

UDK 091:781(075)  
091:783.6(075)

Katarina Šter

Muzikološki inštitut, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti  
Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts

# »Mojster ima veliko mujo, inu poterpeshlivost«: rokopisni učbenik o osnovah glasbene teorije in koralnem petju iz Pokrajinskega arhiva Koper

‘The Master has Great Trouble, and Patience’: the manuscript compendium on the basic elements of music theory and plainchant singing from Pokrajinski arhiv Koper

Prejeto: 1. maj 2011  
Sprejeto: 6. maj 2011

Received: 1st May 2011  
Accepted: 6th May 2011

**Ključne besede:** glasbeni priročniki, gregorijanski koral, glasbena teorija, petje

**Keywords:** music compendiums, plainchant, music theory, singing

## IZVLEČEK

Pokrajinski arhiv Koper hrani nedokončan italijanski rokopisni učbenik o osnovah glasbene teorije in koralnem petju s konca 18. ali začetka 19. stoletja. Vsebinsko in terminološko je podoben sorodnim besedilom severne Italije tega časa. Raziskava je potrdila eno od predlog besedila; teh je bilo verjetno še več, a številni sprotne popravki in dodatki v besedilu kažejo tudi na piščevu samostojno razumevanje glasbe, tehten razmislek o njej ter izrazito pedagoško usmerjenost v prakso.

## ABSTRACT

Pokrajinski arhiv Koper keeps an unfinished Italian manuscript compendium on the basic elements of music theory and plainchant singing from the end of the 18th or the beginning of the 19th century. Its contents and terminology show connections with similar treatises of the Northern Italy of the period. It was possible to define one of its sources, and although there were probably more of them, many corrections and additions in the handwritten text also show their author's authentic understanding of music, and his pedagogical orientation towards practice.

Raziskovanje zgodovine glasbe ne pomeni le preučevanja samih glasbenih del in njihovih značilnosti, pojem je mnogo širši in zajema tudi pojave, ki glasbeno delo spremljajo, in dejavnike, ki vplivajo nanj: okoliščine njegovega nastanka, vplive, njegovo recepcijo ... Obenem se takšne raziskave posvečajo celoti glasbenega življenja nasploh, pri čemer poskušajo v vedenje o glasbi zajeti tudi ves njen kontekst.

Del širšega konteksta, v katerem je glasba živela in je obenem pomenil tudi njen predpogoj, je vedno predstavljalo glasbeno izobraževanje. Najbolj pristno se je vsakokrat razvijalo v živem podajanju znanja od učitelja k učencu; osebni stik je vedno ostal temelj dobrega posredovanja glasbenega znanja, čeprav se je proces izobraževanja skozi zgodovino spreminjal in v dobršni meri institucionaliziral.

Poseben način posredovanja glasbenega znanja so pomenili tudi številni glasbeno-pedagoški zapisi. Čeprav živega učitelja in prakse niso mogli nadomestiti,<sup>1</sup> so bili vendar pomemben pripomoček vedoželjnemu glasbeniku. V zgodovini zahodne glasbe velike vloge pedagoških traktatov ni mogoče spregledati – ne le na področju poučevanja, temveč tudi zapisovanja same glasbe. Že najstarejše glasbene zapise v 9. stoletju je od začetka spremljalo pedagoško pisanje. V primeru traktata *Musica enchiriadis* je bila prav pedagoška težnja po čim večji jasnosti eden glavnih vzrokov za to, da so se ob besedilu pojavili tudi glasbeni zapisi oz. glasbeni primeri, ki so bili integralni del in ne le dodatek pedagoškega besedila; značilno zaporedje besedila in primerov, ki se je pri pisanju glasbenopedagoških del ohranilo vse do danes, pa je bilo prevzeto po zgledih učbenikov gramatike.<sup>2</sup>

Pedagoški priročniki o glasbi niso enovit žanr. Nekateri želijo posredovati predvsem znanje o teoriji, drugi posredujejo teorijo z namenom, da bi si njihov bralec pridobil kompozicijsko znanje, spet tretji posredujejo napotke, kako peti ali igrati določen instrument ... Med njimi so učbeniki, ki se ukvarjajo s specifičnimi ali zgodovinsko zamejenimi temami (npr. s petjem koral) ali pa bolj ambiciozno zastavljena dela, ki se problema lotevajo zelo široko (npr. t.t. splošni učbeniki harmonije). Za vse pa je značilno, da se od same glasbe in glasbenih del obračajo h glasbeniku, naj bo ta teoretični ali praktični glasbenik.<sup>3</sup> Vsebina takšnih del je vedno poseben in vsakokrat drugačen preplet teorije in prakse, kakor skozi zgodovino pričajo številni traktati, iz katerih še danes izhaja velik del našega poznavanja tako glasbene teorije kot izvajalske prakse preteklih obdobj.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Tega so se najbolje zavedali prav pisci takšnih besedil; sploh tistih, ki so se ukvarjala z izvajalsko prakso, o čemer pričajo predvsem predgovori v njih. Zelo slikovit je npr. Montclair, ki v začetku svojih opisov o francoski baročni ornamentaciji za pevec in instrumentaliste zapiše: »Skoraj nemogoče je preko zapisa poučevati, na kakšen način je treba te okraske dobro oblikovati; celo živi glas izkušene[ga] [pevskega] učitelja za to komajda zadostuje. Kljub temu bom poskušal to pojasniti na najmanj slab možen način.« Michel Pignolet Montclair, *Les Agréments – French baroque ornamentation: Montclair's descriptions of the ornaments taken from his Principes de Musique 1739*, ur. Andrew Robinson (Hebden Bridge: Peacock Press, 2008), str. 4. Podobna vnaprejšnja opravičila je mogoče zaslediti pri večini tovrstnih besedil.

<sup>2</sup> Prim. Leo Treitler, "Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing," *Early Music History* 4 (1984): 135–208: 142.

<sup>3</sup> O zapletenem razmerju med teorijo in prakso v tovrstnih delih skozi zgodovino ter med teoretičnim in praktičnim glasbenikom prim. Robert W. Watson, "Musica practica: music theory as pedagogy," v Thomas Christensen, ur., *The Cambridge History of Western Music Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), str. 2–77.

<sup>4</sup> Prim. veliko število traktatov, ki jih navajata obsežna članka, deli več avtorjev: Howard Mayer Brown idr., "Performing practice, §1: Western," v *Grove Music Online*, obiskano 14. marca 2011, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/40272>, ter Claude V. Palisca in Ian D. Bent, "Theory, theorists," v *Grove Music Online*, obiskano 16. novembra 2010, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/44944>.

Ob slovitih in odmevnih traktatih, ki so imeli številne prepisovalce in posnemovalce in na katere so se sklicevale še generacije naslednikov, so bili vedno prisotni še manj znani poskusi posameznikov, ki so delovali v manjših glasbenih okoljih ter na svoj način ter z izrazoslovjem svojega časa in prostora poskušali pojasniti glasbena znanja in jih posredovati naprej; občasno širši zainteresirani javnosti, pogosto pa povsem določenemu krogu sprejemnikov. Svoje traktate so sestavili s prepisovanjem posameznih delov ali celote slovitih glasbenih priročnikov. Lahko so svoje predloge svobodno preoblikovali, jih med seboj kompilirali, ali pa se – s pomočjo neke predloge ali povsem samostojno – lotili sestavljanja lastnih priročnikov za glasbene potrebe določenega okolja. Le redki tovrstni sestavki so popolni prepisi, prav tako pa so tudi redka povsem izvirna avtorska dela (tudi ta se vsaj od daleč hote ali nehote naslanjajo na katere druge glasbeno-teoretske spise). Večina tovrstnih rokopisov je mešanica, v kateri je meja med samostojnim oz. avtorskim ter prevzetim težko ugotoviti in določiti. Če smo pravični zgodovini, ta meja pogosto tudi ni bila tako pomembna, kot se zdi nam. Avtorstvo neke misli ali izraza je bil v zgodovini nemalokrat manj cenjeno kot ime avtoritete, obenem pa za pedagoške namene ni bilo primarnega pomena. Bolj sta bila pomembna razumljivost posredovane misli in njen prepričljiv prenos v prakso.

Eden od zapisanih poskusov posredovanja glasbenega znanja je tudi rokopisni učbenik o osnovah glasbene teorije in koralnem petju, ki ga hranijo v Pokrajinskem arhivu v Kopru.<sup>5</sup> V nadaljevanju bo na kratko orisana njegova vsebina – podrobneje je predstavljena v Prilogi –, preko katere bo učbenik do neke mere lahko umeščen v širši kontekst glasbenega življenja in misli o glasbi, obenem pa bo razprava poskušala odgovoriti na vprašanje, kako in s kakšnim namenom je bil rokopis zasnovan.

