valliceliana u Rimu: MS Bibl. Vall. C 32.

¹⁸ Signatura rukopisa čuvanog u knjižnici Bodleian u Londonu: MS Canon. Bibl. Lat. 61.

odnosno općecrkvenih prilika zadanih u proučavanom periodu¹⁹. Sljedeći korak predstavljat će komparativna analiza pisma, tj. beneventane. Slikovnim prikazima slova, ligatura, nekih abrevijacija, interpunkcije i korektura pokušat ću što jasnije prikazati sličnosti i razlike morfoloških oblika te funkcije istih adekvatno objasniti. Po istom principu uslijedit će i komparativna analiza morfoloških oblika neuma te, na temelju toga, kratki osvrt na analizu melodija ovih dvaju napjeva²⁰. Za razliku od montekasinskog obrednika, Vekenegin evanđelistar sadrži dva bogato ukrašena inicijala, izrađena preko cijele, odnosno u drugom slučaju pola stranice. Bilo bi neprimjereno preskočiti analizu onoga po čemu je dotični rukopis prepoznatljiv te onoga što je izazivalo znatiželju prvih istraživača istog. Zbirnim pogledom pisma, notacije i iluminacije pruža se prilika odgovoriti na pitanje kako su pisari, budući da je sigurno da je u izradi napjeva sudjelovalo više njih, organizirali prostor stranice kodeksa na kojem su pisali te što nam to može reći o motivacijama pisara pri pisanju ovih dvaju rukopisa. Možda i najteži dio rada, budući da je isti obavljen velikim nedostatkom izvora i dosjetkama različitih istraživača, bit će uklopiti sve napisano u kontekst beneventanske liturgije. Je li moguće u ova dva slučaja govoriti o beneventanskoj liturgiji? Ako da, gdje se ona manifestira i koje su joj karakteristike? Možda i važnije pitanje je: možemo li prepoznati tragove iste na prostoru Dalmacije? Dakako, na potonje pitanje priložit ću tek dosadašnje rezultate istraživanja, budući da na temelju proučavanja jednog dalmatinskog napjeva na takvo što nije moguće odgovoriti. Na temelju cjelokupne analize predstavljenih dvaju napjeva, smještenih u kontekst crkvene reforme i svih događaja koje je ista potakla u drugoj polovici 11. stoljeća, te literature za ovu temu relevantne, pokušat ću što jasnije i adekvatnije odgovoriti na prethodno zadana pitanja.

Teorijski model kojim se autor u vlastitom radu koristi često puta nije lako odrediti. Iako sam prethodno naveo da se ovo istraživanje temelji na komparativnom pristupu dvama izvorima, ipak je dotično potrebno nešto detaljnije objasniti. Napjevi *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika nisu tek dva monolitna bloka koja bi trebalo usporediti i na temelju istog iznijeti zaključke. Cilj je ovome radu pokušati razumjeti transfere između dviju jadranskih obala, koje bismo detaljnom analizom spomenuta dva napjeva eventualno mogli otkriti. Teorijski je to model Michela Espagnea, francuskog kulturnog povjesničara, koji je kao

¹⁹ Transkripcija tekstova dana je u prilogu 1 na str. 147-151 na kraju ovoga rada.

²⁰ Transkripcija napjeva neće biti sadržana u ovome radu. Za takav poduhvat potrebno je mnogo više znanja i komparacije s ostalim izvorima. Međutim, čak i s naprednijim znanjima, izrada transkripcije puna je nesigurnosti i nedokučivosti poimanja kako se što pjevalo toliko stoljeća ranije.

alternativu komparativnoj historiji, čiji su nedostaci uvelike prepoznavani u periodu 90-ih godina 20. stoljeća, ponudio model historije transfera²¹. Iako je temeljem nedostataka komparativne historije proizašao pozamašan broj drugih modela, što danas skupnim imenom nazivamo historija isprepletanja, smatram da je uočavanje transfera, u ovom konkretnom slučaju ponajprije onih kulturnih, adekvatan model koji bi ovaj rad trebao slijediti. Dotični je model koristan i utoliko što u historiografiji može, ako ne maknuti, pa barem popraviti, često puta u inozemnoj literaturi marginalno proučavanje, a ponekad tek samo spominjanje Dalmacije kao prostora beneventanskoga kulturnog kruga.

Metoda ovoga istraživanja sastoji se od dva kontrastna procesa – analize i sinteze. Isprva ću sve one elemente koje napjevi nude za proučavanje - tekst, pismo, notaciju i iluminacije - podijeliti i zasebno analizirati. Nakon toga, u cilju da ponešto kažem o organizaciji stranica rukopisa i liturgiji koju iz istih prepoznajemo, koristit ću sintetički pristup spajanja svih prethodno spomenutih elemenata. Dakako, dotično ću primijeniti na oba rukopisa istovremeno, što zapravo znači adekvatnu usporedbu iz koje će, nadam se, proizaći validni zaključci.

1. 1. HISTORIOGRAFIJA

Iako uobičajen, kronološki pregled historiografije o za ovaj rad zadanoj temi nije praktično rješenje. Razlog tomu jest interdisciplinarni pristup, koji bi neizbježno zahtijevao mnogo manjih potpoglavlja, tj. za svako područje bavljenja zaseban kronološki slijed, što bi na kraju, vjerujem, strukturu i preglednost rada podosta narušilo. Odlučio sam stoga u sljedećim redovima tematski pristupiti prikazu svega onoga napisanog, a bitnog za dotično istraživanje. Dakako, nije moguće, niti mi je to namjera, predstaviti svu literaturu ovdje korisnu. Za to služi sveukupna bibliografija na kraju rada, a ovdje će biti predstavljeni tek oni najvažniji naslovi, tematski grupirani, bez kojih ovo istraživanje ne bi rezultiralo onime što je ovdje zapisano.

Poticaaj odabiru teme o kojoj ovdje pišem knjiga je Thomasa F. Kellyja *The Exultet in Southern Italy*. Američki je muzikolog u navedenoj monografiji, ali ujedno i sintezi, na jednom mjestu skupio sve nama danas poznate napjeve *Exultet* beneventanskoga kulturnog kruga te, na temelju analize istih, adekvatno objasnio formu i funkciju dotičnog napjeva u svom specifičnome

²¹ Više o tome u: Zrinka Blažević, Tihana Kušter, „Historija isprepletanja danas: teorijska polazišta i istraživačke perspektive,“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 52/1 (2020), 17-19.

južnotalijanskom kontekstu. Tekst napjeva u odnosu na standardni gregorijanski, beneventanske melodije napjeva, odnos kodeksa i svitka na kojima se nalaze, iluminacije, liturgijski kontekst prostora južne Italije u susretu s 11-stoljetnom crkvenom reformom iz Rima itd.; teme su koje je Kelly uključio u svoju sintezu, a interdisciplinarni pristup i koncept iste uzori su ovome radu²². Ipak, kao što se može zaključiti i iz naslova, dalmatinski je prostor u Kellyjevu istraživanju ostao po strani, stoga su četiri napjeva s dalmatinske obale tek marginalno spomenuta i uklopljena, makar uvijek na pravi način, u proučavani beneventanski kulturni krug. Tu je „nepravdu“ ispravio člankom *The Exultet in Dalmatian Manuscripts in Beneventan Script* u zborniku Stanislava Tuksara. Dakako, članak je više preglednog karaktera, osim upozorenja da su četiri dalmatinska napjeva *Exultet* različitog porijekla te ih kao takve ne možemo svrstavati u zajednički koš²³. Prethodno spomenuta monografija ostaje zapravo najvažnija literatura i onima koji žele saznati nešto o napjevu *Exultet* izvan ovoga područja, budući da su radovi na tu temu, izuzev nekih zastarjelih iz njemačke i talijanske historiografije, vrlo rijetki²⁴. Ipak, 2021. godine Miroslav Martinjak priredio je transkripciju standardnog napjeva iz Rimskog misala u koralnoj kvadratnoj i današnjoj dur-mol notaciji s tekstom prevedenim na hrvatski jezik. Na kraju je također dodan i kratak, doduše ne previše kritički, ali koristan osvrt na povijest ovoga napjeva. Osim kao priručnik za učenje pjevanja istog, to je također bio još jedan poticaj ovome istraživanju²⁵.

Jedna od polazišnih stavki, ali i koristan uvod za proučavanje zadarskog samostana sv. Marije u Zadru, monografija je *Zadar u srednjem vijeku do 1409.*, koju su 1976. godine napisali Nada Klaić i Ivo Petricioli²⁶, jedni od najvažnijih povjesničara, odnosno povjesničara umjetnosti u Hrvatskoj. Osim političke i, nešto manje, društvene povijesti Zadra, za što je zaslužna Nada Klaić, Petriciolijeva zasluga svakako je i povijesno-umjetnička sinteza srednjovjekovnog Zadra. Kada поближе govorimo o samostanu sv. Marije u Zadru, mnoštvo se literature može naći o

²² Iako se ne poznajemo, bilo bi neprimjereno ne izreći zahvalu Thomasu F. Kellyju na njegovim radovima, budući da prije konzultiranja istih nisam uopće bio svjestan problematike koju pruža napjev *Exultet* u ovome kontekstu, a o kojoj jedan povjesničar može istraživati.

²³ Thomas F. Kelly, "The Exultet in Dalmatian Manuscripts in Beneventan Script," u: *Srednjovjekovne glazbene kulture Jadrana – Mediaeval Music Cultures of the Adriatic Region*, ur. Stanislav Tuksar (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2000), 23–38.

²⁴ Jedan od prvih članaka na tu temu, a i danas koristan: Henry M. Bannister, „The Vetus Itala Text of the Exultet,“ *The Journal of Theological Studies* 1 (1909), 43-54.

²⁵ *Vazmeni hvalospjev*, prir. Miroslav Martinjak (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2021).

²⁶ Nada Klaić, Ivo Petricioli, *Zadar u srednjem vijeku do 1409.* (Zadar: Filozofski fakultet u Zadru, 1976).

njezinom kartularu, hoteći se time poglavito debatirati o njezinom osnutku, nauštrb preostale kronološke povijesti samostana. Svakako treba spomenuti članak Viktora Novaka *Marginalije za historiju zadarskog manastira sv. Marije u XII stoljeću*, koji je, iako zastario, i dalje važno vrelo informacija o samostanu nakon vremena opatica Čike i Vekenega²⁷. Ipak, u novije vrijeme pojavila su se dva zbornika radova u izdanju Sveučilišta u Zadru, u kojima se mogu naći članci istaknutih povjesničara vezanih uz ovu temu. Tako je 2016. izišao zbornik povodom 950. obljetnice osnutka samostana *ABBATISSA INGENUITATE PRECIPUA: Zbornik radova sa znanstvenog kolokvija „950. obljetnica Samostana benediktinki Sv. Marije u Zadru (1066.-2016.)”*, iz čega su za ovaj rad korisni članci Mladena Ančića, koji se u kontekstu odnosa opatice Čike i hrvatskog kralja Petra Krešimira IV. pozabavio pitanjem uloge Bizanta na istočno-jadranskoj obali toga vremena²⁸, te Tomislava Galovića, koji se posvetio pitanju benediktinaca na istom području također u Krešimirovo vrijeme²⁹. Nadalje, 2011. godine izišao je zbornik povodom 900. obljetnice Vekeneginog epitafa *LAUDE NITENS MULTA: Zbornik radova s kolokvija u povodu 900. obljetnice Vekenegina epitafa*³⁰. Iako koristan za ovaj rad, u njemu se ne može pronaći ništa o Vekeneginom evanđelistaru, što smatram propustom, budući da sam evanđelistar valja smjestiti u povijesni kontekst kraja 11. stoljeća, primjerice gradnje ranoromaničke bazilike, o čemu će više riječi biti u nastavku rada.

O Vekeneginom evanđelistaru do danas postoji pozamašan broj istraživačkih i drugih radova. Kako je već spomenuti Thomas F. Kelly konstatirao, pri istraživanju srednjovjekovnih liturgijskih rukopisa pažnju privlače uglavnom iluminacije, kojima je tamo najčešće i mjesto. U tome Vekenegin evanđelistar nije nikakav izuzetak, što potvrđuje i njegova posvjedočenost u inozemnoj literaturi 19. stoljeća. Dakako, ne treba pri tome pomisliti na adekvatnu analizu istog, već tek na zapažanje nečeg iznimno vrijednog u inventaru londonske knjižnice Bodleian. Prvi koji je u hrvatskoj historiografiji počeo primjećivati istraživački potencijal evanđelistara, kao

²⁷ Viktor Novak, „Marginalije za historiju zadarskog manastira sv. Marije u XII stoljeću,” *Starohrvatska prosvjeta* 3 (1963), 181-202.

²⁸ Mladen Ančić, „Opatica Čika i kralj Petar Krešimir IV.: Bizant u susretu s Hrvatskim Kraljevstvom,” u: *ABBATISSA INGENUITATE PRECIPUA: Zbornik radova sa znanstvenog kolokvija „950. obljetnica Samostana benediktinki Sv. Marije u Zadru (1066.-2016.)”*, ur. Mladen Ančić (Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016), 13-51.

²⁹ Tomislav Galović, „Croatia Benedictina: Hrvatsko Kraljevstvo, Petar Krešimir IV. i Ordo sancti Benedicti,” u: *ABBATISSA INGENUITATE PRECIPUA: Zbornik radova sa znanstvenog kolokvija „950. obljetnica Samostana benediktinki Sv. Marije u Zadru (1066.-2016.)”*, ur. Mladen Ančić (Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016), 53-74.

³⁰ Mladen Ančić, „Vekenega i kralj Koloman,” u: *LAUDE NITENS MULTA: Zbornik radova s kolokvija u povodu 900. obljetnice Vekenegina epitafa*, ur. Pavaša Vežić i Ivan Josipović (Zadar: Sveučilište u Zadru, 2011), 15-40.

uostalom i drugih rukopisa, bio je Viktor Novak. U članku iz 1957. godine *Neiskorišćavana kategorija dalmatinskih historijskih izvora od VIII. do XII. stoljeća* Novak se pozabavio detaljno, između ostalog pitanjem datacije rukopisa, i to u odnosu na kronološki, ali i sadržajno, veoma blizak Osorski evanđelistar³¹. Paleografska analiza pisma, zrele oble beneventane, tema je također Novakova članka iz 1962. godine *Većenegin evanđelistar: Notae paleographicae*, gdje je uz detaljnu pismovnu analizu donio i transkripciju teksta napjeva *Exultet*, čime je zapravo potvrdio istaknutost i važnost tog napjeva unutar evanđelistara³². Viktor Novak za ovaj rad značajan je i u pogledu njegove dosta rane monografije, iz 1920. godine, *Scriptura beneventana: s osobitim obzirom na tip dalmatinske beneventane: paleografska studija*, u kojoj se pozabavio pitanjem beneventane na dalmatinskoj obali te na koji je način ona došla, te je li uopće došla, iz južne Italije u Dalmaciju³³. U novije vrijeme osvrt na beneventanu kao pismo dao je Tomislav Galović u članku *Scriptura Beneventana – Example of European Calligraphic Script in the Middle Ages*³⁴. Vrijedi naglasiti da ozbiljniji poduhvati, barem u pogledu nadogradnje Novakovih istraživanja, u hrvatskoj historiografiji nisu zamjetni. S tim u skladu Vekenegin evanđelistar ostaje na razini spomena ili tek neznatno detaljnije elaboracije.

Bavljenje beneventanskom notacijom u hrvatskoj je muzikologiji, odnosno historiografiji, vrlo slabih razmjera. Tomu treba pripisati i vrlo mali broj inozemnih istraživača koji se bave ovom temom, stoga općenito gledano interes za ovu tematiku nije na zavidnom nivou. Treba ipak istaknuti već spomenutog Thomasa Kellyja, čija je monografija, nekoliko godina starija od prethodno navedene, *The Beneventan Chant*, zapravo prva koja je u zadnjih nekoliko desetljeća sažela nova istraživanja i sintetizirala znanja o beneventanskoj notaciji te s njom neodvojivo povezanoj liturgiji³⁵. Od hrvatskih istraživača bilo bi nepravедno ne spomenuti don Mihi Demovića, koji je, iako se nikada nije bavio napjevom u Vekeneginom evanđelistaru, puno pažnje posvetio beneventanskoj notaciji (primjerice, Trogirski evanđelistar), no često sa

³¹ Viktor Novak, „Neiskorišćavana kategorija dalmatinskih historijskih izvora od VIII. do XII. stoljeća : koju se vrstu još neiskorištenih podataka za vizantijsku i hrvatsku historiju može naći u dalmatinskim rimsko-liturgijskim rukopisima od VIII. do XII. stoljeća?“, *Radovi Instituta JAZU u Zadru* 3 (1957), 39-74.

³² Viktor Novak, „Većenegin evanđelistar: notae paleographicae“, *Starine JAZU* 51 (1962), 5-48.

³³ Viktor Novak, *Scriptura beneventana: s osobitim obzirom na tip dalmatinske beneventane: paleografska studija* (Zagreb: Tipografija, 1920). Prethodno navedenim radovima Viktora Novaka treba pridodati i njegovu sintezu: Viktor Novak, *Latinska paleografija* (Beograd: Naučna knjiga, 1952).

³⁴ Tomislav Galović, „Scriptura Beneventana – Example of European Calligraphic Script in the Middle Ages,“ u: *Classical Heritage from the Epigraphic to the Digital*, ur. Irena Bratičević & Teo Radić (Zagreb: Academia Ragusina, 2014), 103-136.

³⁵ Thomas F. Kelly, *The Beneventan Chant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).

zastarjelim metodama i dvojbjenim zaključcima. Svakako najvažniji rad o napjevu *Exultet* Vekeneginog evanđelistara, te zapravo jedini, napisao je 1966. godine Marijan Grgić za zbornik radova *Prošlost grada Zadra*. Sam se Grgić školovao u Londonu, gdje je imao pristup i Vekeneginom evanđelistaru, ali i Čikinom časoslovu, na kojem je uostalom i doktorirao. U navedenom je zborniku, osim podrobne analize, donijeta i transkripcija napjeva u kvadratnoj koralnoj notaciji, uspoređena u tom slučaju s nekoliko drugih izvora, što čini ovaj članak iznimnim doprinosom ovome radu³⁶. Prije godinu dana objavljenja je prva sinteza hrvatske srednjovjekovne glazbe *Glazba povijesnih hrvatskih zemalja u srednjemu vijeku* autorice Hane Breko Kustura³⁷. Treba dakako razumjeti da se radi o sintezi velikog vremenskog razdoblja, kao i o tome da autorici područje beneventanskih napjeva nije uža specijalizacija, stoga ovdje proučavani dio u toj monografiji nije zapaženije zastupljen.

Temelj svakom znanstvenom istraživanju iluminacija djelo je *The Exultet Rolls in South Italy* Myrtille Avery napisano još davne 1936. godine³⁸. Ono je značajno upravo zbog toga jer je uvelike utjecalo na daljnje proučavanje rukopisa iz perspektive povijesti umjetnosti, posebice jer u sebi sadrži i prve faksimile svitaka, čime je njihovo istraživanje umnogome olakšano. Iluminacije Vekeneginog evanđelistara, na prvi pogled vrlo vrijedne i izradom bogate, privlačile su pažnju brojnih istraživača još od 19. stoljeća, no samostalan rad isključivo o njima nije do danas nastao. Pa ipak, valja spomenuti dvije povjesničarke umjetnosti – Branku Telebaković Pecarski i Jovanku Maksimović, čija su istraživanja uvelike doprinijela poznavanju dalmatinske rukopisne povijesti umjetnosti³⁹. Ne treba pritom zaboraviti ni Emanuela Elbu, jednu od rijetkih koja je u svojim istraživanjima tražila spone južne Italije i Dalmacije, ne spominjući Dalmaciju time tek usputno ili kao ilustrativan primjer sličnosti prekomorske obale. Na tom tragu nastao je i doktorat Rozane Vojvode *Dalmatian Illuminated Manuscripts Written in Beneventan Script and*

³⁶ Marijan Grgić, „Najstarije zadarske note,“ u: *Grad Zadar – presjek kroz povijest*, ur. Grga Novak i Vjekoslav Maštrović (Zadar: JAZU, 1966), 269-353.

³⁷ Hana Breko Kustura, *Glazba povijesnih hrvatskih zemalja u srednjem vijeku* (Zagreb: Leykam international, 2022); od iste autorice pogledati i članak: Hana Breko Kustura, „Hrvatski srednjovjekovni glazbeni kodeksi – na razmeđu različitih kulturnih tradicija,“ u: *Raukarov zbornik*, ur. Neven Budak (Zagreb: FF Press, 2005), 127-142.

³⁸ Myrtille Avery, *The Exultet Rolls in South Italy*, vol. II (Princeton: Princeton University Press, 1936); prvi svezak nikada nije objavljen.

³⁹ Branka Telebaković Pecarski, „Notae artis illuminatoriae,“ *Starine JAZU* 51 (1962), 49-60; Jovanka Maksimović, „Beleške o iluminacijama južne Italije i Dalmacije u srednjem veku,“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 21 (1980), 190-199.

Benedictine Scriptoria in Zadar, Dubrovnik and Trogir, obranjen u Budimpešti 2011. godine⁴⁰. On je za hrvatsku historiografiju od velike važnosti, jer je autorica njime rasvijetlila brojne moguće veze i transfere s južnotalijanske na dalmatinsku obalu te problematiku iluminacija povezala s problematikom beneventane kao pisma. Budući da montekasinski obrednik ne posjeduje iluminacije, u ovome ću radu stoga ovaj doktorat koristiti kao podlogu ne bi li uspješno prenio ona znanja koja posjedujemo o iluminacijama Vekeneginog evanđelistara.

U pogledu organizacije prostora za pisanje, tj. pergamentne stranice kodeksa, domišljate ideje metoda proučavanja istog, posuđene mahom iz njemačke lingvistike, iznio je u svojoj sintezi *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova* Mateo Žagar 2007. godine⁴¹. Model proučavanja rukopisa na grafetičkoj razini, što znači analizu svega onoga što ne posjeduje govornu stranu, dakle od grafema kao najmanje pisane jedinice pa sve do čitave stranice kodeksa, bit će nešto više razjašnjen u zasebnom poglavlju. Iako ponešto dubiozan, ovaj model možda može upozoriti na neke propuste ostalih stručnjaka i dati neke nove zaključke.

Daleke 1912. godine američki paleograf Elias Avery Loew izdao je knjigu *The Beneventan Script*, prvu i do danas najvažniju sintezu nastanka, razvoja i svih formi i funkcija beneventane kao pisma⁴². Referenca na ovu knjigu, usprkos tome što je Loewu u to vrijeme bilo poznato tek 600-tinjak beneventanskih rukopisa, ostaje neizbježna svakome tko se želi baviti ovom tematikom. Ključan korak naprijed napravila je nekoliko desetljeća kasnije Virginia Brown, koja je 1980. izdala novo, prošireno i revidirano izdanje Loewove knjige s dodatkom novootkrivenih beneventanskih rukopisa⁴³. Otkrivanje novih rukopisa nastavila je sve do smrti 2009. godine, stoga nam je do danas poznato njih oko 2200, sve do u 16. stoljeće⁴⁴. Međutim, Virginia Brown, zajedno s Richardom Gyugom i Rogerom Reynolds pokrenula je vrlo vrijedan i produktivan projekt *Monumenta liturgica beneventana* na Pontifikalnom institutu srednjovjekovnih znanosti u Torontu, čiji je zadatak izdavati i proučavati beneventanske

⁴⁰ Rozana Vojvoda, „Dalmatian Illuminated Manuscripts Written in Beneventan Script and Benedictine Scriptoria in Zadar, Dubrovnik and Trogir“ (Ph.D. diss., Central European University, 2000). U ovome se doktoratu također može naći još mnoštvo radova, mahom talijanskih, o iluminacijama napjeva *Exultet* pisanog na svitku ili kodeksu.

⁴¹ Mateo Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova* (Zagreb: Matica hrvatska, 2007).

⁴² Elias A. Loew, *The Beneventan Script – a History of the South Italian Minuscule* (Oxford: Clarendon Press, 1914).

⁴³ Elias A. Loew, *The Beneventan Script – a History of the South Italian Minuscule*, II. izdanje, ur. Virginia Brown (Rim: Edizioni di Storia e Letteratura, 1980).

⁴⁴ Sve članke izdavane do autoričine smrti na jednom je mjestu skupila Rozana Vojvoda u svome ovdje već spomenutom doktoratu: Vojvoda, „Dalmatian Illuminated Manuscripts,“ 8.

rukopise⁴⁵. Pod agendom tog projekta nastala je do danas velika količina literature, čija će znanja, nadam se, obogatiti i ovaj rad. Svakako vrijedi navesti knjigu *Terra sancti Benedicti*, također Virginie Brown, gdje se možda i po prvi puta počela dovoditi u vezu beneventana kao pismo s liturgijom južne Italije⁴⁶. Time je nastala posve nova paradigma razumijevanja beneventane kao *scriptura liturgica*, budući da je oko 70% rukopisa pisanih beneventanom liturgijske provenijencije⁴⁷. U tom je kontekstu nova saznanja donio i Francis Newton, baveći se odnosom beneventane i karoline i navodnog „konflikta“ između ova dva pisma⁴⁸, te već spomenuti Richard Gyug, koji je, usprkos tome što se bavio najviše Kotorskim i Dubrovačkim misalom, u jednom od svojih članaka uvelike pridonio razumijevanju prijelaza iz beneventane u goticu⁴⁹.

Periodska okosnica ovoga rada crkvena je reforma 11. stoljeća. O tome je do danas napisana velika količina literature, stoga mi je ovdje cilj upozoriti samo na neke radove koji mi se doimaju adekvatnima za temu koju ovdje obrađujem. U jednoj od novijih sinteza, *The Middle Ages*, Johannes Fried jedno je poglavlje posvetio upravo tom pitanju⁵⁰. Ono je važno upravo zbog činjenice što autor ne navodi tek povijesnu događajnicu vezanu uz reformu, već i filozofsko-teološko-političke prijepore koji će uvelike utjecati na promjene u liturgiji. Herbert E. J. Cowdrey napisao je knjigu *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, čiji je sadržaj do danas obogaćen još nekim njegovim člancima⁵¹. O političkoj događajnici u Hrvatskoj u kontekstu crkvene povijesti napisala je Nada Klaić članak *Pobjeda reformnog Rima na Jadranu za pape Grgura VII.*⁵², a za promjene koje su se očitovale u arhitekturi svakako vrijedi pogledati članak

⁴⁵ Više o projektu na njihovoj službenoj stranici: <https://pims.ca/article/monumenta-liturgica-beneventana/> (posjećeno 5. rujna 2023.)

⁴⁶ Virginia Brown, *Terra sancti Benedicti* (Rim: Edizioni di Storia e Letteratura, 2005).

⁴⁷ *Monumenta liturgica beneventana*, <https://pims.ca/article/monumenta-liturgica-beneventana/> (posjećeno 5. rujna 2023.)

⁴⁸ Od spomenutog autora vrijedi navesti članke: Francis Newton, „One Scriptorium, Two Scripts: Beneventan, Caroline, and the Problem of Marston Ms 112,“ *The Yale University Library Gazette* 66 (1991), 118-133.; Francis Newton, „The Desiderian Scriptorium at Monte Cassino: The "Chronicle" and Some Surviving Manuscripts,“ *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976), 35-54. Također navodim i vrlo korisnu knjigu istog autora: Francis Newton, *The Scriptorium and Library at Monte Cassino, 1058-1105*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1999).

⁴⁹ Richard Gyug, „From Beneventan to Gothic: Continuity and Change in Southern Italian Liturgical Ceremonies,“ u: *Classica et Beneventana: Essays presented to Virginia Brown on the occasion of her 65th Birthday*, ur. F. T. Coulson i A. A. Grotans (Turnhout: Brepols, 2008), 293-310.

⁵⁰ Johannes Fried, *The Middle Ages* (Cambridge: The Balknap Press of Harvard University Press, 2015).

⁵¹ Herbert E. J. Cowdrey, *The Cluniacs and the Gregorian Reform* (Oxford: Clarendon Press, 1970).

⁵² Nada Klaić, „Pobjeda reformnog Rima na Jadranu za pape Grgura VII.,“ *Vjesnik HARIp* 28 (1985), 147-202.

Miljenka Jurkovića *Crkvena reforma i ranoromanička arhitektura na istočnom Jadranu*⁵³. Valjalo bi spomenuti i sintezu Nevena Budaka *Hrvatska povijest od 550. do 1100.*, gdje je autor, između ostalih tema hrvatske ranosrednjovjekovne povijesti, pisao i o širenju benediktinskog reda po Dalmaciji i Hrvatskoj⁵⁴.

Usprkos tome što o Monte Cassinu kao samostanu postoji velika količina literature, što je uostalom vidljivo i u tome što svi prethodno navedeni radovi nužno spominju taj samostan, o montekasinskom obredniku vrlo je malo radova. Zbog ostavljenog praznog prostora neispunjenog iluminacijama rukopis se čini nedovršenim, a time također nije privukao pažnju stručnjaka. Iako ga većina smatra rukopisom nastalim u Monte Cassinu krajem 11. stoljeća, Ambros Odermatt sumnjičav je prema toj konstataciji⁵⁵. Ipak, bez obzira na to, svojim skromnim pregledom rukopisa priklonio bih se tradicionalnom mišljenju da je isti nastao u Monte Cassinu upravo u vrijeme kada je u Zadru nastao i Vekenegin evanđelistar.

⁵³ Miljenko Jurković, „Crkvena reforma i ranoromanička arhitektura na istočnom Jadranu,“ *Starohrvatska prosvjeta* 3 (1990), 191-213.

⁵⁴ Neven Budak, *Hrvatska povijest od 550. do 1100.* (Zagreb: Leykam international, 2018), 261-270.

⁵⁵ Ambros Odermatt, *Ein Rituale in beneventanischer Schrift: Roma, Biblioteca Vallicelliana, Cod. C 32: Ende des 11. Jahrhunderts* (Freiburg: Universitatverlag Freiburg Schweiz, 1980). Nažalost, ovo je možda jedina, pa time i najvažnija knjiga o ovom rukopisu. Sva ostala literatura bavi se širim područjima te se uglavnom sporadično na dotično referira.

2. IZVORI

Ovaj rad temelji se na iscrpnoj analizi napjeva *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika. Iako se u znanstvenim radovima uvriježilo reći ponešto o korištenim povijesnim izvorima u samom uvodu, smatram da dotična dva rukopisa, tj. povijesna izvora, u ovome slučaju zavrjeđuju zasebno poglavlje, budući da su isti okosnica ovome radu i forma u kojoj se ovdje analizirani napjevi nalaze. Prije no što se posvetim mjestu i vremenu nastanka rukopisa te svemu onome što iz dostupne literature o njima znamo, predstaviti ću ukratko kontekst vremena u kojima su isti nastali, pritom uglavnom misleći na crkvenu reformu 11. stoljeća.

2. 1. KONTEKST NASTANKA RUKOPISA

„In a climate of continuing violence and growing sin, there was a constant need for a renewed hope and certainty of salvation,⁵⁶“ rečenica je kojom je Johannes Fried u svojoj sintezi o srednjem vijeku, referirajući se na posvemašnje nasilje i grijeh, ponajprije klera, te posljedično nadu i želju za spasenjem, opisao ono što u historiografiji nazivamo feudalnom anarhijom nastalom raspadom Karolinškog Carstva i provalom barbara – Normana, Saracena i Mađara – na prostor Europe. Na tom je tragu, u svojoj želji za spasenjem, vojvoda Vilim III. Akvitanski 910. godine izdao povelju kojom, od tek malog dijela velike količine vlastitih posjeda, osniva samostan Cluny⁵⁷. Iako u početku vjerojatno neprimjetan, taj će dokument, koji se popularno naziva i darovnica za Cluny, postati jedan od najvažnijih srednjovjekovnih dokumenata. Zašto je tome tako, objašnjava priložena rečenica: „... notum sit quod, ob amorem Dei et Salvatoris nostri Jhesu Christi, res iuris mei sanctis apostolis Petro videlicet et Paulo de propria trado dominatione, Clugniacum scilicet villam...⁵⁸“ *Sanctis apostolis Petro videlicet et Paulo* ključna je sintagma čitave povelje, budući da se upravo njima, apostolima Petru i Pavlu, u „vlasništvo“ daje novoosnovani samostan. To konkretno znači da je samostan izuzet od ičijeg autoriteta, pa čak i papinskog, te podređen samo *mare Romano*, ili rimskom moru, pod čijom je upravom i

⁵⁶ Fried, *The Middle Ages*, 113.

⁵⁷ Clark, *The Benedictines*, 40.

⁵⁸ „Charta monasterii Cluniacense,“ u: *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*, sv. 1, prir. Alexandre Bruel (Paris: Imprimerie nationale, 1876), 125.

zaštitom (*tuitio et defensio*)⁵⁹. Pragmatična je to bila odluka s ciljem oslobađanja samostana volje manje ili više moćnih lokalnih magnata. Promjene koje će ista pokrenuti bit će nepovratne i u mnogočemu će preobraziti Europu u narednim stoljećima. Ovdje mi pak nije cilj ispisati narativ razvoja samostana Cluny, no potrebno je spomenuti opata Oda, koji je potvrdom pape Ivana X. dobio dozvolu reformiranja samostana i samostanskog života⁶⁰. Spomenuto, zajedno s početnom poveljom, uvertira je u ono što nazivamo crkvenom reformom 11. stoljeća.

Reformirani samostanski život počeo se još u prvoj polovici 10. stoljeća širiti, modelom kongregacije, drugim samostanima, ne samo u Akvitaniji, već i u Lotaringiji, Burgundiji, pa sve dalje na sjever i jug, do Rima i, ovdje posebno važno, Monte Cassina. Svi ti samostani koji su prihvaćali reformu činili su kongregaciju clunyjevskih samostana i priznavali su Cluny kao matični samostan. Koliko je taj proces bio dinamičan govore i podaci o 17 samostana u 25 godina od osnutka Clunyja te nekoliko stotina samostana, dionika kongregacije, stoljeće nakon osnutka istog. U jednom stoljeću postalo je jasno da se pokrenuo val reforme koji nije bilo moguće zaustaviti⁶¹.

Dotična reforma počivala je na Pravilu sv. Benedikta ili, na latinskom, *Regula Benedicti*. Treba napomenuti da ista u svojim počecima nije bila dosljedno provođena. Ključna je figura u ovom kontekstu, stoga, Benedikt Anijanski, koji je pod karolinškom agendom „obnovio“ dotično pravilo, ne bi li se ono slijedilo u svojoj punini⁶². „Obnovljeno“ pravilo u potpunosti je prihvatio Cluny i, ono što je najvažnije, jednoliko ga proširio po čitavom prostoru vlastite kongregacije. To konkretno znači da su se reformirane prakse, koje su se k tome počele vrlo strogo slijediti i poštovati, proširile po širokom području Europe, tj. onom koji se pridržava latinskog kršćanskog obreda⁶³. Jedan od samostana na tom prostoru bit će i Monte Cassino, ali i samostan sv. Marije u Zadru.

U kontekstu crkvene reforme 11. stoljeća, posebice njegove druge polovice, Monte Cassino odigrat će važnu ulogu. Ne treba zaboraviti da dotični samostan nosi vjerojatno najvažniji kapital, a to je upravo njegov osnivač sv. Benedikt. Od osnivanja u prvoj polovici 6.

⁵⁹ Clark, *The Benedictines*, 40.

⁶⁰ Isto, 40-41.

⁶¹ Fried, *The Middle Ages*, 113-115; Clark, *The Benedictines*, 39-41.

⁶² Fried, *The Middle Ages*, 68-71.

⁶³ Cowdrey, *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, 120-125.

stoljeća pa sve do vremena kojim se ovdje bavimo, tradicija ovoga samostana podosta je nejasna. U nekoliko navrata vršene su provale, primjerice Langobarda 581. godine ili Saracena 883., pri čemu je samostan teško stradao, a redovnici su se morali sakrivati u sigurnije krajeve, kao što je Teano kraj Capue pri provali Saracena⁶⁴. Znamo također i da su na mjesto opata često dolazili moćnici iz lokalnih velikaških i gradskih obitelji, stoga ne čudi da brojni autori ovo razdoblje, kao uostalom i za druge samostane, karakteriziraju moralnim nazadovanjem Monte Cassina. Njegov odnos s Karolinzima zbog manjka izvora obavijen je brojnim nejasnoćama⁶⁵. Tako nismo sigurni kada datirati susret južne Italije s gregorijanskim koralom i istoimenom liturgijom, o čemu će više riječi biti u nastavku rada. Ipak, 1000. godina, ili bolje rečeno čitavo 11. stoljeće, donijet će ovome samostanu brojne vrlo važne promjene, što će se jasno očitovati u mnogo većoj količini izvora no što je to bio slučaj u ranijim stoljećima.

Te su se promjene već na samom početku novog stoljeća očitovale, uz stalnu prisutnost Bizanta, posebice ojačanog za cara Bazilija II., u dolasku Normana, ali i sve jačem utjecaju njemačkih careva, pri čemu treba istaknuti Henrika II. te postavljanje opata na čelo Monte Cassina pod njegovom ingerencijom⁶⁶. Pa ipak, vrijeme u kojem su njemački opati, kao uostalom i njemački pape Svetom Stolicom, predsjedali Monte Cassinom nije dugo trajalo. Sredina 11. stoljeća, tj. dolazak pape Lava IX. na čelo Rimske crkve 1049. godine, početak je provođenja svih onih reformi započetih i kontinuirano razvijanih u Clunyju i s njime povezanim samostanima⁶⁷. Za vrijeme spomenutog pape dogodio se poznati Veliki crkveni raskol 1054. godine, pri čemu je u pregovorima s carigradskim patrijarhom Mihajlom Celularijem sudjelovao i Fridrik Lotarinški. Fridrik Lotarinški od posebne je važnosti za ovaj rad, budući da je ulaskom u Monte Cassino, zahvaljujući ponajprije poznanstvu s kardinalom Hildebrandom, kasnije gorljivim pristašom reforme papom Grgurom VII., 1055. godine počeo aktivno provoditi clunyjevsku reformu. Dvije godine kasnije postao je opat, a godinu nakon proglašen je papom Stjepanom IX⁶⁸. Iako je na čelu Svete Stolice bio vrlo kratko vrijeme, iz njegova nam vremena, u

⁶⁴ Loew, *The Beneventan Script*, 2-9.

⁶⁵ Bloch, „Monte Cassino“, 166-173.

⁶⁶ Tomu je posebice pridonijelo poznanstvo montekasinskog opata Atenulfa, inače brata kapuanskog vojvode, s njemačkim carem Henrikom II. te njegova protubizantska agenda. Sredstvo u postizanju suzbijanja bizantske prevlasti bilo je savezništvo s Normanima. Vješta diplomacija opata dotičnog samostana s političkim čimbenicima s raznih strana bila je konstanta u vođenju montekasinske politike, posebice u 11. stoljeću. = Bloch, „Monte Cassino“, 173-177.

⁶⁷ Fried, *The Middle Ages*, 137-140.

⁶⁸ Bloch, „Monte Cassino“, 189-193.

kontekstu teme o kojoj ovdje pišem, ostaje vrlo važna rečenica: „Tunc etiam et Ambrosianum cantum in ecclesia ista cantari penitus interdixit.⁶⁹“ Ovime je, godine 1058., papa Stjepan IX. zabranio tzv. ambrozijansko pjevanje⁷⁰. Puno više riječi o tome zašto je dotično bilo proturječno clunyjevskoj reformi i u kojoj je mjera zabrana dosljedno provođena, u idućim poglavljima ovoga rada.

Za nasljednika na čelu Monte Cassina Stjepan IX. izabrao je Deziderija, inače vlastitog prijatelja s kojim je iste godine i ušao u dotični samostan. Po mnogočemu opat Deziderije najvažnija je i u izvorima najzapamćenija predsjedavajuća osoba Monte Cassina, stoga je opravdano u historiografiji ovo razdoblje samostana nazivano zlatnim dobom. Na političkom planu iskazao se uspostavljanjem dobrih odnosa s Bizantom i Normanima, prije svega Robertom Guiscardom, koji je, napomenimo, pod utjecajem novoizgrađene montekasinske, sagradio baziliku u čast sv. Mateju, a koju je posvetio spomenuti papa Grgur VII. u egzilu 1085. godine⁷¹. Osim po procvatu arhitekture, montekasinska kronika svjedoči nam i o sljedećem: „Non solum autem in aedificiis, verum etiam in libris describendis operam Desiderius dare permaximam studuit.⁷²“ Deziderijevo vrijeme, nastavno još na ono pod utjecajem cara Henrika II., bilo je ispunjeno intenzivnom literarnom aktivnošću i izradom posve novog liturgijskog inventara, što je vidljivo po kaligrafskim tendencijama u pismu, inovacijama u izradi iluminacija te napretkom spoznaja u okviru glazbene notacije. Intenzivna izrada novih liturgijskih rukopisa imala je također i praktičnu pozadinu, povezanu sa prethodno spomenutom zabranom pape Stjepana IX⁷³. Nasilno brisani ostaci beneventanske liturgije zamjenjivani su univerzalnom gregorijanskom. U tom kontekstu postdeziderijanskog perioda treba sagledati nastanak ovdje proučavanog montekasinskog obrednika, ali i zadarskog Vekeneginog evanđelistara.

Zadar je u ranome srednjem vijeku bio upravno i administrativno središte teme Dalmacije, odnosno Donje Dalmacije, bizantske teritorijalne jedinice⁷⁴. U malobrojnim izvorima, često vrlo šturim i nedorečenim, moguće je ipak naći više aktera koji na različite

⁶⁹ „Chronica monasterii Casinensis,“ u: *Monumenta Germanie Historica Scriptores* 34, ur. Hartmut Hoffmann (Hannover: Hahn, 1980), 2: 94.

⁷⁰ Kelly, *The Exultet*, 62.

⁷¹ Bloch, „Monte Cassino,“ 193-201.

⁷² „Chronica monasterii Casinensis,“ 3: 63.

⁷³ Bloch, „Monte Cassino,“ 193-207.

⁷⁴ Najnoviji pregled hrvatske ranosrednjovjekovne povijesti, a u tom kontekstu i dalmatinskih gradova, vidjeti u: Budak, *Hrvatska povijest od 550. do 1100.*, 161-166., 222-238.

načine i s različitom ingerencijom obnašaju vlast u gradu – bizantskoga cara, hrvatskoga kralja i Madijevce kao predstavnike gradske elite⁷⁵. Vlast bizantskog cara u starijoj je historiografiji, ali ponekad i danas u onim radovima kojima autori nisu povjesničari, često shvaćana kruto i prema navodima iz izvora doslovno, pri čemu se zapravo ne dolazi do biti te vlasti u ranome srednjem vijeku. Usprkos tome što je bizantski car suveren, njegovo navođenje u izvorima, pa i onim nepolitičkim, institucionalizirani je oblik političke komunikacije, čime bi konkretniju vlast tako obnašali lokalni moćnici kojima bi car dodijelio titule⁷⁶. U slučaju Zadra, to je bila obitelj Madijevaca, koje Mladen Ančić naziva i „potomcima priora Andrije“, što je zapravo naziv za Madijevce kao lokalne oligarhe, obnašatelje i crkvene i svjetovne vlasti u gradu⁷⁷. Upravo ovu svjetovnu vlast – titule stratega, prokonzula... - dodjeljivao je bizantski car. Vremenom će sve važniji postati i hrvatski vladar. Iako za kralja Tomislava nismo sigurni vlada li dalmatinskim gradovima u ime Bizanta, to pouzdano znamo, sudeći po tituli, za kralja Stjepana Držislava. Potpunu vlast, čini se, ostvario je Petar Krešimir IV., o čemu svjedoči i poznata nam sintagma iz darovnice svetokrševanskom samostanu iz 1069. godine, *in nostro Dalmatico mari*⁷⁸. Upravo se on u svojoj vlasti nad Zadrom oslanjao na lokalnu oligarhiju, pa tako osnivačicu samostana sv. Marije, gdje je Vekenegin evanđelistar i nastao, naziva svojom sestrom. Bizantski je car, treba naglasiti, titulu *dux Dalmatie* 1085. godine dodijelio i mletačkom duždu, zahvaljujući akcijama Mlečana u borbi protiv Normana na Jadranu⁷⁹. Dakako, u to je vrijeme spomenuta titula imala tek simboličnu narav.

U ovakvom kontekstu, gdje je zapravo gradska elita obnašateljica vlasti u praktičnom smislu, a bizantski car tek suveren bez izravnog utjecaja, posebice ne u onom kulturnom, kako se to ponegdje, posebice u starijoj historiografiji, znalo pogrešno potencirati, nastao je i zadarski napjev *Exultet* proučavan u ovome radu.

⁷⁵ Nakon pohoda venecijanskog dužda Petra II. Orseola 1000. godine Zadar je priznavao mletačku vrhovnu vlast, no svega nekoliko godina, stoga isto nisam uključivao u ovome slučaju. Mletačka vlast bit će mnogo važniji faktor u idućim stoljećima.

⁷⁶ O tom institucionaliziranom obliku političke komunikacije više u: Ančić, „Opatica Čika i kralj Petar Krešimir IV.“, 17-20.

⁷⁷ Isto, 23.

⁷⁸ Budak, *Hrvatska povijest od 550. do 1100.*, 224-226.; 229-231.; 267-268; Jakov Stipišić i Miljen Šamšalović, ur., *Codex Diplomaticus Regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*, sv. 1, ur. ser. Marko Kostrenčić (Zagreb: Izdavački Zavod JAZU, 1967), 113.

⁷⁹ Klaić, Petricioli, *Zadar u srednjem vijeku*, 101-103.

Da bismo nastanak istog tog napjeva, odnosno samog Vekeneginog evanđelistara razumjeli u potpunosti, nužno je ukratko sagledati uplive crkvene reforme u Zadar, što se prema izvorima može pratiti od kraja 10. stoljeća, točnije od 985./986. godinu, kada je prior Majo poduzeo obnovu samostana sv. Krševana, privatnu zadužbinu dvojice zadarskih odličnika tada staru otprilike jedno stoljeće⁸⁰. To nam ovdje ne bi bilo od tolike važnosti da na čelo samostana nije došao redovnik Madije iz Monte Cassina, a sam sv. Krševan postao općinski samostan, tj. javna, a ne više privatna institucija⁸¹. U dotičnoj ispravi priora Maja naglašeno je strogo pridržavanje Pravila sv. Benedikta, tj. njegove regule, što je jasna poveznica s maloprije razjašnjenim modelom Clunyja. Dokaz tomu je i zatvaranje ulice i uklapanje u samostanski objekt, budući da nije bilo dozvoljeno da stari klaustar istom bude odvojen⁸². Na ovom valu reforme u 11. stoljeću nastalo je mnogo isprava koji nas obavještavaju o osnivanju samostana, odnosno poklanjanju zemlje i drugih predmeta istome. Razlog tomu jest i onaj nedavno naveden, a to je spas vlastite duše. Tako je, primjerice, udovica Čika 1066. godine odlučila podići samostan sv. Marije uz pomoć vlastite obitelji Madijevaca, izvorišta gradskih priora i biskupa, te u istom postati prva opatica. Za taj samostan iznimno je važan lik hrvatskog kralja Petra Krešimira IV., koji Čiku, graditeljicu samostana, naziva sestrom (*qoud soror mea Cicha fabricavit*), što vjerojatno ne treba doslovno shvatiti, te samostanu sv. Marije daruje kraljevsku slobodu, odnosno pravo na uživanje posjeda⁸³. Ne samo u ovome slučaju, već i u mnogim drugima gdje se kao akteri pojavljuju benediktinci, ovaj je kralj često prikazivan kao darivatelj, budući da su mu isti bili jak oslonac u vlasti. U njegovo su se vrijeme, čini se, počeli dosljednije poštivati postulati novoreformirane Crkve⁸⁴. Suzbijanje slavenskog bogoslužja, odredbe protiv ženidbe svećenika i prodaje grijeha itd., neki su od najvažnijih ciljeva crkvene reforme, ali ne i jedini. Ista se provodila i u kulturnoj domeni tadašnje Dalmacije, za što su ponajprije važni samostani, u 11. stoljeću naglo bogaćeni darivanjima brojnih svjetovnih uglednika. U tom kontekstu egzemplaran je upravo i samostan sv. Marije, u kojem je krajem 11. stoljeća nastao Vekenegin evanđelistar, odnosno ondje sadržan napjev *Exultet*. Da se to dogodilo na valu crkvene reforme, bit će, nadam se uspješno, prikazano u idućim poglavljima.

⁸⁰ Budak, *Hrvatska povijest od 550. do 1100.*, 261-262.

⁸¹ Isto, 261-262.

⁸² Isto, 262.

⁸³ Ančić, „Opatica Čika,“ 42-45; CD 1, 102.

⁸⁴ Klaić, „Pobjeda reformnog papinstva,“ 186-189.

2. 2. VEKENEGIN EVANĐELISTAR

Vekenegin evanđelistar kodeks je nastao u skriptoriju zadarskog samostana sv. Krševana, po svemu sudeći, krajem 11. stoljeća. Viktor Novak posve ga je opravdano nazvao po Vekenegi, drugoj po redu opatici samostana sv. Marije, kome je uostalom isti bio i namijenjen. Po svojoj liturgijskog funkciji ispravno ga je nazivati evanđelistarom⁸⁵, budući da ne sadrži sva evanđelja u potpunosti, već samo perikope – dijelove iz evanđelja. Nazvavši ga relikvijom⁸⁶, već spomenuti Viktor Novak istakao je njegovu važnost za Zadar, u čijem su kolektivnom sjećanju Čika i Vekenega dugo, možemo slobodno reći sve do danas, imale važno mjesto. Pa ipak, iako pažljivo čuvan u samostanskoj knjižnici do kraja 18. stoljeća, krajnje, odnosno današnje prebivalište ovoga rukopisa knjižnica je Bodleian u Londonu.

Odlučujuću ulogu u posredništvu prijenosa kodeksa iz Zadra u London odigrao je mletački opat, isusovac i sakupljač starih rukopisa, Mateo Luigi Canonici⁸⁷. Vlasnik evanđelistara postao je vjerojatno krajem 18. stoljeća, iako u to nismo sigurni. Kako je do toga došlo, ne znamo, no možemo pretpostaviti da je rukopis posuđen u Veneciju, možda za kakvo istraživanje ili slično, ali nevraćen. Canonici je, zbog čestih kanonskih vizitacija i popisivanja imovine, vrlo vjerojatno bio upoznat s Vekeneginim evanđelistarom i svjestan vrijednosti koje ono posjeduje. Kako bilo, nije to njegova jedina vrijedna predmetna imovina. Dapače, Canonici je u to vrijeme, pred kraj svog života, na samom početku 19. stoljeća, bio vlasnik više tisuća raznih vrijednih rukopisa. Time je zapravo njegova biblioteka bila jedna od najbogatijih privatnih kolekcija starina u Europi. Nakon njegove smrti 1805. godine sva ta imovina pripala je njegovu bratu, koji je pak također umro samo dvije godine kasnije, a dotičnu imovinu podijelili su dvojica rođaka. Nesložni oko podjele, odlučili su prodati sakupljene starine. Vrlo brzo zainteresirala se londonska knjižnica Bodleian, a još brže pristala na vrlo visoku cijenu otkupa od 56 474 zlatne engleske funte za više od 3500 rukopisa⁸⁸. Zaradivši spomenuti bajoslovni iznos, rukopisi, među njima i Vekenegin evanđelistar i nešto raniji Čikin časlov, 1817. godine postali

⁸⁵ Za razliku od evanđelistara, evangelijar jest liturgijska knjiga koja sadrži sva četiri evanđelja. U nas najraniji te najpoznatiji svakako je Splitski evangelijar.

⁸⁶ Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 7.

⁸⁷ Najvažnije informacije o ovom isusovcu i njegovoj vezi s Vekeneginim evanđelistarom vidjeti u: Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 5-7.; Ovime se također bavio i Marijan Grgić, međutim, kako sam kaže, nije uspio pronaći jasne tragove njegovoga bivanja u Dalmaciji. = Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 274.

⁸⁸ Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 6.

su dio knjižnice Bodleian te unutar nje posebne zbirke nazvane, a kako drugačije nego, Canonici. Tako je signatura Vekeneginog evanđelistara danas MS. Canon. Bibl. Lat. 61.

Vekenegin evanđelistar čini ukupno 200 folija uvezanih u kodeks čvrstim koricama⁸⁹ od plavkastog safijana s pozlaćenim ornamentima koji okružuju naslovnice kodeksa. Na hrptu se nalazi i zlatnim majuskulnim slovima izrađen natpis⁹⁰. Materijal za pisanje jest dakako pergamena, i to čvršća, deblja i, čini se, kvalitetnija od ostalih korištenih za druge dalmatinske rukopise. 200 folija rukopisa grupirano je u kvaternione⁹¹, što je i najčešći oblik folijacije. Dimenzije rukopisa u literaturi variraju, pa tako dva glavna izvora informacija, radovi Viktora Novaka i Marijana Grgića, ne donose iste podatke, no na svu sreću rukopis je danas digitaliziran i nismo u nuždi odlaska u London i mjerenja istog. Precizni podaci, uz priloženo ravnalo na snimci svakog pojedinog folija, mogu se naći na internetskoj stranici knjižnice Bodleian, pod već navedenom signaturom, gdje je dostupna digitalizirana verzija evanđelistara. Tako znamo da je dužina stranice 28-28,5 cm, a širina oko 19 cm. Prostor koji zauzima tekst prostire se na 19 linija (u slučaju napjeva to je 10 redova teksta i 10 redova notirane glazbe), dužine 20 cm, a širine 10 cm (zbog notacije iznad prvog reda teksta u napjevu dužina je približno 21 cm)⁹². Sa svake strane povučene su po dvije vertikalne linije razmaka 5-6 mm⁹³, kao prostorni signal koji pisar ne bi trebao prijeći. S obzirom da je pri izradi rukopisa u srednjem vijeku važan čimbenik bila i štednja prostora, začuđuje stoga, posebice usporede li se ovi podaci, količina neispisanog prostora. Pa ipak, „impresivna i harmonički stilizovana slika“⁹⁴, govoreći o raspodjeli pisanoga prostora, adekvatna je ocjena koju je Viktor Novak dao za ovaj rukopis.

Vekenegin evanđelistar pisan je dvama pismima – beneventanom i goticom. Najveći dio rukopisa napisan je upravo krajem 11. stoljeća, kada je i nastajao u svetokrševanskom skriptoriju. Međutim, na očito neiskorištene pergamentne stranice kodeksa, budući da smo sigurni da se ne radi o palimpsestu, neki je nama nepoznati pisar ispisao određene dijelove

⁸⁹ Viktor Novak pretpostavlja da je uvez nastao u Canonicijevo vrijeme, dakle otprilike krajem 18. stoljeća. = Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 13-14.

⁹⁰ Korice su novijega datuma. Izvorne nažalost nisu sačuvane. Natpis na hrptu glasi: S(ancta) IES(u) CH(ris)TI/EVANGELIA PER/TOTUM ANNU(m)/COD(ex) MEM(branaceus)/CARACT(eris)/LONGOB(ardicis). Ovakav razriješen natpis preuzet iz: Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 274.

