



FACE ORGANS! VI!

36

oktober 2024

Ars organi Sloveniae

Vsebina / Contents

Orgle kot liturgični inštrument [3]

Naslovnica / Front cover

Edo Škulj (jd)

ECCE ORGANVM!

Obvestila Ars organi Sloveniae

ISSN 2463-9397

36 - oktober 2024

<https://glej.orgle.si/>

Izdaja Jarina Bohinj

Pripravil in uredil Jurij Dobravec

Besedilo, ilustracije in oblika so avtorske.

Uporaba dovoljena samo po predhodnem dovoljenju.

www.orgle.si



Orgle kot liturgični inštrument

[gradiva za doktorsko disertacijo]

Edo Škulj (23.5.1941–28.8.2024)

Uvod

Potem ko sem v akademskem letu 1969/70 na Teološki fakulteti Papeške lateranske univerze opravil doktorandski kurz in ga zaokrožil z delom o krstu, sem se šele 25. oktobra 1984 prijavil za doktorat (in plačal 180.000 lit takse). Oddal sem tudi načrt disertacije z naslovom: *El órgano en su función litúrgica*. S profesorjem za liturgico Domenicom Sartorejem sem se dogovoril, da bom pisal v španščini. Ker je tema sama interdisciplinarna, bi kot somentorja poklicali profesorja iz Papeškega inštituta za cerkveno glasbo. Žal zaradi obilice dela, je zadeva zaspala.

Leta 2011 sem se spomnil na to »nedokončano simfonijo« in sem začel zbirati material za načrtovano knjigo, ne več kot disertacijo. Najprej sem hotel dati naslov *Bogoslužna vloga orgel*, nato pa sem v *Cerkvenem glasbeniku* srečal članek *Orglje kot liturgičen instrument*, kar je kar točen prevod španskega predloga. Zato je naslov knjige: *Orgle kot liturgični inštrument*.

V avtorjevi zapuščini je med drugim ostala mapa »BOGO«, v kateri je 25 datotek, med njimi H-Uvod, I-1-Atlas, I-1-Zgodovina, I-2-Opis, II-1-Frescobaldi, II-2-Couperin, II-3-Bach, III-Zakonodaja. V datoteki H-Uvod je kazalo, ki je skladno z načrtovano strukturo disertacije. Kot je razvidno iz njegove bibliografije, je avtor mnoga od teh besedil predelal v objave v pet desetletij neverjetno marljivega raziskovanja orgel na Slovenskem. Ostale datoteke so prepisi besedil drugih avtorjev ali pa vsebujejo le po nekaj besed in so bile morda mišljene kot raziskovalno gradivo ali kot priloge. Besedila iz datotek so objavljena takšna kot so, vključno z opombami. Uredniške opombe so v [oglatih oklepajih].

I. ZGODOVINA IN OPIS ORGEL

1. V starem veku
2. V srednjem veku
3. V novem veku
 - a) Italijanske orgle
 - b) Francoske orgle
 - c) Nemške orgle
4. V sedanjem veku

II. BOGOSLUŽNE ORGELSKE SKLADBE

1. G. Frescobaldi; *Fiori musicali*
2. F. Couperin: *Pièces d'orgues consistantes en deux messes*
3. J. S. Bach: *Orgelmesse*

III. ORGELSKA ZAKONODAJA

1. Klemen VIII. (1592-1604)
2. Aleksander VII. (1655–1667)
3. Benedikt XIV. (1740–1758)
4. Leon XIII. (1878–1903)
5. Pij X. (1903-1914)
6. Pij XI. (1922-1939)
7. Pij XII. (1939-1958)
8. Pavel VI. (1963-1978)
9. Janez Pavel II. (1978–2005)
10. Benedikt XVI. (2005)

Sklepna beseda

Literatura

Imensko kazalo

Krajevno kazalo

Povzetek

[Kazalo je avtorjevo in ni povsem skladno s strukturo besedila v nadaljevanju. Zgodovina je bila napisana v dveh različicah, ena ima naziv »ATLAS«, druga pa »ZGODOVINA«. Prav tako v gradivu niso bila najdena poglavja Sklepna beseda, kazali in Povzetek. Posamezni odstavki se ponavljajo na več mestih.]

Uvodna beseda

[Razširjena; BOGO-H-Uvod.doc]

Dne 25. oktobra 1984 sem se prijavil za doktorat (in plačal 180.000 lit takse). Oddal sem tudi načrt disertacije z naslovom: *El órgano en su función litúrgica*. S profesorjem za liturgiko Domenicom Sartorejem¹ sem se dogovoril, da bom pisal v španščini. Ker je tema sama interdisciplinarna, bi kot somentorja poklicali profesorja s Papeškega inštituta za cerkveno glasbo. Žal je zadeva zaspala.

Dispozicija disertacije predvideva tri dele: 1. Zgodovina in opis orgel s posebnim poudarkom na italijanskih, francoskih in nemških orglah. 2. Orgelske maše: a) *Girolamo Frescobaldi: Fiori musicali*; b) *Francis Couperin: Pieces d'orgues con sistantes en deux messes*; c) *Johann S. Bach: Orgelmesse*. 3. Orgelska zakonodaja od *Caeremoniale episcoporum* Klemen VIII. (1600) do Škofovskega obrednika Janeza Pavla II. (1984).

Sicer imajo danes orgle trojno vlogo: spremljajo ljudsko in zborovsko petje, s predigrami in poigrami uvajajo in sklepajo bogoslužne pesmi, same pa lahko igrajo na začetku in koncu maše ter med pripravo darov in delitvijo obhajila. Bolj vzvišeno vlogo so imele orgle nekdaj, ko so odpevale zborovskemu petju, in sicer alternatim, izmenjaje. Izmenjalno petje je zgodaj dokazano, Grški izraz zanj je *antifonalno*, dobesedno »nasprotno«, latinski pa *responzorialno*, dobesedno »odgovarjajoče«. Izraz *antifonalno* označuje menjavo dveh zborovskih polovic, in poudarja njuno enakopravnost, *responzorialno* pa menjavo med solistom in zborom. V antifonalnem petju so različne formalne možnosti: 1. *preprosta ponovitev*: vsak nov verz pojejo na isto melodijo; 2. *progresivna ponovitev*, po dva verza pojejo na isto melodijo, in se zbori pri tem menjajo (poznejše sekvenčno načelo); 3. *refrenske oblike*: po dveh verzih z lastno melodijo, ki jo

1 Domenico Sartore (S. Vittoria d'Alba (Cuneo), 21. 3. 1936 – Viterbo, 20. 3. 2006) je vse šole opravil pri jožefincih, noviciat leta 1952/53. Teologijo je študiral v Viterbu, kjer je bil 14. marca 1964 posvečen. Nato je študiral liturgiko na Papeškem liturgičnem inštitutu in leta 1968 doktoriral. Od leta 1974 je predaval na Teološki fakulteti Papeške lateranske uni-verze (<http://www.giuseppini.org/index.php?method=section&action=zoom&id=6187>)

pojeta prvi in drugi zbor, pojeta oba zbora v besedi in glasbi enak refren.

Codex Faenza (1410-1420) ima eno najstarejših maš, kjer se izmenjavata zbor in orgle pri posameznih stavkih *Kyrie in Gloria*. Pri Kyrie parne vrstice poje zbor gregorijansko melodijo (Kyrie, Christe, Christe, Kyrie), neparne vrstice pa orgle (Kyrie, Kyrie, Christe, Kyrie, Kyrie). Pri Glorii neparne vrstice poje zbor gregorijansko melodijo, parne pa igrajo orgle.

V *Navodilu glasbenikom* iz tretje knjige *Opus musicum* Iacobus Gallus sam priporoča: »Ker pa skoraj ni malo večjega mesta, v katerem ne bi bilo pihalcev, in tudi skoraj ni zbora, ki bi bil brez orgel, in če majhnemu številu pevcev priskočijo na pomoč orgle, tedaj v svojih spevih ne vidim tolikšnega obilja glasov, da ga s prijetno množico svojih glasov ne bi zmogli, zlasti še, ker bo, če bodo pevci in drugi dve vrsti posameznikov krili svoj zbor, nastal vtis, kot da pojejo nekakšni leviti, ki so na Salomonovo pobudo s flavto in z glasom in s cimbalami in s kitaro izvajali glasbo različnih vrst.«

Gre za tri maše: *Fiori musicali* [Glasbene cvetlice] Girolama Frescobaldi so zbirka liturgičnih orgelskih skladb, ki jo je skladatelj prvič izdal leta 1635. Velja za eno najboljših Frescobaldijevih skladb in je dvesto let močno vplivala na razne skladatelje. Frescobaldijeva zbirka vsebuje tri maše: *Missa della Domenica*, *Missa degli Apostoli* e *Missa della Madonna* (Nedeljska maša, Apostolska maša in Marijina maša). Vsaka maša ima niz skladb, ki jih je treba izvajati med bogoslužjem.

Pieces d'orgue consistantes en deux messes, Vune ä Vusage ordinaire des paroisses pour les festes solemnelles, Vautre propre pour les couvents de religieux et de religieuses (Orgelske skladbe, sestavljene iz dveh maš, ene za običajno rabo na župnijah za slovesne praznike, druge lastne za samostane redovnikov in redovnic, 1690) Francisa Couperina, ki pravi: »Če orgle podčrtujejo slovesni in praznični značaj obreda, se to vedno godi v izmenjavi z gregorijanskim petjem. Izbira gregorijanskih pesmi, tukaj predlaganih, je bila sestavljena glede na cilj vsake od maš.«

Dritter Theil der Clavier—Übung bestehend in verschiede-

nen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths, Ergezung verfertiget von Johann Sebastian Bach (Tretji del klavirskih vaj, ki vsebuje razne predigre h katekizemskim in drugim pesmim, zložene v užitek ljubiteljem, predvsem pa namenjene poznavalcem podobnih del, sestavil jih je Johann S. Bach, 1739). Če hočemo zbirko prav ovrednotiti, si ne smemo predstavljati koncertne izvedbe, kar je značilno za današnje dni, ampak bogoslužno izvedbo; to je za izvajanje med bogoslužjem, za kar je bila zbirka prvotno namenjena. Bistveni del zbirke sestavljajo evangeličanski koral. Zbirka vsebuje Preludij in fugo v Es-duru kot okvir 21 obdelavam koralov in štirih duetov.

ZGODOVINA

[varianta ATLAS; BOGO-I-1-Atlas.doc]

»Kaj?« je rekel gospod Stein. »Človek kot Vi, tako dober pianist, hoče igrati na inštrument, ki nima nobene nežnosti ne izraznosti ne piana ne forte, ampak ima vedno isti glas?« »To ni pomembno,« sem mu odgovoril. »V mojih očeh in ušesih so orgle kraljica glasbil.«

(Mozart piše očetu Leopoldu 17. oktobra 1777.)

1. Orgle v starem veku² – začetki orgel

Če zasledujemo razvoj orgel do prvih začetkov, pridemo do navadne pastirske piščalke. Te so delali stari iz trsja prav take, kakršne so še do nedavnega delali otroci iz vrbovega lubja. Ker pa ena taka piščalka da le en ton iz sebe, zato so zvezali po več piščalk in jih urejali po velikosti, tako da je nastala nekaka skala, ki so po nji mogli piskati tudi razne napeve. Grki so imenovali tako zbirko piščali siringo.

2 Zgodovinarji postavljajo različne meje med posameznimi vek. Najbolj preprosta in smiselna delitev sta letnici propada zahodnega in vzhodnega Rimskega cesarstva: zahodni del je propadel leta 476, vzhodni del pa skoraj tisoč let pozneje: leta 1453. Kar je »sredi« teh dveh letnic, je srednji vek; kar je starejše, je stari vek, kar je novejše, pa novi vek.

Ohranila se je še do danes. Seveda je bilo utrudljivo piskati na siringo, treba je bilo veliko sape, treba je bilo poleg tega migati z glavo sem ter tja. Skušali so torej dobiti sapo po drugem potu. Nastavili so piščalke na deščico, pod njo pa meh, kakršne rabijo italijanski godci.

To okorno glasbilo so pozneje izpodrinili tako imenovani hidravli, t. j. vodne orgle. Kdo jih je iznašel in kdaj, o tem ne vemo nič gotovega. Nekateri trdijo, da jih je iznašel znani matematik Arhimed okrog leta 280 pred Kristusom, drugi pravijo, da je verjetnejše, da jih je izumil kakih sto let pozneje mehanik Ktezibij. Verjertno je, da jih bržkone en sam ni izumil, vsaj ne takih kakor nam jih opisuje okrog leta 100 pred Kristusom slavni mehanik Heron v svoji knjiigi *Pneumatica* ali Vitruvij okrog leta 50 po Kristusu v peti knjigi svojega dela *Architectura*.

Po Heronovem popisu so bile nekako takele: Četverooglata bronasta omara je bila nekako do polovice napolnjena z vodo. V tej omari je stal bronast tudi z vodo napolnjen kotel, čigar trebuh je bil obrnjen proti dnu omare. Bil je na vse strani zaprt, le na spodnji strani trebuha je imel več odprtín, da je voda skoz nje lahko dohajala in odhajala. Ta kotel je bil po neki cevi v zvezi s tlačilko; prostor med obema je zapiral ventil. Ta ventil je bila zaprt, če je tlačilka vsesavala sapo; če pa je bat pritisnil v tlačilki na zrak, se je ventil odprl, stisnjeni zrak je prihajal po cevi iz tlačilke in pritiskal na vodo v kotlu; voda je zaradi zračnega pritiska odtekala v večjo posodo, tu se je dvigala, zrak se je zaradi pritiska votle vedno bolj zgoščeval. Iz zgornjega pokrova omare je vodila pravokotno upognjena cev v drug prizmatičen prostor, sapnica. V sapničnem pokrovu so bile zvrtnane luknjice, okrog teh so bili pritrjeni neki obročki, in v te so postavljali piščalke. Pod tem pokrovom je bila za vsako piščalko pričvrščena v olju namočena deščica, tako da se je dala ven in noter potegniti. Na sredi je imela luknjico, ki je prišla z luknjico v pokrovu v eno črto, če je bila deščica noter potisnjena, če pa je bila ven potegnjena, je pa zapirala luknjico v sapničnem pokrovu. Ta deščica je bila po dvoramnem vzvodu v zvezi s tipko, ki je bila enoramna in se je vrtela v podporišču navzdol.

Če je torej igralec pritisnil na tipko, zavrtel se je zgoraj omenjeni dvoramni vzvod, potisnil deščico v sapnico, luknjici v deščici in pokrovu sta prišli druga nad drugo,

zgoščena sapa je imela prosto pot v piščalko. Ko je pa pritisk na tipko prenehal, je pritisnila vzmet, ki je bila napravljena iz roženine in pritrjena na premakljivo deščico, deščico iz sapnice, vzvod je zaradi tega potegnil tipko kvišku – bržkone je bilo tudi pod tipko pritrjena kaka prožna vzmet, da jo je spravila v vodoravno lego – in glas je utihnil, ker je deščica zaprla sapi pot v piščalko.

Te orgle so imele le eno vrsto piščalk; koliko jih je bilo, o tem viri molče, vendar pa smemo iz stare glasbene teorije in prakse sklepati, da jih ni bilo nikdar čez šestnajst, a navadno manj, posebno začetka, morda dvanajst, deset ali celo le osem ali sedem. Zakaj stari so igrali le enoglasno in večinoma le, da so spremljali petje. Ker pa petje nikdar ni presegalo dveh oktav, t. j. petnajst oziroma šestnajst tonov, zato tudi orgle niso imele več kot šestnajst piščalk, manj kot sedem oziroma osem jih gotovo tudi ni bilo, saj je imela že lira sedem strun.

Orgle, kakor nam jih opisuje Vitruvij, so bile večinoma podobne ravnokar opisanim, vendar pa so bile v toliko popolnejše, da so imele več vrst piščalk, dve, štiri, šest, nekatere celo osem: imele so, sodobno rečeno, več registrov. Sapnica je bila pritrjena neposredno na pokrov z vodo napolnjene omare; imele so torej prednost, da je sapa naravnost, brez ovinkov prihajata v sapnico, in piščali. Sapnica sama je bila po dolgem razdeljena v toliko prekatov, kolikor vrst piščalk je imela v pokrovu. Vsak tak predal je imel na dnu luknjo, skozi katero je prihajala sapa iz spodnje, z vodo napolnjene posode. Zapirale so pa te luknjice okrogle kovinske ploščice, ki so se vrtele po kovinskih žicah, na katere so bile pripete.

V teh orglah imamo torej v preprosti obliki že vse: meh, in sicer skladiščni meh, čigar spodnjo premikajočo se ploščo je sestavljala površina vode; tudi so imele že pripravno klaviaturo in registre, tako da jih še tisoč let pozneje niso znali tako dobro napraviti. Zato jih Tertulian³ po pravici rabi za primer, ko govori o raznovrstnih duševnih zmožnostih in nje enoti: Poglej čudovito umetno delo Arhimedovo – mislim namreč orgle na vodo (hidravle) – toliko udov,

3 *Tertullianus: De anima, cap. XIV.: Specta portentuosum Archimedis munificitium, organum hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiaram et una moles omnia.*

toliko delov, toliko sklepov, toliko potov za glasove, toliko zvočne moči, toliko kombinacij, toliko vrst piščalk, a vse le ena mogočna stavba.⁴

Cesar Neron (+ 68 po Kr.) je dal kovati spominjsko kolajno, na kateri so bile upodobljene orgle. Hidravlične orgle so rabili v visokih in imenitnih hišah pa tudi pri očitnih slovesnostih v Rimu in v Bizancu. Sesalke orgel na vodo so bile nadomeščene v 4. stoletju po Kr. z mehi iz usnja, podobnim našim kovaškimi mehom.

Najstarejše orgle so odkrili v mestu Aquincum na sedanjem Madžarskem. Rimski vojaki so sredi prvega stoletja zgradili blizu Budimpešte vojaški tabor, ki se je imenoval Aquincum. Okoli tabora so se kmalu naselili drugi ljudje. Tako je ta naselbina postala v 2. stoletju glavno mesto Spodnje Panonije in je ostala do 5. stoletja, ko je izginila. Na začetku tega stoletja so tu izkopali sarkofag iz 3. stoletja. Napis kaže, da organist druge legije Aelius Iustus objokuje zgodnjo smrt svoje komaj tridesetletne žene Aelie Sabine, ki ni bila le dobra pevka, temveč tudi spretna igralka na orglah. Leta 1931 so odkrili tudi orgle. Izkopali so jih izpod rimskega gasilskega doma. Bronasta tablica pripoveduje, da je mestni svetovalec Iustus Viatorinus leta 228 daroval orgle gasilcem. Ko je pozneje nastal požar, so se le-te pogreznile v klet in podrtine so jih pokrile. Orgle so izkopali in po večletnem trudu uredili. Našli so zgornji del orgel; spodnji del, ki je bil iz lesa in usnja, je uničil požar. Orgle so imele približno človekovo višino. V spodnjem delu je bilo mehovanje, na dnu zgornjega dela pa je bila sapnica s piščalmi in klaviaturo. Lesena sapnica je bila zunaj in znotraj preoblečena s tankimi bronastimi ploščami in štirimi odprtinami za registre. Orgle so imele štiri registre po 13 piščali, skupno torej 52.⁵

2. Orgle v srednjem veku

Sv. Avguštin v komentarju 150. psalma pravi: »Solum illud organum dicitur, quod grave est et inflatur follibus.« Zadnja beseda ustreza našemu mehu.

Čeprav so bile orgle že zgodaj znane, ni nikjer zapisano, da

4 Prim. F. K[imovec], *Orgle v starem veku*, v: CG 23 (1900), 68–71.

5 Prim. V. Steska, *Stare rimske orgle*, v: CG 58 (1935), 175–176.

bi jih v prvih časih krščanstva uporabljali tudi v cerkvah. Ni neverjetno poročilo, da bi jih v cerkev vpeljal papež Vitalijan (657–672); saj od tistega časa tu in tam srečamo popise orgel po cerkvah. Anglosaški sv. opat Aldhelm priporoča, da je imela samostanska cerkev v Malmesburyu na Angleškem orgle s 1000 piščalmi, z močnimi mehi in s pozlačenimi sapniki.⁶ O Karlu Velikem je znano, da je dal postaviti v stolnici v Aachenu orgle za cerkveno rabo. Na dvoru Karla Velikega so te orgle izdelali nemški umetniki. Orgle iz Bizanca je dobil v dar že frankovski kralj Pipin Mali, oče Karla Velikega. Te orgle, ki so bile majhne s svinčenimi piščalmi, so jih postavili v cerkvi v Compiègne. V tistem času so bile orgle še zelo neokretne.

V devetem poglavju desete knjige, ki govori o deželnih knezih in vojvodah na Kranjskem, Janez Vajkard Valvasor v *Slavi vojvodine Kranjske* govori tudi o vojvodi Balderiku in pravi: »Temu možu, furlanskemu in koroškemu mejnemu vojvodi Balderiku, se moramo zahvaliti, da je pripeljal oziroma prinesel orgle v Rimsko cesarstvo. Ko je cesar Ludvik potoval v Mainz, sta ga srečala oba vojvoda in mejna grofa Balderik in Gerold, ki sta imela s seboj nekega duhovnika iz Benetk, ki je obljubil, da bo naredil orgle na grški način. To je bilo cesarju zelo všeč in je ukazal, da naj se stroški poravnajo iz njegove blagajne.« Ni jasno, po katerem viru je Valvasor to povzel, podatek vsekakor drži in ga navajajo vse zgodovine orglarstva. Verjetno ga je povzel po Muratorijevih italških analih, ki omenjajo Balderika, medtem ko kronist Eginard ta podatek spusti.⁷ To je bilo leta 826 za časa cesarja Ludvika Pobožnega. Tako so nastale na aachenskem dvoru po štirih ali petih stoletjih prve orgle na zahodu.⁸

Leta 826, v času Ludvika Pobožnega, se v Aachnu imenuje neki duhovnik Jurij iz Benetk kot izdelovalec orgel. Tako so prišle orgle v zahodno Cerkev. Okoli leta 860 je bilo že obilo orglarjev in organistov na Nemškem, ki so se učili pri slavnem Juriju iz Benetk. Proti koncu 9. stoletja so že pošiljali Nemci svoje orgle v Italijo. Papež Janez VIII. (872–882) si je namreč izprosil od škofa Annona iz Freisinga nemškega orglarja. Najboljši orglarji na Nemškem so bili benediktinski menihi, ki so si pridobili velikih zaslug za razširjanje

6 Prim. Aldhelm, *De laudibus Virginum*, Edition Gibes, 138.

7 Prim. C. Moretti, *L'organo italiano*, Milano 1973, 47.

8 Prim. F. Jakob, *Die Orgel*, Bern und Stuttgart 1976, 31.

orgel po cerkvah različnih dežel. V tej dobi so postavljali dvojne orgle, manjše, ki so se dale prenašati – imenovali so jih portativ – in večje, ki so ostale na svojem mestu – imenovali so jih pozitiv. V 11. stoletju so imela nemška mesta Erfurt, Magdeburg in Halberstadt že cerkvene orgle; hkrati so orgle prišle tudi v cerkve na Francoskem in Angleškem.

Najstarejše orgle so imele 8 do 15 piščalk iz bakra ali iz železa. Klaviatura je imela navpik stoječe palčice, na katerih je bil zapisan dotični glas ali ton. V 11. stoletju so izdelovali piščalke iz kositra, kovine in lesa. Primi in oktavi se je pridružila kvinta in v 13. in 14. stoletju so prišli polagoma v rabo poleg diatoničnih tudi kromatični glasovi. S tem pa je bilo treba orgle povečati in mehanika je postala zapletena. Pedal je leta 1479 v Benetkah vpeljal znani orglar Bernhard. Od 15. stoletja naprej ima klaviatura današnjo obliko. Registrov v tej dobi še niso poznali. V rabi je bil le principal, ki je bil podoben današnji miksturi. V 16. stoletju so bili uvedeni karakteristični glasovi. K principalu so dodali pokrite piščali, izdelovali so koničaste flavte in opremili orgle z jezičniki. Orgle so dobile štiri oktave z določeno višino glasov, ki je bila do takrat poljubna. V 17. stoletju so izpopolnili mehove. K dosedanjim registrom so dodali *gambo*, *vox humano in undo maris*. V 18. stoletju so orgle dosegle vrhunec.⁹

3. Orgle v novem veku – razvoj po deželah

Pozitiv ni bil zadosten, da bi napolnil dolge ladje novih stolnic, zato je bil potreben večji inštrument, ki bi odgovarjal petju zbora ali bi spremljal ljudsko petje. Tako so naredili večjo sapnico, ki bi lahko nosila večje število piščali, in jo dvignili, da ne bi oglušila organista. Klaviatura postane bogatejša za štiri tone: cis, dis, fis in gis (b je že bil). Ok. leta 1365 klaviatura z 31-imi tipkami doseže dve oktavi in pol: h – f². Tipke so postale manjše, da je bilo mogoče igrati s palcem ter kazalcem in sredincem. Hkrati so povečali mehove, da bi basovske note mogle priti do izraza. Zvočna stran orgel se je razvila po deželah.

Resnična novost, ki bo imela daljnosežne posledice, je bila sapnica na poteg. Pri tej ventil odpira sapi pot do prekata, na katerem stojijo vse piščali ene tipke. V tem času skoraj niso

⁹ *Zgodovina orgel sploh*, v: Orgle v cerkvah Lavantinske škofije, Maribor 1911, 4–7.

poznali registriranja, da bi lahko izbral posamezne registre, ampak so vsi peli v bloku. Ščasoma so prišli tudi do izbire registrov. Potem ko je bil izpopolnjen pedal, so bile orgle popolne. Angleška tabulatura iz leta 1325 prinaša preludije vokalnih značilnosti, pri kateri je zgornji glas poln okrasov. Tako so orgle začele svojo pot neodvisno od vokalne skladbe. V Benetkah, v baziliki sv. Marka leta 1318 Mistro Zucchetto začena dolgo vrsto organistov. Iz 14. stoletja je najstarejša italijanska tabulatura *Codex Faenza*. Prvič so na orgelski način obdelani gregorijanski napevi iz Kyrie in Gloria. Hkrati ta umetnost cveti tudi v Toskani z najboljšim predstavnikom Matteo da Prato (1391-1465). Vse njegove skladbe sodijo še v srednji vek. Najstarejše poročilo o pedalni klaviaturi v Italiji prihaja iz Firenc, in sicer leta 1379 iz cerkve Santa Maria Novella. Imela je 12 tipk (*calculi pro tastando cum pedibus*). Ok. leta 1500 orgle pridobijo register *fiffaro* z akustičnim (ne mehanskim) tremolom in jezičnike iz družine regalov. Leta 1600 orgle pridobijo še tretji manual, imenovan *recitativo*, na katerem so najbolj nežni registri. Šele leta 1710 se pojavi četrti manual, imenovan *eco*, ker so bili registri oddaljeni. Leta 1712 zaprejo recitativ v zaboj z žaluzijami; tako nastane piščalje z naraščajočo glasnostjo.

a) Italijanske orgle

V Italiji je večina orgel imela le en manual, vendar v drugi polovici 16. stoletja je že več orgel z dvema manualoma. V tem primeru je dodani manual *positivo* in je prvi manual, medtem ko je drugi manual ostal *organo grosso*. Manualna zveza je delovala tako, da je organist potegnil zgornjo klaviaturo nad spodnjo, tako da so se tipke ujemale. Pedalna klaviatura je bila skromna. Obsegala je eno oktavo in še ta je bila kratka, skupaj je imela devet tonov. Rekli so ji zato *in sesta*, ker je obsegala od »E« do c. Klaviatura ni ležala na tleh, ampak je bila naslonjena na orgelsko omaro kot nekakšen pult. Tipke so bile kratke, tako da je bilo možno igrati le konicami čevljev in samo daljše note. Obstajala je pedalna zveza, večkrat kar stalna, zlasti če pedal ni imel samostojnih registrov. Orglar Antegnati je na začetku 17. stoletja vpeljal deljene registre, tako je bil možen pogovor le na enem manualu, kar je ostalo do polovice 19. stoletja. Med mehanskimi pripomočki je bil tudi tremolo, ki so ga uporabljali predvsem s principalom. V 18. stoletju se pojavi ročka, ki potegne vse registre *ripiena* in se imenuje *tiratutti*.

Novost so pripisovali orglarju Serassiju, vendar jo srečamo že v Nakičevih orglah v cerkvi sv. Justine v Padovi.

Starejši orglarju so bili prepričani, da so orgle dovolj velike, če imajo devet ali deset registrov z osnovnimi registri in alikvoti. Pri pomembnejših orglah so dodali kakšno flavto (v oktavi, kvinti ali superoktavi), *voce umano*, kakšen jezičnik in *cornetto*. V pedalu je bil podaljšan principal iz manuala: *contrabasso* z oktavo. Kljub navidezni skromnosti ti inštrumenti so zaradi zvočnih posebnosti napolnili tudi večje prostore. Registri niso ne preveč močni ne preveč tihi, zato ostane zvok ne neki zlati sredini: principale ustreza bolj ali manj običajni flavti. Glavna lastnost italijanski orgel je ta, da se zvok zlije, k čemur pripomore vsak od registrov. Razmerje med osnovnimi registri in alikvoti je zgledno, zato je glas italijanskih orgel srebrn.¹⁰

»Frescobaldije« orgle

Leta 1597 je papež Klemen VIII. Aldobrandini je dal postaviti nove orgle nad stranskim vhodom v baziliki sv. Janeza v Lateranu kot pripravo na sveto leto 1600. Orgle je naredil Luca Blasi iz Perugia. Leta 1731 sta Celstino Testa in Ugo Annibale Traieri dodala pozitiv. Dodala sta tudi pedalno klaviaturo, ki je stalno vezana s prvim manualom in nima lastnih registrov. Proti koncu 20. stoletja so bile orgle popolnoma obnovljene.¹¹

I Grande Organo	II Positivo
01 Principale I 24'	15 Principale I 8'
02 Principale II 12'	16 Principale II 8'
03 VIII	17 VIII
04 XV	18 XV
05 XIX	19 XIX
06 XXII	20 XXII
07 XXVI	21 XXVI
08 XXIX	22 XXIX
09 XXXIII	23 Flauto in ottavino

10 *Prim. F. Vignanelli, L'organo e suoi amalgami dalla metà del secolo XVI ai giorni nostri, v: C. Locher, I registri dell'organo, Milano 1940, 214–215; S. dalla Libera, L'organo, Roma 1956; C. Moretti, L'organo italiano, Milano 1973, 396.*

11 *Prim. Organi e cantorie nelle chiese di Roma, Roma 1994, 46–48.*

10 XXXVI	24 Flauto in quinta
11 Flauto in VIII	25 Cornetto
12 Ottavino	26 Tromba
13 Tromboni	
14 Zampogna	

Pedale

Obešen

Dodatek: Španske orgle

V 16. in 17. stoletju so španske orgle imele dva manuala po 45 tipk; tudi niso redke orgle s tremi manuali. Drugi manual je ustrezal glavnemu piščalju ali *órgano mayor*, prvi manual pa hrbtnemu pozitivu ali *órgano de silla* (silla – stol) oziroma *órgano de cadera* (cadera – bok). Pedala skoraj niso imele, le boljše orgle so imele kovinske gumbе, vendar brez lastnih registrov. Poleg principala, ki ga imenujejo *flautado*, srečamo številne alikvotte: *cimbalito III–IV*, *nazardo*, *docena de nazardo*, *quincena de nazardo*, *tolosana* (zelo ostra mikstura). Najbolj nenavadni registri so številni jezičniki: *clarín*, *trompeta*, *orlo*, *bajoncillo*, *violeta*, *regal*. *Trompeta real* je stala vodoravno na pročelju; tako je šel glas naravnost po cerkveni ladji. Velikost piščali niso šteli po čevljih, ampak po dlaneh: 7 dlani = 4'; 27 dlani = 16'.¹² – Sicer bi lahko rekli, da so španske baročne podobne italijanskim orglam. Morda je bil vpliv čez Sredozemskomorje hitrejši kot pačez Pirineje ali čez Alpe, čeprav se ravnopo jezičnikov španske bolj približujejo francoskim kot pa italijanskim orglam. Vendar pa so druge prvine, ki bolj spominjajo na apeninske orgle. Igralnik je skotraj edno vdolan v orgelsko omaro pod pročelje. Take igralnike imenujejo »de ventana« (okenska).¹³

2. Francoske orgle

Francoske orgle so na začetku 16. stoletja imele en sam manual, izjemoma dva, pa tudi tri manuale. Proti koncu 16. in na začetku 17. stoletja sta bila dva manuala že kar

12 *Prim. A. Merklin, Organologia, Madrid 1924; J. Saura, Organo de papel de Leonardo da Vinci, Madrid 2000; A. Baciero, Recital en el histórico órgano de cámara del siglo XVI del Convento de la Encarnación de Avila, Avila 1998.*

13 *Prim. A. Sagaseta – L. Taberna, Organos de Navarra, Pamplona 1985 (ocena v: CG 81 (1988), 100.*

običaj. Spodnji se je imenoval *positif*, zgornji pa *grand orgue*. Pedalna klaviatura je bila na začetku tega obdobja podobna italijanski, vendar se je kmalu razvila glede na tipke in na njihovo dolžino. Na pedalu je organist lahko držal dolge note ali pa je igral *cantus firmus*. Pred 16. stoletjem pedal ni imel lastnih registrov. Ko se je uveljavila monodija, ki jo je uvedel Lully, orgle dobijo tretji manual, ki se imenuje *écrit*, ker hoče poudariti solistično vlogo. Poznejši četrti manual se je imenoval *écho*, peti pa *clavier de bombarde*, kjer so bili združeni jezičniki in nižji alikvoti. Poleg pedalne je bila še manualna zveza, ki je povezovala *positif* z *grand orgue*. Manualna zveza je tako delovala kot v Italiji, s potegom zgornje klaviature nad spodnjo. Francoske orgle so imele dvojni tremolo: krepkega in milega.

Francoske orgle klasičnega obdobja so bile bogate po številu registrov. *Grand orgue* in *positif* sta zaključeni celoti, uravnovešeni med seboj z osnovnimi registri, alikvoti in jezičniki. Po drugi strani pa ima *écrit* zelo malo registrov, medtem ko *clavier de bombarde* in *écho* pa se nahajajo le v zelo velikih orglah. Zanimivo, da klaviaturi *écrit* in sta samo na zgornji polovici klaviature in imata 27 tipk.

Mesto vsake klaviature glede na njihovo število:

Trimanualne orgle	Štirimanualne orgle	Petmanualne orgle
	IV. <i>Écho</i>	V. <i>Écho</i>
III. <i>Récit</i>	III. <i>Récit</i>	IV. <i>Récit</i>
		III. <i>Clavier de bombarde</i>
II. <i>Grand orgue</i>	II. <i>Grand orgue</i>	II. <i>Grand orgue</i>
I. <i>Positif</i>	I. <i>Positif</i>	I. <i>Positif</i>

Glede na zvočnost so francoske orgle podobne italijanskim, vendar je glas italijanskih srebrn, medtem ko je francoskih bolj flavtni in zato nekoliko zamolkel. Vsaka registrska družina ima v francoskih orglah svojega predstavnika, čeprav ni tistega bogastva, kot ga srečamo v Nemčiji. Alikvoti niso razdeljeni ampak so združeni v *plein jeu*, ki se deli na nižjo *fourniture* in višjo *cymbale*. Pri jezičnikih so Francozi dosegli vrhunec, zato jih organisti pogosto uporabljajo. *Trompette* in *clairon* nista močna jezičnika, sta pa jasna in kristalna, in hitro odgovarjata. Značilen register je tudi *cromorne*, ki ima

mehek, vendar nekoliko zagrljen glas.¹⁴

Couperinove orgle

Prve znane orgle v pariški cerkvi St.–Gervais so tiste, ki jih je leta 1601 postavil Matthieu Langhedul v južno prečno ladjo in jih je leta 1628 Pierre Pescheur prestavil na novo emporo nad glavnim vhodom; leta 1659 jih je povečal Pierre Thierry, leta 1676 pa Alexandre Thierry. Pozneje so povečali orgelsko omaro, v katero je leta 1758 postavil svoje orgle François–Henry Clicquot. Te orgle je dobro poznal François Couperin Le Grand, ki je bil več kot 30 let glavni organist.¹⁵

I Grand orgue	II Positif séparé	III Récit
01 Montre 16'	17 Montre 8'	27 Cornet V
02 Montre 8'	18 Prestant 4'	
03 Prestant 4'	19 Doublette 2'	IV Echo
04 Doublette 2'	20 Plein jeu III	28 Flûte 8'
05 Plein jeu IV	21 Cymbale II	29 Trompette 8'
06 Cymbale III	22 Nasard 2 2/3'	
07 Bourdon 16'	23 Tierce 1 3/5'	Pedale
08 Bourdon 8'	24 Trompette 8'	30 Flûte 16'
09 Flûte 4'	25 Clairon 4'	31 Flûte 8'
10 Nasard 2 2/3'	26 Cromorne 8'	32 Flûte 4'
11 Quarte 2'		33 Trompette 8'
12 Tierce 1 3/5'		34 Clairon 4'
13 Cornet V		
14 Trompette 8'		
15 Clairon 4'		
16 Voix humaine 8'		

Dodatek: angleške orgle

Prvč so na Angleškem orgle omenjene leta 957 v Winchestru. Orgle so slavne, ker je bilo potrebnih 70 mož, da so gonili meh, dva organista pa so bila potrebna za

14 *Cavaillé–Coll C. et E., Aristide Cavaillé–Coll, Paris 1929.*

15 *Prim. A. Luy, L'orgue en France (entre 1630 et la Révolution) et sa registracion, v: Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel, Kassel 1985, 98–99.*

igranje, in sicer s pestmi (še danes je latinski izraz: *organa pulsantur* – orgle se pestijo). Leta 1114 se omenjajo orgle v Canterburyju, leta 1419 v Yorku, leta 1605 pa orgle v King's Collegu v Cambridgu. V 15. stoletju so bile angleške orgle enomanualni pozitiv brez pedala. Pozneje so se razvile v velike orgle (*great organ*), vendar še vedno enomanualne. V 17. stoletju se pojavijo dvomanualne orgle, ki so pravzaprav dvojne orgle, neodvisno druge od drugih, ki jih sestavljata *great organ* in *chair organ* (chair – klop). V času puritanstva je parlament izdal zakon, s katerim se ukinja vsako praznoverje, kamor so spadale tudi orgle. Cromwell je rešil orgle iz Magdalen College iz Oxforda in jih dal postaviti v dvorano na Hampton Court, kjer so mu skrivoma igrali. Leta 1660 se je končala ta diktatura in so vabili orglarje iz celine, da so prišli v Anglijo. Nemec Bernhard Schmidt – Bernard Smith – se je naselil z dvema nečakoma, odprl delavnico in že leta 1684 postavil trimanualne orgle v Temple Church v Londonu. Leta 1780 se pojavi pedalna klaviatura, imenovana nemška, s samostojnimi registri. Ščasoma se pojavi *swell organ*, nekakšen recitativ, z značilnimi registri: *vox humana*, *chiarina*, *tuba mirabilis*. Principal se imenuje *diapason* (8', 4', 2'), burdoni pa *stopped diapason*.¹⁶

3. Nemške orgle

Že v 16. Stoletju so nemške orgle dosegle zavidljivo raven popolnosti, in sicer glede število manualov glede oblike pedala glede številnih pomagal in predvsem glede kakovosti in števila regstrov. Orgle v Gdanskem iz leta 1585, ki jih opisuje Michael Praetorius v knjigi *Syntagma musicum* iz leta 1619, imajo vse lastnosti, ki še danes veljajo za nemške orgle. Med registri celo srečamo *violo da gamba*, vendar je to ozkomezurirani principal, ali *gamsov rog*. Sredi 17. stoletja se pojavijo sesquialtera in kornet, ki sta prišla s Holandskega. Nekoliko pozneje Eugenio Casparini namesti v orgle z Görlitza značilno italijansko voce umana, vendar se imenuje *onda maris*.

V Nemčiji niso čutili potrebe, da bi množili število manualov, kot se je to godilo v Franciji, ne glede na število regstrov. Cilj je bil, da je vsako piščalje čimbolj popolno in

16 Prim. N. Thistlethwaite – G. Webber, *The Cambridge Companion to the Organ*, Cambridge 1998; N. M. Plumley, *The Organs of the City of London*, Oxford 1996.

celovito, vendar z različnim glasom. Klaviatura obsega med 45 in 49 tipk, in sicer do c^3 . Sam Silbermann ni prekoračil d^3 , je pa opuščal Cismma manualu in pedal. Vsak manual je dobil ime po lokaciji, ki ga je imel v orgelski omari z vidika organista. Hauptwerk je glavno piščalje, ki se včasih imenuje Oberwerk ali gornje piščalje, če je višje postavljen. Brustwerk ali prsno piščalje je pod glavnim piščaljem, v višini organistovih prsi. ali hrbtni pozitiv je za organistom na kormni ograji. Manuali sobli takole postavljeni:

III. *Brustwerk*

II. *Hauptwerk* ali *Oberwerk*

I. *Rückpositiv*

Manualna zveza je bil v tem, da je organist potegnil zgornjo klaviaturo nad spodnjo. Pedalna klaviatura je bila velika s precej dolgimi tipkami, ki so omogočile igro s konico in peto čevlejev. Obsegala je dve oktavi, v pomembnejših orglah pa tudi več. Tremolo je bil predviden za manualne in pedalno piščalje. Nemške orgle so bile bolj glasne od italijanskih ali francoskih, čeprav si ne smemo predstavljati, da so imele tako moč kot današnje orgle. Izjemna je raznolikost registrov osnovnih registrov in alikvotov. Jezični so nekoliko temni in hitro odgovarjajo. Lahko jih delimo v dve skupini; mehki so *krummborn*, *dulcian*, *fagot*, številne oblike *regala*, *šalmaj*, *vox humana*; močnejši so: *trobente* 8' in 4', *pozavne* 16' in celo 32'.

Bach ima zelo malo navodil glede registracije; nekaj jih je pa le:

a) (*pro, cum, in*) *organo pleno* na splošno ustreza *volles Werk*; če pa navodilo stoji pred obsežno skladbo, pa pomeni *per grande organo*.

b) Desna roka: *principal* 8'; leva roka: *fagot* 16'; pedal: *trobenta* 8'.

c) Desna roka: 8'; leva roka: 16'; pedal: 4'.

d) *Seskvialtera* je sestavljen register iz dveh vrst flavt: kvinto in terco (2 2/3' in 1 3/5'); brez 2', vendar z 8' ali 4'. Nakazana je pri kantati *Ein Feste Burg*.

e) V Vivaldijevem koncertu v d–molu je na začetku zapisa-
no: Oberwerk (desna roka): octava 4'; Brustwerk (leva roka):
octava 4'; Pedal: principal 8'.

Bachove orgle

Leta 1743 je mestni svet v Naumburgu Bacha prosil za
mnenje o novi postavitvi orgel v cerkvi sv. Venčeslava.
Besedilo, žal, ni ohranjeno, vendar vemo, da je Bachove nas-
vete mestni svet najprijazneje sprejel kot prikladne (»gutigst
vor genehm gehalten«).

Tako je Zacharias Hildebrant, ki ga je Bach spoznal leta
1723 in ga ob novih orglah s 13–imi registri v Störmthalu
ocenil kot kvalificiranega in sposobnega, pričel z izdelavo
novih orgel. Te je postavil v staro orgelsko omaro. Zago-
tovo je Bach bistveno vplival na podobo tega inštrumenta,
končno je orgle 27. Septembra 1746 skupaj z Gottfriedom
Silbermannom tudi prevzel. Delo je v celoti zelo pozitivno
ocenil, s pripombo, da mora orglar »celotne orgle še enkrat
pregledati in izboljšati izenačenost, tako v intonaciji regi-
strov, kot tudi v tonski in registrski mehaniki«. ¹⁷

I Rückpositiv (C, D–c3)	II Hauptwerk (C, D–c3)	III Oberwerk (C, D–c3)
01 Principal 8'	13 Principal 16'	28 Bordun 16'
02 Quitadena 8'	14 Quintadena 16'	29 Principal 8'
03 Rohrflöte 8'	15 Octave 8'	30 Hohlflöte 8'
04 Viol di gamba 8'	16 Spillflöte (konična) 8'	31 Unda maris (od a0) 8'
05 Praestant 4'	17 Gedackt 8'	32 Praestant 4'
06 Rohrflöte 4'	18 Octave 4'	33 Gemshorn 4'
07 Fugara 4' (lijasta)	19 Spillflöte (konič.) 4'	34 Quinte 3'
08 Nasat 3'	20 Quinte 3'	35 Octave 2'
09 Octave 2'	21 Octave 2'	36 Waldflöte 2'
10 Rauschpfeife II 1 1/3'	22 Weitpfeife (konič.) 2'	37 Terz 1 3/5'

17 *Prim. B. Košir, Bach – orglarski izvedenec, v: CG 93(2000), 110–11.*

11 Cimbél V	23 Sesquialter II 2 2/3'	38 Quinte 1 1/3'
12 Fagott 16'	24 Mixtur VIII	39 Sifflöte 1'
	25 Cornet IV 4'	40 Scharf V
	26 Bombarde 16'	41 Vox humana 8'
	27 Trompete 8'	
Pedal (C, D–d1)		
42 Principal 16'	46 Violon (koničen) 8'	50 Posaune 32'
43 Violon 16'	47 Octave 4'	51 Posaune 16'
44 Subbas 16'	48 Nachthorn 2'	52 Trompete 8'
45 Octave 8'	49 Mixtur VII	53 Klarine 4'

Orgle so imele tudi pedalno zvezo HW/P (Ventilkoppel), manualni zvezi III/II, I/II (Schiebekoppeln) in cimbalsko zvezdo.

Tu ponovno najdemo združene vse značilnosti Bachovih dispozicij:

- različno sestavljene seskvialtere v glavnem in zgornjem piščalju;
- jezičnik 16' v glavnem piščalju in hrbtnem pozitivu (fagott);
- godala 8' in 4' v hrbtnem pozitivu;
- 32' v pedalu.

V smislu »gravitete« je v vsakem manualu najmanj en 16' register.