Rokopis je v koprski Pokrajinski arhiv prišel iz družinskega fonda koprške plemiške družine Grisoni – Sabini, tja pa najverjetneje iz benediktinskega samostana v Dajli.<sup>6</sup> Če domneva o Dajli drži in so ga tja za izobraževalne namene prinesli italijanski benediktinci – kar je glede na zasnovo in značilnosti besedila povsem verjetno –, je rokopis ne glede na čas svojega dejanskega nastanka v Istro morda prišel šele v 19. stoletju in mu pred tem ne moremo pripisovati pomembnega vpliva na glasbeno življenje teh krajev. Ne smemo pa še izključiti možnosti, da je bil rokopis napisan kje drugje in da se je uporabljal v cerkveni glasbi, nato pa prišel v knjižnico benediktincev v Dajli. Čeprav o kraju in času njegovega nastanka ne vemo nič določnega, je dokument že po svoji vsebini zgovoren in zanimiv primer glasbenopedagoškega besedila.

<sup>5</sup> Koper, Pokrajinski arhiv, fond 300 (Družinski fond Grisoni – Sabini), tehnična enota 57 (v nadaljevanju: PAK KP 300/57).

<sup>6</sup> Samostan v Dajli, posvečen sv. Janezu Krstniku, so v 6. stoletju zgradili grški menihi, v 9. stoletju pa so vanj prišli benediktinci. Potem ko je bil sredi 13. stoletja zapuščen, je prešel v lastništvo novigrajskih skofov. Leta 1273 je škof Nicolò posest podaril imoviti koprski rodbini Sabini, ki je stavbe obnovila, bivši samostan pa se je preimenoval v Grad Dajla (Castrum Dailae). Ko je družina Sabini ostala brez naslednika, je grad 1736 prešel v last koprskih grofov Grisonijev. Po družinski tragediji je grof Francesco Grisoni vilo leta 1835 obljubil bratom benediktincem iz opatije S. Maria di Praglia pri Padovi pod pogojem, da bodo poskrbeli za izobraževanje v teh krajih. Leta 1839 so bila poslopja prezidana v v neoklasicističnem slogu; nedotaknjena je ostala le baročna cerkev, posvečena leta 1783. Benediktinci so se v vilo naselili leta 1860; tedaj je ponovno postala samostan, ki je deloval do leta 1948, ko je bil menihom sodno odvzet. Nato je do leta 1989 služil kot dom starostnikov in ubožnica, zatem pa je bil – in je na žalost še vedno – prepuščen zobu časa. "O Novigradu, Spomenička baština, Arhitektura i skulptura," spletna stran *Službene stranice Grada Novigrada*, obiskano 15. aprila 2011, [http://www.novigrad.hr/HR/ngd\\_content/ongd\\_bastina.htm](http://www.novigrad.hr/HR/ngd_content/ongd_bastina.htm). O družini Grisoni – Sabini in arhivskem fondu iz njene zapuščine glej tudi "SI\_PAK/0300 Rodbina Grisoni – Sabini, 1500–1947 (Fond)," spletna stran *Vzajemna podatkovna zbirka slovenskih regionalnih arhivov*, obiskano 15. aprila 2011, <http://www.siranet.si/detail.aspx?ID=66119>.

Učbenik je nastal konec 18. ali v prvih desetletjih 19. stoletja.<sup>7</sup> Napisan je v italijanskem jeziku in obsega 32 oštevilčenih ter 8 dodanih strani, od katerih večina po velikosti približno ustreza današnjemu formatu A3, nekaj pa je manjših. Papir tega rokopisa nima vodnih znakov; listi so med seboj zvezani na sredini z vrstico.<sup>8</sup> Rokopis ima približno 48–50 vrstic italijanskega besedila na stran z občasno dodanim besedilom nad in pod vrsticami ali na robu in je obogaten s številnimi glasbenimi primeri v preprostejših kvadratnih notah. Tekoče besedilo se začne neposredno na prvi strani (Slika 1).

Vsebina besedila je pregledno razdeljena na sedem obsežnejših poglavij, od katerih se vsako – razen petega – deli na več podpoglavij. Naslovu vsakega poglavja neposredno sledijo naslovi podpoglavij, šele nato je podrobneje obravnavana vsebina vsakega podpoglavja. Rokopis je očitno ostal nedokončan, saj besedila zmanjka po začetku 5. od 6. napovedanih podpoglavij 7. poglavja. Poleg tega v dodatku najdemo tudi osnutek in iz njega izpeljano verzijo uvodnega poglavja, ki glede na vsebino sodi pred glavno besedilo ter govori o liturgičnem petju v širšem kontekstu.

Rokopis je v prvih treh poglavjih zapisan skoraj v popolnem in lepo berljivem čistopisu, v nadaljevanju pa postaja vse bolj nesistematičen in težje berljiv (obe vrsti zapisovanja sta vidni na Sliki 2, ki predstavlja delno v čistopisu izpisano, delno korigirano stran). Številnim popravkom in prečrtanim mestom v glavnem besedilu so na robovih dodane izboljšane različice izločenih odlomkov besedila ali nekoliko drugače formulirane razlage, ki izražajo težnjo pisca po čim bolj razumljivem podajanju snovi. Na nekaterih mestih so deli besedila popolnoma izločeni, spet drugod je dodana povsem nova vsebina. Da tudi po ponovnem branju in korigiranju besedila rokopis v danes ohranjeni obliki ni bil dokončna verzija besedila, dokazujejo tudi neoštevilčene strani z dodatki: 3. poglavju, ki se sicer zdi dokaj izčiščeno, je npr. dodana manjkajoča vsebina, pred začetkom 6. poglavja pa je puščen prazen prostor. Podobno kot z besedilom je z glasbenimi primeri, ki so bili prav tako podvrženi reviziji, v kateri so bili lahko izločeni, zamenjani, dodani ali prečrtani.

Vsebina koralnega učbenika je s pomembnejšimi iztočnicami na kratko predstavljena v Prilogi, kjer je upoštevana tudi delitev na posamezna poglavja. Korigirana in prečrtana mesta, ki so pogosto težko berljiva ali celo neberljiva, v vsebinsko analizo niso bila vključena. V svoji t. i. zadnji verziji je rokopis po vsebini priročnik za liturgično petje gregorijanskega koral brez spremljave ali z orglami. Kakor dokazujejo številni tiski in rokopisi, od katerih bodo nekateri omenjeni tudi v nadaljevanju, je bilo koralno petje v 18. in tudi 19. stoletju sploh v samostanih in nekaterih cerkvah še vedno živo, čeprav je ob njem obstajala še drugačna, nam danes bolj poznana umetniška liturgična glasba.

Učbenik v želji po razumljivosti razlaga koralno glasbo tudi z izhodišči glasbe svojega časa in okolja, zato nemalokrat prepleta in spaja glasbene termine, ki izhajajo iz različnih časovnih obdobj. V prvem poglavju gregorijanski ali enoglasni cerkveni oz. eklesiastični spev oddeli od drugih zvrsti (figuralna glasba in drugo vokalno in vokalno-instrumentalno večglasje) ter v nadaljevanju razloži osnovne pojme, povezane z zapisom koral: notne znake in njihovo trajanje, tonske višine, črtovja, ključne, taktnice, kustos,

<sup>7</sup> Glej spodaj.

<sup>8</sup> Za podatke o papirju in vezavi rokopisa se zahvaljujem dr. Metodi Kokole, ki je rokopis preučevala v Pokrajinskem arhivu Koper.







11.

una ottava sopra la tonica, ogni nota fondamentale inclusiva, e per questo si dicono toni autentici, ab, augendo, uoc. crescant, e che si eleva in un'alta. I toni secondari hanno bensì anch'essi l'estensione d'una ottava, ma si elevano una quinta sotto, e sopra la tonica; e la quarta, necessaria a compiere l'ottava, si ritrova sotto la nota fondamentale inclusiva, e per tale ragione si chiamano toni placati, o placandi, come che siano quasi doppiati, abbassando si una quarta sotto la tonica. Dal che apparisce che ogni costruzione di canto gregoriano compresa entro lo spazio d'una ottava con questa differenza, che nelle cantate di tono autentico l'ottava si ha tutta ascendente, in quelle di tono placato parte ascendente e parte discendente. Dovremo qui gli esempi in figura, ponendo prima le quinte e le quarte <sup>per ogni grado</sup> di ogni tono, come si vedrà, che nella tonica inclusiva, che è la prima nota della quinta, <sup>o di ogni grado</sup> della ottava, e a lato di ciascuna sempre ponemo un breccetto, o sottogio analogo al tono, nel quale appaiono a per grado i per salto le medesime <sup>o di ogni grado</sup> quarte e quinte fondamentali.

