

ČLANCI

Liturgijska glazba u prošlosti i sadašnjosti

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

Miroslav Martinjak, Zagreb

Stručni članak

(II. nastavak)

Liturgijska glazba u prvom tisućljeću kršćanstva

Prve značajne smjernice i norme o liturgijskoj glazbi nalazimo u svetom Pismu Novog Zavjeta. Sv Pavao u poslanici Efežanima 5. 19 govori: "Razgovarajte među sobom psalmima, hvalospjevima i duhovnim pjesmama! Pjevajte i slavite Gospodina u svom srcu! Svagda i za sve zahvaljujte Bogu i Ocu u imenu Gospodina Isusa Krista!" Slično čitamo u Kološanima 3,16: "U svakoj se mudrosti poučavajte i urazumljajte! Psalmima, hvalospjevima, pjesmama duhovnim od srca pjevajte hvalu Bogu! I sve što god riječju ili djelom činite, sve činite u imenu Gospodina Isusa, zahvaljujući Bogu Ocu po njemu!" Ključne su riječi u citiranim tekstovima: "u svom srcu," "od srca". Sv. Pavao piše u stvari temeljnu normu liturgijske glazbe i osnovno pravilo izvođenja. Bogoslužna glazba mora izvirati iz ljudske nutrine, ljudskog uvjerenja, najdublje ljudske spoznaje. Glazba mora proizlaziti iz onog dijela ljudskog bića gdje se začima i vjera, a to je ljudsko srce koje prema biblijskom rječniku ne označava samo somatski ili fiziološki dio ljudskog tijela već središte svih ljudskih moći, kako intelektualnih tako i emocionalnih. Prema Bibliji čovjek srcem razmišlja¹, srcem sluša², srcem vjeruje³ i srcem susreće i ljubi Boga⁴. Autor **Quasten** naglašava da izrazi "od srca", "u svom srcu" upravo karakteriziraju stav kršćana glede glazbe naspram drugim religijama.⁵ Za kršćane pjevanje mora biti izraz nutarnjeg uvjerenja, životni stav, a ne samo neko izvanjsko sredstvo kojim se slavi Boga.⁶ Zato je razumljivo zašto je kršćanima od samih početaka pjevanje iznad instrumentalne glazbe. Kad čovjek pjeva pretvara mu se cijelo biće u glazbalo, svi dijelovi tijela pomalo sudjeluju u tome. Tako je pjesmom zahvaćen integralni čovjek. Sv. Pavao u 1 Kor 14, 15 naglašava potrebnu ravnotežu između razuma i duha koja je neminovna kako u moljenju tako i u pjevanju: "Molit ću se duhom⁷, molit ću se i umom; pjevat ću hvalospjeve duhom, ali pjevat ću ih i umom". To načelo ravnoteže ljudskog bića koje je također prisutno u grčkoj filozofiji nadasve je važno na području liturgijske glazbe kako u izvedbenoj praksi, tako još više u skladateljskoj praksi liturgijske glazbe. Skladatelj liturgijske glazbe, ukoliko nije svjestan te pavlovske

ravnoteže može lako upasti u pretjerani emocionalizam (bezdušnost), racionalizam (tehnicizam) ili subjektivizam koji je jednako opasan za crkvenu glazbu. Tako nastala glazba rađa daljnju pretjeranost kod onih koji je izvode, a sve to pridonosi otuđenju liturgijske glazbe i smanjuje njenu moć da postane tonski govor, znak vjere, ili kako kaže uredba *Liturgicae instaurationes*, izraz Kristova misterija, odnosno uzvišena pjevana molitva.

Prvi kršćani shvatili su da trebaju *canticum novum* (novu pjesmu) kojom će slaviti Boga i po kojoj će se razlikovati od poganskih naroda i drugih naravnih religija. Na to su ih pozivali apostoli i sveti oci. **Tertulijan** u djelu *De oratione* opominje kršćane da vrše "duhovnu žrtvu" Bogu: *Hanc de toto corde devotam, fide pastam, verite curatam, innocentia integram, castitate mundam, agape coronatam cum pompa operum bonorum inter psalmos et hymnos deducere ad Dei altare debemus omnia nobis a Deo impetraturum* ("Ta je molitva posvećena Njemu svim srcem, hranjena vjerom, pripravljena istinom, molitva nedužna, čista, ljubavljiva okrunjena; nju trebamo prinijeti na Božji oltar s dobrim djelima pjevajući psalme i himne, kako bismo od Boga primili što molimo").⁸ Sveti **Jeronim** u komentaru poslanice Efežanima potiče kršćane da pjevaju više dušom i srcem nego glasom.⁹

