

# Choras Katalikų Bažnyčioje: samprata, repertuaras, atlikimo pobūdis

Linus BALANDIS  
Danutė  
KALAVINSKAITĖ

Lietuvos muzikos ir teatro  
akademija

ANOTACIJA. Choras Katalikų Bažnyčioje ilgus amžius buvo vienas aktyviausių dalyvių ir liturginių apeigų prasmės atskleidėjų. Reikalavimai giedotojams ir jų vadovams yra užfiksuoti Bažnyčios dokumentuose; choro funkcija, Europos choro meno tradicija taip pat tirama ir apmąstoma liturgistų, muzikologų, chorvedžių (Harriso, Ruffo, Gudelio, Joncaso, Page'o, Ungerio, Sikorsko ir kitų) darbuose. Šio straipsnio tikslas – remiantis minėtais šaltiniais atskleisti, kaip Katalikų Bažnyčios liturgijoje įvairiais istoriniais laikotarpiais (I–XX a. pr.) kito choro samprata ir vaidmuo. Keliami uždaviniai: 1) išanalizuoti Bažnyčios dokumentus, 2) apibūdinti choro sampratą (sudėtį, profesionalumo lygmenį), repertuaro ypatybes, atlikimo pobūdį, chorvedžių veiklą ir atsakomybę. Katalikų dvasininkams, bažnytinių chorų vadovams ir dalyviams yra būtina suvokti ilgametį meninį, teologinį, liturginį choro vaidmenį, kad bažnytinis choras ir įvykus liturgijos reformai apeigose užimtų deramą vietą.

## REIKŠMINIAI ŽODŽIAI:

Bažnyčios dokumentai,  
choras, repertuaras,  
katalikų liturgija,  
*schola cantorum*,  
bažnytinė muzika,  
grigališkasis choralas,  
chorvedys.

Choro giedojimas ne tik papuošia Katalikų Bažnyčios liturgiją – choras yra vienas aktyviausių liturgijos dalyvių ir jos apeigų prasmės atskleidėjų. Choro samprata ir vaidmuo nuolat kito ir tebekinta. Šiuos procesus ir lemia, ir atspindi Katalikų Bažnyčios dokumentai, kurie reglamentuoja muzikos ir muzikavimo pobūdį apeigų metu ir apskritai bažnyčios, kaip kulto pastato, erdvėje<sup>1</sup>.

Įvairiais istoriniais laikotarpiais choro veikla liturgijoje buvo apibrėžiama skirtingai: ankstyvojoje Bažnyčioje nurodymai buvo bendresnio pobūdžio, įsigalėjus daugiabalsiškumui jie tapo vis konkretesni ir labiau diferencijuoti. Bažnyčios dokumentų analizė (aprepiant I–XX a. pr.) padeda atskleisti choro sampratos ir funkcionalumo pokytį. Šiame straipsnyje dokumentai skirstomi remiantis muzikos raida ir stilių kaita bei svarbiausiais Katalikų Bažnyčios įvykiais.

1 Muzika Katalikų Bažnyčios dokumentuose aptariama kaip integralus iškilmingų bažnytinių apeigų elementas, kurio paskirtis yra „tinkamai atspindėti tą tikėjimą, kuriuo Bažnyčia remiasi ir kurį skelbia“ (Kalavinskaitė 2011: 191).

## 1. Monodijos formavimosi ir įsitvirtinimo etapas (I–X a.)

Giedojimas buvo reguliuojamas nuo pirmųjų krikščionybės amžių. Iš I tūkstantmečio popiežių nurodymų ir įsakymų numanoma muzikos vieta liturgijoje, tačiau chorui neskirta daug dėmesio. Šio laikotarpio dokumentai – pop. Klemenso (I a.) „Laiškas korintiečiams“, pop. Leono IV (847–855) bulė *Una res* – susiję su vienbalsio giedojimo plėtra.

Mokslininkai sutaria, kad pirmaisiais krikščionybės amžiais (I–III a.) choro, kaip specialaus organizuoto giedotojų kolektyvo, greičiausiai nebuvo apskritai – giedota arba solo, arba visos bendruomenės<sup>2</sup>, galbūt vadovaujant už muziką apeigose atsakingam asmeniui (Harris 1936: 211–212; Sikorskas 2012: 25, 77). Tad „choru buvo vadinami tikintieji. Ilgainiui radosi ir vystėsi tokios pareigos kaip giesmių vadovas, vėliau pavadintas kantoriumi“ (Ruff 2007: 384). Vienas ankstyviausių žinomų Bažnyčios dokumentų, kuriame minimas liturginis giedojimas (himnai, psalmės) ir uždraudžiama tai giedoti profaniškuose susirinkimuose, yra minėtasis pop. Klemenso „Laiškas korintiečiams“ (*Epistola ad Corinthios Sancti Clementi*, 95 m.)<sup>3</sup>.

Nuo IV a. giedojimas Bažnyčios liturgijoje smarkiai plėtojosi<sup>4</sup>. Šiame amžiuje susiformavo *schola cantorum* – dabartinio bažnytinio choro (organizuotos grupės) ir giedojimo mokyklų pirmtakas. Po 364 m. Laodikėjos susirinkimo, „kuris rekomendavo Bažnyčioje pirmenybę teikti profesionaliam giedojimui“ (Gudelis 2001: 58), *schola* tapo svarbiausia liturginės muzikos atlikėja, o giedojimo mokyklų radimasis suponavo tikslesnę muzikavimo praktikos apibrėžtį liturgijoje (Harris 1936: 212). Anthony Ruffo teigimu, „viduramžių pradžioje radosi specializuotos giedotojų grupės, kylančios, pavyzdžiui, iš kantorių, vienuolių, moterų askečių <...> ar berniukų grupių. *Schola cantorum* <...> Romoje <...> buvo sykiu ir edukacinė, <...> dvasinė bei muzikinė institucija. Iš pradžių [*schola* buvo sudaryta] iš į ją paimtų našlaičių berniukų. Jie mokėsi <...> ir giedojo su jais [dvasininkais] popiežiaus liturgijoje. Tai buvo dvasinis (klerikalinis) berniukų narystės [*scholoje*] aspektas, dėl kurio jie dažniausiai buvo skatinami tapti dvasiškiais. Dauguma <...> popiežių buvo kilę iš *schola cantorum*. Šis romietiškas choro mokyklos modelis pa-

2 Pasak Regimanto Gudelio, bendruomenė apsiribodavo tik būtiniausių simbolių (*Amen, Kyrie eleison, Alleluia*) skandavimu (Gudelis 2001: 58). Bendruomeniniu giedojimu pagrįstą liturgijos šventimo būdą krikščionys greičiausiai perėmė iš judaizmo (Stubbs 1917: 417). Danielio Saulnier teigimu, iki susiformuojant *schola cantorum* Katalikų Bažnyčios apeigose vyravo solo giedojimas (Saulnier 2014: 14).

3 „Mes šloviname ir giriame Tave himnais“; „Pagoniškose šventėse negiedokite psalmių ir neskaitykite Raštų. Bijokite būti pastebėti kaip besibastantys ministreliai ir pasakotojai, kurie savo meną atlieka tik dėl duonos kąsnio. Netinkama Viešpatį garbinti profaniškose vietose“ (Hayburn 1979: 2).

4 Imperatoriaus Konstantino 313 m. paskelbtas religinės tolerancijos ediktas (Milano ediktas) krikščionims suteikė tikėjimo laisvę ir panaikino iki tol galiojusius suvaržymus, kurie lėmė choro (ir kitų liturgijos komponentų) raidos stagnaciją (Juškevičius 2010: 138).

plito visoje Europoje <...> ir tapo standartinis prie katedrų ir pagrindinių abatijų“ (Ruff 2007: 384).