1° tono. *Tonica*

2° tono. *Tonica*

3° tono. *Tonica*

4° tono. *Tonica*

5° tono. *Tonica*

6° tono. *Tonica*

7° tono. *Tonica*

8° tono. *Tonica*

Si dice di questi silabari, <sup>o di ogni grado</sup> che tutti le cantate quere minori tutte le cantate di primo e secondo tono, e congnati il primo e secondo della scala (B) (A), cui esse appartengono, si ritrova fra la seconda e terza nota. Minor ancora, come avvertimmo nel cap. prei, quelle di terza e quarto tono <sup>o di ogni grado</sup> de ottava sono in toni maggiori, e si vede il primo e secondo della scala, e naturalmente (con il nel settimo ed ottavo) fra la terza e quarta nota.

Questo che mi ha fatto il primo e secondo della scala, e congnati il primo e secondo della scala (B) (A), cui esse appartengono, si ritrova fra la seconda e terza nota. Minor ancora, come avvertimmo nel cap. prei, quelle di terza e quarto tono de ottava sono in toni maggiori, e si vede il primo e secondo della scala, e naturalmente (con il nel settimo ed ottavo) fra la terza e quarta nota.

Slika 2: Običajna stran učbenika z besedilom, notnimi primeri in korekturami (z dovoljenjem).

predznake in tempo. V drugem poglavju opredeli durovo in molovo glasbeno lestvico ter njune značilnosti nazadnje prenese na koralno glasbo, v kateri naj bi bili po štirje tonovski načini bolj ali manj primerljivi durovi in molovi lestvici. V nadaljevanju poglavja opredeli še intervale in teoretičnim opisom doda praktične vaje za petje intervalov. Tretje poglavje govori o različnih koralnih tonovskih načinih in njihovih značilnostih – od povsem tehničnih lastnosti, kot so npr. razporeditve značilnih kvint in kvart v oktavi, finalne note in obsega, do manj racionalno razložljivih lastnosti glasbe, kot so značaj posameznih tonov. Četrto poglavje je namenjeno prepoznavanju tonovskih načinov v različnih zvrsteh koralnih spevov. Peto poglavje govori o transponiranju spevov in vsebuje veliko glasbenih primerov. Šesto poglavje se ukvarja s problemi t. i. intoniranja spevov brez spremljave ali z orglami (mišljeno je petje po pravi intonaciji oz. melodiji nasploh, ne le petje začetnih delov spevov), navezuje pa se tudi na poglavje o transponiranju. Tudi v njem je nekaj praktičnih vaj. V sedmem poglavju so predstavljeni in z glasbenimi primeri ponazorjeni temeljni sestavni deli obrazcev za péte psalme in kantike ter različni obrazci za posamezne psalmove tone različnih tradicij. Poglavje se prav tako ukvarja z orgelsko spremljavo psalmov. Konča se z napovedjo tabele pravil o osnovah petja, ki pa je v rokopisu ni več; v začetku poglavja napovedano 6. podpoglavje s koristnimi napotki zboru in zborovodju za izvajanje spevov prav tako manjka.

Na dodanih listih učbenika najdemo skicirane okrogle in kvadratne note z njihovimi imeni, osnutek in eno različico uvoda ter dodatek k 3. poglavju rokopisa (o intervalih). Skica z notami je še posebej zanimiva, saj kaže, kako je avtor rokopisa s posebnim peresom vadil poteze za pisavo koralnih in menzuralnih not, ki v njegovem času niso bile več v splošni glasbeni rabi (Slika 3). V koralnih glasbenih primerih učbenik od teh uporablja samo kvadratno noto [■] in romb [◆]; občasno še kvadratno noto s pokončno črtico ob strani navzdol. Note so v glasbenih primerih zapisane v črtovju s štirimi črtami (tako npr. tudi prikazi durovih in molovih lestvic ter intervalov); v začetku črtovja vedno stoji F-ključ ali C-ključ, v črtovju najdemo več pokončnih črt, na koncu pa stoji kustos: elementi, ki so bili opisani v prvem poglavju rokopisa (glej tudi Sliko 2). O imenih not učbenik sicer ne govori veliko; če že, zanje ne uporablja imen, ki so povezana z izvorno koralno kvadratno notacijo (npr. *punctum*, *virga* ...), pač pa imena, povezana z menzuralno glasbo, kot je razvidno iz Slike 3.

Med dodatki je zanimivo še nedokončano uvodno poglavje, ki govori o delitvi glasbe in o pravi liturgični glasbi ter navede nekaj na bibličnem izročilu temelječih teorij o izvoru glasbe. Drugi del uvoda je posvečen orglam in njihovi vlogi v zgodovini liturgične glasbe. Glede na široko vsebinsko zasnovano uvoda bi bilo možno, da je bil učbenik v eni zgodnejših faz zamišljen kot celovit prikaz koralnega petja in ne le v prakso usmerjen priročnik.

Temeljna značilnost učbenika je, da poskuša biti razumljiv in se ne oddaljuje od najosnovnejših teoretskih razlag, ki bi jih pevec potreboval za *prima vista* branje spevov v koralni notaciji. Pomembna (vendar za tovrstne učbenike ne nenavadna) poteza je utemeljevanje vloge orgel pri cerkvenem petju, čemur so dodani številni praktični napotki za spremljavo zbora. Prav zato, ker poskuša biti učbenik tako razumljiv in med seboj povezuje različne pojme, današnjemu bralcu ni vedno povsem jasno, na katerih mestih je govora o sodobni glasbeni teoriji (durove in molove lestvice) in kaj se nanaša že na koral, ki je v 2. in 3. poglavju dostikrat apliciran na sodobno teorijo le v opombi z oznako *nota bene*.



Slika 3: Učbeniku dodani list z okroglimi in kvadratnimi notami (z dovoljenjem).

Osnovna vprašanja, ki si jih lahko zastavimo ob preučevanju učbenika, odpirajo širši pogled na rokopis, za katerega je bil zgoraj naveden zgolj sumaričen tehnični in vsebinski povzetek. **Kaj** je ta rokopis? **Kdo** ga je napisal in **zakaj**? **Komu** je namenjen? **Kako** je rokopis napisan?

Omenjeni rokopis je pedagoški priročnik, ki sicer izhaja iz teorije, vendar ni namenjen širjenju teoretičnega znanja ali kompozicijskih tehnik. Namenjen je praktičnemu izvajanju, petju, zaradi česar podaja teorije le toliko, kolikor meni, da je za dobro izvajanje in osnovno razumevanje koral potrebna. Tu se tudi že pojavi odgovor, komu je namenjen: cerkvenemu glasbeniku, predvsem pevcu, ki je lahko tudi začetnik in amater; namenjen je tudi zborovodji in organistu ali pa duhovniku – vsem akterjem, ki sodelujejo pri petju koral.

Napisal ga je neznani avtor, morda menih, vsekakor pa človek s praktičnimi izkušnjami v cerkveni glasbi, ki v besedilu velikokrat opozori na morebitne probleme pri izvedbi koral in predlaga rešitve zanje. Besedilo kaže na pisca, ki razume snov, s katero se ukvarja, kar je tudi osnovni pogoj za vsakršno pedagoško posredovanje glasbene vsebine.

Zakaj je bil učbenik napisan, ni povsem jasno. Morda za potrebe skupnosti menihov ali drugega koralnega zbora, morda je bil zamišljen kot kantorjev pripomoček ... Vsekakor je bil v ozadju namen posredovanja znanja nekomu drugemu, ne sebi. Možnost, da bi avtor rokopisa samo zase izpisoval snov iz različnih knjig, je mogoče takorekoč izključiti, saj besedilo vsebuje veliko pojasnjevalnih stavkov (»kot smo videli«, »kot je bilo prikazano v prejšnjem poglavju«, »kot bomo videli v glasbenem primeru«, »kot je razvidno iz že omenjenih pravil« ...), ki bi bili zgolj za namene osebne uporabe prepisovalca povsem odveč. Težnja po tem, da bi naslovnik vsebino besedila čim bolj razumel, je razvidna tudi iz glasbenih primerov in korigiranih strani, kjer so posamezna mesta prečrtana in ponovno – po mnenju avtorja besedila verjetno bolje – razložena. Nenazadnje je zanimiv teoretski prikaz, ki se začne z opisom značilnosti glasbe sodobnega časa in okolja, kar bi bilo morebitnemu začetniku bližje kot abstrakten začetek koralnih modusih, poznavalcu pa ne bilo potrebno.

