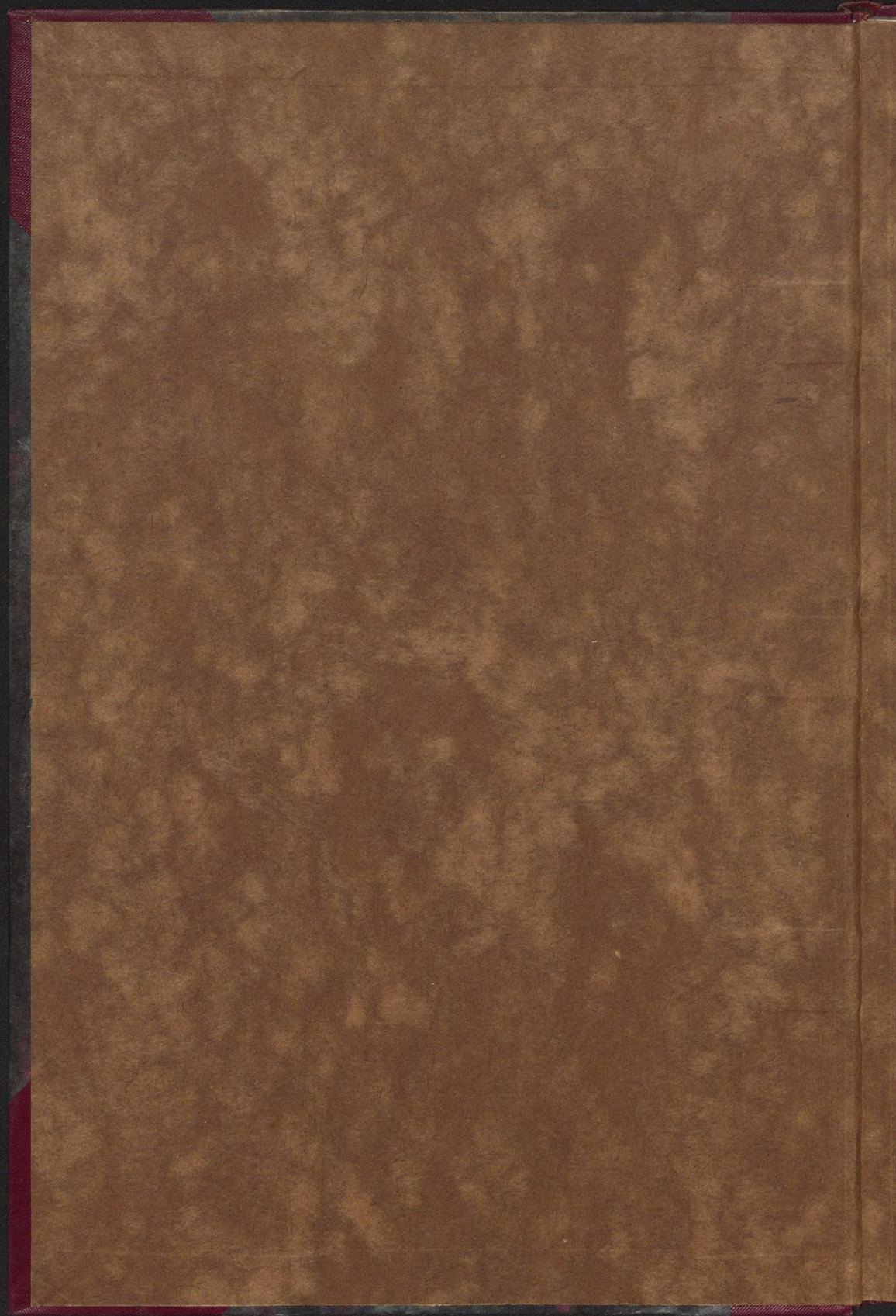




72489.




 II
 72489


Gregorianski koral,

njegov postanek, razvoj in uporaba.

Po svojih predavanjih
 na poučnem tečaju v Ljubljani spisal dr. Jos. Mantuani.

(1909)

Panes stojimo gledé cerkvenega petja, osobito pa gledé koral pod vtiskom papeževega „motu proprio“. Ta okrožnica je za katoliško cerkveno petje velikega pomena, četudi sedaj marsikomu dela preglavico. Njena podlaga sega po zgodovinskih koreninah in stoji na temelju resnega in dolgotrajnega učenjaškega in umetniškega dela. Njen namen je, poživiti katoliško liturgijo na polju glasbe s pomočjo tistih napevov, ki so bili zloženi v dôbah globoke, istinite vernosti. Zato želi sv. Oče, da se po-prime katoliški svet koral v onih oblikah, ki so izraz srčnočutne vernosti, ker naj tudi petje pomaga izvrševati namen, da se versko ošibeli, deloma celó propali svet pomladi v Kristu. Kaj se to pravi? Ali naj se začnemo baviti izključno le s koralom in naj ga prepevamo dan in noč, roke križem držé, da se pomladimo v Kristu? Ne, to dandanes ni mogoče, in zato tega ne zahteva in ne želi sv. Oče, ampak to je njegov namen, da se cerkveno petje prepoji po umetniškem potu s prvodobno vernostjo in cerkveno resnostjo.

Vsakemu izmed Vas pripada torej visoka kulturna naloga, vsak je v tem smislu misijonar, vsak ima pred seboj idealne cilje, vzvišeno delo.

Da se tega prav zavemo, se je treba ozreti po zgodovinski podlagi koral. Spoznali bomo, da imamo v njem sila starodavne in častitljive kulturne ostanke, ki nam jih daje cerkev v ohranitev in gojitev. Umetniške starine od trdih snovi spravljamo dandanes v lepa poslopja, ki jih imenujemo muzeje. Zakaj neki? Zató, da imamo za nova dela dobre stare uzorce. In stari koral? Tudi ta je nedosegljiv vzorec dobrega cerkvenega petja.

Pregledali bomo torej ob kratkem, 1.) kako da je nastal gregorianski koral, 2.) kako se je razvijal in 3.) kako so ga uporabljali v raznih dōbah.

Najprej še opazko o imenu: koral.

Prikrojena je ta beseda po latinskem izrazu: (cantus) „choralis“, to je: korno petje. Imé ni še zeló staro. Prišlo je v rabo šele v 2. polovici 14. veka, takrat, ko se je začelo udomačevati v cerkvi večglasno petje, ki se je izvajalo v cerkveni ladji in pozneje na glasbenem koru, večjidel od laikov. Kajti beseda „kor“ (chorus) znači zbor duhovnikov in pa mesto, kjer se snidejo, to je prezbitერი. „Koral“ je torej petje, ki ga rabi duhovniški zbor, ali pa posamezen duhovnik v koru, ali z drugo besedo v prezbitერი. Latinski izraz „choralis“ se rabi v zvezi s petjem prvič — kolikor je bilo mogoče dosedaj dognati — v Ardaških štatutih (Statuta Ardacensia) l. 1356. (Ducange, Glossarium). Ker pa imenujejo protestantje večglasne, lahne, homofonne skladbe za ljudsko petje tudi „koral“, prideli so glasbeniki pristnemu koralu v določilo še besedo „gregorianski“, da se loči od protestantovskega pojma. Prvega razločka (med kornim in drugim petjem) seveda ni bilo treba delati, dokler se petje v koru in izven kora ni še načelno ločilo; in razlike med gregorianskim in protestantskim koralom do reformacije tudi ni bilo treba poudarjati. Pri protestantih obstoja sploh imé „koral“ po krivici: kajti niti po bistvu njihovo petje ni koral, niti po kraju, kjer se poje, ker protestantska cerkev ne pozna petja duhovniškega zbora v cerkvi in tudi nima zanj potrebnega prostora.

Sedaj pa pogledjmo zgodovino tega petja v duhovniškem koru.

V tem oziru so nazori še različni. Dandanes si stojita nasproti dve teoriji: eni pravijo, da je prišlo petje iz jeruzalemskega templja in iz judovskih sinagog v krščansko cerkev, drugi pa trdijo, da je dobila Kristova cerkev svoje petje (t. j. glasbo) od poganskih Grkov in Rimcev.

To vprašanje je za nas velikega kulturno-zgodovinskega pomena. Ž njim so se bavili razni učenjaki, pa so vso stvar, kot se meni vidi, s svojimi nasprotstvi temeljito zmedli.

Tu je treba široke kulturno-zgodovinske podlage in na tej moramo razpravljati, ne pa samo s pomočjo glasbene in politične zgodovine iskati razvoja cerkvenega petja.

Gotovo je, da so prinesli najprvi kristjani, ki so izšli iz judovstva, svoje petje s seboj v novo cerkev. Saj so imeli isto podlago v svetem pismu, kot Judje. Da so prepevali bibliške psalme vemo iz Dejanja apostolov (4, 24, 25) in iz pisem sv. Pavla (Kološ. 3, 16 in Efež. 5, 19). Izraz „duhovne pesni“, ki ga rabi sv. Pavel v obeh pismih, pa pomeni „navdihnjene“ pesni (πνευματικαί), nasproti pisanim psalmom in bibličnim pesnim.

Nad to je pa prepevanje psalmov bilo liturgično posebno v sinagogah. Kajti za prvotno obliko krščanskega bogoslužja je dala gotovo sinagoga vzorec, ne pa liturgija osrednjega templja jeruzalemskega (Vigouroux, Les synagogues au temps de Jésus Christ v: Mélanges bibliques, 1882. — Duchesne, Origines du culte chrétien (1903) p. 46 nsl. — Bäumer, Geschichte des Breviers, 1895, p. 37 nsl.) Kajti bistveni deli krščanskega bogoslužja v

prvem času, namreč: berilo, homilija ali nagovor in molitev s petjem so bili tudi v sinagogalni liturgiji v navadi.

Kristus sam se je držal tega obreda pri zadnji večerji, vsaj v glavnih potezah in je prepeval svetopisemske pesmi z apostoli.

Nedvomno je tudi, da so prišli s teksti tudi napevi iz sinagog v prve krščanske verske zveze.

A pri tem je pa vendarle treba globlje poseči in pomisliti, 1.) kaki da so bili ti napevi, kaki so mogli in morali biti, in pa 2.) koliko časa so bili v veljavi.

Pri tem moramo zastaviti tudi še nadaljno in osnovno vprašanje: Ali je bila hebrejska glasba narodno svojstvo ali ne?

To vprašanje je zanikati na celi črti. Zakaj?

Iz zgodovine vemo, da so bili Hebrejeji pod različnimi vplivi, predno so dobili božje zapovedi. Kot nomadje so prišli z raznimi narodi v dotiko, in tedaj se je Hebrejcev rado kaj prijelo. Zato je Abraham zbežal iz Harana, da je mogel obdržati vero v enega in pravega Boga. Njegova potomca Izak in Jakop sta tudi ostala nomada in ohranila vero. Posebnega pomena zanje je bilo približno 400 letno bivanje v Egiptu. Takrat so prišli prvikrat pod odločen vpliv kulturno in duševno sila razvitih Egipčanov.

Pri teh je bila glasba zelo v čislih; bila je tudi umetniško dovršena in teoretično urejena. To vemo v prvi vrsti od Platona, grškega modrijana, kateri v svojem spisu o postavah (*Nóμοι*, II., 656 in VII., 799. Izdaja Teubner-Hermann, stran 40 nsl. in 212 nsl.) silno hvali egiptovsko zborna petje, tako glede na melodije, kakor tudi na ritem in pravi naravnost, da moramo občudovati Egipčane, ker so take napeve izumili, da so ljudi krotili in čistili njihove naravne strasti. Učeni Grk vsklikne: „To mora biti božje delo, ali pa delo kakega od boga navdihnjenega človeka.“ Tudi Pythagoras, grški modrijan, je bival 22 let v Egiptu, je postal tam član tebenskega duhovniškega zbora († c. 500 pred Kr.). Tam se je učil petja in instrumentalne glasbe. — In oba moža, Platon in Pythagoras, sta, povrnivša se v grško domovino, se bavila z glasbo, posebno teoretično. Platon je postavil 2 sestava, in Pythagoras je oče nove glasbeno-akustične teorije. Ni težko uganiti, na kateri podlagi da sloni njijina učenost. Grški zgodovinar Herodot († 408 pred Kr.) je bil tudi sam v Egiptu in trdi (II., 79), da pojó Egipčani samo svoje domače pesni. Zato se čudi, da je čul ondi Linovo pesem, koje napev mu je bil od doma sem znan. In takih prič imamo še več, n. pr. Diodorus Siculus, Plutarch i. dr.

Klemens Aleksandrijski pravi, da so imeli egiptovski svečeniki 42 tajnih knjig, med temi 2 knjigi „pevca“, torej zbirko bogoslužnih pesni. To potrjuje tudi zgodovinarji, ki se bavijo z Egipčani (Rosellini, *Description de l'Egypte*, II., 91 nsl. Wiedemann A., *Die Religion der alten Aegypter*, str. 93 nsl.).

In sedaj privzamemo k tem navedenim pričam tudi še zgodovinsko resnico, da je bilo Egipčanovo življenje urejeno na podlagi bogoslužja, kot spričuje Platon, in naposled dejstvo, da se Judje vsaki dobi, vsaki kulturi

in vsaki narodnosti sila hitro prilagodi, in ne bomo se čudili, če vidimo, da so Judje malone vso svojo kulturo, torej tudi glasbo prinesli s seboj iz Egipta.

V čem se to razodeva?

Po besedah sv. Štefana, prvega mučenika, ki jih je govoril zbranim Judom (Dejanje apost., 7, 22), je bil Mozes „poučen v vsej modrosti Egipčanov“. Svečenik Manetho sporoča v svoji zgodovini celo staro egiptovsko tradicijo, katera trdi o Mozesu, da je bil duhovnik v Heliopoli in da mu je bilo takrat imé Osarsif (Jos. Flavius, *Ἰουδ Κατὰ Ἀπίωνος* I, 250 in 279. Izdaja Teubner-Naber str. 228 nsl. in 234 nsl.).

Manethova trditev se ne da dokazati. Nedvomno pa je, da se je Mozes učil pri egiptovskih svečeniških vseh predmetov, tudi pesništva in glasbe.

In prva pesen, katero je zapel Bogu v zahvalo za rešitev (Exod., 15, 1 nsl.: Pojmo Gospodu, kajti slavno se je poveličal, konja in jezdeca je vrgel v morje itd.) je zložena popolnoma po staroeگیпčanski obliki. Mozes jo je pel z možmi, njegova sestra Mirjam z ženami, natančno po šegi egiptovski. — Ročna pavka, katero je igrala Mirjam ob tisti priložnosti, je egiptovsko glasbilo. Pihalo „Kazoserâh“ (Num. 10, 2 nsl.), s katerim so Judje klicali ljudstvo vkupe in s katerim so dajali znamenja v odmorih pri službi božji, je tudi iz Egipta prineseno, kot je dokazano. (Weiß, J. Die musikal. Instrumente im alten Testament, str. 94. — Greßmann, Musik und Musikinstrumente im alten Testamente, str. 30 nsl.).

In dasi je v puščavi izmrl rod, ki ga je Mozes odpeljal iz Egipta, ostalo je vendar tudi pri potomcih ohranjeno, kar so prinesli s seboj iz Egipta.

Za bogoslužno glasbo so imeli Egipčani poseben red tempeljskih pevcev in glasbenikov; to je bila nekaka kasta, v kateri je podedoval sin od svojega očeta i umetnijo i službo.

Istotako pri Judih, kjer je bila po Davidovi odredbi ta služba samo v rodu Levijevem (I., Kron., 15, 16 nsl.)

Glavna zbirka bogoslužnih pesni, knjige psalmov, so zložene po merilu, razvrstitvi misli in razreditvi posamnih članov gotovo po staroeگیпčanskih vzorcih. Učeni egiptolog Brugsch (Hieroglyph. Grammatik, (1873) str. 97 nsl.) je celó dokazal, da se nahajajo v najstarejšem še ohranjenem himnu, maliku Amon-Râ na čast zloženem, nekatere vrste, ki imajo popolnoma isto besedilo, kot nekatere psalmove vrste.

Takih stikov bi mogli navesti še brez števila. A že to kaže, da je bila starojudovska glasba pred in po Davidu, popolnoma odvisna od najglobljega kulturnega vpliva, ki so ga prejeli do časa, ko so si postavili zidan tempelj v Jeruzalemu. Vsaj je bil tudi ta i po slogu i po razredbi svojih delov zasnovan popolnoma po tistem kopitu, kot egiptovska svetišča in stavbenik je bil poganski Feničan, Hiram. (Prim. Wolf P. Odilo, Der Tempel von Jerusalem, str. 21 nsl.).

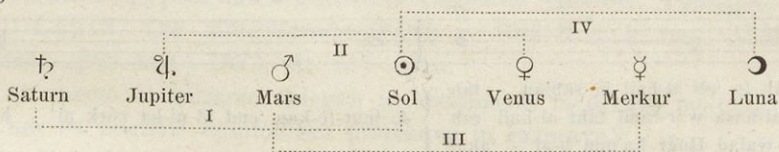
S tem pa nismo trdili, da je bila egiptovska glasba brez ptujega vpliva. Kar so znali Egipčani, to so znali tudi drugi orientalski narodi, Asirci, Babiloncei, Medi, Kaldejci, Kititi, Feničani, i. dr. A ker so Egipčani vse pismeno

uredili in na podlagi pisanih knjig učili, smemo reči, da je stari Egipet za nas zastopnik staroorientalske kulture in vede, torej tudi glasbe.

Žal, da o glasbenem sestavu ali sistemu nimamo dovolj jasnih prič, to se pravi, nedostaje nam neposrednih virov. To nas pa ne smé ostrašiti. Dandanes se glasbeni zgodovinarji z izgovorom odtegujejo težavnemu preiskavanju, češ, o egiptovski glasbi ne vemo ničesar. To je pač v toliko resnično, da nimamo pred seboj urejenih aktov in teoretičnih knjig; zato pa poznamo kulturne razmere vsaj toliko, da smemo izvajati sklepe o osnovnih podlagah stare orientalske glasbe. In to je delo za vestne zgodovinarje, delo misli in kombinacije, ne prepisavanja iz virov. Ko bi se kdaj našla kaka staroegiptovska glasbeno-teoretična knjiga, bilo bi seve to vprašanje rešeno. Mogoče je pa vsaj po sklepih priti do spoznanja osnovnih razmér.

Zgodovinar Dio Cassius (* 155, † ok. 230 po K.) piše v 18. poglavju 37. knjige svoje rimske zgodovine o Judih in o njihovi razdelitvi tedna v 7 dni. Tu pravi, da so dobili Judje to razdelitev od Egipčanov; ti pa so teden razdelili na muzikalični podlagi. Ta podlaga je pa „tonovska vrsta, ki se imenuje diatessaron“, to se pravi, vrsta štirih tonov ali tetrahord.