Taigi, susiformavus *schola cantorum*, liturgijoje pradėjo giedoti choras, kurį, pasak Danielio Saulnier, sudarė apie 20 dvasininkų (Saulnier 2014: 14). Choru pradėta vadinti ne tik giedanti grupė (ar ir visa pasišventusiųjų bendruomenė), bet ir giedotojų vieta bažnyčioje – aplink altorių<sup>5</sup>.

Vienas reikšmingiausių aptariamo laikotarpio pontifikų – Grigalius Didysis (590–604). Apibūdindamas grigališkojo giedojimo atlikimo principus šis popiežius pirmenybę teikė sielovadai, teigė, kad giedojimas turi būti kilnus, žadinantis tikėjimą, ir nurodė giesmininko balsui būtinas savybes<sup>6</sup>. Vėlesnieji pontifikai palaikė Grigaliaus Didžiojo reformas ir jas plėtojo. Pirmasis popiežiaus dokumentas, nurodęs ir įtvirtinęs grigališkąjį choralą kaip pagrindinį Bažnyčios liturgijos giedojimą, – minėtoji Leono IV (IX a. vid.) bulė *Una res*, skirta abatui Honoratui. Bulėje grigališkasis choralas integruojamas į Bažnyčios apeigas atmetant visas kitas iki tol buvusias giedojimo praktikas (Hayburn 1979: 9). VIII–X a. nusistovėjus choralo giedojimo tradicijoms ir jam sudėtingėjant, liturgijoje giedojo iki 30 dvasininkų choras, jo vieta buvo prie altoriaus<sup>7</sup>.

## 2. Daugiabalsės muzikos plėtra iki Tridento susirinkimo imtinai (XI–XVI a.)

Grigališkasis choralas kaip pagrindinis chorinis atlikimo būdas liturgijoje minimas ir vėlesnių amžių popiežių, tačiau, į Bažnyčios apeigas pradėjus skverbtis daugiabalsiškumui, kilo naujų problemų, privertusių dvasininkus įsikišti<sup>8</sup>. Sudėtingėjant repertuarui,

5 „VI a., valdant [pop.] Benediktui I, garbinanti [liturginėse apeigose] vienuolių bendruomenė buvo vadinama choru“ (Ruff 2007: 384). „Viduramžiais bendras bet kurios dvasiškių (kanauninkų, vienuolių, kunigų) grupės garbinimas vadintas garbinimu chore (*in choro*). Vieta giesmininkams ir dvasiškiams aplink altorių tuomet pradėta vadinti <...> choru. Ši erdvė vis labiau tapo uždara ir atskirta nuo pasauliečių regėjimo lauko“ (Ruff 2007: 384, 385).

6 „Psalmistai savo balsais giedodami turi atgaivinti klausytojų širdis. Jų balsai negali būti grubūs, kieti ar be aiškios intonacijos, bet turi būti skambūs, mieli, šviesūs ir skaidrūs, tonas, kaip ir melodija, turi byloti apie atnašavimo šventumą“ (cit. iš: Gudelis 2001: 60).

7 Sikorsko teigimu, chore galėjo būti ir pasauliečių (Sikorskas 2012: 78). Gudelis nurodo, kad viduramžių bažnyčių kapelas sudarė iki 20 giesmininkų. Didžiausio choro (29 dalyvių) būta Paryžiaus katedroje, o Romos Popiežiaus kapela (*Capella Pontifica*) turėjo apie 18 giedotojų. Viduramžių katedrose vietos chorui buvo palikta mažai – daugiausia trisdešimčiai asmenų, choras išsidėstydavo prie altoriaus, orientuodamasis į vyskupo sostą (Gudelis 2001: 59–62).

8 Pirmą, kito grigališkojo choralo padėtis: choralas tapo vienu iš daugelio daugiabalsės muzikos sandaros elementų – *cantus firmus*, kurio pagrindu buvo komponuojamos naujos melodijos. Kitas reiškinys, kėlęs nerimą Bažnyčios vyresniesiems, – profaniškų literatūrinių tekstų (neretai kelių vienu metu) ir pasaulietinių melodijų atsiradimas bažnytinėse kompozicijose. Robertas Hayburnas (Hayburn 1979: 17) pateikia kūrybos pavyzdį, kuriame derinami trys skirtingi tekstai: graikiškas (*Kyrie eleison*),

choro svarba didėjo – pasak Viliaus Sikorsko, „choras dažnai atlikdavo visus liturginius giedojimus“, giedojimas tapo specialistų reikalu (Sikorskas 2012: 78). Dvasininkijos nepasitenkinimas daugiabalse muzika<sup>9</sup> zenitą pasiekė XIV a. pradžioje – pop. Jonas XXII 1324 m. paskelbė bulę *Docta sanctorum patrum*, kurioje apribojamas polifoninis giedojimas liturgijoje ir primenama, kad giedojimas yra skirtas Dievui garbinti. Dokumente akcentuojamas ramus ir kuklus giesmių atlikimas<sup>10</sup> ir grigališkojo choralo pirmenybė. Daugiabalsę muziką leidžiama atlikti per šventines apeigas tiek, kiek ji puošia liturgiją, tačiau uždraudžiama visa, kas trikdo ir atitraukia tikinčiųjų dėmesį nuo maldos<sup>11</sup>. Dokumento skyriuose, kuriuose reglamentuojamas vietinės kalbos ir neliturginių tekstų vartojimas, aptariama politekstiškumo problema ir uždraudžiamas bet koks liturginių tekstų adaptavimas bei giedojimas gimtąja kalba (Hayburn 1979: 21–22)<sup>12</sup>.

Melvino Ungerio teigimu, „vėlyvaisiais viduramžiais katedrų choras dažniausiai sudarė mažiau negu 20 giesmininkų. Net atsiradus daugiabalsiškumui, <...> chorai pradžioje atlikdavo tik vienbalsę muziką – polifonija buvo solistų sfera“ (Unger 2010: 2). Daugiabalsę muziką choras ėmė giedoti Renesanso laikotarpiu – iškilmingoms progoms skirti to meto kūriniai „buvo sudaryti iš daugybės partijų, jos paprastai skaidytos [suskiirstytos] į subchorus <...>. Soprano partijos <...> giedotos berniukų; alto partijos giedotos berniukų ir (ar) vyrų su neįprastai aukštu vokaliniu diapazonu arba išlavintu falcetu <...>. Vėliau, XVI a., Katalikų Bažnyčios choruose (ypač Italijoje) pradėjo rasti kastratų.

lotyniškas („Meilė, kuri kyla iš žmogaus, žeidžia širdį ir yra netobula“) ir prancūziškas pasaulietinis (taip pat apie meilę).

9 XII a. veikle *Speculum caritatis* šv. Aelredas iš Rivo pažymi, kad daugiabalsį giedojimą lydėjo pasaulietiskumas, o atlikimas buvo pagrįstas teatrališkais elementais; veikle *De nugis curialiam* vyskupas Jonas Solsberietis teigia, kad Katalikų Bažnyčios liturgijoje paplito prastas skonis, perdėtas giesmių puošnumas, kenkiantis tikėjimui; XIV a. muzikas Jokūbas iš Lježo daugiabalsį choro giedojimą pavadina moderniu stiliumi, tačiau peikia neskoningus, neišsilavinusius giesmininkus ir naujoves, susijusias su to meto polifonija ir natų alteracija (žr. Hayburn 1979: 17–19).

