

UDK 784.033

Rudolf Flotzinger  
GrazNAVADNO IN UMETNO VEČGLASJE V SREDNJEM  
VEKU

Podoba evropske glasbene zgodovine se ponavadi začenja nekako takole: najprej je bil koral (se pravi enoglasno petje krščanske cerkve), nato se mu je pridružilo tako imenovano "zgodnje večglasje" (gotovo ne slučajno nekje ob istem času, iz katerega poznamo prve notne zapise, nevme) in na tej podlagi naj bi se od visokega srednjega veka dalje razvijala glasba, ki jo smatramo za zahodno v ožjem pomenu besede (in le o tej bo v nadaljnjem tekla beseda), to je večglasna umetna glasba. Slednjo trditev bi želel še posebej poudariti, tako kot je - po mojem najgloblem prepričanju - vse ostalo danes nujno postaviti dobesedno na glavo. Ker pa v znanosti seveda ne štejejo prepričanja, temveč interpretacije utemeljene na dejstvih, bi želel predočiti svoje razmisleke in argumente, ki so me do njih pripeljali. Poskušal bom ostati čimbolj splošno razumljiv, ne da bi zahajal v posamičnosti.

Celo resni glasbeni zgodovinarji, ki s pravkar omenjeno podobo glasbene zgodovine niso povsem zadovoljni, reagirajo nanjo pravzaprav s trikom: poudarjajo namreč, da bodo pod "zgodnjim večglasjem" umevali le zgodnje umetno večglasje, se pravi, ne ravno zgodnje večglasje, temveč le najzgodnejša pisna dokazila o njem.<sup>1</sup> Vednost o t.i. "zgodnjih oblikah"<sup>2</sup> se je v zadnjih desetletjih znatno izboljšala.<sup>3</sup> Vendar so vprašanja o "predoblikah" in odvisnosti "umetnega" večglasja od "navadnega" bila odrinjena.<sup>4</sup> Zadaj za tem stoji, naj bo mimogrede omenjeno, tudi znana delitev naše stroke na zgodovinsko in sistematično muzikologijo,<sup>5</sup> ki jo prepogosto napačno umevamo (in bi jo bilo končno treba preseči z ustreznejšimi definicijami).<sup>6</sup>

Guido Adler je hotel večglasje (po 1880) izpeljati iz heterofonije.<sup>7</sup> Le-temu nasprotujoči model Rudolfa v. Fickerja, iz leta 1930, izpeljavo, ki povezuje (so)zvenenje in melos,<sup>8</sup>

1 Prim. Rudolf Flotzinger, Was heißt hier frühe Mehrstimmigkeit? v: Poročilo s simpozija *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft. Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?*, Mainz 1991 (vtisku).

2 Osvobodene rasnih intencij (Marius Schneider, Ist die vokale Mehrstimmigkeit eine Schöpfung der Altrassen?, v: *Acta mus.* 23/1951, 40-50) danes večinoma posplošujemo oblike heterofonih različic, paralelizme, kanone in bordune, in sodimo, da so zadostne za opisovanje zgodnjih oblik večglasja.

3 Prim. Hans-Heinrich Eggebrecht, povzetek Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, v: *Geschichte der Musiktheorie* 5, Darmstadt 1984, 9-88.

4 Zgodovinarji se deloma razglašajo kot za ta vprašanja nepristojne, in sicer iz strahu pred preinterpretiranjem. Tako npr. Fritz Reckow govori o "Handschinovem zares strastnem iskanju dokazil o poznoantičnem večglasju" (*Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit*, v: *Forum musicologicum* I, Bern 1975, 154).

5 Prim. Guido Adler, Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, v: *VfMw* 1, 1885, 1-29.

6 In sicer tako, da bi vprašanja metode, ki so bila dolgo časa v ospredju, zanemarili in izpostavili relevantnost časovne osi (vzdolžni, oz. prečni prerez).

7 Guido Adler, Die historischen Grundlagen der christlich-abendländischen Musik bis 1600, v: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 15, 1880, št. 44-47; isti, Studie zur Geschichte der Harmonie, v: *Sitzungsber. d. österr. Akademie d. Wiss. phil.-hist. Kl.*, zv. 98, Wien 1881, 781-830; isti, Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit, v: *VfMw* 2, 1886, 271-346; isti, Über Heterophonie, v: *Jb. d. Musikbibl. Peters* 15, 1908, 17-27.

je poskušal Ewald Jammers (okoli 1960) modificirati in konkretizirati glede na razmerja v zahodni glasbi,<sup>9</sup> razlagal je organum v *Musica enchiriadis* iz 9. stoletja, ki ga na splošno imamo<sup>10</sup> (notni primer 1) za izhodišče celotnega nadaljnjega glasbenega razvoja (t.j. razvoja glasbe kot umetnosti) in ki ga je mogoče konkretno spremljati ter teoretično reflektirati - s povezavo paralelnega organuma (= sozvenenja) z *diaphonia basilica* (= bordunom).<sup>11</sup> Še predno zastavimo vprašanje, ali lahko soočanje dveh principov predstavlja dovolj tehno utemeljitev,<sup>12</sup> kaže poudariti globoko razliko med obema. Razlika je vsaj indirektno nakazana že v zgodnjih teoretskih spisih<sup>13</sup> in živi dalje predvsem v različnih, a medsebojno pogojenih vlogah vertikale in horizontale v zahodni umetni glasbi.<sup>14</sup>

Že iz logičnih razlogov, in ne le zato, ker ni možno navesti razlogov in časovne opredelitve za kasnejši razvoj, velja oba principa imeti za enako stara, kot je glasba sama. Vprašamo se lahko le, kdaj in kako sta zmogla biti tako daleč ozaveščena, da ju je bilo poslej možno z določenim ciljem (racionalno)<sup>15</sup> glasbeno uporabljati. Predno načnemo to temo, si oglejmo oba elementa posamično.

## 1. O načelu sozvenenja

Znanstveniki danes soglašajo, da je bil t.i. paralelni organum iz 9./10. stoletja, sprejemljiva navezna točka zgodnjih glasbenih teoretikov, obenem že produkt abstrahiranja prakse.<sup>16</sup> Vendar pa dojemanje petja, ki poteka v čistih intervalih, kot nekakšno "obarvano enoglasno" petje<sup>17</sup> in zgolj sozvenenje,<sup>18</sup> torej kot enoglasje,<sup>19</sup> ni nikakršno pozno spoznanje, temveč je že zgodaj imelo pomembno vlogo. Bilo je nujen predpogoj za nadaljnji razvoj, s tem ko je z večkratnimi preinterpretirani očitno ponujalo možnost, da ostane primerno in ustrezno zgodnjekrščanski zahtevi: namreč, da naj bi bilo petje v cerkvi *una*

8 Rudolf Fricker, Primäre Klangformen, v: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 36, Leipzig 1930, 21-34.

9 Da ta razmerja močno določajo večglasje in kompozicijo, se zdi nedvomno; danes jim uspevamo do določene meje tudi slediti. Prim. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München-Zürich 1991.

10 Ernst Ludwig Waeltnr, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, tipkopis disertacije, Heidelberg 1955, delna objava v *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 13, Tutzing 1975; Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, 354; Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, v: *Geschichte der Musiktheorie* 5, izd. Frieder Zaminer, Darmstadt 1984, 9-87.

11 Ewald Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und in Frankreich. Der Choral als Musik der Textausssprache*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Heidelberg 1962, 183 ff.

12 Prim. Joseph Smits van Waesberghe, Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter (von etwa 800 bis 1400), v: *AfMw* 26, 1969, 249-275.

13 Npr. tipologija organuma Gvida Aretinskega (ca. 1025).

14 Po simptomatični plati je to vprašanje že pred časom artikural Wulf Art ("Peripherie" und "Zentrum" in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. und 14. Jahrhunderts. Einleitung, v: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974*, izd. Hellmuth Kühn in Peter Nitsche, Kassel etc. 1980, 17).

15 To racionalnost imamo od Maxa Webra naprej za bistven kriterij razlikovanja zahodne glasbe od drugih kultur (Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921).

