

Danutė KALAVINSKAITĖ

Musica sacra šiuolaikinių tyrinėjimų kontekste

Musica sacra in the Context of Modern Research

Anotacija

Krikščioniškosios Europos istorijoje *musica sacra* („šventosios muzikos“) samprata kito muzikos kūrybos raidai koreliuojant su visuomenės tikėjimo ir religinės raiškos dinamika/kaita. Iš pradžių *musica sacra* sieta vien su religinėmis apeigomis – liturgija, tačiau ilgainiui pradėta kurti ir autonomišku, nebetinkamu apeigoms koncertinių kompozicijų pagal kanoninį ar kitoki religinį tekstą. Igyvendinant XIX a. *Kunstreligion* idėją išreikšti Anapussybę pačioje muzikoje ir per muziką, ieškota naujų muzikos kalbos „teologinių terminų“ – Neapsakomą, Nesuvokiamą dieviškumą atspindinčių išraiškų (muzikinių hierofanijų). Tačiau XX a. Vakarų kultūroje įsigalėjęs individualizmas kelia klausimą, ar apskritai įmanoma kokia nors viena šiuolaikinė, daugumai suprantama ir priimtina muzikos kalba, skirta Dievui garbinti ar Jį „apreikšti“. Vatikano II Susirinkimo inicijuoti katalikų liturgijos (rito) pokyčiai taip pat prisidėjo prie *musica sacra* sampratų įvairovės. Šiame straipsnyje, svarstant minėtus religinės muzikos raidos reiškinius, mėginama suvokti šiuolaikinės liturginės katalikų kūrybos galimybes/perspektyvas.

Reikšminiai žodžiai: religinė muzika, *musica sacra*, liturginė muzika, Vatikano II Susirinkimas, liturgijos atnaujinimas, *sacrum*, *profanum*, monodija, kanonas, *Kunstreligion*, transcendencija, psichologinis muzikos poveikis, šiuolaikinis dvasingumas, bažnytinis stilius, muzikos klasifikacija.

Abstract

The concept of *musica sacra* (sacred music) has been changing in the history of Christian Europe through correlation between the development of music creation and the dynamics of religious beliefs and expressions in societies. Initially, *musica sacra* has been related only to religious rituals – liturgy, but in the course of time there developed autonomous concert compositions, unsuitable for rituals, created using canonical or other religious texts. In the 19th century, with the view of implementing the idea of *Kunstreligion* to express the transcendence in and through music, new “theological terms” in the language of music – expressions reflecting an Ineffable, Inconceivable Divinity (musical hierophanies) – were explored. However, individualism rooted in the Western culture of the 20th century questioned the very possibility of any single modern language of music glorifying or revealing God and, at the same time, being understandable and acceptable for most people. Initiated by the Second Vatican Ecumenical Council, changes in the Catholic liturgy also contributed to the variety of concepts of *musica sacra*.

This article makes an attempt at trying to understand the opportunities/perspectives of modern Catholic liturgical creative work through the consideration of the aforementioned phenomena of religious music development.

Keywords: religious music, *musica sacra*, liturgical music, Second Vatican Ecumenical Council, liturgical renewal, *sacrum*, *profanum*, monody, canons, *Kunstreligion*, transcendence, psychological effects of music, modern spirituality, church style, classification of music.

Aiškinantis, kas gi yra ar kokia turėtų būti Dievui garbinti tinkama „šventoji muzika“, neįmanoma apeiti religinės muzikos kilmės, paskirties ir poveikio klausimų, galiausiai – pačios šventumo sampratos. Šventumas, kaip reiškinys, siejamas su menu/kultūra, XX a. yra ne tik teologijos, bet ir estetikos, filosofijos, religijotyros, psichologijos, sociologijos tyrinėjamas dalykas. Todėl svarstymai apie jį painūs, daugiabriauniai, sunkiai apibendrinami. Ir krikščionija greičiausiai niekada nebebus homogeniška, vieną nuomonę turinti grupė. Priešingai, gana daug krikščionių apskritai yra pasitraukę iš institucinių Bažnyčių arba tik iš dalies laikosi jų reikalaujamo religinės praktikos minimumo, krikščionybės discipliną (t. y. mokinytę, iš lot. *discipulus* – mokynys) suvokdami vien kaip asmeninį kelią ir Dievo ieškodami individualiai, dažnai ir per meno kūrybą. Katalikų Bažnyčioje, kuri ne(be)gali atsiriboti nuo kitose krikščionių konfesijose vykstančių

pokyčių bei jų keliamų klausimų, padėtį komplikuoja ne tik beveik prieš 50-metį pradėta liturgijos reforma, bet ir teologinio požiūrio pokytis: nuo Kristaus Valdovo, nuo Dievo didybės linkstama prie Kristaus-brolio, nuo teisėtos šventojo Dievo rūstybės – prie gailėstingumo (ši tendencija ryškėjo jau kelis šimtmečius), bažnyčiose vis mažiau lieka triumfališkumo – svorio centras perkeliamas nuo Dievo į žmones, nuo Išganymo slėpinių prezentacijos į rūpinimąsi bendruomenės gyvybingumu. Vien Mišių, kaip Dievo misterijos sudabartinimo, tarsi nebeužtenka – jos dar turi turėti kitą tikslą: Evangelijos skelbimą (kreipiantis į protą) ar bent bendruomenės religinės patirties sustiprinimą (kreipiantis į pojūčius ir emocijas)¹. Tad tolesnių svarstymų *musica sacra* tema apžvalgos tikslas – ne rasti vienintelį atsakymą, kokia muzika turi skambėti liturgijoje, bet stengtis suvokti Bažnyčios fenomeno ir muzikos meno bei jo įtakingumo apimtis.

Apeiginės muzikos² kilmė

Pačiame tikėjime, taip pat ir krikščionių, apskritai nesama poreikio malda formuluoti meniškai („Eik ir melskis slaptose“) – meninė išraiška, nors atsiradusi drauge su apeiga, religinei patirčiai yra antrinė, išvestinė. Kitaip sakant, religinė kūryba neįmanoma be tikėjimo ir dalyvavimo religinėse apeigose: „istorija moko, kad tikroji ir didi bažnytinė muzika yra galima tik tuomet, kai jos kūrėjai yra tikėjimo žmonės, Bažnyčios žmonės“³.

Kalbant apie apeiginę, o vėliau – šventyklos muziką Senajame Testamente, pirmiausia minėtinas ne jos gražumas, bet Dievo galybę primenantis ir baimę keliantis Jo neįprastumas, ypatingumas. Kai kurie autoriai apeiginę muziką kildina iš nieko bendra su menu neturinčio ritualinio aukojimo šauksmo (gr. *ololygē*), išreiškiančio ir aukos, ir aukotojų balsą. Krikščionybėje šį šurpų šauksmą pakeitė malonės kantilena – aukos baisumas sušvelnintas Jėzaus Kristaus mums apreikštos Dievo meilės⁴. Dievo Sūnaus įsikūnijimas tą neapsakomai didingo ir galingo Dievo baisumą daugmaž pridengė, Šventoji Dvasia krikščioniui padeda kiek įmanoma pažinti ir Dievo slėpinius, ir begalinį Jo gailingumą – turbūt todėl ir galėjo susiformuoti ramus choralo giedojimas, tačiau Apreiškime Jonui randame ne tik giesmes, bet ir balsą kaip „didelių vandenių šniokštimą“ (Apr 14, 2; 19, 6), ir skardžius angelų bei didžiulių minių šauksmus (Apr 4, 8–11; 5, 12–14; 7, 10; 11, 17–18; 14, 7–9). Taigi vienas bendravimo su Dievu aspektų yra *tremendum* ir *majestas* patirtis – šurpulis ir baimė slėpiningos, viršijančios žmogaus supratimą Galybės akivaizdoje⁵.

Kita vertus, pasak Bazilijaus Didžiojo (IV a.), matydama mūsų polinkį į malonumus, Šventoji Dvasia supina melodijos švelnumą su doktrina, kad būtų lengviau ją priimti⁶; Tomas Akvinietis sako, kad kūnui (net ir siekiančiam kontempliacijos) reikia fizinio poilsio, taip pat ir sielai reikia poilsio, patiriamo per malonumą⁷. Basilo Cole's nuomone, liturginė krikščionių muzika turėtų kilti kontemplančiai meilingą Tėvo, Sūnaus ir Šventosios Dvasios dialogą⁸. Taigi šventa muzika turinti būti ir maloni⁹ – tokia, kurią didžia dalimi pažįstame ir atpažįstame kaip gražią bei gerą, prie kurios esame pripratę, kuri ne trikdo, bet kelia saugumo jausmą.

Tad religinė muzika, gimstanti iš santykio tarp žmogaus ir paslaptingojo Kito (Eliade, 1997, p. 7–9), neišvengiamai atsiduria dviejų viena kitą neigiančių jėgų sankirtoje. Priklausomai nuo religinės patirties, viena kuri nors iš jų gali labiau išryškėti. Turi įtakos ir patirtis, kylanti iš asmens galias pranokstančios, jo nekontroliuojamos visuomeninės, politinės ir kitos tikrovės¹⁰.

Muzikos poveikis ir jo pritaikymas religijos reikmėms

Kaip žinome, nuo antikos laikų muzika buvo pasi-
telkiama jaunimui auklėti, ligoms gydyti (stengiantis pasiekti kūno ir sielos harmoniją), nes suvokta, kad baimė, pyktis, liūdesys, nerimas – daugybės ligų šaltiniai¹¹. XX a. pirmosios pusės moksliniai muzikos poveikio tyrinėjimai atskleidė, kad jausmams didžiausią įtaką turi muzikos ritmas ir tempas, tik paskui – dermė, garsų aukštis ir garsumas, o melodija ir harmonija mažiau reikšmingos. Muzika suskirstyta į stimuliuojančią (energingą, stipraus ritmo, garsią, disonansinę) ir raminančią (monotoniškai reguliaraus silpno ritmo, žemo dinaminio lygio, neskubaus tempo, nedidelės amplitudės *legato* melodijos). Nei viena, nei kita muzikos rūšis nėra savaime gera ar bloga – viskas priklauso nuo to, kaip ji panaudojama. Ilgai klausantis garsišios ekspresyvišios muzikos prarandama klausia, sutrinka širdies ritmas, kaitaliojasi emocinė būseną, kamuoja nervinis nuovargis, sutrinka psichika. O JAV mokyklose atlikti tyrimai parodė, kad baroko muzika padeda vaikams ir paaugliams po pertraukos greičiau nusiraminti ir susikaupti darbui. Klasikinė muzika gydo proto ir emocinius sutrikimus, palengvina bendravimą; muzika apskritai gerina, stiprina dialogų, gestų ir vaizdų įtaigą, – tai svarbu ir bažnytinėms apeigoms. Nors nei Senajame, nei Naujajame Testamente, skirtingai nuo antikinės Graikijos, muzikos tiesiogiai nesietama su charakterio formavimu, Bažnyčios tėvai gyrė giesmes, kurios ne tik vienija bendrai malda, leidžia pasireikšti Dvasios dovanoms, bet ir teikia kantrybės, meilumo, taikos, džiaugsmo ir gailingos meilės¹². Muzikos ir moralės sąsajas tyrinėjęs B. Cole teigia, jog muzika, kaip ir religija, saugo ir gina žmogų nuo baimės ir vienišumo, žadina švelnius jausmus, priklausymo bendrijai ir geros valios pojūtį, pagelbsti ugdant socialumą ir savigarbą¹³. Pasak P. Bubmanno, religinė muzika skatina darną, priešybių sutaikinimą, be to, ji yra ir galutinio džiaugsmo, dangaus malonumų ir laisvės nuojautos išraiška, amžinojo gyvenimo preliudas¹⁴. Estetinė – aiškumo, proporcijų ir spindesio – patirtis, Tomo Akviniečio manymu, gali parengti mus aukštesnių dalykų kontempliacijai, padėti mums surasti atsakymus į svarbius gyvenimo prasmės klausimus. Mokslas, išmintis (sveikas protas), supratimas ir menas tiesiogiai neragina žmogaus daryti moralinio gėrio, bet skatina pažinti tikrovę, kokią ji yra arba kokią galėtų būti. Kontempliaciją apibrėžus kaip „atidų išsižiūrėjimą į tiesą“, galima sakyti, kad klausytis muzikos – tai kontemplančiai kažką gražaus ir todėl teisingo, nes tai atspindi begalinį Dievo grožį¹⁵. Todėl, daro išvadą B. Cole, religinė [ne liturginė – D. K.] muzika turėtų būti graži, įkvėpanti, išpūdinga, gyvai ir dramatiškai perteikti Dievo tikrovės vaizdą¹⁶. Puikumą arba tobulumą, skleidžiantį meilę, gerumą, švelnumą,

didžiausia įmanoma religinės muzikos „dorybe“ laiko ir P. Caldwellas, netgi įvesdamas „sakramentinės muzikos“ terminą – tai esanti muzika (pvz., F. Schuberto fortepijono trio), tokia „stipri savo poveikiu ir savo simbolizmu, kad galima tikėtis, jog ji turi galios padaryti geresnius visus, kurie jos klausosi“¹⁷.

Tyrimais nustatyta, kad viešose vietose (joms priklausytų ir bažnyčios erdvė, liturgijos aplinka) skambanti foninė muzika stimuliuoja pokalbius, mažina įtampą, nuovargį, atpalaiduoja ir pan. Tačiau lengvai klausomos linksmos harmonijos ir lėkštos melodijos taip pat dažnai pastūmėja ir į neatsakingą išlaidavimą, paviršutiniškumą, nejučia slopina pastangas, kreipia nuo kovos, absoliutaus gėrio siekimo¹⁸. Pasak J. Pieperio, „ši „šviesi muzika“ ar „linksmas skambesys“ [...] savo akivaizdžiu visišku banalumu [...] gali taikliai išreikšti pigią saviapgaulę, kad vidinės egzistencijos lygyje viskas esą puiku, „nėra čia ko nerimauti“, iš tiesų viskas gerai!“¹⁹

Kiekviena religija paprastai turi savo mokymą (tikėjimą, moralę, apeigas), ir religinėms apeigoms naudojama tokia muzika, kuria tikimasi specifiniu būdu papildyti religijos ar jos pamaldų paskirtį. Rūpestis, kad muzika gali ne padėti, bet trukdyti, skubino bandymus apibrėžti *musica sacra*. Kaip žinome, pati muzika garsais be žodžių negali perteikti tiksliai suformuluotų minčių (nebent joje skambėtų muzikos idiomos ar citatos, tarsi įgijusios aiškia teksto reikšmę). Šioje daugiaprasmybėje, pasak C. Gottwaldo, ir glūdi muzikos religinė potencija: „Muzikos daugiareikšmiškumas, kurį filosofija, taip pat ir teologija vertina kaip ydą, yra ne kas kita, kaip jos mitinė liekana, kuri – teologija to nepastebi – sudaro muzikai galimybę būti religine. Religija, pagrįsta žodžiu, įtariai žvelgia į tą mitinį likutį, o [šiuolaikiniai – D. K.] kompozitoriai savo ruožtu veja jį lauk didėjančiu muzikinės konstrukcijos racionalumu.“²⁰ Čia teisingai sakoma, jog krikščionybei, ypač reformuotai katalikų liturgijai, nuolat gresia Mokytojo Kristaus asmens praradimas, pervertinus žodinę komunikaciją (muzika pirmiausia privalo būti Logocentrinė)²¹, kita vertus, mokymo, žodžio, sąvokos svarba krikščionybėje (visa apeiginė muzika turi būti sukurta pagal nustatytus religinius tekstus, o teisingą Dievo pažinimą garantuoja ne muzikos technika ar simbolika, bet teologija bei katechezė, kurių sąvokinis aiškumas ir skiria krikščionybę nuo migloto, eklektiško *New Age* idėjų mišinio).

Tradiciškumas versus šiuolaikiškumas

Vienas svarbiausių bažnytinės muzikos raidos ypatumų yra nuolatinė įtampa tarp tradicijos (norminių struktūrų) ir stilistinių naujovių. Tam tikras Bažnyčios ir bažnytinės muzikos anachronizmas, stiliaus konservatyvumas, siekiant objektyvumo, ir archajiškumas, pasaulietinių

madų vengianti savita kultūra (kurios, pasak H. Looso, dėl to savitumo ir nedera smerkti iš įprastų estetikos pozicijų) – jau muzikos istorijos faktas²². Daug kontrastingų nuomonių apie tai, kiek religinės ir bažnytinės muzikos kalba turi atitikti dabartį – būti su ja susijusios, to iš tiesų reikia (kas naudinga) tikinčiajam, – turbūt specifinis XX a. diskusijų bruožas. Tik šiuolaikiniams krikščionims priemami gausūs beveik visų buvusių krikščionybės epochų meniniai atradimai. Kita vertus, ne vienas šiuolaikinės religinės muzikos problemas svarstantis autorius mano, kad daugelio žmonių saugumo jausmą sukretusių mokslo atradimų (reliatyvumo teorijos, genų inžinerijos, astronautikos ir pan.), baisaus XX a. karų žvėriškumo ir atominio karo akivaizdoje sunkiai galima autentiška muzika, kuriai tiktų ankstesnių amžių darnumo matas²³. Iš krikščionių griežčiausiai kanonus arba tradiciją palaiko stačiatikiai²⁴, mažiausiai linkę ja remtis protestantai. Tai, kad ir vienu, ir kitų nuomonės bus pateikiamos svarstant *musica sacra* klausimą, lemia jas visas aprėpanti katalikų požiūrių (ir katalikų liturgijoje skambančios muzikos) įvairovė.

Tradiciškumo ir šiuolaikiškumo klausimas turi bent porą glaudžiai susijusių aspektų: muzikos kalbos ir muzikinio laiko bei erdvės kokybės (kitokumo). „Religijoje svarbu ne tai, kas gražu ar naudinga, o kas amžina“ (G. van der Leeuw), ir ritualas atstovauja tam, kas nekintama, kas tarsi nėra veikiamą laiko. Krikščioniškoji liturgija ir apskritai religinės apeigos vienaip ar kitaip pertraukia žmogaus kasdienybę, stumteli jį į kitą erdvę ir laiką, todėl ir muzikai gali būti keliamas reikalavimas, kad būtų neįprasta, nekasdieniška²⁵. Paradoksaliai tokia nekasdieniška muzika šiuolaikiniams krikščionims yra tapęs grigališkasis giedojimas, kuris pačiu savo pobūdžiu drauge su Evangelija skelbia galutinę ne jėgos, bet silpnumo ir švelnumo pergalę²⁶. Tačiau ar ši nekasdieniška senovinė muzika gali būti autentiška dabarties žmogaus muzikos kalba?

Čia ir iškyla religijos istoriškumo ar viršlaikiškumo klausimas. Ir tradicijos tęstinumo, ir šiuolaikiškumo šalininkai bandymus religiškumą sieti su istorine praeitimi atmeta kaip klaidingus. Autoriai, kurie mažiau atsizvelgia į bažnytinei (liturginei) muzikai neišvengiamus ribojimus, ypač kritikuoja religiškumo įkūnijimą tradicinėmis, anachronistiškais formomis ir turiniais be šiandienai aktualios savo interpretacijos, traktuodami tai kaip sustabarėjimą trafaretuose²⁷. Antai, H. H. Eggebrechto teigimu, istorizuojantis požiūris, kai praeities muzika laikoma dvasiškesne už vėlesniąją, yra lemtinga klaida: senosios muzikos tvarka (iš dalies tradicinės, iš dalies naujai sukonstruotos norminės struktūros) padaroma norma²⁸. Kuo labiau normos traukiasi – tai akivaizdu žvelgiant į muzikos raidą, – tuo labiau linkstama dvasiškumą saugoti ir jį sieti tik su tomis muzikos rūšimis, kur normos yra (buvo) svarbios. Pasak H. H. Eggebrechto, senosios muzikos grieblimas, norint jos darneje surasti

dvasiškumą, daro klaidingą įspūdį, kad laikas sustojęs. Normų tapatinimas su dvasiškumu prieštarauja istorijos faktams – šiuolaikinės muzikos nenormiškumą laikant netinkamu panaudoti kaip dvasišką, „iškrentama“ iš istorijos. Senoji muzika, kuria dabar disponuojame, neturėtų sumažinti mūsų pačių pastangų ieškoti naujų dalykų, o istorija – tapti prieglobsčiu slapstantis nuo dabarties. Ir jei kokia nors iš istorijos paveldėta muzika paskelbiama dvasine ir iškeliama kaip šablonas, iš subjekto atimama atsakomybė pačiam spręsti, kas yra dvasiška muzikoje²⁹. Tradicijos šalininkų įsitikinimu, tradicinis giedojimas – senoji bažnytinė monodija, kaip ir pati religija, priklauso ne istorijai (praeičiai), o viršistorinei dabarčiai³⁰. Pasak M. Schneiderio, prisirišimas prie tradicijos – ne suakmenėjimas, bet veikiau panirimas į istorines ir psichines žmogaus būties gelmes (Schneider, 1984, p. 18). Jei liturgijos vyksmo laikas iš tiesų yra tik amžinybė ir, C. Gottwaldo žodžiais, šis pasaulis su savo istorija bus sunaikintas – juk ateinančiai Karalystei istorijos nereikia, nes ji tobula, – reliktų užsiimti vien neabejotinai sakralaus grigališkojo choralo interpretacijomis³¹.