⁹¹ Novak pretpostavlja da je folijacija izvršena tek u Londonu upravo iz razloga jer ne sadrži nikakve oznake početka ili kraja kvaterniona, kao što je to inače uobičajeno. = Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 11.

⁹² Prethodni su podaci dakle rezultat vlastite analize digitalizirane verzije evanđelistara.

⁹³ Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 13.

⁹⁴ Isto, 5.

evanđelja knjiškom goticom, što nam je i jedini kontrolni element datacije dotičnih dodataka negdje u 14. stoljeće. Goticom ispisani dijelovi su: 1r -2r, 3v, 106v-108v, 196r-196v⁹⁵. Ostale su stranice ispisane beneventanom krajem 11. stoljeća, a naslovi perikopa na 70v i 71r čak uglatom beneventanom, što je također kasniji umetak. Unijevši dodatke ispisane goticom, pisaru je ostao jedan, danas početni, folij neispisan⁹⁶. Drugih naknadnih intervencija u sadržaj teksta nije bilo.

Vekenegin evanđelistar sadržan je od 200 folija, što je zapravo ustvrdio tek Marijan Grgić, suprotstavivši se time Viktoru Novaku, koji je izbrojio njih 199 te tako zanemariivši prvi neispisani folij⁹⁷. Pa ipak, sam Novak je zamijetio da je folijacija, vjerojatno u Londonu, učinjena posve krivo, a k tome su i foliji 114 i 174 poduplani⁹⁸. Ne bi li ispravili grešku, knjižnica Bodleian na 197., a zapravo 199. foliju napisala je: „Really 199 leaves for 114, 174 are double.⁹⁹“ U digitaliziranoj verziji foliji nakon 114 i 174 označeni su zapravo s istim brojem i malim slovom b. To je praktično rješenje, no prava bi folijacija listova nakon dotična dva bila za jedan broj više. Tako se napjev *Exultet* ne bi nalazio na 115v-123v, već na 116v-124v. No radi lakšeg snalaženja, ovdje će biti navođena folijacija digitalizirane verzije rukopisa.

Viktor Novak, u svom članku *Notae paleographicae*, prepustio je pitanje liturgijske strukture rukopisa liturgičarima, na što ga je navela činjenica da stranica 3r, kao prva ispisana beneventanom, nije adventskog sadržaja, već štoviše sadrži evanđelje mise za pokojne¹⁰⁰. Odgovor Marijana Grgića u članku *Najstarije zadarske note* nije morao dugo čekati. Iscrpnom analizom skoro pa svake perikope, kao uostalom i napjeva, pokazao je da u rukopisu vlada savršen kontinuitet, no pogrešnom folijacijom duboko sakriven. Prema Grgiću, stranica 3r spada na kraj beneventanskog dijela rukopisa, dakle nakon 195v, a 3v nakon 196r, obje ispisane goticom. Kako su i foliji 1r-2r ispisani također goticom, Grgić je sasvim ispravno zaključio da foliji 0-3 uopće ne pripadaju na početak rukopisa, već da s listovima 196 i 197 čine završni ternion. Time bi se i onaj neispisani folij prebacio na kraj rukopisa. Prva stranica evanđelistara bila bi zapravo 4r, gdje se nalazi evanđelje za prvu nedjelju adventa, dok bi posljednji sveščić bio

⁹⁵ Ova folijacija, kao i na drugim mjestima u ovome radu, prati onu s internetske stranice knjižnice Bodleian, gdje se nalazi i digitalizirana verzija evanđelistara. Iz praktičnih je to razloga, ne bi li čitatelju bilo lakše provjeravati ovdje iznesene podatke u samom rukopisu.

⁹⁶ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 274.

⁹⁷ Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 15.; Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 274-275.

⁹⁸ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 274.

⁹⁹ MS Bibl. Canon. Lat. 61, 197v

¹⁰⁰ Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 15-17.

prethodno spomenuti ternion na listovima 195-200. Reorganizira li se na takav način raspored perikopa, foliji ispisani beneventanom činili bi 24 kvaterniona te stranicu 3r s tzv. letećim listovima, gotički ispisanim 107 i 108, kako ih naziva Grgić. Oni se tamo i trebaju nalaziti, budući da se ispravno nastavljaju na stranicu 106v. Šest sljedećih stranica bilo bi ispisano goticom, a posljednjih pet bilo bi neispisano. Grgić je time zapravo uspješno pokazao da je čitav tekst evanđelistara sačuvan te je istog moguće prikazati u kontinuitetu¹⁰¹.

Kvalitetu evanđelistara pokazuje i sadržanost evanđelja, tj. njegovih perikopa, za sve dane u godini. Vrijedi to i za *temporale* i za *sanctorale* crkvene liturgijske godine¹⁰², što konkretno znači da rukopis uključuje i univerzalne liturgijske tekstove te liturgijske tekstove za svetačke blagdane, koji su samim time ograničeni na prostor na kojem se određeni svetac štuje. Pa ipak, o zadarskim svetačkim kultovima Vekenegin nam evanđelistar ne govori ništa. Bilo kako bilo, uspješno uspostavivši kontinuitet liturgijske strukture evanđelistara, u mogućnosti smo reći nešto više o njegovom sadržaju. Na folijima 4r-21v nalaze se evanđelja za period adventa, što je i početno vrijeme liturgijske godine, te za božićni period. Ukupno su to 24 perikope, od 1. nedjelje adventa sve do 6. nedjelje iza blagdana Bogojavljenja, odnosno Sveta tri kralja¹⁰³.

Vrlo dugačak dio, od 21v do 115r, zauzima korizmeno vrijeme, a unutar istog u liturgiji posebno kompleksno, ali ujedno i najsvečanije, vrijeme Velikog tjedna. Sadržano je u ovom dijelu 50 perikopa za 3 predkorizmene nedjelje, vrijeme korizme do Velikog petka, 4 Pasije s oznakama za pjevače, budući da se isto često puta, kao i danas, prikazivalo u obliku drame; te dio pripisan goticom (106v-108v) s dvije perikope iz Matejeva evanđelja i, što je posebno zanimljivo, s dva čitanja iz Knjige mudrosti te Druge poslanice Timoteju. Dodamo li tomu još i odlomak iz Djela apostolskih za blagdan Duhova, jedina su to tri čitanja Vekeneginog evanđelistara koja ne ubrajamo u perikope, kojih sve zajedno ima 177. Od svih njih tek je jedno čitanje iz Staroga zavjeta¹⁰⁴.

Folije 115v-123v sadrže glazbeno notiran napjev *Exultet*, o kojem će puno više riječi biti u nastavku rada.

¹⁰¹Grgićev članak *Najstarije zadarske note* do danas je jedini koji se pozabavio temom strukturne analize evanđelistara. Ista je u ovom slučaju vrhunski proučena, stoga je i dan danas relevantan izvor informacija. = Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 274-276.

¹⁰² Više o ova dva pojma vidjeti u: Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy*, 45-57.

¹⁰³ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 276.

¹⁰⁴ Isto, 276.

Evandjelja za uskršno vrijeme, počevši od Velike subote pa sve do Uzašašća, čini 19 perikopa. Njemu nastavan jest period od Duhova do Našašća sv. Križa uz još 23 nedjelje, koje svrstavamo u vrijeme kroz godinu. Ovaj je dio vjerojatno najkompleksniji upravo zbog mnoštva perikopa za svetačke blagdane. Sveukupno je to 60 perikopa¹⁰⁵.

Beneventanski dio rukopisa završava s perikopama za zajedničke mise svetaca, kojih ima 17, nakon čega slijedi 14-stoljetni dodatak pisan goticom, u kojem je sadržano čitanje iz Djela apostolskih za Duhove te perikopa „Liber generationis“ ili Rodoslovlje za blagdan Rođenja Blažene Djevice Marije, danas popularno zvano Mala Gospa¹⁰⁶. Sadržajno ispravno gledano, ovim čitanjem završava Vekenegin evanđelistar¹⁰⁷.

Datacija nastanka Vekeneginog evanđelistara možda je i najbitnije pitanje koje se uz ovaj rukopis u dosadašnjoj historiografiji postavljalo. O njemu postoji nekoliko mišljenja. Ono što im je zajedničko podloga je po kojoj izvode svoje zaključke – navođenje crkvenih i svjetovnih dužnosnika u napjevu *Exultet*. Ona nisu zapisana literarno, već ih pokušavamo raspoznati po broju slogova koja nam sugeriraju neume. Iz tog mi se razloga čini adekvatnim smjestiti nekoliko riječi o dataciji tek nakon poglavlja koja za zadaću imaju predstaviti analizu teksta te paleografsku analizu notacije.

2. 3. MONTEKASINSKI OBREDNIK

Prethodno predstavljen Vekenegin evanđelistar mnogo je poznatiji od rukopisa o kojem će u ovome dijelu rada biti riječi – montekasinskom obredniku, ili signaturom službenije, MS Bibl. Vall. C 32. Iako ga je opravdano tako nazivati, ponajprije zbog sadržaja koji tom nazivu odgovara, dotični termin, na latinskom jeziku *rituale*, u periodu nastanka ovoga rukopisa krajem 11. stoljeća nije postojao. On se ustalio tek 1614. godine¹⁰⁸, u periodu poslije Tridentskog koncila, kada su se rukopisima različite naravi davali standardizirani termini. U opisu rukopisa

¹⁰⁵ Isto, 277-278.

¹⁰⁶ U jednoj od bilješki u svome članku, Marijan Grgić ukazao je na potencijalnu sumnju samostana sv. Marije kao mjesta nastanka Vekeneginog evanđelistara. Sasvim je opravdano zapitati se zašto je perikopa *Liber generationis*, inače čitana na blagdan Rođenja BDM, u rukopis upisana tek otprilike 250-300 godina nakon nastanka originalnog dijela. Ako je svetokrševanski skriptorij izradio evanđelistar po narudžbi baš za samostan sv. Marije, u najmanju je ruku čudno što se isto evanđelje nije odmah upisalo. Ipak, tvrditi da Vekenegin evanđelistar nije nastao po narudžbi samostana sv. Marije bila bi predaleka, preradikalna te prenedokaziva teza. = Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 275.

¹⁰⁷ Isto, 278.

¹⁰⁸ Odermatt, *Ein Rituale*, 43.

na službenoj internetskoj stranici rimske knjižnice Valliceliana, gdje se rukopis nalazi te gdje je dostupna njegova digitalizirana verzija, stoje dva termina: *Rituale e Ordo missae* i *Antifonario*¹⁰⁹. Nešto širi opis dan je u naknadno upisanom naslovu na početku kodeksa: *Rituale sive Ordo Romanus et Missale Antiquum cum Notis Musicis*¹¹⁰. Što se tiče sadržaja rukopisa, svakako se može govoriti o obredniku, budući da su uključeni i obredi krštenja, ispovijedi, pomazanja, duhovne skrbi bolesnika, ispraćaja preminulih i sl. Termin *Ordo missae*, tj. nešto poput priručnika za mise sažeto na nekoliko stranica, također je prihvatljiv, no s naglaskom da su obredi mise predstavljeni zajedno s ostalim prethodno nabrojanim obredima. Problematičnim se doima termin *Antifonario*, s čime se, čini se, slaže i opis na navedenoj internetskoj stranici – *riportano un Antifonario*. Time se vjerojatno hoće reći da se, usprkos maloj količini literature, može susresti i taj naziv, no ne sasvim opravdano. Razlog tomu jest što ovaj rukopis nije zbirka antifona namijenjena za samostansku službu, već priručnik za obrede, koji mogu sadržavati i obrede u pjevanom obliku. Tako ovaj rukopis sadrži nekolicinu napjeva, primjerice vrlo bitan *Pater noster*, ili *Oče naš*, za obred mise, što samim time ne znači da dotični rukopis možemo nazivati antifonarom¹¹¹. Uzevši sve u obzir, a u duhu vremena nastanka istog, *liber ordinarius* bio bi možda najprikladniji termin¹¹².

Obrednik Bibl. Vall. C 32 smješten je u poznatoj rimskoj knjižnici Valliceliana. Ondje je dospio sredinom 16. stoljeća djelovanjem Achillesa Estaca, jednog od najvažnijih portugalskih epigrafa i antikvara te zaljubljenika u rimske kamene natpise te srednjovjekovne rukopise. O njegovom životu puno saznajemo iz sačuvanih nam pisama. Tako znamo da je rođen u vojnoj obitelji u Portugalu 1524. godine. Iako ga je otac poslao u Brazil ne bi li usavršio vojne vještine i naslijedio očevu službu putovanja po novootkrivenim kontinentima, Estaco je pokazivao interes za jezike i povijest, za što se i školovao, posjetivši time važne europske gradove te upoznavši za svoje daljnje bavljenje starinama važne i korisne ljude. Došavši u Padovu 1560. godine, postao je koadjutor kardinala Guida Sforza te time ubrzo prebačen na službu u Rim. Svoju je opčinjenost starinama ondje uspio i materijalizirati, osnovavši spomenutu rimsku knjižnicu, ali ujedno i arhiv

¹⁰⁹ Internet culturale: cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche Italiane, <https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ACNMD%5C%5C0000016295> (posjećeno 25. rujna 2023).

¹¹⁰ MS. Bibl. Vall. C 32, IIr

¹¹¹ Više o ovoj problematici pogledati u: Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy*, 58-71.

¹¹² Odermatt, *Ein Rituale*, 48.

i antikvarijat, Valliceliano¹¹³. Iako ne znamo od kamo ni točno kada, no sigurno nakon 1560., Estaco je u vlastitu knjižnicu smjestio i ovdje proučavan obrednik.

Montekasinski obrednik sastoji se od 96 folija, odnosno 12 kvaterniona, što je izvorni beneventanski dio rukopisa, te još 8 nadodanih koji su sasvim vidljivi palimpsest. Pismo dodatka također je beneventana, no očigledno iz nešto kasnijeg perioda. Isti je slučaj i s dvije očito izrezane nenumerirane folije na početku kodeksa. Materijal za pisanje jest dakako pergamena, koja je u usporedbi s onom Vekeneginog evanđelistara podosta niže kvalitete, te vrlo oštećena, posebice u gornjim i donjim kutovima stranica. Niža je kvaliteta posebice vidljiva u dodacima na početku i na kraju kodeksa. Folijacija, kao i izrada korica kodeksa bijele boje, provedena je dosta kasnije, no ne znamo točno kada. Dimenzije stranica jesu otprilike 25 x 17,5, dok su dimenzije ispisanih dijelova otprilike 20 x 12 cm. Treba primijetiti da, iako je i ovdje vanjska margina šira od unutarnje, puno je više prostora pergamentne stranice iskorišteno negoli što je to slučaj kod Vekeneginog evanđelistara. Tome u prilog ide i 21 istaknuta linija, odnosno 20 u napjevu *Exultet*, što čitav tekst stranice čini gušće postavljenim. U slučaju napjeva 10 je redaka teksta i 10 redaka nota. Kao i u zadarskom rukopisu, sa svake su strane povučene po dvije vertikalne linije istog razmaka, koje i ovdje pisaru čine zadani okvir za pisanje. O ispravnom redosljedu folija ovdje nema smisla raspravljati, budući da za taj period ne postoji jasna i standardizirana struktura kodeksa kao što je ovaj¹¹⁴.

U isto vrijeme kada i naslov, po svemu sudeći nekad u 20. stoljeću, na listu prije početka originalnog rukopisa upisan je sadržaj kodeksa: *Index rerum que in hoc codice pertinentur*¹¹⁵. Budući da je istim rukopisom upisan i naziv knjižnice na stranici prije naslova, pretpostavljamo da je tamošnji bibliotekar rasporedio sadržaj rukopisa u 12 poglavlja. To pak ne znači da kodeks sadrži 12 tema, već su neke raspoređene u više poglavlja, a neke su samo dio jednog poglavlja. Poučavanje katekumena, služba na Veliku subotu monasima sv. Benedikta i služba krštenja, služba ispovijedi, ispovijed za bolesne, posjećivanje i pomazanje bolesnika, briga za umiruće, bdijenje ili služba za mrtve, misa za mrtve, ritual i kanon mise (zadnja tri poglavlja); dotične su

¹¹³ Informacije o ovom kratkom narativu mogu se pronaći u: Almagro A. Guzman, „A Portuguese contribution to 16th century Roman antiquarism: the case of Aquiles Estaço (1524-1581) and roman epigraphy, in Portuguese Humanism and the Republic of letters,“ u: *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, ur. M. Barbara - K.A.E. Enenkel, (Leiden: Brill, 2012), 353-373.

¹¹⁴ Sve prethodno kombinacija je vlastite analize i informacija iz: Odermatt, *Ein Rituale*, 70-77.

¹¹⁵ MS Bibl. Vall. C 32, IIIr

teme kojima je ispunjen montekasinski obrednik. Napjev *Exultet* nalazi se na folijima 24v/25r-30r, dakako u kontekstu službe na Veliku subotu i službe krštenja.

U mjesto nastanka obrednika nismo sigurni. Usprkos tome što postoji suglasje u malobrojnoj količini zastarjele literature da je rukopis nastao u Monte Cassinu, sam izvor za to ne daje informacije. Spomenuti Ambros Odermatt, iako je prvi izrazio sumnju u tamošnji nastanak rukopisa, isto rješenje nije odbio već ponudio kao vrlo lako moguće, međutim za koje nemamo eksplicitnih dokaza. Argument za nastanak u Monte Cassinu, prema njemu, moglo bi biti spominjanje određenih svetačkih imena u litanijama¹¹⁶. Nadalje, analizirajući melodiju napjeva *Exultet*, kao i obred Velike subote, Thomas Kelly priklonio se rješenju Monte Cassina kao mjesta nastanka, budući da i obred i melodija odgovaraju tamošnjim praksama¹¹⁷. Da je u to vjerovao, ili možda znao o rukopisu nešto više od nas, i bibliotekar koji je zapisao naslov kodeksa, pokazuje druga stavka u sadržaju: *Officium in Sabbato sancto ad usum Monachorum Sancti Benedicti*¹¹⁸. Prvim istraživačima montekasinskog obrednika vrlo je vjerojatno ovo bio glavni povod smještanju rukopisa u Monte Cassino. Zanimljivo je navesti i dio iz napjeva *Exultet*, u dijelu gdje se navode crkveni dostojanstvenici: „...cum omni congregatione beatissimi BENEDICTI...¹¹⁹“ Benediktovo ime zapisano je majuskulno te je svako slovo ukrašeno različitim bojama – žutom, plavom i crvenom. Moguće je da je time pisar izvornog dijela rukopisa htio naglasiti mjesto nastanka onoga što piše, iako spominjanje kongregacije sv. Benedikta, posebice u svjetlu crkvene reforme prethodno objašnjene, nije samo po sebi dovoljan dokaz. Ipak, čini mi se sasvim opravdanim prikloniti se Monte Cassinu kao mjestu nastanka rukopisa.

¹¹⁶ Odermatt, *Ein Rituale*, 82-85.

¹¹⁷ Kelly, *The Exultet*, 257.

¹¹⁸ MS Bibl. Vall. C 32, IIIr

¹¹⁹ Isto, 29v

3. TEKSTNA ANALIZA NAPJEVA

Prvi i temeljni korak pri cjelokupnoj usporedbi dvaju predstavljenih napjeva analiza je njihovih tekstova te uočavanje razlika između istih. Uza sve ostale, mahom gramatičke naravi, najvažnija razlika ona je vidljiva u pet stihova koje sadržava Vekenegin evanđelistar, nasuprot montekasinskom obredniku, koji iste te stihove ne posjeduje¹²⁰. Oni su i najuočljivija razlika između napjeva te možda i najvažniji tekstni element koji nam pomaže pri proučavanju odnosa beneventanske i gregorijanske liturgije u srednjem vijeku. Proučavanje liturgije stoga uvijek mora krenuti od tekstne analize izvora, tj. u ovome slučaju tekstova dvaju napjeva. Da bi se isto kvalitetno izvelo, u ovome ću poglavlju kao temelj raščlambi tekstova napjeva objasniti što je uopće *Exultet*, koja mu je svrha, razjasniti strukturu, dati uvid i različita mišljenja autora o njegovu podrijetlu te ukratko prikazati kako je došlo do, u 11. stoljeću na ovdje proučavanom prostoru, dvije korištene verzije istog napjeva – beneventanske i franačko-rimske¹²¹. Kako sam i prethodno naveo, temu datacije ova dva, ali i mnogih rukopisa koji sadržavaju ovaj napjev, prikladnije je prikazati tek nakon paleografske analize notacije, budući da su nam notni znakovi nad šifriranim imenima jedini oslonac u prepoznavanju osoba na koje se taj napjev odnosi te pomoću kojih potom možemo s većom ili manjom sigurnošću datirati neki rukopis.

3. 1. ŠTO JE *EXULTET*?

Večernje uskršnje bdijenje Velike subote jedinstvena je služba iščekivanja Kristova uskrsnuća. Samim time jedan je to od najsvečanijih obreda liturgijske godine, umnogome uvjetovan kompleksnošću te ispunjenošću raznolikom simbolikom, nastalom temeljem čitanja starozavjetnih tekstova te pjevanja napjeva *Exultet*, predisponiranog isključivo za večernju službu Velike subote¹²². Prozni je to himan¹²³ kojim đakon, stojeći ispred svijeće upaljene vatrom

¹²⁰ Treba napomenuti da to nije jedini dodatni tekst koji posjeduje Vekenegin evanđelistar u odnosu na montekasinski obrednik. Čak dodatna dva stiha pri spomenu na crkvene i svjetovne velikodostojnike dio su ovoga zadarskog rukopisa. Razlog tomu jest jednostavan – više različitih titula koje su se u tom rukopisu trebale navesti. No o tome više o dataciji ovih dvaju rukopisa, nakon tekstne analize i paleografske analize notacije u petom poglavlju ovoga rada.

¹²¹ Ne bi li se ovo poglavlje što jasnije razumjelo, nužno je proučiti i transkripciju dvaju ovdje proučavanih napjeva, koje sam priredio na str. 147-151 ovoga rada. Općenito beneventanski i općenito franačko-rimski tekst donio je: Kelly, *The Exultet*, 32-40.

¹²² Osnovne informacije o liturgijskom značaju obreda blagoslova svijeće i himna koji se u sklopu tog obreda izvodi vidjeti u: Hiley, *Western Plainchant*, 38-39; Harper, *The Forms and Orders*, 146-147. Kao izvor i osvrt na današnje liturgijske prakse vrijedi pogledati: *Rimski misal*, odobrio Sabor Biskupske konferencije (Zagreb: Kršćanska

blagoslovljenog ognja i pjevajući dotični napjev, proklamira pobjedu svjetla nad tamom kao jasnu simboliku pobjede Kristova uskrsnuća nad tamom grijeha i smrti. Kroz povijest, umjesto jednostavno *Exultet*, ovaj napjev nalazimo s više različitih naslova: *Laus cerei*, *Benedictio cerei*, *Carmen cerei*, *Consecratio cerei*, *Preconium paschale*, *Svjetlospjev*, *Hvalospjev uskrsnoj svijeći*...¹²⁴ S obzirom na sadržaj i poruku koju prenosi najopravdanije ga je nazivati *Preconium paschale* – vazmeni navještaj. Ipak, kako u stranoj, tako i u domaćoj historiografiji ustalio se za ovaj rad već dobro poznat naziv – *Exultet*. Njegov tekst danas je standardiziran unutar domene Rimokatoličke crkve te je time sastavni dio Rimskog misala¹²⁵.

Ovaj se napjev sastoji od dva glavna dijela: uvoda, tj. prologa, i predslavlja¹²⁶. Uvod napjeva vrlo je kratak, sastavljen u svega pet stihova, a glavna mu je sadržajna karakteristika poziv na radost nadolazećeg Kristova uskrsnuća¹²⁷. Tako prva tri stiha započinju glagolima u 3. licu konjunktiva jednine: *Exultet...*, *Gaudeat...*, *Laetetur...*¹²⁸ Njima se poziva na usklik nebeskog mnoštva anđela, na radovanje Zemlje te na veselje Majke Crkve, pri čemu se kao važan motiv javlja trublja spasenja (*tuba intonet salutaris*¹²⁹), što je očito preuzeto kao simbol sedme trube iz Ivanova Otkrivenja¹³⁰. Četvrti i peti stih, iste melodijske strukture kao i prethodna tri, đakonov je poziv ljudima okupljenima na službi da zajedno zazovu Božju milost, ne bi li uzmogao otpjevati „...hvalospjev ovoj svijeći“ (*...cerei huius laudem implere perficiat*¹³¹).

Nastavak teksta sugerira da je dotični napjev zapravo euharistijska, tj. zahvalna molitva, budući da u iduća dva stiha u potpunosti koincidira s rezponzorijalnim dijelom kanona mise prije pretvorbe (*Vere dignum et iustum est*)¹³². Ujedno je to i početak predslavlja, koji svojom

sadašnjost, 1980), 200-208. Latinsko izdanje Rimskog misala: *Missale Romanum: ex decretum Concilii Tridentini restitutum* (Rim: Bonnae ad Rhenum – Aedibus Palmarum, 2004), 231-241.

¹²³ U Augustinovu djelu *De civitate Dei* sačuvani su metrički sastavci koji su se neosporno koristili pri obredu blagoslova svijeće. Dokaz nam je to da u početku prozni oblik nije bio jedini korišten u tu svrhu. = Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 325.

¹²⁴ Isto, 324.

¹²⁵ *Rimski misal*, 209-216. U nastavku ovoga poglavlja izdvojio sam najvažnije stihove napjeva *Exultet*. Stihovi na hrvatskom jeziku bit će citirani iz najnovije publikacije napjeva koja nosi naziv *Vazmeni hvalospjev*, dok će stihovi na latinskom biti citirani iz izdanja Rimskog misala na latinskom jeziku.

¹²⁶ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 328.

¹²⁷ *Vazmeni hvalospjev*, 39-40.

¹²⁸ *Missale Romanum*, 232-233.

¹²⁹ Isto, 233.

¹³⁰ *Vazmeni hvalospjev*, 39-40.

¹³¹ *Missale Romanum*, 234.

¹³² Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 325.

dužinom i mnoštvom simboličnih motiva unutar i izvan biblijske povijesti spasenja nadilazi već pojašnjeni uvod. Tako su stihovi 8-19 prva anamneza, odnosno povijesno sjećanje ispunjeno starozavjetnim slikama, poglavito Knjigom Postanka i Knjigom Izlaska¹³³. Svaki od stihova 8-12 počinje sa zamjenicom *Hec*, tj. *Ova*, pri čemu se aludira na noć, koja u ovom kontekstu označava prijelaz, ali ujedno i sponu Staroga i Novoga saveza. Ne čudi stoga da prva dva anamnetska stiha donose sliku klanja jaganjaca, pri čemu je asocijacija na raspetoga Krista, „čijom se krvlju posvećuju pragovi vjernika¹³⁴“ (...*cuius sanguine postes fidelium consecrantur*¹³⁵), posve očita. Raskid, ali i sponu sa starozavjetnom poviješću spasenja predstavlja i slika izlaska iz Egipta i Božja pomoć Izraelcima pri prelasku Crvenog mora (*Haec nox est in qua primum patres nostros filios Israel eductos de Aegypto Mare Rubrum sicco vestigio transire fecisti*¹³⁶). Time se u toj noći, prelaskom obećanoga naroda iz tame u svjetlo, što je zapravo u novom kontekstu slika svih kršćana, raspršila tama grijeha (*quae peccatorum tenebras columnae illuminatione purgavit*¹³⁷), a Krist je, raskinuvši okove smrti, od mrtvih ustao (*Haec nox est in qua destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit*¹³⁸). Time je u svega pet stihova predstavljen vrhunac starozavjetne povijesti, ispunjen Kristovim uskrsnućem, čemu je zaključak komentar sv. Ambrozija o Lukinom evanđelju¹³⁹ (*Nichil enim nobis nasci profuit nisi redimi profuisset*¹⁴⁰).

Stihovi 14-18 započinju s usklikom *O*, pri čemu se u prva dva ističe „neshvatljiva ljubav Očeva¹⁴¹“ (*O inaestimabilis dilectio caritatis*¹⁴²), a potom se u sljedeća tri stiha modelom kontrasta javljaju motivi Adamova grijeha (*O certe necessarium Adae peccatum*¹⁴³) i krivice (*O felix culpa quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem*¹⁴⁴). Stih 18, o zaista blaženoj noći (*O vere beata nox*¹⁴⁵), uvodi u završni stih prve anamneze¹⁴⁶, gdje se naglasak daje na pisanoj

¹³³ *Vazmeni hvalospjev*, 41-42.

¹³⁴ Isto, 10.

¹³⁵ *Missale Romanum*, 235.

¹³⁶ Isto, 235.

¹³⁷ Isto, 235.

¹³⁸ Isto, 236.

¹³⁹ *Vazmeni hvalospjev*, 41.

¹⁴⁰ *Missale Romanum*, 236.

¹⁴¹ *Vazmeni hvalospjev*, 12-13.

¹⁴² *Missale Romanum*, 236.

¹⁴³ Isto, 236.

¹⁴⁴ Isto, 236.

¹⁴⁵ Isto, 237.

¹⁴⁶ *Vazmeni hvalospjev*, 42.

povijesti (*Haec nox est, de qua scriptum est*¹⁴⁷) te gdje se donose dva potpuno suprotna motiva kao vrhunca povijesti spasenja: noći i dana (...*et nox ut dies illuminabitur, et nox illuminatio mea in deliciis meis*¹⁴⁸).

Stih 20 prva je epikleza, koja u ovom slučaju predstavlja sažetak svega prethodno iznesenog, a pisana je u obliku sedam kratkih dijelova čitavog stiha kao rezultata pobjede u svetoj noći: „ništi grijeh, pere krivice, nevinost vraća palima, radost tužnima, dokida mržnju, uspostavlja slogu, svladava nasilje¹⁴⁹“ (...*fugat scelera, culpas lavat, et reddit innocentiam lapsis, maestis laetitiam, fugat odia, concordiam parat, et curvat imperia*¹⁵⁰).

Prikazivanje svijeće kao „večernje žrtve hvale¹⁵¹“ (...*huius sacrificium vespertinum...*¹⁵²) tema je stiha 21. Time se za kao zahvalu za milost Kristova otkupljenja čovjekovih grijeha Bogu prinosi svijeća, stvorena „od pčelinjeg rada“. Aluzija je to na „radnike“ koji doprinose, ne očekujući pritom ništa zauzvat.

Nakon toga slijedi druga anamneza u četiri stiha, kojom se donosi pohvala svijeći i pohvala pčelama. Ovdje još više do izražaja dolazi simbolika svjetla nastala paljenjem svijeće, čiji plamen biva „podijeljen drugima“, pri čemu svijeća ima ulogu prijenosnika vijesti o radosnoj pobjedi Kristova uskrsnuća¹⁵³. Za ovaj rad posebice je važan stih 24, dio tzv. pohvale pčelama, koja je prije crkvene reforme 11. stoljeća, posebice na južnotalijanskom prostoru, bila sadržana u mnogo dužem tekstu nego što je to danas dotični stih u Rimskom misalu. Više o tome zašto se napjev u idućim stoljećima kontrahirao baš na tom dijelu bit će prikazano u nastavku rada. Ono što je ostalo jest motiv „marljivih pčelica“, zahvaljujući kojima se dobiva vosak za izradu uskrsne svijeće¹⁵⁴. Zaključni stih druge anamneze govori o spajanju nebeskog sa zemaljskim, tj. božanskog s ljudskim, čime se zapravo aludira na brisanje Adamova grijeha novim krštenjem u svetoj noći.

¹⁴⁷ *Missale Romanum*, 237.

¹⁴⁸ Isto, 237.

¹⁴⁹ *Vazmeni hvalospjev*, 41.

¹⁵⁰ *Missale Romanum*, 237.

¹⁵¹ *Vazmeni hvalospjev*, 15.

¹⁵² *Missale Romanum*, 238.

¹⁵³ *Vazmeni hvalospjev*, 43.

¹⁵⁴ Isto, 43.

Druga epikleza sadrži dva posljednja stiha, 26 i 27, sa završnim molbama. U njima se zaziva Gospodina da blagoslovljena svijeća zauvijek „razgoni tamu ove noći¹⁵⁵“ (...*ad noctis huius caliginem destruendam...*¹⁵⁶) te njezin plamen dočeka jutarnja zvijezda Danica „koja ne zna zalaza¹⁵⁷“. Na samom se kraju napjeva jasno kazuje da je zvijezda Danica „Krist Uskrsnuli“, kao jasna eshatološka poruka obreda uskrsnog bdijenja Velike subote.

Promjenama, koje je 60-ih godina prošlog stoljeća donio Drugi vatikanski koncil, ukinut je posljednji dio ovoga napjeva, prisutan čini se od vremena Karla Velikog. Njegova je zadaća bila izreći spomen na crkvene i svjetovne velikodostojnike, čija su se imena mijenjala s obzirom na vrijeme i prostor na kojem se isti napjev izvodio. U specifičnom povijesnom kontekstu okretanja Rima prema sve moćnijim franačkim vladarima u 8. stoljeću, nastala je i odredba pape Hadrijana I. kojom je postalo obvezno na određene dane pjevati laude caru Karlu Velikom¹⁵⁸. Tako se i u sakramentaru iz Rheinaua krajem 8. stoljeća po prvi puta pojavljuje tekst napjeva *Exultet*, imajući zadaću izreći spomen na kralja, ženu, sinove i vojsku¹⁵⁹. Prema Gerardu B. Ladneru, takvo što ne treba čuditi, budući da prema „srednjovjekovnom mindsetu¹⁶⁰“ upravo liturgija, kao skup rituala srednjovjekovnom čovjeku tako važnih, posjeduje specifičnu zadaću održavanja kontinuiteta onoga što se naziva *Imperium Romanum*, tj. čitavog kršćanskog prostora nad kojim vlada car u ime Boga¹⁶¹. Dakako, u drugoj polovici 20. stoljeća takvo što postalo je posve anakrono i nefunkcionalno, stoga danas ono nije dio obreda blagoslova svijeće. Ipak, u ovome će se radu biti potrebno vratiti na ovu tematiku, budući da je ovaj dio teksta najvažniji element određivanja datuma nastanka određenog rukopisa, dakako prema već ponuđenim imenima dužnosnika koja isti napjev sadržava¹⁶².

Usporedi li se ovdje elaborirani, a danas Rimskim misalom standardizirani tekst napjeva s onim kojeg sam priložio u tablici na kraju rada¹⁶³, lako će se uočiti mnoštvo istoga teksta, ali i neke razlike, posebice one pravopisne i gramatičke naravi. Možemo stoga zaključiti da je

¹⁵⁵ Isto, 18.

¹⁵⁶ *Missale Romanum*, 239.

¹⁵⁷ *Vazmeni hvalospjev*, 18.

¹⁵⁸ Ladner, „The „Portraits“ of Emperors,“ 194-195.

¹⁵⁹ Isto, 198.

¹⁶⁰ Izraz preuzet iz članka G. B. Ladnera. = Ladner, „The „Portraits“ of Emperors,“ 197.

¹⁶¹ Isto, 198-200.

¹⁶² Ovu metodu datacije razradio je M. Petrak u članku: Petrak, „The Byzantine Emperor,“ 57-60.

¹⁶³ Tablica s transkripcijom napjeva nalazi se u prilogu 1 na str. 147-151 ovoga rada.

današnji tekst napjeva *Exultet* jednim dijelom, primjerice prethodno spomenutim izbacivanjem navođenja najvažnijih crkvenih i svjetovnih dostojanstvenika, prilagođen potrebama današnjice, ali i dalje velikim dijelom, posebice izborom ključnih simboličnih motiva i scena iz biblijske povijesti te kontrastom motiva svjetla i tame kao jasne metafore pobjede Kristova uskrsnuća nad grijehom i smrću, umnogome sličan svojim srednjovjekovnim prethodnicima.

3. 2. PODRIJETLO NAPJEVA *EXULTET*

Iz prethodne se tekstualne analize današnje verzije napjeva *Exultet* lako može razaznati osnovni motiv, ujedno i simbol događaja koji napjev predstavlja – svjetlost. Potpuni je to kontrast noći također istim intenzitetom korištenim kao motiv. Ne treba to čuditi, budući da se navedena simbolika razbijanja tame, simbola grijeha i smrti, javlja u samim počecima kršćanstva, jednim dijelom i kao nasljeđe bogate židovske tradicije¹⁶⁴. Tomu je dokaz i početak Ivanova evanđelja, nastalo najvjerojatnije krajem 1. stoljeća, koje pojam svjetlosti definira pokazateljem života sadržanog u Riječi („i život bijaše ljudima svjetlo;/i svjetlo u tami svijetli;/i tama ga ne obuze.¹⁶⁵“), što je po Ivanu filozofsko-teološka definicija Kristova lika. Važnost pojma svjetlosti ubrzo se prepoznala i u prvim kršćanskim obredima, a da je tome tako svjedoči istočni obred zvan *lucernarium* – blagoslov svjetla kojeg daje netom prije upaljena svijeća¹⁶⁶. Posve sigurno znamo za taj ritual u Jeruzalemu u 5. stoljeću, i to u crkvi sv. Anastazije u noći prije Uskrsa, a u toj istoj crkvi u 7. stoljeću paljen trostruki svijećnjak nošen u procesiji¹⁶⁷, kako nas o tome obavještava jedna od tamošnjih obrednih knjiga toga vremena. Dakako, samo ova dva događaja ne dopuštaju nam iznositi konkretne zaključke, no svakako moguće je pretpostaviti da je postojala imitacija ovog obreda i drugdje u Europi, budući da su slični obredi posvjedočeni i u sjevernoj Italiji i u Španjolskoj toga vremena.

Pitanje tko je i kada sastavio tekst napjeva *Exultet* zaokuplja autore još od srednjega vijeka. Iako je o tome relativno mnogo pisano, čini se da konsenzus u historiografiji nije postignut, budući da je podataka na kojima se istraživanja temelje premalo, a ista su često nedorečena i nesigurna za interpretaciju. Srednjovjekovna je tradicija autorstvo teksta pripisivala

¹⁶⁴ Osnovne informacije o tradiciji svjetla vidjeti u: Encyclopedia, s. v. Liturgical Use of Light“.

¹⁶⁵ Iv 1, 4-6; *Novi zavjet*, prev. Bonaventura Duda i Jerko Fućak (Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1973), 175-176.

¹⁶⁶ Kelly, *The Exultet*, 31.

¹⁶⁷ Isto, 40.

uglavnom crkvenim ocima ranoga kršćanstva: Jeronimu, Aureliju Augustinu, Ambroziju iz Milana, ali i nekim drugima. Kada govorimo o autorstvu pripisanom sv. Augustinu, čime se podrijetlo napjeva, dakle, smješta u sjevernu Afriku, treba spomenuti dva ključna izvora. Prvi je *Missale Gothicum*, gdje je na marginama zapisano: „Incipit benedictio caerae beati augustini episcopi quam adhuc diaconus cum esset edidit et cecinnit feliciter.¹⁶⁸“ Tradicija po kojoj je ovaj misal nastao izravno pripisuje autorstvo sv. Augustinu.

Nešto kasniji pontifikal iz Poitiersa tvrdi: „Usum benedicendi cereum a beato Augustino repertum tradit eclesia. Qui benedictionem illius perficiens a sancto Hieronimo reprehensus est...¹⁶⁹“ Jeronimova uloga u ovom je slučaju revizija napjeva. To ne treba čuditi, zbog tada očito već poznate velike kritičnosti koju je sv. Jeronim iznosio ne samo prema napjevu, već i prema obredu blagoslova svijeće. Pri tome mu je poseban problem predstavljala tzv. pohvala pčelama, u kasnijim stoljećima uvelike reducirana, budući da je tekst iste umnogome koincidirao s Vergilijevim *Georgikama*, dakle s poganskim epom¹⁷⁰. I sam obred blagoslova svijeće Jeronim nije odobravao, budući da takvo što u Rimu 4. stoljeća još uvijek nije bilo u praksi. Sve je to sv. Jeronim iznio u pismu đakonu Prezidiju iz Piacenze 384. godine, zamolivši ga da mu pomogne pri pripravi istoga napjeva za navještaj Vazma, zaključivši da nitko dotada nije priredio primjeren tekst za ono što Jeronim naziva *preconium paschale*, odnosno vazmeni navještaj¹⁷¹.

Poklanjanje autorstva pak Ambroziju iz Milana akt je dvaju pisaca iz 12., odnosno 13. stoljeća. Iako je obred blagoslova svijeće već od rana, mnogo ranije nego u Rimu, zasvjedočen u sjevernoj Italiji, nemamo niti jednog dokaza ili poticaja za validnu pretpostavku nastajanja teksta napjeva *Exultet* pod autorstvom sv. Ambrozija¹⁷².

U prethodnom se stoljeću, znanstvenim pristupom istraživanju ovoga napjeva, pitanje njegova autorstva premjestilo od crkvenih otaca u ranosrednjovjekovnu Franačku. Michel Huglo pretpostavio je podrijetlo napjeva u okviru galikanske liturgije na temelju sličnog liturgijskog

¹⁶⁸ Budući da, nažalost, nisam imao pristup ovome misalu, dotični sam citat preuzeo iz Kellyjeve knjige: Kelly, *The Exultet*, 50. Objavljena izdanja mogu se naći citirana u toj knjizi. Ovaj misal kao vrlo značajan za ovu temu spominje i: Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 327.

¹⁶⁹ Na istoj stranici u Kellyjevoj knjizi stoji i ovaj citat, do kojeg također nisam uspio doći: Kelly, *The Exultet*, 50. Objavljeno izdanje također citirano u ovoj knjizi.

¹⁷⁰ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 325.

¹⁷¹ Priču o Jeronimu i Prezidiju, bez obzira bio taj spis autentičan ili ne, prenose i Kelly i Grgić: Kelly, *The Exultet*, 40-41.; Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 325.

¹⁷² Kelly, *The Exultet*, 50-51.

jezika franačko-rimske verzije napjeva. Tu je posebice istaknuo formu „Dignum et iustum est“, korištenu u prvim tekstovima napjeva, a koja je kao takva galikanska (rimska koristi ispred navedene forme riječ *Vere*)¹⁷³. Kao što se da zaključiti, ni za ovu pretpostavku ne nalazimo dovoljno validnih dokaza.

Na stranu pitanja autorstva, Thomas F. Kelly u svojoj je sintezi o ovdje proučavanom napjevu izdvojio deset izvora od 5. stoljeća nadalje koji opisuju obred blagoslova ognja i svijeće i donose tekstove vezane uz navedenu praksu. To su: odlomak iz Augustinova djela *De civitate Dei o laus cerei*; dvije duže formule pavijskog biskupa Enodija; Prudencijev himan *Inventor rutili* (svjedoči o praksi blagoslova svijeće u Španjolskoj u 4. i 5. stoljeću); napjev *Deus mundi conditor* (vjerojatno rimskog podrijetla, kao ekvivalent napjevu *Exultet*); himan *Ignis creator igneus*, nastao vrlo vjerojatno pod utjecajem prethodno spomenutog napjeva; *Carmen de cereo paschale*, 9-stoljetni napjev kao refleksija ranijih tekstova; te još neki drugi sporadični spomeni večernjeg obreda Velike subote¹⁷⁴. Ono što je zajedničko svim ovim tekstovima jest upravo tematika koju sadrži i napjev *Exultet* – pobjeda svjetla koju simbolizira netom blagoslovljena uskrsna svijeća. To konkretno znači da tekst napjeva *Exultet* u vremenu ranog kršćanstva, odnosno kasne antike, ali i u narednim stoljećima, nije imao isti oblik kao što ga ima danas standardizirani tekst, već ga je mijenjao ovisno o liturgijskim formama prostora na kojem se koristio.

Iz svega se prethodnog može izvući zaključak o dva stadija razvoja napjev *Exultet*. Prvi stadij ugrubo obuhvaća period 4. i 5. stoljeća, kada još uvijek ne postoji fiksirani tekst koji se koristi pri blagoslovu svijeće. Glavna je pritom karakteristika individualno sastavljanje teksta napjeva, što je vrlo vjerojatno bilo prepušteno đakonima, te improvizacija¹⁷⁵. Posebice se to odnosi na motivima i simbolikom bogato predslavlje, dok za uvod napjeva pretpostavljamo da je u to vrijeme već imao kakav svoj fiksirani oblik, ako ništa, pa onda đakonova poziva okupljenima da mole zajedno s njim. Tomu u prilog idu i Enodijevi tekstovi nastali krajem 5./početkom 6. stoljeća koji spominju samo predslavlje¹⁷⁶, iz čega Kelly zaključuje da bi prolog mogao već biti

¹⁷³ Michel Huglo, „L'auteur de l'Exultet pascal,“ *Vigiliae Christianae* 7 (1953), 79-88.

¹⁷⁴ Navođenje ovih izvora bila je velika pomoć izlaganju ove tematike, budući da su skoro pa svi ti izvori, ako uopće i jesu, publicirani u raznim izdanjima i do svih njih doći bio bi mukotrpan posao. Uz navođenje, Kelly je priredio i kratak opis onoga bitnog što za ovu temu sadržavaju. = Kelly, *The Exultet*, 42-43.

¹⁷⁵ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 324-326.; Kelly, *The Exultet*, 40-44; 52-53.

¹⁷⁶ Enodijeve tekstove u svom članku prenosi: Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 326-327.

dobro poznata i ustaljena forma¹⁷⁷. Takav dijelom standardizirani uvod postao je dio, možemo pretpostaviti, raznih liturgijskih formi ranosrednjovjekovnog europskog prostora – španjolske, ambrozijanske (milanske), franačko-rimske te beneventanske. Upravo to početak je drugog stadija razvoja napjeva, u kojem je i predslovlje zadobilo svoj fiksirani oblik¹⁷⁸, međutim očigledno različit s obzirom na prostor korištenja.

3. 3. BENEVENTANSKI VS. FRANAČKO-RIMSKI TEKST NAPJEVA *EXULTET*

Riječ *versus* u naslovu ovoga potpoglavlja nije nimalo slučajna. U historiografiji je dobro poznato, a o istome je relativno mnogo pisano, da je tzv. franačko-rimski tekst u periodu 11. i 12. stoljeća, dakle perioda crkvene reforme, suzbio uporabu beneventanskog teksta napjeva *Exultet*, kao očitog dijela liturgije koju također nazivamo beneventanskom. Ova dva naziva mnogo su kasniji znanstveni historiografski konstrukti, koje dosljedno u svojim radovima primjenjuje Thomas F. Kelly. Ipak, nešto poznatiji od dotičnih nazivi su koje je ovoj temi još prije jednog stoljeća aplicirao, iako ne i osmislio¹⁷⁹, Henry M. Bannister. To su: *Vetus Itala*, termin korišten za beneventanske tekstove napjeva *Exultet* iz južne Italije (i vrlo malim dijelom Dalmacije), te *Vulgata*, što je ekvivalent onome što Kelly puno preciznije i opreznije naziva franačko-rimskim tekstom¹⁸⁰. Ova dva naziva očite su posuđenice termina prijevoda Biblije iz perioda ranog kršćanstva, stoga i ne sasvim adekvatna za ovu vrstu tekstova. Ipak, isti su postali sastavni dio različitih nazivlja napjeva *Exultet* te ih i Viktor Novak i Marijan Grgić u svojim člancima dosljedno koriste.

Tekstovi napjeva *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika u ovom su kontekstu korisni za usporedbu. Za tekst iz montekasinskog obrednika možemo slobodno reći da je u potpunosti franačko-rimski, dok pak s druge strane *Exultet* Vekeneginog

¹⁷⁷ Kelly, *The Exultet*, 52.

¹⁷⁸ U tom kontekstu zanimljivo je spomenuti koncil u Maconu, održan 585. godine, na kojem je preporučeno pohađanje liturgijskih slavlja Velikoga tjedna. Ne specificira se kakvi se obredi izvode ili koji se tekstovi čitaju, no ako u približno vrijeme u dvije galikanske mise nalazimo tragove predslovlja, spomenuti bi koncil mogao podrazumijevati i misu na kojoj se pjeva već donekle ustaljeno predslovlje napjeva *Exultet*. Dakako, za to nemamo nikakvih dokaza. = Kelly, *The Exultet*, 52-53.

¹⁷⁹ Naziv *Vulgata* za ovaj napjev prvi je u upotrebu uveo E. Bertaux početkom 20. stoljeća. = Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 330.

¹⁸⁰ O ostalim načinima pisanja tekstova napjeva *Exultet* neće biti potrebe pisati u ovome radu. Osnovne informacije o ambrozijanskom napjevu pruža: Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 328.; i Kelly, *The Exultet*, 44.; te o starošpanjolskom: Isto, 43-44.

evanđelistara sadrži pet stihova kojih u rukopisu iz Monte Cassina nema, a karakteristični su za beneventanske tekstove ovoga napjeva. Iako se radi o samo pet stihova, isti su svojim sadržajem iznimno bitni za kontekst crkvene reforme i onoga što nazivamo „sukobom“ ovih dvaju tekstova, odnosno „suzbijanjem“ beneventanskog korištenjem na prostor južne Italije novopridošlog franačko-rimskog. Zašto napjev u Vekeneginom evanđelistaru sadrži te „nedozvoljene“ stihove, tj. jesu li oni zaista bili nedozvoljeni, objasniti ću, temeljem kratkog prikaza „sukoba“ ovih dvaju tekstova, u nastavku ovoga rada¹⁸¹.

Najstariji beneventanski tekst napjeva *Exultet*, sačuvan u rukopisu Vat. lat. 9820, datira se na sami kraj 10. stoljeća. Vrlo kratki dijelovi na početku i na kraju svjedoče o izvornom tekstu, dok je sve ostalo zapravo palimpsest – kasnije pripisani franačko-rimski tekst¹⁸². Sudbina je ovo većine od samo 14 nam sačuvanih dokaza beneventanskog teksta ovoga napjeva¹⁸³. Izvore prije 10. stoljeća danas ne posjedujemo, na temelju čega je Thomas F. Kelly sasvim opravdano zaključio da je povijest beneventanskog napjeva *Exultet*, praćena u izvorima koji su direktni prenositelji istoga, zapravo povijest propadanja¹⁸⁴. Kada i pod kojim je utjecajem nastao beneventanski tekst ovoga napjeva, pitanje je na koje nije lako dati odgovor, budući da izravne dokaze ne posjedujemo. Korisna je ipak u tom pogledu pisana ostavština već spomenutog pavijuskog biskupa Enodija, koji nam donosi jedan od blagoslova čiji je tekst vrlo sličan beneventanskom napjevu *Exultet*. Moguće je da se u ovom slučaju radi o langobardskoj sponi istoga Kraljevstva, budući da se ono prostiralo dijelom i na sjeveru i na jugu Italije, a k tome je i Pavia, gdje je Enodije očito bio na službi, služila kao prijestolnica Kraljevstva¹⁸⁵.

Iako se ono što u cjelini nazivamo beneventanskom liturgijom počelo razvijati, pretpostavljamo, tek u 7. stoljeću, budući da su Langobardi kao arijanci prigrlili kršćanstvo, čini se, tek negdje u to vrijeme, beneventanski tekst napjeva *Exultet*, vjerojatno i različitim motivima i simbolikom ispunjeno predslovlje istog, nešto je stariji¹⁸⁶. Na tom je tragu u starijoj historiografiji iznijeta teza o rimskom podrijetlu dotičnoga teksta za što, međutim, danas nema

¹⁸¹ Odgovore na ovo pitanje pruža, uz dostupnu literaturu, i vlastita komparativna analiza dvaju napjeva.

¹⁸² Kelly, *The Exultet*, 250-253.

¹⁸³ Isto, 265-266. Svi ti izvori pobrojani su i opisani u prilogima Kellyjeve sinteze o napjevu *Exultet*.

¹⁸⁴ Thomas F. Kelly, „Montecassino and the Old Beneventan Chant,“ *Early Music History* 5 (1985), 53-55.; Kelly, *The Beneventan Chant*, 63.

¹⁸⁵ O Langobardima kao ključnom elementu u ovom kontekstu više informacija pruža: Kelly, *The Beneventan Chant*, 6-18.

¹⁸⁶ Kelly, *The Exultet*, 54-55.

pravovaljanih dokaza, a istu tezu pobijaju i neke druge činjenice i pretpostavke. Kao što je i napomenuto, u Rimu se isprva za obred blagoslova svijeće koristio napjev *Deus mundi conditor*, i to tek od otprilike 7. stoljeća, budući da ni obred ni spomenuti napjev nisu ondje bili poznati ranije. To konkretno znači da je napjev *Exultet* još kasniji import u Rim, vrlo vjerojatno povezan s liturgijskim praksama karolinškog prostora¹⁸⁷. Sve u svemu, o podrijetlu beneventanskog teksta ovoga napjeva ne možemo reći puno, osim posumnjati na adaptaciju istoga temeljem nekog starijeg teksta, danas očito izgubljenog, korištenog na prostoru južne Italije, ili pak i sjeverne, budući da je i taj prostor s jugom bio povezan istom langobardskom vlašću¹⁸⁸. Čini se tako da je u vrijeme Enodijevih zapisa prolog već bio fiksiran, a tekst predslavlja bivao prilagođavan đakonovim preferencijama i njegovim poznavanjem dotadašnjih praksi spomenutoga obreda, odnosno tekstova koji su za to korišteni¹⁸⁹. Iako mu je struktura slična, beneventanski napjev *Exultet* odlikuje se mnogim različitim motivima i simbolikom, koja provoditeljima crkvene reforme u 11. stoljeću neće biti poznata.

Tri su glavna izvorišta nastanku franačko-rimskog teksta: galikanski sakramentari, koji, kako je već i napomenuto, dosljedno sadrže napjev *Exultet*; 8-stoljetni gelazijanski sakramentar, koji pak donosi napjev *Deus mundi conditor*, ali ne i *Exultet*; te gregorijanski sakramentar Rimske kurije, za koju nemamo dokaza niti o blagoslovu svijeće niti o tekstu namijenjenom za tu prigodu¹⁹⁰. U rimsku će praksu, čini se, promjene unijeti osoba u historiografiji već zapamćena kao pokretač istih, posebice u kontekstu zapadnog monaštva – Benedikt Anijanski. Naime, u vrijeme pape Hadrijana I. na dvor karolinškoga kralja, a potom i cara Karla Velikog, poslan je rimski misal, koji u to vrijeme nije sadržavao obred blagoslova uskrsne svijeće. Benedikt Anijanski, uz preporuke o očito već poznatoj praksi blagoslova svijeće u tom kraju Europe,

¹⁸⁷ Isto, 54-56.

¹⁸⁸ Iako nemamo dokaza, dotično bi se moglo usporediti s nekim poznatim adaptacijama u liturgiji južne Italije. = Kelly, *The Beneventan Chant*, 63-65.