16 Prim. npr. Edith Gerson-Kiwi, *Vocal Folk-Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition*, v: *Yuval* 1, Jerusalem 1968, 179.

17 Prim. Guido di Arezzo, *Micrologus* pogl. V; cit. Arnold Schering, Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter, v: *Jb. Peters* 28, 1921, 50; pravtako Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, v: *Geschichte der Musiktheorie* 5, Darmstadt 1984, 26.

18 Spretno razlikovanje med "večzvenskostjo" in "večglasjem", ki ga je skoval Paul Marquardt že leta 1936 (*Der Gesang und seine Erscheinungsformen im Mittelalter*, disertacija Berlin, Dortmund 1936, 93) je žal ostalo neopaženo.

19 Kar se je, kakor se zdi, dogajalo v srednjem veku v aristotelskem smislu; prim. Charles Burnett, *Sound and its Perception in the Middle Ages*, v: *The second sense. Studies in hearing and musical judgement from antiquity to the seventeenth century*. Warburg Institute Surveys and Texts 22, London 1991, 64.

voce. Vendar to *una voce* niso nikoli razumeli kot *enoglasno* v današnjem pomenu. Domnevno načelno enoglasje t.i. gregorijanskega korala je pravtako le interpretacija (in sicer pozna),<sup>20</sup> če ne celo fikcija, ki v tej obliki ne more ostati veljavna<sup>21</sup> za celotno zgodovino in za vse oblike korala. Zborovsko enoglasje je neizpodbitno nekaj zelo umetnega.

Najvažnejši temelj za to domnevo so že naravne podlage same: V evropskem srednjem veku je bilo nedvomno ne le skupno petje moških in žensk v paralelnih oktavah - tako kot danes - nekaj vsakdanjega, temveč je bilo tudi v cerkvi<sup>22</sup> povezovanje moških in deških glasov<sup>23</sup> samoumevno.<sup>24</sup> Zelo verjetno so moški<sup>25</sup> peli tudi v različnih glasovnih legah (prsnih in falzet).<sup>26</sup> Ali so med njimi in paralelnim petjem moških in dečkov občutili kakršno bistveno razliko, lahko v najboljšem primeru le domnevamo.<sup>27</sup> Akustične danosti govorijo temu kvečjemu v prid: kombinacija moških in deških glasov namreč, zaradi razmerij med zgornjimi toni, krepki predsvem oktave, pri oktaviranju le s prsnimi glasovi in falzeti moških pa močnejše izstopajo tudi kvinte.<sup>28</sup> Že zaradi zunanjih okoliščin (zgodnja posvetitev dečkov v samostanih, večletno vadenje korala) se zdi upravičeno domnevati, da so povezavo moških in deških glasov prakticirali že od davnine in skoraj enakovredno.

Na to je moč navezati naslednji premislek: Že na ta način nastaja nekakšen naravni, oktavno-kvintni organum, zaradi visoke stopnje zlivanja<sup>29</sup> oktav in kvint pa se zdi petje, tako v oktavah kot tudi v paralelnih kvintah, ne le verjetno (kot pradavni tradicijski nasledek) temveč domnevno tudi prvotno.<sup>30</sup> Težko pa je reči, kdaj so taki efekti postali toliko zavestni, da so pripeljali do namenske glasbene uporabe. Neizpodbitno je, da je običaj vedno, pogosto celo izredno dolgo časa, pred poskusom razlage. Tako bi v zvezi z obravnavano povezavo kazalo naprimer opozoriti na prepihovanje nekaterih pihal v prve alikvote (oktavo in kvinto), ali na dejstvo, da je že antična *hydraulis*<sup>31</sup> poznala ne le posamičnih piščali, temveč tudi vrste piščali,<sup>32</sup> ustrezno prvim zgornjim tonom, torej miksture. Odtod se zdi

20 ki bi ga prav tako lahko pripisali večglasju, kot se je obratno le-to nanašalo na enoglasje.

21 Rudolf Flotzinger, *Una voce - Die Ausführung des Chorals und das Problem der frühen Ein- und Mehrstimmigkeit*, v: *Musikkulturgeschichte. Festschrift Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, izd. Peter Petersen, Wiesbaden 1990, 439-448.

22 v kateri so - očitno ne le v zlorabljeni interpretaciji 1 Kor. 14, 34: *mulieres in ecclesia taceant*, temveč še daleč v srednji vek in kot vzporednica judovstvu - bile žene potisnjene v ozadje; prim. Irene Heskens, *Miriam's sisters: Jewish women and liturgical music*, v: *Notes* 48, 1992, 1193-1202.

23 Hucbald (c. 840-930), *De harmonica institutione: cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit; Musica enchiridias: si voce virili organizetur simul cum voce puerili, sunt hae duae voces sibi per diapason consonae* (cit. po Fritz Reckow, *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit. Obenem prispevek o pomenu "instrumentalnega" v poznoantični in srednjeveški teoriji glasbe. V: Forum musicologicum I. Basler Studien zur Musikgeschichte 1*, Bern 1975, 113, 133); še Anton F.J. Thibaut (*Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1824, 33) sodi, da je treba omeniti, da je ljudsko petje "praviloma v oktavah".

24 Zavodi, kjer so se dečki učili petja, so izpričani za čas od 5. stoletja dalje; Coelestin Vivell, *Die liturgische und gesangliche Reform des hl. Gregor d. Gr. Festschrift zu dessen dreizehnhundertjährigem Jubiläum*, Seckau 1904, 52 sl.

25 Prim. po eni strani razlikovanje med glasbeniki, ki igrajo na visoke lire, in tistimi, ki igrajo na *kinnorot* (se pravi s spodnjo oktavo) v judovskem hramu, po drugi pa diferencirano uporabo prsnega glasu in falzeta pri jemenitskih Judih; prim. Abraham Zebi Idelsohn, *Gesänge der jemenitischen Juden. Hebräisch-orientalischer Melodienschatz 1*, Leipzig 1914, 17.

26 Zdi se da ima še danes falzet na Orientu večjo vlogo kot pri nas.

27 Eric Werner, *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Millennium*, London - New York 1959, ne vsebuje nikakršnih podatkov o tem, tudi o paralelnem petju ali drugih enostavnih oblikah večglasja ne.

28 Rudolf Flotzinger - Werner Jauk, *Zur gesanglichen Stimmgebung im Mittelalter oder Klangforschung und Mediaevistik*, v: *Festschrift Fördermayr* (v tisku).

29 Le-to danes vidimo predvsem kot psihično kvaliteto in jo povezujemo z zgodnjimi procesi učenja; prim. Ernst Terhardt, *Zur Tonhöhenwahrnehmung von Klängen II. Shema funkcioniranja v: Acustica* 26, 1972, 173-199; isti, *Ein psychoakustisch begründetes Konzept der Musikalischen Konsonanz*, v: *Acustica* 36, 1976/77, 121-137.

30 Konkretno za mediteranski prostor in Bližnji vzhod prim. Hans Hickmann, *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern II, 1*, Leipzig 1961, 86.

31 Marianne Bröcker, geslo *Hydraulis*, v: Honegger-Massenkeil, *Das große Lexikon der Musik* 4, 146.

povezava z omejevanjem pojma grškega *organona* (lat. *organum*) z orodja na *glasbilo* in končno na analogno vokalno izvedbo povsem sprejemljiva.<sup>33</sup> Ali bi zato že formulacijo *in organis canere* pri Avguštinu (354-430) smeli spraviti s tem v zvezo, se pravi, jo interpretirati kot paralelno petje, ostaja zaenkrat še odprto.<sup>34</sup> V sirijskih cerkvah naprimer danes (ni znano od kdaj) pogosto ne le meniški ali semeniški zbori temveč celotna občestva vadijo recitiranje v paralelnih kvartah ali kvintah.<sup>35</sup> V srednjeveški zahodni cerkvi je petje v paralelnih kvintah že v 9. stoletju teoretizirano, na posvetnem področju pa je dokazano in potrjeno od 10. stoletja.<sup>36</sup> Tudi zaradi tega lahko domnevamo, da je bilo v praksi mnogo starejše (po drugi strani pa ga v folklori po celi Evropi lahko spremljamo do najnovejšega časa).<sup>37</sup>

Ker moški prsni ton in falzet stojita v medsebojnem naravnem oktavnem razmerju, je njuno oktaviranje morda bližje kot pa kvintno razmerje, za katerega so višji moški prsni glasovi pravtako uporabni. V tej luči je treba videti ne le sočasno rabo moških in deških prsni glasov za oktaviranje, temveč tudi oktavno razširitev kvintnih organumov navzgor in navzdol,<sup>38</sup> ki ga omenjajo zgodnji teoretiki (notni primer 2). Dejstvo, da te okoliščine noben avtor ni izčrpaneje obravnaval, bi znova lahko podprlo domnevo, da je šlo za samoumljivost in za bistveno večjo starost.

