

ČLANCI

Liturgijska glazba u prošlosti i sadašnjosti

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

Miroslav Martinjak, Zagreb
Stručni članak

(III. nastavak)

Razdoblje predrenesanse i renesanse

Prijelaz iz romanike u gotiku u XII. stoljeću naviješta duhovni pokret čitavog čovjeka, njegove naravi i svega što ga okružuje. Glavni nositelji toga razdoblja su individualizam, subjektivizam i eticizam. Čovjek kao da je počeo otkrivati sebe samoga i težiti da subjektivizira objektivnu stvarnost. *Mens et sciencia artificis* (duh i umjetničko znanje) postaju *causa efficiens* (uzrok djelovanja) svega umjetničkog djelovanja. U arhitekturi kao i drugim figurativnim umjetnostima pojavljuje se pravac minijaturistike s velikim bogatstvom zlatnih i srebrnih, drvenih i kamenih intarzija. Gotički lukovi postaju veoma profinjeni i usmjereni prema visinama. Dakako, i glazba želi oponašati nove težnje i to na sebi svojstven način tj. unošenjem dugih melizama u melodije; zatim, duh gotike i pluralizam ideja ne podnosi jednoglasje kao jedini način glazbenog izražavanja pa se i u glazbu unosi pluralnost ideja (polifonija), radaju se višeglasni organumi (*Notredamska škola*) koji najavljuju dugi razvoj polifonije.¹ Tako **Ivan iz Salzburga** (1120.-1180.) primjećuje "da se polako uvode načini pjevanja suprotni staroj disciplini svetog pjevanja i tako glazbi daju karakteristiku više ljudsku, radosnu i mekoputnu".²

Sve se to još jače potencira u XIII. stoljeću snažnim razvojem polifonije čija tehnika otežava razumijevanje uglazbljenog teksta, a to je bilo vrlo problematično za crkvenu praksu, jer je u jednoglasju tekst uvijek bio jasno emitiran. U stvari, razvojem polifonije počinje dugotrajan proces ili "borba" između teksta i melodije, tj. što će imati prednost: poruka teksta ili poruka glazbe. Ta problematika neće biti samo na crkvenom planu već i na svjetovnom, napose u opernoj glazbi.³ Uvođenje orgulja kao pratećeg instrumenta još više je pospješilo nejasnoću i nerazumljivost teksta, jer je često prejak i neprilagođeni ton orgulja prekrivao pjevanje. Svjedočanstvo **Dantea** u 9. pjesmi u *Čistilištu* aludira upravo na iskustvo u crkvama za vrijeme liturgijskih obreda u kojima se baš dobro ne razumije pjevani tekst:

"Io mi rivolsi attento al primo tuono,
Okrenem se pozoran na prvi gromor i
Te Deum laudamus mi pareo
pričini mi se da čujem *Te Deum laudamus*
udire in voce mista al dolce suono.
riječima pomiješanim sa slatkim zvukom.
Tale imagine appunto mi rendea
Upravo me se tako dojmilo ono što sam
ciò ch'io udiva, qual prender si suole
čuo, kao što biva kad se stane pjevati uz
quando a cantar con organi si stea;
pratnju orgulja, pa se riječi sad čuju,
Ch'or sì or no s'intendon le parole."
sad ne čuju.

U to vrijeme poznata je i liturgijska drama koja je također svojim sadržajem i izvođenjem sve više gubila obilježje "liturgijska", pa je papa **Inocent III.** 1207. godine zabranio izvođenje liturgijske drame u crkvama.

Opasnost novoga glazbenog stila, napose polifonije koja je melodijskim bogatstvom umanjivala razumljivost teksta, uvidjelo je ondašnje crkveno učiteljstvo i okarakteriziralo ga izvještačenim glazbenim stilom koji sve više osiromašuje katehetsku djelatnost bogoslužja. Otvorile su se mnoge diskusije i to više o zabrani nego o "novoj umjetnosti". Plod svega bila je konstitucija pape **Ivana XXII.** proglašena u Avignonu 1324.-25. nazvana *Docta Sanctorum Patrum*. Dokument je zanimljiv jer opisuje ambijent u kojem se slavila liturgija.