Polnost, ostrino in blišč zagotavlja dosledna arhitektura principalov z bogato zasedenimi miksturami, po drugi strani pa ne manjkajo tudi ljubki registri v 8' in 4' legi. Končno ne gre prezreti, da je Bach poznal violon 16' in 8' v pedalu, in celo nihajočo *undo maris*, ki je v oceni posebej omenjena.

Dodatek: Flamske orgle

Flamske orgle imajo izrazite značilnosti, s katerimi so vplivale na razvoj orglarstva v Nemčiji, Franciji, Španiji in Italiji. Iz Flamskega so prišli naslednji registri: *unda maris*,

kornet in *seskvialtera*. V času največjega razcveta flamske glasbe so se številni orglarji izselili in delovali ob boku najboljših krajevnih mojstrov. Flamec Hermans je naredil ene od dvojnih orgel v stolnici v Como. Od začetka 15. stoletja so flamske orgle imele glavno piščalje in pozitiv.

Glavno piščalje, imenovano *blokwerk*, je imelo eno samo veliko miksturo, ki je imela do 35 vrst (bolj številne na zgornji polovici klaviature). Pozitiv je imel posamezne registre, s katerimi je organist oblikoval svoje izvajanje. Pozneje so postavili nad *blokwerk* posebno piščalje, ki pa ni imel lastne klaviature, ampak so jo igrali iz klaviature *blokwerka*. Pedal je imel lastne registre, ki niso smeli nikoli manjkati: trobenta 8', flavte in nočni rog 2'.

Dolgo je bilo izvajanje vezano na *blokwerk*. Organisti so izvajali *cantus firmus* ali na pozitivu ali *oberwerku* ali pedalu. Trio-igro so izvajali na *oberwerku*, pozitivu in pedalu, nikoli na *blokwerku*, ki je bil prihranjen za veliko zvočnost.¹⁸

4. Orgle v sedanosti – romantične orgle

Leta 1800 s prihodom romanticizma orgle doživijo velik preobrat: strogost koralov, eleganca recitativov, veličastnost preludijev niso več zanimivi. Organiste zanima večja ekspresivnost, pesniški lirizem; štiriglasje več ne zadošča, zato se glasovi podvajajo; simfonični jezik se preselil v orgle. Orgle so bogatejše za številne, do takrat še neznane registre. Predvsem se razvijajo godalni registri in jezičniki. Na teh orglah ni mogoče izvajati Frescobaldija, Couperina ali Bacha. To so Mendelssohnove in Franckove orgle; orgle treh koralov, molitve in velike simfonične skladbe. Igralnik je odstranjen iz orgelske omare.

Romantične orgle

Orgle so v 19. stoletju doživele velike spremembe, ki so vplivale na igro. Leta 1835 je Barker vpeljal pnevmatsko trakturo, ki je pri Slovencih do konca 20. stoletja še vedno aktualna. Friedrich Haas v Švici je iznašel registrski crescendo, čigar uporabnost je tako značilna za orgelske skladbe romantičnega obdobja. Omaro z žaluzijami so prvi dobili

18 *Prim. F. Peeters – M. A. Vente, Die niederlaendische Orgelkunst, Antwerpen 1971.*

Španci, in sicer v frančiškanski cerkvi in stolnici v Seville. Angleži so jo sprva uporabljali pri klavirju. Pri orglah sta jo načrtovala Abraham Jordan (1712/14) in Samuel Green (1750). Nove možnosti je zelo cenil G. F. Händel. Organisti romantičnega obdobja so imeli ves čas noge na crescendo in žaluzijah. Dinamično stopnjevanje v velikem so izpeljali s pomočjo valja za crescendo, stopnjevanjem v malem pa s pomočjo žaluzij. Pnevmatične orgle so sicer precej kasnile, dobro pa so posnemale orkester romantičnega obdobja. Organisti s konca 19. stoletja se niso mogli zamisliti izvedbe fuge brez valja za crescendo in brez žaluzij. Izvajali so jo od začetka do konca v smislu stalnega zvočnega naraščanja in pojemanja. Temo so poudarili tako, da so ostale glasove izvajali na vzporednem manualu. Pri tem so celo tempo spreminjali. Ob nastopu pedala so ga upočasnili, pri manualnih pasažah pa pospešili. V baročnem in sodobnem slogu fuga začneja in konča v forte na glavnem manualu, medtem ko so medigre izvedene na vzporednem, brez sprememb v registriranju.

Na romantičnih orglah je bilo v času dekandence, ki se je odražala v dispozicijah s številnimi 8-čveljskimi registri in ko so miksture služile le za tutti in pleno, možno doseči dinamično valovanje, kar je na sodobnih orglah teže. Z novimi dinamičnimi možnostmi sta se znala zelo dobro okoristiti Cesar Franck in Max Reger. Franck je crescendo vedno izpeljal nad ležečim pedalnim tonom. Dinamične in tehnične zahteve Regerja so veliko enostavnejše, kot izgledajo; njegovih predpisov za tempo pa ne smemo jemati preveč resno. To lahko opazimo na posnetkih Regerja samega ali Krumbacha. Od pnevmatične do elektropnevmatične trakture je samo korak. Elektropnevmatična traktura se je pojavila koncem 19. stoletja. Sledila ji je električna traktura, o kateri pravi švicarski organist Willy Hardmeyer v knjigi *Okrog orgel* naslednje: »Sicer električna traktura omogoča precizno igro, vendar pa na daljše obdobje glasbeno ne zadovoljuje. V tonske kancele grajeni ventili se prehitro odpirajo in povzročajo nelepo izgovarjavo piščali.«

Tudi uporaba električnih ventilatorjev je imela za posledico pretirano zvišanje zračnega pritiska v piščaljih. Na baročnih orglah *organo pleno* ni utrujajoč, pač zaradi primerne zračnega pritiska. Tudi stare Walckerjeve orgle, ki še niso imele električnega ventilatorja, so imele neprimerno bolj

žlahten glas, kot orgle na prehodu stoletja in ponekod še v prvih desetletjih 20. stoletja. Orgelski pleno je ob visokem pritisku in slabi dispoziciji, kjer so prevladovali 8-čveljski registri, imel nepregleden in za ušesa neznosen glas. To je bil tudi razlog za menjavanje registrov med igro in ne samo posnemanje romantičnega orkestra. To je na čustveno-duhovnem področju pomenilo prehod od afekta k stalnim čustvenim spremembam. Pritisk v baročnem obdobju je bil glede na velikost in razvejanost glasbila od 35 do 75 mm, okrog leta 1900 pa je bil že 126 mm. Posamezne registre so spravili celo na 1275 mm. Danes po baročnem vzoru zopet cenimo nizek pritisk.¹⁹

Razlika med baročnimi in romantičnimi orglami

Novejše orgle na splošno nimajo več tako milega glasu, kakor so ga imele starejše. Če pa je glas mil, ni več tako živ, kakor je bil pri starejših orglah. Če pa hoče biti živ, je le pogosto robat, surov, trd, neuglajen. Posebno se to pozna v polnih orglah, *pleno* novejših orgel je gost, težak, okoren, ni več svetel, živ, vesel.

Vzroki za to?

1. Visok sapni pritisk

Starejše orgle so imele sapnega pritiska 60–65 mm; danes zaradi pnevmatike, da dobro odgovarja, ga imajo najmanj 82 mm, pa tudi več. Frančiškanske orgle v Ljubljani so ga ob preureditvi v pnevmatiko imele celo 150 mm, pa ga je Milavec kasneje znižal na 120 mm, kar je za pnevmatiko komaj še dovolj, za piščali pa še vedno zelo veliko. Zato se je kritiku in poslušalcem glas šenklaških orgel zdel znatno prijetnejši od frančiškanskega. – Visok sapni pritisk naredi glas trd, prisiljen; tiste božajoče mehkebe niti pri najnežnejših registrih ni mogoče doseči. Pri majhnem pritisku dobi piščal veliko sape skozi široko odprto nogo, pri močnem pritisku pa malo močno napete sape skoz stisnjeno odprtino v nogi. Razloček je približno tak, kakor če bi te kdo polil z vodo iz škafo, ali pa če bi naperil nate tenek vodni curek z visokim pritiskom. – Potemtakem bi bilo treba sapo deliti: eno za pnevmatiko, ki ima lahko visok pritisk, drugo z nižjim pritiskom za piščali. Seveda orgle postanejo nekoliko

19 Prim. H. Bergant, *Ob orglah*, Nova Gorica 1996, 120-121.

dražje, ker moramo za sapa z nižjim pritiskom napraviti še en meh.

2. Pretirana intonacija

Drugi vzrok trdega glasu je ta, da so mnogi mojstri do najnovejših dni intonacijo posameznih registrov, predvsem godalnih, gnali do skrajnosti; to pa v zmotni misli, da naj bi orgle nadomeščale orkester. – Zaradi tega je glas polnih orgel trpel, registri se nišo podredili drug drugemu in se zato tudi niso zlili v svetlo, jasno, živo blestečo, pa vendar le mehko celoto.

3. Sapnice na stožce

Tretji vzrok: novi sistemi, pri katerih sapa iz sapnic ne dohaja v piščal naravnost, ampak redno po tesnih rovih in ceveh in po raznih ovinkih. Seveda se sapa pri tem ubije, izgubi svojo prvotno prožnost, svojo čilost, zalet in se kradoma priplazi do piščali, zdaj naj pa vsa utrujena da živ, vesel, svetel glas. – Prav zato se največji francoski mojstri še danes [leta 1928] nočejo spreobrniti k pnevmatiki, temveč še vedno delajo orgle sapnicami na poteg, pri katerih sapa iz mogočnih zalog naravnost, navpično kipi v piščali, brez vsakršnega ovinka, po najkrajši poti, tako da se nič ne utruje, niti ne upeha in ne ubije, ampak se s polno močjo skozi široko odprta nogo zažene v piščal. Poleg tega jo spodnja ogromna množina sape tako rekoč nosi in ji venomer daje živ, spočit dotok, tako da je glas, čeprav morda ni kdo ve kako močan, vendar živ, svetel in največji prostor sijajno napolni. –

Francozi so na začetku 20. stoletja glede tega napravili zanimiv poizkus. Napravili so orgle raznih sistemov: ene na poteg, druge na stožce in še tretje. Postavili so vse troje orgle v isti prostor. Piščali za vse orgle so bile ene in iste. Nato so povabili razne odlične organiste in strokovnjake, ki so v sosednjem prostoru poslušali te piščali, kako pojo zdaj na teh zdaj na drugih orglah, ne da bi vedeli, kam so mojstri oz. delavci piščali postavili. Zanimivo je to, da se ostali sistemi niso prida razločevali, ampak so piščali na vseh približno enako pele. Le kadar so jih postavili na orgle na poteg, so vsi takoj čutili izredno lepoto, blišč, živahnost in mehko bo glasu.²⁰

20 *Prim. F. Kimovec, Drobne misli o orgelskih zadevah, CG 51 (1928), 106–108.*

Značilnosti starejših orgel

- enakopravnost manualov

Stari orgelski mojstri so se držali načela: vsak manual, kakor tudi pedal naj bodo popolne orgle zase. Manuali se ne ločijo med seboj toliko po moči kot po značaju. Noben manual ni drugemu podrejen, vsi so popolnoma enakovredni drug drugemu. Ker sestavlja vsak manual orgle zase in ima v okviru celokupne dispozicije svojo posebno nalogo, mora imeti potrebno število principalov, flaut, mikstur, pri večjih orglah tudi jezičnikov; tudi alikvoti naj ne bodo zanemarjeni. Enako naj bo disponiran tudi pedal. Za zgled stare dispozicije so orgle v frančiškanski cerkvi na Dunaju. Orgle stojijo v koru za oltarjem, kjer redovniki molijo brevir. Postavljene so bile leta 1642.²¹

I glavno piščalje	II prsni pozitiv	Pedal
01 Principal 8'	09 Copula 8'	15 Bordun 16'
02 Waldflöte 8'	10 Principal 4'	16 Violon 8'
03 Quintadena 8'	11 Spitzflöte 4'	17 Octav 4'
04 Octav 4'	12 Octav 2'	18 Quint 2 2/3'
05 Flöte 4'	13 Quint 1 1/2'	19 Mixtur IV
06 Quint 3'	14 Mixtur III	20 Posaune 8'
07 Superoctav 2'		
08 Mixtur VI		

Razen manualne zveze ni nobenega pomožnega registra, tudi pedalne zveze ne. V manualih ni jezičnikov; najbrž zaradi tega, ker so orgle služile spremljavi duhovniškega petja v koru, torej v majhnem prostoru. Sicer pa srečamo že pri manjših orglah jezičnike tudi v manualih. Človeka, vaje sodobnih dispozicij, osupne nad majhnim številom 8–čveljskih registrov; na drugi strani pa so nenavadno močno zastopani 4– in 2–čveljski registri ter miksture. Pri večjih orglah srečamo v manualu celo 1–čveljske, v pedalu pa 2–čveljske registre. Poučen je pozitiv, kjer stoji samo en 8–čveljski register, drugi pa naj bi bili na prvi pogled »kričači«. Tudi pedal je zanimiv, kjer je samo en 16–če-

21 Prim. G. Lade, *Orgeln in Wien*, Wien 1990, 22-26. Obnovljene so bile leta 1989.

veljski register, medtem ko bi bili po sedanjih dispozicijah vsaj trije. Pa vendar ne morem reči, da pri pozitivu čutim pomanjkanje 8–čevljske podlage ali da je pedal premalo masiven za polne orgle. Pri starih podlaga ni imela tolike veljave kot danes. Današnji človek si težko predstavlja, da bi sopran ne imel najvišjega glasu, melodije. Ravno tako si težko zamišlja bas, ki ne bi imel vedno najnižjih not, ki ne bi služil ostalim glasovom za podlago. Danes že skoraj težko dobimo skladbo, kjer bi se križala alt in sopran, da bi bil alt višje kot sopran ali da bi se celo bas dvignil nad tenor. Če jo pa dobimo, se pevci hipoma splašijo in svojim očem ne verjamejo, da je kaj takega sploh mogoče. V starejši glasbi je bilo to nekaj vsakdanjega. Dobijo se tudi primeri, kjer se dvigne alt nad sopran ali celo tenor nad alt. Starejši skladatelji so mislili predvsem polifono, njim je bila linija, črta, smer glasu nad vse. Ravno to križanje in prepletanje glasov, ki ga danes skoraj več ne poznamo, je imelo zanje poseben čar in ga ima še danes, tudi za nas. To pojmovanje se je odražalo tudi v orgelskih dispozicijah. Staremu orglarskemu mojstru ni šlo zato, da bi orgle imele pedal, ki bo močna podlaga celotnim orglam; hotel je napraviti predvsem jasen, prozoren, izrazit, manualu enakovredni pedal, katerega gibanje uho brez napora zasleduje in kontrolira, pa naj gre nižje kot drugi glasovi ali pa višje. Sploh je bila jasnost največja odlika starih orgel, ki jo pri modernih orglah pogrešamo.

Zares ne morem v nobenem oziru hvaliti sto let starih majhnih orgel v Podzemlju, moji rojstni fari, saj niso kdovekaj; iz enega razloga pa še vedno rad sedem k njim: jasne so. Zaradi prozornosti so stari orglarski mojstri tudi manual disponirali za nas nekoliko nenavadno. Če bi namreč po današnji dispoziciji in intonaciji sodili, bi morale biti stare orgle zelo kričeče, kar pa nikakor niso, če jih je delal dober mojster. Kar se pa kombinacij tiče, so veliko bolj bogate kot današnje. Če vzamemo ene stare in ene nove orgle z istim številom registrov, bom kombinacije modernih orgel veliko prej izčrpal kot pa kombinacije starih. Kaj se da z moderno miksturo napraviti? Dokler ne potegnem določenega števila primernih registrov, je sploh nerabna, ker je preveč kričeča. Šele ko se približujem polnim orglam, jo lahko brez skrbi potegnem, ne da bi doživel kakšno presenečenje. Staro miksturo pa lahko potegnem k vsakemu poljubnemu še tako tihemu registru, ne da bi količkaj stopila v ospredje, pač pa osnovni ton samo narahlo »pobarva«. Kolikor raz-

ličnih mikstur je v orglah, toliko različnih barv lahko dam posameznemu registru. In čudno! Ista mikstura, ki je bila z enim registrom tiha in pohlevna, raste in se širi z vsakim nadaljnjim registrom; šele pri polnih orglah reče zadnjo besedo. Podobno je tudi z drugimi kratko-čveljskimi registri. Gorje organistu, če v današnjih orglah h kaki tihi flavti potegne 2-čveljsko oktavo! V hipu se bo vsa cerkev ozrla nazaj, meneč, da so ga organist danes nekoliko preveč potegnili. V starih orglah pa skoraj ne dobimo dveh registrov, pa naj bosta še tako različna med seboj, ki ju ne bi smeli med seboj družiti. Koliko novih možnosti nastane na ta način, ki jih danes več ne poznamo! Še veliko drugih zanimivosti imajo stare orgle. Omenimo le to: če igram najprej samo en glas, kateremu se čez nekaj časa pridruži drugi, tretji, četrti glas, raste z vsakim novim glasom, ki stopi k prejšnjemu, moč orgel, ne da bi potegnil kak nov register. To se opazi pri Bachovih fugah posebno proti koncu, ko nastopi utesnitev tem; najprej nastopi tema v enem glasu, takoj nato v drugem, v tretjem: moč orgel sama od sebe raste. Morda je to samo ušesna prevara; na vsak način pa pri modernih orglah te prevare ni. —

Značilnosti sodobnih orgel

Poglejmo še značilnosti modernih orgel! Kot ideal jim služi moderni orkester. To kaže razmeroma veliko število godalnih registrov; prevlada 8-čveljskega tona posebno v II manualu. Ne redko dobimo II manual, ki ima od desetih registrov komaj dva 4-čveljska, drugi so vsi 8-čveljski. Poleg godalnih registrov je še polno drugih, ki imajo imena orkestralnih inštrumentov. Skoraj ni inštrumenta, ki v večjih orglah ne bi imel svojega predstavnika. Sicer bi kdo ugovarjal, da imajo tudi pri starih orglah registri imena inštrumentov. To je res, le da so stari orglarski mojstri pri tem obratno postopali kot danes. Delali so registre po orglam lastnih zakonih in jim dali imena instrumentov, ker so slučajno imeli podoben glas. Danes delajo obratno: že pri izdelovanju registra ima mojster namen za vsako ceno posnemati določen inštrument, kar se seveda navadno ponesreči. Če se pa delno posreči, potem trpi konstrukcija piščalke in normalni razvoj tona, kar opažamo posebno pri godalnih registrih, kjer ima poslušalec večkrat vtis, da se piščalka zvija v hudih bolečinah in krčih, sicer ne bi mogla

imeti tako mučno stisnjenega, boleznega tona. Sploh pa mora imeti že precej fantazije, kdor hoče odkriti popolno podobnost med kakim registrom in orkestrskim inštrumentom. Če hočejo orgle še naprej obstati kot samostojen inštrument, bo treba s to smerjo prekiniti, sicer jih bomo morali prišteti k posnemajočim instrumentom. To pa bi bilo zanje poniževalno, ker so po svojem bistvu samostojne in jim ni treba hoditi nikamor na pósodo. Za izdelavo piščali in za sestavo registrov morajo biti merodajni – kot pri vsaki umetnini – edino fizikalni in estetski zakoni, ki so dani že v materiji sami, ne pa tistih, ki jih vnesemo v orgle iz sveta, njim popolnoma tujega. –

Razporeditev registrov po manualih

Tudi glede razdelitve registrov na posamezne manuale opazimo pri romantičnih orglah vpliv orkestra. Da bi (pred iznajdbo priprave za crescendo) lažje posnemali orkestrski glas in omogočili dinamične učinke, so postavili nežnejše registre na stranske manuale. Navadno so, posebno pri 8–čevljskih registrih, gledali na to, da so se v stranskih manualih ponavljali registri, ki so po značaju odgovarjali registrom iz prvega ali glavnega manuala; seveda so bili ti mehkeje intonirani. Tako je bil vsak naslednji pomanjšana izdaja prvega manuala. Principal I manuala se je pojavil v II manualu kot flavtni principal, v III pa kot violinski principal. Gambi na I manualu je na II ustrezala viola, na III pa salicional ali eolina. Trobenti na I manualu jena II ustrezala oboa, na III pa klarinet. Značilno za romantične orgle so tudi številne zveze med posameznimi manuali in pedalom. Včasih je teh zvez več kot pojočih registrov. Mnogi vidijo v njih najvažnejše pripomočke pri igranju in cenijo vrednost orgel bolj po številu zvez kot po številu registrov. Sploh je število registrov in zvez neprestano rastlo, včasih že do absurdnosti. Walckerjeve orgle v Hamburgu (1912) imajo 165 registrov in 125 pomožnih zvez. Stolnica v Passauu je dobila orgle s petimi manuali in 200 registri ter 16.000 piščali. Lahko so take orgle same na sebi dobre, vsaj passauske zelo hvalijo, vendar na splošno prevladuje mnenje, da so pri orglah, ki imajo okoli 80 ali največ 100 registrov, vse možnosti izčrpane. Kar je čez, je samo še baharija, ker v registrih itak ni mogoče pokazati še kaj novega, pa tudi na moči orgle skoraj več ne morejo pridobiti. In čim večje je število registrov, tem bolj nejasen je glas. Saj je splošno glas modernih

orgel že itak zelo masiven, gost, nejasen. Če postavimo kot načelo, da so orgle po svojem bistvu polifon inštrument (vsa boljša orgelska glasba je polifona), potem lahko z mirnim srcem rečemo, da so moderne orgle za polifonijo kaj malo pripravne. Pri trio-igri se da sicer doseči marsikatera lepa kombinacija, pri polifonih stavkih pa odpovejo. Za izvajanje starejših skladb, ki sestavljajo bistven del orgelske literature, so skoraj neuporabne. Kdor se je kaj več ukvarjal z orglami, ve, kakšne vratolomne umetnije je treba včasih uporabiti, da kljub nejasnemu orgelskemu tonu kaka tema pride do veljave. Pri starih orglah so ti problemi sami ob sebi rešeni, tam igram tako, kot je pisano, in slišim dovolj jasno vsak glas. Večkrat se zgodi, da človek posluša kako moderno skladbo, ki jo sicer dobro pozna, pa vendar ne more z gotovostjo reči, ali organist igra to skladbo ali kaj drugega. –

Kar se tiče tehnične strani, so romantične orgle pravi čudež tehnike; lahko bi rekel, da je tehnična plat orgel bolj poudarjena kot glasbena. Kolikor so šle orgle tehnično navzgor, toliko so šle glasovno navzdol! Zaradi velike zapletenosti pa rade odpovedo in postanejo neuporabne, posebno če so izšle iz rok kakega polmojstra. Tudi boljša dela po navadi ne vzdržijo dolgo. V dunajskem Konzerthausu so velike električne orgle, a za koncerte malo primerne, ker organist ni nikdar brez skrbi, da bo šlo vse v redu. Boljše so v Musikverein, pa tudi niso prvovrstne. Koliko dela ima organist pri takih orglah, preden dobi vsaj nekaj pripravnih registrov za kako Bachovo fugo!²²

Orgle v Stari zavezi

[DODATEK ?]

»Kdor posluša vbranih orgel sladkega petja, in bi rad ne zvedel, kako so se orgle spočele? Stari neverni neznabogi niso orgel imeli; le pastirske orgelce so poznali, na ktire so ovčarji in kravarji po logih svoje vižice vbirali, kakor še pri nas pastirji po nekaterih krajih. Izraelci, ki se tudi Hebrejci zovejo, so prvi orgle v službo božjo obernuli, kajti David v 150. psalmi veli: 'Hvalite Gospoda z bobni in korami, hvalite ga s strunami in z orglami'.«²³ Tako je nastanek orgel

22 *Prim. M. Tomc, Orgelski in drugi problemi, v: CG 53 (1931), 8–10, 45–49, 75–79.*

23 *A. M. Slomšek, Cerkveno petje, v: Drobthinice 12 (1857), 296.*

opisal bl. škof Anton Martin Slomšek. Čeprav je opis precej slikovit, žal ne drži. Zavedel ga je namreč napačen prevod Svetega pisma v latinščino, kjer je pri 150. psalmu zapisano: »Laudate Dominum in chordis et organo.« Podoben primer je tudi v 137. Psalmu, kjer je v latinskem besedilu zapisano: »In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra,« medtem ko je slovenski prevod bliže izvirniku: »Na vrbe one pokrajine smo obesili svoje citre.« Latinsko besedilo pa je to pot zavedlo srednjeveške miniaturiste, da so na svojih risbah upodabljali Izraelce, ki obešajo majhne orglice na drevesa. V resnici pa je začetek orgel precej drugačen.

Najbolj zanimivi so pa tisti napisi na orglah, ki izražajo njihovo bogoslužno poslanstvo. Teh je največ in večina njih je v latinščini, ki je bila do Drugega vatikanskega koncila edini bogoslužni jezik na Zahodu. Izjema so protestanske cerkve, kjer so kmalu po reformaciji vpeljali narodni jezik, vsaj na deželi, ker je po Lutrovi želji v mestih ostala latinščina. Tu upoštevamo le latinske napise.

Največ napisov je vzetih iz Knjige psalmov, kjer pa povsem prevlada zadnji, 150. psalm, ki govori, kako naj vsa glasbila hvalijo Gospoda. Včasih je vzeta samo vrstica, včasih več, včasih pa ves psalm, npr. na orglah v Pezinoku na Slovaškem, ki so bile narejene v letih 1655–1662.²⁴ Po starem latinskem prevodu, ki se imenuje Vulgata, se zadnji psalm psaltra glasi:

¹Alleluia.

Laudate Dominum in sanctuario eius,
laudate eum in firmamento virtutis eius.

²Laudate eum in magnalibus eius,
laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.

³Laudate eum in sono tubae,
laudate eum in psalterio et cithara,

⁴laudate eum in tympano et choro,
laudate eum in chordis et organo,

⁵laudate eum in cymbalis benesonantibus,
laudate eum in cymbalis iubilationis:

²⁴ *Prim. O. Gergelyi – K. Wurm, Historische Orgeln in der Slowakei, Bratislava 21989, 82.*

omne quod spirat, laudet Dominum.

Alleluia.

V Slovenskem standardnem prevodu Svetega pisma iz leta 1996 se besedilo glasi:

¹Aleluja!

Hvalite Gospoda v njegovem svetišču,
hvalite ga na nebesnem svodu njegove moči!

²Hvalite ga v njegovih slnih delih,
hvalite ga zaradi obilja njegove veličine!

³Hvalite ga z glasom roga,
hvalite ga s harfo in citrami;

⁴hvalite ga z bobnom in plesom,
hvalite ga s strunami in flavto;

⁵hvalite ga na cimbale zvočne,
hvalite ga na cimbale doneče!

⁶Vse, kar diha, naj hvali Gospoda.

Aleluja!

Največkrat je napisan drugi del 4. vrstice: »Laudate eum in chordis et organo«, npr. na orglah, ki naj bi jih leta 1910 naredil Malvestio in stojijo v baziliki S. Maria delle grazie v Udinah.²⁵ V slovenskem prevodu, ki je narejen po izvirniku, se drugi del 4. vrstice glasi: »Hvalite ga s strunami in flavto.« Odkod pridejo orgle? Prvi grški prevod Septuaginta je prevedel grško besedo »ugab«, ki pomeni flavto, kot »órganon«. »Očitno je bil tudi na tem mestu grški prevajalec v zadregi, saj je prevedel nedoločen ali posredno določen izraz s splošnim izrazom órganon, ki sam po sebi pomeni le orodje. Vsekakor ne pomeni današnjih orgel, ker v času, ko je nastal prevod Septuaginte, so se orgle, ki so jih imenovali hidraulos, komaj porajale.«²⁶ Na vsak način je najbolj pogost napis na orglah. Da ne bi bil stavek tako brezoseben, so ponekod dodali besedi »eum« začetnico »D«: »Laudate Deum in chordis et organo« [Hvalite Boga s strunami in flavto], npr. na kornih orglah v Krki na Koroškem iz leta 1625²⁷ ali na orglah iz leta 1760 v nekdanji samostanski

25 Prim. I. Paroni – O. Barbina, *Arte organaria in Friuli, Udine 1973, Tav. XXXII.*

26 E. Škulj, *Glasbila v 150. psalmu, v: Bogoslovni vestnik 57 (1997), 89.*

27 Prim. A. Forer, *Orgeln in Oesterreich, Wien – München 1973, 201.*

cerkvi v Ottobeurenu.²⁸ Če ni bilo dovolj prostora, so strune kar izpustili, saj je itak poudarek na orglah: »Laudate eum in organo« [Hvalite ga s flavto], npr. na orglah v župnijski cerkvi v Varmu, ki jih je naredil Beniamino Zanin leta 1913, vendar je omara starejša.²⁹ Da ne bi ostal sam drugi del 4. kitice, so mu nekateri dodali še prvo polvrstico in spremenili »eum« v »Dominum«, kot pravi prva kitica. Tako je nastal napis: »Laudate Dominum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo« [Hvalite ga z bobnom in plesom, hvalite ga s strunami in flavto], npr. na orglah iz leta 1799 v župnijski cerkvi v Andosilli v španski pokrajini Navarra.³⁰ Imamo pa primer orgel v dveh marah, kjer so 4. vrstici dodali še 3. Tako imamo na desni strani: »Laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara« [Hvalite ga z glasom roga, hvalite ga s harfo in citrami], na levi pa: »Laudate Dominum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo« [Hvalite ga z bobnom in plesom, hvalite ga s strunami in flavto], npr. v na orglah v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v Estelli pravtako v španski pokrajini Navarra.³¹ Ponekod so pa napisali samo zadnjo, neoliko spremenjeno psalmsko vrstico, ki je nekakšen povzetek celotnega psalma: »Omnis spiritus laudet Dominum« [Vse, kar diha, naj hvali Gospoda], npr. na orglah v stolnici v Tarragoni, ki jih je leta 1563 naredil kanonik Amigó iz Tortose.³² Nicolaus Manderscheidt pa je na pozitiv, ki ga je naredil leta 1635 in je danes v Nürnbergu, dodal še končni vzklik: »Halleluia« [Aleluja].³³

Glasbila v Svetem pismu

Ob prebiranju Svetega pisma stare zaveze vsakega glasbenega zgodovinarja ali muzikologa zanima, kakšno je bilo petje v tistem času in kakšna glasbila so imeli. Glasbila so

-
- 28 *Prim. W. Haacke, Orgeln, Königstein im Taunus 1965, naslovnica.*
- 29 *Prim. I. Paroni – O. Barbina, Arte organaria in Friuli, dine 1973, Tav. XXXI.*
- 30 *Prim. A. Sagaseta – L. Taberna, Organos de Navarra, Pamplona 1985, 33.*
- 31 *Prim. A. Sagaseta – L. Taberna, Organos de Navarra, Pamplona 1985, 122.*
- 32 *Prim. H. Klotz, Das Buch von der Orgel, Kassel idr. 1972, Tafel III.*
- 33 *Prim. K. Gernhardt – H. Henkel – W. Schrammek, Orgelinstrumente Harmoniums, Leipzig 1983, Tafel 13.*

raztresena po skoraj vseh knjigah Stare zaveze, najbolj strnjeno pa nastopijo v Knjigi psalmov, predvsem v 150. psalmu. Zato bi se v tem pregledu ustavili pri glasbilih, ki jih prinaša zadnja pesnitev psalterja. Pregledali bi predvsem, kako so ta glasbila v različnih obdobjih prevajali. Da bi lahko ugotovili večjo ali manjšo smiselnost teh prevodov, moramo najprej pogledati, kaj so pod določenimi izrazi razumeli v hebrejskem izvirniku ter v grškem in latinskem prevodu, saj so slovenski biblicisti prevajali iz teh jezikov. Nato bi iz razmeroma dolgega niza slovenskih prevodov vzeli tiste, ki so po časovni ali avtorski tehtnosti pomembnejši mejniki ob tej prevajalski poti.

Najprej moramo torej ugotoviti, kakšno glasbilo so pod določenim izrazom imeli v mislih stari Hebrejci. Ker gre za zadnji psalm, se moramo ozirati predvsem na glasbo prvega templja.³⁴ Prvi prevod svetopisemskega besedila je bil v grščino in je zbran v tako imenovani *Septuaginta*. Ker je bil ta prevod narejen v 3. stoletju pred Kristusom, se moramo ozirati na grško glasbo tega obdobja.³⁵ Latinski prevodi *Septuaginte* pa so nastajali že v 2. in 3. stoletju po Kristusu, kar je zbrano v tako imenovani *Vetus latina*. Hieronim je vse te prevode pregledal in jih zbral v zbirko, ki se od 16. stoletja naprej imenuje *Vulgata*, čeprav je bila že od 8. stoletja splošno priznana.³⁶ Da spoznamo, kako je Hieronim glasbila pojmoval, nam pomaga njegova *Epistula ad Dardanum*,³⁷ v kateri opisuje nekatere glasbene inštrumente svoje dobe, kolikor so v zvezi s Svetim pismom. V pomoč nam je le nekaj pojmov, kajti večina besedila je simbolična razlaga instru-

34 *Prim. Music*, v: *EJ XII*, 563–565; *H. Avenary, Jüdische Musik, Geschichte der jüdischen Musik*, v: *MGG VII*, 224–261; *Jüdische Musik*, v: *Riemann*, 427–431; *H. Avenary, Ebraica, musica*, v: *EM II*, 368–371; *C. H. Kraeling in L. Mowry, Music in the Bible*, v: *NOHM I*, 183–312; *Jewish Music*, v: *Grove*, *IV*, 615–636; *A. Baines, Storia degli strumenti musicali*, Milano 1983; *N. Ardley, Glasbila, Murska Sobota* 1990.

35 *Prim. M. Wegner, Griechenland, B. Griechische Instrumente und Musikbräuche*, v: *MGG V*, 865–881; *Griechische Musik*, v: *Riemann*, 351–354; *F. Bussi, Grecia*, v: *EM III*, 193–200; *I. Henderson, Ancient Greek Music*, v: *NOHM I*, 336–403; *Greek music (ancient)*, v: *Grove III*, 770–781.

36 *Prim. G. Wille, Rom, A. Antike*, v: *MGG XI*, 656–686; *Römische Musik*, v: *Riemann*, 811–812; *E. Paganuzzi, Romana, musica*, v: *EM IV*, 247–248; *J. E. Scott, Roman Music*, v: *NOHM I*, 404–420.

37 *Prim. S. Hieronymus, Epistola ad Dardanum*, v: *PL XXX*, 213.

mentov, čeprav nekateri o pristnosti tega pisma dvomijo,³⁸ se kljub temu lahko zanesemo nanj, ker nam podaja pojmovanje tiste dobe, če že ne osebnega mnenja sv. Hieronima. Delno nam ji v pomoč judovski zgodovinar Jozef Flavij.³⁹

Slovenski prevajalci so prevajali deloma iz hebrejskega izvira, deloma iz grškega oziroma latinskega prevoda. Vsak od njih pa je uporabil tisti izraz, ki se mu je v njegovem času zdel najbolj primeren. Kako je glasbila pojmoval na primer Primož Trubar, nam razloži Michael Praetorius v drugi knjigi slavne *Syntagma musicum* z naslovom *De organographia*, ki jo je izdal leta 1619, to je nekaj več kot pol stoletja po Trubarjevem prevodu.⁴⁰ Poleg splošnih opisov glasbil ima še posebna poglavja, v katerih obravnava Hieronimove opise iz *Pisma Dardanu*, npr. *Tuba Hieronymi*, *Zimbalum Hieronymi* idr. Žal se pri tem večkrat ustavlja bolj ob simboli kot pri opisu. Poleg Trubarjevega prevoda bi pogledali, kaj prinaša Japljevo Sveto pismo iz leta 1798. Japljeva izdaja je prvi katoliški prevod Svetega pisma, in sicer iz Vulgate, čeprav je izraze pogosto črpal iz Dalmatinove *Biblije*, ki vsebuje tudi Trubarjev *Ta celi psalter*. Pojmovanje glasbil v tem obdobju nam je že precej blizu, saj je to obdobje glasbenega klasicizma. Kot tretji primer bi vzeli Krašovčev prevod psalmov iz leta 1989, in sicer iz hebrejščine. Pri njem gre pač za sodobno pojmovanje in imenovanje glasbil.

Psalm 150 prinaša devet glasbil oziroma glasbenih skupin. Prikaz bo sledil kar vrstnemu redu v psalmu, čeprav bi bilo možno vzeti izbor po skupinah ali po sorodnosti glasbil, npr. pihala, trobila, brenkala, tolkala. Pa pojdimo po vrsti.

1. *Šôpâr* v Stari zavezi pomeni rog divjega ovna ali divjega kozla in je edino glasbilo, ki je preživel judovsko rabo, verjetno je istoveten s *qeren* in *qeren hayyobel*. V Svetem pismu je njegova vloga dajanje znamenj, predvsem bojnih znamenj; tako je treba razumeti njegovo javljanje pri Jerihi in ne kot magično ropotalo.⁴¹ Iz tega bi se dalo sklepati, da obrambni zidovi Jerihe niso padli zaradi zvoka, kot bi narekovala preprosta razlaga, ampak zato, ker so z rogovi dajali bojna znamenja, da so jih vojščaki podrli. – *Šôpâr* je prvič omenjen pri

38 *Prim. Psalterium*, v: Riemann, 756.

39 *Prim. J. Flavij, Antiquitates* 7, 706.

40 *Prim. M. Praetorius, Syntagma musicum: De organographia, Wolfenbüttel* 1619.

41 *Music*, v: *EJ*, XII, 563–565.

teofaniji na gori Sinaj (prim. 2 Mz 19,16). Uporabljali so ga pri razglasitvi jubilejnega leta in pri oznanjevanju svobode po deželi (prim. 3 Mz 25,9–10). Hkrati je služil za spremeljavo drugih glasbil (prim. Ps 98,6), pri procesijah (prim. Joz 6,4), kot znamenje (prim. Joz 6,12), kot klic na vojno (prim. Sod 3,27) in za strahovanje sovražnika (prim. Am 3,6). *Šôpārja* niso smeli barvati, čeprav je bil lahko obdelan, zrezljan z umetniškimi vzorci, vendar je moral ustnik ostati nedotaknjen.⁴² – *Septuaginta* prevaja *šôpār* s *salpinx*. S tem izrazom so stari Grki pojmovali ravno, ozko menzurirano, nekoliko stožasto cev iz brona ali železa s kotlastim ustnikom iz kosti ali roga ter odmevnikom v obliki zvona.⁴³ Pri pihanju so ga držali navpično, in sicer z desno roko nekje na sredini, z levo roko pa so ga pritiskali k ustnicam. V tem primeru se vidi največja razlika med hebrejskim izvirnikom in grškim prevodom, saj je pri imenovanju glasbila prišlo od roga k trobenti. Morda je k tej zamenjavi pripeljalo tudi dejstvo, da sta v templju obe glasbili večkrat skupaj igrali. *Salpinx* bi ustrezal hebrejski *hāsôsērāh*, ki je bila narejena iz plemenite kovine, največkrat iz srebra. Nanjo so trobili duhovniki pri daritvenih obredih, vojskovanjih in kraljevih kronanjih. – *Vulgata* ima na tem mestu *tuba*. *Tuba* je bila dolga in ravna, po navadi iz brona. Narejena je bila v delih, ki so se med seboj sestavljali glasbilo, običajna dolžina je bila približno 1.3 metra. Glasbilo je bilo cilindrično skoraj do zvonastega odmevnika, ki se je nenadoma odprl.⁴⁴ Ustnik je imel bolj stožčasto kot kotlasto obliko in je bil odstranljiv. Določal je kakovost note, kot je dolžina določala njegovo višino. Iz vsega opisa je očitno, da rimska *tuba* grškemu *salpinx* ustreza. Manjša razlika bi bila le v obliki ustnika, ki je pri Grkih kotlast, pri Rimljanih pa stožčast. V tem primeru je tudi edina razlika med grškimi in latinskimi imeni raznih instrumentov. Vsa ostala latinska imena glasbil v polnem posnemajo grške vzporednice. Tako se je tudi v tem primeru uresničila bistrournna Horacijeva domislica: »Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio.«⁴⁵ – Trubar je prevedel *šôpār* s *trobento*. Ta izraz pri Trubarju precej preseneča, ker so poznejši slovenski prevajalci večkrat uporabljali italijanski izraz *tromba*. Očitno pa je, da Trubar ni prevajal iz hebrejščine, sicer bi moral prevesti

42 *Shofar*, v: *EJ*, XIV, 1442–1447.

43 *Salpinx*, v: *Riemann*, 835.

44 *J. E. Scott, Roman Music*, v: *NOHM I*, 406.

45 *Horatii Epistolae II*, 1, 156.

rog. Vprašanje pa je, zakaj je Trubar izpustil izraz *glas* ali kaj podobnega, kot je v vseh klasičnih jezikih, in je prevedel le glasbilo. Na drugi strani pa ni nezanimivo, da sta si Trubar in *trobenta* v tesni povezanosti, predvsem če odmislimo dolensko izgovarjavo na u in rečemo Trobar. – Japelj, ki se je naslanjal na Trubarja, ima zelo lep izraz *trobentanje*, s čimer posrečeno prevede *z glasom trobente*. Pustimo ob strani vprašanje, da je uporabil izraz *trobenta* namesto *rog*. – Krašovec je v tem primeru edini zvest prevajalec hebrejskega izvirnika in zadeto prevede *z glasom roga*. Seveda ne smemo pri tem misliti na orkestrski rog, ki je zelo zapleteno trobilo, ampak na preprost živalski (ovnov) rog. Če bi postavili vzporednico s *trobentanjem*, bi pač težko uporabili izraz *roganje*, ki pomeni povsem nekaj drugega.

2. *Nēbel* spada k družini harf in ima po Jožefu Flaviju 12 strun, na katere so igrali s prsti.⁴⁶ Zelo verjetno spada k harfam v obliki loka brez prednje opore z v usnje oblečenim odmevnikom na gornjem delu. Bil je drugo najpomembnejše glasbilo tempeljskega bogoslužja. Strune so bile iz ovčjih črev. – *Septuaginta* prevaja *nēbel* s *psalterion*. *Psalterion* etimološko pride od glagola *psallo*, ki pomeni struno brenkati. *Psalterion* je po obliki glasbilo tipa okvirjenih citer trapezaste oblike, na čigar strune so brenkali s prsti in ne s trzalico ter niso nanj udarjali s tolkalci. Iz grške besede *psalterion* pride aramejska beseda *pešanterîn* v Danielovi knjigi (prim. Dan 3,5). – *Vulgata* dobesedno prevede v *psalterium*. V *Epistoli ad Dardanum* piše: »Psalterium se po hebrejsko imenuje tudi *nablon*, grško pa *psalterium*, latinsko pa *laudatorium* [...] Ima deset strun [...] oglato obliko.« Očitno gre za drugačen instrument od hebrejskega. – Trubar ima na tem mestu *psalter*, ker pač prevaja grški oziroma latinski izraz. Praetorius meni, da obstajata dve vrsti psalterja, in sicer trikotni kot triangel in štirikotni, in doda: »Psalterja, kot je zdaj v navadi, nisem nikoli videl drugačnega kot trikotnega.«⁴⁷ – Japelj sledi Trubarju, le da spremeni končnico iz nemške v nekoliko bolj slovensko: iz *psalter* v *psaltar*. – Krašovec je tudi v tem primeru zvest hebrejskemu izvirniku in pravilno prevaja: *harfa*. Tudi v tem primeru ne gre za današnjo orkestrsko glasbilo, temveč za preprosto ločno harfo, ki jo še danes uporabljajo preprosta ljudstva.

46 Prim. J. Flavij, *Antiquitates* 7, 306.

47 M. Praetorius, *Syntagma musicum: De organographia, Wolffenbüttel 1619*, 76.

3. *Kinnôr* je neke vrste lira s trupom, dvema rokama in jarmom, na katerem so bile napete strune. Iz raznih upodobitev je razvidno, da jo je glasbenik imel pod levo pazduho, v desni roki je imel trzalico, s katero je brenkal po strunah, z levo roko pa je po potrebi zvok dušil. Največkrat je imela pet strun, kar bi moglo nakazovati na pentatonično uglasbitev. Po Jožefu Flaviju je imela deset strun, kar bi lahko pomenilo, da sta bili za vsak ton dve struni. Ker je nanjo igral kralj David, je veljala za najbolj plemenito od vseh tempeljskih glasbil. – *Septuaginta* ima na tem mestu *kithára*. Beseda je znana že v 5. Stoletju pred Kristom, medtem ko ima Homer še izraz *kitháris*. Po obliki in opisih grška *kithára* povsem ali vsaj v glavnem sutreza judovskemu *kinnôr*. Riemann jo tako opiše: »Kithara je danes praviloma opredeljena kot sedemstrunsko glasbilo, na katerega se igra s prsti ali trzalico, in ima lesen in razmeroma močan jarem neposredno nad odmevnikom.«⁴⁸ – *Vulgata* ima na tem mestu samo latinizirano grško besedo, ki pa se v klasični latinščini prav tako izgovarja (k)*cithara*. – Trubar prevaja *kinnôr* z *arfa*, kar bi bolj ustrezalo *nebelu*. V njegovem času je namreč harfa pomenila toliko kot danes. Pač pa je zanimivo to, da beseda nima začetnega h in je *arfa* in ne *harfa*. – Japelj tudi v tem primeru sledi Trubarju, in sicer brez sprememb. – Krašovec se v tem primeru oddalji od izvirnika in le prilagodi latinsko oziroma hebrejsko besedo, s čimer pa dobi napačno vsebino. *Citre* v današnjem slovenskem okolju pomenijo »poljudno brenkalo s 30 do 45 strunami; od teh so 4 (ali 5) melodijske strune, ostale pa spremljevalne. Igra se s posebno trzalico (melodijske strune), s prsti levega pa spremljevalne strune.«⁴⁹ Pravilnejši bi bil izraz *lira*.

4. *Tôp* je tolkalo neke vrste ročne pavke in pridržano ženam, kar je bilo običajno v prvotnih kulturah. Je okrogle oblike z napeto kožo nad odprtino. Vedno je povezan s petjem in rajanjem, s čimer so proslavljale zmago ali šle zmagovalcu naproti. Druga Mojzesova knjiga poroča: »Tedaj je Mirjam, Aronova sestra, prerokinja, vzela v roko boben in vse žene so se ji pridružile; plesale. so in igrale na bobne« (2 Mz 15,20). Podobno je storila Jeftejeva hči po očetovi zmagi nad Amoniti: »Ko pa je Jefte prišel na svoj dom v Micpo, glej, mu je prišla naproti njegova hči z bobni in s plesom«

48 *Kithara*, Riemann, 456–457; R. Dobronić–Mazzoni, *Harfa*, Zagreb 1989.