V vsakem primeru pa stopimo na zgodovinska tla z znano papeževu *schola cantorum* v Rimu, o kateri je v zvezi z "zgodnjim večglasjem" bil že velikokrat govor. Ustanovljena je bila najpozneje okoli leta 700,<sup>39</sup> sestavljali so jo, kot je znano, sedem subdiakonov in določeno število dečkov. Vodja je bil *archicantor*, funkcija, ki bi znala biti identična s *primiceriusom*; le-ta, njegov namestnik, ki so ga imenovali *secunderius*, in *tertius (scholae)* so bili solisti pri mašnem petju.<sup>40</sup> Morda šele pozneje, v vsakem primeru pa od 8. stoletja dalje, so štiri nadaljnje moške člane *scholae* označevali kot *paraphonistae* (prvega, se pravi četrtega v celotni hierarhiji, kot *archiparaphonista*). Peter Wagner je leta 1927 vzlet te oznake kratkomalo kot napotilo, da gre za večglasje.<sup>41</sup> Temu je ugovarjal Armand Gastoué,<sup>42</sup> dočim je Carl-Allan Moberg na temelju podatka pri psevdo-Longinusu (1. pol. 1. st.) že leta 1929 sklepal, da bi na čelo latinskega večglasja "poslej morala stopiti parafonija, ne pa organum"<sup>43</sup> - kar pa se ni uveljavilo. Do primerljivega izida je leta 1931 prišel tudi Jacques Handschin:<sup>44</sup> izraz *paraphone Töne* naj bi po njegovem mnenju

32 Pozornost zbuja dejstvo, da je gradnja orgel prav v tem ostala vedno aktualna; pomislimo, recimo na zgodnje traktate *De mensura fistularum* ali na konstruiranje alikvotnih glasov in kombinacijskih piščali.

33 Vrsta te povezave pa je kontroveržno vprašanje; prim. Reckow, *Organum-Begriff*, 34 sl. Dvomljivo je mesto pri Almarju iz Metza (ok. 775 - ok. 850), dvomljivo, ker morda operira z dvema različnima pomenoma besede, čeprav prav tako prevzema Avguštinu (*Enarrationes in ps. 150, 7*, izd. Dekkers-Fraipont: CCL 40, 2195): "*Quibus ideo fortasse addidit organum, non ut singulae [cordae] sonent, sed ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinatur in organo*" (cit. po Anders Ekenberg, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*. Bibliotheca theologiae practicae 41, Stockholm 1987, 181).

34 2 Par 7,6; 2 Par 32,12 *levitae scientes organis canere* - pri tem je zanimivo tudi to, da so bili za to pristojni leviti (že v hramu so bili to pevci).

35 Heinrich Husmann, *Die ostkirchlichen Liturgien und ihre Kultmusik*, v: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* I, izd. Karl Gustav Fellerer, Kassel etc. 1972, 60.

36 Prim. *Simplex chorda sit extensa voce quindenaria*, v eni od pesmi iz Cambridgea (cit. po Friedrich Ludwig, v: Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte* I, Berlin 1930, 162).

37 Werner Bachmann, *Die Verbreitung des Quintierens im europäischen Volkslied des späten Mittelalters*, v: *Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, 25-29.

38 Znan literarni dokaz je npr. štiriglasno petje v satiri *Ysengrimus* [1148] iz visokega srednjega veka, prim. izd. Ernsta Voigta, Halle 1884, 372.

39 Josef Smits van Waesberghe, *Neues über die Schola Cantorum zu Rom*, v: *Bericht [über den] Zweiten internationalen Kongreß für katholische Kirchenmusik [in] Wien 1954*, Wien 1955, 114.

40 Altman Kellner, *Musikpflege im mittelalterlichen Kremsmünster*, v: *ÖMZ* 25, 1970, 148, op. 3.

41 Peter Wagner, *Über die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges*, v: *ZfMw* 9, 1927, 2-7.

42 Armand Gastoué, *Paraphonie et Paraphonistes*, v: *Revue de musicologie* 9, 1928, 61-63.

43 Carl-Allan Moberg, *Eine vergessene Pseudo-Longinus-Stelle über die Musik*, v: *ZfMw* 12, 1929/30, 220-225.

44 Jacques Handschin, *Musikalische Miscellen I*, v: *Philologus* 86 N.F. 40, 1931, 52-59.

pomenil "sočasno ... v konsonančnem razmerju", vendar bi ga "ne kazalo kratkomalo enačiti s 'kvintami in kvartami'".<sup>45</sup> Iz tega je šele pozneje prišlo do zavrnitve Wagnerjeve hipoteze; leta 1948 je Handschin predložil, da bi parafoniste umevali enostavno kot "zboriste".<sup>46</sup> Nedvomno ustrežnejše jih je 1904 označil Coelestin Vivell kot "sopevce"; Curt Sachs pa je okoli 1940 omenjeno mesto pri psevd-Longinusu interpretiral v smislu borduna;<sup>47</sup> 1955 je poskušal tudi Otto Kinkeldey dokazati, da so parafonisti pevci borduna. V istem smislu jih je razumel 1962 tudi Ewald Jammers,<sup>48</sup> dočim jih je Curt Sachs ob koncu življenja (1959) brez dodatne publicirane utemeljitve interpretiral kot "pevce kvint".<sup>49</sup> Zaradi tega je to vprašanje še vedno odprto, celo zagonetno.<sup>50</sup> Zato ga kaže še enkrat načeti.

Handschinovo zadnje stališče je bilo argumentirano predvsem s tem, da grška<sup>51</sup> beseda *paráphonon* sicer pomeni dobesedno *vzporedni glas*, vendar je bila v poznogrški teoriji v protislovni rabi: Thrasyll (ok 100) in Michael Psellus (11. st.) sta jo rabila za konsonanci kvinto in kvarto, Gaudentius (4. st.) pa za intervala ditonus in tritonus, ki stojita med konsonanco in disonanco. Razen tega nista, čeprav bi to skoraj lahko domnevali, izpričana ne samostalniki *paraphonistes* ne glagol *paraphonízein*. Kar je točno. Glede na omenjeno razhajanje pa je Handschin domneval, da bi *paraphon* pri Thrasyllu (1. st.) ustrezalo oznaki *symphon* pri Gaudentiusu (4. st.). To hipotezo bi želel razširiti v tem smislu, da bi potem (analogno) Thrasyllov izraz *antiphon* ustrezal izrazu *homophon* pri Gaudentiusu in sicer tudi zato, ker Thrasyll sploh nima pred očmi splošne razdelitve intervalov, temveč le primerja "*symphonia kat' antíphon* (konsonantno v smislu antifonije)" in "*katá paráphonon* (konsonantno v smislu parafonije, kvarte in kvinte)".<sup>52</sup> Takšna primerjava je razumljiva ne toliko iz teoretskih razlogov,<sup>53</sup> kolikor iz praktičnih: prav glede na določeno uporabo. Danes je splošno sprejeto, da ima beseda *antiphon* nekaj opraviti z oktavnim razmikom (med moškimi in ženskami oz. deškimi glasovi),<sup>54</sup> vendar je bil pomen besede s časom tako posplošen (zborovski polovici) kot tudi zožen (antifonija kot zvrst). Enako je treba torej tudi pri izrazu *paraphon* računati z določenimi premiki v pomenu. V besedah samih nikakor ne tiči tudi intervalski pomen. Grška predpona *pará* ne pomeni le *poleg*, temveč tudi *vzdolž; zvenenje vzdolž* pa pomeni prav natanko to, kar razumemo pod paralelizmom (v njem tiči isto pará). Thrasyllova primerjava se zdi torej sprejemljiva: kljub določenim ujemanjem se in sovpadajočim značilnostim (danes bi rekli stopnji prežemanja in stapljanja), kaže različovati oktave in kvinte. Oktava je bila tudi takrat že "mejni primer": po eni strani so jo imeli "za nekaj kar je blizu soglasju, primi", le-ta jo je lahko tudi "zastopala",<sup>55</sup> oboje pa je lahko pri izmeničnem petju bilo uporabljano tudi kot zvenenje "drugo proti drugem" (grško *antí*). Nasprotno pa sta kvinta in kvarta prav posebej primerni za paralelno petje in iz naravnih ter teoretskih razlogov lahko tvorita izhodišče za paralelno petje;<sup>56</sup> rabi drugih intervalov so