Odgovore na številna vprašanja, predvsem pa še več novih vprašanj ponuja na videz



povsem tehnično vprašanje: kako je bil napisan ta rokopis? Sodeč po številnih korigiranih mestih učbenik ni dobesedni prepis nekega drugega tiska ali rokopisa, zato bi lahko bil vsaj do neke mere avtorsko delo ali močno predelana kompilacija. Dokler nimamo opravka z dobesednim prepisom nekega besedila, je tudi zelo težko najti predloge za takšno kompilacijo.

Da je teza o kompilaciji vendarle precej verjetna, dokazuje neoštevilčeno uvodno poglavje s pripadajočim osnutkom. Pisec v njem navaja nekaj svetopisemskih odlomkov ter ime dveh del italijanskih piscev: to so *Lettere ecclesiastiche* škofa Pompea Sarnellija iz Biseglie – pisma, ki so izšla v devetih knjigah leta 1716 in so posvečena različnim temam –,<sup>9</sup> ter Magriov *Gerolexico*, nekakšen leksikon z različnimi gesli. S pomočjo navedbe teh virov je bilo mogoče odkriti drugo besedilo, ki prav tako citira oba omenjena avtorja – in iz katerega je pisec rokopisa iz Pokrajinskega arhiva skoraj dobesedno prepisal svoj uvod. To je geslo "Musica" v leksikalnem delu *Le spighe raccolte* Giovannija Chiericata.<sup>10</sup> Iz osnutka in uvoda lahko razberemo še sledeče: avtor rokopisnega učbenika, ki je na nekaterih mestih izvirni Chiericатов tekst v svojem osnutku do neke mere skrajšal in povzel, se je še bolj strnjene povzemanja lotil pri predelavi osnutka v uvod. Vsekakor je v končni fazi takšnega procesa zelo težko ugotoviti, za kateri začetni vir sploh gre. Glede na to, da pisec rokopisnega učbenika svojega vira (ali vira, iz katerega je prepisal Chiericatovo geslo) ni navedel, se zastavlja vprašanje: kaj če je tako tudi z drugimi deli učbenika?

S predelavo in korekturami, izboljšavami in dodatki je slika morebitnih predlog vedno bolj zabrisana, v ospredje pa intenzivneje stopajo misli pisca rokopisa. Na oštevilčenih straneh učbenika ni navedenega nobenega imena, ki bi olajšalo iskanje morebitne predloge. Sorodnih besedil pa je bilo v tem času zelo veliko, tudi če se omejimo samo na italijanske tekste. Nekateri tiski so dostopni na spletu, pri drugih je naveden le naslov, veliko pa je takih, ki še niso širše dostopni; dostop do rokopisov je še bolj zapleten. Besedila, ki se posvečajo (tudi) gregorijanskemu koralu, so splošni ali specifični glasbeni leksikoni, različni slovarji, liturgična in splošna cerkvena besedila ter nenazadnje sami učbeniki koralu in koralnega petja. Prva skupina literature je zanimiva predvsem s terminološkega vidika, saj v njej najdemo posamezne izraze in njihove razlage, kakršne bi lahko uporabljal tudi pisec obravnavanega učbenika, vendar leksikoni ne prikazujejo vseh sistematičnih povezav med pojmi in običajno nimajo veliko glasbenih primerov. Cerkevna in liturgična besedila glasbo obravnavajo kot del širše celote cerkvene zgodovine ali liturgije in se ponavadi ne posvečajo posebej njeni teoriji in posameznim specifičnim pojmom. Najzanimivejši so različni učbeniki in priročniki, v katerih poleg pomena posameznih pojmov lahko opazujemo tudi širšo zasnovo besedil, razdelitev in povezovanje vsebine v njih. V njih se nahajajo še glasbeni primeri, ki jih ima tudi rokopis iz Pokrajinskega arhiva Koper zelo veliko; od teh je njegov pisec vsaj obrazce za psalmove tone različnih tradicij moral prepisati iz nekega vira, saj sam, tudi če je bil pripadnik ene tradicije, vseh na pamet gotovo ni poznal in jih tudi ni uporabljal. Osnovne primere za prikaz psalmovih tonov je najverjetneje vzel

<sup>9</sup> Verjetno je leta 1716 izšla tudi v rokopisu citirana prva knjiga pisem, ki na spletu ni bila dostopna, zato pa so dostopne nekatere druge knjige, npr. 2. in 4., ki sta prav tako izšli leta 1716 v Benetkah. Prim. Pompeo Sarnelli, *Lettere ecclesiastiche: Tomo quarto* (Venezia: Antonio Bortoli, 1716), obiskano 15. aprila 2011, <http://books.google.com>.

<sup>10</sup> Giovanni Maria Chiericato, "Musica," *Le spighe raccolte cioè annotazioni erudite, ed erudizioni notate: Parte seconda* (Venezia: Domenico Tuin, 1765), str. 137–139.

iz tradicije, ki jo je poznal ali je bila v njegovem okolju splošno razširjena, zato bi bilo te obrazce smiselno primerjati s tistimi iz liturgičnih knjig različnih tradicij tega časa. Tovrstne primerjave bi gotovo povedale kaj več o piscu in rokopisu.

Ker je možnih predlog za obravnavani rokopis izredno veliko in bi jih bilo zaradi velikega števila sprememb v besedilu tudi izredno težko odkriti, je bilo za namen te raziskave splošno pregledanih nekaj severnoitalijanskih del od konca 17. do 1. pol. 19. stoletja, ki se ukvarjajo z gregorijanskim koralom. Izrazoslovje, ki ga uporablja rokopisni učbenik iz Pokrajinskega arhiva Koper, je zelo blizu terminom, ki jih najdemo v dveh glasbenih slovarjih iz 1. polovice 19. stoletja. Oba vsebujeta večino pojmov, ki jih rokopisni učbenik uporablja za različne vrste vokalne glasbe.<sup>11</sup> Razlage pojmov, povezanih s koralno glasbo, so v slovarjih zelo obširne (zajemajo npr. tudi zgodovino koral, cerkvene glasbe, svetopisemske citate o glasbi ...), v nekaterih pogledih pa premalo specifične; tudi se ne spuščajo v izvajalske podrobnosti. Ostali glasbeno-teoretski pojmi, ki na koral niso nujno vezani, a so v učbeniku iz Pokrajinskega arhiva Koper obravnavani v povezavi s koralom, pa so v slovarjih razloženi s pomenom v sočasni glasbeni teoriji.

Najbolj primerna besedila za primerjavo so vsekakor učbeniki, ki se ukvarjajo z isto tematiko. Naslovi tiskov iz severne Italije se zdijo obetavni; sama sem pregledala dva učbenika, ki sta nastala konec 17. in v 1. pol. 19. stoletja in sta po določenih potezah podobna rokopisu iz Pokrajinskega arhiva Koper. To sta *Il cantore ecclesiastico*, ki ga je napisal minorit Giuseppe Frezza dalle Grotte,<sup>12</sup> in *Lezioni di canto fermo* kaplana in kantorja Giovannija Matteija.<sup>13</sup> Vendar je bilo tovrstnih tiskov v tem času zelo veliko,<sup>14</sup> rokopisov pa še več, tako da ta izbira za primerjavo ni bila nujno najboljša možnost. *Il cantore* je razdeljen na štiri dele po približno 30 strani, od katerih se vsak deli še na več t. i. lekcij. Prvi del predstavi osnove koralnega glasbenega zapisa: note, ključe, črtovje, predznake ... Drugi del se natančneje posveti osmim tonovskim načinom in njihovim značilnostim ter psalmovim tonom. Tretji del govori o petju različnih vrst koralnih spevov in o pevski praksi ter vlogi organista pri spremljavi zbora, v zadnjem delu pa so predstavljene osnove komponiranja koral. Tisk vsebuje tudi veliko glasbenih primerov. Verjetno je bil dolgo časa precej vpliven, saj ga omenja tudi približno 150 let mlajši tisk *Lezioni di canto fermo*. Ne preseneča, da je tudi ta precej podobno zasnovan, vsebina v

<sup>11</sup> Vse izraze za različne načine oz. zvrsti petja, ki jih v 1. poglavju navaja koprski učbenik, da bi razložil pojem koral (*canto fermo* oz. *ecclesiastico* za razliko od drugih pojmov, kot so *canto fratto* oz. *spezzato*, *canto figurato* ter *canto semifigurato* oz. *misto*), najdemo tudi v delu opata Pietra Gianellija, *Dizionario della musica sacra e profana: Vol. II* (Venezia: G[iuseppe] Picotti, 1830), predvsem na straneh 93–119. Večina razlag v Gianellijevem slovarju je vsebinsko precej podobna tistim iz obravnavanega rokopisnega učbenika. Izraza *canto misto* oz. *canto semifigurato* pa manjkata Lichenthal, Pietro. *Dizionario e bibliografia della musica: Volume Primo* (Milano: Antonio Fontana, 1826); slovar sicer obravnava vse omenjene druge zvrsti glsbe.