No, ni u prvim stoljećima kršćanstva nije bilo sve idealno i već tada počinje ta vječna napetost između svjetovnog i duhovnog. Utjecaji poganske prakse mamili su i privlačili, a napose glazbala uz koja su obavljali svoje ritualne obrede. Oponašanje poganskih ritualnih običaja, a napose pod glazbenim vidom, stalna je opasnost za kršćane pa je razumljiva brižna budnost crkvenih otaca koji su svojim spisima, poslanicama, komentarima brižno opominjali, upozoravali, a ponekad i korili kršćane. Tako je poznata rečenica **Klementa Aleksandrijskog** glede uporabe instrumenata: "Mi (kršćani) upotrebljavamo jedini miroljubivi instrument, to je riječ kojom slavimo Boga, a ne stari psalterium, tubu, timpan i flautu..."¹⁰ On se osobno obvezao da će se boriti do kraja života protiv idola glazbe.¹¹ **Grgur Nazijanski** također poziva kršćane da ne upotrebljavaju poganske instrumente, jer mnogo je važnija duhovna srdačnost i čistoća duše za one koji sudjeluju u istinskoj službi Božjoj.¹²

Pitanje je kako to da su Židovi u Starom zavjetu upotrebljavali instrumente da bi hvalili Jahvu? **Teodor** iz Kira i **Ivan Zlatousti** (Krizostom) naglašavaju da je u Starom zavjetu Židovima bilo dopušteno upotrebljavati instrumente i to radi njihove slabosti, odnosno da bi se pomoću njih oslobodili njihovih idola. Sveti **Toma Akvinski** je također protivnik glazbala u liturgiji, ali opravdava instrumente u Starom zavjetu i to zbog nesavršenstva naroda koji još nije prosvjetljen objavom Isusa Krista: *quia populus magis durus erat et carnalis (jer narod bijaše tvrd i puten.)*¹³

Ivan Zlatousti napose je strog i beskompromisan glede instrumenata, a svoje mišljenje izriče vrlo oštro rečenicom: "Gdje su svirači aulosa tu nema Krista".¹⁴

U patristici susrećemo dosta spisa koji govore o instrumentima. Sveti oci nisu time željeli propagirati instrumente nego upozoravati i savjetovati kršćane da ih izbjegavaju. Klement Aleksandrijski govori da je naš jezik psalterij, a usta naša citara. Ivan Zlatousti interpretira židovske instrumente na metaforičan način i kaže da timpan ukazuje na smrtnost našeg tijela, a psalterij simbolizira pogled prema nebu. Uočljivo je kako su se neki crkveni oci, primjerice Klement Aleksandrijski, Ivan Zlatousti, Grgur Nazijanski i Augustin doista bojali instrumenata u liturgijskom i vjerskom životu kršćana.¹⁵ Strah je bio opravdan, jer su bili uvjereni da je instrumentalna glazba moćno sredstvo koja može zvesti kršćane, odvesti ih u idolopoklonstvo ili postati sama sebi cilj. Ta spoznaja bila je utemeljena na iskustvu, tj. promatranju okolnih naroda, napose u Egiptu, gdje su se novi bogovi upravo budili i pozivali različitim instrumentima.¹⁶ Prevladavalo je uvjerenje da kršćani moraju njegovati jednoznačan izraz za slavljenje Boga, a to je pjevanje bez instrumenata. U ujedinjavanju i sjedinjavanju duša naglašavano je jednoglasno pjevanje – *una voce dicentes*, kako čitamo u predslavlju. Zabrana ženskih glasova može se isto tumačiti kao svojevrstan strah od imitacije poganskih naroda, gdje su pjevale i žene, a možda i radi Pavlove rečenice *mulieres in ecclesia taceant* (žene neka šute na sastancima (u crkvi)).¹⁷

Kako već rekosmo, budnost i strah svetih otaca za ispravnu liturgijsku formaciju kršćana u prvim stoljećima kršćanstva ukazuje na duboko uvjerenje da glazba može biti u službi zavođenja i manipulacije ukoliko nema jasan cilj i svrhu. Stoga nije čudo što sveti Pavao ističe: “pjevajte u svom srcu”, “od srca” Bogu. Dakle, ne toliko glasom i glazbalima već unutrašnjim duhom, srcem, uvjerenjem. Napose se isticalo čuvanje svetosti mjesta. Bojazan da se sveti prostor ne pretvori u zabavište upozorava i poznata rečenica iz kanona sv. Bazilija oko 400. godine kojom upozorava na estetiku izvođenja glazbe unutar liturgijskog slavlja: “Oni koji pjevaju psalme kod oltara, neka ne pjevaju zanosnim užitkom već mudrošću; neka ne pjevaju ništa drugo nego psalme.”¹⁸ Vrlo značajna rečenica koja bi mogla biti velika pouka i za naše vrijeme i naša euharistijska slavlja.

Liturgijsko-glazbeni oblici

Najstarije kršćanske pjesme i pjevani oblici po svemu sudeći nisu bili posebno skladani, već su prvi judeokršćani u Jeruzalemu kao i dijaspori preuzeli psalme i načine pjevanja psalama koji su bili u praksi u židovskoj Sinagogi, jer to nije bilo ništa protivno kršćanstvu. Pitanje je jesu li se psalmi u Jeruzalemu u Isusovo i apostolsko vrijeme pjevali na isti način i u istom obliku kao i za vrijeme cvata judejske kulture u doba Davida i Salomona? Na to pitanje teško je točno odgovoriti.