Donosimo neke dijelove iz toga dokumenta: "... Uistinu na usnama otaca bila je ljupka pjesma. Doista, blago odzvanja pjesma na usnama psalmista kada imaju Boga u srcu i dok izgovaraju riječi ushićuju(raspaljuju) pobožnost prema Onome kome pjevaju. U stvari, pjevanje psalama u crkvama propisuje se da bi se potakla pobožnost vjernika... Neki učenici nove škole dok vrlo su pažljivi u mjerenju vremena (menzuralizam), radije stvaraju nove melodije nego li pjevaju stare; crkvene melodije pjevaju u cijelim notama i polovinkama s individualnim upadima... Razbijaju jedinstvo melodija a diskantima⁴ ih nagrdjuju... tako se često udaljuju od osnovnih izvora naših melodija Antifonara i Graduala. Postoji opasnost da potpuno zaboravimo da postoje crkveni modusi koji se ne mogu prepoznati. Kod pjevanja (neki učenici) jure i ne zaustavljaju se nikada, opijaju uho ali ne okrepljuju, izražavaju gestama ono što pjevaju i njima preziru pobožnost koja bi morala rasti, a uzdiže se putenost koju bi se trebalo izbjegavati. Bez daljnijega, rekao je **Boecije**, puteni duh raduje se na putene načine. Stoga smo mi i naša subraća shvatili da treba ispraviti sve. Žurimo se izdvojiti, pače sasvim udaljiti, djelotvorno ukloniti iz Crkve Božje svaku zlouporabu. Prema savjetima naše subraće zapovijedamo najstrože da nitko ne pokušava obnoviti takve ili slične zlouporabe u službama, posebno u kanonskim časovima i za vrijeme slavljenja svećanih misa... Time ne želimo

zabraniti da se katkada, posebno u danima svečanosti ili u svečanim misama i božanskom časoslovu mogu upotrijebiti neke konsonance koje imitiraju melodiju, kao oktava, kvinta, kvarta i to iznad jednostavne crkvene melodije, ali na način da se ne nagrdi integritet iste melodije i da ne bude promijenjeno ništa od glazbe koja je dobro usmjerena. Ove konsonance smiruju uho, pobuđuju pobožnost i ne otupljuju duh onih koji pjevaju na slavu Boga.”⁵

Tako je papa u stvari zabranio dio polifonije koja je nastala u doba *ars antiquae* (1250.-otprilike 1320.) i koja nije bila u skladu liturgije i svetosti liturgijskog prostora, a ipak je dopustio da se neki organumi u oktavama, kvintama i kvartama mogu izvoditi. Drugim riječima tehnika *fauxbourdon*⁷, *discanta* i *gymela*⁸ nije bila poželjna u obradbi gregorijanskih melodija, jer je narušavala njezin izvorni identitet.

Važno je pripomenuti da je prodor polifonije u liturgijska slavlja bio postupan. Pjevali su se samo neki dijelovi u polifonom obliku, a gregorijansko pjevanje još je uvijek okosnica liturgijske glazbe. Prve polifone skladbe čvrsto su povezane s gregorijanskom estetikom i to ponajprije po svom *cantusu firmusu*⁹ koji je bio iz gregorijanske melodije. Polifonija je svakako u to vrijeme predstavljala veliki izazov ali i opasnost za autentičnost crkvene glazbe i to ponajprije zato jer su se uz gregorijanske teme uzimale svjesno teme iz narodnih i drugih pjesama koje su snažno asociirale na sve drugo osim na crkveni i liturgijski ambijent. I u samim glazbenim ukrasima bilo je velikog pretjerivanja. Tako je postojala poznata uzrečica “*canto mollior*” koja je označavala ukrasni kontrapunkt improvizatorskog stila. Veza s gregorijanskom melodijom preko *cantusa firmusa* nije dugo trajala, jer će se u Notredamskoj školi u XII. stoljeću pokušati skladati glazbeno djelo bez posuđivanja gregorijanske tematike. Tako će nastati oblik *conductus* koji će tek otvoriti razvoj slobodnog skladanja u kasnijim liturgijsko glazbenim oblicima. Poslije *conductusa* pojavljuje se glazbeni oblik *motet* koji će od XIII. stoljeća pa kroz čitavu renesansu, barok, pa sve do danas ostati vrlo važan crkveni oblik i temelj srednjovjekovne crkvene kompozicije. Taj glazbeni oblik niknuo je više iz zahtjeva vremena u kome nastaje nego iz zahtjeva i potrebe liturgije. Preko moteta u liturgiju ulazi svojevrсна glazbena umjetnost koja će biti sporna sve do Tridentskog sabora.

XIV. stoljeće koje je stilski označeno kao *ars nova* (1320. godina) unosi u umjetnost i glazbu stanovitu vrstu uznemirenosti, nestalnosti i traganja za novim izrazima. Tome pridonose velike promjene u društvu. Značajno je napomenuti da utjecaj pape kao vjerskoga i intelektualnog autoriteta polako slabi. Kao da se poremetio skladan odnos između nebeskoga i zemaljskog, božanskoga i ljudskog. Te dvije stvarnosti sve se više udaljuju i tu je početak odvajanja znanosti od religije, Crkve od države. Velike epidemije koje haraju svijetom kao i razni socijalni potre-

si, pa strahote stogodišnjeg rata znatno utječu na društveni, crkveni, stvaralački i umjetnički život. Pojava humanizma jača sve više interes za antiku i posebno za grčki i latinski jezik, kao i za književnost. U glazbenom stvaralaštvu snažno se očituju humanističke crte i predrenesansne težnje. O velikom prodoru svjetovnog u liturgijsku glazbu svjedoče brojne skladbe i polifone mise čuvane u Vatikanskom arhivu, koje su dobivale vrlo bizarne naslove po svjetovnim popijevkama, kao primjerice. *L'uomo armato* (naoružan čovjek) ili *Bacia mi amore mio* (poljubi me, ljubavi moja). Najznačajniji oblik toga vremena jest dvostruki motet koji je najčešće u svjetovnoj uporabi. Tako polifonski motet u tom razdoblju gubi strogi vid sakralnosti i ne uklapa se u liturgiju. Tek kasnije u visokoj renesansi motet će opet dobiti izraziti crkveni karakter sukladan liturgiji i liturgijskim slavljinama.

