

Liturgijska glazba u prošlosti i sadašnjosti

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

Miroslav Martinjak, Zagreb

Stručni članak

(IV. nastavak)

Razdoblje baroka (1600.-1750.)

Razdoblje koje će uslijediti poslije renesanse i koje će biti posljednje tako dugo razdoblje (150 godina) u povijesti umjetnosti nazvat će se barok. Kao nasljednik renesanse barok razvija i još više potencira započete ideje renesanse. Rađa se epoha pluralizma, suživota, konflikata i preobrazbe. Glavni nositelji baroka su iracionalizam i senzualizam, uz snažne težnje prema naturalizmu s jedne i duhovnosti s druge strane. Drugim riječima, postoji jedna čvrsta tjelesnost, idealiziranje tjelesnoga, ali i težnja za mističnim rasterećenjem. Svetost se želi prikazati kao nešto iracionalno. Snažna pučka pobožnost baroka hrani se također na subjektivizmu, koji je potpomognut senzualizmom pa su tako često vječne vrednote gubile svoju vječnost i jednostavno postale izvor lirskih osjećaja. Barokni čovjek jest čovjek osjećaja, koji preko njih želi sebe izraziti i osmisliti. Barokna pobožnost posjeduje nevjerojatnu sociološku širinu. Ona vlada istodobno u samostanima benediktinaca i augustinaca kao i u bratstvima obrtnika i Marijinih kongregacija. Cvat pučkih pobožnosti plod je takvog raspoloženja, a usporedo s time počinje snažan razvoj pučkog pjevanja čemu napose dopridonosi Luterova reforma. Posvuda vlada ugođaj raskoši, pompe, mnogostrukosti oblika i određena teatralnost bogoštovlja. Nagomilavaju se pobožnosti, razne formule, riječi, geste i radnje. To je vrijeme velikih procesija i velikih pučkih igara, posebno za Božić i Uskrs. Na poseban način štovala se Djeвица Marija. Barokna Madona predstavljena je u tuzi, probodenog srca, ali kao pobjedonosna Kraljica i čudesno ovozemno biće.

Sav taj dinamizam življenja, vjerovanja i moljenja utjecat će i na oblikovanje liturgijske glazbe. Općenito, glazba se promatra kao dio kozmičkog reda i kao umjetnost utemeljena na talentu i ukusu. Renesansna polifonija nakon smrti Palestrine i Orlanda di Lassa gubi prevlast ustupajući mjesto novim glazbenim idejama. Sve jače mjesto zauzima solo pjesma, koja postaje izraz duhovnog stanja pojedinca. Renesansna polifonija svakako neće iščeznuti, već će nalaziti svoje mjesto u velikim vokalno-instrumentalnim oblicima koje barokna glazba napose razvija, a to su opera, oratorij i kantata.

Snažan razvitak instrumentalne glazbe utjecat će i na vokalnu glazbu. Takozvani *stile grave* neće više biti norma crkvene liturgijske glazbe. Ljudski glas kao da želi

oponašati gipkost instrumenta i teži sve većoj virtuoznosti. Pojavljuju se snažne rasprave o odnosu teksta i glazbe. Tako J. Peri piše u predgovoru svojoj operi *Euridice* o takozvanom novom odnosu teksta i glazbe, koji je poznat kao *recitar cantando*, tj. recitirati pjevajući. Taj princip, doduše, nije stran, napose u liturgijskoj glazbi, ali je sada shvaćen na nešto drukčiji način, a to je očita želja za dramtizacijom teksta i tekstualne misli. U tom kontekstu tvrdi glazbenik Giulio Caccini (1550.-1618.) da pjevanjem nije moguće uzbuditi ljudski duh ukoliko se ne razumiju riječi.