<sup>12</sup> Giuseppe Frezza dalle Grotte, *Il cantore ecclesiastico: Breve, facile, ed essatta notizia del Canto Fermo* (Padova: Stamperia del Seminario, 1698). Pregledan je bil izvod iz knjižnice Minoritskega samostana Piran s signaturo A 505.

<sup>13</sup> Giovanni Mattei, *Lezioni di canto fermo* (Parma: Pietro Fiaccadori, 1838), obiskano 15. aprila 2011, <http://books.google.com>.

<sup>14</sup> Tako sem npr. zasledila deli, kot sta: Nicolò Toneatti, *Regole principali del canto gregoriano e cantilene più necessarie a sapersi ad ogni ecclesiastico* (Trento: Monauni, 1849) ter Giovanni dal Lino, *Compendio delle regole di canto fermo semifigurato e figurato diviso in tre parti* (Vicenza: Mosca, 1824). Kot pravi podnaslov, slednji v prvih dveh delih govori o osnovah petja in o osmih cerkvenih tonih, kar se deloma ujema z vsebino rokopisnega učbenika iz Pokrajinskega arhiva Koper. "Servizio Bibliotecario Nazionale: Polo regionale del Veneto," spletna stran *Regione del Veneto*, obiskano 10. aprila 2011, <http://opac.regione.veneto.it/SebinaOpac/Opac?action=search&IdISBN=VIAE017214>. Drugi pa se ukvarja z intonacijo psalmov, himnami in evangeljskimi kantiki (*Magnificat, Benedictus, Nunc dimittis*); je nekakšna zbirka najpogostejših spevov za mašo in oficij, namenjena duhovnikom in kantorjem. Ima tudi dva dodatka, ki se posvečata večglasnemu petju in službi organista. Spletna stran *Mare magnum: Libri antichi, moderni, introvabili e novità*, obiskano 10. aprila 2011, <http://www.maremagnum.com/libri-antichi/regole-principali-del-canto-gregoriano-cantilene-piu/>93847404.

njem pa je razdeljena na 23 lekcij. V začetnih lekcijah so predstavljene za koralno petje potrebne osnove z notnimi in drugimi znaki, v katerih je zapisana ta glasba. V nadaljevanju so predstavljeni tonovski načini ali modusi ter napotki, kako jih prepoznamo; posebej se avtor posveti antifonam in introitom. Velik del besedila je posvečen transponiranim tonom, nato pa avtor piše še o praktičnih stvareh: napotkih za orgelsko igro ter petju različnih koralnih zvrsti z orglami in brez njih. Učbenik se zaključuje z dodatkom, v katerem se nahajajo spevi, ki jih kantor potrebuje, a jih v drugih koralnih knjigah ni, ali pa so tam napačno zapisani.

Rokopis iz Pokrajinskega arhiva je izbranim tiskoma dokaj podoben po širši strukturi: zasnovi poglavij in njihovi vsebini. V nekaterih vsebinskih podrobnostih je bolj podoben Matteijevemu učbeniku (s petjem antifon in introitov se v posebnem podpoglavju ukvarjata tako rokopisni učbenik kot *Lezioni, Il cantore* pa ne), po drugi strani pa s svojo razdelitvijo na poglavja in podpoglavja stremlje po bolj hierarhično urejeni predstavitvi vsebine, kakršno najdemo v zgodnejšem omenjenem tisku. Delitev tonov na t.i. popolne (»perfetti«), nepopolne (»imperfetti«) in več kot popolne (»più che perfetti«) pa obravnavajo vsa tri besedila. Nedvoumne podobnosti in sorodnosti ne obstajajo samo med dvema tekstoma; najbrž je bila podobno zasnovana večina tovrstnih besedil v tem obdobju. Res je, da se tako *Il cantore* kot *Lezioni* na določenih mestih spuščata v večje teoretske detajle kot učbenik iz Pokrajinskega arhiva Koper; glavni namen slednjega ni predstavitev koral kot takega, temveč predvsem njegova praktična izvedba v liturgiji.

Po slogu zapisa je rokopisni učbenik bolj podoben delu *Il cantore*: oba snov podajata preko tekoče, k bralcu obrnjene razlage. Za razliko od tega je učbenik *Lezioni* napisan v obliki dialoga, ki je sicer prav tako pedagoško zelo učinkovit (učenec lahko postavlja tudi nenavadna ali nespametna vprašanja, kakršnih sama učiteljeva razlaga brez navzočnosti nevednega učenca gotovo ne sme vsebovati), zato pa ne vključuje tako intenzivno bralca besedila.

Kar zadeva izrazje, so si učbeniki med seboj precej podobni, vseeno pa je rokopisni učbenik še nekoliko bolj podoben delu *Il cantore*. Za tonovske načine – razen na enem mestu – uporablja izključno besedo »toni« in za intervale »salti« ali »distanze«, enako pa je v tisku iz 17. stoletja. Medtem se v *Lezioni* za iste pojme uporabljajo izrazi »modi« (modusi) in moderneje zapisana beseda »tuoni« ter »intervalli«. Podobne sorodnosti med rokopisnim učbenikom in *Il cantore* so opazne pri izrazih »legare le note« in »note legate«, ki se v obeh besedilih uporabljata za notne figure z več kot dvema notama za en zlog. Natančno primerjalno branje vseh treh besedil bi seveda pokazalo na (ne-)usklajenosti v še večjih podrobnostih. Zaenkrat zadostuje, da se rokopisni učbenik v terminologiji bliža bolj izrazju poznega 17. kot 19. stoletja, kar bi bil lahko argument za nastanek rokopisa pred 19. stoletjem.

Glasbeni primeri, ki jih navaja vsak od teh učbenikov, služijo predvsem prikazom posameznih tonov, intervalov in lestvic, pa tudi vajam za učenje določenih postopov ipd. Besedila se med seboj ločijo že v navajanju osnovnih psalmovih tonov, ki se v vsakem učbeniku nekoliko razlikujejo. Učbenik *Lezioni* navaja dve različici 7. psalmovega tona, eno bolj okrašeno in drugo preprostejšo; za slednjo piše, da jo uporabljajo starejše izdaje koralnih knjig in da je za koralno petje primernejša, ker je preprostejša in ima zato več

neposredne energije.<sup>15</sup> Rokopisni učbenik iz Pokrajinskega arhiva Koper navaja samo preprostejšo različico za 7. psalmov ton:<sup>16</sup> ali to pomeni, da je avtor poznal in/ali povzel njen melodični obrazec iz starejše literature, ker je tudi njegov rokopis nastal v tem času? Nedvoumnega odgovora ni; najbrž pa tudi viri niso enotni; *Il cantore* ima prav tako samo okrašeno različico 7. psalmovega tona, čeprav je starejši od dela *Lezioni*. Po drugi strani je morda naključje, da so si zelo podobne vaje za kvartne in kvintne intervalne skoke, ki jih najdemo v rokopisnem učbeniku in tiskanem *Il cantore*, prvi del vaje za mešane intervale pa je celo dobresedno enak, čeprav ne zapisan s popolnoma istimi notnimi oblikami v obeh besedilih.<sup>17</sup> Tudi ta sorodnost, ki je bila v množici glasbenih primerov pravzaprav naključno opažena, bi lahko izhajala iz dejstva, da je bila vaja z značilnimi skoki znana, saj je dokaj preprosta in izgleda podobno kot katera od danes prakticiranih upevalnih vaj v duru. Nazadnje je zanimiva še ena praktična podobnost med učbenikoma: nasvet začetnikom, kako naj se naučijo pod note pravilno postaviti besedilo, ko so se naučili melodije – s pomočjo solmizacijskih zlogov, ki jim odvzamejo konsonante in nato melodijo pojejo samo na preostale vokale, v zadnji fazi učenja pa melodiji podstavijo novo besedilo.<sup>18</sup> Zopet bi lahko šlo za splošno znano nenapisano pravilo, ki se je prenašalo iz roda v rod, lahko pa bi bila podobnost več kot naključje.