Stvar je ta. Štari so poznali 7 zvezd premičnic in so jih zvrstili po dolgosti njihovega pota. Na prvem mestu stoji „Saturn“, ki ima najdaljšo pot, za njim „Jupiter“, in tako naprej; na zadnjem mestu je „Luna“, ker ima najkrajšo pot. Za vsako zvezdo so imeli posebno znamenje. Vsa vrsta torej je taka:

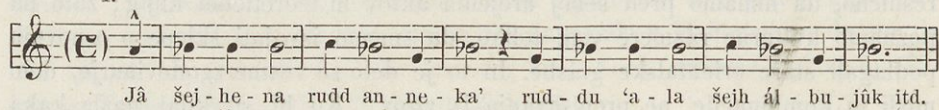


Če so to liho številko (7) razredili v tetrahorde, dobili so sodvo število štirih tetrahordov. In ves grški (istotako judovski glasbeni sestav) sloni na tetrahordih. To se pravi torej: judovska in grška glasba slonita na skupni, t. j. egiptovski podlagi. Da je temu res tako, dokazujejo za stari Egipet starodavne pesmi današnjih Koptov, osobito pa Beduinov v puščavi, kateri še dandanes ravno tako živé, kot pred 3000 leti, ki se ravno tako oblačijo, kot sveto pismo pripoveduje o sv. Janezu Krstniku in se istotako hranijo s koreninami, kobilicami in z medom divjih bučel (Mat. 3, 4. — Mark., 1, 6). Kot so ohranili prosti sinovi arabske puščave svoje stare navade in staro hrano, isto tako so obdržali tudi staro glasbo, nemoteni od tujih vplivov. Ti rodovi so ostali do današnjega dne politično prosti, ker so se vedno znali ubraniti ptujega vpliva. In kakšna je njihova glasba? V prvi vrsti in pred vsem je vokalna, tesno zvezana z besedilom pesni; spremljava glasbil je le postranska, ne bistvena stvar. Njihove pesni so bolj recitativne nego melodične in navadno ne obsegajo več kot eno kvarto.

Prof. Alojzij Musil, ki hodi že več let po puščavi kot pobratim beduinov in proučuje ondotne razmere, je priobčil v svojih spisih o Petrejski

Arabiji in v svojem velikem delu o zapuščenem gradu „Ḳsejr ‘Amra“, stoječem sredi pustinje, zanimive stvari, med temi tudi več pesmi, ki jih je slišal sam in si jih je zabeležil na licu mesta. Izmed 12 pesni, ki jih podaja v knjigi „Ḳsejr ‘Amra“, ima ena sama obseg kvinte, druge imajo le kvarto, malo terco ali celo le sekundo. Na pr. Maščevalna ali bojna pesen, ki so jo peli bojvniki 9. junija 1898 se glasi (l. c. str. 43):

I.



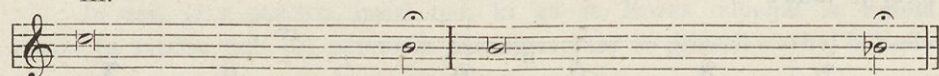
In ko so se vračali zmagoviti boritelji 10. junija nazaj v šotorišče, so jih sprejeli starčki, otroci, žene in dekleta, prepevaje tole zmagoslavno pesen (l. c. str. 46):

II.



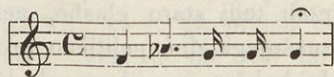
Ker so pa prinesli zmagovalci tudi mrtveca s seboj, nadebudnega mladeniča, ki ga je zadela kroglja iz nasprotnikove puške, so zapele žene in dekleta žalostinko (ma 'id), popolnoma recitativno pesen v obsegu ene sekunde (l. c. str. 47):

III.



- | | | |
|---------------------------------------|---|---|
| 1) Tāb le 'eb al-hajl jā subjān tāb | } | 4) muṭ-le-kan 'end id-ni-ha zūrḳ al - hrāb. |
| 2) wal-hasa war-raml tāht al-hajl rāb | | |
| 3) al-walād Hoḡr ka'nmu h-al - 'akāb | | |

Tu smo torej videli tri zglede v obsegu od kvarte do sekunde nizdol. Pesni, ki obsegajo več kot eno kvarto, so tudi v melodiji živahnejše in muzikalno zanimivejše, a stoje brezdvomno pod večjim vplivom grške glasbe, ki je v prvem tisočletju pred Kristom poživiljala staroegiptovsko. Občudovati nam je pa strogo uredbo posameznih delov takih melodij, tudi tistih, ki ne presegajo kvarte. Tako sestaje n. pr. prva beduinska melodija iz dveh odstavkov, ki se nespremenjeno ponovita, druga iz treh sličnih in enega sklepnega motiva, tretja iz dveh motivov. Pri drugi pesnici so bili prvotno brez dvojbe prvi trije motivi do pičice enaki:



varianste so slučajne, kolikor morem soditi.

Naj navedem še en primer te izrazite členovitosti in zakonitosti v sestavljanju melodij, katero je Platon tako občudoval. Ta primer je priobčil Anglež E. W. Lane v svoji knjigi: *An account of the Manners and Customs of the modern Egyptians* (5. izdaja, 1871, II. zvez., str. 79):



Pesenca obsega le kvarto in ima vkupe 5 motivov. Prvi, rastoči del (*a*, *b*, *c*) sestaje iz dveh motivov (I, II), ki se trikrat natančno ponavljata; drugi, pojemajoči del (*d*) ima pa tri različne motive, katerih prvi (III) se i po intervalih in po ritmu tesno oslanja ob predhajajočega drugega.

Kdor se hoče s temi melodijami natančneje baviti, si mora ogledati tozadevno literaturo sam, n. pr. C. Engel, *The music of the most ancient nations*, London, 1864. — D. F. Salvador, *La musique Arabe, ses rapports avec la musique grecque et le chant Gregorien*. Alger, 1879. — P. J. Blin, S. J. *Chants liturgiques des Coptes*. Le Caire, 1888. Zraven teh pa učena izvajanja G. A. Villoteau, *Mémoire sur la musique de l'antique Égypte* v 8. zvezku velikanskega dela „Description de l'Égypte“ (1816). — A. Erman, *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*. Tübingen, 1885. — F. I. Lauth, *Die altägyptische Musik v: Sitz.-B d. k. bay. Akad. der Wissensch., (phil.-hist.)* 1873, str. 519—580.

Kaj smemo in moramo sklepati iz beduinskih in drugih melodij v zvezi s tem, kar so dognale egiptološke preiskave in razprave?

Zgodovinsko dejstvo je, da so pradedje današnjih beduinskih rodov živeli v najožjem stiku s Sirijo in Egiptom (Musil, Kẓsejr 'Amra), istotako z Babilonijo, ki je imela svoja tržna pota že l. 2800 pr. Kr. skozi Arabijo. Ko je l. 105. po Kr. padlo Nabatejsko kraljestvo, so se umaknili Beduini s svojimi starodavnimi kulturnimi svojstvi v puščino, ki je bila tudi zmagnosnim Rimcem nepristopna.

Ločeni od vsakega vpliva, vzdržali so ti prosti nomadje po nemoteni tradiciji poleg drugih kulturnih svojstev tudi stare pesni. Te pesni poznamo vtoliko, da smemo določiti njihov kulturnozgodovinski podstav in značaj.

Ker staroegiptovskih pesni ne poznamo, smemo jih nadomestiti s starimi beduinskimi vsaj glede glavnih potez. Kajti da hranijo Beduini najpristnejše ostanke staroorientalske glasbe, ki je bila za nas osredotočena v Egiptu, ne more biti dvomno zato, ker niso nikdar imeli prave prilike, iznebiti se te kulturne posesti. Prazen je torej izgovor, češ, o egiptovski glasbi ne vemo ničesar. Taka „stroga veda“, ki zna samo vire prepisavati, ni zadostna, in zato se je mi ne oklepamo.

In sedaj primerimo beduinske popevke s poročili, ki jih imamo o egiptovski glasbi.

Čuli smo, da je bila podlaga teoretičnemu sestavu staroegiptovske glasbe lestvica štirih tonov, „tetrachord“. Rekli smo, da se proizvodi vokalne glasbe najraje drže obsega kvarte. Nikdar pa ne presega melodija starih pesni, bodisi beduinskih, koptskih ali abesinskih, vkolikor jih poznamo, obsega ene oktave, to je dveh tetrahordov. Razven tega je upoštevati seveda tudi značaj teh pesni. Vsakomur mora biti jasno, da ima v omenjenih proizvodih pred seboj glasbene prativore, ki jih more roditi samo tako strogo urejeno kulturno življenje kot je bilo egiptovsko, morebiti tudi kako drugo v starem orientu; vsekako pa je Egipt za nas tip stare vzhodne kulture.

In pri teh obnilskih rodovih so bivali Izraelci kot udeležniki njihove kulture okoli 400 let. Pri njih so se navzeli višje naobrazbe — a tudi krivoverstva. Zadnji čas je bil, da je Mozes od Boga navdihnjen opazil nevarnost, pretečo i narodnosti i pravoverstvu njegovega ljudstva in da ga je odvel iz Egipta.

Ni težko, zasledovati pojavov egiptovske kulture pri Izraelcih, otetih onkraj Rdečega morja. Mozes in Mirjam pojeta zmagoslavno pesen po egiptovskih uzorcih (Exod., XV, 1 nsl.), ljudstvo postaja v puščavi nezadovoljno in si želi v Egipt nazaj (Exod., XVI, 3), vlije si zlato tele po vzoru egiptovskega apisa in ga hoče nositi s seboj (Exod., XXXII, 1) in v puščavi dobi od Boga navodilo, postaviti sveti šotor (Exod., XXVI, 1 nsl.). Tudi ta je imel tloris po vzoru egiptovskih templjev. Takih stikov bi se dalo navesti nešteto.

In ljudstvo, ki je bilo tako zelo prešinjeno egiptovskega življenja, naj bi imelo svojo glasbo? To je popolnoma izključeno.

Kar nam kulturna zgodovina še ne pove naravnost, to nam izpričujejo stari, dasi redki ostanki v drobcih tradicionalnih napevov iz judovskih sinagog.

Najprej spričuje Dio Cassius, da so Judje dobili od Egipčanov ureditev sedmerodnevne tedna po potu muzikaličnega sestava. Poznali so torej najprej ta sestav, ker bi se drugače ne bili mogli opirati in sklicavati nanj.

A ostalo je pri Judih tudi še nekaj teoretičnih tradicij.

„Cerkveni Glasbenik“ je prinesel pred petnajstimi leti (1895, v 6. in 7. števil.) iz peresa našega goriškega skladatelja, D. Fajgelj na spis pod naslovom: „Kratka razprava o enakosti in različnosti judovskega (sinagagalnega) in rim. katoliškega koralnega ali cerkvenega petja“, obravnavico, ki jo je g. pisatelj posnel po nemški knjigi Jos. Singer-jevi: „Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges (Steiger), ihr Verhältnis zu den Kirchen-tonarten und den Tonarten der vorchristlichen Musikperiode. Wien, 1886“.

Že Fajgelj je podal glavni rezultat Singerjevega preiskovanja s tem, da je pribil dejstvo, da ima sedanja sinagagalna glasba judovska samo tri tradicionalne tone. Zovejo se:

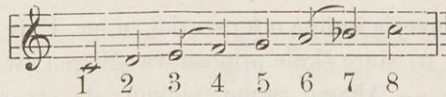
- 1.) Jištabaški,
- 2.) Mogen ovauski in
- 3.) Adonaj molochevski ton. (Prim. C. Gl. n. m.)

Singer je priznal (str. 12), da je n. pr. Mogen ovauska lestvica vzeta iz stare grške glasbe in da odgovarja popolnoma staremu, že okoli l. 800.

pred Kr. znanemu in uporabljevanemu eolskemu tonu, pri katerem je lega poltonov istotako, kot pri Mogen ovauskem tonu, od 2. do 3. in od 5. do 6. stopinje. Napačna je bila Singerjeva ozirnost na laike v glasbi, katerim na ljubo je postavil vse škele na *c*; misliti si moramo torej korekturo in postaviti vso lestvico na *a*, kakor je tudi v cerkveni glasbi ostala:

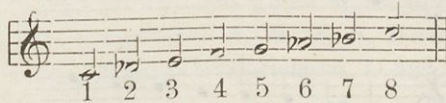
<i>a</i>	<i>h</i> ~ <i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i> ~ <i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>
1	2 3	4	5 6	7	8

A tudi Adonaj molochovska škala ima v koralnih tonih vzorec. Singer in Fajgelj sta jo tako napisala:



Polutona ležita torej od 3. do 4. in od 6. do 7. stopinje. Mislimo si pa to škalo pravilno za kvinto višje pisano, potem imamo koralno škalo z isto in naravno lego obeh poltonov, in to je cerkveni miksolidijski, ali starogrški hipofrigijski ton.

Glede jištabaškega tona pa stvar ni v redu. Da se nahajajo v lestvici, obsegajoči osem tonov, trije poltoni drug za drugim v nepretrgani vrsti, to mora biti pomota, morebiti že stara. Singer (in po njem Fajgelj) piše to škalo:



Menim, da je potreba tretji ton pisati ; s tem je odstranjeno vse, kar je pri tej škali res prekonaravnega.

Ali ni to svojevóljno? Singer priobčuje kot vzgled za jištabaške napeve na 5. listu pridejanih primerov pesen, kjer se drugi odstavek sklepa tako:



K sklepni noti pripominja: „Das jetzt übliche *Es* an dieser Stelle ist entschieden unberechtigt, weil in der ganzen Melodie kein einziges *Es* vorkommt und das *Es* auch der Jischtabasch-Tonart-Skala nicht entspricht.“ Pri tem pa vendar sam trdi (str. 15), da za jištabaško škalo nimamo prav nobenega dokaza za njeno prvotno obliko in za njeno starost. Če ima danes jištabaška škala tri poltone, s tem ni dokazano, da jih je imela že prvotno, temveč je pravilneje misliti, da je to povzročil poznejši, morebiti mavriški vpliv, katerega so zanesli potem španski Judje tudi proti vzhodu. Vsekako se nam mora takoj usiliti pomislek zoper Singerjevo pisavo, katera se na onem mestu upira splošni navadi, na katerem ima glaska *es* res markantno stališče, kot sklepni ton odstavka; v melizmatičnih skupinah nima tolikega pomena.

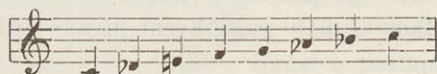
In še nekaj. Singer navaja tudi dve perzijski škali, kojih prva, Newa, popolnoma odgovarja judovski „Mogen ovaus“-lestvici ali krščanski

in starogrški „eolski“; druga, Ušak, pa judovski „Adonaj Moloch“, ali krščanski miksolidijski, starogrški hipofrigijski.

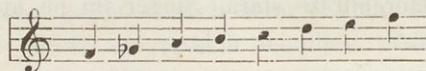
Samo za jištabaško škalo ni dobiti nikjer primera, tudi v perzijski glasbi ne (prim. Kiese veter, Die Musik der Araber, str. 42—49). Mimogrede naj omenim, da ima tudi orientalska glasba razdelitev tonov v tretjine le idealno in da jih uporabljajo tako, da preskakuje po eno ali po dve tretjini, da rabi torej le cele in pa poltone, kot mi.

Če si pa mislimo od tretje do četrte stopinje cel ton pri jištabaški škali, je razvozlana vsa zagonetka: potem imamo pred seboj cerkveni frigijski, ali starogrški doriški ton.

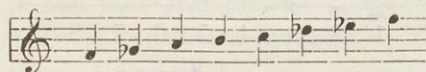
Če pregledamo novejšo knjigo o tej tvarini, n. pr. Friedmannovo Šir liš 'lauman, katera tudi le tri stare škele pripoznava: Mogen owaus, Adonaj moloch in — mesto Jištach — Ahawo rabbo, vidimo, da stvar ni jasna. Ahawo rabbo = Jištach-škala na *e* ima *be* le fakultativno, in jo piše Friedmann včasih



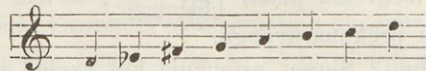
včasih pa pripoznava *be*, n. pr. na str. 180., kjer ima napev, v katerem se *e* in *be* menjavata. Sploh pa piše to škalo nedosledno. Na strani 302. tako-le:



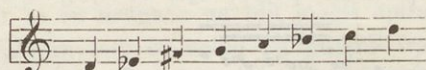
a na strani 324 celo:



stran 18 in 280:



a str. 14, 19, 21, 39, 46, 54, 115, 129, 162, 318 in 321 pa, istotako na *d*:



Iz tega se učimo, da se dajo najstarejši tradicionalni toni brezdvomno istovetiti s cerkvenimi toni; kjer tega ni, tam je morala delati poznejša korektura. Da pa tudi perzijske škele soglašajo s cerkvenimi in judovskimi, temu se ni prav nič čuditi: kajti vse koreninijo v staroorientalski, rekše v egiptovski. In ravno to soglašanje je najboljši, četudi ne samo glasbeni, vendar pa kulturno-zgodovinski dokaz, da je vse črpano iz enega vira.

Čuli smo, da je bil pri Egipčanih že v starodavnih časih tetrachord podlaga glasbenemu sestavu. In če pogledamo najstarejše še ostale muzikalne lestvice v judovskem sinagogalnem petju, ne najdemo drugega, nego škalo iz dveh tetrachordov. To svedoči tudi stara judovska glasbila na strune, kot „kinnor“, t. j. mala harpa, ki je imela osem strun (I. Paralip. 21. — Prim. Engel, The music of the most ancient nations, str. 284.).

Pri vsem tem je pa vendar tudi opozarjati k previdnosti. Pozabiti ne smemo, da nam je dandanes merilo za judovsko nacionalno glasbo samo

sinagogalno petje. To je treba ločiti od starega petja in od stare instrumentalne glasbe v osrednjem jeruzalemskem templju. V sredotočju judovskega bogoslužja so se ohranile kolikor toliko pradačne oblike obsežne in blesteče se liturgije in ž njimi tudi stari napevi in stare melodije za glasbila starih konstrukcij. Smelo trdimo, da je morala biti glasba v jeruzalemskem templju po svoji obliki za časa Kristovega gotovo okorela, nemoderna, dočim so posamezne sinagoge, osobito v daljavi med ptujimi narodi, imele več prostosti že zato, ker so se nehote prej ali slej prilagodile kulturni okolici. S porušenjem Jeruzalema je prenehalo judovsko osrednje bogoslužje in tako so utihnile častite stare pesni za vedno.

Da so tudi Grki zajemali iz bogatega zaklada stare orientalske kulture, ki je ležala pripravno nabrana v Egiptu, tega ni treba dokazovati na dolgo in široko. Že gori smo navedli zadostno izrekov grških velmožev in smo odkrili tudi stike z Egiptom, ki jih svedočita Pytagoras in Plato.

