

UDK 78.01

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Pojmovanje glasbenega časa v judovsko-krščanski tradiciji*

The Comprehension of Musical Time in Jewish-Christian Tradition

Ključne besede: glasbeni čas, fenomenologija, koncept glasbenega dela, glasba v krščanski liturgiji

Keywords: musical time, phenomenology, concept of the musical work, music in Christian liturgy

SUMMARY

POVZETEK

Pri Avguštinu se čas razblinja med resničnostjo sedanjega trenutka ter neulovljivostjo meje med preteklostjo in prihodnostjo, v resnici "ničča", ki hkrati nastaja in izginja. V eshatološki prostor med "že" in "še-ne" je vpeta tudi fenomenologija glasbenega časa znotraj katoliške liturgije: tako v smislu pojmovanja njene notranje forme, ki je povezana s krščanskim pojmovanjem časovne zaokrožene zaključenosti, kot tudi v razumevanju njene vsebinske opredelitve, ki je razpeta med sedanjostjo zemeljske liturgije in brezčasnostjo liturgije nebeškega Jeruzalema.

Augustine says that time evaporates between the reality of the present moment and the fathomless border between the past and the present, in fact the unfathomable "nothingness" that appears and vanishes simultaneously. The phenomenology of musical time within the Catholic liturgy is also embedded in eschatological space between "already" and "not yet": both in understanding its inner form, which is connected with the Christian comprehension of a rounded off temporal totality, as well as in understanding its contextual definition, torn between the present of worldly liturgy and the timelessness of that of heavenly Jerusalem.

Ko Jezusa vprašajo o prihodu nebeškega kraljestva, odgovori dvoumno: "Ko so ga farizeji vprašali, kdaj pride Božje kraljestvo, jim je odgovoril: 'Božje kraljestvo ne pride takó, da bi zbujalo pozornost. Tudi ne bodo govorili: 'Glejte, tukaj je' ali 'Tam je,' kajti glejte, Božje kraljestvo je med vami.'¹ V Janezovem evangeliju je ta paradoks še izrazitejši z navidez nerazumljivo sintagmo "pride pa ura in je že zdaj": "**Pride pa ura in je že zdaj**, ko bodo pravi častilci častili Očeta v duhu in resnici,"² oz. "Resnično, resnično,

* Objavljeno je nekoliko spremenjeno predavanje, ki ga je avtor predstavil v ciklu predavanj *Religija in umetnost zvoka* Društva za primerjalno religijologijo v ljubljanskem Cankarjevem domu 13. decembra 2000.

¹ Lk 17,20-21; prevod vzet iz Slovenskega standardnega prevoda Svetega pisma.

² Jn 4,23, po SSP (poudaril M. B.).

povem vam: **Pride ura in je že zdaj**, ko bodo mrtvi slišali glas Božjega Sina, in kateri ga bodo slišali, bodo živeli.”³

Jezus torej hkrati govori o resnični navzočnosti eshatološkega Božje kraljevanja in obenem o njegovi skritosti in nedoumljivosti do njegovega drugega prihoda.⁴ Tako kot se je Jezusovo odrešenje z njegovo daritvijo na križu že dovršilo, bo človeštvo po krščanskem gledanju zares odrešeno šele ob eshatološkem koncu sveta. Celotno krščansko razumevanje zgodovine je tako razpeto med časovni “že” in “še ne” Kristusovega prihoda, znotraj katerega se odvija človeška zgodovina. Ta hodi po stopinjah, ki jih usmerja Božja previdnost. Zato je poznavanje zgodovine povezano z iskanjem, s kontempliranjem njenega izraza, ki ga je mogoče razbrati iz stalno razvijajočega se zgodovinskega dogajanja. Le-to torej ni ujeto v krogotok večnega obnavljanja istega, stalno ponavljajočega se ciklusa, ampak ima svoj začetek in svoj cilj; tako kot posameznikova usoda je povezano z enkratnostjo svojega obstoja – svojega zametka, razvoja in konca.