45 Izgleda, da se je temu stališču pridružil tudi H.H. Eggebrecht, prim. Anonymus, geslo *Paraphonia* (!), v: Honegger-Messenkeil, *Das große Lexikon der Musik* 6, 195.

46 Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, 129-132.

47 Curt Sachs, *Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung*, Berlin 1968, 239; pri tem je pomembno sklicevanje na Plutarha.

48 Ewald Jammers, *Musik im Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankreich*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Heidelberg 1962, 185.

49 Curt Sachs, *The wellsprings of music*, Den Haag 1962, 178. Pravtam citirano Kinkeldeyevno predavanje pa očitno ni bilo natisnjeno.

50 Prim. npr. Heinrich Husmann, geslo *Organum*, v: *MGG* 10, Kassel etc. 1962, 225, ali geslo *Paraphonia*, v: *Das große Lexikon der Musik* 6, 195.

51 Grške in latinske črke so transkribirane.

52 Oba citata po Handschin, *Musikalische Miszellen*, 54.

53 Glede na njihovo stopnjo zlivanja namreč; prim. Lukas Richter, "Des Psellus vollständiger kurzer Inbegriff der Musik" v Mizlerjevi "Bibliothek", v: *BzMw* 9, 1967, 49.

54 Werner, *The Sacred Bridge*, 175.

55 Handschin, *Musikalische Miszellen*, 54; isti, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, 208.

56 To je bila morda tudi utemeljitev Curta Sachsa (prim. op. 33).

pripisovali še bolj artificalni značaj.<sup>57</sup> (Tako tedaj ne obstaja več niti protislovje glede na Gaudentiusa.) Se pravi, glede na izhodišče našega premisleka, da oktaviranje niso že v prvem tisočletju umevali na isti način, kot kvintiranje, kot sozvenenje (razen tega se kvintiranje lahko še enkrat ojača z oktaviranjem). Glede na neposredno vprašanje pa pomeni, da so izvajalce te umetnosti<sup>58</sup> prav zato označevali z latinsko sposojenko<sup>59</sup> *paraphonistae*: njihovo petje je bilo umetno okraševanje,<sup>60</sup> čeprav se je od enoglasnega zborovskega petja razlikovalo le stopenjsko;<sup>61</sup> njihova dejavnost pa ni bila nikakor podrejena (Handschini "zboristi"), temveč je nasprotno veljala za specializirano.

Zvočna primerjava je bila razen tega tudi v *Ordo Romanus* 9. stoletja vsaj enkrat<sup>62</sup> jasno izpeljana: ob Veliki noči niso preprosto razlikovali moške in dečke (ter njihove glasovne lege); tudi dečki *paraphonirajo* (karkoli že naj bi to pomenilo), in sicer skupaj s solisti.

Na ta način bi se dalo, v vsakem primeru bolje kot je to zmožel Jammers, argumentirati v tem smislu, da je papeška *schola cantorum* poznala "pedsrednjeveški organum",<sup>63</sup> vendar pa bi ga želel videti vsaj tudi (če ne celo prej) kot paralelni organum, v vsakem primeru pa ne tako enoznačno, kot da je to ison/bordun/*diaphonia basilica*.<sup>64</sup> Umevanju *paraphonistov*, kot "zboristov" v Handschinovem smislu, tako dolgo ne stoji nič napoti, dokler je očitna zborovska izvedba<sup>65</sup> (kakor se zdi v primeru paralelnega petja in pétega borduna). Odločitev med obema možnostima ne le da je komaj možna (razen o pomenu besede *paraphonista* kot "vzporedni pevec", kar bi se približalo blodnem kolobarju), temveč se ne zdi nujna, ker je danes nesporno, da obe skupaj predstavljata izhodiščni sestavini za poznejši organum. Mislim, da gre za dve samoumevni možnosti, enako (ali celo v določeni povezavi) kot znano razlikovanje med antifonalno in responzorialno izvedbo.

Držalo pa naj bi vsaj to, da so bili paraphonisti pevski specialisti in da so se ustreznih glasovno tehničnih veščin zmogli naučiti ne le moški, temveč tudi dečki. Te pa so naravnost nujne, če ne izhajamo - kar je pri papeški kapeli posebej razumljivo in to omenjajo tudi poznejši teoretiki - iz enostavnih paralelnih kvint, temveč iz različnih oktavnih razširitev: s spodnjim oktaviranjem paralelnih kvint nastajajo tudi paralelne kvarte (t.i. kvartni organum je naslednji razvojni korak), za zgornje oktaviranje pa potrebujejo mnogi moški - za dvojno oktaviranje pa tudi dečki - falzet.<sup>66</sup> Prav v to smer se premešča tudi pomen besede *paraphonista*: gre torej za nekoga, ki je glasovno specialno izobražen. Tako je nato tudi ostalo: celotnega nadaljnega razvoja, vsaj od tripla in quadrupla Perotina (ok. 1200) se ne bi dalo zamisliti brez poklicnih falzetistov (ki so jih šele v 16. st. delno zamenjali kastrati, in sicer spet v papeški kapeli).

Razen tega, kot je pričakovati, pa zgodnjih dokazil iz besedne skupine "paraphon"<sup>67</sup> ne najdemo le pri glasbenih teoretikih. Poméni, ki jih zajemajo starofilološka pomožna sredstva, od Platonovega *Timaios*a do Cirila iz Aleksandrije (+444), sicer niso homogeni (samostalnik, skupaj s pripadajočim pridevnikom in glagolom) in imajo sicer vsi nekaj

57 Najmočneje je razhajanje sozvenenja poudarjala sekunda.

58 Pripomnimo: ne vse člane *schola cantorum*.

59 Ustrezna grška beseda ni izpričana; Joseph Furlanetto, *Totius latininitatis Lexicon* IV, Prati 1868, 498.

60 Pri *ornatu* utemeljuje tudi *Musica enchiridias* uporabo večglasja.

61 Mogoče ga je zato interpretirati tudi v smislu *una voce*; Flotzinger, *Una voce*, 446 sl.

62 *Ordo Romanus* XXVII, c. 70; izd. Michel Andrieu, *Les ordines Romani du haut moyen age* III, Louvain 1951, 363.

63 Jammers, *Musik im Byzanz*, 180. Izraz "pedsrednjeveški" prav gotovo ni posrečen.

64 Prim. Jammers, *Musik im Byzanz*, 185.

65 Tu bi torej vsekakor bilo na mestu tudi ustrezno tolmačenje omenjenega Avguštinevega citata.

66 Na možnosti "glasu, ki hoče biti nenaraven" je opozoril tudi Jammers (Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik, v: *AMw* 14/1957, 249). Tudi za to bi bile primerne primerjave predvsem s starimi kulturi kot tudi z etnološkim gradivom (Sachs, *Wellsprings of music*, 83 sl.).

67 Dokazi pri: Henry G. Lidell - Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1843, nova izdaja 1968, 1330.

opraviti z "zvokom", vendar so očitno (in morda le slučajno v teku časa) povezani z različnimi konotacijami. Vendar pa te razlike spet izginejo, če ne mislimo na razmik med toni, ampak na vzporedje (paralelo nekemu izrazu, tonskemu vtisu, petju).<sup>68</sup> Vsaj v tem smislu zmorejo tudi le-ti podpreti zgoraj nakazano pojasnitev besede.