Kot zanimivost naj bo omenjeno še, da je bilo edino v rokopisnem učbeniku ter v delu *Lezioni* mogoče zaslediti epigram o različnih značajih psalmovih tonov.<sup>19</sup> Avtor peterostiha pri Matteiju, ki sicer navaja veliko virov, ni naveden, nima pa ga niti rokopisni učbenik. Lahko da je bil to dokaj razširjen sestavek, ki je krožil v splošni zakladnici znanja o koralu. Tudi ta podatek, čeprav zanimiv, je tako lahko še eden od kamenčkov v mozaiku medsebojnih povezav med koralnimi učbeniki.

Nesporen vir, iz katerega je avtor rokopisnega učbenika zajemal, je dokazano tako le eden, in sicer tisti iz 18. stoletja. Po terminologiji in nekaterih značilnostih se rokopis bliža starejšemu od obeh v širšo primerjavo zajetih tiskanih učbenikov koralnega petja, čeprav izkazuje tudi sorodnosti s tiskom iz prve polovice 19. stoletja. Natančnejši datum njegovega nastanka bo tako ostal do nadaljnjega neznan. Tega pa ne moremo reči za njegovo vsebino, ki je izrazito navezana na tradicijo pisanja o koralni glasbi, kakršno izkazujejo besedila o glasbi severne Italije. Vsi viri, ki jih rokopis citira preko prepisa Chiericata, sam Chiericатов tekst in drugi viri, ki so rokopisu podobni po nekaterih določenih značilnostih, izhajajo iz istega geografskega prostora in kažejo podobno razumevanje koral.

Glede na vsebino, ki je podobna drugim bolj znanim in sorodnim delom iz približno istega obdobja, rokopis ne predstavlja velikih novosti ali posebnosti. Vendar v njem kljub vsemu izstopata dve stvari. Prva je močna (morda tudi izvirna?) navezava na dur-molovski sistem, iz katerega izhaja v začetku in iz katerega poskuša izpeljati tudi nekatere glasbenoteoretske značilnosti gregorijanskega koral. Zdi se, da je ta povezava

<sup>15</sup> Mattei, *Lezioni*, str. 149–150.

<sup>16</sup> PAK KP 300/57, str. 27.

<sup>17</sup> Prim. Grotte, *Il cantore*, str. 15–16 in PAK KP 300/57, str. 10.

<sup>18</sup> Grotte, *Il cantore*, str. 109–110; PAK KP 300/57, str. 10.

<sup>19</sup> »Lætitiám Primus spirát; lacrymasque Secundus: [/] Tertius asper adest, mollescit Quartus amore; [/] Delectat Quintus; pietatis Sextus inhaeret; [/] Septimus inde minis et questibus horridus escit; [/] Octavus placido modulatur gaudia cantu.« Mattei, *Lezioni*, str. 126 in PAK KP 300/57, str. 12.



tako prisotna ravno zato, ker poskuša vsak pojem razložiti z bralcu čim bolj znanimi izrazi. V nadaljevanju je njegova glasbena teorija opisana s pojmi, ki jih najdemo tudi v drugih besedilih.

O drugi značilni potezi, ki se navezuje na prvo, je mogoče govoriti zato, ker se je učbenik ohranil v rokopisu. Številni popravki, nova razmišljanja in poskusi izražanja na več načinov pričajo o tehtnem premisleku morebitne predloge, morda lastnih zamislih ali pa vsaj izrazito avtorsko zaznamovanem kompiliranju. Veliko truda je bilo vloženega v to, da bi bila sicer še vedno živa glasba, ki je nastala v nekem starejšem obdobju, jasno in sistematično razložena in prikazana ter da rezultat v praksi ne bi izostal. Rokopis priča o tem, da je avtor svoje glasbeno znanje poskušal posredovati na najboljši možen način, čeprav je vedel, da se ne more kosati z živim učiteljem in zato zadnjo besedo prepustil zborovodju oz. kantorju.

Iz tega in podobnih besedil se kažejo velika prizadevanja v manjših okoljih delujočih mojstrov, zaradi katerih je bilo glasbeno življenje nekega časa in prostora nedvomno bogatejše. Njihovo delo je bilo najbrž takšno, kakor ga je na pragu 18. stoletja v eni svojih pridig opisal znameniti Janez Svetokriški, ko je poučevanje glasbe primerjal s potrpežljivim in vztrajnim podučevanjem ljudstva o verskih resnicah, kakršnega naj bi prakticirali duhovniki. Ti naj bi v svoje delo vložili najmanj toliko truda, kot ga za povprečnega učenca vложи vsak učitelj glasbe. Še bolj poveden kot primerjava med poklicema je slikoviti opis, iz katerega si lahko ustvarimo podobo o prvem letu pevskega glasbenega pouka v tem obdobju. Učitelj je tisti, ki se – oborožen z vztrajnostjo – spusti na raven učenca, kot bi se tudi sam pravkar začel učiti, in ga vodi postopoma in po majhnih korakih ter ne odneha, dokler učenec ne zna vsega, kar je potrebno, da zapoje še sam. Prav takšne učiteljske kvalitete in namene izkazujejo tudi zapisi neznanega pisca oz. sestavljavca rokopisa iz Pokrajinskega arhiva Koper. Zato ga beseda Svetokriškega morda lahko najbolje opiše:

»Sakaj taisti kateri Musico vuzhè otroke veliko skerb, ino mujo imαιο, poprej kakor eniga otroka navuzhe dobru pejti, vsak dan shnim poje, inu Mojster sazhne te perve Note pejti, kakor de bi se she li on sazhel vuzhiti, de fant shlishi shtimo svojga Mojstra, inu po taisti tudi on svojo shtimo polsdigne, ali ponisha, inu letu terpj dolgu zhassa, ter Mojster ne neha, dokler fant le navuzhj od sunaj vse Note, poprej pak kakor popolnoma fant se navuzhi, Mojster ima veliko mujo, inu poterpezhlivost.«<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Joannes Baptista à S. Cruce Vipvacensi [Janez Svetokriški], *Sacrum promptuarium diversos pro diversis occurrentibus sacris ministeris practicabiles continens sermones: Pars quarta* (Labaci: Joannis Baptista Mayr, 1700), str. 81.

## Priloga: Pregled vsebine rokopisnega učbenika iz Pokrajinskega arhiva Koper

Poglavje	Vsebina	Stran	
Poglavje 1	Razdelitvena tabela z naslovi 8 podpoglavij ➤ 1. Podpoglavje o delitvi petja na koralno petje ( <i>canto fermo</i> ) in druge oblike petja ( <i>canto spezzato/fratto</i> , <i>canto misto/semifigurato</i> in <i>canto figurato</i> ) ➤ 2. Podpoglavje o notah: Imena not in razdalje med njimi intervali	Stran 1	
	➤ 3. Podpoglavje o črtovju koral: 4 črte in 5 vmesnih prostorov ➤ 4. Podpoglavje o ključih: ključa Fa [f] in Do [c]	Stran 2	
	➤ 4. O ključih [nadaljevanje]: uporaba pomožnih črt oz. menjava ključa ➤ 5. Podpoglavje o črtah v notnem črtovju: enojne (za vdih) in dvojne črte (za konec speva ali izmenjavo zborov) ➤ 6. Podpoglavje o kustosu ➤ 7. Podpoglavje o akcidencah oz. predznakah: višaj	Stran 3	
	➤ 7. O predznakah [nadaljevanje]: okrogli b in kvadratni b [razvezaj] ➤ 8. Podpoglavje o tempu za <i>canto figurato</i> : opredelitev različnih notnih vrednosti (longa, brevis, minima, semiminima) ter njihovo trajanje glede na udarec ( <i>battuta</i> ); njihova medsebojna razmerja, punktiranje; <i>battuta di tempo a capella</i>	Stran 4	
	➤ 8. O tempu [nadaljevanje]: o ternarni delitvi notnih vrednosti ( <i>battuta di tripla</i> ); <i>nota bene</i> opomba o tempu v koralu (počasen in enakomeren tempo; nota na udarec); o proporcionalnem tempu v <i>cantu spezzatu</i> ; opredelitev oblike in razlaga nekaterih drugih oblik koralnega notnega zapisa - pridobljene osnove za poznavanje koralne glasbe	Stran 5	
	Poglavje 2	Delitev na 3 podpoglavja ➤ 1. Podpoglavje o lestvicah: definicija durove in molove lestvice glede na mesto celih tonov in karakterističnih poltonov; opomba o koralu, kjer molova lestvica navzgor in navzdol ostaja enaka; prva lestvična stopnja - tonika; intervali od prime do oktave (oktava je tudi ime za lestvico)	
		➤ 1. O lestvicah [nadaljevanje]: v koralu sta dve vrsti durove lestvice - naravna in z okroglim b-jem (na Fa [f]); lestvica na Mi [e] se smatra za molovo, čeprav najprej nastopi polton; treba je vaditi in slišati poltone med Si [h] in Do [c] ter Mi [e] in Fa [f]; naravna durova lestvica: Do <i>maggiore</i> [C-dur] z ilustracijo - razlika od drugih durovih lestvic je le ime not; Sol <i>maggiore</i> [G-dur] z ilustracijami	Stran 6
➤ 1. O lestvicah [nadaljevanje]: molove lestvice: Re <i>minore</i> [d-mol]; koral ima izjemo, ker so poltoni v obeh smereh pri molovih lestvicah na istih mestih; druge lestvice avtor izpusti, ker se več predznakov v koralu ne pojavlja ➤ 2. Podpoglavje o skokih [intervalih]: potrebno se je naučiti pravilno zapeti vsako noto v črtovju; več vrst intervalov ( <i>salti/distanze</i> ); opredelitev posameznih skokov (prehod od ene note k drugi, vmes je prostor za enega ali več tonov); unisono		Stran 7	