U tom stoljeću poseban korak na području polifonije učinit će glazbenici flamanske škole koji će čitavo XIV. stoljeće dominirati u glazbi i usavršiti mnoge stvari na području polifonske tehnike.

Zanimljivo je spomenuti vrlo lošu kritiku polifonije onoga vremena autora Jacques de Liege, nostalgičara za prošlim vremenima. On piše u sedmoj glavi svoga djela *Speculum musicae* (oko 1324. godine) slijedeće: “Stara umjetnost bila je *perfectior, liberior, rationabilior, honestior, simplicior et planior* (savršenija, slobodnija, razumnija, časnija, jednostavnija i razumljivija) od moderne glazbe i osim toga bila je *prudens, honesta, simplex, mascula, benemerata* (mudra, časna, jednostavna, snažna, odmjerena) a nikada obijesna kao moderna glazba. Moderni skladatelj osakaćuju, umanjuju i izopaćuju *discant*, preziru lijepo, neobuzdano pišu *discante*, suviše nagrđuju glasove, sjeckaju ih na komadiće... mumljaju i laju kao psi, konačno padaju kao opsjednuti u bezumne i usiljene trzajeve podržavajući sasvim neprirodan koncept harmonije. Kada oni kombiniraju neku konsonancu s tenorom ne mogu ostati na njoj, već naprotiv skaču odmah na neku novu disonancu i to oni nazivaju: *Novus discantus modus, novis scilicet uti consonantiis* (novi način diskanta, upotrebljava, dakako, novo suzvučje). Oni preziru lijepo, stare glazbene oblike koje su stari majstori sa zadovoljstvom upotrebljavali, kao npr. *organum duplum vel purum, conductus* za dva ili tri glasa... U njihovim napjevima tekst je sasvim izgubljen (*littera perditur*)... Slušajući moderne motete može se dogoditi da se zapitamo na koncu da li su pjevači pjevali na hebrejskom, grčkom, latinskom ili tko zna na kojem drugom jeziku. Kome se može na čitavome svijetu dopasti takova *lascivia curiositas cantandi* (požudna znatiželja pjevanja)?”¹⁰

Ta kritika samo pokazuje da je polifonija toga razdoblja još uvijek tražila svoj identitet i to napose u liturgijskoj sferi i da su mnoge skladbe bile doista neprikladne za liturgiju.

Čitavo XIV. stoljeće kao da karakterizira dvostruki pravac u glazbi. S jedne strane postoje glazbenici koji teže za što

komplikiranim skladbama, zamršenim kontrapunktskim tehnikama, u kojima se liturgijska riječ iskrivljuje i nasilno oblikuje. S druge strane oblikuje se pravac u kome muzikalni skladatelji nastoje istim tehničkim sredstvima biti što jednostavniji, ljudskiji a time prirodniji vjesnici glazbene budućnosti.¹¹ Taj pravac u XV. stoljeću slijedit će poznati Josquin **Després** koji će onaj hladan, racionalni element flandrijske kontrapunktske škole pretvoriti u velečanstvenu kreaciju koja nadilazi provincijske okvire i postaje baština zapadne kulture. Nije pretjerano reći da će se na njemu inspirirati svi autori vokalne glazbe XV. stoljeća i upravo taj gremij glazbenika najavljuje nove vrhunce, zrele plodove renesansne polifonije koje će doseći Palestrina u svom opusu svete glazbe.

Ne treba zaboraviti važnost te epohe i na području slikarstva, jer u tom stoljeću Boticcelli, Leonardo da Vinci i Albrecht Dürer slikaju svoja remek djela, a Kristofor Kolombo diže sidro i kreće u osvajanje Amerike.

