



Giovanni
Pierluigi
da PALESTRINA

helena novak penga

Giovanni Pierluigi da Palestrina (oko 1525. - 1594.) možda tijekom života nije bio *celebrity* poput baroknih opernih pjevača, ali je svakako uživao velik ugled koji se nije narušavao u iduća četiri i pol stoljeća. Njegova sakralna glazba i danas je uzor „čiste crkvene glazbe“, utjelovljenja „svete tonske umjetnosti“, kakvom Justus Thibaut u traktatu *Über Reinheit der Tonkunst* (1825.) naziva nepatvorenu crkvenu glazbu kao „duboku, smirenu i okrenutu sebi“. Pojmovi „čistoće“ i „serafinskog zvuka“ koji teže oštrom odjeljivanju svjetovnog od religioznog i općenito duhovnog, u romantičkom su idealiziranju Palestrine (uz, dakako, primat gregorijanskog koral) postavili temelje cecilijanskog pokreta i u Katoličkoj i u Evangeličkoj Crkvi u Njemačkoj do te mjere da se Palestrinin stil ili epigonski slijedio u novim, suvremenim katoličkim skladbama ili su pak Palestrinini moteti poslužili kao kontrafakture evangeličkih tekstova. Štoviše, godine 1903. sâm je papa Pio X. u svojem motu propriju o crkvenoj glazbi *Inter pastoralis officii sollicitudines* i njegovu kasnijem izvatku *Tra le sollicitudine* kao model suvremene glazbeno izvedbene liturgijske prakse uz gregorijanski koral postavio i „klasičnu polifoniju, osobito onu Rimske škole“ s izričitim imenovanjem Palestrinine liturgijske glazbe, čime se referirao na ideale cecilijanskog pokreta te pokušao iskazati jasne smjernice kojima bi se iskorijenili slojevi svjetovne, tj. operne glazbe u tadašnjoj liturgijskoj glazbi.

Danski muzikolog Knud Jeppesen temeljitim je glazbenoanalitičkim radom u studiji *Palestrinin stil i disonanca* 1927. godine uvelike pridonio daljnjem kultu Palestrine unutar znanstvenih i stručnih krugova. No epoha građanskoga društva od 19. stoljeća do Drugoga vatikanskog koncila nije prvo povijesno razdoblje koje Palestrininu glazbu postavlja kao normativ „ispravnog“ stila crkvene glazbe; još je Marco Scacchi u *Breve discorso sopra la musica moderna* (1649.) u svojoj klasifikaciji crkvene glazbe a *cappella* skladbe za četiri do osam glasova naveo kao prvi tip crkvene glazbe. Izričaji za taj stil crkvene glazbe opisani su nizom epiteta: *stile grave* (ozbiljan stil), *stile antico* (stari stil koji stoji nasuprot *stile moderno*), *stile a cappella* (zborski stil bez pratnje orgulja), *stile osservato / legato* (strogi ili vezani stil), a Scacchi kao skladateljski model toga starog stila imenuje upravo Palestrinu; štoviše, govori o „Palestrininu stilu“. Tu vizuru poslije je preuzeo i Johann Joseph Fux u udžbeniku *Gradus ad Parnassum* (1725.), na čijem su se imitiranju pravila Palestrinina kontrapunktskog umijeća školovali naraštaji studenata glazbe. Tijekom 17. i 18. stoljeća Palestrinina glazba ostaje repertoarnom, a njegov stil skladateljskim uzorom katoličkih skladatelja (sjetimo se samo utjecaja na Allegrijev *Miserere!*) - tko god je htio skladati crkvenu glazbu, bio on s ove ili one strane Tibera (poput J. S. Bacha), morao je dobro poznavati Palestrinine skladbe. Zbog te neprekinute tradicije, teško je govoriti o historicističkom *revivalu* u 19. i poslije 20. stoljeću, kakve doživljava druga *rana glazba*, a kreiranje povijesnih legendi, poput one o nastanku *Missae Papae Marcelli* u operi *Palestrina* Hansa Pfitznera ili pak udžbeničkih sintagmi o Palestrini kao „spasitelju crkvene glazbe“ tek ide u prilog povlaštenom mjestu koje on zauzima tijekom vremena. Uzimajući u obzir sva povijesna preplitanja, suvremeni će čovjek postaviti pitanje: što je to što i današnjega slušatelja fascinira u glazbi toga skladatelja, neovisno o glazbenopovijesnim kretanjima?