Od Davidova do Isusova vremena nastale su razne promjene i to kako u samom jeziku, tako i u kulturi i nacionalnom

karakteru pa je najvjerojatnije da se mnogo toga i u glazbenoj praksi promijenilo. Jesu li se psalmi pjevali posvuda na isti način? Teško je bilo što točno reći, jer nemamo direktnih izvješća. Svakako, uz psalme Biblija nam spominje glazbene oblike zvane *hvalospjevi* koji su se izvodili u bogoslužju. Tako npr.: triumfalna Mojsijeva pjesma, “*U čast Jahvi zapjevat ću, jer se slavom proslavio!*”¹⁹ Pjesma triju mladića u peći: “*Sva djela Gospodnja blagoslovljajte Gospoda!*”²⁰ Zaharijin hvalospjev: “*Blagoslovljen Gospodin Bog Izraelov*”.²¹ Marijin hvalospjev: “*Veliča*”;²² te Šimunov hvalospjev: “*Sad otpuštaš slugu svoga*”.²³

Sveti Pavao nam spominje *duhovne pjesme* (ὠδαὶς πνευματικαῖς – *odais pneumatikais*).²⁴ Ti oblici vrlo su zanimljivi i neki ih tumače kao zanosne pjesme koje je svatko mogao započeti kad se za to osjećao potaknut.²⁵ Izgleda da je Tertulijan u svom djelu *Apologiae* aludirao upravo na te duhovne pjesme: “*Post aquam manulem et lumina, ut quisque de scripturis sanctis vel de proprio ingenio potest, provocatur in medio Deum canere*”.²⁶ Autor Stein pretpostavlja da se u 4. i 5. glavi *Otkrivenja* radi upravo o tim duhovnim pjesmama. Peter Wagner misli da su te duhovne pjesme o kojima govori sv. Pavao bile pod utjecajem helenističke narodne glazbe;²⁷ međutim, ne znamo jesu li bile strofnoga ili proznog oblika; jesu li sličile himnima, psalmima ili nečemu između. Najvjerojatnije je, da nisu bile u svim zajednicama iste, a isto tako je teško tvrditi da su se i posvuda pjevali psalmi na isti način i na iste melodije. Što se kršćanstvo više širilo, načini pjevanja postajali su različiti i obogaćivani su osobitostima novih naroda. Postavlja se pitanje: gdje tražiti korijene gregorijanskog pjevanja? U helenističkoj ili hebrejskoj hramskoj glazbi ili u obje? U etnoglazbama tih i drugih naroda? Svakako, na ta pitanja neće biti lako odgovoriti, a i trenutno nisu tako važna. Ono što je dokazano glede gregorijanskog repertorija jest da se sve gregorijanske melodije mogu svrstati u dvije skupine: jedne su psalmodijskog tipa, a druge su slobodno skladane. Prvoj skupini pripadaju jednostavni oblici za časoslov (antifone i kratki responzoriji) i bogatiji oblici za misu (introitus, tractus, gradual, aleluja). Svi drugi oblici i melodije su slobodno skladane. Skladatelji su se držali osnovne melodijske i ritmičke estetike, ali su najvjerojatnije unosili i pojedine glazbene elemente naroda iz kojega su potekli. S tom pretpostavkom može se govoriti i o narodnim utjecajima u gregorijanskim kao i u ambrozijanskim melodijama.

Pitanje je kako su nastale gregorijanske psalmodijske melodije koje su bile temelj mnogim oblicima i to kako za časoslov tako i za misu? Promatramo li gregorijanske psalmodijske tonuse, pa i one najjednostavnije, uočavamo da su dorečeni, razvijeni; dakle morao je postojati neki stariji oblik znatno jednostavniji. Upravo ta činjenica nas upućuje na ambrozijansko pjevanje koje ima psalmodijske tonuse vrlo jednostavne za razliku od gregorijanskih i koji bi mogli biti temelj na kome su se razvili i stilizirali gregorijanski tonusi.

Primjer ambrozijanskih tonusa:

Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis

Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis

Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis

Tonus počinje recitativom (tenorom), a tek na kraju psalmodijskog stiha slijedi jednostavna kadenca. Cijela melodija kreće se u opsegu jedne kvarte, a najviše kvinte. Takovi tonusi su, kako kaže Wagner imali svoje počelo u jednostavnom recitiranju psalama. On navodi primjer zajedničkog moljenja u kome svaki pojedinac na samom početku moli tonom koji njemu najbolje odgovara. Nakon dužega zajedničkog moljenja glasovi se sami po sebi ujedine u jedan ton na kojem svi skupa zajedno mole. Tko sluša sa strane dobiva dojam kao da narod jednostavno pjeva, tj. recitativni ton zvuči kao pjesma. Na kraju glasovi se opet razidu i svaki se vraća svome govornom tonu. Tu gdje govor sam po sebi postaje pjesma, početak je ambrozijanske psalmodije koja je samo fiksirala određena mjesta u moljenju psalama.²⁸ Upravo o takovom izvođenju psalama govori sv. Augustin u desetoj glavi *Ispovijesti*: "...tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem psalmi, ut pronuntianti vicinior esset quam canenti." (... da čitač psalama izgovara psalme tako slabim mijenjanjem glasa da je bilo sličnije čitanju nego pjevanju.)²⁹ Slično kaže Izidor Seviljski: "Primitiva autem ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis psallentem faceret resonare, ita ut pronuncianti vicinior esset quam canenti." (Prva je Crkva psalme pjevala tako da je izmjena glasa bila bliža govoru nego li pjevanju).³⁰