Šiuolaikinio stiliaus religinę muziką remiantys autoriai gali vadovautis bent dviem argumentais: religinės muzikos istorijoje – cecilianizmo sąjūdžio kūrybinio bergždumu³², liturgijos istorijoje – Vatikano II Susirinkimo inicijuota liturginė reforma. Tradicinės muzikinės išraiškos formos Bažnyčioje negali būti savitiksles – jos keistinos pagal liturgijos poreikius³³. Todėl P. Bubmannas, išsakydamas charizmatišką (protestantų, tačiau nesvetimą ir daliai katalikų) požiūrį, kritikuoja savotišką Bažnyčios „autizmą“ – „puritonišką izoliavimąsi nuo kitokios kultūros ir paties gyvenimo“ – ir kviečia leisti Šventosios Dvasios vedamiems į kūrybinę laisvę (Bubmann, 2000, p. 237–266). Ir šis, ir kiti religinės muzikos šiuolaikiškumui pritariantys autoriai siūlo įdomų, neramų ir rizikingą kūrybinį gyvenimą, nes jis pagrįstas ne kolektyvine, o asmenine atsakomybe, tad sprendimo klaidų nebus išvengta. Todėl, anot H. Schröerio, naująją muziką reikėtų traktuoti kaip eksperimentinį dvasingumą (Schröer, 2000, p. 310). Vis dėlto, nors ir atradus vienokią ar kitokią naujosios muzikos egzistavimo prasmę, reikia pripažinti – išskiriant O. Messiaeno atvejį (kurio naujoviška egzotika ilgainiui buvo priimta kaip *sacrum* apraiškos), – jog „slapti naujosios religinės muzikos dvasiniai turiniai, viena vertus, menkai tedomina sekularizuotą visuomenę, kita vertus, tikintieji juos atmeta“ kaip nesuprantamus (Gottwald, 2003, p. 19). Tai pirmiausia liudija, kad šiuolaikinė individualizuota muzikos kalba negali iš karto, be ilgamečio kompozitoriaus darbo bažnyčioje tapti bendruomeniška (daugumai bent iš dalies priimtina, o tai būtina liturgijai) – geriausiai atveju tokia muzika gali būti paraliturginė religingumo raiška.

Muzikos sakralumo problema

Po Vatikano II Susirinkimo reformų kilę ginčai dėl religinės muzikos porūšių bei jų pavadinimų ir dėl muzikos liturgijoje³⁴ atspindi įvairius išsivaizdavimus, kas yra šventumas ir kur jis yra, ir iš to kylančius skirtingus reikalavimus liturgijoje skambančiai muzikai (šis klausimas jau minėtas apžvelgiant XX a. paskutinio dešimtmečio Lietuvos spaudą).

Bibliiniu supratimu, šventas yra tik Dievas, o žmonės, daiktai, dienos ir kitkas savo šventumą (kuriam nusakyti vartojamas kitas žodis) gauna tik iš Jo³⁵. Ankstyvajai krikščionybei nebūdinga žmogaus gyvenimo skirstyti į *sacrum* ir *profanum* – visas krikščionio gyvenimas turi būti šventas (1 Kor 10, 31: „Ar valgote, ar geriate, ar šiaip ką darote, visa darykite Dievo garbei“)³⁶. Tačiau ir Biblijoje yra ypatingų, už kitas šventesnių vietų, daiktų ar laiko, kurie tapo tokie per Dievo apsirėškimus (pvz., Pr 28, 10–22; 32, 25–32; Iš 19, 21–25; Ts 6, 11–24)³⁷. Kita minimų dalykų „šventumo“ reikšmė, taip pat ir dažniausias kasdieninis *sacrum* atskyrimo nuo *profanum* pagrindas – jų pašventimas arba paskyrimas šventam reikalui³⁸.

Krikščionybėje visa žmogaus veikla pirmiausia vertinama ne tiek pagal rezultata, kiek pagal nusiteikimą ir intenciją. Bet kokia muzika gali būti laikoma šventa, jei tik ji skirta šventam veiksmui ir tarnauja Dievo žmonėms, kurie, nepriklausomai nuo išprusimo, protinio lygio ir kitų dalykų, krikštu tapo „šventove juose gyvenančios Dvasios“ (1 Kor 6, 19). Tuo remiasi autoriai, teigiantys, kad *sacrum* neglūdi pačioje muzikos esmėje, jo negali lemti stilistinės kategorijos³⁹. Pasak M. Metzgerio, „dvasiška yra tai, kas kyla iš Dvasios ir vyksta tikėjime. [...] Nėra jokio daiktų ar erdvės šventumo, nes tie dalykai negali tikėti. Skirstymas į sakralią ir profanišką sritis panaikintas. Yra tik viena pasaulio tikrovė, tačiau skirtingas elgesys su ja“ (Metzger, 1967, p. 105). T. Georgiadeso nuomone, muzika kaip skambesys visada yra pasaulio padaras – *profana*, o jos dvasiškumą lemia turinys, intencija, tikslas, paskirtis, pirmiausia – Dievo žodis, kuriam ji tarnauja⁴⁰. Panašiai teigia ir H. H. Eggebrechtas: muzikoje – žaidime tonais, skambesiais ir triukšmais pagal tam tikras istorijos sąlygų suformuotas žaidimo taisykles, kurias apibrėžia racionalios tvarkos reikšmės ir muzikos išraiškos būdai, – dvasiškumo (kaip pačioje muzikoje glūdinčio santykio su Dievu) nėra, ji nepasiduoda skirstymui „pasaulietiška–bažnytiška“, bet gali tapti dvasinė, arba religinė, bažnytinė, kai susiejama su Dievu: 1) prierašu, kuris jos tonų reikšmę nukreipia Dievop; 2) tekstu, teksto prirašymu arba pertekstavimu; 3) panaudojimo arba paskirties numatymu; 4) muzikos perkėlimu į pamaldas ar bažnyčios erdvę; 5) per asociacijas, per istoriškai įsitvirtinusius stiliaus ypatumus, kurie muzikai „paskolina“ dvasiškumo aureolę; 6) per idiomias ir citatas, kurioms pripažįstama dvasiškumo reprezentacija

ir kurios veikia kaip tekstas; 7) galiausiai – per subjektyvų ar kolektyvinių suvokimą (supratimą, nuomonę), kuris skelbia kokią nors konkrečią arba apskritai muziką kaip susietą su Dievu, į Jį nukreiptą (Eggebrecht, 1996, p. 3–5). J. Waloszeko nuomone (Waloszek, 1997, p. 239), daugelis autorių, vartodami *sacrum–profanum* kategorijas, būdvardžiais „šventas“ ar „bažnytinis“ nurodo ne substancinį kūrinio aspektą, o tik paskirtį, kūrinio funkciją: sakrali yra liturgijai parašyta muzika.

Kiti muzikologai (O. Söhnngen, B. Pocij, V. Tumašonienė) mano, kad pačioje muzikoje glūdi sakralumo matmuo, pasireiškiantis „neįprastais muzikinės substancijos blykstelėjimais“ (Pocij, 1990, p. 33), ieško *sacrum* elementų arba ilgaamžės „sakralumo idiomos“ (B. Pocij) pačioje muzikos medžiagoje, muzikos kalbos duomenyse, tam tikrose skambesio struktūrose ir poveikyje⁴¹. E. Křeneko įsitikinimu, svarbiausias elementas, nuo kurio priklauso sakralumas – muzikos organizavimas laike, todėl, pasak jo, sudėtingą XX a. muziką suvokti kaip sakralią nėra sunku – ji dažnai atrodo statiška, o ten, kur tarsi „niekas nevyksta“ – nėra laiko, – yra amžinybė⁴². Pasak M. Katunyan, sakralią kūrinių sandarą lemia keturi archetipai: 1) laiko struktūros, kur nėra ėjimo „nuo... iki“, pasireiškiančios per teksto struktūrą; 2) teksto struktūros, kurioms būdingas tęstinumas (o ne pasakojimas), pasireiškiantis šiais variantais: a) eilės, b) supriešinimo (eilės atmainos), c) rato (solo–choro kaita); 3) melodinės struktūros – formulinis modalumas; 4) sakralinių simbolių – tipiniais vingiais, modeliuojančiomis intonacijomis išreikštas etosas⁴³.

Muzikos sakralumo esminių bruožų ieškantys autoriai *sacrum* ir *profanum* kategorijas kultūros istorijos perspektyvoje daro daugiau ar mažiau sąlygiškas: muzika turėtų būti skirstoma atsižvelgiant į istorinį kriterijų, nes keitėsi kultūrinis kontekstas, klausymosi įgūdžiai, tradicijos, epochos dvasia ir kt. W. Arlto nuomone, muzikos istoriui vertinant šiuolaikinės muzikos sakralumą dar reikia atsižvelgti ir į naujus liturginius reikalavimus – jis neturįs teisės iš anksto pasmerkti nė jokios kultui panaudotos muzikos kalbos vien dėl jos kilmės (Arlt, 1968, p. 398).

Bažnytinės muzikos bruožai

Kad ir ką apie bažnytinę muziką manytų ekspertai ar apie Dievo galimybes nebūti suvaržytam žmogiško supratimo bylotų šventieji⁴⁴, svarstant apie muzikos sakralumą, arba bažnytiškumą, lemia daugumos (tikinčių, prijaučiančių ir netikinčių) nuomonė ir jų susiformuotas Bažnyčios įvaizdis, kurį sudaro visiems žinomi reprezentaciniai šablonai (apie juos žr. Schleiermacher, 2001, p. 109–116). Daugelis bažnytinei muzikai priskiriamų bruožų, kaip ir *sacrum* principai bei kriterijai naujamai bažnytinei muzikai, kildinami iš grigališkojo choralo, jis laikomas vienintele

tikra religine muzika, katalikiškumo esme ir įkultūrinimo gaire, nes ši muzika sieja mus su maldos tradicija ir bibliiniais, patristiniais bei liturginiais šaltiniais⁴⁵.

1. Iš bažnytinės monodijos kildinami bruožai

Grigališkasis choralas idealiai „atspindi“ liturgijos (ypač senosios) formą ir turinį: objektyvų, transcendentinį, teocentrinį ir bendruomeninį Bažnyčios maldos pobūdį. Jame aiški atlikėjų hierarchija ir vaidmenų padalijimas: kunigui, solistams, *schola*, visai bendruomenei. Choralui būdinga santūri patetika, charizminis išganyto slėpinio išgyvenimas drauge su tikėjimo bei paklusimo malonei etosu, tvarka, blaivumas, paprastumas, askezė. Jame nedaugiažodžiaujama – tekstai ar atskiri žodžiai nekartojami; nėra perdėjimų, nekontroliuojamų šauksmų⁴⁶. Choralas yra kilęs iš Dievo Žodžio ir su juo būnantis, jo melodijos išaugusios iš lotynų kalbos, kuri šiuo metu pati yra tapusi dieviško slėpiningumo simboliu (Haberl, 1972, p. 3). J. Prou nuomone, choralui būdingas biblinis, liturginis ir kontempliacinis dvasingumas: šis giedojimas niekad nebuvo ir nenori būti kuo nors kitu, kaip tik malda⁴⁷. Pasak A. Oost-Zinner ir J. Tucker, choralas – nors formavęsis ir keitęsis istorijoje – yra „belaikis“, viršistoriškas⁴⁸.

Ilgaamžis tikėjimo išlaikymas, jo perdavimas (lot. *traditio*) nekeičiamu ar tik prireikus keičiamu (koreguojamu) ritualu bei mokymu lemia evoliucinį – ne kontrastavimo, neigimo, bet varijavimo, papildymo – muzikos raidos pobūdį, todėl daugelis autorių (pvz., V. Martynovas, Šuranovas, M. Schneideris, V. Valkova, J. Taveneris) teigia, jog kompozitoriai būtinai turi mokytis senosios muzikos, pirmiausia choralo ar ženklinio stačiatikių giedojimo, darybos dėsnių: laisvos prozos frazuotės, išsklaidyto tematizmo, centoniškumo ir įvairiausių lygmenų formos atvirumo, lankstaus variantiško improvizavimo taikant esamas tipines (kanonines) intonacines ritmines formules ir pan.⁴⁹

Tai, kad nėra ryškios funkcinės traukos, funkcinės įtampos, laikoma svarbia muzikos bažnytiškumo ypatybe. Modalumas siejamas su „mes“ antiindividualizmu, jį priešpriešinant „aš“ psichologizmui arba kelių tokių „aš“ (temų) tarpusavio kovai (plg. Медушевский, 1994, p. 40).

Bažnytinė, ypač liturginė, muzika dažnai gretinama su ikona. Ikona neišreiškia emocijos – yra santūri; ikona yra tarsi greta meno, nes ji mus įtraukia į liturginį laiką ir šventąją istoriją (Tavener, 1995, p. 50). Kaip ir ikonos, bažnytinės muzikos principas esanti visaapimančio Dievo dalyvavimo prezencija, kreipianti žmogų vienyti su Dievu (skirtingai nuo pasaulietinės muzikos reprezentacijos – kai subjektui įdomiai bei emociškai patraukliai parodoma kažkas iš dalies, atskira). Apeiginė muzika traktuotina visai kitaip nei pasaulietinė – ji ne tik „apartauja kultą“, bet pati yra kulto dalis ir religinės sąmonės pasireiškimas, kaip ir ikona, kuri palengvina

žmonėms patirti tai, kas nežemiška, neįtampa, nematoma. Tad ji turėtų ne „vaizduoti“ ir ne „išreikšti“ (kaip kituose žanruose ir vėlesniais laikais), bet pati nejučia dalyvius nuteikti maldai ir kontempliacijai, skambesiu ugdyti gebėjimą išsiskverbti į tikrų realiųjų pasaulių⁵⁰. Pasak V. Meduševskio, ikona neapžiūrinėjama – ji pati žiūri į žmogaus gyvenimą skaisčiu amžinybės ir tiesos žvilgsniu, per ją meldžiamasi, o ne ja žavimasi. Todėl maldos muzikai nereikia skambesio naujovių, kulminacijų, ekstazių ir įvairovės – garsinių niekniekių⁵¹.

2. Su dorybėmis arba Dievo savybėmis siejami bruožai

Laikant, kad bažnytinė muzika yra (ar bent turėtų būti) tikinčiojo atliepo į Dievo malonę raiška, jos bruožus bandoma sieti su krikščionio dorybėmis arba su Dievo savybėmis, arba su pavyzdiniais žmogaus ir Dievo santykiais. Pasak kard. Ratzingerio, muzika (ir apskritai kūrybiškumas) Bažnyčioje prasminga ir vertinga, kiek ji atitinka žmogaus, kaip kūrinio, kuriam reikia Atpirkimo, padėtį (Ratzinger, 1996, p. 123). P. Bubmannas išskiria tris esminius etinius kriterijus bažnytinėi muzikai: ji neturi varžyti krikščionio laisvės ar ją kaip nors riboti, negali prieštarauti Kristaus meilės ir sutaikinimo žiniai, turi ugdyti bendrystę ir individualų maldingumą⁵². B. Pociėjus nurodo šiuos šventajai muzikai reikalingus bruožus (gryniausiu pavidalu pasireiškiančius grigališkajame chorale): meditatyvų judėjimą, kontempliacijos tvarumą (tęsimąsi, trukmę), maldos pulsą ir dinamiką, mistinio ilgesio temperatūrą, ekstazės užsidegimą (uolumą)⁵³. V. Meduševskis išvardija tokius bruožus: rimtumą arba pakilumą (kilnumą), nusigręžus nuo gausybės buities rūpesčių, didingumą kaip savimeilės nugalėjimo padarinį, prieš nuodėmingus kūno ir dvasios polinkius nukreiptą griežtumą (askezę), sušvelnintą meilės, uolų atsidavimą tiesai arba sąžiningumą, persmelktą sielos gerumo, švelnumo – skaidrią sielos būseną, dvasios sukauptumą, kylantį iš nuoširdaus pagarbumo dalykui, vertam išžiūrėjimo. Be to, jis mini tikėjimo emocines apraiškas (gal turinčias atsispindėti ir muzikoje?): taikingumą ir nuolankumą Dievui (rus. *smirenije*), gailestingumą, romumą – „nepajudinamą uolą suirzimo jūroje“ – ir pasiaukojančią meilę⁵⁴. Jis atranda analogijų tarp silabikos tvirtumo ir tikėjimo kaip dvasios pastangų ir ryžtingai atkaklaus savęs kreipimo Dievop (rus. *vieruju*) bei tarp melizmų ir jubilacijų polėkio, kylančio iš malonės pertekliaus, ir tikėjimo kaip dovanoto džiaugsmingo tikrumo dėl neapsakomai gražios ir palaimingos galutinės tikrovės (rus. *vieriu*)⁵⁵. E. Čigariova mini išžiūrėjimą/kontempliavimą (rus. *sozercanije*) ir meditatyvumą – nušvitimą susiliejančią su tiesa, išėjimą iš daiktiškos-psichinės būties, „iškritimą iš laiko“, loginio struktūrinio mąstymo ribų peržengimą⁵⁶; kiti tyrinėtojai

atkreipia dėmesį į „sulaikytą kvėpavimą“ bei į orgiastiniam triukšmui priešingą nuščiuojamą dieviškojo slėpinio (misterijos) akivaizdoje, į pauzių ir meditatyvios tylos svarbą, į neskubų dėmesingumą, Dievą patiriant „tyliame šnarėjime“⁵⁷. J. Taveneris savo religinėje muzikoje sako bandęs „rasti neišmatuojamą didingumą, paprastumą, autoritetinę grožį ir galią, kuri sklinda iš Dievo, visa ko Šaltinio“, o V. Valkova religinę sąmonę apibūdina kaip besistengiančią pirmiausia suvokti intymų pasaulio grožį ir visuotinę harmoniją⁵⁸.

Išvardyti bruožai, arba kryptingumas, atsispindi muzikos raiškoje. Tarkim, jai turėtų būti būdingas lėtas ar bent santūrus tempas, nedramatiškumas, išraiškos švelnumas, nekontrastingumas (= palaima), tonalūs sąskambiai (= atilsis Dieve)⁵⁹. O krikščionio laikysenai išreikšti netinka šios profaninės intonacijos: trūkšmingas *staccato*, šiurkštus *marcato*, lengvabūdiškas *spiccato*, koketiškas rikošetas, išparpęs *frullato* (Медушевский, 1994, p. 24–25). Pasak C. Albrechto (Waloszek, 1997, p. 251–252), bažnytinėje muzikoje, pirma, neleistina tai, kas nenatūralu žmogaus balsui ir ausiai⁶⁰, antra, ši muzika negali būti vien savi-tikslis žaidimas, trečia, ji neturi būti svaiginanti ir ekstatiška (neatitinkanti krikščioniško blaivumo ir budrumo idealo) ar tokia, kuri išreiškia tik žmogaus pasaulį, jo vidų (emocijas, įtampas, nuotaikas; ypač nihilistines, pesimistines)⁶¹, galiausiai – bažnyčiai netinka karikatūrinė, komiška, ironiška muzika, nors meniniu požiūriu ji būtų ir labai vertinga, taip pat nerimtas ar ironiškas, dviprasmiškas atlikimo stilius.

Ne vienas autorius pabrėžia, kad sakraliajai muzikai būtinas sandaros sudėtingumas, daugiadimensiai išraiškos ir vidiniai sąryšiai. Pasak J. P. Swaino, „sudėtingumas yra kaitos ir tęstinumo šalutinis produktas“ – tai akivaizdu žvelgiant į Bažnyčios istoriją: kartkartėmis, norint tikėjimą apvalyti nuo gožiančio kultūros pertekliaus, vykdytos liturginės raiškos supaprastinimo reformos, tačiau nė viena jų „neredukavo šventosios muzikos [...] į meninę ašutinę“. Gėros, kilnios senosios bendruomeninės giesmės, kaip ir paprasta laisvo metro psalmodija, yra išimtys, kurios, kontrastuodamos meno tradicijai, esamą liturgiją atgaivina, o mus grąžina į ankstyvosios bažnyčios raiškos paprastumą.

Vis dėlto visa didžioji liturginė tradicija negali remtis tokiu paprastumu – liturginė muzika turinti būti patraukli įvairiais lygmenimis, ir tik toji muzikinė kalba, kuri disponuoja religine simbolika, gali įkvėpti ir muzikus, ir mažus vaikus (Swain, 2000, p. 84, 85). Būtent profesionaliosios muzikos sudėtingumą, pirmiausia polifoniškumą, muzikos šventumo (bažnytiškumo) kokybę laikė ir kompozitorius Hermannas Schröderis (†1984): „daugialypis linijų susipynimas viršija mūsų žmogiškąjį suvokimo pajėgumą – tuo polifonija nurodo mums tai, kas pranoksta mūsų, žmonių, supratimą“⁶².

3. Bažnytinė muzika naujaisiais laikais

Daugelis anksčiau išvardytų bažnytinės muzikos bruožų kildintini iš amžių iki didžiosios schizmos. Vėliau Vakarų bažnytiniame mene išbandyta daug naujovių⁶³. Bažnytinės muzikos istorijoje randame daug įvairiausių virtuoziško ir puošnumo lygių, ne tik santūrių (suprask: rimtų, maldingų), bet ir greitų tempų bei linksmybių/džiugių, patetiškių, dramatiškų nuotaikų, *a cappella* ir vien instrumentinės (taip pat – su būgnais, trimitais, o XX amžiuje – ir su saksofonu ar tambūrinu) bei skirtingiausių vokalo ir instrumentų derinių muzikos.