10 „Kai šloviname Viešpatį, <...> reikia giedoti kuklias ir ramias melodijas. <...> Melodija tik tuomet yra švelni, kai giesmininkas žodžiais prabyla į Dievą, su Juo kalba širdimi ir savo giesme žadina kitų tikinčiųjų ištikimybę Viešpačiui“ (Hayburn 1979: 20).

11 Pasak Gražinos Daunoravičienės, pop. Jonas XXII nesiekė daugiabalsės muzikos pašalinti iš liturgijos – „jis ją akivaizdžiai toleravo, pripažino, ypač jos grožį ir reikšmę <...>. Bulės pabaigoje jis net išvardijo sąskambius, kurie leistų gerai girdėti grigališkąjį choralą, skambantį tarnystės Dievui proga“ (Daunoravičienė 2005: 96).

12 Bulės nurodymų veiksmingumą atskleidžia 1408 m. Jeano Charliet'io parašyta *Notre Dame* choro mokyklos konstitucija, kurioje apibrėžiama berniukų ugdymo koncepcija – akcentuojama grigališkojo choralo svarba, kūrinių moralinis vertingumas, neatmetama ir daugiabalsės muzikos svarba ugdymo procese: „Lai mokytojas nustatytu laiku vaikus moko giedoti, daugiausia grigališkojo choralo, taip pat kontrapunkto ir tam tikros rūšies diskantų, bet ne amoralių ir begėdiškų *cantilena*. Tegul joms mokytojas negaišta laiko, kad netrukdytų vaikams tobulėti“ (Hayburn 1979: 22).

Nors oficialiai Bažnyčia kastravimui prieštaravo, kastratai giedojo Bažnyčios choruose <...> iki XIX a.“ (Unger 2010: 3). Kitas veiksnys, turėjęs įtakos choro giedojimui aptariamu laikotarpiu, – instrumentų naudojimas apeigose: dauguma bažnyčių turėjo vargonus, o styginiai ir (ar) pučiamieji instrumentai buvo naudojami daugiausia procesijų ir bažnytinių švenčių metu. Mokslininkai daro prielaidą, kad instrumentinė muzika skambėjo ne tik pakaitomis su giedojimu – instrumentai buvo integruojami į chorą papildant (dvi-gubinant) arba pakeičiant choro balsus (Smith, Young).

Didesnės Bažnyčios vyresniųjų atidos giedojimas vėl sulaukė Tridento susirinkimo metu (1545–1563), tačiau ir iki jo būta bandymų (pavyzdžiui, 1492 m. Šverino (*Schwerin*) susirinkime, 1503 m. Bazelio (*Basel*) sinode, 1528 m. Sanso (*Senonense*) susirinkime) reguliuoti muzikavimą apeigose: pasisakyta prieš liturginių tekstų kupiūravimą ir pasaulietinius elementus („vulgarias“ melodijas, „gašlų, ištežusių“ giedojimą)<sup>13</sup>, choro giesmininkai privalo giedoti santūriai ir pagarbiai<sup>14</sup>. Hayburno teigimu, Tridento susirinkimo nutarimams pagrindą padėjo vyskupo Frydricho Blancicampiano (*Nausea Blancicampianus*) 1543 m. laiškas popiežiui Pauliui III, kuriame suformuluotos tezės nušviečia XVI a. Katalikų Bažnyčios muzikinę kultūrą (žr. Hayburn 1979: 25). Du šio laiško skirsniai (III, IV) yra orientuoti į chorą ir jo veiklą Katalikų Bažnyčios liturgijoje. Juose minima choro giesmininkų kompetencijos stoka („dauguma jų <...> neskiria vienos natos nuo kitos ir net stokoja muzikinių gabumų“), nurodomi chorinio giedojimo liturgijoje kriterijai („giedojimas turi skambėti lygiai, <...> turi būti aiškus ir pamaldus, kad apeigos vyktų pagarbiai“), pabrėžiama giesmytų patikimumo svarba, į kurią giesmininkai esą nekreipia dėmesio, ir siūloma naudotis tik žinovų patikrintomis knygų redakcijomis („Svarbu, kad choras naudotųsi tik ištaisytomis knygomis <...>. Ir tegu mokyti žmonės pašalina iš jų

13 Antai 1492 m. Šverino susirinkime buvo aptartas teksto nesuprantamumo klausimas: uždraudžiamas giesmių tekstų kupiūriavimas (jos privalo būti atliktos pagal visą liturginį tekstą), pasaulietinės melodijos choro ar vargonininko repertuare; „*Gloria in excelsis Deo, Credo, Offertorium, Prefatio*, po kurių iškart seka *Pater Noster*, turi būti atliekamos laikantis šventųjų Bažnyčios kanonų – nuo pradžios iki pabaigos: nieko neišimant, nemažinant ar adaptuojant; lai apeigose neskamba jokie vulgarūs choro ar vargonininkų atliepai“ (Felleler, Hadas 1953: 578). 1503 m. įvykęs Bazelio sinodas taip pat pasisakė prieš kokias nors liturginių (kanoninių) tekstų adaptacijas ir pasaulietiskumą: „Mišiose <...> giesmės negali būti trumpinamos: turi būti giedama nuo pradžios iki pabaigos, dorai ir sąžiningai. Tos giesmės, kurios yra pagrįstos kaimiškais ar pasaulietiškais elementais, turi būti pašalintos iš Bažnyčios apeigų“ (ibid.: 578). Minėti susirinkimai buvo vietinės reikšmės, orientuoti į atskirus regionus. Jų nurodymų sklaida buvo ribota, galiojusi atskiroms vyskupijoms.

14 Iš *Concilium Senonense 1528* dekretų: „Giesmininkas yra Bažnyčios tarnas, turįs skleisti Dieviškąją moralę, tačiau kaip tai gali būti įgyvendinama, jei giedotojas žavi tikinčiuosius savo moduliacijomis, ištežusiomis ir gašlumo kupinomis atlikimo priemonėmis. Tegul kunigai ir dvasininkai savo padoriu ir orių giedojimu <...> skatina ir įkvepia juos [giesmininkus] pamaldumui ir gėdos jausmui, o ne <...> gašliam susižavėjimui“ (Felleler, Hadas 1953: 580).

viską, kas netinka Dievui garbinti“; *ibid.*: 26–27). Vieno iš generalinių Tridento susirinkimo posėdžių metu (1562 09 10) buvo išvardyti giedojimo principai, kurių privalu laikytis liturgijoje: kūriniai turi būti tinkamo tempo (sukeliantys ramybės pojūtį), teksto tartis – aiški ir suprantama, draudžiama apeigose naudoti pasaulietines giesmes, o jei choras gieda su vargonais, prieš suskambant giesmei privalu perskaityti tekstą<sup>15</sup>.

Tridento susirinkimo pastabos ir nutarimai pirmiausia palietė Romos Popiežiaus kapelos (Siksto kapelos) veiklą<sup>16</sup>. 1564 m. pop. Pijus VI įsteigė kardinolų kongregaciją Tridento susirinkimo dekretams vykdyti, kurios skyrius *Camera Apostolica* buvo atsakingas už muzikos plėtrą ir priežiūrą Katalikų Bažnyčioje. Anot Hayburno, pirmoji užduotis, kurią sprendė *Camera Apostolica*, – Popiežiaus kapelos reformavimas, kad ji taptų etalonu kitiems<sup>17</sup>. Ungerio teigimu, Popiežiaus kapeloje (kaip ir kituose svarbesniuose choruose, pvz., Kembridžo *King's College*, Oksfordo *Magdalen College*) XVII a. pr. buvo 32 nariai<sup>18</sup>. Pasak Ruffo, tuo metu bažnytiniai chorai vis dažniau stovėdavo bažnyčios gale, virš įėjimo, juose ilgainiui pradėjo giedoti ir moterys (Ruff 2007: 385).