¹⁸⁹ Ovoj bi, čini se, stabilnoj pretpostavci uvelike pomogla kvalitetna komparativna filološka analiza beneventanskih, ali i svih drugih tekstova napjeva *Exultet*. Takvo što nije do danas napravljeno, stoga je zanimljivo na ovome mjestu ukazati na pojavu da se razlike pravopisne i gramatičke naravi između dva ovdje proučavana napjeva pojavljuju samo u predslavlju, dok su njihovi uvodi posve isti. Je li tomu razlog već duga fiksiranost uvoda napjeva te improvizacija pri pisanju predslavlja, ne možemo znati. Značajna se čini, primjerice, razlika među sintagmama *postibus consecratur* (MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118r) i *postes consecratur* (MS Bibl. Vall. C 32, 26v), pri čemu se jasno vidi razlika u korištenju predslavlja. Dakako, gramatičke greške posjeduju oba rukopisa, iako napjev u Vekeneginom evanđelistaru mnogo više, što se uostalom da zaključiti iz na kraju rada priložene transkripcije (str. 147-151). Da bi se vjerodostojnost prethodno izrečene pretpostavke u potpunosti provjerila te da bi se razvoj napjeva *Exultet* na prostoru južne Italije, ali i na drugim europskim prostorima, jasnije i pouzdanije prikazao, filološka analiza njegovih tekstova čini se prijeko potrebna.

¹⁹⁰ Kelly, *The Exultet*, 59-60.

uključio je i za tu prigodu dva za ovaj rad već dobro poznata napjeva: *Deus mundi conditor* i *Exultet*. Vremenom je uporaba prvoga napjeva blijedjela u odnosu na drugi, koji je, čini se, tek u 9. stoljeću postao dio rimske liturgije¹⁹¹.

Bilo kako bilo, franačko-rimski tekst u 11. je stoljeću, dakle stoljeću početka provođenja prethodno prikazane crkvene reforme, stabilno prisutan u rimskoj liturgiji, a u isto vrijeme datira se i prvi takav tekst sa prostora južne Italije. Prvi je to tekst od ukupno 41 koji se mogu naći u domeni beneventanskoga kulturnog kruga¹⁹². Prisjetimo li se samo 14 beneventanskih tekstova ovoga napjeva, brojka 41 u najmanju je ruku signifikantna. Može li se s time povezati i odredba pape Stjepana IX. iz 1058. godine kojom se zabranjuje „Ambrosianum cantum“? Starija je historiografija sasvim jasno tvrdila kako je djelovanje crkvene reforme, čiji su provoditelji bili mahom sjevernjaci te kao takvi neupoznati s tradicijom južne Italije, suzbilo korištenje beneventanskog teksta napjeva *Exultet*. Istina jest da se dotični tekst izborom motiva u velikoj mjeri razlikuje od tada već u rimskoj liturgiji uvelike korištenog franačko-rimskog, što se uglavnom odnosi na tzv. „pohvalu pčelama“ i pripadajućim motivima cvijeća, voska, meda... Iako su metafore neprofitnog pčelinjeg rada u službi i onoga o čemu tekst napjeva govori, ali i benediktinskoga reda općenito, one ipak ne sadrže autoritet Svetoga Pisma¹⁹³. Bio je to poticaj svim istraživačima, kako prije, tako i danas, da crkvenu reformu upravo zbog prethodno navedenoga okarakteriziraju, između ostalog, suzbijanjem korištenja beneventanskog teksta napjeva *Exultet*. Međutim, ne posjedujemo niti jedan dovoljno validan dokaz koji bi upućivao da je dotično bila namjera, a neke nam pretpostavke i posredni dokazi mogu čak i sugerirati drugačije zaključke.

U pronalasku validnog rješenja može pomoći usporedba dvaju tekstova ovdje proučavanih napjeva. Kao što je napomenuto ranije, najvažnija razlika između ova dva napjeva jest dodatnih pet stihova sadržanih u Vekeneginom evanđelistaru, a koje u montekasinskom obredniku ne nalazimo. Ti stihovi glase: *Flore utuntur coniuge./ Flore funguntur genere./ Flore domos instruunt./ Flore divitias conveunt./ Flore ceram conficiunt*¹⁹⁴. U napjevu *Exultet*

¹⁹¹ Priču o Benediktu Anijanskom prenosi također: Kelly, *The Exultet*, 60-61; Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 327.

¹⁹² Kao i beneventanske, i ove tekstove također u prilogima svoje sinteze nabraja i opisuje: Kelly, *The Exultet*, 272-273.

¹⁹³ Nedostatak biblijskog autoriteta predstavlja problem, kako smo vidjeli, još od Jeronimova vremena, a u kontekstu tendencije za purifikacijom Crkve kao Božjeg feuda, taj je problem, između ostalih, posebice došao do izražaja.

¹⁹⁴ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 121r.

Vekeneginog evanđelistara jedino su ovih pet stihova svjedoci korištenju beneventanskog teksta istoga napjeva. Iako i napjev montekasinskog obrednika sadrži pohvalu pčelama, za 11. stoljeće još uvijek normalnu pojavu, ovi stihovi ipak nisu u njemu sadržani¹⁹⁵. Starija je hrvatska historiografija uglavnom smatrala da je postojao neki stariji zadarski rukopis, vjerojatno iz samostana sv. Krševana, koji je služio kao predložak pri izradi Vekeneginog evanđelistara, a sadržavao je potpuni beneventanski tekst napjeva¹⁹⁶. Međutim, kako se crkvenom reformom korištenje istog zabranilo, u Vekenegin se evanđelistar upisao napjev *Exultet* s franačko-rimskim tekstom. Dodatnih pet beneventanskih stihova objašnjavalo se, ako i jest uopće, hirom pisara ili inatom za zadržavanjem stare zadarske tradicije. Dakako, ne možemo znati zašto je pisar odlučio zadržati te stihove. Na isti takav princip nailazimo u rukopisima Pisa 2 i Montecassino 2, s kojima, međutim, Vekenegin evanđelistar u ovom pogledu, čini se, nema ništa zajedničko¹⁹⁷. Potencijalnih je razloga više, a isti su vrlo vjerojatno ovisili o naručitelju rukopisa, u konkretnom slučaju samostanu sv. Marije. Ne smijemo odbaciti ni mogućnost da je beneventanski tekst ovoga napjeva možda zaista nekada prije kraja 11. stoljeća korišten te kao takav bio dijelom zadarske tradicije, no za to nemamo nikakvih dokaza.

Sve u svemu, prethodno izrečeno i dalje nam ne dopušta govoriti o suzbijanju korištenja beneventanskog teksta napjeva *Exultet*, niti o tome da se zabrana pape Stjepana IX. odnosila na dotično. U prilog tomu idu i fragmenti koje Thomas F. Kelly naziva Farfa-Trento, a koji sadrže obje verzije teksta istovremeno nastale¹⁹⁸. To nas također navodi na razmišljanja, ne bismo li iznašli odgovor na pitanje zašto. Iznalaženje jedinstvenog odgovora za sve tekstove napjeva s onoga što sam nazvao beneventanskim kulturnim krugom krivi je put koji nas očito navodi na krive zaključke. Iako je lako moguće da je zabrana beneventanskoga teksta napjeva zaista postojala, puno je primjera toga vremena gdje zabrane jednostavno nisu bile primjenjivane. Mišljenja sam da se u ovom slučaju radi o nekoj vrsti „trends“ potaknutog strujanjima crkvene reforme, pri čemu je beneventanski tekst polagano bio zamjenjivan sve aktualnijim i „popularnijim“ franačko-rimskim. Time spomenutih pet stihova iz Vekeneginog evanđelistara ne moramo tumačiti tek hirom pisara, već htijenjem određene osobe ili institucije da isti, bez ikakve nadležnosti kakve drugačije odredbe, ondje budu i sadržani. Pa ipak, razlog njihova sadržavanja

¹⁹⁵ Koristan dodatak ovome pružit će i paleografska analiza pisma sadržana u sljedećem poglavlju ovoga rada.

¹⁹⁶ Ovime se najviše bavio: Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 345-347.

¹⁹⁷ Kelly, *The Exultet*, 58.

¹⁹⁸ Isto, 59.

u dotičnom rukopisu mogao bi biti nešto dublji, posebice uzme li se u obzir postava stranice na kojoj se spomenutih pet stihova nalaze, čime se, pretpostavimo, i prostorno signaliziralo da se baš ondje nalazi nešto važno, što je možda čak i dio već stvorene tradicije Zadrana ili pak samo monahinja samostana sv. Marije¹⁹⁹. S druge pak strane, montekasinski obrednik prihvatio je franačko-rimski tekst napjeva u potpunosti, izbacivši sve one elemente za koje znamo da su se nekoć koristili u Monte Cassinu.

¹⁹⁹ Više o ovome u sedmom poglavlju rada, gdje se grafolingvističkim pristupom pokušava odgonetnuti na koji je način pisar gospodario prostorom, tj. stranicama na kojima je stvarao sadržaj evanđelistara, odnosno obrednika.

4. PALEOGRAFSKA ANALIZA PISMA

Paleografiju, krajnje pojednostavljeno, definiramo kao pomoćnu povijesnu znanost koja proučava zapise na mekim materijalima – papirusu, pergameni i papiru²⁰⁰. Njezina metoda – pismovna analiza određenog rukopisa – početni je korak jednom povjesničaru pri proučavanju bilo kojeg rukopisnog povijesnog izvora. Razlog tomu je jednostavan, budući da interpretacija izvora ne može biti valjana bez da je isti taj izvor na ispravan način pročitao. Pa ipak, daljnjom specijalizacijom povjesničar može postati i paleograf te se tako posvetiti bavljenju starim zapisima na nešto višoj razini od pukog čitanja istih. Time se podrazumijeva upravo ono što će biti okosnica ovoga poglavlja – paleografska analiza pisma. Metoda je to kojom od sve jednostavnijih ka složenijim pismovnim znakovima, odnosno riječima, proučavamo odlike nekog pisma u određenom rukopisu. U to je uključeno: morfologija slova²⁰¹, ligature, abrevijacije (suspensije i kontrakcije), punktuacija i korekture. Usporednim prikazom svakog pojedinog slova i ligature iz napjeva *Exultet* u Vekeneginom evanđelistaru i montekasinskom obredniku nastojat ću objasniti odnos dva tipa pisma kojima su ova dva rukopisa pisana – oblom, odnosno uglatom beneventanom. Iza pitanja tog odnosa krije se dublja problematika dolaska beneventane iz južne Italije u Dalmaciju i očuvanja njezinih oblikih formi kroz neobično dug period. Paleografsku analizu stoga je, čini se, najbolje započeti osnovnim i općenitim crtama o beneventani²⁰² te njezinim odnosom s drugim pismima, posebice u to vrijeme aktualnom karolinom, na prostoru nastanka ovdje proučavana dva rukopisa.

4. 1. *SCRIPTURA BENEVENTANA*

Beneventana, uz talijansku prekarolinšku minuskulu sa sjevera Italije, merovingiku iz Francuske i vizigotiku iz Španjolske, spada u tzv. nacionalna pisma nastala kaligrafiranjem

²⁰⁰ Polazna literatura, a ujedno i udžbenik za studente koji se upoznaju s pomoćnim povijesnim znanostima, iz pera hrvatske historiografije je: Stipišić, *Pomoćne povijesne znanosti*, 60-75; Za usvajanje naprednijih paleografskih znanja neizostavan je: Novak, *Latinska paleografija*, 141-165; odnosno iz strane historiografije: Bischoff, *Latin Paleography*, 1-3.

²⁰¹ U komparativnoj analizi u ovome poglavlju majuskulna slova neće biti sadržana, budući da su ista redovito i dosljedno iluminirana, stoga će svoje mjesto naći u poglavlju o iluminacijama.

²⁰² Među tim osnovnim crtama neće biti riječi o morfološkim odlikama beneventane, budući da će isto biti sadržano u komparativnoj analizi pisma napjeva *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika.

rimske kurzivne minuskule²⁰³. Period u kojem su ova pisma bila dominantna trajao je otprilike od 7. pa sve do 12. stoljeća, a započeo je procesom kaligrafiranja, što je pak značilo njihovu sve veću funkcionalnost kao knjižnih pisama, nauštrb dotada u tom polju aktualnih uncijale i poluuncijale²⁰⁴. U kontekstu unificiranja kršćanske Europe pod agendom 11-stoljetne crkvene reforme pojavit će se karolina²⁰⁵ kao univerzalno europsko pismo, potisnuvši tako prethodno navedena nacionalna pisma. Od istih najduže će u upotrebi ostati beneventana, ograničena na prostor južne Italije i Dalmacije. Iako se tradicionalno njezino korištenje datira periodom od 8. do 13. stoljeća²⁰⁶, pojedini su autori starije historiografije nailazili na jasne dokaze njezinog postojanja sve do 15. stoljeća²⁰⁷, a danas, zahvaljujući spomenutom projektu *Monumenta liturgica beneventana* i Virginiji Brown, koja je periodički objavljivala popis novootkrivenih rukopisa pisanih beneventanom, svjedočimo i njezinu korištenju sve do u 16. stoljeće²⁰⁸.

Nije nam poznato kada je beneventana točno ušla u upotrebu, no možemo reći da se u ovom slučaju svakako radi o periodu dugog trajanja pretvorbe rimske kurzivne minuskule u pismo koje ovdje proučavamo, a koje se negdje u drugoj polovici 8. stoljeća počelo koristiti kao knjižno pismo, i to ponajviše u liturgijske svrhe²⁰⁹. Na tom je tragu, stoga, u novije vrijeme ono karakterizirano i kao *scriptura liturgica*. Kako to obično biva za period 8. stoljeća, nastanak ovoga pisma obavijen je brojnim nejasnoćama i nedoumicama, zahvaljujući ponajprije nedostatku izvora. No ipak, ono na što mnogi povjesničari s pravom do danas sumnjaju kao katalizatorski element razvitku ovoga pisma jest povratak monaha u Monte Cassino 717. ili 718. godine. Period koji je uslijedio nakon toga, sve do provale Saracena, karakterizira razvijena učenost, čemu je *primus inter pares* dokaz jedan od najvažnijih povjesničara toga vremena, Pavao Đakon²¹⁰, ujedno i monah u Monte Cassinu. Opravdano je stoga pretpostaviti da se proces

²⁰³ Ovome se slobodno može pribrojiti i kurijalno pismo, pismo papinske kurije, koje tradicionalno dijelimo na starije i mlađe. Kako i s drugim pismima, papinska kurija ovo je pismo zamijenila klasičnom diplomatskom minuskulom = Stipišić, *Pomoćne povijesne znanosti*, 60.

²⁰⁴ O ovome procesu više u: Bischoff, *Latin paleography*, 61-78.; Stipišić, *Pomoćne povijesne znanosti*, 34-50.

²⁰⁵ Karolina je svakako produkt dva stoljeća ranije karolinške renesanse, no svoj je puni zamah doživjela tek u specifičnim povijesnim okolnostima crkvene reforme 11. stoljeća.

²⁰⁶ Novak, *Latinska paleografija*, 151-152.

²⁰⁷ D. M. Inguanez, *La Scrittura Beneventana in codici e documenti dei secoli XIV e XV* (Firenza: Scritti di paleografia e diplomacia in onore Vincenzo Federici, 1945), 307-314.

²⁰⁸ Galović, „Scriptura beneventana,“ 112.

²⁰⁹ Kako je već i navedeno, 70% svih rukopisa pisanih beneventanom liturgijske je provenijencije. = Isto, 112.

²¹⁰ Koristan uvid u povijesni kontekst daje: Bloch, „Monte Cassino,“ 166-173.

kaligrafiranja ubrzao upravo u kontekstu nastanka većeg broja kodeksa, pri čemu je i beneventana počela dobivati svoje prve fiksirane pismovne oblike.

Naziv ovoga pisma historiografski je konstrukt, za što je ponajprije zaslužan Elias A. Loew i njegova monumentalna sinteza *The Beneventan Script*. U tom je djelu Loew pokušao diskreditirati sve ostale nazive nametnute ovome pismu – langobardsko-kasinska minuskula, langobardsko-kasinsko-beneventansko pismo, montekasinsko-beneventansko pismo i južno ili donjeitalsko pismo - te aplicirati danas dobro poznat naziv – beneventana²¹¹. Dva su važna razloga koja istog čine najprikladnijim. Prvenstveno, *scriptura beneventana* ili *littera beneventana* sintagme su prisutne još od srednjega vijeka, pa se tako, primjerice, u jednom od dokumenata zadarskog samostana sv. Krševana iz 1449. godine²¹² spominje dvadesetak rukopisa pisanih *de littera beneventana*²¹³. Drugi razlog, na tragu prethodno navedenog, jest raširena prisutnost beneventane u Dalmaciji, čime bi nazivanje ovoga pisma langobardskim ili italiskim trebalo automatski biti diskreditirano. Specifičnost dalmatinske beneventane jest i njezina prisutnost u dokumentima raznih funkcija, ne samo u liturgijskim kodeksima. Radi se tu o brojnim privatnim notarijatskim ispravama, kartularima samostana, vladarskim ispravama...; što je za prostor južne Italije podosta neuobičajeno²¹⁴. Sve u svemu, naziv beneventana mnogim se stručnjacima, pa i Loewovim kritičarima, pokazao najpraktičnijim, što uostalom dokazuje njegovo prisustvo i raširena upotreba u znanstvenim i drugim krugovima.

Beneventana kao pismo koristila se ponajprije u samostanskim skriptorijima na prostoru južne Italije i dalmatinske obale. Ne računajući Dalmaciju, zapadna, južna i istočna granica područja širenja beneventane bila je obala Apeninskog poluotoka, uz što dakako treba pribrojiti i neke otoke, poput Tremita i Sicilije. Sjevernu granicu moguće je odrediti po onim gradovima u kojima ne nalazimo (npr. Rim, Subiaco, Spoleto...), odnosno nalazimo (npr. Veroli, Sulmona, Chieti...) tragove pisanja beneventanom. Između tih gradova, ugrubo od Gaete do Chietija,

²¹¹ Loew, *The Beneventan Script*, 22-40.; Novak, *Latinska paleografija*, 142.

²¹² Na ovaj je dokument još davno upozorio: Giuseppe Praga, *Lo scriptorium dell'abbazia benedettina di San Grisogono in Zara* (Rim: Archivio Storico per la Dalmazia, 1930), 183-184.

²¹³ Ipak, treba napomenuti da ne nalazimo takve sintagme u izvorima pisanim beneventanom. One nam se otkrivaju u mnogo kasnijim izvorima, kao što je ovaj 15-stoljetni ovdje naveden. Time se očigledno ukazuje na pismo koje više nije aktualno, no ostalo je u sjećanju, ili je pak aktualno, no smatrano je stranjnim, čemu se ipak ne bih priklonio. Slična situacija, prikazana u sljedećem poglavlju rada, može se posvjedočiti i za beneventansku notaciju, budući da se ista u tadašnjim izvorima naziva *Ambrosianum cantum*.

²¹⁴ Pogledati koji su to sve izvori nastali na beneventani u Dalmaciji moguće je u: Novak, *Scriptura beneventana*, 3-13.

prolazila je sjeverna granica širenja beneventane. Najvažniji centri unutar kojih ovo pismo nalazimo jesu: Bari, Benevent, Cava, Capua, Gaeta, Monte Cassino, Napulj, Salerno, Sorrento, Sulmona, Teramo, Troja, Veroli itd²¹⁵. Od dalmatinskih centara pak vrijedi navesti: Osor, Zadar, Trogir, Split, Dubrovnik i Kotor²¹⁶. Nadalje, Loew u svojoj sintezi o beneventanskom pismu prenosi podatak o čak 232 sačuvana rukopisa iz samostana Monte Cassino²¹⁷, što je otprilike jedna trećina njemu dotada poznatih rukopisa pisanih beneventanom. Jedan dio njih nastao je svakako negdje drugdje te kao takvi predstavljaju import u montekasinski samostan, no puno je češći slučaj onih rukopisa koji su danas čuvani na raznim mjestima, a po nastanku ih sigurno ili s velikom vjerojatnošću možemo smjestiti u Monte Cassino, čemu je očiti primjer montekasinski obrednik kojeg ovo istraživanje koristi kao izvor. Sintagma „mother house“, kojom se na području beneventanskog kulturnog kruga diči samostan Monte Cassino, očita je s obzirom na sve prethodno napisano.

Starija je historiografija, pri čemu se dakako kao pionir izdvaja E. A. Loew, uobičajeno dijelila razdoblje pisanja beneventanom na četiri faze. To su: improvizacijska, formativna, zrela i nazadna²¹⁸. Improvizacijski period obuhvaća razdoblje od otprilike druge polovice 8. pa sve do kraja 9. stoljeća, tj. preseljenja monaha u Capuu pred navalom Saracena, čime se ovaj period naziva još i predkapuanskim²¹⁹. Loew ga je s pravom nazvao improvizacijskim, budući da ne postoje ustaljene forme pisanja slova, ligatura i abrevijacija, a k tome je i korištenje puntuacijskih znakova još u povojima. Rečenicu koju je u svojoj sintezi upotrijebio prikladno opisuje dotični period: „The script is in a state of indecision and flux.”²²⁰ Metodom *consepctus generalis* pismo je nekaligrafsko te odaje jaku tradiciju rimske kurzivne minuskule²²¹.

Druga faza naziva se formativnom te obuhvaća otprilike cijelo 10. stoljeće. Zbog izbjeglištva monaha iz Monte Cassina u Capuu, kapuansko razdoblje još je jedan od naziva ovoga perioda²²². Usprkos tome što pisanje slova i ligatura još uvijek, iako manje nego u

²¹⁵ O svemu ovome puno detaljnije u: Loew, *The Beneventan Script*, 47-49.

²¹⁶ Detaljne informacije o beneventani u Dalmaciji pogledati u: Novak, *Scriptura beneventana*, 3-13.

²¹⁷ Loew, *The Beneventan Script*, 86.

²¹⁸ Ovi su nazivi prijevodi Loewovih termina korištenih za četiri faze pisanja beneventanom: *tentative period*, *formative period*, *period of maturity* i *period of decline*. = Loew, *The Beneventan Script*, 122.

²¹⁹ Stipišić, *Pomoćne povijesne znanosti*, 61.

²²⁰ Loew, *The Beneventan Script*, 123.

²²¹ Stipišić, *Pomoćne povijesne znanosti*, 61.

²²² Isto, 61..

prethodnom periodu, djeluje improvizacijski i što pismo ne djeluje posve kaligrafski, u ovoj su fazi ipak postignuti svi nužni elementi kojima će se beneventana krasiti u svom idućem, zreлом periodu²²³. Iz tog razloga s pravom možemo govoriti o 10. stoljeću kao formativnom, pa možda čak i prijelaznom periodu beneventane, u kojoj to pismo polagano dobiva sve više i više fiksirane forme.

Zreli je period najduži i obuhvaća 11. i 12. stoljeće. Zbog vrhunca korištenja ovoga pisma, ali i općenito prosperiteta samostana Monte Cassino, za vrijeme opata Deziderija u drugoj polovici 11. stoljeća, Loew ovaj period dijeli na dvije manje faze. Prvu, rastuću, kojoj vrhunac predstavlja upravo razdoblje koje zbog iznimne važnosti nazivamo deziderijanskim²²⁴, te drugu, opadajuću, koju zapravo karakterizira stagniranje i neinventivnost u korištenju beneventane, što će i biti uvertira u idući nazadni period. Ukratko, potpuna pravilnost pisanja, pri čemu kao važno treba navesti redovito razdvajanje riječi, i dosljedno korištenje svih elemenata beneventane kao pisma definicija su ovoga perioda²²⁵.

Nazadna faza uglavnom se smješta u 13. stoljeće, iako se mnoge njene karakteristike mogu pronaći i u rukopisima 12. stoljeća. Zbijena slova neujednačene visine uzrokovala su sve veću uglatost pisma, što se bez nedosljednosti i nepravilnosti pri pisanju beneventanskim pismom ipak ne bi definiralo karakteristikom nazadnosti. Sve veći normanski utjecaj u 12. stoljeću²²⁶, kao i rast gradova u kojima kao pismo gotica postaje dominantna, vrlo su vjerojatno imali velikog utjecaja i na monašku disciplinu benediktinskih samostana, čija stega pojavom novih redova prestaje biti aktualna i polagano počinje gubiti na važnosti koju je imala u prethodnim stoljećima²²⁷. Usprkos tome što nam je suvremenim istraživanjima potvrđeno pisanje beneventanom i u 16. stoljeću, to ipak ne znači da i ono pripada nazadnoj fazi. Loewu, koji je uostalom i uveo prethodno predstavljenu periodizaciju, bili su poznati beneventanski rukopisi 14.

²²³ Loew, *The Beneventan Script*, 123.

²²⁴ Čime je ovo razdoblje zaslužilo dotični naziv, pogledati u: Newton, „The Desiderian Scriptorium,“ 36-38.

²²⁵ *The factors which contribute to this regularity are: the perfect alignment and measured spacing of letters and words; the alternation of thin and thick strokes, the thick strokes being oblique, lozenge shaped, and parallel to each other; characteristics which lend a distinctive appearance to a Beneventan page of the developed period (except in the Bary type): the neat 'bevelled' terminations of the stems projecting below the base-line; the position of the horizontal connecting-stroke, which uniformly coincides with the head-line; the junction of bows; the uniformity of punctuation.* = Loew, *The Beneventan Script*, 125.

²²⁶ Koristan rad u kontekstu dolaska Normana na prostor južne Italije svakako je: Paul Oldfield, *City and Community in Norman Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 15-29.

²²⁷ Fried, *The Middle Ages*, 111-117.

i 15. stoljeća, međutim njih bi bilo ispravnije smatrati sporadičnim nalazima čuvanja i imitiranja tradicije, negoli kontinuiranog korištenja beneventane kroz toliko dugačak period. Sve u svemu, beneventanu možemo definirati kao pismo južne Italije i Dalmacije, čije korištenje u kontinuitetu datiramo od 8. do 13. stoljeća, s manje ili više sporadičnim kasnijim nalazima.

E. A. Loew u vrijeme pisanja svog monumentalnog rada poznao je tek otprilike 600-injak rukopisa pisanih beneventanom²²⁸. Danas, više od stotinu godina nakon, poznato nam je njih mnogostruko više²²⁹. Sasvim je prirodno da će kvantitativnim porastom poznatih nam izvora doći i do novih istraživanja, koja će dijelom ili u potpunosti modificirati zaključke starije historiografije. To se i dogodilo, i to ponajprije zahvaljujući radovima Francisa Newtona, koji se u svojim istraživanjima posebice osvrtao na pitanja problema periodizacije beneventane i odnosa beneventane s drugim pismima na prostoru južne Italije. Dotičnu periodizaciju Newton karakterizira suviše krutom: „A rigid scheme of birth, growth, maturity and decay seems inappropriate as applied to a script.”²³⁰ Dokaz tomu može biti usporedba dvaju rukopisa nastalih u samostanu Monte Cassino za opata Deziderija, kada su kaligrafske forme beneventane pravilnošću i ljepotom dosegle svoj vrhunac. To su: Vat. lat. 1202, lekcionar namijenjen za blagdan sv. Benedikta, sv. Maura i sv. Skolastike, koji se, ne samo skupocjenom kvalitetom izrade, već i iznimno vještim korištenjem kaligrafskih elemenata pisanja, ubraja među jedne od najljepših rukopisa pisanih beneventanom; te Vat. lat. 3262, prijepis Ovidijeva djela *Fasti*, mnogo skromnije izrade s brojnim greškama i nepreciznostima pisara²³¹. Iako su oba rukopisa nastala u isto vrijeme, koje je Loew okarakterizirao vrhuncem u kvaliteti pisanja beneventanom, čini se, ipak, da važnu ulogu u ovome kontekstu ima i sama svrha svakog pojedinog rukopisa.

Na tome tragu, ne bi li odnos beneventane i karoline učinio razumljivijim, Newton je ponudio vlastitu podjelu beneventanskih rukopisa na dvije skupine, nazvavši ih *nobilissimi* i *plebei*. U skupinu *nobilissimi* ubrajamo rukopise skupocene i pažljive izrade u potpunosti ispisane beneventanom, kao tradicionalnim pismom južne Italije, namijenjene uglavnom u liturgijske svrhe. S druge strane, skupinu *plebei* podijelio je u dvije podskupine: *notabiliores* i

²²⁸ Loew, *The Beneventan Script*, IX.

²²⁹ U vrijeme pisanja članka o beneventanskom pismu, Tomislav Galović naveo je brojku 2200, citirajući pritom tada recentna istraživanja Virginije Brown. Danas je novootkrivenih rukopisa zasigurno više, no sam ne raspoložem egzaktnom brojkom. = Galović, „Scriptura beneventana,” 112.

²³⁰ Newton, „The Desiderian Scriptorium,” 48.

²³¹ Isto, 49-50.

viliores. Uglavnom patristički tekstovi, dakle prijepisi izvornika ranoga kršćanstva, pisani ili beneventanom ili karolinom, mogu se po Newtonu smjestiti u skupinu *notabiliores*. Izradi ovih rukopisa, u usporedbi s prethodnom skupinom, nije se pridavala tolika pažnja. Još manje posvećenosti izradi dobili su rukopisi skupine *viliores*, koji su uglavnom bili utilitarnog karaktera, najčešće korištenih pri edukaciji. U njima redovito nalazimo i beneventanu i karolinu zajedno. Koristan primjer ovome Augustinov je tekst u rukopisu Mc. 178, u potpunosti ispisan beneventanom te mjestimično karolinom, što Newton karakterizira mjestimičnom nepažnjom pisara kojemu je očito prvotna praksa bila karolinško, a kasnije, za potrebe ovakvih rukopisa, pručeno beneventansko pismo²³². S druge strane, *Lexicon Prosodiacum*, također djelo samostana Monte Cassino, skromnije je izrade te u potpunosti izmiješan spomenutim dvama pismima. Ovom podjelom Newton je zapravo želio dokazati svoju tezu o hijerarhiji rukopisa, posebice od 11. stoljeća nadalje, pri čemu će oni društveno najvažniji, korišteni mahom u liturgijske svrhe, biti skupocjene izrade i visoke preciznosti, dok će oni niske razine kvalitete i često puta nepreciznog korištenja kaligrafskih elemenata pisanja²³³ biti utilitarnog karaktera te kao takvi korišteni, primjerice, za čuvanje u samostanskim knjižnicama. Time se zapravo u novijoj historiografiji pobija teorija o biološkoj analogiji razvoja pisma²³⁴, pri čemu jedan pisar može pisati samo jednim pismom, te se zapravo pristupa, mogli bismo reći, kulturološkoj analogiji razvoja pisma, čime je nastanak rukopisa uvjetovan ponajprije potrebama pisara, odnosno samostanske zajednice u kojoj rukopis nastaje, te svrhom nastanka istog²³⁵. Pismo je u ovom kontekstu tek pomoćni, ali ujedno i neizostavni alat svakom pisaru, čija vještina ovisi ponajprije o praksi pisanja, a manje o mjestu rođenja na kojem se dotično pismo tradicionalno koristilo.

Proces koji svoje začetke na prostoru južne Italije ima upravo u vremenu zrele faze pisanja beneventanom crkvena je reforma 11. stoljeća, koja je nesumnjivo donijela i u ovom pogledu određene promjene. Jedna od njih bilo je razdvajanje beneventanskog pisma na njegove, kako se to uobičajeno u starijoj historiografiji navodilo, dvije glavne inačice: uglatu i oblu beneventanu. O postanku ove promjene nije jednostavno raspravljati, budući da izvora prije 11.

²³² Isto, 120-124.

²³³ Teza o hijerarhiji rukopisa poanta je članka navedenog u prethodne dvije bilješke. Dodatne informacije mogu se naći u monografiji: Newton, *The Scriptorium*, 52-73.

²³⁴ Biološka analogija razvoja pisma posve je dominantna i u starijoj hrvatskoj historiografiji, posebice u radovima Viktora Novaka, kada primjerice piše o neovisnom razvoju beneventanskog pisma u Dalmaciji. = Novak, *Scriptura beneventana*, 33.

²³⁵ Kulturološka analogija danas je, čini se, samorazumljiva. Nažalost, u hrvatskoj historiografiji, ponajprije zbog premalog broja recentnih istraživanja beneventanskog pisma, ona je, čini se, neprimjetna.

stoljeća nemamo mnogo, a isti su još uvijek u formativnoj, dakle nešto više okrugloj i donekle nedosljednoj fazi pisanja slova. Novitet u pisanju na prostoru južne Italije, potaknut ponajprije promjenama u liturgiji sredinom 11. stoljeća, novo je pismo – karolina – u to vrijeme univerzalno pismo kršćanske Europe nastalo dva stoljeća ranije u kontekstu karolinške renesanse. Upravo u to vrijeme, isprva u Monte Cassinu, gdje se uostalom odjeci crkvene reforme prvi javljaju, beneventana počinje poprimati svoje uglate oblike²³⁶. U kojoj je mjeri novopridošlo karolinško pismo, po prethodno predstavljenom modelu kulturološke analogije, moglo imati utjecaja na montekasinsku beneventanu, pitanje je i dalje otvoreno za raspravu²³⁷. S druge strane, glavna karakteristika prostora Apulije, s centrom u Bariju, te posebice Dalmacije, jest obla beneventana, svojom formom na prvi pogled različita od prethodno spomenute uglate. Na tom tragu E. A. Loew nazvao je ovu formu pisma Bari-tip (*Bari-type*)²³⁸, primijenivši dotični naziv i na pismo Apulije, ali i Dalmacije. Takvo što žestoko je kritizirao Viktor Novak, smatrajući dotični naziv nepravednim, ne samo zbog stanovitih razlika između apulijske i dalmatinske beneventane, već i zbog nedokazivosti teze, kojoj su se neki autori u hrvatskoj historiografiji priklanjali, o smjeru „dolaska“ beneventane iz Apulije u Dalmaciju²³⁹. Pitanje kako je beneventana dospjela na prostor dalmatinske obale nije do danas razriješeno. Paleografska analiza pisma u nastavku rada, temeljena na napjevu *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika, ima stoga za zadatak barem donekle rasvijetliti to pitanje te zajedno s interdisciplinarnim pristupom, potaknutim ponajprije novim i modificiranim zaključcima suvremenijih istraživanja, određene historiografske pretpostavke učiniti donekle plauzibilnijim.

4. 2. MORFOLOGIJA SLOVA

U djelu *The Beneventan Script* E. A. Loew iznio je šest elemenata bitnih pri sastavljanju beneventanskih slova. Prvi jest *i-potez*, tj kratka uspravna crtica poput slova *i-brevi*s (kratko i),

²³⁶ Richard Gyug naziva taj novi oblik „new angle“ beneventana. = Gyug, „From Beneventan to Gothic,“ 295.

²³⁷ Starija je historiografija odnos karoline i beneventane tumačila sukobom, pri kojem je karolina nasilno htjela izbrisati sve kurzivne elemente koje je beneventana u sebi sadržavala. = Novak, *Scriptura beneventana*, 33. Danas dakako razvoj i odnose više pisama ne tumačimo modelom kakvih živih organizama koji se bore za prevlast, već pomoću više ili manje lako zamjenjivih čovjekovih pomoćnih alata. To je možda i glavna razlika između navedene biološke i kulturološke analogije razvoja pisma.

²³⁸ Loew, *The Beneventan Script*, 56-58.

²³⁹ Novak, *Scriptura beneventana*, 33-36.

koje služi kao baza za sastavljanje nekih slova, kao što su *m*, *n*, *i* *u*, a dijelom i *h* i *t*²⁴⁰. Drugi, iznimno važan i učestao element, jest luk. Pojavljuje se u 13 slova, od kojih je najreprezentativnije slovo *o*, eliptičnog oblika pisanog u dva poteza, čiji su dijagonalno suprotni lukovi najčešće osjenčani. Tako se formiraju slova *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *k*, *p*, *q*, *s* i *t*²⁴¹. Zbog naglašene oblosti slova, ovaj element svakako je naglašeniji u obloj beneventani²⁴². Treći element jesu potezi koji prelaze prvu gornju liniju, najčešće zvani i stablima. U ranijim periodima ti su potezi duži, a kasnije dužina im se smanjuje i postaju deblji. Najčešće imaju zadebljanje na vrhu, što je posebice izraženo u obloj beneventani, zbog inače veće zadebljanosti stabla²⁴³. Ovom elementu pripadaju slova *b*, *d*, *h*, *k*, *i-longa* (dugačko *i*) i *l*²⁴⁴. Potezi koji prelaze ispod bazne linije četvrti su element. Lagano zadebljanje ti potezi posjeduju na dnu s blagim pomakom ukoso. Njima pripadaju slova *p*, *q* i enklitičko *i* (u ligaturama), a ponekad se mogu uključiti i slova *f*, *r* i *s*²⁴⁵. Peti element jesu poprečni potezi ili tzv. pristupnice, koje u riječi spajaju dva slova, a u isto vrijeme održavaju pravocrtnost linije koja horizontalno presijeca riječ. Posebice se tu misli na slova *e* i *f*, kao i *r* i *t*, kada su u pitanju ramena slova, te *g*, kada je u pitanju završni afiks, tj. crtica koja se pruža s desne strane vrha slova²⁴⁶. Za razliku od spomenutih pristupnica, šesti element, prema Loewu, jest poprečni potez („approach-stroke“), odnosno više-manje zadebljana točka na slovima *f*, *p*, *r* i *s*²⁴⁷. Ono što razlikuje ovaj element od prethodnog jest upravo spomenuta točka, koja nužno ne sudjeluje u pravocrtnosti poteza koji presijeca riječ. Kako sve prethodno napisano funkcionira u praksi, tj. u dva napjeva koja ovaj rad obrađuje, ali i kako se pojedina slova ponašaju u odnosu prema četiri linije standardne za minuskulna pisma te prema susjednim slovima, bit će pokazano u nastavku rada.

²⁴⁰ Loew, *The Beneventan Script*, 127.

²⁴¹ Isto, 128.

²⁴² Novak, *Scriptura beneventana*, 24.

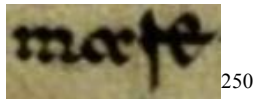
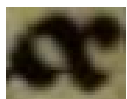
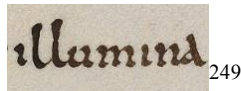
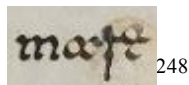
²⁴³ Isto, 24.

²⁴⁴ Loew, *The Beneventan Script*, 129.

²⁴⁵ Isto, 130.

²⁴⁶ Isto, 131.

²⁴⁷ Isto, 131.



Slovo *a* jedno je od četiri karakteristična slova beneventane, po kojima i prepoznajemo da se radi upravo o tom pismu. Sudeći po fotografijama, na prvi pogled slova su dosta slična. Ipak, slovo *a* u Vekeneginom evanđelistaru doima se nešto više poput dva spojena slova *c*, što je karakteristika ranije beneventane²⁵¹. Tomu je razlog veća širina i razvedenost samog slova, kojom se doduše i postiže oblina, svojstvena dalmatinskoj beneventani, nasuprot uglate montekasinske iz drugog primjera. Uglatost se očituje u glavnom luku slova koje je ponešto oštrije izvedeno, doimajući se tako manje zaokruženim od prethodnog. Slovo *a* također spada u jedno od onih deset slova koje omeđuju bazna i prva gornja linija²⁵², kako se uostalom i jasno vidi na fotografijama. U odnosu sa slovima *m* i *r*, ono je ovdje samostalno i ne dodiruje ih. Dok se u napjevu montekasinskog obrednika uopće ne pojavljuje²⁵³, u Vekeneginom evanđelistaru postoji primjer uncijalnog slova *a*, tipičnog za karolinu, a stoji u riječi *illumina*, koja se dakako nastavlja u drugi red i ima nastavak *-tio*. Iako Viktor Novak navodi da je njegova učestalost češća u dalmatinskoj beneventani²⁵⁴, pisar je ovdje upotrijebio ovaj oblik slova za završetak retka, budući da za redovno beneventansko *a*, zbog širine istog, nije imao dovoljno prostora.

²⁴⁸ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118r

²⁴⁹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119r

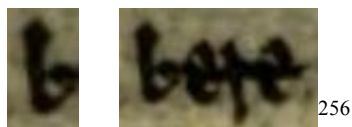
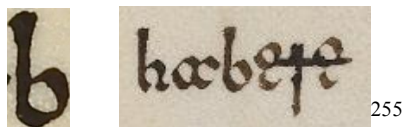
²⁵⁰ MS Bibl. Vall. C 32, 26v

²⁵¹ Loew, *The Beneventan Script*, 133.

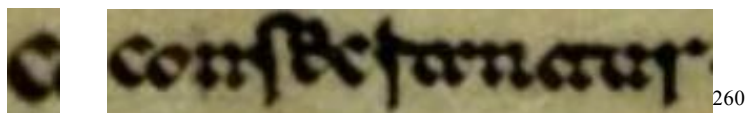
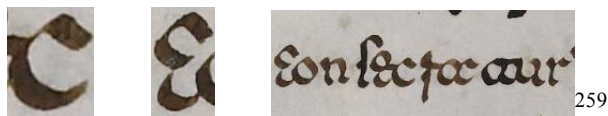
²⁵² Novak, *Scriptura beneventana*, 25.

²⁵³ To dakako ne znači da se ne pojavljuje na drugim mjestima izvan napjeva.

²⁵⁴ Novak, *Scriptura beneventana*, 25.



Poluuncijalnost slovo *b* zadržalo je i u beneventani²⁵⁷. Kako se iz priloženih fotografija vidi, stablo koje prelazi prvu gornju liniju je zadebljano, posebice pri vrhu, što je odlika zrele beneventane. Razlika se, slično kao i kod slova *a*, očituje u baznom luku, koji je na prvoj fotografiji, iz Vekeneginog evanđelistara, puno obliji od njemu suprotnog s druge fotografije, koji je oštrij i te se doima više uglatim. Taj je luk dakako zatvoren, što je još jedan element pri datiranju ovih rukopisa u period od 11. stoljeća nadalje²⁵⁸. U odnosu s drugim slovima, kao i slovo *a*, slovo *b* je također samostalno.



U riječi *consecra(n)tur* na priloženoj fotografiji očituju se dva oblika slova *c*. Drugi po redu je osnovni, načinjen od jednog polukružnog poteza i spada u ona slova omeđena baznom i prvom gornjom linijom. Međutim, prvi je oblik dosta drugačiji i specifičan. Doima se poput dva slova *c* jedan na drugom, odnosno naopako okrenute brojke 3, a često se naziva razlomljenim. Također prelazi prvu gornju liniju. Jedna je to od najvećih karakteristika obale beneventane, posebice u 11. stoljeću. Da se taj oblik prestaje upotrebljavati od istog vremena u južnoj Italiji, tj.

²⁵⁵ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119r

²⁵⁶ MS Bibl. Vall. C 32, 27r

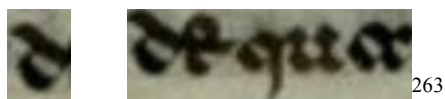
²⁵⁷ Novak, *Scriptura beneventana*, 25.

²⁵⁸ Isto, 25.

²⁵⁹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118r

²⁶⁰ MS Bibl. Vall. C 32, 26v

u onom dijelu koji je počeo gajiti uglatu beneventanu, vidi se po drugoj fotografiji, gdje je u oba slučaja upotrijebljen osnovni oblik slova *c*²⁶¹. Treba napomenuti i tekstualnu razliku. Dok je u Vekeneginom evanđelistaru ovaj glagol prisutan u 3. licu jednine, u montekasinskom obredniku isti je napisan u 3. licu množine.



Beneventana poznaje također i dva oblika slova *d*. Jedno je uncijalno, sa stablom koje ukoso nalijevo prelazi prvu gornju liniju, te drugo karolinško, koje prati uspravnu os slova²⁶⁴. Taj drugi oblik nije korišten ni u jednom od ova dva napjeva. Najčešće se koristi pri abrevijacijama koje iznad sadrže horizontalnu crtu²⁶⁵. Koso stablo uncijalnog oblika u uglatoj beneventani, kako se vidi iz priloženog, gotovo da stoji pod pravim kutom u odnosu na potez koji čini bazni luk slova. U obloj beneventani iz stabla u bazni luk pisar ipak ne prelazi tako oštro. Taj prijelaz također stoji i dosta visoko, skoro na prvoj gornjoj liniji, kako se vidi na mjestima s dodirnom slova *e*. Zanimljivo je ovdje i za pokazati kako su u jednom rukopisu dvije riječi spojene, dok su u drugom razdvojene.

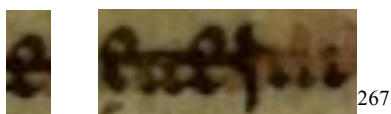
²⁶¹ Rukopis doduše sadrži i razlomljeno *c*, ali samo majuskulno, na drugim mjestima izvan napjeva.

²⁶² MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119r

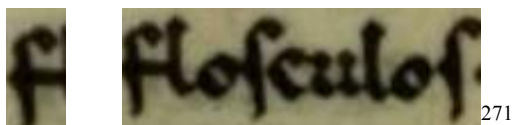
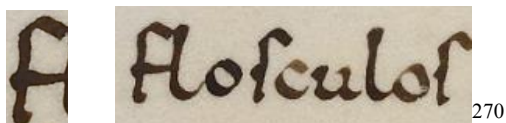
²⁶³ MS Bibl. Vall. C 32, 27v

²⁶⁴ Novak, *Scriptura beneventana*, 25.

²⁶⁵ Loew, *The Beneventan Script*, 135.



Slovo *e* još je jedno od četiri karakteristična slova beneventane, i to dosta specifičnog oblika. Doima se poput razlomljenog slova *c*, uz što je gornji luk potpuno zatvoren, a od donjeg otvorenog ga dijeli potez koji izlazi s desne strane prema van i nekima od beneventanskih slova čini pristupnicu, na koju se ista spajaju²⁶⁸. Dok donji luk leži na baznoj liniji, gornji prelazi preko prve gornje linije, iako u obloj beneventani uglavnom manje nego u uglatoj. Na prvi se pogled s fotografija da zaključiti da je slovo *e* iz Vekeneginog evanđelistara nešto šire, posebice njegov gornji dio, koji je širi od donjeg, a s tim i naglašenije oblo, od onog iz montekasinskog rukopisa, gdje su obje zavojnice skoro pa ujednačene. Iako se u literaturi ujednačenost najčešće navodi kao pravilo, suprotna pojava ipak nije mala iznimka²⁶⁹.



Slovo *f* najpoznatije je po svojoj duljini. Viktor Novak ne slaže se s tezom E. A. Loewa da se stablo ovoga slova u obloj beneventani rijetko spušta ispod bazne linije, već on tvrdi da je moguće naći mnoštvo primjera gdje je ono spušteno²⁷². Ipak, u Vekeneginom evanđelistaru, a uostalom kako se i na prvim dvjema fotografijama vidi, stablo slova *f* uistinu završava na baznoj

²⁶⁶ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116r

²⁶⁷ MS Bibl. Vall. C 32, 25r

²⁶⁸ Loew, *The Beneventan Script*, 135.

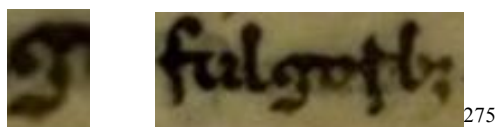
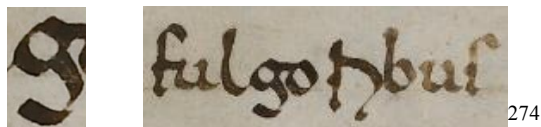
²⁶⁹ Novak, *Scriptura beneventana*, 26.

²⁷⁰ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 120v

²⁷¹ MS Bibl. Vall. C 32, 28v

²⁷² Novak, *Scriptura beneventana*, 26.

liniji i to sa sitnim zadebljanim lukom, kakvog naprotiv u uglatoj beneventani s druge dvije slike ne nalazimo, kao što ni ne nalazimo završetak stabla na baznoj liniji, već ispod nje, što je, prema Loewu, glavna karakteristika dotičnoga slova. Od slova *s* razlikuje se po poprečnoj crtici, koja je ujedno i pristupnica, tj. spojnica idućem slovu²⁷³. U ovom konkretnom slučaju, zbog oblika slova *l*, poprečna crtica tek dodiruje njegovo stablo.



Prema Viktoru Novaku, poluuncijalnost slovo *g* zadržalo je tek u donjem dijelu, dok je u gornjem ono posve beneventanski oblikovano²⁷⁶. Razlika između ova dva primjera jest u donjem luku, koji se u montekasinskom rukopisu ne zatvara potpuno, kao u prethodnom zadarskom. To ne ovisi o vrsti beneventane jer se i jedno i drugo često nalazi. Razlika je i u potezu na dnu koji se spušta ispod bazne sve do donje linije. U uglatoj beneventani on uglavnom skreće ulijevo pod pravim kutom, dok u obloj čini lagani obli luk s nešto naglašenijim završetkom²⁷⁷. Vrh slova nalazi se na prvoj gornjoj liniji, odakle se u desnu stranu povlači crtica koja služi kao pristupnica idućem slovu²⁷⁸, tj. u konkretnom slučaju slovu *o*.

²⁷³ Loew, *The Beneventan Script*, 135.

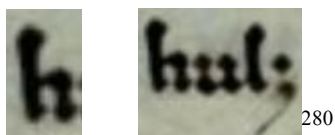
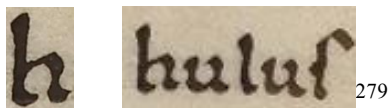
²⁷⁴ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116r

²⁷⁵ MS Bibl. Vall. C 32, 25r

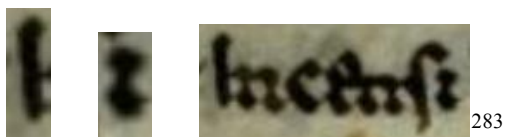
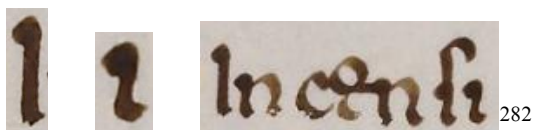
²⁷⁶ Novak, *Scriptura beneventana*, 26.

²⁷⁷ Isto, 26.

²⁷⁸ Loew, *The Beneventan Script*, 135.



Slovo *h* pokazuje dosta sličnosti sa slovom *b*. Važna je razlika ta što slovo *b* čvrsto stoji na baznoj liniji svojim lukom, dok slovo *h* na baznoj liniji stoji stablom koje prati os slova te potezom koji se od stabla odvaja udesno, najčešće prateći prvu gornju liniju, te se spušta na baznu liniju²⁸¹. Zadebljanje na vrhu stabla koje prelazi prvu gornju liniju uglavnom je konstanta. Razlika između uglate i oble beneventane očituje se u sitnom luku na dnu stabla u obloj beneventani, što uglata pak ne poznaje.



Kako se vidi iz priloženih fotografija, slovo *i* u beneventani postoji u dva oblika, tzv. *i-longa* i *i-brevis*. Nevješt čitač pomiješao bi slovo *i-longa* sa slovom *l*, koje ipak u svojoj bazi s desne strane posjeduje mali luk, što mu je u ovom slučaju razlikovni element. Međutim, kao i *l*, *i-longa* prati os stabla koje se proteže iznad prve gornje linije te na vrhu posjeduje malo zadebljanje nagnuto ulijevo. Najčešće je inicijalno, kao u predloženom primjeru, ili u sredini riječi, ali samo kada je semivokalno. Takvo što da se u ova dva rukopisa često primijetiti, posebice u riječi *huius*²⁸⁴. Kurzivnoga je podrijetla, stoga ga u karolini, koja je elemente

²⁷⁹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116v

²⁸⁰ MS Bibl. Vall. C 32, 25v

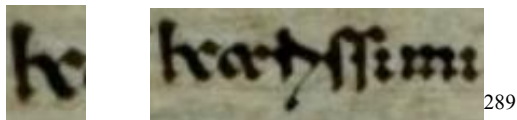
²⁸¹ Novak, *Scriptura beneventana*, 26.

²⁸² MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119v

²⁸³ MS Bibl. Vall. C 32, 27v

²⁸⁴ Novak, *Scriptura beneventana*, 26-27.

kurzivnosti izbacila, ne nalazimo²⁸⁵. *I-brevis* omeđeno je baznom i prvom gornjom linijom. U uglatoj beneventani, kako je to Loew zapazio, doima se poput dva kvadratića okomito povezana tankim potezom²⁸⁶, dok u obloj beneventani taj potez nije toliko tanak. Gornji vrh zadebljanjem se naginje ulijevo, a donji udesno, i to pod istim kutom, što je opet determinirano vrhom pisaljke. Važno je za znati da je potez slova *i-brevis* osnova za neka druga beneventanska slova, posebice *m* i *n*, ali dijelom i *h* i *t*²⁸⁷.



U latinskom jeziku nailazak na slovo *k* nije čest, jer se ono koristi tek u nekoliko riječi. Jedna od tih upravo je ova – *karissimi*. Ono je ovdje izvedeno poput slova *h* u uglatoj beneventani (s nešto većim lukom), odnosno slova *b* u obloj beneventani, a obama oblicima čini se da je dodano slovo *c*. Najveća razlika, dakle, uglate i oble beneventane kod slova *k*, upravo je donji luk kojeg obla posjeduje, a uglata ne²⁹⁰. Stablo je isto kao i kod slova *h* i *b* te prelazi prvu gornju liniju, a na baznoj je liniji čvrsto oslonjeno.

²⁸⁵ Isto, 27.

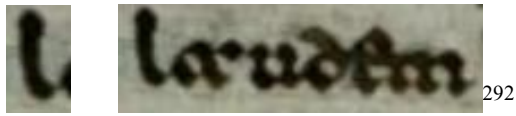
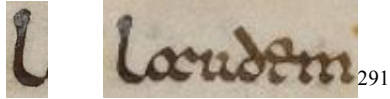
²⁸⁶ Loew, *The Beneventan Script*, 135-136.

²⁸⁷ Isto, 136.

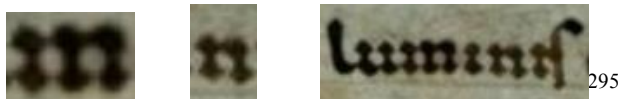
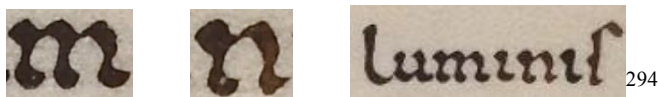
²⁸⁸ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116v

²⁸⁹ MS Bibl. Vall. C 32, 26v

²⁹⁰ Novak, *Scriptura beneventana*, 27.



Slovo *l* svojim lukom prema desnoj strani, inače razlikovnim elementom od slova *i-longa*, stoji na baznoj liniji, a stablom koje prati okomitu os prelazi prvu gornju liniju, iako u zrelijem i kasnom periodu kraće je i zadebljanije²⁹³. Dodatno se zadebljanje također vidi na vrhu stabla. U slovu *l* s fotografije iz Vekeneginog evanđelistara vidi se veći bazni luk, što odaje dojam obline slova.



Slovima *m* i *n* osnovni je potez slovo *i-brevis*, koje Loew naziva konsektivnim²⁹⁶. Takva dva oblika vrhovima spojena malom crticom daju slovo *n*, dok takva tri oblika daju slovo *m*. Sličnost se jasno vidi iz fotografija na kojima je riječ *luminis*, gdje uz oba slova stoji *i-brevis*. Dok je u uglatoj beneventani poveznica na vrhu slova, koja se inače poklapa s prvom gornjom linijom, vrlo tanka, u obloj beneventani ona je nešto više zadebljana, ali i zaobljena²⁹⁷. U obje varijante baze slova su zadebljane. Oba slova omeđena su baznom i prvom gornjom linijom.