A če bi tudi tega ne bilo, grški glasbeni sistem, sestavljen iz samih tetrachordov, govori dovolj jasno. Preko tega pa imamo tudi precejšnjo množico teoretičnih spisov ohranjenih, ki so jih spisali prvi učenjaki, kot n. pr. Aristoteles († 322 pr. Kr.), Plato († 347 pr. Kr.), Aristoxenos (živel okoli 350 pr. Kr.), Klandios Ptolemaios, Aristides Quintilianus, Gaudentios, Bacehios, Theo iz Smyrne, Nikomachos — vsi iz 2. veka po Kristu; Porphyrios in Alypios iz 3. veka po Kr. Vse grške spise je pa porabil slavnoznani državnik, vojskovodja in modrijan A. M. T. S. Boëthius (roj. 475, po nedolžnem umorjen na povelje Theodorichovo l. 525.) v svojem obsežnem delu: „Pet knjig o glasbi“.

S tem, mislim, so dovolj podprte trditve, da je 1.) stari Egipt kot zastopnik staroorientalske kulture glede glasbe vir i za Jude i za Grke, kateri so dobivali ondi osnovne dele svoje glasbe, to pa tako v teoriji kot tudi v praksi, in 2.) da je bil obojnemu sestavu, judovskemu in grškemu, tetrachord osnovna podlaga.

Oba naroda, Judje in Grki, sta nadahnila tej izposojeni glasbi nekaj svoje narodnosti ali narodnega svojstva; a Judje mnogo manj, nego Grki, ker so ostali dolgo časa samo pod orientalskim vplivom. Morebiti je babilonska sužnost na glasbeno polje tudi nekoliko vplivala, a razširila ga gotovo ni.

Ko se je začela grška kultura v 5. veku pred Kr. vedno bolj širiti na vse strani, se je tudi Judje niso mogli ubraniti; posebno hitro se je razširila v sveti deželi, ko ji je bil rimski meč uglasil pot. Za časa Kristovega je bila grška filozofija in grška umetnost pri Judih domača; Herodov tempelj je bil sezidan v grškem slogu. Omikani Judje so govorili in pisali v grškem in latinskem jeziku. Nadpis na Kristovem križu, t. j. sodba, bila je pisana v treh deželnih jezikih, in sicer v grščini na prvem mestu. (Luk., 23, 38.) Istotako je tudi judovska glasba polagoma obrusila večji del tistih svojstev, ki so ostali pri njej še kot narodni delež.

Druga stopinja v razvitku je torej bila, da je vplivala grška glasba, ki se je hitreje razvila kot judovska, na to svojo bolj konservativno sestro

od iste egiptovske matere. Za časa izveličarjevega so imele torej šole in sinagoge grško-judovsko glasbo v rabi, v kateri pa je bil odtehtni del grški.

In to glasbo, ki je bila doma v sinagogah, prinesli so najprvi Kristjani s seboj v Kristovo cerkev.

A ni dolgo trajalo, ko so začeli pristopati h krščanstvu tudi poganski Grki, kot vemo iz Dejanja apostolov (XI, 11, 19, 20 i. dr.) in iz listov sv. Pavla.

Čim bolj se je utrjeval grški element, tem večji vpliv je dobival, ker je stal kulturno više, nego Judje.

Največjo oporo pa je izpodbil judovstvu tragičen konec njegove narodnostne samostojnosti l. 70. po Kr., ko je padlo mesto Jeruzalem in ž njim tudi osrednje svetišče. Judje so se raztresli po vsem svetu in niso imeli nikdar več narodne opore. Stannjoč med raznimi ptujimi in celó sovražnimi narodi, niso mogli nikjer več odločevati v kulturnih vprašanjih. Moč drugih narodnosti je rasla od dné do dné; pred vsemi pa so korakali Grki, zato ker so bili v orientu povsodi naseljeni in so predstavljali omikani in učeni del prebivalstva.

Najbrže so začeli že v apostolskem času razven psalmov in drugih svetopisemskih pesni popevati tudi novo zložene pesni in himne. Sveti Pavel imenuje take nove pesni (Kolos. 3, 16 in Efez. 5., 19) *ὁδοὶ πνευματικαί*, t. j. duhovne pesni. To so bili proizvodi, ki so nastali pri posamnikih po navdušenosti za krščanstvo, torej po navdihnjenju po sv. Duhu. (Prim. F. Leitner, *Der gottesdienstliche Volksgesang*, str. 77 nsl.) Melodije takih novih pesni so bile brezdvomno grške. A če bi to tudi ne bilo tako, je dobival grški vpliv že zato vedno večjo moč, ker je vse ljudstvo pelo; ljudska masa na grški strani pa je bila že izza dobe apostolov večja, nego judovska.

Tudi vpliv sinagogalne liturgije se je vidno manjšal. Gotovo je imela krščanska cerkev že ob koncu apostolske dôle vsaj osnovne dele svojega bogoslužja tako urejene, da so se vse cerkvene občine po tem redu ravnale. Vsaj Klement Rimski pravi v 40. poglavju svojega pisma, ki ga je pisal med l. 93. in 97., da se mora pri službi božji vse, kar je Kristus določil, v gotovem redu (*τάξις*) izvršiti. V istem pismu (34. poglavje) poroča, da je v rabi popevanje „svet, svet, svet“, ki naj ga verniki kot iz enih ust pojó. In res nahajamo ta trikratni „svét“ v vseh poznejših liturgijah, kar nam je dokaz, da je bil res že v 1. stoletju liturgično v rabi. (Prim. Leitner, n. m., str. 82 nsl.)

A še več. Plinius mlajši poroča, da se kristjani pred solnčnim vzhodom zbirajo in Kristusu, svojemu Bogu menjevaje se pesni pojó. To poročilo torej dokazuje, da so peli kristjani že v prvem veku antifonično, to se pravi tako, da so se razdelili v dva zbora, ki sta se menjavala. Tudi Tertullian (ok. 160—230) omenja petja pri krščanski službi božji (*De spectaculis*, c. 2) in zahteva od kristjanov, da naj si v gledišču pri mehkih melodijah imenitnih pevcev mislijo podstavljene psalmske besede. (*De spectaculis*, c. 25.) Mučenik Justinus (100—165) pa naravnost pravi, da je bilo pri službi božji tudi responzorialno petje upeljano, in da je ljudstvo ob koncu zahvalne

molitve (= prefacije) odgovarjalo „Amen“ (Apolog., I. c. 65). Ravnotisto pravi tudi Didache, liturgičen spis iz II. veka. (Prim. Leitner, n. m., str. 86).

Ob skupnem sv. obhajilu so se zbrali prvi kristjani k skupni večerji, ki so jo imenovali „Agape“, to je: ljubezenska pojedina. Ta je imela liturgičen značaj vsaj že za časa Tertullianovega (160—230). Tu so popevali med jedjo tudi lastne pesni, kot izpričuje Tertullian ki pravi, da vsakdo poje, kar vé iz svetega pisma ali pa kar zloži in ustvari po lastni nadarjenosti (Apol. c 39).

Razven tega so bili še razni vzkliki ali aklamacije v navadi, na pr. Alleluja!, Bog!, Sveti, Vsemogočni, itd.

Vse to je pa po vzorcu sinagogalnega petja, kar se tiče bistva. Da so se morale kmalu vrniti lastne melodije je jasno, kajti na strogo ohranjenje tradicije takrat nihče ni mislil, temveč je bila prostost v liturgično-estetičnem oziru velika, že zaradi tega, ker ni bilo natančnih predpisov in se je vsaka cerkvena občina razvijala precej samostojno gledé na bogoslužni red. Tudi niso bili sinagogalni napevi enotni, kot smo že zgoraj omenili.

Nedvomno je pa, da so začeli kristjani, ki so se izpreobrnili od poganstva, že izza apostolov zlagati lastne pesni, kot izpričuje skrivno razodetje sv. Janeza (5, 9: „In so peli novo pesem“ itd., in pa 5, 12, 13). Vsebinska teh pesni je krščanska, ne več biblična! Osobito v orientu so kristjani kmalu lastne himne za bogoslužje zlagali in so jih prepevali. Posebno grška cerkev hrani take himne sila visoke starosti, kot n. pr. večerni himnus: „Jasna luč ti svete slave“ (*Φῶς ἱλαρόν ἀγίας δόξης*). Tradicija pravi, da ga je zložil mučenik Athenagoras († 169). To se pač ne dá dokazati; a že sv. Bazilij Veliki († 1. januarja 379) naziva ta himnus (De Spiritu sancto, c. 29, Migne, P. gr. XXXII, 206): star glas ali staro pesen (*ἀρχαία ᾠδή*) in spis „Mal Labirint“, ki je nastal v Rimu v začetku 3. veka, pravi, da so bile popevke Kristu na čast od nekdanj v rabi.

Iz tega je jasno razvidno, da je nastala prvotnim sinagogalnim napevom po kristjanih iz poganskih vrst če ne pred, vsaj v teku 2. veka konkurenca, ki je počasi izpodrinila skoraj vse, kar je bilo judovskega. V Rimu je bila služba božja v prvih treh stoletjih malodane izključno grška; papeži prvih štirih vekov so bili večinoma Grki, vsi pa so imeli grško omiko. Da je bilo tudi verno ljudstvo v grščini izvežbano, kažejo in pričajo najstarejši nagrobni napisi v krščanskih katakombah na zapadu (Rim, Neapelj) in na vzhodu (Kyrene itd.).

Na podlagi vsega, kar smo dosedaj slišali, smemo torej reči,

1.) da segajo korenine korala globoko v staroorientalsko, natančneje v egiptovsko glasbo;

2.) da je ta egiptovska glasba bila prva podlaga judovski, pa tudi grški glasbi;

3.) da sta se obe sestri pač narodnostno razvijali, da je pa judovska glasba zaostala;

4.) da je to zaostalo glasbo kulturno razvitejša grška sestra poživila in jo pretvorila, da je postala njej podobnejša, privzemši si njenih elementov;

5.) da je ta preosnovana in zelo pogrčena glasba iz sinagoge prišla v krščansko cerkev in

6.) da je stopila razvitejša zapadna sestra ž njo takoj v tekmovanje.

Postanek ali porajanje korala je torej iskati na podlagi staroorientalske (egiptovske) glasbe in v njenem razvoju do dovršenosti, katero je dobila po Grkih. (Prim. „Cerkv. Glasbenik“, 1895, str. 25 spis sedanjega kneza in nadškofa goriškega, dr. Frančiška Sedeja: O glasbi v vzhodnih deželah in o njeni zvezi s koralom).

II.

Prvo dobo krščanske glasbe smemo torej imenovati dōbo tekmo-
vanja in pa stremljenja po edinosti. Koliko časa da je trajala ta
dōba, se ne dá z letnicami natančno povedati. A gotovo je, da je bila zmaga
grške glasbe okoli l. 300. po Kristu gotova.

Po tem letu napreduje edinstvo v petju in sicer pod vplivom krščanstva
v Egiptu in v Siriji na grški podlagi.

Povod so dali heretični gnostiki Valentin, Bardesan in Harmonij. Sv. Efrem Sirec († 376), imenuje Bardesana (Serm. 31) naravnost ustanovitelja sirskega cerkvenega petja. Zgodovinar Sozomen (Hist. eccl. 3, 16) hvali njegova in Harmonijeva nova merila v pesnih ter njih umetniške in lepo zaokrožene napeve, ki so bili torej gotovo grški. Bardesan je ustanovil tudi deški zbor in ga izvežbal v petju, da so peli himne z odraslimi menjevalje se v zboru.

Ker je pa bilo potrebno, da je eden, kot pravimo po domače „naprej“ pel, da je moglo ljudstvo ponavljati, se je kmalu razvilo urejeno antifonično petje, od katerega je ostala intonacija do danes v krščanski cerkvi.

Da se ne mudimo ob podrobnostih, naj omenim le ob kratkem, da vemo tudi o drugih možeh, ki so gojili petje v orientalski cerkvi; tako sv. Efrem Jakob, škof Saruški, Izaak Veliki, Kirillona in dr.

Sila velikega pomena je sv. Efrem, ki je vpeljal uradno grško-zapadno petje z naglašajočim ritmom v sirske cerkev, kot je dokazal Grimme v svojem spisu: *Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrers* (v. *Collectanea Friburgensia*, II. [1893]).

Efremovi himni in njihovi napevi so se v grškem prevodu hitro udomačili po vseh krščanskih cerkvah, zlasti zato, ker so bili njihovi napevi Grkom znani.

In tukaj, pri tej točki (ok. 350) zastavi druga perioda v razvitku korala.

V tretjem veku je nastal spis, ki so ga imenovali „Apostolske konstitucije“. Ta sloni na starejših virih in obsega brez dvoma še nekaj ostankov iz apostolske dobe. V teku 4. veka so ta spis izpopolnili. V njem pa nahajamo že lepo urejeno službo božjo in v njej tudi petje. Imenujejo se že cerkveno določeni pevci, ki imajo nalogo, da predpevajo; ljudstvo pa poprime ob koncu predpeva in poje do sklepa. Kadar diakon konča molitev, odgovori vse ljudstvo: „Kyrie eleison“.

Kot smo čuli je bilo popevanje „trikrat svetega“ že ob koncu 1. veka v navadi in papež Sikst I. (132—142) je ta običaj odobril. Njegov naslednik Telesfor (142—154) je pa zaukazal, da naj se poje „Gloria in excelsis“ v božični noči.

Celo nagrobni napisi v katakombah se spominjajo cerkvenega petja in kažejo, da je moralo biti zgodaj urejeno. Za časa papeža Liberija (352—366) je bil pokopan neki diakon Redemptus. Nagrobni napis pravi o njem, da je sladke napeve popeval.

„Dulcia nectares promebat mella canore“ (De Rossi, inscriptiones Christianae urbis Romae II., 109.)

To so le nekateri podatki, ki se tičejo stvari, katere so bile pred l. 300. polagoma vpeljane.

Velik prevrat je pa nastal, ko je cesar Konstantin l. 312. svojega nasprotnika s pomočjo krščanskih čet premagal in leto pozneje, 313. v Milanu izdal ukaz, da smejo kristjani očitno opravljati službo božjo. Temu ukazu je sledilo še več drugih, dokler ni l. 324. krščanstva razglasil za državno vero.

Smelo lahko trdimo, da se je krščanska liturgija do tega časa razvijala le bolj na znotraj, od tega časa dalje pa v svojih oblikah na zunaj. Množili so se prazniki in spominski dnevi: Vnebohod (v IV. veku), Božič l. 353. ali celo 336, sv. trije Kralji okoli 300, dalje prazniki mučencev, ki so bili v orientu že v 2. veku v navadi. Ker je vsak tak praznik zahteval posebnih molitev in primernih pesmi, so tudi te hitro naraščale po številu. In ker so bili teksti novi, so morale biti tudi njihove melodije, katerih nihče več ni iskal pri sinagogalnih spevih.

Dalje so začeli kristjani staviti velike in krasne cerkve, ki nam dokazujejo, da je sv. cerkev odločno posegla po tedanji najvišji kulturi: to je po grški. Širom sveta ni nobenega svetišča, zidanega ali postavljenega v starem orientalskem slogu, kaj še v judovskem. Kipi in slikarije na zapadu in na vzhodu so popolnoma v grškem okusu izvršene. V teh novih, bogoslužju namenjenih stavbah so pa tudi že posebej mislili na petje in na pevski zbor.

Postavljali so torej v ladji ograjen prostor za pevski zbor, ki so ga nazivali „pevsko šolo“ (schola cantorum). Ti prostori so bili prvotno samo podaljšanje prezbiterija za klerike nižjih vrst. Takih „pevskih šol“ imamo še ohranjenih, n. pr. pri sv. Klementu v Rimu ki še danes stoji, v razvalinah pri Saloni pa podrto; vendar stoji še spodnji del zidovja.

Pevski red v službi božji se je v teku 4. veka do cela ustanovil. Sv. Bazilij Veliki piše v pismu z l. 375., v katerem zavrača očitane, češ da je vpeljeval novotarije: „Gledé psalmov in njihovega popevanja opominjam, da je sedanji način popevanja v rabi povsod v krščanski cerkvi“ (Migne, Patr. graec. XXXII, v. 764). To se pravi torej, da je bilo liturgično petje takrat vsaj v bistvenih delih povsod, na vzhodu in na zapadu, enotno. Edini sredstvi, s katerima je bilo to doseči, sta bila pa tedaj grški jezik in grški napevi.

Sveti Ambrozij, škof milanski, pa je vpeljal l. 386., ko je bil radi svojega govora zoper krivoverce s svojo občino v cerkvi zaprt in oblegan, popevanje liturgičnega petja po „orientalskem“ načinu v latinskem jeziku (Avgustinus, Confession., IX, 7): „Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium institutum est.“ Da so šele od tedaj popevali v latinščini, svedoči Tiro Prosper v svoji kroniki, ker izrečno beleži, da je sv. Ambrozij himne zložil, kateri se niso prej nikdar v latinskih stihih pevali v cerkvah (Migne, Patr. lat., LI. r. 859).

To je sevé tako razumeti, da je to popevanje pač že prej znano bilo, in da ga je sv. Ambrozij takrat le oficielno vpeljal.

Kajti to je nemogoče, da bil ta škof ravno takrat začel s tem popevanjem, ko je bil v cerkvi zaprt in oblegan.

Drugo, kar je vpeljal sveti Ambrozij, so bili latinski himni, s katerimi je ljudstvo navdušil. Leta 386. že — torej predno je bil v cerkvi oblegan, — je govoril enkrat zoper krivovernega Avksencija, kateri je tudi trdil, češ da je sveti škof s svojimi himni ljudstvo očaral ali „zacopral“. In temu svetnik ne nasprotuje rekoč: „Ne rečem, da to ni res“ — samo da je moč v tekstu in v napevih, ne pa v kaki čarovniji.

Iz Milana se je latinsko petje z napevi grške glasbe hitro širilo po vsem zapadu in je vplivalo tudi na rimsko liturgijo, ki je bila do konca 3. veka izključno grška, če ne še dalje; beležka v kroniki, ki jo je pisal Tiro Prosper, dokazuje to resnico glede petja in himnov.

S tem činom svetega Ambrozija je postavljena meja počasnemu razvoju in začne se druga smer na novi podlagi. Ta podlaga je pa

1) latinski jezik,

2) grški napevi in

3) izločenje zadnjih ostankov sinagogalnega petja in judovskega vpliva.

Učili so, da je sveti Ambrozij določil štiri tone; nekateri zgodovinarji so šli še dalje in so hoteli določiti, da so bili ti štirje toni le peterostopne lestvice. A za to nimamo prav nobenega dokaza. Gotovo je le, da so njegovi himni v doričnem, frigičnem in eoličnem tonu.

Da je pa nastalo v to mnenje, temu je povod, da sv. Ambrozij ni smatral vseh tonov prikladnih za cerkveno petje, temveč je rabil samo tiste, ki so se mu zdeli dovolj resni.

A koliko tonov je pridržal in koliko zavrgel, tega ne more nihče povedati. V obče se mora le to trditi, da se i po načelu i po sestavi ambrozianski koral nikakor ne loči od gregorianskega. Vse to je temeljito dokazal g. M. Dreyes v svoji knjigi: Aurelius Ambrosius, der Vater des Kirchengesanges, 1893. (Prim. Cerkv. Glasb. 1893, str 73. nsl., kjer je poročilo o tej knjigi).