Zgodovina (oz. celo čas nasploh) je potemtakem v krščanskem razumevanju nujno pojmovana vektorsko opredmeteno, oprostorno. Gre za pojmovanje objektnosti zgodovine, od katere se je mogoče distancirati, si jo ogledovati in jo premišljovati. Taka opredmetena predstava časa je nekaterim zunajevropskim kulturam popolnoma tuja. Pri primerjavi različnih jezikovnih lastnosti lahko opazimo, da je ena bistvenih razlik med “evropskimi” (torej zlasti tistimi, ki so vezani na izročilo judovsko-krščanske tradicije) in “zunajevropskimi” kulturami (tistimi, ki se razvijajo neodvisno od nje), tudi v tem, da je temeljni koncept sveta v naši predstavi povezan s težnjo po objektivizaciji.⁵ V zahodni kulturi tako npr. uporabljamo enako množino za časovne enote (deset dni) kot za prostorske entitete (denimo deset ljudi). Pri velikem delu zunajevropskih narodov tega ne poznajo – tako bi namesto izraza “deset dni” npr. raje uporabljali zvezo “do enajstega dne”. To je opaziti tudi pri trojnem ali v nekaterih jezikih celo četvernem glagolskem časovnem razlikovanju (preteklik, sedanjik in prihodnjik), kjer se vidi, kako so časovne enote v naši predstavi ponazorjene na način vektorske usmerjenosti. Hkrati uporabljamo pri govorjenju o trajanju tudi prostorske metafore (dolga, kratek čas ipd.). Dejansko sam čas objektiviziramo in govorimo o “času”, “trenutku”, “sekundi”, “dnevu”, “letu” ipd. kot o kosu sira. Ne glede na določeno stopnjo metaforičnosti se v tem kaže brez dvoma poseben koncept razumevanja časa kot trdnega “fizičnega” objekta.

S predstavo časa kot zaključene opredmetene tvorbe, ki ni nekaj, kar bi se razblinjalo v nič oz. se variirano obnavljalo v stalnem kroženju brez začetka in konca, je povezano tudi temeljno razumevanje glasbe na krščanskem zahodu.

“Kaj je torej čas? Če me nihče ne vpraša, vem; če naj razložim tistemu, ki sprašuje, ne vem,” piše v znanem odlomku iz *Izpovedi* Avguštin. V njegovem razmišljanju se čas razblinja med edino resničnostjo *sedanjega* trenutka, torej tistega med “že” in “še-ne”, ter neulovljivo resničnostjo *meje* med preteklostjo in prihodnostjo, resničnostjo “ničča”, ki nastaja in hkrati izginja.⁶

Kot je opozoril Dahlhaus, se je navedenim Avguštinovim aporijam, ki govorijo seveda tudi o bistvu razumevanja glasbe kot časovnega fenomena, izognil Edmund Husserl. Husserl je namreč “sedanjost” razumel ne kot nekaj trenutnega, bežnega, temveč kot trajanje nekega dogodka, ki ga trajanje izpolnjuje. Njegovo enovitost občutimo tako, kot da gre za neprekinjen “trenutek”. Zlasti primerna za ponazoritev dojetanja tako razširjenega trenutka je prav glasba. Kot izrazita umetnost, ki se dogaja v času oz. za katero bi

³ Jn 5,25, po SSP (poudaril M. B.).

⁴ Prim. op. k Mt 3,2 v SSP.

⁵ Prim. Patricia Carpenter, *The musical object*, v: *Current musicology* 5/1967, 61.

⁶ Prim. C. Dahlhaus, *Estetika glasbe*, Ljubljana 1986, 104.

lahko celo rekli, da je čas njena edina prava "predmetna substanca", se zdi, da more obstajati le zahvaljujoč temu konceptu dojetja časa, po katerem moremo opredeliti minevajoč pojav.⁷ Pri ponazoritvi sedanosti kot dogodka, zapolnjenega s trajanjem, si je Husserl vzel za primer melodijo: "Celotna melodija se kaže kot sedaj prisotna, dokler še izzvene, dokler še zvenijo tisti toni, ki naj sodijo k njej v enovito zamišljenem kontekstu."⁸ Melodija torej ni končana, dokler ne izzveni njen zadnji ton. Vsak ton pa "obstaja" le povezan z drugimi v melodijo. Patricia Carpenter imenuje tak način poslušanja, ki ga zahteva zahodna glasba, "antilogična percepcija", ker zahteva zmožnost razumevanja nesimultanega kot simultane.⁹ Glasba dolguje svoj učinek dejstvu, da ne obstaja zgolj le kot časovno nastajanje, temveč tudi kot prostorsko obstajanje.¹⁰