Nagrinėjant XX–XXI a. bažnytinės muzikos problemas, negalima apeiti XIX a. religijos ir meno tarpusavio santykių klausimo. Cecilietiškas judėjimas – tipiškas romantizmo reiškinys, bažnytinis *a cappella* stilius čia vis dėlto neprilygo religinio apreiškimo rangui priskiriamai grynajai, absoliučiajai muzikai. H. la Motte-Haber tokios XIX a. meno religijos (vok. *Kunstreligion*), arba meno sakralizacijos, priežastį randa biurgerių kultūros sekuliarizacijoje. Siekiant patenkinti „visais laikais aktualų išganymo, taip pat ir stebuklų poreikį“, pačiai muzikai, anksčiau palydėdavusiai religinį ritualą, buvęs priskirtas religinis turinys, o transcendencija – laiko ir erdvės peržengimas – bei ritualas išbandyti koncertų salėse⁶⁴. Muzika suvokiama kaip simbolinė amžinybės reprezentacija, kaip apreiškimas to, kas neapsakoma; R. Wagneris ją laiko tinkamu religijos pakaitalu⁶⁵. *Kunstreligion* raida susijusi su naujomis meno pretenzijomis – ne būti maldos ritualo dalimi, bet pačiu meno kūriniu perteikti Kito pasaulio buvimą, t. y. vien per save, savyje ir savimi (be užuominos apie Dievą) rodyti Kitą pasaulį.

Todėl nenuostabu, kad XX a. dvasingumo, kaip religinės patirties, samprata jau yra toli peržengusi konkrečios religinės tradicijos, taip pat ir Europos kultūros ribas. Šiuolaikinio meno „dvasingumas“ pirmiausia nėra Bažnyčios doktrinos ar teksto reprezentacija, bet atspindi individo transcendencijos pojūtį, yra jos individualaus suvokimo rezultatas⁶⁶. Šios jau XIX a. meno raidoje išryškėjusios tendencijos turbūt paskatino popiežių Pijų X paremti cecilietiško judėjimo idėjas ir apibrėžiant Bažnyčios poreikius sunorminti, unifikuoti muziką (ir tuo šiek tiek pristabdyti muzikos ir liturgijos pokyčius). Tačiau cecilietiškam judėjimui sėkmingai priešinosi kitos tradicijos, kaip antai orkestrinių mišių (Austrijoje ir Šveicarijoje) ir ypač patvari liaudies bažnytinių giesmių-parafrazių⁶⁷ tradicija. G. Adleris XX a. pradžioje teigė, kad liturginė muzika nebeturi gyvos liudijimo jėgos – tokia esanti lemtis visų stilių, kurie per ilgai buvo nutolę nuo „maitinančio liaudies muzikos kūno“: seniai nebesą „lotynų“ tautos, kuri lotyniškai kalbėtų, jaustų, mąstytų ir giedotų. Tolesnė XX a. katalikų bažnytinės muzikos raida patvirtino G. Adlerio išvadą: jei šioji muzika pati iš savęs nieko naujo suformuoti negali, natūralios jos pažangos

galimybė glūdi sąsajoje su liaudies (greičiau daugiskaita: tautų) muzika, meniniu jos kultivavimu (Adler, 1911, p. 152–153).

Žvelgiant į bažnytinės muzikos praeitį bei į dabartinę padėtį reikia pripažinti, kad „vienintelis tikras“ bažnytinis stilius neįmanomas. XX a. bažnytinei muzikai priskiriamos stilistiškai skirtingiausios kompozicijos: ir senosios, ir naujosios dvasinės giesmės, spiričiuelai, gopelai, šansonos, džiazas ir šlageriai, organumas ir klasikinė polifonija, tonalios ir atonalios, neomodalinės, serijinės, dvylikatonės, elektroninės, sonorinės ir kt. kompozicijos bei liaudies (tautinė) religinė muzika⁶⁸. Laikyti šią bendro vardiklio neturinčią įvairovę vien liturginių dalykų nesuvokimu bei sąvokų painiava būtų ribota. P. Bubmanno manymu, „vieninga pasaulinė bažnytinė muzika, ar tai būtų grigališkasis choralas, ar vyraujanti popmuzikos srovė, prieštarauja esminei Gerosios Naujienos intencijai“, ir norminimo būdu kurią nors muzikos rūšį sutapatinti su kūrybine Dievo tvarka būtų klaidinga⁶⁹. H. Loosas taip pat neabejoja, kad pastangos iš daugybės stilių ištraukti ir paskelbti „vienintelę tikrą bažnytinę“ muziką neatitinka krikščioniško supratimo apie meną⁷⁰. Jei sutinkame, kad „tikėjimas išreiškiamas individo laikysena Šventybės atžvilgiu“⁷¹, o visa Vakarų Europos muzikos raida rodo nuoseklų normų silpimą individualumo (subjekto emancipacijos) naudai⁷², tai, pripažindami, jog skirtingos laikysenos gali būti (atsižvelgiant į situaciją individualią Dievo sampratą), turėtume leisti egzistuoti įvairiai bažnytinei (religinei) muzikai, o tai apsaugo, pirma, nuo pavojaus, A. Blackwello žodžiais, dalį palaikyti visuma, išraišką – tuo, kas išreiškiama, šventą tarpininką – pačia šventąja tikrove (Blackwell, 1999, p. 231), o antra, nuo pagundos tikėjimą (religiją) sutapatinti su kultūra (pvz., giedant ar girdint vien choralą, klasikinę polifoniją ar orkestrines mišias), su psichologine asmens adaptacija bendruomenėje ar vien grupės raiška (giedant ar girdint tik jaunimo „naująsias dvasines giesmes“).

4. XX amžiaus religinės muzikos ypatumai

Šiuolaikinės kultūros ir religijos santykis nėra paprastas, nors, kaip rašo Antanas Maceina, „Dievas gyvena tarp mūsų kultūriniu būdu“ ir „religija yra neįmanoma be kultūros, nes be kultūros yra neįmanomas žmogus“⁷³. Viena vertus, nujauciame visų meno šedevrų „dieviškumą“ (XIX a. suabsoliutintą), kita vertus – bet kokios muzikos, kaip ir žmogaus, bejėgiškumą deramai kalbėti Šventybės akivaizdoje arba tokio kalbėjimo nereikalingumą⁷⁴. Net ir tokie asmens ar jo kūrybos bruožai, kaip paprastumas arba džiaugsmas, religinėje patirtyje nėra lengvai išmatuojami⁷⁵.

Naujųjų sakraliųjų ženklų šiuolaikinė bažnytinė muzika turėtų semtis iš religinės (neliturginės) XX–XXI a. kūrybos. Jos sakralumo, arba jos kaip sakralios suvokimo,

galimybės turėtų kilti iš muzikos raiškos ypatumų. H. Motte-Haber teigimu, ankstesniais amžiais išsėmus transcendencijos kaip aktyvumo vertikalia kryptimi (į viršų) bei kaip savimonės ieškojimo (į vidų, į gelmę) kryptis, šiuolaikinėje muzikoje, neatmetant pirmųjų dviejų, ji apibrėžtina linearia kryptimi: transcendencija kaip dvasiškumo imanencija visuose pasaulio dalykuose/daiktuose, tad kompozitoriaus veikloje ne tiek svarbu tarnavimas liturginiams tikslams, kiek esamo pasaulio hermeneutika – aiškinimas (Motte-Haber, 2001, p. 43). Kita vertus, tipiškas XX a. muzikos bruožas – klausytojo lūkesčių nepaisymas, įprastų klausymosi įpročių dirginimas, provokacija, buvimas kitapus atpažinimo galimybių. Per „muziką kaip atmetą/nepatenkintą įprotį“ išreiškiama tai, kas Neapčiuopiama, Nesuvokiama⁷⁶. V. Martynovo įsitikinimu, vienintelė autentiška naujoji sakralumo erdvė – „buvimas ten, kur sakralumas neįmanomas“. Tai turbūt reikėtų suprasti kaip dvasios naktį, kaip sąmoningai suvoktą visišką dvasios neturtą (kai senosios erdvės esmė, priešingai, – buvimas sakralume, kuris egzistuoja nepriklausomai nuo žmogaus ir negali būti jo sukurtas, o tik duotas ar dovanotas kaip ateities pažadas)⁷⁷. C. Türcke profesionalioje XX a. religinės muzikos kūryboje (pradedant A. Schönbergu) išvelgia pirmąsias triukšmo grįžimą: „Mušamųjų išlaisvinimas, skambesio šiurkštėjimas, kuris suteršia krikščioniškojo tonalumo erdvę, vėl nemaloniai primena seniausią muzikos sluoksnį: susivienijimą aukai ir jos užgožimą. Vyksta profanizacija, kuri drauge yra resakralizacija“ (Türcke, 2001, p. 82).

Remdamiesi keliomis anksčiau cituotomis tyrinėtojų nuomonėmis, šiuolaikinę muziką galėtume priskirti pirmosios iš keturių F. Browno⁷⁸ iškeltų transcendencijos reikšmių – negatyviosios transcendencijos – begalinio Dievo kitokumo, nepažinumo, slaptumo, tamsos pasireiškimui. Tokį Dievą, kurio iš principo neįmanoma pažinti, galima šlovinti tik atmetant visa, kas yra, arba bandyti „parodyti“ per ribinę muziką, artimą tylai ar chaosui. Antroji F. Browno išskirta transcendencijos reikšmė, atliepanti H. Motte-Haber mintims apie šiuolaikinės muzikos linearią transcendavimo kryptį, būtų vadinamasis transcendentinis savybingumas (angl. *immanentalism*), arba ribinis sakramentiškumas, kai visas pasaulis suvokiamas kaip sakramentas ir transcendencija atrandama kasdienybėje, normaliuose, paprastuose dalykuose. Trečioji reikšmė – radikaloji, arba begalinė, tačiau komunikuojanti (kalbi), „maloningai dieviška“ transcendencija. Pasak F. Browno, ji būdinga protestantams, pirmiausia kalvinistams: ją atitinkanti muzika skirta tarnauti Dievo žodžiui ir pati nėra nei priemonė žmogui pasirodyti/pasireikšti, nei jo pamaldumo objektas. Ketvirtoji F. Browno nurodyta transcendencijos reikšmė – betarpiška (artimiausia), arba sakramentinė, transcendencija, Dievo buvimo ir malonės patirtis, kuri būdinga pirmiausia sakramentais

besiremiančioms krikščionių Bažnyčioms. Laikantis požiūrio, kad sakramentais atskleidžiama ir perteikiama tikrovė be tikėjimo negali būti pilnutinai suvokiama nei protu, nei patiriama jausmėmis, tačiau pati savaime yra palaiminga, visokia muzika (jei tik ji nėra atvirai destruktivi ar pernelyg lėkšta) laikoma turinčia *sacrum* potencijos, t. y. galinčia praskleisti gelmės dimensijas.

Daugelis šiuolaikinių tyrinėtojų neabejoja religinio meno (muzikos) pavaldumu tikėjimui (religiniam aktui) ir XX a. antrosios pusės religinio meno raidoje išvelgia romantiškosios absoliučios muzikos idėjos atmetimą bei vėl atgaunamą ryšį su klausytojais⁷⁹, dažniausiai – dėl prieštarinčiai vertinamos neotradicinės kalbos. B. Pociėjus (Waloszek, 1997, p. 244) randa tris šventumo atgimimo kelius XX a. muzikoje: askezę, „barokizavimą“ bei naują romantizmą⁸⁰. Taigi, atrodytų, daugiau ar mažiau įmanoma, kad religinėmis, o ilgainiui – bažnytinėmis (gal net ir liturginėmis, jei atitinka liturgijos ritmą bei kitas specifines bažnyčios sąlygas) gali tapti įvairios muzikos kalbos. Vatikano II Susirinkimo inicijuota liturginė reforma (rito pakeitimas) apribojo profesionalių atlikėjų veiklą mišiose, tačiau, popiežiui Benediktui XVI leidus bažnyčiose vėl plačiau naudoti ankstesnę liturgijos tvarką, galbūt ir Bažnyčių lengviau galės sugrįžti senieji liturginiai žanrai. Juo labiau kad, Vatikano II Susirinkimo reikšmė muzikos istorijai tyrinėjusio Güntherio Massenkeilo teigimu (Massenkeil, 2002, p. 7–12), liturgijos reforma beveik neturėjo įtakos profesionaliajai tradicinių liturginių žanrų kūrybai lotynų kalba.

5. Bažnytinio stiliaus principai

Plačią šiuolaikinės muzikos dvasingumo horizontų perspektyvoje dar sykį atsigręžkime į religinės muzikos taikomosios atšakos – bažnytinės/liturginės muzikos problematiką. XX a. pirmojoje pusėje O. Ursprungas teigė, kad *musica sacra* nėra susieta su vienu stiliumi ar techninėmis ir formaliosiomis jo raiškos priemonėmis, išskyrė tris „bažnytinio stiliaus“ principus (Ursprung, 1935, p. 443–445), kaip antai: 1) tradiciškumas (kuris lemia tikėjimo perdavimą ir liturgijos formą), 2) bažnytinis muzikinis „noviciatas“ (naujovės tik ilgainiui pritaikomos ir legalizuojamos, nes bet koks *novum* iš pradžių yra problemiškas, nes neįprastas, ne bendras), 3) universalumas (tipiška XX a. pirmosios pusės nuostata – vengti tautinių stilių).

Visus muzikos ir religinių apeigų sąveikų XX a. tyrinėjimus apibendrinęs J. Waloszekas (Waloszek, 1997, p. 254–276) suformulavo penkis principus, arba kriterijus, kuriuos trumpai apžvelgsime:

1) Funkcionalumo principas – bažnytinė muzika nėra autonomiška, ji atlieka tarnaitės vaidmenį, kyla iš liturginio veiksmo, o šaknijasi Slėpinyje. T. W. Hucke (Hucke, 1979, p. 198–199) „liturginę funkciją“ laiko

pagrindine *musica sacra* apibrėžtimi – muzika turinti išreikšti, sustiprinti liturgijos bruožus⁸¹. Tai nereiškia, kad tokia muzika nemeniška. Pasak O. Söhngeno, „bažnytinė muzika gali būti tinkama taikomoji muzika Jėzaus Kristaus tobulumui tik tokiu atveju, jeigu yra daugiau nei vien taikomoji muzika“⁸².

2) Blaivumo (suprantamumo, protingumo) principas – Logosu paremta liturgija gali įsileisti tik tokią pačią (blaivią, protingą) muziką. Suprantamumo nereikėtų suvokti kaip „pliko“ racionalumo, grynos logikos, iš tiesų tai yra priešingybė neartikuliuotam ritmų ir instrumentų šėlsmui (J. Ratzingeris, T. Schmittas, A. Gerkenas)⁸³.

3) Komunikatyvumo principas – *musica sacra* yra bendruomeninė muzika, kurios kalba turi būti intersubjektyvi. Kompozicija išties laikytina bažnytine, jeigu Dievo tauta ją atpažįsta ir pripažįsta kaip savą, jeigu per ją bendruomenė gali susitapatinti su kompozitoriumi⁸⁴. Taigi, viena vertus, tik tas, kas dalyvauja bendruomenės maldoje ir sakramentų gyvenime, gali sugebėti naudotis Bažnyčiai tinkama kalba arba tokią ilgainiui sukurti⁸⁵. Kita vertus, nėra universalus, lengvo ir amžino „šventosios muzikos sukūrimo“ recepto – tikinčiuosius būtina ugdyti⁸⁶.

4) Objektyvumo principas atsiranda iš komunikatyvumo reikalavimo: be objektyvizacijos bažnytinės muzikos kalba negalima. Pasak O. Söhngeno, objektyvumas pirmiausia reiškia muzikos paskirtį šlovinti Dievą, o ne atskleisti į Jį besikreipiančio žmogaus jausmus (tai pastūmėtų į ekshibicionizmą)⁸⁷. Tad objektyvumo kriterijus jau nuo baroko lenkia muziką stiliaus konservatyvumo arba archajiškumo link. Tradiciškumo siekiama ir paprastinant muzikos raiškos priemones (pvz., F. Liszto bažnytinė kūryba).

5) Atvirumo Žodžiui principas, nes šventieji tekstai yra svarbiausia priemonė Dievui garbinti ir tikėjimui išreikšti. Visi autoriai, tyrinėję muzikos ir žodžio ryšį (T. Georgiades, E. Schlink, O. Söhngen, O. Ursprung, J. Trummer, R. H. Wallau, A. Nocent ir kt.), sutaria, kad muzika turi būti garsinis apeigų žodžių „komentaras“, tačiau, priklausomai nuo to, kaip vertinamos pačios muzikos galimybės būti „šventa“, skiriasi nuomonės, kaip labai muzika privalėtų „paklusti“ tekstui. Laikantis nuomonės, kad ji turėtų visiškai nuo teksto priklausyti, bažnytinei muzikai gresia pavojus tapti vien teksto interpretuotoja, jo sukeltų emocijų reiškėja, o manant priešingai reikia vengti per didelės muzikos autonomijos („meno menui“), liturgijos poreikių nepaisymo.

Religinės muzikos klasifikavimas

Katalikų Bažnyčios paskutiniuose dokumentuose *musica sacra* apskritai laikoma įvairių amžių muzika liturgijai, nors bažnyčios erdvėje gali skambėti ir religinė (liturgijai

netaikyta ar netinkama) muzika. Lietuviškoje mokslo spaudoje terminai „sakralinė muzika“ ar „šventoji muzika“ vartojami retai, dažniausiai jie pakeičiami „bažnytine muzika“⁸⁸. Straipsniais „Bažnytinė muzika“ (angl. *Church Music*, vok. *Kirchenmusik*, rus. *Церковная музыка*) dabartinėse muzikos enciklopedijose šiaip jau aprašoma Vakarų Europos krikščioniškosios muzikos istorija⁸⁹. Terminas „religinė muzika“, viena vertus, aprėpia ne tik visą krikščioniškąją muziką, bet ir kitų religijų apeigų ar apskritai kokio nors tikėjimo inspiruotą muzikinę raišką, kita vertus, istoriniu požiūriu jis nurodo iš krikščioniškos bažnytinės (liturginės) į pasaulietinę (koncertinę) erdvę nukrypusią profesionaliosios muzikos atšaką, kuri remiasi liturginiais žanrais, tekstais, formomis arba vien religiniu įkvėpimu, – taip pat greta reglamentuotos liturginės muzikos per amžius gyvavusią laisvesnę, neliturginę, liaudiškojo pamaldumo išraišką (vokalinę ar instrumentinę).

G. Adleris, XX a. pradžioje klasifikavęs su apeigomis ar tikėjimu susijusią kūrybą, išskyrė tris jos rūšis⁹⁰: *kirchliche Musik* (liturgische) – bažnytinė (liturginė) muzika⁹¹, *geistliche Musik* – dvasinė muzika, paraliturginė, bet leidžiama bažnyčioje⁹², *religiöse Musik* – religinė muzika, egzistuojanti greta pirmųjų dviejų, pilna religinės dvasios, išraiškos maldingumo ir nuoširdumo⁹³. Pastebėjęs, kad klausimas apie bažnytinės ir pasaulietinės muzikos skirtumus darosi labai painus, kai tik nutolstama nuo grynojo liturginio stiliaus – grigališkojo choralo, XIX a. kūrybą jis apibūdino kaip liturginę-religinę⁹⁴. Toks hibridinis terminas, apimantis kontrastingas, pagal G. Adlerio klasifikaciją sunkiai derančias muzikos rūšis, akivaizdžiai atspindi komplikuotus Bažnyčios ir meno santykius paskutiniaisiais šimtmečiais (bažnytinių žanrų dramatinizaciją ir simfonizaciją, bažnytinės muzikos sekuliarizaciją, šiuolaikinės masinės kultūros įtaką etc.).

Po liturgijos reformos siekiant išvengti *musica sacra* neapibrėžtumo, t. y. nebūtino siejimo su esama liturgija, pradėtas plačiai vartoti „liturginės muzikos“ terminas⁹⁵. Tačiau jis interpretuojamas prieštarinčiai: pavyzdžiui, V. C. Funkas liturgine vadina „visą krikščionių liturgijoje naudojamą muziką“⁹⁶, o R. J. Schuleris – tik tą, kuri sukurta „pagal autentiškus liturginius tekstus [ne parafrazes – D. K.], yra meniška ir bažnytinio stiliaus“, ir atskiria ją nuo religinės muzikos, kurios dalis (tradicinės bendruomeninės giesmės) taip pat gali skambėti per Mišias, kai negiedami tikrieji tekstai (Schuler, 1982–1983, p. 44–45). Pagal *Das Große Lexikon der Musik* (1987), liturginė muzika – šiuolaikinis bendrinis pamaldoms (liturgijai) skirtos muzikos, pirmiausia vokalinės, pavadinimas, dažniausiai naudojamas sinonimiškai su *Kirchenmusik* (bažnytine muzika), kuri po Vatikano II Susirinkimo „daugiau nebėra *musica sacra*, atstojanti klero chorą, tačiau bendruomenės raiškos pamaldose forma, ir choras su muzikais yra bendruomenės dalis“ (Gerhards, 1992, p. 3).