49 L. M. Škerjanc, *Glasbeni slovarček*, Ljubljana 1962.

(Sod 11,34). Prva Samuelova knjiga pa poroča: »Ko se je David, potem ko je ubil Filistejca, vračal in so prišli domov, so šle žene iz vseh Izraelovih mest kralju Savlu naproti, pele so in rajale z bobni, z radostnim vzklikanjem in s cimbalami« (1 Sam 18,6). – *Septuaginta* ima na tem mestu posrečeno prevedeno *tympanon*, saj opis tega instrumenta kar ustreza opisu hebrejskega *tōp*: »Pod tympanum so v antiki razumeli ročni bobenček, z napeto kožo samo na eni strani, z okroglim odmevnikom (zato ga v novejšem času imenuje tudi ročne pavke.«⁵⁰ Tudi na tem mestu je *Vulgata* preprosto polatinila grško besedo. – Vsi trije slovenski prevajalci so si v tem primeru edini in pravilno prevajajo *boben*, čeprav se človek vpraša, zakaj je Trubar vzel množinsko obliko.

5. *Mābōl* ni glasbeni instrument, ampak pomeni ples oziroma rajanje, to je: skupinski ples, po navadi v krogu, ob glasbeni, instrumentalni ali vokalni spremljavi. Psalmist ga omenja, ker je bil v tesni zvezi z igranjem na boben. – *Septuaginta* zadeto prevaja hebrejski *mābōl* s grškim *horos*, ki prvotno pomeni plesišče, šele nato rajanje, plesna pesem, plesna skupina. Pri Grkih je bil torej *horos* bogoslužni slavnostni ples povezan s petjem oziroma rajanjem. – Tudi na tem mestu *Vulgata* preprosto polatini grški izraz. – Zanimivo je, da je od vseh treh slovenskih prevodov edinole Trubar zvest izvirniku, ker prevaja *raji*, ki še najlepše ustreza hebrejskemu *mābōl*. – Japelj se je v tem primeru prvič oddaljil od Trubarja, in to na slabše, ker neposredno prevaja iz latinskega *chorus* v *kori*. – Tudi Krašovčev *ples* manj natančno pove kot Trubarjev *raj*. *Ples* danes pojmuje predvsem kot ples v parih, ki se je uveljavil šele v 18. stoletju, medtem ko *raj* še vedno pojmuje kot skupinski ples, ki se še danes pojavlja v ljudskih plesih.

6. *Minnîm* je povsem nejasen pojem, ki nastopa samo v tem in morda v 45. psalmu. Verjetno gre za strunsko glasbilo, morda celo za neke vrste lutnjo, ki pa ni bila nikoli del kanaanskega oziroma palestinskega instrumentarija. – *Septuaginta* ima na tem mestu *horde*, ki je zelo splošen izraz, saj pomeni le struno, ki napeta na resonančnem trupu ali na okviru zaniha, in sicer s trzanjem, brenkanjem, z lokom ali z udarci. Ali je prevajalec *Septuaginte* poznal pravi pomen hebrejskega izraza ali je tako prevedel samo iz zadrege, ni mogoče ugotoviti. Neka rahla povezava vsekakor je. –

50 *Tympanum*, v: *Riemann, 1002*.

Vulgata zopet le polatinizira grški izraz. – Vsi trije slovenski izbrani prevajalci prevajajo preprosto *strune*. Glede na to, da je izvirni izraz nejasen, je njihova rešitev prav zadovoljiva.

7. *ʿŪgāb* je še vedno nejasen pojem, vsekakor ne tisto pihalno glasbilo, ki ga je hotela razumeti srednjeveška razlaga Svetega pisma. Možno je, da je harfa, ki kot *minnîm*, ni bila nikoli sestavni del kanaanskega oziroma izraleskega inštrumentarija.⁵¹ Tako meni EJ. Podobnega mnenja je Avenary: »Kot flavto preveden izraz *ʿûgāb* se zdi, da je samo literarna podoba.«⁵² Bolj pogumen je Riemann, ki pravi, da je *ʿûgāb* ime za pihalo v času nomadskega življenja in ustreza iz obdobja prerokov in kraljev. Glasbilo ni bilo nikoli pritegnjeno k tempeljskemu bogoslužju, ampak je vedno ostalo ljudsko glasbilo. *Hālîl* je bil v začetku glasbilo veselja, po izgnanstvu pa glasbilo žalovanja.⁵³ – *Septuaginta* prevaja z *órganon*. Očitno je bil tudi na tem mestu grški prevajalec v zadregi, saj je prevedel nedoločen ali posredno določen izraz s splošnim izrazom *órganon*, ki sam po sebi pomeni le orodje. Vsekakor ne pomeni današnjih orgel, ker v času, ko je nastal prevod *Septuaginte*, so se orgle, ki so jih imenovali *hidraulós*, komaj porajale.⁵⁴ Vsekakor pa je zanimivo, da po talmudskem izročilu v templju ni bilo *hidraulós*, ker bi z grobim glasom pokvaril siceršnje blagoglasje.⁵⁵ – Zanimivo, da v tem primeru Trubar ni sledil grškemu ali latinskemu prevodu, ampak se je držal besednega pomena izvirnega izraza. Kot je v prejšnjem primeru preprosto zapisal *strune*, tako zdaj preprosto prevede *pišali*. Piščal je skupno ime za aerofone, v katerih nastaja zven z nihanjem zračnega stebra, pa naj bodo pihala ali trobila. – Japelj zdaj zopet sledi Trubarju, le za pisavo rabi metelčico. – Za današnje pojme je seveda najbolj posrečen Krašovčev prevod, ki prevaja s *flavto*, saj *hālîl* ni bil trobilo, ampak pihalo. Za današnje pojme je seveda najbolj posreden Krašovčev prevod, ki prevaja s *flavto*, saj *hālîl* ni bil trobilo, ampak pihalo, in sicer labialno, kamor spadajo flavte, in ne lingualno, kamor spadajo klarneti in oboe, ki so tako blizu grškemu *aulós*.

8. *Selsēlîm šāmaʿ* – 9. *Selsēlîm tērûʾāh*. Ker gre očitno

51 *Prim. Music*, v: EJ, 565.

52 H. Avenary, *Ebraica, musica*, v: EM II, 227.

53 *ʿŪgāb*, v: Riemann, 1005.

54 *Prim. E. Škulj*, *Orgle v Ljubljani*, Ljubljana 1994.

55 *Prim. H. Avenary*, *Ebraica, musica*, v: EM II, 231.

za dva pojava istega glasbila, ju obravnavamo skupaj. Ej pravi: »*Selsēlīm* verjetno pomeni cimbale. Cimbale, ki so jih našli v izkopaninah, so bile iz bronu v obliki krožnikov z odprtino na sredi in kovinsko zanko. Povprečni premer je 12 centimetrov.« Ker gresta vedno v parih, je v vseh jezikih množinska oblika; tudi v hebrejščini, ki niti v slovarju nima edninske oblike. *Šāma'* zelo verjetno pomeni prijeten glasbeni zvok. Zato lahko sklepamo, da je to *nežno glasbilo*. *Tērū'āh* pa pomeni znak za preplah, pa tudi izbruh veselja. Zato lahko prevedemo: *brupno glasbilo*. – *Septuaginta* posrečeno prevaja s *kymbala*, Vulgata pa latinizira grško besedo v *cymbala*. S to besedo so v srednjem veku imenovali različna glasbila. Vsekakor pa so se iz *cymbal* na eni strani razvili zvonovi, na drugi pa orgelski register, ki po svojem zvoku spominja na zvončke. O zvonovih pravi Alanus ab Insulis: »Cimbale so majhni zvončki z visokim glasom.«⁵⁶ – Pri tem glasbilu pridejo slovenski prevajalci do največjih težav, ker je v našem času grško–latinski izraz večpomenski; nekaj podobnega kot pri citrah. Pustimo ob strani Trubarja in njegovega posnemovalca Japlja, ki spremeni pisavo, pa tudi prilastek drugih cimbal, in sicer tudi to pot na slabše, kot pri *rajanju*, ker je spremenil Trubarjevo pomenljivo *vukanje* v brezbarvno *veselost*. – Dandanašnji ne moremo več govoriti o *cimbalih*, temveč o činelah oziroma renah, čeprav je ta izraz ostal tako pri Francozih kot pri Angležih. Očitno smo Slovenci pobrali italijanski izraz, in to že pred davnim časom, saj ga Italijani že dolgo ne uporabljajo več.⁵⁷ Izraz prihaja iz dejstva, da so v orkestrih imeli dvojne činele, in sicer turškega in kitajskega izvora. Uveljavile so se sicer turške, ima je pa le ostalo od kitajskih.⁵⁸ Na drugi strani danes

56 *Prim. Cymbala*, v: Riemann, 193.

57 *Prim. Cinelli*, v: EM II, 109.

58 *Zadeta je opomba v Wolfovem Svetem pismu*: »Izraelci so imeli dvoje cimbale, male in velike; to je, orodje, podobno dvema plitvima skledama, ali pa renama, ki so z njima skupaj udarjali in šum narejali. Temu enako orodje se vidiper turški muziki.

Grove *Grove's Dictionary of Music and Musicians*.

MGG2 *Music in Geschichte und Gegenwart I–XVI*, Kassel 2200.

NOHM *New Oxford History of Music I–X*, London 1969–1974.

Riemann *Riemann Musik Lexikon, Sachteil*, Mainz 121967.

EM *Enciclopedia della Musica*, Milano

cimbal pomeni strunsko glasbilo, večji, tehnično popolnejši *oprekelj* v obliki trapezaste mize s štirimi in pedalom. Strun je 35. Nanje udarjamo s tolkalcema v obliki žlice. Na Slovenskem ga poznamo le v Prekmurju, kjer je sestavni del romske godbe. – Iz vsega tega sledi, da prvi izraz lahko prevedemo *nežne činele*, drugi izraz pa *brupne činele*.

Sklep. Vsi vemo, da svetopisemsko pesništvo sloni na tako imenovanem hebrejskem vzporedju. Precej dosledno se to uresničuje v celotnem 150. psalmu, tudi v naštevanju glasbil. Psalm 150. ni samo vrhunec petega razdelka, ampak je krona celotne Knjige psalmov. Psalmist se obrača na vse človeštvo, na vse ljudi, naj se mu pridružijo pri hvalnici Bogu. Pri tem je opaziti zanimivo stopnjevanje.

Poleg začetnega vzklika »Hvalite Gospoda«, ki ga ponovi v naslednji vrsti, pesnik pove, kje mora človek hvaliti Gospoda, in sicer najprej »v njegovem svetišču«. To svetišče lahko razumemo kot jeruzalemski tempelj ali pa kot celotno vesolje, na kar se nanaša drugi del 1. vrstice, ko pravi, da naj ga hvalijo »v njegovem veličastnem nebu«.

Če je 1. vrstica govorila o tem, kje naj hvalijo Gospoda, pa 2. pove, zakaj ga morajo hvaliti, in to spet v lepem vzporedju. Prvi del vrstice pravi, da je vzrok, zakaj naj hvalijo Boga, odnos Boga do človeka, saj Bog v njegov prid dela »mogočna dejanja« (oziroma – kar je lepše: »zaradi njegovih mogočnih dejanj,« s čimer je bolj poudarjeno hebrejsko vzporedje), drugi del vrstice pa zaradi Boga samega, in sicer »zaradi njegove izredne veličine«.

Medtem ko je 1. vrstica govorila o tem, kje naj Boga hvalijo, in 2. Zakaj naj ga hvalijo, pa 3. vrstica začne naštevanje, s čim naj Boga hvalijo, in sicer z glasbili. O tem govorijo 3., 4. in 5. vrstica. Od vseh treh je najbolj smiselno sestavljena 4. vrstica, ki v prvi polovici omenja dve, v drugi polovici pa drugi dve glasbili. Iz tega bi se dalo sklepati, da sta bili po tem vzorcu sestavljeni – ali ga vsaj hočeta posnemati – tudi ostali vrstici, in sicer 3. in 5.

Pri 3. vrstici nastane težava, ker ima v prvem delu vrstice samo eno glasbilo, medtem ko ima druga polovica dve, kot 4. Hkrati nastane vprašanje, zakaj psalmist pripisuje »glas« samo rogu in nobenemu drugemu glasbilo. Res je, da je *šofar* najbolj imenitno od vseh tempeljskih glasbil in je edino, ki

je ostalo v potempeljskem, to je v shodničnem bogoslužju, pa vendar. Na drugi strani pa nastane vprašanje, ali je psalmist pozabil na človeški glas. Ali ne govorimo vedno, da je človeški glas najbolj plemenito glasbilo? Na drugi strani pa vemo, da v templju skoraj ni bilo inštrumentalne glasbe, ampak so glasbila v glavnem služila le za spremljavo petja. Morda je pa psalmist hotel napisati, naj Boga hvalijo »z glasom« in takoj za njim »z rogom«, ki je – kot rečeno – najbolj imenitno tempeljsko glasbilo. Vrstica bi se lahko glasila: »Hvalite ga z glasom in rogom.« Tako nastane dvojica glasbil v prvem delu vrstice in dvojica glasbil v njenem drugem delu. S tem je hebrejsko vzporedje bolj otipljivo: »Hvalite ga z glasom in rogom, hvalite ga s harfo in liro.« Na ta način je tudi poudarjena smiselnost celotne vrstice, ki tako v prvi polovici omenja dva aerofona, v drugi polovici pa dva kordofona, konkretnije dve brenkali. S tem »popravkom« pa ni bolj otipljivo hebrejsko vzporedje le med polovicama te vrstice, ampak celo med 3. in 4. vrstico.

Četrta vrstica je namreč središčna med temi, ki omenjajo glasbila, in hkrati vzorec, po katerem naj bosta sestavljeni njeni zunanji sopotnici: 3. in 5. vrstica. Sama na sebi pa je 4. vrstica tudi zanimiva. Zelo smiselna je prva polovica vrstice, ki povezuje boben z rajanjem, ki sta bila skoraj neločljivo povezana, kot je bilo omenjeno; manj pa je razumljiva druga polovica vrstice, ki omenja »lutnjo in flavto.« Če je še vedno nekoliko vprašljiv pomen besede *minnîm*, ki smo ga zelo sporazumno prevedli z »lutnjo,« pa bo iz vsebine kar upravičen prevod besede '*ûgāb* s »flavto,« sicer bi bilo težko razumljivo, zakaj je psalmist med vsemi glasbili, ki naj hvalijo Boga, izpustil *hālîl*, ki je najbolj splošno rabljen izraz za to preprosto pihalo. Očitno je, da v 4. vrstici pri drugi dvojici nekaj šepa. Ali moramo med *minnîm* in '*ûgāb* iskati tako sorodnost, kot je med *Nēlbel* in *kinnôr*, ali pa samo zunanjo povezanost, kot je med *tōp* in *māt'ôl*? Vprašanje ostaja odprto.

Drugačna težava kot pri 3. nastane pri 5. vrstici. Kot da bi psalmistu zmanjkalo glasbil, ponovi isto glasbilo z različnima pridevnikoma. Ali so v templju res imeli dvojne činele – z dinamično razliko: forte–piano – ali gre samo za dosleden paralelizem? EJ pravi, da so činele edino glasbilo, ki je potrjeno z izkopaninami, in so le ene vrste. Možno je tudi, da je v vsaki polvrstici potreboval dve prvini in je

tako iz enega glasbila naredil štiri prvine. Psalm bi takole izgledal:

¹ *Aleluja.*

*Hvalite Gospoda v njegovem svetišču,
hvalite ga na njegovem mogočnem nebu.*

² *Hvalite ga zaradi njegovih mogočnih dejanj,
hvalite ga zaradi njegove izredne veličine.*

³ *Hvalite ga z glasom in rogom,
hvalite ga s harfo in liro.*

⁴ *Hvalite ga z bobnom in rajanjem,
hvalite ga z lutnjo in flavto.*

⁵ *Hvalite ga z nežnimi činelami,
hvalite ga z hrupnimi činelami.*

⁶ *Vse, kar diha, naj hvali Gospoda.*

Aleluja.

ZGODOVINA ORGEL

[varianta »Zgodovina«; BOGO-I-1-Zgodovina.doc]

»Kaj?« je rekel gospod Stein. »Človek kot Vi, tako dober pianist, hoče igrati na inštrument, ki nima nobene nežnosti ne izraznosti ne piana ne forte, ampak ima vedno isti glas?« »To ni pomembno,« sem mu odgovoril. »V mojih očeh in ušesih so orgle kraljica glasbil.«

(Mozart piše očetu Leopoldu 17. oktobra 1777.)

1) Ime in opis orgel

Beseda orgle prihaja iz grške besede *organon*, ki pomeni orodje. V glasbenem besednjaku torej: glasbeno orodje, glasbilo, instrument in se ne nanaša na določeno glasbilo. Ko v starih zapisih pride na vrsto beseda *organon*, ne pomeni torej glasbila. Za glasbilo so uporabljali dvojni izraz *organa hydraulica*. Če je kateri od obeh izrazov odpadel, je bil to prvi. Zato so jim na kratko rekli hydraulis. Šele v 4. stoletju se udomači tudi latinski izraz organa, ki pa zopet ne pomeni nujno orgel, ampak na prelomu tisočletja tudi glasbeno obliko. Takrat se tudi še ni ustalilo, ali je edninski ali množinski samostalni. Večina jezikov ima danes edninski izraz, v slovenščini pa je množinski. Sicer pa slovenski izraz pride iz nemške oblike: Orgel - orgle. Nekatera imena pa so bolj pesniška. Znani vzdevek, da so orgle kraljica glasbil, izhaja iz srednjega veka. Verjetno ga je prvi uporabljal Guillaume de Machault sredi 14. stoletja. Iz tega časa je tudi vzdevek, da so orgle Gospodova dekla, ker služijo pri bogoslužju. Ko hočemo opredeliti orgle, je velika nevarnost, da zaidemo na stranpota ali se preveč omejimo. Če bi rekli, da so orgle najpomembnejše bogoslužno glasbilo krščanske Cerkve, bi pozabili, da so nastale že pred Kristusom in da jih vzhodna Cerkev sploh ne pozna. V to opredelitev tudi ne moremo uokviriti salonskih pozitivov ali koncertnih orgel. Najbolj zanesljiva je Sachsova definicija: »Orgle so aerofon, sestavljen iz lestvično urejenih enotonskih piščali, ki dobivajo zrak s pomočjo meha in se oglašajo s pomočjo klaviature.« Ta opis vključuje tri bistvene prvine vsakih orgel: piščali, meh in klaviaturo. Srce orgel je sapnica. Sapnica usmerja zrak, ki pride iz meha, k piščalim, ki stojijo nad njo, s pomočjo klaviature, ki odpira in zapira dohode. S tem

opisom razmejimo orgle od njenih davnih prednikov ali današnjih sorodnikov. Stara panova piščal ima sicer lestvično urejene enotonske piščali, nima pa ne meha ne klaviature. Dude imajo sicer več piščali in neke vrste meh, nimajo pa klaviature. Harmonij ali harmonika ima sicer klaviaturo in meh, nima pa piščali. Tako imenovane elektronske orgle pa imajo le klaviaturo, nimajo ne piščali ne meha.

2) Nastanek orgel.

Po vseh nam danes dostopnih virih velja za iznajditelja orgel Ktesibij iz Aleksandrije v današnjem Egiptu. Ktesibij, brivčev sin, pa ni bil glasbenik, temveč tehnik oziroma mehanik. Poleg orgel ima še več drugih iznajdb na svojem računu. Rojstna letnica orgel je leto 246 pred Kristusom, leto gor ali dol. Tudi kraj iznajdbe ni nujno Aleksandrija, kjer je bil Ktesibij doma, lahko ke npr. Aspendij, kraj v Mali Aziji, kjer je pozneje živel. Svoj instrument je imenoval hydraulos, to je vodni aulos. Aulos je bil zelo razširjen instrument z dvojnimi jezičkom in luknjicami, ki bolj ali manj ustreza današnji oboi. Voda je imela le stransko vlogo, uravnavala je zračni tlak. Medtem ko je imel aulos luknjice, s katerimi je bilo možno igrati različne tone, je Ktesibij v svoje glasbilo postavil več različno intoniranih aulosov, ki so peli le osnovni ton. Glasbilo so bolj občudovali tehniki kot glasbeniki. Zato ni nič čudnega, da opisa teh orgel ne najdemo v glasbenih, temveč v tehničnih spisih. Heron iz Aleksandrije, ki je živel v 1. stoletju po Kristusu, je opisal zelo preprost model orgel z enim registrom in eno tlačilko. Vitruvij, ki je živel v 1. stoletju pred Kristusom, je opisal že bolj razvito glasbilo s tlačilkama in celo z osmimi registri, med katerimi je lahko igralec izbral. Heron je bil mehanik, Vitruvij pa arhitekt. Iz tega je razumljivo, zakaj je hydraulos tehnično tako dobro opisan, medtem ko je glasbena stran skoraj povsem zanemarjena. Heron omenja aulose, torej jezičnike, Vitruvij pa ustnične registre, odprte ali pokrite. Možnosti izbiranja med registri pa pri Ktesibiju še ni bilo, ampak je sad poznejšega razvoja.

3) Širjenje orgel v Rimskem cesarstvu.

Prvih 150 let zgodovine orgel leži v gosti temi. Le to lahko sklepamo, da so kmalu postale zelo priljubljeno glasbilo.

V 1. stoletju pred Kristusom so v Grčiji prirejali orgelska tekmovanja. Napis v Delfih iz leta 90 pred Kristusom dokazuje, da so glasbeniki tekmovali tudi na orglah. Na tem tekmovanju je zmagal orglavec Antipatros s Krete. Za nagrado je dobil bronasti kipec, njegovo ime pa so zapisali v Apolonov tempelj. Danes bi rekli, da je bil vpisan v knjigo častnih meščanov.

Prva omemba orgel v rimskem slovstvu je v Ciceronovih Pogovorih s Tuskuluma iz 1. stoletja pred Kristusom. Ciceron šteje orgelske zvoke k najbolj izbranim užitkom. Orgelski glas primerja z neznano vzhodno začimbo. V njegovem času so bile orgle v Rimu skoraj neznane, on pa jih je spoznal na svoji poti po Grčiji in Mali Aziji. Kdaj so orgle prišle v Rim, ni znano. V tistem času je bila glasba kaj malo cenjena, saj so njeno izvajanje prepuščali tujcem in sužnjem. Filozof Seneka, Neronov učitelj in vzgojitelj, ki je živel v 1. stoletju po Kristusu, je orgle že poznal, njegov gojenec pa je bil nad njimi naravnost navdušen. Leta 67 je dal pripeljati orgle, pri katerih je bilo možno spreminjati barve zvoka, kot je to opisal Vitruvij. Verjetno jih je pripeljal s seboj s potovanja po Grčiji. Proti koncu 1. stoletja po Kristusu so v Rimu orgle že kar dobro poznali. V 2. stoletju veljajo kot znak premožnosti. V Kartagini, tedanji rimski provinci na tleh današnje Tunizije, so izdelovali keramične oljenke v obliki orgel. Iz vseh teh opisov in ostankov si moremo ustvariti kar popolno predstavo tedanjih orgel. Ni znano, ne kdo ne kdaj je zamenjal vodno uravnavano tlačilko s kovaškim mehom. V 2. stoletju gramatik Julij Poluks v svojih spisih razlikuje med *organum pneumaticum* in *organum hydraulicum*. Prve orgle so majhne in imajo le nekaj registrov in piščali, druge pa so večje in imajo večje število tako registrov kot piščali. Dokler so bile orgle v območju Sredozemlja, ni bilo težav. Te so se začele, ko so jih prinesli na območje Alp in severno od njih - voda je namreč zmrzovala. Kljub tej zamenjavi pa je ime *hydraulos* ostalo prav do visokega srednjega veka.

Cerkev je petje kmalu sprejela v bogoslužje, zavzela pa je odklonilno stališče do instrumentalne glasbe. Že v 2. stoletju je sv. Justin zahteval, da morajo glasbeniki spremeniti poklic, če hočejo biti krščeni. Koncil v Arlesu pa je leta 314 izobčil vse igralce in gledališčnike, med katere so šteli tudi organiste in kitariste. Sicer pa so cerkveni očetje poznali orgle in hvalili njihov glas. Večkrat so jih v svojih spisih tudi

opisovali, vendar so bili mnenja, da skozi cerkvena vrata ne smejo.

4) Najstarejše orgle

so odkrili v mestu Aquincum na sedanjem Madžarskem. Rimski vojaki so sredi prvega stoletja zgradili blizu Budimpešte vojaški tabor, ki se je imenoval Aquincum. Okoli tabora so se kmalu naselili drugi ljudje. Tako je ta naselbina postala v 2. stoletju glavno mesto Spodnje Panonije in je ostala do 5. stoletja, ko je izginila. Na začetku tega stoletja so tu izkopali sarkofag iz 3. stoletja. Napis kaže, da organist druge legije Aelius Iustus objokuje zgodnjo smrt svoje komaj tridesetletne žene Aelie Sabine, ki ni bila le dobra pevka, temveč tudi spretna igralka na orglah. Leta 1931 so odkrili tudi orgle. Izkopali so jih izpod rimskega gasilskega doma. Bronasta tablica pripoveduje, da je mestni svetovalec Iustus Viatorinus leta 228 daroval orgle gasilcem. Ko je pozneje nastal požar, so se le-te pogreznile v klet in podrtine so jih pokrile. Orgle so izkopali in po večletnem trudu uredili. Našli so zgornji del orgel; spodnji del, ki je bil iz lesa in usnja, je uničil požar. Orgle so imele približno človekovo višino. V spodnjem delu je bilo mehovje, na dnu zgornjega dela pa je bila sapnica s piščalmi in klaviaturo. Lesena sapnica je bila zunaj in znotraj preoblečena s tankimi bronastimi ploščami in štirimi odprtini za registre. Orgle so imele štiri registre po 13 piščali, skupno torej 52.

5) Zaton orgel.

Tudi Neronovi nasledniki so igrali na orgle ali pa so jih vsaj radi poslušali. Cesar Galien je ukazal, da morajo med njegovim prihodom oziroma odhodom igrati na tibijo oziroma na orgle. Cesar Konstantin je leta 330 prenesel glavno mesto cesarstva iz Rima v Bizanc, ki ga je po sebi preimenoval v Konstantinopolis. S tem je prenesel versko in kulturno življenje na Vzhod, hkrati pa je v nekem smislu obudil grško kulturo. Po smrti cesarja Teodozija leta 395 se je cesarstvo dokončno razdelilo med njegovima sinovoma: Honorij je dobil zahodni del z glavnim mestom v Ravenni, Arkadij pa vzhodni del s središčem v Konstantinoplu, v »novem Rimu«. Medtem ko je zahodno cesarstvo leta 476 propadlo, ga je vzhodno preživelo za kar tisoč let. Šele leta 1453 so ga

zavzeli Turki. Na Zahodu so z rimsko kulturo zginile tudi orgle, na Vzhodu pa so ves čas ostale žive, vendar so v tem tisočletnem življenju doživele komaj kakšen razvoj. Orgle so postale cesarska pravica, zato so v svojem razvoju obtičale. Iz 9. stoletja obstaja opis orgel nekega arabskega ujetnika, ki je glasbilo doživel na dvoru: »Nato so prinesli nekaj, kar so imenovali 'al urgana'. To je nekaj, kar ima obliko štirioglatega zaboja in je podobno oljni preši. Nanj so postavili 60 cevi. Zaboje ima ob straneh dve luknji, kamor so priklopili kovaški meh. Prišla sta dva moža in gonila meh. Zatem se je prikazal mojster in igral na cevi. Vsaka cev je po svojem položaju pela v čast cesarja, ob katerem so sedeli ljudje, ki so jedli in pili.«

6) Ponovno rojstvo orgel.

Potem ko so orgle za časa preseljevanja narodov šle v popolno pozabo, je njihova vrnitev zelo pomembno, ne samo glasbeno in kulturno, ampak celo politično dejanje. Leta 752 je papež Zaharija po nadškofu sv. Bonifaciju kronal Pipina Malega za frankovskega kralja. S tem si je papeška država pridobila močnega zaveznika pred langobardsko nevarnostjo. Obsežen del italijanskega ozemlja, ki je spadal pod bizantinsko cesarstvo, je prišel v langobardske roke. Pretila je velika nevarnost, da bi Rim padel. Papež Štefan II. je prosil Pipina za pomoč. Ta je poslal svojo vojsko in rešil Rim in Ravenno. Namesto da bi to ozemlje vrnil bizantinskemu cesarju, ga je podaril papežu. Da bi si pridobil Pipinovo naklonjenost, mu je cesar Konstantin trikrat poslal svoje predstavnike z bogatimi darili, leta 757 tudi z orglami. Da bi si Pipina pridobil, se Konstantin ni obotavljal in mu poslal v dar orgle, znak cesarske oblasti in slave. S tem ga je priznal za sebi enakega. Konstantin svojega cilja sicer ni dosegel, orgle pa so le po njegovi zaslugi prišle na Zahod. Več kot dvajset kronik omenja prihod orgel kot najpomembnejše dejanje v letu 757. Pri tem ne pozabijo omeniti, da je bilo do tistega časa bilo to glasbilo v kraljestvu popolnoma neznano. Pipin je svoje orgle dobil verjetno na gradu Compiègne, ni pa znano, ali je njegov sin Karel Veliki prenesel v Aachen te ali je dobil nove. Leta 812 opisuje sangallski menih Notker neke orgle, ki so imele več mehov, kovinsko sapnico, bakrene piščali in najmanj tri registre.

V devetem poglavju desete knjige Slave Vojvodine Kranjske

Valvazor piše: »Furlanskemu in koroškemu vojvodu se moramo vsaj deloma zahvaliti, da so nastale prve orgle v Rimskem cesarstvu. Na poti v Mainz je cesar Ludvik srečal vojvoda in mejna grofa Balderika in Gerolda. Eden od obeh je imel s seboj duhovnika iz Benetk, ki je obljubil, da bo postavil orgle po grškem vzoru. To je bilo cesarju tako všeč, da je takoj odločil, da gredo vsi stroški na njegov račun.« Ni jasno, po katerem viru je Valvazor ta podatek povzel, vsekakor drži in ga navajajo vse zgodovine orglarstva. Verjetno ga je povzel po Muratorijevih Italških analih, ki omenjajo Balderika, medtem ko je kronist Eginard ta podatek opustil. Duhovniku je bilo ime Georg, cesar je bil Ludvik Pobožni, zgodilo pa se je leta 826. Tako so bile po štirih ali petih stoletjih narejene prve orgle na Zahodu. Verjetno se je duhovnik Georg naučil te obrti v samem Bizancu, saj so bile Benetke vsaj uradno pod bizantinsko oblastjo, vsekakor pa so imele z njim močne trgovske vezi. Verjetno so bile te orgle zelo podobne onim, ki so prišle iz Bizanca.

7) Cerkveno glasbilo.

Zelo možno je, da je duhovnik Georg postavil svoje orgle v stolnico v Aachnu, ki stoji še danes. Tako je leto 826 rojstna letnica cerkvenih orgel, Aachen pa njihov rojstni kraj. Takoj po tem dogodku kronike nič več ne pišejo o svetnih, ampak izključno o cerkvenih orglah. Po drugi strani pa je razvoj razumljiv. Duhovnik Georg je gotovo imel učence, ki so bili po tedanji navadi menihi, saj so le ti imeli dovoljno izobrazbeno raven, da bi bili zmožni izdelati tako zapleteno glasbilo. In prav njim bi se lahko zdelo primerno, da bi tako dragoceno glasbilo vključili v bogoslužje. Tako preprosto seveda ni šlo, saj so menihi dobro poznali odnos cerkvenih očetov do orgel. Počasi pa so le prihajale v cerkveni prostor, vendar so prišle vanj dokončno šele v 14. stoletju. Iz tega časa je še pomemben podatek, da je leta 873 freisinški nadškof Hano poslal papežu Janezu VIII. orgle in organista za glasbeni pouk v Rimu. Tako so se orgle preko Bizanca, Benetk in Aachna vrnile v Rim, za začetek le kot pedagoško in še ne cerkveno glasbilo. Okoli leta 900 se že pojavijo navodila za izdelavo orgel, v teku stoletja pa je že več primerov, ko knezi podarjajo orgle raznim samostanom. Iz leta 950 je znan primer, ko so imeli v cerkvi sv. Petra v Wincestru na Angleškem velike orgle z 10 registri po 40 tonov. Nanje sta

igrala dva organista, 70 mož pa je gonilo 26 mehov. Vendar je bil Winchester izjema, vse druge cerkve so imele nepri-merno manjše orgle, če so jih sploh imele. Leta 1300 so vse pomembnejše mestne in samostanske cerkve že imele svoje orgle. Koncil v Milanu je leta 1287 zapovedal, da so le orgle dovoljene za rabo pri bogoslužju.

8) Ravoj orgel.

Med 13. in 15. stoletjem so orgle doživele zelo pomemben razvoj, in sicer v naslednjih delih:

a) Razdelilna deska.

Čeprav govorimo o večjih ali manjših srednjeveških orglah, moramo vedeti, da so bile vse te orgle z današnjega vidika manjša glasbila. Večje orgle so povzročale težave pri igranju, ker je vsaka tipka stala pred svojo piščaljo. Zato sta bila potrebna v Winchesteru dva orglavca. Povsem nova obzorja so se odprla, ko so na začetku 14. stoletja iznašli razdelilno desko. Ta mehanični prenos je dovolil, da so bile piščali poljubno razdeljene po vsej širini orgel, tipke pa so postale manjše in so se združile približno na današnjo klaviaturo. Tako je tudi za večje orgle zadostoval le en organist.

b) Opustitev enakih menzur.

Do takrat so imele vse piščali enega registra enak premer, ne glede na ton, le višina piščali je bila različna. Enakomerna menzura pa omogoča le dvo ali kvečjemu trioktavni obseg, kajti spodnje piščali postajajo preozke, zgornje pa preširoke. Zato je bilo veliko odkritje, da mora biti določeno razmerje med višino in premerom piščali.

c) Iznajdba pedala.

Že leta 1480 je bil v Italiji pedal v splošni rabi. Zato ne drži, da bi pedal iznašel Bernhard Nemški leta 1470, kakor tudi ne Ludvik Valbeke iz Brabanta. V nasprotju z orglami pri pedalu verjetno ne gre za iznajdbo enega samega človeka. Ker nekatere gotske orgle iz 14. stoletja že imajo pedal, bi morda držala splošna Praetoriusova trditev, da spadajo začetki pedala pred leto 1300. Pri tem ločimo tri razvojne stopnje: a) Že zelo zgodaj so orgle dobile globoke bordunske piščali, ki

so držale dolge note, kar danes imenujejo Orgelpunkt. Teh piščali organist ni igral s klaviaturo, ampak je imel posebne vzvode ob strani glasbila. Da bi imel organist obe roki prosti za igro na manualu, so te vzvode na tak način povezali, da jih je bilo možno držati z nogo. To bi bil lahko začetek pedalne igre. b) S časom je nastala naprava, ki je omogočala, da so bile dalj časa odprte spodnje piščali klaviature. Najprej je bila povezava le z vrvicami, pozneje pa so nastali pravi pedali, ki so ustrezali manualnim tipkam. Od Praetoriusa vemo, da številne orgle niso imele samostojnih pedalnih registrov, ampak je bil pedal le obešen. c) Na Švedskem so že v 14. stoletju poznali pedal s samostojno klaviaturo in samostojnim registrom. Klaviatura je obsegala lestvico od C do H, vključno z B, torej 8 tipk. Orgle v florentinski stolnici iz leta 1379 so že imele pedal z 12 tipkami.

d) Večmanualnost.

Značilna oblika gotskih orgel z glavnim piščaljem in hrbtnim pozitivom je nastala v 15. stoletju. Gre za združitev dvojih samostojnih orgel v skupno, večje glasbilo. S časom sta se razvili dve obliki orgel: večje orgle za mogočno glasbo in manjše orgle za spremljavo gregorijanskega petja. Večje orgle so bili pritrjene na zadnjo steno, manjše pa so bile premakljive in so jih postavili tja, kjer so jih rabili. Imenovali so jih pozitiv (lat. ponere = postaviti). Tako je moral organist romati od enega glasbila k drugemu. Da bi se izognili tej nevšečnosti, so združili večje in manjše orgle, tako da so postavili pozitiv za organistovim hrbtom na korno ograjo. Tako je nastal hrbtni pozitiv. Pod klaviaturo glavnih orgel so postavili klaviaturo, ki je bila zvezana s hrbtnim pozitivom. Tako je mogel organist z istega mesta igrati na večje ali manjše orgle. Poznejša iznajda pa je omogočila, da je mogel igrati hkrati na oba manuala. To je manualna zveza.

e) Registracija.

Na starih orglah je mogel organist izbirati različne zvočne barve ali igrati vse skupaj. Pomembna sprememba pri srednjeveških orglah je bila, da registracija ni bila več možna. Ne samo, da so bile vse piščali enake, ampak je organist mogel igrati le pleno, to se pravi samo vse registre hkrati, ker ti niso bili deljivi. Pozneje so takšne orgle dobile ime miksturne orgle. Šele v poznem srednjem veku so se spomnili,

da bi bilo dobro, če bi bili registri razdeljeni in posamično vključljivi. Tako je nastala možnost registracije.

f) Orgelsko ohišje.

Zadnja novost poznosrednjeveških orgel je bila, da so orgle oblekli v leseno omaro z imenitnim in bogatim pročeljem. Niti stare niti srednjeveške orgle niso bile zaprte v poseben pohišten kos. Na začetku je bila omara namenjena le varovanju pred prahom kot platnena streha pri francoskih orglah. Zato je pročelje imelo vrata, ki so zapirala omaro. Kmalu pa so na ta vrata začeli risati svetniške podobe. Tako je tudi zunanost orgel dobila umetniško vrednost in je postala ravnovesje bogato zrezljanemu gotskemu oltarju.

9) Orgelska kriza v času reformacije.

Sredi tega razcvetja srednjeveških orgel je prišla reformacija. Orgle sicer niso bile v središču debate, ampak samo v zvezi s cerkveno glasbo. Medtem ko je katoliška Cerkev še najprej uporabljala in podpirala orgle, je bilo na reformacijski strani zelo različno, odvisno od posameznega reformatorja. Od vseh je bil Martin Luther glasbi najbolj naklonjen. Zanj je bila glasba največje bogastvo na zemlji, takoj za Božjo besedo. Jean Calvin ni imel osebnega odnosa do glasbe, čeprav je priznaval njeno psihološko moč. Vpeljal je enoglasno petje psalmov, pozneje s spremljavo orgel. Huldrych Zwingli je bil sicer sam glasbenik, ampak pri njem je imelo oznanjevanje Božje besede tako prednost, da ni ostalo prostora za glasbo. V Zu#56richu je prepovedal orgelsko glasbo, petje pa onemogočil. Primož Trubar je tudi v tem vprašanju sledil Luthru. Ne samo, da je podpiral cerkveno petje - prva slovenska knjiga je tudi prva slovenska pesmarica - ampak tudi orgle in druga glasbila. Znan je njegov stavek: »In kadarkoli so v Ljubljani peli 'Nun bitten wir den hey. Geyst' ali 'Oča, Sin, Duh, nebeški Kral' itd. peteroglasno ob spremljavi regala, pozavne, cinka in šalma-ja, sem vedno čutil v sebi posebno veselje, ljubezen, željo in resnobo do pridiganja in molitve.«

10) Razvoj orgel po deželah.

Do konca srednjega veka so bile orgle po vsej Evropi bolj ali manj enake, v 16. stoletju pa so se začele po deželah

različno razvijati. Čimbolj so bile določene države zemljepisno osamljene, toliko večje so razlike v orglah. Zato se od srednjeevropskih orgel močno razlikujejo italijanske na Apeninskem polotoku, španske na Iberskem polotoku in angleške na Britanskem otočju. Čeprav obstajajo razlike med severno in južnonemškimi orglami, med francoskimi in avstrijskimi, so te orgle med seboj le podobne in med njimi ni tako velike razlike kot med temi in onimi tremi.

a) Italijanske orgle. Klasične italijanske orgle so načelno enomanualne z zelo preprostim - po navadi samo obešenim - pedalom za izvajanje dolgih basovskih not. Prav značilno je, da so razdelili omenjene miksturne orgle v posamezne registre. Skupek teh številnih oktavnih in kvintnih registrov principalove skupine se imenuje *ripeno*. Razvoj *ripena* je bil glavna skrb italijanskih orglarjev. Poleg *ripena* so imeli le flavto 4' in 2' ter tako imenovana voce umana, to je človeški glas, ki je nastal z nihanjem dveh principalnih registrov. Registri na manualu so bili deljeni na zgornjo in spodnjo polovico.

b) Španske orgle. Po enomanualnosti in obliki pedala ter deljenosti manuala so španske orgle zelo podobne italijanskim. Čeprav so bile izjeme, ima španski pedal eno oktavno in enega do dva registra. V nasprotju z italijanskimi so bile španske orgle bogate v flavtnih registrih in jezičnikih. Španske orgle pa so imele še dve posebnosti: jezičniki v vodoravni legi, ki gredo od 16' do 2', ter položaj orgel v stolnicah. Postavili so jih med stebre v prezbiterij, in sicer po dvojje, ki so si stale nasproti; vsake orgle pa so imele dvojno pročelje: proti glavni in proti stranski ladji.

c) Angleške orgle. Kralj Henrik VIII. je leta 1535 pretrgal zveze z Rimom in se proglasil za vrhovnega poglavarja angleške Cerkve, naslednjega leta pa je ukinil vse samostane. Do takrat so poznali le preproste enomanualne orgle z največ šestimi registri. Orgle so bile nato poistovetene s katolištvom in zato nezaželeni. Za časa kraljice Elizabete so uničili vse londonske orgle, pozneje pa so bile v vsem kraljestvu prepovedane. Leta 1660 se je otoplilo, s celine so prihajale nove orgle. V 18. stoletju so nastale velike, trimanualne orgle, večina brez pedala.

d) Francoske orgle. Čeprav je bilo rečeno, da ni bistvenih razlik med orglami na celini, lahko kljub temu ločimo med

francoskimi in nemškimi orglami. Že od 15. stoletja so imele francoske orgle glavno piščalje in pozitiv, pedal pa le za dolge note. Hitro so razvili razne odprte in pokrite flavte, kakor tudi jezičnike. Značilen je 5-vrstni kornet, vendar samo na desni strani klaviature. Jezičnike praviloma delijo na bas in diskant.

e) Nemške orgle. V 16. stoletju so se registri hitro delili in razvijali. Orgle so vedno imele veliko ohišje in mali pozitiv na korni ograji. V velikem ohišju je bilo glavno piščalje z raznovrstnimi principalami, gornje piščalje s flavtnimi registri in jezičniki ter pedal z različnimi registri, ki so dovoljevali cantus firmus. Značilnost poznejših nemških orgel je jasna delitev piščalij, ki imajo svojo določeno vlogo, različna principalova osnova na vsakem manualu in smiselna gradnja nad njimi. Ta načela veljajo predvsem za severno Nemčijo, kajti v južni Nemčiji so odmevali vplivi z Apeninskega polotoka.

11) Romantične orgle.

V zgodovinskem razvoju orgel je bilo usodno 19. stoletje. Do tega so pripeljale tri velike spremembe:

a) Glasbene spremembe. Ker je orgelski zvok raven oziroma enakomeren, so ga hoteli na različne načine oživiti:

- a) V severni Evropi so to poskušali s tremulantom, v južni pa z nihajoče sestavljenimi registri, vendar z godalnimi in ne več principalnimi.
- b) Piščalje z naraščajočo glasnostjo. Piščalje določenega manuala so zaprli v omaro, ki je imela premakljive žaluzije. Z nožnim odpiranjem in zapiranjem le-teh je nastal pri posameznih registrih crescendo in decrescendo.
- c) Splošni crescendo. Tudi tega je organist opravljal z nogi. Z njim so vstopali registri posamično, od najtišjega do najmočnejšega, do polnih orgel in po isti poti nazaj.
- d) Orgle so hotele posnemati romantični orkester, ki se je v 19. stoletju naravnost razbohotil. Ker so godala hrbtenica simfoničnega orkestra, so množili godalne registre v orglah.
- e) Z istega razloga so množili osnovne 8' registre na račun alikvotov ali »malih kričočev«, kot so jih omalovaževalno imenovali.
- f) Pozabili so na principalovo logiko, da je imelo vsako piščalje svojo principalovo osnovo. Ker so hoteli imeti na vsakem manualu principal 8', so jim dali posebno barvo. Tako je imel prvi manual (principalni) principal 8', drugi flavtni principal 8', tretji pa violinski principal 8'.

b) Tehnične spremembe. Splošni tehnični razvoj je prinesel tehnične spremembe tudi v orglah: a) Nastal je prehod od sapnice na poteg na sapnico na stožce, to je od tonske sapnice na registrsko. S tem zvok ni bil več jasen, ker je nemogoče nastaviti vse stožce tako, da bi vse piščali hkrati zapele. b) Prehod od mehanične na pnevmatično trakturo. Organist nima več neposrednega vpliva na začetek zvoka, ker nastane med pritiskom na tipko in začetkom glasu časovni zamik. c) S pnevmatično trakturo so prišli tudi razni pripomočki: npr. zbiralniki, tutti in podobno.

c) Zunanje spremembe. V dobi romanticizma orgelsko pročelje ni več odražalo notranje strukture orgel. S pročelja ni bilo več jasno, koliko manualov imajo orgle in kakšna je njihova vloga. Oblikovanje prospekta je bilo prepuščeno arhitektu, dispozicija pa organistu. Po drugi strani so orglarji postali tovarnarji, orglarske delavnice pa tovarne orgel.

12) Novobaročne šole.

