

Vprašanje večglasja pri bogoslužju

NEKAJ BESEDNJAKA

Naša izkušnja na državnem pevskem srečanju Ecclesia Cantic kaže, da je danes velika večina liturgičnih pesmi napisanih večglasno. Osnovna melodija, ki se je ljudstvo nauči in jo ponavlja, je običajno napisana za prvi, najvišji glas, ki ga imenujemo *superius* ali sopran. Ime izhaja iz ženske lege glasu, ki ji je melodija na splošno namenjena. Moški, ki želijo peti to melodijo, jo intonirajo oktavo nižje. Ostali glasovi so napisani tako, da se lahko pojejo hkrati, iz česar nastajajo akordi, ki tvorijo določeno harmonijo. Najpogostejše so sodobne pesmi za katoliško bogoslužje napisane štiriglasno za: sopran (vodilni visoki ženski glas), alt (nizki ženski glas), tenor (visoki moški glas, ki je na splošno nižji od ženskega alta) in bas (nizki moški glas). To porazdelitev glasov včasih pišemo tudi SATB.

Včasih se zgodi, da se vsi glasovi zlijejo v en glas in pojejo na isti višini ali vsaj na istih tonih. Takrat govorimo o enoglasnem petju. Lahko se tudi zgodi, da vsi glasovi, čeprav pojejo različne note, zloge poudarjajo sočasno, v istem ritmu. Tako je na primer pri petju responzorialnega psalma med

dvema beriloma pri nedeljski sveti maši. V klasični glasbi najdemo večglasje v enakih ritmičnih vzorcih v koralni glasbi (za primer lahko poslušamo kantate Johana Sebastiana Bacha).

Največkrat pa različni glasovi večglasja sledijo lastni logiki in lahko se zdi, da ima vsak glas neko svoje življenje. Pojavijo se razmiki med glasovi, sledenje glasov, pogovori med glasovi in včasih celo prepir. Pri tem se pojavi pojem kontrapunkta, ki ga uporabljajo predvsem v klasični glasbi, najbolj tipičen primer je fuga, kjer se nenehno pojavlja ista tema, ki jo najprej napove en glas in nato prevzame drugi, v nekakšni neprestani tekmi. V tem okviru je umetnost kontrapunkta v tem, da kljub prepletenosti različnih glasbenih plasti ohranja neko enotnost, celovitost, ki se odraža v globalni zgradbi, v skupnih zanosih in izraznih vrhuncih. Za uspeh tovrstnih skladb je pomembno, da je skladba skrbno napisana, seveda pa je odvisna tudi od nadarjenosti izvajalcev. Nedvomno tukaj poteka meja med liturgično glasbo, ki naj bi jo peli praktično vsi v duhu »zavestnega, dejavnega in duhovno koristnega« sodelovanja vernikov (B 11), ter klasično glasbo, ki jo izvajajo poklicni izvajalci.

RAZVOJ VEČGLASJA V BOGOSLUŽJU

Pojav večglasja v liturgični glasbi predstavlja zaključek zgodovinskega procesa, ki bi si zaslužil poglobljeno analizo. Ostanimo pri dejstvu, da je prehod od enoglasnega gregorijanskega petja brez spremljave k petju, kot ga poznamo danes, izhajal iz tesnih izmenjav med posvetno in sakralno glasbo (ali so ga te vsaj spremljale) ter razvoja glasbe kot umetnosti, ki je prihranjena poznavalcem, s svojimi zapletenimi pravili in glasbenimi učitelji. Splošni razvoj sakralne glasbe je bil že od začetka usmerjen v večglasje. V letih po 2. vatikanskem cerkvenem zboru se je v skrbi za že omenjeno dejavno udejstvovanje vernikov pri petju odgovornost za petje pri maši prenesla s kantorjev in *scholae cantorum* na vse Božje ljudstvo. Vendar je takoj po cerkvenem zboru ljudstvo predstavljalo neko enoto, enoglasno telo, ki je pelo sopranski glas: o tem pričujejo izdaje prvih mašnih knjig (znana „rdeča knjižica“ *Molitve in spevi Božjega ljudstva*, Tardy), kjer so edine note, ki jih najdemo, zapisane enoglasno, ali navodilo *Musicam Sacram*, veliko besedilo cerkvenega učiteljstva iz leta 1967, posvečeno liturgični glasbi, ki se navezuje na Konstitucijo in v členu 16 pravi: »Izvedbo večglasnih skladb se lahko zaupa tudi samo pevskemu zboru, kadar verniki pesmi še niso dovolj osvojili«. Z ustaljenim repertoarjem in pesmimi v domačem jeziku, morda pa tudi zaradi večje dostopnosti glasbenega pouka, počasi prihajamo do različnih pobud v zvezi z večglasnim petjem v cerkvi (evangelizacija s petjem, slavljenje s pesmijo, ulični misijon itn). Neredko se tudi zgodi, da si verniki zapomnijo tudi druge glasove, ne le osnovnega in da se v nekaterih župnijah oblikuje spontano večglasje, čeprav nimajo posebnega cerkvenega zbora.