Razumevanje glasbe kot simultanosti nesimultanega jasno poudarja tudi dejstvo, da je za zaznavanje glasbe odločilnejšega pomena razumevanje odnosov, ki veljajo med toni (torej dojetje povezanosti sukcesivnih dogodkov), kot pa njihova absolutna vrednost (kot posameznih točk), bodisi v smislu njihovega trajanja ali pa npr. njihove tonske višine. Izsledki mnogih glasbeno-psiholoških raziskav potrjujejo tezo, da ne zaznavamo posameznih tonov, temveč njihovo zvezo. Za identifikiranje npr. neke melodije je najpomembnejša postavitev intervalnih razmerij v določenih časovnih intervalih (ritmu). Tako torej melodijo spoznamo kot isto, tudi če jo ponovimo prestavljeno na neko drugo tonsko višino (to seveda pomeni, da so pri taki transpoziciji vse tonske višine v absolutnem pogledu drugačne) oz. če jo ponovimo počasneje ali hitreje (kar torej pomeni, da so absolutne časovne vrednosti znova popolnoma drugačne, kar pa seveda ne ovira prepoznavanja njihovih enako postavljenih razmerij). V tem smislu je tudi zgrešeno ocenjevanje ustreznosti neke interpretacije, kot se to dejansko pogosto počne, zgolj s pomočjo preverjanja absolutnega trajanja konkretne izvedbe. Mnogokrat so si izvedbe zaradi podobno postavljenih razmerij med denimo tempi nekega stavka lahko bližje, četudi so si po trajanju precej oddaljene. Velja pa tudi obratno – lahko gre za dve izvedbi iste skladbe, ki trajata do sekunde enako, a se po notranjih razmerjih razlikujeta in sta si tudi v tem smislu povsem različni. Pri tem velja tudi opozoriti, da ne glede na to, da so za dojetje denimo napetosti neke melodije bistveno pomembnejša medsebojna razmerja med toni (intervali) kot pa njihova absolutna tonska višina, so si intervalna razmerja v različnih legah vseeno med seboj po kvaliteti v našem zaznavanju tudi lahko zelo različna (tako je denimo mala terca v ekstremno nizki legi kvalitativno pravzaprav drug interval kot pa višje postavljen isti interval).

Vsekakor, kot opozarja Husserl,¹¹ je glasbeno zaznavanje nujno povezano z ohranjanjem preteklega v spominu. Husserl to imenuje "retencija". Retencijo dopolnjuje pričakovanje prihodnjega, t.i. "protencija", ravno tako eden od nujnih pogojev za recepcijo glasbenega dela.¹²

⁷ Sodobna glasbena psihologija je tudi empirično skušala postaviti mejo pri zaznavanju zvočnih dogodkov. Tako velja, da dveh zvokov ne razumemo več kot hkratnih, če je med njima več kot 3-5 milisekund. To je torej nekakšna spodnja meja zaznavanja "trenutka". Zato pa lahko šele pri dveh zvokih, med katerima je 30-50 milisekund, zaznamo tudi njuno zaporedje; torej določimo, kateri zvok je nastopil pred drugim. Širše se doživljanje "sedanjosti" opira na posebno pomnjenje in obsega čas približno 3-5 sekund. Znotraj tega časovnega okvira se dogodki odvijajo "zdaj". Prim. Helga de la Motte-Haber, *Psihologija glasbe*, Ljubljana 1990, 94.

⁸ *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, v: *Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung* IX, 1928, 398, cit. po: Dahlhaus, op. cit., 104.