Značilnost orglarstva 20. stoletja je zazrtost v preteklost, v baročne orgle. Prvi, ki je opozoril na popolnost baročnih orgel, je bil nobelovec Albert Schweitzer. Leta 1906 je ugotovil, da so romantične orgle neprimerne za izvajanje del J. S. Bacha. Tako je nastalo orgelsko gibanje, ki si je zadalo za cilj obujanje baročnih orgel. Najprej so oživiljali ohranjene izvirne baročne orgle, pozneje pa so delali nove orgle z »baročnim« manualom. Kmalu se je izkazalo, da to ni dovolj. Baročne orgle so celota, ki je ni mogoče deliti. Morali so prehoditi v obratni smeri orglarsko pot 19. stoletja: zopet mehanska traktura, zopet sapnice na poteg, zopet logična delitev manualov.

Dodatek 1: Sapnica na poteg ali sapnica na stožce

Ignacij Zupan ml. v članku *Sostava orgelj*⁵⁹ zagovarja sapnice na stožce: Ker sem se pa jaz te nove sostave sapnic na stožce priučil pri Riegerju in sinovih in troje delo po imenovanem sistemu dovršil, sem se namenil, pri nas še ne udomačeno sapnico na stožce natančno popisati.

59 Prim. Ign. Zupan ml., *Sostava orgelj*, v: CG 5 (1882), 44, 59–60.

Sapnica na stožke, če jo pogledamo na površini, kamor so piščali vzporedno natakne, se ne razlikuje veliko od sapnice na poteg; drugačno je to, da se med vsakim drugim registrom skozi vidi tiskalna mehanika, medtem ko je pri sapnici na poteg površje celotno. Vse drugo lice se nam pa pokaže, če pogledamo sapnico na stožce od spodaj. Tu vidimo v navzkriž spostavljenih ravnočertah uvrščenih na stotine navzdol šterlečih medeninastih vijakov, katerih je toliko, kolikor piščali na površju. Na iste vijake pa so navrtane matice vijakov, in nad gornjo je natakne protiklopnica, katera lovi ono sapo, katera bi se poleg premikajočega se vijaka izgubiti mogla. Vsled tega je sapnica pri še tolikem silnem zračnem tlaku neprodušna. Na počez uvrščenih črtah leže tiskala, katerih železne ročice so uprte v sapničin okvir. Izboknjene bunčice se vrte na medeninastih iglicah, in te dvigajo vse stožce istega tona zgoraj stoječih spremenov, kateri se pa le potem glase, če je sapa v njihove predale spuščena. Vsa ta mehanika, katera se nam kaže v tisočerihi delih, se vrti, dviga, pada in premiče tako gladko, prožno in hitro, da bi človek mislil, da jo goni elektrika. Ker se pa vsa ta mehanika in celota sapnice da v najmanjših posameznih delih brez vsakega orodja s prosto roko narazen vzeti, oglejmo si vsako stvar v posameznih delih.

Sapnica na stožce je sestavljena iz več delov, npr. dva registra imata en sapen predel, med stožci predeljen; če so pa orgle manjše velikosti in ožje, da se ne more register v eni črti raztegniti, ima pa vsak register svoj predel, v čigar površju ravnočrtno, ali pa navzkrižno na vrtanih luknjah stožci ležijo med dvema stenama. Tu so pa s pripravnim strojem s čela izvrtani krožni izrezki, skozi katere stožec, kadar se dvigne, sapo v piščalnik spušča. Vsled tega, da je les s čela prevrtan, in je za vsak spremen sapnica le iz treh delov skupaj zlepljena, nima zračna mokrina toliko moči do njega, ko do sapnice na vlake, katera je iz toliko delov sestavljena. Vsak oddelek istega registra ali dveh registrov je z vijaki pritrjen na okvir, kateri je pa tako velik, kolikor registrov se nanj vdeli; spodaj v tem okviru pa je spravljena vsa mehanika, ki stožce odpira. Če je treba celo sapnico iz orgel vzeti, ni potreba šele poteznih šibic odvezovati, kakor pri sapnici na poteg, ampak se sme dvigniti brez ovire, in tudi sapnica posameznih registrov, katerega si želi, se lahko proč vzame. Stožec ali kegelj, ki nadomešča zaklopnico, je narejen konično (npr. kakor pol jajca). Isti je navrtan na

medeninast vijak, oblečen v mehko kožo; pada ravno na rob krožnega izrezka, in tako gotovo dobro sapo zapira. Ako bi se pa slučajno pripetilo, da bi stožec ob robu kroga kako smet v tistem hipu pritisnil, jo vendar, kakor hitro se stožec dvigne, sapa naprej potisne, ali pa nazaj v požiralno cev vrže. Stožcev je toliko, kolikor piščal v orgljah, in vsak stožec ima praktično vodilo, katero teče na medeninastih iglicah in služi tudi temu, da se stožec pri igri, ali pa pri reguliranju zavrteti ne more, kadar se lesene matice nanj vrtajo. S tem se vravna, da se stožec zmeraj enako dviga, in protiklopnica dobro sapo zapira. Vsi stožci so brez peres; sapa jih sama zapira.

Odpiranje registrov upravljeno je na lopute, s katerimi so zvezana registrova grabišča; s temi se sapa spušča v predel, kjer se nahajajo stožci. Sapni oddelek registrovih loput je vdeljen v taki velikosti, da zmore skoz prodirati vsem registrom potrebna sapa. Isti leži pod ali nad sapnicami počez čez uvrščene sapnice, in nad vsako je jako praktično upravljena loputa, katero dvigne potez registrovega grabišča. Te lopute so upravljene brez pritiska peres. Vsak register ima zase oddeleženo sapo, da ne more sosedni spremen poleg sebe nahajajočemu sape zmanjšati, kakor se godi pri sapnici na vlake, kjer imajo vsi toni istega spremen eno samo splošno veliko zaklopnico, katera daje sapo vsem glasom istih registrov, ali pa le enemu. Tedaj je razumljivo, da si morajo vsi isti glasovi sapo v kanceli nahajajočo med seboj deliti, katero ima prej le en sam glas, dokler ni več registrov odprti. Mera pri naznačenih sapnicah na stožce je zelo natančna. Ako bi bil npr. stožec namenjeni piščali prevelik in zračna cev preobilna, povzroči ista sapa, kar je preveč na piščal pride, nazaj stresajoče valove, kateri stožec vznemirijo; piščal dela tresaje, in stožec zgubi svoje hitro padanje. Ako je pa tečaj sapne sile preozek, potem ne more piščal zaželenega močnega, čistega glasu povzročiti. Slavni umetniki sapnice na stožce jako pohvalno uporabljajo glede močne jasne intonacije, pri kateri rabijo za njihovo popolno značajnost spremenov blizu dveh stotin mm sapne sile, medtem ko se pri sapnici na poteg ena tretjina tega vzeti ne sme, ker se že tako preradi oglašajo nepotrebni glasovi med igro v polnih akordih posameznih spremenov. Teh napak se pri sapnici na stožce popolnoma izognemo; doseže se po močnem sapnem tlaku hitri odgovor čisto donečih piščali, katere so intonirane vsled ekspresije prijetno in močno, tako da se navadni intonaciji, kakor jo srečamo pri sapnicah na vlake, nikakor primerjati ne da. Orgle s sapnico na stožce

se glasijo v manjšem številu spremenov močnejše, kakor pri sapnicah na vlake pri polovici večjem številu. Nikakor pa ne mislim cvilečega in šumečega vrišča, ampak glas polnih orgel, gromeč in mogočen, posameznih registrov pa miloben, kakor ga stroga in natančna karakteristika zahteva. Kakor jih naglašajo orglarji Rieger in sinovi, tako jih podam jaz nespremenjene; le to omenim, da tu naglašeni značaji so bili odobreni po raznih svetovnih razstavah.

Franc Kimovec pa v članku *Drobne misli o orgelskih zadevah*⁶⁰ zagovarja sapnice na poteg:

Še drugo misel o orglah. Novejše orgle na splošno nimajo več tako milega glasu, kakor so ga imele starejše. Pa če je glas mil, ni več tako živ, kakor je bil pri starejših orglah. Če pa hoče biti živ, je le prepogosto rad robat, surov, trd, neuglajen. Posebno se to pozna v polnih orglah; pleno novejših orgel je pregost, pretežek, preokoren, ni več svetel, živ, vesel. Vzroki za to?

1. Najprej prevelik sapni pritisk. V starejših je bilo na sapo pritiska 60–65 mm; danes ga je zaradi pnevmatike, do dobro dogovarja, najmanj 82 mm, pa tudi več: 85, 90, 95 in več milimetrov; frančiškanske orgle v Ljubljani so ga imele ob preureditvi v pnevmatiko celo 150 mm, pa ga je Milavec kasneje znižal na 120 mm, kar je za pnevmatiko komaj še dovolj, za piščali pa še vedno zelo veliko. Odtod tudi to, da se je kritiku in poslušavcem glas šenklaških orgel zdel znatno prijetnejši od frančiškanskega. Visok sapni pritisk naredi glas trd, prisiljen, tiste mehko božajoče mehkode niti pri najnežnejših registrih ni moči doseči. Pri majhnem pritisku dobi piščal veliko sape skoz široko odprto piščalno nogo; pri močnem pritisku pa malo močno napete sape skoz stisnjeno odprtino v nogi. Razloček je približno tak, kakor če bi te kdo polil z vodo iz posode, recimo iz škafo, ali pa če bi naperil nate tenek vodni curek iz močno napete brizgalne ali vodovoda z visokim pritiskom. Potemtakem bi bilo treba sapo deliti: eno za pnevmatiko, ki ima lahko visok pritisk, drugo z nižjim pritiskom za piščali. Seveda se orgle nekoliko podraže, ker moramo za sapo z nižjim pritiskom napraviti še poseben meh.

60 Prim. F. Kimovec, *Drobne misli o orgelskih zadevah*, v: CG 75 (1982), 114–115.

2. Drugi vzrok trdega glasu je ta, da so mnogi mojstri do novejših dni intonacijo posameznih registrov, predvsem rezočih, gnali do skrajnosti; to pa v zmotni misli, da naj bi orgle nadomeščale orkester. Vsled tega je glas polnih orgel trpel, registri se niso podredili drug drugemu in se zato tudi niso zlili v svetlo, jasno, živo blestečo, pa vendar le mehko celoto.

3. Še en vzrok: novi sistemi, pri katerih sapa iz sapnic ne dohaja v piščal naravnost, ampak redno po tesnih rovih in ceveh in po raznih ovinkih. Seveda se sapa pri tem ubije, izgubi svojo prvotno prožnost, svojo čilost, zalet in se krado-ma priplazi pod piščali, zdaj naj pa vsa utrujena da živ, vesel, svetel glas. Prav zato se največji francoski mojstri še danes nočejo spreobrniti k pnevmatiki, temveč še vedno delajo orgle s sapnicami na poteg, pri katerih sapa iz mogočnih zalog naravnost, navpično kipi v piščali, brez vsakršnega ovinka, po najkrajši poti, tako da se nič ne utruji, nič ne upeha in ne ubije, ampak se s polno močjo skozi široko odprto nogo zažene v piščal. Poleg tega jo spodnja ogromna množina sape takorekoč nosi in ji venomer daje živ, spočit dotok, tako da je glas, dasi morda ni kdo ve kako močan, vendar živ, svetel in največji prostor sijajno napolni. Francozi so v začetku 20. stoletja glede tega napravili skrben poizkus. Napravili so orgle raznih sistemov: ene na poteg, druge na stožce in še tretje – in mislim četrte pnevmatične – pa danes več ne vem po katerem sistemu. Postavili so vse troje orgel v isti prostor. Piščali za vse troje orgle so bile pa ene in iste. Nato so povabili razne odlične organiste in strokovnjake, ki so v sosednjem prostoru poslušali te piščali, kako pojo zdaj na teh zdaj na drugih orglah, ne da bi vedeli, kam so mojstri oziroma delavci piščali postavili. Zanimivo je to, da se ostali sistemi niso prida razločevali, ampak so piščali na vseh približno enako pele. Le kadar so jih postavili na orgle na poteg, so vsi takoj čutili izredno lepoto, blišč, živahnost in mehko bo glasu.

Dodatek 2: Razlika med starejšimi in novejšimi orglami.

Kakšna je razlika med starejšimi, h katerim se v zadnjem času na novo usmerja orglarstvo, in novejšimi orglami, ki so se razvile zlasti v zadnjih desetletjih? Stari orgelski mojstri

so se držali načela: vsak manual, kakor tudi pedal naj bodo popolne orgle zase. Manuali se ne ločijo med seboj toliko po moči kot po značaju. Noben manual ni drugemu podrejen, vsi so popolnoma enakovredni drug drugemu. Ker sestavlja vsak manual orgle zase in ima v okviru celokupne dispozicije svojo posebno nalogo, zato mora imeti potrebno število principalov, flavt, mikstur, pri večjih orglah tudi jezičnikov; tudi kratkočevljski registri naj ne bodo zanemarjeni. Enako naj bo disponiran tudi pedal. Za zgled stare dispozicije so orgle v frančiškanski cerkvi na Dunaju. Orgle stojijo za oltarjem v koru, kjer molijo redovniki brevir. Postavljene so bile leta 1642. Niso sicer v najboljšem stanju, ker že nekaj let več ne služijo svojemu namenu, vendar se da nanje še dosti čedno igrati. Imajo 20 registrov. Razen zveze dveh manualov ni nobenega pomožnega registra, tudi pedalne zveze ne. V manualih izjemoma ni jezičnikov, najbrž zaradi tega, ker so služile orgle predvsem za spremljanje petja duhovnikov v koru in so bile namenjene za majhen prostor. Sicer pa dobimo že pri orglah z manjšim številom registrov jezičnike tudi v manualih. Človeka, ki je vaju današnjih dispozicij, osupne na prvi pogled razmeroma majhno število 8-čevljskih registrov; pač pa so nenavadno močno zastopani štiri- in deloma 2-čevljski registri ter miksture. Pri večjih orglah dobimo v manualu tudi 1-čevljske registre in v pedalu 2-čevljske. Poučen je zlasti pozitiv, kjer stoji samo en 8-čevljski register, drugi pa naj bi bili na prvi pogled kričači. Tudi pedal je zanimiv, kjer je samo en 16-čevljski register, medtem ko bi bili po sedanjih dispozicijah gotovo vsaj trije. Pa vendar pri pozitivu ne morem reči, da čutim pomanjkanje 8-čevljske podlage ali da je pedal premalo masiven za polne orgle. Sploh pri starih ni imela podlaga tolike veljave kot danes. Današnji človek si težko predstavlja sopran, ki ne bi imel najvišjega glasu, melodije. Ravno tako si težko misli bas, ki ne bi imel vedno najnižjih not, ki ne bi služil ostalim glasovom za podlago. Danes že skoraj težko dobimo skladbo, kjer bi se križala alt ali sopran, da bi bil alt višje kot sopran, ali pa da bi se celo dvignil bas nad tenor. Če jo pa dobimo, se pevci hipoma splašijo in svojim očem ne verjamejo, da je kaj takega sploh mogoče. Kolikokrat se sliši npr. pri Mlinar-Cigaletovi pesmi *Ave, tisočkrat ave*, da pojejo soprani z alti vred v akordu pred $3/4$ taktom *f* mesto *des*; ne gre jim namreč v glavo, da bi morali peti enkrat nižje kot alti. In vendar je ta primer eden izmed najlažjih. V starejši glasbi je bilo nekaj vsakdanjega. Bach npr. že v

začetnem zboru *Matejevega pasijona* neštetokrat križa bas in tenor. Dobijo se tudi primeri, kjer se dvigne alt nad sopran ali celo tenor nad alt. Starejši skladatelji so pač predvsem mislili polifono, njim je bila linija, črta, smer glasu nad vse; ravno to križanje in prepletanje glasov, ki ga danes skoraj več ne poznamo, je imelo zanje poseben čar in ga ima za nas tudi še. To pojmovanje se je odražalo tudi v orgelskih dispozicijah. Staremu orglarskemu mojstru ni šlo predvsem zato, da bodo imele orgle pedal, ki bo dajal močno podlago celotnim orglam; on je hotel napraviti predvsem jasen, prozoren, izrazit, manualu enakovredni pedal, katerega gibanje uho lahko brez napora zasleduje in kontrolira, pa naj gre nižje kot drugi glasovi ali pa višje. Sploh je bila jasnost največja odlika starih, ki jo pri modernih orglah skoraj brez izjeme pogrešamo. Zares ne morem v nobenem oziru hvaliti sto let starih majhnih orgel v Podzemlju, moji rojstni fari, saj niso kdovekaj; zaradi ene stvari pa še vedno rad sedem k njim: jasne so. Zaradi prozornosti so stari orglarski mojstri tudi manual disponirali vsaj za nas nekoliko nenavadno. Če bi namreč po današnjem načinu dispozicije in intonacije sodili, bi morale biti stare orgle zelo kričeče, kar pa nikakor niso, če jih je res delal dober mojster. Kar se pa kombinacij tiče, so celo veliko bolj bogate kot današnje. Če vzamemo ene stare in ene nove orgle z istim številom registrov, bom kombinacije modernih orgel veliko prej izčrpal kot pa kombinacije starih. Kaj se da z moderno miksturo napraviti? Dokler ne potegnem določenega števila primerno modnih registrov, je sploh nerabna, ker je preveč kričeča. Šele takrat, ko se približujem polnim orglam, jo lahko brez skrbi potegnem, ne da bi doživel kakšno presenečenje. Staro miksturo pa lahko potegnem k vsakemu poljubnemu še tako tihemu registru, ne da bi količkaj kot taka stopila v ospredje, pač pa osnovni registrov ton samo narahlo »pobarva«. Kolikor različnih mikstur je v orglah, toliko različnih barv lahko dam posameznemu registru. In čudno! Ista mikstura, ki je bila z enim registrom tiha in pohlevna, raste in se širi z vsakim nadaljnjim registrom; šele pri polnih orglah reče zadnjo besedo. Isto kot z miksturo je tudi z drugimi kratko-čevljskimi registri. Gorje organistu, če se zmoti in v današnjih orglah potegne h kaki tihi flavti 2-čevljsko oktavo. V hipu se bo ozrla vsa cerkev nazaj, meneč, da so ga organist danes nekoliko preveč potegnili. V starih orglah pa skoraj ne dobimo dveh registrov, pa naj bosta še tako različna med seboj, ki ju ne bi smeli med seboj družiti. Koliko novih

možnosti nastane na ta način, ki jih danes več ne poznamo. Še veliko drugih zanimivosti imajo stare orgle. Omenimo le to: če igram najprej samo en glas, kateremu se čez nekaj časa pridruži drugi, tretji, četrti glas, raste z vsakim novim glasom, ki stopi k prejšnjemu, moč orgel, ne da bi potegnil kak nov register. To se opazi pri Bachovih fugah posebno proti koncu, ko nastopi utesnitev tem; najprej nastopi tema v enem glasu, takoj nato v drugem, v tretjem: moč orgel sama od sebe raste. Morda je to samo ušesna prevara; na vsak način pa pri modernih orglah te prevare ni. —

Poglejmo še značilnosti modernih orgel! Tem služi predvsem moderni orkester kot ideal. To kaže razmeroma veliko število režoćih registrov; potem prevladovanje 8—čveljskega tona posebno v II manualu; saj dobimo včasih II manual, ki ima do deset registrov, od teh sta komaj dva 4—čveljska, drugi vsi 8—čveljski. Razen režoćih registrov je polno drugih, ki imajo imena orkestralnih instrumentov. Skoraj ni instrumenta, ki ne bi imel v večjih orglah svojega zastopnika. Sicer bi kdo ugovarjal, da imajo tudi registri starih orgel imena raznih inštrumentov. To je res, le da so stari orglarski mojstri pri tem obratno postopali kot danes. Delali so registre po orglam lastnih zakonih in so jim večkrat, ne vedno, dali imena raznih instrumentov, ker so slučajno imeli podoben glas. Danes delajo obratno: mojster ima že pri izdelovanju registra namen za vsako ceno posnemati določen inštrument, kar se seveda navadno ponesreči. Če se pa delno posreči, potem navadno pri tem trpi konstrukcija piščalke in normalni razvoj tona, kar opazamo posebno pri režoćih registrih, kjer ima poslušalec večkrat vtis, da se zvija piščalka v hudih bolečinah in krćih, sicer ne bi mogla imeti tako mućno stisnjenega, boleznega tona. Sploh pa mora imeti že precej fantazije, kdor hoće odkriti popolno podobnost med kakim registrom in orkestrskim instrumentom. Ako hoćejo orgle še naprej obstati kot samostojen inštrument, bo treba s to smerjo prelomiti, sicer jih bomo morali prištet i v vrsto posnemajoćih instrumentov. To bi bilo pa zanje poniževalno, ker so po svojem bistvu preveć samostojne in jim ni treba hoditi drugam na posodo. Za izdelavo piščali in za sestavo registrov morajo biti merodajni kot pri vsaki umetnini edino fizikalni in estetski zakoni, ki so dani že v materiji sami, ne pa tistih, ki jih vnesemo v orgle iz sveta, njim popolnoma tujega. —

Tudi pri razdelitvi registrov na posamezne manuale se vidi

pri modernih orglah vpliv orkestra. Da bi (pred iznajdbo priprave za crescendo) lažje posnemali orkestralni glas in omogočili razne dinamične učinke, so postavili nežnejše registre na »stranske« manuale. Navadno so, posebno pri 8-čveljskih registrih, gledali na to, da so se ponavljali v stranskih manualih registri, ki so po značaju odgovarjali registrom iz prvega ali »glavnega« manuala; seveda so bili ti primerno mehkeje intonirani. Tako je bil vsak naslednji manual le pomanjšana izdaja prvega. Principal I manuala se je pojavil v II manualu kot violinski principal, v III zopet pod kakim podobnim imenom. Gambi na I manualu je odgovarjala na II viola, na III salicional in eolina; trobenti pa oboa in klarnet. Značilno za moderne orgle je tudi veliko število zvez med posameznimi manuali in pedalom. Včasih je teh zvez več kot pojočih registrov. Mnogi vidijo v njih sploh najvažnejše pripomočke pri igranju in cenijo vrednost orgel bolj po številu zvez kot po številu registrov. Sploh je število registrov in zvez neprestano rastlo, včasih že do absurdnosti. Walckerjeve orgle v Hamburgu (1912) imajo 165 registrov in 125 pomožnih zvez. Stolnica v Passauu je dobila, mislim, da predlanskim, orgle s petimi manuali in 200 registri; vseh piščali imajo te orgle preko 16.000. Lahko so take velikanske orgle same na sebi dobre, vsaj passauske zelo hvalijo. Vendar pa splošno prevladuje mnenje, da so pri orglah, ki imajo okoli 80 registrov, ali če vzamemo najvišjo mejo: 100 registrov, vse možnosti izčrpane. Kar je čez je samo še baharija, ker v registrih itak ni mogoče pokazati še kaj novega, pa tudi na moči orgle skoraj več ne morejo pridobiti. In čim večje je število registrov, tem bolj nejasen je glas. Saj je splošno glas modernih orgel že itak zelo masiven, gost, nejasen. Če postavimo kot načelo, da so orgle po svojem bistvu polifon inštrument (vsa boljša orgelska glasba je polifona), potem lahko z mirnim srcem rečemo, da so moderne orgle za polifonijo kaj malo pripravne. Pri trioigranju se da sicer doseči marsikatera lepa kombinacija, pri polifonih stavkih pa odpovejo. Za izvajanje starejših skladb, ki sestavljajo bistven del orgelske literature, so skoraj nerabne. Kdor se je kaj več pečal z orglami, ve, kakšne vratolomne umetnije je treba včasih uporabiti, da pride kaka tema, kljub nejasnemu orgelskemu tonu do veljave. Pri starih orglah so ti problemi sami ob sebi rešeni, tam igram tako, kot je pisano in slišim zadosti jasno vsak glas. Večkrat se zgodi, da človek posluša kako moderno skladbo, ki jo sicer do podrobnosti pozna, pa ne more z gotovostjo reči, ali je ta in ta skladba, ali igra organist kaj drugega.

OPIS ORGEL

[BOGO-I-2-Opis.doc]

Orgle (gr. *organon*, orodje, inštrument) so sestavljene iz piščalja, mehovja in mehanike.

Orgle so glasbilo s tipkami, pri katerem nastane zvok s pritiskom na tipko. Tipka je vidni del vzvoda, na katerega se pritiska s prsti ali z ного, da usmeri zračni tok v piščal. Nadalje: Orgle so aerofon, ker imajo za zvočilo zračni steber, sestavljen iz [1] ustničnih in jezičniških registrov, [2] mehovja in [3] igralnika z enim ali več manuali in pedalom ter registrskimi manubriji. - V [4] orgelski omari so mehovje in sapnice [5], ki se upravljajo izza igralnika po vmesni [6] trakturi.

1. Piščalje

Piščali so ustnične ali jezičniške

Ustnične ali labialne piščali ustvarjajo ton kot flavte. Zrak, ki gre skozi režo, se na robu zgornje ustnice razdeli in gre deloma v piščal, deloma pa mimo nje. Višina tona je odvisna od dolžine piščali (angleški čevlji): piščal C 8' (osemčevljska), nižja piščal C₁ je še enkrat daljša, torej 16', višja piščal c polovico krajša, torej 4'. Vse tri piščali lahko povežemo z registrskimi potegi z isto tipko C. Tako lahko 8' z oktavami 4', 16', 32' okrepimo kot t. i. osnovni ton. Za spremembo zvočne barve so na voljo delni toni C s posameznimi piščalmi (do 9. alikvotnega tona, deloma še naprej). Piščali zgornjih tonov prav tako lahko priključimo na isto tipko C kot t. i. alikvotne registre: posamezno, npr. kvinto g (dolžina piščali $2 \frac{2}{3}' = 8/3'$) ali kot nastavljive oziroma stalne kombinacije, t. i. miksture. Miksturo piščali c¹ + g¹ + c² (trikratni 2' ali scharf), ki stojijo na isti sapnici in dodajo piščali 8' značilno svetel orgelski zvok. Posamezne piščali se uvrstijo v posebne vrste, registre. Zveze se nanašajo vedno na celoten register. 8' registre, pri katerih višina tona in tipka sovpadata, imenujemo izenačene registre.

2) Jezičniške ali lingualne piščali ustvarjajo ton z (udarja-jočim) jezičkom; ta je pritrjen na zagozdo, ki stoji nastavku. Oblika odmevnika določa zvočno barvo. Tako imamo nosne, vitke šalmaje, svetlo, občasno vodoravno v prostor

naravnano (torej »špansko«) trobento ali mehko, s kratkim odmevnikom vox humano. Zaradi ostrega zvoka uporabljamo jezičniške piščali solistično ali v plenu. Jezičniške piščali nastopijo v orglarstvu šele v 15./16. stoletju.

2. Registri

Register je skupina piščali iste vrste, tonske barve in menzure; 32-čveljski register (32'), pri katerem meri tonsko najnižja piščal 32 čevljev in poje dve oktavi nižje (2C); 16-čveljski register (16'), pri katerem meri tonsko najnižja piščal 16 čevljev in poje oktavo nižje (1C); 8-čveljski register (8'), pri katerem meri tonsko najnižja piščal 8 čevljev in poje realno (C); 4-čveljski register (4'), pri katerem meri tonsko najnižja piščal 4 čevlje in poje oktavo višje (c); 2-čveljski register (2'), meri tonsko najnižja piščal 2 čevlja in poje dve oktavi višje (c1); 1-čveljski register (1'), pri katerem meri tonsko najnižja piščal 1 čvelj in poje tri oktave višje (c2). – Piščal je piskalo (razlikujemo ustnične ali labialne in jezičniške ali lingualne piščali).

A. Registri z ustničnimi ali labialnimi piščalmi: Ustnični je register z ustničnimi piščalmi. Ustnična je piščal z ustnico. Ustnica je posebno oblikovana odprtina cevi, kjer pod vplivom zračnega toka nastaja ton.

1. Delitev glede na vlogo: a) (vox principalis:) Osnovni register je vsak izmed registrov, ki poje v višino nazivnega tona tipke (na manualu 8', na pedalu 16'). b) (vox organalis:) Alikvotni register je vsak izmed ustničnih registrov, samostojen ali v kombinaciji z drugimi registri, ki poje višje od nazivnega tona v višini poljubnega alikvotnega tona (npr. oktava – 4', kvinta – 2 2/3', superoktava – 2', terca – 1 3/5', kvinta – 1 1/3', septima – 1 1/7', oktava – 1', nona – 9/8').

Seznam alikvotov glede na različno osnovo:

1	2	3	4
Prima	Octava maior	Quinta maior	Octava minor
32'	16'	10 2/3'	8'
16'	8'	5 1/3'	4'

8'	4'	2 2/3'	2'
4'	2'	1 1/3'	1'
2'	1'	2/3'	1/2'
I	VIII	XII	XV

5	6	7	8
Tertia	Quinta minor	Septima	Piccolo
6 2/5'	5 1/3'	4 4/7'	4'
3 1/5'	2 2/3'	2 2/7'	2'
1 3/5'	1 1/3'	1 1/7'	1'
4/5'	2/3'	4/7'	1/2'
2/5'	1/3'	2/7'	1/4'
XVII	XIX	XXI	XXII

Italijanski ripieno je sestavljen po kvintah (razen prve) in oktavah, in sicer gre kar po diatoničnih tipkah:

Principale	Ottava	Duodecima	Decima quinta	Decima nona
Principal	VIII	XII	XV	XIX
16'	8'	5 1/3'	4'	2 2/3'
8'	4'	2 2/3'	2'	1 1/3'
4'	2'	1 1/3'	1'	2/3

Vigesima seconda	Vigesima sesta	Vigesima nona	Trigesima terza	Trigesima sesta
XXII	XXVI	XXIX	XXXIII	XXXVI
2'	1 1/3'	1'	2/3	1/2'
1'	2/3	1/2'	1/3'	1/4'
1/2'	1/3'	1/4'		

2. *Delitev glede na material*: a) registri s kovinskimi piščalci. Kovina je zlitina svinca in kositra; b) registri z lesenimi piščalci. Trši je les, tanjše so stene.

3. *Delitev glede na menzuro*: Menzura je razmerje med širino in dolžino cevi, od česar sta odvisna obseg in barva zvoka: a) registri s piščalci široke menzure, ki omogoča mehak in jasen ton (flavte);⁶¹ b) registri s piščalci srednje

61 Flavta je orgelski ustnični register z mehkejšim, jasnim tonom

menzure, ki omogoča močan in oster ton (principal); c) registri s piščalmi ozke menzure, ki omogoča godalni ton (godala).

4. *Delitev glede na kritost*: a) registri z odprtimi piščalmi. Odprta ustnična piščal ima zgornjo odprtino cevi brez pokrova in poje normalen ton; b) registri s polkritimi piščalmi. Polkrita ustnična piščal navadno široke menzure ima na pokrovu zgornje odprtine cevi cevko in se sliši oktavo nižje glede na isto dolžino odprte piščali (cevena flavta); c) registri s kritimi piščalmi. Krita piščal navadno široke menzure, ima zgornjo odprtino cevi pokrito in poje oktavo nižje glede na isto dolžino odprte piščali.

5. *Delitev glede na dolžino*: a) registri z dvojno dolžino (prepihujoče) piščali (npr. harmonična flavta); b) registri z enojno (navadno) dolžino piščali; c) registri s polovično dolžino piščali (kriti).

6. *Delitev glede na prerez*: a) registri z valjnimi (kovinskimi) piščalmi; b) registri s štirioglatimi (lesenimi) piščalmi.

7. *Delitev glede na obliko cevi*: Cev je votel valj; od njegove menzure je odvisen zvočni obseg in barva registra (razlikujemo: cilindrično, konično in obrnjeno konično cev): a) registri s piščalmi cilindrične cevi; b) registri s koničnimi piščalmi (konična flavta); c) registri z obrnjeno koničnimi piščalmi.

8. *Delitev glede na število vrst*: a) Enojni register je vsak izmed orgelskih registrov, pri katerem ob pritisku na tipko zapoje en ton; b) sestavljeni register je vsak izmed orgelskih ustničnih registrov, pri katerem ob pritisku na tipko zapoje trije ali več tonov nad nazivnim tonom tipke z višinami alikvotnih tonov, npr. 1. seskvialtera (lat. poldruga) je sestavljeni register iz osnovnega tona, kvinte in terce ($8' + 2 \frac{2}{3}' + 1 \frac{3}{5}'$); 2. terciana je sestavljeni register iz osnovnega tona, terce in male kvinte ($8' + 1 \frac{3}{5}' + 1 \frac{1}{3}'$); 3. kornet je sestavljeni register iz osnovnega tona in tremi ali štirimi alikvotnimi toni ($8' + [4'] + 2 \frac{2}{3}' + [2'] + 1 \frac{3}{5}'$); 4. Mikstura (lat. misceo, miscui, mixtum – zmešati) je sestavljeni register srednje menzure z višjimi alikvotnimi

(navadno $8'$). Razlikujemo dunajsko flavto, harmonično flavto, cevno flavto, traverzno flavto, flavtico, flavtni principal, kopulo, tibio, nočni rog).

toni; 5. cimbale so sestavljeni orgelski register ozke menzure z višjimi alikvotnimi toni; 6. harmonia aetherea je mikstura ozke menzure s srebrnim tonom; 7. ripieno je pri italijanskih orglah sestavljen register od osnovnega 8' do 1/4'.

9. *Delitev glede na nihanje*: a) voce umana (it. človeški glas) je ustnični register srednje menzure, sestavljen iz dveh principalov, od katerih je eden višje uglasen in s katerim niha; b) unda maris (lat. moški glas) je ustnični register široke menzure, sestavljen iz dveh flavt, od katerih je ena višje uglasena in s katero niha; c) vox coelestis (lat. nebeški glas) je ustnični register ozke menzure, sestavljen iz dveh godalnih registrov, od katerih je eden višje uglasen in s katerim niha.

10. *Delitev glede na lego*: a) registri v orgelski omari; b) registri na pročelju, navadno iz družine principalov, dobijo posebno ime (fr. *montre* iz lat. *monstrare* – pokazati; nem. *praestant* iz lat. *praestare* – spredaj stati).

B. Registri z jezičniškimi ali lingualnimi piščalmi: Jezičniški register je vsak orgelski register z jezičniškimi piščalmi. Jezičniška piščal je vsaka piščal z jezičkom. Jeziček je v piščali nameščena prožna ploščica, ki jo zračni tok zaniha.

1. *Delitev glede na delovanje jezička*: Ločimo zadevajoči in prenihajoči jeziček; a) registri z zadevajočim jezičkom, npr. trobente, oboe, regali; b) registri s prenihajočim jezičkom. Prenihajoči jeziček je iz kovine in zaniha skozi odprtino v steni cevi (npr. harmonij, orgelce).

2. *Delitev glede na žlebiček*: Žlebiček je površina, na katero zadeva jeziček. a) registri s štirioglatim žlebičkom so nemškega izvora. b) registri s trikotnim žlebičkom so francoskega izvora in so mehkejši.

3. *Delitev glede na obliko odmevnika*. Odmevnik je nastavek, ki daje barvo in ne vpliva na višino tona: a) registri z normalnim odmevnikom (trubente, oboe); b) registri s kratkim odmevnikom (regali); c) registri z lijastim odmevnikom.

4. *Delitev glede na lego*: a) registri postavljeni navpično orgelski omari; b) registri postavljeni vodoravno na pročelju (*en chamade*, španske trubente).

3. Mehovje

Mehovje je sestav orgelskih mehov. Meh je zbiralnik za stisnjen zrak, ki omogoča igranje. Prvotno so uporabljali mehove, ki jih je tlačil *kalkant*. Preskrba zraka ni bila enakomerna, kar je povzročalo zračne udarce. Od 17. stoletja postavljajo dvojno mehovje: prvi meh tlači zrak v skladiščni meh. To je omogočalo enakomeren pritisk zraka. Danes nadomeščajo prvi meh z električnim ventilatorjem. Zračni kanali vodijo zrak v zračne komore in sapnice, na katerih stojijo piščali. Pomembnejši sapniški sistemi:

4. Igralnik

je prostostoječ ali v niši nameščen del orgel z manuali (ročna klaviatura), pedalom (nožna klaviatura) in z registrskimi manubriji. a) Manual je v baroku obsegal 45 tipk, to je štiri oktave s prvo kratko oktavo, danes imajo praviloma 61 tipk, to je pet celih oktav. Orgle so dolga stoletja imele le en manual, danes jih imajo največ pet, srednje velike orgle imajo tri manuale. Piščalje so piščali vseh registrov enega manuala ali pedala, to je ene sapnice, z določeno lego v orgelski omari. Pri trimanualnih orglah prvi manual ustreza hrbtnemu pozitivu (organist, ki gleda v proti orgelski omari, ima pozitiv za hrbtnom, na korni ograji), drugi manual glavnemu piščalju, tretji manual pa piščalju z žaluzijami ali naraščajočo glasnostjo. Žaluzije so pedal, ki z odpiranjem in zapiranjem gibljivih polknic omogoča crescendo in decrescendo. b) Pedal je imel nekdanj eno oktavo, danes jih ima dve in pol. Lahko ima vzporedne ali radialne tipke ter v ploščati ali konkavni obliki. – Pedal za crescendo in decrescendo postopoma vključuje registre in zveze ali jih izključuje. c) Registrski manubrij je vsak izmed vzvodov z ročico (pri mehanskih orglah), gumbov (pri pnevmatičnih orglah) in stikal (pri električnih orglah) za ročno ali nožno vključevanje registrov, zvez in kombinacij. – Dispozicija je razporeditev registrov na manuale in pedal. – Zveza je vsak izmed registrskih manjubrijev, ki omogoča na enem manualu ali na pedalu igranje registrov drugih manualov. – Kombinacija je vsaka izmed registrskih ročic za vključevanje vnaprej pripravljenih skupin registrov. Razlikujemo stalne in nastavljive kombinacije. Stalna kombinacija je vsaka izmed kombinacij s stalno določenimi skupinami registrov za stopenjsko dinamiko: p, mf, f, tutti. Nastavljiva

kombinacija je vsaka izmed kombinacij, pri kateri je mogoče vnaprej poljubno sestaviti skupino registrov. – Kalkant je registrska ročica za zvočni signal, ki mehača opozori, da požene mehovje.

5. Omara

Razvrstitev registrov je odvisna od dispozicije, pa tudi od arhitekture in akustike cerkvenega prostora v zvočne skupine t. i. piščalja. Glavno piščalje na sredini pročelja ima predvsem principale 8' in 4', pri večjih orglah tudi 16'. Upravljamo ga z glavnega (največkrat srednjega) manuala. Zgornje piščalje nad njim, hrbtni pozitiv za organistovim hrbtnom imajo značilno izbrane osnovne registre, alikvote in jezičnike in jih igramo s prvega oz. tretjega manuala. Večje orgle imajo še prsno piščalje (pod glavnim piščaljem v višini organistovih prsi) s svetlimi solističnimi glasovi. V pedalnih stolpih stojijo visoke basovske piščali (upravljane s pedala).

Piščali določenega registra so razporejene po velikosti. Da dosežejo navidezno simetrijo, razporedijo piščali po poltonih izmenjaje levo in desno.

6. Sapnice

je pri orglah vsak izmed zabojev s stisnjenim zrakom, na katerem so nameščene piščali, za posamezni manual ali pedal vsaj po en zaboj (razlikujemo sapnico na poteg in sapnico na stožce): a) Sapnica na poteg je sapnica, pri kateri so na eni kanceli razvrščene piščali ene tipke; zato tudi: tonska sapnica. Kancela je ozek prekat v sapnici, ki vodi zrak k piščalim enega registra ali tipke. b) Sapnica na stožce je sapnica, pri kateri so na eni kanceli razvrščene piščali enega registra; zato tudi: registrska sapnica.

Tonske kancele oz. sapnice na poteg (sl. F): vse piščali, ki sodijo k eni tipki, stojijo na isti tonski kanceli. Registre vklopimo s premakljivo letvijo z odprtini za vsako piščal, t. i. pomično letvijo, tako da vse piščali določenega registra stojijo točno nad odprtini. Ko tipka odpre ventil tonske kancele, gre zrak iz zračne komore v tonsko kancelo in od tam v piščali vklopljenega registra (drugi so s pomično letvijo zaprti).

Registrske kancele oz. sapnice na stožce (WALCKER 1842): vse piščali določenega registra stojijo na isti registrski kanceli, od katerih posamezne dobijo zrak po pritisku na tipko, ki odpre ventil stožca.

Vzmetna sapnica (od ok. 1400): deluje s tonskimi kancelami in posameznimi ventili namesto pomične letve.

7. Traktura

(lat. traho, traxi, tractum – vleči) pri orglah je priprava za povezavo tipk in registrov s sapnicami (razlikujemo mehansko, pnevmatsko in električno ter kombinacijo vseh treh): a) Mehanska je traktura z mehanskim prenosom s pomočjo abstrakt, kotov in gredi. Abstrakta je letev ali žica kot del vzvoda;⁶² b) Pnevmatška je traktura s pomočjo zračnega pritiska v tankih ceveh; c) Električna je traktura z električnim prenosom s pomočjo elektromagnetov in kablov.

Povezava med tipkami in piščaljem (traktura) je v klasičnem orglarstvu mehanska (lesene grede). V 19./20. st. so si pomagali s *trakturno sapo* (višja od *igralne sape*) ali elektromagneti. Danes ponovno izdelujejo mehanske sapnice na poteg, delno kombinirane z električno registrsko trakturo za hitro menjavanje registrov.

Manuale in pedal lahko povežemo; prav tako tudi registre, ki so deloma vnaprej nastavljene kombinacije in med igranjem hitro spremenljive.

8. Žaluzije

Orgelske piščali dobivajo enako količino zraka, zato nimajo nobene možnosti za *crescendo* in *decrescendo*. V 17. st. so postavljali določene registre v zaprt lesen prostor, da bi dosegli učinek odmeva in oddaljenosti. Z *žaluzijami* (18. st.) so s počasnim odpiranjem in zapiranjem lesenih sten in stropa dosegli brezstopenjski dinamični prehod. Generalni crescendo (Vogler, konec 18. st.) dodaja posamezne registre. Podobno delujejo razni valji in stalne kombinacije (19. st.).

62 Traktura v ožjem pomenu besede je pravzaprav samo mehanska, ker ne pnevmatska ne električna ne vlečeta.

Imena registrov

Bombarda je 32-čveljska trobenta v pedalu.

Burdon je orgelski ustnični register široke menzure, navadno s kritimi piščalmi (razlikujemo: subbas 16', burdon 8' in burdonček 8').

Burdonček je burdon z nekoliko mehkejšim tonom (navadno 8').

Clarino je 4-čveljska trobenta v pedalu ali manualu.

Čelo ali cello je orgelski ustnični register ozke menzure z violončelu podobnim tonom (navadno 8').

Dolce je orgelski ustnični register ozke menzure, z mehkejšim tonom za to menzuro (navadno 8' ali 4').

Dulcian je orgelski jezičniški register ozke menzure, z dulcianu podobnim tonom.

Eolina je orgelski ustnični register najožje menzure, s tišjim in eteričnim tonom (navadno 8', tudi 4').

Fagot je orgelski jezičniški register ozke menzure, s fagotu podobnim tonom navadno 16', tudi 8').

Flauto amabile je orgelski ustnični register med srednjo in ozkokenzuro, z mehkim tonom (navadno 8').

Flavtica je 2-čveljska flavta.

Flavtni principal je principal s širšo menzuro (navadno 8').

Gamba je orgelski ustnični register ozke menzure, z violi da gamba podobnim močnim tonom (navadno 8').

Harmonična flavta je flavta s poudarjenimi alikvotnimi toni in z večjo barvitostjo (navadno 8').

Klarinet je jezičniški register s prenihajočim jezičkom, s klarinetu podobnim tonom (navadno 8', tudi 4').

Kolavdacija je strokovni pregled in prevzem novih orgel, ki ga napravi za naročnika izkušen organist ali komisija.

Kopula je flavta s kritimi piščalmi, tonsko podobna bordonu (navadno 16, 8', 4').

Kvintaten je pokrit ustnični register široke menzure, pri katerem je barvno poudarjen tretji alikvotni ton.

Nazat je alikvotni register, pri katerem se sliši tretji alikvot-

ni ton (2 2/3'), z nosljajočim tonom.

Nočni rog je flavtni register širše menzure z mehkim tonom (navadno 4').

nogalka – e ž tipka nožne klaviature

nogalnik – a m gl. pedal 2

Oboa je jezičniški register z lijastim odmevnikom, tonsko podoben oboi (navadno 8').

Regal je jezičniški register s kratkim odmevnikom. tonsko podoben šalmaju.

Regal so majhne prenosne orgle z jezičniškimi piščalmi in enim manualom (Bibelregal v obliki velike knjige).

Rog je ustnični register srednje menzure, z manj ostrim tonom kot principal.

Salicional (lat. salix – vrba) je ustnični register ozke menzure, z godalom podobnim tonom (navadno 8', salicet 4', salicetbas 16' v pedalu).

smučka – e ž pri sapnici na poteg perforirana letev, ki vključuje registre 1

Šalmaj in chalumeau je jezičniški register s kratkim odmevnikom, tonsko manj oster.

Trobenta je jezičniški register z lijastim odmevnikom, ostrega tona. Razlikujemo: bombard 32', pozavna 16', trobenta 8' in claron 4'.

Tutti je stalna kombinacija za igranje z vsemi registri in zvezami.

Viola je ustnični register ozke menzure, s kratkim tonom (navadno 8' in 4').

Violinski principal je principal ožje menzure.