1. Liturginės muzikos modeliai bei raidos perspektyvos

Nors terminas „liturginė muzika“ nėra visiškai aiškus, tačiau geresnio pavadinimo, kuris apimtų visą šiuolaikinės bažnytinės muzikos įvairovę bei tiksliai nusakytų muzikos liturgijoje vietą, dar nerasta. Greta seniai žinomo muzikos skirstymo į dvasinę, arba bažnytinę, ir pasaulietinę bei kiek naujesnio liturginės ir religinės muzikos supriešinimo, paskutiniaisiais dešimtmečiais atsiradusi priešara tarp „dvasinio“ (nusakant estetinių-metafizinį turinį) ir „liturginio“ (nusakant formalią funkciją)⁹⁷ liturginėje praktikoje atsispindėjo terminais „muzikinė liturgija“ (siekiant išvengti per didelės muzikos subordinacijos), „pastoracinė, arba sielovados, muzika“⁹⁸ ir „ritualinė (apeiginė) muzika“⁹⁹. Jie rodo, kad nevienodai suprantama, kaip liturginė muzika turi atlikti savo paskirtį („garbinti Dievą ir pašventinti tikinčiuosius“). Kaip jau minėjome, nesutarimų šaknys slypi Bažnyčios dokumentuose – tai ir dvejopa muzikos traktuotė: a) pati muzika privalanti būti šventa, graži, visuotinė; b) muzika bus juo šventesnė, juo glaudžiau siesis su liturginiu veiksmu, ir Vatikano II Susirinkime pabrėžti keli sunkiai suderinami siekiai: a) saugoti paveldą, vėliau – atgauti prarastus praeities turtus; b) ugdyti aktyvų visų dalyvavimą; c) sukurti naują muzikos repertuarą, pagrįstą nauja liturgijos teologija. Iš šių siekių galima išvesti tris pagrindinius liturginės muzikos vertinimo kriterijus – muzikinį (tradiciškai meninį-estetinį), liturginį (formalaus tinkamumo, žr. IGMR nuostatus) bei pastoracinį (poveikio konkrečiai tikinčiųjų bendruomenei, žr. *Musicam sacram*, 9)¹⁰⁰. Pagal kurio nors vieno šių komponentų vyravimą R. Liebrandas išskiria tris XX a. 9–10 dešimtmečiais atsiradusius liturginės muzikos modelius, arba kryptis.

Pirmąjį – pastoracinį (sielovadinį) – modelį, jo teigimu, siūlo *Universa laus* (UL) dokumentas „Muzika krikščioniškose apeigose“ (*Über Musik im christlichen Gottesdienst / Music in Christian Celebration*, 1980)¹⁰¹, kuriame liturginė funkcinė apeigų muzikos samprata išplėtojama liturgijos įkūnijimo-įkultūrinimo aspektu: muzikos tikslas esąs akivaizdžiai parodyti ir įkūnyti prisikėlusiam Jėzui Kristui atnaujintą žmogiškumą. Kad atliktų šią paskirtį, muzika turi atitikti bendruomenės pajėgumą ir kultūrą. Muzikos kokybė vertinama pirmiausia orientuojantis į poveikį klausantiesiems – muzikos išraiškos formos ir žanrai skirti padaryti liturgiją veiksmingą, įtaigią ir aiškia, todėl „krikščionys neturi skirtingos nuo kitų žmonių muzikos, jie naudoja bet kurią muzikos rūšį savitu būdu“ (Funk, 2003, p. 708). Tokia samprata suponuoja muzikos vertinimo reliatyvumą, tartum nebūtų absoliučių vertybių – estetinių kriterijų nustato patys tikintieji¹⁰².

Antrasis liturginės muzikos modelis, pasak R. Liebrando, suformuluotas VIII tarptautinio bažnytinės muzikos kongreso (CIMS) įžanginiame tuometinio kard. Ratzingerio pranešime „Liturgija ir bažnytinė

muzika“ (Roma, 1985)¹⁰³. Ratzingeris akcentuoja liturginę muzikos dimensiją, liturgiją suprasdamas kaip Dievo (o ne vien žmonių) darbą, kaip visuotinę Bažnyčios raišką (o ne atskiros grupės saviraišką). Bažnytinė muzika turinti atitikti vidinį liturgijos turinį, jos antropologinį ir teologinį matmenį, – poetiškai tariant, ji turinti būti Įsikūnijusio Žodžio sudvasinimas¹⁰⁴. Nors estetinių muzikos kriterijų naujai kūrybai Ratzingeris ragina ieškoti paveldėtame bažnytinės muzikos repertuare, naujų impulsų bažnytinei muzikai jis tikisi iš įvairių tautų – ypač Afrikos, Azijos, Lotynų Amerikos – liaudiškojo pamaldumo formų¹⁰⁵.

Trečiasis – estetinis – liturginės muzikos modelis, R. Liebrando teigimu, pateiktas JAV muzikų ir liturgistų dokumente *The Snowbird Statement on Catholic Liturgical Music* (Salt Lake City, 1995, toliau santr. SS)¹⁰⁶, kuriame išdėstyti šie liturginės muzikos kultivavimo principai: a) grožis – esminis, todėl privalus liturgijai ir Bažnyčiai¹⁰⁷; b) kompozicijos meistriškumo standartai, kuriuos būtina surasti ir patvirtinti, o muzikos vertinimo kriterijai privalo būti objektyvūs (ne atskirų asmenų skonio ar susitarimo reikalas), susieti su kultūriniu kontekstu ir paremti katalikų liturginiu etosu¹⁰⁸; c) pritariant įkultūrinimui atmetamas pramoginis ar terapinis liturgijos traktavimas¹⁰⁹.

Kiekvienas paminėtųjų trijų liturgijos ir muzikos santykio modelių plačiau išskleidžia po vieną liturginės muzikos matmenį. Šio straipsnio autorės nuomone, tikra liturginė muzika gali būti kuriama tik apmąstant visus juos drauge. Be to, reikia pažymėti glaudžią visų liturgijos komponentų tarpusavio sąveiką: atskiras liturgijos, taip pat ir muzikos, elementas negali būti tinkamai įvertintas, jei yra traktuojamas kaip autonomiškas vienetas, ištrauktas iš liturginio įvykio visumos (konteksto)¹¹⁰.

XX a. antrosios pusės bažnytinės muzikos raidą analizuojantys autoriai (V. Funk, J. P. Swain, J. M. Joncas, E. Foley) esamos painios situacijos, susiklosčiusios dėl sampratų ir skonių įvairovės, nedramatizuoja. Norint, kad liturginė muzika būtų tinkama, o sielovada veiksminga, būtų svarbu galiausiai suformuluoti vientisą muzikos teologiją. Nors dar nerasta tobulo sprendimo derinant vertingą praeities paveldą ir bendruomenės muziką, vis aiškiau suvokiama užduotis grąžinti tradicinį repertuarą ne kaip muziejinę įdomybę, o kaip maldą. Pozityviu pokyčiu laikytinas ir leidimas į bažnyčios erdvę (Mišias, Dievo Žodžio pamaldas, meditacijas, koncertus) patekti įvairesnei muzikai, nes „vidinei mišių liturgijos erdvei reikia dvasinio prieangio, kuris pakviestų mūsų laikų katechumenus ar dar ir ne katechumenus į susitikimą. Čia plyti platus laukas bažnytinei muzikai ir pastoracijai“ (Gerhards, 1992, p. 10). Paskubomis vykdyta liturgijos reforma bei staigūs visuomenės pokyčiai daugelyje bendruomenių suformavo pasaulietinei taikomajai muzikai artimos „vienkartinės liturginės muzikos“ sampratą (kai repertuaras – nebe tai, kas stabilu, beveik „amžina“, bet kaitu, laikina). Ją kritiškai

įvertinus, nuo XX a. pabaigos vėl grįžtama prie stabilesnio repertuaro, veikiau renkamasi „giedamą liturgiją“, o ne „giedojimą liturgijos metu“, geriau suvokiant ne tik ritualo prigimtį bei unikalų muzikos jame vaidmenį, bet ir tai, kad bažnyčios muzikantas pirmiausia turi būti Kristaus mokinys¹¹¹. Daug keblumų sukėlė perdėtas bendruomeninio giedojimo sureikšminimas¹¹², bet pavyzdžiu bei pagrindu tokio tipo Katalikų Bažnyčios muzikai – išsaugant ir sakraliąją simboliką, ir bažnytinių skambesį, ir grožį – galėtų tapti XVI–XVII a. protestantų bažnytinės muzikos praktika¹¹³. Akivaizdu ir tai, kad šiandien sunku nustatyti katalikų liturginės muzikos ribas – į katalikų pamaldas įtraukiamos ortodoksų, anglikonų, liuteronų, sekmininkų ir charizmatinio judėjimo bei ekumeninės Taizé giesmės, tautinė muzika¹¹⁴. Ši įvairovė atveria daugybę skirtingų tikėjimo tikrovės aspektų. *Musica sacra* visuotinumą, išreikštą per Vakarų krikščionijai bendrą grigališkąjį chorą, vis labiau keičia visuotinumą – kaip Bažnyčios tapsmo „namais“ įvairioms pasaulio kultūroms – samprata, kurią galima laikyti tikro įkultūrinimo pradžia. Tokį Katalikų Bažnyčios po Vatikano II Susirinkimo atsivėrimą pasauliui A. Gerhardsas mato kaip ir liturgijos, ir bažnytinės muzikos tapatybei rizikingą, bet perspektyvų kelią – *a priori* nesupriešinant „pasaulietiško“ ir „dvasiško“, visą kultūrose atrandamas dvasingumo apraiškas integruoti į liturgiją („įbažnytinti“) ir neužmiršti, kad šiuolaikinė bažnytinė muzika „pagal dabartinę sampratą neturėtų būti nei fono muzika liturgijai, nei pauzėms užpildyti, bet liturginio įvykio dvasinio matmens dalis. Tai, nors ir yra tam tikras meninės laisvės apribojimas – kiek bažnytinė muzika susijusi su kontekstu ir adresatu, – tampa iššūkiu

kūrybiniam gebėjimui komponuoti“ (Gerhards, 1992, p. 10). Į šią užduotį galima žvelgti ir negatyviai (kaip į autentiško kūrybingumo suvaržymą), ir pozityviai – antai, pasak Bernhardo Huijberso, „komponuodamas aš galvoju apie liaudį. Instrumentas „liaudis“ turi savo [galimybių] ribas“ (Liebrand, 2003, p. 49).

2. Baigiamosios pastabos

Atsižvelgdama į XX a. Katalikų Bažnyčios dokumentus bei XX a. antrosios pusės muzikų bei liturgistų svarstymus, darbo autorė siūlytų šiuos glaudžiai susijusius ir labiau bažnytinę praktiką nei teorinį idealą atspindinčius religinės muzikos rūšių apibūdinimus¹¹⁵:

- Liturginė muzika (*musica liturgica*) – įvairių stilių muzika (neužmirštant grigališkojo choralo kaip pavyzdinio modelio), tinkama integraliai skambėti liturginių pamaldų (pirmiausia turima mintyje reformuota liturgija) metu, skirta išryškinti jų prasmę, sustiprinti poveikį ir skatinti maldos nuotaiką; atskirais atvejais būnanti ir vienkartinio pobūdžio, sielovados tikslus iškeliant aukščiau už meniškumo reikalavimus.

- Bažnytinė muzika (*musica ecclesiastica*; sinonimas sakralinė muzika – *musica sacra*) – vertinga, bažnytinėms apeigoms krikščionybės istorijoje kada nors taikyta muzika (apimanti meninę kūrybą ir liturgijai, ir neliturginėms pamaldoms).

- Religinė muzika (*musica religiosa*) – apskritai turinti kokių nors sąsajų su konkrečia ar numanoma religine tematika; krikščioniškosios tematikos kūryba gali būti atliekama bažnyčioje (susikaupimo valandomis, per pamaldas, bažnytinės muzikos koncertus) greta liturgijos.

Palyginamosios lentelės

1 lentelė. Катунян, М. „Сакральные-обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм“. In: *Новое сакральное пространство*, 2004, p. 180.

Канонас tradicijoje ir šiuolaikiniame kultūros kontekste

Aspektai	Канонас tradicijoje	Канонас dabartyje
Prigimtis	stichiškas, modalinis	konceptualus
Pobūdis	pirmapradis sinkretizmas: ryšys su apeiga, kuri lemia situaciją, medžiagą, struktūrą	naujasis sinkretizmas: sąsajos su kontekstais, su ne muzikos reiškiniais; siekiama naujo ritualo
Tvarkos šaltinis	neasmeninis	autorius: kuria ir situaciją, ir kontekstą
Kūrybos statusas	ikikompozitoriškas: ją kanono principu kuria giedotojas anonimas	postkompozitoriškas: autorius remiasi istorinėmis kalbos paradigmomis, tampa anonimu, nes pats nesukuria savo intonacijos
Veiklos pobūdis	ikiopusinė veikla kaip asketinis patarnavimas sinkretiškai su dvasiniu	postopusinė kūryba – sinkretinė, įvairių krypčių: asketinės dvasinės praktikos, kultūrologinio pažinimo
Ontinė prigimtis	buvimas tradicijoje, iš jo kylantis laisvas jau esančių stabilių formulių derinimas/kombinavimas	naudojamasi esamais stiliais, tekstais, technikomis kaip formulėmis; kultūros tradicija kaip srautas
Kūrėjo statusas	komentatorius – knygos giedotojas, kuris remiasi modalinėmis formulėmis, arba kontrapunktistas – <i>cantus prius factus</i> komentatorius	kompozitorius – istorijos komentatorius, kultūrinio mito interpretatorius

2 lentelė. Гарсия, Д. „О каноне вообще и об иконописном каноне“. In: *Новое сакральное пространство*, 2004, p. 243–249.

Канонinis ir nekanoninis menas

Aspektai	Канонinis menas	Неканонinis menas
Radimasis	formuojamas ir klostosi nuosekliai, istoriškai, dirbujantis daugeliui kūrėjų kartų; nesugalvojamas kokių nors menininkų ar pagal kieno nors užsakymą, tačiau ir kanonai turi savo lėtą kaitos istoriją (sulig bendrosios kultūros kaita)	randasi palyginus laisvai, labai įvairiai, tam tikru metu, individualia nuožiūra ir pagal individualų skonį, skatina individualios meninės kūrybos vystymąsi
Išraiška	gyvenimo archetipų (pasaulio harmonijos bruožų) pasireiškimas ir nuoseklus įtvirtinimas kūryboje; metrika ir etika labiau nukreiptos išreikšti tai, kas universalu	konkretaus menininko „stilistinis atradimas“; metrika ir etika labiau nukreipta išreikšti tai, kas individualu ir atsiktina
Meno suvokimas	išraiškingoji galia ilgaamžė, visuotinai suprantama, priimama daugelio tautų ir valstybių; senovinis kūrinys, kad ir koks „keistas“ (nerealistiškas), kelia pagarbą ir priartėjimo prie neįprastose formose užšifruoto Slėpinio jausmą	„dėl skonio ir spalvos nesiginčijama“ – gali ir patikti, ir greitai įgristi, ir sukelti pasibjaurėjimą
Bruožai	vidinis formų reikšmingumas ir sandaros aiškumas; dažniausiai labiau nukreipta į mūsų nesąmoningas dalykų <i>esmės</i> , vyksmo prasmės suvokimo priemonės; būdinga: ženklų-priemonių sistema, tam tikra kalba, ypatingi atlikimo būdai ir tvarka, – aiški ir stipri architektonika, tikslūs ir harmoningi „svorio dalių“ santykiai, matoma reikšminių elementų ritmika	nors kuriant neišvengiama kai kurių kanoninių vaizdinių įtakos (kai pasireiškia kanoninio meno bruožai, bet daug silpnesniu ir išslydusiu pavidalu), vis dėlto yra kažkas atsiktinai asmeniška, įvairiai atrandama, kasdieniška žmoniška; dažniausiai susiję su tuo, kas atvira, kyla iš to, kas regima ir suprantama, labiau nukreipta į mūsų atmintį ir protą; į asmeniškumą (<i>siela/dūševnoje</i>)
Poveikis	paprastai stiprus, įtakingas ir ilgalaikis, mažiau moralizuojantis, apskritai mažiau psichologiškas; dalykai nuolat atkuriami (pakartojami), kartais tūkstančiai labai panašių vaizdų/pavidalų; to, kas vaizduojama, simboliškumas mūsų suvokimą nukreipia už to, kas tiesiogiai matoma, ribų, nuo svarstymų apie „panašumą“ ar „nepanašumą“	vienu egzemplioriumi egzistuojančių kūrinių naujumas ir begalinė įvairovė padeda žmonėms atrasti estetinį skonį, kita vertus, lemia estetinį (drauge ir etinį) žmogaus <i>sutrikimą</i> ir poveikio susilpnėjimą: siela „apsivalgo“ meno ir praranda jam aistrą (<i>strastj</i>)

Nuorodos

- ¹ Pvz., žr. Dr. Walter Hoeres, „Vom Sinn der Katholischen Liturgie“ (www.sinfonia-sacra.com, Aktueller Artikel, žiūrėta 2005 m. lapkričio mėn.); W. Hoeres „Die Rechtfertigung des Triumphalismus, Philosophisch-theologische Reflexionen zur Verödung von Kirche und Kult“. In: *Sinfonia Sacra*, 2. Jhg., Heft 2/1994, p. 7–32.
- ² Šiame skirsnyje iki pat muzikos klasifikacijos aptarimo būdvardžiu „religinė“, kaip ir „apeiginė“ bei *musica sacra*, bus apskritai vadinama visokia įvairių amžių su Dievu per apeigas ar pamaldas siejama krikščionių muzika, išskyrus atvejus, kai tekste konkrečiai gretinamos skirtingos šios muzikos atmainos (pvz., religinė ir liturginė ar bažnytinė).
- ³ Waloszek, 1997, p. 267. Dar apie antrinį meno pobūdį žr. Мартынов, 2004, p. 141; Türcke, 2001, p. 84; Loos, 1997, p. 13; Loos, 1992, p. 17 ir kt.
- ⁴ Türcke, 2001, p. 72, p. 75, p. 80; Tramsen, 2001, p. 69. A. Bloomo teigimu, apskritai visa „muzikos istorija yra nuoseklios pastangos suteikti formą ir grožį tamsioms, chaotiškoms, pirminėms sielos galioms – priversti jas tarnauti aukštesniam tikslui, suteikti žmogaus prievolėms pilnatvę“ (Bloom, 1987, p. 72).
- ⁵ Čia paradoksaliu būdu atsiduria ir roko muzika, kurios „pirmykščiai“, nekultivuoti, baisūs skambesiai jaunuolių pirmiausia patraukia paslaptinga savo jėga – nors ji dažniausiai tėra nesuvokto juslingumo išraiška, o vėliau tie skambesiai „prijaukinami“, tampa savi, „naminiai“.
- ⁶ Cole, 1993, p. 54. Prisimintina, ir ką rašė šv. Augustinas: „Nūnai, klausydamasis garsų, kuriuos sudvasina Tavo žodžiai, kai malonus ir išlavintas balsas tai gieda, truputį pasiguodžiu. [...] Jaučiu, kad tie šventieji žodžiai reikalingiau ir karščiau jaudina mums dvasią ir sukuria joje dievobaimingumo liepsną, kai esti taip giedami, negu kad nebūtų taip giedami. [...] Kai prisimenu savo ašaras, kurias išliejau besiklausydamas bažnyčios giesmių pačioje pradžioje, kai atgavau savo tikėjimą, [...] – vėl pripažįstu šį nustatytą paprotį esant labai naudingą. Taip tad svyruoju tarp pasigėrėjimo pavojaus ir naudingumo patyrimo, ir labai mane traukia pagirti paprotį giedoti bažnyčioje, kad per klausos malonumus silpnesnė dvasia įstengtų pakilti į maldingumo nuotaiką“ (Augustinas, 1998, p. 289–290).
- ⁷ Cole, 1993, p. 79.
- ⁸ Ten pat, p. 130.
- ⁹ Nors, kaip akivaizdu įvairių amžių Katalikų Bažnyčios dokumentuose, malonumo teikimas niekad nebuvo svarbiausias liturginės muzikos tikslas ar „tinkamas kriterijus sprendžiant apie šventus dalykus“ (Grau, December 2005–January 2006).
- ¹⁰ Tai pirmiausia neigiama – stichinių nelaimių, karų, protu nesuvokiamų žiaurumų, saugumo jausmą sudrebinusių mokslo atradimų (pvz., atominio ginklo) – patirtis, kvestionuojanti absoliučios ar bent jau galutinės darnos buvimo galimybę. Įvyko pokyčių ir estetinėje plotmėje: XX a. pabaigos religinė (ir liturginė) muzika randasi kontrastų pasaulyje, kuris „nebėra neutralus arba tiesiog toks, koks yra: jis tapęs gražus arba bjaurus. Todėl menas, kultivuodamas bjaurumo kategoriją jam išlikusios meninės laisvės erdvėje, kuria savotišką atsvarą rožiniams (žurnalo „Stilius“) akiniams ir tarsi atstato pusiausvyrą. [...] Šiuolaikiniai klausytojai atsiduria dviejų radikalių priešybių akivaizdoje: tarp neotonalumo, kuriame beveik nėra įvykių ir staigmenų, kuris juos paskandina beribėje relaksacijos jūroje, ir aistras kultivuojančios agresyvios ir brutalių muzikos, kurios garsinės erdvės kraštutinis sutirštėjimas provokuoja spontaniškas fiziologines ir psichologines reakcijas“ (Vita Gruodytė. „Muzikiniai sugyvuojimai“. In: *Kultūros barai*, 2005, Nr. 4, p. 69–70).
- ¹¹ Pirmiausia prisimintina senovės graikų etoso teorija. Apie muzikos terapines funkcijas žr. Cook, 1997, p. 80–81. Skirtingai nuo Rytų (bei liaudies) medicinos, šiuolaikinė muzikos terapija Vakarų kultūroje yra praradusi sakraliuosius elementus ir bendruomeninį pobūdį. Apie terapines bažnytinės muzikos dimensijas žr. Bubmann, 1996, p. 92–115.
- ¹² Smith, „Musical Aspects of New Testament“, p. 88; cit. iš: Cole, 1993, p. 128.
- ¹³ „...tokios gyvenimo problemos, kaip vienišumas, liūdesys ir nerimas, nutolimo nuo Dievo pojūtis, gali paskatinti moralinius trūkumus, o muzika gali suteikti veiksmingų priemonių formuoti charakteriui ir pakylėti dvasiai“ (Cole, 1993, p. 115). Panašiai yra sakęs ir M. Lutheris: muzika, ši nuostabi Dievo dovana, net ir nesusieta su Dievo žodžiu, gali pradžiuginti sielas ir naikinti velnio sukeltą nusiminimą (O. Söhngen; žr. Kirchenmusik, MGG, Bd. 16, 1979, stulp. 953).
- ¹⁴ Bubmann, 1996, p. 18, 20, 68, 103. Panašiai teigia ir K. Goversas: „Religinė muzika yra ne tam, kad linksmintų žmones, bet kad įtrauktų/grąžintų juos į tikrovę, į solidarumą, visos kūrinijos ryšius, į kūno ir sielos sąsają. Ji nėra tam, kad pati išsiskirtų ir demonstruotų išradingumą; ji kreipia į esmę“ (Govers, 1995, p. 121).
- ¹⁵ Thomas Aquinas, *Summa Theologiae* (Vols. 1–60, GB Cambridge: Blackfriars, 1960–1973) II–II, 180, 3 ad 1. Kard. Ratzingeris (dab. pop. Benediktas XVI) liturgiją (ir jos muziką) lygina su „sferų harmonija“ (žr. Ratzinger, 1978, p. 15).
- ¹⁶ Cole, 1993, p. 128–130.
- ¹⁷ Caldwell, 1994, p. 271. „Kuo muzika yra tobulesnė, tuo labiau ji nusipelno būti vadinama teofonija, dievų garsais; dalyvaudami joje, mes priartėtume prie Dievo, nes būtume sudvasinti ir įkvėpti, taip pat būtume tiesioginiai to, kas šlovingiausia, liudytojai“. „Meistriškumo viršūnė [...] nukreipia mūsų dvasią aukštyn, mūsų pačių esmė pakyla ir džiūgauja, atitrūkusi nuo normalaus, žemiško gyvenimo lygio...“ (ten pat, p. 268, 269). Pasaulietinės muzikos teologinius aspektus yra nagrinėjęs J. Waloszek (Waloszek, 1997, p. 283–288). Apie meno sužadintus jausmus, artimus religiniam apreiškimui, dar žr. Streckeisen, 1952, p. 129–231.
- ¹⁸ Pagal: Cole, 1993, p. 116–121.
- ¹⁹ Pieper, J. *Only the Lover Sings: Art and Contemplation*, San Francisco: Ignatius Press, 1990, p. 49.
- ²⁰ Gottwald, 2003, p. 17–18. Dar apie esmingą meno iracionalumą žr. Stuckenschmidt, 1978, p. 5. Racionalios logikos peržengimą religinėje patirtyje ir kūryboje mini V. Tumasonienė (Tumasonienė, 2002, p. 38). Krikščionybėje garsas nuo pat pradžių buvo naudojamas ir anapus racionalios kalbos – tai glosolalijos ir jubilacijų, jau šv. Augustino minėtas bežodis širdies džiūgavimas (žr. Mckinnon, 1987, p. 156–158), kuris, kaip teigia Helga de la Motte-Haber (Motte-Haber, 2001, p. 41), vėliau perėjo į menines senosios ir naujosios (pvz., Beethoveno IX simfonijos) polifonijos glosolalijas. Būtent racionalistinėje teologijoje, nuvertinusioje patirties per simbolį galią, Marius Schneider (Schneider, 1984, p. 19) įžvelgia dabartinės religinės krizės priežastis.