Barokna liturgijska glazba

Radikalizacija rascjepa između starog i novog, između *prima pratica* i *seconda pratica*¹ znatno će utjecati i na duh crkvene liturgijske glazbe. Susret stare i nove kulture (filozofija skolastika s jedne strane i znanost Galileja i Bacona s druge strane) kao i snažna razlika u stilovima očite su već na samom početku baroka, pa su se često vodile velike rasprave glede toga. Tako Claudio Monteverdi polemizira s kanonikom Giovan Maria, velikim zagovornikom tradicionalnog kontrapunkta, koji smatra taj stil jedinim dostojnim za crkvenu glazbu. I doista, glazbeni stil renesansne polifonije nije se ugasio, već se naprotiv i dalje kultivirao, a mnogi su ga smatrali, po svojoj kontrapunktističkoj tehnici i po svome *gravitas* (težini, smirenosti) vrlo prikladnim za crkvenu glazbu. Novi stil koji nastaje u baroku vremenom će biti nazvan »*luxurians* ili *stilus theatralicus*«² i kao takav vrlo problematičan za liturgiju. Unatoč protivljenjima novom glazbenom stilu nije se moglo zaustaviti dinamizam baroknog stvaranja i baroknoga umjetničkog zanosa. Sva spomenuta previranja, barokni svjetonazor i izvjesna ideologija utjecat će, unatoč mnogim protivljenjima, na liturgijsku glazbu koja se ipak nastojala prilagoditi vremenu u kojem je nastajala. Bogata liturgijska scenografija baroka otvorila je u neku ruku crkvenoj glazbi mogućnost da eksplodira u svim svojim dijelovima. Ton sve više nadvladava riječ stvarajući intenzivni užitak slušateljima. Koncertantni stil sve snažnije zahvaća i liturgijsku glazbu. Oponašaju se teatralni i simfonijski oblici koji ne rasvjetljaju obredni misterij već ga, naprotiv, instrumentaliziraju u svoje svrhe. Upravo na to upozoravaju mnogi suvremenici. Tako autor djela *Mystagogus* (posvećeno odgoju svećenika poslije Tridenta) kori 1629. godine glazbenu praksu koja se izvodi u crkvama ovim riječima: »Kakve li provincije i kakve li pustoši na zemlji u kojoj se nemaju pravo uvesti ugodne skladbe u svete hramove i druga obredna mjesta kad se službeno slavi javni obred kojim se časti božanstvo.«³ Jedan drugi autor slično lamentira nad situacijom glede liturgijske glazbe: »Postoje neki koji ne žele glazbu u crkvama, jer im se čini da stvara veliku buku, smeta pobožnosti, rastresa duh i ometa molitvu.«⁴ Doista, barokna glazba bila je zapanjujuća ali i u velikom raskoraku sa starom liturgijskom glazbenom praksom.

Pojavljaju se mise, moteti i razne druge skladbe, snažne i zvučne, ali koje gube obredno značenje i obredni ugođaj, premda su s čisto glazbene strane veličanstvene i zapanjujuće. Doista je ta glazba u odnosu na liturgiju predstavljala izvjestan problem, jer velikim dijelom nije bila u skladu s liturgijskom praksom i liturgijskim slavljem misterija, a koji puta nije ni pobuđivala na sabranost i molitvu već je liturgija služila za glazbenu produkciju.⁵ Godine 1643. *Kongregacija za obrede* osudila je takvu praksu, ističući da su u svečane mise uvedene glazbene izvedbe koje ne pripadaju liturgijskom činu i koje su preduge, pa svećenici moraju rastreseno čekati završetak dugih skladbi. »Na taj način razbija se tijek obreda, a čini se da glazba ne služi liturgiji već liturgija glazbi.«⁶

Papa Aleksandar VII. objavio je 1657. godine konstituciju koja počinje riječima *Piae sollicitudinis* (trideseta konstitucija spomenutog pape). U dokumentu papa zapovijeda da se za vrijeme Božanskog časoslova i za vrijeme kad je u crkvama izloženo Presveto kome se klanjaju vjernici, ne pjevaju nikakvi napjevi koji nisu proizašli iz *Časoslova* ili *Rimskog misala*. Ukoliko su napjevi (tekstovi) i uzeti iz *Časoslova*, *Svetog pisma* ili svetih otaca moraju prije uporabe biti podvrgnuti reviziji i moraju biti odobreni od Svete kongregacije za obrede. Papa Inocent XI. potvrđuje spomenutu konstituciju dekretom 3. prosinca 1678. godine. Da bi se izbjegle još neke nejasnoće glede konstitucije pape Aleksandra VII., papa Inocent XII. objavljuje novi dekret 20. kolovoza 1692. godine, kojim zabranjuje pjevanje bilo kakvih kantilena ili moteta. U svečanim misama dopustio je, osim Slave i Vjerovanja, pjevanje ulazne popijevke, pripjevnog psalma i darovne popijevke. U Vesperama nije dopustio nikakve izmjene, napose u antifonama koje se govore ili pjevaju ispred ili poslije svakog psalma.