Violoncello je ustnični register ozke menzure v pedalu z godalnim tonom (kontravilon 32', violon 16' in violon 8').

vodne orgle vodnih orgel ž mn od 2. st. pred do 4. st. po Kr. orgle, pri katerih se pritisk zraka uravnava s pomočjo vode S: hidravlične orgle

Orglam sorodni inštrumenti

Velika zmešnjava vlada v polstrokovni literaturi glede poimenovanja orgelskih inštrumentov. Poleg običajnih orgel imamo še naslednje oblike:

a) *Oprtni portativ* (lat. portare = prenašati) je najmanjša oblika orgel. Organist jih ima oprtane na prsih, z levo roko dviga meh, z desno pa igra na klaviaturo, ki obsega poldrugo ali največ dve oktavi. Ko je organist dvignil meh, da bi znova zajel zrak, je portativ utihnil, ker ni bilo skladišča. Vprašanje so rešili pri nekoliko večjem glasbilu. Oprtni portativ ima največ en register.

b) *Namizni portativ* je večji portativ, ki ga postavi na mizo. Ker človek nima treh rok, sta bila potrebni dve osebi: prva igra, druga dviguje mehova. Pri namiznem portativu zvok več ne utihne. Namizni portativ ima največ dva registra.

c) *Regal* je majhen instrument, ki ga postavimo na mizo in ima eno ali več vrst jezičnikov s prenihajočim jezičkom. Organist pri regalu potrebuje mehača. Posebna oblika regala je Bibelregal. Izmenična mehova imata obliko velike knjige, ki spominja na Sveto pismo. Od tod nemško ime.

d) *Namizni pozitiv* (lat. ponere, positum = postaviti) je manjša oblika pozitiva brez spodnjega dela, ker sta mehova nad stropom ohišja. V bistvu je to *procesijski pozitiv*, ki so ga uporabljali pri procesijah sv. Rešnjega telesa. Organist in mehač sta nesla pozitiv na nosilih. Ko sta prišla do oltarja, sta postavila glasbilo na tla in šla na svoje mesto: organist za klaviaturo, mehač na stran, da je dvigal mehova. Namizni pozitiv ima največ štiri registre, začeni s 4'.⁶³

e) *Pozitiv* je običajna oblika pozitiva, pri katerem je meh v spodnjem delu omare. Pozitiv se postavi na določeno mesto in se ne sme premikati. Ima najmanj štiri in največ osem registrov. Včasih je osnova zvočne arhitekture principal 4'.⁶⁴

f) *Orgelski rog*. Posebna oblika orgelskega glasbila je orgelski rog, ki so ga v drugi polovici 13. stoletja začeli postavljati na cerkvene zvonike oziroma grajske stolpe. Na Slovenskem so

63 Prim. R. Quoika, *Das Positiv in Geschichte und Gegenwart*, Kassel – Basel 1957.

64 Prim. H. Bornfeld, *Das Positiv*, Kassel 1947.

izpričani štirje orgelski rogovi, od katerih seveda ni nobenega več, in sicer v Gornjem Gradu, v cistercijskih samostanih Stična in Kostanjevica ter na ljubljanskem gradu.

Dodatek: Orgelski rog na ljubljanskem gradu.

Ko Valvasor v *Slavi Vojvodine Kranjske* opisuje ljubljanski grad, piše: »Na gradu je tudi visok stolp; viden je sredi mesta in se imenuje stolp piskačev. Tu je lep orgelski rog, prav znamenit zaradi svojega umetnega glasu. Zvečer, ko se dan in noč poslavljata, včasih tudi zjutraj, doni ta rog kake četrte ure in se sliši precej daleč iz mesta. Prav tako se oglasi, če je pri ljubljanskih gospodih kakšna slavnost in če na dom spremljajo novo izvoljenega župana, mestnega sodnika, mestnega blagajnika ali špitalskega mojstra. Stolp ima na vrhu hodnik, s katerega se ob enajstih dopoldne skoraj vsak dan, večkrat pa tudi pozimi, oglasijo mestni stolpni čuvaji v svoji zeleni mestni opravi s tremi pozavnami in trobento ali kornetom. Plačuje jih mesto kot dobre godbenike.« Ta opis vloge orgelskega roga v mestnem družbenem življenju je zelo pomemben tudi za širši kulturni krog, saj ne najdemo podobnega opisa, vsaj iz tedanje dobe. Iz opisa sta razvidni praktična in slavnostna vloga inštrumenta ob pomembnejših mestnih dogodkih.

Ker Valvasor tukaj omenja pozavne in kornet, je marsikoga zavedlo, da je *horn* navadno trobilo. Različnim avtorjem dela to ime težave. Hrenovo pismo magistratu ga imenuje *orgelhorn*, sicer pa se pojavljajo imena *hornorgel* ali *horn*, ponekod tudi *blashorn*. Nemška strokovna literatura, ki je sicer skromna, ga imenuje *hornwerk*. Slovensko je verjetno najbolj primeren izraz orgelski rog. Manj posrečeni so izrazi rog, orgle z rogom, orgle na rog.⁶⁵

65 Prim. R. Quoika, *Altösterreichische Hornwerke*, Berlin 1959; R. Quoika, *Hornwerke*, v: MGG: »Orgelski rog srečamo v alpskih in sudetskih deželah. Prve orgelske rogove na cerkvenih zvonikih, rotovžih in utrdbah so postavili po letu 1250. Orgelski rog so pravzaprav blokwerk orgle, ki igrajo le akord. V renesansi so razširili obseg in dodali jezičnike, s čimer so obogatili zvočno barvo. V baroku so jih oblikovali po okusu tedanje dobe [...] Piščali stojijo na zabojni sapnici in se ob dotoku sape hkrati oglašajo. Igranje s pomočjo klaviature ni možno [...] Orgelski rogovi so trobili dnevne ure, so vabili ljudi k molitvi in delu, v vojski so dajali bojna ukaze, skupaj z zvonovi pa so povzdigovali cerkvene slovesnosti.« H. Bergant, *Ob orglah*, Nova Gorica

Orgelski rog je na grad prišel iz stolnice. Kdaj so ga postavili na zvonik stolnice, sploh ni jasno. Zelo verjetno pred nastopom štofa Tomaža Hrena. Leta 1616 je namreč škof Hren zaprosil magistrat, naj mu pomaga obnoviti zvonik. Obljubil je, da bo v zameno podaril orgelski rog za Ljubljanski grad in da bo dal v zvoniku napraviti uro, ki bo bila četrti. Po večkratnih zapetljajih je prišlo do sporazuma in orgelski rog so leta 1611 prenesli na grad. Inštrument je prestavil Hrenov tesni sodelavec in strežaj Janez Strölin, ki je za to delo dobil nagrado. Orgelski rog je leta 1618 popravljal Pavel Faber, »orglar iz Celjske grofije«, ki se je s predračunom uštel in je zato zaprosil magistrat za doplačilo. Leta 1688 ga je popravljal Janez Faller, za kar je bil oproščen temeljnega hišnega davka. Na Valvasorjevi panorami Ljubljane so jasno vidni stolp, hodnik okoli njega in orgelski rog na vogalu hodnika. Orgelski rog je verjetno ostal na gradu, dokler niso Francozi 14. avgusta 1813 podrli stolp piskačev.⁶⁶

Orgelska glasba alternatim

[BOGO-II-0-alternatim.doc]

Vpliv hebrejskega petja na krščansko bogoslužno glasbo je na splošno opazen v nekaterih zelo starih psalmskih obrazilih, predvsem pa v responzorijih. Psalter je še danes cerkvena molitvena knjiga, kot je bil v templju ali v shodnicah. V gregorijanskem petju lahko zasledimo, kako so na tri načine odgovarjali na solistovo petje: a) solist poje prvi psalmski polverz, ki ga občestvo ponovi po vsaki novi vrstici; b) solist zapoje celoten verz, ljudstvo pa ponovi le njega drugi del; c) solist razdeli verz na kratke prvine, ki jih lahko brez napake ljudstvo ponovi.⁶⁷

1996, 73-74.

66 Prim. E. Škulj, *Orgle v ljubljanski stolnici*, Ljubljana 1989, 10-12.

67 Prim. P. Thomas, *Storia del canto gregoriano*, Roma b. l., 6-13.

Responzorijska psalmodija

Umetniško izjemno bogato izvajanje antifone in psalm-skega verza se imenuje responzorijska psalmodija, to je menjava med zborom in solistom (mesto v maši: *aleluja, graduale*, v oficiju: *responzoriji*). Psalmi verzi se praviloma omejujejo na en verz, ki ga poje kantor solistično z bogatimi melizmi. Antifona postane »odgovarjajoči« refren zbora (*responsorium*). Za konec responzorij ponovijo.

Izmenjalno petje je zgodaj dokazano. Grški izraz zanj je *antifonalno* ali *antifonično*, dobesedno »nasprotno«, lat. *responsorial*, »odgovarjajoče«. Izraz *antifonalno* označuje menjavo dveh zborovskih polovic, in poudarja njuno enakopravnost, *responsorialno* pa nasprotno označuje menjavo med zborom in solistom. Posebno v antifonalnem petju so različne formalne možnosti: 1. *preprosta ponovitev*: vsak nov verz pojejo na isto melodijo; 2. *progresivna ponovitev*: po dva verza pojejo na isto ponovitev, in se zbori pri tem menjajo (poznejše sekvenčne načelo); 3. *refrenske oblike*: po dveh verzih z lastno melodijo, ki jo pojeta prvi in drugi zbor, pojeta oba zbora v besedi in glasbi enak refren.

Obstajale so tudi mešane oblike teh temeljnih modelov. Responzorialno izvajanje bi lahko dajalo prednost refrenskim oblikam, pri katerih zbor, se pravi v glavnem verniki prevzame refren, solist pa nove dele.⁶⁸

Codex Faenza

(1410-1420)⁶⁹ ima eno najstarejših maš, kjer se izmenjavata zbor in orgle pri posameznih stavkih Kyrie in Glorie. Pri Kyrie parne vrstice poje zbor gregorijansko melodijo (Kyrie, Christe, Christe, Kyrie), neparne vrstice pa orgle (Kyrie, Kyrie, Christe, Kyrie, Kyrie). Pri Glorii neparne vrstice poje zbor gregorijansko melodijo.

68 Prim. U. Michels, *Glasbeni atlas*, Ljubljana 2002, 181.

69 Prim. *Codex Faenza*, Naxos 8.553618, ima najstarejšo glasbo za inštrumente s tipkami; med njimi mašo *Cunctipotens genitor* za orgle. Nastal je nekje v Severni Italiji. Na začetku 20. stoletja so ga prenesli iz Ferrare v Faenza (malo mestece blizu Ravene), kjer je shranjen v Biblioteca Communale (117).

Zborovsko petje alternatim pri Gallusu

Najbolj preprost, čeprav namišljen način dvozbora je *alternatim* ali izmenoma. Pri tem načinu prvi zbor poje eno frazo, drugi zbor pa naslednjo in tako naprej, dokler se ne združita ali sredi ali na koncu skladbe v skupnem štiriglasnem stavku. Na mestih, kjer se zbora zamenjata, je napis *alternatim*. Druga skupina *alternatim* način izvajanja so *Lamentationes Ieremiae Prophetae*, ki z drugimi v isto skupino pripadajočimi moteti sestavljajo drugi zvezek druge knjige zbirke *Opus musicum*, vendar s to razliko, da so v izvirni izdaji notografirane za dva zbora. V ta namen ima »počivajoči« zbor ustrezne pavze. V najnovejši izdaji je v revizijskem poročilu umestna opomba: »Ta dva zbora pojeta zdaj izmenoma, zdaj skupaj, vedno pa le v štiriglasnem stavku. Dosledna transkripcija bi zahtevala osemvrstni sistem z mnogimi pavzami, kot jih ima izvirna izdaja. Iz praktičnih razlogov se pričujoča transkripcija omejuje na štirivrstni sistem z oznakami, kdaj poje ta ali oni zbor in kaj pojeta oba skupaj.«⁷⁰

Alternatim med zborom in orglami

V *Navodilu glasbenikom* iz tretje knjige *Opus musicum* Iacobus Gallus sam priporoča: »Ker pa skoraj ni malo večjega mesta, v katerem ne bi bilo pihalcev, in tudi skoraj ni zbora, ki bi bil brez orgel, in če majhnemu številu pevcev priskočijo na pomoč orgle, tedaj v svojih spevih ne vidim tolikšnega obilja glasov, da ga s prijetno množico svojih glasov ne bi zmogli, zlasti še, ker bo, če bodo pevci in drugi dve vrsti posamez krili svoj zbor, nastal vtis, kot da pojejo nekakšni leviti, ki so na Salomonovo pobudo s flavto in z glasom in s cimbalami in s kitaro izvajali glasbo različnih vrst.«⁷¹

70 Prim. E. Škulj, *Gallusova navodila za izvajanje njegovih skladb*, v: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, Ljubljana 2000, 68-69.

71 Prim. E. Škulj, *Gallusova navodila za izvajanje njegovih skladb*, v: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, Ljubljana 2000, 71.

BOGOSLUŽNE ORGELSKE SKLADBE

- [1. G. Frescobaldi; *Fiori musicali*
2. F. Couperin: *Pièces d'orgues consistantes en deux messes*
3. J. S. Bach: *Orgelmesse*]

Girolamo Frescobaldi: Fiori musicali

[BOGO-II-1-Frescobaldi.doc]

Fiori musicali (Glasbene cvetlice) so zbirka liturgičnih orgelskih skladb, ki jo je skladatelj prvič izdal leta 1635. Vključuje tri orgelske maše in dva posvetna capriccia. Velja za eno najboljših Frescobaldijevih skladb in jde dve stoletomočno vplivala na različne skladatelje. Johann Sebastian Bach jih je občudoval, deloma pa jih je Johann Joseph Fux leta 1725 vključil v svoj slavni učbenik *Gradus ad Parnassum*, ki je bil veljavi dokonca 19. stoletja.

Fiori musicali so bili prvič izdani leta 1635 v Benetkah v času, ko je bil skladatelj organist v baizlikisv. Petra v Vatikanu pod pokroviteljstvom papeža Urbana VIII. In njegovega nečaka Francesva Barberini. Skladbo je natisnil Giacomo Vincenti in je bila posvečena kardinalu Antoniu Barberini, mlajšemu Francescovemu bratu.

Polni naslov zbirke se glasi *Fiori musicali di diverse compositioni, toccate, kyrie, canzoni, capricci, e ricercari, in partitura a quattro utili per sonatori* [Glasbene cvetlice raznih skladb, tokat, kyrie, canzon, capričoc in ričerkarev, v štiriglasni partituri za izvajalce]. Naslov Fiori musicali ni bil redek v prvih letih 17. stoletja; uporabili so ga tudi Felice Anerio, Antonio Brunelli, Porta Ercole, Orazio Tarditi in drugi.

Pred Fiori musicali je Frescobaldi le enkrat objavil liturgično skladbo, in sicer v drugi knjigi tokat iz leta 1627, vse ostale skladbe za klaviaturo so posvetnega značaja (canzoni, capricci, toccate e variazioni). Podobne skladbe italijanskih avtorjev segajo v prva leta 17. stoletja: *L'organo sonarino* Adriana Banchierija iz leta 1622 (ena maša), *Choro et orga-*

no Bernardina Bottazzija iz leta 1614 (tri maše in vrstice). V Franciji je Jean Titelouze objavil zbirko liturgičnih skladb leta 1624 in 1626. Po Frescobaldiju so se pojavile naslednje zbirke: *Ricercari [...] e versi per rispondere nelle messe* Giovannija Salvatore iz leta 1641, *Frutti musicali* Antonia Croci iz leta 1642 in *Annuale* Giovannija B. Fasolo iz leta 1645. Vse te zbirke vsebujejo tri maše po Frescobaldijevem zgledu.

Frescobaldijeva zbirka vsebuje tri maše: Nedeljska maša, Apostolska maša in Marijina maša. (Missa della Domenica, Missa degli Apostoli e Missa della Madonna). Vsaka maša ima niz skladb, ki jih je treba izvajati med bogoslužjem. Zgradba zbirke *Fiori musicali* je naslednja:

	Nedeljska maša	Apostolska maša	Marijina maša
Pred mašo	Toccata	Toccata	Toccata
Kyrie, Christe	12 versetti	8 versetti	6 versetti
Po berilu	Canzona	Canzona	Canzona
Po veri	Ricercare	Recercar chromatico post il Credo, Altro recercar	Recercar con obbligo di cantare
Za povzdigo- vanje	Toccata chromatica per le Levatione	Recercar con obbligo del Basso come apare	Toccata
Po obhajilu	Canzona	Canzon quarti toni	
Po obhajilu	Canzona	Canzon quarti toni	

Mašam sledita dva capricci na posvetno melodijo: Bergamasca in Girolmeta (Capriccio sopra la Girolmeta). Ni jasno, kakšno vlogo naj biti dve skladbi imeli pri bogoslužju, in ne, zakaj sta sploh izšli v zbirki *Fiori musicali*.

Versetti za Kyrie in Christe so zgrajeni na gregorijanskih melodijah: prva maša je zgrajena na Missa XI (Kyrie orbis factor), druga mašana Missa IV (Cunctipotens genitor) in tretja maša na Missa IX (Cum iubilo).

Toccate iz *Fiori musicali* so zelo različne od običajnih

Frescobaldijevih toccatin prinašajo kontrastne odseke: avanti la Messa in avanti il Recercar so uvodne miniature, medtem ko so toccate za povzdigovanje daljše skladbe, znane po svojemglobokem mysticismu.

Ricercari sodijo med najbolj zapletene skladbe celotne zbirke. no alcuni dei pezzi più complessi della collezione. Altro ricercar iz druge maše ima tri teme, ki so predstavljene vsaka posebej, na koncu pa skupaj. Recercar con obbligo di cantare iz tretje maše je podoben, vendar rimale dve temi. Skladba je znamenita po Frescobaldijevem pripisu izvajalcem: skladatelj je napisal kratko melodijo, ki jo je treba peti kot peti glas med izvajanjem ricercare, kar morabpoiskati izvajalec sam. Frescobaldi ima še druge pripise, npr: »Naj me razume, kdor more, kot jaz sebe razumem.« Ostali trije ricercari: edini iz prve maše, Recercar Cromaticho iz druge maše in prvi ricercar iz tretje maše so ricercari z variacijami, to pomeni: da isto melodijo spremljajo različni kontrapunkti. Končno Recercar con obbligo del Basso come apare je zgrajen na eni sami temi, vendar jen zelo pomemben zaradi tonalnih učinkov, ki so nenavadni za tisto obdobje.

Canzone iz Fiori musicali so podobne prejšnjim Frescobaldijevim skladbam, čeprav je toccatna stran manj poudarjena. Vse so v obliki variacij, kjer ena tema spremljajo različni kontrapunkti. Zadnja canzona začinja dvoglasno.

Bergamasca je ena najboljših skladb celotne zbirke: ima sedem odsekov s štirimi različnimi temami, ki izhajajo iz glavne teme. Na partituro je skladatelj napisal: »Kdor bo to Bergamasco igral, se bo nemalo naučil.«

Capriccio sopra la Girolmeta je tudi v odsekih; skladatelj jo je zložil obe temi na ljudske napeve.

Fiori musicali so ene iz izmednajbolj vplivnih zbirk v zgodovini evropske glasbe. Njihova vsebina je navdihnili cerkvenoglasbene zbirke raznih italijanskih skladateljev: Salvatore, Croci e Fasolo in je vplivala na zbirke kot Operum musicorum secundum Sebastiani Antona Scherer, objavljena leta 1664. Istega leta je Bernardo Storace uporabil temo iz skladbe Ricercare con l'obbligo di cantare la quinta parte senza tocarla za trojno fugo.

Druge teme so uporabljali Johann Caspar Kerll v knjigi sua *Modulatio organica* iz leta 1683. Fiori musicali so študirali tudi Henry Purcell in Johann S. Bach, ki je prepisal celotno zbirko za svojo osebno uporabo.

Drugi, npr. Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Kirnberger in Johann Nikolaus Forkel so poznali in cenili zbirko Fiori musicali. Jan Dismas Zelenka je priredil nekaj skladb za orkester. Anton Reicha je vključil fugo na temo iz Fiori musicali med svoje 36 fughe iz leta 1803. Johann Joseph Fux je vključil teme iz Fiori musicali v učbenik iz leta 1725 *Gradus ad Parnassum*.

François Couperin: Pièces d'orgues consistantes en deux messes

[BOGO-II-2-Couperin.doc]

Če orgle podčrtujejo slovesni in praznični značaj obreda, se to vedno godi v izmenjavi z gregorijanskim petjem. Izbira gregorijanskih pesmi, tukaj predlagane, je bila sestavljena glede na cilj vsake odobeh maš.

Za Mašo za redno uporabo na župnijah ob slovesnih praznikih se nam je zdelo primerna maša za praznike prvega razreda.

Couperin François: Leçon de Ténèbres

Couperini so bili imenitna francoska družina organistov, čembalistov in skladateljev,⁷² ki je dala pariškemu glasbenemu življenju najmanj 15 uglednih glasbenikov, moških

72 *François Couperin Véliki (Pariz, 1668 – Pariz, 1733) se je rodil v Parizu, kjer je preživel ves čas svojega življenja in kjer je tudi umrl. Prve glasbene nauke je dobil od svojega očeta, po njegovi smrti pa od slavnega glasbenika De Lalande. Že leta 1685 je – sedemnajstleten – postal organist v cerkvi Saint Gervais, leta 1693 pa je bil imenovan za enega od štirih dvornih organistov v Versaillesu in za glasbenega učitelja kraljevih otrok. Njegova inštrumentalna glasba obsega komorne sonate – med njimi La Sultane – in Concerts Royaux za različne inštrumente in čembalo, ki ga je odlično obvladal. Za to glasbilo je napisal šolo, ki jo je poznal tudi Johann S. Bach. Ena izmed prvih tiskanih skladb sta bili maši za orgle, ki sta danes s krajšim naslovom znani kot Messe des paroisses in Messe de couvents iz leta 1690. Sestavljajo jih krajše skladbe, ki se izvajajo menjaje z zborom.*

in žensk. Najslavnejši med njimi je bil vsekakor François Couperin, kateremu se je prilepil vzdevek *Le Grand*. – Na polju cerkvene glasbe ima Couperin različne motete, kantate, najbolj znana skladba pa je *Leçon de Ténèbres* za bogoslužno branje vélikega tedna, ki jo je zložil med letoma 1713 in 1717. Ohranili so se le prvi trije deli, in sicer za véliko sredo, ker so izšli v tisku. Skladbe za ostale dni vélikega tedna so se zgubile. Skladbo sestavljajo tri berila, od katerih sta prvi dve enoglasni, zadnje pa dvoglasno. Tako zadostujeta dva glasova za polno izvedbo. Skladatelj sam je razložil v uvodniku, da je vsak glas primeren za izvajanje, čeprav je skladba zapisana v sopranskem ključu. Nekateri menijo, da verjetno v celotni francoski glasbi 17. stoletja ni tako ganljive skladbe, kot je Couperinova *Leçon de Ténèbres*.

François Couperin, *Messe Solemnelle à l'usage ordinaire des paroisses* (1690) (Federico del Sordo)

François Couperin (Pariz, 10. 11. 1668 – Pariz, 12. 9. 1733) je bil čudežni otrok, saj je komponiral in igral na inštrumente s tipkami tako dobro, da je po očetovi smrti (Charles Couperin II [1638-1679], sin Charlesa Couperin I) 11-leten nasledil očeta kot organist v pariški cerkvi St-Gervais, ko mu je bilo komaj enajst let. Ker je bil premlad, da bi mogel prevzeti in izpolniti tako pomembno službo, ga je nekaj časa nadomeščal Michel Richard Delalande (1657-1726). Ko je končal študij, ki ga je začel pri očetu in nadaljeval pri Jacquesu Thomelinu, dvornem organistu, je 17-leten mogel prevzeti službo, ki mu je bila dodeljena in jo je ohranil neprekinjeno do leta 1723. Leta 1689 se je poročil z Marie-Anne Ansault, ki mu je podarila štiri otroke: Marie-Madeleine (organistka in redovnica v opatiji Maubisson), François Laurent (je postal vagabund in končal, se ne ve kje), Marie-Antoinette (čembalistka v *Chambre du Roy* in učiteljica glasbe kraljevih sinov) in Nicolas-Louis (ki je mlad umrl).

François Couperin, ki je dobil naziv *Le Grand*, da so ga ločili od istoimenskega očetovega brata (1630-1708), ki je postal *L'Ancien*, se je posvetil organistovski kot tudi skladateljski dejavnosti na francoskem dvoru; v tej službi, ki jo je dobil, ker je zmagal na natečaju (ki mu je leta 1693 predsedoval sam Ludvik XIV.) za enega od štirih organistovskih mest, preedvidenih v Kraljevi kapeli; tako je dobil

službo, ki jo je izvajal njegov učitelj Thomelin. Možnost, da je pristopil h glasbenemu življenju najbolj pomembnega kulturnega in političnega središča v Franciji je omogočilo, da je postal glasbeni učitelj, posebno profesor čembala otrok najbolj vplivne aristokracije tistega obdobja (npr. *dauphin*, torej bodoči *vojvoda borgonski*). Kljub temu je bil Couperin deležen velikega občudovanja kot skladatelj in čembalist (obiskoval je Jean-Philippe Rameauja v znanem salonu grofice di Lambert), njegova služba na dvoru ni bila razburljiva, je pa gotovo potegnil dobiček svojega položaja kot učitelja glasbe prinajpomembnejših družinah uradnikov, gospodarstvenikov, aristokratov, ki se niso zadrževali okrog kraljevaih palač. Ker je bil slabega zdravja, je vvedno ostal čustveno navezan na svojega Ludvika XIV., za katerega je zložil niz koncertov *Concerts royaux* (1714-15), ki jih je sam izvedel čembalsko vlogo ob navzočnosti kralja, in sicer v Versaillesu.

Couperin se je izražal po tedeanjih oblikah in je zlagal z različnimi glasbenimi jeziki, vendar je vedno ostal intimist. Debussyja soočarale njegove je bil očana odnjegovih *Pièces de clavecin*, v katerih je našel »tisti odmev, ki prihaja iz skrivnostnih ozadij, ki žalostijo Watteaujeve osebnosti«. Kot številni njegovi sonarodnjaki je gotovo občudoval italijanski slog, ki je bil tako pomemben v kulturnem življenju, in to zaradi vdora opere in inštrumentalne glasbe (s skladbo *L'Apotheose de Corelli* si predstavlja, da je italijanski glasbenik spreejel v nebesa Jean-Baptiste Lullyja in zaigra z njim asrijo za dve violini). Odsorten iz opernega sveta (ki ga jeobladoval Lully, ki ga je cenil kot najbolj imenitnega aktivnega glasbenega v Franciji) in sveta cerkvene glasbe (kjer se je odlikoval Delalande) se je Couperin raje posvetil tistemu, ki ga je ganilo in ne tistemu, ki ga je presenetilo. Vendar ne bi bilo pravilno, če bi na njegov opus gledali kot na dogodek nekstaze ne področju francoske glasbe, saj ga imajo za oporno točko za številne skladatelje, ki so ga nasledili na glasbeni sceni tistega evropskega dvora. Ne smemo poabiti, da soglasbeneiki Bachovega kova gojili iskreno občudovanje in da po vsej Nemčiji 18. stoletja je veljal za francoskega Bacha. Od leta 1713 do 1730 je Couperin objavil kar 27 suitza cembalo, razdeljene v štirih knjigah. Lahko frazumemo kolikokrat pride cerkvena glasba na dan (*motets, élévations*) in to kar v 50-ih skladbah, med katerimi izstopajo *Leçons de Tenébres*, pri katerih manjka zadnjih šest,

ki jih je zložil verjetno ok. 1714-15. V nasprotju z drugimi francoskimi skladatelji primerljive velikosti, je Couperin pustil samo eno knjigo *Pièces d'orgue*, ki kljub globini, da so jih vzeli za ideal pri naslednjih rodovih – pa jih v njihovi celoti kot mladostno delo; knjiga, ki zbere skladbe za orgle solo, so iz leta 1690, ko je bil star 22 let. Vezek niso nikoli razširjale velike založbe tiastega časa, ampak je vedno ostala na vmdesni srtopnji med tiskano in rokopisno obliko; kar pa ni edini primer v zgodovini francoske glasbe. *Pièces d'orgue Consistantes en deux Meßes / l'Une à l'usage ordinaire des Paroisses, / Pour les Festes Solemnelles. / L'Autre propre pour les Convents de Religieux, et Religieuses [...]* so bile tiskane le naslovnica ter posvetilo in privilegij (to pomeni: prvi dve strain), mente koje bilo treba ostale liste naročizti pri skladata-telju, ki je preskrbel prepis in prodajal vsako mašo posebej. Skladba ni doživela omembe brednega uspeha. Obe maši sta bili do konca 19. Stletja znani po dveh rokopisnih prepisih, ki ju hrani Bibliothèque Nationale di Parigi (nekdaj last Konservatorija). Prvi prepis je iz začetka leta 1700, medtem ko je drugi prepis iz 19. stoletja. Leta 1903 je Alexandre Guilmant, ki si je zelo prizadeval za širjenje francoskwe orgelske glasbe (kot je to storil Norbert Dufourcq), ki je odkrival in tudi izvajal iz baročnega obdobja – objavil je prvo knjigo Couperinovih skladb; pri zem je uporabil tretji prepis, ki ga je našel v občinski knjižnici v Versaillesu in je bil nekoč del veersajskega glasbenega fonda. Pri tem jesledil zmotam François-Joseph Fétisa e da Danjouja, ki sata skladbo pripisala *Ancien* Couperin e non a François. Končno je leta 1929 muzikolog André Tessier v Knjižnici Inguimbertaine di Carpentras našel prepis, ki je po vsej verjetnosti spadala k prvotni izdaji.

Keneth Gilbert je leta 1982 izdal obe maši in pri tem dodal 95 trilčkov, 83 vezajev, 16 ritmičnih popravkov, 14 lokov, 12 alteracij in 9 popravkov.

Čeprav prepis iz Carpentrasa potrebuje dopolnite ornametov (ki so jih pisali v skrajšani obliki), pa izvedba iz izvirnega pepisa pripomore k pristneši inzterpretaciji, ker zahteva od organist, da se poglobi v skladbo in prepis.

[Tu besedilo verjetno manjka.]

Vse te glasbene opombe govorijo o celem nizu afektov, ki niso slučajni. Čeprav so vplivi različnih glasbenih zvrsti otipljivi – vključno opera, cantata in suita, z istimi italijanskimi vplivi, če posmilimo npr. da je tema zadnjega *Agnus Dei* podobna maši iz zbirke *Annuale* Giovannija Battiste Fasolo (Benetke 1645), - orgelske maše ostajajo udobno znotraj meja ozke odvisnosti med bogoslužnim besedilom in glasbenim patosom, sicer pa je *Caerimoniale Parisiensis* priporočal in poudarjal obliko. Martin Sonnet, izdajatelj *Caerimoniala*, je določil, da prvi in zadnji *Kyrie*, *Et in terra pax*, prvi *Sanctus* in prvi *Agnus Dei* naj bi bili zloženi na osnovi cantus firmusa (prav tako, kot se zgodi v Couperinovi *Maši*). V istem viru je tudi podčrtano, da so obredi trenutki, ko je treba igrati na orgle z odtenki, s slovesnostjo, nežnostjo, milobo, harmonijo z namenom, da dvignejo duše k very in bogoslužnega občestva k najbolj globoki pobožnosti.” To – se zdi – točno ustreza *Tierce en taille* in *Dialogue sur la Voix humaine* obseženi v *Gloria* (ki nadomeščajo besedilo *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostrum* in *Quoniam Tu solus Sanctus*) in *Récit de Chromorne* k *Sanctus*, ki zelo verjetno bil namenjen spremljavi med povzdigovanjem.

Johann Sebastian Bach: Orgelska maša

[BOGO-II-3-Bach.doc]

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig 1750) je leta 1703 nastopil službo v Arnstadt, kjer je v cerkvi sv. Bonifacija kolavdiral nove orgle s 26 registri in imel na njih koncert. Med študijem v Ohrdrufu in Lüneburgu si je prisvojil temeljito znanje, na svojem prvem službenem mestu pa je to znanje poglobil. Vse življenje je Bach komponiral, njegove kompozicije pa so odvisne od službe, ki jo je opravljal. Tako je bil v Arnstadt organist, zato izstopajo v tej dobi orgelske skladbe. Leta 1707 je odšel za organista v Mühlhausen, kjer pa je ostal komaj leto dni. Leta 1708 je odšel na dvor v Weimar, kjer so kot dobri luteranci gojili cerkveno glasbo, kar je Bachu ustrezalo. Deloval je kot organist, pri komornih prireditvah pa tudi kot čembalist in violinist, od leta 1714 kot dvorni koncertni mojster. Iz te dobe je 24 cerkvenih kantat, pomembne

pa so predvsem orgelske skladbe: orgelski koncerti, priredbe Vivaldijevih koncertov, *Passacaglia* in *c–moll*, slavna *Tokata und Fugue* in *d–moll*. Leta 1717 je prešel iz Weimarja v Coethen. V tej dobi prevladujejo orkestralne in komorne, predvsem klavirske skladbe, ki sestavljajo pravi učni sistem od malih preludijev prek dvo– in triglasnih invencij ter francoskih in angleških suit do *Das wohltemperierte Klavier*. V tem delu je 24 preludijev in fug v vseh 24 tonalitetah, 12 durov in prav toliko molov. Iz te dobe so tudi *Goldberg–Variationen*, *Concerto italiano* in *Cromatische Phantasie*. Leta 1723 je Bach nastopil svojo zadnjo službo v Leipzigu, kjer je ostal kar 27 let. Tu je moral skrbeti za glasbo v štirih cerkvah, predvsem z osebno navzočnostjo v obeh glavnih: pri sv. Tomažu in pri sv. Nikolaju. Po dogovoru, ki je ga dovoljevala pogodba, je prepuščal cerkev sv. Petra in novo cerkev namestniku. V tej dobi so nastala velika vokalnoinstrumentalna dela. Poleg ognjevitga *Johannes–Passion* in meditativnega *Matthäus–Passion* je veliko delo te dobe *Messe* in *h–moll*. Maša velja za najlepše cerkvenoglasbeno delo 18., kot je Beethovnova *Missa solemnis* najlepše cerkvenoglasbeno delo 19. stoletja. [Ta odstavek je v opombi]

Prvi Bachov življenjepisec Johann Nikolaus Forkel proti koncu svojega dela našteje, katere skladbe je Bach sam izdal oziroma so izšle za časa njegovega življenja. Poleg štirih zbirk klavirskih vaj spadajo sem še: *Sechs Choräle von verschiedener Art auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen verfertigt von Johann Sebastian Bach Königl. Pohnl. und Chur–Sächß. Hof Compositeur Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips: In Verlegung Joh. Georg Schüblers zu Zella am Thüringer Walde*, znani kot Schüblerjevi koral; *Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied Vom Himmel hoch, da komm ich her in Musicalisches Opfer Sr. Königlichen Majestät in Preußen allerunterthänigst gewidmet von Johann Sebastian Bach* ali *Glasbeno darilo*.

Štirje deli klavirskih vaj imajo naslednje naslove:

1. *Klavierübung bestehend aus Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten und anderen Galanterien; den Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertigt von Johann Sebastian Bach Hochfürstl. Sächsisch–*

Wießenfelsischen würcklichen Capellmeistern und Directore Chori Musici Lipseinsis Opus I. In Verlegung des Autoris 1731. Leipzig, in Commission bey Boetii Seel. Hinderlassener Tochter, unter den Rath-Hause.

2. *Zweyter Teil der Clavier-Ubung bestehend in einem Concerto nach italiänischen Gusto, und einer Ouverture nach Französischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen. Den Liebhabern zur Gemüths Ergötzung verfertigt von Johann Sebastian Bach Hochfürstl. Sächs.-Weissenfels. Capellmeistern und Directore Chori Musici Lipsiensis, in Verlegung Christoph Weigl Junioris. [1735]*

3. *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge, vor die Orgel: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertigt von Johann Sebastian Bach Koenigl. Pohnischen, und Churfürstl. Saechs. Hoff-Compositeur, Capellmeister, und Directore Chori Musici in Leipzig. In Verlegung des Authoris. [1739]*

4. *Clavier-Ubung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach, Königl. Pohl., und Churfl. Saechs. Hof-Compositeur, Capellmeister u. Directore Chori Musici in Leipzig. Nürnberg in Verlegung Balthasar Schmid. [174]*

Medtem ko se skladbe prvega, drugega in četrtega zvezka namenjeni »clavicimbalu«, pa je tretji zvezek namenjen orglam. Sicer pa v Bachovem času je izraz *Clavier-Ubung* pomenil zbirko različnih skladb, izvedljivih na čembalu ali na orglah. Najbolj preprost prevod je: klavirske vaje.

Verjetno se ni pri nobeni skladbi oziroma izdaji naredila Bachu takšna krivica, kot ravno pri *Tretjem delu klavirskih vaj*. Že prva izdaja ga je razrezala in po neki pretirani logiki in doslednosti razdelila takole: Začetni preludij in sklepno fugo je dala med preludije in fuge; koralne predelave med korale, in sicer med *Orgelbüchleinom* in *Osemnajstimi koralami*, duette pa med skladbe za klavir, takoj za dvo- in triglasnimi invencijami. Isti vrstni red je ohranil Wolfgang Schmieder pri sestavljanju slavnega BWV. Tako je ena izmed redkih zbirk, ki jih je Bach osebno uredil in izdal, raztreščena na

tri konce.

Iz naslova je razvidno, da je *Tretji del klavirskih vaj* prvenstveno sestavljen iz prediger k pesmim. Če hočemo zbirko prav ovrednotiti, si ne smemo predstavljati koncertno izvedbo, kar je značilno za današnje dni, ampak bogoslužno izvedbo; to je za izvajanje med bogoslužjem, za kar je bila zbirka prvotno namenjena. Bistveni del zbirke sestavljajo evangeličanski koral.

Lutrov pogled na mašo

Svoje nazore o cerkveni glasbi je Martin Luter razložil v dveh spisih: *Formula missae* (Oblika maše, 1523) ter *Deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes* (Nemška maša in bogoslužni red, 1526). V *Formula missae* Luter razlikuje med velikimi in manjšimi cerkvami. V velikih, bogato opremljenih cerkvah, ki imajo na voljo zbor, sestavljen s šolskimi učenci, ali z odraslimi, ki so glasbeno izobraženi v tako imenovanih kantorijah, se cerkvena glasba izvaja pretežno v latinščini in v polifonih obdelavah; v takih cerkvah ljudsko petje nima dosti prostora. Dokaz za to je zbirka cerkvenih pesmi, ki sta jo leta 1524 pripravila M. Luter in J. Walther in vsebuje samo polifone skladbe. Za manjše cerkve, z manj sredstvi, je Luter pripravil preprostejši bogoslužni red, ki temelji na ljudskem jeziku. Izvedba cerkvene glasbe je na ramah občestva. V teh cerkvah ima koral svoj izvor.

Pri *Deutsche Messe* je bogoslužna pesem mogla nadomestiti tako stalne (mašni ordinarij) kot spremenljive (mašni proprij) mašne speve, ki so jih imenovali pesmi svetih časov. Na splošno je tako npr. pesem *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (Usmili se, Bog Oče v večnosti) nadomeščala mašni kyrie; *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (Samo Bogu na višavi bodi slava) mašno glorio; *Wir glauben all an einen Gott* (Mi verujemo vsi v enega Boga) mašni credo; *Jesaias dem Propheten das geschah* (Preroku Izaiju se je zgodilo) mašni sanctus; *O Lamm Gottes unschuldig* (O jagnje Božje nedolžno) mašni agnus.

Med pesmimi, ki naj bi nadomestile spremenljive mašne speve (mašni proprij), so psalmi, npr. *De profundis* (Iz globočine), ki nadomešča psalm 129 (Iz globočine kličem k tebi, Gospod); ali pesmi *Herr Gott, dich loben wir* (Gospod

Bog, tebe hvalimo) in *Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist* (Pridi, Bog Stvarnik, Sveti Duh), ki ustrezata gregorijanskima spevoma *Te Deum laudamus* in *Veni Creator Spiritus* idr. Napevi se po navadi prilagodijo gregorijanskim vzorcem z malenkostnimi spremembami (opuščanje melizmov, deljenje not zaradi besedila). Zanimiva je primerjava med pesmijo *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (Usmili se, Bog Oče v večnosti) in *Kyrie II (Fons bonitatis)* ali omenjene pesmi z gregorijanskim izvirnikom. Včasih prevedejo besedilo v prosti obliki, npr. pesem *Aus tiefer Not* (Iz globočine), čigar napev se zdi izviren. Veliko razširitev, ki so doživele pesmi svetih časov že v času reformacije, odseva v zbirki napevov, ki jo je leta 1545 objavil J. Spangenberg z naslovom *Kirchengesenge Deudtsch, auff die Sontage und fürnemliche Feste durchs gantze Jahr* (Nemške cerkvene pesmi za vse nedelje in glavne praznike vsega leta).

Način izvajanja koralnih napevov

Zbirke cerkvenih pesmi, ki so jih izdali med letoma 1525 in 1550, nekatere izmed njih pod osebnim Lutrovim nadzorstvom, vsebujejo deloma samo napeve (navadno v proporcionalni notni pisavi), deloma pa polifone predelave. Te sledijo vzorcu nemškega tenorskega napeva s *cantusom firmusom* v tenorju. Ostali glasovi prosto kontrapunktirajo, včasih tudi neodvisno.

Polifone predelave, ki so jih označili s splošnim izrazom figuralna glasba in jih je izvajal cerkveni zbor *figuraliter*, niso peli *a cappella*, ampak ob spremljavi inštrumentov, ki so igrali *colla parte*. V tem oziru daje Bach odločna navodila za izvedbe koralov v svojih kantatah, pasijonih idr. Včasih pa je zbor pel le napev, le *cantus firmus*, medtem ko so ostale glasove izvajali le inštrumenti.

Ljudstvo je vedno pelo *choraliter*, odkoder pride ime koral, to je enoglasno in brez vsake spremljave. Pozneje, šele sredi 17. stoletja, so se orgle pridružile ljudskemu petju. V času reformacije so imeli navado, da so peli vse kitice neke pesmi v nasprotju s poznejšo navado, ko so peli le eno ali največ dve kitici. Zato so kitice razdelili med ljudstvo, ki je pelo *choraliter*, in zbor, ki je pel *figuraliter*, včasih pa so orglam prepustili, da so »odpele« kakšno kitico. Sicer pa je bila vloga orgel le v tem, da so pri ljudskem petju zaigrale uvodno

intonacijo.

V tiskanih zbirkah so napevi cerkvenih pesmi največkrat zapisani v zelo zapleteni notni pisavi. Zato si težko predstavljamo, da bi jih ljudstvo tako pelo. Verjetno je šlo le za *cantus firmus* polifonih priredb. Glede napevov, ki so bili zapisani brez jasne časovne razmejitve, pa si lahko predstavljamo, da so jih peli v prostem ritmu, ki je bil tesno navezan na ritem in naravne naglase besedila, ne da bi se podvrgli okornemu taktovskemu ritmu. Verjetno je šlo za izvedbo, ki je bila močno navezana na gregorijansko izročilo. Šele ko ti napevi prelivajočega se ritma postanejo *cantus firmus* zapletene polifone obdelave, dobijo ritmično urejenost, kar je zahteva kontrapunktične igre.

Na ta način že od začetka obstajata dve vrsti napevov: tisti s prostim ritmom, ne menzurirani, namenjeni ljudski izvedbi *choraliter*, in tisti ritmizirani, ki postanejo *cantus firmus* oziroma ténorji v polifonih skladbah. Ko se je ljudstvo navadilo enoglasno peti *cantus firmus* z vzporednim zborovskim glasom, se zgodi preobrat ritmične »urejenosti«, ki v drugi polovici 17. stoletja pripelje do izvajanja melodij v notah enakega trajanja. Podobne spremembe doživijo napevi s prostim ritmom, tako da se sredi 17. stoletja uveljavijo izključno »izometrični« napevi.

Že od začetka reformacije same je obstajalo neko nasprotje med zahtevo po največji preprostosti v cerkveni glasbi (ljudsko petje), ki je bilo po čustvovanju domače preprostemu človeku, na eni strani, in ohranjanje kontrapunktičnega izročila na drugi. Ta na dolgo roko nevzdržna razdvojenost je vodila k postopni polifoni praksi; razvoj, ki izhaja iz omejenega tenorskega napeva. Ko se proti koncu 16. stoletja uveljavijo monodične težnje, ki so se utrdile v zahtevah *camerate fiorentine* (Caccini v predgovoru izdaje *Nuove musiche* iz leta 1601 trdi, »da glasba ni nič drugega kot govor, ritem in končno glas«), nastane v nemški cerkveni pesmi preobrat k bolj homofoni obdelavi in jasnemu razčlenjevanju *cantusa firmusa* po vrsticah besedila. Ta način obdelave, po slogu precej oddaljen od renesančnega moteta, je poznan z imenom kancionalni napev. Že v nekaterih skladbah J. Waltherja srečamo primere poenostavljenih napevov, ki so na koncu 16. stoletja pripeljali do zbirk, kot so *Novi nemški duhovni napevi* (*Newe teutsche geistliche Lieder*, 1591) A.

Gumpeltzhaimerja, ki so napisani v preprosti obliki italijanske vilanele.

Različne vrste koralnih prediger

V evangeličanskem bogoslužju baročnega obdobja so orgle imele trojno vlogo: preludiranje, izmenjavanje in spremljanje. 1. Najbolj preprost način tako s strani skladatelja kot organista je bila štiriglasna spremljava ljudskega petja, ki se je šele v 17. stoletju uveljavila. Preludiranje je bilo lahko prosto fantaziranje ali vezano na koralno pesem. Tudi tukaj ni glasba povsem služabnica bogoslužja, saj daje organistu možnost, da razvije svoje glasbeno znanje. 2. Pri izmenjavanju med občestvom (ali zborom) in orglami prihaja v poštev le orgelski koral, ki lahko nadomešča prosto preludiranje. Da so orgle mogle uresničiti to vlogo je nemška orglarska umetnost ustvarila tri oblike: prosto obliko predigre-fugete (največkrat na prvo frazo napeva); zaokroženo obliko koralne predigre, ki je vpoštevala celotno melodijo in koralne fantazije, ki je v nekem smislu razširjena koralna predigra; in koralna paritita, to je variacije na koralno melodijo.

Verska vsebina koralov

Medtem ko ima *Orgelbüchlein* zbrane korale za mašni proprij, točneje za svete čase (de tempore), pa ima *Tretji del klavirskih vaj* zbrane korale za mašni ordinarij, in sicer v bolj ali manj slovesni obliki. Zato se številni bachoslovci ne pomišljajo imenovati *Tretji del klavirskih vaj* kot *Orgelska maša*. Vanj je skladatelj vpletel Lutrove katekizemske pesmi, ki ne smejo manjkati v nobeni luteranski pesmarici in jih je že v naslovu zbirke napovedal. Ti koralni so:

1. *Dies sind die heil'gen zehn Gebot';*
2. *Wir glauben all an einen Gott;*
3. *Vater unser im Himmelreich;*
4. *Christ, unser Herr, zum Jordan kam;*
5. *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir;*
6. *Jesus Christus, unser Heiland.*

Prvi koral govori o deset Božjih zapovedih in bi lahko ustrezal pridigi; 2. je veroizpoved in ustreza mašni veri; 3. je parafraza očenaša, ki ima svoje mesto na začetku obhajilnega obreda; 4. opisuje Jezusov in naš krst; 5. je parafraza 129. psalma *Iz globočine kličem k tebi* in ustreza zakramentu sv. pokore; 6. *Jezus Kristus, naš odrešenik* pa ustreza zakramentu sv. evharistije.