TEOLOŠKI POMEN VEČGLASJA

Zakaj je večglasje tako privlačno in kaj popravičuje njegov pojav? Ali gre predvsem za estetsko vrednost večglasja pri liturgičnem

petju? Ali gre za to, da »kdor dobro poje, dvakrat moli« in s tem daruje daritev, ki je Gospodu v »prijeten vonj«?

Večglasno liturgično petje je najprej vidno in otipljivo znamenje neke resničnosti, brez katerega bi ta ostala skrita. Gre za cerkveno razsežnost božjega ljudstva, združenja vernikov v enem telesu. Ker ima vsak človek svoj edinstveni glas in ker je človeški glas ena najbolj intimnih prvin njegove osebnosti (do te mere, da ko skušamo nekoga posnemati, najprej posnemamo njegov glas, šele nato kretnje, izraze ali drže), pridružitve glasu neki glasbeni enoti v spontanem večglasnem petju odseva skrivnostno dogajanje med evharistijo: vsak najde svoje mesto v telesu Cerkve, ne da bi se zato odpovedal svoji identiteti. Gregorijansko enoglasje, ki je po besedilih cerkvenega učiteljstva naprimernejša oblika za češčenje skrivnosti, se nanaša na družbo, v kateri ni pojma posameznika. Glasovi se zlijejo v eno, da bi Bogu dali človekov odgovor na njegovo ljubezen. Vendar v družbi, kjer vera ni pridobljena avtomatično, razodetja ne moremo misliti brez skrivnosti sprejemanja, brez želje po razumevanju tega, kako Božja beseda odzvanja v slehernem srcu in se ujame s svobodo vsakega posameznika. Ta tema je zelo navzoča tudi v Janezovem evangeliju in pismih: Božja »slava« se je razodela in njene priče jo označajo (prim 1 Jn 1,1-3). V tej luči raba večglasja pomaga izraziti privolitev posameznikove vere in edinost ljudstva, sredi katerega stoji Kristus, ki k sebi priteguje vse ljudi.

Pojem kontrapunkta s tem dobi dodaten pomen: prepletanje samostojnih melodij, ki skupaj ustvarjajo zvočno skladnost in so ušesu prijetne, spominja na pojav ob binkošti. Vsak izmed dvanajstih apostolov govori in vsi navzoči slišijo v svojem maternem jeziku, vendar se vsem »oznanjajo velika Božja dela« (Apd 2,11). Ni zaman omeniti, da je bil ta vidik liturgičnega petja skladateljem vedno zelo pri srcu, še posebno v renesansi, kjer so se poskušali v pomnoževanju glasov in se lotevali raznih tehničnih podvigov (fuge, imitacije, kanoni itn.), da bi vzbudili občudovanje.

Harmonija se rojeva iz nečesa, kar bi moralo po vsej logiki predstavljati le kup zapletenih in razpršenih not in neubranost. Za primer si lahko vzamemo izjemen motet *Qui habitat*, ki ga je Josquin des Prés (pribl. 1450-1521) napisal na besedilo psalma 90 za 24 glasov: iz njega veje presenetljiva vzvišenost in red.

Čudež harmonije je podoba čudeža Svetega Duha, čudež združenosti v molitvi, ki je povezana in razumljiva. Vsako skupnost, ki bi bila prepuščena izključno sama sebi, bi slej ali prej pogoltnila notranja razhajanja in bi nazadnje le jecljaje izgovarjale svoje neuglašene prošnje. Vendar pa se verniki po vsem svetu vsakodnevno srečujejo in molijo Boga z istimi besedami, čeprav te besede v vsakem srcu odzvanjajo drugače.