### 3. Baroko ir klasicizmo (XVII–XVIII a.) etapas

Tridento susirinkimas nurodė gaires, kuriomis remiantis kelis tolesnius amžius, nepaisant stilių kaitos, buvo plėtojama bažnytinė muzika ir choro veikla liturgijoje. Kaip žinome, pradedant baroko epocha įsivyravo koncertinis stilius – jis neaplenkė ir bažnytinės kūrybos. Ruffas teigia, kad „choro perkėlimas į bažnyčios gale esančią palėpę (nors ir esant akustiniam patrauklumui) simbolizuoja didėjančią skirtį tarp muzikinio atlikimo

15 „Giedant pagal naujas madas svarbu ne muzika pamaloninti ausį, o kad tekstai būtų aiškiai suprantami visiems, kad tikinčiųjų širdys trokštų dangiškos harmonijos“ (Hayburn 1979: 27). Siekiant išsiaiškinti, ar daugiabalsėje muzikoje gerai girdėti žodžiai, 1563 m. balandžio 28 d. kardinolo Vitellozi rūmuose buvo atliktos daugiabalsės mišios, o birželio 19 d. Palestrinai atlikus polifonines mišias Siksto koplyčioje, popiežius nusprendė, kad daugiabalsė muzika yra leistina pamaldų metu, tačiau ji turi būti atliekama dvasingai ir pagarbiai (*ibid.*: 30).

16 Choro giesmininkų skaičius kapeloje XV–XVI a. vis didėjo – nuo 9 iki 36 (žr. Schuler 1963: 153), tačiau dauguma kapelos narių buvo silpnabalsiai ir nekompetentingi. Siekdamas, kad choras taptų profesionalus, pop. Julijus III 1553 m. išleido *motu proprio*, kuriame nurodė 24 choro giesmininkų sudėtį. Buvo įsakyta nepriimti naujų muzikų, iki nebus pasiektas 24 narių skaičius, bet ir nenurodyta atleisti senuosius, todėl choro profesionalumo lygis nepakito (Scherr 1994: 609).

17 1565 m. rugpjūčio 31 d. Popiežiaus kapelos žurnale pažymėta, kad yra atleidžiama 14 giesmininkų: „Mes, kardinolai, Jūsų Šventenybės paskirti reformuoti kapelą, nusprendėme, kad iš jos reikia pašalinti 14 giesmininkų“ (Hayburn 1979: 29–30).

18 „Kita vertus, kai kurios dvaro kapelos turėjo daug narių, pvz., Bavarijos dvaro kapela Orlando di Lasso laikais gyresė chorą, sudarytu iš daugiau kaip 60 dainininkų, ir puse tiek instrumentininkų“ (Unger 2010: 3).

ir liturgijos. Moterys vis labiau įsiliejo į choras, ir tai skatino ambicingos ir sudėtingos multichorinės koncertinės muzikos augimą“ (Ruff 2007: 385). Baroko bažnytiniai chorai, pasak Ungerio, išliko panašios apimties kaip Renesanso laikais – turėjo apie 32 giesmininkus, nors „kai kuriais atvejais (kaip kad Trisdešimtmečio karo metų Vokietijos miestuose) iš tiesų jų būta mažesnių. Daugiachorė ir koncertinė kūryba, ypač plėtota Venecijos Šv. Morkaus bazilikoje, tapo populiarī visoje Europoje“ (Unger 2010: 4).

XVII–XVIII a. Šventojo Sosto dokumentuose<sup>19</sup> apibūdinama choro veikla apeigose ir nurodomi bažnytinės muzikos atlikimo principai. Pop. Urbono VIII dekreto (1624) nurodymai nukreipti į choro repertuarą: siekiama užtikrinti, kad jame būtų tik Tridento susirinkimo nutarimus atitinkantys vertingais pripažinti kūriniai<sup>20</sup>. Pop. Aleksandro VII dekretas *Piae sollicitudinis* (1657) buvo itin įsakmus – nurodyta skirti baudas taisyklių nesilaikantiems dvasininkams ir muzikams<sup>21</sup>. Dokumente vėl aptariama aprobutų liturginių tekstų būtinybė ir pabrėžiama asmeninė tiek chorvedžių, tiek choristų atsakomybė (žr. Hayburn 1979: 76–77). Apaštalinės vizitacijos kongregacijos instrukcijoje (1665) nurodomas pageidautinas kūrinių atlikimo pobūdis: „Psalms, himnai, antifonos, motetai, giesmės ir simfonijos (harmonizuota muzika) turi išreikšti rimtus, dievobaimingus jausmus“, draudžiama giedoti solo, tačiau leidžiama giedoti pakaitomis žemiems ir aukštesiems balsams (ibid.: 78), pažymima, kad choras turi būti atskirtas nuo bendruomenės<sup>22</sup>. Choras traktuojamas kaip pagrindinis giedotojas apeigose, o jo veikla reguliuojama remiantis Tridento susirinkimo teiginiais. Popiežiai Inocentas XI ir Inocentas XII savo dekretuose darsyk patvirtino minėtus pop. Aleksandro VII dekreto nurodymus<sup>23</sup>.

19 Žymiausi – pop. Urbono VIII dekretas (1624), pop. Aleksandro VII dekretas *Piae sollicitudinis* (1657), Apaštalinės vizitacijos kongregacijos instrukcija (1665), popiežių Inocento XI (1678) ir Inocento XII (1692) dekretai, pop. Klemenso XI dokumentas (1716), Romos susirinkimo dekretas (1725), pop. Klemenso XII dekretas Ispanijos ir Indijos provincijoms (1731), pop. Benedikto XIV enciklika *Annus qui* (1749) ir dekretas vienuoliams (1753), pop. Pijaus VI vienuolijoms skirti dokumentai (1776, 1781, 1786).

20 „Todėl norėdami, kad <...> asmenys, turintys menką muzikinį išsilavinimą, nesiryžtų komponuoti bažnytinės muzikos, Mes uždraudžiame gaidas spausdinti ir parduoti <...> be specialaus Brolijos redaktorių ar revizorių leidimo“ (Hayburn 1979: 73–74).

21 IX skirsnis: „Bet kuris choro vadovas ar kitas asmuo, kuris pažeis šiuos nurodymus, bus nubaustas ir atleistas iš pareigų be teisės sugrįžti. Jam bus uždrausta užimti pareigas <...> Bažnyčioje iki gyvenimo pabaigos“; X skirsnis: „Nė vienas choro vadovas ar kitas asmuo, norintis gauti darbą Bažnyčioje, negalės įsidarbinti tol, kol neparašys pasižadėjimo, skirto Romos Kardinolui–Vikarui, <...> laikytis visų šio dekreto įsakų“ (Hayburn 1979: 78–79).

22 VIII skirsnis: „Vyresnieji <...> privalo pastatyti pakylas chorui ir ganėtinai aukštas groteles, kurios paslėptų giesmininkus nuo tikinčiųjų. Tai privalo būti padaryta, antraip bus uždrausta giedoti liturgijoje ar grės kitos baudos“ (Hayburn 1979: 78).