## 2. O načelu ležečega tona

Glede na princip sozvenenja kaže princip ležečega tona imeti za sekundarnega (kar ne pomeni nujno tudi: znatno mlajšega), saj ga ne izpeljemo iz naravnih danosti, temveč iz rabe. Pred ležečim bordunskim tonom, od katerega je melodija bolj ali manj neodvisna, je bilo vsekakor ponavljanje enega zvoka (najprej udarci ob telo, nato tolkala,<sup>69</sup> h katerim sodijo tudi zvonovi).<sup>70</sup> Nadaljnje stopnje stiliziranja predstavlja preiciziranje na natančno določen ton ali zaporedje tonov in morebitno "harmonsko"<sup>71</sup> sklicevanje na melodiko. Naj omenimo (kakor tudi v Evropi dolgo uporabljane in znane instrumente za izvajanje borduna) predvsem grški *aulos*, nato dude in lajne.<sup>72</sup> V ljudski glasbi je bordunski princip še danes zelo razprostranjen,<sup>73</sup> tudi na vokalnem področju.<sup>74</sup> Ni pa znano, kdaj je vstopil v petje krščanske cerkve. Verjetno je bil, podobno kot petje v paralelah, že od vsega začetka samoumeven in ga niso razumeli kot prekršek proti *una voce*-zapovedi.<sup>75</sup> Enako kot pri principu sozvenenja, smo sicer najprej navezani na zelo splošno verjetnost.<sup>76</sup> V različnih vzhodnih cerkvah je princip borduna še danes edina tehnika, ki v določenem smislu pre-sega enoglasje.<sup>77</sup> Toda kontinuiteto lahko najprej le domnevamo, ne moremo pa je dokazati. Jasno pričevanje o obstoju najbolj znane oblike, t.i. *isona* v grško-ortodoksni liturgiji, ki ga pojejo na finalisu, imamo "šele iz časa turških osvajalnih pohodov"<sup>78</sup> (t.j. 1453). Tudi če bi sledili argumentaciji, ki *oligon*-znak starobizantinske notacije (s pomenom prima oz. ponovitev tona) vidi kot predhodnika ali znanilca bordunskega principa,<sup>79</sup> bi zmogli datirati princip le nekaj stoletij bolj zgodaj. Gledišče, da petje isona v ruski ortodoksni cerkvi sploh ni bilo znano, je bilo sicer nedavno ovrženo, vendar tudi to dokazilo ni zelo staro. Bolj važno bi bilo namreč, če bi grški epsilon ali znak, ki ustreza obrnjeni številki "3" v ruskem

68 Sicer pa opozorimo tudi na primerljivo latinsko paralelo "*concinere*".

69 Kot vsa druga orodja so tudi glasbila umetni "podaljški" človekovega telesa.

70 Erich M. von Hornbostel, Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen, v: *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 3, Leipzig 1910, 484.

71 Beseda vedno označuje posebno vrsto "ujemanja", vendar naj bi je ne posploševali v določenem (glasbeno)teoretičnem smislu. Bordun najpogosteje ustreza razmerju, ki korelira s prvimi zgornjimi toni. O spreminjajočih se bordunskih tonih prim. Curt Sachs, *Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung*, Berlin 1968, 239; isti, *The Wellsprings of music*, Berlin 1962, 183.

72 Prim. Martin Vogel, Zum Ursprung der Mehrstimmigkeit, v: *KmJb* 49, 1965, 57-64; Waeltner (*Organum*) ima stare zahodne orgle prav za bordunski instrument; prim. Reckow, *Organum und frühe Mehrstimmigkeit*, 34.

73 Doris Stockmann (izd.), *Volks- und Populärmusik in Europa*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 12, Laaber 1992.

74 Tako npr. kot "iso" označeni zborovski bordun v Albaniji; prim. Alica Elsčekova, Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan, v: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, Bratislava 1981, 218; Nikolaj Kaufmann, Die Mehrstimmigkeit in der Liedfolklore de Balkanländer, v: *BzMW* 9, 1967, 3-21.

75 Prim. Flotzinger, Dic Paraphonista.

76 Sachs, *Die Musik der Alten Welt*, 89; Hans Hickmann, La musique polyphonique dans l'Egypte ancienne, v: isti, *Musicologie pharaonique*. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 34, Kehl 1956, 97; Jammers, *Musik in Byzanz*, 185 op., 323; Subhi Anwar Rashid, Die Musik der Keilschriftkulturen, v: Albrecht Riethmüller - Frieder Zaminer (izd.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 1, Laaber 1989, 11.

77 Pri tem postaja še posebej očitno, da bi bila nujna (vsekakor internacionalizirajoča) razširitev terminologije (kot ločevanje med "večzvočnim" in "večglasnim").

78 Oliver Strunk, Die Gesänge der byzantinisch-griechischen Liturgie, v: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* I, izd. Karl Gustav Fellerer, London etc. 1972, 129.

79 Peter Wagner, Neumenkunde. *Einführung in die Gregorianischen Melodien* II, <sup>2</sup>Leipzig 1912, 12.

rokopisu iz 15. stoletja iz samostana na Atosu, lahko razlagali kot heironomično gesto<sup>80</sup> in bi le-to celo kazalo povezati s staroegipčanskim znakom - roko za osnovni ton.<sup>81</sup>

Naj bo kakorkoli že: zahodnoevropska dokazila za tehniko ležečega tona so starejša<sup>82</sup> kot vzhodna. Že zaradi tega razširjeno naziranje, da naj bi petje isona bilo "značilno za vzhodne cerkve" - vsaj v tej obliki - ni vzdržno.<sup>83</sup> Tudi Jammersova domneva, da je bilo to petje v 7./8. stoletju uvoženo iz Bizanca v Rim, še posebej pa povsem njegova interpretacija tega procesa kot "eminentno političnega",<sup>84</sup> stojita zaenkrat na majavih nogah. Naša razmišljanja o pojmu parafonije pa (vsaj) tega njegovega nazora ne podpirajo. Nedvomno je princip ležečega tona v organumu *Musica enchiradiis* že predpostavljen (ponovitve tona *vox organalis* do doseganja kvartnega intervala, glej notna primera 1 in 5), Gvido Aretinski pa navaja (okoli 1025) popoln zgled (glej notni primer 4).<sup>85</sup> Že samo zaradi tega je treba predpostaviti, da so ta način poznali že preje in ga kaže projicirati v karolinški čas.<sup>86</sup> Dvomi o tem, ali je nekaj isonu ustreznega bilo znano v rimski cerkvi,<sup>87</sup> so povsem neutemeljeni. Kot instrumentalni običaj je izpričan z ustreznimi instrumenti, vokalni pa okoli 1200 v Northumerlandu tudi pisno.<sup>88</sup> Med prve, ki so za ta način uporabljali do danes običajen termin *bordun*, sodita angleški notredamski teoretik Anonymus IV (okoli 1275)<sup>89</sup> in Hieronymus de Moravia (med 1272/1304). Z oznako *diaphonia basilica* (kot nasprotje *organica*) pa ga navaja šele *Summa musicae*<sup>90</sup> (in samo ta), ki so jo nekoč pripisovali Johannesu de Murisu (1290-po 1351). Pod nazivom *pumhart* najdemo ta princip nato izpričan pri t.i. menihu iz Salzburga (Mönch von Salzburg) (2. pol. 14. st.)<sup>91</sup> in kot pravitak instrumentalni *bordone* v 14. stoletju v Italiji.<sup>92</sup> Handschinovega podatka o pétem bordunu iz 15. stoletja<sup>93</sup> trenutno ni mogoče verificirati. Ob teh nazivih naj omenimo še analogne srednjeveške *pes*<sup>94</sup> in zgodnjenovoveški ostinato<sup>95</sup> *ad modum tubae vel lyrae*.<sup>96</sup> Razlika med enim edinim bordunskim tonom in večimi sočasnimi ali ponovljenimi je spet le sto-

80 A.W. Konotop, Dude v cerkvi ali skrivnost znaka "3", v: *Rossijskaja muzykal'naja gazeta* 11, 1989, 6, cit. po Eleni Schewtschuk, Überblick über die altrussischen Notationen, v: *Altrussische Musik*, izd. Nina Gerasimowa-Persidskaia. Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 10, Graz 1993, 66.