Godine 1743. godine učeni talijanski laik Francesco **Argelati** govori o opasnosti duhovnog osiromašenja liturgije, jer je uočio da mnogi ljudi dolaze u crkve samo za vrijeme glazbenih izvođenja: »Umjesto da liturgijska glazba svaki dan sve više podiže pobožnost u vjernicima, ona služi za rastresanje i mnogi gube osjećaj za kuću Božju. Čini se kao da ih samo glazba drži u crkvi iz koje izlaze kao iz kazališta, nakon što su zadovoljili uho skladnim koncertom, i ne trude se da sudjeluju u svetim tajnama. Zatim, čini se da glas nekog glazbenika postaje jedini motiv koji vjernike dugo drži u crkvi, a događa se da sveti liturgijski obredi postaju i najvjernijim ljudima dosadni.«⁷ Giuseppe **Bianchini** piše iz Rima već spomenutom Ludovicu Antoniu Muratoriju 27. kolovoza 1747. godine: »Sređujem materijale za jedan traktat o crkvenoj glazbi. Mislim ga napisati u povijesnom obliku i želim pokazati primjerima kroz sva stoljeća kako je današnje pjevanje u rascjepu s onim iz starine koje se upotrebljavalo u liturgiji. Moja namjera je potaći vladajućeg Papu, da ispravi nered koji je uzrokovala današnja liturgijska glazba uvedena u crkve. Ne mislim da bi bio jako loš lijek izbaciti zauvijek teatralno

pjevanje iz crkava i uvesti gregorijansko pjevanje, koje jedino potiče na pobožnost. Krenut ću od stoljeća do stoljeća povijesti Crkve notirajući propisane zakone u različitim vremenima glede zlouporaba glazbe koje su naređivali crkveni sabori i sveti oci. Na taj način dokazat ću da današnja glazba velikim dijelom ne potiče na pobožnost, nego naprotiv na sablazan i profanaciju kuće Božje.«⁸ Godinu dana kasnije Muratori upire prstom na previše sofisticiranu svetu glazbu koja loše djeluje na uho slušatelja, udaljavajući mu dušu od kontemplacije i nebeskih stvari: »Kad tolika buka glasova i instrumenata odjekuje u crkvi, rastresa duše i ne potiče na pobožnost u trenutku sabranosti srca za Gospodina. Tko ne vidi da se takvom glazbom duša odvraća od kontemplacije prema nebeskim stvarima?«⁹

Događalo se u XVI. i XVII. stoljeću da su duge vokalne, orguljske i instrumentalne melodije znatno produžavale trajanje obreda.¹⁰ Često se događalo za vrijeme obreda da je narod slušao virtuosne izvedbe i nakon toga frenetično pljeskao. Giordano **Riccati** (1709.-1790.) opisuje takvo jedno glazbeno izvođenje u bazilici Svetog Antuna u Padovi: »Orkestar i pjevači vođeni dirigentom Ferrarijem šutjeli su dok su orgulje preludirale jednostavnim i uzbudljivim akordima koji nalikuju upravo na glazbu Valottija. Veliki **Tartini** započeo je svirati na violini dugim, dugim tonom. Bila je tiha i tajnovita glazba koja se uspinjala po neizmjernim svodovima, prelazeći na ekstatično mnoštvo; violina započinje nježnim tonom i tihim uzdasima tipičnim za Tartinija. Za mene je to bilo kao jedno novo dopadljivo slušanje Tartinija, a oko nas neki su uzdisali, nekima su sjale oči kao kapljice dobrotvorne utjehe. Doista, sve je bilo kao jedan san. Kadenzirajući lento ritam religiozne melodije čini se da nas obrađuje i prenosi u visine prema nebeskim tonovima. Tada je započela *Gloria*, s energičkim potezima gudala i jedna mukotrpna četveroglasna fuga, doista vrlo teška. Čuđenje se promijenilo, ali neopisivo. Naglasci riječi bili su otmjeno iskivljeni i to tako da mi se činilo kao neka ratnička pjesma koja je u meni probudila ratne instinkte, a na trenutke osjećao sam u sebi težnju da kliknem: Na oružje, drugovi!... Na kraju je uzbuđenje bilo tako veliko, da su neki mladi započeli pljeskati; i beskrajan pljesak odjekivao je unutrašnjošću hrama.«¹¹