Sve ukazuje na to da je početak ambrozijanske psalmodije, a samim time i gregorijanske, prirodni recitativ u kome se govor pretvara u pjev; naglasak ima povlašćeno mjesto i kraj fraze završava silaskom glasa tj. kadencom. Nije teško dokazati kako je psalmodijska logika doista prisutna u mnoštvu skladbi, kako u ambrozijanskom pjevanju tako i u gregorijanskom. Sljedeće ambrozijanske antifone upravo ukazuju na usku srodnost psalmodijskim tonusima.

Deus de caelo respice: super filios hominum

Firmamentum meum: et refugium meum Dominus

Fiksiranjem recitativa i kadence psalmodijskog tonusa u daljnjem razvoju dodavani su ostali elementi (zapjev, flexe, srednje kadence) i tako su nastajali prema Wagneru bogatiji

načini pjevanja psalama. On je uvjeren da je razvoj krenuo od jednostavnoga ka bogatijem načinu pjevanja, međutim suvremeni autor Alberto Turco tvrdi da je bilo upravo obratno; solisti su u početku pjevali bogate psalmodijske melodije koje su pojednostavnjene pa su tako nastajali jednostavni tonusi. U svakom slučaju prva i druga teza imaju svoju logiku i svoj smisao te otvaraju perspektive za buduća istraživanja.

Ambrozijansko pjevanje

U četvrtom stoljeću u Milanu sv. **Ambrozije** (373.–397. godine) zaokružuje tradiciju milanske crkve, njene liturgije i liturgijskog pjevanja. Od toga vremena datira najstarija zapadna liturgija i njeno pjevanje koje će se raširiti po čitavoj Italiji, a vjerojatno i dalje.

Spomenuti veliki poznavatelj teologije, svetih otaca i branitelj pravovjerna suprotstavljao se heretičkim razmišljanjima arijevacu pišući himne pučkom jednostavnošću kako bi u običnom čovjeku probudio vjeru u Isusa Krista, pravoga Boga i pravog čovjeka. I sveti **Augustin** piše u devetoj knjizi *Ispovijesti* da je sv. Ambrozije u borbi s caricom **Justinom** i arijevcima uveo sirske običaj pjevanja himana u crkvi, da bi na taj način održao na visini duh privrženih kršćana.³¹ Tako su himni postali veoma obljubljeni kršćanska pjesma i vrlo značajan vjerski izraz protiv krivovjerna, pa su se proširili po čitavom zapadnom svijetu.

Obred ambrozijanske mise sličan je galikanskom; međutim, časoslov prema rukopisima ima nekih posebnosti.

Misa je započela ulaznom pjesmom zvanom *ingressa*, zatim slijedi *Laus Angelorum* (Slava) koji završava s trostrukim *Kyrie*.³² Slijede tri čitanja prema staroj tradiciji. Iza prvog čitanja (proročko čitanje) slijedi psalam zvan *psalmellus* koji ima rezponzorijalni (pripjevni) oblik. Iza drugog čitanja (poslanice) pjeva se *aleluja* koju su zvali *post epistolam*. Nakon *aleluje* pjevao se koji puta *cantus* koji je sličio rimskom *tractusu*. Evandelju je prethodila antifona *ante evangelium*, a iza evanđelja antifona *post evangelium*. Darovna pjesma zvala se *offertorium* kao i u rimskoj liturgiji. Iza *offertoriuma* slijedi ispovijest vjere zvana *Symbolum*, zatim dolazi *Sanctus* i karakteristična skladba za ambrozijansko pjevanje zvana *confractorium* koja se pjevala za vrijeme lomljenja kruha. Za vrijeme pričesti pjevao se *transitorium*. Dakle, u ambrozijanskoj liturgiji imamo tri skladbe za *ordinarium*: *Laus Angelorum* (*Gloria*), *Symbolum* (*Credo*) i *Sanctus*, a u gregorijanskom pjevanju ima šest skladbi: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* i *Ite missa est*.

Budući da će se o gregorijanskom pjevanju povesti brojne rasprave s obzirom na nastanak i razvitak, sumnje nema glede ambrozijanskog pjevanja, da je nastalo u Milanu i da je to svojevrsna osobina milanske crkve. Očito je bilo pod utjecajem sirske i bizantske pjevanja, a kao takvo u nekim svojim segmentima utjecalo je i na razvitak gregorijanskog pjevanja. Premda je proživljavalo vrlo krizna

vremena, napose za vrijeme Grgurove reforme kao i karolinške, ipak je uspjelo ostati kao jedna posebnost i svjedočanstvo najstarijeg organiziranog pjevanja koje je katolička Crkva prihvatila kao svoju baštinu, slično kao i glagoljaško pjevanje kod nas.