Trubarjeve katekizemske pesmi

Primož Trubar je znal krščanski nauk, kakor ga je in razumel, ko se je poglobil v luteransko vero, preliti pesmi, da bi ljudstvu odprl zaklade verskih resnic. Poznal je svoje rojake, da radi pojejo v cerkvi in doma, pa je hotel postreči z novimi pesmimi po šestih poglavjih verskih resnic v katekizmu. Iz snovi, ki jo je razložil v šestih poglavjih katekizma, je Trubar sestavil šest pesmi. Nobena izmed njih ni zgolj prevod nemških pesmi, kakor mnoge pozneje objavljene. V vseh poznejših slovenskih protestantskih pesmaricah je teh šest pesmi vedno na začetku knjige, podobno kot so nemški protestanti delali z Lutrovimi pesmimi. V ponatisih so tudi zapisali, da so to Trubarjeve pesmi, kajti *Katekizem 1550* je bil še anonimen. Povezanost katekizma in pesmarice je najbolj strnil Jože Rajhman v svoji disertaciji o prvi slovenski knjigi: »Trubar je v verzih ponovil, kar je prej povedal v prozi.«⁷³ Seveda velja to bolj na splošno, zlasti če primerjamo samo naslove posameznih delov kateheze oziroma pesmi. V resnici je v pesmih veliko več in tudi drugačne vsebine kot v razmeroma skromnem katekizemskem delu.⁷⁴

1. Pesem o stvarjenju: *Paraphrasis ij. & iij. cap. Genesis. Ana peisen iz stariga svetiga pisma, kakovi je ta človik od Boga prvič stvarjen, koku je potle iskažen inu spet ponovlen.*⁷⁵

73 J. Rajhman, *Prva slovenska knjiga v luči teoloških, literarno-zgodovinskih, jezikovnih in zgodovinskih raziskav*, Ljubljana 1977, 29.

74 Prim. M. Smolik, *Odmev verskih resnic in kontroverz v slovenski cerkveni pesmi od začetkov do konca 18. stoletja*, Ljubljana 1963; M. Smolik, *Trubarjeve katekizemske pesmi*, v: CG 79 (1986), 38-45, po katerem je povzeto vse poglavje o katekizemskih pesmi; M. Smolik, *Primož Trubar in prve slovenske cerkvene pesmi*, v: CG 95 (2002), 9-12, 6-7.

75 Večina pesmi ima najprej latinski, nato pa slovenski naslov. *Nemščina*, in to pisana v gotici, pride v poštev samo pri naslovu nemškega napeva, po katerem se besedilo poje.

Trubarjeva kateheza o stvarjenju je skoraj dobeseden prevod odlomkov iz prvih treh poglavij Prve Mojzesove knjige. V pesmi je zelo posrečeno povezan nauk o stvarjenju z naukom o odrešenju. Pesem ima deloma obliko dvogovora med Očetom in Sinom ter Bogom in človekom. Trubar se je v obliki in napevu pesmi naslonil na Lutrovo prvo pesem *Nun freut euch, liebe Christen gmein* iz leta 1523, ki pa je občutno krajša od Trubarjeve. Lutrova pesem je bolj osebno molitvena. Sklepno 17. kitico v čast Sveti Trojici je Trubar dodal očitno pod vplivom katoliških pesmi v brevirju.⁷⁶

2. *Deset Božjih zapovedi – Expositio decalogi. Izlaga tih desed zapuuidi.* Tudi v tej pesmi je težišče v tem, da je vera nujno potrebna, sicer pa po Lutrovi pesmi *Diss sind die heiligen zehn Gebot* razlaga vsako zapoved v eni kitici. Trubar je dodal 12. kitico o odpuščanju grehov po veri v Jezusa. Kljub nekoliko bolj protestantski kitici so katoličani edino to Trubarjevo pesem prevzeli in jo za Janezom Ludvikom Schönlebnom tiskali v lekcionarjih.

3. *Symboli apostolici Paraphrasis. Ana kratka izlaga te Vere.* V tretji pesmi je Trubar razložil apostolsko vero. Precej samostojno je ob nemški predlogi (Sebald Heyden, *Ich glaub an den allmächtigen Gott*) povzel in razložil posamezne člene veroizpovedi. V 4. kitici omenja Jezusovo rojstvo iz Marije Device, ki je sicer v pesmih ne imenuje. Slikovit je opis Jezusove poti v predpekel v 6. kitici, 10. kitica o odpuščanju grehov v Cerkvi pa je spet izrazito protestantska.

4. *Interpretatio orationis Dominicae. Izlaga tiga Oča Naša.* Lutrova pesem *Vater unser im Himmelreich* je bila Trubarjev vzorec za pesem z vsebino očenaša, vendar je dodal veliko svojega, saj so Lutrove kitice sedemvrstične, Trubarjeve pa imajo po 12 vrstic. Trubar je dodal v 4. kitici prošnjo za pomoč zoper Turke, ki so se jih v tem času pri nas in drugod še zelo bali. Svoje dodatke v vsaki kitici je oblikoval nekako v slogu prošenj za vse potrebe, kakor bi danes rekli.

5. *De institutione Verbi & Baptismi, & quis eorum usus & finis.* Od koga inu zakaj je ta pridiga, inu ta kerst postaulen. Trubar je v tej pesmi razložil Jezusovo naročilo apostolom, naj gredo pridigovat in krščevat. Pesem je verjetno izvirni,

76 Naslovi Trubarjevih pesmi niso vzeti iz Katekizma 1550, ampak iz Dalmatinove pesmarica 1584, ker več povedo.

saj doslej ni bilo mogoče najti nemške predloge. »Tretja in četrta kitica vsebujeta glavno misel pesmi, pridiga in po pridigi krst sta dva pogoja zveličanja, krst je vezan na pridigo, verni so s krstom zaznamovani.«⁷⁷ Dalmatin je dodal pesem, ki se pa nanaša izključno na krst:

6. *Quid sit coena Dominica, & de eius legitimo Usu. Od te Večerje ali prave maše Jezuseve, Du inu koku je to isto postavil, inu koku se ima deržati.* Poleg krsta je Trubar izmed zakramentov razlagal samo še evharistijo, Gospodovo večerjo. Pri tej pesmi je bile njegova predloga pesem Sebalda Heydna *Als Jesus Christus unser Herr*, vendar tudi tokrat precej po svoje, zlasti je znal biti bolj preprost. V 4. kitici povzema vsebino bogoslužja, da se snidemo, poslušamo pridigo, prav molimo in se z Jezusom nahranimo. V zadnji kitici grozi vsem tistim, ki drugače mašujejo, prav ne verujejo in v grehih živijo. »Trubarju je veliko do tega, da bi obvaroval svoje pred duhovniki [...] Torej ni povsem spravljiv in je v drugem delu katekizma (pesmarici) bolj borben kot v prvem.«⁷⁸ Jurij Dalmatin je v svoji pesmarici Trubarjevi razlagi evharistije dodal še dve pesmi, ki ju je sam prevedel. Prva je:

Primerjava med Lutrovim in Trubarjevim Katekizmom

Pet besedil se vsaj pop naslovu ujema, šesti pa ne. Kot da Trubar ne bi hotel priznati sv. pokore, je zakrament izpustil in doda pesem o stvarjenju sveta. Primerjava zgleda:

Stvarjenje		1. Nu, pujte, pujte, vsi ljudje
Zapovedi	1. Dies sind die heil'gen zehn Gebot'	2. Poslušaj, človek, rezumej
Vera	2. Wir glauben all an einen Gott	3. Jest verjo v eniga Boga

⁷⁷ J. Rajhman, *Prva slovenska knjiga v luči teoloških, literarno-zgodovinskih, jezikovnih in zgodovinskih raziskav*, Ljubljana 1977, 71.

⁷⁸ J. Rajhman, *Prva slovenska knjiga v luči teoloških, literarno-zgodovinskih, jezikovnih in zgodovinskih raziskav*, Ljubljana 1977, 86.

Očenaš	3. Vater unser im Himmelreich	4. Oča naš, kir v nebesih
Krst	4. Christ, unser Herr, zum Jordan	5. Kadar je Jezus v nebu šal
Pokora	5. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir	
Evharistija	6. Jesus Christus, unser Heiland	6. Sveti Paul v enim listi

Drugi koral

Še enkrat začetek naslova: *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge*. Druge pesmi so nedvomno koralni za mašni ordinarij, vendar po evangeličansko, to je: *Kyrie in Gloria*.

Vloga koralov v Tretjem delu klavirskih vaj

Iz naslova je razvidno, da glavno vsebino *Tretjega dela klavirskih vaj* predstavljajo koralne predigre: *Dritter Theil der Clavier Übung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesaenge*.

Seznam zgleda takole:

1. Praeludium Es–dur (552a)
2. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Cantus fir. im Sopran a 2 Clavier e Pedale)
3. Christe, aller Welt Trost (Cantus firmus im Tenor a 2 Clavier e Pedale)
4. Kyrie, Gott heiliger Geist (a 5 Cantus fir. im Tenor a 2 Clavier e Pedale)
5. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Alio modo. Manualiter)
6. Christe, aller Welt Trost
7. Kyrie, Gott heiliger Geist
8. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (a 3 Cantus firmus im Alt)
9. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (a 2 Claviere e Pedale)

10. Fughetta super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'
(Manualiter)
11. Dies sind die heil'gen zehn Gebot' (C. f. im Kanon a 2
Clavier e Pedale)
12. Fughetta super: Dies sind die heil'gen zehn Gebot'
(Manualiter)
13. Wir glauben all an einen Gott (In Organo pleno)
14. Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott
(Manualiter)
15. Vater unser im Himmelreich (Cantus fir. im Kanon a 2
Clavier e Pedale)
16. Vater unser im Himmelreich (Alio modo. Manualiter)
17. Christ, unser Herr, zum Jordan kam (a 2 Clavier e
Cantus fir. im Pedale)
18. Christ, unser Herr, zum Jordan kam (Alio modo.
Manualiter)
19. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (a 6 In Organo pleno
con Pedale doppio)
20. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (Alio modo.
Manualiter)
21. Jesus Christus, unser Heiland (a 2 Clavier e Cantus
firmus im Pedale)
22. Fuga super: Jesus Christus, unser Heiland (a 4
Manualiter)
23. Duetto (e)
24. Duetto (F)
25. Duetto (G)
26. Duetto (a)
27. Fuge Es–dur (552b)⁷⁹

Tretji del klavirskih vaj sestavlja 21 koralnih preludijev, štirje dueti ter začetni preludij in končna fuga v Es–duru. Nobenega dvoma ni, da so skladbe namenjene orglam, kar je razvidno iz naslova samega: »Vor die Orgel.« Ob tehnični dovršenosti, veličastni zasnovi in izrazni globini teh del je zanimivo na tem mestu omeniti pojavljanje števila tri kot simbol Svete Trojice: začetni *Preludij v Es–duru* ima tri ni-

⁷⁹ Prim. W. Schmieder, *Bach–Werke–Verzeichnis (BWV)*, Leipzig 1971.

žaje in je grajen v rondojski obliki s tremi različnimi tematskimi sklopi. Petglasna fuga v isti tonaliteti temelji na treh temah. Vmes je 21 koralnih preludijev (BWV 669–689) ter štirje dueti (BWV 802–805). Vsega skupaj torej 27 del, kar pomeni $3 \times 3 \times 3$. Mimogrede: to delo so tudi prodajali po tri tolarje.⁸⁰

Ta raznolika zbirka vsebuje torej obsežen *Preludij in fuga v Es–duru* kot okvir 21–im obdelavam koralov in štirim duetom. Po eni strani je Bach pokazal svoje vrhunsko obvladanje različnih oblik, po drugi strani pa se je morda zavedal, da je zbirka, v kateri bi vse skladbe zahtevale orgle s pedalom, našla precej manj kupcev kot zbirka s skladbami, izvedljivimi na čembalu, ki ga je takrat imela vsaka kulti-virana hiša. Poleg duetov je namreč tudi vseh 11 koralov z oznako *manualiter*, izvedljivih na obeh glasbilih. Razume pa se tudi, da ima zbirka trdno bogoslovno podlago, izraženo s simboliko števil, ki je za Bacha nadvse pomembna. Deset velikih koralov in 11 malih koralov skupaj je 21 koralov ($21 = 3 \times 7$; 3 pomeni Boga, 7 popolnost). Če prištejemo štiri duete (4 pomeni štiri strani neba, štiri elemente: zemlja, zrak, voda, ogenj) in okvirni preludij s fugo, dobimo 27 skladb ($27 = 3 \times 3 \times 3$), kar lahko razumemo kot popolnost Troedinega Boga. Bach v tej zbirki z glasbo razložil verske resnice po Lutrovem katekizmu, kar je razvidno iz naslova: *Vorspiele über die Catechismus– und andere Gesaenge*. Mali koral naj bi ustrezali *Malemu katekizmu* v nemščini, veliki koral pa *Velikemu katekizmu* v latinščini.

Zbirka vsebuje uvodni preludij, Kyrie–Christe–Kyrie, slavo, deset zapovedi, vero, očenaš, krst, kesanje, sveto večerjo, štiri duete in sklepno fugo. Odtod poimenovanja zbirke: orgelska maša ali dogma v glasbi ali katekizemski preludiji.

1. Praeludium Es–dur (BWV 552a – Preludij v Es–duru) uvaja v velike korale, predstavlja Božje veličastvo.⁸¹ Preludij je zgrajen na treh temah, ki predstavljajo tri osebe Svete Trojice: 1) Veličastje Boga Očeta slika ritem francoske uverture (zapored na toniki, dominantni, subdominantni in toniki). 2) Ponižnost trpečega Sina je opisana s sinkopira-

80 Prim. A. Prevc–Megušar, *Bach v Leipzigu*, v: CG 93 (2000), 137.

81 Prim. A. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 111990, 241.

nim ritmom, z modulacijo v mol in s križem, ki ga izrišejo prve štiri note (tema se pojavi dvakrat za drugo osebo). 3) Lastnost oživljajočega Duha, ki daje dar jezikov, je predstavljena z neprekinjenim gibanjem šestnajstink (tema nastopi 12-krat in pomeni Cerkev z 12 apostoli).

2. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (BWV 669 – Kyrie, Bog Oče v večnosti). Koral izhaja iz gregorijanskega *Kyrie, fons bonitatis* in je okrašen v sopranu, ki predstavlja glas Boga Očeta. Kontrapunkt vstopi 21-krat (toliko je tudi koralov v zbirki) in to 14-krat v normalnem in sedemkrat v obratnem gibanju.

3. Christe, aller Welt Trost (BWV 670 – Christe, tolažba vsega sveta). Koral je v srednjem glasu, kajti Kristus je srednik med Bogom in ljudmi. Tudi tu kontrapunkt vstopi 21-krat.

4. Kyrie, Gott heiliger Geist (BWV 671 – Kyrie, Bog Sveti Duh). Tema petglasne polifonije je v basu. Kontrapunkt se pojavlja vedno kanonično z obratnim postopom kot podoba smrti in vstajenja. – Ta veličastni triptih sestavljajo torej tri krila, komponirana v enovitem slogu. Dopolnjujejo se med seboj, s tonaliteto Es–dur pa so najtesneje povezana tudi s preludijem. Vsa tri so najpopolnejši vzor nemškega orgelskega moteta. Cantus firmus v zelo dolgih notah je razdeljen na posamezne vrstice, ki jih ločujejo medigre: vsako od vrstic namreč napoveduje predimitacija v krajših notnih vrednostih.

5. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (BWV 672 – Kyrie, Bog Oče v večnosti). Fugeta v $3/4$ taktu z rastočim kontrapunktom, ki pomeni prošnjo k Očetu, obravnava samo prvi dve noti koral.

6. Christe, aller Welt Trost (BWV 673 – Christe, tolažba vsega sveta). Fugeta v $6/8$ taktu z značilno sinkopo v kontrapunktu in tolažječimi padajočimi osminkami vzame za temo prvi vrstici koral v celoti.

7. Kyrie, Gott heiliger Geist (BWV 674 – Kyrie, Bog Sveti Duh). Tema koral so prve od skupin po treh osmink. $9/8$ takt te fugete je povezava prejšnjih dveh: kakor Duha izhaja iz Očeta in Sina.

8. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (BWV 675 – Slava

Bogu na višavah). Triglasje s koralom v altu, medtem ko ostala dva glasova posamezne vrstice napovedujeta s predimitacijo.

9. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (BWV 676 – Slava Bogu na višavah). Tema tega vélikega korala je najprej v sopranu, nato se svobodneje razdrobi med obema manuala, proti koncu pa nastopi v kanonu med sopranom in pedalom, da izrazi besedilo »Bog nam je dal svoj pristanek«.

10. Fughetta super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (BWV 677 – Fugeta na Slava Bogu na višavah). Kratka fugeta brez pedala je zgrajena na prvih dveh vrsticah korala. Kot vidimo, je Bach v čast Troedinemu v zbirko uvrstil tri obdelave tega korala.

11. Dies sind die heil'gen zehn Gebot' (BWV 678 – To je deset Božjih zapovedi). Vélika različica korala o desetih zapovedih, razkošna petglasna polifonija, je eden od vrhov te zbirke. V desnici dva visoka glasova tketa svobodne imitacije in skupaj z basom sestavljata trio, v levici se oglašá cantus firmus v dveh srednjih glasovih v kanonu v oktavi. Kanon pomeni spoštovanje Božjega zakonika, dva glasova pa dve tabli, na katerih je vklesan. Kromatične drznosti v treh sklepnih taktih pomenijo strah pred Božjo jezo.

12. Fughetta super: Dies sind die heil'gen zehn Gebot' (BWV 679 – Fugeta na To je deset Božjih zapovedi). Ponavljajoče se note v temi (vseh je 14) s svojo vztrajnostjo dopovedujejo, kako zelo pomembno je ubogati deset zapovedi. Tema vstopi desetkrat.

13. Wir glauben all an einen Gott (BWV 680 – Vsi verujemo v enega Boga). V tej skladbi, ki je protestantski credo, sploh ne slišimo korala samega. Začetek prve vrstice, preoblikovan s sinkopo, postane tema triglasne fuge, kateri se zoperstavlja pedal, ki z lastno, vedno enako glasbo opiše pot navzgor in navzdol. Prav pri koncu skladbe je mogoče v tenorju najti zadnja vrstica korala »Vse je v njegovi moči«.

14. Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott (BWV 681 – Fugeta na Vsi verujemo v enega Boga). Ritem francoske uverture daje molitvi veroizpovedi značaj zmagoslavlja.

15. Vater unser im Himmelreich (BWV 682 – Oče

naš v nebesih). Poznavalci občudujejo Bachovo neverjetno kompozicijsko drznost in dotlej nikoli slišani modernizem. Petglasje sestavljajo kanoni, okrašeni svobodni glasovi in neprekinjene osminke v pedalu. Posebna težava za izvajalca je v tem, da vsak roka igra en svobodni glas in en glas koral. Poleg tega se prepletajo različni ritmi, posebno lombardski ritem s kratko noto na težki dobi. Mnoge nerazvezane disonance in spotikajoči se ritmi so naporni tudi za poslušalca, ki ostaja v veliki napetosti vse do konca skladbe.

16. Vater unser im Himmelreich (BWV 683 – Oče naš v nebesih). Tema je v sopranu, ostali trije glasovi prinašajo motiv šestnajstink, ki je v začetku pretežno padajoč, proti koncu pa vse bolj prevladuje gibanje navzgor.

17. Christ, unser Herr, zum Jordan kam (BWV 684 – Kristus, naš Gospod, je prišel k Jordanu). V tej razgibani, veseli skladbi so posamezne vrstice koral v tenorju (igra ga pedal), medtem ko šestnajstinke v basu ponazarjajo žuborenje Jordana, dva visoka glasova v polifoniji pa pogovor med Jezusom in Janezom Krstnikom. Isti koral je Bach dal peti tenorju v uvodnem zboru v kantati BWV 7 za praznik Janeza Krstnika.

18. Christ, unser Herr, zum Jordan kam (BWV 685 – Kristus, naš Gospod, je prišel k Jordanu). Triglasna fugeta o Jezusovem krstu v Jordanu je izredno zgoščena polifonija z obrati, diminucijami in neverjetno spretnimi stretami. Tudi tu naj bi živahne šestnajstinke ponazarjale žuborenje vode.

19. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (BWV 686 – Iz globočine kličem k tebi). To je eden redkih šestglasnih koralov za polne orgle z dvojnim pedalom. Zaradi veličastnega kontrapunkta ga primerjajo z *Glasbenim darilom*. Po vsaki ekspoziciji zaigra organist temo koral v dolgih notah z desno nogo, medtem ko leva igra bas. Izraz skladbe je presunljivo čustvo obupa.

20. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (BWV 687 – Iz globočine kličem k tebi). Triglasje s predimitacijo napoveduje posamezne vrstice koral, ki se oglašajo v sopranu.

21. Jesus Christus, unser Heiland (BWV 688 – Jezus Kristus, naš Odrešenik). Tokata brez prekinitev, v kateri

sopran in bas v kanonu slikata jezo Boga iz Stare zaveze. Posamezne vrstice korala v mirnih, dolgih notah igra pedal (slišimo ga v altu) in opeva blaženost odrešenih, zasluženost s Kristusovim trpljenjem.

22. Fuga super: Jesus Christus, unser Heiland (BWV 689 – Jezus Kristus, naš Odrešenik). Razpoloženje tesnobe je tu izraženo z učenim kontrapunktom in mnogimi disonancami.

23. Duetto (BWV 802)

24. Duetto (BWV 803)

25. Duetto (BWV 804)

26. Duetto (BWV 805) Štirje dueti, obsežne dvoglasne invencije, štejejo med najbolj skrivnostna Bachova dela. Najboljši izvedenci še vedno ugibajo, kakšen naj bi bil njihov pomen. Vsekakor so štiri glasbene mojstrovine, katerih tonalitete sestavljajo rastoči tetrakord e–F–G–a.⁸² Albert Schweitzer ima zelo drzno mnenje: »Dueti nimajo nobene veze s *Tretjim delom klavirskih vaj*. Verjetno so pri notografiranju zašli v zbirko.«⁸³ Gotthold Frotscher pa meni, da so bili dueti namenjeni igranju med obhajilom, kar je zelo verjetno.⁸⁴

27. Fuge Es–dur (BWV 552b – Fuga v Es–duru). Fuga je zgrajena na treh temah, prav tako posvečenih trem Božjim osebam in je vsa v sebi sklenjena v njih češčenju. Es–dur ima tri nižaje. Prva tema, ki opisuje veličastvo Boga Očeta, ima 36 taktov ($3 + 6 = 9 = 3 \times 3$, poveličevanje Svete Trojice). Tema se oglasi 12–krat (apostoli in Cerkev). Tudi Bach slavi Sveto Trojico, saj je prva tema tudi Bachov podpis ($B + G + C + B + [E+s] + D = 2 + 7 + 3 + 2 + [5+18] + 4 = 41 = J. S. Bach$). Druga tema o Kristusu–človeku ima 21 vstopov (tudi število koralov v zbirki je 21), v njen potek se šestkrat vključi tema Boga Očeta ($6 = 3 \times 2$ in pomeni dokončanje stvarstva v šestih dneh). Ta fuga ima 45 taktov: $4 + 5 = 9$. Tretja tema, ki z ritmom obrednega plesa prikazuje

82 Prim. A. Tomanič, *Vaje za klaviaturo in drugo*, v: CG 93 (2000), 24–30.

83 Prim. A. Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Wiesbaden 111990, 251.

84 Prim. G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 41978,

delovanje Svetega Duha, ima 21 vstopov. Ob njej se prva tema oglasi devetkrat. Tudi ta del ima, enako kot prvi, 36 taktov. Prva tema vstopi v celotni fugi 27–krat, toliko pa je tudi število vseh skladb v zbirki. Ta čudovita glasbena, kontrapunktična in celo številčna zgradba nam odkriva Bacha, pogosto žalostnega in užaljenega, trpečega človeka, kako se v premišljevanju (prva fuga), dejanju (druga fuga) in vriskajočem radovanju (tretja fuga) vtaplja v skrivnost Boga.⁸⁵ Albert Schweitzer⁸⁶: Trojna fuga, ki jih sklene je predstava Svete Trojice. V treh med seboj povezanih fugah se javlja vedno ista tema, vendar vsakokrat z drugačnim značajem. Prva fuga je mirna in slovesna v enakomernem ritmu; v drugi fugi je tema zakrita in se le poredkoma javi v svoji resnični obliki; to bi pomenilo, da je Božji Sin postal Sin človekov; v tretji fugi v šestnajstinkah lahko vidimo binkoštno dogodke.

Priporočila za izvedbo maše

Bach ni mislil, da bi pri eni maši izvajali vse nanizane skladbe, ampak naj bi izbrali tiste, ki se jim zdijo bolj primerne glede na to, ali je bogoslužje v slovesnejši ali preprostejši obliki.

Slovesnejše izvajanje bi okvirno zgledalo takole:

1. Praeludium Es–dur (552a)
2. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Cantus fir. im Sopran a 2 Clavier e Pedale)
3. Christe, aller Welt Trost (Cantus firmus im Tenor a 2 Clavier e Pedale)
4. Kyrie, Gott heiliger Geist (a 5 Cantus fir. im Tenor a 2 Clavier e Pedale)
9. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (a 2 Claviere e Pedale)
11. Dies sind die heil'gen zehn Gebot' (C. f. im Kanon a 2 Clavier e Pedale)
13. Wir glauben all an einen Gott (In Organo pleno)
15. Vater unser im Himmelreich (Cantus fir. im Kanon a 2

85 *Prim. A. Tomanič, Triosonate ter preludiji in fuge, v: CG 93 (2000), 155–165.*

86 *Prim. A. Schweitzer, Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 111990, 241.*

Clavier e Pedale)

17. Christ, unser Herr, zum Jordan kam (a 2 Clavier e Cantus fir. im Pedale)
19. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (a 6 In Organo pleno con Pedale doppio)
21. Jesus Christus, unser Heiland (a 2 Clavier e Cantus firmus im Pedale)
27. Fuge Es–dur (552b)⁸⁷

5. Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (Alio modo. Manualiter)
6. Christe, aller Welt Trost
7. Kyrie, Gott heiliger Geist
8. Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (a 3 Cantus firmus im Alt)
10. Fughetta super: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' (Manualiter)
12. Fughetta super: Dies sind die heil'gen zehn Gebot' (Manualiter)
14. Fughetta super: Wir glauben all an einen Gott (Manualiter)
16. Vater unser im Himmelreich (Alio modo. Manualiter)
18. Christ, unser Herr, zum Jordan kam (Alio modo. Manualiter)
20. Aus tiefer Not schrei' ich zu dir (Alio modo. Manualiter)
22. Fuga super: Jesus Christus, unser Heiland (a 4 Manualiter)
23. Duetto (e)
24. Duetto (F)
25. Duetto (G)
26. Duetto (a)

Tretji del klavirskih vaj, ki ga sestavljajo različne predigre h katekizemskim in drugim napevom, za orgle. To je naslov nove Bachove izdaje iz leta 1739. Dva Bachova tiska klavirskih

⁸⁷ Prim. W. Schmieder, *Bach–Werke–Verzeichnis (BWV)*, Leipzig 1971.

vaj sta že izšla, in sicer leta 1731 *Prvi del* (*Šest partit*), leta 1735 pa *Drugi del* (*Italijanski koncert* in *Francoska uvertura*); vse skladbe so za dvomanualni cembalo. Skupaj s *Četrtnim delom* (*Goldbergove variacije*) sestavljajo prvo skupino od Bachovega neizmerne opusa, ki je šla v tisk. Iz tega lahko sklepamo, da je zbirko zelo skrbno pripravil z vidika skladatelja in urednika, saj so te zbirke pomenile (poleg *Glasbenega darila* in *Umetnosti fuge*) povzetek za dokaz, kako daleč lahko pride človek v svoji umetnosti v obvladovanju različnih slogovnih oblik (koncert, suita, koralna predigra, kanon, fuga, variacije). In vse so neprekosljive vrhunske umetnine!

Tretji del klavirskih vaj začne po mašnem bogoslužju s preludijem in konča z ustrezno fugo. 21 koralnih prediger sestavljajo srž dela: *Kyrie* in *Gloria* iz bogoslužja evangeličanske maše ter šest koralov Martina Lutera h glavnim delom *Katekizma*. S katekizemskimi koralami je Bach izbral tiste, ki so bili določeni za vsak čas cerkvenega leta in so bili zato zanj še iz šolske dobe znani. Jasno je, da so ti napevi našli svoje mesto tudi pri bogoslužju. Kot je Luter pripravil dva katekizma -velikega in malega – tako je tudi Bach vsak napev predstavil v dveh oblikah. Vendar je v razširjeni naslov *Tretjega dela* kot *Orgelska maša* zavajajoč, kajti za razliko pristnih orgelskih maš v nobenem primeru ni bila mišljena za celotno izvedbo pri bogoslužju.

Ob preiskavah izvirnega tiska ugotovimo, da je zbirka počasi nastajala: *Preludij in fuga v Es-duru* ter male obdelave katekizemskih napevov so pozneje vstopili v zbirko. Kot zadnji del so vstopili štirje dueti.

Največji del skladb je bil skomponiran za to zbirko. Vsaka koralna predigra je zelo individualno pripravljena. Pri številnih skladbah te zbirke lahko zasledimo njihovega prejšnjega vzornika ali poznejšega posnemovalca. Bach je zaznamoval sakralen značaj skladbe s podatki iz Nove zaveze: Toliko je knjig v Novi zavezi, kot je delov v Orgelski maši: 27 (preludij, 21 koralnih prediger, 4 dueti, fuga).

1. Preludij v Es-duru

Pro organo pleno t. j. za izvedbo s polnimi orglami. Preludij in fuga sestavljata začetek in sklep *Orgelske maše* in je Bachova zadnja prosto zasnovana skladba. V svoji veččlenjenosti namiguje na klasičen sonatni stavek s svojimi

notranjimi kontrasti. Uverturi podobna uvodna skladba – kot simbioza treh različnih narodnostnih slogov (Francija, Italija, Nemčija) – ima tri predznake (Es-dur), je sestavljena iz treh delov in uporablja tri teme. S tem nazorno nakazuje na Sveto Trojico in predstavlja Boga Očeta kot Kralja v prvi temi (v slogu francoske uverture), njegovega Sina Jezusa Kristusa v drugi temi (v tehniki italijanskega koncerta) in Svetega Duha v tretji temi (v nemško-bachovskem fugiranjem slogu).

2. Kyrie

Kyrie; Gott Vater in Ewigkeit, groß ist dein Barmherzigkeit, aller Ding ein Schöpfer und Regierer, Kyrie eleison.

Gospod: Bog Oče v večnosti, velika je tvoja milosrčnost, vseh stvari Stvarnik in Vodnik, Gospod, usmili se.

3. Christe

Christe, aller Welt Trost, uns Sünder allein hast erlöst. O Jesu, Gottes Sohn, unser Mittler bist in dem höchsten Thron, zu dir schreien wir aus Herzensbegier: Christe eleison.

Kristus, Tolažnik vsega sveta, ti si nas grešnike odrešil. O Jezus, Božji Sin, ti si naš srednik pri najvišjem prestolu, k tebi vpijemo iz vsega srca, Kristus, usmili se.

4. Kyrie

Kyrie, Gott heiliger Geist, tröst, stärk uns im Glauben allermeist, dass wir am letzten End fröhlich abscheiden aus diesem Elend, Kyrie eleison.

Gospod, Bog Sveti Duh, tolaži, kar najbolj nas utrdi v veri, da se bomo ob zadnjem koncu srečno poslovili iz te revščine, Gospod, usmili se.

V treh »velikih« priredbah v starem slogu (stile antico) je Bach ta za velike praznike določen Kyrie postavlja Bach *cantus firmus* (koralno melodijo) v prvem delu v sopranu (kornet), v drugem se pojavi v tenorju (Tierce en taille), v tretjem (pleno z miksturami) se pretolče cantus firmus od basa naprej tudi gost preplet petglasnega stavka (ricercare).

Vse tri predelave so »orgelski moteti« popolnega načina, pri katerem *cantus firmus*, pri katerem nastopi *cantus firmus* v velikih notnih vrednostih.

Tri „male“ (brez pedala) priredbe se pojavijo v različnih fug fug-tehnikah.

5. Gloria

Allein Gott in der Höh sei Ehr und Dank für seine Gnade,
darum dass nun und nimmermehr uns rühren kann kein
Schade.

Ein Wohgefalln Gott an uns hat; nun ist groß Fried ohn'
Unterlass,

all Fehd' hat nun ein Ende.

Wir loben, preis'n, anbeten dich, für deine Ehr wir danken,
dass du, Gott Vater ewiglich regierst ohn' alles Wanken,
Ganz ungemess'n ist deine Macht, fort g'schieht, was dein
Will hat bedacht,

wohl uns des feinen Herren.

Samo Bogu na višavah naj bo čast in zahvala za njegovo
milost,

ker od zdaj naprej se nas ne more dotakniti nobena škoda.

Bog je imel z nami zadovoljstvo; zdaj je velik mir brez
prestanka,

vsak spor ima svoj konec.

Hvalimo, molimo te, poveljučujemo te, zahvaljujemo se ti
zaradi tvoje velike slave

[Besedilo verjetno manjka.]

Velike 5-glasne priredbe (dva manuala in pedal) je označeno s posebnimi Rafinesami in izbrani kompozicijski obliki: *Cantus firmus* nastane med altom in tenorjem /trobenta in krummhorn), nad njim dva samostojni sopranska glasa (oboa in nasat 2 2/3') v slogu konvcertnega stavka iz Bachovih kantat. Strogo kanonsko vodenje antusa firmusa pomeni, pred nas postavljen Božji zakon (deset zapovedi). Ta neizprosnost je podprta z večnim, silovitim korakom pedalnega glasu (32').

V „malih“ priredbah (izveden z jezičniki) je slišen, kako Mojzes s kladivom kleše deset zapovedi v kamnito tablo.

6. *Credo*

Mi vsi verujemo v enega Boga, Stvarnika nebes in zemlje, ki se nam je dal za Očeta, da smo postali njegovi otroci.

On hoče nas vsak čas hraniti, telo in dušo dobro zavarovati;
Pred vsako nesrečo nas hoče braniti, nobena bolečina se nam ne sme zgoditi.

On skrbi za nas, varuje in čuva; stavi vse v svojo moč.

V „veliki“ priredbi (na francoski način organo pleno: grand jeux z vsemi korneti in jezičniki) se Bach odpove
Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer Himmels und der Erden,

der sich zum Vater geben hat, dass wir seine Kinder werden.

Er will uns allzeit ernähren, Leib und Seel auch wohl bewahren;

Allem Unfall will er wehren, kein Leid soll uns widerfahren.

Er sorget für uns, hüt' und wacht; es steht alles in seiner Macht.

In der „großen“ Bearbeitung (in der französischen Form des Organo pleno:

7. *Oče naš*

Vater unser im Himmelreich, der du uns alle heißest gleich Brüder sein und dich rufen an und willst das Beten von uns han. Gib, dass nicht bet' allein der Mund, hilf, dass es geh von Herzensgrund.

Amen, das ist: Es werde wahr

[Od tu ni več besedila.]

ORGELSKA ZAKONODAJA

[BOGO-III-Zakonodaja.doc]

1. Klemen VIII. (1592-1604)
2. Aleksander VII. (1655–1667)
3. Benedikt XIV. (1740–1758)
4. Leon XIII. (1878–1903)
5. Pij X. (1903-1914)
6. Pij XI. (1922-1939)
7. Pij XII. (1939-1958)
8. Pavel VI. (1963-1978)
9. Janez Pavel II. (1978–2005)
10. Benedikt XVI. (2005)

Cerkvena avtoriteta ni bila preveč zadovoljna z ljudskim slogom v glasbi 14. stoletja in v poznejši dobi pred katoliško prenovo. Papež Janez XXII. je to izjavil v buli iz leta 1324 z naslovom *Docta Sanctorum Patrum*. Bula sicer ne govori o orglah in jih niti ne omenja, se pa nekatera načela dajo prenesti od petja k orglam. Bula je med prvimi poizkusi Cerkve, da bi prenovila cerkveno glasbo. Med drugim piše: »Skromno naraščanje in umirjeno padanje gregorijanskega petja sta povsem zatemnjena. Glasovi se neprestano zibljejo naprej in nazaj, s tem pa zastrupljajo uho, namesto da bi ga božali; medtem pa pevci skušajo nadomestiti glasbena čustva s kretnjami. Posledica vsega tega je, da je pobožnost, pravi cilj čaščenja, prezrta, in pokvarjenost, ki bi jo morali zapoditi, pa spodbujena. Vsekakor ni naša volja, da bi prepovedali občasno rabo nekaterih konsonanc (polifonije), ki zakrivajo lepoto melodije. Te intervale je treba peti nad cerkvenim petjem, vendar na tak način, da celovitost pesmi ostane nedotaknjena in da se v predpisani glasbi nič ne spremeni.« – Celotna listina ima naslov *Extravagantes communes*, tretja knjiga *De vita et honestate clericorum*, poglavje o glasbi pa *Docta sanctorum patrum*.⁸⁸

88 Prim. F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, Roma 1947, 47–48.

1. Pij IV. (1559-1565)⁸⁹

Tridentinski koncil (1545-1563)

Propad in liturgična anarhija, ki je bila ob koncu srednjega veka zelo razširjena, je dopuščala veliko zlorab. Posamezni protesti so temu nasprotovali. Cerkev je morala počakati na tridentinski koncil (1545–1563) in na reforme, ki so mu sledile, da je zakonodajo o cerkveni glasbi vsaj načelno uredila. Koncil, ki je zasedal v Tridentu na severu Italije, je obravnaval vprašanja, ki so bila pomembnejša od cerkvene glasbe. Zato so o glasbi govorili šele tik pred sklepom koncila, in to na 22., 23. in 24. seji (17. septembra 1562, 15. julija 1563 in 11. novembra 1563), ter nato sklepe predložili generalni skupščini. Koncil je posebej obdelal štiri področja: skrajšanje liturgičnih tekstov, nerazumljivost svetih besedil, vrivanje necerkvenih pesmi in o časnih in razvlečenih skladbah za orgle. Prav o zadnjem je koncil govoril le mimogrede, ko je odločil, naj se z glasbenimi inštrumenti ne vnaša posvetna glasba v bogoslužje.⁹⁰ Na 22. seji 17. septembra 1562 je bil izdan *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae*, ki pravi: »Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit.« Čez eno leto, 5. septembra 1563, na 24. seji pa so koncilski očetje dodali: »Caetera, quae ad debitum in divinis officiis regimen spectant, deque congrua in his canendi seu modulandi ratione [...] synodus provincialis pro cujusque provinciae utilitate et moribus certam cuique formulam praescribet. Interea vero episcopus non minus quam cum duobus canonicis in iis, quae expedire videbuntur, poterit providere.« S tem je Tridentinski koncil škofom naložil posebno skrb za vredno cerkveno glasbo izročil.⁹¹

89 *Prim. M. Benedik, Papeži od Petra do Janeza Pavla II., Ljubljana 1996, 245-246: Giovanni Medici (Milano, 31. 3. 1499 – Rim, 9. 12. 1565) je bil 26. decembra 1559 izvoljen za papeža. Ni spadal med pristaše cerkvene prenove, pač pa ga je k temu odločno spodbujal njegov nečak sv. Karel Boromejski, katerega je leta 1560 imenoval za milanskega nadškofa in kardinala. Pod njegovim vplivom je Pij IV. sklical tretje in zadnje zasedanje tridentinskega koncila (1562-1563). 26. januarja 1564 je potrdil vse koncilске dekrete.*

90 *Prim. R. F. Hayburn, Papal Legislation on Sacred Music, Collegeville 1979, 28.*

91 *Prim. Cerkevna določila glede glasbe, v: CG I (1878), 37–38.*

2. Klemen VIII. (1592–1604)⁹²

Škofovski obrednik (1600)

Prva uradna cerkvena knjiga, ki omenja orgle, je *Caeremoniale episcoporum* ali *Škofovski obrednik*, ki ga je leta 1600 izdal papež Klemen VIII. V obdobju pred motu proprijem je najbolj natančno spregovoril o orglah *Škofovski obrednik*, drugi odloki jih le mimogrede omenjajo. *Škofovski obrednik*, ki prinaša navodila za opravila škofov med bogoslužjem, je leta 1600 izdal papež Klemen VIII. Bil je vključen v apostolsko konstitucijo *Cum novissime* z dne 14. julija 1600. *Caeremoniale episcoporum* je primarno namenjen uporabi v metropolitanskih, katedralnih in kolegiatnih cerkvah. Komentira obrede pri mašah, večernicah in drugih delih molitvenega bogoslužja. V 28. poglavju govori *O orglah, organistu in glasbenikih oziroma pevcih ter o pravilih, ki naj se jih držijo pri svetih opravilih*:

»Vse nedelje in praznike med letom, ko se ljudje zdržijo hlapčevskih del, se spodobi, da se v cerkvi uporabljajo orgle in petje. K tem nedeljam pa ne štejemo adventnih in postnih nedelj, razen tretje adventne, ki ji pravimo *Gaudete* (Veselite se), in četrte postne, ki ji pravimo *Laetare* (Raduj se). Ravno tako so izjeme prazniki in delavniki v adventu in postu, ki se na slovesen način praznujejo, npr. oznanjenje, veliki četrtek, velika sobota in podobni, in kadarkoli je potrebno slovesno in radostno praznovanje zaradi kakšnega pomembnega vzroka. Primerno je igrati na orgle, ko škof prihaja v cerkev, da bo tam slovesno obhajal sveta opravila, in ko iz cerkve odhaja po slovesnem opravilu. Igra naj se tudi, ko vstopa apostolski legat, kardinal, nadškof ali drugi škof, ki ga hoče domači škof počastiti, dokler omenjeni molijo ob začetku svetih opravil.

Pri jutranjicah, ki se za večje praznike slovesneje obhajajo, se lahko orgle oglasijo s himno (*Tebe Boga hvalimo*), kakor

92 Prim. M. Benedik, *Papeži od Petra do Janeza Pavla II.*, Ljubljana 1996, 251: Ippolito Aldobrandini (Fano, 1536 – Rim, 5. 3. 1605), ki je bil odličen pravnik, je leta 1585 postal kardinal in bil papežev legat na Poljskem. 30. januarja 1592 je bil izvoljen za papeža. Bil je iskreno pobožen, obenem pa je imel rad zunanji blišč. Leta 1592 je dal natisniti *Vulgato clementino*, leta 1596 indeks prepovedanih knjig. Pod njegovim pontifikatom je inkvizicija kot krivoverca obsodila Giordana Bruna na grmado.

tudi pri večernicah in na začetku jutranjic v božični noči. Pri večernicah, jutranjicah ali pri maši je pravilno, da prvo vrstico pesmi in himen ter vrstice, pri katerih je treba poklekni (Tebe torej prosimo, V zakramentu vse svetosti), ko je Najsvetejše izpostavljeno na oltarju, zbor poje. To velja tudi za vrstico (Slava Očetu), čeprav je zbor zapel vrstico, ki je bila neposredno pred njo. Isto naj velja za zadnjo vrstico himen. Pri drugih kanoničnih urah, ki se opravljajo v koru, ni navade, da bi se vmes uporabljale. Če pa kje je (orgle igrajo med kanoničnimi urami ali v kateri izmed njih, na primer pri tretji, zlasti v času, ko si škof, ki bo slovesno maševal, nadeva sveta oblačila) – tam naj se taka navada ohrani. Opomniti pa je treba: kadarkoli se namerava kaj peti z orglami ali izmenično odgovoriti na vrstico himne ali pesmi, naj to govori ali poje pevec z razločno izgovarjavo. Pri slovesnih večernicah je navada, da orgle igrajo na koncu vsakega psalma in izmenično pri vrsticah himne in pesmi (Moja duša poveljučuje), držati pa se je treba zgoraj navedenih pravil.

Pri slovesni maši naj orgle igrajo izmenično, ko se moli *Gospod, usmili se, Slava*, na začetku maše, po berilu, pri darovanju, svet, ko se povzdiguje Najsvetejše, z resnejšim in nežnejšim glasom, prav tako pri jagnje Božje izmenično in pri vrstici pred poobhajilno prošnjo ter na koncu maše. Ko se pri maši moli veroizpoved, naj se orgle ne oglašajo, ampak naj zbor razumljivo izgovarja besedilo.

Paziti pa je treba, da glas orgel ne bo razuzdan ali pohoten in da se z njimi ne izvajajo pesmi, ki se ne spodobijo za opravila v cerkvi – nič posvetnega in zabavnega. Orglam naj se ne dodajajo drugi glasbeni inštrumenti. Tega naj se držijo tudi pevci in glasbeniki, da se harmonija glasov, ki je določena za rast pobožnosti, ne bi zlorabljal za lahkomiselne in razuzdane stvari. Src poslušalcev naj ne odvrča od premišljevanja Božjih stvari, ampak naj bo pobožna, razločna in razumljiva.