⁹ P. Carpenter navaja članek Helmuta Reinolda, ki je izšel v *Archiv für Musikwissenschaft* 1954. V nje se avtor ukvarja s problemom glasbenega poslušanja.

¹⁰ P. Carpenter, op. cit., 59.

¹¹ Prim. C. Dahlhaus, op. cit., 106.

¹² Poseben poudarek daje odnosu do ohranjanja v spominu in napovedovanja prihodnjega v dojetju časa E. Lévinas. Ta poudarja, da umešča "afirmacija čustvenosti v razmerju do smrti drugega in v razmerju z mojo lastno smrtjo ... ti razmerji v osrčje razmerja z Drugačnim in neprimerljivim", ki pa ga "ne moreta zbrati v sinhronijo niti reminiscenca niti anticipacija". Emmanuel Lévinas, *Smrt in čas*, Ljubljana 1996, 16.

Glasbeno zaznavanje je torej povezano z neko "daljico" glasbenega sedanjika, ki se razteza vse od preteklih, še v spominu ohranjenih zaznav, pa do neposrednega prihodnjika, ko tem zaznavam že iščemo ustrezno nadaljevanje. Na slednjem sloni razumevanje denimo razveza vodilnega tona ali dominantne funkcije, pa pričakovanje reprize sonatnega stavka ali dramatičnega dogodka, ki bo sledil tremolu godal, oz. vse do "prezentanja" našega pričakovanja z varljivo kadenco. Še več je seveda primerov za retencijsko ohranjanje preteklega dogajanja v spominu. To je seveda nujen pogoj sploh za izpeljevanje motivičnega in tematskega gradiva v okviru sonatnega stavka ali denimo razpredanje variacij, pa za Wagnerjevo tehniko *leitmotivov* ali Berliozovo *idée fixe*. Pravzaprav je s tem pogojeno razumevanje vsake akordske zveze kot funkcionalne. Retencijsko ohranjanje v spominu ne velja le za kontinuirano dogajanje, temveč tudi za diskontinuiteto različnih dogodkov, kakršno predstavlja denimo zveza med prvim nastopom *leitmotiva* in njegovimi ponovitvami. Slušna percepcija mora na eni strani izolirati vse nepomembno (npr. zunanje zvoke in spremljavo), hkrati pa združiti vse, kar se zdi povezano v kakršne koli glasbeno-strukturne enote (melodija, harmonija, dvotaktje, stavek, perioda), v retencijskem spominu mora ohraniti celoto ter imeti sposobnost primerjanja (med temami, njihovim pojavljanjem, njihovim spreminjanjem) in nato povezovanja v prostorsko strukturo.

Opredmetenost dojemanja glasbenega časa se odraža tudi v za naš kulturni prostor značilnem prostorskem dojetanju glavnih dimenzij glasbenega časa, torej "višine" tonov, pa tudi trajanja. Najočitnejše se to odraža v notacijskem sistemu. Dvodimenzionalnost notnega zapisa je tako po eni strani posledica naših prostorskih predstav, delno tudi neke pragmatične ureditve zvočnega dogajanja z zapisom, po drugi pa obratno tudi notacija sama dejansko vpliva na dojetanje nekega zvočnega dejstva kot "visokega", "nizkega", kot "zaokrožnega", celo "ireverzibilnega" (kot pri Messiaenovem ritmu) ipd. Tovrstno notacijsko urejevanje je tako močno zakoreninjeno v naši zavesti, da nam vzbuja celo nezavedno konkretne prostorske predstave (predstavljam si, da slišimo glissando navzdol; pri glasbi, ki spremlja na filmskem platnu padanje nekega predmeta, ga nujno povezujemo s tem padanjem; oz. tudi brez vizualne ponazoritve tak glissando lahko "razumemo" kot neko "padanje").¹³

Navedeno navidez nespravljivo nasprotje med minevajočim časom, katerega eksistenco Avguštín postavlja pod vprašaj, in retencijsko v spominu ohranjenim časom Husserlovega pojmovanja celovite zaokroženosti zaznavanja rešuje Henri Bergson z vpeljavo dveh različnih pojmov. Bergson tako razlikuje med doživetim časom (*temps duré*) in poprostorjenim časom (*temps espace*).¹⁴ Prvi je čas našega zaznavanja, realni čas, v katerem se gibljemo. Drugi čas pa je tisti, ki ga opredmetimo, potem ko "izzveni" doživeti čas, je torej popredmetena abstrakcija našega doživljanja, časa, ki smo ga živeli. Slednji je pravzaprav nujno povezan z zaznavanjem glasbenega dela. To celo tako močno opredeljuje naše zaznavanje glasbe, da se zdi, da je sploh pravi pogoj za njeno razumevanje.