Grgur Veliki i prva velika liturgijsko-glazbena obnova

Velike su povijesne nedoumice glede **Grgura Velikog** i njegove liturgijsko-glazbene obnove. Tako je njegovo djelo snažno osporavao **Gevaert**, tvrdeći da su reformu učinili **Grgur II.** i **Grgur III.** Protiv takvih argumenata žestoko se borio **Cagin**, benediktinac iz Solesmesa objavivši svoje argumente 1890. godine u djelu *Mot sur l'Antiphonale Missarum*. On je utvrdio da su pričešni tekstovi za obične dane u korizmi uzeti iz psalama 1 – 26. Iznimku čini četvrtak koji nije pripadao u taj liturgijski poredak. Poznato je da je Grgur II. (715.-731.) liturgijski uređio te dane u tjednu, a to znači da su ostali dani bili uređeni prije, tj. za vrijeme Grgura I. (Grgura Velikog). Benediktinac **Morin** je priopćio svoje argumente u benediktinskoj reviji – *Revue Bénédictine* 1890. godine u studiji pod naslovom *Les véritables Origines du Chant Grégorien* u kojoj argumentira Grgurovu reformu. Obrani Grgura Velikog pridružio se i **Mocquereau**. On spominje prologe u mnogim rukopisima gregorijanskih napjeva koji veličaju Grgura Velikog radi liturgijsko-glazbene reforme. Spominje napose jednoga iz osmog stoljeća koji nije originalan već kompilacija. Stariji uzorak povezuje se s dijelovima pjesme svetog **Aldhelmusa** (639.-709.). Spomenuti engleski biskup opisuje u jednoj pohvali, upućenoj kraljevoj kćeri **Bugge** euharistijsko slavlje u crkvi koju je ona sagradila. Tom prigodom spominje antifone, psalme, himne i responzorije koji su sastavni dijelovi Grgurovog *Antifonara*. Nadalje **Mocquereau** dokazuje da su liturgijske psalmodijske melodije, kako jednostavne tako i melizmatičke, napravljene prema *cursusu*.³³ Poznato je da je *cursus* od 7. do 11. stoljeća u kršćanskoj literaturi nestao, što upućuje na zaključak da su spomenute psalmodijske melodije nastale do 600 godine, dakle u vremenu Grgura Velikog. Još je svakako mnogo toga oko Grgurove reforme ostalo nerazvijetljeno i nerazjašnjeno,³⁴ a povijesne nedoumice nije ni lako istraživati, jer se radi o jako dalekom vremenskom razdoblju. Ostaje činjenica da je do danas naziv *gregorijansko pjevanje* sačuvan i da označava najeminentnije liturgijsko pjevanje zapadne Crkve koje je dobilo ime po Grguru Velikom, a nastalo je samo za liturgiju, i u njoj i njenom ambijentu ima svoj *raison d'être*.

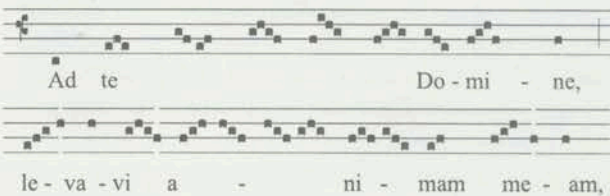
Zanimljivo je da o Grgurovoj obnovi ne piše ni jedan pisac, ni povjesničar toga vremena, pa čak ni papinske knjige. Prvi povjesničar koji se pozabavio papom Grgurom Velikom jest biograf **Ivan Đakon** koji mu pripisuje tri stvari: kompilaciju *Antifonara* u čentonskom obliku,³⁵ utemeljenje rimske pjevačke škole kod bazilike sv. Petra i sv. Ivana Lateranskog; brigu za te škole pomoću raznih fondova.

Spomenuti Ivan Đakon tvrdi da je papa imao želju unificirati zapadnu liturgiju, a ta se inicijativa pojavila već na venecijanskom saboru 465. godine³⁶, pa upravo zato šalje misionare po ondašnjoj Europi da bi se raširilo rimsko pjevanje.

Crkva do šestog stoljeća sigurno već posjeduje veoma veliko liturgijsko glazbeno blago koje je nastajalo i razvijalo se od prvih stoljeća kršćanstva. Papa **Grgur Veliki** pokušao je to blago unificirati i kodificirati u svome Antifonaru, i darovati rimokatoličkoj Crkvi, a širit će se najprije po ondašnjoj Italiji, a zatim Engleskoj, Njemačkoj, Francuskoj i drugim zemljama. Liturgičari se slažu, da ono što nazivamo rimskim obredom i rimskim pjevanjem počinje upravo s papom Grgurom Velikom.