23 „Muzikai [chorų vadovai] turi vykdyti Bažnyčios nurodymus, kurie reglamentuoja choro veiklą. Ir jei chorui draudžiama ką nors pridėti Mišių eigoje, tai ir muzikams neleistina“, „chorvedžiai, kurie

XVIII a. pirmojoje pusėje popiežiai Klemensas XI ir Benediktas XIII taip pat siekė, kad Romos bažnyčiose skambanti muzika atitiktų jau paskelbtų Bažnyčios dokumentų reikalavimus: pirmasis įsakė įsteigti tarybą, kuri prižiūrėtų muziką Romos bažnyčiose, antrasis nurodė, kad chorų repertuare gali būti tik tos kompozicijos, kurios atitinka Bažnyčios nurodymus<sup>24</sup>. Ispanijos ir Indijos provincijoms skirtame pop. Klemenso XII dekrete (1731) leidžiama naudoti ir paprastesnes, vietos bažnyčiose tradicinėmis tapusias giesmes<sup>25</sup>.

Pop. Benedikto XIV enciklikoje *Annus qui* (1749) apibūdinamas giesmių atlikimo charakteris, motetų naudojimas apeigose, chorvedžių kompetencijos ir atidumo klausimas, *a cappella* stiliaus svarba bei instrumentinio pritarimo galimybės. Aptariant Valandų liturgiją (*Officium Divinum*) ir muziką joje pažymima, kad chorui nepakanka tik giedoti – būtina kruopščiai laikytis psalmyno nuorodų<sup>26</sup>. Giesmės turi būti atliekamos ramiai ir atidžiai: „būtina uoliai stebėti, kad giedojimas nebūtų skubotas ar neapgaltas“, o kad tekstas būtų geriau suprantamas, yra „svarbu, kad pauzės būtų tikslios – viena choro dalis negali pradėti giedoti naujos psalmės strofos iki tol, kol kita nebaigė savosios“ (Hayburn 1979: 94)<sup>27</sup>. Valandų liturgijoje nurodoma giedoti choralą, o vadovavimas chorui patikimas tik bažnytinę muziką gerai išmanančiam chorvedžiui<sup>28</sup>. Pop. Benediktas XIV leidžia apeigose skambėti ir instrumentams (chorui pritari), tačiau giedojimo *a cappella* stilius,

kurs ar atliks muziką nesilaikydami šių nurodymų, bus nubausti“ (Hayburn 1979: 80–81). Inocento XII dekrete (1692) pateikiamos naujos instrukcijos dėl motetų ir antifonų: „Jo Šventenybė įsako negiedoti jokių motetų ar giesmių Šventųjų Mišių metu, nebent tai būtų susiję su Šventųjų Mišių savastimi, pvz., introitas, gradualas, ofertorijus. <...> Per Mišparas Jo Šventenybė leidžia giedoti tik tas antifonas, kurios yra prieš ir po psalmės. Antifonos turi būti giedamos be pakeitimų“ (ibid.: 80).

24 Iš pop. Klemenso XI dokumento: „Mes nurodome, jog kiekvienais metais čia [Romos muzikų draugijoje] būtų 4 prižiūrėtojai: chorvedys, vargonininkas, giesmininkas, instrumentininkas. <...> Ši taryba turi būti renkama kasmet“; „Brolija turi itin įdėmiai prižiūrėti, kad atliekama muzika, kurią parenka chorvedžiai, būtų tikro bažnytinio stiliaus kompozicijos“ (Hayburn 1979: 82, 85). Iš pop. Benedikto XIII dekreto: „Mes uždraudžiame <...> giedoti nederamas giesmes Bažnyčioje“ (ibid.: 87–88).

25 „Minėtose Ispanijos ir Indijos provincijose <...> paprastas ir kuklus giedojimas (dažniausiai gaidose neužrašytas), kuris apibrėžiamas šių provincijų statutuose, patvirtintuose apaštalinės valdžios, <...> kelia didelį bendruomenių pamaldumą ir tarpsta 200 ar daugiau metų“; „Todėl galima naudoti paprastas, ne grigališkojo choralo giesmes, bet tik tose provincijos vietose, kuriose ši giedojimo praktika buvo naudota anksčiau“ (Hayburn 1979: 91).

26 „Niekas kitas nekelti tokio pavojaus Bažnyčiai drausmei kaip nepagarbiai ir neatsargiai atliekama Valandų liturgija. <...> Nekruopščiai giedant psalmyne esančias giesmes, lengva peržengti nurodymus“ (Hayburn 1979: 94).

27 Akivaizdu, kad popiežius Benediktas XIV turėjo omenyje antifoninį giedojimo principą, kai pakaitomis gieda dvi grupės.

28 „Choralas turi būti atliekamas unisonu, o choras vadovaujamas asmens, gerai išmanančio bažnytinį giedojimą (vadinamą *cantus planus seu firmus*)“ (Hayburn 1979: 95).



remiantis Siksto kapelos pavyzdžiu, laikomas vertingesniu<sup>29</sup>. Instrumentinė muzika turi ne nustelbti, o įprasmiti giedojimą ir taip kelti maldingumą, nes pagrindinis liturginės muzikos atlikėjas yra choras – jį užgožiantys instrumentai turi būti pašalinti iš apeigų. Atskirame enciklikos skirsnyje aptariamos motetų skambėjimo liturgijoje galimybės. Konstatuodamas, kad tekstas (kuris turi būti aiškus ir suprantamas) yra svarbiausias muzikinės kompozicijos dėmuo, į kurį Bažnyčioje kreipiama nepakankamai dėmesio, Benediktas XIV rašo: „Augustinas raudėjo iš jautraus maldingumo, kuris skleidėsi suprantant žodžius, kai Bažnyčioje buvo giedamos šventos maldos. Jeigu išgirstų figūrinių giedojimą, greičiausiai jis verktų ir šiandien. Šv. Augustinas raudotų ne iš pasišventimo ir tikėjimo, bet iš širdgėlos, kad atliekamos muzikos žodžių neįmanoma suprasti“ (Hayburn 1979: 103). Kitame Benedikto XIV dokumente – dekretu vienuoliams (1753) – teigiama, kad grigališkasis choralas yra tinkamiausias bažnytinės muzikos repertuarui. Jam antrino ir pop. Pijus VI: laiškuose ir dekretuose vienuolijoms skatinama giedoti choralą, nurodoma, kad choro giesmininkai privalo tiksliai ir aiškiai pradėti giedoti psalmes, o rečituojami epizodai turi būti atliekami ramiai, neskubotai (ibid.: 109–112).

#### 4. Liturginio sąjūdžio (XIX–XX a. pr.) etapas

XIX a. muzikos raidos tendencijos kėlė naujų iššūkių dvasininkijai ir muzikams. Ungeris nurodo, kad dauguma bažnytinių klasicizmo epochos kompozicijų buvo skirtos santykinai mažiems bažnyčių ir dvaro kapelų chorams, o romantizmo kompozicijos linko į grandioziškumą, rodydamos augančią kompozitorių meninę autonomiją. Didelės apimties koncertiniai opusai, Ungerio teigimu, „paskatino atsirasti reakcingus, tokius kaip Cecilijos, judėjimus, kurių tikslas buvo grąžinti į katalikų liturgiją daugia-balsiškumą be pritarimo“ (Unger 2010: 4–5). Tad XIX a. įvairiose šalyse pradėjo burtis Šv. Cecilijos draugijos, kurios rūpinosi Katalikų Bažnyčios liturgijoje skambančia muzika. Hayburnas mini, kad šios draugijos siekė: 1) supažindinti muzikus su Katalikų Bažnyčios dokumentais ir 2) chorvedžiams ir vargonininkams pateikti muziką, kuri atitiktų Bažnyčios keliamus reikalavimus (Hayburn 1979: 115)<sup>30</sup>. Pasak Ruffo, jos „stengėsi atkurti grynumą (tyrumą), kurį tikėjo egzistavus ankstesnėse <...> epochose“, o grigališkojo choralo ir Romos mokyklos polifonijos palaikymas sietinas su tam tikra

29 „Visi žino, kad nors [bažnyčiose] ir leidžiama giedoti pritariant instrumentams su sąlyga, kad tai bus daroma rimtai, padoriai ir pamaldžiai, Mūsų Popiežiaus kapela niekada nepripažino vargonų“ (Hayburn 1979: 95).