Pri mašah in opravih za rajne ne uporabljamo ne orgel ne glasbe, ki jo imenujejo 'figurata', ampak le petje, kakor ga uporabljamo tudi v adventnem in postnem času in pa ob delavnikih.⁹³

93 *Prim. Caeremoniale episcoporum, Venetiis MDC, 51–52, A. Pons, Droit ecclésiastique et Musique sacré III, St.-Maurice*

3. Aleksander VII. (1655–1667)⁹⁴

Konstitucija Piae sollicitudinis studio (1657)

Aleksander VII. (1655–1667) je 23. aprila 1657 izdal konstitucijo *Piae sollicitudinis studio*. Kmalu je Kongregacija apostolskega obiska je 30. julija 1665 izdala dokument, kako naj se razlaga aleksandrijska konstitucija: »Sacra Visita apostolica, da bi mogla natančno izvajati konstitucija svetosti Našega Gospoda o glasbi, z ustnim privoljenjem Njegove svetosti, ukazuje in zahteva, da skladbe z orgelsko spremljavo, ki se bodo v bodoče izvajale v rimskih cerkvah, med izvajanjem bogoslužja ali je izpostavljen najsvetejši Zakrament, naj se natančno upoštevacjo naslednja določila.« Sledi deset določil, od katerih pa nobena ne zadeva orgel.⁹⁵

Kljub temu je prišlo tudi do novih določb. Že leta 1650 je papež Inocenc X. (1644–1655) ukazal *Caeremoniale episcoporum* prenoviti. Benedikt XIII. (1724–1730) je določil, da je *Caeremoniale episcoporum* obvezen za vso Cerkev.⁹⁶

4. Benedikt XIV. (1740–1758)⁹⁷

a) Okrožnica Annus qui (1749).

1960,132-135.

94 Prim. M. Benedik, *Papeži od Petra do Janeza Pavla II.*, Ljubljana 1996, 256–257: Fabio Chigi (Siena, 1599 – Rim, 22. 5. 1667) je bil kot cerkveni diplomat nuncij v Kölnu. Po treh mesecih konklava je bil izvoljen za papeža leta 1655. Švedska kraljica Kristina je leta 1665 prestopila v katoliško Cerkev. Težave je imel z Ludvikom XIV., ki je zahteval preveč pravic. Pod njegovim pontifikatom je v baziliki sv. Petra arhitekt Bernini postavil v oltar s katedro in obdal Trg sv. Petra z dvema stebriščema, ki ju sestavlja 284 stebrov.

95 Prim. F. Romita, *Ius musicae liturgicae*, Roma 1947, 87.

96 Prim. R. F. Hayburn, *Papal Legislation on Sacred Music*, Collegeville 1979, 485.

97 Prim. M. Benedik, *Papeži od Petra do Janeza Pavla II.*, Ljubljana 1996, 262–264: Prospero Lambertini (Bologna, 1675 – Rim, 3. 5. 1758) je leta 1727 postal škof v Anconi, leta 1728 kardinal, od leta 1731 je deloval kot nadškof v Bologni. Konklave po smrti Klemenca XII. je bil najdaljši v novejši zgodovini papeštva: trajal je kar dobrega pol leta, preden so 17. Avgusta 1740 izvolili kardinala Lambertinija. Zelo izobraženi bolonjski nadškof se je precej ukvarjal s pisanjem. Znana so njegova teološka dela o svetniških procesih.

Okrožnica *Annus qui* z dne 19. februarja 1749 je zelo obsežna in zgoščena, pa tudi priročna in jasna.⁹⁸ Dokument o cerkveni glasbi obravnava petje pri molitvenem bogoslužju, uporabo glasbenih inštrumentov, orgelsko glasbo, gregorijansko petje, polifonijo in moderno glasbo. Tudi ta dokument v začetku izključi uporabo glasbenih inštrumentov, toda nato s simpatijo predstavi nazore sodobnih »avtorjev« in argumente, ki so jih navajali v prejšnjih desetletjih v prid uporabe glasbenih inštrumentov v bogoslužju. Njegova odločitev je, »da se mora obsoditi le zloraba«. Najprej je to nenaravna in posvetna glasba, ki jo načelno zavrača. V odlomku okrožnice, ki govori o glasbenih inštrumentih, papež poudarja, da »je potrebno ločiti cerkveno petje in glasbo od teatralne glasbe. To moramo obvezno storiti, ker se danes figurativno petje, združeno z igranjem na inštrumente, pojavlja v gledališčih, pa tudi v cerkvah.«⁹⁹ Potem našteje inštrumente, ki jih dovoljuje in tiste, ki jih ne. Orglam, glede na mnenje prednikov in drugih pomembnih mož, daje v bogoslužju prednost. V tej zvezi je posebej odločilno mnenje prvega milanskega koncila, ki ga je vodil sv. Karel Boromejski in pravi: »V cerkvi naj igrajo le orgle. Flavte, rogovi in drugi glasbeni inštrumenti ne pridejo v poštev.«¹⁰⁰ Nato določi primerno vlogo teh inštrumentov: »Uporabljajo se lahko le za dopolnjevanje besed, ki so osnova petja, tako da poslušalci vedno bolj dojemajo pomen besedil. Tako naj vernike nagibajo k duhovnim stvarim.«¹⁰¹ Okrožnica *Annus qui* je lep primer povzetka zakonodaje, ki je praktičen prikaz problemov cerkvene glasbe v tem času.

Ko se je v 18. stoletju po cerkvah začela širiti instrumentalna glasba čez postavljene ji meje, je to poglavarja Cerkve Benedikta XIV. napotilo, da je, potem ko je zaslišal mnenje svetovalcev strokovnjakov, izdal okrožnico o instrumentalni glasbi v cerkvah. Ta okrožnica je velike pomembnosti zaradi tega, ker določa, kako naj se uporabljajo glasbeni inštrumenti na cerkvenih korih. Pravi: »Trudili smo se, da smo o tej reči svet modrih mož ter izvrstnih glasbenih mojstrov. Skladal se boš, častiti brat, z njihovimi nazori, da, če

98 *Prim. R. F. Hayburn, Papal Legislation on Sacred Music, Collegeville 1979, 92.*

99 *Prim. R. F. Hayburn, Papal Legislation on Sacred Music, Collegeville 1979, 103.*

100 *Benedikt XIV., Annus qui, 11; prim. R. F. Hayburn, n. d., 103.*

101 *Benedikt XIV., Annus qui, 12; prim. J. Gelineau, n. d., 154.*

se uporabljajo po cerkvah tvoje škofije glasbeni inštrumenti, razen orgel ne dovoliš nobenih drugih kot kontrabas, violončelo, fagot, violo in violino. Le ti inštrumenti morejo glasove pevcev podpirati in povzdigniti. Prepovedati pa moraš pavke, lovske rogove, trobente, mandoline in podobne inštrumente, ki dajejo glasbi gledališčni značaj [...] Če se pa inštrumenti neprenehoma oglašajo [...] torej glasove pevcev in razumevanje besedi tlačijo in ovirajo, potem je taka raba inštrumentov napačna, zaveržljiva in prepovedana.«¹⁰²

Ker je v glasbenem razvoju posvetna gledališka glasba prevzela vodilno vlogo in je vedno bolj vplivala na cerkveno glasbo, je papež Benedikt XIV. 19. februarja 1749 izdal okrožnico *Annus qui*, s katero je hotel urediti cerkveno glasbo po navodilih tridentinskega koncila. Okrožnica na prvem mestu vsebuje navodila za Sveto mesto, ki je v svetem letu 1750 pričakovalo številne romarje iz vsega sveta. Romarji naj bi v Rimu slišali vzorno cerkveno glasbo. Iz teh navodil se je razvila cerkvena glasba dunajske klasike, sicer pa so se nekatere misli uresničile šele v romanticizmu. Okrožnica je bila zelo odprta do prihajajoče simfoničnega sloga, zato je cerkvena glasba prerasla zaprtost pred posvetno glasbo.

Po okrožnici *Annus qui* je eden od pomembnejših ciljev cerkvene glasbe prebuditev verskega občutja. Cerkevna glasba potrebuje verski izraz pri skladbah in izvedbah. Cerkevna vokalna in instrumentalna glasba se mora tako slišati, da ne sme spominjati ne na posvetno ne svetno ne gledališko glasbo. Orgelska glasba mora petje podpirati, ne pa ga dušiti ali ovirati razumljivost besedila. Z dovoljenjem ordinarija se smejo uporabljati godala in fagot.

*b) Caeremoniale episcoporum (1742)*¹⁰³

[**Aleš Rupnik**] V prenovljenem *Caeremonialu* se večinoma opira na prvotno besedilo iz leta 1600. Tako govori, kdaj naj orgle igrajo in kdaj ne. Orgle naj igrajo, ko škof sprejema kardinala legata [...] če ni maše za rajne ali ob delavnikih oziroma če ni druge navade [...] naj zvonijo zvonovi in ob slovesnih praznikih naj igrajo orgle. Tu pa ne štejemo adventnih in postnih nedelj, razen tretje adventne, ki ji pra-

102 *Prim. Cerkevna določila glede glasbe*, v: *CG 1* (1878), 37–38.

103 *Prim. Caeremoniale episcoporum, Typis polyglottis vaticanis 1984, (Proemium).*

vimo »Gaudete in Domino«, in četrte postne, ki ji pravimo »Laetare Jerusalem«. Igra se le pri maši. Izjema so prazniki in delavniki v adventu in postu, ki se slovesno praznujejo, npr. sv. Matija, Tomaž Akvinski, Gregor Veliki, sv. Jožef in Marijino oznanjenje. Tako tudi na veliki četrtek samo pri maši in na veliko soboto pri maši in večernicah in kadarkoli je kak pomemben dogodek potrebno slovesno praznovati.¹⁰⁴ Druge določbe so bolj postranskega pomena. Vse pa nakazujejo veliko vrednost orgel v bogoslužju, še posebej pri slovesnih opravilih. Ti odloki in tisti, ki jim sledijo, složno obsojajo zlorabo orgel, in zahtevajo, naj organisti svojo glasbo izvajajo na spodoben in primeren način. Izvajanje gledaliških in opernih skladb je bilo v Božji hiši prepovedano. Tako razmišljajo tudi odlok O svetem bogoslužju *Sul culto divino e sul rispetto alle Chiese* 20. decembra 1824, razglas kardinala Carla Odescalchija z dne 31. januarja 1835, edikt *Le musiche nelle Chiese*, ki ga je 16. avgusta 1842 izdal kardinal Constantinus Patrizi, in *Istrukcija*, ki jo je 18. novembra 1856 izdal isti kardinal.¹⁰⁵

5. Leon XIII. (1878–1903)¹⁰⁶

a) *Caeremoniale episcoporum* v novi izdaji (1886)

Kot smo videli, je *Caeremoniale episcoporum* izdal leta 1600 papež Klemen VIII. Sledili so ponatisi oziroma nove izdaje, ki so jih izdali papeži: leta 1650 Inocenc X., leta 1741 Benedikt XIV. in leta 1886 Leon XIII. Ta izdaja sicer nima papeževega pisma spredaj natisnjenega, ampak dekret Svete kongregacije za obrede, ki se naslanja na papeževo pismo, ki govori o prenašanju praznikov, o tipični izdaji liturgičnih knjig sploh in koralnih knjig posebej ter ga je podpisal kardinal Bartolini 17. avgusta 1886. Izdaja pa je imela

104 *Prim. Caeremoniale episcoporum, Mechliniae 1853, 101.*

105 *Prim. F. Romita, n. d., 103.*

106 *Prim. M. Benedik, Papeži od Petra do Janeza Pavla II., Ljubljana 1996, 292–293: Gioacchino Pecci (Anagni, 1810 – Rim, 20. 7. 1903) je od leta 1843 deloval kot nuncij v Belgiji, leta 1846 je postal nadškof v Perugii, leta 1853 pa kardinal. Med bivanjem v Belgiji se je seznanil z delavskim vprašanjem. Bil je odlično izobražen mož ter človek, ki se je zavedal svoje odgovornosti. Leta 1878 je bil izvoljen za papeža. V teologiji je podpiral neosholastično smer. Napisal je znamenito socialno encikliko *Rerum novarum* (1891).*

nenavadno usodo: bila je umaknjena s trga. Pole 99–102, 107–110, 149–158, 175–186, 202–208 in še nekatere so bile odstranjene in z novimi nadomeščene. Večina teh strani zadeva cerkveno glasbo.¹⁰⁷

Navodila glede glasbe se dajo strniti v naslednje točke:

1. V obče zahteva Cerkev pobožno petje ter da se gleda na pavze. Iz večglasnega petja, naj se izključi vse, kar je spotakljivega in lahkomišlenega; nasproti pa terja, naj bo pobožno, razdeljeno in tekst razumljiv. Naj se ne igrajo nikakršne vetraste, pohujšljive, a tudi take melodije ne, ki se ne ujemajo z dnevnim oflicijem.

2. Posebno skrb obrača na vespere in to ne brez vzroka: a) vespere naj poje ves zbor, b) v gregorijanskem petju po primernih tonih, c) s spoštljivostjo in dostojnostjo, d) tako, da je mogoče vsako besedo razumeti, e) s pavzami pri pikah in zaključkih, f) s čistim glasom in častitljivo, g) pojo naj je vsi kanoniki in vsi v koru navzoči po gregorijanskem načinu.

3. Ob vseh nedeljah in praznikih se smejo uporabljati orgle ali polifono petje. Izvzete so nedelje v adventu in postu, ob katerih je edini *cantus planus* dovoljen, orglanje in polifono petje pa prepovedano. To sledi iz splošnih izjem teh nedelj. Da je *Caeremoniale episcoporum* hotelo ob teh nedeljah polifono petje dovoliti, moralo bi to posebno opaziti in reči, da se ob njih ne sme orglati, a vendar polifono pelje rabiti.

4. Tretjo adventno nedeljo (*Gaudete*) in četrto postno nedeljo (*Laetare*) se sme orglati in polifono peti, toda le pri maši, in ne pri vesperah.

5. Menjavanje petja z orglami oziroma recitacija se sme rabiti v vseh v *Caeremoniale episcoporum* navedenih primerih; dovoljeno pa ni pri *Credo* ali veri, katera se mora brez presledka vsa peti. Prav tako mora zbor peti prvo vrstico spevov in prvo kitico himn, in one pri katerih se poklekne, n. pr. *Te ergo quaesumus*, idr. kakor tudi vrstico *Gloria Patri*, čeprav je morda zbor tudi prejšnjo vrstico pel.

6. Pri oficiju za ranje je orglanje prepovedano, pri maši pa le dovoljeno s to omejitvijo, da orgle molče, kadar pevci mo-

107 Prim. Liturgična glasba po »*Caeremoniale episcoporum*«, v: CG 13 (1890), 65.

lčijo, t. j. da si orglavec nikakršnih pred–, med– in poiger ne dovoljuje.

7. Tega se je treba držati tudi pri slovesnih mašah, kadar padejo na delavnik v adventu in postu.

8. Po prefaciji poje zbor *Sanctus* do *Benedictus*, potem molči; če so v cerkvi orgle, se smejo tiho, melodijozno in špotljivo igrati. Po povzdigovanju, ki se ne sme prej vršiti, dokler zbor *Sanctusa* ni končal, sledi *Benedictus*. Potem se sme, če je še dovolj časa, še primeren motet peti.

9. Ves tekst se mora popolnoma peti. Spolnitvi tega predpisa se v praksi često protivijo nepremaglive ovire; toda treba je priznati, da je v obče mogoče mnogo časa pridobiti, če dolgotrajne pred– in medigre na orglah izostanejo in se pevovodja v dovoljenih primerih posluži izmenjave petja z orglanjem. Če bi pa hoteli, kakor nekateri menijo, ves tekst s tem ugnati, da se hitreje poje in da se celi deli maše zlasti *Graduale* in *Tractus* recitirajo, potem bi petju znak hlastnosti in lahkomiselnosti vtisnili; resnoba in častitljivost službe božje, kakor jo Cerkev vedno in povsod namerava in zahteva, bi bila uničena, namesto pobožne vzbujе rodilo bi se le pohujšanje in nepobožnost. Menihi in kanoniki, katerim čas za službo božjo po drugih opravilih in zunanjih okoliščinah ni tako pičlo odmerjen, se ne morejo spotikati nad predpisom, da se poje ves tekst, popolnem, dostojno in pobožno; reci kdo, kar hoče: cerkveni predpis je in ostane vedno cerkveni. Toda ta ni edini; zgoraj navedeni imajo enako veljavo in nekateri vežejo še tesneje, to so oni predpisi, kateri se ozirajo na duha službe božje in se nahajajo pod števil. 1. in 2.

b) Pravilnik za cerkveno glasbo (1894)

Orgle so dragocena stvar, namenjene bogoslužju, zategadelj posebej blagoslovljene. Zatorej naj cerkveni predstojniki in orglavci posvetijo orglam vso pozornost. Kadar cerkev potrebuje novih orgel, naj se cerkveno predstojništvo obrne na enega izmed domačih mojstrov za dispozicijo in načrt omare. Oboje se predloži v smislu *Škofijskega lista* (1892, stran 76), kn. škof. ordinariatu v pregled in potrdilo. Prav tako naj se za naprej pošlje kn.–škof. ordinariatu v pregled in potrdilo tudi dispozicija novih zvonov bodisi celega zvonila ali dopolnila zvonov, obenem mera zvonišča. Ako je stara

omara, bodisi po svojem slogu ali gradivu še količkaj vredna, naj se ohrani, in če potreba, poveča. Ko so orgle izvršene, naj se zopet kn.–škof. ordinariat zaprosi za kolavdacijo, in ta bo poveril kolavdacijo strokovnjakom, ki bodo orgle pregledali in svoje poročilo ordinariatu predložili. Ta naredba je le v korist cerkvam in naj se vestno izpolnjuje. Orgle naj se varujejo prahu in sončnih žarkov, zlasti je paziti, da miši ne pridejo zraven. Če kaj ni v redu in organist sam ne more popraviti, naj se pokliče mojster sam, ki itak garantira nekoliko let za svoje delo. Če je cerkev zelo obiskovana in se močno praši v nji, naj se orgle v gotovih dobah izpraše in uglaše. Je nekoliko stroškov, a orgle se na ta način bolje ohranijo. Po igri naj se registri zapro, da peresa ne izgube prožnosti. Polne orgle naj zadone ob praznikih, in sicer v začetku in koncem svete maše, kakor tudi ob slovesnem prihodu in izhodu škofa. Sicer pa naj se orgle rabijo prav diskretno, zlasti naj nikdar ne prevpijejo petja, ampak naj je prijetno podpirajo. Sveta Cerkev je izdala določila glede orgel samo za strogo liturgična opravila. Zategadelj se sme igrati vse dni celega leta pri tihih svetih mašah in zasebnih pobožnostih. Prepovedano je pa igrati ob nedeljah in delavnikih adventa in posta, če je peta sveta maša v vijoličasti barvi. Vendar je v novejšem času dovoljeno, tudi te dni, če je zbor šibek, da ga orgle podpirajo, vmes se pa ne sme igrati. Isto velja tudi za črne maše. Organist naj se varuje, da ne bo z nepotrebnim igranjem zadrževal duhovnika pred oltarjem; zlasti v začetku svete maše naj takoj začne z introitom. Med povzdigovanjem in blagoslovom s svetim Rešnjim telesom naj vlada sveta tihota. Tako je bila dosedanja navada, tako naj tudi ostane. Organisti poučeni v igri in modulaciji, naj se ravna po teh naukih. Najbolje pa je, da igrajo po tiskanih predlogah, zlasti, kadar je več časa za igranje.«

c) Pravilnik za cerkveno glasbo (1894)

Kongregacija za svete obrede je 6. julija 1894 izdala kratek *Pravilnik za cerkveno glasbo*,¹⁰⁸ ki ima dva dela: *I. Splošna pravila o glasbi, ki naj se rabi pri cerkvenih opravilih* in *II. Navodilo, kako naj bi se pospeševalo učenje cerkvene glasbe in odstranile zlorabe*. Orgle omenjata dva člena iz prvega dela: »6. Z orglami spremljevana glasba mora sploh ustrezati vezanemu, harmoničnemu ter resnobnemu značaju tega

108 *Prim. Pravilnik za cerkveno glasbo, v: CG 17 (1894), 89–91.*

inštrumenta. Inštrumentalno spremljevanje naj petje skromno podpira in nikar naj ga ne zadušuje. Pri predigrah in medigrah naj orgle kakor tudi inštrumenti vedno ohranijo sveti značaj, primeren duhu opravila [...] 12. Improvizacija ali fantaziranje na orglah prepovedano je vsakemu, ki ga primerno izvesti ne zna, t. j. ki ga tako ne razume, da bi se oziral na pravila glasbene umetnosti, pa tudi na pobožnost in zbranost vernikov.«

d) Knezoškofijski ukaz glede stave in popravljanja cerkvenih orgel (1892)¹⁰⁹

Z ozirom na sklepe zbranih avstrijskih in ogrskih organistov in orglarjev za izboljšavo orgel (priobčenih v letošnjem *Dioecesanblatt-u*, št. III, str. 41) ukaže se glede nabave orgel ali njihovega popravljanja sledeče:

1. Nameravana stava novih orgel se mora odslej knezoškofijskemu ordinariatu naznaniti in obenem njemu poslati natanko zaznamovano »dispozicijo«, načrt omare in natančni proračun stroškov. On bo skrbel za strokovno ocenitev nameravanega dela, ozirajoč se na vse opravičene zahteve; in morale se bodo cerkvena predstojništva po nji natanko ravnati.

2. Isto velja tudi za predelavo starih orgel, kakor tudi za vsako popravljanje, ki zahteva počez za vsak njihov spremen nad 15 gld. stroškov.

3. V dvig cerkvene glasbe in da se omogoči bolj umetniško igranje na orglah se dalje še določi posamič:

a) Vsake orgle, ki imajo nad 10 spremenov, naj se v obče stavijo na dva manuala, ker se prednosti drugega manuala z ničemur popolnoma nadomestiti ne dajo. Tako imenovana »Tonhalle« (v najnovejših orglah vpeljana) pa se zaradi preteatraličnega učinka nikakor ne more priporočati.

b) Pri izberi spremenov naj se enako ozira na moč glasu, primerno cerkvenemu prostoru, kakor tudi ne manj za zadostno število milih spremenov za spremljavo petja. Kjer je le mogoče, naj ima tudi pedal kak nežen 16' spremen.

¹⁰⁹ *Pirm. Knezoškofijski ukaz glede stave in popravljanja cerkvenih orgel*, v: *CG 15 (1892)*, 81-83.

c) Sedaj običajni obseg, 54 tipk ($C-f^3$) v manualu in 27 tipk ($C-d^1$) v pedalu, naj se vsekdar uporablja. Normalno razmerje igralnika, na Mehlinškem shodu leta 1864 dogovorjeno in pri Eichstädtškem cecilijanskem glavnem zboru leta 1871 odobreno, se tudi za ljubljansko škofijo sprejme; vendar s praktično utemeljeno razliko, da naj se pri pedalu vzame za narazje osi $C^1 - d = 1.01$ m do 1.05 m.

d) Med dosedaj rabljenimi sapniškimi sistemi je priporočati zlasti, kakor za nove orgle tako tudi za predelave, tako imenovana sistema na stožce, katera se tudi že pri nas umetniško izvaja. Pri tej se more tudi pri zbiralnikih (in tudi pri potezah spremenov) koristno uporabiti pnevmatika. Obilnejša uporaba pnevmatičnega sistema pri celi trakturi je sicer pri velikih prednostih, ki ima, smoter, za kateri naj bi se tudi domači umetniki prizadevali. Ker pa je ta sistem še mlad in njegovo delovanje še negotovo, bi ga morali uporabljajoči orglarji dovoliti obširneje garancije, kakor je sicer navada.¹¹⁰

e) Tako imenovani francoski meh (magacinski meh, z no-ter in ven raztezajočimi se gubami in regulacijo na škarje) daje pri najmanjšem prostoru največ in enakomerne sape; priporoča se torej za uporabo.

f) Ker glasbeni učinek orgel ne odvisi samo od števila spremenov, temveč prav zelo tudi od njih primerne menzure: bo moral orglar na to poseben pozor obračati in tudi v dispoziciji naznaniti menzurno razmerje ($1 : \sqrt[8]{8}$, $1 : 2 \frac{2}{3}$ ali $1 : 2.5$), kakor tudi mero (prerez) največje piščali vsakega spremena.

g) Vsakokrat bo moral orglar tudi navesti minimalno težo posameznih cinastih spremenov, kakor tudi njihovo kovinsko kakovost (14–lotno, 12–lotno itd.). Enako je treba navesti pri lesenih piščalih, iz kakšnega lesa da bodo; pri široko menzuriranih 16' spremenih pa tudi deskina debelost piščalke C.

h) Vstrezajoč željam visoke ministrske odredbe z dne 25. julija 1890 se za vse nove orgle (in kjer je mogoče tudi za stare orgle) mednarodna normalna uglasitev: to je $a=870$

110 Isto velja tudi o drugih, zadnji čas kar ena drugo pode-
čih, novotarijah v orglarstvu; ker manjka jim še trajnejše
preizkušnosti.

enovitih tresljajev v sekundi pri toploti 12° R.¹¹¹ Ta toplota je skoraj srednja letna toplota cerkva v naših krajih, in bodo zatoje orgle pri c. 12° R uglasene primeroma najmanj razglasile zaradi spremembe letnih časov.¹¹²

i) Prav posebno pozornost pa naj obračajo kakor orglar, tako tudi revizorji na dovršeno intonacijo piščalk; kajti od nje najbolj odvisi umetniško–lepi (ne samo naturalistično posnemajoč temveč mnogokrat stilizirani) glas posamičnih spremenov, kakor tudi uspešni in mogočni učinek njihove združbe.

k) Ker ima dinamika, kakor pri petju, tako tudi pri orglanju zelo pomembno vlogo, je treba misliti (razen naprave drugega, slučajno tretjega manuala) pri nabavi novih orgel na naprave za stopnjevanje glasu. Večinoma bo zadostovalo – zraven navadnih p, f, ff in Tutti–zbiralnikov, – tako imenovani stopnjevalno vreteno (Rollschweller). Stopnjevalnik »na polkna« (Jalousienschweller) deluje sicer izvrstno crescendo in decrescendo; ker je pa tedaj cel manual zmeraj več ali manj oklenjen v leseni omari, je pri tem vedno zguba na moči in večinoma tudi na značaju priprtih spremenov. Priporočati se more tedaj ta naprava k stopnjevanju le za orgle z obilnimi spremeni.

l) Revizorjeva naloga bo skrbeti tudi za nadaljnje, razvoju orglarstva sledujoče zahteve (glede lahnega in mirnega igranja, dobrega dovoda sape, posebnosti v sestavi i. t. d.).

4. Dovršitev novih orgel, oziroma predelava ali večja

111 Pri starejših, v tako imenovanem »Chortonu« (torej zelo visoko) uglasenih orglah bo to normalna uglasitev izvršiti mogoče le pri predelavi. Naloga orglarja za to izbranega bo tedaj, na podlagi prejšnjega pregleda izreči se v svojim načrtu, ali je mogoča ta sprememba in kako da se da najboljše izvesti.

112 Skušnja uči, da temperaturna razlika 150° R zraka v piščalih povzroča zvišanje (oz. znižanje) labialnih piščalk za pol tona; in ker se pri tem kositer in les ne raztezata enako, tedaj ne soglašajo povsem cinaste in lesene piščalke. Najbolj bi bil za stalno uglasitev orgel pripraven čas: začetek maja in konec oktobra. – Sicer pa bi prav solidno izdelana mala lesena piščalka (npr. a), enkrat pri 120° R na orgelski sapi uglasbena na normalno višino (shranjeval naj bi jo potem župnik) izborna služila kot uglasovalna piščalka pri poznejšem periodičnem uglasovanju (pri vsaki temperaturi in vsakim letnim času; ubranila bi mnogo zamudnega vrtanja pri glasbilnih kolobarčkih in ploščicah, in celo kako škodljivo rezanje.

poprava starih orgel, se mora vselej pravočasno naznaniti knezoškofijskemu ordinariatu, kateri bo skrbel za svoje zastopstvo pri kolavdaciji in prevzemu.

5. Ker so orgle v tako tesni zvezi s slovesno službo božjo, je iskreno želeli, da cerkvena predstojništva na to edino od cerkve kot liturgično priznано glasilo, na to »kraljico glasbenih orodij«, dostojno pozornost obračajo.

Pri zamisli novih in vzdrževanju starih orgel naj se torej ne gleda posebno na ceno, temveč na solidno delo; vsaj so orgle cerkveno orodje, katero bo – če dobro izdelano in skrbno rabljeno – vsaj eno stoletje služilo v čast božjo in spodbudo vernih. Naj se torej tudi orglarju omogoči – s plačilom in dovoljšnjim časom – izvrstno delo izgotoviti; potem se bo tudi smela pričakovati in terjati izpolnitev vseh opravičenih dotičnih upov in zahtev.¹¹³

6. Pij X. (1903–1914)¹¹⁴

a) Motu proprio Tra le sollecitudini (1903)

113 Zato se tudi ne morejo cenejše orgle s »kombiniranimi spremeni« v obče priporočati. Če se tudi v njih posamezne piščali bolj izkoristijo in se tako kakih 30% stroškov prihrani (in nekoliko tudi prostora) proti orglam s popolnoma zastavljenimi spremeni: se pa nasproti ne da tajiti, da se zaradi te obilnejše uporabe piščalke ne oglašajo čisto redno (ker pri prijemu oktav ista piščalka ne more dvojno se oglasiti), in da torej pri močnejšem registriranju polni akordi v srednji legi klaviature votlejši done; to se sicer ne čuti tako zelo, kakor bi se pričakovalo, je pa vendarle pomanjkljivost, kateri se da le pri bolj tihem igranju – pa tu tudi le z izgubo raznovrstnejših kombinacij – z umnim registriranjem izogniti. Dalje pri tej izposojilni sistemi ena razglašena piščalka precej dva spremena kazi. Ker pa je pri vsem tem boljši imeti orgle z dobro izvršenimi kombiniranimi, kot pa s ceno in slabo izgotovljenimi polno zastavljenimi spremeni, se more pri pomanjkanju denarnih sredstev in nezadostnemu kornemu prostoru vseeno dopustiti zamisel orgel s kombiniranimi spremeni. – Večje orgle, ki naj imajo umetniško vrednost, se po tej sistemi ne stavijo.

114 Prim. M. Benedik, *Papeži od Petra do Janeza Pavla II.*, Ljubljana 1996, 294–296: Giuseppe Sarto (Riese, 1835 – Rim, 20. 8. 1914) je opravljal vse duhovniške službe; bil je kaplan, župnik, kanonik, semeniški špiritual, škof v Mantovi ter nadškof, patriarh in kardinal v Benetkah. Leta 1903 je bil izvoljen za papeža. Kakor se je v vseh službah prvenstveno posvečal dušnemu pastirstvu, tako si je tudi kot papež zastavil nalogo: Vse

Tako kot *Škofovski obrednik* leta 1600, pa leta 1895 beneški patriarh meni, da je prava cerkvena glasba pravzaprav le vokalna (čl. 5) in da so orgle dovoljene toliko, kolikor to petje podpirajo, nikakor pa ga ne smejo zadušiti. V vsakem primeru pa smejo izvajati le tako glasbo, ki je primerna za cerkev (čl. 6).

1. Motu proprij je posvetil 6. poglavje »orglam in inštrumentom«, v katerem se kar dobesedno drži pastirskega pisma. Tako že v prvem členu ponovi misel o prednosti vokalne glasbe in o dopuščanju orgel le za spremljavo (čl. 15). Vendar morajo orgle petje samo spremljati, nikakor pa ne prevpiti (čl. 16), kakor tudi ga ne smejo uvajati z dolgimi preludiji niti ga z dolgimi medigrami prekinjati (čl. 17). V vsem pa morajo izražati dostojanstvo cerkvene glasbe.

*b) Duhovnim pastirjem o cerkveni glasbi.*¹¹⁵

»Orgle so dragocena stvar, namenjene bogoslužju, zategadelj posebej blagoslovljene. Zatorej naj cerkveni predstojniki in orglavci posvetijo vso pozornost. Kadar cerkev potrebuje novih orgel, naj se cerkveno predstojništvo obrne na enega izmed domačih mojstrov za dispozicijo in načrt omare. Oboje se predloži v smislu *Škofijskega lista* 1892, str. 76, kn. škofijskemu ordinariatu v pregled in potrdilo.¹¹⁶

Ljubljanski škofijski list je objavil v 12. številki 1916 sledečo važno odredbo: »Župni uradi se opozarjajo, da brez vednosti ordinariata ne smejo nobenemu orglarskemu mojstru dovoliti, da bi se orgle glede intonacije spremenile ali preintonirale, kar se je v nekaj slučajih na škodo dotičnih orgel, žal že zgodilo. Orgle se smejo izprašiti, uglasiti, tehnične pomanjkljivosti odpraviti, intonacija pa ostani, čeprav ne bi ugajala slučajnemu okusu dotičnega mojstra. Kaj bi dejal slikar, ko bi mu drug slikar vse slike z drugačnimi barvami prebarval? Podobno se godi pri preintoniranju.«¹¹⁷

prenoviti v Kristusu. Znan je zlasti po svojih odlokih o zgodnjem in pogostem obhajilu.

115 Prim. Anton Bonaventura, *Duhovnim pastirjem o cerkveni glasbi*, v: *Škofijski list*, Ljubljana 1914, 45–49.

116 Prim. Knezoškofijski ukaz glede stave in opravila cerkvenih orgel, v: *CG 15* (1892), 81–83.

117 Prim. *Odredba kn.–škof. ordinariata glede intonacije orgel*, v: *CG 39* (1916), 125.

7. Pij XI. (1922–1939)¹¹⁸

a) *Apostolska konstitucija Divini cultus*

Pij XI., ki obravnava orgle v členu VIII, je neprimerno bolj naklonjen orglam kot njegov posredni predhodnik Pij X. Če je motu proprio samo zakonodajalen, ki orgle v glavnem le dopušča ali prepoveduje, pa ima *Divini cultus* na prvem mestu pravi hvalospev orglam: Cerkev ima svoje lastno glasbilo, ki ga je prejela od svojih pradedov in ga imenuje orgle. Zaradi čudovite vznesenosti in veličastnosti jih ima za primerne, da sodelujejo pri bogoslužnih obredih bodisi da spremljajo petje bodisi da izvajajo milozvočne harmonije, kadar zbor molči.

a) Po tem čudovitem uvodu o vrednosti in vlogi orgel preide na bolj zakonodajno stran: Pri vsem tem pa je treba paziti, da ne pride do mešanja svetega in svetnega. Zaradi tega je prišlo bodisi po krivdi izdelovalcev orgel bodisi nekaterih organistov, ki se vdajajo potvaram najnovejše glasbe, do tega, da je to prelepo glasbilo zašlo od smotra, za katerega je določeno. Kar zadeva izdelovalce orgel, verjetno papež misli na vnašanje v cerkvene orgle registre in druge pripomočke, ki so bile značilni za gledališke orgle oziroma – bolj natančno – za »kinoorgle«. V času še nemega filma so v kinodvoranah potrebovali glasbilo za spremljavo predstav. V manjših in manj bogatih dvorinah je zadostoval klavir, na katerem je pianist z improviziranjem dobesedno spremljal dogajanje na platnu in to ponazarjal: hiter tek, počasna hoja, dramatični prizori, romantične scene. Vsekakor je bil to za pianista velik izziv in hkrati priložnost, da pokaže, kaj zna. V večjih mestih in bolj bogatih dvorinah pa so nameščali tako imenovane kinoorgle, ki so poleg rednih orgelskih registrov imele tudi registre za posebne zvočne učinke: bobne, činele, ptičje petje, zvončke idr. Če je bil organist dober improvizator, je bil učinek lahko veličasten. S prihodom

118 *Prim. M. Benedik, Papeži od Petra do Janeza Pavla II., Ljubljana 1996, 296–298: Achille Ratti (Monza, 1857 – Rim, 10. 2. 1939) je leta 1907 postal prefekt Ambrozijanske knjižnice v Milanu, leta 1914 pa Apostolske knjižnice v Vatikanu. Izvoljen je bil za papeža 6. februarja 1922. Leta 1925 je uvel praznik Kristusa Kralja. Leta 1931 je napisal socialno okrožnico Quadragesimo anno, proti nacizmu je napisalo krožnico Mit brennender Sorge, proti fašizmu Non abbiamo bisogno, proti komunizmu pa Divini Redemptoris leta 1937.*

ozvočenega filma so kinoorgle šle v zaton. Nekateri orglarji ali naročniki pa so zahtevali take nenavadne registre tudi v cerkvenih orglah. Verjetno na to misli papež, ko pravi, da je prišlo po krivdi orglarjev do mešanja svetega in svetnega. Lahko pa pride do tega mešanja tudi po krivdi tistih organistov, ki so pri bogoslužju ali pa sploh v cerkvi izvajali skladbe, ki niso bile primerne za posvečen prostor, bodisi da so bile skladbe že po naravi neprimerne bodisi da so spominjale na posvetno glasbo, npr. opere, operete, popevke idr.

b) Papež prekine misel z željo, »da napreduje v območju liturgije vse, kar je v stiku z orglami«. Nato pa nadaljuje prejšnjo misel o propadanju orgelske glasbe in se pritožuje, »da poskušajo dandanes uvajati v svetišče najnovejše oblike in z njimi posvetnega duha, kakor se je to zgodilo svojčas z drugimi glasbenimi oblikami, ki jih je Cerkev po vsej pravici odklanjala«.

c) Pij XI. sklene točko o orglah z začetno mislijo, da naj se v svetiščih slišijo samo take skladbe, ki izražajo veličastvo kraja in izžarevajo svetost obredov. Pod tem pogojem se bo pomladila umetnost tako pri izdelovalcih orgel kakor pri glasbenikih, ki se jih poslužujejo, v učinkovito oporo svetega bogoslužja.

b) Rimski obrednik (1932)

Na prošnjo jugoslovanske škofovske konference je papež Benedikt XV. z reskriptom Državnega tajništva z dne 17. aprila 1921 dovolil, da se sme v vseh škofijah latinskega obreda v Kraljestvu Jugoslavije rabiti Rimski obrednik v narodnem jeziku. Po tem dovoljenju Svetega sedeža jebil Rimski obrednik preveden v slovenščino in natisnjen leta 1932. Papež Pij XI. je prevod odobril in dovolil, da ga smejo rabiti vsi slovenski duhovniki Kraljestva Jugoslavije.¹¹⁹

Obrednik ima pod številko 13 kratek *blagoslov cerkvenih orgel*. Po recitiranju 150. psalma duhovnik blagoslovi orgle z naslednjo molitvijo: »O Bog, ki si po svojem služabniku Mojzesu zapovedal narediti trombe, da bi pele pri daritvah, ki naj se opravljajo tvojemu imenu, in ki si hotel, naj sinovi Izraelovi hvalo pojo tvojemu imenu ob trombah in cimbalah: blago+slovi, prosimo, te orgle, namenjeni tvoji

119 *Prim. F. Ušeničnik, Katoliška liturgika, Ljubljana 21945, 32.*

službi, in daj, da bodo tvoji verniki, ki se bodo ob duhovnih pesmih radovali na zemlji, zaslužili, dospeti v večno veselje v nebesih.«¹²⁰

c) Zakonik ljubljanske škofije (1940)

izdal in razglasil dr. Gregorij Rožman, škof ljubljanski, na škofijski sinodi leta 1940. O orglah govori čl. 492: »Orgle se pri slovesnih in tihih mašah morejo rabiti vse leto. Le pri slovesnih mašah v adventu in postusmejo samo petje spremljati. Tretjo adventno (Gaudete) in četrto postmno (Laetare) pa smejo nastopati tudi samostojno. Veliki četrtek pojo samopri gloriiji; veliko soboto pasamo od gloriije dalje. Med povzdigovanjem naj (po naši navadi) utihnemo. »Deo gratias« konec slovesne maše se more z orglami recitirati.«¹²¹

8. Pij XII. (1939–1958)¹²²

a) Okrožnica *Musicae sacrae disciplina*

Če je Pij XI. razširil vlogo orgel, ki si jo je zamislil Pij X., pa gre Pij XII. v okrožnici *Musicae sacrae disciplina* še dlje. V zgodovinskem delu omenja, da so orgle prišle v svetišče skoraj hkrati z gregorijanskim petjem: »Cerkveno petje, ki se po svojem prenovitelju imenuje tudi gregorijansko petje, ni bilo od 8. oziroma 9. stoletja edino, ki je po deželah krščanske Evrope prinašalo blišč bogoslužju, ker je v tem času v cerkvene prostore prišlo glasbilo, ki se imenujejo orgle« (čl. 14). Zanimivo je, da papež omenja orgle, ko opisuje nastajanje vokalne polifonije, »katere ne samo človeški glasovi, temveč tudi orgle in druga glasbila krasijo, lepšujejo in skoraj do neskončnosti množijo« (čl. 16). Še tretjič omenja papež orgle v zgodovinskem delu, ko omenja, kaj je odredil

120 Prim. Rimski obrednik, Ljubljana 1932, 467–468.

121 Prim. Sinodalne določbe o petju in glasbi pri službi božji, v: CG 63 (1940), 163.

122 Prim. M. Benedik, Papeži od Petra do Janeza Pavla II., Ljubljana 1996, 298–301: Eugenio Pacelli (Rim, 1876 – Rim, 9. 10. 1958) je leta 1915 postal nuncij na Dunaju, da bi posredoval v sporu med Avstrijo in Italijo, leta 1917 pa v Münchnu. Leta 1929 je postal kardinal, leta 1930 pa državni tajnik. Leta 1939 je bil izvoljen za papeža. Leta 1950 je proglasil dogmo o Marijinem vnebovzetju. Okrožnice o Cerkvi, o liturgičnem gibanju, o Svetem pismu so odpirale nova vprašanja, ki jih je povzel in razvil drugi vatikanski koncil.

Tridentinski koncil, »naj se orgelski glasbi ali cerkvenemu petju ne primesi kaj čutnega ali nečistega« (čl. 18).

Pij XII. je napisal okrožnico ob 50–letnici motu proprija, in kakšna razlika med njima! Če je Pij X. orgle »toleriral«, pa jim je Pij XII. na stežaj odprl vrata v svetišče. Ko govori o glasbilih, pravi: »Med tistimi, katerim je dostop v svetišče odprt, imajo po pravici prvo mesto orgle, ki se tako prilegajo svetim pesmim in svetim obredom, cerkvenim obredom dajo čudovit okras in posebno veličastje, z zvočno veličastnostjo in milobo razgibajo duše vernikov, napolnjujejo duše s nebeškim veseljem in silovito dvigajo človeka k Bogu in najvišjim dobrinam« (čl. 58).

b) Instrukcija De musica sacra

4. Instrukcija iz leta 1958 ima posebno poglavje: *Klasične orgle in podobna glasbila*. Zanimiv je že prvi člen. Najprej opredeli, da so orgle »glavno in slovesno liturgično glasbilo latinske Cerkve«, in sicer »klasične orgle, to je: orgle s piščalmi« (čl. 61). Potrebna je bila natančnejša opredelitev, da imajo klasične orgle piščali, ker so se v tistem času porajale tako imenovane »elektronske orgle«. Zakaj so novi elektrofon imenovali orgle? Verjetno zato, ker je njihov igralnik z več manuali in pedalom podoben orgelskemu igralniku. Pa tudi zvočno lahko posnemajo orgelski zvok. To je pa tudi vse. Te klasične orgle »morajo imeti tiste registre, ki so primeni za sveto rabo« (čl. 62). Tu se navezuje na Pija XI., ko pravi, da so tudi izdelovalci orgel krivi, da se v cerkvi meša sveto s svetnim. In doda, da se orgle blagoslovijo, ker so namenjene bogoslužju, kar še danes velja. V navodilu se prvič omenja harmonij, in sicer kot nadomestilo za orgle in ne sodi v skupino drugih glasbil. Kakor klasične orgle mora tudi harmonij imeti takšne registre in glasove, ki so primerni za bogoslužje (čl. 63). Orgle so bile vedno zelo draga naložba. Če kje, potem pri orglah velja pregovor: »Malo denarja, malo muzike.« Tam kjer si ne morejo privoščiti orgel s piščalmi, pa si lahko začasno pomagajo s »tako imenovani orglami, ki se imenujejo elektrofonske«. Pri tem podvigu je potrebno izrecno dovoljenje krajevnega škofa. »Ta pa naj prej vpraša za svet Škofijsko komisijo za cerkveno glasbo ali druge strokovnjake, ki se naj potrudijo svetovati vse, kar bi moglo to glasbilo čimbolj prilagoditi sveti rabi« (čl. 64).

a) Če so prvi štirje členi govorili o različnih »orglah«, pa govorita naslednja dva o izvajalcih na teh glasbilih. Prvi od obeh členov je zanimiv, ker posredno omenja vlogo orgel pri bogoslužju ali vsaj v cerkvi. Organisti morajo biti spretni a) pri spremljavi petja, b) pri spremljavi orkestralnih del, c) pri igranju na orgle same; d) vrh vsega morajo biti dobri improvizatorji, »ker je med liturgičnimi dejanji zelo pogosto potrebno kaj improvizirati, kar se sklada z različnimi momenti istega dejanja, morajo imeti dovolj znanja in vaje v zakonih o orgljanju in splošno o cerkveni glasbi« (čl. 65). Verjetno je tudi edinkrat govor o improviziranju. Na drugi strani pa je prvič govor, da so cerkveni organisti prave liturgične osebe in »se morajo zavedati aktivne vloge, ki jo vršijo v božjo čast in v spodbudo vernikov«. Da bo pa ta cilj dosežen, se mora igranje na orgle zvesto prilagoditi posebnostim bogoslužnega časa ali dneva, naravi obredov in njihovim posebnostim (čl. 66).

b) Prvič je tudi govor o primernem prostoru za orgle. V Sloveniji je bila »stara navada«, da so orgle na koru nad glavnim vhodom, kjer s svojim bogatim pročeljem ustvarjajo ravnovesje baročnemu oltarju. V Italiji jih imajo predvsem na korih v stranskih oziroma križnih ladjah. Instrukcija pa priporoča, da so blizu velikega oltarja, »vendar tako, da verniki, ki so zbrani v cerkveni ladji, ne morejo videti pevcev in glasbenikov, stojećih v koru« (čl. 67).