Kakve su sve melodijske forme doprle do VI. stoljeća, i je li bilo i kromatskih arija i tome slično, možemo samo pretpostaviti.³⁷ Istina je da su u to doba neki autori pisali protiv kromatike pa je moguće pretpostaviti da je bilo i crkvenih melodija toga stila. Sv. Augustin svjedoči nam u Ispovijestima IX, 33 da su u V. stoljeću melodije još uvijek jednostavne i da prevladavaju recitativi. Vrlo je vjerojatno da je Grguru Velikom na raspolaganju bio jedini organizirani liturgijsko glazbeni materijal *corpus musicum*, a to je ambrozijansko pjevanje na kome će učiniti svoju reformu.³⁸ Navest ćemo jedan primjer u kome ćemo predočiti sličnost melodija:

ambrozijansko



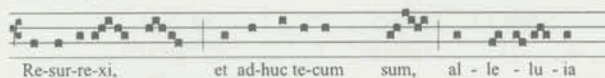
gregorijansko



U izloženom primjeru *Ad te levavi* vidimo da skraćivanje melizama u gregorijanskoj melodiji nije izvedeno nekom rutinom, već vrlo umješno, s posebnom brigom o uskoj organskoj vezi s ambrozijanskom melodijom. Radi se o jednom stilskom poboljšavanju melodijske linije. Mogli bismo reći da je ovdje postupak bio drugačiji nego u psalmodiji. Ako se, naime prihvati teza da je ambrozijanska psalmodija prethodila gregorijanskoj, onda je očito da je gregorijanska psalmodija obogatila ambrozijanske psalmodijske tonuse. Međutim, u navedenom primjeru postupak je sasvim drugačiji.

U sljedećem primjeru očita su melodijska poboljšanja ambrozijanske melodije.

ambrozijansko



gregorijansko



Tradicija tvrdi da je Grgur Veliki bio čovjek razvijena ukusa za ljepotu i skladnost. Glede liturgije bio je veoma strog, a liturgijskoj glazbi dao je veliku slobodu, jer je bio uvjeren da je glazba moćna te da može snažno pokrenuti duše i srca vjernika.

Prvi papinski dekret glede discipline liturgijske glazbe na Zapadu je dekret pape Grgura Velikog u kojem propisuje da đakoni pjevaju samo evanđelje, a izbjegavaju druga pjevanja. Takva odluka nastojala je ukloniti veoma rašireni običaj po kojem se je težilo za đakonatom samo iz estetskih i osobnih, korisnih interesa, a na uštrb autentičnoga svećeničkog poziva. Papa je bio uvjeren, da bilo kakvo pjevanje posvećenih osoba smeta svećeničkom i uopće kršćanskom životu. Tako dekret pape Grgura Velikog na neizravan način potiče na svetost i čestitost pjevača.

Gregorijansko pjevanje snažno je podržavao car Karlo Veliki koji u tu svrhu piše dekret *Admonitio generalis* objavljen 789. godine kojim obvezuje svećenike da prihvate gregorijansko pjevanje i da ga brižno njeguju; pet godina kasnije (794.) sabor u Frankfurtu zabranjuje svaku vrstu pjevanja koja nije slična rimskom pjevanju.³⁹

Od Grgurove reforme uslijedit će zlatno doba gregorijanskog pjevanja i sve do X. stoljeća neće biti velikih problema na području liturgijske glazbe. Uvođenjem novih blagdana u kalendaru povećavat će se i glazbeni repertorij. Tako će to razdoblje od VI. do X. stoljeća ostati u povijesti zabilježeno kao uzorno doba crkvene glazbe, premda ne u apsolutnom smislu, jer je određenih reakcija i kritika bilo i u tom razdoblju, što ćemo upravo vidjeti.

Od VII. stoljeća zamjetna je stanovita reakcija tradicionalnih monaških centara protiv pretjeranih uporaba himana u časoslovu. Tim redovnicima nije se sviđala prevlast pjevanja u liturgijskim obredima, a time su to kvalificirali kao teško skretanje od prvotnoga jednostavnog monaškog pravila. Postoji zapis u kojem stoji kako se neki monah imenom **Pabo** žalio svome učeniku dozivajući u pamet jednostavnost prošlih monaških vremena. "Jadni mi, sine moj! Blizu su vremena u kojima će monasi, kako kaže Duh Sveti, napustiti sadržajnu duhovnu hranu da bi se zabavljali himnima i glazbenim motivima. Kakva sabranost, kakove suze mogu poteći od ovih tropara, kada, stojeći u crkvi ili ćeliji čuje dizanje glasova kao mukanje govoda... Monasi nisu došli u samoću samostana da stoje pred Bogom napuhujući vrat da bi treperili melodijama, ritimizirali ih, mahali rukama i bokovima..."⁴⁰