U svim tim previranjima Crkva je budno motrila razvoj liturgijske glazbe i već spomenuti dokument *Docta sanctorum*, Ivana XXII. u 14. stoljeću još će više razdvojiti liturgijsku glazbu od svjetovne, ali ni najoštrije osude nisu mogle zaustaviti razvoj umjetničke polifonije, a važno je spomenuti da skladbe koje niču doista odgovaraju svojom pompoznošću, snagom i ljepotom u renesansni sakralni ambijent koji je velečanstven i prostran. Tako možemo reći da polifonija slijedi stil graditeljstva i na neki način ona jest imperativ vremena i imperativ ostale umjetnosti toga razdoblja. Važno je spomenuti da je težnja i nostalgija za jednoglasnom, gregorijanskom melodijom bila još uvijek snažno prisutna. Tako papa **Pijo V.** gorljivo zagovara gregorijansko pjevanje naspram figurativnoj (polifonoj) glazbi. *Tridentski* sabor kao ključni događaj u visokoj renesansi i visokom razvoju polifonije imat će ključnu zadaću, ostaviti takovu polifoniju u crkvenim obredima ili ne. Svakako jedna od zadaća sabora bila je pročistiti liturgijsku glazbu od mnogih svjetovnih elemenata, neprikladnih kao liturgijsko glazbeni izraz. Poznato je da od onog mnoštva tropa i sekvenci (oko pet tisuća u čitavoj Evropi) sabor prihvatio samo četiri sekvence,¹² a druge zabranio. Crkveni oci su, naprotiv glede polifonije bili vrlo oprezni. Problem polifonije nije bio identičan problemu sekvence i tropa u kojima je bio uglavnom dogmatski problem, a ne melodijski, jer sekvence su bile uglavnom jednoglasne. Glede crkvene dogme polifonija nije bila sporna, jer je tekst moteta uglavnom bio biblijski (psalmi, kantici i odlomci iz evanđelja i poslanica). Problem polifonije bio je tonskog karaktera. Nije se mogla zanijekati ljepota, pompoznost i skladnost polifonih skladbi. Ta prevelika zvučnost ipak je koncilskim ocima izgledala suviše nametljiva nasuprot jednostavnim biblijskim riječima. Sabor je bio doista pred velikim problemima: obnoviti čiste religiozne osjećaje u kršćanskom smislu, znači suprotstaviti se duhu i stilu umjetnosti koji vlada životom vremena, kojeg je Crkva

ipak djelomično prihvaćala gradeći velebne bazilike, kupole i umjetničke slike svetaca. Situacija s polifonom glazbom ipak nije bila tako jednostavna. Da se sve zaoštrilo do te mjere dovoljno je spomenuti povijesna svjedočanstva prema kojima se pozivalo vladare da daju svoju riječ glede polifone glazbe. Tako **Ferdinand I.** iz Austrije piše pismo 23. kolovoza 1563. godine braneći figurativnu (polifonu) glazbu, ali svakako ne u toj mjeri, kako tvrdi povjesničar **Ambros**, da je on svojim pismom spasio polifoniju.¹³

Značajno je svjedočanstvo književnika Lelija **Giudiccioni**a u sačuvanom pismu iz 1637. godine, upravljenom biskupu Suarezu, u kojem ukazuje na vrlo zanimljive stvari. Naime, on piše o vrlo važnom događaju koji je vjerojatno utjecao na odluku saborskih otaca i na sadržaj dekreta o polifonoj glazbi. Na sam dan zasjedanja sabora izvedena je polifona misa od **Kerlea**, koja je, prema riječima spomenutog pisca, učinila dojam na članove zasjedanja kakav se ne bi mogao postići nikakvim uvjerenjima. Tekst mise dobro se razumio, harmonijski ugođaj bio je veličanstven i tako je cjelokupni dojam "nove glazbe" pridonosio da se općenito prema polifoniji zauzme malo blaži stav i da se prihvati kao crkvena glazba.

Palestrina je u svojim djelima u prvom redu nastojao udovoljiti zahtjevima sabora i stvarao je stil koji je primjeren liturgiji i shvaćanju liturgije onoga vremena. Iz jednog pisma upućenog vojvodi iz Mantove **Palestrina** daje do znanja da je svjestan, da svaka polifonska tehnika ne pridonosi jasnoći teksta. Tako on izravno pita vojvodu koji je naručio misu: "želi li dugu ili kratku misu i da se razumiju riječi."¹⁴

U dnevniku **Massarella**, prijatelja pape Marcella, a objavljenog od Merklea, nalazimo opisane zanimljive događaje koji ukazuju na problematiku liturgijske glazbe toga vremena. Tu se opisuje događaj od 12. travnja 1555. godine na dan Velikog petka. Papa Marcello sišao je u kapelu da bi prisustvovao obredima Velikog petka. Spomenuti Massarelli svjedoči da su se pjevali napjevi koji su odudarali od duhovne klime Velikog petka, pa je papa, očito ljutit, pozvao sve izvođače i oštro ih ukorio. Tražio je da se u tim svetim danima smrti Kristove izvode skladbe koje odgovaraju tom svetom trenutku i da se pjevani tekstovi moraju razumjeti. Neki autori smatraju da je iza tog događaja papa nastojao zabraniti svu polifoniju ali u tome ga je spriječila smrt. Prema povjesničaru Weinmannu najvjerojatnije jest da je Palestrina bio sudionik toga nemilog događaja kao pjevač sikstinske *cappelle* i da je to utjecalo na skladanje mise *pape Marcella*. **Palestrina** je napisao oko 94 mise ali samo jedna nosi ime "*Messa di papa Marcello*". Iz spisa koji su ostali iza Palestrine nigdje ne piše zašto je baš tu misu nazvao po papi Marcellu, jer je poznato da je Palestrina davao nazive misama bilo po melodijskoj tematici iz poznatih melodija (*Iste Confessor*, *Dies sanctificatus*, *L'homme armé* itd.), bilo po gregorijanskim modusima (*Missa primi toni*, *quinti toni*, *octavi*