Od sv. Ambrozija dalje se je razvijala cerkvena glasba na zapadu na podlagi njegove reforme noter do dōbe sv. Gregorija, torej da rečemo z okroglo letnico, do l. 600. po Kristu.

Reči smemo torej, da se je cerkveno petje takole razvijalo:

1. Apostolska doba (do l. 100). Značaj: precejšen vpliv judovske sinagogalne, torej v bistvu staroegiptovske, po grški ublažene glasbe.

2. Dôba po apostolih. (Približno od l. 100—350). Značaj: Rastoč vpliv grške glasbe.

3. Klasična doba. (Od l. 350—600). Grški vpliv premaga vse druge elemente in jih odstrani iz cerkve. Uvedejo se novo zloženi latinski himni in pesni z grškimi melodijami po sv. Ambroziju. Končno pa vse preosnuje sv. Gregor Veliki.

Ta papež, rojen l. 540. kot sin bogate senatorske rodbine, je šel v samostan in je bil pozneje dalje časa kot papežev poslanik na cesarskem dvoru v Konstantinopolu, torej v stolnici grškega sveta. Pozneje je bil še na Angleškem kot misijonar, a l. 590. je bil izvoljen za papeža in 3. septembra introniziran. Umrl je meseca marca l. 604.

V času med dôbo sv. Ambrozija in med dôbo sv. Gregorija se je razvilo cerkveno petje sila hitro. Pesniki in glasbeniki so tekmovali s svojimi proizvodi.

Večina teh proizvodov se je morala poizgubiti, ali pa jih poznamo, ne da bi vedeli, če so bili kdaj v liturgični rabi.

Vendar poznamo več krščanskih pesnikov, kateri so zlagali himne; ohranilo se je tudi več proizvodov njihovega genija. Taki so n. pr.

1) Sveti Ambrozij, od katerega imamo še gotovo 18 himnov, če ne več. (Prim. Cerkv. Glasb., 1893 n. m.)

2) Sv. Hilarij Poitierski (izreci: Poatjéski, ki je zložil himno: *Beata nobis gaudia*).

3) Prudencij s spevi: *Quicumque Christum quaeritis; Ales diei nuntius; Nox et tenebrae et nubila; Salvete flores martyrum*.

4) Sedulij, ki je zložil lep božični himnus: *A solis ortus cardine*, in dr.

5) Venancij Fortunant: *Vexilla regis; Pange lingua gloriosi lauream; Salve, festa dies; Quem terra, pontus, sidera; O gloriosa Domina; Ave maris stella*, in morebiti še drugih več.

Sila veliko je pa takih pesni, himnov, proz in molitev, ki jih dandanes ne moremo več pripisovati izvestnim pesnikom.

V prejšnjih časih je bil vsak pesnik tudi glasbenik, ki je svoje umotvore sam uglasbil; zato so ravno te melodije nedosežne, kajti nobeden modernih glasbenikov ni v stanu tako pogoditi zmisel v muzikaličnem izrazu, kot so ga znali stari pesniki — glasbeniki sami.

Za sv. Gregorija je bila narasla silna množica cerkvenih popevov, ki so se prepevali po raznih cerkvah na različne načine. Vtihatapili so se brez dvojbe tudi taki tonovi načini, ki so veljali celó poganom za lascivne.

Ker je sv. Gregorij hotel enotno urediti liturgijo rimske cerkve, mu je bilo mnogo na tem, da dobi pri službi božji dostojno in dobro petje.

V ta namen je ustanovil posebno pevsko šolo, v kateri je sam podučeval ali pa vsaj navzočen bil pri poduku in pri vajah, v kolikor mu je bilo to mogoče.

A hotel je tudi glasbeno gradivo urediti in določiti, kaj naj se pôje. Zbral je zato vso ogromno množico napevov in cerkvenih pesni. Pregledavši jih, pa je obdržal, kar se mu je videlo dobro in porabno, drugo je izločil. Kar je nedostajalo, to je sam dodal, bodisi, da je sam zlagal ali pa dal

zložiti od mož, do katerih je imel zaupanje. Vse to gradivo, staro in novo, je dal spisati v knjigo, katero je imenoval „*liber antiphonarius*“, to je knjiga, v kateri so popevke za antifonično petje. Drugo ime, katero je nadel temu delu, je: „*antiphonarius cento*“, to je antifonski zbornik. Tradicija pravi, da je dal to knjigo pritrditi z verigo ob altar, kar je povse verjetno, ker je bilo tako pritrdjevanje v srednjem veku res v navadi. Za to reformatorično delo sv. Gregorija imamo dovolj zgodovinskih dokazov in virov.

Že Egbert, škof Yorški (732 — 766) omenja antifonarja sv. Gregorija. Takih prič bi se dalo še mnogo navêsti. Tudi besedilo v Gregorijevem antifonarju dokazuje, da je moral biti spisan najpozneje okoli l. 600., kajti v kolikor je to besedilo biblično, je vzeto iz starejše latinske prestave, ki se imenuje „*Itala*“, dočim je prevod sv. Hieronima precej mlajši. Itala je bila pa že v prvi polovici 7. veka, torej pred l. 650., izpodrinjena od vulgate (= prevoda sv. Hieronima). Tudi mašni teksti, ki so nastali po l. 600., nimajo več svojih originalnih melodij, ampak so zanje napeve iz Gregorijevega antifonarja porabili in jim jih prilagodili.

Sv. Gregorij sam je imenoval svojo zbirko, kot smo preje omenili, „*Antiphonarius Cento*“, to se pravi: iz raznih delov sestavljen antifonar, ali če hočemo izraz „*Cento*“ z domačo slovensko besedo povedati, moramo reči „skrpucan antifonar“. Še koncem 9. veka je bil ta pristni antifonar ohranjen.

Naš koral se torej po vsej pravici sme imenovati: gregorianski, če ga tudi ni zložil sv. Gregorij sam; že to, da je napeve uredil in izbral, in dejstvo, da ni prišel v knjigo noben napev, katerega ni odobril po svojih načelih, opravičuje popolnoma nazivanje, ki je danes v navadi.

A trditev, da je ta papež tudi osem cerkvenih tonov razvil in določil, ne more biti resnična. Zakaj ne?

On sam imenuje antifonar „zbirko“, ali če hočete: „skrpucalo“. Zbral je torej tekste in napeve, ki jih je poznal in ki so bili nastali pred njegovo dôbo, vsaj večinoma. In ti napevi so že zloženi v vseh osmerih tonih. Mogoče je, da je odobril vse tiste tonove načine, v katerih so bili zloženi po njegovi sodbi porabni napevi, ki jih je bil sprejel v antifonar. Grška glasba je poznala mnogo več škál, nego jih je zastopanih v omenjenem Gregorijevem antifonarju. Pomenljivo je vsekako dejstvo, da nahajamo v onih napevih samo diatonične lestvice. Vendar pa moramo priznati, da je vrsta osmerih cerkvenih tonov razvita in tudi dovršena bila v dôbi kratko pred delavnostjo tega svetega papeža; kajti pisatelj Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus (ok. 480 — 580, umrl je okoli 100 let star!) še ne pozna avtentičnih in plagalnih tonov (Gerbert, *Scriptores*, I, 15), pač pa govori o njih Flaccus Alcuinus, učeni svétnik Karola Velikega (rojen ok. 735, † 804) v kratki razpravi „*Musica*“, katero je izdal Gerbert (*Scriptores*, I str. 26) po rokopisu dvorne knjižnice dunajske.

Glede na trditev, da je sv. Gregor oprostil glasbo svojega časa spon po proizvodnji prougročevanih, treba je biti previdnim. Znano je dandanes, da so imeli koralni napevi pred mnogo več ritmične gibčnosti, nego dandanes.

Zato nekateri pisatelji prisojajo koralu razvit in natančno urejen ritem, ki ga tudi pišejo z modernimi glaskami. Drugi spet ugovarjajo in zanikajo. Vzrok temu nesoglasju je, kot vselej, pomanjkanje dovolj temeljitih študij.

Glasbeniki in glasbeni zgodovinarji, kateri prisojajo koralu strogo in do malenkosti urejen ritem, nimajo dosedaj skoro nobenega drugega močnejšega dokaza za svojo teorijo, kot glasben tekst in pa čut, da se morajo posamezne glaske in njihove skupine tako razvrstiti, da odgovarjajo estetičnemu čutu in da ne pačijo poudarjanja besedi. Teoretičnih spisov iz srednjega veka imamo sila malo, ki bi se bavili s to stranjo, in če se bavijo omenjajo ritma le mimogrede.

In na pomanjkanje zgodovinskih izrekov se opirajo nasprotniki ritma in se sklicujejo na dejstvo, češ, vsaj se imenuje koral v srednjeveških traktatih (ali spisih) „Cantus planus“, to je enakomerno tekoče popevanje, brez časovne razlike pri posameznih glaskah, naj imajo te to ali ono obliko.

Čut in načela, ki jih imajo pristaši koralnega ritma sô v o b č e pravi; samo njihovi dokazi niso dovolj prepričevalni in stara pisava (nevme) se ne da izkoriščati v njihove svrhe. A tudi nasprotniki ritmove teorije nimajo popolnoma prav, če se sklicujejo na izraz „cantus planus“ in vsled tega tolmačijo vse glaske, naj si bodo katerekoli oblike, za enako dolge.

Stvar tiči globlje. Že od pradavnih časov sêm veljajo načela, po katerih je urejen lep ritmičen tok govora tudi v prozi. Gledé na koralno glasbo je obravnaval ta načela Dom Mocquereau (izreci Mokerô), Solesmeski benediktinec v „Paléographie musicale“, IV. zvez., str. 27 nsl. pod naslovom: „L'influence de l'accent tonique latin et du cursus sur la structure mélodique et rythmique de la phrase grégorienne.“¹⁾

Stari so zahtevali, da bodi proza urejena po pravilih, ki omogočijo tako dikiijo, da je tudi za uho prijetna. To sega tako daleč, da je papežka pisarna že pozno v srednjem veku uporabljala umetno prozo celó za besedila realističnih listin. (Prim. A. Giry, Manuel de diplomatique; H. Breßlau, Handbuch der Urkundenlehre). To imenujemo: „Kurzus“. To svojstvo je že l. 1783. opazoval H. Blair in je to priobčil v: „Lectures on rhetoric and belles-lettres“. — Drugo temeljno knjigo o tem vprašanju je spisal Louis Havet: „La prose métrique de Symmaque et les origines métriques du cursus.“ Naslanjajoč se na to razpravo je raztegnil polje raziskavanja tudi na liturgiko L. Couture v svojem predavanju, oziroma spisu: „Le cursus ou rythme prosaïque dans la liturgie du III.^e siècle à la renaissance“ v poročilu (Compte rendu) mednarodnega znanstvenega shoda katolikov, 5. odsek (= sciences historiques), v Parizu, 1892. — Prim. tudi Norden, Antike Kunstprosa.

Usposobljene sotrudnike tega lista opozarjam na lepo zadačo, ki tiči v proučevanju umetne proze, kajti iz tega se bodo dala polagoma razviti pravila, veljavna za ritmični tok koralnih melodij. Mimogrede bodi omenjeno,

¹⁾ Meseca novembra 1908 je prišel prvi zvezek obsežnega dela o ravno tej tvarini na svetlo; spisal ga je P. Dom A. Mocquereau pod naslovom: Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique. Rome-Tournai. 1908.

da sloni ob tej skrivnosti tudi deklamiranje besedila pri velikih glasbenikih 16. veka. To dela modernim „muzikantom“ včasih velike preglavice, osobito zato, ker je deklamovanje v vsakem glasu navidezno po drugih načelih urejeno. A stari so ravnali tako: v enem glasu n. pr. je upošteevano naravno naglašanje, v drugem umetna proza ali „kurzus“, v tretjem pa kvantiteta, to se pravi, gramatična dolgost in kratkost posameznih zlogov. To so pa stari glasbeniki zato prakticirali, ker so tem potom dosegli nedvomno svoj namen, dajati posameznim glasovom popolnoma neodvisno kretanje.

Da je imel stari koral nekako ritmično gibanje, je torej nedvomno, samo da utegne biti nekoliko, ali bolje povedano, precej drugačno, kot ga konstruirajo pristaši te teorije. Ime „cantus planus“ je nastalo šele potem, ko se je bila razvila in udomačila menzuralna glasba, nima torej nobenega pomena za dobo pred mnogoglasjem.

In sedaj se obrnimo spet nazaj k gregorianski reformi. Po več kot 550 letnem razvijanju in boju je prišla torej krščanska cerkev slednjič do lepo izbranega in sklenjenega glasbenega posestva na zapadu. In tega ni izgubila do današnjega dne.

Veliko je pripomoglo k temu pisano izročilo izbranih in za bogoslužje določenih napevov.

Sv. Gregor se je poslužil za napisavanje napevov posebnih znamenj, katere imenujemo „nevme“. Najstarejše nevme so bile sestavljene iz raznih potez; zato se tudi dandanes imenujejo „potezaste nevme“, nemški „Strichneumen“. O nevmah, sestajajočih iz pik, bomo čuli pozneje pri akvintanski notaciji. Za potezaste nevme glej spodaj primer (Graduale za 21. nedeljo po binkošti). Dandanes velja za enkrat naziranje, da so ta znamenja „heironomična“, to se pravi, da kažejo po svoji obliki, legi in razvrstitvi, kako naj se pevec z glasom dviga ali kedaj naj pada. Voditelji starih zborov so baje z roko popisavali v zraku polet ali padanje melodije.

Bodisi temu tako ali drugače, gotovo je le, da so se morali srednjeveški zbori naučiti liturgičnih napevov na pamet, ker nevmična pisava, ki jo poznamo danes, ni bila zmožna označevati intervalov. Že v 10. veku niso znali več pomena nevmičnih znamenj; a najstarejši rokopisi z nevmiranimi popevi segajo v 9. vek.

Jeli mogoče, da bi bil sv. Gregor izumil to pisavo? Menim da ne. Kajti gotovo bi bili njegovi životopisci omenjali to stvar, ako bi bil on izumitelj. Moje zasebno naziranje je to, da so nastale nevme iz okrajšane in malo predrugačene kurzivne grške pisave, ki se je ravnokako izpreminjala, kot črke v alfabetu. Zato mislim tudi, da so imele nevme za časa Gregorijevega popolnoma natančen pomen, i gledé absolutne višočine i gledé medsebojnega razmerja posameznih intervalov. Kadar bomo razvozlati to zagonetko, tedaj nam bo mogoče sigurno brati nevmirane napeve.

Po sv. Gregoriju se začne dôba absolutnega gospodstva koralovega. Cerkvono petje je umetno petje in se izvaja od izvežbanih sil. Svétno umetno petje se naslanja nanje.

Če si uredimo za spomin in za ložji pregled posamezne dōbe po letnicah, mogli bi nekako takole reči:

Od l. 600.—900. nastopa dōba strogega enoglasja na zapadu. V tem času se ustanovi, uredi in razvije notna pisava z nevmami. Pišejo se pa napevi izključno le z znamenji brez sistemskih črt; zato jih imenujemo „nevme na prostem polju“ (neumae in campo aperto). Značilno za to dōbo je dejstvo, da ne pomnožuje svojega zaklada na napevih, temveč živi ob zbirki, ki jo je zapustil zapadni cerkvi sv. Gregor Veliki. Za nova besedila množecih se praznikov so zajemali iz antifonarja motive in dele napevov, ter jih prirejali za nove tekste. Tako n. pr. imajo maše v četrtkih v postu, katere je vpeljal šele sv. Gregor II. (715—731) same napeve iz motivov, nahajajočih se v antifonarju sv. Gregorija I. (Prim. tudi D. Johner, *Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges*, str. 232 nsl.).

Druga pogregorianska dōba sega od l. 900.—1200. približno. To je čas teoretičnega razvitka; začenja se dōba učenega dela in fizikalčnega preiskavanja na novi podlagi. Teoretični spisi se množe in tudi poglobljajo. V praktičnem oziru se začne tudi umetniško delo, novi napevi nastajajo. Nihče ne posega skoraj več po starih melodijah, ker so za oni čas dozdevno premalo razvite in smeje. Postopi v melodijah postajajo drznejši. Vendar pa se ta čas še vedno ozira na merodajne vzglede v antifonarju, če jih tudi ne porablja naravnost.

Samo pri sekvencah, ki so kot novi popevi nastale sredi 9. veka, a do vrhunca svojega razvitka dospele okoli l. 900., porabljajo se izprva izključno stare melodije ali bolje, njihovi odlomki. Napevi, za velike praznike posebno, so imeli na koncu dolgo vrsto glask, ki so jih peli na samoglasnik zadnjega zloga. S tem so označili kipečo krščansko radost in nebrzdano veselje ter so imenovali take note „iubilus“ ali radostne glasove. Tem glasovom so pa jeli podstavljati besedilo, in tako so nastale sekvence. Pozneje so izumili novim sekvencam tudi nove napeve. Najboljši pesnik za sekvence je bil šentgalenski menih Notker I. s priimkom „Balbulus“, t. j. jecljar. Stari so mu pripisovali 115 sekvenc. Novejša kritika (Julian, *Dictionary of Hymnology*, 812 nsl.) pa mu prisoja 46 besedil z vso gotovostjo, dočim je pri 24 verjetno, pri 37 mogoče, da so plod njegove nadarjenosti, le 8 jih je izvestno črtati. (Prim. tudi Kienle, *Choralschule*, III. izd., str. 131.)

Poleg Notkerja so delovali njegovi sobratje imenitnega šentgalskega samostana: Waldramus (ok. 960 dekan), opat Hartmann (IV., ok. 869—924) in Tuotilo († 912), vsi v njegovem smislu. (Prim. moja knjižico: *Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am Evangelium longum zu St. Gallen*, str. 22 nsl.).

Notkerjeva šola je procvitala še dalje, nekako 250 let, ker se je tradicija ohranila najbolj neskaljena.

Vendar pa ta šola ni bila edina. Malone istega pomena kot šentgalska je bila reichenauska in pa stara šola v Metzu. Tudi samostana Einsiedeln in Fulda sta dobila glede na negovanje cerkvene glasbe in gregorianskega koralu velik pomen. Za našo Kranjsko so bile škofovske stolice v Ogleju, Briksenu in Freisingenu odločilne, a nobena ni prišla do samovlade. Naj-

izdatnejši vpliv je zapustil oglejski patriarhat. (Prim. Cerkv. Gl. 1895, str. 57 in 1907, str. 52 nsl.)

V tej dobi se začenja tudi stremljenje, izumiti in ustanoviti boljše in natančnejšo, določnejšo in jasno notno pisavo.

Okoli l. 1000. so začeli pisati v Akvitaniji (to je v južnozahodnem delu Francoske, ki sega od pirenejskih gorâ proti severu do reke Loire (= Loar) od atlantiškega morja proti vzhodu do sevenskih hribov) nove nevme, sestajajoče skoraj iz samih pik. Te so postavljene tako nad besedilo, da kažejo razmerje in relativno razliko višočine med posameznimi glaskami. To imenujemo „akvitantske nevme“.