Palestrina je djelovao u vrijeme jedne od najvećih povijesnih kriza u Katoličkoj Crkvi koja je na burnom Tridentskom koncilu nastojala riješiti reformacijske prigovore i prijepore te pročistiti Crkvu u svim segmentima, uključujući i crkvenu glazbu, čiji su problem tada najviše bili njezin tekstualno slabo razumljiv slog, opterećen s jedne strane svjetovnim napjevima u *cantus firmusima* umjesto gregorijanskim koralnim kao fundamentom i, s druge strane, glomaznom, pregustom nizozemskom polifonijom. Premda, osim poslijetridentskih uputa iz 1562. godine koje propisuju „izgon“ svjetovne glazbe iz liturgijske, ne postoji službeni koncilski dokument koji bi zabranjivao polifonu ili bilo koju drugu glazbu u liturgiji, u praksi je bio potreban čišći, pregledniji, prozračniji glazbeni slog koji će liturgijski tekst postaviti u središte, da „srca slušatelja budu privučena željom za nebeskim harmonijama i kontemplacijom radosti blaženih“ (cit. prema Brown 2005: 295). Na prvi se pogled Palestrina, budući papinski skladatelj u bazilici svetoga Petra, pojavio u pravom trenutku; njegov genij znao je prepoznati *Zeitgeist* i kreirati liturgijsku glazbu drugačiju od svojih prethodnika, koja je odgovarala potrebama Crkve. No i to je povijesni konstrukt: Palestrina je oblikovao svoj stil tijekom zasjedanja vremenski razvučenog Tridentskog koncila (1545. - 1563.) te ga je nastavio razvijati i produbljivati u doista individualiziranom stilu koji tek poslije postaje normom. Promatrajući kvantitativne pokazatelje, njegov je opus s više od 700 djela s područja crkvene glazbe doista imponozantan: ugrubo rečeno, ima 105 misa, više od 350 moteta, oko 70 himana, 60 lamentacija, 10 litanija, 35 *magnificata*, 70 ofertorija te oko 50 duhovnih madrigala kao zasebne kategorije izvanliturgijske glazbe. Muzikolozi su uvelike lamentirali o tome da se Palestrina unatoč skladanju više od stotinu kvalitetnih svjetovnih madrigala, ipak odlučio za skladanje uglavnom crkvene glazbe. Postavili su i pitanje: u kojem bi se smjeru razvijala renesansna svjetovna glazba da Palestrina nije bio službenik

Crkve? No pitanje je izlišno; potrebno je promotriti što je Palestrina učinio na polju svojega djelovanja: ponaprije je to potpuna reorganizacija zbornoga polifonog sloga koja mu daje smirenost i uravnoteženost uz pravilnu akcentuaciju riječi, a ipak ostavlja dovoljno prostora polifonom tkivu koje ne ustupa potpuno mjesto homofonom slogu, nego zvuči jasno, čisto i prohodno.

Mnogobrojni studenti glazbe kroz povijest prošli su obvezno umijeće „sastavljanja“ moteta ili dijelova mise u tom stilu te se sjećaju usredotočenosti kojom su morali pripremati disonance u melodijskim linijama te oblikovati melodije relativno skromnog ambitusa s postupnim kretanjima, bez naglih skokova i trzaja, odmjeravati omjer imitativnih nastupa i homofonih blokova, dugih linija i kratkih deklamatornih isječaka, oblikovati melodijske cjeline prema sintaksi teksta, paziti na izražajnost teksta uz naglašavanje važnijih riječi uz svojevrsno tonsko slikanje te povezivati stavke istim tematskim materijalom - oblikovati glazbu koja će istovremeno biti elegantna, profinjena, smirena i eterična. Dakako, Palestrina je znao i zaobići ta pravila; u svojim parodijskim misama nije se ustručavao osim moteta parodirati i neki madrigal ili *chanson*, vlastiti ili tuđi, ali je bio dovoljno vješt u prikriivanju „svjetovnih“ modela koje je danas moguće detektirati tek minucioznom glazbenom analizom, pa to više nije nikakav kamen spoticanja, pogotovo uzme li se u obzir kaotičan smjer kojim je išla liturgijska glazba nakon liturgijske reforme Drugoga vatikanskog koncila.

Palestrina nije postao iskorišten materijal suvremene pop-kulture, kao što se dogodilo s filmskim uradcima o Mozartu ili Beethovenu. No sve je više tzv. običnih suvremenih ljudi koji u posvemašnjoj buci i prezasićenosti digitalnim sadržajima teže smirivanju i pounutrinjenju te u produhovljenoj, eteričnoj kvaliteti Palestrinine glazbe pronalaze rješenje za uravnoteženje i ozdravljenje uznemirenoga svijeta u kojem živimo.