81 Gl. Hans Hickmann, Art. Handzeichen I. Altertum und aussereuropäische Musik, v: *MGG* 5, Kassel etc. 1956, 1445.

82 Če bi hoteli misliti na prenos, bi morali predpostaviti - tako glede na zvonove, kar bi bilo popolnoma v nasprotju z dosedanjimi mnenji - obratno smer.

83 Najpoznejše od 12. stoletja v Gruziji (gl. Christian Hanninck, Music of the Georgian rite, v: *The New Grove* 7, London 1980, 241-243), v stari Rusiji pa od 17. stoletja, so bile razvite specifične oblike večglasja (gl. prispevek Galine Poshidajewe, Elene Alexandrowe in Nine Gerasimowe-Persidskaia v: *Altrussische Musik*, GMA 10).

84 Jammers, *Musik im Byzanz*, 196, 185.

85 *Sexta hora sedit* z bordunskim tonom f, cap. 19.

86 Tako meni npr. tudi Thrasymbulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Göttingen-Heidelberg 1954, 16.

87 Arnold Geering, Die frühe kirchliche Mehrstimmigkeit, v: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* I, 361.

88 Giraldu Cambrensis, *Descriptio Cambriae* (1198), nazadnje cit. pri Eggebrechtu, *Musik im Abendland*, 19.

89 Fritz Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus IV*, Edition. Beihefte zum AfMw 4, Wiesbaden 1967, 80, 4; prim. razen tega Dagmar Hoffmann-Axthelm, geslo *Bourdon*, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972, st. 1.

90 Izd. Gerbert, *Scriptores* III, 239; Jacques Handschin, Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte, v: *Schweiz. Jahrbuch f. Musikwissensch.* 5, Aarau 1931, 19.

91 Franz V. Spechtler - Michael Korth - Johannes Heimrath (izd.), *Der Mönch von Salzburg*, München 1980, 22: *Das taghorn auch gut zu blasen und ist sein pumhart dy erst note und yr under octava slecht hin*.

92 Handschin, Rolle der Nationen, 32 op.

93 Jacques Handschin, Musikalische Miscellen, v: *Philologus* 86, 1930, 56 op.: "Doslej neznan podatek v nekem rokopisu iz 15. stoletja, ki ga citiram v *Schweiz. Jahrbuch für Musikwiss.* V, posreduje sicer vednost o večglasju pri 'orientales gentes', vendar obenem tudi o prednosti 'occidentales' v tej umetnosti".

94 Npr. v znanem kanonu *Sumer is icumen in* (13. st.).

95 Ostinato maloštevilnih tonov ne bi, po mojem mnenju, kazalo preveč ostro ločevati od borduna (takorekoč ostinata z le enim tonom ali akordom); zato jim tudi ne bi prisojal bistveno različne starosti.

96 Handschin, Die Rolle der Nationen, 40 op.



penjska, ne pa načelna. Vendar bi nas to tukaj pripeljalo predaleč. Zato bi le nakazal, ne pa tudi podrobno spekuliral, ali so tudi druge tehnike petja (npr. grleni glas in contratenor) imele v Evropi določeno vlogo (in predvsem kakšno).

### 3. Povezava obeh načel

Zdaj bi se lahko vrnili k Jammersovi hipotezi, da je šele združevanje obeh načel (paralelizma in borduna) sprožilo zahodnoevropski organum. (Glej notne primere 1-8.) Poudarimo še enkrat: nobenega od dveh principov ne moremo pripisati samo vzhodu ali zahodu (še manj pa predelom severno oz. južno od Alp ali Sredozemlja [?], kot je to poskušal storiti Jammers); nasprotno, oba sta vsaj "prastara". Tudi v papeški *scholi cantorum* ju ne moremo jasno razdvojiti. Bolj pomembna je vsekakor hipoteza, da je tu prvič v Evropi očitna določena vokalna umetelnost. S tem pa se odpirajo nadaljnja vprašanja: 1) o položaju tega stiliziranega načina petja v Rimu, 2) o njegovem razširjanju odtod, in 3) povezave z izhodiščno hipotezo o visoki starosti obeh principov. Jammers vidi organum (seveda ob sklicevanju na precej pozne vire iz 12. stoletja)<sup>97</sup> kot papežev privilegij.<sup>98</sup> Kot problem se ne kaže toliko vprašanje, kako naj bi bil tak privilegij presežen (gotovo le postopno), temveč gre bolj za poskus razjasnitve pojava kot takšnega, in to stopnjema, predvsem soočeni s situacijo, da naj bi bil Rim po eni strani hotel svoje petje (t.i. gregorianiko)<sup>99</sup> vsiliti Frankom, po drugi pa naj bi jim kratil vpogled v načine njegovega izvajanja (ki razen tega niso bili nikoli predpisani).<sup>100</sup> Položaja ne kaže argumentirati niti z določenimi vrstami organuma (paralelni ali z držanim tonom), saj zaradi pomanjkanja trdnih opornih točk ne bi prišli dalje od spekulacij. Če se je način izvajanja *scholae cantorum* razlikoval od tistega v drugih velikih cerkvah, bi veljalo predpostaviti, da je ne samo močno fasciniral ostale, temveč da so ga ambiciozni škofi in opati poskušali tudi posnemati. Znano je, da so - ne le v Metz - od 8. stoletja naprej odpirali pevske šole (večinoma so jih tudi poimenovali *schola cantorum*); že iz tega dejstva samega bi lahko sklepali, da so med poklicnimi pevci,<sup>101</sup> ki so delovali v teh šolah, vsekakor bili tudi parafonisti.

Dejansko so parafonisti izpričani<sup>102</sup> ne le v Rimu, temveč - to pot s pomočjo priročnikov za latinščino - skozi ves srednji vek:<sup>103</sup> enega *paraphonista s peniculo* (t.j. dirigentsko palico, se pravi zborovodjo) najdemo na "*grandis basilica*" v Franciji v 9. st.,<sup>104</sup> v St. Alban de Mayence ok. 950,<sup>105</sup> v Poitiersu v letih 959, 967 in 969,<sup>106</sup> v S.-Genou-de-

97 Adhemar de Chabannes (ok. 1000), Ekkehart (po 1220) in Martinus Polonus (13. st.), papež Vitalijan (vladal 657-672) so povezovali koral z organumom.

98 Jammers, *Musik im Byzanz* 180 sl. oz. 183, 189, 196 sl.

99 Vprašanje koralnih inacič, papeških maš itd. lahko tukaj brez pomislekov izvzamemo, vendar bi v tej zvezi znalo biti pomembno (prim. Jammers, *Musik im Byzanz*, 182), da so *archicantores* bili najpogosteje opati benediktinskih samostanov blizu Laterana ali sv. Petra (prim. Vivell, *Die Reform des hl. Gregor*, 54; Kellner, *Musikpflege*, 148).

100 Citirani viri Adhemarja, Ekkeharta in Martinusa (prim. op. 54, 55) temu jasno nasprotujejo.

101 Npr. v Metz, prim. Walter Lipphardt, *Der Karolingische Tonar von Metz*. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 43, Münster 1965, 2, pri čemer tudi številka osem ne bo slučajna.

102 Izd. Andrieu, *Les ordines Romani* II, 1948, 81 in III, 1951, 363.

103 O tem pričajo naslednji viri (občasno citirane izdaje niso upoštevane): Karl du Fresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* VI-VII, 1883-87, NA Graz 1954, 161; R.E. Latham, *Revised medieval latin word-list*, London 1965, 332; Albert Blaise, *Lexicon Latinitatis Medii Aevi*, Turnholt 1975, 653; J.F. Niermeyer, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden 1976, 761; *Novum Glossarium Mediae Latinitatis ab anno DCCC usque ad MCC*, izd. Jacques Monfrin, Hafniae 1987, 294; tudi zadevni snopič *Thesaurus linguae latinae*, ki je že na voljo, ne vsebuje ustreznega gesla.