²⁹¹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116v

²⁹² MS Bibl. Vall. C 32, 25v

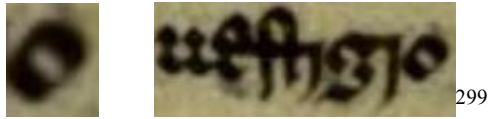
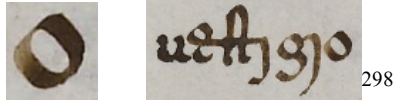
²⁹³ Novak, *Scriptura beneventana*, 27.

²⁹⁴ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116v

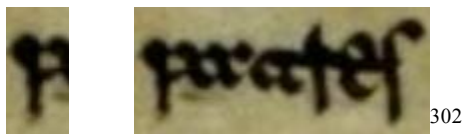
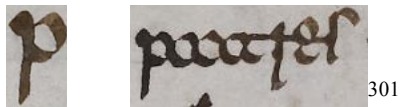
²⁹⁵ MS Bibl. Vall. C 32, 25v

²⁹⁶ Loew, *The Beneventan Script*, 136.

²⁹⁷ Novak, *Scriptura beneventana*, 27.



Slovo *o*, također omeđeno baznom i prvom gornjom linijom, nije, kako bi se očekivalo, kružnog, već eliptičnog oblika. Posebice se to odnosi na oblu beneventanu s prve fotografije, dok u uglatoj beneventani izgleda čak i poput četverokuta, što se osobito vidi na donjem i gornjem luku slova, koji su posve oštri. Slovo nije značajno mijenjalo svoj oblik od prethodnice kurzive, kojoj su pak prethodnice bile kapitala i uncijala³⁰⁰.



Slično kao i *o*, slovo *p* naslijedilo je svoj oblik iz kurzive, tj. još unatrag iz kapitale i uncijale³⁰³. Stablo slova spušta se ispod bazne linije, dok vrh slova, sa svojim karakterističnim zadebljanjem s lijeve strane, još više izraženim u uglatoj beneventani, doseže prvu gornju liniju. Zadebljanje služi za spajanje sa slovom s lijeve strane, dok s desne slovo *p* se s drugim slovom dotiče glavnim lukom, kao što je to u ovom primjeru na dvjema slikama slovo *a*.

²⁹⁸ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118r

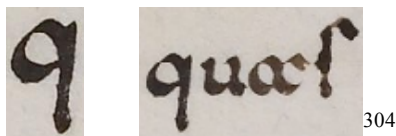
²⁹⁹ MS Bibl. Vall. C 32, 26v

³⁰⁰ Novak, *Scriptura beneventana*, 27.

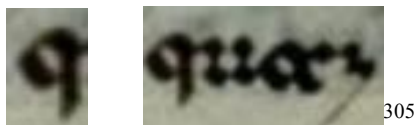
³⁰¹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118r

³⁰² MS Bibl. Vall. C 32, 26v

³⁰³ Novak, *Scriptura beneventana*, 27.

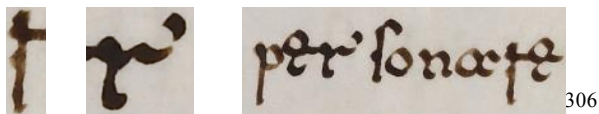


304

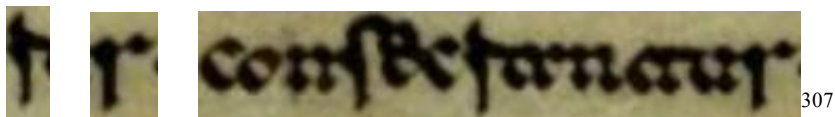


305

Slovo *q* može se opisati kao zrcaljeno slovo *p*, osim što na vrhu ne posjeduje zadebljanje kao pristupnicu, iako se slova mogu vezati upravo na to mjesto, kao što se vidi kod slova *u* na drugim dvjema fotografijama. Razlike između jednog i drugog primjera, ako i postoje, zanemarive su. Značajna je razlika u tekstualnom smislu – u Vekeneginom evanđelistaru stoji *quas*, a u montekasinskom obredniku *quam*.



306



307

Među četiri karakteristična beneventanska slova ubraja se svakako i *r*. Njegova važnost leži u tome što pruža veliku pomoć, barem kako je to tradicionalno historiografija naglašavala, u smještanju određenog rukopisa u prostor i vrijeme. Ovdje je Loew posebno mislio na stablo kratkog oblika slova *r*, kojeg nalazimo uglavnom na kraju riječi, a možemo ga vidjeti na drugim po redu priloženim fotografijama³⁰⁸. Do polovice 11. stoljeća stablo tog slova rijetko se spušta ispod bazne linije, a nakon tog vremena pisar redovno dotični potez spušta ispod bazne linije³⁰⁹.

³⁰⁴ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 120r

³⁰⁵ MS Bibl. Vall. C 32, 28r

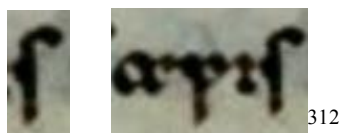
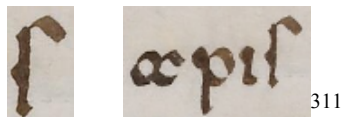
³⁰⁶ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117v

³⁰⁷ MS Bibl. Vall. C 32, 26v

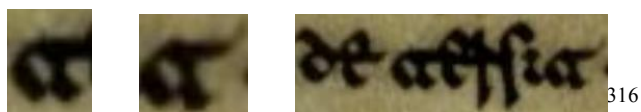
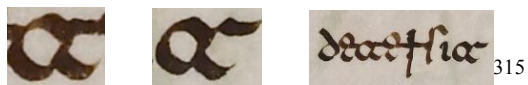
³⁰⁸ U slučaju prve dvije fotografije, kratko *r* ne nalazi se na kraju riječi, no ovdje pisar zapravo nije koristio kontrakciju (*p* sa prekrizhenom crticom na stablu slova), kao što je uobičajeno, stoga, budući da se radi o zadnjem slovu prefiksa riječi, napisano je kratko *r*. Budući da je u montekasinskom obredniku uredno korištena kontrakcija *per*, u primjerima naveo sam slova iz dvije različite riječi.

³⁰⁹ Loew, *The Beneventan Script*, 157.

U obloj dalmatinskoj beneventani ono *ce* i kroz 12. stoljeće³¹⁰ stajati okomito na baznu liniju, s malim lukom u desnu stranu. Razlika se jasno vidi i na fotografijama. Ipak, takav oblik slova nije učestao, posebice usporedi li se s prvim oblikom, po kojem se zapravo čitava beneventana raspoznaje. To se slovo sastoji od jednog okomitog poteza, koje je ujedno i stablo slova, te od dva ramena, kao pristupnica susjednim slovima.



Slovo *s* podsjeća na slovo *f*, no ne posjeduje crticu po sredini stabla, već tek malu pristupnicu s lijeve strane³¹³. Ono je uspravno te na vrhu pravi luk udesno. U okrugloj beneventani, kao na prvoj fotografiji, spušteno je do bazne linije, iako ima i suprotnih primjera, dok s druge strane u uglatoj prelazi baznu liniju i spušta do donje linije, no ne sasvim. Od 11. je stoljeća sve češći uncijalni oblik, zbog horizontalne crte koja se nalazi iznad riječi³¹⁴.



Slovo *t* ima možda i najspecifičniji oblik, posebice napravimo li usporedbu s današnjom latinicom. Čine ga tri poteza: potez slova *c*, potez slova *i-brevis* te horizontalna crtica koja se s

³¹⁰ Novak, *Scriptura beneventana*, 28.

³¹¹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 120r

³¹² MS Bibl. Vall. C 32, 28r

³¹³ Novak, *Scriptura beneventana*, 28.

³¹⁴ Isto, 28.

³¹⁵ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117v

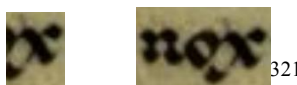
³¹⁶ MS Bibl. Vall. C 32, 26v

vrha pruža udesno³¹⁷. Ta crtica je ravna, ako je slovo *t* u sredini riječi, pri čemu ima ulogu pristupnice. Ukoliko je na kraju riječi, uzdiže se u blagom luku, no uglavnom u uglatoj beneventani. Kako se i vidi s fotografija, u obloj beneventani crtica ostaje u horizontalnom položaju. U riječi *detersit* jasno se može vidjeti ta razlika. Slovo *t* ovog oblika omeđuju bazna i prva gornja linija. Postoji također i uncijalni oblik, najčešće korišten na kraju riječi. Njegova upotreba je tek sporadična, a nijedan ni drugi napjev u ovom slučaju ga ne poznaju.



Kao i slovo *n*, slovo *u* sastoji se od dva *i-brevis*, međutim u ovom slučaju spojena s donje strane. Omeđeno je baznom i prvom gornjom linijom. Većih razlika između oble i uglate beneventane u ovom slučaju, kao što se uostalom vidi s priloženih fotografija, nema.

Slovo *w* nije sadržano ni u jednom od ova dva napjeva. U europskim, posebice germanskim ga rukopisima počinjemo nalaziti upravo otprilike u vrijeme nastanka ova dva napjeva.



U obloj beneventani slovo *x* oblikuje se u dva poteza, tj. s dvije unakrsne crte i ima blagu nagnutost na desnu stranu. što je na prvoj fotografiji podosta vidljivo. U uglatoj beneventani

³¹⁷ Loew, *The Beneventan Script*, 138.

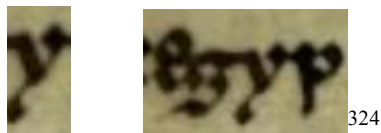
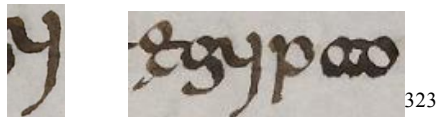
³¹⁸ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116v

³¹⁹ MS Bibl. Vall. C 32, 25v

³²⁰ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118r

³²¹ MS Bibl. Vall. C 32, 26v

sačinjeno je od pak tri poteza, sa lijevom crticom koja luk prema gore pravi ispod bazne linije, što u obloj beneventani nije uobičajeno³²².



Slovo *y* sastoji se od kapitalnog *v* i vertikalne linije koja prelazi osnovnu liniju i zavija lagano prema lijevo, što je više svojstvo oble negoli ugate beneventane. Na vrhu doseže prvu gornju liniju.

Slovo *z* inače nije često u upotrebi, a u napjevima koja su tema ovoga rada ne upotrebljava se, kao uostalom ni slovo *w*.

4. 3. MORFOLOGIJA LIGATURA

Ligature definiramo kao dva spojena slova, pri čemu jedno od njih mijenja svoj oblik. Treba ih upravo zbog toga razlikovati od unija, koje su također spojevi dvaju slova, no nijedno ne mijenja svoj oblik, već ih pisar piše na način kako je prethodno prikazano. U ovome dijelu poglavlja predstaviti ću koje ligature poznaju ovdje proučavani napjevi te kako ih pisar piše, posebice u pogledu sličnosti i razlika između ugate i oble beneventane. Ovisno o tome koje je slovo u ligaturi promijenjeno, dijelimo ih na enklitičke i proklitičke³²⁵. U enklitičkim ligaturama drugo se slovo mijenja, a promjena mu ovisi o obliku prvog. S druge strane, u proklitičkim ligaturama prvo se slovo mijenja, a ta promjena ovisi o obliku drugog. Prema Loewu, šest je slova koja su sadržana u ligaturama i mijenjaju svoj oblik: enklitičko *i* (ligature *ei*, *fi*, *gi*, *li*, *mi*, *ni*, *ri*, *ti* i *ci*), enklitičko *p* (ligature *rp*, *sp*, i *xp*), enklitičko *r* (ligature *or*, *ar*), enklitičko *t* (ligature

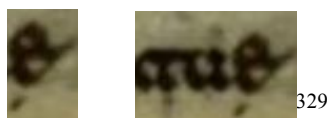
³²² Novak, *Scriptura beneventana*, 28.

³²³ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118r

³²⁴ MS Bibl. Vall. C 32, 26v

³²⁵ Ovu podjelu donosi: Loew, *The Beneventan Script*, 140-148.

et, nt, ct i *st*), proklitičko *a* (ligatura *ae*, koja se najčešće u srednjovjekovnom periodu ostvaruje s tzv. *e-caudata*) i proklitičko *t* (ligature *ta, te, tu* i *ti*)³²⁶. Iz prethodnog se da zaključiti da su enklitičke ligature puno češće, a njihov nastanak veže se pak uz nedostatak mjesta za pisanje ili uz tendenciju pisara da piše brže. Međutim, kaligrafiranjem beneventane neke su ligature postale toliko učestale da su postale obvezne pri korištenju. To su *ei, fi, gi, li, ri, ti* (ligatura *ti* pojavljuje se u dva oblika – sibiliranom i asibiliranom)³²⁷. Korištenje ostalih ovisilo je o potrebama pisara pri uređivanju rukopisa. U nastavku će biti predstavljene one koje se pojavljuju u napjevima koje obrađuje ovaj rad.



Slovo *e* s malim lukom ispod bazne linije naziva se *e-caudata*. Zapravo se radi o proklitičkoj ligaturi *ae*, u kojoj prvo slovo mijenja svoj oblik. Na nekim mjestima ono zna biti i jedva primjetno, budući da je napisano kao odvojak od nepromijenjenog slova. Podsjeća na iznimno suženo slovo *c*, ali zapravo predstavlja luk uncijalnog *a*³³⁰. Postoji i drugi oblik, u starijim rukopisima, gdje oblik nalik slovu *c* sjedi s lijeve strane na baznoj liniji³³¹. Takvo što ne nalazim ni u jednom ni u drugom napjevu, usprkos tome što se stariji oblik koristi pri pisanju i kroz 12. stoljeće.

³²⁶ Ukratko o svemu što je Loew napisao, dakako s osvrtom na beneventanu u Dalmaciji, u hrvatskoj verziji prenosi Viktor Novak: Novak, *Scriptura beneventana*, 29.

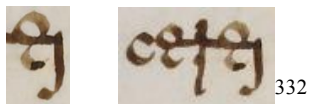
³²⁷ Loew, *The Beneventan Script*, 142.

³²⁸ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118v

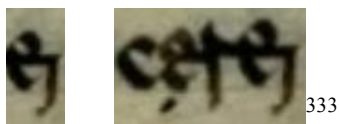
³²⁹ MS Bibl. Vall. C 32, 27r

³³⁰ Novak, *Scriptura beneventana*, 29.

³³¹ Isto, 29.

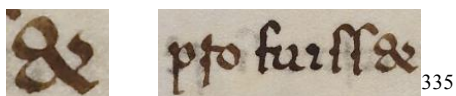


332

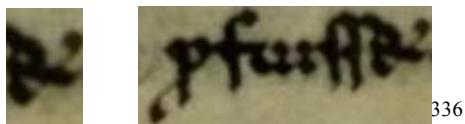


333

Ligatura *ei* česta je i obvezna. Enklitička je, što znači da je slovo *i* promijenjenog oblika. Ono je ovdje vertikalna crta kojoj je početak na kraju pristupnog poteza slova *e*. Prelazi baznu liniju i u uglatoj beneventani pravi mali zavoj, dok u obloj nastaje luk. Zna se javljati ponekad i *i-longa*, no tek onda kad je to slovo poluvokal³³⁴, npr. u riječi *eius*, što doduše zna biti često napisano kao suspenzija ili s dotičnom ligaturom.



335



336

Iako je ova enklitička ligatura najpoznatija kao veznik, pa i u današnje vrijeme u sličnom obliku, ona može stajati i na kraju riječi, kao što se vidi iz priložena dva primjera. Nije uobičajeno, međutim, naći ju u sredini riječi. Od pristupnice slova *e* na prvoj gornjoj liniji u desnu stranu prema dolje pruža se potez koji predstavlja stablo slova *t*. Iz donjeg luka slova *e* pruža se crta koja isto to stablo siječe, a kada pređe prvu gornju liniju predstavlja nešto nalik na zarez ili čak slovo *s* u nekim slučajevima³³⁷. Na prvi pogled postoji razlika između oblike u uglatoj beneventane. U prvom primjeru, iz Vekeneginog evanđelistara, slovo *e* također se čini u manjoj mjeri promijenjeno te je crta koja presijeca slovo *t* dosta kraća i odmjerijenijeg poteza no što je to

³³² MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119v

³³³ MS Bibl. Vall. C 32, 27v

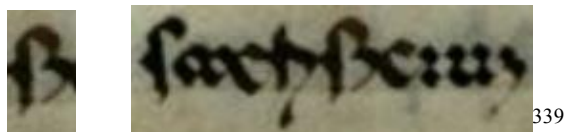
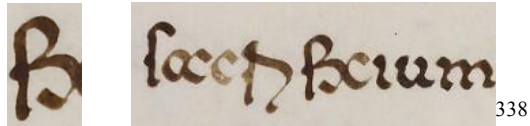
³³⁴ Isto, 30.

³³⁵ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118v

³³⁶ MS Bibl. Vall. C 32, 27r

³³⁷ O ovoj se ligaturi može i nešto više reći, a tome u: Loew, *The Beneventan Script*, 143.; kao i: Novak, *Scriptura beneventana*, 30.

u drugom primjeru iz montekasinskog obrednika. Osim toga, prva ligatura šira je od druge, što dakako pridonosi oblosti nje same. Treba napomenuti da je početno slovo *p* u drugom primjeru kontrahirano, a u punom obliku predstavlja *pro*, odnosno isti prefiks kao *i* u prvom primjeru.



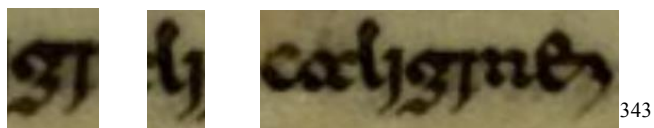
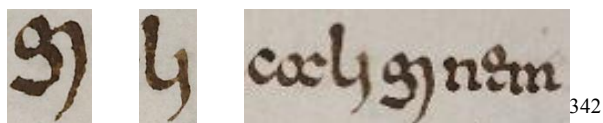
Od 9. stoljeća nadalje ligatura *fi* jest obvezna. Enklitička je, a slovo *i* nastavlja se na gornji luk slova *f* koji se svija prema unutrašnjosti. Taj luk završava otprilike na sredini stabla slova *f*, što znači da postaje zatvoren, što je puno izraženije u obloj negoli u uglatoj beneventani³⁴⁰. Od tog mjesta pisar dalje radi još jedan luk, no ovog ga puta ostavlja otvorenim. Dok se u obloj potez tog luka lagano svija prema unutra, u uglatoj beneventani on se ne svija uopće, već završava posve tankim potezom. Iako u ova dva primjera ligatura završava na baznoj liniji, Viktor Novak navodi da je u obloj beneventani česta pojava spuštanja ispod nje³⁴¹. Valja dodati da se po ovoj ligaturi, između ostalih, beneventana u velikoj mjeri prepoznaje i razlikuje od drugih suvremenih pisama.

³³⁸ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119v

³³⁹ MS Bibl. Vall. C 32, 27v

³⁴⁰ Novak, *Scriptura beneventana*, 30.

³⁴¹ Isto, 30.



U ovom primjeru donosim ligature *li* i *gi* zajedno, upravo jer obje stoje u jednoj riječi, pa ih je samim time lakše za usporediti. Objе su obvezne i enklitičke. Ligatura *gi* slična je *ei*. S pristupnice slova *g* spušta se okomita linija, koja u obloj beneventani radi vrlo lagani zavoj čitavom dužinom, dok u uglatoj beneventani taj se potez spušta ravno, a na kraju je dodan mali zavoj ulijevo. Kao što se i slovo *g* spušta ispod bazne linije, tako se spušta i ovo izmijenjeno slovo *i*, koje je ipak duže u obloj negoli u uglatoj beneventani, što je vidljivo i na priloženim fotografijama. Kad se s vrha baznog luka slova *l* spušta crta koja se na kraju polagano svija ulijevo, nastaje ligatura *li*³⁴⁴.



Iako je *nt* opcionalna ligatura, ovaj se oblik od 11. stoljeća ustalio, dok prije toga nailazimo na razne oblike³⁴⁷. Nastaje tako što se od dna druge i-crtice slova *n* pruža potez, a od sredine tog poteza stvara se oblik uvis koji podsjeća na zarez, dok se sve skupa može doimati kao arapski broj 2. Potez prema gore na kraju završava laganim zavojem. Iako je ovaj oblik nekada tumačen tzv. obrnutim *t*, Loew je ustvrdio da se zapravo ne radi o tome, već da je stablo slova horizontalna crta, ali tek onaj dio koji slijedi desno od uzdignutog poteza. Ostala dva poteza jesu

³⁴² MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116r

³⁴³ MS Bibl. Vall. C 32, 25r

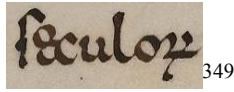
³⁴⁴ Ove osnovne informacije dostupne su u: Loew, *The Beneventan Script*, 144-145.

³⁴⁵ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 120r

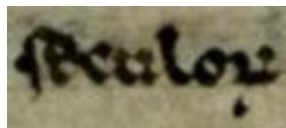
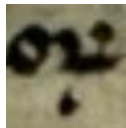
³⁴⁶ MS Bibl. Vall. C 32, 28r

³⁴⁷ Novak, *Scriptura beneventana*, 30.

zapravo poprečna crta slovu *t*³⁴⁸. Potez koji ide uvis može prelaziti prvu gornju liniju, kao što je vidljivo u prvom primjeru. Što se tiče razlika između uglate i oble beneventane, ovdje ih se zaista ne nalazi.



349



350

Baza ovog oblika jest sama ligatura *or*, koja bi to bila bez kose crte koja presijeca horizontalnu na baznoj liniji. U ovom slučaju ova se ligatura čita *-orum*, što je zapravo nastavak u genitivu množine u latinskom jeziku. Ovdje je ponuđen dotični oblik iz razloga jer u napjevima ne nalazim čisti oblik *or*. Bez obzira na to, da se zaključiti da je slovo *r* ovdje enklitičko. Potječe iz uncijale, a vremenom je izgubilo stablo³⁵¹, što u ovom obliku dijelom nadomješta slovo *o*. Crta koja presijeca izmijenjeno slovo *r* spušta se ispod bazne linije, a na svojim vrhovima pravi male zavoje, gornji ulijevo, a donji udesno. U periodima nakon 11. stoljeća, moguće je ovu ligaturu naći i u sredini riječi³⁵².

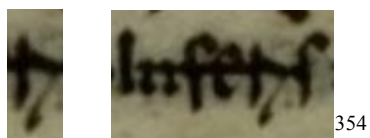
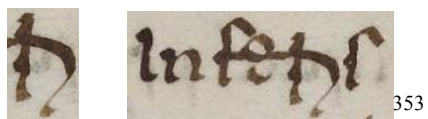
³⁴⁸ Loew, *The Beneventan Script*, 145.

³⁴⁹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117r

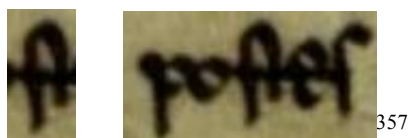
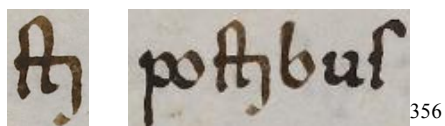
³⁵⁰ MS Bibl. Vall. C 32, 25v

³⁵¹ Novak, *Scriptura beneventana*, 31.

³⁵² Loew, *The Beneventan Script*, 146.



Obvezna ligatura *ri* vrlo je učestala i prepoznatljiva u rukopisima pisanim beneventanom. Od desne pristupnice slova *r* slijedi blago spuštanje poteza te zaokretanje ulijevo između bazne i prve gornje linije. U obloj beneventani, kako se vidi iz priloženog, to je zaokretanje puno manje oštro, što posljedično daje puno veći dojam obline same ligature, posebice kada se isto usporedi s primjerom s druge fotografije, gdje je isto zaokretanje izvedeno mnogo oštrije. Potez na kraju završava malim lukom nešto ispod stabla slova *r*, tj. ispod bazne linije³⁵³.



Na priloženim dvjema fotografijama prikazana je jedna riječ, ali u dva različita pada. U Vekeneginom evanđelistaru napisana je u ablativu množine, dok u montekasinskom obredniku stoji u akuzativu množine. Rezultat je to vrlo vjerojatno različitih predložaka, tj. izvora iz kojih su ova dva pisara prepisivali *Exultet*. Međutim, u ovom kontekstu koristan je ovo primjer jer su, zbog morfološke prirode riječi, upotrijebljene dvije različite, iako jako slične opcionalne ligature. To su *st* i *sti*. Ligatura *st* nastaje tako da se gornji luk slova *s* produži skoro sve do bazne linije, što kao dodatak, uz još poprečnu crticu, koja odgovara visini prve gornje linije, čini slovo *t*. Kada

³⁵³ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118v

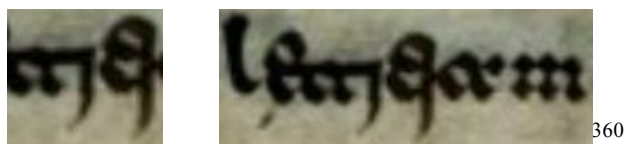
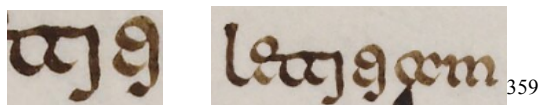
³⁵⁴ MS Bibl. Vall. C 32, 27r

³⁵⁵ Novak, *Scriptura beneventana*, 31.

³⁵⁶ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118r

³⁵⁷ MS Bibl. Vall. C 32, 26v

se s kraja poprečne crtice spusti vertikalni potez sve do ispod bazne linije i napravi mali luk na kraju, nastaje ligatura *sti*. Treba naglasiti da je u uglatoj beneventani taj mali luk izraženiji nego u uglatoj³⁵⁸, iako su obje ligature i u jednom i u drugom slučaju dosta slične.



U riječi *letitiam* stoje dva oblika obvezne ligature *ti* jedan do drugog. Prvi oblik jest neasibilirani, što znači da se izgovara kao *ti*, dok je drugi asibilirani, što znači da se izgovara kao *ci*³⁶¹. Razlika jest u tome što iza asibiliranog *ti* slijedi samoglasnik³⁶². Neasibilirano *ti* posjeduje dodatni vertikalni potez s blagim zavojem na kraju ispod bazne linije, a spušta se od kraja crtice slova *t*. Oblik ligature *ci* podsjeća na razlomljeno *c* u obloj beneventani, što je ovdje zapravo slovo *t*, s vertikalnim potezom koji se od gornjeg luka spušta sve do ispod bazne linije i na kraju čini također mali zavoj. Ne postoje značajne razlike između ove dvije ligature u obloj i uglatoj beneventani, osim što se u prvom primjeru jasno vidi širina i oblina oblika, svojstvena upravo obloj beneventani.

I dalmatinski i montekasinski pisar uredno koriste sve obvezne ligature i neke opcionalne. Od opcionalnih u ova dva napjeva postoje *e-caudata*, *et*, *nt*, *or(um)*, *st* i *sti*. Ostale se ligature više koriste u notarskom poslu, posebice zbog njihove praktičnosti, u smislu uštede prostora i vremena (manje dizanja pisarove ruke) za pisanje³⁶³. S obzirom da je beneventana u ova dva rukopisa posve sigurno *scriptura liturgica*, pri čemu je, dakako zbog skupocjenosti i nužne pažljivosti pri njihovoj izradi, potreba za uštedom prostora i vremena za pisanje manja, koriste se uglavnom već dugo ustaljene obvezne ligature.

³⁵⁸ Novak, *Scriptura beneventana*, 31.

³⁵⁹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119v

³⁶⁰ MS Bibl. Vall. C 32, 27v

³⁶¹ Pogrešno je transkribirati ovu ligaturu kao *ci*, već uvijek s *ti*.

³⁶² Novak, *Scriptura beneventana*, 32.

³⁶³ Loew, *The Beneventan Script*, 140-148.

4. 4. ABREVIJACIJE

Abrevijacije, odnosno skraćenice, u beneventanskom su pismu, posebice u usporedbi s tada suvremenom karolinom, učestala pojava najčešće sasvim praktične naravi – uštede prostora pergamene i vremena pisanja. U starijim su razdobljima one manje brojne, u zreom periodu neke od njih postaju standardne, dok su nove nastajale sve do nestanka beneventane kao funkcionalnog pisma. Uočivši to, Loew je njihov razvoj podijelio također na četiri razdoblja. Prvo razdoblje ugrubo obuhvaća vrijeme 8. i 9. stoljeća, kada je kratica relativno malo i prilično su dugačke, a njihova je uporaba iznimno nedosljedna. Veću dosljednost donijelo je drugo razdoblje, koje se smješta u 10. stoljeće, dok je zreli period 11. stoljeća donio njihovu djelomičnu standardizaciju, potaknutu uglavnom učestalošću korištenja, te nove forme (posebice skraćivanja starih kratica) i načine njihova označavanja. U zadnjem razdoblju, kroz 12. i 13. stoljeće, abrevijacije su postale skoro pa pravilo, uz mnoštvo novih³⁶⁴, što će se posljedično pokazati kao uvertira u nastanak novog pisma, a to je gotica.

Tri su, odnosno četiri glavne vrste pokraćivanja riječi. I Loew i Viktor Novak kao prve dvije navode skraćivanja *per suspensionem* (suspenzije) i *per contractionem* (kontrakcije). Nadalje, dok Loew navodi samo posebne znakove kao još jedan od abrevijacijskih elemenata, u tumačenju Viktora Novaka postoje još dva: *littera suprascripta* (slova napisana iznad riječi) i *siglae*, što su zapravo posebni znakovi koji označavaju jednu riječ, čemu je vrlo čest primjer glagol *est*³⁶⁵.

U razdoblju iznimno dugog trajanja prisutan je pomak od suspenzija ka kontrakcijama³⁶⁶. Suspenzije, kratice u kojima se izostavlja zadnji dio riječi, karakteristične su uglavnom za epigrafske izvore (izvore pisane na tvrdim materijalima) te ih samim time najčešće nalazimo na spomenicima iz doba antike. Učestao primjer može biti *IMP.*, što je zapravo *imperator*³⁶⁷. Postoje dakako i one zapisane na papirusu ili pergameni onog vremena, primjerice *deniq;*, pri čemu je zapravo na kraju skraćen sufiks *-que*, što će se vrlo često koristiti i kasnije. Treba napomenuti da su se suspenzije mogle učestalije koristiti u vrijeme dok je latinski jezik bio „živ“ i donekle

³⁶⁴ Ovakvu periodizaciju, u historiografiji općeprihvaćenu, donio je Loew. Puno detaljnije o tome u: Loew, *The Beneventan Script*, 173-174.

³⁶⁵ Treba napomenuti da u ovom slučaju nije riječ o neslaganju između dotična dva autora. Tumačenje Viktora Novaka tek je nadogradnja na Loewovu sintezu, odvojivši tzv. *littera suprascripta* kao zaseban abrevijacijski element. Više o tome u: Loew, *The Beneventan Script*, 156-158.; Novak, *Scriptura beneventana*, 38-39.

³⁶⁶ O ovoj problematici također u: Loew, *The Beneventan Script*, 156-162.

³⁶⁷ Isto, 157. Na istoj se stranici nalaze i brojni drugi primjeri.

funkcionalan, upravo jer oni kojima latinski jezik nije bio materinski, a kojih je bivao sve veći broj, završetak riječi nisu mogli pretpostaviti³⁶⁸. S druge strane, u kontrakcijama se izostavlja središnji dio riječi, ali se završetak obvezno ostavlja, posebice jer se time sugerira u kojemu je padežu riječ. Presudan je ovdje i puno manji broj samoglasnika u odnosu na suglasnike u alfabetu, stoga je i samo izostavljanjem samoglasnika, što nije dakako uvijek bio slučaj, riječ bila lakša za odgonetnuti³⁶⁹. Iako je u početku korištenje oznaka za jedno ili drugo vrlo fluidno, ispostavilo će se da su točka-zarez ili samo točka češće oznake suspenzija, a horizontalna crta iznad skraćene riječi kontrakcija³⁷⁰. Prema Ludwigu Traubeu, povjesničaru koji je prvi iznašao moderni sustav istraživanja i proučavanja abrevijacija te time utjecao na sve buduće paleografe, prve kontrakcije datiraju iz prvog prijevoda Biblije na latinski³⁷¹, a u grčko su pismo dospjele iz hebrejskog jezika. Brojni autori ipak ne dijele mišljenje s njim da je razlika između uporabe suspenzija i kontrakcija zapravo ideološka, pri čemu bi suspenzije bile poganske, a kontrakcije kršćanske, već smatraju da je nastanak kontrakcija sasvim logičan slijed razvoja pisma, posebice alfabetskog³⁷². Za razliku od suspenzija, kontrakcije su puno učestalija pojava u izvorima pisanim na mekim materijalima (papirus, pergamena i papir). U početku ih je malo i koriste se za skraćivanje *nomina sacra*, pri čemu posjeduju funkciju njihova naglašavanja u rukopisu, ali ne i uštede prostora, kakvu će zadaću imati u kasnijim vremenima. Tradicija naglašavanja *nomina sacra* ostala je (uglavnom) kao standardni element kroz čitav srednji vijek, a nastavak je tradicije, kako je prethodno pojašnjeno, grčkog i hebrejskog jezika³⁷³.

U završnoj molitvi napjeva *Exultet* u Vekeneginom evanđelistaru, koja u ovom slučaju obuhvaća 17 riječi, skraćeno je njih 8, a od toga 7 su *nomina sacra* (*Dominum, nostrum, Iesum, Christum, Spiritu, Sancto, Deus*)³⁷⁴. Ipak, pravi pomak od suspenzija ka kontrakcijama, kada će iste zaista imati funkciju uštede prostora, dogodit će se u kasnoj antici evolucijom titula crkvenih službenika. Tako će, primjerice, *EPS* s horizontalnom crtom iznad značiti *episcopus*. Mnogo veća produkcija kontrakcija pojavit će se u isto vrijeme pri prepisivanju pravnih rukopisa, pri

³⁶⁸ Isto, 157.

³⁶⁹ Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 444-448.

³⁷⁰ Novak, *Scriptura beneventana*, 38.

³⁷¹ Loew, *The Beneventan Script*, 158.

³⁷² Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 446-447.

³⁷³ Isto, 158-159.

³⁷⁴ Izvorni tekst završne molitve pogledati u prilogu 1 na str. 147-151 ovoga rada.

čemu će označavanje abrevijacija postati raznolikije, ali i kompleksnije³⁷⁵. Sve u svemu, u 8. stoljeću, kada su već tzv. nacionalna pisma (prekarolina, merovingika, vizigotika i beneventana) u Europi bila u svojim začetima, a ponegdje i uvelike korištena, kontrakcije su, nauštrb suspenzija, postale njihov sastavni dio.

Postoji šest načina po kojima se riječi u beneventani skraćuju: horizontalna crta iznad riječi (već istaknuto kao dominantan oblik kontrakcije), točka-zarez (veže se uglavnom uz suspenzije, kojih je nemali broj i u srednjovjekovnim rukopisima), naopako slovo *s* (uglavnom na stablu jednog slova koje stoji samo, kao što su *p* i *q*, pa u tom slučaju označuje *per* i *quod*), apostrof, znak sličan arapskom broju 2 te znak sličan arapskom broju 3³⁷⁶. Učestalost njihova korištenja te dosljednost u istom valja vidjeti na dotičnim dvama napjevima.

Napjev *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara sadrži 71, odnosno 59 abrevijacija, dok isti taj napjev iz montekasinskog obrednika sadrži 76, odnosno 47 abrevijacija³⁷⁷. Treba objasniti o čemu ovisi kojem ćemo se od ponuđena dva broja prikloniti. Odgovor leži u tzv. *m*-crtici. Dok E. A. Loew tumači ovu pojavu, na temelju naučavanja L. Traubea, kao abrevijaciju koja se, umjesto horizontalne crte nad vokalom, piše poput arapskog broja 3 te ima svoj specifični razvoj kroz čitav period evolucije beneventane kao pisma³⁷⁸, Viktor Novak dotično uopće ne smatra abrevijacijom, već drži da je to ništa drugo doli kurzivno *m*. Drugim riječima, Novak ne smatra da se ovdje radi o ispuštenom slovu, već o degeneriranoj formi slova *m* kao ostatka iz kurzivne minuskule, koje može biti zapisano ili na kraju riječi ili iznad, tj. u gornjem desnom kutu, zadnjeg slova³⁷⁹. Predstavljeno mišljenje Viktora Novaka, kao svojevrсна nadogradnja na njegova dva velika prethodnika, može se u potpunosti prihvatiti, međutim ono ne mijenja puno. Ta „degenerirana forma“ slova *m* jednostavno se u jednom trenutku razvoja pisma mogla početi koristiti kao sitna abrevijacija. Da ona kao takva može imati svoju funkciju, objasniti ću u nastavku radu.

Da se radi o dva različita pisara, može se zaključiti promotre li se korištene abrevijacije u dvama napjevima. Iako ih je broj podjednak (71 i 76) i način kraćenja isti, vrste abrevijacija

³⁷⁵ Loew, *The Beneventan Script*, 158-160.

³⁷⁶ Ovaj sažeti pregled načina skraćivanja riječi u beneventani donosi: Novak, *Scriptura beneventana*, 38-42.

³⁷⁷ Brojnost abrevijacija donosim kao vlastitu analizu, budući da takvo što, a posebice odnos kvantitete i kvalitete abrevijacija unutar jednog, odnosno usporedno dva rukopisa, nitko u dosadašnjoj historiografiji nije predstavio.

³⁷⁸ Loew, *The Beneventan Script*, 171-173.

³⁷⁹ Novak, *Latinska paleografija*, 160.; Novak, *Scriptura beneventana*, 39-40.

kojima su se skraćivale riječi, kao i same riječi koje su skraćivane, posve su različite. Krenimo od suspenzija. U napjevu *Exultet* Vekeneginog evanđelistara nalazimo ih 19. Od toga jedno slovo (npr. vodoravno prekríženo stablo slova *p*, što je pritom u punom obliku *per*) kao kratica s posebnim znakom, najčešće crticom koja ga križa, postoji u 9 slučajeva i najčešća je suspenzija. Točka-zarez koristi se 3 puta da bi označila sufiks *-us* (ili neki drugi oblik, ovisno o padežu), odnosno 5 puta da bi označila sufiks *-que* (što je u latinskom jeziku zapravo veznik *i*, tj. druga varijanta za *et*). U jednom je slučaju riječ *Amen* napisana s prva dva slova i horizontalnom crtom iznad. U drugom slučaju napisana je u punom obliku, što je jedan od dokaza nedosljednostima koji se u dotičnom rukopisu nalaze. U napjevu montekasinskog obrednika, s druge strane, nalazim čak 44 suspenzije, za 25 više nego u prošlom slučaju. Uvjerljivo je najviše onih riječi koje imaju suspendiran sufiks *-us*, njih 23. Treba istaknuti da su one, za razliku od riječi u prošlom napjevu, puno raznolikije. Tim su principom skraćene riječi *fulgoribus*, *astantibus*, *huius* (čak 7 puta), *agnus*... Tako skraćena riječ *habemus* pojavljuje se u oba napjeva, dok riječ *omnibus* kao takva postoji jedino u Vekeneginom evanđelistaru. Riječi u kojima je skraćen sufiks *-que* također se pojavljuju 5 puta, a kratica u formi jednog slova ima sveukupno 16. Sve u svemu, pisar napjeva *Exultet* u montekasinskom obredniku koristio je mnogo više suspenzija negoli pisar u slučaju Vekeneginog evanđelistara.

Najveće iznenađenje u usporedbi dotična dva napjeva krije se u kontrakcijama. Dok ih napjev u Vekeneginom evanđelistaru broji 41, u napjevu montekasinskog obrednika tek ih je četiri. U Vekeneginom evanđelistaru to su *nomina sacra* i još neke imenice vezane uz njih, kao npr. *gratia*. Te iste imenice u montekasinskom obredniku uredno su pisane u punom obliku, a dodavane su i neke kontrakcije kojih u prethodnom rukopisu nema. To je, primjerice, riječ *eterna*, napisana kao *etna*, s horizontalnom crtom iznad slova *t*. Sve kontrakcije, u oba rukopisa, izvedene su dosljedno s horizontalnom crtom kao upozorenjem na dio riječi koji je kontrahiran.

Znak sličan arapskom broju 2, stojeći iznad slova *t* označavajući *-tur*, upotrijebljen je samo jednom, i to u napjevu Vekeneginog evanđelistara, u riječi *coniunguntur*.

Zbog rasprave o m-crtici, koja je u ovom poglavlju već predstavljena, odlučio sam tu pojavu izdvojiti kao zasebnu, iako bi i ona spadala u neku vrstu suspenzije, nebitno radi li se o zaostalom kurzivnom slovu *m* ili o oznaci abrevijacije. Dok ih je u napjevu Vekeneginog evanđelistara 12, i sve imaju znak nalik broju 3 u gornjem desnom kutu (jedino riječ *occasum* m-

crticu posjeduje na kraju riječi neizdignutu), u napjevu montekasinskog obrednika broji ih se 28 te su sve zapisane neizdignute na kraju riječi. Dakle, riječi u slučaju prvoga napjeva skraćene kontrakcijama, u drugom su napjevu skraćene tek m-crticom.

Da bi se valjano zaokružila tema abrevijacija, potrebno je donekle posvetiti se i pitanju pisareve dosljednosti u njihovu korištenju. Već se na prvi pogled vidi da je upotreba abrevijacija posve nedosljedna, što se ponajviše očituje u najčešće korištenim abrevijacijama, dakle za prvi napjev kontrakcijama, a za drugi m-crticama. Tako su neke riječi napisane skraćeno, dok su neke napisane u punom obliku³⁸⁰. Važno je za napomenuti da nedosljednosti u korištenju različitih vrsta abrevijacija za istu riječ ipak nema. To zapravo znači ako je neka riječ kontrahirana, u tom rukopisu ista će i dalje biti skraćivana samo na taj način, tj. neće biti suspendirana ili sl. Kada bi se pak takve nedosljednosti pojavljivale, morali bismo posumnjati i možda u više ruku koje pišu tekst ovih dvaju napjeva. Na svu sreću, to za oba rukopisa kao teme ovoga rada možemo odbaciti.

4. 5. INTERPUNKCIJA³⁸¹

Povijest interpunkcijskih znakova u beneventani dijeli se na dva razdoblja. Prvo razdoblje, obuhvaćeno 8. i 9. stoljećem, karakterizira vrlo raznolik i neuniforman sustav njihova korištenja. Novi sustav ušao je u uporabu, prema E. A. Loewu, reformom u Karolinškom Carstvu, a dosljednije se počeo primjenjivati od kraja 9. stoljeća³⁸².

Tri su generalna simbola korištena u izjavnim rečenicama koja valja razlikovati. Prvi se sastoji od zareza smještenog između dvije točke položene njemu iznad ili u ravnini s njim. Takva bi pojava predstavljala ono što se danas smatra točkom, tj. kraj rečenice³⁸³. Treba ipak pri transkripciji biti oprezan, jer se na tom mjestu, čak i učestalo može naći samo jedna točka, a ista bi po današnjoj logici također predstavljala kraj rečenice. Jedna točka ipak se češće koristi, uzmu li se u obzir današnja pravila pri transkripciji rukopisa, kao dvotočka ili točka-zarez. Ona uglavnom odvajava dva dijela rečenice, najčešće nezavisna, a mjesto joj je kod nabiranja, prije

³⁸⁰ Primjer navedenoga vidjeti u prilogu 3 na str. 153 na kraju rada.

³⁸¹ Općenito o interpunkcijskim znakovima i njihovoj funkciji u latinskim tekstovima vidjeti u – Novak, *Latinska paleografija*, 299-302; Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovne Europe*, 354-366.

³⁸² Loew, *The Beneventan Script*, 227-229.

³⁸³ Isto, 232-233.

veznika *et* itd., što ovisi o tome predstavlja li taj znak u rukopisu dvotočku ili točku-zarez³⁸⁴. Treba napomenuti da se u ovom slučaju mogu pojavljivati velike nedosljednosti, koje ovise o jezičnoj kvaliteti predloška za prepisivanje, kao i o pisarovom poznavanju latinskog jezika. Usprkos postojanju i drugih interpunkcijskih znakova u beneventani, poput uskličnika, upitnika, navodnika..., sve to u ovome radu neće biti dotaknuto iz razloga jer nijedan od dva ovdje proučavana napjeva ne sadržavaju dotične znakove³⁸⁵. To proizlazi iz same prirode liturgijskog napjeva, u kojem se inače ne pojavljuju znakovi poput uskličnika, upitnika i sl.

Vrijedan izvor za razumijevanje naravi interpunkcijskih znakova u srednjem vijeku djelo je *Etymologiae* Izidora Seviljskog iz 7. stoljeća, iako je ono ponajviše primjenjivo za kapitalna i uncijalna pisma³⁸⁶. Kasniji izvori, oslonjeni dakako na njega, govore o ovom problemu nešto detaljnije. Oni bi djelomično pokazali prethodno napisan odlomak, ali i poistovjećivanje tadašnje interpunkcije s današnjom, besmislenim. Poanta srednjovjekovnih interpunkcijskih znakova, neovisno o pismu kojem pripadaju, jest njihova funkcija pauza³⁸⁷, stoga znak sastavljen od zareza i dvije točke Izidor Seviljski naziva *distinctio finalis*, dok samo jednu točku naziva *distinctio media*. Pojavljuje se u njegovom tumačenju i *subdistinctio*, u beneventani najčešće načinjen od točke i kose crte iznad nje, koju najčešće transkribiramo kao zarez³⁸⁸, no koja se ipak u našim napjevima ne pojavljuje, a funkciju zareza posjeduje znak za *distinctio media*. Upravo je to savršen primjer da interpunkcijski znakovi shvaćeni kao pauze nisu označavali strukturu teksta, kao što je to slučaj danas, već zapravo kretanje glasa. Tako je *distinctio finalis* imao ulogu poput crvenog svjetla na semaforu, ne bi li čitač u liturgijskom bogoslužju znao spustiti intonaciju glasa i dovesti ga do kraja fraze³⁸⁹. Točka, kao *distinctio media*, nije nužno morala označavati spuštanje glasa, no svakako je trebala upozoriti čitača da načini kratku pauzu, ali ipak nužno kraću negoli kod prethodno navedene, posebice iz razloga jer u dotična dva napjeva uglavnom predstavlja zarez. Usprkos tome što se *subdistinctio* u našim napjevima ne

³⁸⁴ Isto, 233.

³⁸⁵ To pak ne znači da spomenuti elementi nisu sadržani u ostatku ova dva rukopisa, dakle izvan napjeva.

³⁸⁶ Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovne Europe*, 360-361; Bischoff, *Latin Paleography*, 169-173.

³⁸⁷ Isto, 360-362.

³⁸⁸ Stipišić, *Pomoćne povijesne znanosti*, 65.

³⁸⁹ Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 363-366.

pojavljuje³⁹⁰, vrijedi napomenuti da je takav znak sugerirao uglavnom lagano podizanje glasa, ne bi li se naznačila nezavršenost rečenice, primjerice pri razdvajanju glavne i zavisne surečenice.

U napjevu Vekeneginog evanđelistara pojavljuju se *distinctio finalis*³⁹¹, označavajući pritom i kraj rečenice, te *distinctio media*, dosljedno prije veznika *et* i u nekim drugim manje primjetnim slučajevima. Znak za kraj rečenice davalo je i prvo iluminirano majuskulno slovo sljedeće rečenice, što je pri pisanju pisar dosljedno provodio, stoga *distinctio finalis* u ovom slučaju ne igra posve važnu ulogu u kretanju glasa koji izvodi napjev. Ponešto čudnija situacija prisutna je u montekasinskom obredniku, gdje se posvuda koristi jedna točka, koja očito ima funkciju i kao *distinctio finalis*, ali i kao *distinctio media*. Ipak, na dva mjesta pojavljuje se i forma zareza s dvije točke. Njezina funkcija na drugom mjestu, na kraju samog napjeva, nakon završnog *Amen*, sasvim je jasna. Pisaru je vjerojatno bilo logično i na simboličnoj razini završiti napjev dotičnim znakom. Međutim, isti taj znak na prvom mjestu nalazi se otprilike na sredini napjeva. Iako doista označava kraj rečenice, ne nalazim razlog zašto bi baš ta rečenica bila završena tako, a sve ostale samo jednom točkom. Bilo bi više nego poželjno istražiti dosljednost korištenja interpunkcijskih znakova u cijelom rukopisu pa tek onda dati nekakav sud, no u ovom slučaju ne možemo odbaciti ni to da *distinctio finalis* ovdje upotrijebljen ipak posjeduje neku liturgijsku funkciju. Možda je to tek na simboličnoj razini označavanje onog dijela napjeva koji je za taj samostan bio od iznimne važnosti, možda je u nekom periodu taj napjev pjevalo dva izvođača koja su baš na tom mjestu mijenjala uloge... Ne čini mi se vjerojatnim da je taj znak napisan slučajno, posebice ako se u obzir uzme preostali takav znak koji po svemu sudeći označava završetak napjeva.

Neovisno o prethodno prikazanim tumačenjima, i ovi napjevi potvrđuju funkciju interpunkcijskih znakova u srednjem vijeku³⁹². Njihova je uloga dakle pratiti, ili bolje rečeno, kontrolirati kretanje izvođačevog glasa. Notacija u 11. stoljeću još uvijek ne označava dinamiku glasa, već samo intonaciju i iz nje iščitanu ritmiku napjeva, stoga su u ovom periodu interpunkcijski znakovi i dalje od iznimne važnosti.

³⁹⁰ Što ipak ne znači da ne postoji funkcija tog znaka u napjevu, izvedena u formi obične točke.

³⁹¹ U Vekeneginom evanđelistaru dotični se interpunkcijski znak izvodi od točke u sredini, koja stoji iznad lijeve točke i desnog zareza, što je nestandardno korištenje ovoga oblika, nepoznato čak i u Osorskom evanđelistaru.

³⁹² Ipak, u napjevu *Exultet* Vekeneginog evanđelistara za *distinctio finalis* korišten je nešto drugačiji oblik – točka je smještena u sredini iznad točke i zareza, koji je u ovome slučaju na zadnjem mjestu.

4. 6. KOREKTURE

Pod korekturama u užem smislu riječi podrazumijevamo ispravke unijete u rukopis. Ipak, za potrebe ovoga rada, praktičnije je u ovome kontekstu govoriti o svemu onome što je isti ili neki pak kasniji pisar unio kao dodatak, upozorenje na pogrešku, napomenu itd. U pravilu, svaki je rukopis po svom završetku trebao proći korekturu, no, kako to i obično biva, takvo je što najčešće ovisilo o brojnim faktorima – učenosti i vještinama onoga koji rukopis kontrolira, namjeni rukopisa, financijskim mogućnostima naručitelja, budućim promjenama... Ispravke je mogao unositi pisar odmah po završetku rukopisa ili neposredno kasnije ili pak neki, čak i stoljećima, kasniji pisar³⁹³, što je pak najčešće ovisilo o promjenama u liturgiji koje su se u nekom razdoblju uvele. To bi rezultiralo korekturama pisanima drugim pismima ili čak i miješanjem dvaju ili više pisama, što je jedan od razloga zašto baš korekture, iako najčešće pisane sitnim slovima na marginama ili povrhu teksta koji treba biti popravljen, mogu biti zanimljive za proučavanje³⁹⁴. Kako to sve skupno funkcionira na realnim primjerima dvaju rukopisa, pokazat ću u nastavku.

Po ovom su pitanju napjevi *Exultet* Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika krajnje različiti. Dok napjev zadarskog rukopisa sadrži sve zajedno 21 korekturu, montekasinski s druge strane posjeduje samo jednu – na lijevoj margini napisanu riječ *incensum*³⁹⁵, što je očito signaliziralo đakonu kantu da u tom trenutku stavi pet zrna tamjana u svijeću. U napjevu Vekeneginog evanđelistara mogu se naći korekture raznih naravi. U dva slučaja nalazimo brisanje nekoliko riječi i ponad toga ispisivanje pravilnih – *intra levitarum* i *viventem secum atque regnantem*³⁹⁶. Također u dva slučaja pisar je prekrizio krivi dio i iznad ispisao novi – npr. u riječi *profuit*³⁹⁷ izbrisao je sufiks *-it* i ponad nadopisao *-erat*, čime je sugerirao promjenu iz perfekta u pluskvamperfekt. Dodavanje riječi između nešto je češći slučaj, pa se tako povrhu te između riječi *sunt* i *festa* našlo *enim*³⁹⁸, očito zaboravljeno ili isto pak nije bilo dio predloška iz kojeg se prepisivalo. Napomene su najčešće te ih nalazim 11 puta, od čega je šest puta načinjen križ, signalizirajući vrlo vjerojatno đakonu da načini znak križa na svijeći; te

³⁹³ Sitne korekture mogao je unijeti i sam korisnik rukopisa.

³⁹⁴ Opće informacije o korekturama vidjeti u Loew, *The Beneventan Script*, 294-295.

³⁹⁵ MS Bibl Vall. C 32, 27v

³⁹⁶ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116v

³⁹⁷ Isto, 118v

³⁹⁸ Isto, 117v

jednom strjelica, ukazujući na ornamentirano majuskulno slovo *a* iz riječi *Apis*³⁹⁹, gdje počinje već objašnjena tzv. pohvala pčelama, čiji je završetak kasniji pisar označio napomenom *usque hic*⁴⁰⁰. Možda i korektura koja najviše zbunjuje jest riječ *redigne* ponad riječi *largiaris*⁴⁰¹, što može nevještom čitatelju latinskog jezika predstavljati ozbiljnu prepreku. Kasniji je pisar zapravo htio izbrisati vokal *a* te razdvojiti riječ *largiraris*, dobivši time *largire digneris*⁴⁰².

U kontekstu Newtonovih već iznesenih novih teza u okviru proučavanja beneventane kao pisma, korekture mogu biti od velike koristi. Kao što se da i zaključiti, većina prethodno predstavljenih korektura unesena je u rukopis nekada kasnije, pri čemu točan datum dakako ne možemo znati. Jedan je to dokaza da je Vekenegin evanđelistar i napjev u njemu sadržan bio u funkciji kroz dosta dugo vrijeme, nasuprot montekasinskom obredniku za kojeg, zbog nepostojanja dodatnih korektura, koje bi se u tekstu napjeva u budućem vremenu svakako trebale nalaziti, nemamo dokaza dugog korištenja. Na tom je tragu primjerice važno uočiti način na koji je ispisana riječ *laudabilis*, smještena kao dio korekture povrh te između riječi *mirabilis* i *apis*, s dva uncijalna slova *a* i beneventanskom ligaturom *li*⁴⁰³. Na sličan način u drugim napomenama mogu se naći i primjeri slova ispisanih karolinom. U tom je pogledu važno razumjeti narav korektura, koje nemaju istu funkciju te visoku estetsku razinu liturgijskih rukopisa, pri čijem bi se pisanju trebalo paziti na dosljednost; već tek praktični karakter upozorenja đakonu kantoru da nešto ispravi prije pjevanja ili učini onako kako je navedeno u napomeni na margini. Bez obzira i na rukopise koje smještamo u tzv. grupu *nobilissimi*, korekture u istima, zbog već navedene praktične naravi, nije nužno dosljedno pisati jednim pismom, već pisar s većom slobodom i manjom preciznosti može kombinirati razne morfološke oblike iz pisama koje poznaje. Upravo se u tome krije inspirativnost korektura za daljnja paleografska istraživanja.