30 Jonas Vilimas teigia, kad Šv. Cecilijos draugijos steigė ir chorus (remdamosi Siksto kapelos modeliu) (Vilimas 2011: 90).

choro samprata: „choras buvo suprantamas kaip dvasininkų, o tai reiškė, kad, be kita ko, moterys neturėtų giedoti choruose. Tikslas buvo atgaivinti viduramžių dvasininkų choras“ (Ruff 2007: 385–386).

Katalikų Bažnyčios XIX a. dokumentai<sup>31</sup> atskleidžia visą spektrą su bažnytine muzika susijusių klausimų. Romos generalinio vikaro Constantino Zurlos instrukcijoje (1824) dar kartą uždraudžiama chorvedžiams modifikuoti liturginius tekstus, Bažnyčios apeigose laisvai gali skambėti tik muzika *a cappella* (Hayburn 1979: 132–133)<sup>32</sup>. Pop. Pijaus VIII bulėje, patvirtinančioje Italijos Šv. Cecelijos statutą (1830), nurodomos konkrečios chorvedžių pareigos, vadovams įsakoma išlaikyti pastovų giesmininkų skaičių<sup>33</sup>. Joje taip pat minima, jog Romos Šv. Karolio bažnyčioje (*San Carlo ai Catinari*) yra du chorai, kurių giesmininkams mokamas skirtingo dydžio atlygis<sup>34</sup>. Iš to galima daryti prielaidą, kad tuometėse didesnėse Romos bažnyčiose liturgijai patarnavo ne vienas, o keli skirtingo profesionalumo lygmens kolektyvai.

XIX a. situaciją Katalikų Bažnyčioje, pirmiausia Italijoje, ypač gerai atskleidžia G. Spontini raportas (1839), kuriame kritikuojama chorvedžių saviveikla: „užuoat buvę paprasti muzikos vadovai, jie siekė pasirodyti kaip kompozitoriai“, liturginius tekstus pritaikydami pasaulietiniams kompozitorių opusams<sup>35</sup>. Remdamasis 1665 m. Apaštalinės vizitacijos kongregacijos įsakais, Spontini siūlo imtis griežtų priemonių prieš nepaklusnius muzikus. Raporte pateikiamos nuorodos kuriantiems liturginę muziką: „Venkite išpuošto stiliaus, sentimentalų atodūsių, netikėtų *staccato* ir visų ekscentriškų,

31 Svarbiausi jų – Romos generalinio vikaro C. Zurlos instrukcija „Dieviškasis kultas ir jo santykis su Bažnyčia“ (1824), pop. Pijaus VIII bulė (1830), Bažnytinės muzikos komisijos pirmininko G. Spontini raportas „Rapporto intorno la Riforma della Musica di Chiesa“ („Muzika bažnyčiose“) (1839), kardinolo Constantino Patrizi ediktas (1842) ir du dekretai (1856), dvi Šv. Apeigų kongregacijos instrukcijos (1884, 1894).

32 Tas pats pakartota ir kardinolo C. Patrizi edikte (1842): „Bažnyčiose yra leidžiama tik *a cappella* vadinama muzika. Jeigu mes norime naudoti instrumentinę muziką, pirmiausia turime prašyti asmeniško popiežiaus ar Romos generalinio vikaro leidimo“ (Hayburn 1979: 134).

33 „Kad bažnytinė muzika skleistųsi nekintant choristų <...> skaičiui, <...> reikia prižiūrėti, kad visi asmenys parašytų raštą <...>, kurį kiekvienas turėtų su savimi ateidamas į Bažnyčios patarnavimus <...>. Nė vienas negali apleisti patarnavimų be choro vadovo sutikimo“ (Hayburn 1979: 118).

34 „*San Carlo ai Catinari* [bažnyčioje] turi būti mokami penki *paoli* už kiekvieną patarnavimą pirmojo choro nariams ir keturi *paoli* už kiekvieną patarnavimą antrojo choro nariams. <...> Mes iš dalies numatome, kad chorų vadovams yra draudžiama mokėti mažiau nei tris *paoli* už kiekvieną patarnavimą“ (Hayburn 1979: 119).

35 „Vieni įnešė į Bažnyčią kompozitoriaus Zingarelli operą *Gerusalemme*, pritaikydami jai *Gloria* tekstą; kiti – Cimarosos teatrinis veikalas *Orazii* ir *Curiazzi*, užmaskuotus mišiose; Mercadantės *Elisa* ir *Claudio* buvo perkelti į mišparus. Savo gėdai mes girdime žymiausias arijas, finalus ir duetus iš Rossini *Gazza Landra* ir *Armida*, giedamus pagal iškilmingus ir šventus *Tantum Ergo* žodžius“ (Hayburn 1979: 122–123).

radikalių ornamentų ir puošmenų, balso trūkčiojimų ar *salti mortali*, kurie yra atgrasūs net komiškoje operoje <...>. Jei jums atrodo, kad negalite sugalvoti geros ir tinkamos bažnytinės kompozicijos, naudokitės XVI–XVII a. didžiųjų Bažnyčios meistrų (italų) opusais“ (Hayburn 1979: 125). Raporto pabaigoje pažymima, jog itin svarbu steigti giedojimo mokyklas ir nuo mažens ugdyti profesionalius giesmininkus<sup>36</sup>.

Kardinolo Patrizi dekrete (1856) minima, kad liturgijoje gali būti giedamos tik Palestrinos stiliaus daugiabalsės kompozicijos, pakartojami draudimai modifikuoti liturginę tekstą<sup>37</sup>, kritikuojamas nedrausmingas (choristų ir chorvedžių) elgesys apeigų metu, nurodant, jog „muzikos vadovams draudžiama mušti taktą su batuta ar panašiu instrumentu; <...> lai jie neatsuka nugaros į altorių. Taip pat mes raginame vadovus, kaip ir giesmininkus, susilaikyti nuo garsių pašnekesių ir šnabždėjimo“ (ibid.: 135). Nurodoma konkreti choro vieta bažnyčioje, atskirta nuo bendruomenės: „Mes įsakome, jog choro tribūna [pakyla] būtų altoriaus šone, o jei to neįmanoma padaryti, tebūna ji paslėpta taip, kad atlikėjai nebūtų matomi“ (ibid.). Kitame šio kardinolo dekrete (1856) uždraudžiama apeigose giedoti arijas, duetus, trio ir t. t., kurie savo charakteriu primena teatrinę ar kitą profanišką muziką, ir pažymima, kad rečitatyvai, *parlante* ar panašūs atlikimo būdai yra netinkami (ibid.: 136).