Za primér podamo „Alleluia“ iz gradualnika, pisanega v 11. veku (okoli 1030). Prej je bil lastnina cerkve sv. Štefana v Toulouse (izr. Tûlûz), a sedaj se nahaja v britškem muzeju v Londonu.

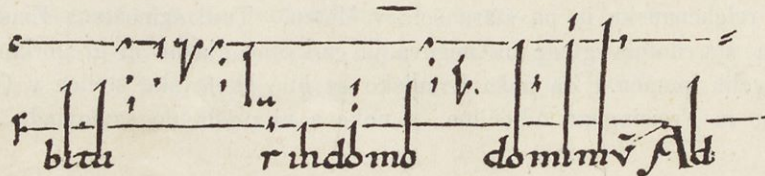


Posnetek je narejen po „Paléographie musicale“ (II. zv. str. 84) in podaja napev iz gradualovega verza na praznik sv. Janeza evangelista. Ob enem velja ta primér tudi za način, kako so podčrtavali skupino not, ki se je pela kot „jubilus“ na sklepni zlog *a*. Odmore je zaznamoval notist na črti z ♯ ; prvega je menda pozabil in ga je nekdo pozneje vstavil z / med note. Melodija ni gregorianska, temveč lastnina samostojne francoske cerkve ali škofije. Prepis je delal sitnosti. Natančno po izvirniku se mora glasiti — tako sva uganila z združenimi močmi P. Celestin Vivell in jaz — tonično:

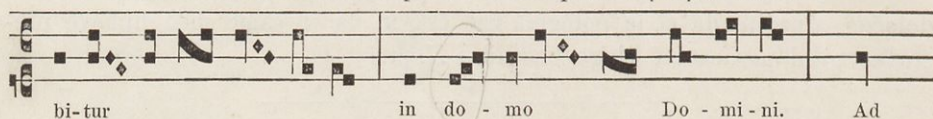


Malo pozneje se začenja pojavljati v Italiji Nonantolska notacija, ki je v tem karakteristična, da je vsaka „virga“ (t. j. glavni ton nad vsakim zlogom) zelo dolga, tako, da sega do dotičnega samoglasnika, kateremu je namenjena. Druge notne skupine so v navadni obliki. Tudi ima ta pisava navadno že notne črte, če ne več, vsaj po eno, torej črto za *f*.

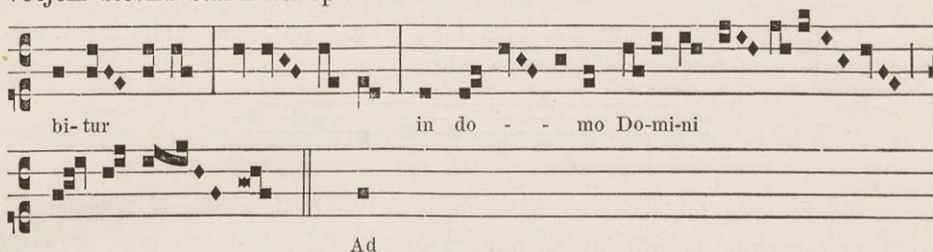
Za primér te notacije podajam odlomek graduala: „Justus ut palma florebit“ po „Paléographie musicale“ (II. zv., pod. 15) iz 12. veka. Nevme so pisane na 4 črtah: črta za *f* je rdeča, za *c* rumena, druge samo vtisnjene:



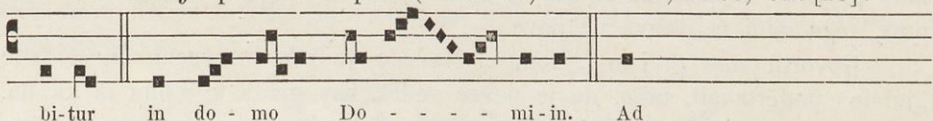
V moderne note natančno po izvirniku posnet prepis slove:



Solesmeska izdaja pa ima za ta odlomek (*Commune confessoris non pontificis*), str. [45], mnogo bolj razpredeno melodijo, katera se nahaja v večjem številu starih rokopisov:

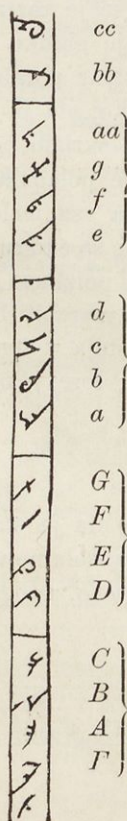


Medicea jo pa tako-le piše (*Graduale*, ed. Pustet, 1889, str. [29]):



Vse te notacije ne podajajo jasnega razmerja in ne morejo določevati posamičnih tonov, če niso na črtah. Pisali so jih pa vse najpred brez črt.

✧



cc

bb

aa

g

f

e

d

c

b

a

G

F

E

D

C

B

A

F

(Excel-
lentes)

(Superacutae)
(Excellentes)

(Superiores
(Acute))

(Finales
(Finales))

(Graves
(Graves))

Po globočjih študijah so marljivi menihi zasledili sestav in pisavo starogrške glasbe, osobito s pomočjo Boetijevih „Pet knjig o glasbi“, na katere se oslanja vsa srednjeveška teorija od konca do kraja. Vendar jim je bila stvar mnogo preveč zamotana in niso si upali vporabljeni izvrstne in natančne grške pisave. Navzlic temu jim je pa pokazala pot, kako bi se dalo priti v okom nedoločnosti starih nevm. Pravijo, da je menih Huk bald (rojen okoli 840, umrl v samostanu sv. Amanda v Flandriji, 930 ali 932) izumil štiri osnovna znamenja:

F f I F

S temi je bilo mogoče napisati ves tedanji sestav, če so se obračala in polagala. To je „Dasijška“ pisava ali notacija.

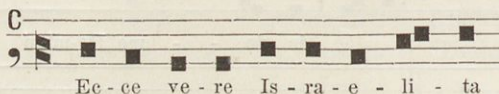
Za primér sledi fotografičen posnetek po izvirnem rokopisu 10. veka, ki se hrani pod št. 55 v c. kr. dvorni knjižnici na Dunaju (list 168). Posnetek je za polovico manjši, nego v izvirniku. Ker so takrat rabili le 18 tonov, izumili so tudi samo 18 znamenj. (Prvo znamenje / nima nobenega pomena). Glede imen posameznih skupin primeri tabelo Gvidonovega sestava (str. 56).

Novejši zgodovinarji pa pravijo, da to ni Hukbaldova izumitev, ampak da je nekako za sto let poznejša (H. Müller, Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik).

Gotovo je pa, da je že ta učeni menih poizkušal intervale na ta način določno označiti, da si je potegnil več črt, in da je samo med njihove posledke pisal posamezne zloge besedila. N. pr.:

					ita
t					li
t	Ec			Isra	
s		ce		e	
t			vere		
t					

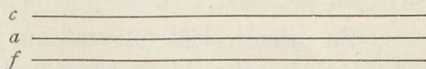
Črka t pomeni „tonus“, t. j. cel ton; črka s pa „semitonium“, t. j. polton. Prestavi se torej v našo pisavo tako:



To so torej bili poizkusi, ki se pa niso popolnoma obnesli. Primer, ki smo ga ravnokar navedli, da se n. pr. z ozirom na cele in na poltone ravno tako pravilno napisati za kvinto višje ali za kvarto nižje. Kaj je absolutno prav, tega nam ta pisava ne pove.

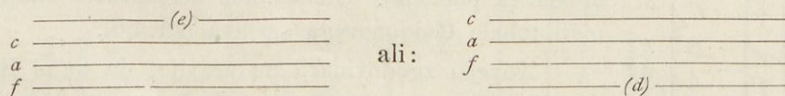
Govorili smo prej o „jubilu“. Navada je bila pisavcem, da so take „jubile“ podčrtavali, tako, da je pevec vedel, kaj spada k jubilu in kaj ne. Istotako so podčrtavali tudi večje melismatične skupine. Barva za to črto je bila izključno rdeča. (Prim. gledé podčrtavanja).

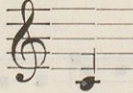
Po teh poizkusih, ki jih je naredil Hukbald ali morebiti nekaj pozneje kak drug menih, so bili pa pisavci nevm ali notisti opozorjeni na glavno točko v tej stvari, namreč na važnost poltonove lege. Ker se je raztrgano in po lestevici razpostavljeno besedilo težko čitalo in še težje gladko pelo, ta poizkus ni obveljal in se ni udomačil. A notisti so to stvar porabili in so začeli potegovati rdečo črto tudi čez nevme, to pa tako, da je stala nevma, predstavljajoča glas *f* na črti. Zakaj? Stari so se skrbno ogibali tritona *f—h*; zato je bil ton *f* tista stopinja, na katero se je polagala največja pozornost. Če je bil *f* določen, bila je v obče določena vsa melodija. To je bil prvi začetek našega sistema. Pozneje so potegovali še eno rumeno črto za glas *c*. Tisti mož pa, ki je te nepopolne pokrete in poizkuse zbral in izpopolnil, je bil Gvidon Areški (rojen okoli l. 990, umrl morebiti 1050). Njegova izpopolnitev že pred znanih temeljnih elementov obstoja v tem, da je 1.) rdeči črti za *f* in rumeni za *c* dodal še eno črto za *a*; torej je njegov temeljni sestav bil le na tri črte:

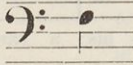


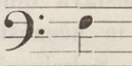
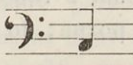
2.) da je pisal glaske na črte in v prostor mednje; 3.) da je stavil v tem svojem sestavu na črte in na prostore le tone izvestne, absolutne višine.

Če je zahtevala melodija več kot tri črte, je dodal še eno, spodaj ali zgoraj, kot je ravno zahteval napevov obseg; torej:



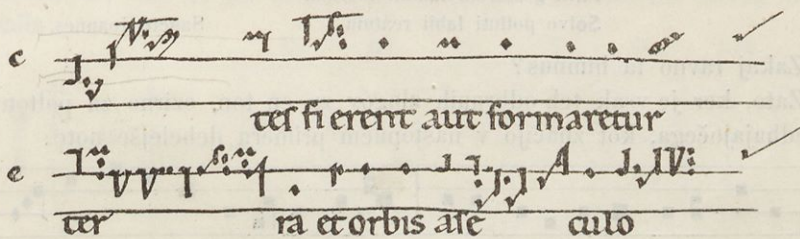
Če stoji *c* na črti, pomeni vedno enkrat črtani *c* ($= c_1$), ali kot ga danes pišemo  ali pa ; *f* pod njim je torej vedno

mali *f* , *f* nad njim je enkrat črtani *f* (f_1) . Če

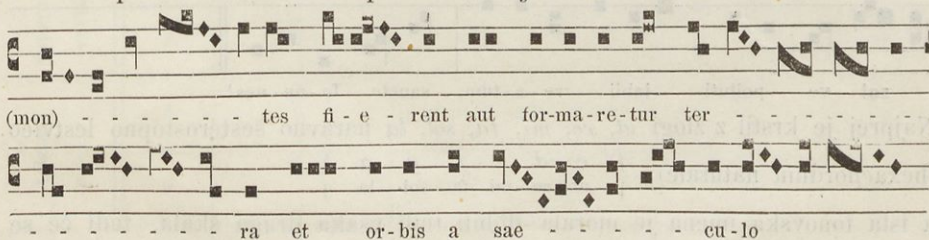
stoji *f* na črti, pomenja vselej mali *f* = ; *c* pod njim je torej mali *c*: . Iz tega sledi torej, da stojita mali *c* in f_1 vedno v

prostoru med dvema črtama. S tem je pa tudi povedano, da je z Gvidonovim sestavom tonovska višina posameznih napevov natančno določena.

Za primér podam odlomek iz graduala za 21. nedeljo po binkošti iz pariškega rokopisa 13. veka po „Paléographie musicale“ (II., pod 31). Tu je Gvidonov sestav že vpeljan, vendar pa sta le še dve črti potegnjeni: ena rdeča za *f*, druga rumena za *c*; črti za *e* in za *a* sta samo vtisnjeni. Nevme so potezaste:



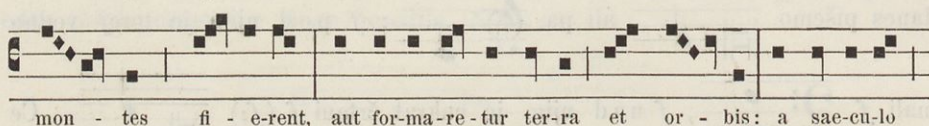
Prepis v moderne note po izvirniku je ta-le:



Solesmeska izdaja prinaša nebstveno izpremenjeno melodijo s popolnoma drugačno razvrstitvijo besedila (Graduale, str. 380 nsl.)



dočim je v medicjski izdaji skoraj docela nov in kratek napev (Graduale, ed. Pustet, 1889, str. 228):



Razven ureditve sestava dobili smo najbrže tudi „solmizacijo“ od Gvidonove nadarjenosti in učenosti. Tako se imenuje poučna metoda za izpoznavanje intervalov. Solmizacija je spojena brez dvoma z rabo hromatičnih, to se pravi takih tonov, katerih pristna škala ne pozna; to so imenovali „musica ficta“ ali izmišljena glasba.

Gvidon, ali pa vsaj eden njegovih učencev je teoretično zavrzel starogrški tetrachord, in je na njegovo mesto postavil razširjeno šesterostopno tonovsko vrsto, ki jo je nazval „hexachord“. Šesterim tonom te vrste je nadel posebna imena. V to svrhu je uporabil začetne zloge, stoječe v začetku vsake vrste in pa v začetku njene druge polovice v himnu na čast sv. Janezu Krstniku:

Ut quaeant laxis **re**sonare fibris

Mira gestorum **fam**uli tuorum,

Solve polluti **labii** reatum

Sancte Ioannes.

Zakaj ravno ta himnus?

Zato, ker je vsak teh odbranih zlogov za en ton, ozirno za polton višji od predhajajočega, kot značijo v nastopnem primeru debelejšje note:



Najprej je krstil z zlogi *ut, re, mi, fa, sol, la* naravno šesterostopno lestvico (hexachordum naturale): $\left\{ \begin{array}{l} c \ d \ e \ f \ g \ a \\ ut \ re \ mi \ fa \ sol \ la \end{array} \right\}$

a ista tonovska imena je morala dobiti tudi vsaka druga škala, tudi če se je začela z *f* ali *g*, tako torej, da se je potem imenoval *f* ali *g*: *ut*. A tu se je pokazalo, da se dospè tedaj, če je *a* = *mi*, pri naslednji stopinji na drug ton, kot z *mi* tistega hexachorda, katerega temeljni ton *ut* je bil *g*. Solmizacija je torej v prvi vrsti služila v razločevanje med *b* in *h*. Prvega so pisali pozneje — kot še dandanes — $\flat$, drugega $\sharp$. Izvirna pisava je bila: navadni *b* za naš $\flat$, a voglat $\flat$ za naš $\sharp$. Prvega so imenovali mehki *b* (*b molle*) in tiste hexachorde, v katerih se je nahajal, mehke. Drugega so imenovali trdi *b* (*b durum*), in hexachorde, v katerih se je nahajal, trde. Od tod še naša imena *dur* in *mol*.

Če se je ton *a c d e f g a* prekoračil, je moral priti v naravnem hexachordu pevec bodisi v mehki, bodisi v trdi hexachord. Prva terjatev je bila ta, da mora priti polton vedno na zloga *mi fa*. Vzemimo naravni hexachord:

$C \ D \ E \ F \ G \ a$
ut re mi fa sol la.

Če se je pa ta vrsta šesterih tonov naravnega hexachorda prekoračila, je bila pa stvar taka:

$C \ D \ E \ F \ G \ a \ h \ c$
ut re mi fa sol (la) mi fa
re

Torej: $E \ F$ je *mi—fa*, ker je polton; $h \ c$ je tudi *mi—fa*, kot polton. Da se pa more polton krstiti z *mi—fa*, predružačiti se mora tudi zlog pred poltonom, in *a* ni več *la*, ampak *re*. To je v tem slučaju, če se je prekoračenje zgodilo na podlagi tona *G*, torej trdega hexachorda. Še drugača je ta reč, če se prekorači naravni hexachord na podlagi tona *F*:

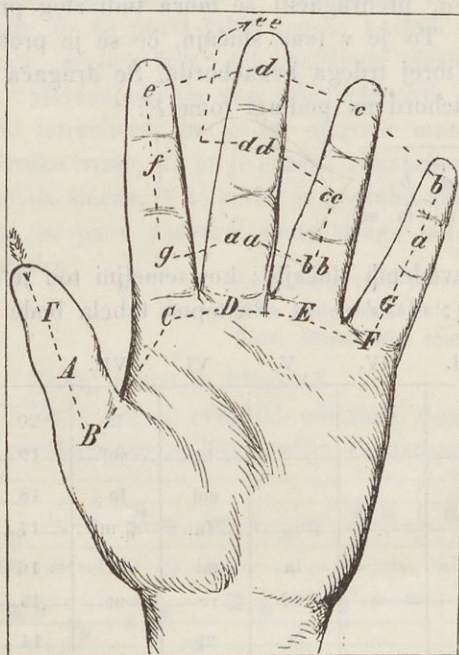
$C \ D \ E \ F \ G \ a \ b \ c$
ut re mi fa (sol) mi fa sol
re

G je torej enkrat *sol*, enkrat *re* v navedenih slučajih; kot temeljni ton je pa tudi lahko *ut*; zato so ga tudi pisali: *G sol re ut*. Nastopna tabela bode to pojasnila:

		I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	
Excellentes, narvišji.	ee							la	20
	dd						la	sol	19
	cc						sol	fa	18
	bb						fa	♯ mi	17
Superacutae, vzvišeni.	aa					la	mi	re	16
	g					sol	re	ut	15
	f					fa	ut		14
	e				la	mi			13
Acutae, visoki.	d			la	sol	re			12
	c			sol	fa	ut			11
	b			♭ fa	♯ mi				10
	a		la	mi	re				9
Finales, sklepní.	G		sol	re	ut				8
	F		fa	ut					7
	E	la	mi						6
	D	sol	re						5
Graves, globoki.	C	fa	ut						4
	♯	♯ mi							3
	A	re							2
	Γ	ut							1
(Voces) (Glasovi)		trdi h. z ♯	na- ravni h. brez ♯ in ♭	mehki h. z ♭	trdi h., z ♯	na- ravni h. brez ♯ in ♭	mehki h. z ♭	trdi h. z ♯	

Razvidno je iz tega pregleda, da je imel Gvidon vsega vkupe le 20 porabnih tonov v sedem hexachordov urejenih. Opozarjam pa čitatelje na dejstvo, da se ni mogel ogniti še tetrachordu; posamezne skupine sloné ob stari štiristopni vrsti, n. pr. globoki glasovi $\Gamma A \frac{1}{2} C$ tvorijo pravilen tetrachord, isto tako vse druge skupine.