Za kraj paleografske analize pisma ostaje reći nekoliko zaključnih riječi, najviše po modelu uočavanja sličnosti i razlika, između pisma napjeva *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika. Oba su rukopisa nesumnjivo pisana zreloom beneventanom 11. stoljeća, dakako u dvije glavne inačice – Vekenegin evanđelistar oblom, a montekasinski

³⁹⁹ Isto, 120r

⁴⁰⁰ Isto, 121r; strjelica je posve sigurno kasniji dodatak, vrlo vjerojatno s kraja 12. stoljeća, kada je pod utjecajem Rimsko-njemačkog pontifikala tzv. pohvala pčelama potpuno izbačena iz uporabe. = Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 281.

⁴⁰¹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 122v

⁴⁰² Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 282.

⁴⁰³ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 121r; Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 32.

obrednik uglatom beneventanom. Na tom se tragu u dosadašnjoj historiografiji često postavljalo pitanje odakle je beneventana došla u Dalmaciju. Loew je, ponajprije iz praktičnih razloga, oblu beneventanu s područja Apulije i Dalmacije, upravo zbog razmjerne međusobne sličnosti, svrstao u jednu grupu, nazvavši ju Bari-tip (*Bari-type*)⁴⁰⁴. Na temelju toga ustalila se teza o Apuliji kao prostoru odakle je beneventana mogla stići u Dalmaciju. Takvom simplificiranom i uostalom nedokazivom objašnjenju usprotivio se još prije stotinjak godina Viktor Novak, tvrdeći da je jedino sigurno izvorište beneventane kao pisma samostan Monte Cassino, odakle se isto proširilo po ostatku beneventanskoga kulturnog kruga⁴⁰⁵. Usporedivši temeljne značajke i apulijske i dalmatinske beneventane, ustvrdio je Novak da je najprihvatljivije rješenje ovom nikada do kraja odgovorenom pitanju teza o zasebnoj evoluciji pisma i u Apuliji i u Dalmaciji⁴⁰⁶. Poprimivši jednom odlike načina pisanja koje su stigle iz Monte Cassina, skriptoriji u Apuliji, odnosno Dalmaciji, zasebno su i samostalno, no uvijek u međusobnoj, ponajprije trgovačkoj komunikaciji, utrli put razvitku oble beneventane kakvu uostalom i danas baštinimo.

Da se zasigurno radi o zreloj fazi nastanka, svjedoči više različitih elemenata, od kojih možda i najvažniji jest dosljednost pri izboru i izvođenju grafema, odnosno skupine grafema ili riječi. Treba ipak napomenuti da se o spomenutoj dosljednosti ne može govoriti generalno, već na razini svakoga pojedinog skriptorija, budući da, iako svaki za sebe dosljedni, pisma ova dva rukopisa međusobno sadrže brojne razlike. Tako, dok napjev iz Vekeneginog evanđelistara uvelike koristi suspenzije pri skraćivanju riječi, montekasinski se obrednik pak služi dijelom kontrakcijama, dijelom m-crticama. Upravo zbog navedene dosljednosti, poslužimo li se tzv. hijerarhijom rukopisa Francisa Newtona, moguće je sasvim sigurno ovdje proučavana dva rukopisa smjestiti u skupini *nobilissimi*, budući da je pri svakom vidljiva visoka preciznost i kvaliteta pisanja beneventanom. K tome se i jedan i drugi koriste u liturgijskoj službi, bez obzira na njihovu različitu funkcionalnost evanđelistara i obrednika, što dodatno naglašava nužnost preciznosti i kakvoće izrade. Pa ipak, pismo nije ni jedini ni najvažniji segment dotičnih napjeva. Da bi što kvalitetnije otpjevao, đakonu kantoru od 11. je stoljeća po čitavoj Europi potreban novi i uvelike unaprijeđeni alat – glazbena notacija. O njoj više u nastavku rada.

⁴⁰⁴ Loew, *The Beneventan Script*, 150-152.

⁴⁰⁵ Novak, *Scriptura beneventana*, 14-21; 33-36.

⁴⁰⁶ Isto, 33-36.

5. PALEOGRAFSKA ANALIZA NOTACIJE

Paleografija, kao pomoćna povijesna znanost, kako smo prethodno ustvrdili, proučava zapise na mekim materijalima. Međutim, pod tim zapisima nije nužno podrazumijevati isključivo pismo, već sve ono što su pisar ili skupina pisara odlučili zapisati. Time u domenu paleografske analize spada svakako i glazbena notacija, posebice važan element srednjovjekovnih liturgijskih rukopisa od 9. stoljeća nadalje. Dugotrajnost i kompleksnost istraživanja iste uvjetovali su odvajanje ove vrste istraživanja u zasebnu subdisciplinu u domeni muzikologije koju nazivamo glazbena paleografija⁴⁰⁷. Proučavanje notacije u ovome je dijelu rada logični nastavak na prethodno predstavljenu paleografsku analizu pisma, budući da pismo i notacija, ne bi li funkcionirali kao melodija koja se predloženim tekstom treba otpjevati, moraju biti simbiotski povezani. Iako je na tom tragu sasvim prirodno postaviti već dugo otvoreno pitanje jesu li pisar pisma i pisar notacije jedna osoba, ono što je evidentno jest prilagođavanje teksta strukturi iznad napisane notacije te *vice versa*. Takvo što jasno je vidljivo i u dotična dva napjeva *Exultet*, na temelju kojih ću u ovome poglavlju predstaviti paleografsku analizu notacije, sličnim modelom kao i onu pisma, te nastavno na nju osnovnu analizu melodije danu proučenom notacijom. Treba odmah napomenuti da je ona na prvi pogled, posebice u usporedbi s danas u liturgiji korištenim crkvenim napjevima, podosta različita i bez dugotrajnog proučavanja teško razumljiva. Da bi stvar bila kompliciranija, kao i specifično beneventansko pismo, notaciju ovdje proučavanih dvaju napjeva također nazivamo beneventanskom, što je dakako uvjetovano skoro pa u potpunosti preklapajućim prostorom korištenja. Iz tog razloga smatram prije paleografske analize reći nekoliko riječi o tome što je beneventanska notacija, kada se i kako razvila te na koji ju način možemo povezati s beneventanom kao pismom. Na tom će tragu biti riječi ukratko i o specifičnoj beneventanskoj melodiji napjeva *Exultet*. Za kraj ovoga poglavlja, kako sam i ranije naveo, ostavio sam pitanje datacije ovih dvaju rukopisa, budući da se ista, na temelju spomena crkvenih i svjetovnih velikodostojnika, u potpunosti može pretpostaviti tek po analizi glazbene notacije.

⁴⁰⁷ Dosege hrvatske glazbene paleografije vidjeti u: Breko Kustura, *Glazba povijesnih hrvatskih zemalja*, 21-23.

5. 1. RAZVOJ NOTACIJE U EUROPI

Za razliku od pisma, razvoj beneventanske notacije, čini se, istovjetan je razvitku notacije u Europi općenito. Usprkos tome što su brojni, liturgijski nužni crkveni napjevi nastajali u periodu od kasne antike pa sve kroz rani srednji vijek, ne nalazimo dokaza notaciji njihovih melodija⁴⁰⁸. Najstariji spomen glazbene notacije rukopis je iz 9. stoljeća, na temelju čega možemo pretpostaviti njezin nastanak u specifičnom povijesnom kontekstu na prijelazu iz 8. u 9. stoljeće. Taj specifični povijesni kontekst karolinška je renesansa⁴⁰⁹, u okviru koje su, uglavnom na nekima od dvorova cara Karla Velikog, djelovali najučćeniji ljudi toga vremena⁴¹⁰. Jedan od njih bio je i Alkuin⁴¹¹, benediktinac i polihistor te upravitelj ahenske dvorske škole. Obnova antičkih znanja⁴¹² o glazbi bila je očito važan poticaj nastanku glazbene notacije. Međutim, nastanak iste bio bi, pretpostavimo, vrlo upitan da se vrlo brzo nakon fenomena karolinške renesanse nije pojavio još jedan fenomen, a to je klinijevska reforma. Samostani koji su bili dio klinijevske kongregacije, kao i svi oni barem donekle vezani uz Cluny, od 10. stoljeća nadalje počeli su provoditi purifikaciju vlastita načina života, ne bi li se tadašnja Crkva oslobodila jarma grijeha u koji je, u vrijeme tzv. feudalne anarhije 10. stoljeća, zapala⁴¹³. Jedan od segmenata spomenute purifikacije bila je i liturgijska glazba.

Usprkos tome što su u razdoblju srednjega vijeka, posebice u početku korištenja, uglavnom označavale melodijske fraze, termin neuma standardni je naziv najmanje notne jedinice srednjovjekovnih i nekih kasnijih glazbenih zapisa⁴¹⁴. O uzrocima nastanka istih u historiografiji još uvijek ne postoji konsenzus, no sasvim je vjerojatno tumačenje povezivanja prvih nota i srednjovjekovnog, kako smo prethodno vidjeli, nestandardiziranog modela

⁴⁰⁸ Parrish, *The notation*, 8; u ovome kontekstu, iako ne s istim sasvim povezan, koristan je i članak: Alan Gampel, „Papyrological Evidence of Musical Notation from the 6th to the 8th Centuries,“ *Musica disciplina* 57 (2012), 5-50.

⁴⁰⁹ O karolinškoj renesansi do danas napisana je ogromna, praktički nesaglediva količina literature. Na ovome mjestu navodim tek jedan od korisnih članaka: Richard E. Sullivan, „The Carolingian Age: Reflections on Its Place in the History of the Middle Ages,“ *Speculum* 64 (1989), 267–306.

⁴¹⁰ O učenosti u okviru karolinške renesanse: John J. Contreni, „Learning for God: Education in the Carolingian Age,“ *The Journal of Medieval Latin* 24 (2014), 89–129.

⁴¹¹ Kao jedan od brojnih do danas napisanih članaka o Alkuinu svakako vrijedi navesti: Mary Alberi, „The Better Paths of Wisdom’: Alcuin’s Monastic ‘True Philosophy’ and the Worldly Court,“ *Speculum* 76 (2001), 896–910.

⁴¹² Više o antičkim znanjima o glazbi i transmisiji istih u srednji vijek vidjeti u: Yudkin, *Music of Medieval Europe*, 19-32.

⁴¹³ Više o ovome vidjeti na stranicama 19-20 ovoga rada.

⁴¹⁴ Hiley, *Western Plainchant*, 345.

puntuacije⁴¹⁵. Plauzibilno je to rješenje upravo iz razloga jer prve neume označavaju tek podizanje i spuštanje glasa, pri čemu puntuacija očito ima vrlo sličnu ulogu. Dva su temeljna znaka početak označavanja kantorova kretanja glasa: *acutus* (/), koji označava podizanje, odnosno *gravis* (\), koji označava spuštanje kantorova glasa⁴¹⁶. Na temelju istoga razvili su se termini korišteni praktički sve do danas: *virga*, ekvivalent prvom, te *punctum*, ekvivalent drugom prethodno navedenom obliku⁴¹⁷. Dvije su to, dakle, temeljne note koje označavaju jedan ton. Kao što je slučaj i sa slovima, povezivanjem nota nastaju ligature, od kojih najjednostavnije jesu dakako one dvostruke: *podatus* ili *pes*, u kojem je prvi ton niži od drugog, te *clivis*, u kojem je prvi ton viši od drugog. Logičkim slijedom nastale su i trostruke ligature: *scandidus*, sukcesivno podizanje visine glasa trima tonovima; *climachus*, sukcesivno spuštanje visine glasa trima tonovima; *torculus*, tri tona od kojih su prvi i treći ton niži od drugog; te *porrectus*, tri tona od kojih su prvi i treći ton viši od drugog. Ligature od četiri i više tonova kombinacija su svih prethodno navedenih⁴¹⁸. Uz predstavljene redovite oblike, ove se neume mogu naći i u svojim ritmičkim i likvescentnim formama. Neume koje ukazuju ritmičku akcentuaciju su: *distropha*, odnosno *tristropha*, koje udvostručuju ili utrostručuju trajanje tona; *oriscus*, neuma koju prate dva ili tri tona iste visine; te *pressus*, što je ekvivalent dupliranju nota. Muzikolozima, liturgičarima i ostalim poznavateljima srednjovjekovne glazbe posebice su zanimljive likvescentne forme, budući da ni danas nije jasno što su one zapravo predstavljale. Pretpostavljamo da su uz predočeni ton kantoru savjetovala korištenje kakvog polutona, koji bi se u izvedbi doimao melodijskim ukrasom, uglavnom pri tekstu kojeg je bilo teže otpjevati, kao što je diftong ili pak sukcesivno ponavljanje suglasnika, ali i vokal *i* u riječi *alleluia*, kojeg je trebalo otpjevati suglasnikom *j*. Specifične neume još su i *salicus* i *quilisma*, čije značenje također ne razumijemo u potpunosti⁴¹⁹. Neupoznatost s dotičnim formama tonova dugujemo, čini se, izbacivanju istih iz uporabe od 11. stoljeća nadalje.

⁴¹⁵ Puno opširnije o ovome fenomenu vidjeti u: Loew, *The Beneventan Script*, 236-258; Hiley, *Western Plainchant*, 365-369.

⁴¹⁶ Parrish, *The Notation*, 4.

⁴¹⁷ Isto, 4-5.

⁴¹⁸ Isto, 5-8.

⁴¹⁹ Kako bi se navedeni notni oblici trebali transkribirati u današnje crtovlje s pet crta i violinskim ključem vidjeti u: Hiley, *Western Plainchant*, 341-344; Carl Parrish u svojoj sintezi, odnosno priručniku o srednjovjekovnoj glazbenoj notaciji donosi i tablicu s različitim notnim oblicima, ovisno o geografskom području korištenja: Parrish, *The Notation*, 6.

Glavnina liturgijskih rukopisa iz prva dva do tri stoljeća korištenja novonastalog načina notiranja glazbe sadrži neume pisane *in campo aperto*, dakle u praznom prostoru iznad teksta koji se pjeva⁴²⁰. Karakteristika većine tih napjeva jest adijastematika, odnosno nemogućnost prepoznavanja intervala među tonovima te relativnost visine istih. Ovime su note, dakle, služile tek kao uputa kantoru za točnije izvođenje njemu već napamet znanih napjeva, uglavnom ukazujući na mjesta gdje se glas više ili manje treba podići, odnosno spustiti. Dotične napjeve tako danas nismo u mogućnosti transkribirati, budući da nam ne sugeriraju visinu sadržanih neuma. Pa ipak, posebice od 11. stoljeća nadalje, dijastematika će postati sastavni dio neumatskih zapisa, zahvaljujući uvođenju crte kao pomoćnog sredstva pri određivanju egzaktno visine tonova, a time i samih intervala među istima⁴²¹. Prvi koji se u tom kontekstu ističe jest Guido iz Arezza⁴²², talijanski teoretičar glazbe iz prve polovice 11. stoljeća, poznat po iznašnju rješenja problema adijastematske notacije, uvođenjem crte koja će žutom bojom označavati ton C te druge crte položene iznad prethodne koja će crvenom bojom označavati ton F. Iako pri ovom, za glazbu revolucionarnom zamahu, Guido ima brojne zasluge, nije ipak sve ovisilo isključivo o njegovoj ličnosti. Dijastematika se uspostavljala u njegovo vrijeme i kasnije, čini se, neovisno o njemu te je ista rezultat nešto dužeg trajanja od pukog izuma⁴²³. Pri pripremi pergamentne stranice za pisanje uglavnom bi se označavali vodoravni redovi kao bazne linije za pismo. U slučaju napjeva svaka druga ostajala bi prazna te bi na njezinoj osnovi nastajala notacija sa zadanom visinom početnog tona te samim time, dakle, djelomično ostvarenom dijastematikom⁴²⁴. Kako bilo, od kraja 11. stoljeća nadalje dijastematska notacija postala je standard u svim europskim skriptorijima.

5. 2. NOTATIO BENEVENTANA

Novonastala glazbena notacija ranosrednjovjekovne Europe, kao uostalom i liturgija toga perioda, bila je vrlo heterogena. Iako je razumijevanje onoga što ona predstavlja manje-više

⁴²⁰ Parrish, *The Notation*, 8-9.

⁴²¹ O odnosu adijastematike i dijastematike, odnosno o prijelazu od prvog k drugom također više pogledati u: Parrish, *The Notation*, 8-10.

⁴²² O Guidu iz Arezza vidjeti više u: Samuel D. Miller, "Guido d'Arezzo: Medieval Musician and Educator," *Journal of Research in Music Education* 21 (1973), 239–245; o njegovom djelu *Micrologus*, za početke glazbene notacije iznimno bitno, vidjeti u: Blair Sullivan, "Interpretative Models of Guido of Arezzo's *Micrologus*," *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 20 (1989), 20–42.

⁴²³ Puno opširnije o ovome u: Hiley, *Western Plainchant*, 386-392.

⁴²⁴ Primjer je to koji susrećemo u oba ovdje proučavana napjeva.

posvuda bilo jednako, forma neuma, a zatim posebice melodija, razlikovale su se s obzirom na prostor nastanka. Tako se u historiografiji često govori o galikanskoj, akvitanskoj, normanskoj te brojnim drugim notacijama nazvanima po europskim regijama u kojima su nastale. Jedna od tih regija je i južna Italija, čiju notaciju, kao uostalom i pismo i liturgiju, nazivamo beneventanskom⁴²⁵. Prvi rukopis notiran ovom vrstom notacije jest Vat. lat. 9820, u ovome radu već spomenut kao prvi rukopis s beneventanskim tekstom napjeva *Exultet* s kraja 10. stoljeća⁴²⁶. Time lako možemo zaključiti da se beneventanska notacija, odnosno glazbena notacija na prostoru južne Italije općenito, pojavila nekada u 10. stoljeću. Razvoj dotične notacije u četiri faze⁴²⁷, odnosno bolje rečeno četiri tipa, predstavio je u svojoj sintezi o napjevu *Exultet* Thomas F. Kelly.

Tip 1 beneventanske notacije ugrubo obuhvaća 10. i početak 11. stoljeća. Neume su u tom periodu puno manje i sitnije te su pisane *in campo aperto* s relativnom visinom tonova, sugerirajući kantu gdje podići ili spustiti glas. Crtu koja bi označavala egzaktnu visinu tonova u ovome periodu još ne nalazimo, stoga treba govoriti o adijastematskoj ili tek blago dijastematskoj notaciji, pri čemu pažljivom i dugotrajnom analizom možda i možemo spoznati kako je melodija zapravo zvučala, no s uvijek više ili manje dubioznim zaključcima. Velika su smetnja pri odgonetavanju zvuka takvog zapisa i brojni notni oblici koji će u iduća dva stoljeća masovno nestajati iz uporabe, kao što su razne likvescencije, *oriscus*, *episema*, *quilisma* i sl., čije nam značenje i zvuk koji isti predstavljaju ni danas nije posve jasan⁴²⁸.

U 11. stoljeću na ovom su se polju, kao uostalom i na mnogim drugim, počele događati brojne promjene, što nam daje za pravo da notaciju ovoga perioda karakteriziramo napretkom u odnosu na prethodnu, dakle tipom 2. Bitne promjene dogodile su se ponajprije u načinu pisanja neuma, koje sada poprimaju puno vertikalnije oblike s naglašavanjem kontrasta tankih i debelih poteza pisanih vrlo vjerojatno istom pisaljkom kao i tekst ispod⁴²⁹. Usprkos tome što horizontalna crta s označavanjem temeljnog tona ljestvice još nije ušla u upotrebu, smještanje

⁴²⁵ Vrijedi još jednom spomenuti da je svakako najveći obol i cjeloživotno posvećenje istraživanju ove tematike dao Thomas F. Kelly. Bez njegovih članaka i monografija ovaj rad, a posebice ovo poglavlje, vrlo vjerojatno ne bi ni nastali.

⁴²⁶ Kelly, *The Exultet*, 88. Više o tom rukopisu vidjeti u istoj knjizi na stranicama 250-253.

⁴²⁷ Slično kao što je nekoć Loew predstavio stadije razvoja pisma, samo u ovome slučaju s prilično manjim vremenskim opsegom.

⁴²⁸ Kelly, *The Exultet*, 89.

⁴²⁹ U nastavku rada, pri analizi beneventanske melodije, odnosno melodija ovdje proučavanih dvaju napjeva, postat će razmjerno jasno kako su i pisar teksta i pisar neuma bili zapravo jedna osoba.

neuma u prostor mnogo je pravilnije i organiziranije, što nam u današnjem poslu transkripcije napjeva posao uvelike olakšava. Tonovi koje zapisane neume u ovome periodu predstavljaju time su još uvijek relativne visine. Promjene u načinu njihova pisanja odbacile su u isto vrijeme i brojne notne elemente prisutne ranije, kao što su prethodno spomenute razne likvescencije ili drugi ornamentalni notni oblici⁴³⁰.

„Zlatno“ ili „klasično“ doba korištenja beneventanske notacije period je započet krajem 11. stoljeća, čemu je uzrok uvelike bio prosperitet samostana Monte Cassino pod opatom Deziderijem⁴³¹. Vrhunska preciznost i profinjenost izrade notnih zapisa otada pa kroz cijelo 12. stoljeće glavna su karakteristika beneventanske notacije tip 3. Na temelju promjena u načinu pisanja neuma kroz 11. stoljeće, u ovome se periodu počela isticati visina tonova koju iste te neume predstavljaju. Adijastematska notacija u potpunosti se napustila, a uvođenjem obojanih horizontalnih crta u pojedinim rukopisima polagano se uvodila egzaktna visina tonova. Rukopisi tipa 3 puno su lakši zadatak za transkripciju od njihovih prethodnika, upravo zbog profinjenosti i elegantnosti u pisanju neuma te njihovom jasnom i organiziranom pozicioniranju u prostor iznad teksta, koji, iako i u ovome periodu često puta ne posjeduje horizontalnu crtu, ipak ukazuje na jasno zadanu visinu tona⁴³². Skoro pa potpuni nestanak likvescentnih i još nekih drugih oblika neuma, koji su u idućim stoljećima ponekad ostali tek pojedinačan relikv vremena u kojima su se isti redovito koristili, još je jedna važna karakteristika ovoga tipa notacije⁴³³.

Četvrti tip, koji obuhvaća period 13. stoljeća, karakterizira nazadovanje i pad kvalitete, pri čemu se uvođenjem brojnih drugih elemenata te istodobnim napuštanjem beneventanskih napjeva njezino korištenje uvelike smanjilo. To je posebice bilo primjetno u važnim središtima, kao što je npr. Monte Cassino, dok su s druge strane periferni skriptoriji još neko vrijeme zadržali odlike beneventanske notacije. Spomenuti pad kvalitete izravno se povezuje s

⁴³⁰ Kelly, *The Exultet*, 90.

⁴³¹ Više o ovome može se naći prethodno u ovome radu na stranicama 21-22.

⁴³² Korisna pomoć pri stjecanju vještina transkripcije napjeva notiranih beneventanskom notacijom je i doktorski rad Matthewa Georgea Peattiea izrađen pod mentorstvom Thomasa F. Kellyja: Matthew G. Peattie, „The Beneventan Antiphon and the Influence of Beneventan Style in the South Italian Office,“ (Ph.D. diss., Harvard University, 2005), ali i za to mnogo više specijalizirani članak: Matthew G. Peattie, „Transcribing the Beneventan Chant,“ *Plainsong and the Medieval Music* 19 (2010), 139-167.

⁴³³ Kelly, *The Exultet*, 90.

promjenama neume *punctum*, što je u dugom trajanju vodilo prema nastanku kvadratne koralne notacije, posebice aktualne u gotičkom periodu 14. stoljeća⁴³⁴.

Glavnina rukopisa notiranih beneventanskom notacijom drugog su ili trećeg tipa. Budući da je vremenska pa i tipološka razdjelnica vrlo nesigurna za odrediti, često ni sami ne možemo biti sigurni u koju od ovih dviju grupa određeni rukopis svrstati. Dvije su glavne pojave koje nam ipak pomažu pri ovom problemu. Jedna od njih uočavanje je svih onih elemenata, mahom ornamentalnih, koji se u kasnijim vremenima, dakle od druge polovice 11. stoljeća nadalje, ne bi trebali pojavljivati. Nedostatak dotičnih elemenata sugerira da se radi o tipu 3 beneventanske notacije⁴³⁵. Druga je pojava jasno određena visina tonova, postignuta preciznim i organiziranim smještajem nota u prazan prostor (*in campo aperto*) ili pak na horizontalnu crtu. Treba napomenuti da su napjevi *Exultet* u ovome kontekstu posebno problematični za kategorizirati, budući da su isti u velikoj većini svoje melodije sadržavali raspon tek od tri tona⁴³⁶, što pisaru najčešće nije predstavljalo problem pri njihovom smještanju u prostor iznad teksta. Periferna područja, kao što je u ovome slučaju Dalmacija, imala su tendenciju duže vrijeme zadržati određene elemente koji su u žiži promjena u najvažnijim skriptorijima već uglavnom nestali iz uporabe.

Poanta Kellyjeve prethodno predstavljene periodizacije zapravo je ukazati na ključnu razliku između notacija tipa 1 i 2 te notacija tipa 3 i 4. U prva dva slučaja, dakle sve do otprilike druge polovice, odnosno kraja 11. stoljeća, kantori su notne zapise koristili tek kao pomoć ili uputu pri izvođenju napjeva koje su znali napamet⁴³⁷. Ostavština je to usmene ranosrednjovjekovne tradicije kojom su se melodije napjeva pamtile i prenosile generacijama, a u ovome periodu bivale tek oplemenjivane novim tehnološkim dostignućima poput neuma, iznjedrenima napretkom znanja u okviru karolinške renesanse o teoriji glazbe temeljenoj na bogatim antičkim zasadima. Promjena od relativnog k egzaktnom bilježenju visine tonova glazbena je revolucija 11. stoljeća⁴³⁸, čijim je promjenama kantoru omogućeno izvesti određeni napjev tek uvidom u notni zapis, bez prethodnog poznavanja melodije. Notne zapise tih odlika

⁴³⁴ Isto, 90; o nastanku kvadratne koralne notacije, tj. procesu koji je doveo do stvaranje kvadratnih oblika neuma, vidjeti u: John Haines, „From Point to Square: Graphic Change in Medieval Music Script,“ *Textual Cultures* 3 (2008), 30-53.

⁴³⁵ Kelly, *The Exultet*, 90-91.

⁴³⁶ Isto, 79.

⁴³⁷ Isto, 90-91.

⁴³⁸ Parrish, *The Notation*, 8-10; Hiley, *Western Plainchant*, 388-389.

karakteriziramo tipom 3, odnosno 4 beneventanske notacije. Ove se promjene s pravom mogu nazivati revolucijom, upravo zbog njihove ireverzibilnosti, kojom je čitanje notnih zapisa i izvedba skladbe na temelju istih postalo standard svim glazbenim performansima sve do danas.

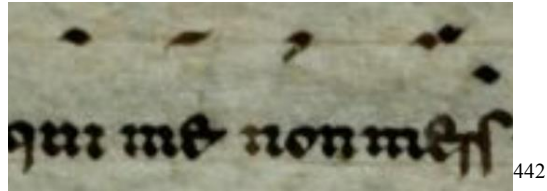
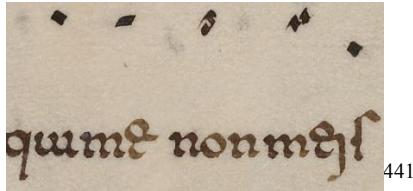
Kako sve prethodno uklopiti u paleografsku analizu notacije napjeva *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika te može li nam ista upotpuniti znanja već dobivena paleografskom analizom pisma, više u nastavku rada.

5. 3. MORFOLOGIJA NEUMA

Oba napjeva proučavana u ovome radu nastala su krajem 11. stoljeća, čime bi isti svakako trebali pripadati zreлом periodu beneventanske notacije, tj. tipu 3. Iako nam to potvrđuje i metoda *conspectus generalis*, razlika, kako je već i objašnjeno, između tipa 2 i tipa 3 nije uvijek jasna. Posebice je u tom smislu korisna dublja paleografska analiza notacije, budući da se u ovome slučaju radi o jednom, kada govorimo o tzv. beneventanskom kulturnom krugu, perifernom rukopisu te rukopisu nastalom u najvažnijem samostanu navedenog područja, a to je Monte Cassino. Osnovna struktura i značaj tih ranih neuma već je ukratko predstavljen⁴³⁹, no na ovome mjestu nužno je podrobnije promotriti morfologiju neuma koje koriste pisari dotičnih dvaju rukopisa paralelnim prikazom njihova izvornog izgleda, kako je to uostalom učinjeno na primjeru pisma⁴⁴⁰. Na tom tragu valja sagledati koje su to sličnosti i razlike u načinu pisanja neuma te što nam dotično može sugerirati kao potencijalni zaključak u vidu promatranog odnosa centra i periferije.

⁴³⁹ O tome više na stranicama 86-88 u ovome radu.

⁴⁴⁰ Neume će biti u slijedu od najjednostavnijih k najsloženijima, prikazane uvijek zajedno sa slogom nad kojim stoje.



Najjednostavniji srednjovjekovni notni oblik, prikazan na predloženim isječcima rukopisa u dvije svoje forme, jest *punctum*. Porijeklo mu je sadržano u ranoj oznaci za spuštanje kantorova glasa koju, kako smo i naveli, nazivamo *gravis*, a koja se upotrebljavala u samim počecima notiranja glazbe. Dio stiha *qui me non meis* u ovom je slučaju vrlo koristan, budući da je isti notiran dvjema različitim formama istog notnog oblika – redovitim i likvescentnim⁴⁴³. Redoviti je pak oblik u ovome slučaju, ali kao i u mnogim drugim, notiran također dvjema formama, a na fotografijama stoji iznad slogova *qui* i *-is* (u riječi *meis*), u obliku koji nazivamo *stratum*⁴⁴⁴, te iznad sloga *me*, koji pak nazivamo *inclinatum*⁴⁴⁵, budući da isti može biti nagnut u jednu stranu, posebice ako iza njega slijedi niži ton⁴⁴⁶. Razlike između pisanja note *punctum* u ova su dva slučaja primjetne, no ne i specifične, posebice ne u onom smislu iz kojeg bismo mogli pomišljati na određene zaključke. Ono što je važnije naglasiti jest veća prilagođenost jedva primjetnoj crti u montekasinskom rukopisu, o kojoj očit ovisi i oblik neuma, što se najbolje vidi po noti *punctum inclinatum*, koja je u ovom slučaju puno valovitija i polegnutija u odnosu na zadarski napjev, upravo iz razloga jer prati zadanu horizontalnu liniju. S druge strane, u zadarskom rukopisu note se ne doimaju toliko skladno prikazane na jednoj ravnoj liniji. Dotično je posebice vidljivo po dodatna dva oblika sadržana na ovim isječcima. Jedan od njih jest *punctum liquescens*, naznačen iznad sloga *non*, a u ovom je slučaju likvescentan, čini se, upravo iz razloga jer nakon konsonanta *n* slijedi također konsonant *m*⁴⁴⁷. U tim je slučajevima uobičajeno upotrebljavati ovakve ukrasne notne oblike koji sadrže i dodatni semivokal, koji pak omogućuje kantu lakše izvođenje zahtjevnijih dijelova teksta. Osim što je dotična neuma u montekasinskom primjeru puno prilagođenija crti, ista je i puno jednostavnije napisana, s kratkom i tanko izvedenom zastavicom načinjenom polukružno ispod zadebljane gornje baze. U

⁴⁴¹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116v

⁴⁴² MS Bibl. Vall. C 32, 25v

⁴⁴³ Marijan Grgić u ovdje mnogostruko citiranom članku „Najstarije zadarske note“ ukomponirao je tablicu s neumama iz Vekeneginog evanđelistara u spomenuta tri oblika te iste predstavio u formi kvadratne koralne notacije.

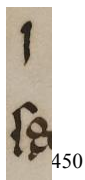
⁴⁴⁴ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 283.

⁴⁴⁵ Isto, 283.

⁴⁴⁶ Isto, 283.

⁴⁴⁷ Da je to i inače jedan od najčešćih slučajeva vidjeti u: Hiley, *Western Plainchant*, 357.

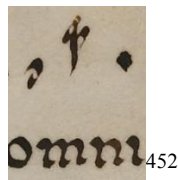
zadarskom je slučaju i ta zastavica podosta zadebljana⁴⁴⁸, što isti oblik čini većim i blago neskladnim u odnosu na druge neume iste tonske visine. Iznad sloga *me* stoji apostrofična neuma koju nazivamo *distropha*, sastavljena od dvije note *punctum*, koja za zadatak ima produžavati vrijednost, tj. trajanje izvođenja predviđenog tona⁴⁴⁹. Razlika u pisarovoj izvedbi ove neume u proučavana dva napjeva ovisi također o horizontalnoj liniji, kojoj je *distropha* u montekasinskom primjeru nešto prilagođeniji no što je to slučaj sa dotičnom notom u zadarskom rukopisu.



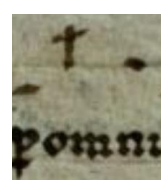
450



451



452



453

Uz *punctum*, nota *virga* druga je jednosložna neuma, koja se u ovim napjevima također pojavljuje u dva oblika: redovitom i likvescentnom. Prve dvije fotografije prikazuju redoviti oblik, koji se koristi pri označavanju note više od prethodne, što je pak direktna poveznica s ranijim znakom *acutus*, korištenim za podizanje kantorova glasa. Način pisanja ove note u pravilu je jednostavan – sitna točka na vrhu, od koje se okomito spušta kratak rep. Prekriži li se taj rep kratkom vodoravnom crtom, dobije se znak nalik križu, koji zapravo predstavlja likvescentni oblik neume *virga*⁴⁵⁴. I u ovome slučaju dotična se koristi za slog *-om* nakon kojeg slijedi konsonant *n*, čime ista kantoru olakšava izvedbu riječi *omni*. Prilagođenost horizontalnoj liniji koja označava visinu tona posebice je vidljiva u ovome slučaju na isječku iz montekasinskog obrednika, gdje je horizontalno spušten rep neume *virga liquescens* u ravnini sa sljedećom notom *punctum*. S druge strane, u zadarskom rukopisu takav sklad nije primjetan, odnosno ispisane note nisu pravilno aplicirane na zamišljenu vodoravnu liniju.

⁴⁴⁸ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 286.

⁴⁴⁹ Parrish, *The Notation*, 8.

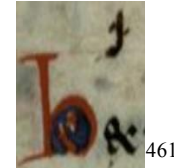
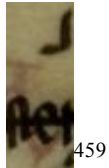
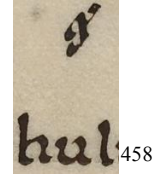
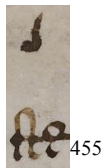
⁴⁵⁰ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117r

⁴⁵¹ MS Bibl. Vall. C 32, 25v

⁴⁵² MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117r

⁴⁵³ MS Bibl. Vall. C 32, 25v

⁴⁵⁴ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 283, 286.



Nota prikazana u četiri različite forme naziva se *pes* ili *podatus* i, uz notu *clivis*, najjednostavnija je notna ligatura. Kao što se iz priloženog vidi, sastoji se od note *punctum* te note *virga*, koja dakako predstavlja viši ton od prethodno predstavljene neume⁴⁶³. Preglednosti radi u prvome su redu isječci iz zadarskog rukopisa, dok su u drugome oni iz montekasinskog. Prvi par fotografija predstavlja redoviti oblik neume *podatus*, u zadarskom rukopisu mnogo obliji no što je to slučaj u usporednom montekasinskom. Dodamo li stablu neume kratku crtu dobivamo njezin ritmički oblik, koji pak u nekim slučajevima može imati i nazupčenu bazu, što je uostalom i razlika zadarskog u odnosu montekasinski rukopis. Treći i četvrti par fotografija prikazuju likvescentne neume u dva oblika: *pes muta* i *pes volubilis*⁴⁶⁴. *Pes muta* slična je neumi *virga liquescens* upravo zbog znaka nalik na križ, primjetnijem doduše u zadarskom rukopisu, a koristi se upravo iznad riječi *hec* kojoj slijedi riječ *sunt*, pri čemu se ponavlja konsonant. *Pes volubilis* neuma je zanimljiva oblika dijelom nalik na brojku 9, sa zaobljenim potezom koji križa bazu redovitog oblika neume *podatus*. Njezina funkcija u ovom je slučaju drukčija i koristi se radi lakše izvedbe glasa *i*, koji između dva vokala *u* zvuči kao glas *j* (*hujus*), što je također još jedna od redovnih pojava korištenja likvescencija. Razlike u prilagođenosti horizontalnoj liniji na ovim primjerima nisu zamjetne.

⁴⁵⁵ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116r

⁴⁵⁶ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 115v

⁴⁵⁷ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118r

⁴⁵⁸ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116v

⁴⁵⁹ MS Bibl. Vall. C 32, 25r

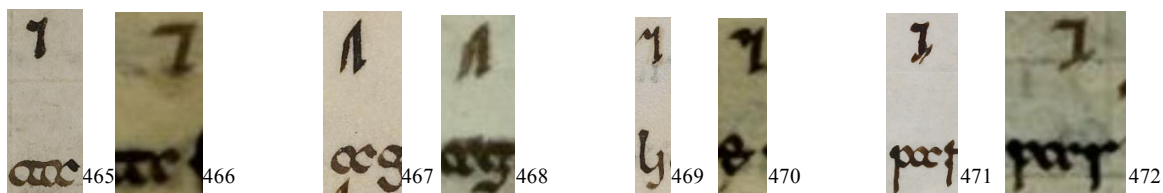
⁴⁶⁰ MS Bibl. Vall. C 32, 24v

⁴⁶¹ MS Bibl. Vall. C 32, 27v

⁴⁶² MS Bibl. Vall. C 32, 25v

⁴⁶³ Parrish, *The Notation*, 5-6.

⁴⁶⁴ Susreće se i termin *epiphonus*.



Ligatura suprotnog reda visine tonova od prethodno prikazane naziva se *clivis*. Sastoji se od note *punctum* te nižeg tona kojeg označava nota *virga*. U ovim je rukopisima nalazimo u svim trima oblicima, među kojima redoviti oblik posjeduje dvije svoje inačice, prikazane na prva dva para fotografija. Prva inačica nalik je broju 7, na čijem se primjeru dobro vidi razlika između oblosti u prvom zadarskom, odnosno uglatosti u drugome montekasinskom slučaju. Druga inačica, umjesto note *punctum* u ravnini horizontalne linije, sastavljena je od kraka kojeg pisar povlači od baze neume te standardno note *virga*. Usprkos značajnoj vizualnoj razlici, dvije note iste su melodijske funkcije. Ritmički oblik neume *clivis*, prikazan na trećem paru fotografija, isti je poput prve inačice redovitog oblika, uz iznimku dvostruke ili trostruke nazupčenosti njezina prvog dijela, što pretpostavljamo označava svojevrsan produžetak trajanja tona⁴⁷³. Četvrti par fotografija prikazuje zanimljiv likvescentni oblik sa čudnim potezom poput kakve zastavice pri bazi note⁴⁷⁴. I u ovome slučaju ponavljaju se konsonanti, stoga upotreba ovoga oblika ne čudi.

⁴⁶⁵ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 123r

⁴⁶⁶ MS Bibl. Vall. C 32, 25r

⁴⁶⁷ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117r

⁴⁶⁸ MS Bibl. Vall. C 32, 26r

⁴⁶⁹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 123r

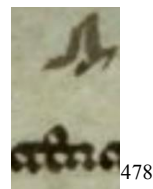
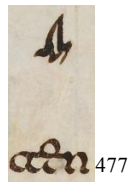
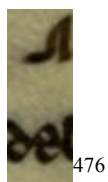
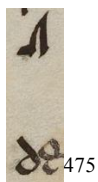
⁴⁷⁰ MS Bibl. Vall. C 32

⁴⁷¹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 120r

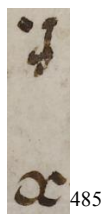
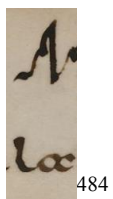
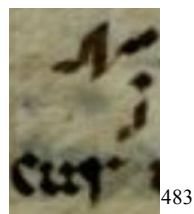
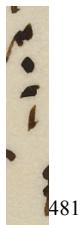
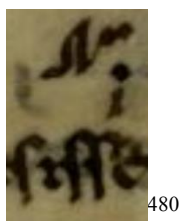
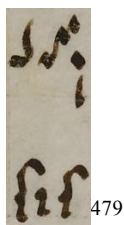
⁴⁷² MS Bibl. Vall. C 32, 28r

⁴⁷³ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 285.

⁴⁷⁴ Dotični se oblik nalazi i u Osorskom i u Evanđelistaru sv Šimuna iz Zadra, a Grgić za istog navodi da je akvitanskog podrijetla. Premalo je dakako materijala na kojima bismo mogli suditi o porijeklu ovoga oblika. = Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 286.



Najčešća od četiri postojeće trostruke ligature naziva se *torculus*, sastavljena od druge inačice redovitog oblika note *clivis*, čijem se lijevom kraku kao baza dodaje nota *punctum*. U praktičnom smislu melodijski je to oblik u kojem je drugi ton ligature viši od prvog i trećeg. Zbog specifičnosti odnosa ritmičkog oblika ove neume s također trostrukom ligaturom *climachus*, u dvjema gore priloženim fotografijama nalaze se redoviti i tek blago različiti likvescentni oblik, koji, kao i u prethodnom slučaju, posjeduje potez nalik zastavici, korišten također pri ponavljanju konsonanta. Veće razlike u ovome slučaju nisu primjetne.



Zbog praktičnosti pri uočavanju razlika među pojedinim notnim oblicima, u ovome je slučaju priloženo više fotografija različitih formi notnih ligatura. U gornjem redu prvi par

⁴⁷⁵ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 118v

⁴⁷⁶ MS Bibl. Vall. C 32, 27r

⁴⁷⁷ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117v

⁴⁷⁸ MS Bibl. Vall. C 32, 26r

⁴⁷⁹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116r

⁴⁸⁰ MS Bibl. Vall. C 32, 25r

⁴⁸¹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119r

⁴⁸² MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119v

⁴⁸³ MS Bibl. Vall. C 32, 27v

⁴⁸⁴ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117r

⁴⁸⁵ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 115v

fotografija praktični je nastavak na prethodni odlomak, budući da prikazuje ritmički oblik neume *torculus* (tzv. *torculus resupinus*), doista neobična oblika sastavljenog od dvije odvojene note *podatus*, među kojima druga posjeduje nagli potez udesno, prilagođavajući se time noti *climachus* koja joj slijedi te tako stvarajući *pressus*⁴⁸⁶. U montekasinskom obredniku ovaj oblik, kao što se iz priloženog vidi, nije rastavljen te svojim oblikom uvelike podsjeća na još jednu ligaturu, koje pak u istom kao takve nema, a to je *porrectus*. Ova je nota obrnute funkcije od note *torculus*, budući da joj je drugi ton niži od prvog i trećeg. U ovome je slučaju ipak vrlo vjerojatno riječ o specifičnoj noti *torculus resupinus*, u čijem nazivu druga riječ zapravo označava njezino naginjanje prema unazad, pri čemu je nakon posljednje silazne note, kako je vidljivo na priloženim fotografijama, dodana jedna uzlazna. Da se doista radi o ovoj noti, dokazuje nam i njezino korištenje na istim mjestima kao i u Vekeneginom evanđelistaru. Nota *climachus*, nastavna u oba rukopisa na prethodnu neumu, trostruka je ligatura sastavljena od tri sukcesivna tona, svaki niži od prethodnog⁴⁸⁷. U sve tri svoje forme vertikalnog je oblika. U redovitom obliku u oba slučaja prepoznajemo dvije note nalik na *punctum* i kratak potez prema dnu, koji u zadarskom primjeru na samom kraju zavija udesno. Montekasinski obrednik pak ne posjeduje ritmički oblik note *climachus*, već nam o njegovom obliku svjedoči samo zadarski rukopis, iz čega je isječak prikazan kao treća fotografija u prvome redu. Na tom se primjeru vidi da je ovaj oblik vrlo sličan redovitom obliku, no ono što ga ipak razlikuje dodatni je element nalik na *punctum inclinatum*, umetnut između predzadnjeg i zadnjeg dijela note. Likvescentni oblik sadrže oba rukopisa te je u istima lako prepoznatljiv, upravo zbog obline zavoja zadnjeg dijela note, čija je uglatost ipak nešto naglašenija negoli u zadarskom primjeru.

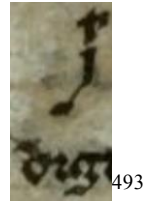
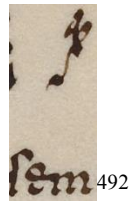
U drugom redu prikazane su dvije fotografije neume *porrectus* iz Vekeneginog evanđelistara. Montekasinski obrednik istu neumu ne sadržava, a prva je prikazana fotografija jedini slučaj ove note u zadarskom rukopisu, i to ne posve u svom redovitom obliku. Prikazana neuma zapravo je *porrectus praebipunctis*⁴⁸⁸, upravo zbog lijevog dijela note, čiji se vrh baznog oblika nalik na notu *podatus* spaja s početkom redovitog oblika note *porrectus*. Ritmički oblik pak najosebujniji je od svih oblika ovdje prikazanih te je jedinstven, možemo slobodno reći, za prostor Dalmacije, budući da isti ne sadržava ni Osorski evanđelistar, ovdje proučavanom

⁴⁸⁶ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 285.

⁴⁸⁷ Parrish, *The Notation*, 6.

⁴⁸⁸ Naziva se i *clivis resupina*. Više o tome u: Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 284.

zadarskom uvelike sličan⁴⁸⁹. Sastavljen je od točke koja stoji u ravnini s vrhom neume nalik na *podatus*, čija baza posjeduje čudan te ujedno jedinstven oblik nalik na kakvu zastavicu. Grgić u svome članku sumnja na francusko podrijetlo ove note⁴⁹⁰, no ne navodi na što se pri tome pozvao, stoga ne možemo ovaj podatak, bez detaljnijih istraživanja u tome pravcu, uzeti u obzir.



Trostruka notna ligatura preostala za spomenuti naziva se *scandidus*. Ista je obrnutog slijeda tonova od note *climachus*, što znači da je svaki od tri sadržana tona viši od prethodnog⁴⁹⁴. U oba rukopisa rijetko se nalazi, iako, kao i drugi složeniji oblici, primjetno češće u Vekeneginom evanđelistaru. Redoviti oblik prikazan na prvoj fotografiji iz tog je rukopisa, dok isti u montekasinskom obredniku nije sadržan. Baza neume jest oblik note *podatus*, na čiji je vrh prilijepljen oblik nalik na notu *virga*, s jasnim zadebljanjem na samom vrhu. Ritmički oblik ne postoji ni u jednom od ova dva rukopisa, što pak nije slučaj s likvescentnim oblicima. Isti su tek neznatno različiti od redovitih, imajući na gornjem dijelu note kratki horizontalni potez koji presijeca gornje stablo neume, čime se gornji dio iste doima poput križa. Ovi su oblici korišteni za dvije različite priložene riječi, no u svakom od ova dva napjeva pri ponavljanju konsonanta (*sempiternis/digneris*).

⁴⁸⁹ Isto, 287.

⁴⁹⁰ Isto, 287.

⁴⁹¹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117r

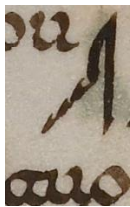
⁴⁹² MS Canon. Bibl. Lat. 61, 122v

⁴⁹³ MS Bibl. Vall. C 32, 26r

⁴⁹⁴ Parrish, *The Notation*, 6.



495



496



497

Nota *quilisma*, čije značenje ni danas nije posve razumljivo, prikazana je na priloženim fotografijama iz Vekeneginog evanđelistara. Prve dvije sugeriraju nam njezin ritmički, a treća pak likvescentni oblik. S druge strane, montekasinski obrednik ovu notu ne sadrži uopće. U sva tri, iako različita slučaja, *quilisma* je prikazana u formi note *scandidus*, čiju bazu čine tri valovita poteza označavajući povećanje visine pjevanih tonova, pri čemu je u drugom slučaju dodan oblik sličan noti *torculus*, koji pak u ovome slučaju nazivamo *scandidus flexus*⁴⁹⁸. Već dobro poznat oblik križa vrh je likvescentnog oblika. Iznad dotične neume na prvoj fotografiji krije se još jedna, što je i jedini slučaj u ovome rukopisu, a to je *clivis strophica*, koju pak ubrajamo u apostrofne neume⁴⁹⁹.

Jednostavnost melodije napjeva *Exultet* na prostoru, generalno govoreći, beneventanskoga kulturnog kruga, raspona svega tri do četiri tona, uvjetovala je i nastanak prethodno predstavljene notacije sadržane u ovim dvama napjevima. Posebice usporedimo li dotične napjeve s kakvim drugim ornamentalnijim i rasponom tonske ljestvice bogatijim melodijama, korištenost neuma, s obzirom na njihovu strukturnu raznolikost, siromašnijeg je karaktera. Najviše su stoga, sukladno zadanoj melodiji dakako, korištene jednostavne neume *punctum* i *virga* te dvije dvosložne ligature *pes* ili *podatus* i *clivis*. Trosložne ligature manje su korištene, dok su kombinacije istih, koje praktično nazivamo *pressus*⁵⁰⁰, vrlo rijetke u ovim dvama napjevima. I oni elementi nestali iz uporabe tijekom 11. stoljeća također su, ako su uopće sadržani, velika rijetkost. Treba ipak naglasiti da postoje stanovite razlike u ovome kontekstu između napjeva *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika. Naime, količina složenijih notnih oblika u drugom je slučaju puno manja nego u prvom. Iako se u zadarskom rukopisu dotični složeni oblici pojavljuju ponekad samo jednom ili tek još pokoji put,

⁴⁹⁵ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117r

⁴⁹⁶ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 117r

⁴⁹⁷ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 116v

⁴⁹⁸ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 286.

⁴⁹⁹ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 284.

⁵⁰⁰ Isto, 286.

kao što su *quilisma*, *clivis strophica*, određene inačice forme *pressus* itd.; iste u montekasinskom obredniku ne nalazimo⁵⁰¹. Neki su od tih oblika do vremena nastanka ovih dvaju rukopisa u Monte Cassinu, čini se, već iščezli, stoga je njihovo nepostojanje u ovome slučaju razumljivo. S druge pak strane, tek pokoje mjesto pronalaska istih u zadarskom rukopisu, pretpostavimo, pokazatelj je njihova korištenja koje se, iako minimalno, u perifernim područjima, kao što je dalmatinska obala, još uvijek zadržalo.

Razlike u notaciji između ova dva napjeva očituju se i u smještaju nota u prazan prostor, odnosno *in campo aperto*, iznad teksta. Više je puta prilikom paleografske analize notacije spomenuta, posebice pri analizi jednostavnih neuma i ligatura, prilagođenost notnih oblika horizontalnoj liniji, ni u jednom ni u drugom rukopisu ne jasno naznačenom, ali donekle vidljivom; koja za zadaću ima ukazati na točno određenu visinu tona zabilježenog određenom neumom. Spomenuta je prilagođenost, kako smo i vidjeli, puno uspješnije postignuta u montekasinskom obredniku, gdje je pisar u to vrijeme, pretpostavimo, već bio upoznat s dotičnom vještinom organiziranog i preciznog smještaja nota na točno određeno mjesto u prostoru, čemu je dakako trebao prilagoditi i njihovu formu. S druge strane, u zadarskom je rukopisu, dijelom i zbog naglašenije oblosti korištenih neuma, prilagođenost horizontalnoj liniji puno manja, iako se relativna visina tonova i u ovome slučaju može razlučiti. Na ovome tragu donekle je i besmisleno govoriti o razlikama između neuma po modelu iz paleografske analize pisma, tj. po modelu sličnosti i razlika između barijskog i montekasinskog tipa. Iako je, kako je to uostalom na nekoliko mjesta i napomenuto, uglatost neuma naglašenija u montekasinskom obredniku, suprotno od oblosti istih u zadarskom rukopisu, dotične su razlike ipak puno manje vidljive no što je to primjetno na temelju pisma. Horizontalna linija, revolucionarni „izum“ 11. stoljeća nužan za određivanje jasne visine tona, uvjetovala je i prilagođavanje notnih oblika, čime su dijelom dotične neume postupno dobivale karakter uglatosti.

Prethodno predstavljeni parametri, od kojih su svakako najvažniji korištenje ornamentalnih oblika i prilagođenost neuma horizontalnoj liniji⁵⁰², pomažu pri klasifikaciji notacije ovih dvaju napjeva. Zbog svega navedenog razmjerno je jasno da notacija napjeva

⁵⁰¹ Ovdje pak ne bi trebalo uključiti likvescentne oblike, koji su u ova dva rukopisa još uvijek uvelike korišteni, makar primjetno manje u montekasinskom obredniku. Rezultat je to, pretpostavimo, njihove praktičnosti sugeriranja korištenja semivokala kantoru pri izvođenju riječi težih za otpjevati. Kako bilo, i ovi će oblici postupno izlaziti iz uporabe.

⁵⁰² Više o navedenim parametrima u: Kelly, *The Exultet*, 88-91.

Exultet iz Vekeneginog evanđelistara pripada tipu 2, dok se u slučaju napjeva iz montekasinskog obrednika radi pak o tipu 3 beneventanske notacije. Iako je ponekad, kako je već i pojašnjeno, vrlo teško odlučiti se u koju od ove dvije skupine određeni rukopis smjestiti, u ovome slučaju zaključak je donekle očit, budući da su tehnički elementi notacije montekasinskog skriptorija, odnosno pisarevo poznavanje istih, jedan korak ispred zadarskog, tj, svetokrševanskog skriptorija. Notacija napjeva iz Vekeneginog evanđelistara odlikuje se jasnim raspoznavanjem strukture i funkcije ondje korištenih neuma te je posve vidljivo da je korištenje spomenutih tehničkih elemenata i ondje uzelo maha, no prisutnost određenih ornamentalnih oblika, koji pak u isto vrijeme u Monte Cassinu više nisu u uporabi, kao i manjak pisareve preciznosti pri smještanju neuma u prazan prostor s horizontalnom linijom iznad teksta, sugeriraju nam da se s punim pravom u kontekstu ovoga rukopisa priklonimo tipu 2 beneventanske notacije⁵⁰³.