	➤ 2. O skokih [nadaljevanje]: opredelitev postopov ( <i>gradi</i> : celi toni in poltoni) in skokov – drugih intervalov z ilustracijami: mala in velika terca, mala ( <i>diatessaron</i> ) in velika ( <i>tritonus</i> ) kvarta oz. mala kvinta, velika oz. čista kvinta ( <i>diapente</i> ), mala seksta ( <i>minore</i> [mali] heksakord) in velika seksta ( <i>maggiore</i> [veliki] heksakord)	Stran 8
	➤ 2. O skokih [nadaljevanje]: opredelitev male ( <i>minore</i> [mali] heptakord) in velike ( <i>maggiore</i> [veliki] heptakord) septime ter čiste oktave ( <i>diapason</i> ); v koralu so najpogostejši skoki terca, kvarta in kvinta, redkeje seksta, septim ni, možne so oktave; o reguliranju tritonusa v kvarto in pravilu izogibanja tritonusu v koralu; o zvišani (menjalni) noti med dvema drugima (polton namesto celega tona)	Stran 9
	➤ 3. Podpoglavje: vaje za intervalne skoke: velike in male terce preko postopov in s skoki (z ilustracijami)	Stran 10
	➤ 3. Vaje za intervalne skoke [nadaljevanje]: kvarte, sekste, kvinte (z ilustracijami); nasvet začetnikom za prehod iz solmizacije na uglasbena besedila s pomočjo vokalov iz solmizacijskih zlogov	
<b>Poglavje 3</b>	<u>Delitev na 3 podpoglavja</u> ➤ 1. Podpoglavje o tonih gregorijanskega koral: opredelitev pojma (modusi, iz katerih sestojijo spevi oz. lestvice); opozorila, naj se ne zamenjuje s pojmom tona, kakršen je cel ton med dvema notama; štiri koralne lestvice z izpeljanimi drugimi štirimi – osem tonov cerkvenega petja: primarni (1., 3., 5. in 7.) in sekundarni (2., 4., 6. in 8.) ter njihovi začetki (prve note)	
	➤ 1. O tonih gregorijanskega koral [nadaljevanje]: obsegi avtentičnih tonov ( <i>al augendo</i> – ker se vzpenjajo za oktavo navzgor) in plagalnih tonov ( <i>a placando</i> – potlačeni, imajo kvinto nad toniko in kvarto pod njo); praktični prikazi vseh 8 tonov s prikazom mesta kvint in kvart znotraj oktave (različno v plagalnih in avtentičnih tonih); tonski načini prvih štirih tonov so molovi (povezani s tonoma Re [d] in Mi [d]); drugi štirje durovi z okroglim b-jem ali naravni durovi	Stran 11
	➤ 2. Podpoglavje o nepopolnih, več kot popolnih in nepopolnih oz. tonih: imperfektni ( <i>imperfetti</i> ) toni nimajo obsega oktave, kjer je not več kot oktave, so toni več kot popolni oz. perfektni ( <i>più che perfetti</i> ); popolni oz. perfektni ( <i>perfetti</i> ) toni običajno ohranjajo obseg oktave ➤ 3. Podpoglavje o lastnostih posameznih tonov: o afektih, ki jih toni zbujajo v duši: prvi je sladek in vesel, s svečanimi besedami; drugi je resnoben in toječ, v njem so uglasbene boleče besede; tretji je strog, ima trpka in stroga besedila; četrti je ljubezniv in laskav, s sladkimi besedili zbujajo občutja miru in tihote; peti je prijeten in zabaven, ima zmagoslavna besedila; šesti je pobožen in predan ter nagiba k pobožni predanosti in ganotju; sedmi je dominanten v jezi, preteč, s pomenljivimi besedami; osmi je vesel in velikodušen, s prijetnimi besedili; latinski epigram o značilnostih posameznih tonov	Stran 12

<b>Poglavje 4</b>	<u>Delitev na 4 podpoglavja (prvotno 5)</u> ➤ 1. Podpoglavje o prepoznavanju tonov spevov ( <i>cantate</i> ): pomembnost poznavanja tonov spevov; kaj je glede na obseg speva izvedljivo s človeškim glasom in posameznemu tonu primerno; spevi se delijo na urejene ( <i>cantate ordinate</i> ) in absolutne ( <i>cantate assolute</i> ); prvim sledi nek drug spev (introiti in antifone imajo psalme), absolutni pa niso povezani z nobenim drugim spevom; vloga finalne note ( <i>nota fondamentale</i> ) speva za določanje tona; po prepoznavi finalne note je potrebno določiti, ali gre za avtentični ali plagalni ton	Stran 13
	➤ 1. O prepoznavanju tonov spevov [nadaljevanje]: opis in primer določanja prvega ali drugega tona za perfektne speve - pri imperfektnih to ne zadostuje; dominantne posameznih tonov in njihov pomen za določanje tonov spevov; v redkih primerih toni ne uporabljajo največ dominantne note; pravilo srednje note ( <i>nota media/corda</i> ), ob kateri je v spevu lahko več tonov nad njo (avtentični toni) ali pod njo (plagalni toni)	Stran 14
	➤ 1. O prepoznavanju tonov spevov [nadaljevanje]: opisna razlaga primera <i>note medie</i> ; splošne melodične značilnosti tonov: avtentični se raje dvigajo, plagalni so nižji ➤ 2. Podpoglavje o prepoznavanju tonov antifon: antifone so povezane s psalmi ali kantiki, za določanje tona je treba upoštevati finalno noto antifone, recitacijski ton psalma (1. <i>nota euouae</i> ); glasbeni primeri; omenjeni intervali med finalisi in dominantami so neurejene oz. nesestavljene vrste ( <i>specie incomposte</i> ) - pripadajo tonu (vrsti) in so sestavljene samo iz dveh not	Stran 15
	➤ 3. Podpoglavje o prepoznavanju tonov introitov: s pomočjo finalisov in intonacij psalmov; navedene in ilustrirane običajne in slovesne intonacije psalmov introitov; intonacije so urejene oz. sestavljene vrste ( <i>specie composte</i> ) - sestavljene iz več kot dveh not - imenujejo se tudi velike vrste ( <i>specie maggiori</i> ), medtem ko so prej omenjene male ( <i>specie minori</i> ) ➤ 4. Podpoglavje z dodatkom o spevih s težje določljivimi toni	Stran 16
<b>Poglavje 5</b>	➤ Transponirani toni in kako jih prepoznati [nadaljevanje podpoglavja 4.4?]: transpozicija je pomembnejša za materijo kot za bistvo speva, ohrani osnovna razmerja med toni znotraj modusa	Stran 17
	➤ Transponirani toni in kako jih prepoznati [nadaljevanje]: glasbeni primeri transponiranih tonov; navedene so tudi himne, v katerih se nekateri transponirani toni uporabljajo	Stran 18
<b>Poglavje 6</b>	<u>Delitev na tri podpoglavja</u> ➤ 1. Podpoglavje s pravili za intoniranje spevov: potrebno je določiti osrednji ton (toniko) speva, da spev ne bo ne previsok ne prenizek za glas - tudi s pomočjo transponiranja; nasveti za vsak tonovski način	Stran 19