toni itd.) ili ih pak jednostavno naziva *Missa brevis*, *Missa de feria*, *Misa "sine nomine"* itd. Problemom mise pape Marcella bavili su se mnogi povjesničari. Prvi počinje istraživati taj problem L'Agazzari koji navodi u svom spisu pod naslovom *Del suonare sopra il basso con tutti strumenti* (O sviranju iznad basa sa svim instrumentima). Prema njemu papa Marcello je namjeravao zabraniti novu glazbu ali ga je u tome spriječio Palestrina skladajući dotičnu misu, i želeći time reći da glazba nije kriva za određene prigovore koje je papa napomenuo na Veliki petak, već su krivi skladatelji koji pretjeruju u polifonoj tehnici ne vodeći brigu o tekstu.¹⁵ Osim L'Agazzarija slično će argumentirati **Banchieri** (1609. godine), **Agostino Pisa** (1611. godine), **Cresolli** (1629. godine), **Polidori** (1744. godine) i drugi.

Dvanaest godina poslije smrti pape Marcella, za vrijeme Pija V., pojavljuje se dotična misa, a objavio ju je dirigent milanske katedrale zajedno s drugim misama, koje su odgovarale stilu mise pape Marcella. Te mise objavio je 1580. godine popratnim riječima: "*novamente composte secondo la forma del Concilio Tridentino* (novo skladane skladbe prema normama Tridentinskog sabora)"¹⁶ Misa pape Marcella je remek djelo renesansnog skladatelja, unatoč svojoj polifonskoj jednostavnosti. To monumentalno djelo uključuje sve elemente koje je zahtijevao crkveni autoritet: jasnoću stila, tekstualnu i tonsku jasnoću i čistoću religioznog osjećaja. Ta veličanstvena polifonija, kratke i briljante melodije daju djelu poseban sjaj. Do posebnog izražaja dolazi takozvana deklamacijska tehnika (recitativi¹⁷) u homofonom stilu koja pridonosi razumljivosti teksta, što se posebice tražilo na tridentskom saboru. Knud Jeppesen analizirao je šest Palestrininih misa i to upravo s gledišta razumljivosti teksta. Predmet istraživanja bile su *Gloriae*, jer je tekst dovoljno dugačak i pogodan za takvu vrstu raščlambe.

Ime mise	Mjesto	A	B	C	Zbroj
<i>Ad fugam</i>	str. 57	8	75	203	286
<i>Brevis</i>	str. 52	61	93	124	278
<i>Ut re mi fa sol</i>	str. 168	168	83	52	303
<i>Beatus Laurentius</i>	str. 52	147	72	38	257
<i>Assumpta est Maria</i>	str. 101	169	109	47	325
<i>Papae Marcelli</i>	str. 131	204	114	31	349

Kriterij po kojem je određivao jasnoću ili nejasnoću teksta bili su sljedeći: veliko slovo *A* predstavlja optimalne slučajeve za razumljivost teksta, tj., kada svi glasovi pjevaju homofono, veliko slovo *B* predstavlja slučajeve kada novi slogovi nastupaju u jednom ili više glasova, a neki glasovi još zadržavaju vokalizaciju prethodnih slogova. U