Daniel **Dolfin**, gradonačelnik Padove, 1749. godine prokazuje nered i nepoštivanja trenutaka sabranosti koji se nažalost događaju za vrijeme svečanog izlaganja Presvetog sakramenta u bazilici sv. Antuna. Naime, za vrijeme samog izlaganja gromoglasno se pjevalo, muziciralo, a to nije nikako odgovaralo svetosti trenutka i adoraciji pred Presvetim. On naglašava, da glazba doprinosi rastresenosti, a upravo mnoge raduje ovo pobožno okupljanje koje odgovara svetom hramu i veličanstvu Gospodina kojem se treba klanjati. On preporuča da se Presveto izloži kad se intonira hvalospjev *Magnificat* (Veliča), a u povečerju iza hvalospjeva *Nunc dimittis* (Sad

otpuštaš). Poslije toga mogu se vjernici u tišini i s više sabranosti klanjati bez pjevanja.¹²

Ova svjedočanstva iz susjedne Italije djelomično ukazuju na probleme barokne glazbe u liturgiji i na tom prostoru, ali ti primjeri nisu usamljeni. Novi duh barokne glazbe pomalo je svugdje problematičan i to upravo radi svoga koncertantnog stila koji je težio k sve većoj virtuoznosti, koja, doduše, nije bila protivna liturgiji, ali je bila neshvatljiva za većinu vjernika.

U XVIII. stoljeću nastojalo se pomiriti dvije suprotne strane – one koji zagovaraju stari stil liturgijske glazbe (*prima pratica*) i one koji gorljivo promiču novi stil (*seconda pratica*). Tako se pojavljuju zagovornici takozvanog *mješovitog stila*. Taj stil trebao je s jedne strane izraziti ozbiljnost molitve, a s druge strane dočarati ljudsku radost i vanjski sjaj blagdana ili svetkovine. Glede toga značajna je rečenica opata Onorata **Goehla** iz Ottobeurena 1767. godine, zagovornika mješovitog stila: »Kuća Božja osvjetljena svjetlom i bojama, ukrašena glazbenim anđelima zahtijeva uz jednostavne melodije tradicionalnog pjevanja i glazbu živahniju, radosniju i privlačniju.«¹³ Ta rečenica je tipična za razdoblje osamnaestoga stoljeća, koje sve više teži s jedne strane za jednostavnošću, a s druge strane za veličanstvenošću. U tome je sažet umjetnički mentalitet čitavog stoljeća, koji će se realizirati u raznim stilističkim varijantama. Kasnije i bečka klasika u nekim segmentima pokazuje zanimanje za taj *mješoviti stil*. Mozartova Misa u c-molu očito ima takve elemente. S jedne je strane strogi kontrapunkt, a s druge opet težnja za glazbenom slobodom, očituju se već u prvoj skladbi *Kyrie*, u kojoj *Christe* izvodi sopran solo uokviren u dvije koralne sekcije u strogom klasičnom kontrapunktu.

Unatoč mnogim problemima i neprihvaćanjima novoga baroknog stila, koje smo dijelom potkrijepili nekim svjedočanstvima, ipak treba naglasiti da je barok na području crkvene glazbe dao veliki obol, napose preko svojih genija J. S. Bacha, G. F. Händela, A. Scarlattija i drugih skladatelja. Ta glazba premašila je dosege jednostavnoga liturgijskog izvođenja. Ona je samo nastavak vrhunske polifone glazbe koja se više očituje kao vrhunska umjetnost, glazba za profesionalce, jednako u pogledu izvođenja kao i u pogledu slušanja. Ta glazba ima svoju neprocjenjivu vrijednost i ta dva genija kao da sažimlju glazbeno htijenje svoga vremena i stavljaju točku na razvoj baroknog glazbenog stila koji dominira oko 150 godina i koji će izazivati čuđenje generacija sve do danas. Ta glazba možda nije u svemu slijedila crkvene zakone i liturgijske propise, ali ona je snažan svjedok svoga vremena i određenog stila ljudskog stvaranja, doista inspiriranog na Otajstvu vjere.