Pojava tropa i sekvenci u 9. stoljeću ugrožava autentičnost liturgijske glazbe i to zbog prevelike sprege sa ondašnjim svjetovnim trendovima, poglavito od X. stoljeća nadalje. Sekvenca je u samom početku bitno vezana uz gregorijansku melodiju, odnosno *jubilus aleluje*, a kasnije će se osloboditi te veze i nastajat će tekstovi i melodije pod snažnim svjetovnim utjecajem. Crkva će nakon dugih stoljeća tolerancije na 22. zasjedanju Tridentinskog sabora oštro reagirati i narediti da se iz crkava izbacila glazbena vrsta u kojoj se senzualno i svjetovno miješa sa zvukom orgulja i pjevanjem.⁴¹ Tako će sekvence i tropi biti zabranjeni i izbačeni iz liturgijske prakse. Od onog velikog mnoštva sekvenci ostat će samo četiri i to za velike svetkovine: *Veni Sancte Spiritus* (Dođi Duše Presveti), *Victimae Pashali laudes* (Žrtvi uskrsnici), *Dies irae, dies illa* (U dan onaj u dan gnjeva) i *Lauda Sion Salvatore* (Hvali Sion Spasitelja).

Premda su sekvence i tropi doživjeli neslavan kraj, njihova se uloga u razvoju crkvene glazbe ne smije zanemariti. Oni unose novi duh u kršćansku liturgiju. Nazivali su ih "pjesme novih vremena"⁴² i kao takove zbližavale su liturgiju i puk pa ih je i stoga narod rado prihvaćao. Premda su ih srednjovjekovni liturgičari omalovažavali njihov utjecaj na liturgijsku glazbu bio je značajan u srednjem vijeku i s pravom se drže pretečama pučke popijevke.

BILJEŠKE

¹ Usp. Sir 17, 6.

² Usp. 1 Kor 5, 6.

³ Rim 10, 9;10.

⁴ Usp. Lk 24, 32; Mt 22, 37.

⁵ Usp. J. QUASTEN, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Aschendorf, Münster, 1930, 1973³, str. 78.

⁶ *Isto*, str. 78.

⁷ Duh u biblijskom smislu označava ljudske moći spoznavanja samog sebe i svijeta izvan sebe, drugim riječima, ljudski duh odražava se preko dviju moći: refleksije i transcencije. Duhom čovjek komunicira s božanstvom, duh je ona moć u čovjeku koja čovjeka diže u visine, koja ga zanosi, inspirira, otvara horizonte vječnosti i omogućuje intelektu (umu) da izađe iz svoje ograničenosti i zatvorenosti.

⁸ TERTULIJAN, *Liber de oratione*, c. 28, PL 1, 1302

⁹ Usp. JERONIM, *Commentar in epist. ad Epheses*, lib. III, 5, 652.

¹⁰ KLEMENT ALEKSANDRIJSKI, *Paedagogus*, 2, 4; PG 8,

¹¹ Usp. *isto*

¹² Usp. GRGUR NAZIJSKI, *Oratio*, 5, 25; PG, 35.

¹³ TOMO AKVINSKI, *Summa 2,2 quaest. 91, art. 2.*

¹⁴ A.L. RINGER, *Religious Music in the West*, u: M. Ellade (priredio), *Encyclopaedia of Religions*, vol. X, str. 209.

¹⁵ Usp. A. NATALE TERRIN, *Rito e musica nel mondo delle religioni, riflessioni storico-religiose comparate*, u: *Musica per la liturgia*, presupposti per una fruttuosa interazione, Padova, 1996., str. 70.

¹⁶ Usp. *isto*, str.70.