Solmizacijo so podučevali s pomočjo človeške dlani, na kateri je imel na vsakem členku po en glas svoj stalni prostor; le narvišji ton *ee* bil je na prostem nad srednjim prstom.



Znanje solmizacije je potrebno za sigurno in pravilno urejevanje starih skladb iz dóbe do konca 16. veka. Palestrina in Gallus sta se ravnala po njej. S tem je pa tudi dovršena teorija glasbenih sestavov. Najimenoitnejše stvari, notne črte in hexachordni sistem s solmizacijo imamo pa od Gvidona Areškega.

Drugi teoretiki te dóbe nimajo tolikega pomena za razvoj glasbe, ker so samo to učili, kar sta uvedla Hukbald in Gvidon — izvzemši menzuralno teorijo, katera nam pa na tem mestu, kjer govorimo o koralu, ne more biti predmet pozornosti. A lepa vrsta jih je. Po ohranjenih spisih poznamo te-le: Regino Prumski († 915), Odo Clungnyjski izr. Klünjiski

(† 942), Adelbold († 1027), Bernelinus (živel okoli l. 1000), Janez Cotton (okoli 1050), Berno Reichenavski († 1048), Aribó, s priimkom: „Scholasticus“ († 1050), Herman hromi, grof Vehrinski († 1054), Viljem Hirschavski († 1091), Theoger nadškof Meški (1120). Eberhard Brižinski (živel v 11. veku), sv. Bernard († 1153) in Gvidon (Gui de Châlis, živel v 11. veku).

Tretja pogregorianska dóba sega od 1200—1400 približno. To je dóba koralove stagnacije. Živi le ob pridobitvah prejšnjih časov. Koral velja pač še vedno kot pravo pravecato cerkveno petje, vendar se proizvaja vedno bolj monotonsko, brez življenja in brez duha. V tem času se porodi nazaranje, da je koral enakomerno petje (cantus planus), v tej dobi so zadali koralu smrtno rano z brezbržnim popevanjem, to pa tem hujšo, ker se je začela vrivati v svetišče tudi umetnija mnogoglasnega petja.

Zató se množe v tej dobi teoretični spisi, kateri skrbno preiskujejo fizikalčna svojstva posameznih tonov in njihovega medsebojnega razmerja. Te razprave torej že načelno nimajo namena, poživiti umetnost, temveč so

same sebi namen, v kolikor se tičejo koral. Ker je tem učenjakom prva in neizpodbitna podlaga vedno le Boetijeva grška teorija in pa nova oblika njena po Gvidonovem sestavu, pač ni bil mogoč samostojni in hitrejši napredek.

Nekateri pisatelji se v svojih spisih ne brigajo samo za koral, ampak tudi za mnogoglasje. In ker je ta umetnija novejša, zahteva tudi več pozornosti zase. In tako je koral prišel počasi v ozadje.

Iz te dôle imamo spise o koralu od nekega Aristotela (ki je živel koncem 12. in v začetku 13. veka). Drugi je Walter Odington, menih, ki je bil izvoljen l. 1228. za nadškofa Canterburyjskega, (izr. Känterbörj-skega) a ni dobil potrdila. Pisal je o koralu in o mnogozvočni glasbi. Isto tako Hieronim Moravski (živel in pisal okoli l. 1260), dočim se je Elias Salomonov (ok. l. 1274), samo s koralom pečal.

Zelo temeljito je pisan „*Lucidarium musicae planae*“, ki nam ga je zapustil Marchettus Padovanski; a tudi za menzuralno in večglasno muziko je njegov: „*Pomerium musicae mensuralis*“ silno važno delo. Živel je ta mož v drugi polovici 13., in v prvi polovici 14. veka.

Janez Garlandijski mlajši (pisal ob prehodu 13. in 14. veka), se bavi samo s koralom, dočim starejši njegov sorodnik po imenu (okoli 1210 — 1230) piše o menzuralni glasbi.

Engelbert opat Admontski († 1331), obdelava v svojem spisu „*De musica*“ osobito koral. Istotako Peter od Križa ali de „*Cruce*“ (ki je živel v 13. veku); a učeni Janez de Muris (ok. 1270 — 1350) se peča mnogo bolj z menzuralno glasbo, nego s koralom, dasi ga ne pušča popolnoma v némar.

Simon Tunstede († 1369) se bavi s koralom, z menzuralno in instrumentalno glasbo; Janez Keck (ok. 1450) je pisal samo o koralu, benediktinec Adam iz Fulde († ok. 1460) o koralu in o menzuralni glasbi, istotako tudi Janez Tinctoris († pred l. 1511).

Ne smemo pa pozabiti dejstva, da so bili teoretiki ob enem tudi skladatelji, ki so svoje tvorne sile uporabljali za skladanje novih cerkvenih napevov. Odo Clugnyjski je bil tudi skladatelj; vemo, da je zložil več antifon na čast sv. Martinu. Herman hromi je uglasbil marianski antifoni: „*Alma redemptoris*“ in „*Salve Regina*“, in od Adama iz Fulde imamo ohranjenih 15 cerkvenih in 4 svetne glasbotvore, vse za 3, 4 ali celo 5 glasov (prim. W. Niemann, v kirchenmusikal. Jahrbuch, 1902, str. 9. nsl).

Da je padalo seme tega teoretično-praktičnega pouka na rodovitno zemljo, pričajo skladatelji, ki jih ne nahajamo med teoretiki. Taki so: Adam iz samostana sv. Viktorija v Parizu († 1173), ki je zložil in uglasbil 45 do 51 sekvene; sv. Hildegarda, opatinja, od katere je ohranjenih 70 koralnih kompozicij; papež Inocencij III. († 1215), ki je zložil binkoštno sekvenco: „*Veni sancte Spiritus*“ in Jacopone de Benedictis ali pa: da Todi († 1306), ki je zapustil idealni žalospev „*Stabat mater*“. (Prim. tudi še Kienle, Choralshule, III. izd., str. 125. nsl.)

Rekli smo popreje, da smo v dobi koralne stagnacije. Poznali so ga še, in tudi uporabljali so ga — a postal je bil samo stojalo za bliščeče poslopje mnogoglasja, katero ga je, rekel bi, utopilo.

Veljalo je pa vendar pravilo, da bodi to stojalo vzeto iz koralovega zaklada. Tedanji skladatelji se niso mučili s tem, da bi izumili kako novo, originalno muzikalično misel, temveč so si vzeli koralni napev, če so skladali za cerkev, in so ga večglasno obdelali, reči bi morebiti smeli: „Kontrapunktično harmonizirali“. Da je gladki tok koralnih melodij pri tem včasih zelo trpel, osobito gledé ritma, o tem se lahko vsakdo prepriča, ki proučuje stare skladbe. Opomniti je pa pri tej priliki, da je poznala ta doba, o kateri govorimo, mnogo takih koralnih melodij, kojih danes vobče ne poznamo, ker so izginile iz liturgičnih knjig, osobito po tridentinskem cerkvenem zboru.

Takrat pa so bile vobče znane vsaj v tistih škofijah, v katerih so se rabile. In ravno zato je nastalo pravilo, da naj se vzame znani cerkveni ali koralni napev za tenor ali vodilni glas.

Dokler je bilo mnogoglasje še nerazvito, dokler so popevali samo v vzporednih oktavah, kvintah in kvartah — to so nazivali „Organum“ ali „Diaphonia“ — toliko časa je tudi ostal gibčni tok koralnih melodij načelno nedotaknjen. To naj pojasnijo nastopni trije primeri.

1. „Organum“ v oktavah; vodilni glas je v sredi, ali v tenorju:

VI.

Tu Pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us.

2. Organum v kvintah; vodilni glas je v tenorju, spremljevanje (= vox organaria) v basu, kvinto nižje. A vodilni glas je tu podvojen v sopranu, spremljava podvojena v altu:

VII.

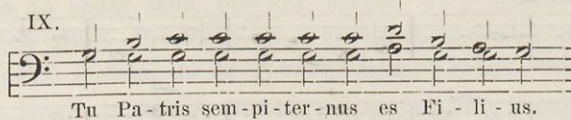
Nos qui vi-vi-mus be-ne-di-ci-mus Do-minum ex hoc nunc et us-que in sae-cu-lum.

3. Organum v kvartah, po istih načelih kot predhajajoči:

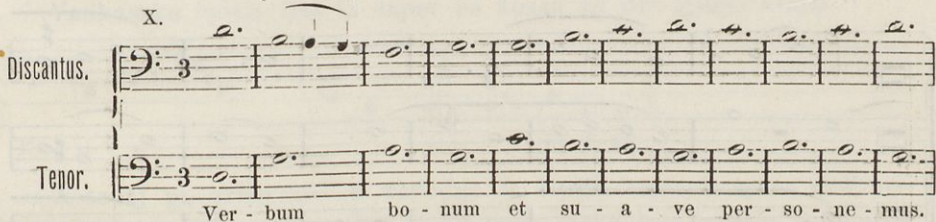
VIII.

Sit glo - ri - a Do-mi - ni in sae-cu - la.

Tudi še druga vrsta diafonije, ki je bila vedno samo dvoglasna, a je dopuščala razven kvint in kvart tudi še primo, sekundo in veliko terco kot prehodne intervale, ne moti še gibčnosti koralove.



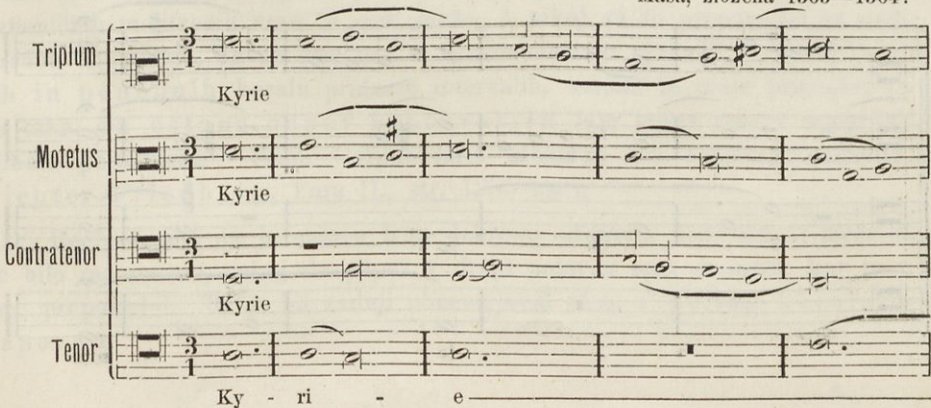
Drugače pa je bilo potem, ko so začeli skladati dve- in večglasne popevke v merjeni pisavi, to se pravi z glaskami, ki so imele vsaka zase strogo odmerjeno časovno vrednost. Tu se je poizgubila najprej lahka gibčnost koralova ob tem, da so pisali vodilni glas z notami dolge časovne vrednosti, češ, da naj se tako dvigne iz drugih glasov. Za primer podam dvoglasni „Verbum bonum et suave“ iz 12. veka po Coussemaker-jevi: *Histoire de l'harmonie au moyen-âge*, (traductions, str. XXXII, št. 33):

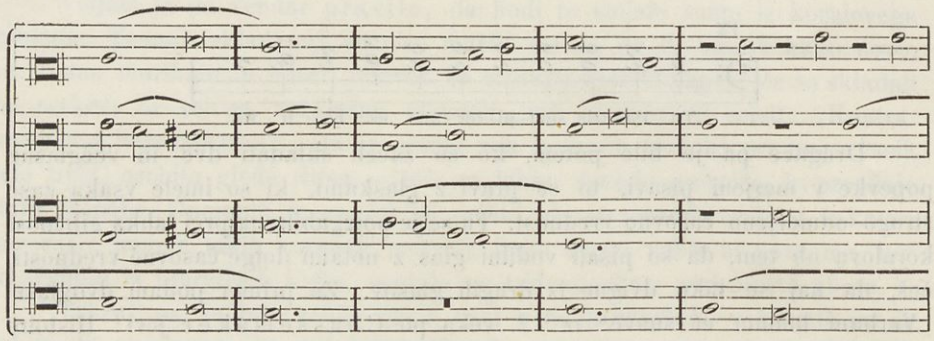


Na ta način je pa postal tenor ali vodilni glas mrtev ali vsaj okorel v svoji ritmiki. Sedaj nam je jasno, zakaj da so imenovali potem koral „musica plana“ = enakomerna glasba. (Prim. P. Aubry [= Ôbri] *Cent motets du XIII^e siècle*. Paris, 1908, v katerem delu imamo velezanimivo zbirko večglasnih motetov, kritično prirejenih.)

Te spone je obdržal vodilni glas, ali, kar je eno in isto, koral, do srede 15. veka. Naj podam primer iz leta 1364. po izvrstni knjigi: Wolf, Joh., *Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460* (III. del, str. 50). Tu je „Kyrie“ tiste maše, katera se je pela omenjenega leta ob slovesnem kronanju Karola V., kralja francoskega. Zložil jo je kanonik Guillaume de Machaut (izreci Gilôm de Machô, rojen okoli l. 1300, umrl po l. 1371), mož učen, ki je bil prehodil mnogo svetá in je tudi na Češkem bival do l. 1346. na dvoru Janeza Luksemburškega. Bil je svoj čas najglasovitejši skladatelj, kar tudi ta čveteroglasna maša gotovo opravičuje; ševé, pozabiti ni smeti, da je poteklo več kot pol tisočletja od tistega časa, ko je skladba nastala.

Guillaume Machaut.
Maša, zložena 1363—1364.



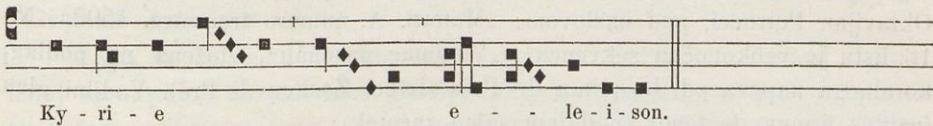


Nas zanima za sedaj samo uporaba koral, ki je ohranjen v tenorju (v partituri spodnji glas). Primerite ga s koralnim napevom maše in „festis duplicibus“, in videli bode, da se ujema ž njim. Verzija, katero je porabil Machaut (izreci: Mašô) se ujema natančno z medicjsko redakcijo. Tam se glasi (po Pustetovi izdaji) tako-le:



In natančno tako tudi pri čveteroglasni maši Machautovi — tonično namreč.

Vatikanska izdaja ima ta napev na koncu za dve glaski krajši:



A sedaj pa primerimo to melodijo iz koral vzeto in njene melizmatične skupine! Zdi se nam, kot bi bil kedo razbil lepo posodo in bi nam kazal zbirko črepinj v čednih okvirjih. Kako raztrgano se je moralo glasiti to popevanje! Vidi se, da so polagali na vse drugo mnogo več pozornosti in tudi umetnosti, nego pa na lep in gibčen tok koralne melodije.

S pogledom na to za oni čas res izvrstno mašo — gledé čveteroglasja — nam je razumevno, kaj papež Janez XXII. v svojem odloku iz leta 1324—1325 očita novi šoli, koje učenci se trudijo, da natančno merijo čas in se poslužujejo novih glask. Rajši delajo — pravi papež dalje — svoje napeve, nego da bi peli stare; v polkratkih in najkrajših glaskah se pojo cerkveni napevi in se z notami presejajo. Melodije cepijo in trgajo s „hoketi“ (= hoketus ali „ochetus“, to se pravi „ječanje“), onečiščajo jih z „diskanti“ (t. j. s pridejanim drugim glasom) in jih s „tripli“ (t. j. tretjim glasom) in z narodnimi pesmami včasih tako obremené, da prezirajo podlago antifonarja in gradualija, da ne vedó, na katerem podstavu da skladajo, kajti ne znajo cerkvenih tonov, ker se jih niso učili... (Prim. gledé „hoketov“ Machautovo mašo; kako razsekan je vodilni glas, t. j. koralna melodija po vstavljenih pavzah!) Nadalje prepoveduje tako petje pri kanoničnih molitvenih urah in med mašo. A takoj za to prepovedjo pa sledi izrečno dovoljenje, da se sme peti v konsonancah, v oktavah, kvintah, kvartah in podobnih koralu pridanih intervalih, ampak le večje praznike, to pa tako, da ostane napev nepokvarjen („ut ipsius cantus integritas illibata permaneat.“ Prim. Corpus iuris canonici, Ed. Lipsiens. secunda, Richter-Friedberg, Pars II., str. 1255 nsl.).

Reči smemo, da je namen tega dekreta, odpraviti nedostatke; sicer bi ne bilo razumevno, zakaj da papež v drugi polovici spet dopušča, kar je v prvi prepovedal. To je bil zadnji občveljavni ukaz v prilog koralnim napevom.

Papež Urban V. pa je nastavljal l. 1362. v Toulouse (izr. Tûlûz) na Francoskem posebej učitelja petja in pet dečkov pevcev v ta namen, da bi proizvajali pri slovesni službi božji petje v „diskantu“, to je, da bi se učili popevati večglasne skladbe. (Prim. F. Krieger, *Musica ecclesiastica catholica*, str. 157).

Od sedaj naprej se je nova šola brez ovire razvijala. Res je, da so vodilnemu glasu dali svojo samostojnost, ampak le v toliko, da je mogel tekmovati z drugimi glasovi; sicer je bil pa popolnoma podrejen celokupni skladbi. S tem se je samostojnost in naravna ritmika koralova popolnoma uničila.

Kako so koralni tenor pisali v poznejšem času popolnejšega razvitka, naj pojasni primer, vzet iz zbirke motetov, ki jih je natisnil v Benetkah Oktavijan Petrucci, pod naslovom: „Motetti. A. numero trentatre. 1502“. Na 16. listu je velikonočna sekvenca: „Victimae paschali“, zložena na podlagi koralnega napeva od Josquin-a de Prés (izreci Žoskeu dè Pré). Vodilni glas (cantus firmus) je tenor (podajam samo začetek):

The image shows a musical score for the beginning of the 'Victimae paschali' sequence. It consists of ten staves, with the first four staves representing the tenor part and the remaining six staves representing other voices. The lyrics are in Latin and are written below the staves. The music is in a simple, early style, with a focus on the tenor part.

Vic - ti - mae pa - - scha - li lau - des im -
 Vic - ti - mae pa - scha - li lau - des
 Vic - ti - mae pa - - scha - - li lau -
 Vic - - ti - mae pa - scha -
 - mo - lent Chri - sti - a - ni
 im - mo - lent Chri - sti - a - ni; A - gnus red - e -
 - des im - mo - lent Chri - sti - a - ni; A - gnus red - e -
 li lau - des itd.

Napredek se vidi osobito v stremljenju, staviti pavze po logiki besedila, ne samo po priličnih muzikalčnih muhah.

A ker je vse stremilo samo po pravilnem in umetnem mnogoglasju, bila je gregorianskemu koralu vzeta ljubezniva pozornost; od sedaj ni dobival nič več prave hrane in je jel veneti in medleti. — Nastopna četrta dōba, od 1400—1600, je torej dōba hitrega propada.