104 Monachus Sangallensis (= Notker Balbulus), *De Carolo Magno* lib. 1, c. 8; izd. Philipp Jaffé, *Monumenta Carolina*. Bibliotheca rerum Germanicarum IV, Berlin 1867, 638.

105 *Pontificale Romano-Germanicum* [iz St. Albana med 950-64], c. 99, izd. Cyrille Vogel - Reinhard Elze, *Le Pontifical Romano-Germanique du dixième siècle* II. Studi e testi zv. 227, Città del Vaticano 1963, 185.

l'Éstrée ok. 1000,<sup>107</sup> 1027 v St. Jean-d'Angély,<sup>108</sup> 1055 in 1091 v Autunu,<sup>109</sup> v Fara (Sabina/Italija) v 11. st.,<sup>110</sup> jasno ga ločijo od *precentorja* kot tudi *succentorja* v Ripollu (Katalonija) ok. 1046/47,<sup>111</sup> v Montecassinu že daljši čas pred 1115,<sup>112</sup> v Ferrari ok. 1190,<sup>113</sup> dvakrat v Cahoru,<sup>114</sup> v Nivernaisu;<sup>115</sup> na neznanim mestu ca. 1375.<sup>116</sup> V repertoarju sekvenc v St. Martialu v Limogesu (10.-12. st.) najdemo besedo *paraphonista* vsaj trikrat.<sup>117</sup> Žensko obliko *Paraphonista vel cantrix* oz. *precentrix* najdemo 1188 v Jeruzalemu.<sup>118</sup> *Pontificale Romano-Germanicum* (Iz St. Albana med 950 in 964) omenja *infantes paraphonistae*.<sup>119</sup> Zbuja pozornost, da razen *Ordo Romanus*, praktično<sup>120</sup> povsod navajajo le posamezne parafoniste. Razen tega le starejši vir razlikuje *paraphonista* od *cantorja* (Ripoll), poznejši (Ugutio 1190) pa ju celo enači: "*id est cantor, quasi parans et incipiens phonos, id est cantus*".<sup>121</sup> Morda takšna etimologizacija dovoljuje celo sklepanje o poskusu prilagajanja spremenjeni funkciji.<sup>122</sup> gotovo so si le v izjemnih primerih lahko privoščili več pevcev-specialistov;<sup>123</sup> zborovodja<sup>124</sup> pa je tudi v manjših cerkvah moral imeti posebno izobrazbo. Ta pa je gotovo slej ko prej vključevala tudi vokalno tehniko. To naprimer kaže napotek v Beauvaisu (ok. 1230),<sup>125</sup> da naj bi vse rezponzorije v psalmih peli *cum falso*.<sup>126</sup>

Čeprav seznam dokazil za sedaj še ni zelo dolg, pa nas opozarja, da v njem najdemo tako škofijske cerkve, kot tudi samostane;<sup>127</sup> razen tega nam omogoča sklepanje, da je bilo vsaj v večjih cerkvah vse bolj, če že ne splošno razširjeno navadno večglasje (vsekakor ob artificialnem) vse v 15. stoletje. Dejstvo, da takrat dokazov naenkrat ni več, gotovo ne sovпада slučajno s časom, iz katerega imamo spet večje število zapisov "primitivnih" oblik: to je gotovo povezano tudi z vse večjim razkorakom v odnosu na umetnostni razvoj, ki se je ok. 1200 začel širiti iz Pariza (Perotin) in njegovim postopnim zginevanjem iz cerkevne območja.

Če torej parafonisti niso nikakršni podrejeni zboristi, temveč specialisti, potem tudi paralelni organum gotovo ne more biti iznajdba teoretikov in ga le-ti niso predstavili iz pedagoških razlogov temveč kot navezno točko za svoje v bodočnost zagledane poskuse.

106 *Cartularium S. Hilarii Pictaviensis* p. 32, 17; izd. L. Redet, Documents pour servir à l'histoire de l'église Saint-Hilaire de Poitiers, v: *Mém. Soc. Antiqu. Ouest* 14, 1847.

107 *Vita S. Genulfi*, knj. 2, pog. 23.

108 *Cartularium S. Iohannis Angeriensis*, 308; izd. G. Musset, Le cartulaire de l'abbaye royale de Saint-Jean d'Angély, v: *Arch. hist. Saintonge* 39, 1901 in 33, 1903.

109 *Cartularium S. Symphoriani Augustidunensis* 18, 45; izd. A. Deléage, Recueil des actes du prieuré de Saint-Symphorien d'Autun de 696 à 1300, Autun 1936.

110 Guido Farfensis, *Disciplina* c. 1, 5, 8; izd. Bruno Albers, *Consuetudines monasticae I*, Stuttgart-Wien 1900.

111 *Rotuli Rivipollenses*.

112 *Vetus (!) scheda de confirmatione abbatis Casinensis apud Angelum a Nuce* (letnica 1115 izhaja iz sklicevanja na *Leo Marsicanus, Mon. Casinensis, deinde Cardin. Ostiensis*, ob. 1115).

113 Ugutio Pisanus, episcopus Ferrarensis, *Liber derivationum* (1190).

114 *Tabularium ecclesiae Cadurcensis*.

115 *Tabularium S. Cyrici Niverniensis* št. 71.

116 Latham, *word-list*, 332.

117 Izd. Guido Maria Dreves, *Die Prosen der Abtei St. Martial*. Analecta hymnica 7, Leipzig 1889, 98 *Dic paraphonista* (str. 111), 164 *Alme Deus* (str. 181), 173 *Exsultet nunc* (str. 191).

118 *Cartularium hospitis S. Iohannis Hierosolimae*; izd. J. Delaville Le Roulx, *Cartulaire générale de l'ordre des hospitaliers de S. Jean de Jérusalem (1100-1310)*, Paris 1894.

119 Ne slučajno na cvetno nedeljo, prim. *Pueri Hebraeorum*.

120 *Paraphonistarum turba* v St. Martial - Prosa AH 7, 173 je lahko mišljeno tudi metaforično.

121 Cit. po *Novum glossarium* 294. Analogni podatek pri Du Cange, 161, *sub Alibi* naj bi, napačno, pomenilo isto.

122 *(Archi)cantor = primicerius* toda *(archi)paraphonista*.

123 Le v tem primeru so potrebovali tudi *archi-paraphonista*.

124 Prim. tudi: *officium incipiant duodecim fratres, quibus annuerit paraphonista (Liber tramitis I 13, 4, 23, 20)*.

125 Wulf Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, Editionsband, Köln 1970, 7.

126 Beseda *falsatum* je izpričana od 12. st.; Niermeyer, *Lexicon Minus*, 407.

127 Večkrat zastavljano vprašanje o različnem odnosu katedral in nekaterih redov do večglasja torej v tej obliki ni dopustno.

Končno, na značilno dejstvo, da notiranje in večglasje koralna časovno sovpadata, pada s tem posebna luč: *una voce* dokončno ne interpretiramo več kot *enoglasno*, temveč vse bolj kot *uniformno* v celotnem cerkvenem vplivnem območju.

S tem pa smo našli priključek na že splošno znan razvoj večglasja (predvsem od Pariza ok. 1200). Ostane nam le naloga, opozoriti na vrsto točk v tem razvoju, ki se bodo po tem, kar je rečeno, pokazale v drugačni luči in bodo bolj razumljive:

- T.i. simultani tropus ali t.i. dvojezični Kyrie iz 10./11. st. (npr. tekst v paralelnih kvintah nad prvotno koralno inačico) kaže tolmačiti kot derivate čisto zvočne predočbe, torej s principom sozvenenja.

- Znani, nenavadni tonski sistem *Musicae enchiriadis* (2. pol. 9. st.), enako kot gvidonski nauk o heksakordih, ali celo določeni vidiki cerkvenih tonalitov in diskusije o uglasitvah in komah v teoretskih traktatih postanejo razumljivejši, če jih umevamo v povezavi s kvintnim organumom (kot paralelni kvartni organum, vsekakor oktaviran); paralelni kvartni organum, ki ne izhaja od tod (namreč iz spodnjega oktaviranja), torej paralelne zgornje kvarte,<sup>128</sup> bi takoj sprožil težave s tonskim sistemom.