takvim slučajevima jasnoća teksta malo je narušena ali još uvijek zadovoljavajuća. Veliko slovo *C* predstavlja najnepogodnije situacije za razumljivost teksta, tj., kada svi glasovi pjevaju različite slogove, odnosno riječi. Iz priložene tabele vidi se da misa *Pape Marcella* ima najviše slučajeva *A* (204), tj. najoptimalnijih za razumljivost teksta, a najmanje slučajeva *C*, kada je razumljivost teksta najviše narušena. To istraživanje potvrdilo je, da je misa *Pape Marcella* uzorna glede razumijevanja liturgijskog teksta. Međutim, treba pripomenuti, da skladateljima onoga vremena nije bio najteži problem udovoljiti zahtjevima sabora i skladati tako da se tekst razumije. Taj zahtjev mogao je ispuniti i prosječni glazbenik. Problem je bio; kako stvarati polifonu glazbu da doista jasnoća teksta bude uzorna, ali i da glazba ne izgubi na svojoj ljepoti i stilu svoga vremena. Palestrina je riješio taj problem u spomenutoj misi tako, da je koristio svu polifonu tehniku, homofoniju, grupiranje glasova, izmjenjivanje pojedinih glasova u grupama. Sve to daje veličanstveni harmonijski i polifonski ugođaj, a već spomenuti autor Jeppesen reći će, da je mirnoća i sklad glavno obilježje njegove umjetnosti.¹⁸ Značajne su riječi F. **Liuzzia** o Palestrininom stvaralaštvu: "Najljepše Palestrinine stranice teže što bistrijoj i kristalnijoj vokalnosti; ta čista vokalnost koju bi crkveni oci od Klementa Aleksandrijskog do Ivana Zlatoustog, od Ambrozija do Augustina priznali jedino dostojnom da spoji ljudsko s božanskim; takovu glazbu, ne zemaljsku već nadzemaljsku, podiže rimski maestro do najvećih ideala, odbacujući od sebe svaki šljam, svaki ostatak praktičkih osjećaja, svako dvoznačno miješanje konvencionalnih sredstava. Tako pojednostavljen, srčan i savršeno definiran u svojim oblicima, slobodan ali precizan unutar širokih euritmija (srazmjernost), glazbeni govor Palestrine penje se do zagrljaja neba, svladavajući pobjedonosno zemaljsku žalost, ali ne zaboravljajući patnju."¹⁹ Slično kaže A. D. **Sertillanges**: "... ova umjetnost ostaje vrlo umjerena u gestama, zaljubljena u jednake dobe, jednostavne intervale, ugodne modulacije, mirne pokrete, izdržavanje dugih nota, dopuštajući malo osminki, a nikada tridesetdruginke. To su izvanredne liturgijske kvalitete."²⁰ Veoma je trijezan sud P. **Damilana** o Palestrininoj glazbi: "... više nego obujam skladbi jest životvorni duh vjere ujedinjen u velečanstvenu umjetnost, koja osvaja uzvišene vrhunce. Palestrina je najdublje i najsretnije dokučio i asimilirao zahtjev Sabora: "*non ad inanem aurium oblectationem (...)* sed ita ut audientium corda ad coelestis, harmoniae desiderium beatorumque gaudia contemplananda rapiantur..." U biti slava Božja i posvećenje vjernika temelj je cjelokupne liturgije. Stoga je Palestrina bio priznat za života *musicae artis facile princeps* (prvak glazbene umjetnosti) i njegova glazba nije doživjela zalaz u liturgijskoj praksi..."²¹

Na Tridentskom saboru uz sve probleme i nedoumice crkveni su oci postupili vrlo hladnokrvno i jednostavno

pripustili da se očituje Providnost, koja se, kako neki kažu, utjelovila u djelima Palestrine.²² Muzikolog Mayer ističe da je umjetničku crkvenu glazbu (polifoniju) spasio princip antropocentrične subjektivne estetike, tj., novi odnos prema čovjeku, prirodi, a i prema Bogu, a taj princip plod je renesansnog vremena, renesansne filozofije i svjetonazora, koji će svoj vrhunac doseći u XVII. stoljeću.²³

Tako je na XXII. zasjedanju sabora 17. rujna 1562. objelodanjen dekret pod naslovom "*Decretum de observandis et evitandis in celebratione missarum*".²⁴ Naglašeno je da iz crkve mora biti izbačena nedolična glazba kako bi Božji dom mogao uistinu postati dom molitve.²⁵ U dokumentu se ne govori o zabrani polifonije pa samim time polifonija postaje liturgijska glazba, a prihvaćanjem polifonije u krilo liturgije, Crkva je u stvari prihvatila vrstu glazbene umjetnosti koja je izrasla i nikla na tradiciji gregorijanske i gregorijanske melodijske estetike. Tim činom pokrenut je kotač povijesti u daljnjem procesu i razvoju liturgijske glazbe. Taj stil i glazbena vrsta nadahnjivat će glazbu budućih vremena i s pravom neki autori tvrde da je samo profinjena polifonija Palestrine i njegovih suvremenika mogla roditi glazbu baroka i velikoga Bacha.

(Nastavlja se)

BILJEŠKE:

¹ Polifonija označava vrstu glazbe u kojoj se istovremeno izvode različite melodije po zakonu kontrapunktskog vođenja pojedinih dionica. S tom se definicijom slažu mnogi autori, premda u samim počecima razvoja polifone glazbe ta definicija nije u potpunosti odgovarala. Tako je pojam polifonije varirao s vremena na vrijeme. Neki muzikolozi tvrde da je i prije X. stoljeća postojala neka vrsta polifonije. Muzikolog Gevaert tvrdi da su stari Grci poznavali neku vrstu polifone glazbe, Martini u svojoj povijesti negira ovakovu tvrdnju, jer zamišlja polifoniju na modernom kontrapunktu, a ne na jednostavnim paralelnim pomacima glasova. Jacques Handschin tvrdi da je već u VII. stoljeću postojala vrsta polifonije zvana *organum*. Postoje pretpostavke da je već za vrijeme Karla Velikoga (IX. stoljeće) upotrebljena prva polifonija u liturgijskom slavlju. Prva zbirka jednostavnih *organuma* jest *Winchesterski tropar* (početak XI. st.) u kojem se nalaze 164 dvoglasna *organuma* zapisana neumama. Ipak, pravi razvoj polifone glazbe koja odgovara gore navedenoj definiciji moguće je slijediti od Notredamske škole (od sredine XII. stoljeća do 1250.) pa nadalje. Najznačajniji traktati koji govore o počecima polifonije i europskog višeglasja su traktat iz Kölna i Pariza, zatim *Musica enchiriadis* i *Scholiae* iz Bamberg. Traktat *Musica enchiriadis* smatra se najstarijim, a pogrešno se prepisivao redovniku Hucbaldu iz St. Amada. Danas postoji uvjerenje da je autor Hoger iz Werdena (+902.) ili opat Otger iz St. Ponsa de Tomières (usp. J. Andreis, *Povijest glazbe*, vol. I., Zagreb, 1975. str. 80-81.).