V 15. in 16. veku so skladatelji izumovali tudi lastne vodilne napeve; tedaj so navadno nazvali take glasbotvore „sine nomine“, ali pa so jih krstili po tistem cerkvenem tonu, v katerem je bila skladba zložena, n. pr. „Missa primi toni“. Končno so jih poznamenjevali tudi po prvih intervalih, kot: „Missa la sol fa re mi“. S koralom sta torej stopila v tekmovanje dva vira vodilnih napevov: ljudska pesen in skladateljski novi tvor.

Da je koral pri teh razmerah moral pešati, je jasno. Noben skladatelj se ni mogel otresti tedanjih načel. Tudi „knez glasbe“, Palestrina, jim je bil podložen. Jako podučen slučaj imamo v njegovi maši: „Gia fu chi m'ebbe cara“. V svojih mlajših letih je uglasbil precej prosto besedilo laškega madrigala „Gia fu“ itd. Kot 50letni mož pa je dal natisniti mašo, v kateri je porabil zasnutke iz imenovanega madrigala. Naj podam tu začetek (po celotni izdaji skladeb Palestrinovih, 19. zv., str. 22 nsl.):

XV. Ky - rie e - le - i son, Ky - rie e - le -

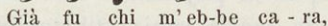
Ky - rie e - le - i son, Ky - rie
Ky - rie e - le - i son, Ky - rie

Ky - rie e - le - i son,

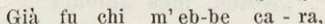
e - le - i son, Ky - rie
e - le - i son, Ky - rie

Ky - rie e -

madrigalu alt:



a nasprotno, tenor madrigalov je v maši alt:



(Prim. celotno izdajo Palestrinovih del, zv. 28, str. 26 nsl.).

Tridentski cerkveni zbor je gledé glasbe izrecno zahteval, da naj se ne jemljejo več téme iz napevov posvetnih pesen in da naj se cerkvene skladbe sploh ne poznamenjujejo po zasnutkih, ki so v njih porabljeni, torej tudi takrat ne, če je cantus firmus vzet iz koral. A ta želja se ni izpolnjevala. Ostanimo pri Palestrinu. Zložil je 93 maš; izmed teh jih je 67 takih, ki jih je imenoval po zasnutkih. Maša: „Già fù chi m'ebbe cara“ bila je tiskana prvič l. 1555., a drugič l. 1590., torej že po tridentski reformi. A tudi v tem ponatisku jo je Palestrina imenoval po témi. — To pa niso bili edini vzroki hitrega koralovega propada. Cerkveno petje je prešlo v 15. veku polagoma v področje laikom, osobito dijakom na vseučiliščih. Ti so postopali ž njim svojevoljno. In kar je bilo še slabše: oni so pretiravali hromatično alteracijo v koralnih napevih. (Prim. Jacobsthal, Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche, in: Wolf, Johannes, Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460 str. 109 nsl.).

Na ta način so se koralove melodije prenašale in po tedanjem okusu zaokrožile, deloma skrčile ali pristrigle, deloma razširile in z okraski naki- tile. In ker je imela skoraj vsaka večja cerkev svoj pevski zbor pod vod- stvom svojega kapelnika, si je mogoče tolmačiti, da so nastale razne ver- zije koralovih napevov.

Tako je stvar tekla, dokler ni izbruhnila „reformacija“ po Luthru. Luteranci so se takoj tudi zanimali za petje; kajti s petjem so upali „izpreobrniti“ največ ljudi, učeči jih nove „dogmatike“ po svojih pesnih. Posluževali so se pa najpred napevov iz katoliškega zaklada, to pa korala in menzuralne glasbe. A vendar so začeli kmalu tudi popravljati in predelavati — in tako so nastale največ iz posameznih delov katoliških napevov najstarejše protestantske melodije.

To je izpodbodril tudi na katoliški strani živahnejo delavnost na polju ljudskega, to je enoglasnega petja. Na ta način je prišlo tudi v cerkvi enoglasno petje do večje veljave, nego je je imelo v obče pred luteranstvom. S tem pa nikakor ni izrečena trditev, da katoliška cerkev popred ni poznala ljudskega enoglasnega petja. To bi bilo popolnoma napačno. A da se je zmisel za enoglasno petje in s tem posredno tudi za koral obnovil in razširil, to je gotovo resnično.

Ko se je pa to vsepovsodi dogajalo, stopila je nujna potreba na plan, reformirati in urediti službo božjo enotno, po enem načelu in sploh preustrojiti cerkveno upravo.

V ta namen se je sestal l. 1545. cerkveni zbor v Tridentu. L. 1547. so zborovanje prekinili, a to prekinjenje je bilo šele 1549. formalno potrjeno. L. 1551. so koncil spet otvorili, a so ga l. 1552. spet preložili, kot so rekli za dve leti, a trajalo je deset let predno se je cerkveni zbor spet sešel. Zaključili so ga 4. decembra 1563.

S cerkveno glasbo se je bavil zbor v svoji 22. seji, meseca septembra l. 1562. A v sejah se ni obdelavala vsa stvar, temveč so razglasili samo tisto, kar so dognali v posameznih odsekih. A s koralom se niso mnogo bavili; priporočili so le semeniščem, naj se ga učé. Nekaj očetov ali zborovalcev je pač predlagalo, da naj se večglasno petje iz hiše božje odstrani in na njegovo mesto koral postavi; a večina se je temu predlogu odločno uprla.

V tem pogledu se torej ni mnogo zgodilo v prilog gregorianskemu koralu. Da so se pa vendar začeli baviti tudi s koralom, temu je dala povod preustrojitev liturgičnih knjig, in to je povzročila nova ureditev liturgije po sklepih tridentinskega cerkvenega zbora. Glavni knjigi katoliškega bogoslužja, misal in brevir, sta bila l. 1570. preustrojena, nedostatki in izrastki so se odstranili. Ker so vse korne knjige odvisne od misala, so morali tudi te popraviti, tako gledé besedila, kot gledé napevov, da so soglašale z misalom.

A v tem ni bilo možno doseči edinosti, ker so si nekatere cerkve omislile nove knjige, druge pa so skušale stare tiske rokopisno popravljati. Zmedenija je postala velika in kmalu so se čule neprestane tožbe, da koral propada in zahteve, da ga je treba preustrojiti in reformirati. Leta 1577. je dal Gregor XIII. ukaz, koralne napeve očistiti, izboljšati in reformirati. Ta naloga je bila izročena Palestrinu in Zoilu. Ta dva sta si privzela še vsak enega pomočnika.

Ti možje so po ukusu tedanjega časa poizkušali napeve ublažiti, jih sem in tam malo okrajšati, in zadevanje s tem olajšati in osigurati, da so sem in tam kako glasko pridejali ali jo pa odvzeli. Pri tem so se brez dvoma ozirali na take slučaje, ki so se izvršili že pred njihovim časom. (Prim. zgoraj „Kyrie“ Machaut-ove maše in pa njegov cantus firmus!) Proti temu pa se je oglasil takoj glasen odpor — in reforma je zaspala za enkrat.

Leta 1593. so spet vzeli to zadevo v roke — pa bolj s trgovskega stališča — a stvar se je spet razbila, ker je Palestrina že 2. februarja 1594 umrl. Njegov sin je hotel obogateti in je bil zaradi svojega nečednega ravnanja z očetovim rokopisom obsojen.

V tretjič so zastavili z reformacijo koral l. 1608., ko je Pavel V. imenoval novo komisijo za pregledovanje koralnih knjig. Šest najglasovitejših glasbenikov je papež poklical v ta zbor. Leta 1611. pa so pregledovalci izvolili dva člana. Anerija in Soriana, da izvedeta reformo. L. 1612. je bil rokopis gotov, in l. 1614. je prišel na svetlo „Graduale de tempore“, l. 1615. pa drugi deli „Graduale de Sanctis“, dasi nosi naslovni list letnico 1614. Ker je bil ta

gradual tiskan v Medicejski tiskarni, imenujemo to izdajo „Medicejsko“ ali „Medicea“.

Koralni napevi v tej izdaji so bili „obdelani“ po ukusu tedanjega časa in tudi skrajšani, osobito gledé na melizmatične skupine in ligature. Tudi sicer je sila mnogo pogrškov zoper enotnost načel gledé deklamacije, itd. Č. g. Kimovec je imenoval enkrat to izdajo „potvara“. To se mu je zamerilo od nekaternikov. A ta izraz je bil le pravi. Kdor hoče dobiti v kratkem pregled tega potvarjevanja, vzemi v roke brošurico stolnega kapelnika v Mogunci, G. V. Weber-ja: „Die Verbesserung der Medicea. Mainz, 1901“. Tam ima drastične primere in pa dokaz za zgorajšnje trditve.

Da se je vtihotapilo zraven premišljenih pretvorb in okrajšav tudi toliko neenakosti, temu je pač kriva hitrica, s katero sta delala Felice Anerio in Francesco Soriano: ves gradual sta uredila v komaj 11 mesecih!

A medicejska izdaja je bila tedaj oficielna in od najvišje cerkvene oblasti odobrena, navzlic temu, da ni prinesla edinosti in reforme. Zato se „medicea“ tudi nikdar ni udomačila po vsej cerkvi; odklanjali so jo posebej Španci in Francozi, in tudi v deželah „svete rimske države nemškega naroda“ si ni mogla pravega navdušenja pridobiti. V 17. in 18. veku je bila tiskana dolga vrsta koralnih izdaj, ki so se naslanjale na stare, tradicionalne rokopise. Zmedenija je postajala vedno večja (Prim. o tej točki P. R. Molitor „Die nachtridentinische Choralreform zu Rom, 1901“ in pa knjižico istega učenjaka „Reform-Choral“, 1901.)

In ravno to je povzročilo za časa največje propalosti in najglobljega ponižanja koralovega tudi odpor in obnovljenje njegovo.

Pot, ki jo je nastopila poživilna reforma, je bila pa trnjeva in je vodila po ovinkih. Začela pa se je v naslednji dóbi.

Zmedenija je segala ob koncu 16. veka že tako daleč, da so začeli koral pisati po vzgledu menzuralne glasbe tudi tedaj, če so ga rabili samo kot enoglasno korne melodije, brez drugih glasov. To so nazivali „cantus fractus“ (t. j. nalomljeno petje).

Ta izraz je bil znan že v 14. veku (prim. R. Batka, Geschichte der Musik in Böhmen, odstavek: Cantus fractis vocibus); a tedaj je veljal samo za melodije v večglasnih skladbah.

Tej dóbi popolne anarhije v koralu je sledila peta doba, ki jo smemo nazivati dóbo nesrečnih posledic: gregoriansko petje je bilo v času od l. 1600. do 1800. malone pozabljeno, njegova tehnika je bila popolnoma uničena.

V Florenci je nastala ok. l. 1600. dramatična glasba. Strogi kontrapunkt, ki ga je poznala še Palestrinova glasbeniška generacija kot edino pravi slog za cerkvene kompozicije, se je preživel. Značilno je to, da je že tridentinski cerkveni zbor, oziroma od njega postavljena komisija zahtevala, da naj bodo cerkvene skladbe popolnoma homofonične, da se tekst razume. A takrat so se uprli pevci, češ da bi bilo to morebiti svetovati za kratka besedila, za daljša pa nikakor ne, ker bi postalo tako popevanje dolgočasno. Kakih 40 let pozneje pa so bili nazori popolnoma drugačni. Ne le, da so začeli skladati homofonično, temveč so celó enoglasju ali samoglasju dajali prednost — po

uzoreu dramatičnih recitativov. A tudi to samoglasje ni poživilo smisla za koral. Kajti gregorianski napevi so bili mnogo preobjektivni, to se pravi, vanje ni bilo mogoče polagati zasebnega ali subjektivnega čuta. Pevec se je moral s svojo individualnostjo podrediti popolnoma glasbeni misli, izraženi v napevih gregorianskega koralu, dočim mu je nova monodija pripuščala neomejeno prostost, izražati svoje lastno glasbeno pojmovanje. To je sevé odgovarjalo tedanjim, še sedaj veljavnim nazorom o pravicah „individua“. S kultom in oboževanjem formalne individualnosti moral je objektivni koral propadati in poginiti.

Res je, da načela o samoglasju in o homofonični skladbi niso dolgo trajala. Komaj 30 let so ugajali taki glasbotvori — in že se je pričela reakcija, ki pa koralu spet ni bila prav nič ugodna. Nastopila je učena skladba, kontrapunkt in fuga s prosto izumljenimi melodijami in témami. Temu se je pridružil še en vzrok. Francoz Jean Philippe Rameau (izreci Žan Filip Ramô) je ustanovil popolnoma novo teorijo o tonovskih sestavih, po njem smo dobili novo razdelitev v dur in mol, on je odstranil v pouku solmizacijo v svojem delu o harmoniji (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* . . .), ki je prišla na svetlo v Parizu, l. 1722. — Zadnji mož, ki se je protivil novi teoriji, katera se je silno hitro udomačila, ker je v praksi že davno domača bila, to je bil Janez Josip Fux, dvorni kapelnik na Dunaju. Ta se je že l. 1717. sporekel z Matthesonom, torej še pred, nego je bil sestav Rameaujev gotov. (Prim. Köchel, I. I. Fux, str. 109 nsl.) Koral se je torej čim dalje tem bolj izpodrival.

In baš v tem času se je začela pojavljati tudi reakcija zoper koralovo zatiranje.

Prvi glasovi pa niso bili nič kaj nadobudni.

Leta 1675. je izdal francoski zgodovinar in hagiograf, Pierre Gussanville (izreci: Pièr Güssanvil) spise sv. Gregorija I. Tu je dvignil glas zoper naziranje in zoper tradicijo, da je sv. Gregor ustanovitelj koralnega petja. S tem je bil tudi koral sam posredno zadet. (Prim. P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. II. izdaja, I., 193.) Kako pa je prišel Gussanville na to polje?

Dve leti pred natiskom Gregorijevih del je izdal menih Mavrinske kongregacije, Dom Pierre Benoît de Jumilhac (izr. Pier Benoît de Žümilák, 1611 — 1682) prvo znanstveno knjigo o gregorianskem koralu: „La science et la pratique du plain chant . . .“ itd. 1673 in je ž njo opozoril na širo polje potrebnih glasbeno-zgodovinskih preiskav. S tem je bil Gussanville opozorjen na bistven del kulturne važnosti sv. Gregorija.

Ravno ob tistem času je živel francoski benediktinec-učenjak, član Mavrinske kongregacije, Dom Jean Mabillon (izreci: Žan Mábiljon). Rojen je bil 1632, v samostan je vstopil 1653. Že l. 1667. je izdal dela sv. Bernarda. Leto pozneje (1668) pa je prišel na svetlo prvi zvezek velikanskega dela o svetnikih iz reda sv. Benedikta (*Acta sanctorum ordinis s. Benedicti*), v katerem je Mabillon s strogo a stvarno kritiko izločil več svetnikov, ki so do njegovih dni veljali za benediktince, in jih je drugim redovom pridelil.

To so mu nekaterniki zamerili. A v svoji obrambi jim je pokazal, kako se mora trezno in kritično postopati, da se pride do resnice. Ta obramba je naredila velikanski vtisk, nihče mu ni več ugovarjal in vsi tedanji zgodovinarji so začeli postopati po njegovih načelih. To je tako močno vplivalo, da je jezuit Daniel Papebroch (Papebruch) sestavil nekako navodilo, kako je listine kritično rabiti in to je dal natisniti l. 1675. kot predgovor II. zvezku življenja svetnikov za mesec april (*De diplomatibus discernendis*). V tem spisu je mož prekoračil meje zdrave kritike. Mabillon mu je odgovoril v svojem velikem, do danes še temeljnem delu o zgodovinskih listinah (*De re diplomatica*) l. 1681. To vse je vplivalo na njegove sodobnike, in odtod si je razlagati, da je baš v teh letih Gussanville hotel kritično postopaje odrekati malodane vse zasluge sv. Gregoriju.

Temu je sledilo potem še več zgodovinarjev; tako n. pr. Janez Jurij pl. Eckhart v svojem velikem delu o vzhodni Frankiji in škofiji Würzburški (*Commentarii de rebus Franciae orientalis et episcopatus Wirceburgensis*, 1729.) in drugi.

To so bile pa samo predigre. A stvar ni več zaspala. Spisi o koralu, večkrat v zvezi s praktičnimi izdajami, so se vrstili. L. 1736. je izdal italijanski duhovnik Francesco Vitarini „Regole e principij del canto fermo...“; 1741 kanonik Jean Leboeuf (Žan Leböf) zgodovinsko in praktično razpravo o koralu: „Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique...“ itd., s posebnim ozirom na pariško škofijo; tudi je priobčil v časopisu „*Mercur de France*“ več razprav o koralu. Sila zanimiva knjiga, osobito gledé na tradicijo in reformo v 17. veku je: „*Traité théorique et pratique du plainchant, appelé Gregorien...*“ ki je izšla v Parizu, l. 1750. brezimno, a jo je spisal duhovnik Léonard Poisson (izr. Poasón). Tudi brata Hrvata moramo navesti, ki je izdal l. 1760. v Zagrebu podučno knjigo o koralu: „*Fundamentum cantus gregoriani seu choralis pro captu tyronis discipuli...*“. Pisatelj se je klical Martin Sillobod (Šilobod?) in je bil župnik v Martinski vesi. Edini izvod tega tiska ima Liceo musicale v Bologni, kolikor mi je dosedaj znano.

Te navedene knjige so bile samo kot teoretična navodila zasnovana, a so posegala sem in tam tudi v zgodovino napevov, a le prilično.

Tem večjega pomena je torej bilo na široki podlagi zasnovano delo kneza in opata Št. Blaškega, Martina Gerberta (1720—1793). Koliko je ta učeni mož v onem času prepotoval, ko ni bilo skoraj nikakršnih prometnih sredstev, in koliko sicer nedostopnih knjižnic je pregledal in porabil, temu se je danes zares čuditi. Leta 1774. je izdal zgodovinsko delo o cerkvenem petju v latinskem jeziku: „*De cantu et musica sacra, a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*“ v dveh zvezkih. Deset let pozneje pa je prišlo drugo, še imenitnejše, in do danes neobhodno potrebno delo: „*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*“ (1784.) v treh zvezkih. Tu podaja spise starih teoretikov o srednjeveški glasbi.

Sedaj so imeli preiskovalci staro teorijo in tudi stare napeve složno pred seboj, v pristni obliki. Sedaj šele so mogli začeti res sistematično

prončavati stara načela in ločiti stare napeve od poznejših. Z Gerbertovimi deli je sklenjeno prvo in posredno učinkujoče reformatorično delo na polju gregorianskega koral.