Šv. Apeigų kongregacijos instrukcijose (1884, 1894) vėl kartojami tie patys reikalavimai: liturgijoje privaloma lotynų kalba, motetų tekstai turi būti tik iš Bažnyčios patvirtintų šaltinių, juos draudžiama kaip nors keisti; choro repertuarą privalu rinktis iš aprobuotų muzikos katalogų, už repertuarą atsako chorvedžiai ir vargonininkai; pageidaujama, kad choro nebūtų matyti. Iškeliama choralo ir Palestrinos stiliaus kūrybos vertė (nors neatmetama ir vėlesnė kūryba<sup>38</sup>); nurodoma, kad giedojimas yra pagrindinis muzikinis apeigų elementas, kurio instrumentai neturi užgožti; raginama kurti mokyklas bažnyčios muzikams lavinti (ibid.: 141).

Vis griežtesnį toną XIX a. Bažnyčios dokumentuose vainikavo pop. Pijaus X (1903–1914) *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903) su jį palydinčiu laišku Romos vikarui

36 „Kur tik įmanoma, giedojimo mokyklose turėtų būti pradėti lavinti berniukai (*soprani, contralti*), kurie vėliau taps gerais tenorais ir bosais. Taip buvo praeities laikais, kai jie <...> turėjo labiausiai išugdusius mokytojus, tokius kaip Palestrina <...>. Jeigu to nebus padaryta, bažnytinė muzika nukentės“ (Hayburn 1979: 127).

37 „Visa muzika, įskaitant ir kompozicijas *a cappella*, turi būti atliekama kilnia maniera. <...> Visi nereikalingi žodžių pakartojimai ir visi pakeitimai bei savavališki iškraipymai yra draudžiami“ (Hayburn 1979: 135).

38 „Chromatinė muzika [vėlesnis daugiabalsiškumas], <...> kuri yra italų ir kitų pripažintų užsienio mokyklų (*accreditati maestri*), ypač Romos, meistrų (*Maestri Romani*) kompozicijos <...>, taip pat yra verta dalyvauti Dievo garbinime“ (Hayburn 1979: 141).

kardinolui Pietro Respighi<sup>39</sup>. Janas Michaelis Joncas pažymi, kad šiame dokumente buvo diferencijuotos ir aptartos skirtingos bažnytinės muzikos rūšys, pateikti įsąskmūs nurodymai giesmininkams ir būdai, kuriais bažnytinė muzika gali ir turi būti plėtojama apeigose (Joncas 1997: 1).

Minėtame *motu proprio*, aptariant choro repertuarą, svarbiausiu ir tinkamiausiu Bažnyčios apeigoms pripažįstamas grigališkasis choralas, jam prilygsta XVI a. polifonija, kuri greta choralo turi būti naudojama bent jau svarbiausių bazilikų ir katedrų chorų repertuare (II sk., §3). Vėlesnė („modernaus stiliaus“) muzika tinka su išlygomis: ji turi būti ne pasaulietinė, o skleidžianti dvasingus ir pamaldžius jausmus; instrumentai neturi užgožti giedojimo. Chorui leidžiama giedoti tik lotyniškai, jokiais būdais nekeičiant liturginio teksto, aiškiai ištariant žodžius (III sk., §7, 9; VI sk., §16). Popiežius Pijus X choro veiklą prilygino liturginei tarnystei, kurios moterys negali atlikti, todėl į bažnytinis chorus turi sugrįžti berniukai (V sk., §12–13)<sup>40</sup>. Chore giedantys vyrai turi būti pamaldūs ir dori, jiems patariama dėvėti dvasininkų drabužius ir kamžas, o kolektyvas turi būti bent grotelėmis atskirtas nuo bendruomenės (V sk., §15). Atskiras dėmesys kreipiamas į liturginės giesmės trukmę – muzika turi tarnauti liturgijai: „Neleistina versti kunigą laukti prie altoriaus dėl to, kad giesmės trukmė nėra pritaikyta liturgijai“ (VII sk., §22). Kaip ir ankstesniuose dokumentuose, *motu proprio* skatinama steigti *scholae cantorum*, remti bažnytinės muzikos mokyklų veiklą (VIII sk.).

## Bažnyčios choro sampratos, repertuaro ir vaidmens liturgijoje kaitos apžvalga

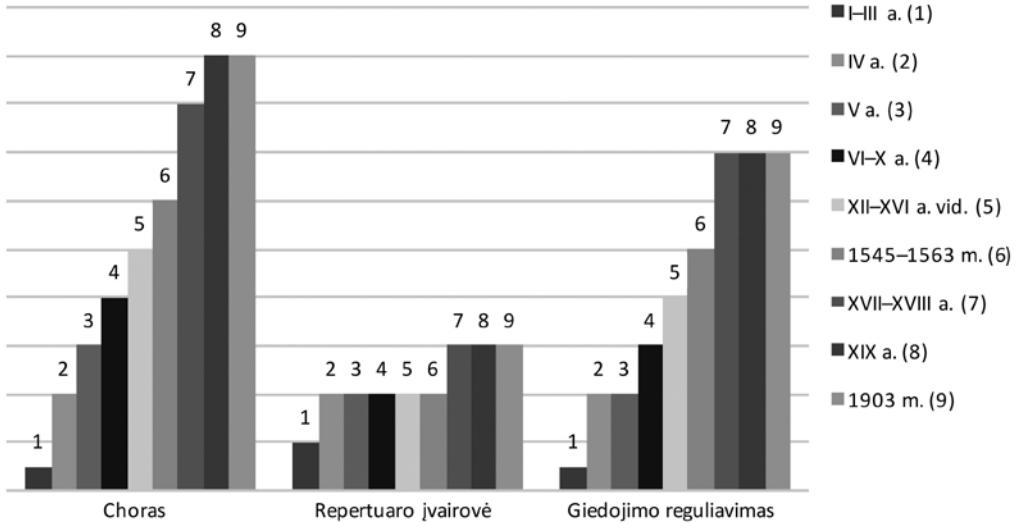
Toliau pateikiama diagrama iliustruoja choro (kaip liturgijos dalyvio) autonomiškumo, repertuaro įvairovės ir giedojimo reglamentavimo Katalikų Bažnyčioje I–XX a. pr. kaitą.

39 Prieiga per internetą: <<http://adoremus.org/TraLeSolleclitudini.html>> [žiūrėta 2015 05 15]; *Muzikos aidai* (red. T. Brazys), 1926, Nr. 1, p. 14–15; Nr. 2, p. 6–9; Nr. 3–6, p. 24–27.

*Motu proprio* turėjo lemiamos įtakos vėlesniems Bažnyčios dokumentams iki Vatikano II susirinkimo: tai pop. Pijaus XI apaštalinė konstitucija *Divini cultus sanctitatem* (1928), pop. Pijaus XII enciklikos *Mediator Dei* (1947) ir *Musicae sacrae disciplina* (1955), Šv. Apeigų kongregacijos instrukcija *De musica sacra et sacra liturgia* (1958). Visi šie ir kiti XX–XXI a. Bažnyčios dokumentai prieinami internete, *Adoremus Bulletin* svetainėje (<<http://adoremus.org/Musictoc.html>> [žiūrėta 2016 06 01]).

40 To pasiekti nepavyko, tad netrukus draudimas moterims giedoti bažnyčioje buvo atšauktas. Ruffo teigimu, „*Tra le solleclitudini* ir vėlesniuose dokumentuose <...> choro idealas buvo dvasininkų choras“. „Liturginio choro vaidmuo <...> buvo siejamas su tarnyste apeigose: tik dvasininkai ją galėjo atlikti tinkamai ir deramai. <...> Tik tuose choruose, kurie turi klerikalinį statusą [t. y. sudaryti iš vyrų ir berniukų], atsiskleidžia autentiška liturginio choro samprata“ (Ruff 2007: 386, 387).