Veliki Bach, skladatelj koji svakako zaslužuje taj epitet, stvorio je golemi opus liturgijske glazbe, i vokalno instrumentalne i orguljske. Taj velikan na poseban način želi pomiriti antagonizme svjetovno – duhovno, koji u to doba postaju sve izrazitiji. Vještinom skladanja kao da

upravo teži za pomirenjem na prvi pogled neizmirljivih strana. Naime, njegov pristup glazbi, bila ona svjetovnog ili duhovnog karaktera, jednak je s gledišta skladateljske tehnike. Ne želi obuzdati tehniku skladanja kad sklada duhovnu, liturgijsku glazbu, već posvuda dolazi do izražaja njegov temperament, tehnika i koncepcija glazbenog stvaranja. Mnogi će za njega reći da predstavlja čovjeka koji se može uzeti kao primjer izrazito ekvilibrirane osobe. Kad je radostan ne prelazi svojom glazbom u orgiju, a kad je žalostan ne prelazi u melankoliju. Želi savršeno održati ravnotežu osjećaja. Bachova glazba, napose instrumentalna, sinteza je minulih stoljeća. Ono što je Palestrina učinio na planu vokalne glazbe dovodeći je do vrhunca u tom stilu, Bach čini na instrumentalnom planu, a posebno u majstorstvu polifone kompozicije *fuge*.

Drugi velikan barokne glazbene umjetnosti jest Händel, autor glazbe raspoloženja koja oduševljava i raspaljuje mase, ali koja također nosi obilježje velike umjetnosti. Od neprocjenjive je vrijednosti ono što su ta dva genija dala čovječanstvu. Veliki dio njihovih skladbi crkvenog je karaktera i zato pripada u baštinu *musicae sacrae*, premda nema u svemu onakva obilježja kakva bi trebala imati liturgijska glazba prema suvremenim crkvenim dokumentima. Svakako je u doba baroka pojam liturgijske glazbe bio znatno drukčiji no u naše vrijeme i sudjelovanje prisutnih vjernika nije se zamišljalo na neki aktivni, izvodilački način, već se više favoriziralo samo slušanje.¹⁴ Međutim, i ta glazba koja se slušala, morala je stvarati i poticati klimu pobožnosti, a kako smo naveli u nekim slučajevima, to se nije uvijek događalo. Naprotiv, bilo je velikog razmimoilaženja između liturgije i liturgijske glazbe.

Unatoč svemu barok je još uvijek vrijeme u kome su glazbenici i umjetnici okrenuti Crkvi i kršćanskoj liturgiji i *musica sacra* polje je njihova velikog zanimanja. Zaneseni duhom vremena upadaju u pogreške i pretjerano-sti, ali upravo kroz pogreške utiru put do velebnih baroknih glazbenih ostvarenja.

Nakon baroka stvari će se drastično mijenjati, pa će liturgijska glazba biti sve manje zanimljiva, jer glazbenik na tom području neće moći steći slavu. Nastajat će sve veća podjela svjetovno – duhovno, a napose u doba prosvjetiteljstva i klasicizma. Stoga je Bach doista posljednji veliki skladatelj koji ne poznaje ta dva antagonizma u glazbi, već djeluje kao jedinstvena osoba stvarajući velečanstvena djela glazbene umjetnosti, koja će biti izvor inspiracije mnogim glazbenicima predstojećih stoljeća.

Enciklika Annus qui hunc

Na samom završetku baroka značajan je jedan crkveni intervent, a to je enciklika pape **Benedikta XIV.** objelodanjena 1749. godine. U dokumentu se govori o glazbenoj situaciji uoči pripreve *Svete godine*. Dokument je zanimljiv po tome što ukazuje na cjelokupnu liturgijsko-glazbenu

situaciju u tome vremenu. Papa govori realno o liturgiji, liturgijskoj glazbi i želi dati preko enciklike realne i ekvilibrirane norme. Posebno mu je na srcu grad Rim u kojem ima dosta problema glede liturgije i liturgijske glazbe pa napose opominje kler da vodi brigu o dostojanstvu liturgijskog prostora, liturgije i liturgijske glazbe kako crkve ne bi bile mjesto sablazni vjernicima koji će dolaziti za Svetu godinu u Rim sa svih strana svijeta.

Navodimo nekoliko važnijih misli iz dokumenta:

»Prva stvar koju preporučamo jest da crkve budu u dobrom stanju, čiste i opskrbljene svetim priborima... Druga vrlo važna stvar jest Časoslov koji bi se morao pjevati ili recitirati, već prema običaju mjesnih Crkava, s potrebnom brižljivošću onih koji imaju obavezu to činiti. U stvari ništa nije tako ponizujuće i pogibeljno za crkvenu disciplinu nego kad uđemo u crkvu u kojoj vidimo i čujemo kako se kanonski časovi pjevaju ili recitiraju bezvoljno. Poznata je obveza kanonika i drugih službenika u metropolijским crkvama, katedralama i kolegijima da pjevaju svaki dan kanonske časove i ta obveza nije zadovoljena ukoliko nije sve prožeto apsolutnom pobožnošću... Treća stvar na koju moramo upozoriti jest, da pjevanje koje se danas uvodi u crkve i koje se prati orguljama i drugim instrumentima ne smije podsjećati na profano, svjetovno i teatralno. Upotreba orgulja i drugih instrumenata još uvijek nije prihvaćena u čitavome kršćanskom svijetu. U stvari, naša *Kapela Sikstina*, kako svi znaju, pjeva samo vokalnu glazbu koja mora biti u stilu *grave*, dolična i pobožna, a orgulje nikada nisu bile dopuštene... U crkvenom pjevanju treba napose paziti da se riječi dobro razumiju. U stvari, glazba jest u Crkvi prihvaćena zato da uzdiže ljudski duh k Bogu, kako nas uči sv. Izidor u prvoj knjizi *De Ecclesiasticis Officiis* u petoj glavi gdje kaže: to se ne može postići ukoliko se riječi ne razumiju.« Papa navodi pojedine pokrajinske koncile koji su raspravljali i donosili odluke na tu temu.

»Koncil u Cambrai 1565. godine u 6. naslovu, glavi 4, 10. svesku, str. 582. (Collezione di Arduino) propisuje ovako: Ono što pjeva zbor treba biti namijenjeno da poučava; treba tako pjevati da duh može razumjeti. Koncil u Kölnu 1536. godine u 12. glavi *De officiis privatis* naglašava: Običaj je u nekim crkvama da se skraćuju tekstovi na korist harmonije ili melodije. Najvažniji dijelovi koji su oblikovani kao recitativi: tekstovi proroka, apostola, poslanica, simbola vjere, predslavlja moraju biti pjevani na shvatljiv i jasan način. Koncil u Milanu 1565. godine u drugom dijelu, 52. broju, str. 687. nalaže: U Božanskom časoslovu i općenito u crkvama ne smiju se pjevati ili svirati profane skladbe; crkvene skladbe ne smiju se pjevati mlitavim glasovnim pomacima, tonovima iz grla i usana; nikada se ne smije upotrebljavati strastveni napjev. Pjevanje i tonovi moraju biti ozbiljni, pobožni, jasni, prikladni za kuću Božju i dolični božanskoj pohvali; treba izvoditi na način da oni koji slušaju razumiju riječi i da budu potaknuti na pobožnost. Koncil u Toledu 1566. godine u 2. glavi, str. 1164. naglašava: Sve što se pjeva u crkvi na čast Boga

mora biti pjevano tako, da instruiraju vjernike i bude sredstvo koje potiče pobožnost, budi želju za nebeskim stvarima i preko obreda uzdiže duh Boga. Biskupi moraju biti budni kada dopuštaju slobodnija izvođenja u kojima se glasovi isprepliću, pa se riječi psalama i drugih tekstova često ne mogu dobro razumjeti. Biskupi neka njeguju glazbu koja se naziva *organica*, koja dopušta da se razumiju riječi onih dijelova koji se pjevaju i da duše slušatelja mogu biti potaknute na hvalu Bogu preko jasno razumljivih riječi, a ne čudnih glasovnih trilera. Ovu činjenicu potvrđuje biskup **Lindano** u tekstu *Panoplia Evangelica*: U naše vrijeme glazbenici čine glazbu koja umjesto da potiče duh na pobožnost, odvraća i udaljuje duše slušača od pobožnosti i nebeskih stvari. Sjećam se da sam sudjelovao koji puta na Božanskom časoslovu i trudio se razumjeti riječi, ali nisam uspio razumjeti niti jednu. Sve je to bilo splet ponovljenih slogova, zbrkanih glasova; ostao je osjećaj da se radi više o zaglušujućoj galami i tutnjavi nego pjevanju.« Nadalje, papa govori o instrumentima i njihovoj prikladnosti za liturgiju, zatim o tonu instrumenata i o instrumentalnoj glazbi u liturgiji.