Videli smo, kako vedno bolj raste potreba, pečati se s pristnim cerkvenim petjem. Časov duh pa je privedel s seboj še eno okoliščino, ki je blagodejno vplivala koncem 18. veka. Po posledicah, katere je zapustil nasilni materializem tedanjih „iluminatov“ in „enciklopedistov“, porodila se je želja po idealu. In ker je krščanstvo imelo navzlic vsem poizkusom, uničiti ga, vendar še dovolj življenske sile, dalo je tedanjim rodovom na zapadu romantizem, to se pravi nazore, po katerih je najvišji in najlepši ideal iskati v srednjeveški vernosti in njeni kulturi. Stavbinski slogi, sloneči na grških in rimskih uzorcih, so bili za nekaj časa pozabljeni, na njihovo mesto je stopila gotika. Srednjeveški gradovi in vitezi, samostani in menihi, vojne in slovesna služba božja so bili predmeti upodablajočih umetnosti, istotako tudi pesništvu in glasbi.

Razumeli pa romantiki niso prav nič kulturne podlage tistih pojavov, katere so obdelavali. Zato tudi nimamo poročati o pozitivnih uspehih glede koral, navzlic vsej navdušenosti za srednjoveško službo božjo. In s to epizodo zaključujemo peto dôbo v razvitku gregorianskega koral.

Nekako okoli l. 1800. začnemo šesto dôbo, ki ni še zgodovinsko zaključena. Vendar ima za nas brezdvomno vse tisto zgodovinski značaj, kar leži pred nami, četudi je marsikaj šele v cvetju. V zvezi s smislom za kritično zgodovino je spraval romantizem polagoma zanimanje za cerkveno glasbo starejše dôbe in ž njo tudi za koral v tir. Najpred na tehničnem polju.

Prvi mož, ki je začel ob prevratu 18. in 19. veka buditi in opominjati, ki se je osmelil, nastaviti škarje na dolgo kito predsodkov in brezbržnosti, to je bil Jurij Josip Vogler (1749—1814). Zanimal se je za vse; a dandanes ga ne moremo več tako upoštevati, kot so ga v njegovem času. Pripoznati pa moramo, da je svoj čas mnogo dosegel in bi bil še več, da ni vedno mislil samo na svojo osebo in da ni osorno zavračal vsako misel od druge strani, če ni ž njegovimi natančno soglašala. Vsekako pa je s svojimi spisi „Choralsystem“ (1800) in „Über Choral- und Kirchengesänge“ (1814) opozoril na marsikatero nedostatke.

Njemu je sledil kot praktičen glasbenik Gašper Ett (1788—1846), ki je začel negovati gregorianski koral. Da bi ga zbližal s pevci svoje dôbe in jih pridobil zanj, ga je prepisal v novodobne glaske in ključe.

Največji sunek pa je dal koralovemu vprašanju Anton Friderik Just Thibaut (izr. Tibô), profesor pravoznanstva na vseučilišču v Heidelbergu (1772—1840). Leta 1825. je izdal imenitno knjigo „Über Reinheit der Tonkunst“, v kateri je podal nekako občno estetiko, dasi brez znanstvene podlage, in v kateri odklanja novo romantiko v glasbi. Praktično je zastopal svoje ideje na ta način, da je ustanovil majhen a izvežban zbor, ki se je vsak teden shajal v njegovi hiši in tam proizvajal stare cerkvene skladbe, med temi tudi „pristine“ gregorianske speve.

Istočasno se je začela pripravljati tudi temeljita preobrazitev cerkvenega petja na podlagi vestnega izpolnjevanja liturgičnih predpisov. Že l. 1836. je izdal H. B. Weiss svojo pevsko šolo za koral pod naslovom: „Choralgesangschule oder leichtfasslicher Unterricht in dem gregorianischen Choral mit Rücksicht auf den Römischen, Mainzischen, Trierischen und Französischen Choral“, torej knjigo, v kateri se že kaže pozornost na razliko med papevi. Glavni zastopnik te struje je opat solesmeski Dom Prosper Guéranger (izr. Geranžé, 1805—1875). Léta 1840—1842. je izdal svojo imenitno knjigo o poduku v liturgiki („Institutions liturgiques“) in l. 1841—1846. razlago cerkvenega leta gledé na liturgijo („Année liturgique“). V Reznu je na podlagi misli, sproženih od Thibauta in Guérangerja pričel preosnovno cerkvene glasbe tamošnji kanonik, dr. Karol Proske (1794—1861) s tem, da je pomogel v prvi vrsti polifoničnim glasbotvorom 16. veka do veljave s praktičnim proizvajanjem v cerkvi. Pri tem se je oziral tudi na boljše popevanje gregorianskega koral. Njegovi pristaši so ga krepko podpirali. Janez Jurij Mettenleiter (1812—1868) je priredil l. 1853. ročno knjigo koralnih napevov pod naslovom: „Euchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cationum liturgicarum iuxta ritum S. Romanae ecclesiae“, katerim je pridejal tudi spremljavo na orglah.

Temu se je pridružil Mihael Hermesdorff (1833—1885), duhovnik in stolni organist v Treviru. Ustanovil je posebno društvo za gojenje koral (Choralverein) in izdal l. 1863. „Graduale ad usum romanum cantus s. Gregorii“. Žal, da ni imel dovolj dobrih virov pred seboj. Vendar pa je bil ta poizkus, vpeljati tradicionalne koralne napeve, enkrat storjen in objavljen. Dokaj boljša je druga izdaja te knjige, ki je izšla l. 1876—1882. Vsporedno s tem delom je naraščalo zanimanje in ž njim teoretično slovstvo. Tu zavzema odlično mesto Karol Frančišek Emil pl. Schafhäütel (1803—1890), profesor geognozije v Monakovem, ki je pa bil poleg tega izboren glasbenik. Izdal je l. 1869. knjigo: „Der echte gregorianische Choral in seiner Entwicklung“, katero je 18 let pozneje še poglobil v spisu: „Ein Spaziergang durch die liturgische Musikgeschichte der Katholischen Kirche. 1887“. Duhovnik Raimund Schlecht, semeniški prefekt v Eichstättu (1811—1891) je skrbel bolj za praktične izdaje („Officium nativitatis Domini“, 1843, „Vesperae breviarii Romani“, 1852 i. dr.), a je tudi v svoji zgodovini cerkvene glasbe „Geschichte der Kirchenmusik“ 1871, pisal v prilog gregorianskemu koralu.

Glavna zasluga za obnovitev in za znanstveno preiskavanje gregorianskega, posebe tradicionalnega, torej pristnega koral, gré pa brez dvoma solesmeskim benediktincem, učenim možem na klasičnih tléh mnogoterih reform, kateri so si postavili nalog, dosledno in na strogo znanstveni podlagi prodreti do pristnih melodij cerkvenih napevov in tako na novo vpeljati pravi gregorianski koral.

Voditelja sta dva moža: Guérangerjev učenec Dom Josip Pothier (izr. Potié; roj. 1835), sedaj opat v St. Wandrille, in pa njegov sobrat, Dom André Moquereau (roj. 1849), kateremu je bil Pothier sam učitelj.

Dva imenitna dogodka v zgodovini koralovi tvorita podstavek njiinemu delu. Prvi, da je belgijski jezuit, Louis Lambillotte (izr. Lui Lambiljöt, 1797—1855) našel šent-galski antifonar (rokopis št. 339), katerega je smatral tistim, ki sta ga prinesla za časa Karola Velikega rimska pevea Petrus in Romanus v ta samostan. Lambillotte je izdal l. 1851. natančen posnetek (faksimile) po izvirniku kot „Antiphonaire de Saint Grégoir“ z zgodovinskimi in kritičnimi razpravami. Po njegovi smrti je dal P. Dufour (izr. Dűfür) natisniti še nekatere druge razprave o koralu, potekle iz Lambillottovega peresa. Pri določevanju starosti se je Lambillotte sicer za kakih 200 let zmotil; kajti šent-galski antifonar je le prepis tistega, ki sta ga prinesla s seboj Petrus in Romanus, in pripada 10. veku; navzlic tej pomoti pa je bila izdaja velike vrednosti.

Še večjega pomena je postal montepellierski rokopis (H. 159), ki ima notacijo v nevmah in v črkah tako, da se napev lahko bere in v našo pisavo preloži. Ta rokopis je baje le za kakih 100 let mlajši od šentgalskega. Tu je zastavil Pothier svoje preiskave. Opomniti je pa, da je tudi Lambillotte delal in pisal opiraje se na spise opata Guérangerja.

Pothier je od mladeniških let sèm proučeval knjižnice in arhive ter nabiral gradivo; po 24 letnem pripravljanju in primerjanju je izdal l. 1880. svoje temeljito delo „Les mélodies Grégoriennes“. P. Ambrozij Kienle je priobčil to knjigo l. 1881. v nemškem prevodu.

Na podlagi teh preiskav pa je Dom Pothier priredil enotno urejeno novo izdajo gradualnika (Liber Gradualis), ki je prišla v Tournai-ju (izreci: Turnê) l. 1884. na dan. Temu so sledile še druge liturgične knjige (Vesperae, Completorium, itd.). V vseh teh knjigah je Pothier podal liturgom in glasbenikom prvo znanstveno urejeno izdajo tradicionalnega koralala. To je bilo mogoče, ker se je bil evropski kongres za liturgično petje v mestu Arezzo (11.—15. septembra 1882) izrekel z o p e r oficijelne koralne knjige in želel, da se nadaljuje proučevanje starih napevov in da se razširjajo teoretična dela o njih. Opomniti je, da se je sedanji papež, sv. Oče Pij X. že takrat kot udeležnik tega kongresa odločno zavzemal za tradicionalne melodije.

Rekli smo, da je kongres areški želel razširjevanje teoretičnih spisov.

Temu je ustregel zlasti Pothierjev učenec Dom Mocquereau s tem, da je ustanovil periodično izhajajoče delo o stari notni pisavi „Paléographie musicale“ (izr. Paleografi müzikál). Od tega dela je dosedaj dovršenih 8 zvezkov. Vsebina sestaje iz fototipičnih snimkov starih rokopisov; tako je n. pr. zgoraj omenjeni antifonar šentgalski priobčen v 2. zvezku, rokopis montpellierski pa v 7. zvezku tega dela; v besedilu je razlaga znamenj in notacijskih posebnosti. Razven tega prinaša „Paléographie musicale“ sestavke o zgodovini, o tehniki, o estetiki in o popevanju koralala na res širokem temelju. Kako ti učenjaki in umetniki delajo, kaže n. pr. slučaj, ki so si ga izvolili, da dokažejo trditev, da so srednjeveški napevi pristni, torej v obče gotovo tisti, ki jih je sv. Gregor odobril.

Zasleduje napev za gradual „Justus ut palma florebit“ niso izdajatelji paleografije nič manj nego 200 raznih rokopisov fotografično posneli, to pa

takih, ki imajo navadne nevme na prostem polju brez črt, in takih, ki jih imajo že na črtah, raz katere se morajo napevi brati z vso gotovostjo. Te snimke so zbrali iz rokopisov od 9. do 17. veka, jih potem primerjali in se prepričali, da imajo vsi rokopisi eno in isto melodijo. V časih se dobi kak razložek, a ta je vedno nebistven. Glede posameznih melizem in notnih skupin pa v obče soglašajo. Sevé, da je tako tudi pri vseh drugih napevih. S tem je pa neovržno dokazano, da je i ustmeno i pismeno sporočilo v vsem srednjem veku do potridentske reforme enotno in zanesljivo.

Dasi izhaja „Paléographie musicale“ od l. 1889. sèm, dasi je prinesla zdavna neovržene dokaze, da so bili gregorianski napevi v prvi dobi in skozi ves srednji vek mnogo drugačnejši, nego jih podaja „medicea“, dasi je jasno obrazložila, da so tradicionalni napevi umetniško mnogo višji, nego prena-rejeni medicjski, navzlic vsemu temu dolgo ni bilo mogoče, zanimati širših krogov za pristne napeve.

Vzrok temu je bil, da je bila cerkvena oblast sama vezana. To je pa takole prišlo. Okoli l. 1850. so začeli izdajati zasebniki koralne knjige (na primer Vilsecker, Hermesdorff, itd.). Edinosti od tega ni bilo pričakovati. Zato so se v Rimu začeli zanimati za to stvar in so želeli dobiti napeve, ki bi odgovarjali potrebam vse zapadne cerkve latinskega obreda. Najprej so hoteli odobriti gradualnik, ki je tedaj veljal za škofiji Rheims in Cambrai (Rêms in Kambrê). A našli so pri natančnem preiskavanju in primerjanju nekatere nedostatke v njem, zato so opustili to misel in se zatekli spet k medicjski izdaji. Za oni čas je bilo to morebiti edino mogoče. Ta izdaja je bila svoj čas odobrena od svete stolice, napevi so tedanjemu ukusu odgovarjali in težave pri izvajanju niso bile prevelike. Primerjalnih študij takrat ni še bilo skoraj nič na svetlem in tradicionalnih melodij skoro nihče ni poznal, in tisti trije ali štirji možje, ki so jih poznali, niso bili sigurni, da poznajo prave in pristne napeve.

Tako so poverili vrlemu duhovniku in učenjaku, ki je ob enem tudi izvrsten glasbenik, pregledovanje medicjske izdaje in prireditve za tisk: to je bil preč. g. dr. Frančišek Ksav. Haberl. Ta izvrstni gospod pa ni bil nikdar ovira tradicionalnemu koralu, zapreke je delal tiskovni privilegij, katerega je podelila sv. stolica rezenskemu tiskarju in založniku Frideriku Pustetu, l. 1870.

S tem se je ustvarilo pravno stanje, katero je v enaki meri vezalo oba kontrahenta na 30 let.

Sv. Oče Pij IX. je odobril l. 1873. Pustetovo izdajo, in papež Leo XIII. jo je pripoznal avtentično takoj po svoji izvolitvi, l. 1878. In ko je areški kongres l. 1882. izrekel željo, da naj se vpelje spet tradicionalni koral, je kongregacija za sv. obrede to odklonila in l. 1883. določila, da so samo tisti napevi avtentičnimi smatrati, kateri so bili potrjeni v rezenski izdaji.

Med tem je pa učeno delo preiskavanja in umetniško delo rekonstrukcije napredovalo.

Leta 1884. je prišel Pothierjev „Liber Gradualis“ na svetlo — ne kot kaka konkurenčna izdaja, temveč kot sad primerjalnih študij. Menihi solesmeski so se te izdaje tudi poprijeli.

Učeni in prosvetljeni papež Leo XIII. je videl to velikanko delo in je cenil napor. Ko je bil Pustetov privilegij komaj potekel, je poslal Leo XIII. opatu solesmeskemu Delatte-ju breve (17. maja 1901), v katerem hvali in priznava trud, ki ga imajo on in njegovi menihi gledé na pristne napeve sv. Gregorija, ter izrečno pravi, da ne odklanja solesmeske izdaje. Od tega trenutka ni bila Pustetova izdaja več edino avtentična.

Učeni starček se je kmalu potem preselil v večnost. Njegov naslednik na stolu sv. Petra je pa že 22. novembra 1903 izdal svoj „Motu proprio“, v katerem pripoznava tradicionalne napeve avtentičnimi.

S tem je vpeljan stari, to je „tradicionalni“ koral. Prvi praktični nastop je bil 11. aprila l. 1904., ko je pri slavlju sv. Gregorija med papeževim pontifikalnim opravilom pelo nad tisoč pevcev v cerkvi sv. Petra mašo „de angelis“ v tradicionalnem koralu. Da je bilo mnogo odpora, odkritega in prikritega, to je naravno.

Pevcem in zborovodjem se zdi sitno, da se morajo vnovič malo vaditi; drugim so spet denarne žrtve preveč, katere morajo prinesiti, da si nabavijo novih knjig; spet drugim so napevi predolgi, nekaterim pisava ne ugaja in posebno ojstrim kritikom se ne zdi, da imajo pred seboj častitljive melodije sv. Gregorija. To se bode sčasoma vse obrusilo in poleglo. Sevê, sedanja generacija bo morala iti pod rušo in potem bo tradicionalni koral prišel enoten v svetišče.

Dandanes to lahko rečemo, ne da bi bili proroki. Smisel za veliko kulturno delo naših prednikov, in pradedov raste od dné do dné. Tudi velikansko kulturno in umetniško delo sv. Gregorija bo zmagalo in si pridobilo popoln ugled. Blagor tistemu, ki more občutiti že sedaj, kot član tega rodu, kolikega pomena da je za katoliško liturgijo pristni koral.

A da smo danes na tem stališču, imamo se zahvaliti tridesetletnemu delu avtentične medicijske izdaje. Tistim možem, ki so se trudili ž njo, gre naša hvaležnost! Niti najmanjše stvari jim ne moremo in ne smemo očitati: prirejali so knjige avtentične izdaje in so služili cerkveni liturgiji in sv. stolici. Danes je stvar drugačna: sv. stolica je pripoznala avtentiko tradicionalnim napevom, a šele potem, ko se je ob ogromnem delu prepričala, da so te melodije pristnejše, izvirnejše, nego tiste, ki jih obsega „medicea“. Sedaj, ko se je avtentika preložila, ne bo nihče več usiljeval medicijske izdaje — razven če bi sv. stolica iz tehtnih uzrokov to ukrenila. A tudi tedaj, če bi se to zgodilo, ne bo nihče več tajil, da je tradicionalni koral pristnejši in umetniško boljši, nego reformirani.

Omenili smo velikih zaslug, ki jih ima „medicea“ kot moč, katera je pripravljala pot tradicionalnim melodijam. Pri tem ne smemo pozabiti „Cecilijanskih društev“ in njihove delavnosti. „Medicea“ jim je bila krepko orožje, s katerim so širili svoje ideje za zboljšanje cerkvenega petja. In da ostanemo domá: ali ni mari naše „Cecilijino društvo“, osobito v prvih letih svoje de-

lavnosti, največ izvršilo in doseglo s koralnimi knjigami medicijske izdaje? Vzemimo prve letnike tega lista in primerjajmo, koliko podučnih spisov velja koralu! Kako krasno bi morala uspevati glasba, in kako lepo bi se moral razevitati tudi tradicionalni, sedaj avtentični koral, ako bi se člani „Cecili-jinega društva“ le z na pol toliko vnemo lotili ga, kot smo se pred kakimi 30 leti lotili mi medicijskega, ki je bil takrat cerkveno pripoznan. (Prim. tudi Cerkv. Glasb. 1893, str. 49 in nsl.: „O zboljšanju koral v poslednjih 50 letih“, spis, ki pregledno obvešča o reformi).

In kar se je tedaj pisalo o koralu v „Cerkvenem Glasbeniku“ to velja v obče tudi še danes — izvzemši napeve.

Marsikdó bi tudi dandanes tiste starejše spise sebi v prid prebiral in srkal iz njih pouk in vnemo za lepo stvar.

Iz teh potez je pač razvidno, da je tradicionalni koral umetniška zadeva — in to v prvi vrsti — i za cerkev i za njene sinove in služabnike.

Glasbeniki torej, ki se bavijo s tradicionalnim koralom in ga gojé, delajo v prvi vrsti kot umetniki in izpolnjujejo idealno dolžnost svojega poklica. In kdor umetniško čuti pri tem delu, čuti in dela ob enem tudi v cerkvenem duhu.

Ali ni to vzvišena naloga za vsakega glasbenika? Na delo torej in gojimo tradicionalni koral!