Pomislimo tudi na stavek iz veroizpovedi: »Cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur,« ki se ga je hitro začelo tolmačiti kot moralno zapoved. Njegov pomen je predvsem, da je vsaka molitev in slavljenje Očeta in Sina istočasno (simul) in samo po sebi tudi molitev in slavljenje Duha, ki nas navdihuje in brez katerega iz naših ust ne bi prišla nobena molitev.

PASTI VEČGLASJA

Kljub temu preveč sistematična raba večglasja pri bogoslužju postavlja tudi vrsto vprašanj. Izpostavimo le dve možni stranpoti, ki ju lahko prinese večglasno petje in na katere je v svojih spisih o glasbi večkrat opozoril Benedikt XVI. (prim. *L'Esprit de la musique*, Artège, za izbor pomembnejših besedil):

a) *Nepozornost do besedila*. Ena prvih zahtev liturgične glasbe je njena podrejenost besedilu, ali vsaj da svoja izrazna sredstva prilagodi razodeti vsebini; v cerkvi se glasba uporablja predvsem v službi deklamacije (prim. *Musicam Sacram* št. 28-29). Benedikt XVI. govori o »glasbi v skladu z Logosom«, v skladu z Besedo. Spev, ki presega običajni jezik, je dogodek, povezan z Duhom. Cerkvena glasba je po svojem izvoru »karizma«, dar Svetega Duha, prava »glosolalija«, nov jezik, ki izhaja iz Duha. Ona povzroča »trezno pijanost

vere. 'Pijanost', ker so presežene vse možnosti čiste razumskosti, toda 'trezno' pijanost, ker gresta Kristus in Duh z roko v roki in ker ta pijani jezik popolnoma obvladuje Logos, v novi razumskosti, ki je onkraj vsakega jezika, z namenom služiti prvotni Besedi, ki je temelj vsake umnosti (Joseph Ratzinger, *L'Esprit de la Liturgie*, Ženeva, Ad Solem, 2001, str. 114).

Glasba zapolni vrzeli jezika, ko mu pomaga zapustiti strogo racionalne okvire govora in rojeva »nov jezik«. Vendar ta jezik ni anarhičen: v Duhu ostaja razumljiv in nagovarja um.

Vendar lahko hitro vidimo omejitve rabe kontrapunkta, kakor smo ga opisali zgoraj. Če vsak glas sledi svoji logiki, potem peto besedilo lahko prekrije glas, ki poje čisto nekaj drugega in vse skupaj postane nerazumljivo. V tem primeru nekdo, ki ne zna peti – a zato ni nič manj poklican, da sodeluje pri bogoslužju –, besedilu ne more več slediti in postane pasivni poslušalec, ki ga vodijo občutki za estetik: ta glasba mi je všeč, lepo zveni, mi je prijetna ipd. Ni nam treba iti v skrajnosti štiriindvajset-glasnega moteta Josquina des Présa (v katerem se v množici zvokov dejansko ne razume niti ene besede), priznati moramo, da lahko tudi preprosto večglasje v istem ritmu ovira razumevanje besedila, razen če se od pevcev zahteva posebna pozornost pri izgovorjavi (kar si izven resnega cerkvenega zbora težko predstavljamo). Različni soglasniki bodo vedno zveneli nekoliko razkropljeno in izgovorjava zlogov nekoliko nejasna.

b) *Standardizacija glasbe*. Če je na eni strani enoglasno (na primer gregorijansko) petje odraz evangeljske preprostosti, se pri večglasju zaradi takojšnjega blagozvočnega učinka rado zgodi, da se v umetniških krogih spremeni v potrošniški proizvod. Če se to dejansko prenese na liturgično glasbo, potem lahko okus neke dobe zmanjša potrebo po vedno novem iskanju izrazov vere, ki so daleč od ustaljenih, ponavljanih melodij in uveljavljenih hitov. V tem je očitno tveganje, da nekatere pesmi začnejo določevati neki »tip« pesmi, na primer, da je »slavilna pesem« vedno ritmična, sinkopirana, hitra, harmonsko