»Instrumenti koji se mogu tolerirati u Crkvi, kako kaže Benedetto Girolamo **Feijo** u djelu *Theatrum criticum universale*, 14, glava 11., broj 43 su: orgulje i drugi instrumenti osim violina, jer gudalo proizvodi visoke flažoletne tonove koji izazivaju u nama više dječje raspoloženje nego pobožnost i smisao za svete misterije... Isključeni su timpani, lovački rogovi, oboe, flaute, piccote, harfa, mandolina i slični instrumenti koji se upotrebljavaju u teatralnoj glazbi...«

Papa nadalje govori o instrumentalnim skladbama koje bi morale biti takve da potiču na pobožnost; ne preduge da izazivaju nervozu klera i naroda. Navodi iz već spomenutoga djela *Theatrum criticum universale*, 14, § 9. riječi glavnog maestra reda benediktinaca u Španjolskoj koji se buni protiv melodija stila »*jao, meni!, kuku meni!*« Naime, te su melodije uzimane iz lamentacija proroka Jeremije, a ti napjevi predviđeni su samo za obrede Velikoga tjedna u kojima se oplakuje razorenje Jeruzalema, opustošenost svijeta poradi grijeha, patnju Crkve u progonstvima i tjeskoba Spasitelja u njegovim bolima...»

Papa završava riječima kardinala Bellarina: »Razlog za veliku žalost jest da se sa presvetim Misterijima postupa tako nedolično i to radi nemarnosti i nepobožnosti pojedinih svećenika. Oni koji to tako čine, ne pokuzuju vjeru u veličanstvo Gospodina i njegovu prisutnost. Tako pojedini služe misu bez duha, bez osjećaja, bez straha i poštovanja. Čine to tako, kao da ne vjeruju u prisutnost Krista Gospodina i kao da ne vjeruju da ih on vidi.« Iz enciklike je vidljivo mnoštvo problema na području crkvene discipline, liturgije i liturgijske glazbe. Nažalost, mnoge se stvari neće vidno poboljšati ni nakon te enciklike, već će se nastaviti s mnogim pretjeranostima i nepravilnostima do kraja XVIII. stoljeća i čitavo XIX. stoljeće.

BILJEŠKE:

- ¹ Izraz *prima pratica* kodificirao je Gioseffo **Zarlino di Chioggia** (1517.-1590.), a označavao je glazbenu umjetnost renesanse, a izraz *seconda pratica* pojavio se 1605. godine i označavao je novu glazbenu umjetnost. Giulio Cesare Monteverdi, brat Claudia Monteverdija tumačio je taj izraz u edicijama *Scherzi musicali* 1607.
- ² F. RAINOLDI, *Sentieri della musica sacra dall'Ottocento al Concilio Vaticano II*, documentazione su ideologie e prassi, Roma, 1996., str. 35.
Poznati pisac iz toga razdoblja M. Gerbert u svom djelu *De cantu et musica sacra*, St. Blasii, 1771. piše: »Musica quam figuralem appellat... quotidie magis magisque luxurians, ac insolescens, discrimen jam omne musicae sacrae et profanae sustulit« (Glazba koju nazivaju figuralnom iz dana u dan sve je raskošnija i razuzdanija i pospješila je nepostojanje razlike između svete i profane glazbe).
- ³ L. CRESSOLLES, *Mystagogus, de sacrorum hominum disciplina*, Paris, 1629., str. 626.
- ⁴ G. UBERTI, *Contrasto musico*, Roma, 1630., str. 89.
- ⁵ Usp. A. GIUSEPPE NOCILLI i P. B. NOCILLI, *nav. dj.* str. 47.
- ⁶ *Isto*, str. 47; Pape su u XVIII. stoljeću naglašavali važan princip za liturgijsku glazbu »služiti, a ne biti služen od liturgije, to je zadaća glazbe«, a taj će princip naglasiti i provincijalni sabor u Baltimoru 1837. godine.
- ⁷ F. ARGELATI, *Storia del sacrificio della Santa Messa*, Venezia, 1743, str. 87; Kardinal Venecije, Giuseppe Sarto koji će postati papa Pio X., piše pastirsko pismo 1895. godine u kojem aludira na dužinu svečanih misa: »Narod je tako zadovoljan, jer kad završi Vjerovanje za njih je završila i misa, nagomilani na vratima napuštaju crkvu i to baš kada započinje najsvetiji dio žrtve... i vidite da se gotovo u svim crkvama za vrijeme svečane mise čita i tiha misa: novi argument za narod da napusti hram bez obzira u kojem dijelu se nalazi svečana misa...« (F. RAINOLDI, *nav. dj.* str. 102.)
- ⁸ E. CATTANEO, *Il culto cristiano in Occidente*, str. 467.-468.
- ⁹ A. L. MURATORI, *Liturgia romana vetus*, I, Venezia, 1748., str. 267.-268.; »Disputandum aliis relinquo sitne haec ferenda in theatris; at, quot e theatris in gravissima Ecclesiae sanctae mysteria fuerit translata, nemo qui rem attente consideret mentemque Ecclesiae exploratam habeat, istud musicae genus laudare possit ac tolerare velit«.
- ¹⁰ Misa je koji puta trajala više dva sata, a vespere tri i više sati.
- ¹¹ G. RICCATI, (1709.-1790.), *Memorie sul violinista G. Tartini*, »Il Santo«, 9 (1969.), str. 420-421.
- ¹² Usp. A. GIUSEPPE NOCILLI i P. B. NOCILLI, *nav. dj.* str. 51.
- ¹³ F. RAINOLDI, *nav. dj.* str. 35.
- ¹⁴ Treba ipak napomenuti da je nasuprot umjetničkoj liturgijskoj glazbi u baroku zamjetna težnja da liturgijska glazba postane i dio zajednice. To nam djelomično svjedoče pučke pjesmarice koje sve više niču posvuda pa i na našem području (*Pavlinka pjesmarica* iz XVII. st. i zbornik *Cithara octochorda* iz 1701. godine).