- Kita vertus, tai buvo neišvengiama: intelektualistinėje (Vakarų Europos) civilizacijoje „meno nuvertinimą skatina racionalus ir literatūrinis dvasininkų bei pasauliečių ugdymo pobūdis, kuriuo visada pasižymi knyginės religijos“ (žr. M. Weber. *Religijos sociologija*, Vilnius, 2000, p. 276).
- ²¹ Logocentriškumą daugelyje savo tekstų apie bažnytinę muziką akcentavo kard. Ratzingeris, jame rasdamas ir muzikos svarbos įrodymą, ir kriterijus muzikos pobūdžiui: „Tikėjimas kyla iš Dievo žodžio klausymosi. Bet kai Dievo žodis išverčiamas į žmonių žodžius, lieka perteklius neišreikšiamo ir neapsakomo, kas kviečia mus į tylą – į tylą, kuri baigiasi giesme ir taip pat šaukiasi visatos balsų pagalbos, kad tai, kas neapsakoma, galėtų tapti girdima“ (Ratzinger, 1996, p. 138). Šitai taikytina ne tik muzikai, bet ir kitiems šventųjų apeigų elementams. B. Ulevičiaus nuomone, tik daugiasluoksni, racionaliai nesuprantama (nes atsižvelgia į tą „neišreikšiamo ir neapsakomo“ perteklių) liturgija gali būti vadinama krikščioniška (Ulevičius, 2009, p. 236–239, 258). O P. Bubmannas perspėja, jog negalima painioti Naujojo Testamento „Žodžio“ (Logos) su garsu ar paprastu žodžiu, kaip dažnai daro *New Age* atstovai, – Logos yra Asmuo (Bubmann, 1996, p. 19–20, p. 101).
- ²² Žr. Waloszek, 1997, p. 270–271; Loos, 1997, p. 16–17; Swain, 2000, p. 82.
- ²³ Pvz., Liebrand, 2003, p. 62; Gottwald, 2003, p. 25–29.
- ²⁴ Stačiatikybėje sunkiai įsivaizduojamas koks nors į šiaurinę būtį nukreiptas laisvumas, Vakarų Bažnyčioje pasireiškęs daugybe muzikos stilių. Labai kritiškai vertinama net ir religinė neliturginė muzika; pasak V. Meduševskio, tai tik sakralumo imitacija, jeigu jis nebus apribotas bažnyčios (cerkvės), su juo tuoj pat ims tapatintis magija, ezoterika, joga, okultizmas ir burtai: „Visos kvazireliginės egzaltacijos, paremtos tariamu, žavingu neabejotino išgelbėjimo jausmu, formos, kurias priims pasaulis, yra svetimos stačiatikio sielai, tokias tendencijas vertinančiai su atsargumu“ (Медушевский, 2004, p. 112).
- ²⁵ G. van der Leeuw. *Von Heiligen in der Kunst*, Gutersloh, 1957 (cit. iš: Tumasonienė, 2001, p. 155); Motte-Haber, 2001, p. 47. Tą patį teigė M. Eliade (Eliade, 1997, p. 48) ir G. Beresnevičius (*Religijotyros įvadas*, Vilnius: Aidai, 1997, p. 50, p. 64): religinis laikas nebėga, nes tai yra esamuoju laiku paverstas ontologinis, pradžios, laikas, daugybę kartų galimą sugrąžinti ir atkartoti „įprastinės“ laiko tėkmės išimtis, – „jis visada tolygus sau, nekinta ir nesenka“ (Eliade). Apie įprasto laiko restruktūravimą ir transcendavimą muzikoje žr. Lawrence E. Sullivan. „Sacred Music and Sacred Time“. In: *The world of music*, 1984/3, p. 33–51.
- Kitas argumentas, paremiantis teiginį, jog šventosios muzikos „skambesys turi skirtis nuo sekuliaraus pasaulio garsų“ (privalo turėti šventąją semantiką), yra tas, kad, priešingu atveju, visas prasminis svoris tenka žodžiams ir liturginei aplinkai, o muzika redukuojama tik į ornamentą (Swain, 2000, p. 82–83).
- ²⁶ Choralas vis dar tebeliudija, „kad pasaulyje yra ir švelnūs tonai, ir tai, kas neregima po regimu paviršiumi, kad paskutinį žodį taria nebūtinai tas, kuris garsiausiai rėkia“ (Kaspar, 2002, p. 285).
- ²⁷ Pavyzdžiui, H. Lücko manymu, religiškas muzikoje neturintis būti suvokiamas „greta“ istorijos ar „virš“ istorijos tartum neliečiamas dalykas. Todėl muzikos grįžimas į konjunktyrinį „naująjį religišumą“ (K. Pendereckis, H. Góreckis, A. Pärtas, J. Taveneris etc.) – į naivią diatoniką ir tonumą, t. y. prisirišimas prie „neistoriško tradicinio tikėjimo turinių perdavimo, arba vien liturginių ritualinių normų vykdymo, neturinčio nieko bendra su mūsų realybe“, esąs reakcingas eskapizmas, negalintis žmogui duoti to, kas tikra (atitinka dabarties tikrovę). Kaip gerus pavyzdžius šis autorius nurodo J. S. Bacho kūrybą, L. van Beethoveno „Agnus Dei“ (kur girdima karo muzika, reiškianti, jog taiką žemėje žmonės turi patys pasiekti per sunkumus, ne vien laukti iš Dievo), B. A. Zimmermanno „Requiem“ dalį „Dona nobis pacem“ (choras ją išrėkia abejonių *fortissimo*), K. Huberio „Lamentationes“ šiuolaikišką interpretavimą (žr. Hartmut Lück. „Credo und Cluster oder Wie hält es die Neue Musik mit der Religion?“ In: *Le Sacre*, 2001, p. 50–52). Plačiau apie prieštarigus A. Părto ir kitų „naujojo dvasingumo“ muzikos kūrėjų vertinimus žr. Daunoravičienė, 2005, p. 257–259.
- ²⁸ „Bachas ignoravo *musica sacra (ecclesiastica)* ir *musica profana (camera)* supriešinimą ir pagal liuteronų supratimą neskyrė, kas yra pasaulietiška ir dvasiška pačioje muzikoje, tuo jis buvo nepaprastai modernus ir pranašaujantis ateitį“ (Eggebrecht, 1996, p. 6).
- ²⁹ Ten pat, p. 9. Ši Bažnyčios dokumentų skelbiamai bendruomeniškumo dvasiai, regis, prieštaraujanti Eggebrechto pozicija keistai sutampa su žymaus XX a. teologo Karlo Rahnerio svarstymais apie asmeninę trečiojo tūkstantmečio krikščionio atsakomybę: ateities dvasingumas turėsiąs „daug labiau negu iki tol gyventi iš vienišo, netarpiško Dievo ir Jo Dvasios patyrimo“. Ateizmo, sekuliarizmo ir mokslinio racionalizmo kontekste „būtina individo atsakomybė apsisprendžiant tikėti, – ir daug radikalesnė negu ankstesniais laikais. Štai kodėl šiuolaikinis krikščionio dvasingumas apima ir vienišo sprendimo, prieštaraujančio viešajai nuomonei, drąsą [...], analogišką pirmųjų krikščionybės amžių kankinių drąsai, dvasinio tikėjimo apsisprendimo drąsą, kuri semiasi stiprybės pati iš savęs ir neprašo viešo pritarimo, – ypač dar ir dėl to, kad net ir Bažnyčios viešoji nuomonė pernelyg nesustiprina individo apsisprendimo tikėti, o pati yra jo palaikoma. Tačiau tokia vieniša drąsa tegali egzistuoti tik tada, jei semiasi gyvybės iš visiškai asmeniško Dievo ir Jo Dvasios patyrimo“ (LR, Mažoji studija, „Dievo žodis: Kasdieniai skaitymai“, 2007 10 23).
- ³⁰ Govers, 1995, p. 118; Oost-Zinner, Tucker, 2004, p. 58–62; Grau, 2005.
- ³¹ Gottwald, 2002, p. 21. Čia tiktų ikonų tapytojams skirtas D. Garsijos pasiūlymas: „Būdingu XXI a. ikonų tapybos stiliaus požymiu galėtų tapti sekimas visų amžių [ikonų – D. K.] geriausiais pavyzdžiais, atsižvelgiant į meną išmanančių šiuolaikinių žiūrovų reikalavimus“ (Гарсия, 2004, p. 249).
- ³² Pasak Schmitto ir Fischerio, orientavimasis tik į praeitį kelia sakralinio rezervato – atitrūkusio nuo dabarties ir tik kiekybiškai dauginančio praeities stiliumi sukurtos muzikos – pavojų, todėl reikia į *sacrum* sferą įtraukti avangardinę muziką (Waloszek, 1997, p. 240). Dar žr. Schröder, 1988, p. 141.
- ³³ Tą pripažįsta ir tradicijų tęstinumo šalininkai (pvz., žr. Heimbrock, 2000, p. 234; Ratzinger, Nos. 6–8: Oct–Dec 1996). Radikalių reformos šalininkų nuomone, apskritai „nėra liturgijos aukso amžiaus muzika, į kurią mes galėtume atsigręžti, nes lobiai, kuriuos turime, yra produktas tų amžių, kurie nėra teologinio mąstymo apie liturgiją idealas“, „laikotarpis, kai grigališkasis choralas pasiekė savo apogėjų, nors sklindas intensyvaus krikščioniško tikėjimo, nėra liturginis

- modelis šiandien“ (Rembert Weakland. „Music as Art in Liturgy“. In: *Worship* 41, 1967, p. 6), o praeities religinio meno laimėjimai – didžiosios polifoninės ar simfoninės kompozicijos (ciklinis *ordinarium*, vadinamas „mišiomis“) šiandieninį liturginį veiksma deformuoja (Gélineau, 1964, p. 110).
- ³⁴ Apie tai žr. paskutinėje šio straipsnio dalyje („Religinės muzikos klasifikavimas“), taip pat: D. Kalavinskaitė. „Bažnytinės muzikos problematika Katalikų Bažnyčios XX a.–XXI a. pr. dokumentuose“. In: *Lietuvos muzikologija*, 2008, Nr. 9, p. 131–149; D. Kalavinskaitė. „Liturgijos atnaujinimas ir muzika: popmuzika katalikų bažnyčiose – liturginės reformos vaisius?“ In: *Soter*, Nr. 27 (55), 2008, p. 113–125; D. Kalavinskaitė. „Liturgijos reforma ir muzika: tradicinio paveldo atnaujintoje liturgijoje problema“. In: *Soter*, Nr. 30 (58), 2009, p. 61–77.
- ³⁵ Dievo šventumas – Jo būties kitiškumas (ontologinis Dievo šventumo bruožas) ir dorovinis tobulumas (moralinis dieviškojo šventumo bruožas). Biblinis žmogaus šventumas reiškiasi trejopai, kad žmogus yra: 1) doroviškai tobulas, 2) išsiskiręs į dieviškąjį kitiškumą, t. y. priklauso Dievui visa (net ir nuodėminga) savo būtimi, 3) ne tiek pats kažką nuveikia dėl Dievo, kiek leidžia, kad Dievas veiktų per jį žmonijos istorijoje (žr. D. Dikevičius. „Biblija apie Dievo ir žmonių šventumą“. In: *Artuma*, 2007, spalio, Nr. 10, p. 3–4).
- ³⁶ Lies, 2000, p. 17; D. Dikevičius, 2007, p. 4. Taip manė ir ne vienas krikščionių mistikas ar šventasis, kurio tikėjimas rėmėsi gyvojo Dievo buvimo patirtimi, neribojama religinių apeigų laiko ir erdvės.
- ³⁷ Pasak G. Beresnevičiaus, „šventybė – tai pasaulietiško prieskybė. Religinis žmogus puikiai tą skirtumą jaučia [...]. Žmogus patiria šventybę, nes ji reiškiasi kaip kažkas visiškai skirtinga nuo to, kas pasaulietiška. Šias šventybės apraiškas Eliade įvardija kaip hierofanijas (gr. *hieros* – „šventas“, *phainomai* – „pasirodyti“). Galima tarti, kad religijų istorija susideda iš daugybės hierofanijų, t. y. šventybinių realybių manifestacijų“ (G. Beresnevičius. „Įvadinis straipsnis“. In: *Eliade*, 1997, p. ix).
- ³⁸ Tad šventumas apibrėžtinis ne kaip tobulumas ar dvasinis pranašumas, o kaip „orientacija į absoliučią ar dievišką tikrovę“. Tokia orientacija gali lemti ir kokybę, todėl, pavyzdžiui, J. Pieperis būdvardį „šventas“ vartoja „apibrėžti tam tikram veiksmui, daiktui, vietai ir laikui, kaip turintiems ypatingą kokybę, skirtingą nuo įprastos, ir nukreiptiems į dievišką sritį. Taigi sakralus ar šventas skiriamas nuo įprasto ar profaniško (pasaulietiško, bedieviško), ir šis skyrimas taikomas dviem žmogiškos tikrovės pasauliams ar dviem buvimo joje būdams įvardyti“ (Laumenskaitė, 1996, p. 202; dar žr. Marth, 2006).
- ³⁹ Žr. Gélineau, 1965, p. 166. G. Schmidto bei K. F. Müllerio nuomone, muzikos skirstymas į *sacrum*–*profanum* teologiškai nepagrįstas ir nepageidautinas (Waloszek, p. 238–240). Pasak Z. Bernato ir I. Pawlako, „nėra kriterijų, pagal kuriuos būtų galima nustatyti daugiau ar mažiau „šventus“ garsus, intervalus, akordus, tonaciją, melodijos vingius ir panašiai“, todėl nėra ir vienos neginčytinos „bažnytinio stiliaus“ teorijos (Bernat, Pawlak, 1973, p. 146).
- ⁴⁰ Waloszek, 1997, p. 240–241. Tokia nuostata būdinga ir UL: „Liturgijoje ir vokalinė, ir instrumentinė muzika pati savaime nėra nei šventa, nei profaniška“ (*Music in Christian Liturgies II*, 2. 7, 2004; dar žr. Funk, 2003, p. 707).
- ⁴¹ Ir šios muzikos turinio elementai dažniausiai apibūdinami religiniais epitetais: pavyzdžiui, statiška tėkmė atitinka amžinybę, evoliucinė melodika – begalybę, laisvas tempas – maldos kontempliaciją ir pan. Pasak B. Pocijeaus, iš gėlmės kylantis *sacrum* pasireiškia muzikos paviršiuje – išorinėje ir vidinėje muzikos struktūroje (per atskirą garsą, tembrą, melodiją, intervalus, judėjimo pobūdį). Žr. Waloszek, 1997, p. 274, p. 241–242; Pocij, 1989, p. 31–33; taip pat Tumasonienė, 2004, p. 120–127.
- ⁴² Žr. Křenek, 1970, p. 17–20. B. Pocijui laiko matmuo taip pat atrodo labai svarbus („metafiziškumas slypi muzikos raidoje bei plėtros tėkmėje“, kai „laikas praranda savo „laikiškumą“), bet ne vienintelis (žr. Pocij, 1989, p. 32, 33). V. Tumasonienė, būtina sakralumo prielaida laikydama pagarbų kompozitoriaus požiūrį, pripažįstantį Šventojo Rašto žodžio „išskirtinumą, ypatingumą, netgi šventumą“, pabrėžia ritmo sakralumą (kai siekiama sukurti „belaikį“ laiką *à la litania*) ir laiko sakralumą (jos aptariamam konkrečiam A. Martinaičio kūrybos atveju – „amžinojo buvimo įvaizdį“, pasiekiamą per visišką sekundų dominavimą, vedantį į kontempliaciją; žr. Tumasonienė, 2002, p. 38, 42).
- ⁴³ Катунян, 2004, p. 162–168. Pateikiama šios autorės sudaryta palyginamoji archajinio ir dabartinio kūrėjo pozicijų lentelė bei D. Garsijos (Гарсия, 2004) kanoninio ir laisvojo meno bruožų palyginimas. Šio autoriaus straipsnio išvadas galima taikyti ir šiuolaikinės bažnytinės muzikos kūrybai. Apie kanoną dar žr. M. Катунян. „Сакральный канон как архетип минималистской композиции“. In: *Muzikos komponavimo principai-I: Teorija ir praktika*, Vilnius, 2002; Dubinets, Elena. „The medieval Artistic Canon in 20th Century Music“. In: *Muzikos komponavimo principai III: Perimamumas ir atnaujinimas šiuolaikinėje muzikoje*, Vilnius, 2002, p. 129–139.
- ⁴⁴ Ne vienas jų yra patyręs, kad Dievas apsireiškia/atpažįstamas visai ne religinėms apeigoms skirtoje vietoje ir laike: pavyzdžiui, šv. Kryžiaus Jonas kalba apie meilės vienybės ekstazę, slegiamą tamsios sielos nakties, šv. Pranciškus Dievo garbę išvelgia visuose pasaulio daiktuose (netgi „sesėje mirtyje“), Teresė Avilietė randa Kristų savo asmens gėlmėje ir pan.
- ⁴⁵ Govers, 1995, p. 118; Oost-Zinner, Tucker, 2004, p. 58–62; Grau, 2005.
- ⁴⁶ Waloszek, 1997, p. 242, 246, 278, 280; Schneider, 1982, p. 3–5, 9–12, 20. Teologiniu požiūriu, grigališkasis choralas, pasak Türcke, yra malonės perkeistos Kristaus kančios atspindys: šventų žodžių melodiją formuojant laisvo, žodžiui pavaldaus ritmo frazėmis (t. y. ritmą išstūmus iš centrinės vietos), sėkmingiausiai nuslopinamas neišsvengiamas aukojimo apeigos triukšmas (Türcke, 2001, p. 80).
- ⁴⁷ Prou, J. „Le chant grégorien dans la spiritualité de l’Eglise“. In: *Musicae Sacrae Ministerium*, 1983, 1/2, p. 21.
- ⁴⁸ Oost-Zinner, Tucker, 2004, p. 58–62. Svarbiausiu sakralumo matu grigališkąjį choralą laiko ir V. Tumasonienė, tyrinėjanti šiuolaikinį lietuvių avangardą bibline tematika (žr. Tumasonienė, 2004, p. 124–125 ir 2005, p. 146). B. Ulevičiaus žodžiais tariant, ši liturginė muzika pati savaime yra ypatinga amžinojo ir įsikūnijusio Logo epifanija (apsireiškimas), „tai giedojimas pagal darnias Logo dermes, giedojimas, kuriame logiška simetrija, tvarka bei proporcingumas atlieka tokį pat svarbų vaidmenį kaip ir tekstas“ (Ulevičius, 2009, p. 266).
- ⁴⁹ Žr. Schneider, 1984, p. 18; Валькова, 1994, p. 149–159. Pasak V. Martynovo, „tik įsijungęs į bažnytinį bendravimą