preprosta – medtem ko se radost vere samo na sebi lahko izraža z najrazličnejšimi glasbenimi izraznimi sredstvi. Samo v stalnem izhajanju iz okvirov lahko kristjani resnično iščejo Kristusa, ko se nenehno izpostavljajo novim odkritjem, ki jih vodijo k lepemu in neznanemu, in se skozi to dvigajo, ne pa tako, da se zapirajo sami vase v en glasbeni slog, ki je postal tarča tržnih sistemov. Po Benediktu XVI. si torej nasprotujeta dve pojmovanji glasbe: glasba, ki jo dojemamo kot proizvod, kar jo postavlja v kategorijo t. i. ‚popularne glasbe‘, ter resnično izvirna glasba, ki povzdiguje. Prva izhaja iz kulture povprečnosti v etimološkem pomenu besede (iskanje povprečja, širšega soglasja in priznavanja s strani širšega občinstva): »Popularna glasba nagovarja množice [...]. Množica kot taka nima izkušnje iz prve roke, ampak ima samo ponovljene in poenotene izkušnje. Množična kultura cilja na količino, na produkcijo in uspeh. Gre za kulturo prodaje, ki je izmerljiva. Popularna glasba se uvršča v to kulturo, ki trgu ponuja nekaj, kar nikogar ne moti in nikogar ne nagovarja v globino.« (Joseph Ratzinger, *Un chant nouveau pour le Seigneur. La foi dans le Christ et la liturgie aujourd'hui*, Paris, Desclée-Mame, 1995, 147)

Poslanstvo pristne liturgične glasbe Benedikt XVI. izrazi z naslednjimi besedami: »Tukaj in zdaj, v tem času in prostoru mora glasba ljudem, ki molijo, pomagati vstopiti v občestvo s Kristusom. Ostati mora dostopna, a hkrati voditi dlje, segati onkraj, v smer, ki je določena s popolnim izrazom: *sursum corda* [kvišku srca] – srce, se pravi notranjega človeka, mora voditi kvišku, do višave, ki je Bog in se v Kristusu dotika zemlje, ga priteguje k sebi in ga dviga.« (Ratzinger, n.d., 185-186)

PRIMER: GLASBA IN VEČGLASJE V PRAVOSLAVNI CERKVI

Za ilustracijo teme, ki smo jo do sedaj obravnavali, se lahko obrnemo k pravoslavnim bratom, pri katerih se je liturgična glasba razvijala drugače kljub skupnim

teološkim temeljem. Ena najvidnejših značilnosti pravoslavne liturgične glasbe je, da ne uporablja instrumentalne spremljave. Glas ostaja na prvem mestu v skladu s priporočili cerkvenih očetov, ki so govorili, da je za slavljenje Gospoda glas kot ‚glasbilo na dih‘ bolj vzvišeno kot mehansko vodeni instrumenti (prim. Klemen Aleksandrijski, Janez Zlatousti itn.). Petje običajno dojemajo podobno kot ikone, kot okno, ki nas odpira k nebeškim resničnostim. Peti glas preoblikuje govorenega, zato se v pravoslavni liturgiji razen pridige vse poje. Duhovnik se v pretežno deklamacijskem slogu pogovarja z navzočim ljudstvom (se pravi podobno kot kantor ali *schola*).

Začetki vzhodnega liturgičnega petja so zelo podobni začetkom gregorijanskega petja: oba črpata iz bizantinske glasbene dediščine in teorije osmih modusov. Te glasbe za osnovo svojih kompozicij torej jemljejo osem različnih lestvic, medtem ko sodobna glasba pozna le še dve (durovo in molovo). V pravoslavju še vedno uporabljajo osem modusov, ki se spreminjajo na osem tednov in dajejo vsakemu ciklusu drugačno barvo.

Pravoslavno petje se je prav tako razvilo v večglasje. Starodavna oblika tega petja, ki se ohranja še danes, je rusko petje *znamenj*, notiramo z relativnimi višinami nad vsakim zlogom, pri čemer je zapis podoben gregorijanskim neumam. Večglasje se je pojavilo v 16. in 17. stoletju po zgledu zahodne harmonije, kljub upiranju samostanov, ki je bilo sumničavo do latinskega in svetnega poseganja v njihovo bogoslužje. Klasični skladatelji, kot sta Rahmaninov in Čajkovski, sta pisala liturgična dela (vedno *a capella*). Na Zahodu poznamo predvsem Očenaš Rimskega Korsakova, ki je vzet iz liturgije svetega Janeza Zlatoustega, op. 22 iz leta 1883. Danes prevladuje večglasje, vendar še vedno v zelo preprosti obliki in skoraj vedno v istem ritmu. V Franciji najdemo vplive tovrstnega večglasja pri skladatelju Andréju Gouzesu, OP.

Prevedla: Jasmina Rihar