Matej Preprek zaslužni petrovaradinski orguljaš

(O 60. obljetnici njegove smrti)

Đuro Rajković, Petrovaradin

U prvom broju *Sv. Cecilije* iz godine 1987. dao sam obećanje, da ću u ovom časopisu prikazati lik Mateja Prepreka, zaslužnog Petrovaradinca i Srijemca. Rado pristupam ispunjenju danog obećanja za koje mi se prilika ukazala tek sada. Budući da je Matej ujedno i otac našem skladatelju i cecilijancu Stanislavu Prepreku, prikazat ću ga s osobitom vjerodostojnošću, jer mi to omogućuju i Matejeva ostavština i kazivanja njegova sina.

Kad je u pitanju orguljaška služba potrebno je reći, da je u prošlosti bila i teža i odgovornija. Nije joj bio zaprekom samo težak orguljaški ispit, nego i kršćansko ponašanje. U našim krajevima osobito se cijenila orguljaševa privrženost Crkvi. Prema ovim zahtjevima doista je bilo teško postati orguljašem. Međutim, tko bi bio pozvan na orguljašku službu od službene crkvene osobe, doživio bi najveću čast. Upravo je takvu čast doživio Matej Preprek, pa stoga opis ovoga događaja prepuštam njegovim riječima.

»Godine 1877. ostala je župa sv. Jurja muč. u Petrovaradinu bez orguljaša. Ja sam toga ljeta u crkvi Tekije, gotovo svake srijede i subote, orguljao i pjevao, a pošto se moj glas razvio u prvi tenor, i to grleni, rado sam bio slušan.

Tadanji župnik crkve sv. Jurja u tvrđavi, Ilija Okrugić, doznao je po tadanjem zvonaru na Tekijama, Alojzu Dojkiću, a i po drugim osobama, da ja u Tekijskoj crkvi orguljam i pjevam srijedom i subotom. Jedne srijede izveo se Okrugić do Tekije, da se o tome osobno osvjedoči, a bilo je nekako polovicom rujna. Odmah početkom listopada poručio je po zvonaru Dojkiću, da dođem u grad na razgovor o orguljanju u crkvi sv. Jurja. Nisam se odazvao pozivu, jer sam mislio, da će mi biti trudno iz župe sv. Roka, nedjeljom i svetkom, bez obzira na lijepo ili ružno vrijeme, tri kilometra hodati, a nešto sam se plašio i orgulja s dva manuala i mnogo registara. Ali kad je već nastao i prosinac, i Božić se približio, poručio župnik Okrugić i po treći put, da stanovitoga dana dođem k njemu. Odlučio sam i otišao. Na njegov odlučan nagovor prihvatio sam njegovu ponudu. Otišao je sa mnom u crkvu na kor i razložio mi postupak s registrima, a podjedno ponio note svojih novih božićnih pjesama na njemačkom jeziku. Odmah je želio vidjeti kako će to ići, a pri tom je sâm pjevao i upućivao me kako treba da držim takt. Moram kazati, da nije bio Bog zna kako notalan, ali ono što je sam skladao znao je i bez nota, no, one su mu ipak bile glavno pomagalo. Za jedan sat išlo je dosta dobro. Tako su njegove nove božićne pjesme 1877. prvi put pjevane u Petrovaradinu na njemačkom jeziku.

Ja sam, međutim, postao orguljašem u župi sv. Jurja muč. uz neznatan honorar od osam forinti mjesečno».