5. 4. MELODIJA NAPJEVA *EXULTET*

Treba odmah napomenuti da mi u ovome dijelu rada nije cilj samostalno analizirati melodijske linije ovdje proučavanih dvaju napjeva i na temelju istog donositi zaključke, kao što je to bio slučaj u prethodnim dvjema paleografskim analizama. Analiza melodije uvelike se izdvaja iz domene paleografije te bi za detaljnije istraživanje bio potreban netko mnogo spremniji za takav pothvat od mene. Ovo potpoglavlje treba, stoga, razumjeti više kao ekskurs o zadanoj temi, temeljen na do danas provedenim malobrojnim, ali vrijednim istraživanjima, čija će znanja uostalom nepobitno obogatiti ovaj rad i dijelom olakšati dolazak do adekvatnih zaključaka. Spomenuta istraživanja beneventanske melodije, toliko vezane uz liturgiju s istog tog prostora, djelo su uglavnom Thomasa F. Kellyja, koji je svoju znanstvenu karijeru posvetio upravo ovim pitanjima te je samim time vrlo teško, pogotovo mojim vlastitim znanjem o toj temi, dotične rezultate nadograditi. Uz njega, kako je već i u uvodu ovoga rada napomenuto, transkripciju napjeva u kvadratnoj koralnoj notaciji predstavio je Marijan Grgić, što je također do danas nenadmašiv doprinos u proučavanju melodije napjeva *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara. Prije predstavljanja melodija napjeva iz ovdje proučavanih dvaju rukopisa, valja

⁵⁰³ U koje kategorije pripadaju druge notacije ovoga napjeva vidjeti u priloženoj tablici u: Kelly, *The Exultet*, 92.

nekoliko riječi izdvojiti o beneventanskoj melodiji općenito, budući da je ista svojevrsni fenomen srednjovjekovne liturgijske glazbe⁵⁰⁴, a ujedno i kontekst za ovdje proučavane napjeve.

Istraživanje melodija beneventanske liturgijske glazbe zahtjevan je posao neizbježno obavijen brojnim nedoumicama i nikada do kraja razjašnjenim zaključcima. Glavni, pa možda i jedini razlog tomu svakako je nedostatak izvora. Proces promjena, odnosno zamjene dotičnih napjeva onim univerzalnim gregorijanskim u kontekstu crkvene reforme 11. stoljeća rezultirao je postupnim gubitkom funkcije beneventanskih liturgijskih rukopisa ispunjenih specifičnom beneventanskom melodijom, čime su isti u velikom broju slučajeva postajali otpad, čiji se trag do danas nepovratno izgubio⁵⁰⁵. Pa ipak, iako danas ne posjedujemo nijedan cjeloviti liturgijski kodeks ispunjen glazbom ove vrste, razni fragmenti istih tih kodeksa, kojih je međutim također mali broj, ali koji su nam različitim načinima ostali sačuvani, temelj su današnjega proučavanja beneventanske liturgijske glazbe⁵⁰⁶. To je i dalje puno veći broj izvora od onih koje baštinimo za mozarapsku, ambrozijansku ili starorimsku liturgiju⁵⁰⁷, o kojima pak znamo vrlo malo ili čak ništa. Usprkos tome što je nedostatak izvora u ovome kontekstu nerješivo prisutan problem, o melodiji beneventanske liturgijske glazbe ipak se može reći nekoliko karakteristika koje istu, u odnosu na ostalu srednjovjekovnu glazbu, čine posebnom⁵⁰⁸. Visoka uniformnost i jedinstvenost melodije ispunjene specifičnim te često repetitivnim formulama svakako je glavna karakteristika⁵⁰⁹. Dotična se uniformnost, odnosno fiksiranost melodije najbolje pokazuje u kadenicama, završnim melodijskim formulama, koje skoro pa uvijek završavaju tonom G ili tonom A. U prvom slučaju radi se o kakvoj središnjoj melodijskoj frazi, dok je u drugom slučaju prisutna finalna kadenca, koja ponekad kontinuitet nešto slobodnije neformulaične melodije fiksira te time dovodi do finalnog tona⁵¹⁰. Dotične su formule prisutne i u frazama koje predstavljaju početak napjeva, od kojih su najčešće one strukturirane kakvim intervalnim

⁵⁰⁴ Na tom je tragu fenomena Thomas F. Kelly napisao monografiju *The Beneventan Chant*. Važne nadogradnje u rezultate njegovih istraživanja svojim je doktoratom unio i Matthew G. Peattie 15ak godina kasnije.

⁵⁰⁵ Kelly, *The Beneventan Chant*, 63-65.

⁵⁰⁶ To se ponajprije odnosi na graduale korištene za misna slavlja. = Kelly, *The Beneventan Chant*, 63-65.

⁵⁰⁷ Koristan zbornik radova, ne samo za temu početaka korištenja glazbene notacije i gregorijanske notacije uopće, već i kratkih pregleda korištenja notacija kao dijela gore navedenih liturgija, svakako je: Thomas F. Kelly, ur, *Chant and Its Origins* (London; New York: Routledge, 2009).

⁵⁰⁸ I u ovome slučaju treba napomenuti da je najvažniji skriptorijski centar s najvećim brojem novonastalih rukopisa, odnosno beneventanskih napjeva, bio Monte Cassino. O tome više vidjeti u članku: Kelly, „Montecassino and the Old Beneventan Chant,“ 53-83.

⁵⁰⁹ Kelly, *The Beneventan Chant*, 96-97.

⁵¹⁰ Isto, 97-100.

skokom, uglavnom od kvarte (npr. G-C)⁵¹¹. Središnji protok melodije često može i izbjegavati zadane formule⁵¹², vraćajući se ipak na kraju fraze fiksiranom obliku k određenom finalnom tonu. Dio repertoara ovdje predstavljenih melodija svakako su i one napjeva *Exultet*. Valja, stoga, u nastavku sagledati kako se one mogu uklopiti u prethodno izneseno te imaju li iste kakve specifične karakteristike koje se pak potom odnose i na ovdje proučavana dva napjeva iz Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika.

„...the effect of the seemingly endless repetitions of the same few musical phrases is potentially stupefying or mesmerizing⁵¹³,” rečenica je kojom Thomas F. Kelly opisuje, generalno govoreći, melodiju napjeva *Exultet*. Prema njemu, jedna je to od najjednostavnijih melodija ikad nastalih. Usprkos tome, spojimo li dotičnu melodiju s tekstom napjeva prepunim raznih biblijskih i nebiblijskih motiva i simbola, dobivamo izvanredan spoj liturgijske glazbe visoke umjetničke profinjenosti, pri čemu konstantna repeticija kratkih i jednostavnih melodijskih formula, katkad podsjećajućih više na recitiranje negoli na pjevanje, ukazuje na poetičnost i retoričnost teksta. Pa ipak, mnoštvo različitih melodija ovoga napjeva ne dopušta posve ovako jednostavno generaliziranje. Iz tog je razloga, dugogodišnjim proučavanjem ovih melodija, Thomas F. Kelly odlučio sintetizirati znanja dobivena vlastitim istraživanjima te ista sažeti u nekoliko ključnih karakteristika važnih za melodiju ovoga napjeva. Dakako, ove se karakteristike odnose generalno na sve beneventanske melodije napjeva *Exultet*, usprkos posve prirodnoj pojavi da svaki napjev, kao uostalom i svaki rukopis, sadrži vlastite karakteristike kao spomen na skriptorij u kojem je nastao.

Prva, pa možda i najvažnija karakteristika beneventanskih napjeva, posebice za razumijevanje konteksta njihova nastanka, jest neodvojiva povezanost s istoimenom liturgijom s prostora južne Italije⁵¹⁴. Melodija, kao njihova najvažnija sastavnica, produkt je te iste liturgije. To je posve lako dokazati, budući da svi najraniji izvori notirani ovom vrstom notacije koriste dotičnu melodiju samo za beneventanske tekstove ovoga napjeva. Import rimske liturgije prožete karolinškim nadgradnjama i inovacijama proces je kasnijeg datuma, u kojem je, generalno govoreći, melodija beneventanskih napjeva već imala ustaljene strukturne obrasce. Prethodno

⁵¹¹ Isto, 100-104.

⁵¹² Isto, 104.

⁵¹³ Kelly, *The Exultet*, 79.

⁵¹⁴ Isto, 82.

iznesene teze upotpunjuje i činjenica da se melodija napjeva *Exultet* u južnoj Italiji koristila i za druge biblijske tekstove. Drugim izvorima posvjedočeno, znamo za tri takva teksta: čitanje iz Knjige o Joni na Veliki četvrtak, čitanje iz Knjige o Danijelu na Veliki petak i molitva proroka Jeremije korištena za jutarnji velikosubotnji oficij⁵¹⁵. Promotrimo li vrijeme korištenja ovih nam triju čitanja, izvedba napjeva *Exultet*, koji je prethodno spomenutim tekstovima očito posudio vlastitu melodiju, odvijala se posljednja - na Veliku subotu. Navelo je to Kellyja da protumači melodiju napjeva *Exultet* kao svojevrsnu inspiraciju i kulminaciju svih prethodno navedenih čitanja⁵¹⁶, budući da je, kako je uostalom već i objašnjeno, bit teksta ovoga napjeva povijest spasenja prikazana u raznim biblijskim i nebiblijskim slikama⁵¹⁷.

Specifičnost beneventanskog napjeva *Exultet* očituje se također u istoj melodiji i za uvod i za predslavlje⁵¹⁸. To konkretno znači da melodijske fraze *Exultet iam angelica turba celorum*, kao početak uvoda, i *Vere dignum et iustum est*, kao početak predslavlja, imaju isti melodijski oblik, što nije zasvjedočeno ni u jednom drugom europskom liturgijskom običaju toga vremena. Pa ipak, važno je reći da melodija ovoga napjeva nije specificum samo ovdje proučavanog vremena. Dapače, zbog svoje visoke sposobnosti adaptacije, što je pak rezultat već spomenute jednostavnosti i uniformnosti, dotična je melodija preživjela puno duže negoli što je to slučaj s beneventanskim tekstom te kao takva bila sastavni dio i franačko-rimskog teksta⁵¹⁹ napjeva *Exultet*, ali i, kako je prethodno objašnjeno, dio drugih biblijskih tekstova korištenih u liturgijske svrhe. Teško je, stoga, na adekvatan način objasniti odluku pape Stjepana IX iz 1058. godine o zabrani izvedbe *Ambrosianum cantum*. Za razliku od tumačenja starije historiografije, očigledno je da ova zabrana nije bila posve efektivna, a, ako se ista i nije odnosila na beneventanski tekst napjeva, riječ *cantum* svakako sugerira da se u ovome kontekstu radi o napjevima „strane“ melodije⁵²⁰. Je li takvo što postalo tada novo uniformno stajalište Rimske crkve ili je to bila tek jedna od odluka klerika lotarinškog porijekla kojemu je ovakvo pjevanje bilo posve strano, pitanje je za diskusiju. Druga opcija čini se svakako plauzibilnijom, posebice sagleda li se

⁵¹⁵ Isto, 82-86; na ovom je mjestu u Kellyjevoj monografiji priložena i transkripcija tih napjeva u usporedbi s napjevom *Exultet*.

⁵¹⁶ Isto, 86.

⁵¹⁷ Više o ovome na str. 35-39 ovoga rada.

⁵¹⁸ Kelly, *The Exultet*, 86.

⁵¹⁹ Isto, 86-87.

⁵²⁰ Koliko se dotična sintagma odnosi i na specifične liturgijske obrede južne Italije, vidjeti u osmom poglavlju na str. 138.

naredni period korištenja beneventanske melodije, protegnut sve do u 14. stoljeće⁵²¹, u kojem pak poticaja provođenju prethodno navedene zabrane nije bilo. Tome svakako svjedoči i ovdje proučavani montekasinski obrednik, koji, iako nastao u Monte Cassinu, u to vrijeme toliko povezanim s Rimskom kurijom, koristi beneventansku melodiju za sve ondje sadržane napjeve. S jedne strane rezistentnost langobardske tradicije, u čemu je dotična melodija svakako participirala, te, čini se, usamljena papinska odluka bez ozbiljnijeg efekta, adekvatna su interpretacija svih događaja i procesa vezanih uz ovu specifičnu melodiju.

Dokaz prisutnosti langobardskog tradicijskog elementa jest i prostorna raširenost beneventanske melodije, koja se, uz nekoliko iznimki, poklapa s prostorom na kojem su tada već stoljećima Langobardi bili dominantni etnos, a gdje je uostalom i specifično beneventansko pismo bilo korišteno⁵²². Treba dakako odmah navesti da je glavna iznimka, iz tog razloga često u ovome kontekstu i problematična za interpretirati, svakako Dalmacija. Iako ondje nalazimo i beneventanu kao pismo i beneventansku notaciju te s njom srodnu melodiju, posve je jasno da tragova langobardskom kulturnom utjecaju u Dalmaciji nikada nije bilo. Na tom tragu valja sagledati postoje li kakve strukturne razlike između melodija napjeva *Exultet* iz Dalmacije i onih s prethodno navedenog prostora te, ako iste postoje, u kojoj su mjeri one impozantne te kakve nam zaključke iste sugeriraju. Za takvo su što ovdje proučavana dva napjeva, čini se, adekvatan izbor.

Struktura melodije napjeva *Exultet* recitativno-silabičkog je karaktera. Recitativne su melodije, u skupini zajedno sa silabičkim, neumatskim i melizmatičkim⁵²³, najjednostavnije te kao takve najčešće definirane repeticijom jednoga tona s neznatnim intervalskim pomacima. Usprkos tome što melodije ovdje proučavanih napjeva svakako trebamo smatrati recitativnim, nepostojanje repeticije jednoga tona, već melodijsko kretanje u intervalima od sekunde ili terce, iako pritom korištena samo tri tona, sugerira nam i silabičnost melodija ovih napjeva. Smatram stoga opravdanim, na temelju prethodno iznesenoga, karakterizirati ove napjeve recitativno-silabičkim.

⁵²¹ Dakako, to su već sporadični slučajevi te ujedno i dokazi da je korištenje napjeva s beneventanskom melodijom bilo na zalazu. = Kelly, *The Exultet*, 88.

⁵²² O Langobardima kao dominantnom etnosu na prostoru Apeninskog poluotoka te njihovoj povezanosti sa specifičnim liturgijskim obredima i ostalim pratećim sadržajima vidjeti u: Kelly, *The Beneventan Chant*, 6-40; Kelly, *The Exultet*, 87.

⁵²³ O podjeli melodija u četiri navedene kategorije vidjeti više u: Yudkin, *Music in Medieval Europe*, 43-62.

Tekst napjeva, sastavljen u prozi, ritmičke je strukture te se isti može dijeliti u periode⁵²⁴. Svaki se period zatim može podijeliti u dva, tri ili četiri manja odjeljka, koje srednjovjekovni retoričari nazivaju terminom *colon*⁵²⁵. Tako jedan period, primjerice, čini dio teksta kojem je početak prva riječ napjeva *Exultet* te svršetak riječ *salutaris*. Isti je podijeljen na kolone, koji su pak istih karakteristika kao i periodi⁵²⁶. To znači da svaki od tih kolona posjeduje specifičnu početnu melodijsku formulu na početku, koja u ovome slučaju stoji na riječi *Exultet*, te bismo ju trebali nazvati A1, budući da je ista početak kolona, ali i početak čitavog perioda. Svaki period, ali i svaki kolon posjeduje kadencu, odnosno završni melodijski oblik. U ovome slučaju kadenca prvoga kolona riječi su *turba celorum* i možemo ju označiti slovom B. Kadenca čitavoga perioda, dakle, riječi su *intonet salutaris* te istu možemo označiti slovom K. Dakako, kadenca K melodijski je bogatija od kadence B⁵²⁷, često i s ponekim melizmima. Time nam ostaje i oznaka A2 koja bi označavala početak bilo kojeg kolona, ali ne i onog početnog u periodu, budući da isti funkcionira kao početak čitavog perioda te ga time treba označiti s A1. U tabličnom prikazu pravilan oblik trodijelnog perioda bio bi:

A1	B	<i>Exultet iam angelica turba celorum</i>
A2	B	<i>exultent divina misteria</i>
A2	K	<i>et pro tanti regis victoria, tuba intonet salutaris</i> ⁵²⁸

⁵²⁴ Kelly, *The Exultet*, 93.

⁵²⁵ Isto, 93.

⁵²⁶ Radi lakšeg razumijevanja, dvije gore navedene riječi navođene su kao direktne posuđenice iz latinskog jezika u svojoj kroatiziranoj formi.

⁵²⁷ Kadence, kako je uostalom već i navedeno, najvažnije su melodijske formule u napjevu. U latinskom jeziku, u domeni srednjovjekovne retorike i gramatike, iste se nazivaju pojmom *cursus*, koji označava specifične završetke ritmički uvjetovane proze. Ovisno o dužini slogova, kao i o naglašenim i nenaglašenim slogovima, te iste završetke dijelimo u tri grupe: *cursus planus*, *cursus tardus* i *cursus velox*. Kako ove kadence funkcioniraju može se puno detaljnije vidjeti u: Kelly, *The Exultet*, 45-50. Gore navedeni primjer perioda iz napjeva *Exultet*, kao uostalom i brojni drugi, sadrži ove tri vrste kadence. Kadenca *turba celorum* jest *cursus planus*, s dvije riječi po dva i tri sloga, pri čemu dugi slog u prvoj riječi, odnosno dva duga sloga u drugoj, prethode kratkom slogu na kraju (jedna daktilska i jedna spondejska stopa). Naglasak je na prvom slogu u prvoj te drugom u drugoj riječi (-*ba* i -*lo*). Nadalje, kadenca *divina misteria* jest *cursus tardus*, s dvije riječi po dva i četiri sloga, pri čemu su prvi slog u prvoj te prva dva sloga u drugoj riječi dugi, dok su ostali kratki (dvije daktilske stope). Naglasak je na prvom slogu u prvoj te na drugom slogu u drugoj riječi. Naposljetku, finalna kadenca *intonet salutaris* jest *cursus velox*, s dvije riječi po tri i četiri sloga, pri čemu je u prvoj riječi srednji slog kratak, dok su u drugoj kratki prvi i posljednji, a svi ostali su dugi. Naglasak je na prvom slogu u prvoj te na trećem slogu u drugoj riječi. Dakako, ovo je idealan i početni primjer napjeva. Postoje i neki drugi, gdje je očito odstupanje od ovih pravila radi zadržavanja izvornosti teksta, posebice biblijskog. = Kelly, *The Exultet*, 47-49; Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 332-334.

⁵²⁸ Shema preuzeta iz: Kelly, *The Exultet*, 93-94.

Pogledajmo kako je prethodno prikazani period strukturiran u ovdje proučavanim dvama napjevima. Na prvi pogled razlike su skoro pa neprimjetne. No ipak, vrlo značajne strukturne razlike prisutne su već u ovome početnom i jednostavnom dijelu napjeva. Otvarajuća melodijska formula krije prvu, i to, generalno govoreći, posebice u usporedbi s drugim beneventanskim melodijama ovoga napjeva, vrlo značajnu razliku. Dok je riječ *Exultet* u napjevu iz Vekeneginog evanđelistara forme C-E-D⁵²⁹, u montekasinskom obredniku smješten je ton koji popunjava prethodnu naznačenu prazninu u terci C-E, čime je struktura melodije dotične riječi C-D-E-D⁵³⁰. Prema Kellyjevom istraživanju ovaj se melodijski uzorak pokazao vrlo važnim, upravo iz razloga jer ukazuje na različite izvedbene prakse pojedinih prostora⁵³¹, u konkretnom slučaju Zadra i Monte Cassina. Zanimljivo je u ovome trenutku ukazati i na prvu pogrešku, od nekolicine njih, u napjevu Vekeneginog evanđelistara. Prva stranica napjeva u ovome rukopisu sadrži prvi kolon ovdje analiziranog perioda zapisanog majuskulnim slovima, čime su note smještene ispod teksta neovisno o istom, ne bi li tako kvarile estetskim pobudama iluminirana slova. Upravo se ovdje pisaru potkrala prva pogreška. Naime, slog *ge* u riječi *angelica* ne posjeduje svoju neumu, koja je u suprotnom montekasinskom slučaju *podatus* u redovitom obliku. Sve drugo u ovom prvom kolonu isto je, osim korištenja note *virga* u zadarskom i note *punctum* u montekasinskom napjevu iznad sloga *li* također u riječi *angelica*⁵³². Uz (ne)korištenje popune, kako smo vidjeli, u intervalu od terce, prisutna je još jedna značajnija razlika u melodijskoj formuli kadence pri riječi *salutaris*. Dok je slog *sa* notiran neumom *virga* u zadarskom, u montekasinskom rukopisu korištena je neuma *podatus*. Time je ton E postignut uz pomoć tona za jedan stepen niži (dakle D-E), što je suprotno zadarskom primjeru, gdje taj pomoćni ton nije iskorišten (nota *virga*, dakle, predstavlja samo ton E). Time je ova situacija zapravo slična primjeru navedenom za početak perioda⁵³³. Obje neume dovode melodiju formulom kadence do finalnog tona C⁵³⁴, redovito korištenog za završetak perioda. Prisutne su u ovome napjevu još brojne druge, na prvi pogled sitne razlike, no ono što je ipak najvažnije jest

⁵²⁹ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 115v; Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 293.

⁵³⁰ MS Bibl. Vall. C 32, 25v; Kelly, *The Exultet*, 99.

⁵³¹ U Kellyjevoj su monografiji uspoređeni i dotični periodi iz brojnih drugih rukopisa. Više o tome u: Kelly, *The Exultet*, 98-102.

⁵³² MS Canon. Bibl. Lat. 61, 115v; Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 336.

⁵³³ Kelly, *The Exultet*, 98-102.

⁵³⁴ Taj je ton ekvivalent tonu G navedenom u teorijskom dijelu na stranici 105, što zapravo uvijek ovisi o transkripciji i odabiru tonaliteta.

da su oba ova napjeva pravilno i slično dijeljena u periode te su u istima melodijske formule, posebice u kadencama, redovito korištene.

Thomas F. Kelly analizirao je melodije svih nam danas znanih beneventanskih napjeva *Exultet* te iste svrstao u nekoliko grupa. Dvije glavne grupe, s podosta značajnih razlika, jesu Monte Cassino i Benevent⁵³⁵. Prvoj grupi pripada i ovdje proučavani montekasinski obrednik. U treću grupu svrstani su različiti rukopisi – oni rani, dalmatinski i rukopisi s prostora središnje Italije, tj. oni nedaleko od sjeverne granice beneventanskoga kulturnog kruga⁵³⁶. U tu je skupinu dakako uvršten i Vekenegin evanđelistar. Zanimljivo je u ovome slučaju primijetiti da su u jednu skupinu svrstane melodije uglavnom s periferije navedenoga prostora te one rano nastale. Možemo li isto dovesti u vezu s već predstavljanim naprednijim montekasinskim tehnikama u pismu i notaciji u odnosu na istovremeni Zadar, pitanje je za diskusiju. Ono što je važno u ovome kontekstu navesti jesu greške nastale u tekstu, predstavljene već u dijelu o korekturama, a neizbježno time i u melodiji. Takve greške montekasinski obrednik ne posjeduje, što bi moglo dokazivati i ne posve savladanu vještinu pisara koji je izrađivao napjev *Exultet* u Vekeneginom evanđelistaru. Sve su greške, kako je i pokazano, ispravljene korekturama, i to tako da napjev skoro pa u potpunosti, tek s neznatnim razlikama, bude sličan napjevu *Exultet* iz Osorskog evanđelistara. To ne treba čuditi, budući da su ova dva napjeva 10-20 godina starosno različiti pa samim time vrlo vjerojatno i iste provenijencije nastanka. Spomenuta provenijencija bila bi ništa drugo doli zajednički predložak, najvjerojatnije iz svetokrševanskog skriptorija u Zadru⁵³⁷. To dakako ne možemo dokazati, no da nam je dotični (u ovome slučaju samo zamišljeni) predložak sačuvan, postanak ne samo beneventanske melodije, već i svih promjena koje je crkvena reforma 11. stoljeća donijela, bili bi u mnogočemu jasniji.

Možemo zaključiti da su oba pisara, govoreći za dva ovdje proučavana napjeva, uspješno aplicirali znanja o beneventanskoj melodiji na tekst kao što je *Exultet*. Dok je starija historiografija, ugrubo rečeno, nastanak novih rukopisa promatrala kroz prizmu pukog kopiranja i prepisivanja predložaka, novija istraživanja sugeriraju nam puno veći udio pisarove kreacije no

⁵³⁵ Detaljnije o tome u: Kelly, *The Exultet*, 98-100.

⁵³⁶ Isto, 98-102. Kelly u citiranoj monografiji navodi i četvrtu skupinu u koje se svrstao one napjeve na temelju kojih su neki drugi kasniji mogli nastati.

⁵³⁷ Zajednički predložak za Vekenegin i Osorski evanđelistar jedna je od poanti Grgićevog članka: Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 345-350.

što se to nekada mislilo⁵³⁸. Posebice je to vjerno prikazao Kelly u svojim analizama dostupnih mu napjeva, iznijevši time čitav niz različitih melodijskih rješenja u okviru općenitih znanja o korištenju melodijskih formula primjenjivanih na tekst kao što je ovaj. Dotično je prikazano i u prethodnim paragrafima, doduše samo na jednom malom dijelu teksta, tj. napjeva s dvama različitim melodijskim rješenjima. Pa ipak, koliko je god kreacije i vještine bilo potrebno za osmišljavanje i strukturiranje melodije ovih napjeva, utjecaji „vanjskih“ čimbenika, čini se, bili su mnogo manji no što je to slučaj s pismom i notacijom. Razni su političko-kulturološki procesi utjecali na formu i funkciju i pisma i notacije, no s melodijom situacija je bila, čini se, donekle drugačija. Melodija je također doživljavala svojevrsan napredak kroz stoljeća, posebice u pogledu elaboracije iste⁵³⁹, no temeljna znanja njezina korištenja, pritom misleći uglavnom na repetitivnost istih ili sličnih melodijskih formula, ostajala su slabo promjenjiva. Na tom tragu logičan je zaključak da su u idealnom slučaju, posebice kada se radilo o rukopisima visoke liturgijske funkcije (onima iz, kako je to već Newton kategorizirao, grupe *nobilissimi*⁵⁴⁰), i pismo i notacija, a samim time, dakle, i melodija napjeva, nastali radom jedne osobe. Ritmička struktura teksta napjeva *Exultet* bila je baza za nastanak melodije, koja je samim time služila kao estetički pokrov dodan na već unaprijed ritmički ukalupljen tekst. U tom je smislu pisar teksta morao biti detaljno upoznat s melodijom koja na temelju istog nastaje, kao što je time i pisar neuma morao vrlo dobro poznavati ritmičnost ovoga proznog napjeva. U idealnom bi slučaju, dakle, posebice u svjetlu novijih paleografskih istraživanja, jedna osoba bila zadužena i za nastanak pisma, ali i za nastanak notacije.

5. 5. DATACIJA RUKOPISA

Čini se pomalo neobičnim smjestiti pitanje datacije ovih dvaju rukopisa daleko od poglavlja u kojem su ista bila predstavljena. Razlog tomu leži u napjevu koji ovdje analiziramo, a koji se pjeva po uputama u obliku prethodno predstavljenih notnih znakova, te u sadržaju istog, pri čemu glavnu ulogu ima upravo onaj dio o spomenu na crkvene i svjetovne velikodostojnike⁵⁴¹. Ključan je to dio teksta, budući da su nam navođenja imena dotičnih izravan

⁵³⁸ Kelly, *The Exultet*, 112-114.

⁵³⁹ Ilustrativne primjere u ovome pogledu navodi: Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 333-334.

⁵⁴⁰ Newton, „One Scriptorium,“ 121.

⁵⁴¹ O „portertima“ careva u napjevu *Exultet* vidjeti više u: Ladner, „The „Portraits“ of Emperors,“ 181-200.

kontrolni element datacije pojedinog rukopisa, stoga ni ne čudi velika historiografska važnost napjeva *Exultet*. Stvar uvelike otežava odluka pape Grgura VII., kako smo vidjeli, možda i najvažnije osobe čitavog procesa crkvene reforme, koji je 1075. godine donio odluku da se vlastita imena svjetovnih dostojanstvenika u liturgijskim obredima ne smiju spominjati⁵⁴². Od tog vremena nadalje imena su bila zamijenjena tek jednim slovom ili kojom kraticom, čime se izgubio onaj nama povjesničarima toliko bitan kontrolni element datacije. Ipak, ne u svim rukopisima u potpunosti, budući da su ponegdje ostale pripisane neume iznad skrivenog imena određenog dostojanstvenika, što nam po broju slogova daje mogućnost odgonetavanja identiteta dotičnog pa prema tome i vremena kada je isti djelovao.

Nažalost, napjev *Exultet* iz montekasinskog obrednika spomenuti kontrolni element datacije, tj. neume ispisane iznad imena zamijenjenih slovom, ne posjeduje. Budući da nam je to jedini kontrolni element kojim inače ponekad možemo biti sigurni i u točnu godinu nastanka rukopisa, u ovome slučaju ograničeni smo na druge, uglavnom puno općenitije kontrolne elemente. Na stranici IIIr ispod naslova rukopisa stoji *Codex XII seculis (?)*⁵⁴³, zapisano mnogo kasnije, vjerojatno kada i sam naslov. Što je navelo uređivača rukopisa da se prikloni dataciji u 12. stoljeće, ne znamo. Dotično je, iako uz prisutne posve opravdane sumnje, ispravio već spomenuti Ambros Odermatt. Detaljnom analizom čitavog rukopisa, izuzev završnog palimpsesta, ustvrdio je Odermatt da rukopis ne sadrži niti jedan precizan kontrolni element za dataciju⁵⁴⁴. Svi elementi koje možemo uzeti u obzir dio su ovoga rada – metoda *conspectus generalis* te nešto podrobnija paleografska analiza pisma i notacije, analiza iluminacija te gdjekoji spomeni svetaca, koji nam opet ne mogu pružiti jasnije određenje perioda nastanka rukopisa. Sukladno svemu prethodno navedenom, iako naprednog izgleda i pisma i notacije, što je uostalom vjerojatno i navelo nepoznatog uređivača da se prikloni dataciji rukopisa u 12., Odermatt tvrdi, iako ne posve sigurno, da je rukopis nastao krajem 11. stoljeća⁵⁴⁵. Datacija je to izvedena kombinacijom svih površnih kontrolnih elemenata, budući da one preciznije, kako je i navedeno, ne posjedujemo. Kraj 11. stoljeća odgovara i vrhunskoj i preciznoj izvedbi i pisma i notacije, čija elegantnost i finoća sugeriraju da se montekasinski obrednik svakako smjesti u postdeziderijanski period samostana Monte Cassino.

⁵⁴² Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 346.

⁵⁴³ MS Bibl. Vall. C 32, IIIr

⁵⁴⁴ Odermatt, *Ein Rituale*, 97-102. U svom istraživanju usporedio je Odermatt ovaj rukopis s još četiri istovremena.

⁵⁴⁵ Isto, 97.

S druge strane, napjev *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara nudi nam mogućnost preciznijeg datiranja njegova nastanka. Ispisane neume iznad kratice *ill* koja krije ime određenog dostojanstvenika sugeriraju nam broj slogova istog tog imena. Usprkos tome, iako je do danas u historiografiji nastalo više različitih datuma nastanka ovoga rukopisa, treba ipak napomenuti da se ovim pitanjem već nekoliko desetljeća, izuzev Marka Petraka, nitko nije detaljnije ili čak uopće pozabavio, stoga i dalje temelj predstavljaju već navođeni radovi Viktora Novaka i Marijana Grgića. Najveći autoritet, o čijoj dataciji danas postoji kakav-takav konsenzus, svakako je Viktor Novak. Novak je nastanak Vekeneginog evanđelistara datirao godinom 1096.⁵⁴⁶, što je zapravo sasvim logično, jer sve do prijašnje godine na čelu samostana sv. Marije bila je Vekenegina majka Čika. Ovaj je datum također plauzibilan iz razloga jer je 1091. godine posvećena novosagrađena bazilika, za koju je pretpostavljamo trebao i novi inventar⁵⁴⁷. Međutim, Novak nije suvereno poznao neume, a da je, pretpostavljamo, vjerojatno bi posumnjao u vlastitu dataciju. Da je ona ipak točna, koliko god nas usko iznalažena rješenja analiziranjem tek brojeva slogova na temelju neuma mogu odvesti na krivi trag, dokazao je Marijan Grgić, iako također s prenaglim i nedokazivim zaključcima. Prva osoba spomenuta u napjevu jest dakako papa, čije ime u ablativu posjeduje 4 sloga; druga jest biskup s 3 sloga; potom slijede svjetovni dostojanstvenici, odnosno car s čak 7 slogova, te prior, za kojeg neume nisu ispisane⁵⁴⁸. U nastavku napjeva, u specifičnoj molitvi *Respice*, predodređenoj samo za ženske samostane⁵⁴⁹, navodi se kratica *V*, koja očito upozorava na Vekenegino ime, no tek s dva sloga, što bi više odgovaralo imenu njezine majke Čike⁵⁵⁰. Za 1096. godinu, naime, prva nam navedena osoba već ne odgovara. U to je vrijeme papa bio Urban, čije ime u ablativu iznosi 3, a ne 4 sloga. Kako je onda pak 1096. godina najbolji izbor za dataciju nastanka ovoga rukopisa?

U rješavanju ovoga problema velika je pomoć Osorski evanđelistar, u čijem se napjevu *Exultet* spominju imena pape, biskupa i opata; odnosno cara i kralja⁵⁵¹. Titule koje se pojavljuju u oba ova napjeva zapisana su u potpunosti isto, no u Osorskom evanđelistaru bez upotrebe neuma. Velika sličnost ne samo u ovim detaljima, već i generalno gledajući ova dva rukopisa,

⁵⁴⁶ Novak, „Neiskorišćavana kategorija,“ 52-55. U ovom je članku uglavnom prikazana politička povijest likova iz napjeva *Exultet*.

⁵⁴⁷ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 347.

⁵⁴⁸ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 122v

⁵⁴⁹ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 341.

⁵⁵⁰ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 122v

⁵⁵¹ Petrak, „The Byzantine Emperor,“ 55.

navela je, kako smo uostalom već i vidjeli, Grgića da posumnja na njihov zajednički predložak. Na tom je tragu Grgić iznio tezu o zadarskom svetokrševanskom rukopisu nastalom između 1073. i 1078. godine, kada su političke prilike bile najslabije onima koje nam sugeriraju spomeni velikodostojnika u osorskom i zadarskom napjevu⁵⁵². Napjev *Exultet* ovog Grgićevog zamišljenog predloška sadržavao bi tako titule koje spominju i Osorski i Vekenegin evanđelistar. Osorski pak evanđelistar iskoristio je titulu kralja Zvonimira kao itekako aktualne osobe u političkom kontekstu 80-ih godina 11. stoljeća. S druge strane, Vekenegin evanđelistar ne spominje kralja, budući da u vrijeme nastanka, već navedene 1096. godine, kralj općenito kao figura nije igrao nikakvu važnu ulogu⁵⁵³. Navedene godine plauzibilne su tako i zbog razrješavanja problema broja slogova. To konkretno znači da bi navedeni papa, dakle u godinama od 1073. do 1078. bio Grgur VII. (*Gregorio*), a car zapravo Mihael VIII., uz čije bi ime trebala doći titula *dominus (domini Michaelis)*. Ime priora pisar Vekeneginog evanđelistara ne sugerira iznad ispisanim neumama, vrlo vjerojatno jer dotični (ili bilo koji drugi) predložak to ime nije sadržavao, a sam pisar moguće nije znao kako melodiju prilagoditi imenu zadarskog priora iz 90-ih godina 11. stoljeća⁵⁵⁴. Ono što je pisar morao sam dodati ime je opatice u molitvi *Respice*. Radi li se o njegovoj pogrešci s 2 umjesto 4 sloga ili se pak radi o kakvom drugom predlošku u kojem se navodila čitava ta molitva i Čikino ime u njoj, ne možemo znati. Ne možemo, dakle, izbaciti mogućnost da se u ovome slučaju radi o pisarevoj pogrešci, ali je također nemoguće da prije 1096. godine zadarski samostan sv. Marije nije imao napjev *Exultet*, toliko važan u liturgiji Velikoga tjedna.

Iako je Grgićeva prethodno iznesena teza o zajedničkom predlošku nastalom u točno određeno doba u zadarskom svetokrševanskom skriptoriju u potpunosti nedokaziva, ista nam ipak razrješava brojne probleme i nedoumice vezane uz ovo pitanje te, na kraju krajeva, godinu nastanka 1096. čini najplauzibilnijom. Ovome svakako treba dodati i Kellyjeva novija istraživanja, koja zapravo pokazuju da sama notacija nije igrala toliko važnu ulogu koliko bi se moglo pomisliti. Kantori koji su ovaj napjev izvodili jednom godišnje, na Veliku subotu navečer, morali su biti iznimno vješti i za isto vrlo talentirani te notne zapise koristiti tek kao uputu uz

⁵⁵² Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 348-350.

⁵⁵³ Najnovija istraživanja o tadašnjem političkom kontekstu vidjeti u: Budak, *Hrvatska povijest od 550. do 1100.*, 257-260, 284-294.

⁵⁵⁴ Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 346-350.

tekst koji izvode⁵⁵⁵. Time ni notacija samih imena, zapisana ili ne, nije bila toliko bitna, budući da se melodija tih imena improvizirala ovisno o vremenu u kojem se napjev izvodio, odnosno o tadašnjoj aktualnoj osobi. Napjevi *Exultet*, koliko god u usporedbi s drugim beneventanskim napjevima lagani za analizu, za kantore koji su iste izvodili bili su, pretpostavljamo, iznimno zahtjevni, ne samo zbog nužnosti česte improvizacije, već i zbog specifičnog, a u isto vrijeme iznimno važnog liturgijskog trenutka kojemu je ovaj napjev pripadao.

⁵⁵⁵ Kelly, *The Exultet*, 112-114.

6. ILLUMINATIO BENEVENTANA

Daleko najveći broj stručne i znanstvene literature o napjevu *Exultet* s prostora južne Italije, nastalom bilo u kodeksu, bilo na svitku, temeljen je na istraživanjima o iluminacijama. Čak i oni radovi kojima iluminacije nisu okosnica nezaobilazno spominju iste kao jedne od najvažnijih relikata srednjovjekovne povijesti. Ne treba to čuditi iz nekoliko razloga. Kao prvo, interes za srednjovjekovne rukopise, posebice aktualan u razdoblju romantizma u 19. stoljeću, kada se uostalom i povijest kao moderna znanost počela konstituirati, bivao je uglavnom temeljen na iluminacijama. Na tom tragu logički se nameće i drugi razlog – iluminacije su prvi element nekog rukopisa, posebice onoga bogate i skupocjene izrade, koji ne samo istraživačima odmah „zapada za oko“⁵⁵⁶. Na takvo što računali su sasvim sigurno i iluminatori srednjovjekovnih rukopisa. Treba svakako napomenuti da se ovdje ne radi samo o estetskoj funkcionalnosti, već i o dokazivanju materijalnog blagostanja određenog samostana, ali, možda i najvažnije, o činjenju Bogu ugodnog djela⁵⁵⁷.

Još je prije otprilike jednog stoljeća Elias A. Loew ustvrdio da bismo, slijedom njihova specifičnog karaktera i izgleda, iluminacije s prostora južne Italije i Dalmacije u razdoblju od, generalno govoreći, 8. do 13. stoljeća, trebali također nazivati beneventanskim⁵⁵⁸. Objeručke je to bilo prihvaćeno i u domaćoj historiografiji, pri čemu se ponajprije ističe Branka Telebaković-Pecarski⁵⁵⁹, koja je svoju istraživačku karijeru posvetila temi iluminiranih dalmatinskih rukopisa. Kada govorimo o beneventanskim iluminacijama, najpoznatije među njima svakako su one nastale na svitcima s napjevom *Exultet*, budući da su iste u najvećem broju slučajeva imale ulogu vizualnog prijenosa sadržaja izvođenog teksta⁵⁶⁰. Što se tiče kodeksa, situacija je ponešto drugačija, budući da se isti, za razliku od svitaka, čini se, nisu koristili crtežima koji bi nepismenom puku dotično prikazivali. Isti bi najčešće sadržavali bogato iluminirane inicijale, posebice one s početka uvoda, odnosno predslovlja napjeva. Iako je to očekivanje validno i za ovdje proučavana dva rukopisa, isto ipak vrijedi samo za jedan od spomenutih. Nasuprot

⁵⁵⁶ Posebice su u tom kontekstu zanimljivi *Exultet* svitci s prostora južne Italije, nastali u vremenu kada je funkcionalnost kodeksa i njegovih pergamentnih listova daleko nadmašila papirusne, ali i poneke pergamentne svitke. O promjenama u korištenju materijala za pisanja koristan pregled nudi: Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 185-206.

⁵⁵⁷ Strah od pakla te težnja za spasom duše okosnica su razmišljanja srednjovjekovnog čovjeka.

⁵⁵⁸ Loew, *The Beneventan Script*, 298-299.

⁵⁵⁹ Pecarski, „Notae artis illuminatoriae,“ 49-50.

⁵⁶⁰ Zasigurno najvažnija osoba, kako je i više puta navedeno, za proučavanje južnotalijanskih svitaka jest Thomas F. Kelly. = Kelly, *The Exultet*, 119-133.

izrdom skupocjenom i iluminacijama bogatom Vekeneginom evanđelistaru, montekasinski obrednik ne sadrži iluminacije, iako je prostor za iste ostavljen prazan. Iluminirani, odnosno raznim bojama ukrašeni, jedino su majuskulni inicijali na počecima svakog glazbenog perioda.

Slijedom prethodnoga nije moguće napraviti potpunu komparativnu analizu iluminacija u ova dva rukopisa, stoga dotično poglavlje u okviru ovoga rada treba shvatiti više kao ekskurs o temi iluminacija, poglavito onima iz Vekeneginog evanđelistara. Koje vrste iluminacija sadržava napjev *Exultet* u dotičnom rukopisu, pod kojim su utjecajem, odnosno utjecajima iste mogle nastati, kako iste možemo povezati s prethodno predstavljenima pismom i notacijom te, kao najvažnije, u kakvom je odnosu nastanak ovih iluminacija s obzirom na one nastale u Monte Cassinu. Da se upustim u potpuno samostalno istraživanje prethodno postavljenih pitanja, sprječava me, čini se, nedovršenost izabranog rukopisa za komparaciju. Ipak, novije spoznaje, barem zasada vjerojatno nisu ni moguće, budući da je u svom doktorskom radu Rozana Vojvoda iznimno iscrpno, u komparaciji s drugim (južno)talijanskim rukopisima, analizirala sve beneventanske iluminacije nastale na prostoru srednjovjekovne Dalmacije⁵⁶¹. Rezultati njezina istraživanja, dakle, okosnica su ovome poglavlju. No, prije toga valja ponešto reći o tome kakve sve beneventanske iluminacije, s obzirom na sadržaj prikaza, poznajemo te koje su njihove funkcije u okviru jednog rukopisa.

S obzirom na sadržaj prikaza, iluminacije napjeva *Exultet* nastale unutar beneventanskoga kulturnog kruga možemo podijeliti u pet kategorija⁵⁶². U prvu, zasigurno najčešću te vjerojatno i najvažniju kategoriju spadaju dekorirani inicijali. Među njima ponajviše se ističu početna majuskulna slova *E*, u početnoj riječi *Exultet*, te *V*, u sintagmi *Vere dignum*, koja označava razdjelnicu između uvoda i predslavlja koje slijedi⁵⁶³. Vrsta prikaza te količina ornamentalnih elemenata razlikuju se od rukopisa do rukopisa, ovisno o materijalnim mogućnostima i tradiciji određenog skriptorija. Tako susrećemo razne oblike, no najčešći su oni koji sadrže figuru Krista, i to uglavnom u formi Jaganjca, što dakako, s obzirom na u to vrijeme već iznimno razvijenu kršćansku simboliku, jest sasvim za očekivati. Pa ipak, povezanost motiva korištenih za ukrašavanje inicijala s tekstem napjeva istoga u najvećem broju slučajeva nije

⁵⁶¹ Usprkos pokrivenosti svih dalmatinskih gradova koji se dotiču ove teme, postoje tri glavna poglavlja, i to za Zadar, Dubrovnik i Trogir. Rukopisi iz ostalih gradova smješteni su u kontekst navedenih.

⁵⁶² Dotičnu je kategorizaciju proveo: Kelly, *The Exultet*, 120-121.

⁵⁶³ Slučaj je to i s ovdje proučavanim Vekeneginim evanđelistarom.

naglašena⁵⁶⁴. Ovomu valja pribrojiti i ostala majuskulna slova, ukrašena najčešće različitim bojama, ne bi li kao takva imala ulogu kakvoga signalizatora kantu gdje je potpuni završetak jednog, odnosno početak drugoga glazbenog perioda.

Iluminacije u preostale četiri kategorije uglavnom se ne pojavljuju u kodeksima, već su iste prikladnije za formu svitka, kojima je povezanost vizualnog medija iluminacije s tekstem koji se izvodi mnogo jače naglašena no što je to slučaj s inicijalima. Alegorijske i biblijske scene najčešća su pojava među svicima s napjevom *Exultet*. Dotične scene nisu uniformno korištene, već uvijek ovisno o rukopisu, stoga analizirajući iste nailazimo na razne motivacije dotičnih nam iluminatora. Dvije najčešće scene jesu prijelaz Crvenoga mora pri Izlasku iz Egipta (*Hec est nox in qua primum patres nostros filios Israhel eductos de Egipto rubrum mare sicco vestigio transire fecisti*⁵⁶⁵.) te Kristova pobjeda nad smrću (*Hec est nox in qua destructis vinculis mortis Christus ab inferis victor ascendit*⁵⁶⁶.). Osim nespecificiranog prikaza Jaganjca, česti su svakako i prikazi pčela, Crkve, mnoštva anđela, zemlje..., kao najvažnijih motiva ovoga napjeva⁵⁶⁷. U treću pak kategoriju spadaju crkveni i svjetovni dostojanstvenici. Prikazivanjem u vrijeme nastanka određenog rukopisa živućih osoba, razlikuje se ova kategorija od prethodno navedene. Pa ipak, iako su pape, biskupi, carevi i drugi posvjedočeni u nekoliko rukopisa, njihova pojava u ovome kontekstu nije toliko česta⁵⁶⁸. Nadalje, kao četvrtu kategoriju vrijedi spomenuti liturgijski obred Uskrsnog bdijenja na Veliku subotu, čega je napjev *Exultet* svakako dio. U okviru dotičnog često se pojavljuju motivi svijeće, ambona, đakona itd⁵⁶⁹. Konačno, scene koje prethode napjevu peta su kategorija beneventanskih iluminacija te su ista, u usporedbi s ostalima, čini se, najrjeđa pojava⁵⁷⁰. Sadržaj ovih scena, ukupno gledajući, vrlo je raznolik te iste mogu prikazivati sasvim jednostavne motive poput Jaganjca, ali i s druge strane potpune kristološke cikluse⁵⁷¹.

⁵⁶⁴ Kelly, *The Exultet*, 121.

⁵⁶⁵ *Missale Romanum*, 235.

⁵⁶⁶ Isto, 235.

⁵⁶⁷ Kelly, *The Exultet*, 236.

⁵⁶⁸ Isto, 121.

⁵⁶⁹ Vrijedi na ovome mjestu spomenuti napjev *Exultet* iz Osorskog evanđelistara, koji, uz prikaz inicijala V s trojicom likova, sa suprotne strane prikazuje i đakona kako blagoslivlja malu uskrsnu svijeću. Ovaj prikaz može se naći među priloženim fotografijama iluminacija svitaka i kodeksa s napjevom *Exultet* također u Kellyjevoj sintezi o istoimenom napjevu.

⁵⁷⁰ Kelly, *The Exultet*, 121.

⁵⁷¹ Svitak iz Pize jedini je sačuvani primjer potpunog kristološkog ciklusa. = Kelly, *The Exultet*, 129.

U nastavku ovoga poglavlja sve prethodno predstavljeno poslužit će kao okvir analizi iluminacija koje sadrži napjev *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara. To su monogrami *E* i *Vere dignum*. Tema ukrašenih majuskulnih slova, koja uz Vekenegin evanđelistar sadrži i montekasinski obrednik, naći će se također u nastavku, budući da ista nisu bila predstavljena u okviru paleografske analize pisma. Izvorni izgled prikazan na fotografijama može se vidjeti u priložima na kraju rada.

6. 1. MAJUSKULNA SLOVA

Majuskulnih slova u oba ovdje proučavana napjeva tek je nekolicina te njihovu funkciju, na temelju svega prethodno prikazanog, možemo sagledavati u više aspekata. Njihova primarna funkcija jest označavanje početka rečenice, što je posebice vidljivo u napjevu iz Vekeneginog evanđelistara, gdje svaka rečenica završava s interpunkcijskom oznakom *distinctio finalis*, odnosno točkom smještenom između dva zareza. Nakon toga znaka u pravilu slijedi iluminirani inicijal kao početak rečenice, koji se kao izuzetak samo u nekoliko slučajeva nalazi nakon znaka *distinctio media*, tj. točke koju najčešće transkribiramo kao zarez. U montekasinskom obredniku, prisjetimo se, oznaka *distinctio finalis* iskorištena je samo jednom, dok se u svim drugim slučajevima pojavljuje obična točka, odnosno *distinctio media*⁵⁷². Zašto je tome tako, ne znamo, no možemo posumnjati na veću vještinu kantorova izvođenja liturgijskih napjeva u Monte Cassinu, kojemu očito posebna oznaka za kraj rečenice, mjestu gdje bi glas trebalo spustiti, tj. privesti kraju; nije bila potrebna. Dakako, opravdano je dotično pripisati funkciji ovih dvaju rukopisa, pri čemu je kod izrade zadarskog rukopisa očito bilo potrebno više pažnje i preciznosti, pa i za ovakve sitne detalje, no što je to slučaj s montekasinskim obrednikom.

Druga važna funkcija majuskulnih slova, uz tek poneke iznimke, jest ukazivanje na početak novoga glazbenog perioda, kojim se ponovno upotrebljava melodijska formula otvaranja A1, sve do finalne kadence K, čiji je završetak dodatno označen s *distinctio finalis* u zadarskom slučaju, odnosno *distinctio media* u montekasinskom⁵⁷³. Najveće odstupanje u ovdje proučavanim primjerima nalazi se u napjevu iz Vekeneginog evanđelistara, i to na mjestu za ovaj rad više puta spomenutih pet stihova s početnom riječi *Flore*. Iako je svako slovo *F* iluminirano i

⁵⁷² O sustavu puntuacije korištenom u ova dva rukopisa vidjeti više na str. 82-84 ovoga rada.

⁵⁷³ Podsjetiti se melodijskih formula moguće je na str. 108-110 ovoga rada.

iako svaka od tih rečenica završava s *distinctio finalis*, svih pet rečenica jedan su glazbeni period. Usprkos tome što je ovaj glazbeni period specifičan jer sadrži više dijelova no što je uobičajeno, iluminiranost svakog slova *F*, postavljenih kao inicijali novih rečenica točno jedno ispod drugog, začuđujuće je i intrigantno. Dovođenje istog u vezu s nepoželjnosti ovih stihova, kao ostataka „staroga“ beneventanskog teksta napjeva *Exultet*⁵⁷⁴, u novim strujanjima reformirane Crkve, čini se validnim postupkom. Kako je već i prethodno u radu prikazano, jedini je to dio „staroga“ napjeva sadržan u zadarskom rukopisu. Je li možda inat u formi rezistentnosti prilagođavanja „trendu“ korištenja franačko-rimskog teksta napjeva ili tek htjenje za očuvanjem kakve već u to vrijeme stvorene zadarske tradicije, barem i u ovom obliku, bio razlog da se ovaj dio iz tzv. „pohvale pčelama“ sačuva i, prema tome, dotično mjesto u rukopisu ponavljajućim iluminiranim slovom *F* obilježi, ne možemo sa sigurnošću znati. Sudbina ne samo ovih pet stihova, već i cjelokupnog teksta beneventanskog napjeva *Exultet*, sugerira nam validnost i ispravnost prethodno navedene pretpostavke.

Iako po mjestima korištenja majuskulnih slova slični, u pogledu načina njihova ukrašavanja ova su dva napjeva dosta različiti. Generalni je dojam puno manjeg pridavanja pažnje ovome pitanju u slučaju montekasinskog obrednika, nasuprot skupocjenoj izradi Vekeneginog evanđelistara. U tom kontekstu dakako primarnu ulogu igra funkcija dotičnih rukopisa, jer logično je za očekivati da će skriptorij koji proizvodi knjigu obreda, u montekasinskom slučaju pisanu kao priručnik za različite liturgijske obrede, istoj puno manje pažnje posvetiti doli jednom evanđelistaru, kao kompilaciji najsvetijih kršćanskih tekstova⁵⁷⁵, čime se zahtjeva ne samo preciznost i oko za detalje pisara, već i svih onih koji u izradi tog rukopisa sudjeluju.

U oba napjeva najviše puta iluminirana majuskula svakako je slovo *H*. To dakako ne čudi, zbog zamjenice *hec* kojom opetovano počinje više uzastopnih stihova. Ovomu treba ubrojiti i slovo *O*, zbog početaka stihova *O vere* i sličnih, ali i slovo *F*, što vrijedi samo za Vekenegin evanđelistar, upravo zbog već spominjanih pet stihova s početnom riječi *Flore*. Sva ostala majuskulna slova iluminirana su maksimalno do tri puta, ovisno o njihovoj uporabi. Detaljnost i skupocjenost izrade iluminacija u Vekeneginom evanđelistaru ogleda se i u korištenju, tj. kombinaciji boja. Svako je majuskulno slovo obrubljeno tankom linijom izrazito

⁵⁷⁴ O dotičnom je u ovome radu također bilo riječi, što se može vidjeti na str. 43-48.

⁵⁷⁵ O funkcijama jedne i druge vrste rukopisa više u sljedećem poglavlju rada, na str. 128-130.

crvene boje. Tijelo slova čine zelena, plava i blago žuta boja, dok je popuna u sredini slova standardno zlatna. Za navedeno koristan primjer jesu upravo pet slova *F*, smješteni kao počeci stihova uzastopno u okomitom smjeru⁵⁷⁶. Iako s istim bojama, nijedno slovo nije iluminirano na isti način, već je, primjerice, gornja poprečna linija slova *F* iluminirana zelenom bojom u prvom, trećem i petom slučaju, dok je ista u drugom slovu ispunjena plavom, odnosno u četvrtom slovu žutom bojom. Iluminator je očito pazio kako će kombinirati boje, ne bi li se ista slova i izgledom pet puta ponavljala. Dakako, različitost boja ovih inicijala još je jedna od prepoznatljivosti kojom se ovi stihovi vizualno izdvajaju iz napjeva. S druge strane, majuskulna slova u napjevu iz montekasinskog obrednika, kako je već i navedeno, posve su različita, no s jednom zajedničkom vrlo važnom karakteristikom – crvenom bojom koja obrubljuje slova, ali u ovome slučaju i čini njihovo tijelo. Popuna plave boje izmjenjuje se skoro pa redovito sa zlatnom bojom. Iznimke su pri tome neka slova u kojima se mogu koristiti kao popuna obje boje, za što je prikladno slovo *T*, gdje je lijeva strana ispunjena zlatnom, a desna plavom bojom; odnosno slovo *H*, gdje je gornja polovica ispunjena zlatnom, a donja plavom popunom. Pa ipak, kao najvažnija karakteristika zajednička za oba napjeva, tj. oba rukopisa, svakako je crvena boja obruba, kojom slova vizualno postaju jasnije vidljiva te time signaliziraju početak novoga stiha, odlomka ili neke veće cjeline⁵⁷⁷.