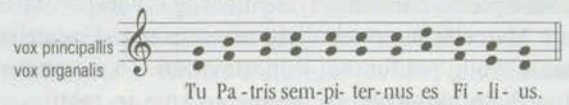
² A. Giuseppe Nocilli i P. B. Nocilli, *Quale musica liturgica e chi la deve interpretare?*, (bez godine i mjesta) str. 43.

³ Narušavanje sklada, odnosno prevlast glazbe nad tekstem bio je jedan od važnih razloga za operne reforme Claudia Monteverdia u XVII. st. i Glucka u XIX. st.

⁴ Termin *discantus* uveli su srednjovjekovni teoretičari, a označavao je različite stvari: 1. prve polifone oblike, ritmički različite od *organuma*; 2. najviši glas u polifonoj skladbi. Tako su u muzikološkoj terminologiji u Njemačkoj nastali pojmovi *Diskantmesse* i *Diskantmotette* u kojima nije *cantus firmus* u tenoru već u najvišem glasu (*superius*). 3. Dionice ili *clausule* u *organumima* prvih polifoničara Leonina i Perotina kod kojih je i tenor u modalnom ritmu. 4. Improvizatorsku tehniku u protupomaku tj. kontrapunkt je bio u protupomaku s *cantusom firmusom*. Period polifonije diskanta nazivao se period provincijske polifonije, jer se posebno njegovao u samostanu sv. Marcijana u Limoges, poznatom središtu glazbene kulture srednjeg vijeka.

⁵ A. Friedberg, *Corpus Juris Canonici*, Graz, 1952², vol. 2, col. 1255.

⁶ Termin *organum* u srednjem vijeku označavao je različite stvari. U doba Notredamske škole dobiva određeno značenje u polifonoj terminologiji. Tako je taj pojam označavao prve polifone skladbe koje se sastoje od dva glasa i to *vox principalis* i *vox organalis*.



⁷ Taj francuski termin označavao je svojevrsnu vrstu engleskog discanta u kojem su se *cantusu firmusu* dodavali donji glasovi u razmaku jedne kvarte i sekste:



⁸ Taj termin nastao je od latinskog *cantus gemellus*, a znači blizantski napjev. To je tehnika u kojoj se gregorijanska melodija pratila u tercama i sekstama, a katkada su glasovi išli na unisono.

⁹ *Cantus firmus* latinski je termin koji se počeo pojavljivati u XIII. stoljeću u nekim traktatima kao npr. u djelu *Rhetorica novissima* od Buoncompagno di Signa u kojem označava monodijsko liturgijsko pjevanje za razliku od *cantusa fractusa* ili mensuralnog pjevanja. Termin će dobiti s vremenom konkretno značenje u polifonim skladbama. Tako će označavati upotrebu monodijskog pjevanja u tenorskoj dionici nekog discanta, fauxbourdona, moteta ili mise. Posuđena gregorijanska melodija (*cantus firmus*) bila je uglavnom u dugim notama, a ostale dionice razvijale su se u različitim notnim i ritmičkim pomacima. Sve to pokušalo se rastumačiti i teološki. Tako imamo jedno tumačenje: "Koralni elemenat (*cantus firmus*) je liturgijski i on je obredna posveta religioznog osjećaja, podržavanog vjerom koja je objava i autoritet. Međutim, vjera uključuje komentare i objašnjenja. Polifonska glazba ujedinjuje jedan i drugi aspekt religioznog stanja duha. Obuhvaća s jedne strane umjetnički trenutak lirskog zanosa (*organum* ili nova melodija), a s druge strane originalni tekst koji je svečan, ozbiljan i tradicionalan u dugim notama. U stvari, dva su glasa u jednom (dvoglasni *organum*) premda imaju različite orijentacije ali počivaju na istom duhovnom temelju" (A. Della Corte, G. Pannain, *Storia della*

musica, Torino, 1964. vol. I. str. 225.). Od XVII. – XX. stoljeća termin označava zadanu temu u kontrapunktu.