- ir per kriukų ženklus prigludęs prie bažnytinio gyvenimo versmių žmogus gali sulaukti naujos, visuotinės/soborinės kūrybos dovanos, atsiskleidžiančios per centoniškumo principą. *Popievki* – tai intonacinės ritminės formulės, atrinktos ir nušlifluotos daugybės giedotojų kartų [...] ir tarytum akumuliuojančios visą dvasinę bažnytinę giedojimo patirtį, prie kurios prisideda žmogus, besimokantis jas pažinti“ (Мартьянов, 1994, p. 18). Johno Tavenero nuomone, prieš pradėdamas kurti Bažnyčiai, menininkas pirmiausia turi tikėti, antra, būti susipažinęs su meno tradicija: „Inovacija neturi nieko bendro su tradicija; štai kodėl joks naujoviškas menas negali būti toks didingas kaip autoritetingas pirmas pradis grožis [...]“. Jo manymu, Vakarų sakralaus meno silpnybė yra tai, kad, praradęs teocentrinę orientaciją, „menas buvo abstrahuotas ir atskirtas nuo eucharistinės funkcijos, taigi atskirtas nuo prigimties, nuo sakramentinių šaknų, galiausiai nuo paties gyvenimo“ (Tavener, 1995, p. 50–52).
- ⁵⁰ Медушевский, 1994, p. 37; Schneider, 1982, p. 20; А. Коробова. „Номенальное и феноменальное в музыкальном произведении и жанрово-коммуникативный опыт культовой музыки“. In: *Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции*, 1990 04 16–21, Москва, РАМ им. Гнесиных, 1994, p. 191; Cole, 1993, p. 130, 132. Dar žr. A. Ruff. *De gustibus...*: apeiginė muzika „turi būti ne vien „graži“, bet ir patiriama kaip iš esmės ritualinis įvykis“ (cit. iš Liebrand, 2003, p. 50).
- ⁵¹ Медушевский, 1994, p. 40–41; Медушевский, 2004, p. 108. K. Goversas teigia, kad „Bažnyčia, kuriai mes esame dėkingi už neprilygstatamus šedevrus, rūpinasi ne menu, o tiesa. Jai svarbios tik dvasinės vertybės“ (Govers, 1995, p. 119). Kiti autoriai nurodo, kad nekintantis kartojimasis (litanijos) yra priemonė pasiekti ekstazę – „šventąjį belaidiškumą“ ir šitaip tapti „švento“ dalimi (žr. Schleiermacher, 2001, p. 110; Waloszek, 1997, p. 178).
- ⁵² Bubmann, 1996, p. 84–85. Apie bažnytinės muzikos kriterijus dar žr. Bubmann, 1996, p. 19–20.
- ⁵³ Pocij, 1987, p. 34. Šio autoriaus išvardytų paskutinių trijų muzikos ypatybių negalėtume pavadinti objektyviai nustatomomis.
- ⁵⁴ Медушевский, 2004, p. 21, 24, 38; dar žr. Caldwell, 1994, p. 265.
- ⁵⁵ Медушевский, 1994, p. 24–25. V. Meduševskio teiginys apie žmogaus pastangas ir Dievo malonę turėtų priminti ir pačios liturgijos įvairovę – ji būna šventinė ir kasdienė, skirta didelei bendrijai (parapijai) ir jos daliai (specifinei grupei, vienuolijai). Nors Bažnyčios dokumentuose pirmiausia kalbama apie iškilmingos liturgijos muziką, diskusijose šie liturgijos skirtumai neretai užmirštami, kai, pavyzdžiui, remiantis šiuolaikinės demokratiškos tikinčiųjų bendruomenės paprastumu pradedama neigti puošnios liturginės muzikos galimybę. Dar XX a. pradžioje, nepaisydamas to, kad popiežius Pijus X atmetė visokias operiškumo apraiškas bažnytinėje muzikoje, G. Adleris teigė, jog ir solo koloratūros džiaugsmingomis šventinėmis progomis gali būti tinkamiausia muzikinė išraiška (žr. Adler, 1911, p. 153–154), nes, pasak B. Ulevičiaus, „tikintysis gali „jausti“, kad melizma, arba *jubilus*, yra tokie pat reikšmingi, kaip ir giedojimo turinys, ir ši pajauta sudaro tolygiai svarbią „liturginio sąmoningumo“ dalį kaip ir tiesioginis turinių suprantamumas“ (Ulevičius, 2009, p. 304). Apie liturginės muzikos puošnumą, Dievo malonės apstybę išreiškiantį meno perteklių dar žr. Waloszek, 1997, p. 216–218.
- ⁵⁶ Pasak jos, lydėti meditacija, panardinti medituojantį į ypatingą būseną ir neleisti jam nukrypti nuo meditacijos objekto – ir yra bažnytinių apeiginių žanrų paskirtis. Žr. Чигарёва, 1994, p. 105–106.
- Panašiai teigia Raineris Mohrsas: „Tikra bažnytinė muzika yra ta, kurioje juntama iracionalumas ir mistika, kur klausantį ji išveda iš kasdieniškumo ir banalumo sferos į jo vidujybę ir į jo Dievo poreikį“ (cit. iš: Schneider, Enjott. „Eine Kunstform stirbt aus?“ In: GEMA Nachrichten, Ausgabe 172, November 2005 (<http://www.gema.de/presse/news/n172/kirchenmusik.html>); žiūrėta 2005 m. gruodį).
- ⁵⁷ Žr. Tramsen, 2001, p. 61, 66; Schleiermacher, 2001, p. 113; Schnebel, 2001, p. 120; Heimbrock, 2000, p. 236; Blackwell, 1999, p. 218–222; Schröer, 2000, p. 312.
- ⁵⁸ Tavener, 1995, p. 52; Валькова, 1994, p. 152.
- ⁵⁹ Žr. Schleiermacher, 2001, p. 111; Harley, 1995, p. 127, 143.
- ⁶⁰ Šis autorius 1968 m. prie nenatūraliųjų dalykų priskyre ne tik elektrinių vargonų „balsų chorus“ bei parengto fortepijono skambesius, bet ir „nešvarius“ spiričiuelių tonus (angl. *dirty-tones*). Jau XIX a. cecilietiškas bažnytinio stiliaus grynumo judėjimas susidūrė su gyvybingomis liaudiškoms tradicijoms ir jų neįveikė. Apie stiliaus grynumo problemas žr. Waloszek, 1997, p. 250; Ursprung, 1935, p. 445; Landsbergytė, 2000, p. 39, ir kt.
- ⁶¹ Kadangi ji skirta vieno asmens (žmogaus) kreipimuisi į kitą asmenį (Dievą), ją pasitelkus negalima „sprukti“ – perfrazuojant V. Franklio mintis apie džiaugsmo prasmę – nuo intencionalaus išgyvenimo (t. y. orientacijos) į kitą, peržengiant save) į būsenos išgyvenimą/svaigulį, t. y. neautentišką žmogaus būtį, kuri neintenduoja sau pačiai transcendentinės būties, arba vien į save pačią intenduojančią savirefleksiją (Frankl, V. E. *Sielogyda*, Vilnius: Vaga, 2008, p. 89–91, p. 282, 288).
- ⁶² Žr. Schneider, Enjott. „Eine Kunstform stirbt aus?“ In: GEMA Nachrichten, Ausgabe 172, November 2005; <http://www.gema.de/presse/news/n172/kirchenmusik.shtml> (žiūrėta internete 2005 m. gruodį). Dar žr. Liebrand, 2003, p. 59.
- Yra ir manančių priešingai. Walterio Senno įsitikinimu (žr. *Messe*, MGG, Bd. 9, 1961, stulp. 215–216), po Pirmojo pasaulinio karo išgalėjęs lineariškumas neabejotinai susijęs su muzikos raiškos objektivizacija, viršasmeniškumu, tačiau sunkiai suvokiamas linearinės abstrakčios muzikos kalbos sudėtingumas vargu ar padeda klausytojui intensyviau išgyventi liturgiją.
- ⁶³ Prasadėjus daugiabalsiškumui, ypač po 1200 metų, susirūpinta meniškumu – muzikos kūryboje atsirado žaismo, choralas tapo išstetas, o liturginis žodis nustumtas į šalį. Prie *sacrum* „teatralizacijos“ ir „mistagogizacijos“ prisidėjo baroko muzikos simbolika, o nuo XVIII a. tradicijos ir stilistinių naujovių bažnytinėje muzikoje įtampą dar labiau komplikavo kūrybos individualizacija, lėmusi religiško išraiškų ieškojimus nebe liturginėje muzikoje (Waloszek, 1997, p. 243; Arlt, 1968, p. 383–384). Pasak kardinolo Ratzingerio, muzikos grožyje slypiis virtuozo mentaliteto, technikos tuštybės, kuri nebėra visumos dalis, bet pati nori pasirodyti, pavojus: antai Renesanso mišiose-imitacijose, kur tekstas derintas su pasaulietine melodija, „muzika toliau nebesivystė iš maldos, bet, nauju meninės autonomijos reikalavimu, krypo tolyn nuo liturgijos; ji tapo pati sau tikslas, atverdama duris visiškai kitokiems pasaulio patyrimo būdams. Muzika nutolino liturgiją nuo jos tikrosios prigimties“ (Ratzinger, 2000, p. 146–147).

- ⁶⁴ Motte-Haber, 2001, p. 39.
- ⁶⁵ Christa Zöller (Zöller, 2001, p. 261) kaip simptomišką cituoja R. Wagnerio kūrinio „Ein Ende in Paris“ personažo tikėjimo išpažinimą: „Tikiu į Dievą, Mozartą ir Beethovną, taip pat į jų mokinius ir apaštalus, tikiu į Šventąją Dvasią ir į vieno, nedalomo meno Tiesą, tikiu, kad šis menas iš Dievo kyla ir gyvuoja visų apšviestųjų žmonių širdyse, [...] tikiu, kad aš žemėje buvau disonuojantis akordas, kuris dabar per mirtį turi būti didingai ir tyrai išspręstas. [...] Aš tikiu, kad ištikimi aukštojo meno mokiniai turi būti nušviesti dangiška saulės perskroستų (*sonnendurchstrahlen*), kvapių skambesiu audiny ir amžinybėje suvienyti su dieviškąja visų harmonijų Versme.“
- ⁶⁶ Dvasingumo transformacijas tyrinėjusios Annos S. King manymu, šiuolaikinė dvasingumo samprata apima šiuos aspektus: artinimąsi prie Dievo (kreipimosi į Jį), religinę praktiką, pamaldumo kelią, discipliną, kūrybinės energijos, pagarbios baimės ir slėpinio pojūtį, savito religinio etoso ar patirties būdą, vidinę moralinę orientaciją, etinę savęs transcendenciją, mistinio supratimo, *numinosum* jausmą, žmogiškos patirties gelmės ir slėpinių supratimą (žr. Keister, 2005, p. 36). E. Laumenskaitė teigimu, „šiandien atitinkamai „išplaunama“ ir krikščionio samprata: krikščioniu dažnai laikomas nebe tas, kuris turi asmenišką Kristaus patirtį ir pripažįsta jį savo gyvenimo Viešpačiu, bet kiekvienas, kuris gerai elgiasi ar daro gerus darbus“ (Laumenskaitė, 1996, p. 212).
- ⁶⁷ Kaspar, 2002, p. 100–101.
- ⁶⁸ J. Schwermer; žr. *Kirchenmusik*, MGG, Bd. 16, 1979, stulp. 985.
- ⁶⁹ Bubmann, 1996, p. 86. Stilių įvairovę šis autorius grindžia krikščionybės kaip daugybės individų asmeninio, kiekvienu atveju unikalaus, atsigręžimo į Dievą visumos samprata. Ir, pasak Joncaso, „sunku priskirti muzikai šventumą kaip joje glūdinčią kokybę, nesiejant jo su tuo, kas vartoja muziką, kokie tekstai giedami, kokia proga ji atliekama, nepaisant kultūrinių kodų, kuriems visi tie elementai priklauso ir kurie juos vienija“ (Joncas, 1997, p. 52). Atsiliepiantį į JAV ypač aktualius daugiakalbės bei daugiatautės populiacijos lūkesčius JAV Vyskupų Konferencijos dokumente „Plenty Good Room: The Spirit and Truth of African American Catholic Worship“ (1990) konstatuojamas simbolinis liturgijos pobūdis, pažymima, jog simbolis turi būti suprantamas konkrečioje istoriškai, kultūriškai, etniškai ir rasiškai apibrėžtoje bendruomenėje (žr. Funk, 2003, p. 709).
- ⁷⁰ Loos, 1997, p. 20. Šis autorius teigia, jog net ir karščiausiose diskusijose apie teisingą bažnytinės muzikos stilių posakį „tikra bažnytinė muzika“ (kilęs iš noro stilistinius klausimus sunorminti ir padaryti visuotinai įpareigojančius) vartojamas itin retai.
- ⁷¹ Vildžiūnienė, Rūta. „Istoriniai religijų ir meno ryšiai“. In: *Tiltai*, 2004, Priedas Nr. 21, p. 34.
- ⁷² Eggebrecht, 1996, p. 6. Jam iš religijos sociologijos pozicijų atitaria E. Laumenskaitė: „atrodo, šiandien greta religijos sociologizuotos ir simbolinės sampratos pamažu išivyrąja subjektyvus religijos supratimas, suabsoliutinantis potyrį“ (Laumenskaitė, 1996, p. 212). Šitoks nukrypimas į subjektyvumą – tai šventybės svarbą individui rodanti atsvara Dievo suracionalinimui, tokią išvadą daro K. Rugevičius, primindamas K. Rahnerio mintį, kad ateities krikščionis įmanomas tik kaip mistikas, t. y. kaip tas, kuris yra asmeniškai patyręs šventybę (Rugevičius, 2001, p. 27, p. 29).
- ⁷³ Maceina, 1993, p. 504, 506. Pasak R. Wuthnowo (Wuthnow, 1996, p. 45), „mintis apie glaudų religijos ir kultūros ryšį anaipol ne nauja. Juk religiją grindžia simbolika: tai ir primityvūs amuletai, totemai, [...] krucifiksai bei relikvijos, didžiųjų šiuolaikinių pasaulio religijų formalizuoti tekstai ar net šventosios apeigos ir žymekliai, kuriais nusakome save, [...] savo pačių tapatybės jausmą, kolektyvinę priklausomybę bei lemtį. Jeigu simbolika – tai kultūros esmė, religija tikrai turi svarbų kultūrinį matmenį. Tai nereiškia, kad religiją sudaro vien simbolika ir kad joje nėra nieko kito, kaip kultūra.“ E. Laumenskaitė taip pat užsimena apie religijos ir kultūros sutapatinimo pavojų: „religiją suvokiant kaip socialinį ar kultūrinį konstruktą, religijos ir kultūros problema išsprendžiama vienareikšmiškai“, nes atmetamas arba nureikšminamas transcendentinis religijos matmuo, ją „paverčiant antropogeniniu reiškiniu“ (Laumenskaitė, 1996, p. 210). Apie krikščionybės ir kultūros įtampas dar žr. Andrius Martinkus. „Teatinie tavo karalystė“. In: *Literatūra ir menas*, 2007 11 02, Nr. 3163 (Internetu žiūrėta 2007 11 15; http://ct.svs.lt/lmenas/?leid_id=3163&kas=straipsnis&st_id=11634).
- ⁷⁴ Pzv., Teresė Avilietė sako, kad siela džiaugiasi Dievo bendryste didžiausioje tyloje (kn. „Sielos piliis“). Panašiai liudija ir Šv. Kryžiaus Jonas (Penkioliktoji dvasinė giesmė, žr. Blackwell, p. 220): „Tylinti muzika, skambanti vienatvė, vakarienė, kuri atgaivina ir stiprina meilę.“ Pasak E. Tramseno, tikrąjį Šventumą gaubia tyla, nes Dievo Vardo negalima išarti jo neišjuokiant ir nesuklastojant, – ir „muzika taip pat neturi pozityvios priemonės Šventumo išraiškai [...]“ (R. Otto), todėl švenčiausiu numinoziniu Mišiu momentu – Perkeitime – ji tampa nebyli, nes pati savo garsais negali pasiekti tokio „tylaus buvimo Viešpaties akivaizdoje“ (Tramsen, 2001, p. 60–61).
- ⁷⁵ Pzv., P. Tillichas atskiria paviršutiniško gyvenimo ir mąstymo paprastumą bei lėkštą, trapų džiaugsmą ir tikrąjį gelmės paprastumą bei džiaugsmą: „Tikrosios gelmės bruožas yra paprastumas. Tiesos vengiame ne todėl, kad ji per sunki, o todėl, kad ji pernelyg nepatogi. [...] Koks mūsų gyvenimas, toks ir mąstymas. Žvelgiant iš gelmių, viskas atrodo apversta aukštyn kojomis. Dėl to religijai ir krikščionybei dažnai prikašiojamas iracionalumas ir paradoksalumas. [...] Religijos kalba atidengia kelią į tiesą kaip kelią į gelmę, taigi kaip kančios ir aukos kelią. Tik tam, kuris tuo keliu ryžtasi eiti, paaiškėja religijos paradoksai. Vienas iš paradoksų yra tai, kad kelio į gelmę gale yra džiaugsmas. Džiaugsmas yra gilesnis negu kančia, džiaugsmas yra pabaiga“ (LR, Mažoji Studija, „Dievo žodis. Kasdieniai skaitymai“, 2007 11 06, 2007 11 07).
- ⁷⁶ Motte-Haber, 2001, p. 46. Ši autorė nurodo, kad tai, kas neapčiuopiama, XIX a. buvo išreiškiama per muzikos simbolius, o XX a. – kone peržengiant klausytojų suvokimo ribas, pvz., labai tyliai, vos girdimai, labai ilgai ir pan. Beveik totalaus racionalizmo viešpatavimo laikais toks menininkų veržimasis iš jo (bei iš įprasto laiko ir erdvės pojūčio) vergijos į nenuspėjamos laisvės nuotykių yra nors ir sunkiai priimtinas daugeliui klausytojų, bet suprantamas. Čia vėl galima rasti analogijų su mistine patirtimi: „Aš įžengiau nežinodamas kur ir pasilikau nežinodamas, peržengiantis bet kokį žinojimą“ (šv. Kryžiaus Jonas; žr. Sánchez-Verdú, J. M., „Anmerkungen über Mystik, Erotik und Ekstase...“ In: *Le Sacre*, 2001, p. 103–104).
- ⁷⁷ Мартынов, 2004, p. 141. Dar žr. Türcke, 2001, p. 83–84.