Dejansko je za evropsko glasbo temeljnega pomena izoblikovanje koncepta glasbenega dela kot identifikacijske točke, okoli katere se vrtila recepcija glasbe. Glasbeno delo, fiksirano z notnim zapisom, je pravzaprav nekakšen "predmetni substrat" glasbe.¹⁵ Glasba je tako lahko opredmetena v nekem konkretnem predmetu, ki nosi v sebi "intencionalno", če govorimo z jezikom fenomenologije, zveneč predmet, realno zvočno podo-

¹³ Dahlhaus sicer meni, da se v prostorski predstavi, ki jo vzbujajo toni v naši zavesti ter obratno določajo njihov zapis, "križajo konvencionalni in po naravi dani dejavniki". Prim. C. Dahlhaus, op. cit., 111.

¹⁴ Prim. ib., 105.

¹⁵ Prim. L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.

bo. Ingarden pravi, da "vsebuje čas v sebi",¹⁶ intencionalno, nevezano na neko realno izvedbo. Ingarden pomen izvedbe celo v takšni meri zanika, da pravi, da poustvarjalne značilnosti (torej razlike v artikulaciji, tempu, agogiki, jakosti ipd.) ne "sodijo k samemu delu in ne sestavljajo nobene plasti".¹⁷ Oziroma, še ostreje: "Zato pa procesi, ki sestavljajo posamezne izvedbe skladbe, ne sestavljajo te skladbe,"¹⁸ saj je vsako izvajanje glasbenega dela "v drugem odlomku časa, [...] ima drugačno časovno značilnost in bolj razvijajoč se kontinuum časovnih značilnosti."¹⁹

Ideja skladbe je povezana s "celostnostjo, celovitostjo", ki jo v zahodni glasbeni kulturi primarno vzpostavlja zapisanost glasbe na papirju. Celostnost pa tudi najtemeljiteje zaznamuje naše zaznavanje časa, še posebej pa glasbenega časa. V zunajevropskih glasbenih kulturah pogosto naletimo na glasbeno prakso, pri kateri velja, da lahko na določene improvizacijske vzorce glasbeniki neomejeno improvizirajo, da je torej glasbena "struktura" sestavljena iz variacijskega niza, ki je lahko poljubno mnogokrat ponovljen, predvsem pa nima ne jasnega začetka ne konca. V tem smislu je podoben ponavljanju življenjskega ciklusa, ki se stalno krožno presnavlja. Za zahodno glasbo, ki raste iz judovsko-krščanskega kulturnega izročila, vezanega na absolutne, tudi časovne, meje – tako npr. v razpetosti med enim in drugim Kristusovim prihodom ali pa v opredeljenosti z dokončnostjo človeškega rojstva in smrti ter nenazadnje v povezavi z absolutnostjo začetka sveta in njegovega konca v Bogu –, velja, da glasba obstaja primarno kot celovit, zaključen objekt, kot sploh "forma". To je izraz, ki ni domač "zunajevropskim" glasbenim kulturam, prav tako kot praviloma ne poznajo utrjenega zaključenega glasbenega objekta, ki bi ga bilo mogoče opazovati kot zaokroženo, delno ponovljivo zaključeno celoto. To sicer nikakor ne velja brez ostanka za glasbeno prakso, ki se tudi na evropskem "zahodu" na svojem obrobju izmika konceptu glasbenega dela: denimo predrenesancna glasbena kultura ali različne improvizacijske prakse, pa tudi nova glasba, ki zavestno ruši tak koncept umevanja zaključene zaprte glasbene strukture.