	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 1. Pravila za intoniranje spevov [nadaljevanje]: pomen not Re [d] in Fa [f] za dobro zborovsko intonacijo; opis primera s transpozicijo</li> <li>➤ 2. Podpoglavje s kratkimi vajami (<i>solfeggi</i>): apliciranje navedenih pravil na prakso; naj učenec ne nadaljuje, dokler ne obvlada teh vaj; glasbeni primeri transpozicij</li> </ul>	Stran 20
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 2. Kratke vaje (<i>solfeggi</i>) [nadaljevanje]: glasbeni primeri transpozicij in značilnih postopov v različnih tonovskih načinih</li> </ul>	Stran 21
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 2. Kratke vaje (<i>solfeggi</i>) [nadaljevanje]: glasbeni primeri s praktično opombo o višini tona za psalmodiranje v nekaterih tonovskih načinih</li> <li>➤ 3. Podpoglavje o igranju orgel pri petju: izmenjava zbora in orgel koristi zboru zaradi vzdrževanja intonacije in podpira zvok zbora; pravila za izmenjavo zbora in orgel ter za način igranja orgel ob koralnem petju (kadence, podajanje intonacije zboru, popraviljanje morebitne slabe intonacije zbora)</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 2. Kratke vaje (<i>solfeggi</i>) [nadaljevanje]: glasbeni primeri s praktično opombo o višini tona za psalmodiranje v nekaterih tonovskih načinih</li> <li>➤ 3. Podpoglavje o igranju orgel pri petju: izmenjava zbora in orgel koristi zboru zaradi vzdrževanja intonacije in podpira zvok zbora; pravila za izmenjavo zbora in orgel ter za način igranja orgel ob koralnem petju (kadence, podajanje intonacije zboru, popraviljanje morebitne slabe intonacije zbora)</li> </ul>	Stran 22
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 3. Igranje orgel pri petju [nadaljevanje]: navodila za igranje različnih tonovskih načinov (na katerem realnem tonu je najprimernejša tonika vsakega načina); glavno vodenje zbora in orgel je prepuščeno dirigentu (<i>direttore del coro</i>)</li> </ul>	Stran 23
<b>Poglavje 7</b>	<p><u>Delitev na šest podpoglavij</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 1. Podpoglavje o petju in intonaciji psalmov: opredelitev intonacije, mediante, flekse in zaključka oz. terminacije; slovesne intonacije</li> </ul>	
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: dvojna (<i>doppia</i>) in preprosta (<i>semplice</i>) fleksa; pomemben je gladek prehod (pravilen interval) med zaključkom antifone in začetkom psalma</li> </ul>	Stran 24
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: če je bila antifona v previsoki ali prenizki intonaciji, se to korigira pri psalmu (lahko s pomočjo orgel v pravilni intonaciji); napotki, na katerem realnem tonu naj se začnejo intonacije psalmov v vsakem tonovskem načinu; napotki za učenje psalmovih tonov in postavljanje besedila psalma; psalm je vedno v istem tonovskem načinu kot antifona; glasbeni primer 1. psalmovega tona</li> </ul>	Stran 25
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: glasbeni primeri od 1. do 5. psalmovega tona</li> </ul>	Stran 26
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: glasbeni primeri od 6. do 8. psalmovega tona; primera slovesnih intonacij 2. in 8. tona; intonaciji za speva <i>In exitu</i> ter <i>Benedicite</i></li> </ul>	Stran 27

	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 1. O petju in intonaciji psalmov [nadaljevanje]: glasbeni primer za psalm, ki se začne na kratko besedo; začetki 2. verzov psalmov na recitacijskem tonu (razen pri <i>Magnificatu</i> in <i>Benedictusu</i>)</li> <li>➤ 2. Podpoglavje o intonacijah <i>Magnificata</i>: glasbeni primeri intonacij in slovesnih intonacij tega kantika (zaključki so isti kot pri psalmih)</li> </ul>	Stran 28
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 3. Podpoglavje o načinu igranja orgel pri psalmih: orgelska spremljava mora kadencirati na pomembnih notah psalma; navedbe, na katerih tonih morajo psalme spremljati orgle in v katerih durovih oz. molovih tonalitetah (1. tonovski način se spremlja na d-ju z malo oz. molovo terco); opis postopkov, po katerih naj poteka orgelska spremljava za različne psalmove tone</li> <li>➤ 4. Podpoglavje z izborom nekaterih pogostejših monastičnih tonov: glasbeni primeri psalma <i>Dixit dominus</i> in kantika <i>Magnificat</i> v 1. in/ali 2. tonovskem načinu za t. i. cassinski (montecassinski), španski in monastični ton; napotek, kako naj poteka intoniranje psalma z orglami</li> </ul>	Stran 29
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 4. Izbor nekaterih pogostejših monastičnih tonov [nadaljevanje]: glasbeni primeri psalma <i>Dixit dominus</i> in kantika <i>Magnificat</i> v različnih tonovskih načinih (3.-5.) za t. i. severijanski, parmski, seviljski, monastični in cassinski ton</li> </ul>	Stran 30
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 4. Izbor nekaterih pogostejših monastičnih tonov [nadaljevanje]: glasbeni primeri psalma <i>Dixit dominus</i> in kantika <i>Magnificat</i> v različnih tonovskih načinih (5.-8.) za t. i. španski, francoski, piemontski, pogrebni, monastični, casaleški in parmski postni psalmov ton ter ton <i>Benedictusa (del Benedictus)</i></li> </ul>	Stran 31
	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ 5. Podpoglavje s tabelo z osnovnimi pravili petja: samo naslov podpoglavja; učbenik je nedokončan, saj se tu konča</li> <li>➤ [6. Podpoglavje z napotki zboru in zborovodji - naslov je naveden samo pri začetni navedbi v začetku poglavja]</li> </ul>	Stran 32
<b>Dodatki</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Note in notne vrednosti: okrogle in kvadratne note ter njihova poimenovanja.</li> <li>➤ Dopolnilo poglavja o intervalih (str. 10)</li> <li>➤ Osnutek uvoda: delitev glasbe na: vokalno (<i>di voce</i>), za pihala in trobila (<i>di fiale</i>) ter za strunska glasbila in glasbila s tipkami (<i>di mano</i>); orgle sodijo v obe zadnji skupini; kje se pojavljajo te vrste glasbe v liturgiji; prava vrsta liturgične glasbe je vokalno cerkveno petje; dve na svetopisemskem izročilu temelječi pripovedi o izvoru glasbe (Jubal iz Kajnovega rodu kot začetnik, Bog kot stvarnik osmih modusov, ki so kot postaje v svetopisemski zgodovini); o zgodovini orgel v cerkveni glasbi; nekaj glasbenih primerov</li> <li>➤ Uvod: skrajšan povzetek osnutka</li> </ul>	Neoštevilen listi

## SUMMARY

Pokrajinski arhiv Koper keeps a manuscript compendium on the basic elements of music theory and plainchant singing from the end of the 18th or the beginning of the 19th century (PAK KP, fond 300/57), but it is not exactly known where and by whom it was written. The compendium consists of 7 chapters on 32 pages and 8 more pages without pagination; however, it has remained unfinished. The text is written in Italian and it contains many music examples in simplified square notation in the staff of four lines.

The compendium deals mostly with the basic theory of Gregorian chant and its practical use in singing simpler chants, such as psalms or antiphons. It introduces basic signs for writing plainchant music (square note, rhombus, custos, key, staff of four lines) and it gives the names of the notes, but then it skips from the plainchant music theory to a more modern one and introduces major and minor scales. It seems that the author of the compendium wanted to derive some of the discussed theoretical concepts from the music which was closer and more known to his reader. In the first chapters of the text contemporary theoretic concepts are often intertwined with those historically remote and it is sometimes difficult to know which rule applies only to plainchant and which one is meant to be more general. However, in the further chapters of the compendium we find mostly a theory connected to plainchant, and the author introduces plainchant modes and their

characteristics. Later he writes on the psalm tones and gives a lot of examples from different monastic traditions. He is also very keen about defining the role of the organ playing in accompanying the choir singing the plainchant. Through all his writing, the author of the compendium strives to be as understandable as possible.

The compendium was probably written for the singers in the church, maybe even for the beginners, but it could also be useful to a cantor, an organist, or a priest. We do not know by whom it was written; its author was probably a monk or a priest, a man educated in liturgy and plainchant singing. As such he must have known many similar texts, which were also not rare in that time. He probably compiled his text from more sources; even if he did not give a name of the author, it was possible to confirm the article 'Musica' in Chiericato's *Le spighe raccolte* (1764) as a source for the planned preface of the compendium (on the additional pages). The compendium's contents and terminology show connections with similar treatises of the Northern Italy from the end of the 17th century to the mid-19th century, but any of the so far studied prints could not be confirmed as a direct source. Many corrections and additions to the first version of the compendium's text blur the connections with other sources even more, but at the same time they show their author's well considered thought on music, his understanding of the subject, and above all his pedagogical orientation towards practice.