Za razliku od napjeva u montekasinskom obredniku, napjev *Exultet* u Vekeneginom evanđelistaru sadrži majuskulna slova i izvan funkcije inicijala stihova. Dotična slova čine stihove *Exultet iam angelica turba celorum*, što je početak napjeva, pri čemu je početno slovo *E* jedna od najvrjednijih iluminacija Dalmacije uopće; te *Vere dignum et iustum est*, kao početak predslovlja, gdje se nalazi upola manja iluminacija od prethodne, no nipošto ne manje kvalitetno izvedena. Ova dva monograma i njima pridružena slova zavrjeđuju nešto više pažnje u nastavku.

6. 2. MONOGRAMI *E I V*

Dva monograma, tj. dva početna slova *E* i *V*, konstanta su iluminacija u napjevima *Exultet* - prvo slovo kao početak napjeva, čime je i u većini slučajeva veličinom naglašenije od drugog, te drugo slovo kao početak predslovlja. Ne samo veličinom, već i otmjenošću, skupocóm

⁵⁷⁶ Vidjeti fotografiju u prilogu 4 na str. 152 na kraju rada. = MS Canon. Bibl. Lat. 61, 121r

⁵⁷⁷ Neka od majuskulnih slova moguće je vidjeti u prilogima 2, 3 i 4 na str. 151-152 ovoga rada.

i kvalitetom izrade, ova dva inicijala privlače pažnju brojnih, u početku mahom britanskih istraživača od početaka konstituiranja povijesti kao moderne znanosti u 19. stoljeću⁵⁷⁸. Usprkos tome, mnogo je toga vezanog uz dotične kroz dugi period ostalo tek na razini spomena. S tim u vezi, samostalnih radova o njima mali je broj ili ih praktički i nema, već su uglavnom inkorporirani u veća istraživanja. Jedno od takvih, uz ona zastarjela, ali i dalje vrlo vrijedna, povjesničarke umjetnosti Branke Telebaković-Pecarski, jesu recentna istraživanja Rozane Vojvode, čiji su rezultati temelj analizi ovih dvaju monograma.

Na stranici 115v Vekeneginoga evanđelistara nalazi se prvi monogram – početno slovo *E*. Uncijalne je forme⁵⁷⁹ sastavljeno od dva u sredini preklapajuća polukruga te kao takvo visoko 16 cm⁵⁸⁰, čime se ubraja u jedan od najvećih monograma u okviru beneventanskih iluminacija. Najuočljivija njegova karakteristika jest geometrijska usklađenost, što je posebice naglašeno slabo vidljivim linijama povučenim kao bazama za pismo u početnoj fazi pripreme kodeksa za pisanje. Budući da je monogram omeđen zazivom svjetla *Lumen Christi* iznad te preostalim slovima prvoga stiha napjeva ispod njega sama, jasno je vidljiva ujednačenost njegove forme u prostoru te savršena simetrija u središnjoj horizontalnoj ravnini. Druga važna karakteristika jest mnoštvo različitih zoomorfnih, antropomorfnih i drugih ornamentalnih oblika. Prije svega valja istaći dojmive glave ptica nalik na čaplje, sasvim uobičajen ornament beneventanskih iluminacija Apulije i Dalmacije u ovome periodu, koje svojim dugačkim kljunovima grizu vrat, na koji se pak nastavljaju prepleti oko linije slova *E* u različitim bojama⁵⁸¹. Iza svakog prepletenog dijela mijenja se i boja, stoga ovaj monogram nalazimo u crvenoj, tamnoplavoj, tamnozelenoj, oker i posebnoj svijetlozelenoj boji koja obrubljuje glave ptica, pasa prikazanih u pokretu i dva ljudska lica. Ta ljudska lica, odnosno dvije glave, nalaze se po jedna na desnom vrhu i desnom dnu slova te kao takve kao da imaju zadaću naglasiti postignutu simetriju ovoga monograma. Pažljivim promatranjem unutrašnjosti slova *E* vide se još tri slova – *X*, *U* i *L*, što su zapravo prva četiri slova početne riječi napjeva, isprepletene te ukrašena različitim ornamentima, ali uvijek spojena s linijom matičnoga slova *E*. Sve praznine ispunjene su na dva načina – sitnim bijelim kružićima, tzv. biserima, uglavnom ondje gdje je iluminatoru praznog prostora ostalo vrlo malo, primjerice među prepletima u sredini slova *X*; te već spomenutom zlatnom bojom koja

⁵⁷⁸ O ovoj problematici detaljnije u: Novak, „Većenegin evanđelistar,“ 11-13.

⁵⁷⁹ Pecarski, „Notae artis illuminatoriae,“ 51.

⁵⁸⁰ Pomoć ovom izračunu priloženo je ravnalo u digitaliziranoj verziji rukopisa: MS Canon. Bibl. Lat. 61, 115v

⁵⁸¹ Pecarski, „Notae artis illuminatoriae,“ 51-52.

pokriva veće praznine ondje gdje je potrebno, kao, primjerice, lijevu i desnu stranu također slova *X*⁵⁸². Za razliku od prethodno predstavljenih inicijala, u ovome slučaju ne postoji jedinstvena boja obruba, već je ona uglavnom neutralna crna, tako ističući danu boju nekog oblika, ili u manjem broju slučajeva crvena, prisutna uglavnom oko zlatnih ispuna.

Za razliku od jasno prikazanog inicijala *E*, u drugom monogramu, koji se nalazi na stranici 117r Vekeneginog evanđelistara, ne raspoznaje se početno slovo *V* ili pak riječ *Vere*, no po svom položaju, iznad nadolazećih stihova *Dignum et iustum est*, isti bi svakako trebao odgovarati. Monogram je visok 11 cm, kvadratne četverolisne strukture, smješten u donjem dijelu spomenute stranice rukopisa⁵⁸³. Za razliku od veličine i strukture, kvalitativno je vrlo sličan prvom prikazanom monogramu. Mnoštvo ptičjih glava koje kljunovima grizu svoj vrat i ostale preplete te psi u pokretu, ovoga puta bez ljudskih lica, glavni su njegovi ornamenti. Illuminator je u ovome slučaju koristio u potpunosti iste boje kao i u prethodnome, mijenjajući ih nakon svakog sjecišta ptičjeg kljuna s prepletom, ali i ista dva načina ispuna, s tim što je istih u ovome primjeru puno više, upravo zbog zatvorene kvadratne strukture monograma. Na kraju valja spomenuti najvažniji njegov detalj, ujedno i vrlo zagonetan, a to je sredina, u kojoj je unutar tamnoplavih i tamnozelenih prepleta smješten lik Jaganjca⁵⁸⁴, dakako s blijedo-svijetlozelenim licem, koji pak iznad sebe zelenom poveznom trakom nosi bijeli kvadratni križ⁵⁸⁵. Taj nas pak detalj odvaja od mora apulijskih karakteristika te nas spaja s tek jednim primjerom iz Napulja iz prve polovice 12. stoljeća, koji je pak vjerojatno nastao u Beneventu⁵⁸⁶. O ovoj problematici, međutim, ipak nešto kasnije.

Ispod oba monograma sadržana su uncijalna slova⁵⁸⁷ početnih stihova uvoda (*-tet iam angelica turba celorum*) i predslovlja (*(vere) dignum et iustum est*) napjeva *Exultet*. Prvi stih napisan je u dva reda odmah ispod monograma. U prvome redu stoji zadnji slog početne riječi *-tet* te suspendirana riječ *iam* (*ia* s crtom iznad *a*), dok su u drugome preostale riječi stiha, pri

⁵⁸² Isto, 50-51.

⁵⁸³ Monogram se nalazi u: MS Canon. Bibl. Lat 61, 117r

⁵⁸⁴ Pecarski tvrdi kako je ovo dokaz zapadnom karakteru rukopisa, budući da se na Istoku nakon Trulskog sabora 691. godine uvijek prikazivao Krist umjesto Agnusa, tj. Jaganjca. = Pecarski, „Notae artis illuminatoriae,“ 52.

⁵⁸⁵ Zanimljivo je dovesti s tim u vezu sjeverni portal zadarske katedrale, izrađen čini se u drugoj polovici 13. stoljeća, koji sadrži motiv Jaganjca koji iznad sebe nosi križ. Je li možda upravo Vekenegin evanđelistar za takvo što bio inspiracija, nažalost ne možemo znati. = Tugomir Lukšić, ur., *Sjaj zadarskih riznica* (Zagreb: Muzejski prostor, 1990), 178.

⁵⁸⁶ Vojvoda, *Dalmatian Illuminated Manuscripts*, 80-81.

⁵⁸⁷ Pecarski, „Notae artis illuminatoriae,“ 51-52.

čemu su kontrahirane riječi *angelica* i *turba* (*anglica* i *tba*, također sa crtom iznad izostavljenog dijela), odnosno suspendirana riječ *celorum* (*celor;*). I ova su slova ispisana različitim bojama te ispunjena zlatom isto kao i monogram, uz dodatak ružičaste boje koja je obojila čitav donji red stiha. Stih neposredno ispod drugog monograma dotičnu ispunu bojom ne sadrži, no u preostalim elementima vrlo je sličan slovima ispod prvoga. U ovome su slučaju suspendirane riječi *iustum* (*iust* prekriven crtom) i *est* (*e* također s crtom iznad). Za razliku od prethodnog primjera, gdje su neume smještene odvojeno ispod teksta, u ovome je slučaju pisar uspio smjestiti note, iako podosta skućeno, iznad teksta, uz sam donji rub monograma.

I majuskulna slova i dva monograma prethodno analizirana rad su, po svemu sudeći, jednog iluminatora⁵⁸⁸. Za razliku od Vekeneginog evanđelistara, kako je i navedeno, napjev *Exultet* iz montekasinskog obrednika ne sadrži dotične monograme, iako je za njih pisar, odnosno priređivač rukopisa, ostavio prostora. Iz tog razloga čini nam se opravdanim za pretpostaviti da je montekasinski obrednik zapravo nedovršeni rukopis. Pa ipak, vrlo je malo paralela, ako iste uopće i postoje, kojima bismo mogli usporediti Vekenegin evanđelistar s nekim iluminiranim rukopisom nastalim u Monte Cassinu. Dok su standardni montekasinski ornamenti, po Branki Telebaković-Pecarski, pravokutni i stilizirani psi⁵⁸⁹, s posebnim naglaskom na pravokutnost koja je vidljiva i u prethodno prikazanim majuskulnim slovima, u napjevu *Exultet* Vekeneginog evanđelistara prisutne su oble i široke forme karakteristične za prostor Apulije u kasnom 11. stoljeću. Ipak, da bi stvar bila kompliciranija, Rozana Vojvoda u svom je doktorskom radu jasno pokazala da Apulija nije jedini prostor utjecaja na iluminacije u Vekeneginom evanđelistaru. Sličnu formu monogramu *E* nalazimo u svitku *Exultet 2* iz Pize, nastalom u 60-im godinama 11. stoljeća⁵⁹⁰. Zanimljivo je prisjetiti se, primjerice, spomenutog kristološkog ciklusa sadržanog u istom svitku, koji pak otprilike u isto vrijeme nastaje uklesan u kamenu kao zadarska oltarna pregrada crkve sv. Nediljice⁵⁹¹. Možemo li dakle povlačiti paralele Zadra i Pize, čije su iluminacije pak mješavina prostora Kampanije i Apulije⁵⁹², pitanje je za raspravu. S druge

⁵⁸⁸ B. T.-Pecarski podrobno je analizom ustvrdila da su na Vekeneginom evanđelistaru radila trojica iluminatora. Najviše toga izradio je dakako prvi te, mogli bismo reći, originalni iluminator, kojem pripada i sve sadržano u okviru napjeva *Exultet*. Vrijedi spomenuti i najmlađeg iluminatora, poznatog po ondje naslikanoj Posljednjoj večeri. = Pecarski, „Notae artis illuminatoriae,” 53-55.

⁵⁸⁹ Isto, 51.

⁵⁹⁰ Vojvoda, *Dalmatian Illuminated Manuscripts*, 79-80.

⁵⁹¹ Pavuša Vežić, „Bazilika Sv. Ivana Krstitelja (Sv. Nediljica) u Zadru,” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23 (1999), 7-16.

⁵⁹² Vojvoda, *Dalmatian Illuminated Manuscripts*, 81.

strane, motiv Jaganjca bez aureole u monogramu *Vere dignum* nalazimo još samo u svitku s napjevom *Exultet* iz Napulja iz prve polovice 12. stoljeća. Mjesto nastanka ovoga svitka, međutim, po svemu sudeći jest prostor Beneventa.

Tipološka povezanost s Beneventom, a umjetnička s Apulijom⁵⁹³, te još kakvi manji tragovi kojima sumnjamo na utjecaje s drugih prostora, zbunjujući su za objasniti kontekst porijekla iluminacija u Vekeneginom evanđelistaru. Međutim, opravdano je postaviti pitanje je li postojao samo jedan izvor utjecaja ili je određeni skriptorij u okviru manje ili više uglednog i razvijenog samostana mogao kombinirati utjecaje s različitih prostora. Opravdano je također pretpostaviti mnogo veći promet rukopisima između jedne i druge strane jadranske obale, što bi temeljem kombinacije različitih likovnih elemenata rezultiralo novim idejama, odnosno novim modelima iluminacija. S tim u vezi lakše bi bilo, čini se, baratati pojmom transfera određenih likovnih elemenata, negoli pojmom utjecaja, budući da nam potonji, sudeći po dosadašnjoj historiografiji, uglavnom sugerira potpuni paket predložka nekom rukopisu, dok bismo pod pojmom transfera mogli pomišljati na kakve sitne detalje s različitih strana koji vještim kombiniranjem, sasvim uobičajenim za kontekst crkvene reforme 11. stoljeća, daju nove iluminacijske modele.

Ostaje naposljetku još za promotriti ulogu Monte Cassina, onoga toliko važnog matičnog samostana u okviru beneventanskoga kulturnog kruga. Osvrnemo li se na prethodnu elaboraciju te dodamo li tomu rezultate istraživanja iz doktorskog rada Rozane Vojvode, postaje nam jasno da je montekasinski način izrada iluminacija posve neprisutan u Dalmaciji krajem 11. stoljeća. Međutim, podrobnom komparativnom analizom tri zadarska 11-stoljetna rukopisa⁵⁹⁴, Vojvoda je pokazala da nam tek nekoliko desetljeća raniji period, što je otprilike sredina 11. stoljeća, pruža ponešto drugačije okolnosti koje prikazuju paralele s montekasinskom praksom izrada iluminacija. Poglavitito se u tom pogledu treba osvrnuti na Čikin časoslov, jedan od najmanjih rukopisa beneventanskoga kulturnog kruga, ispunjen konzervativnim oblicima ornamentiranih inicijala, koje je Vojvoda kategorizirala kao kasinski prototip karakterističan za period 10-11. stoljeća⁵⁹⁵. Iako bismo logički zaključili, što je i bila praksa starije domaće historiografije, kako

⁵⁹³ Isto, 79-82. Na ovom mjestu moguće je vidjeti mnogo podrobnije prikazanu ovdje iznesenu elaboraciju.

⁵⁹⁴ To su berlinski rukopis K 394 te londonski Čikin časoslov, na temelju kojih je prije nekoliko desetljeća Marijan Grgić obranio svoju doktorsku disertaciju., te dakako ovdje proučavani Vekenegin evanđelistar.

⁵⁹⁵ Vojvoda, *Dalmatian Illuminated Manuscripts*, 99-100.

se u međuvremenu, dakle tijekom 11. stoljeća, počeo postupno pojavljivati apulijski utjecaj nauštrb spomenutog montekasinskog, novi elementi izrade iluminacija karakteristični za kraj stoljeća počeli su se javljati istovremeno i u Apuliji i u Dalmaciji, što model transmisije u ovome okviru čini problematičnim. Motiv ptice s dugačkim kljunom, primjerice, doista se pojavio kao apulijski produkt, no s druge strane, inicijal kao baza za ljudsko poprsje, čime se uvelike odlikuju i Vekenegin i Osorski evanđelistar, originalno je s prostora Capue⁵⁹⁶. Napuštanje jedinstvenoga montekasinskog prototipa prisutnog u Zadru, pretpostavimo još od vremena priora Maja i obnove svetokrševanskog samostana krajem 10. stoljeća⁵⁹⁷, te počeci kombiniranja utjecaja, odnosno bolje rečeno transfera s različitih prostora, što je rezultiralo čini se samostalnim razvojem izrade dalmatinskih iluminacija, ne toliko ovisnog o apulijskom prostoru, te posljedično novim modelom iluminacija, validan su objasnidbeni model često posve zbunjujućih promjena nastalih izradom sve većeg broja rukopisa. Realan je to povijesni okvir djelovanja crkvene reforme u Dalmaciji u drugoj polovici 11. stoljeća.

⁵⁹⁶ Isto, 100-101.

⁵⁹⁷ Više o dotičnome već je izneseno na str. 24 ovoga rada.

7. GRAFETIČKA ANALIZA NAPJEVA *EXULTET*

Poglavlje o grafetičkoj analizi napjeva *Exultet*, kao i ono sljedeće o fenomenu tzv. beneventanske liturgije, uvertira su u zaključna razmatranja ovoga rada. Sukladno navedenim temama koje donose, njihova je svrha objediniti sve prethodno učinjene analize – teksta napjeva, pisma, notacije i iluminacija. Dotična četiri elementa osnova su onih historiografskih disciplina ili samostalnih znanosti koja iste te elemente proučavaju – liturgije, paleografije, muzikologije i povijesti umjetnosti. Objedinjavanjem spomenutih elemenata zadaća je ovih dvaju poglavlja istaknuti određene metode ne toliko zamjetne u klasičnoj paleografiji, a koje nam možda mogu ponuditi adekvatnije zaključke, odnosno zaključna razmatranja učiniti ponešto lakšim za predstaviti.

Grafetička analiza rukopisa relativno je nepoznat termin zajednici povjesničara i znanstvenika iz drugih srodnih disciplina. U klasičnoj se paleografiji počeo primjenjivati krajem prošlog/početak ovog tisućljeća, a zasniva se na zasadima njemačke lingvistike, odnosno tada još relativno mlade grafolingvistike⁵⁹⁸. U tom se okviru, najjednostavnije rečeno, razmatra kognitivni proces prijenosa jezične poruke na temelju pisanog medija te svega onog što čin pisanja nosi sa sobom. Dotični se proces, temeljem Leksikona germanističke lingvistike iz 1973. godine, može podijeliti na dvije pismovne razine: grafematiku i grafetiku⁵⁹⁹. Treba svakako napomenuti da ovi termini nisu standardizirani⁶⁰⁰ te postoji još mnoštvo sličnih, no za potrebe ovoga rada isti su sasvim prikladni, a preuzeti su kao kroatizirana verzija iz monografije Matea Žagara. Dok se grafematička strana fokusira na proučavanje grafema te njihova odraza prema jezičnoj strukturi, dakle kako ono zapisano funkcionira u glasovnom prijenosu; grafetika, u okviru bavljenja organizacijom pisanoga teksta u nekom rukopisu, poseže za širokom paletom grafičkih elemenata ne bi li prethodno spomenuto čitanje učinila optimalnim za čitatelja⁶⁰¹. Tako u okviru grafetičke analize treba krenuti od najmanje pismovne jedinice, a to je graf, što treba razlikovati od grafema, koji može sadržavati više grafova. U dotičnu se analizu ubraja sve ono

⁵⁹⁸ Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 26-30.

⁵⁹⁹ Znanja iz grafolingvistike korisna za potrebe ovoga poglavlja, odnosno čitavoga rada, posudio sam iz vrijedne monografije Matea Žagara *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*. = Isto, 31.

⁶⁰⁰ O dotičnom problemu također u prethodno navedenoj monografiji. = Isto, 28-30.

⁶⁰¹ Temelj prikazanoj podjeli grafematičku i grafetičku stranu knjiga je nastala unutar njemačke lingvistike 80-ih godina prošlog stoljeća: Peter Gallmann, *Graphische Elemente der geschriebenen Sprache* (Tuebingen: May Niemeyer Verlag, 1985), 9-27.

što smo u prethodnim poglavljima analizirali (slova, ligature, abrevijacije, interpunkcija, boje, crteži, glazbena notacija...), ali i nešto više od toga.

Analizu grafičkih sredstava, dakle onih elemenata koji za zadatak imaju optimalizaciju prijenosa jezične poruke, možemo podijeliti na četiri razine⁶⁰². Prvu razinu nazivamo jednostavno osnovnom, budući da unutar iste analiziramo bilježenje grafema, odnosno onoga što je temelj suprotne grafematičke strane⁶⁰³. Druga razina jest morfološka, a unutar nje zadatak je istražiti skupove grafema, što mogu biti, primjerice, ligature i abrevijacije kao morfemi⁶⁰⁴. Nadalje, stepenica iznad sintaktička je razina, za koju su pak potrebna još neka grafička sredstva, poput interpunkcijskih znakova kao signalizatora rečenične intencije, odnosno melodijskog kretanja čitačeva glasa; velikog početnog slova kao klasifikatora, odnosno ukazivača na početak nove rečenice itd⁶⁰⁵. Četvrta je pak razina tekstna, unutar koje, promatrajući čitavu stranicu nekog rukopisa, vizualnim signalima iste raščlanjujemo tekst i sve ono što ga okružuje na cjeline⁶⁰⁶. To ustvari znači da na ovoj razini imamo za zadaću obuhvatiti i prethodno promatrana grafička sredstva (interpunkciju, majuskule, praznine, boje, iluminacije, posebne znakove...) te ih aplicirati na analizu pisarovog organiziranja najmanje dvodimenzionalne jedinice prostora za pisanje, a to je svakako stranica. Izvan dotične kategorizacije potrebno je obratiti pažnju i na smještaj tekstnog polja unutar stranice, raspored poglavlja, odlomaka, linija, iluminacija; smještaj slova na liniji, odnosno unutar tekstnog polja itd⁶⁰⁷. Iako je provedena kategorizacija klasičnim paleografima mahom nepoznata⁶⁰⁸, na prvi pogled vidi se, uzmemo li u obzir ovdje proučavana dva napjeva, da su prve tri kategorije zapravo već sadržane u paleografskoj analizi pisma i notacije te, čak štoviše, interpretirane u skladu s postulatima ovdje zadane grafolingvistike. Tek je četvrta razina blagi pomak naprijed, pri kojoj nam je zadatak zapravo postaviti si za klasične paleografe pomalo neobično pitanje – kako je pisar gospodario stranicom kao najmanjom jedinicom prostora za pisanje? Kako dotično primijeniti na ovdje proučavana dva rukopisa, odnosno dva ondje sadržana napjeva, više u nastavku rada.

⁶⁰² O ovim četirima razinama također vidjeti u: Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 60-62.

⁶⁰³ Isto, 61.

⁶⁰⁴ Isto, 61.

⁶⁰⁵ Isto, 62.

⁶⁰⁶ Isto, 62.

⁶⁰⁷ Isto, 62-63.

⁶⁰⁸ Ne samo klasičnim paleografima, već i drugim srodnim stručnjacima. Prikazane „nove“ postulate predstavio je po prvi puta već spomenuti Mateo Žagar. Ipak, brojni „novi“ postulati za paleografe su samorazumljivi, stoga ostaje tek mali broj zaista novoga što nam ovaj rakurs istraživanja pruža.

Iako su osnovne informacije o Vekeneginom evanđelistaru i montekasinskom obredniku u ovome radu već dane, o pitanju njihove forme i funkcionalnosti ipak nije bilo spomena. Ovaj je dio u radu za dotično svakako najprikladniji, budući da su forme rukopisa i funkcije koje iste donose temelj svakoj grafetičkoj analizi. Forma rukopisa dana je već i u njihovim proizvoljnim naslovima – dakle, baratamo pojmovima evanđelistara i obrednika, odnosno rituala. Treba ipak napomenuti da su i ovi pojmovi donekle proizvoljni, budući da je nomenklatura liturgijskih rukopisa u razdoblju srednjega vijeka, a posebice ranijih stoljeća, vrlo konfuzna⁶⁰⁹. Razvojem specifičnih kršćanskih obreda, odnosno same liturgije kao takve, nastalo je mnoštvo različitih vrsta rukopisa namijenjenih u liturgijske svrhe, bilo misne, bilo samostanske, ili pak za određene obrede izvan ovih dviju kategorija. Nepostojanje standardiziranog nazivlja istih te konstantne promjene u njihovoj strukturi kroz period srednjega vijeka, dotičnu situaciju modernim istraživačima čini podosta kompliciranom. Ipak, Vekenegin evanđelistar i montekasinski obrednik po strukturi i funkcijama forme dva su posve različita rukopisa. Za razliku od obrednika, odnosno rituala, koji su uglavnom imali funkciju priručnika za različite obrede⁶¹⁰, kao što su za montekasinski obrednik već navedeni obredi ispovijedi, bolesničkog pomazanja, sahrane, različitih misnih obrazaca itd⁶¹¹.; evanđelistari su knjige vrlo visoke liturgijske funkcije korištene najčešće za misna slavlja, ali i za samostanske službe oficija. Takva funkcija proizlazi upravo iz sadržaja koji isti donose – evanđelja. Sasvim je logično dakle za pretpostaviti da je upravo zapisivanje „Radosne vijesti“, odnosno božanske objave spasenja kao temelja kršćanske vjere te samim time prijenosa istog nepismenom puku usmenim putom liturgijskog čitanja ili pjevanja, za svakoga pisara imalo mnogo veću važnost negoli što je to bila izrada obrednika/rituala s funkcijom priručnika u i izvanliturgijske svrhe. Pisareva preciznost, a samim time i vrijednost pojedinog rukopisa, bili su, čini se, mnogo više prisutni u prvome negoli u drugom prethodno navedenom slučaju.

Kodeksi u kojima je, unutar beneventanskoga kulturnog kruga, sadržan napjev *Exultet* različitih su formi i funkcija. Od njih 27 najviše je misala, čak 18, dok sve ostale rukopise nalazimo u jednom ili dva primjerka. To su gradualni, pontifikalni, ritualni, procesionalni, ali, možda i

⁶⁰⁹ Hiley, *Western Plainchant*, 287-289.

⁶¹⁰ Isto, 325.

⁶¹¹ Prisjetimo se navedenoga u drugom poglavlju na str. 30-32 u ovome radu.

začuđujuće, evanđelistari⁶¹². Pridjev *začuđujuće* u ovome je kontekstu prikladan jer evanđelistare s napjevom *Exultet* ne nalazimo na prostoru južne Italije. Pa ipak, dva evanđelistara koja sadrže napjev *Exultet*, i to oba vremenom i mjestom nastanka vrlo bliska, jesu Vekenegin i Osorski evanđelistar. Je li tek slučajnost to što napjev *Exultet* nalazimo u dvama ovako bliskim evanđelistarima s praktički istog prostora ili bi nas isto trebalo potaknuti na dodatna istraživanja u tom smjeru, pitanje je za raspravu. Sasvim je opravdano i postaviti pitanje zašto je napjev *Exultet* dio evanđelistara, budući da tekst napjeva nije biblijski te k tome sadržava motive koje u Bibliji ne nalazimo⁶¹³. Naime, čitanje Evanđelja od samih se početaka konstituiranja liturgije prepuštalo đakonima, stoga je i preteča evanđelistara, knjiga nazivana *Capitulare Evangeliorum*, bila namijenjena upravo njima⁶¹⁴. Evanđelistar kao kodeks počeo se razvijati pod karolinškim okriljem od 9. stoljeća nadalje, a njegov osnovni dio bili su dakako odlomci Evanđelja, ali i određeni drugi tekstovi koje đakon ima zadaću čitati ili pjevati za vrijeme bogoslužja⁶¹⁵. Ponajprije je to iz praktičnih razloga, ne bi li se đakonu sav pisani materijal za izvođenje nalazio na jednome mjestu. Na ovome tragu opravdano se zapitati zašto ovaj običaj nije zaživio na prostoru južne Italije. Više je tomu razloga. Najvažniji jest svakako shvaćanje važnosti koje napjev *Exultet* u južnoj Italiji, sa svojim specifičnim tekstom, nosi sa sobom. Dotična se važnost ogledala ponajprije u izradi svitaka, kojih je podjednako isti broj kao i kodeksa, a koji se svojom formom u razdoblju već poodmakloga srednjeg vijeka uvelike ističu. Tradicija te važnosti napjeva *Exultet* čini se da u Dalmaciji nije bila prisutna, stoga je i evanđelistar, pod utjecajem promjena koje je intenzivno donosila crkvena reforma 11. stoljeća, poslužio kao primjerena i nadasve praktična forma u koju se dotični napjev mogao uklopiti.

Osnovna jedinica prostora za pisanje u određenom rukopisu jest stranica. Praktična je to pojava, budući da je uspravni pravokutni oblik stranice optimalno vizualno rješenje ljudskoga vidnog polja. Važno je to prije svega pri čitanju naglas, posebice u liturgiji, gdje ono treba biti kontinuirano bez neočekivanih prekida te pritom dakako razgovjetno. Važna je s tim u vezi pomoć i margina, koje stranicu na kojoj se nalazi tekst čine ljudskom oku izoštravanjem pogleda puno prilagodljivijom⁶¹⁶. Odnos margina i tekstnog polja ključni je element svake grafetičke

⁶¹² Kelly, *The Exultet*, 7-10.

⁶¹³ O ovoj problematici detaljnije vidjeti u: Grgić, „Najstarije zadarske note,“ 345-346.

⁶¹⁴ Isto, 345.

⁶¹⁵ Hiley, *Western Plainchant*, 291-294.

⁶¹⁶ Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 250-252.

analize, pa tako i dotične. Usprkos tome što su u većini srednjovjekovnih kodeksa prisutna dva stupca teksta, a što je pak indirektno naslijeđe pisanja na papirusnim svicima, kao i praktična pojava štednje prostora⁶¹⁷, i zadarski i montekasinski rukopis u ovome slučaju donose napjeve, ali i sav ostali tekst, u jednome stupcu. Posebice je to važno za spomenuti pri analizi napjeva, budući da je zbog krajem 11. stoljeća već relativno razvijene glazbene notacije, uslijed rastavljanja riječi, kao i sve većeg napuštanja metode neprekinutog pisanja *scriptura continua*, pisaru bilo vrlo teško organizirati tekst s neumama u dva stupca. S druge strane, dijelom i zbog dobivene širine, tekst je bivao pregledniji te s većim slovima, što je i kantoru, pretpostavimo, bilo od velike pomoći pri izvođenju napjeva. Pri priređivanju rukopisa u Vekeneginom je evanđelistaru iscrtano 20, a u montekasinskom obredniku 21 redak, na koje je trebalo smjestiti tekst i neume napjeva. U oba je slučaja iskorišteno 10 redaka za tekst, odnosno 10 redaka za glazbenu notaciju, dok je u montekasinskom obredniku gornja iscrtana linija ostala prazna. Također u oba slučaja prisutne su i debele vanjske margine te one ispod tekstnoga polja, iako u Vekeneginom evanđelistaru puno izraženije. Tekstno polje samim se time doima podosta uvučeno u unutrašnjost stranice, što, ako se prisjetimo dimenzija kodeksa i njihova tekstnog polja⁶¹⁸, ne treba čuditi, budući da su kantori često puta dotične rukopise uzimali u ruke te palcima dodirivali vanjske margine. Na tom tragu važno je i za dodati da je takvo što bilo i česta pojava zaštite samoga teksta rukopisa, ako bi kojim slučajem došlo do oštećenja ili vremenskog propadanja margina stranica⁶¹⁹. Sakralnost i najviša vrijednost koju sa sobom nosi tekst Evanđelja razlog su, na tragu zaštite koju iste pružaju, debljim marginama u Vekeneginom evanđelistaru u odnosu na montekasinski obrednik.

Geometrijski sklad osnova je estetike velike većine srednjovjekovnih rukopisa, a posebice onih liturgijskih. Dakako, spomenuta estetika posjeduje i svoju praktičnu stranu, budući da geometrijska usklađenost pruža čitaču ili kantoru rukopisa lakše snalaženje u tekstu i iznad ispisanim neumama, posebice uzme li se period od 11. stoljeća nadalje, kada je kantor bio u mogućnosti čitajući neume ispjevati napjev bez prethodnog poznavanja istog. Prvo i zadnje slovo svakoga retka određuju uspravnu pravokutnu formu tekstnoga polja smještenog na stranicu

⁶¹⁷ O problematici broja stupaca kroz srednji vijek vidjeti više u: Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 250-259.

⁶¹⁸ Prisjetiti se valja u drugom poglavlju na str. 26-27, odnosno 31-32 ovoga rada.

⁶¹⁹ Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 251-252.

istoga oblika⁶²⁰, pri čemu je prvo slovo uvijek pozicionirano točno nakon druge okomite crte s lijeve strane. Nadalje, pišući retke, pisari su morali biti vješti u organiziranju istih, kako zadnja riječ ne bi prelazila dvije okomite crte s desne, ali i da ne bi ostajalo puno praznoga prostora do iste. To se moglo postići rastezanjem ili skupljanjem riječi, opcionalnim ligaturama, različitim abrevijacijama itd. Uspješnost provođenja istog ovisila je o stručnosti pisara te o funkciji rukopisa kojeg isti ispisuje.

Okomito poravnanje i s lijeve i s desne strane prisutno je u oba ovdje proučavana napjeva, no ipak s jednom bitnom razlikom. Dok je pisar u montekasinskom obredniku počinjao ispisivati rečenice, odnosno glazbene periode u istom retku gdje je završavala i prethodna rečenica, u Vekeneginom evanđelistaru svaki je glazbeni period završen s jasnim znakom *distinctio finalis*, nakon čega je nova rečenica, odnosno novi glazbeni period, počinjao u novome retku. Tako su iluminirana majuskulna slova u montekasinskom obredniku smještena bilo gdje u recima napjeva (osim na samom kraju), što je suprotno od napjeva iz Vekeneginog evanđelistara, gdje su ista smještena uvijek na početku novoga reda. Time ovaj zadarski napjev zauzima puno više mjesta u rukopisu, negoli što je to slučaj s montekasinskim obrednikom⁶²¹. Samim time tekst je u potonjem puno gušće raspoređen. Više je tomu razloga, odnosno motivacija kojima se vodio pisar. Ponajprije treba navesti štednju prostora, što ipak, za razliku od tumačenja starije historiografije, kao ekonomska motivacija nije primarni poticaj ovim razlikama. Iskoristiva su i na ovome području klasificiranja koja je iznio spomenuti Francis Newton, podijelivši rukopise u određene kategorije⁶²². Pa iako su oba rukopisa u ovome slučaju iz skupine *nobilissimi*, zadarski je evanđelistar, nastao na valu promjena crkvene reforme vjerojatno uslijed popratnih događaja u Zadru krajem 11. stoljeća, npr. gradnje bazilike itd., očitio dobio izdašnije poticaje za nastanak, gdje se i praktična i ekonomska i estetska motivacija mogla spojiti u nastanak evanđelistara, odnosno napjeva kojeg isti sadržava. U montekasinskom obredniku, s druge strane, vidljiva je očitio već duboko tradicijski usađena briga o pisanju ovakvih sakralnih tekstova, za razliku od

⁶²⁰ Isto, 250-251.

⁶²¹ Dotično primjereno pokazuje i transkripcija teksta napjeva smještena u prilogima na str. 147-151 na kraju rada. Ondje sam iz praktičnih razloga, ne bi li se uvidjela organizacija pisareva prostora za pisanje, prenosio retke onako kako su napisani originalno u rukopisima, no ipak razrješavajući abrevijacije, stoga su isti ti reci pisani različitim fontovima, što je posebno izraženo u slučaju montekasinskog obrednika, gdje je tekst puno gušće raspoređen no što je to slučaj sa zadarskim napjevom.

⁶²² Više o istome, kako je i ranije navedeno, pogledati u: Newton, „One Scriptorium,“ 118-133.

onih dijelova u kojima nalazimo samo upute za izvođenje određenih obreda, najčešće bez okomitog poravnanja s desne strane.

Prethodno navedene motivacije sigurna su osnova svakoj pisarskoj aktivnosti nekog skriptorija. Pa ipak, detaljnija grafetička analiza s često, mora se priznati, vrlo dubioznim rezultatima možda i može ponuditi ili barem baciti svjetlo na određene skrivene motivacije, ako ne čitavog skriptorija, onda samo pisara kao individue. Posebice se u ovaj kontekst uklapaju liturgijski važniji rukopisi, kao što je u ovome slučaju Vekenegin evanđelistar. Dva su primjera koja smatram prikladnim s tim u vezi iznijeti. Riječ *Christus* u napjevu *Exultet* ovoga zadarskog rukopisa, kao i uostalom u svakome drugom ovom napjevu, navedena je 8 puta. Od toga 7 je puta nalazimo u kontrakciji zvanoj, prisjetimo se, *nomina sacra*, kao *xps* sa vodoravnom crticom iznad. Brojka 7 u kršćanskoj simbolici⁶²³, a na temelju svih biblijskih slika gdje je ista iskorištena, vrlo je važna upravo iz razloga jer predstavlja spoj nebeskog i zemaljskog (Presveto Trojstvo i četiri strane svijeta), odnosno ono što je Isus Krist postao rođenjem – utjelovljeni Bog. Je li pisar baš iz tog razloga 7 puta kontrahirao ovu riječ, a jednu kao ostatak ostavio u punom obliku, pitanje je za opsežnu raspravu koja kao pozadinu zahtijeva mnogo detaljnija komparativna istraživanja srednjovjekovnih liturgijskih rukopisa. Sve dotada, dotično ostaje dubiozna pretpostavka. Pa ipak, kako bilo, riječ *Christus* kontrahirana je 7 puta, a puni oblik ostavljen je upravo ondje gdje je pisaru bilo potrebno da redak popuni cijeli prostor od lijevih do desnih dviju okomitih linija⁶²⁴. Dubiozna filozofsko-teološka pisareva motivacija tako bi išla ruku pod ruku s onom estetskom, što bi se očito pokazalo kao posve praktično rješenje.

Drugi primjer već je više puta spomenuti dio iz napjeva u Vekeneginom evanđelistaru s pet stihova *Flore*. Kako se isti razlikuju, pokazano je u nekoliko navrata. U kontekstu grafetičke analize važno je promotriti njihovo pozicioniranje na stranici rukopisa. Naime, iako se radi o jednom glazbenom periodu, ovi su stihovi pisani jedan ispod drugoga s trima riječima koje svaki sadrži. Pisar ih je očito htio drugačije smjestiti u prostor stranice, budući da je iste lako mogao napisati zajedno u dva reda samo s jednim iluminiranim majuskulnim slovom *F*. Pa ipak, iluminirana su, i to kako smo vidjeli na dijelom različite načine, i ostala četiri slova. Samim time, pisar nije imao mogućnosti produžiti stihove do desne dvije okomite linije, gdje obično završava

⁶²³ O ovoj problematici vidjeti više u: Francois Bovon, „Names and Numbers in Early Christianity,“ *New Testament Studies* 47 (2001), 267-288.

⁶²⁴ MS Canon. Bibl. Lat. 61, 119r

pisanje redaka, već je prostor s desne strane u pet redaka ostavio praznim. Kako dotično objasniti, također je pitanje za raspravu. Logičnim se čini za pretpostaviti da je pisar iz nekog razloga namjerno ostavio toliko neispisanoga prostora, ne bi li poziciju teksta učinio već na prvi pogled zamjetnom, odnosno signalom za kakav specifični dio napjeva. Što u kontekstu crkvene reforme 11. stoljeća, pa i crkvenim promjenama kasnije, predstavljaju dotični stihovi, u ovome je radu već više puta naglašeno. „Nepoželjni element“, što su isti u očima reformatora očito bili, pisar je možda baš na ovaj način htio naglasiti⁶²⁵. Možda su ovih pet stihova bili tek podsjetnik na tradiciju beneventanskog teksta napjeva *Exultet*, koji se u „novijim vremenima“ u Zadru počeo polagano napuštati; možda je i uistinu došlo do kakve zabrane pjevanja te vrste teksta, a da za to danas nemamo sačuvanih izvora; možda se ipak radilo tek o nekoj vrsti inata promjenama koje su se zbivale u dotično reformatorsko vrijeme, a možda su pak svi potencijalni prethodno navedeni uzroci bili dijelom pomiješani i u trenutku izrade rukopisa dali poticaj pisaru da dotični dio u tekstu napjeva učini prepoznatljivim. Dakako, nije moguće dati odgovor niti na jednu od prethodno ponuđenih pretpostavki. Možemo se samo nadati da će buduća komparativna interdisciplinarna istraživanja u okviru ovoga napjeva dati nešto više podataka te samim time sigurnije i plauzibilnije zaključke.

Objasniti načine vizualne reprezentacije svih grafijskih sredstava u nekom rukopisu osnova je metode grafetičke analize. Pa ipak, samo prepoznavanje grafijskih sredstava nije dovoljno, budući da se time dijelom bavi i klasična paleografija. Rezultati grafetičke analize moraju biti prepoznate motivacije kojima su se pisari vodili pišući proučavane rukopise⁶²⁶. Što je rukopis kompleksniji te što su mu funkcije, posebice u domeni srednjovjekovne liturgije, važnije, broj motivacija za pisanje je veći. U ovome konkretnom slučaju, usporedimo li funkcije proučavanih nam kodeksa, sasvim je logično za pretpostaviti da će veći broj motivacija za pisanje, te samim time veću opreznost pri istom, imati pisar evanđelistara negoli obrednika, upravo zbog razlika u liturgijskoj funkciji.

Na prvome mjestu valja spomenuti posve praktičnu motivaciju prirodne ili tehnološke naravi. S tim u vezi, skriptorij je morao osigurati dovoljno skupocjene pergamene od životinjske kože, suvremen pribor za pisanje i ukrašavanje rukopisa itd. Pergamena Vekeneginog evanđelistara puno je kvalitetnija, odnosno čvršća i otpornija, u odnosu na onu montekasinskog

⁶²⁵ Prisjetiti se dotičnog moguće je u trećem poglavlju na str. 44-46 ovoga rada.

⁶²⁶ Više o tome u: Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 60-65.

obrednika. Pisanu Božju riječ bilo je potrebno čuvati duže negoli skup uputa o izvođenju liturgijskih obreda. Usko vezano uz to ekonomska je motivacija, u sklopu koje najčešće govorimo o štednji prostora rukopisa, što je prisutno u gotovo svim srednjovjekovnim rukopisima. Iz tog su razloga u srednjem vijeku, primjerice, nastajale ligature i abrevijacije, budući da je pergamena kao materijal za pisanje bila vrlo skupa. Pa ipak, štednja za prostorom nije jedini poticaj korištenju ligatura i abrevijacija. Tradicijska motivacija kao normativni stabilizator, pri kojoj su još od kasne antike abrevijacije bile korištene kao *nomina sacra*, često je puta imala važniju ulogu od one ekonomske. To je sasvim primjetno u oba napjeva, gdje su sveta imena redovno suspendirana, odnosno kontrahirana. Pa ipak, kako smo i vidjeli u prethodno navedenom primjeru s riječi *Christus*, motivacija može biti i puno složenija te dosezati elemente kršćanske filozofije. S druge strane, no tome slična, jest i ludička motivacija, koju možemo nazrijeti, primjerice, u odabiru korištenja opcionalnih ligatura, no o njoj ovdje nema smisla govoriti, budući da u ova dva napjeva, čini se, nije sadržana. Prethodno navedene dvije motivacije iznimno su rijetke, dijelom dakako i iz razloga jer su teško prepoznatljive te kao takve vrlo dubiozne. Na kraju, kao ona koja sumira sve prethodno navedeno te na temelju koje ocjenjujemo kvalitetu rukopisa na prvi pogled, estetska je motivacija. U nju se uklapaju sve prethodne motivacije pisara te je upravo zbog toga ista prisutna pri pisanju gotovo svih srednjovjekovnih i drugih rukopisa. Dakako, o estetici se posebno vodilo računa pri izradi onih rukopisa namijenjenih javnoj liturgijskoj ili kakvoj drugoj službi ili pak onih čija je funkcija na liturgijski višem nivou. U tom je pogledu razlika između Vekeneginog evanđelistara i montekasinskog obrednika egzemplarna i jasno vidljiva.

Na temelju svega prethodno napisanog, jasno je vidljivo da su motivacije pisara, odnosno skriptorija, samostana ili pak nekog drugog naručitelja rukopisa, brojne te da iste ovise o funkciji koju taj rukopis posjeduje⁶²⁷. Što je njegova funkcija na višem nivou, to će pisar imati više različitih motivacija za pisanje. Kako iste klasificirati, složen je zadatak uvijek ovisan o materijalu koji se proučava. Iako i naručitelji i skriptoriji nameću postulate kojima se određeni pisar treba voditi, isti taj pisar kao individua jest kreator svakoga novog rukopisa te je samim time svaki novonastali rukopis odjeven u novo ruho, nikada posve slično onom po kojem je eventualno nastalo. Višestruka motiviranost nastanka rukopisa tomu je uzrok.

⁶²⁷ Neke od prethodno navedenih motivacija mogu se naći u Žagarevoj monografiji, dok su neke proizašle kao rezultat moje vlastite analize dvaju napjeva. = Žagar, *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*, 63-65.

8. LITURGIA BENEVENTANA

Osnova, ali i svojevrsni *summa summarum* paleografske analize pisma i notacije, jest adekvatno poznavanje liturgije, odnosno onih liturgijskih formi i funkcija bitnih za aktualno istraživanje. U ovome konkretnom slučaju treba govoriti o tzv. beneventanskoj liturgiji, proizvoljnom nazivu ponajprije novije historiografije, unutar koje se uvelike ističe već više puta spomenuti Thomas F. Kelly i njegovi mnogobrojni doprinosi ovoj temi. Upravo je ta tema, kao primarni kontekst u kojem neki liturgijski rukopis nastaje, drugi dio uvertire u zaključna razmatranja ovoga rada. Koje su temeljne forme i funkcije spomenute beneventanske liturgije, na kojem je prostoru ista bila korištena te kojim intenzitetom, temeljna su pitanja koja je u nastavku potrebno razjasniti. Potpune odgovore dakako nije moguće ponuditi, ponajviše zbog iznimno malog broja izvora s kojima s tim u vezi baratamo. No ipak, možda i neke pretpostavke iznesene u nastavku rada mogu baciti novo svjetlo na kontekst ovdje proučavanih rukopisa te, na kraju krajeva, nastanak njih samih. Za kraj ostaje reći nekoliko riječi o skoro pa netaknutom pitanju prisutnosti beneventanske liturgije u Dalmaciji. Jesu li njezini obredi, ako o istoj kao takvoj uopće možemo govoriti, ikada bili korišteni u Dalmaciji te, ako jesu, na kakve nas to zaključke navodi? Može li se, na kraju krajeva, evidentno korištenje beneventanskog pisma, notacije i iluminacija dovesti s istoimenom liturgijskom praksom u vezu?

„Liturgy under siege⁶²⁸“ riječi su kojima Thomas F. Kelly opisuje beneventansku liturgiju danas putom sačuvanih nam izvora dostupnu za proučavanje. Vrlo je to mali broj ponajviše različitih fragmenata najčešće sasvim slučajno sačuvanih. Ono što je možda i paradoksalno s tim u vezi jest prisutnost i gregorijanske i beneventanske liturgijske prakse u jednom rukopisu⁶²⁹. Dotično nam sugerira da u okviru ove teme uglavnom baratamo izvorima iz 11. ili kasnijih stoljeća, čime nam raniji obredi, posebice oni iz perioda langobardske političke prevlasti na prostoru južne Italije, ostaju potpuna nepoznanica. Fragmentarna ostavština također nam sugerira nepostojanje kompletnih obrednih liturgijskih knjiga, čija bi prisutnost uvelike poboljšala današnje često vrlo nesigurne historiografske spoznaje o ovoj temi. Primjerice, obred Velikoga petka u rukopisu Vat. lat. 10673 usamljeni je svjedok navedene liturgijske prakse na prostoru južne Italije. Pa ipak, bez obzira na to, Thomas F. Kelly ustvrdio je da su specifični

⁶²⁸ Kelly, *The Beneventan Chant*, 63.

⁶²⁹ Isto, 63.

beneventanski obredi bili liturgijski neovisni na isti način kao što su bili i glazbeno⁶³⁰. Ova je konstatacija svakako više poticaj za stručnu raspravu negoli iskaz historiografskog konsenzusa.

Postoje brojne, no u najvećem broju vrlo sitne razlike u obredima s prostora beneventanskoga kulturnog kruga u usporedbi s od 11. stoljeća nadalje standardnim gregorijanskim. Na ovome mjestu vrijedi navesti dvije primjetne razlike u lekcionarima sa spomenutog prostora. Prva jest prisutnost nebiblijskoga teksta namijenjenog za čitanje. Dotično je, prisjetimo se, direktno povezano s beneventanskim tekstom napjeva *Exultet*, prepunim motiva neprisutnih u Bibliji. Ističe se u ovome slučaju i hagiografska literatura, za što nam je izvor, primjerice, Benevento 33, koji sadrži posebna hagiografska čitanja o sv. Martinu ili sv. Nazariju⁶³¹. Za prostor puno važnija za navesti jest pak druga razlika – čitanje perikopa Ivanovog evanđelja za korizmene nedjelje, što kao liturgijska praksa nije prisutno u ostatku Europe. Dva su dalmatinska rukopisa sudionici ove pojave, iako ne u potpunosti, budući da sadrže četiri od pet mogućih korizmenih nedjeljnih čitanja. To su: Dubrovački misal iz, vjerojatno, 13. stoljeća te zadarski rukopis MS Theol. Lat. Quart. 278. Posebice ovaj potonji, barem kako o tome piše Thomas F. Kelly, ističe spomenuta čitanja kao da se radi o nečemu drugačijem, možda čak i kontroverznom, te u svakom slučaju vrijednom čitačeve (ili slušačeve) pažnje⁶³². Neizbježno nas dotično asocira na već puno puta spomenutih pet stihova *Flore*, posebno obilježenih vjerojatno upravo iz razloga budući da im u tom trenutku, krajem 11. stoljeća, u jednom evanđelistaru, odnosno u njemu sadržanom napjevu *Exultet*, nije bilo mjesto.

Napjev *Exultet* s prostora beneventanskoga kulturnog kruga pojavljuje se u dvjema formama – svitku i kodeksu. Do danas nam je sačuvano 26 svitaka, odnosno 27 kodeksa različitih funkcija u kojima je sadržan ovaj napjev⁶³³. Dok nam svitci, koliko god sami ukazivali na posebnost prakse Velike subote na prostoru južne Italije, budući da je njihova upotreba u to vrijeme već odavno prepustila mjesto kodeksu; ne mogu ni na koji način sugerirati poziciju dotičnoga napjeva unutar liturgijskog obreda Velike subote, kodeksi su s druge strane u ovome kontekstu, već samim time što ne sadrže samo jedan napjev, od velike pomoći. Na tom je tragu današnjim istraživačima veliko olakšanje te ujedno i blagoslov postojanje 18 misala (od mogućih

⁶³⁰ Na više mjesta, odnosno u više svojih radova provlači Kelly navedenu tezu. Za razumijevanje istoga pogledati monografiju: Kelly, *The Beneventan Chant*, 95.

⁶³¹ Isto, 64.

⁶³² Isto, 64.

⁶³³ Kelly, *The Exultet*, 194.

27) s napjevom *Exultet*, koji time isti taj napjev smještaju u liturgijski kontekst večernjeg obreda Velike subote. Najraniji izvori, dakle oni iz 10. i 11. stoljeća, ukazuju na posebnost strukture spomenutog obreda. Naime, posvuda po ostatku Europe obred blagoslova ognja i svijeće te zatim pjevanja napjeva *Exultet* nalazio se na samom početku, što pak nije slučaj s praksom na prostoru južne Italije. Iako i među ovim izvorima postoje poneke razlike, moguće je spoznati generalnu strukturu obreda. Početni dio bile su litanije, nakon kojih su slijedila čitanja te otprilike na polovici obreda blagoslov svijeće, odnosno izvedba napjeva *Exultet*. Slijedilo je potom čitanje *Hec est hereditas* iz Knjige proroka Izaije, procesija do izvora s vodom, krštenje te na kraju misno slavlje⁶³⁴. Iz priloženog vidimo da se unutar beneventanskoga kulturnog kruga, barem u onim ranijim vremenima, prakticirao ponešto drugačiji liturgijski obred Velike subote s blagoslovom svijeće i pjevanjem napjeva *Exultet* tek u sredini.

Sredina 11. stoljeća vrijeme je početaka provođenja velikih promjena na političko-crkvenom planu skoro pa po čitavoj kršćanskoj Europi, pri čemu Rim, nauštrb partikularnih praksi s različitih prostora, jakim intenzitetom provodi purifikaciju i unifikaciju Crkve, što zajedničkim imenom pak nazivamo crkvenom reformom 11. stoljeća⁶³⁵. Upravo od tog vremena, točnije od 1046. godine, izmjenjivali su se na čelu Rimske kurije razni pape, svi mahom reformatori. Jedan od njih bio je već spomenuti papa Stjepan IX., koji je, prisjetimo se, 1058. godine donio odluku o zabrani tzv. ambrozijanskog pjevanja (*Ambrosianum cantum*). Zbog nedostatka izvora ova nam se odluka čini nastalom *ex nichilo*, što uvelike zbunjuje istraživače ove tematike te samim time otežava iznalaženje adekvatnih zaključaka. Iako nam je sasvim logično za napomenuti da su se jednom „sjevernjaku“, kleriku rodom iz Lotaringije, odgojenom i obrazovanom na zasadima uniformne gregorijanske liturgije, lokalne prakse južne Italije činile devijantnim i nedopustivim te je iz istog razloga o istima donijeta zabrana, postavlja se pitanje u kojoj se mjeri ona odnosila na drugačije pojave beneventanske liturgije. Važno je za zamijetiti da se prethodno predstavljena struktura liturgijskog obreda Velike subote, unutar koje je napjev *Exultet* smješten u sredini nakon čitanja, počela mijenjati upravo u vrijeme sve primjetnijeg i aktualnijeg franačko-rimskog teksta dotičnoga napjeva⁶³⁶. I to, dakako, gdje drugdje, nego u Monte Cassinu. I doista, ovdje proučavani montekasinski obrednik sadrži, prije samoga napjeva

⁶³⁴ U monografiji o napjevu *Exultet* Kelly je ovom liturgijskom fenomenu posvetio čitavo jedno poglavlje. = Kelly, *The Exultet*, 134-168.

⁶³⁵ O dotičnome više u drugome poglavlju na str. 19-22 ovoga rada.

⁶³⁶ Kelly, *The Exultet*, 134-135.

Exultet, uputu kako izvršiti obred blagoslova ognja, tj. svijeće⁶³⁷. Iz istog, te još iz nekolicine izvora, mahom iz Monte Cassina, spomenuti blagoslovi s dotičnim napjevom nalaze se, kako je to uostalom i danas standardizirano, na početku liturgijskog obreda.