Na zahodu je glasba mikrokozmos, arhitektonska konstrukcija. Skladba je končano delo, *opus perfectum et absolutum*. V tem pojmu, ki se pojavi v besedilu *Musica* Nikolausa Listeniusa iz leta 1537, se tudi dejansko dokončno izoblikuje predstava o tiskani in izdani skladbi, ki je odtlej postavljena neodvisno tako od prakse kot od svojega izdelovalca in zmora postati sama na sebi in sama zase samostojen, celovit in neodvisen glasbeni objekt. Zanj velja odnos "drugosti", distanca med poslušalcem in skladbo, ki jo posluša. Na eni strani je torej glasba, pri kateri stoji poslušalec v sredini, na drugi pa glasba, ki jo opazuje, torej "glasbeni objekt, namenjen kontemplaciji nekoga, ki je odmaknjen in delo poslušaja; nekoga, ki doume mnogo daljnosežnejša razmerja strukture v svoji konfrontaciji s skladbo kot celoto."²⁰

V naši glasbeni kulturi je tak predmet označen kot *res facta*. Gre za Tinctorisov izraz, s katerim označuje utrjen predmet, ki ga je mogoče večkrat znova poslušati in tako omogoča kontemplacijo in analizo. Tako "reč" lahko "obkrožim" in se dobro zavedam njene "druge strani".²¹ Pojem *res facta* je sinonim za *cantus compositus* in *compositio* ter označuje komponirano delo, posredovano v pisni obliki (tako sodi k *musica poetica*), za razliko od glasbe, ki nastaja v trenutku izvedbe (*musica practica*). Tinctoris je svoj opis

¹⁶ Prim. C. Dahlhaus, op. cit., 113.

¹⁷ Prim. ib.

¹⁸ R. Ingarden, *Eseji iz estetike*, Ljubljana 1980, 230.

¹⁹ Ib., 277.

²⁰ P. Carpenter, op. cit., 58.

²¹ Ib., 64.

pojma *res facta* utemeljil z razlikovanjem med umetnostmi, ki izdelujejo zaključena dela, ter tistimi, ki nastanejo iz dejanja, iz prakse.²²

Krščanska teorija že zgodaj problematizira pomen izdelovanja trdnih objektov. Sv. Bazilij npr. je tako v 4. st. razlikoval na eni strani umetnosti, ki s svojimi produkti lepšajo človekovo življenje ter so potrebne in koristne, na drugi pa so neuporabne oz. destruktivne umetnosti: "Pri neuporabnih umetnostih, kot so igranje na harfo, plesanje, igranje na flavto, skupaj s koncem dejanja izgine tudi njegov učinek."²³

Res facta se utemeljuje na objektiviziranem, ne pa živečem času, ki je denimo temeljnega pomena za razumevanje improvizacije. Ta nastaja kot proces, v katerega je poslušalec vključen. Enako velja seveda tudi za glasbo zunajevropskih kultur, ki je primarno aktivnost, torej nekaj, kar se počne. Zato se "poslušalec" v tem primeru ne more oddaljiti od dogajanja, se od njega distancirati, glasbe ne moremo objektivizirati kot nečesa, kar stoji nekje zunaj nas. Glasba je del konkretne kompleksne dinamične situacije, povezane z življenjsko aktivnostjo. Zato je glasba v tej zvezi nujno nekaj, na kar se primarno odzovemo, in ne kaj, kar bi lahko neobremenjeno opazovali.

Glasba zahodnega sveta je tako lahko zbrana v "imaginarnem muzeju glasbenih del" kot objektov, pri katerih je glasbeni proces utrjen v produkt.²⁴ Utrjevanje fizičnega objekta kot oddaljenega, obstajajočega samega na sebi, omogoča pravzaprav za našo kulturo značilni temeljni pristop, "kontemplacija". Uresničuje se v procesu, ki se v glasbeni zgodovini evropskih kultur vse bolj uveljavlja. Glasba je utopitev, je premišljevanje, je poglobitev. Glasba je s svojo časovno strukturo tista, ki ne le "prikazuje", "slika", "upodablja", "zrcali" ali "pripoveduje", ampak, kot govorijo novejši raziskave o značilnostih naše percepcije glasbe, more neposredno vstopiti v naše doživljanje zaradi podobne strukturiranosti kot jo imajo naša doživetja, emocije, reakcije etc.²⁵