Diagrama. Choro autonomiškumas, repertuaro įvairovė ir giedojimo reguliavimas Katalikų Bažnyčioje



Kaip matome, choro autonomiškumas vis didėjo – nuo IV a. bendruomenėje jis tapo atskira grupe ir ilgainiui perėmė visus liturginius giedojimus. Choro repertuaras tolydžio įvairėjo (pirmais amžiais dokumentuose minimos vien psalmės ir himnai, vėliau radosi grigališkojo choralo žanrai ir kt.), tapo „įkandamas“ tik profesionaliems giedotojams (daugiabalsės kompozicijos) ir net koncertinio pobūdžio, per kurį bažnytinė kūryba atsiskyrė nuo natūralios liturginių apeigų tėkmės. Tai skatino vis didesnę giedojimo reguliavimą Bažnyčios dokumentuose – detalius nurodymus, ką ir kaip (ramiai, tvarkingai, maldingai, suprantamai) giedoti, primygtinius pakartotinius reikalavimus vengti profaniškų elementų ir taikytis prie apeigų. Greta choralo ilgainiui pripažinta polifoninė kūryba *a cappella* (XVIII a. dokumentuose minimos ir paprastesnės daugiabalsės giesmės) – pastarąsias dvi rūšis „kanonizavus“, XVIII–XX a. pr. dokumentuose su išlygomis (ne solo, ne operos stiliumi, instrumentams neužgožiant balsų ir pan.) apeigose leista ir „moderni“ vokalinė instrumentinė kūryba. XX a. pr. bažnyčios choras tebesuvokiamas kaip liturgijai labai svarbus *quasi* dvasinis kolektyvas, kuris turėtų orientotis į Popiežiaus choro modelį.

Įteikta 2016 09 05  
Priimta 2016 11 03

## LITERATŪRA

- Daunoravičienė, G. Motetas – *cantus mediocris*: liturginės ir kompozicinės paralelės. *Soter*, 2005, Nr. 16(44), p. 90–106.
- Felleler, K. G.; Hadas, M. Church Music and the Council of Trent. *The Musical Quarterly*, 1953, Vol. 39, No. 4 (Oct.), p. 576–594.
- Gudelis, R. *Chorinis menas visuomenės kultūroje: Europos chorinė tradicija ir jos įsitvirtinimas Lietuvoje* [Mokslinė monografija]. Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 2001.
- Hayburn, F. R. *Papal Legislation on Sacred Music, 95 A. D. to 1977 A. D.* Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press, 1979.
- Harris, A. C. Church Choirs in History. *Music & Letters*, 1936, Vol. 17, No. 3, p. 210–217.
- Joncas, J. M. *From Sacred Song to Ritual Music: Twentieth-Century Understandings of Roman Catholic Worship Music*. Collegeville: The Liturgical Press, 1997.
- Juškevičius, J. Žmogaus teisių ištakų ieškant: *libertatis initium* krikščionėjančioje romėnų teisėje. *Soter*, 2010, Nr. 34(62), p. 133–148. Prieiga per internetą: <[http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:J.04~2010~ISSN\\_1392-7450.N\\_34\\_62.PG\\_133-148/DS.002.0.01.ARTIC](http://vddb.library.lt/fedora/get/LT-eLABa-0001:J.04~2010~ISSN_1392-7450.N_34_62.PG_133-148/DS.002.0.01.ARTIC)> [žiūrėta 2014 12 24].
- Kalavinskaitė, D. Katalikų Bažnyčios dokumentai. *Bažnytinė muzika*: enciklopedinis žinynas. Sudarytojas J. Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011, p. 190–212.
- Pius X. *Tra le sollicitudini, 1903. Adoremus Bulletin Online Edition*. Prieiga per internetą: <<http://adoremus.org/TraLeSollicitudini.html>> [žiūrėta 2015 05 15].
- Ruff, A. *Sacred Music and Liturgical Reform Treasure and Transformations*. Chicago, Mundelein, Illinois: Hillenbrand Books, 2007.
- Saulnier, D. *Grigališkasis choralas*. Vilnius: Vilniaus Šv. Kazimiero grigališkojo choralo studija, 2014.
- Scherr, R. Competence and Incompetence in the Papal Choir in the Age of Palestrina. *Early Music*, 1994, Vol. 22, No. 4 (Nov.), p. 606–629.
- Schuler, R. The Cappella Sistina. *Caecilia: a Quarterly Review of Catholic Church Music*, 1963–1964 (Winter), Vol. 90, No. 4, p. 143–160. Prieiga per internetą: <[http://media.musicasacra.com/publications/caecilia/caecilia\\_v90v04\\_1963.pdf](http://media.musicasacra.com/publications/caecilia/caecilia_v90v04_1963.pdf)> [žiūrėta 2015 01 06]
- Sikorskas, V. *Musica Sacra Katalikų Bažnyčioje ir jos vertinimas Lietuvoje liturginiu požiūriu* [Daktaro disertacija. Humanitariniai mokslai, Teologija (02 H)]. Kaunas, Vytauto Didžiojo universitetas, 2012.
- Smith, J. G.; Young, M. P. *Chorus*. *Grove Music Online*. Prieiga per internetą: <[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05684?q=chorus&search=quick&pos=4&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05684?q=chorus&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit)> [žiūrėta 2014 12 24].
- Stubbs, G. E. Why We Have Male Choirs in Churches. *The Musical Quarterly*, 1917, Vol. 3, No. 3, p. 416–427.
- Unger, P. M. *Historical Dictionary of Choral Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2010.
- Vilimas, J. Šv. Cecilijos draugijos. *Bažnytinė muzika*: enciklopedinis žinynas. Sudarytojas J. Vilimas. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras, 2011, p. 92–93.

## The choir of the Catholic Church: its concept, repertoire and nature of performance

SUMMARY. The choir of the Catholic Church is one of the most active participants and developers of liturgical rites. Church documents reveal that certain requirements are expected of choir chanters. The function of the choir, as well as the artistic tradition of the European choir, is explored and reflected upon as well. The aim of this paper is to demonstrate how the concept and role of the choir in Catholic liturgical rites changed throughout different historical periods.

In the first centuries of Christianity, the choir was equated with the religious community that sang *a cappella*, often unprofessionally. In the 4th century, *schola cantorum* started its formation and professional singing became a priority. Starting from the 6th century, Gregorian chant dominated in the rites. The choir was a group of 15–30 singers, a majority of whom were clerics and performed close to the altar. The choir became the dominant performer of sacred music.

The aspect of pastoral care, and a tranquil and humble manner of performance is emphasised in Church documents from the 6th to the middle of the 16th century. Polyphonic music was restricted in rites except during celebrations, yet it must not have distracted believers. The Sistine Chapel choir, an exemplary model of a church choir, was formed at the Council of Trent.

The choir became a more autonomous participant of the liturgical rites in the 17th–18th centuries. It was separated from the community and moved from the altar to the end of the church. Church documents stated that the liturgical text was considered to be the most important aspect of sacred music and as such, instruments have not prevailed over singing. Profane elements, especially the theatrical style, were forbidden in church from the 19th to the beginning of the 20th century. The choir was still understood as a *quasi* spiritual collective of men.

The graph illustrates changes in the choir's autonomy, repertoire and regulations of singing in the Catholic Church (from the 1st to the beginning of the 20th century).

KEYWORDS:  
Church documents,  
choir, repertoire,  
Catholic liturgy,  
*schola cantorum*,  
sacred music,  
Gregorian chant,  
choir conductor.