- ¹⁰ A. Schering, *Ars antiqua e Ars nova*, u: A. Della Corte, *Antologia della storia della musica*, 2. vol., Torino, Paravia, 1927.-29. (1945.), str. 44.
- ¹¹ Usp. V. Donella, *Musica e liturgia*, Bergamo, 1997, str. 28-29.
- ¹² Žrtvi uskrsnici; Hvali Sion Spasitelja; U dan onaj; Dođi Duše Presveti
- ¹³ Usp. A. Cametti, *Palestrina*, Milano, 1925, str. 85.
- ¹⁴ A. Bertolotti, *Musica alla Corte dei Gonzaga in Mantova*, Milano, 1890, str. 40.
- ¹⁵ Usp. A. Cametti, *nav. dj.* str. 79.
- ¹⁶ Usp. P. Wagner, *Geschichte der Messe*, Leipzig, 1913, I. sv. str. 400.
- ¹⁷ Upravo na takovu vrstu recitativa upozorava G. Verdi i preporuča svojim studentima da ih napose studiraju.
- ¹⁸ Usp. K. Jeppesen, *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig, 1925, st. 6.
- ¹⁹ V. Donella, *nav. dj.* str. 29.
- ²⁰ D. A. Sertillanges, - Gilbert, *Prière et musique*, Paris, 1936. (Talijanski prijevod: *Preghieria e musica*, Milano, *Vita e pensiero*, 1954, str. 21.).
- ²¹ P. Damilano, *Liturgia e musica nell' epoca palestriniana*, in *Atti del Convegno di studi palestriniani*, str. 323.
- ²² Usp. A. Della Corte, G. Pannain, *Storia della musica*, Torino, 1964, I. vol. str. 51.
- ²³ Usp. A. L. Mayer, *Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte*, Gesammelte Aufsätze, herausgegeben und eingeleitet von Emmanuel von Severus, Darmstadt, 1978. str. 84.
- ²⁴ *Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, Epistolarum, Tractatum nova collectio*, Freiburg, 1919. VIII. vol., str. 962 f.
- ²⁵ *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.*

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

(IV. nastavak)

Vrednovanje s perspektivom

Nakon što se uviđa da liturgijska reforma, u vremenima gibanja i uzburkanosti, nije došla do svojega završetka, a taj je završetak teško naznačiti, nalazimo se pred ili u punom zamahu traženja kompozicijsko-izvedbenih zadaća glazbenika i službi koje su u liturgiji povezane s glazbom.⁴⁶ Možda je dobro postaviti polazište u doba prve crkve i protegnuti razmišljanje na naš današnji liturgijski pristup. Tako u svojim *Ispovijestima* Augustin piše: "Naslade ušiju čvršće su me bile zaplele i podjarmile, ali Ti si me odriješio i oslobodio. Još danas, priznajem, mogu uz zvukove koji su prožeti tvojim pohvalama, kad se pjevaju ugodnim i školovanim glasom, časak mirno uživati, ali ne tako da se od njih ne mogu otkinuti, nego tako da mogu ustati kad god hoću... Katkada mi se, naime, čini da im iskazujem više časti nego što dolikuje, dok osjećam da same svete riječi dublje i žarče prožimlju naše duše žarom pobožnosti kad se tako pjevaju nego kad se ne bi tako pjevale, jer svi osjećaji našega duha imaju prema svojoj raznolikosti svoje vlastite izraze u glasu i pjevu, i njihova ih neka tajanstvena srodost uzbuđuje. Katkada pak, dok se pretjerano čuvam ove varke, griješim prevelikom strogošću, kadkada toliko da bih želio da se svaki napjev slatkih pjesama koje prate Davidov psaltir ukloni od ušiju mojih i od same Crkve, te mi se čini sigurnije ono što se sjećam da su mi često govorili za aleksandrijskoga biskupa Atanzija, koji je naredio da čitač psalama izgovara psalme tako slabim mjenjanjem glasa da je bilo sličnije čitanju nego pjevanju. Ali ipak, kad se sjetim svojih suza koje sam prolio slušajući pjevanje tvoje Crkve u počecima svoga povratka k vjeri, i čuvstva koja sada u meni pobuđuju ne samo pjevanje, nego i riječi koje se pjevaju, ako se pjevaju jasnim glasom i prikladnom modulacijom, onda opet uviđam veliku korist od te uredbe."⁴⁷

Pokušaj je obrednoga "obrata" od općenitosti ugođaja koji se držao "svetim" do specifičnosti obrednoga čina i do glazbenika i odgovornih za crkvenu glazbu koji će stvarati i donositi glazbu ne toliko za slušanje koliko za sudjelovanje u slavlju Otajstva – "uglazbljeno slavlje". Pri tom se misli na projektiranje, bolju usredotočenost, na raznolikost obrednosti koja omogućuje, štoviše daje određenu prednost glazbenom sudjelovanju. Danas se često čuje

*Svim cijenjenim pretplatnicima,
prijateljima i ljubiteljima crkvene
glazbe sretan Božić i blagoslovljenu*

Novu godinu želi

Uprava i uredništvo