"Noben estetski material ni bolj prikladen za izražanje neizrekljivega kot zvok," pravi Schilling.²⁶ Zato ni čudno, da postane glasba nosilka transcendentnega pomena. Še več, ga uteleša. V tem smislu je treba razumeti tudi njeno posebno mesto znotraj krščanske liturgije. Glasba omogoča "metafizično kontemplacijo"²⁷ oz. pomeni sama na sebi kontempliranje Božje besede oz. dogajajoče se liturgije nebes.

Vstalega Mesija v podobah nebeškega bogoslužja, ki nam jih slika Janezovo Razodetje, obdaja v liturgiji nebeškega Jeruzalema truma pojočih angelov. Tako je človeško petje pri bogoslužju pravzaprav izraz sodelovanja pri nebeški liturgiji. Petje pri liturgiji je "vstop v vedno že dogajajoče se bogoslužje nebes. Zemeljsko bogoslužje je bogoslužje zgolj tako, da se napoti v že dogajajoče se bogoslužje nebes."²⁸ Philipp Harnoncourt, eden odličnih poznavalcev mesta glasbe v katoliški liturgiji, opozarja na temeljno nalogo liturgične glasbe: "Judje in kristjani soglašajo v mnenju, da njihovo petje in muziciranje kaže

²² V *Liber de arte contrapuncti* (1477) Tinctoris nekoliko natančneje definira *res facta* zlasti v razlikovanju od *contrapunctusa*. Pri tem poudarja, da gre za *res facta*, kadar je v neki skladbi več glasov med seboj povezanih in torej natančno izpeljujejo pravila, ki veljajo za medsebojno vodenje glasov – in to v vseh glasovih. *Contrapunctus* pa je takrat, kadar pojejo *super librum*, ko torej improvizirajo na neko koralno melodijo. Pri tem glasovi niso podrejeni zakonitostim medsebojnega pravičnega vodenja, temveč morajo ustrezati le pravilom vodenja posamičnega glasov v odnosu do koralnega speva, ténorja. Dissonance, ki so v *res facta* prepovedane, se lahko pojavljajo v *kontrapunktu*.

²³ Cit. po: L. Goehr, op. cit., 150. Glasba se je po prepričanju Lydie Goehr ohranila v tem kontekstu zato, ker je bila povezana s posebnimi funkcijami in prežeta z jasno izraženimi religioznimi in teoretskimi pomeni. Tako so zadostovale njene funkcijske izvedbe.

²⁴ P. Carpenter, op. cit., 66.

²⁵ Prim. Laird Addis, *Of Mind and Music*, Ithaca in London, Cornell University Press, 1999.

²⁶ Cit. po: ib., 154.

²⁷ L. Goehr, op. cit., 174.

²⁸ Joseph Ratzinger, *Med izročilom in prenovami*, v: *Cerkveni glasbenik* 88 (1995), št. 7–9, 49.

na nebesa oziroma da prihaja iz nebes ali da prisluškuje nebesom.”²⁹ Eden poglobitnih namenov liturgične glasbe je tako, da zbere srca zbranega občestva in jih “dvigne”, usmeri k Bogu oz. k nebesom, k nebeški liturgiji. V tej zvezi je treba razumeti tudi poseben fizični prostor, ki je običajno v katoliški cerkvi namenjen pevcem. Dvignjen pod strop cerkve namreč povezuje metaforično “višino” nebes z zemeljskim občestvom, zbranim pri “bogosluzju”. V tej zvezi je mogoče razumeti tudi posebno mesto glasbe znotraj katoliške liturgije. Kot del neprestano dogajajočega se bogoslužja nebeškega Jeruzalema in hkrati konkretnega zemeljskega vstopa vanj uresničuje na poseben način biblični časovni paradoks eshatološkega “že” in “še ne”.

²⁹ Ib.