- ⁷⁸ Čia ir toliau žr. Brown, Frank Burch, *Religious Aesthetics: A Theological Study of Making and Meaning*, Princeton: Princeton University Press, 1989, p. 117–130; cit. iš: Blackwell, 1999, p. 204–205.
- ⁷⁹ Pvz., H. Loosas kaip lūžį nurodo 1960 m. atlikta K. Pendereckio „Anaklasis“, vėliau tai tęsiama A. Schnittke's, A. Përto ir pan. kūryboje (Loos, 1997, p. 19–20).
- ⁸⁰ Pirmajam priskirtina I. Stravinskio, A. Schönbergo religinė kūryba, čia tiktų lietuvių stilizacijos, kaip antai D. Čemerytės „Ave maris stella“, V. Barkausko „...quasi viderunt omnes“, antrajam (disonansiškumo, serializmo, modalizmo) – O. Messiaeno muzika, galbūt O. Balakausko „Requiem“, trečiajam – techniško sumažinimo, nuoširdumo keliui – A. Martinaičio, G. Svilainio bažnytinė kūryba, F. Latėno „Agnus Dei“, F. Bajoro „Mišių giesmės“, G. Kuprevičiaus „Missa catacumbae“ ir kt.
- ⁸¹ A. Blackwellas (Blackwell, 1999, p. 224–226) nurodo šias muzikos užduotis liturgijoje: 1) nuraminti, nugramzdinti į tylą ir susikaupimą (be kurių neįmanoma pasiekti kontempliacijos); 2) parengti (Eucharistijai) – nuraminti aistras, pakylėti dvasią; 3) kurti nuolankumo būseną (tam daug labiau tinka A. Përto ir J. Tavenerio „mistinis minimalizmas“ nei pompastiška muzika); 4) patraukti, suvilioti, kitaip tariant – patraukliai perteikti teologines tiesas; 5) struktūruoti – suteikti liturgijos vyksmui formą (kai per muziką išgyvenamas laikas, o erdvė pripildoma šventų garsų ir tekstų); 6) skelbti (Dievo žodį bei žmogaus atliepą į jį, o instrumentine muzika – sukurtojo kosmoso arba transcendentinę harmoniją); 7) padėti švęsti ir šlovinti (tai apskritai sunkiai įsivaizduojama be muzikos).
- Turbūt nerastume nė vieno bažnytinės muzikos stiliaus, kuris (dėl savo ypatybių arba klausančiųjų suvokimo ribotumo) atitiktų visus išvardytus punktus. Antai popmuzika negali nuraminti aistrų, pakylėti dvasios, nes disponuoja tik psichine energija, neturi dvasinės potencijos (Blackwell, 1999, p. 207), o kad grigališkojo choralo daugelis tikinčiųjų nebesieja su šventiškumu, akivaizdu iš *Tra le sollicitudini*, 3 (1903) priminimo, jog liturgija nepraranda nė trupučio savo iškilmingumo, jei yra palydima vien grigališkojo choralo, ir *Musica sacra*, 11 (1967) pastabos, kad Mišių iškilmingumas priklauso ne tiek nuo įmantraus giedojimo, kiek nuo „tinkamo ir maldingo pamaldų atlikimo“. Tačiau šie teiginiai nepaneigia ir puošnesnės liturginės muzikos, kurios pagrindinė užduotis tikrai nėra klausantįjį nuraminti ar padaryti nuolankesnę.
- ⁸² Söhngen, 1967, p. 219. Kad muzika būtų pajėgi tai įvykdyti, R. Paciko teigimu, ji turinti atitikti šiuos minimalius estetinius reikalavimus: įtikinamo, darnaus medžiagos su tvarkymo, proporcingumo, priemonių atitikimo tam, kas išreiškiama (liudijama), komunikabilumo, įvairialypumo – daugiadimensinių išraiškos ir vidinių sąryšių, kūrybiško neįprastumo, kai tai, kas žinoma, perteikiama nešabloniškai (Liebrand, 2003, p. 59). J. P. Swaino įsitikinimu, šventumo reikšmės gali perteikti tik (kaip nors) sudėtinga muzika – tai rodanti visa liturginės muzikos tradicija, taip pat ir protestantiškoji (Swain, 2000, p. 84–85).
- ⁸³ Šios dvi priešybės paradoksaliai sugretintos eksperimentiniame G. Sodeikos „Requiem“ grigališkojo choralo giedotojų grupei, improvizuojančiam trimitui ir magnetofonui (1998).
- ⁸⁴ Pasak O. Söhngeno, tai reiškia kūrėjo priklausomumą bendruomenei ir iš to kylantį kūrinio *quasi* anonimiškumą (Söhngen, 1967, p. 174). Šis principas kelia klausimą apie grigališkojo choralo padėtį. Jo klestėjimo laikais bendruomene greičiausiai buvo laikomi ne visi tikintieji, o tik tą chorala kultivavę dvasiškiai. Todėl ne veltui šiuolaikiniuose Bažnyčios dokumentuose skatinama giedoti pirmiausia visiems prieinamas, paprastesnes grigališkojo choralo giesmes.
- ⁸⁵ Tarp tokių XX a. kūrėjų minėtini, pvz., J. Langlais, O. Messiaenas, J. Naujalis, J. Kačinskas, P. Beinaris, A. Remesa, R. Dubra (ilgamečiai bažnyčios vargonininkai), taip pat – ilgą laiką tai pačiai erdvei ir vienu stiliumi kūrę autoriai (A. Martinaitis, K. Vasiliauskaitė).
- ⁸⁶ Daugelio autorių nuomone, ugdyti bendruomenę ir tęsti tradiciją – bažnytinės muzikos ir muzikantų prievolė. H. Looso nuomone, būtent atsigręžimas į bendruomenės (publikos) tikruosius poreikius ir yra šiuolaikinės religinės muzikos perspektyva, o muzikanto uždavinys – pažinti turtingą tradiciją (neaplenkiant ir religinės popmuzikos), ja disponuoti ir taikyti atsižvelgiant į aplinkybes, atrandant tinkamiausią bendruomenei Dievo garbinimo išraišką (Loos, 1997, p. 14, 20). J. P. Swaino apibūdinta Katalikų Bažnyčios padėtis JAV panaši į dabar susiklosčiusią Lietuvoje: „Viena iš sunkiausių įveikiamų kliūčių jos [muzikos – D. K.] atgimimui yra tipiško amerikiečio antipatija aukštesniam autoritetui, ypač meno srityje. Dėl to kažkodėl manoma, kad liturginė muzika bus tikriausia, kai ji taps vien mėgėjų, „žmonių“, veikla“. Profesionalų patarimai laikomi pretenzingais, valdingais, snobiškais. Bet iš tiesų „didi ir ilgalaikė liturginė muzika yra per sudėtinga, kad ją būtų galima palikti liaudies balsui; kaip ir teologinė tiesa, ji privalo turėti savą katechezę“ (Swain, 2000, p. 86).
- ⁸⁷ Todėl šis autorius neigiamai vertina bažnytinės muzikos programiškumą (rėmimąsi kuo nors kitu nei vien muzikine gramatika). Žr. Söhngen, 1967, p. 194–196.
- ⁸⁸ Taip nurodoma ir Muzikos enciklopedijoje (Vilnius, 2007, t. 3, p. 276; toliau santr. LME): sakralinė muzika – tai bažnytinė muzika; kartais šis terminas vartojamas kaip religinės muzikos sinonimas. Šio ir visų toliau minėsimų LME straipsnių autorius – Jonas Vilimas.
- ⁸⁹ Beje, didžiosiose šiuolaikinėse muzikos enciklopedijose vengiama vertinti XX a. bažnytinę muziką. Antai enciklopedijoje *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (hrsg. Ludwig Fischer; Sachteil, Bd. 5, 1996, stulp. 128–129) terminu *Kirchenmusik* apibūdinama visokia muzika, kuri skamba krikščionių bažnyčiose ir pasižymi daugybe žanrų, liturginių bei vietinių ypatumų, o jos kriterijams skirtame straipsnyje *Musik in der Kirche* (žr. Herbst, 1997, stulp. 715–727) pateikta tik bandymų juos rasti istorinė apžvalga bei įvairios nuomonės. Naujausiame *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (toliau santr. NGD; ed. 2, Vol. 21; žr. Dyer, 2001, p. 544–570) apžvelgus debatus dėl muzikos vertinimo kriterijų, galiausiai konstatuojama: „ironiška, kad kaip tik tie elementai, kurie katalikus erzina ir atstumia, yra susiję su galutiniu vienijančiu Bažnyčios veiksmu – liturgija“ (Dyer, 2001, p. 569).
- ⁹⁰ Žr. Adler, 1911, p. 148.
- ⁹¹ Pagal LME – bažnytinė muzika (žr. T. 1). Liturginės muzikos terminas LME nevartojamas.
- ⁹² Neliturginė „dvasinė muzika“ (oratorijos, religinės kantatos) minima tik instrukcijoje „Koncertai bažnyčiose“, 9 e. *Das Große Lexikon der Musik* (1987, Bd. 3, p. 253; cit. iš Gerhards, 1992, p. 3) apibrėžia *geistliche Musik* kaip nuo

- „pasaulietinės“ skirtingą vokalinę muziką, sukurtą pagal religinį (dažniausiai krikščionišką) biblinį, liturginį, poetinį) tekstą, neskirstant į religinę, liturginę ar bažnytinę. Protestantizmo tradicijoje *geistliche Musik* (*geistliches Lied*, *geistliches Konzert* – katalikiškasis atitikmuo būtų lot. *concerto ecclesiastico*) reiškė bažnyčioje atliekama, netgi liturginę muziką.
- ⁹³ Kaip skirtingą nuo bažnytinės ir liturginės muzikos, ją apibūdina ir *Das Große Lexikon der Musik* (1987, Bd. 7, p. 42), religinei muzikai priskirdamas vokalinę ar instrumentinę kūrybą (dažniausiai pagal krikščioniškosios tradicijos tekstus ar modelius), kurios metafizinis turinys nėra konfesiškai apribotas.
- ⁹⁴ Adler, 1911, p. 150–151.
- ⁹⁵ Pvz., NGD (straipsnyje „Roman Catholic Church Music“; žr. Dyer, 2001, p. 567–458) XIX a. kūrybą apibūdinus kaip *works composed to liturgical text, settings of liturgical texts* (angl. „kūriniai pagal liturginį tekstą“), XX a. muzikai nusakyti vartojami posakiai *liturgical and other sacred music* („liturginė ir kita šventoji muzika“), *post-consiliar liturgical music* („liturginė muzika po Susirinkimo“, apimanti ir populiariąją muziką).
- ⁹⁶ Funk, 2003, p. 702. O J. M. Joncas’as visai bažnytinėse pamaldose – liturgijoje ir viešose liaudies pamaldumo praktikose – naudojami muzikai siūlo terminą „Romos katalikų pamaldų muzika“ (Joncas, 1997, p. 31).
- ⁹⁷ Gerhards, 1992, p. 4.
- ⁹⁸ Šiuo pavadinimu JAV sielovados muzikantų asociacija (*National Association of Pastoral Musicians*) apibrėžė visą parapijos veikloje, ne tik liturgijoje, naudojamą muziką, o JAV Vyskupų liturginės komisijos dokumente „*Liturgical Music Today*“ (1982) „sielovados muzika“ susiaurinta iki vien liturginio konteksto.
- ⁹⁹ Terminą 1980 m. įvedė Universa Laus. Pasak C. V. Funko, UL idėjiškai artimos *National Association of Pastoral Musicians* vadovo, būdvardžiu „ritualinė“ apibrėžiama muzikos funkcija neatsižvelgiant į muzikos vidinę galią išreikšti religinę poziciją ir tikėjimą. Taip kalbos pokytis lemia supratimo apie muziką pokytį: „ritualinei“ muzikai priešinga „neritualinė“ muzika (kuri neturi ritualinės funkcijos ar nefunkcionuoja ritualiniu būdu), o *sacrum–profanum* priešara atmetama kaip nebeaktuali. Žr. Funk, 1998, p. 177–193. Terminologijos raidos apžvalgą žr. Funk²2003, p. 702–711; Benofy, Nos. 3, 5: May, July–August 2001.
- ¹⁰⁰ Šiuos kriterijus aiškiai suformulavo JAV Vyskupų liturginės komisijos dokumentas *Music in Catholic Worship* (1972), kuriame terminas *musica sacra* nebevartojamas. Apie keblumus, kylančius taikant šiuos kriterijus praktiškai, žr. Joncas, 1997, p. 57–65. Tai, kad įvairiose šalyse dominuoja skirtingi kriterijai, C. V. Funko manymu (Funk, 2003, p. 707), priklauso nuo nacionalinių savitumų: antai vokiečių bendruomenių tradicija – didžiųjų kompozitorių paveldas, todėl jie esą labiau pabrėžia estetinę muzikos kokybę; prancūzų tradicija – geras Rašto pažinimas bei liturginis išsimokslinimas, padedantis muziką deramai taikyti liturgijai (apeiginę muzikos funkcija); Š. Amerikos angliakalbių bruožas – svarbų sielovados vaidmenį lemiantis pragmatizmas (ar bendruomenė pajėgi vieną ar kitą muziką suprasti, atlikti).
- ¹⁰¹ Žr. Liebrand, 2003, p. 37–40, Funk, 2003, p. 707–708.
- ¹⁰² Meninių reliatyvizmą, arba estetinį nihilizmą, kai atmetami bažnytinio stiliaus idealai ir ignoruojama galimybė per muziką pasiekti transcendencijos patirtį, kritikuoja R. J. Schuleris, Doppelbaueris, J. Ratzingeris (žr. jų tekstus, taip pat *Adoremus* publikacijas).
- ¹⁰³ Ratzinger, www.musicasacra.com; Ratzinger, 1986, p. 243–256; jo teiginių apžvalgas žr. Liebrand, 2003, p. 41–43, Miller, 2000 July; Pope Benedict XVI on Sacred Music (www.ceciliashola.org/notes/benedictionmusic.html) ir kt.
- ¹⁰⁴ Tai pasiekiami, kai kompozitorius pirmiausia atsižvelgia į liturginio teksto reikalavimus (kilnumo, didingumo, objektyvumo), antra – į senąją bažnytinės muzikos tradiciją (grigališkojo choralo, Palestrinos stiliaus polifonijos), nors neatmestinos ir vėliau susiformavusios tradicijos (pvz., žr. Ratzinger, Nos. 6–8: Oct.–Dec. 1996). Šiuo požiūriu pavyzdinė yra latvio Rihardo Dubros kūryba – jis pats vargoininkauja katalikų bažnyčioje, nuolat studijuoja grigališkąjį choralą, jo dėsniais grindžia savo bažnytinę muziką.
- Liturginio bažnytinės muzikos modelio atgarsis – JAV Bažnyčios kompozitorių simpoziumo dokumentas *Milwaukee Statement* (*The Milwaukee Symposia for Church Composers: A Ten-Year Report*, 1992), atmetęs vien muzikos funkcijos akcentavimą, skatinęs liturginį pasirengimą bei pabrėžęs būtinybę formuoti krikščionių ritualinės muzikos teologiją.
- ¹⁰⁵ Tačiau minimų žemynų tautų liturginė raiška ryškiai skiriasi nuo didžiosios europietiškos tradicijos (kur charizminis judėjimas – išimtis): jiems artima Šventosios Dvasios teologija ir improvizaciškumas, o giesmėms būdinga holizmas (viso žmogaus – jo proto, vaizduotės, balso, jausmo, kūno – dalyvavimas), džiaugsmingas aktyvumas, energija, intensyvumas, spontaniškumas. Šiuolaikinėje bažnytinėje lietuvių kūryboje tokio žaismingo džiugesio galime rasti V. Bartulio Mišiose (1987), afrikietišku ritmu bei instrumentuotės – J. Tamulionio „*Missa africana*“ (2005).
- ¹⁰⁶ Dokumento apžvalgas žr. Cox, 2000, p. 140–151; Liebrand, 2003, p. 44–46, Funk, 2003, p. 710–711, Joncas, 1997, p. 9, 27–30, 66–70, 93–98.
- ¹⁰⁷ „Grožis yra esmingas liturginiam gyvenimui ir Bažnyčios pasiuntinybei. [...] Dievo tautai daroma skriauda, kai remiamos tokios pamaldų ir liturginių meno rūšių formos, kurioms trūksta estetinio dailumo“ (SS, 1995, p. 153). Tačiau prisimintina ir popiežiaus Benedikto XVI mintis, kad „grožis yra ne tik formų dermė“, bet Dievo meilė kenčiančiame Kristuje, kuris nebuvo „nei patrauklus, nei gražus“ (*Sacramentum caritatis*, 35).
- ¹⁰⁸ Etosą, pagal SS, apibrėžti nelengva, nes Bažnyčia nėra apsiribojusi vienu konkrečiu „šventu“ stiliumi. Etoso charakteristikų reikėtų ieškoti „muzikoje, kuri sakramentiniame slėpinyje išryškina viešą, kosminį ir transcendentinį religijos pobūdį“ (Funk, 2003, p. 711), o tai pirmiausia būdinga iš praeities kartų paveldėtam muzikos repertuarui, kuriam skirtinas didesnis dėmesys ir iš kurio turėtų organiškai išaugti naujos formos ir stiliai. SS autoriai kritikuoja požiūrį, kad estetinis vertinimas galimas tik stiliaus ribose (pvz., kad neįmanoma lyginti W. A. Mozarto ir popmuzikos), teigia, kad stiliai yra tos pačios muzikos kalbos (pvz., Vakarų Europos) dalys, todėl jų lyginimas ir vertinimas esąs ne tik įmanomas, bet ir būtinas (SS, 6). Tačiau ką daryti šiuolaikinio kultūrų pliuralizmo situacijoje, kai svetimo etnosio muzika (jos raiškos, atlikimo vertė) yra nesuprantama?
- ¹⁰⁹ Tuo atliepiama Katalikų Bažnyčios IV instrukcijai *Varietates legitimae* (1994), kurioje leidžiama ne tik tautoms sava muzika, bet ir judesiai, netgi šokio elementai, tačiau perspėjama

- dėl „muzikinio pramogavimo“ liturgijos metu, tai JAV buvo būdinga nuo pat liturginės reformos pradžios.
- ¹¹⁰ Ši išvada padaryta JAV Bažnyčios kompozitorių simpoziumo dokumente *Milwaukee Statement* (1992).
- ¹¹¹ Funk, 2003, p. 707–708. Mokinystė ir veiklos paaukojimas Dievui savo ruožtu veda prie savito, radikaliai priešingo vyraujantiems visuomenėje, santykio su esama ir kuriama muzika: už vartojimą savo malonumui ir pagal savo skonį labiau vertinama bendra kūryba (giedojimas, veikimas), individualių pomėgių derinimas bendro liturginio veiksmo labui.
- ¹¹² J. P. Swaino manymu (Swain, 2000, p. 84), tie Vatikano II Susirinkimo delegatai, kurie jo reikalavo, nevisiškai suvokė, ką darą: pati bendruomeninės šventosios muzikos idėja atrodo neįmanoma, nes tada muzika turi būti ir gana sudėtinga, idant išsaugotų praeities simboliką, ir kartu – ganėtinai paprasta, kad ją įstengtų atlikti neprofesionalai. Dėl to, jo manymu, nesėkmė bažnyčioje ištiko folk-pop „gitarų muziką“, paplitusią JAV po liturginės reformos: šios „šlovinimo“ giesmės yra arba per sunkios giedoti (nes joms būdingas spontaniškas, subtilios melodikos ir ritmikos solo vokalas), arba per nuobodžios jas iškęsti (supaprastinus melodijas, prarastas meniškumas). J. Gélinau yra rašęs apie paradoksą, kilusį dėl Vatikano II Susirinkimo liturginės reformos: „Liturgija reikalauja giedojimo ir muzikos, bet neteikia jokių galimybių muzikuoti“ (Gélinau, 1970, p. 97).
- ¹¹³ T. y. kai paprastos protestantiškojo choralo giesmių melodijos giedamos su meistrišku pritarimu – paprastesnio ritmo ir frazuotės grigalika arba liaudiškos kilmės melodija harmonizuojama sudėtinga, dažnai polifonine faktūra. Kaip žinome iš istorijos, šis bažnytinės muzikos radimosi kelias taip pat neišvengė komplikacijų, pavyzdžiui, bendruomenei giedoti skirtos melodijos aukščio klausimo: ją sunku pagauti skambančią tarp kitų balsų (daugumai patogiame viduriniame diapazone), o išsiskirianti viršutinė (soprano) pozicija bendruomenei giedoti nepatogi. Puikus, bet dar nepakankamai įvertintas paprastumo ir sudėtingumo derinys yra ekumeninių Taizė pamaldų giedojimai, sudaryti iš trijų sluoksnių: visiems prieinamos melodijos, paprastos harmonizacijos daugiabalsiškumo (keturbalsiškumo) bei ant šio ostinatinio pagrindo atliekamų tarsi improvizacinių (arba galimų improvizuoti) solistų partijų. Lietuviškąjį jų variantą yra parengusi K. Vasiliauskaitė. Meniško paprastumo rastume kai kuriuose A. Martinaičio kūrinuose (pvz., „Aleliuja“, „Sanctus“, „Šv. Pranciškaus litanija“).
- ¹¹⁴ Lietuviškosios šios tendencijos paralelės – G. Svilainio „Kyrie“ (2000), kur dera keturios skirtingos kalbos ir muzikos stiliai, bei įvairiakalbyste pagrįsta V. Bartulio meditacija „Ave Maria“ tema – „Vėrinys Marijai“ (2001).
- ¹¹⁵ Jie artimiausi E. Foley pateiktiems apibūrinimams, tik neišskiriant „sakralinės muzikos“ (žr. Foley, 1990, p. 854–855; E. Foley, O.F.M. Cap. „Music and Worship“. In: *The Modern Catholic Encyclopedia*, Collegeville, Minnesota, 1994, p. 591, pgl. Matonis, 2000, p. 4–5).