- Kvartni organum *Musicae enchiriadis* (notni primer 5) je še dokaz mehanične povezave ležečega glasu in vzporedij; toda tudi še mnogo pozneje so radi tonalne težave skušali premoščati s pomočjo ponovitev tonov.

- Vse večji pomen protipostopa kaže imeti za zavestno nasprotje paralelnemu gibanju.

- Jasno ločevanje postopka nota-proti-noti na eni strani in melizma proti ležečem tonu na drugi v 12. st. bi lahko direktno izpeljali iz obeh navedenih principov.

- Najzgodnejši organumi, ki rabijo različne intervale (7, 8, delno tudi ogrodja poznejših), poznajo, enako kot starejša sozvenenja, le kvinto in kvarto, nato oktavo, primo, vsekakor pa oktaviranja.

- Tudi pri poznejših tehnikah improvizacije, kot sta *sights* in *fauxbourdon*,<sup>129</sup> imajo ti intervali najbolj pomembno vlogo.

- Po določitvi intervalnih razmerij so bile paralele, zaradi ločevanja glede na običajno sfero, "prepovedane".

- Z vse večjo zapletenostjo pravil<sup>130</sup> prihaja nujno do prehajanja od improvizacijske igre h kompoziciji.<sup>131</sup>

- Prav tako postaja izvedba organumovega glasu nujno solistična.

- Leoninski organum je ekstremni kompozicijski izkoristek bordunskega principa, toda brez "onoga" drugega si ga ne moremo zamisliti: posamični ton cantusa firmusa postane spremenljivi (zborovski) bordun, ta pa ni več osnovni ton (*finalis* ali pa *tuba*)<sup>132</sup> nanovo oblikovane (solistične) melodije nad njim; ostane pa (spodnji) glavni glas, tako da je prvotna lega glasov spet vzpostavljena.

- Perotinski diskantni stavek na idealen način povezuje oba principa z ritmičnim principom, zato pa tudi kompozicijskotehnično daje podlago za celotni nadaljnji razvoj zahodnoevropske umetne glasbe.<sup>133</sup>

128 Tudi v tem je utemeljena artificalnost zasnutka *Musicae enchiriadis* (prim. Eggebrecht, *Mehrstimmigkeitslehre*, 27).

129 Komaj da je treba poudariti, da je celo ta oznaka razumljiva le glede na pravtako še naprej obstoječi bordun; prim. Dagmar Hoffmann-Axthelm, geslo *Bourdon*, dalje *Faburden*, *Fauxbourdon*, *falso bordone*, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972.

130 Prav kmalu pravil ni bilo več mogoče izpolniti v realnem času, temveč je bil potreben daljši čas, tako za odločitev med različnimi možnostmi, kot tudi zavoljo zapisa.

131 Najpozneje od t.i. "Zieltonpraktiken" t.j. prakse ciljnega tona skupine okoli *Ad organum faciendum*, ko tudi ne beremo več izključno "z leve proti desni"; prim. Kaden, *Musiksoziologie* 349 sl. Jasno je, da zapis ne pomeni takoj tudi že skladbe.

132 *Finalis* in *tuba* sta prav tako povezani z bordunom (prim. op. 22), pri čemer pa so seveda spremembe recitativnega tona prinesle s seboj posledice glede na uporabnost zadevnega *modusa*.

- "Igračkanja s stavkom", kot so npr. eksperimenti z zgornjim ležečim tonom,<sup>134</sup> kažejo, da so se te povezave v zavesti strokovnjakov še dolgo ohranile.

Zato bi bil čas, da bi si jih tudi znanost ponovno spravila v zavest. Najmanj enako pomembno pa je spoznanje, da je razlikovanje med *musica plana* in *mensurabilis* šele sprožilo našo današnjo (neustrezno in nepravilno) polarizacijo med enoglasjem in večglasjem. S samimi definicijami se je ne da preseči. Mislim, da sem v tej smeri nekaj načel, ostaja pa še veliko nadaljnjega dela.


## SUMMARY

*The usual socio-historical picture proceeds from the assumption that at the beginning there was monophony to which in the 9th century polyphony was added and that this now separates Western artificial music from other cultures. This is backed not just by a developmental trend of thinking that can today no longer be upheld but also by the fact that over a long time the current situation can be traced only according to sources stemming from ecclesiastic environment. Also the statement that the so-called Gregorian chant was invariably and essentially monophonic (in the present-day sense of the word) cannot be borne out. On the contrary this monophony was highly artificial and subsequently idealized. Not only is the joint singing of men and women (or rather, of boys) in fact the singing in parallel octaves but the joint singing in different vocal techniques (like chest voice and falsetto) irrespective of the natural harmonics in itself creates a kind of parallel organum in octaves and fifths. Undoubtedly people were for a long time unaware of this. In principle parallel singing is hence as old as music itself. Similar is the case of bourdon, although this cannot be explained through natural harmonics but merely in terms of use, i.e. of simultaneous singing, jerky bodily movements and playing on the instrument. With the combining of the two principles there obviously begin theoretical explanations of the organum and these can be traced right from the 9th century onwards. Further arguments for the already early "pre-mediaeval organum" can be arrived at through analysis of the concept of "paraphonist", a kind of "parallel singer". These singers, who can be traced in the papal 'schola cantorum' from the 8th century onwards (as well as their technical singing skills) have been, as proved, imitated throughout the Middle Ages all over the area of influence of the Roman Church. Otherwise the popes would have been spreading their kinds of singing without an adequate singing style, which seems in itself highly improbable. On the contrary the monophony-polyphony polarization, which continues to shape contemporary musical thinking, is related to the understanding of the subsequent development of Western music. But if we dissociate ourselves from this, it is possible to present a more adequate account not only of other 'primitive' forms of polyphony (also outside Europe) and their partly independent trends of development but also (through rationalization) of specific Western qualities.*

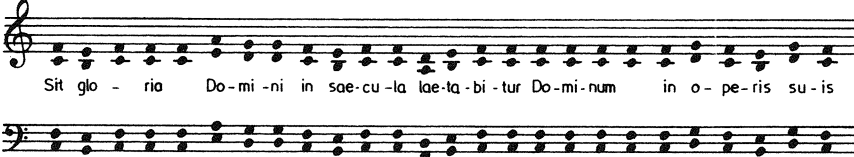
133 Rudolf Flotzinger, *Die Discantussatz im Magnus liber und seiner Nachfolge*. Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 8, Wien-Köln-Graz 1969.

134 Flotzinger, *Discantussatz*, 201.

Musica enchiriadis (2. pol. 9. stol.)

1   
Rex coe - li, do - mi - ne, mo - ris un - di - so - ni  
● = vox principalis, ● = vox organalis

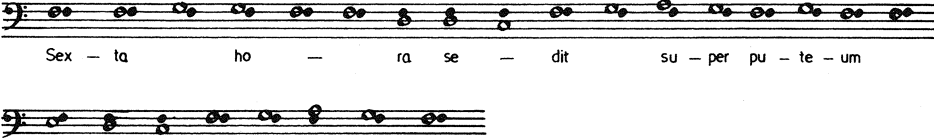
Huchbald (+ 930)

2   
Sit glo - ria Do-mi-ni in sae-cu-la lae-ta-bi-tur Do-mi-num in o-pe-ris su-is

Musica enchiriadis

3   
Tu po - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us

Gvido (Micrologus, - 1025)

4   
Sex - ta ho - ra se - dit su - per pu - te - um

Musica enchiriadis

5   
Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us

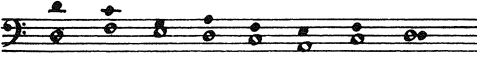
Musica enchiriadis

6   
su - per pu - te - um

Milanski traktat (- 1100)

7   
Hoc sit vo - bis i - ter

Traktat iz Montpelliera (ok. 1100)

8   
A - - - - - men