- ¹⁷ 1 Kor, 14, 33.
¹⁸ J. QUASTEN, *nav. dj.* str. 170.
¹⁹ Izl 15, 1.
²⁰ Dan 3, 57.
²¹ Lk 1, 68.
²² Lk 1, 46.
²³ Lk 2, 29.
²⁴ Ef. 5, 19.
²⁵ Usp. P. WAGNER, *Einführung in die gregorianischen Melodien*, Regensburg, 1895, str. 8.
²⁶ "Poslije pranja ruku i svjetla, svatko je, koliko je mogao pjevao pred Bogom, bilo iz Svetog pisma bilo iz vlastite pameti; TERTULIJAN, *Apologeticus* 39; PL 1, 540.
²⁷ Usp. P. WAGNER, *nav. dj.* str. 9.
²⁸ Usp. isto, *nav. dj.* str. 12.
²⁹ AUGUSTIN, *Confessiones* X.; PL 32, str. 800.
³⁰ IZIDOR SEVILJSKI, *Ebenda*; PL 83, str. 742.
³¹ Usp. *Crkvena glazba*, Priručnik za bogoslovna učilišta, P.Z. BLAJIĆ, *Povijest gregorijanskog korala*, Zagreb, 1988, str. 153.
³² Treba napomenuti da u ambrozijanskoj liturgiji *Ordinarium* nije tako preciziran kao u rimskoj liturgiji. *Kyrie* kao trostruki usklik ponavljao se iza evanđelja i za vrijeme pričesti.
³³ *Cursus* označava pravilno ponavljanje ritmičkih završetaka (kadenci) na kraju psalmodijskih perioda.
³⁴ Šteta je, da je nagla smrt prekinula u tom poslu znanstvenika P. Suitberta **Bäumera** koji je bio vrlo blizu značajnih otkrića. Prema nekim povijesnim svjedočanstvima čitav liturgijsko-glazbeni repertorij doživio je još jednu preobrazbu i to za vrijeme pape Vitalijana u drugoj polovici VII. stoljeća. Upravo taj novi liturgijsko-glazbeni repertorij dobit će ime gregorijansko pjevanje, premda se navodno s tim nazivom nisu slagali mnogi autori koji su tvrdili da od gregorijanskog pjevanja iza Vitalijanove reforme nije ostalo mnogo.
³⁵ "Antiphonarium centonem compilavit" (PL 75, 90). *Antiphonarium* označava glazbenu zbirku za časoslov i misu; *cento* označava sabiranje; *compilavit* označava izbor.
³⁶ Usp. A. DELLA CORTE, G. PANNAIN, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, 1983, vol. 2, str. 74-75.
³⁷ Pronađena je stara egipatska flauta koja je imala slijedeće tonove: *a b h c cis d*. Znamo da je u stara vremena instrumentalna narodna glazba bila nerazdvojno povezana s vokalom, pa je moguće pretpostaviti da su se tako mali intervali pojavljivali i u vokalnoj glazbi.
³⁸ Usp. P. WAGNER, *nav. dj.* str. 51.
³⁹ Usp. A. DELLA CORTE, G. PANNAIN, *nav. dj.* str. 65.
⁴⁰ P. EVERGETINOS, (XI. stoljeće) *Synagoge*, Venezia, 1783., II, 11, str. 371.
⁴¹ "Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur sarceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit."
⁴² A. DELLA CORTE, G. PANNAIN, *nav. dj.* str. 66.

Uloga zбора, orguljaša i pjevača u oblikovanju liturgijskoga slavlja

Iz diplomskog rada s. Slavice Filipović na Institutu za crkvenu glazbu "Albe Vidaković", Zagreb, 1997. (dozvolom autora!)

S. Slavica Filipović
Stručni članak

(III. nastavak)

Orgulje i orguljaš: podrška – umjetnost – otvaranje perspektiva

Od onoga koji prati pjevanje orguljama očekuje se da odredi intonaciju, tempo i ostale važne pokazatelje za zamah pjevanja.²⁴ Liturgijska se orguljska pratnja, premda joj je prva zadaća pratnja pjevanja ili pjevanoga čina, nipošto ne može na neku vrstu 'glazbene proteze'. S tim povezano može se reći da je ta pratnja i vlastiti izraz umjetničkoga. Popijevka se odlikuje imaginacijom, diferencijacijom i izricanjem bogatstva, zato orguljaš postaje djelatnim čimbenikom pjevanoga čina. Tako će dobar orguljaš biti prepoznat u uvodima i pratnjama ili u modifikacijama harmonije unutar samoga pjevanja.

Liturgijski čin ne resi ponavljanje već slavljenje koje ne podnosi puko ponavljanje. Tomu će uvelike doprinijeti već naglašeni prostorno-vremenski odnosi kao i preludiji, interludiji i postludiji, a ujedno će se staviti u dijalog sa svim čimbenicima i službama koje zahtijeva liturgijsko slavlje. Orguljaš ne smije zaboraviti trajnu vezanost na tekst.

Govor orgulja treba biti opečaćen govorom vjernika. Da bi to bilo moguće, potrebna je zajednica vjernika koja će stvoriti takvu glazbenu podlogu. Riječ je o laganim nijansama pomoću dva načina govora, dva glasa: puka i orgulja.²⁵ Obveze i liturgijsko djelovanje orguljaša ima glavnu ulogu u određenosti pratnje. U toj se pratnji trebaju postaviti dobri odnosi između prikladnog i lijepog. Osim toga orguljaš ima važnu ulogu u određivanju vremenske dimenzije slavlja. On je arhitekt vremena slavlja. Zadaća je orguljaša koji dobro poznaje duh liturgije proizvesti ili skratiti svoje intervente kako bi govor drugih gesta bio jasniji.

Osim tih izvanjskih zahvata, orguljaš se stavlja u odnos glazbene vremenitosti i liturgijskoga načina vremena. Orguljaševa se služba u liturgiji uvijek nalazi u 'stvarnom vremenu', u trenutačnosti koja zbog svoje nepredvidivosti traži neprestanu budnost. Tako će on često, ako ne uvijek, trebati dočekati neočekivano i to unutar samoga slavlja, bez obzira na to koliko se slavlje ranije pripremalo.²⁶

Na orguljaša, njegovu glazbu i pratnju spada objedinjavanje svih uloga i čimbenika u liturgijskomu slavlju usklađivanjem svojega rada s ulogama drugih, s prostorom te 'skladajući' i sam prostor, stvarajući novi prostor. Taj se dio zadaće primjećuje naročito na početku slavlja u

Rukopisi za Sv. Ceciliju br. 4 – 1999.
primaju se u Uredništvu do
10. studenoga 1999.