Literatūra

- Adler, G. *Der Stil in der Musik*. Leipzig, 1911.
- Adoremus – Adoremus Bulletin Online Edition (liturginis Society for the Renewal of the Sacred Liturgy žurnalas). Prieiga per internetą <http://www.adoremus.org/AdBull.html>.
- Arlt, W. „Sakral und Profan in der Geschichte der abendländischen Musik“. In: *Archiv für Liturgiewissenschaft*, Bd. X/2, Regensburg, 1968, S. 375–399.
- Augustinas, Aurelijus. *Išpažinimai* (vertė kun. M. Vaitkus, 1933). Vilnius: Ardor, 1998.
- Benofy, Susane „Buried Treasure“: Part III „The US interprets Vatican norms of sacred music“. In: *Adoremus*, Vol. VII, No. 3: May 2001; Part IV „Sacred Music in the XXth century of the Liturgy“. In: *Adoremus*, Vol. VII, No. 5: July–August 2001.
- Bernat, Z., Pawlak, I. „Śpiew i muzyka kościelna“. In: *Liturgika ogólna* (red. F. Blachnicki etc.), Lublin, 1973, p. 139–169.
- Blackwell, A. *The sacred in music*. Louisville, Kentucky: Westminster John Knox Press, 1999.
- Bloom, A. *Closing of the American Mind*. New York: Simon&Schuster, 1987.
- Bubmann, P. *Von Mystik bis Ekstase*. München: Strube-Verlag, 1996.
- Bubmann, P. „Techno als Rhythmus der Freiheit?“ In: *Theophonie: Grenzgänge zwischen Musik und Theologie*, Rheinbach: CMZ-Verlag, 2000, S. 237–266.
- Caldwell, P. „Kas yra „religiška“ religinėje muzikoje?“ In: *Trečioji ir ketvirtoji religijos, filosofijos ir bažnytinio meno studijų savaitės* (1991–1992, Lietuva): straipsnių rinkinys. Vilnius: „Lumen“ fondo leidykla, 1994, p. 260–272. Str. santr. taip pat žr. *Gama*, Nr. 15, 1996, p. 2–5.
- Cole, B. *Music and Morals. A Theological Appraisal of the Moral and Psychological Effects of Music*. New York: Alba House, 1993.
- Cook, Patricia Moffitt. „Sacred Music Therapy in North India“. In: *The world of music*, 1997/1 (39), p. 61–83.
- Cox, G. „Impulse zur Zukunft der liturgischen Musik“. In: *Heiliger Dienst*, 2000, Nr. 2, S. 140–151.
- Daunoravičienė, G. „Dvasingieji moderniosios muzikos kodai“. In: *Lietuvių katalikų mokslo akademijos Suvažiavimo darbai*, t. 19. Vilnius: Katalikų akademija, 2005, p. 253–270.
- Dyer, Joseph. „Roman Catholic Church Music“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (NGD), ed. S. Sadie and J. Tyrrell, 2nd ed., Vol. 21. London: Macmillan, 2001, p. 544–570, arba: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2005, <http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?section=music.46758>.
- Eggebrecht, H. H. „Geistliche Musik – was ist das?“ In: *Musik und Kirche*, 1996, Nr. 1 Jhg. 66, S. 3–9.
- Eliade, M. *Šventybė ir pasaulietiškasumas*. Vilnius, ALK: Mintis, 1997.
- Foley, E. „Liturgical Music“. In: *The New Dictionary of Sacramental Worship*, ed. P. E. Fink. Collegeville: The Liturgical Press, 1990, p. 854–855.
- Funk, V. „Secular Music in the Liturgy: Are there any Rules?“ In: *Studie Liturgica* 28 (1998), p. 177–193.
- Funk, V. C. „Liturgical music, Theology and Practice of“. In: *New Catholic Encyclopedia*, T. 8, Washington, 2003, p. 702–711.
- Gélinau, J. *Voices and Instruments in Christian Worship: Principles, Laws, Applications* (transl. C. Howell). London:

- Burns and Oates, 1964; Collegeville, MN: The Liturgical Press, 1964.
- Gélineau, J. *Die Musik im christlichen Gottesdienst*. Regensburg, 1965.
- Gélineau, J. „Psallite sapienter“. In: *Musik und Altar*, 1970 Jhrg. 22, Nr. 3, S. 97–105.
- Gerhards, A. „Liturgisch – Geistlich. Wandlungen und Entwicklungen der Kirchenmusikanschauung im 20. Jahrhundert“. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1991, Köln, 1992, S. 3–10.
- Gottwald, C. *Neue Musik als spekulative Theologie. Religion und Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003.
- Govers, Klaas. „Religious Music: Its Time and Reality“. In: *Contemporary Music Review*, 1995, Vol. 12, Part 2, p. 117–123.
- Großes Lexikon der Musik*, hrsg. v. M.Honneger/G.Massenkeil, Freiburg–Basel–Wien, 1987, Bd. 5, 3, 4, 7.
- Grau, Valentino Miserachs. „Gregorian Chant – the Possibilities and Conditions for a Revival“. In: *Adoremus*, Vol. XI, No. 9: December 2005–January 2006.
- Haberl, F. „Die liturgische Bedeutung des syllabischen, neumatichen und melismatischen Stils des Gregorianischen Chorals“. In: *Musica Sacra*, 1972, Nr. 1, S. 2–9.
- Harley, Maria Anna. „To be God with God: Catholic Composers and the Mystical Experience“. In: *Contemporary Music Review*, 1995, Vol. 12, Part 2, p. 125–145.
- Heimbrock, Hans-Günter. „Modo religioso“. Klang und religiöse Bedürfnisse“. In: *Theophonie: Grenzgänge zwischen Musik und Theologie*, Rheinbach: CMZ–Verlag, 2000, S. 204–236.
- Hucke, W. „Was ist eigentlich Kirchenmusik? Das Verhältnis von Kirchenmusik und Liturgie“. In: *Musica sacra*, 1979, Heft 4, S. 198–199.
- IGMR (*Institutio Generalis Missalis Romani*) – Šventoji Dievo Kultu kongregacija. Bendrieji Romos mišiolu nuostatai, 1970, ²1975.III.27, ³2000.I.11, liet. publ.: Romos Mišiolas. I dalis: Pagrindinis mišiolas (pagal ²1975), 1987, p. 22–68; Puidokas, M. „Bendrujų Romos Mišiolu nuostatų“ trečiojo laidos liturginiai ypatumai“. In: *Bažnyčios žinios*, 2001, Nr. 3, p. 19–26.
- Joncas, Jan Michael. *From sacred song to ritual music: XXth c. understanding of Roman Catholic worship music*. Collegeville: The Liturgical Press, 1997.
- Kaspar, P. P. *Ein grosser Gesang*. Graz/Wien/Köln: Verlag Styria, 2002.
- Keister, J. „Seeking Authentic Experience: Spirituality in the Western Appropriation of Asian Music“. In: *The world of music* 47 (3), 2005, p. 35–53.
- Kirchenmusik* – Söhngen O., Niemöler K. W., Schwermer J. u. a. „Kirchenmusik“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (hrsg. Friedrich Blume; MGG), Bd. 16, 1979, 951–994.
- Koncertai bažnyčiose – Dievo kultu kongregacija. Instrukcija*, 1987; liet. publ.: BŽ, 2001, Nr. 2.
- Křenek, E. „Vom Geiste der geistlichen Musik“. In: *Sagitaris*, 1970, Nr. 3, p. 17–28.
- Landsbegytė, J. „Religinės muzikos situacija tarpukario Lietuvoje“. In: *Menotyra*. 2000. Nr. 3 (20), p. 37–50.
- Laumenskaitė, E. „Baigiamasis žodis. Religijos sociologija ir šventybės samprata“. In: Robert Wuthnow, *Šventybės atgavimas: Religija šiuolaikinėje visuomenėje*, Vilnius: Aidai, ALK, 1996, p. 197–216.
- Le Sacre: Musik-Ritus-Religiosität* (hrsg. von H. Bergmeier), Anlässlich der Biennale Neue Musik Hannover 2001, Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2001.
- Liebrand, R. *Die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: die liturgischen Vokal-kompositionen Heino Schuberts*. Hildesheim: Olms, 2003.
- Lies* – Pokalbis su Insbruko universiteto Dogmatikos ir ekumenizmo instituto prof. dr. kun. Lotharu Liesu apie Bažnyčios liturgijos pasikeitimą „Dievas yra taip arti žmonių“. In: *Sandora*, 2000, birželis, p. 16–18.
- Loos, Helmut. „Über die Unvereinbarkeit von Kunst- und Kirchenmusik im 20. Jahrhundert“. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1991, Köln, 1992, S. 11–17.
- Loos, H. „Gibt es eine „wahre“ Kirchenmusik?“ In: *Kształcenie muzyków kościelnych na Śląsku*. Sympozja 23, Opole: Wydział teologiczny Uniwersytetu Opolskiego, 1997, S. 9–21.
- Loos, Helmut. „Tendenzen der Kirchenmusik am Ende des 20. Jahrhunderts: Osteuropaische Einflüsse auf die deutsche Musikszene“. In: *Pota glasbe ob koncu tisočletja: Dosežki-perspektive*. Ljubljana, 1997, S. 147–153.
- Maceina, A. *Raštai, V tomas: Religija dabarties pasaulyje*. Vilnius: Mintis, 1993.
- Marth, William. „Gregorian Chant as a Paradigm of Sacred Music“. In: *Sacred Music*, Spring 2006, Vol. 133, No. 1, p. 5–14; <http://www.sinfonia-sacra.com/> (žiūrėta 2006 07 21).
- Massenkeil, Günther. „Über die musikgeschichtliche Bedeutung des II. Vatikanischen Konzils“. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 86. Jhrg., 2002, S. 7–12.
- Matonis, A. *JAV lietuvių bažnytinės muzikos kultūros bruožai: Magistro darbas*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2000.
- McKinnon, J. *Music in Early Christian Literature*. NY, Cambridge University Press, 1987.
- Messe – Senn, W., Stäblein u. a. „Messe“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (hrsg. Friedrich Blume), Bd. 9, 1961, 147–218.
- Metzger, M. „Geistliche Musik – in theologischer Sicht“. In: *Musik und Kirche*, 37. Jahrgang, 1967, S. 97–109.
- Miller, Michael J. „Card. J. Ratzinger on Liturgical Music“. In: *Homiletic & Pastoral Review*, 2000 July; <http://www.catholic.net/rcc/Periodicals/Homiletic/2000-07/miller.html> (žiūrėta 2006).
- Motte-Haber, Helga. „Religiöse Kategorien als ästhetische Begriffe“. In: *Le Sacre*, 2001, S. 39–48.
- Musicam sacram* – Apeigų kongregacija. Instrukcija dėl muzikos, 1967; liet. publ.: *Muzikos žinios*, 1967, Nr. 1 (176), p. 7–11, 14, Nr. 2–3 (177–178), p. 8–13; Katalikų kalendorius-žinyras 1983, p. 217–229.
- Oost-Zinner, Arlene and Tucker, Jeffrey. „Is Gregorian Chant Outmoded?“ In: *Homiletic & Pastoral Review*, February 2004, p. 58–62.
- Pociej, B. „Sacrum w muzyce romantycznej“. In: *Roczniki Teologiczno-Kanoniczne*, 34, Lublin 1987, p. 34–36.
- Pociej, B. „Metafizikos dalyvavimas“. In: *Krantai*, 1989, Nr. 10 (spalis), p. 31–33.
- Pociej, B. „Religinė inspiracija muzikoje“. In: *Krantai*, 1990, Nr. 7–8 (19–20), liepa–rugpjūtis, p. 29–33.
- Ratzinger, Kard. Joseph. *Theologische Probleme der Kirchenmusik*. Gastvorträge an der katholischen Kirchenmusik-Abteilung der Staatlichen Musikhochschule Stuttgart, Stuttgart, 1978; persp.: *Musica sacra*, 128. Jhrg., Heft 5, September/Okttober 2008, S. 277–282.

- Ratzinger, J. „Liturgie und Kirchenmusik“. In: *Internationale Katholische Zeitschrift COMMUNIO*, 1986/3, S. 243–256; persp.: *Musica sacra*, 128. Jhrg., Heft 5, September/Oktober 2008, S. 283–289.
- Ratzinger, J. „In the Presence of the Angels...“ (The Regensburg Tradition and the Reform of the Liturgy). In: *Adoremus*, Vol. 2, Nos. 6–8 Oct.–Dec. 1996.
- Ratzinger, J. *A New Song for the Lord: Faith in Christ and Liturgy Today*. New York: The Crossroad Publishing Company, 1996.
- Ratzinger, J. *The Spirit of the Liturgy*. San Francisco, CA: Ignatius Press, 2000.
- Rugevičius, K. „Šventybės sąsajos su krikščionyste“. In: *Soter*, Nr. 6 (34), 2001, p. 23–31.
- Sacramentum Caritatis* – pop. Benediktas XVI. Posinodinis apaštališkasis paraginimas, apibendrinantis XI Vyskupų sinodo asamblėją, 2007; liet. publ.: *Bažnyčios žinios*, 2007, Nr. 7, p. 22–29, Nr. 8, p. 16–26, Nr. 9, p. 13–25.
- Schleiermacher, S. „Musik und Religion – Beobachtungen abseits vom Thema“. In: *Le Sacre*, 2001, S. 109–116.
- Schnebel, D. „Musik–Religion–Glaube. Gedanken zu einer Theologie der Musik“. In: *Le Sacre*, 2001, S. 117–120.
- Schneider, M. „On Gregorian Chant and the Human Voice“. In: *The world of music*, 1982/3, p. 3–21.
- Schneider, M. „The Birth of the Symbol in Music“. In: *The world of music*, 1984/3, p. 3–19.
- Schröder, H. „Anmerkungen zur Geschichte und zum Funktionswandel katholischer Kirchenmusik im Dritten Reich“. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 72. Jahrgang – 1988, Köln, S. 137–165.
- Schröder, Hennig. „Wie musikalisch kann Theologie werden?“ In: *Theophonie: Grenzgänge zwischen Musik und Theologie*, Rheinbach: CMZ-Verlag, 2000, S. 299–312.
- Schuler, R. J. „A Chronicle of the Reform: Catholic Music in the 20th Century“ (rašyta 1982–1983), www.sinfonia-sacra.de/chron.pdf.
- Söhngen, O. *Theologie der Musik*. Kassel, 1967.
- Streckeisen, O. „Weltliche Musik in christlicher Schau“. In: *Reformatio* Nr. 1, 1952, S. 129–141.
- Stuckenschmidt, H. H. „Symbols and Symbolism in European Music“. In: *The world of music*, 1978/3, p. 3–8.
- Swain, J. P. „The Semantics of Sacred Music“. In: *The American Organist*, Vol. 34, January 2000, p. 80–86.
- Tavener, John. „The Sacred in Art“. In: *Contemporary Music Review*, 1995, Vol. 12, Part 2, p. 49–54.
- Tra le sollecitudini* – pop. Pijus X. *Motu proprio*, 1903; liet. publ.: *Muzikos aidai* (red. T. Brazys), 1926 Nr. 1, sausis, p. 14–15, Nr. 2, vasaris, p. 6–9; Nr. 3–6, birželis, p. 24–27.
- Tramsen, Eckhard. „Le Sacre. Über die Geschichte der Faszination“. In: *Le Sacre*, 2001, S. 57–70.
- Tumasonienė, V. „Šventasis Pranciškus Asyžietis lietuvių šiuolaikinėje muzikoje“. In: *Tiltai*: Priedas 2001, Nr. 8 (Baltijos regiono muzika), p. 155–167.
- Tumasonienė, V. „Algirdo Martinaičio „Pieta“: menininko ir Dievo Sūnaus žodžio įvairovė“. In: *XXI amžiaus muzika ir teatras: paveldas ir prognozės*: Mokslinės konferencijos pranešimai. Vilnius: LMuA, 2002, p. 37–44.
- Tumasonienė, V. „Kai kurie lietuvių naujosios muzikos Biblijos motyvais sakralumo aspektai“. In: *Meno ir žmogaus sąveika: kūryba, interpretacija, pedagogika*: Mokslinės konferencijos pranešimai. Vilnius: LMuA, 2004, p. 120–127.
- Tumasonienė, V. „Kameriškumo raiška šiuolaikinėje lietuvių muzikoje Biblijos motyvais“. In: *Kameriškumo raiška ir kriterijai*: LMTA mokslinės konferencijos pranešimai. Vilnius, 2005, p. 145–150.
- Türcke, Chr. „Zurück zum Geräusch. Die sakrale Hypothek der Musik“. In: *Le Sacre*, 2001, S. 71–84.
- Ulevičius, B. *Dieviškasis žaidimas: liturginio mąstymo apmatai*. Vilnius: Aidai, 2009.
- Ursprung, O. „Die ästhetischen Kategorien Weltlich – Allgemein-Geistlich – Kirchlich und ihr musikalischer Stil“. In: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1935, 17, S. 433–456.
- Waloszek, Joachim, ks. *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*. WT UO, Opole, 1997.
- Wuthnow, R. *Šventybės atgavimas: Religija šiuolaikinėje visuomenėje*. Vilnius: Aidai (ALK), 1996.
- Zöllner, Chr. „Rockmythen – Jugendkulturelle Erlebniswelten im Horizont religiöser Erfahrungen“. In: *Le Sacre*, 2001, S. 249–294.
- Валькова, В. „Религиозное сознание и музыкальный тематизм“. In: *Музыкальное искусство и религия*, 1994, с. 149–159.
- Гарсия, А. „О каноне вообще и об иконописном каноне“. In: *Новое сакральное пространство*, 2004, с. 243–249.
- Катунян, М. „сакральное-обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм“. In: *Новое сакральное пространство*, 2004, с. 162–180.
- Мартынов, В. „К проблеме изучения форм древнерусского богослужебного пения“. In: *Музыкальное искусство и религия*, 1994, с. 9–19.
- Мартынов, В. „Зона *opus posth.* и новое сакральное пространство“. In: *Новое сакральное пространство*, 2004, с. 123–142.
- Медушевский, В. „О церковной и светской музыке“. In: *Музыкальное искусство и религия*, 1994, с. 20–45.
- Медушевский, В. „Новое сакральное пространство или вечная юность традиции? Минимализм в его отношении к традиции“. In: *Новое сакральное пространство*, 2004, с. 107–112.
- Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции*, 1990 04 16–21. Москва, РАМ им. Гнесиных, 1994.
- Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст*. Материалы научной конференции, 2001 04 19–20. Москва, Московская гос. консерватория им. П. Чайковского, 2004.
- Чигарёва, Е. „Альфред Шнитке. Хоровой концерт на стихи Г. Нарекаци: к проблеме медитативной концепции“. In: *Музыкальное искусство и религия*, 1994, с. 104–117.

Summary

Explorations of “sacred music”, which is suitable for glorifying God, involve questions about the origin, purpose and impact of religious music, as well as the concept of sacredness itself. Sacredness as a phenomenon in connection with art/culture in the 20th century is not only a theological subject but also research into aesthetics, philosophy, religion science, psychology and sociology. Religious music emerges at the intersection of two forces

that negate each other: on the one hand, communication with God always involves some *tremendum* and *majestas* experience – unavoidable apprehensive tremble in the face of the mysterious Majesty which is far beyond human conception, whilst on the other hand, sacred music should serve as a contemplation of a tender, thrilling dialogue between the members of the Trinity. From historical perspectives, an important peculiarity of the development of church music is seen in a constant tension between the tradition (normative structures) and stylistic novelties. Today Christians can enjoy the immense abundance of artistic inventions coming from nearly all previous epochs. However, many authors dealing with the issues of modern religious music stick to the opinion that authentic music, to which a harmonic dimension of previous centuries could be applied, is hardly possible in the face of scientific achievements (theory of relativity, genetic engineering, astronautics, etc.), terrible brutality of 20th century's wars and the nuclear war that have badly impaired the feeling of safety of mankind. In modern works, harmony of triads and modal scales are approached with suspicion as a reactive escapism and autism, but "aesthetics of disharmony" does not conform to the spirit of the Eucharist as the act of giving thanks.

Explorations of the religious music of the 20th century make an attempt at distinguishing manifestations of the "sacredness" of music. Some musicologists use such categories as *sacrum-profanum* or adjectives "sacred"/"church", which refer to the purpose or function of a musical composition rather than to its substantial aspect (sacral

music is music that is written for liturgy), whilst others (e.g. O. Söhngen, B. Pocij, V. Tumasonienė) emphasise a dimension of sacrality, which lies in music itself and manifests in "unusual flashes of musical substance", and look for a long-living "idiom of sacrality" (B. Pocij) in musical substances (according to Křenek, *sacrum* is determined by the organisation of music in time), data conveyed in the language of music (primarily in the peculiarities of church monody), archetypical structures (M. Katunyan), psychological effects, etc. Emphasis is placed on a structural complexity whose presence is inevitable in sacral music: diverse inner relationships enabling the composer to handle religious symbolism.

Looking back to the past and the presence of church music, one has to admit the impossibility of the sole "true" church style. Compositions attributed to the church music of the 20th century are stylistically highly divergent: old and new spiritual chants (canticles), spirituals, gospel songs, chansons, jazz and hits, organums and classical polyphonies, tonal, atonal, neo-modal, serial compositions, dodecaphony music, electronic, sonorous and other compositions as well as folk (national) religious music. This variety unfolds a lot of different aspects of the reality of religion. The commonness of *musica sacra*, as earlier expressed through the Gregorian chant common to the whole Western Christianity, is increasingly substituted with the concept of commonness of the Church's becoming "a home" for different cultures of the world. And this concept could be considered the beginning of a real inculturation.