Je li se dakle zabrana pape Stjepana IX. odnosila na, za njega zasigurno, devijantne lokalne liturgijske prakse južne Italije? Na to pitanje, zbog nedostatka ikakvih drugih sadržajno eksplicitnih izvora osim ovoga, ne možemo dati jednoznačan odgovor. Pa ipak, čini mi se sasvim logičnim nadovezati se na iznesene zaključke u okviru paleografske analize notacije i analize melodije napjeva *Exultet*. Kako smo i naveli, ova papinska odluka, čini se, bila je usamljena te ne posve efektivna, budući da su se beneventanski napjevi u okviru liturgije specifičnih obreda nastavili koristiti, iako sve više sporadično, i u sljedećim stoljećima⁶³⁸. Dokaza da je dotična odluka bila uniformno stajalište Rimske crkve o liturgijskim praksama južne Italije nemamo, no čini se vrlo vjerojatnim da se ista, iako se spominje samo riječ *cantum*, uvelike odnosila i na drugačije obrede od onih za koje se već u to vrijeme nastojalo da po čitavoj Europi budu unificirani. Promjene koje su se događale na tom planu trebalo bi, dakle, sagledavati više kroz prizmu napuštanja zastarjelih i sve usamljenijih tradicija, negoli pokoravanja kakvim novonastalim odredbama. Međutim, da su očito ipak postojale tendencije poticaja na promjene, možda pokazuju i dugo rezistentne starije prakse tzv. beneventanske liturgije preostale u ponekim mjestima. Tako, primjerice, u jednom od centara, Beneventu, drugačija struktura obreda Velike subote, s blagoslovom svijeće i napjevom *Exultet* nakon čitanja, prisutna je i u izvorima iz 12., a drugdje čak i iz kasnijih stoljeća⁶³⁹. Možemo time zaključiti da zabrana pape Stjepana IX. iz 1058. godine, čini se, nije postigla željenog efekta, no ista svakako za vrijeme u kojem je nastala nije bila nimalo neuobičajena, već jedan od pokazatelja dugotrajnih promjena na liturgijskom planu južne Italije u idućim stoljećima.

Dalmacija, pritom misleći na obalne gradove i gradove na otocima, poznavala je i pismo i notaciju i iluminacije koje zajedničkim pridjevom karakteriziramo beneventanskim. Iz tog je razloga opravdano postaviti pitanje što je s tzv. beneventanskom liturgijom, odnosno je li dalmatinski prostor poznao i koristio neke od njezinih specifičnih obreda. Na to pitanje također nije moguće jednoznačno odgovoriti, budući da ne postoji nijedan direktni izvor koji

⁶³⁷ MS Bibl. Vall. C 32, 24r-24v.

⁶³⁸ O ovome više u petom poglavlju na str. 105-107 ovoga rada.

⁶³⁹ Kelly, *The Exultet*, 138-143.

govori tomu u prilog. Vekenegin i Osorski evanđelistar po pitanju pozicije napjeva *Exultet* u okviru liturgijskog obreda Velike subote također ne daju nikakve informacije, budući da isti sadrže samo perikope Evanđelja te dotični napjev. Ne poznajemo također niti jedan izvor koji bi se odnosio na Dalmaciju te pritom spominjao pridjev „beneventansko“, izuzev pisma (sintagmu *in littera beneventana* susrećemo u kasnijim srednjovjekovnim izvorima u Dalmaciji⁶⁴⁰). Pa ipak, kako je već i navedeno, dva rukopisa, jedan iz Zadra te drugi iz Dubrovnika, sadrže perikope Ivanova evanđelja za četiri korizmene nedjelje, što pak nije u skladu sa standardnim čitanjima Rimske crkve, a kao praksa pojavljuje se na prostoru južne Italije kao važna značajka beneventanske liturgije. Ne dokazuju li dotična čitanja, dakle, postojanje beneventanske liturgije u Dalmaciji? Odgovor na ovo pitanje leži u načinu na koji shvaćamo sintagmu *beneventanska liturgija*. Nazvati skup različitih liturgijskih praksi, dijelom drugačijih od onih u ostatku Europe, jednim imenom te tako stvoriti privid prostora na kojem egzistira posve homogena liturgija, daleko je od tadašnje srednjovjekovne realnosti, a oslanja se uglavnom na premali broj izvora iz kojih, kao što se da zaključiti, istraživači pokušavaju doseći dalekosežne zaključke. Pažljivom usporedbom različitih izvora, iako se generalne paralele mogu povući, lako se uočava mnoštvo manjih ili većih razlika s obzirom na mjesto i vrijeme gdje se ova specifična liturgija koristila. Primjerice, Monte Cassino, Salerno i Benevent imali su zasigurno različite liturgijske prakse te je samim time vrlo nesigurno govoriti o jednoj liturgiji koja sva ta mjesta spaja. Praktičnije je, stoga, razumjeti ovaj specifični fenomen kao skup različitih liturgijskih praksi s određenim generalnim paralelama koje je moguće povući, ali koje s druge strane ne djeluju kao kohezivni element koji spaja sve te obrede u jedinstvenu grupu. Iz tog su se razloga i čitanja perikopa Ivanova evanđelja mogla naći u Dalmaciji za vrijeme korizmenih nedjelja, a da to istovremeno nije značilo postojanje svih južnotalijanskih liturgijskih praksi na suprotnoj jadranskoj obali kao ni uostalom pripadanje Dalmacije zamišljenom homogenom prostornom krugu jedinstvene liturgije. Možemo sasvim sigurno zaključiti da je dalmatinski prostor od početaka, a posebice za vrijeme crkvene reforme, bio prožet različitim kulturnim transferima, koji su, barem kada govorimo o liturgiji, bili dio one univerzalne te uniformne gregorijanske liturgije.

⁶⁴⁰ Stipišić, *Pomoćne povijesne znanosti*, 61.

9. ZAKLJUČAK

Vekenegin evanđelistar zadarski je rukopis nastao u samostanu sv. Krševana 1095. ili 1096. godine. Liturgijske je naravi namijenjen čitanju/pjevanju perikopa Evanđelja, odnosno izvedbi napjeva *Exultet* za vrijeme večernjih obreda Velike subote u samostanu sv. Marije u Zadru, gdje je uostalom Vekenega bila i opatica. Iako je Zadar, kao mjesto nastanka ovoga rukopisa, u ranome srednjem vijeku bio pod vlašću bizantskoga cara, u čije su ime vladali podložnici različitih titula, kao što su, primjerice, Madijevci s titulom priora, nastanak Vekeneginog evanđelistara, odnosno svih onih elemenata sadržanih u dotičnom rukopisu i analiziranih u ovome radu, ne možemo dovesti u vezu s utjecajem Bizanta na istočnojadransku obalu. Liturgijski, a unutar tog okvira i paleografski i muzikološki gledano, adekvatan kontekst nastanka Vekeneginog evanđelistara crkvena je reforma 11. stoljeća, odnosno sve one promjene koje su se događale na političko-crkvenom planu u Zadru u drugoj polovici 11. stoljeća. Jedna od glavnih karakteristika spomenutih promjena svakako su i povećana darivanja samostana i crkava, potaknutih mahom željom za spasom vlastite duše, među kojima niti samostan sv. Marije nije bio iznimka. Dio obnove njegova inventara krajem 11. stoljeća svakako je vrlo vrijedan i skupocjen Vekenegin evanđelistar.

S druge strane, montekasinski obrednik, puno manje kvalitete izrade od prethodno spomenutog, nastao je najvjerojatnije u samostanu Monte Cassino također krajem 11. stoljeća. Po svojoj funkciji ovaj se rukopis klasificira kao obrednik ili ritual, budući da, pojednostavljeno rečeno, sadrži upute za različite obrede, kao što su sahrane, bolesnička pomazanja, krštenja... Njegov dio također su i blagoslovi ognja i svijeće te ovdje proučavani napjev *Exultet*. Iz više razloga adekvatan je to materijal za usporedbu s napjevom iz Vekeneginog evanđelistara. Ponajprije, ova su dva rukopisa, odnosno dva ondje sadržana napjeva otprilike istoga vremena nastanka. Monte Cassino, matični samostan ovome obredniku, u domeni beneventanskoga kulturnog kruga doista je imao ulogu „mother house“ nad svim ostalim samostanima na tom području. Razlog tomu, ali i odabiru upravo ovoga rukopisa, jest jaka crkveno-politička spona Monte Cassina s Rimom, posebice u drugoj polovici reformnoga 11. stoljeća, iz kojega su potekli brojni provoditelji crkvene reforme, mahom budući pape. U tom kontekstu napjev *Exultet* također je adekvatan odabir za usporedbu, budući da će se upravo na tom napjevu, zbog sadržaja i liturgijske funkcije koje isti posjeduje, pojaviti tragovi crkvene reforme 11. stoljeća.

Napjev *Exultet* prozni je himan kojim đakon, nakon blagoslova ognja i uskrsne svijeće za vrijeme večernjeg liturgijskog obreda Velike subote, proklamira pobjedu svjetla nad tamom grijeha i smrti, odnosno Kristovo uskrsnuće. Napjev je podijeljen u dva dijela: uvod, koji se sastoji od svega pet stihova, te mnogo duže predslavlje. Njegovo porijeklo obavijeno je brojnim nejasnoćama i nedoumicama, ponajviše zbog manjka ključnih izvora. Pretpostavlja se da je tekst nastajao kroz duže vrijeme, kada je, u periodu ranoga kršćanstva i kasne antike, postojalo više različitih tekstova vezanih uz obred blagoslova svjetla, tradicije naslijeđene još iz židovske religije. Kasniji su autori ovome liturgijski vrlo važnom i svečanom napjevu pokušali pripisati egzaktnog autora – Jeronima, Augustina ili Ambrozija. Ni za jednog od navedene trojice ne postoje validni dokazi, a kombinacija malobrojnih izvora kojima baratamo upućuje na to da ovaj napjev nije nastao od pera jednog autora, već je nastajao kroz duže vrijeme, i to u dva stadija. Prvi stadij tako obuhvaća period 4. i 5. stoljeća, kada još uvijek ne postoji fiksirani oblik napjeva, već je sastavljanje teksta prepušteno đakonu, a sama izvedba bila je improvizacijskog karaktera. Pa ipak, pretpostavljamo da je već u tom periodu uvod, upravo zbog formulaičnog oblika u svega pet stihova, dobio kakav-takav fiksirani oblik. U iduća dva-tri stoljeća u liturgijski šarolikoj Europi ustalilo se više različitih predslavlja napjeva *Exultet*, ovisno dakako o prostoru nastanka.

I Vekenegin evanđelistar i montekasinski obrednik sadrže tzv. franačko-rimski tekst napjeva *Exultet*, koji u današnjoj historiografiji nazivamo još i *Vulgata*. Nastavši u okrilju Karolinga, ovaj je tekst napjeva, potaknut crkvenom reformom 11. stoljeća, standardni fiksirani oblik univerzalne rimske crkve od tog vremena nadalje. Svi prijašnji elementi prisutni u liturgijama s drugih prostora bili bi u ovome kontekstu izbacivani iz uporabe. Jedan od tih elemenata jest i beneventanski tekst napjeva *Exultet*, koji u današnjoj historiografiji nazivamo još i *Itala*. Nismo sigurni odnosi li se odredba pape Stjepana IX. iz 1058. godine, kojom zabranjuje „Ambrosianum cantum“, na tekst napjeva ili samo, kako bismo to na prvi pogled iščitali iz priložene sintagme, na specifičnu beneventansku melodiju napjeva. Kako bilo, ovaj je tekst od 11. stoljeća nadalje bivao sve manje u uporabi, odnosno zamjenjivan pogodnim franačko-rimskim tekstom. Budući da taj proces zamjene možemo pratiti kroz relativno dug period, u ovome bismo kontekstu trebali govoriti više o kakvom „trendu“ ili, bolje rečeno, napuštanju zastarjele tradicije ponekad poticanom različitim odredbama ili sličnim aktima, kao što je ovaj jedini nam sačuvani pape Stjepana IX. Da je beneventanski tekst napjeva bio na zalasku može se vidjeti i na primjeru Vekeneginog evanđelistara, u kojem tamošnji napjev *Exultet* sadrži tek pet

stihova s početnom riječi *Flore*, iz tzv. pohvale pčelama. Dotičnih pet stihova, iako za beneventanski tekst napjeva standardnih i u kontekstu crkvene reforme vrlo „kontroverznih“, budući da isti ne posjeduju autoritet Svetoga Pisma, tek je jedan mali dio čitavoga teksta napjeva korištenog na prostoru južne Italije u periodu ranoga srednjeg vijeka. Nepoznata nam ranosrednjovjekovna liturgijska tradicija Zadra, specifična htjenja samostana kao naručitelja, inat „novinama“ potaknutim djelovanjem crkvene reforme... neki su od mogućih razloga zadržavanja dotičnih pet stihova.

Oba ovdje proučavana rukopisa pisana su beneventanom, latiničnim pismom koje se tradicionalno datiralo periodom od 8. do 13. stoljeća, iako novija istraživanja pokazuju njegovu uporabu sve do 16. stoljeća, te koje je egzistiralo na prostoru Apeninskog poluotoka južno od Rima te na području Dalmacije. Elias A. Loew, koji je uostalom i objavio monumentalno djelo *The Beneventan Script*, podijelio je period korištenja beneventane u četiri faze: improvizacijsku, formativnu, zrelu i nazadnu. Tekst napjeva u oba je rukopisa pisan zreloom beneventanom, karakterističnom za razdoblje kraja 11. i čitavoga 12. stoljeća, u kojem su svi pismovni elementi sustavno i dosljedno korišteni, s visokom stupnjem preciznosti i elegancije u pisanju. Francis Newton u novije je vrijeme nadgradio Loewovu podjelu, smatrajući istu suviše krutom pri kontekstualiziranju rukopisa u realnom povijesnom okviru, te čitav korpus rukopisa pisanih beneventanom podijelio u dvije kategorije: *nobilissimi* i *plebei*, od kojih se potonja opet dijeli na *viliores* i *notabiliores*. U skupinu *nobilissimi* spadaju rukopisi najkvalitetnije izrade, uglavnom oni liturgijske naravi, za razliku od onih utilitarnih ili sličnih, koje ubrajamo u druge dvije navedene grupe. Vekenegin evanđelistar posebice, ali naravno i montekasinski obrednik, dio su grupe rukopisa *nobilissimi*. Newton je ovom podjelom u svjetlu novijih istraživanja, unutar kojih su otkriveni brojni novi i drugačiji rukopisi Loewu prije više od 100 godina nepoznati, pokušao objasniti kako korištenje svih onih elemenata beneventanskoga pisma nije ovisilo samo o periodu u kojem neki rukopis nastaje, već i o namjeni istoga. Što je rukopis namijenjen „višoj“ funkciji, kao npr. jedan evanđelistar u liturgiji, to će pisar voditi više računa o preciznosti i eleganciji kojom piše. Time je zabilježen primjetan historiografski pomak od biološke do kulturološke analogije shvaćanja razvoja pisma. Unutar potonje u obzir treba uzeti da nijedan rukopis ne nastaje kao vjerna kopija predložka, već da svaki pisar, kao dio šire zajednice, uvodi svoja stečena znanja i kreacije na temelju kojih nastaje novi i drugačiji rukopis.

Glazbena notacija Europe, koja se počela razvijati u okrilju karolinške renesanse te na istim temeljima kasnije bivala usavršavana, razvila se u nekoliko različitih pravaca, ovisno dakako o prostoru upotrebe. Jedna od tih jest i beneventanska notacija, kojoj je čitavu znanstvenu karijeru, u sklopu bavljenja specifičnim beneventanskim napjevima u okviru istoimene liturgije, posvetio Thomas F. Kelly. Slično kao i Loew pismo, Kelly je beneventansku notaciju također podijelio u četiri faze, odnosno četiri tipa, među kojima je treći tip reprezent zrelog, odnosno „zlatnog“ doba notiranja glazbe ovom vrstom notacije. Paleografska analiza u ovome je radu pokazala kako je notacija napjeva *Exultet* u Vekeneginom evanđelistaru drugog tipa, dok je u montekasinskom obredniku, iako vrlo slična, trećeg tipa. Usprkos ponekim razlikama između oblosti i uglatosti, to ipak nije niti jedina niti presudna karakteristika kojom razlikujemo notaciju ovih napjeva. Dva su glavna kriterija diferencijacije tipa 2 i 3: brojnost složenih i ornamentalnih oblika neuma te prilagođenost neuma horizontalnoj liniji koja označava visinu tona. U montekasinskom obredniku, u odnosu na Vekenegin evanđelistar, ne pojavljuju se često složeni ornamentalni oblici (npr. *quilisma*, *clivis strophica*, *pressus*...), čije je pak napuštanje iz uporabe pokazatelj promjena u sustavu beneventanske notacije. Neume su u oba rukopisa ispisane *in campo aperto*, s jednom tek urezanom horizontalnom crtom. Prilagođenost neuma horizontalnoj crti u montekasinskom obredniku uspješnije je postignuta no što je to slučaj s napjevom u Vekeneginom evanđelistaru.

Melodije napjeva *Exultet* jedne su od najjednostavnijih ikad nastalih. Zbog visoke uniformnosti i melodijske repetitivnosti iste su često korištene i za druge napjeve. Jedan je to, pretpostavimo, od glavnih razloga zašto je ova melodija nadživjela čak i beneventanski tekst napjeva te bila korištena sve do u 14. stoljeće. Njezina istovremena adaptiranost franačkorimskom tekstu donekle bi bila u suprotnosti s već više puta ukazanom odredbom pape Stjepana IX. iz 1058. godine, kojom se izričito kaže da se zabranjuje „ambrozijanski“, tj. beneventanski napjev. Budući da ova odredba očito nije bila efektivno provođena, kao i to da su u idućim stoljećima temeljne vrlo uniformne i formulaične postavke melodije napjeva *Exultet* bile slabo promjenjive, istu treba shvatiti tek kao odraz „sukoba“ različitih prostora, pri čemu je jedan papa lotarinškog porijekla na liturgijske prilike u južnoj Italiji gledao kao na devijantne lokalne prakse. Što se tiče usporedbe melodija ovih nam dvaju napjeva, velike razlike ne postoje, iako ih Kelly i u ovome slučaju različito klasificira. Za Kellyja melodije iz Monte Cassina zasebna su skupina sa sebi svojstvenim praksama, dok su melodije dalmatinskih napjeva stavljene u

zajednički koš s još nekim drugim perifernim rukopisima i onima ranoga nastanka, što bi opet moglo ukazivati na i kasnije adaptiranje promjenama na periferiji, negoli u centru. Izvor melodiji Vekeneginog evanđelistara, na temelju visoke sličnosti s onom iz Osorskog evanđelistara, bio bi kakav zajednički predložak, pretpostavimo u skriptoriju samostana sv. Krševana, no za isto dakako nemamo nikakvih dokaza.

Srednjovjekovne iluminacije nastale na prostoru južne Italije i Dalmacije, na temelju određenih zajedničkih karakteristika, skupnim imenom također možemo nazivati beneventanskim. Iluminacije takvih karakteristika pojavljuju se i u ovdje proučavana dva rukopisa, odnosno tamošnja dva napjeva. Dok iluminirane inicijale susrećemo u oba slučaja, dva za napjev *Exultet* standardna monograma dio su samo Vekeneginog evanđelistara. U montekasinskom obredniku za dotične je monograme ostavljen prazan prostor, kojeg je očito iluminator trebao ispuniti. Neispunjenost prostora očito nam tako sugerira i nezavršenost ovoga rukopisa. Iluminirani inicijali u uskoj su vezi sa sustavom puntuacije, odnosno sa sustavom podjele melodije napjeva na glazbene periode. Tako su dotični inicijali majuskulna slova koja nakon oznake *distinctio finalis* predstavljaju početak rečenice, a ujedno i početak novoga glazbenog perioda. Najvažnija iznimka u tom pogledu jesu pet stihova s početnom riječi *Flore*, koji čine jedan glazbeni period, a pri čemu je svako slovo *F*, smješteno jedno ispod drugog, ukrašeno različitim bojama, što je ujedno i signalizator koji dotične „nepoželjne“ stihove očito na neki način izdvaja od ostatka napjeva.

Monogrami *E* i *V* u Vekeneginom evanđelistaru, tj. u drugome slučaju čitava sintagma *Vere dignum*, pokazuju, iako na prvi pogled s velikom sličnošću s apulijskim formama, likovne elemente različitih karakteristika s različitim prostora Apeninskog poluotoka. Da je mješavina utjecaja ključan problem s kojim se u ovome slučaju treba uhvatiti u koštac pokazala je svojim doktorskim radom Rozana Vojvoda. Montekasinski prototipi, tipološka povezanost s Beneventom, umjetnička povezanost s Apulijom te još koji sitni tragovi s drugih prostora (Pisa, Napulj...); pokazatelj su spomenute mješavine. Dosadašnji olako korišteni termin 'utjecaj' u ovome slučaju, stoga, nije posve relevantan, budući da se njime ne ukazuje na adekvatan način na fragmentarnost različitih elemenata, koji bi vještijim kombiniranjem tvorili nove iluminacijske modele. 'Kulturni transfer', čini se, bio bi u ovome kontekstu opravdaniji termin za korištenje.

Grafetička analiza napjeva *Exultet* i fenomen beneventanske liturgije, za čiju su službu uostalom dotični napjevi i nastajali, poslužili su kao uvertira u zaključna razmatranja ovoga rada. Pisarevo „gospodarenje“ prostorom za pisanje te liturgija kao općenito adekvatan kontekst nastanka za tu svrhu namijenjenih srednjovjekovnih rukopisa objedinili su sve one prethodno analizirane teme – sadržaj napjeva, pismo, notaciju i iluminacije. Bez dotična dva poglavlja interdisciplinarno istraživanje pretočeno u ovaj rad ne bi bilo na adekvatan način zaokruženo, budući da sve te teme mogu, kao što uostalom u historiografiji najčešće i jesu, biti tema same za sebe. Pa ipak, u ovome sam radu ponudio mnoštvo zaključaka temeljenih na spomenutim različitim analizama te iste zaokružio spomenutim dvama poglavljima te kratkim sažetkom svega napisanog na nekoliko zaključnih stranica.

Na samom kraju rada valja se prisjetiti polazišne pretpostavke, tj. hipoteze na kojoj se čitavo ovo istraživanje i temeljilo – odnos centra i periferije na području proizvoljnog i, dakako, donekle paušalnog naziva beneventanski kulturni krug. S tim u vezi ključno je bilo usporediti dva napjeva *Exultet* u okviru kodeksa u kojima su nastali, i to jednog iz Monte Cassina, pretpostavljenog centra, te Zadra, dalmatinskog grada na periferiji proučavanog nam prostora. Može li se samostan Monte Cassino doista opisivati sintagmom *mother house* nad svim ostalim samostanima beneventanskoga kulturnog kruga, pa tako i onima u Zadru. Odgovor je potvrđan, no uz svu nužnu opreznost izricanja istog. Adekvatan kontekst u kojem ovaj model može biti plauzibilno korišten jest crkvena reforma 11. stoljeća kao specifična crkvena-politička klima unutar koje je Monte Cassino razvio jaku povezanost s Rimskom kurijom, što je konkretno značilo da su se sve promjene koje je spomenuta reforma donijela prepoznavale prvotno baš na tom samostanu. Iz tog su nam razloga u prethodnim analizama primjetni brojni „napredni“ montekasinski elementi u odnosu na one korištene u zadarskom svetokrševanskom skriptoriju – franačko-rimski tekst bez primjesa drugih tradicija, dosljednost korištenja elemenata novonastale uglate beneventane kao pisma, dijastematska notacija bez mnoštva složenijih i ornamentalnih notnih oblika itd. U napjevu *Exultet* iz Vekeneginog evanđelistara, rukopisu nastalom na periferiji beneventanskoga kulturnog kruga, neki su od navedenih elemenata već primjetni, dok će se drugi pojaviti tek kasnije. S druge strane, zasigurno veći značaj u trenutku svoga nastanka imao je Vekenegin evanđelistar, rukopis kojega treba smjestiti u kontekst svojevrzne liturgijske, pa i kulturne obnove Zadra potaknute brojnim promjenama koje je crkvena reforma u drugoj polovici 11. stoljeća na taj prostor donijela.

Iako procjena validnosti zaključaka iznesenih u ovome radu ostaje, kao što to uvijek i jest, na onima koji će ovaj rad čitati, raznovrsnošću i šarolikošću istih, a s druge strane opet svojevrsnom povezanošću s u uvodu zadanim istraživačkim pitanjima, htio sam pokazati koliko interdisciplinarna istraživanja mogu ponuditi ne samo novih, dosada nespoznatih zaključaka, već i posve drugačijih pogleda na one do danas u historiografiji više puta razjašnjene i donekle samorazumljive teme. Kompleksnost i dugotrajnost istih, s druge strane, usprkos svoj poželjnosti koju sa sobom nose, najčešća su prepreka i kamen spoticanja. U nadi da će ovaj rad, ako ništa drugo, pa onda barem osvijestiti koliko nam interdisciplinarna istraživanja mogu ponuditi novih rakursa iz kojih možemo promatrati ovdje proučavane historijske probleme te na temelju istih unaprjeđivati naše spoznaje o ovoj u historiografiji već pomalo zaboravljenoj i zapuštenoj temi, prepuštam akademskoj zajednici i svakom čitatelju ponaosob rezultate ovoga istraživanja na sud.

10. PRILOZI

**PRILOG 1 – TRANSKRIPCIJA NAPJEVA *EXULTET* IZ VEKENEGINOG
EVANDELISTARA I MONTEKASINSKOG OBREDNIKA**

MS Canon. Bibl. Lat. 61	MS Bibl. Vall. C 32
<p>115v Lumen Christi. <i>III vicibus</i>. Deo gratias. EXUL TET IAM ANGELICA TURBA CELORUM</p> <p>116r Exultent divina mysteria, et pro tanti regis victoria tuba intonet salutaris. Gaudeat se tantis tellus irradia- ta fulgoribus et eterni regis splendo- re lustrata totius orbis se sentiat ami- sisse caliginem. Letetur et mater ecclesia, tanti luminis adornata fulgoribus et mag- nis populorum vocibus hec aula resultet.</p> <p>116v Quapropter astantibus vobis fratres karissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una mecum que- so Dei omnipotentis misericordiam invocate. Ut qui me non meis meritis <i>intra levita- rum numerum</i> dignatus est aggre- gare, luminis sui gratiam infundens, ce- rei huius laudem implere precipiat. Per dominum nostrum Iesum Christum filium suum <i>viventem secum atque regnantem</i> in unitate</p> <p>117r Spiritus Sancti per omnia secula seculorum. Amen. Dominus vobiscum. Et cum Spiritu tuo. Sursum corda. Habemus ad Dominum. Gratias agamus Domino Deo nostro. Dignum et iustum est. VERE DIGNUM ET IUSTUM EST.</p>	<p>24v Lumen Christi. <i>Respondent omnes</i>. Deo gratias. <i>III vicibus</i>. <i>Et post hec diaconus dicat.</i></p> <p>25r Exultet iam ange- lica turba celorum, exultent divina mysteria, et pro tanti regis victoria, tuba intonet salutaris. Gaudeat se tantis tellus irradiata fulgoribus, et eterni regis splendore lustrata, totius orbis se- sentiat amisisse caliginem. Letetur et ma- ter ecclesia tanti luminis adornata fulgoribus et magnis populorum vocibus hec aula resultet.</p> <p>25v Quapropter astantibus vobis fratres karissimi, ad tam miram sancti huius luminis claritatem, una mecum queso, Dei omnipotentis misericordiam invocate. Ut qui me non meis meritis intra levitarum numerum dignatus est aggregare, lu- minis sui gratia infundente, cerei huius laudem im- plere precipiat. Per Dominum nostrum Ie- sum Christum filium suum viventem secum atque reg- nantem in unitate spiritus sancti deus, per omnia secula seculorum. Amen. Dominus vobiscum</p> <p>26v ministerio personare. Qui pro nobis tibi eterno patri ade debitum soluit, et veteris piaculi cautio- nem, pro cruore deterisit. Hec sunt enim festa paschalia in quibus verus ille agnus occiditur, eiusque san- guis postes consecrantur. Hec nox est in qua primum patres nostros filios Israhel eductos ex Egyp- to, rubrum mare sicco vestigio transire fecisti. Hec igitur nox est que peccatorum tenebras, colum- ne illuminatione purgavit, Hec nox est que hodie per universum mundum in Christo credentes</p>

117v

equum et salutare.

Te invisibilem Deum patrem omnipotentem, filiumque eius unigenitum Dominum Iesum Christum toto cordis ac mentis affectu, et vocis ministerio personare.

Qui pro nobis tibi eterno patri ade debitum soluit, et veteris piaculi cautionem pio cruore detersit.

Hec sunt enim festa paschalia, gaudiorum in quibus verus ille agnus occiditur, eiusque san-

118r

guis postibus consecratur.

Hec nox est in qua primum patres nostros filios Israhel deductos de Egypto rubrum mare sicco vestigio transire fecisti.

Hec igitur nox est, que peccatorum tenebras columnae illuminatione purgavit.

Hec nox est que hodie per universum mundum in Christo credentes a vitiis seculi segregatos, et caliginem peccatorum reddit gratie sociat sanctitati.

118v

Hec nox est in qua destructis vinculis mortis, Christus ab inferis victor ascendit. Nichil enim nobis nasci profuerat nisi redimi profuisset.

O mira circa nos tue pietatis dignatio. O inestimabilis dilectio caritatis, ut servum redimeres filium tradidisti. O certe necessarium ade peccatum nostrumque quod Christi morte deletum est. O felix culpa que talem ac tantum

119r

meruit habere redemptorem.

O vere beata nox que sola meruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit.

Hec nox est de qua scriptum est, et nox ut dies illuminabitur, et nox illuminatio mea in deliciis meis.

Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat, et reddit innocentiam lapsis.

27r

a vitiis seculi segregatos et caligine peccatorum, reddit gratie, sociat sanctitate. Hec nox est in qua destructis vinculis mortis Christus ab inferis victor ascendit. Nichil enim nobis nasci profuit nisi redimi profuisset. O mira circa nos tue pietatis dignatio. O inestimabilis dilectio caritatis, ut servum redimeres filium tradidisti. O certe necessarium Ade peccatum, quod Christi morte deletum est. O felix culpa que talem ad tantum meruit habere redemptorem. O beata nox que sola me

27v

ruit scire tempus et horam, in qua Christus ab inferis resurrexit. Hec nox est de qua scriptum est, et nox dies illuminabitur, et nox illuminatio mea in deliciis meis. Huius igitur sanctificatio noctis fugat scelera, culpas lavat, reddit innocentiam lapsis, mestis letitiam, fugat odia, concordiam parat, et curvat imperia. In huius igitur noctis gratia suscipe sancte pater incensi huius sacrificium vespertinum, quod tibi in hac cerei oblatione sollempni per ministrorum manus de operibus apum, sacrosancta reddit ecclesia.

28r

Sed iam columnae huius preconia novimus quam in honore Dei rutilans ignis accendit. Qui licet divisus in partes mutuati tamen luminis detrimenta non novit. Aliter liquantibus ceris, quam in substantiam pretiose huius lampadis apis mater eduxit. Apis ceteris que subiecta sunt homini animantibus antecellit. Cum sit enim minima corporis parvitate in gentes animos angusto versat in pectore, viribus inbecillis sed fortis ingenio. His explorata temporum vices cum canitiem pruinosam yberna posu-

28v

erunt, et glaciale senium verni temporis moderata deterserunt statim prodeundi ad laborem cura succedit. Disperseque per agros libratis paululum pennis cruribus suspensis insidunt. Partim ore legentes flosculos, onerate victualibus suis ad castra remeant. Ibique alie inestimabilis arte cellulas tenaci glutino instruunt, alie liquantia mella stipant, alie vertunt flores in ceram, alie ore natos fingunt, alie collectum efoliis nectar includunt. O vere mirabilis apis cuius nec sexum masculi violat, fetus non

29r

quassat, nec filii destruunt castitatem. Sicut sancta concepit virgo Maria, virgo peperit et

119v

Mestis letitiam, fugat odia, concordiam parat, et curvat imperia.

In huius igitur noctis gratia suscipe sancte pater incensi huius sacrificium vespertinum, quod tibi in hac cerei oblatione sollemni per ministrorum manus de operibus apum facto sancta reddit ecclesia.

Sed iam columnae huius preconit novimus, quam in honore dei rutilans ignis accendit. (*hic accendat cereum magnum*)

Qui licet divisus in partes, mutuati

120r

sui luminis detrimenta non novit.

Alitur liquantibus ceris, quas in substantia pretiose huius lampadis apis mater eduxit.

Apis ceteris que subiecta sunt homini animantibus antecellit.

Cum sit minima corporis parvitate. in gentes animos angusto versat in pectore.

Viribus inbecillis, sed fortis ingenio.

Hec explorata temporum vices, cum

120v

canitie pruinosa hiberna posuerint, et glaciali senio verni temporis immoderata deterserint, statim prodeundi ad laborem cura succedit.

Disperseque per agros libratis paululum pennis, cruribus suspensis insidunt.

Partim ore legere flosculos, onerate victualibus suis ad castra remeant.

Hibique alie inestimabilis arte cellulas, tenaci glutino instruunt.

121r

Alie liquantia mella stipant, alie vertunt flores in ceram, alie ore natos fingunt, alie collectum efoliis nectar includunt.

Flore utuntur coniuge.

Flore funguntur genere.

Flore domos instruunt.

Flore divitias conveunt.

virgo permansit. O vere beata nox que expoliavit Egyptios, ditavit Hebreos, nox in qua terrenis celestia iunguntur. Oramus te Domine, ut cereus iste in honorem nominis tui consecratur, ad noctis huius caliginem destruendam indeficiens perseverare. In odorem suavitatis acceptus, superni luminaribus misceatur. Flammam eius lucifer matutinus inveniat, ille inquam lucifer qui nescit

29v

occasum, ille qui regressus ab inferis humano generi serenus illuxit. Precamur ergo te Domine ut nos famulos tuos omnem clerum et devotissimum populum, una cum beatissimo papa nostro, itt, et abbate nostro, itt, cum omni congregatione beatissimi BENEDICTI, presentis vite quiete concessa, gaudiis facias perfrui sempiternis. Memento etiam Domine famuli tui X nostri, itt, nec non et famuli tui principis nostri itt, et celestem eis concede victoriam cum omni exercitu eorum, et

30r

his qui tibi offerunt hoc sacrificium laudis premia eterna largiaris. Per Dominum nostrum Iesum Christum filium tuum, qui tecum et cum Spiritu sancto vivit et regnat Deus, per omnia secula seculorum. Amen.

Flore ceram conficiunt. (*usque hic*)
O vere mirabilis et laudabilis apis, cuius nec sexum

121v
masculini violant, fetus non quassat,
nec filii destruunt castitatem.
Sicut sancta concepit virgo Maria, virgo peperit et virgo permansit.
O vere beata nox que spoliavit Egyptios, ditavit Hebreos.
Nox in qua terrenis celestia *coniunguntur*.
Oramus te Domine ut cereus iste in honorem nominis tui consecratus, ad noctis huius caliginem destruendam

122r
indeficiens perseverare.
In et odorem suavitatis acceptus, supernis luminaribus misceatur.
Flammas eius lucifer matutinus inveniat, ille inquam lucifer quod nescit occasum.
Ille qui regressus ab inferis, humano generi serenus illuxit.
Precamur ergo te Domine, ut nos famulos tuos omnem clerum, et devotissimum populum, una cum beatissimo papa

122v
nostro, itt, et antistite nostro, itt, presentis vite quiete concessa gaudiis facias perfrui sempiternis.
Memento etiam Domine famuli tui imperatoris itt, nec non et famuli tui prioris nostri, itt, et universi populi huius civitatis, qui tibi offerunt hoc sacrificium laudis, ut his omnibus premia eterna largire *digne*aris.
Respice quesumus Domine ad devotionem famule tue abbatisse nostre, u, totiusque con-

123r
gregationis sancte Marie sibi commisse.
Huius tu Deus desiderii vota prenoscens, ineffabilis pietatis, et misericordie tue munere tranquillitatem perpetue pacis accomoda.
Et eas per hec paschalia festa assidua protectione regere gubernare

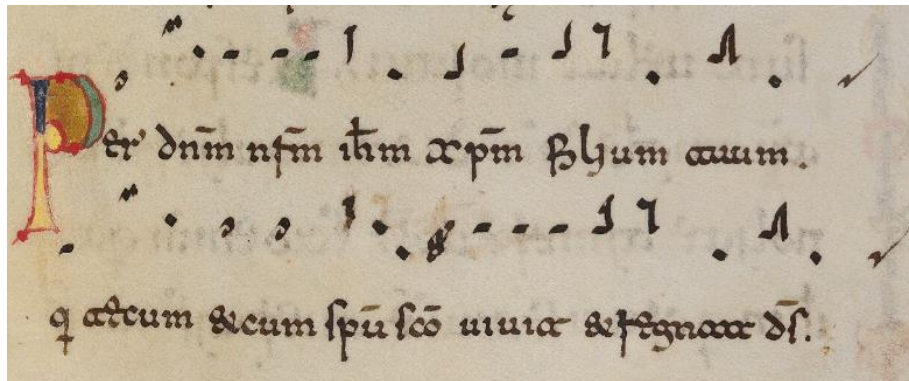
et conservare digneris.
Per Dominum nostrum Iesum Christum filium tuum,
qui tecum et cum Spiritu Sancto vivit et regnat Deus,

123v
per omnia secula seculorum. Amen.

PRILOG 2 – MONOGRAMI *E I VERE DIGNUM* (MS Canon. Bibl. Lat. 61, 115v, 117r)



PRILOG 3 – PRIMJER KORIŠTENJA ABREVIJACIJA (MS Canon. Bibl. Lat. 61, 123r)



PRILOG 4 – „PET STIHOVA“ IZ VEKENEGINOG EVANĎELISTARA (MS Canon. Bibl. Lat. 61, 121r)



11. BIBLIOGRAFIJA

NEOBJAVLJENI IZVORI

„Rituale sive Ordo Romanus et Missale Antiquum cum Notis Musicis.“ Bibliotheca Vallicelliana, Rim. MS Bibl. Vall. C 32.

„Vekenegin evanđelistar.“ Bodleian Libraries, Oxford. MS Canon. Bibl. Lat. 61.

OBJAVLJENI IZVORI

„Charta monasterii Cluniacense.“ U: *Recueil des chartes de l'abbaye de Cluny*, sv. 1. Prir. Alexandre Bruel. Paris: Imprimerie nationale, 1876.

„Chronica monasterii Casinensis.“ U: *Monumenta Germanie Historica Scriptores 34*, ur. Hartmut Hoffmann. Hannover: Hahn, 1980.

Kotorski misal sv. Jakova od Lode. Zagreb: Hrvatsko nacionalno vijeće Crne Gore, 2019.

Missale Ragusinum. Prir. Richard F. Gyug. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1990.

Missale Romanum: ex decretum Concilii Tridentini restitutum. Rim: Bonnae ad Rhenum – Aedibus Palmarum, 2004.

Novi zavjet. Prev. Bonaventura Duda i Jerko Fućak. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1973.

Stipišić, Jakov - Miljen Šamšalović, ur. *Codex Diplomaticus Regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae*. Sv. 1, ur. serije Marko Kostrenčić. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, 1967.

Vazmeni hvalospjev. Prir. Miroslav Martinjak. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2021.

LITERATURA

- Alberi, Mary. „‘The Better Paths of Wisdom’: Alcuin’s Monastic ‘True Philosophy’ and the Worldly Court.” *Speculum* 76 (2001): 896–910.
- Ančić, Mladen. „Opatica Čika i kralj Petar Krešimir IV.: Bizant u susretu s Hrvatskim Kraljevstvom,“ U: *ABBATISSA INGENUITATE PRECIPUA: Zbornik radova sa znanstvenog kolokvija „950. obljetnica Samostana benediktinki Sv. Marije u Zadru (1066.-2016.)”*, ur. Mladen Ančić, 13-51. Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016.
- Ančić, Mladen. „Vekenega i kralj Koloman.“ U: *LAUDE NITENS MULTA: Zbornik radova s kolokvija u povodu 900. obljetnice Vekenegina epitafa*, ur. Pavuša Vežić i Ivan Josipović, 15-40. Zadar: Sveučilište u Zadru, 2011.
- Apel, Willi. *The Notation of Polyphonic Music, 900-1600*. Cambridge: Medieval Academy of America, 1961.
- Avery, Myrtila. *The Exultet Rolls in South Italy*, vol. II. Princeton: Princeton University Press, 1936.
- Bannister, Henry. „The Vetus Itala Text of the Exultet.“ *The Journal of Theological Studies* 1 (1909): 43-54.
- Bischoff, Bernard. *Latin Paleography*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Blažević, Zrinka, Tihana Kušter. „Historija isprepletanja danas: teorijska polazišta i istraživačke perspektive.“ *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest* 52/1 (2020): 15-36.
- Bloch, Herbert. „Monte Cassino, Byzantium, and the West in the Earlier Middle Ages.“ *Dumbarton Oaks Papers* 3 (1946): 166-222.
- Bovon, Francois. „Names and Numbers in Early Christianity.“ *New Testament Studies* 47 (2001): 267-288.
- Brown, Virginia. *Terra sancti Benedicti*. Rim: Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.
- Budak, Neven. *Hrvatska povijest od 550. do 1100*. Zagreb: Leykam international, 2018.

- Contreni, John J. "Learning for God: Education in the Carolingian Age." *The Journal of Medieval Latin* 24 (2014): 89–129.
- Cowdrey, Herbert E. J. *The Cluniacs and the Gregorian Reform*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Encyclopedia, s. v. „Liturgical Use of Light“.
- Fried, Johannes. *The Middle Ages*. Cambridge: The Balknap Press of Harvard University Press, 2015.
- Gallmann, Peter. *Graphische Elemente der geschriebenen Sprache*. Tuebingen: May Niemeyer Verlag, 1985.
- Galović, Tomislav. „Croatia Benedictina: Hrvatsko Kraljevstvo, Petar Krešimir IV. i Ordo sancti Benedicti.“ U: *ABBATISSA INGENUITATE PRECIPUA: Zbornik radova sa znanstvenog kolokvija „950. obljetnica Samostana benediktinki Sv. Marije u Zadru (1066.-2016.)“*, ur. Mladen Ančić, 53-74. Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016.
- _____. „Scriptura Beneventana – Example of European Calligraphic Script in the Middle Ages.“ U: *Classical Heritage from the Epigraphic to the Digital*, ur. Irena Bratičević & Teo Radić, 103-136. Zagreb: Academia Ragusina, 2014.
- Gampel, Alan. „Papyrological Evidence of Musical Notation from the 6th to the 8th Centuries.“ *Musica disciplina* 57 (2012): 5-50.
- Grgić, Marijan. „Najstarije zadarske note.“ U: *Grad Zadar – presjek kroz povijest*, ur. Grga Novak i Vjekoslav Maštrović, 269-353. Zadar: JAZU, 1966.
- Guzman, Almagro A. „A Portuguese contribution to 16th century Roman antiquarism: the case of Aquiles Estaço (1524-1581) and roman epigraphy, in Portuguese Humanism and the Republic of letters.“ U: *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, ur. M. Barbara - K.A.E. Enenkel, 353-373. Leiden: Brill, 2012.
- Gyug, Richard. „From Beneventan to Gothic: Continuity and Change in Southern Italian Liturgical Ceremonies.“ U: *Classica et Beneventana: Essays presented to Virginia Brown on the occasion of her 65th Birthday*, ur. F. T. Coulson i A. A. Grotans, 293-310. Turnhout: Brepols, 2008.

- Haines, John. „From Point to Square: Graphic Change in Medieval Music Script.“ *Textual Cultures* 3 (2008): 30-53.
- Harper, John. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Centuries*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Hiley, David. *Western Plainchant*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Huglo, Michel. „L'auteur de l'Exultet pascal.“ *Vigiliae Christianae* 7 (1953): 79-88.
- Inguanez, D. M. *La Scrittura Beneventana in codici e documenti dei secoli XIV e XV*. Firenze: Scritti di paleografia e diplomatica in onore Vincenzo Federici, 1945.
- Jurković, Miljenko. „Crkvena reforma i ranoromanička arhitektura na istočnom Jadranu.“ *Starohrvatska prosvjeta* 3 (1990): 191-213.
- Kelly, Thomas F. „Montecassino and the Old Beneventan Chant.“ *Early Music History* 5 (1985): 53-55.
- _____. *The Beneventan Chant*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- _____. “The Exultet in Dalmatian Manuscripts in Beneventan Script.” u: *Srednjovjekovne glazbene kulture Jadrana – Mediaeval Music Cultures of the Adriatic Region*, ur. Stanislav Tuksar, 23-38. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2000.
- _____. *The Exultet in the Southern Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- _____, ur. *Chant and Its Origins*. London; New York: Routledge, 2009.
- Klaić, Nada, Ivo Petricioli. *Zadar u srednjem vijeku do 1409*. Zadar: Filozofski fakultet u Zadru, 1976.
- Klaić, Nada. „Pobjeda reformnog Rima na Jadranu za pape Grgura VII.“ *Vjesnik HARiP* 28 (1985): 147-202.
- Kustura, Hana Breko. *Glazba povijesnih hrvatskih zemalja u srednjem vijeku*. Zagreb: Leykam international, 2022.

- _____. „Hrvatski srednjovjekovni glazbeni kodeksi – na razmeđi različitih kulturnih tradicija.“ u: *Raukarov zbornik*, ur. Neven Budak, 127-142. Zagreb: FF Press, 2005.
- Ladner, Gerard B. „The 'Portraits' of Emperors in Southern Italian Exultet Rolls and the Liturgical Commemoration of the Emperor.“ *Speculum* 17 (1942): 181-200.
- Loew, Elias A. *The Beneventan Script – a History of the South Italian Minuscule*. Oxford: Clarendon Press, 1914.
- _____. *The Beneventan Script – a History of the South Italian Minuscule*, II. izdanje. Uredila Virginia Brown. Rim: Edizioni di Storia e Letteratura, 1980.
- Lukšić, Tugomir, ur. *Sjaj zadarskih riznica*. Zagreb: Muzejski prostor, 1990.
- Maksimović, Jovanka. „Beleške o iluminacijama južne Italije i Dalmacije u srednjem veku.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 21 (1980): 190-199.
- Martinjak, Miroslav. *Gregorijansko pjevanje – baština i vrelo rimske liturgije*. Zagreb: Hrvatsko društvo crkvenih glazbenika, 1997.
- Miller, Samuel D. “Guido d’Arezzo: Medieval Musician and Educator.” *Journal of Research in Music Education* 21 (1973): 239–245.
- Monumenta liturgica beneventana*. <https://pims.ca/article/monumenta-liturgica-beneventana/> (posjećeno 5. rujna 2023.)
- Newton, Francis. „One Scriptorium, Two Scripts: Beneventan, Caroline, and the Problem of Marston Ms 112.“ *The Yale University Library Gazette* 66 (1991): 118-133.
- _____. „The Desiderian Scriptorium at Monte Cassino: The "Chronicle" and Some Surviving Manuscripts.“ *Dumbarton Oaks Papers* 30 (1976): 35-54.
- _____. *The Scriptorium and Library at Monte Cassino, 1058-1105*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Novak, Viktor. *Latinska paleografija*. Beograd: Naučna knjiga, 1952.

- _____. „Marginalije za historiju zadarskog manastira sv. Marije u XII stoljeću.“ *Starohrvatska prosvjeta* 3 (1963): 181-202.
- _____. „Neiskorišćavana kategorija dalmatinskih historijskih izvora od VIII. do XII. stoljeća : koju se vrstu još neiskorištenih podataka za vizantijsku i hrvatsku historiju može naći u dalmatinskim rimsko-liturgijskim rukopisima od VIII. do XII. stoljeća?“ *Radovi Instituta JAZU u Zadru* 3 (1957): 39-74.
- _____. *Scriptura beneventana: s osobitim obzirom na tip dalmatinske beneventane: paleografska studija*. Zagreb: Tipografija, 1920.
- _____. „Većenegin evanđelistar: notae paleographicae.“ *Starine JAZU* 51 (1962): 5-48.
- Odermatt, Ambros. *Ein Rituale in beneventanischer Schrift: Roma, Biblioteca Vallicelliana, Cod. C 32: Ende des 11. Jahrhunderts*. Freiburg: Universitatverlag Freiburg Schweiz, 1980.
- Oldfield, Paul. *City and Community in Norman Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Parrish, Carl. *The Notation of Medieval Music*. New York: Norton, 1959.
- Peattie, Matthew G. „The Beneventan Antiphon and the Influence of Beneventan Style in the South Italian Office.“ Ph.D. diss., Harvard University, 2005.
- _____. „Transcribing the Beneventan Chant.“ *Plainsong and the Medieval Music* 19 (2010): 139-167.
- Pecarski, Branka Telebaković. „Notae artis illuminatoriae.“ *Starine JAZU* 51 (1962): 49-60.
- Petrak, Marko. „The Byzantine Emperor in Medieval Dalmatian Exultets.“ U: *Byzantium in Dialogue with the Mediterranean*, ur. Daniëlle Sloopjes i Mariette Verhoeven, 47-66. Leiden: Brill, 2019.
- Petrović, Tihomir. *Osnove glazbene teorije*. Zagreb: HDGT, 2007.
- Praga, Giuseppe. *Lo scriptorium dell'abbazia benedettina di San Grisogono in Zara*. Rim: Archivio Storico per la Dalmazia, 1930.
- Stipišić, Jakov. *Pomoćne povijesne znanosti u teoriji i praksi*. Zagreb: Školska knjiga, 1985.

- Sullivan, Blair. „Interpretative Models of Guido of Arezzo's *Micrologus*.“ *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 20 (1989): 20–42.
- Sullivan, Richard E. “The Carolingian Age: Reflections on Its Place in the History of the Middle Ages.” *Speculum* 64 (1989): 267–306.
- Vežić, Pavuša. „Bazilika Sv. Ivana Krstitelja (Sv. Nediljica) u Zadru.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 23 (1999): 7-16.
- Vojvoda, Rozana. „Dalmatian Illuminated Manuscripts Written in Beneventan Script and Benedictine Scriptoria in Zadar, Dubrovnik and Trogir.“ Ph.D. diss., Central European University, 2000.
- Ward, Janet. „Interdisciplinarity, German Studies, and the Humanities.“ *German Studies Review* 39 (2016): 517-527.
- Yudkin, Jeremy. *Music in Medieval Europe*. New Jersey: Prentice Hall, 1989.
- Žagar, Mateo. *Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova*. Zagreb: Matica hrvatska, 2007.

12. SAŽETAK

Tema ovoga diplomskog rada paleografska je analiza pisma i notacije napjeva *Exultet* sadržanog u dvama 11-stoljetnim rukopisima: Vekeneginom evanđelistaru iz samostana sv. Marije u Zadru te obredniku iz samostana Monte Cassino. Uz pismo i notaciju, kao glavne dijelove ovoga istraživanja, neizbježno je bilo uklopiti i sve one popratne elemente karakteristične za prostor za ovaj rad proizvoljnog naziva – beneventanski kulturni krug. Prvi korak u tom pravcu bila je tekstna analiza napjeva. Ona je pak uključivala usporedbu beneventanske i franačko-rimske verzije napjeva, pri čemu je potonja u kontekstu crkvene reforme 11. stoljeća polagano zamjenjivala uporabu beneventanske. Paleografske analize pisma i notacije osnovni su i najvažniji dijelovi rada. Usporedba oble dalmatinske i uglate montekasinske beneventane, kao uostalom i usporedba neuma iz dvaju proučavanih rukopisa, potpomognuta je mnoštvom slikovnih priloga, a iste su imale zadatak pokazati kako su brojne razvojne promjene, posebice u drugoj reformnoj polovici 11. stoljeća, utjecale na različite pismovne i glazbene forme Zadra i Monte Cassina. Novija istraživanja pokazala su i koliko je važno uzeti u obzir rukopis i njegovu funkciju u cjelini, ne bismo li adekvatno pristupili dvjema prethodno spomenutim analizama. Nadalje, gledano iz aspekta iluminacija, zadarski je prostor posebice zanimljiv, budući da već na samom primjeru napjeva iz Vekeneginog evanđelistara nailazimo na utjecaje s različitih prostora, koje je zbog njihove fragmentarnosti opravdanije nazivati kulturnim transferima. Grafetička analiza napjeva i beneventanska liturgija dvije su teme koje su za zadatak imale zaokružiti sve prethodno izneseno te time uvesti istraživanje u zaključna razmatranja. Iako je mnogo toga napisano te iako su mnoge danas poznate historijske činjenice i procesi sagledani iz različitih kutova, cilj ovoga rada bio je pokazati odnos centra i periferije u kontekstu tzv. beneventanskoga kulturnog kruga, a na primjeru dvaju samostana iz Zadra i Monte Cassina. Sve su se promjene reformne druge polovice 11. stoljeća, zbog jake crkvenopolitičke povezanosti s Rimom, isprva pojavile u Monte Cassinu, a od tamo disperzirale postupno po spomenutom prostoru te u jednom trenutku stigle i u Zadar. Interdisciplinarna istraživanja napjeva iz proučavanih nam dvaju rukopisa, odnosno sagledavanje brojnih elemenata iz različitih rakursa, omogućuje evaluaciju do danas već etabliranih spoznaja te iznalaženje novih adekvatnih zaključaka.

SUMMARY

The subject of this master thesis is the paleographical analysis of the script and notation of the *Exultet* chant contained in two 11th-century manuscripts: Vekenega's Book of Gospels from the monastery of St. Mary in Zadar and the ritual from the Monte Cassino monastery. In addition to script and notation, as the main parts of this research, it was inevitable to include all those accompanying elements characteristic of the area with an, for this work, arbitrary name - the Beneventan cultural region. The first step in this direction was the textual analysis of the chant. It included a comparison of the Beneventan and the Franko-Roman versions of the chant, with the latter slowly replacing the use of the Beneventan in the context of the church reform of the 11th century. Paleographic analysis of the script and notation are the basic and most important parts of the work. The comparison of the round Dalmatian and the angular Montecassino Beneventan script, as well as the comparison of the neums from the two studied manuscripts, is supported by a large number of pictorial contributions, and these had the task of showing how numerous developmental changes, especially in the second reform half of the 11th century, affected various written and musical forms of Zadar and Monte Cassino. Recent research has also shown how important it is to take into account the manuscript and its function as a whole, if we do not adequately approach the two previously mentioned analyses. Furthermore, viewed from the aspect of illuminations, the Zadar area is particularly interesting, since already on the very example of the song from Vekenega's Book of Gospels, we come across influences from different areas, which due to their fragmentary nature are more justified to be called cultural transfers. The graphic analysis of the chants and the Beneventan liturgy are two topics that had the task of rounding up everything previously presented and thereby introducing the research into concluding considerations. Although much has been written and although many historical facts and processes known today are seen from different angles, the aim of this work was to show the relationship between the center and the periphery in the context of the so-called of the Beneventan cultural circle, on the example of the two monasteries from Zadar and Monte Cassino. All the reform changes of the second half of the 11th century, due to the strong ecclesiastical and political connection with Rome, first appeared in Monte Cassino, and from there gradually dispersed throughout the mentioned area and at one point reached Zadar. Interdisciplinary research of the chants from the two manuscripts we studied, that is, looking at

numerous elements from different angles, enables the evaluation of historical knowledge already established and the finding of new adequate conclusions.