9. Pavel VI. (1963–1978)¹²³

a) *Koncilska konstitucija Sacrosanctum concilium*

1. Drugi vatikanski koncil je 4. decembra 1963 potrdil konstitucijo o svetem bogoslužju *Sacrosanctum concilium*, katere 6. poglavje je posvečeno cerkveni glasbi, in sicer od 112. do 121. člena; točno deset členov.¹²⁴ O orglah govori

123 *Prim. M. Benedik, Papeži od Petra do Janeza Pavla II., Ljubljana 1996, 304–307: Giovanni Battista Montini (Brescia, 1897 – Rim, 6. 8. 1978) je leta 1937 kot uslužbenec Državnega tajništva postal ožji sodelavec Pija XII. Leta 1954 je postal milanski nadškof, leta 1958 pa kardinal. Nadaljeval je koncil, ki ga je sklical Janez XXIII. Prenovil je rimsko kurijo in jo internacionaliziral. Objavil je okrožnice o Cerkvi (1964), o evharistiji (1965), o duhovniškem celibatu (1967). Veliko prahu je dvignila okrožnica Humanae vitae (1968).*

124 *Prim. Koncilski dokumenti, Ljubljana 1980, 89–91.*

predzadnji člen: »Orgle je treba imeti v latinski Cerkvi v veliki časti kot tradicionalno glasbilo, ki more s svojim zvokom čudovito povečati sijaj cerkvenih obredov ter duha silno dvigati k Bogu in vzvišenim rečem« (B 120). Gre torej za *orgle*. Orgle so glasbilo, ki imajo več vrst enotonskih piščali, meh s stisnjenim zrakom in tipke, s katerimi vodimo zrak v piščali. Če katera od teh treh sestavin manjka, niso prave orgle. Gre torej za orgle v polnem pomenu besede in ne za kakšen beden nadomestek, kot so tako imenovane elektronske orgle ali kaj podobnega. Koncil misli na *latinsko* oziroma na zahodno *Cerkev*, saj vemo, da vzhodne Cerkve oziroma vzhodni obredi ne poznajo ne orgel ne kakega drugega glasbila. V latinski Cerkvi je torej treba imeti orgle v veliki časti *kot tradicionalno glasbilo* – ali lepše rečeno – kot domače oziroma udomačeno glasbilo. Verjetno so prve orgle prišle v cerkven prostor, in s tem v bogoslužje, v starodavni stolnici v Aachnu, in sicer leta 826, takoj za Karlom Velikim. Leta 1300 so vse pomembnejše škofijske in samostanske cerkve že imele svoje orgle. Vsi cerkveni dokumenti o glasbi govorijo tudi o orglah. Zato je treba te orgle imeti *v veliki časti*. Kaj to pomeni, je verjetno vsem jasno. Kako pa to veliko čast stvarno izkažemo, pa je drugo vprašanje. Morda takole: da orgle z veseljem poslušamo, da spoštujemo njihovo igranje in tiste, ki to igranje ustvarjajo, da z njimi pojemo, da jih vzdržujemo, da jih čistimo, da skrbimo za popravila, da naročimo nove orgle, ko stare odpovedo. Pa to niso samo dolžnosti organista ali župnika, ampak vseh članov farnega občestva. Orgle morejo *s svojim zvokom čudovito povečati sijaj cerkvenih obredov*. Tega stavka sploh ni treba poglobljati, saj vsako nedeljo in praznik občutimo, kaj pomenijo orgle pri nedeljskem bogoslužju. Ali je maša brez orgel sploh lahko praznična maša? Morda v daljni deželi, med Slovenci gotovo ne. Kako pa orgle povečujejo sijaj cerkvenih obredov? Na tri načine: s spremljanjem zbora, s spremljanjem ljudskega petja in s samostojno igro. Večkrat pozabljamo, da pri vsaki maši lahko orgle štirikrat samostojno nastopijo: med mašnikovim prihodom, med pripravo darov, med delitvijo obhajila in med mašnikovim odhodom. Pri vsem tem pa ne gre samo za neko zunanost, ampak orgle vplivajo tudi na našo notranjost, kajti orgle morejo *duha silno dvigati k Bogu in vzvišenim rečem*. Ker pri petju besedilo pesmi počasneje izgovarjamo kot pri molitvi, se bolj poglobljamo v pesniško sporočilo naših cerkvenih pesmi. Še več: orgle same posredujejo umetniško sporočilo;

vsako umetniško sporočilo pa nas nujno pelje k Bogu, ker je vsaka prava umetnost nekaj duhovnega, nekaj verskega.

2. Kongregacija svetih obredov in Svet za izvajanje Konstitucije o svetem bogoslužju sta izdala Navodilo o glasbi pri svetem bogoslužju, ki se začne z besedama *Musicam sacram*. V 8. poglavju, ki govori o cerkveni inštrumentalni glasbi, je Navodilo določneje spregovorilo o vlogi orgel pri bogoslužju. Iz členov 64.–67. moremo razbrati trojno sodelovanje orgel pri ustvarjanju bogoslužja.

a) Prvi način je spremljava petja. O tem je govoril že Pijev motu proprio, navodilo pa pravi: »Glasbila, ki spremljajo petje, morejo podpreti glasove, lajšati sodelovanje in poglobljati enotnost zbranega občestva« (čl. 64). »Pri petih tihih mašah je mogoče uporabljati orgle ali vsako drugo dovoljeno glasbilo za spremljanje zborovskega ali ljudskega petja« (čl. 65).

b) Drugi način so predigre, medigre in poigre k posameznim skladbam, ki jih poje zbor ali zbrano občestvo. Navodilo ponovno uporablja izraz »improvizacija« (na orglah). Postavlja pa ta odlok organistu precejšnje zahteve, da bo mogel ta način sodelovanja orgel pri bogoslužju uresničiti. »Zelo je potrebno, da organisti in drugi glasbeniki niso strokovnjaki samo na glasbilu, ki jim je zaupano, ampak morajo temeljito spoznati duha bogoslužja ter se vanj poglobiti, da bodo tudi z improviziranjem znali okrasiti sveto opravilo v skladu z naravo posameznih delov in da bodo spodbujali sodelovanje vernikov« (čl. 67).

c) Tretji način pa je, da orgle smejo in morejo same igrati in s tem sodelovati pri ustvarjanju bogoslužja. »Same zase pa smejo [orgle] igrati v začetku, predno duhovnik pride k oltarju, med darovanjem, med obhajilom in ob koncu maše« (čl. 65). Inštrumentalna orgelska glasba s tem ni bila sprejeta le v bogoslužni prostor, temveč v samo bogoslužje.

Okrožnica 5/1977 Nadškofijskega ordinariata v Ljubljani je na strani 54 objavila sledeče sporočilo: »Kdor naroča nove orgle, mora najprej imeti: 1. Dobro dispozicijo, odobreno od ordinariata, in 2. potrditev (kolavdacijo) orgel pred postavitvijo; ta je v delavnici in jo opravlja posebna komisija pri Nadškofijskem glasbenem svetu. Brez njega ne postavljajte nobenih orgel. Tudi pred večjim popravilom orgel se

obračajte za svet na to komisijo. Elektronske orgle je Cerkev svoj čas prepovedovala. Danes so toliko izpopolnjene, da bi jih smeli rabiti v cerkvah, kjer za prave orgle ni prostora.«¹²⁵

10. Janez Pavel II. (1978–2005)¹²⁶

a) *Škofovski obrednik* (1984)

Leta 1984 je izšla nova izdaja *Škofovskega obrednika*.¹²⁷ Ta izdaja upošteva vso bogoslužno prenovo, ki jo je sprožil drugi vatikanski koncil. V glavnem se naslanja na objavljene dokumente in bogoslužne knjige, marsikatera okoliščina pa je določeneje opredeljena. Obrednik je sicer predvsem namenjen škofom, velja pa za vse obrede v podobnih okoliščinah. Za nas bo zanimivo, kaj *Škofovski obrednik* določa o orglah. V drugem poglavju je govor o vlogah in službah pri škofovskem bogoslužju. V zadnji točki, ki govori o zboru in glasbilih, piše: »Od pepelnične srede do slave pri velikonočni vigiliji in pri opravih za rajne naj orgle in druga glasbila igrajo le za spremljavo petja. Izjema pa je četrta postna nedelja kakor tudi slovesni prazniki in prazniki. Po slavi pri večerni maši velikega četrtega do slave velikonočne vigilije orgle in druga glasbila spremljajo le petje. V adventu naj bo instrumentalna glasba zmerna v skladu z značajem veselega pričakovanja te dobe, ne da bi je vnaprej okušali polno veselje Gospodovega rojstva« (41). Poleg tega splošnega pravila, so orgle omenjene pri raznih opravih. – Pri slovesnih večernicah medtem ko škof pristopa k oltarju, orgle igrajo (193). V postu smejo orgle samo spremljati petje (41). Izjema je 4. postna nedelja, ki se imenuje *Laetare*, ko lahko nastopijo tudi samostojno (252). Med velikonočnim tridnevjem orgle smejo spremljati petje (300). To je absolutno novo, saj je bilo do zdaj strogo prepovedano. Orgle in zvonovi so od slave

125 *Prim. Cerkvene orgle*, v: CG 70 (1977), 87.

126 *Prim. M. Benedik, Papeži od Petra do Janeza Pavla II., Ljubljana 1996, 307–310: Karol Wojtyła (Wadowice, 18.5. 1920 – Rim, 2. 4.2005) je v težavnih razmerah pod nemško okupacijo študiral teologijo in bil letab1946 posvečen. Študij je nadaljeval v Rimu. Leta 1958 je postal krakovski pomožni škof, leta 1964 pravi nadškof in leta 1967 kardinal, leta 1978 pa je bil izvoljen za papeža. Leta 1996 je obiskal Slovenijo, leta 1999 pa je v Mariboru proglasil Antona M. Slomška za prvega slovenskega blaženega novejšje dobe.*

127 *Prim. Caeremoniale episcoporum, Vatikan 1984.*

na veliki četrtek do slave velike sobote popolnoma molčale. Tudi pri mašah za rajne naj orgle spremljajo le petje (41). Tudi na spomin vseh vernih rajnih (397) in pri pogrebnih mašah (824). V adventnem času naj se orgle zmerno oglašajo, kot se spodobi za ta čas (41, 236). V šestem delu govori o blagoslovih in pravi, da orgle ne potrebujejo posebnega blagoslova, če so že postavljene ob obredu posvetitve cerkve (prim. 864).¹²⁸

c) Rimski obrednik – Blagoslovi (1989).

Splošna ureditev Rimskega misala

32. Smisel »predstojniških« delov zahteva, da so izgovorjeni jasno in glasno in da jih vsi pozorno poslušajo (prim. Gl 14). Zato ne sme biti drugih molitev ali petja, ko duhovnik izgovarja te dele, prav tako naj tedaj molčijo orgle in druga glasbila.

142. Nato stojé na strani oltarja vlije vina in malo vode v kelih in tiho moli »Po skrivnosti te vode in vina«. Strežnik streže z vrčki. Ko se vrne na sredo oltarja, kelih z obema rokama drži nekoliko dvignjen in moli s pritajenim glasom »Hvaljen Bog«. Kelih nato postavi na korporal in ga pokrije s palo, če je potrebno.

Kadar ni darovanjskega speva in tudi orgle ne igrajo, mašnik sme ob predstavitvi kruha in vina glasno moliti hvalne besede, ljudje pa odgovarjajo: »Bogu čast in hvala vekomaj.«

Prostor za pevski zbor in orgle ter druga glasbila

312. Pevski zbor je del zbranega občestva vernikov in mu je zaupana posebna naloga. Zato naj bo v skladu z ureditvijo cerkve tako postavljen, da bo jasno viden ta njegov značaj: naj mu bo olajšano opravljanje njegove službe; vsem članom zbora naj bo omogočeno pri maši brez težav sodelovati na polni način, to je zakramentalno (prim. Gl 23).

313. Orgle in druga pravilno sprejeta glasbila naj bodo na primernem kraju, da bodo zares v pomoč pevskega zboru in ljudstvu pri petju in jih bodo zlahka vsi slišali, kadar nanje samo igrajo. Primerno je, da orgle blagoslovimo, preden jih

¹²⁸ Prim. EŠ, Škofovski obrednik o glasbi, v: CG 80 (1987), 107–108.

izročimo v službo bogoslužja, po obredu, ki je v Rimskem obredniku (prim. *Blagoslovi*, št. 1480.1501).

V adventnem času naj orgle in druga glasbila uporabljamo s tako zmernostjo, kakor pristoji značaju tistega časa, da ne bi vnaprej označevali polnega veselja Gospodovega rojstva.

V postnem času se smejo orgle in druga glasbila oglašati samo za podporo petju. Izjema pa so 4. postna nedelja (Laetare), slovesni prazniki in prazniki.

[Rimski obrednik 1989]

Leta 1989 je kot del *Rimskega obrednika* kakor ga je naročil prenoviti drugi vatikanski cerkveni zbor in ga je razglasil papež Janez Pavel II. izšla knjiga *Blagoslovi*,¹²⁹ ki je razdeljena na šest poglavij. V četrtem poglavju je med *Blagoslovi opreme in predmetov za bogoslužje* tudi *Blagoslov orgel*. V uvodu med drugim govori o primernosti tega blagoslova: »Zaradi tesne povezanosti orgel z glasbo in petjem pri bogoslužju je primerno, da jih pred uporabo blagoslovimo« (št. 1481). In kdaj blagoslovimo orgle? »Orgle lahko blagoslovimo katerikoli dan, razen v času, ko je uporaba orgel omejena (veliki petek). Če je blagoslov med mašo, je primerno, da orgle pred blagoslovom molčijo« (1483). Blagoslov je med sklepno molitvijo obreda, ki je sestavljen v obliki besednega bogoslužja. Zelo bogata je druga od dveh prošnji: »Vsemogočni Bog, ki želiš, da te slavimo z veselim in preprostim srcem, zato si že v stari zavezi Mojzesu naročil, naj pripravi cimbale, piščali in druga glasbila, s katerimi je božje ljudstvo spremljalo petje pri bogoslužju. Po apostolu Pavlu naročaš, naj tudi mi s psalmi in slavospevi hvaležno prepevamo v svojih srcih. Prosimo te, blago+slovi te orgle, da bodo oznanjale tvojo hvalo in razodevale, da je krščanstvo vera veselja, miru in ljubezni. Njihova melodija naj spremlja in podpira naše cerkveno petje, da bo molitev prijetnejša in bo z ubranostjo glasov bolj dosegala ubranost src. Kakor imajo piščali na orglah vsaka svoj glas, ki se zliva v čudovito harmonijo, tako naj tudi mi po petju in glasbi rastemo v edinosti in ljubezni. Tako bomo na poti življenja spolnjevali tvojo voljo in se nekoč pridružili angelom in svetnikom v nebeški slavi« (št. 1498).

Splošna ureditev Rimskega misala (2002)

Leta 2002 je pri *Družini* v zbirki *Cerkvenih dokumentov* (št. 94) izšla 3. izdaja *Splošne ureditve Rimskega misala*, ki ga je leta 2000 izdala Kongregacija za bogoslužje in disciplino zakramentov in je nekakšen uvod v *Rimski misal*. V 5. poglavju je govor o ureditvi in opremi cerkva. Mednaslov *Prostor za pevski zbor in orgle ter druga glasbila* obsega dve točki, od katerih le druga govori o orglah, in sicer v treh odstavkih: »Orgle in druga pravilno sprejeta glasbila naj bodo na primernem kraju, da bodo zares v pomoč pevskega zboru in ljudstvu pri petju in jih bodo zlahka vsi slišali, kadar nanje samo igrajo. Primerno je, da orgle blagoslovimo, preden jih izročimo v službo bogoslužja, po obredu, ki je v Rimskem obredniku (prim. *Blagoslovi*, št. 1480, 1501). – V adventnem času naj orgle in druga glasbila uporabljamo s tako zmernostjo, kakor pristoji značaju tistega časa, da ne bi vnaprej označevali polnega veselja Gospodovega rojstva. – V postnem času se smejo orgle in druga glasbila oglašati samo za podporo petju. Izjema pa so 4. postna nedelja (*Laetare*), slovesni prazniki in prazniki« (313).

V sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja je bilo nekaj poizkusov, da bi postavili orgle bližje prezbiterija: Javorje nad Škofjo Loko,¹³⁰ Reteče¹³¹ in Ljubljana–Kodeljevo.¹³²

130 L[enič] S., *Iz naših župnij*, v: DR 27 (1978), št. 38, str. 4: »Lepa župnijska cerkev sv. Tilna v Javorjah nad Škofjo Loko je te dni postala lepša. Domiselna preureditev bi mogla postati vzor tudi drugim, ki prilagajajo bogoslužne prostore novim bogoslužnim potrebam. Notranjščina je vsa prenovljena. Nov je prezbiterij, oltar, orgle. Zanimivo je, da so orgle postavili pred glavni oltar. Tako so omogočili večjo povezanost pevcev z duhovnikom in oltarjem. Posvetitev novega oltarja in blagoslov orgel v nedeljo, 27. avgusta [1978], je bila za vse velik duhovni dogodek.«

131 E. Škulj, *Jenkova orglarska delavnica*, Ljubljana 2001, 237: »Dne 14. septembra 1979, je župnik Karel Markuš poslal na Nadškofijski ordinariat naslednji dopis: Prosimo za dovoljenje in nasvet za gradnjo novih orgel v na novo urejeni župnijski cerkvi v Retečah pri Škofji Loki. Orgle bi bile spredaj v starem prezbiteriju, ker v cerkvi ni kora. Tudi ni glavnega oltarja v ozadju, zato bi bile piščalke primerne za ozadje. Tudi arhitekt Oto Jugovic si je tako zamislil, ko je delal načrt za to na novo urejeno cerkev. Izvedba orgel naj bi bila klasična s 16 registri. Mojster Jenko je za izvedbo že nekaj obljubil.«

132 Prim. E. Škulj, *Nove orgle na Kodeljevem v Ljubljani*, v: CG 74 (1981), 126–127: »Velika novost pri kodeljevskih orglah je ta, da so postavljene praktično ob daritveni oltar v stransko ladjo

Vse te orgle je naredil Anton Jenko.

Ob stoletnici motu proprija o cerkveni glasbi (2003)

Ob stoletnici Pijevega motu proprija, 22. novembra 2003, na god sv. Cecilije, je papež Janez Pavel II. izdal pismo, v katerem se spominja tega dogodka: »Stoletnica te listine mi nudi priložnost, da spet opozorim na pomembno vlogo cerkvene glasbe, ki jo sv. Pij X. prikaže bodisi kot sredstvo dviganja duha k Bogu bodisi kot dragoceno pomoč vernikom, »da zajemajo iz dejanskega udeleževanja presvetih skrivnosti in slovesne javne cerkvene molitve« (1). O orglah spregovori na kratko: »Na izvajalski ravni se motu proprio, čigar stoletnice se spominjamo, loteva tudi vprašanja glasbil, ki so v rabi pri latinskem bogoslužju. Med njimi brez obotavljanja daje prednost orglam na piščali; o njihovi rabi postavlja primerna merila« (14). V potrditev navaja 120. člen konstitucije o svetem bogoslužju.¹³³

32. Smisel »predstojniških« delov zahteva, da so izgovorjeni jasno in glasno in da jih vsi pozorno poslušajo (prim. Gl 14). Zato ne sme biti drugih molitev ali petja, ko duhovnik izgovarja te dele, prav tako naj molčijo orgle in druga glasbila.

142. Nato stojé na strani oltarja vlije vina in vode v kelih in tiho moli »Po skrivnosti te vode in vina«. Strežnik streže. Ko se vrne na sredo oltarja, kelih z obema rokama drži nekoliko dvignjen in moli s pritajenim glasom »Hvaljen Bog«. Kelih nato postavi na korporal in ga pokrije s palo, če je potrebno. Kadar ni darovanjskega speva in tudi orgle ne igrajo, maš-

s krilom, ki sega v srednjo ladjo oziroma v prezbiterij. Prvo navodilo za pravilno izvajanje konstitucije o svetem bogoslužju namreč pravi: 'Prostor za zbor in orgle je treba tako določiti, da je jasno vidno, kako so pevci in organist del občestva vernikov, in da morejo svojo liturgično vlogo bolje opravljati' (I Nv 97). Splošna ureditev Rimskega misala pa je še bolj konkretna: 'Pevski zbor je del zbranega občestva vernikov in mu je zaupana posebna naloga. Zato naj bo v skladu z ureditvijo cerkve tako postavljen, da bo jasno viden ta njegov značaj; naj mu bo olajšano opravljanje njegove liturgične službe in vsem njegovim članom naj bo omogočeno pri maši brez težav sodelovati na polni način.'

133 Prim. E. Škulj, *Pismo papeža Janeza Pavla II. ob stoletnici motu proprija »Tra le sollecitudini« o cerkveni glasbi*, v: CG 97 (2004), 2, 2–6.

nik sme ob predstavitvi kruha in vina glasno moliti hvalne besede, ljudje pa odgovarjajo: »Bogu čast in hvala vekomaj.«

LITERATURA

[BOGO-IV-1-Literatura.doc]

Adelung W., *Orgelbau*, Wiesbaden 1974.

Adelung W., *Orgeln der Gegenwart*, Kassel 1972.

Andraschke P. - E. Spaude (ur.), *Kunst-Gespräche*, Freiburg im Breisgau 1998.

Ardley N., *Glasbila*, Murska Sobota 1990.

Armano E., *Orgulje hrvatskih graditelja tragom Ladislava Šabana*, Zagreb 2006.

Battistelli G. idr., *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma 1994.

Belsky V., *Nauka o varhanach*, Praha 1988.

Benedikt W., *Die Orgeln der Bezirke Klagenfurt-Land und Feldkirchen*, Wien 1985.

Bergant H., *Ob orglah*, Nova Gorica 1996.

Bizjak M. – Škulj E., *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana 1985.

Bornfeld H., *Das Positiv*, Kassel 1946.

Busch H. J. – Geuting M., *Lexikon der Orgel*, Laaber ²2008.

Bush D. E. – Kassel R., *The Organ*, New York 2006.

Carlsson A. idr., *Tracing the organ masters' secrets*, Göteborg 2000.

Carnelos S., *Gli Organi della Diocesi di Vittorio Veneto*, 2000, 56–57.

Caruana I., *L'arte degli organi nel Friuli-Venezia Giulia*, Udine 1973.

Cavaille-Coll C. et E., *Aristide Cavaille-Coll*, Paris 1929.

Cervelli L., *Antichi strumenti musicali in un moderno museo*, Roma 1986.

Cvetko D. – Pokorn D., *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, Ljubljana 1988, 97-106.

Dalla Libera S., *L'arte degli organi a Venezia*, Venezia – Roma ²1979.

- Dalla Libera S., *L'Organo*, Milano 1956.
- Derković M., *Brandlova orglarska delavnica*, Maribor 2005 (PeF UM).
- Eberstaller O., *Orgeln und Orgelbauer in Oesterreich*, Graz – Köln 1955.
- Eggebrecht H. H., *Die Orgel im Dienst der Kirche*, Murrhardt 1985, 126-156.
- Emeršič C., *Orgle v dekanijah Ptuj in Zavrč*, Maribor 2006 (PeF UM).
- Emeršič C., *Orgle in cerkveni glasbeniki v dekanijah Ptuj in Zavrč*, Ptuj 2008.
- Fabiani R., *Orgle v ljubljanskih cerkvah*, v: *Kronika* 2 (1935).
- Fajdiga M., *Bosnia seraphica*.
- Fellerer K. G. (ur.), *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, Kassel 1976.
- Fendre P., *Orgle v dekanijah Celje in Žalec*, Maribor 2004 (PeF UM).
- Forer A., *Orgeln in Oesterreich*, Wien – München ²1973.
- Frotscher G., *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1978.
- Gergelyi O.– K. Wurm, *Historické organy na Slovensku*, Bratislava 1989.
- Gernhardt–Henkel–Schrammek, *Orgelinstrumente*, Leipzig 1983.
- Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba, Ljubljana 1997, 203–223.
- Haacke W., *Orgeln in aller Welt*, Königstein 1980.
- Haselböck H., *Barocker Orgelschatz in Niederösterreich*, Wien 1972.
- Haselböck H., *Von der Orgel und der Musica sacra*, Wien–München 1988.
- Hayburn R., *Papal legislation on sacred music*, Collegeville 1979.
- Hintermaier E., *Die Musikemporen und Pfeilerorgeln im Dom zu Salzburg*, ²1991.
- Irwin S., *Dictionary of Pipe Organ Stops*, New York 1983.
- Jakob F., *Die Orgel und die Kanzel*, Männedorf 1983.
- Jakob F., *Die Orgel*, Bern 1976.

- Jezernik A., *Orgle v dekanijah Braslovče in Saleška dolina*, Mb 2009 (PeF UM).
- Kirbiš A., *Orgle v dekaniji Dravsko polje*, Maribor 2006 (PeF UM).
- Klemenčič I., *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, Lj 1997, 203-223.
- Klotz H., *Das Buch von der Orgel*, Kassel 1972.
- Korez-Korenčan D., *Slovenski glasbilarški mojstri*, Ljubljana 2003.
- Koter D., *Glasbila na ptujskem gradu*, Ptuj 1994, 72-73.
- Koter D., *Glasbilarstvo na Slovenskem*, Maribor 2001.
- Koter D., *Glasbilarstvo na Slovenskem*, Maribor 2001.
- Latanza A., *Il ripristino dell'organo idraulico del Quirinale*, Roma 1995.
- Lipuš Š., *Orgle v dekaniji Gornji Grad*, Maribor 2004 (PeF UM).
- Locher C., *I registri dell'Organo*, Milano 1940.
- Lunelli R., *Studi e documenti di storia organaria veneta*, Firenze 1973.
- Mahrenholz C., *Die Berechnung der Orgelpfeifenmessungen*, Lauffen 1987 (reprint).
- Mahrenholz C., *Die Orgelregister*, Lauffen 1987.
- Majcen J., *Orgle v dekanijah Nova Cerkev in Slovenske Konjice*, Mb 2007 (PeF UM).
- Mandić Đ., *Vojvodanske orgulje*, Novi Sad 2005.
- Mantuani J., *Francišek Ksaver Križman*, Zagreb 1928.
- Meder J., *Orgulje u Hrvatskoj*, Zagreb 1992.
- Merklin A., *Organologia*, Madrid 1924.
- Metz F., *Josef Angster: Das Tagebuch eines Orgelbauers*, München 2004.
- Michel J., *Umgang mit Orgeln*, Frankfurt 1978.
- Michels U., *Glasbeni slovar*, Ljubljana 2002.
- Mioč J., *Orgulje Subotičke biskupije*, Subotica 1998.
- Mischiati O., *Gli Antegnati. Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del rinascimento*, Bologna 1995.
- Mischiati O., *Repertorio toponomastico dei cataloghi degli organari italiani 1587-1930*, Bologna 1995.
- Moretti C., *L'organo italiano*, Milano 1973.

- Nassimbeni L., *L'Arcidiocesi di Gorizia*, Udine 2004.
- Nemec V., *Pražske varhany*, Praha 1944.
- Ochse O., *The History of the Organ in the United States*, Bloomington 1975.
- Organi restaurati del Friuli–Venezia Giulia*, Udine 1994.
- Orgle v cerkvah Lavantinske škofije*, Maribor 1911.
- Paroni I.– O. Barbina, *Arte organaria in Friuli*, Udine 1973.
- Peeters F. – Vente M. A., *Die niederlaendische Orgelkunst*, Antwerpen 1971.
- Pirih V., *Orgle v Koprski škofiji* (tipkopis).
- Pisar V., *Orgle na slovenskem Koroškem*, Maribor 1999 (PeF UM).
- Praetorius M., *Syntagma musicum II: De Organographia*, Kassel 1985 (reprint).
- Quoika R., *Das Positiv in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1957.
- Quoika R., *Die altösterreichische Orgel*, Kassel 1953.
- Quoika R., *Die Grosse Orgel des Abbate F. X. Christmann in St. Florian*, Mainz 1948.
- Radole G., *L'arte organaria a Trieste*, Bologna 1975.
- Radole G., *L'arte organaria in Istria*, Bologna 1969.
- Radole G., *La civica Capella di S. Giusto*, Trieste 1989.
- Radole G., *La diocesi di Trieste*, Udine 2002.
- Radole G., *La musica a Capodistria*, Padova 1990.
- Radole G., *Le registrazioni organistiche nelle culture europee [...]*, Udine 2001.
- Radole G., *Manuale di letteratura organistica. Dal Trecento al 2000*, Udine 2005.
- Radole G., *Sette secoli di musica per organo*, Padova 1983.
- Romita F., *Jus Musicae Liturgicae*, Roma 1947.
- Rožanc S., *Orgle v dekaniji Šmarje pri Jelšah*, Maribor 2003 (PeF UM).
- Rupnik A., *Cerkvena zakonodaja o orglah*, Ljubljana 1992 (Teof UM).
- Sagaseta A. – Taberna L., *Organos de Navarra*, Pamplona 1985.
- Schäfer E., *Laudatio organi*, Leipzig 1975.

- Schneider T., *Die Namen der Orgelregister*, Kassel 1970.
- Scholz R. (ur.), *Organa austriaca I-IV*, Wien 1976-1988.
- Schütz K., *Der Wiener Orgelbau in der zweiten Hälfte des 18. Jh.*, Wien 1969.
- Sei secoli di musica nel duomo di Milano*, Milano 1987.
- Semler M., *Orgle v Prekmurju*, Maribor 2006 (PeF UM).
- Skraup J. N., *Theoretisch–praktische Musikschule*, Prag 1862.
- Summereder R., *Aufbruch der Klänge*, Innsbruck ²1999.
- Supper W., *Die Orgeldisposition*, Kassel 1977.
- Supper W., *Lesebuch für Orgelleute*, Kassel 1951.
- Škrabl A., *Zvoki in harmonija*, Brestovec 2000.
- Škulj E. (ur.), *Ob desetletnici Škofijske orglarske delavnice*, Maribor 1999.
- Škulj E., *Baročne orglarske delavnice*, Škocjan pri Turjaku 2012.
- Škulj E., *Beneške orglarske delavnice*, Škocjan pri Turjaku 2013.
- Škulj E., *Goriške orglarske delavnice*, Škocjan pri Turjaku 2012.
- Škulj E., *Goršičeva orglarska delavnica*, Ljubljana 2004.
- Škulj E., *Jenkova orglarska delavnica*, Ljubljana 2001.
- Škulj E., *Križmanova orglarska delavnica*, Ljubljana 2010.
- Škulj E., *Leksikon cerkvene glasbe*, Škocjan pri Turjaku 2013.
- Škulj E., *Leksikon cerkvenih glasbenikov*, Ljubljana 2005.
- Škulj E., *Mayerjeva orglarska delavnica*, Škocjan pri Turjaku 2009.
- Škulj E., *Milavčeva orglarska delavnica*, Škocjan pri Turjaku 2007.
- Škulj E., *Naraksova orglarska delavnica*, Škocjan pri Turjaku 2009.
- Škulj E., *Nove in obnovljene orgle I*, Ljubljana 1990.
- Škulj E., *Orgle in organisti v sedanji ljubljanski stolnici*, Ljubljana 2005.
- Škulj E., *Orgle v Ljubljani*, Celje 1994.
- Škulj E., *Orgle v Ljubljanski nadškofiji*, Ljubljana 1987.
- Škulj E., *Orgle v ljubljanski stolnici*, Ljubljana 1989.
- Škulj E., *Rumplova orglarska delavnica*, Škocjan pri Turjaku

2011.

Škulj E., *Škrablova orglarska delavnica*, Ljubljana 2010.

Škulj E., *Zupanova orglarska delavnica*, Škocjan pri Turjaku 2009.

Tecnica, storia ed estetica dell'organo italiano, Crema 1997.

Tomanič A., *Bachove orgelske skladbe*, Ljubljana 2007.

Trebuch B., *Orgeln und Orgelbau im Bezirk St. Veit an der Glan*, Wien 1986.

Williams P., *The king of instruments*, London 1993.

Williams P., *The organ in western culture 750-1250*, Cambridge 1993.

Wolff C. (ur.), *Orgel, Orgelmusik und Orgelspiel*, Kassel 1985.

[PRILOGE ? deli besedila se ponovijo]

Napisi na orglah

[BOGO-X-Napisi.doc]

Nekoliko poenostavljeno bi lahko rekli, da orgle pojejo, omare pa govorijo. Res pa je, da tudi orgle, ko pojejo, vedo marsikaj povedati: o času in deželi nastanka, morda celo o orglarju. Kar orgle povedo ušesom, pa omare povedo očesom. Kaj vse lahko zvemo iz omare! Podobno kot iz orgel: o času in deželi nastanka, morda celo o mizarju ali kiparju. Omare torej govorijo z obliko, pa tudi z napisi. Če odmislimo imena registrov, kar imajo vsake orgle, lahko napise na orgelskih omarah spravimo na tri skupine: 1) kdo je avtor ali kdaj so bile narejene, 2) kdo jih je daroval ali vsaj preskrbel in 3) čemu služijo. Ti napisi, ki izražajo bogoslužni ali celo teološki namen orgel, so glavna vsebina tega članka.

1. Avtorski napisi

V obdobju baroka so se orglarji podpisali v sapnice, bodisi da so prilepili listek, na katerega so se podpisali, bodisi da so prilepili tiskano nalepko, na katero so dodali zadni dve številki letnice. V knjigi *Orgle na Slovenskem* je najstarejša Janečkova nalepka z letnico 1731 v 4-registrskem pozitivu v opatovi kapeli v Celju: »Joannes Franciscus Genechek, Burger und Orgel-Macher in Zilla, 1731.«¹³⁴ Janeček je edini od orglarjev, ki so delovali na Slovenskem, da ima tiskane nalepke (str. 43, 63), vsi drugi so jih pisali sproti, npr. Joannes Georgius Eißl (str. 71, 75), Simon Odonitscher (str. 73), Anton Scholtz (str. 77), Joseph Ottonitsch (str. 79, 109), Wenceslaus Martl (str. 89). Pozneje so se orglarji opogumili in pritrdili napis nad klaviaturo, večinoma iz porcelana. Zdi se, da je najstarejši na Kunatovih orglah v Praprečah pri Brdu pri Lukovici: »Von Joh. Gottfried Kunath, Orgelbauer in Laibach, 1820« (str. 101); njemu je mdr. sledil Josef Brandl (str. 159). Čez nekaj let so ti napisi kovinski, npr. »F. X. DEU ORGLARSKI IZDELOVAVC V LUBLANI« (str. 137), ali pa so naslikani na igralniku,

134 M. Bizjak – E. Škulj, *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana 1985, 33 (da ne bo preveč opomb, bodo strani iz te knjige nakazane kar v besedilu na koncu navedka).

npr. »PETRUS ANTONIUS BOSSI FECIT« (str. 105) ali pa na orgelski omari pod piščalmi, predvsem pri beneških orglah, npr. »REV. FRANCISCI MERLINI VENETI ANNO MDCCCV« (str. 93) ali »L. Ebner Orgelbauer von Marburg« (str. 145).

Če avtor ni posebej naveden, pa je včasih navedena letnica izdelave ali orgel ali omare. Večkrat je za eno leto razlike. Najprej je orglar naredil orgle, nato je likovnik orgelsko omaro ali izrezljal ali vsaj poslikal. Včasih so letnice v arabskih številkah, npr. na Ptujski gori »1696« (str. 163), ali pa v rimskih številkah, npr. na Janečkovem pozitivu v cerkvi sv. Hijacinte v Rogatcu, kjer se ravno kaže razlika: Janečkova nalepka v sapnici ima letnico 1743, na orgelski omari pa je z rimskimi številkami letnica »MDCCXXXIV« (1744) (str. 43). Včasih so te letnice skrite v kronogramih; to so stavki, na katerih so določeni črke poudarjene ali tako, da so pobarvane z rdečo ali drugo barvo, ali pa so velike črke sredi malih. Eislove orgle v Velikih Brusnicah ima na orgelski omari napis: »**MAGNO DEO AC IESV CHRISTO ORBIS SALVATORI**« [Vélikemu Bogu in Jezusu Kristusu, sveta Odrešeniku], na katerem poudarjene črke kot rimske številke izdajo letnico 1764, ki je tudi potrjena na nalepki v sapnici (str. 71). Kunatove orgle v Prapročah pri Brdu pri Lukovici imajo na igralniku napis: »**LAVDATE EVM CANTANTES IN CHORO ET IVBILATIONIS ORGANO**« [Hvalite ga pojoč v zboru in z orglami vriskanja]. Če seštejemo poudarjene črke kot rimske številke, dobimo letnico 1820, ki je potrjena na napisu iz porcelana (str. 101). Oba primera imata kronogramske črke poudarjene z barvo, na orglah v Srednji vasi v Bohinju pa je (spet) Johann Kunat kronogramske črke napisal z velikimi črkami, ostalo pa z malimi: »**eCCe organVM qVoD seXta IanVarII sonare InCepIt**« [Te orgle so začele peti šestega januarja], kar da letnico 1830 in s tem dopolni datum.¹³⁵ Ti trije primeri so imeli stavke v latinščini, imamo pa tudi primer kronograma s slovenskim stavkom, in sicer na Rojčevih orglah v Zapogah pri Vodichah: »Hvalite Boga s tro**M**bami, z **D**one**Č**emi **C**imba**L**i in **C**itram**I**. Psal: 150«, kar izdaja letnico 1851 (str. 129, z licenco, da Č vzamemo kot C).

135 *Prim. Dobravec J., Orgle v cerkvi sv. Martina v Bohinju, v: CG 94 (2001), 57.*

2. Darovalčevi napisi

Pred cesarjem Jožefom II. (1780–1790) je Gornji Grad spadal pod Ljubljansko škofijo, saj so ljubljanski škofje imeli tam rezidenco, v Ljubljani so imeli samo uradni sedež. Leta 1757 je ljubljanski škof Ernest grof Attems začel zidati veličastno cerkev na čast (tedaj) zavetnikoma Ljubljanske škofije sv. Mohorju in Fortunatu. Ko je bila cerkev končana, je po dekretu Jožefa II., ki je določil, da se morajo škofijske meje pokrivati z deželnimi mejami, prišla pod (danes) Mariborsko škofijo. Vendar so ljubljanski škofje vedno čutili neko odgovornost do nekdanje konkatedrale. Tako je škof Anton Alojzij Wolf leta 1847 pripomogel pri nabavi novih Hörbigerjevih orgel. Zato je na orglah napis: »Ex munificentia Antonii Aloisii Principis Labacensis Parochiaeque MDCCCXLVII« [Po velikodušnosti Antona Alojzija kneza ljubljanskega in župnije 1847] (str. 123). Če gre pri Gornjem Gradu za mecensko potezo sicer znanega mecena škofa Wolfa, pa imamo dva primera, ko sta se župnika ovekovečila na orglah. Prvi primer so Marthalove orgle v Strahinju pri Kranju, ki so prišle iz župnijske cerkve sv. Petra v Naklem. Napis, ki je na hrbtni strani orgel se glasi: »ORGANA NEO ERECTA SUB AdM. Rdo. Dno. MATHIA KOSs PAROCHO NAKLENSI. 1805« [Nanovo postavljene orgle pod upravnistvom častitega gospoda Matije Kosa, župnika naklanskega, 1805] (str. 90).¹³⁶ Nekoliko mlajši primer pa so Rumplove orgle v cerkvi sv. Valentina na Limbarski gori, kjer na kartuši na korni ograji piše: »Cura R. D. Andreae Fras Parochi ac Decani Moraizhensis Organum hoc per Petrum Ruml Organarium Lithopolitanum constructum et huic Ecclesiae 420 florenis Anno 1826 venditum« [Po srkbi častitega gospoda Andreja Frasa, župnika in dekana moravškega, je te orgle naredil Peter Rumpel, kamniški orglar, in jih tej cerkvi prodal za 420 goldinarjev leta 1826] (str. 107).¹³⁷ Podobnih primerov imamo zelo veliko število predvsem v Rimu, kjer je vedno zabeleženo, pod katerim papežem so bile orgle postavljene. Stare orgle

136 *Latinska beseda »organum« ima edninsko, medtem ko imajo »orgle« v slovenščini množinsko obliko. Zato je nekoliko nena- vaden napis, ker ima besedo v množini: »Organa neo erecta«, kot da bi bil slab prevod iz slovenščine.*

137 *»Lithopolis« je grški prevod mesta Kamnik, zato je Peter Rumpel »Lithopolitanus«. Podobno pravi Janez G. Dolničar o Janezu K. Dolarju, da je bil »Carniolus Lithopolitanus«.*

v baziliki sv. Janeza v Lateranu je leta 1598 postavil orglar Luca Blasi kot pripravo na sveto leto 1600 pod papežem Aldobrandinijem, zato je napis na levem polju: »Clemente VIII, Pont[ifice] Max[imo]«, na desni pa: »Anno Domini MDXCVIII« [1598].¹³⁸ Lahko pa je samo grb brez napisa, npr. na Mandlinovih orglah na Trški gori pri Novem mestu iz leta 1853 je grb stiških opatov, ker je cerkev nekoč spadala po stiško opatijo. Iz tega sklepamo, da je omara starejša, saj je bila leta 1853 stiška opatija ukinjena in je ponovno zaživela šele leta 1898.

3. Bogoslužni napisi

Najbolj zanimivi so pa tisti napisi na orglah, ki izražajo njihovo bogoslužno poslanstvo. Teh je največ in večina njih je v latinščini, ki je bila do Drugega vatikanskega koncila edini bogoslužni jezik na Zahodu. Izjema so protestanske cerkve, kjer so kmalu po reformaciji vpeljali narodni jezik, vsaj na deželi, ker je po Lutrovi želji v mestih ostala latinščina. Tu upoštevamo le latinske napise.

Največ napisov je vzeti iz Knjige psalmov, kjer pa povsem prevlada zadnji, 150. psalm, ki govori, kako naj vsa glasbila hvalijo Gospoda. Včasih je vzeta samo vrstica, včasih več, včasih pa ves psalm, npr. na orglah v Pezinoku na Slovaškem, ki so bile narejene v letih 1655–1662.¹³⁹ Po starem latinskem prevodu, ki se imenuje Vulgata, se zadnji psalm psaltra glasi:

¹Alleluia.

Laudate Dominum in sanctuario eius,
laudate eum in firmamento virtutis eius.

²Laudate eum in magnalibus eius,
laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.

³Laudate eum in sono tubae,
laudate eum in psalterio et cithara,

⁴laudate eum in tympano et choro,
laudate eum in chordis et organo,

⁵laudate eum in cymbalis benesonantibus,

138 *Prim. Organi e cantorie nelle chiese di Roma, Roma 1994, 49.*

139 *Prim. O. Gergelyi – K. Wurm, Historische Orgeln in der Slowakei, Brat 21989, 82.*

laudate eum in cymbalis iubilationis:
omne quod spirat, laudet Dominum.
Alleluia.

V Slovenskem standardnem prevodu Svetega pisma iz leta 1996 se glasi:

¹Aleluja!

Hvalite Gospoda v njegovem svetišču,
hvalite ga na nebesnem svodu njegove moči!

²Hvalite ga v njegovih slnih delih,
hvalite ga zaradi obilja njegove veličine!

³Hvalite ga z glasom roga,
hvalite ga s harfo in citrami;

⁴hvalite ga z bobnom in plesom,
hvalite ga s strunami in flavto;

⁵hvalite ga na cimbale zvočne,
hvalite ga na cimbale doneče!

⁶Vse, kar diha, naj hvali Gospoda.
Aleluja!

Največkrat je napisan drugi del 4. vrstice: »Laudate eum in chordis et organo«, npr. na orglah, ki naj bi jih leta 1910 naredil Malvestio in stojijo v baziliki S. Maria delle grazie v Udinah.¹⁴⁰ V slovenskem prevodu, ki je narejen po izvirniku, se drugi del 4. vrstice glasi: »Hvalite ga s strunami in flavto.« Odkod pridejo orgle? Prvi grški prevod Septuaginta je prevedel grško besedo »ugab«, ki pomeni flavto, kot »órganon«. »Očitno je bil tudi na tem mestu grški prevajalec v zadregi, saj je prevedel nedoločen ali posredno določen izraz s splošnim izrazom órganon, ki sam po sebi pomeni le orodje. Vsekakor ne pomeni današnjih orgel, ker v času, ko je nastal prevod Septuaginte, so se orgle, ki so jih imenovali hidraulós, komaj porajale.«¹⁴¹ Na vsak način je najbolj pogost napis na orglah. Da ne bi bil stavek tako brezoseben, so ponekod dodali besedi »eum« začetnico »D«: »Laudate Deum in chordis et organo« [Hvalite Boga s strunami in flavto], npr. na kornih orglah v Krki na Koroškem iz leta

140 Prim. I. Paroni – O. Barbina, *Arte organaria in Friuli, Udine 1973, Tav. XXXII.*

141 E. Škulj, *Glasbila v 150. psalmu, v: Bogoslovni vestnik 57 (1997), 89.*

1625¹⁴² ali na orglah iz leta 1760 v nekdanji samostanski cerkvi v Ottobeurenu.¹⁴³ Če ni bilo dovolj prostora, so strune kar izpustili, saj je itak poudarek na orglah: »Laudate eum in organo« [Hvalite ga s flavto], npr. na orglah v župnijski cerkvi v Varmu, ki jih je naredil Beniamino Zanin leta 1913, vendar je omara starejša.¹⁴⁴ Da ne bi ostal sam drugi del 4. kitice, so mu nekateri dodali še prvo polvrstico in spremenili »eum« v »Dominum«, kot pravi prva kitica. Tako je nastal napis: »Laudate Dominum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo« [Hvalite ga z bobnom in plesom, hvalite ga s strunami in flavto], npr. na orglah iz leta 1799 v župnijski cerkvi v Andosilli v španski pokrajini Navarra.¹⁴⁵ Imamo pa primer orgel v dveh marah, kjer so 4. vrstici dodali še 3. Tako imamo na desni strani: »Laudate eum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara« [Hvalite ga z glasom roga, hvalite ga s harfo in citrami], na levi pa: »Laudate Dominum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo« [Hvalite ga z bobnom in plesom, hvalite ga s strunami in flavto], npr. v na orglah v župnijski cerkvi sv. Janeza Krstnika v Estelli pravtako v španski pokrajini Navarra.¹⁴⁶ Ponekod so pa napisali samo zadnjo, neoliko spremenjeno psalmsko vrstico, ki je nekakšen povzetek celotnega psalma: »Omnis spiritus laudet Dominum« [Vse, kar diha, naj hvali Gospoda], npr. na orglah v stolnici v Tarragoni, ki jih je leta 1563 naredil kanonik Amigó iz Tortose.¹⁴⁷ Nicolaus Manderscheidt pa je na pozitiv, ki ga je naredil leta 1635 in je danes v Nürnbergu, dodal še končni vzklík: »Halleluia« [Aleluja].¹⁴⁸

Ne samo zadnjega, 150. psalma, ampak so tudi druge psalme uporabili pri orgelskih napisih. Na orglah, ki jih je leta

142 Prim. A. Forer, *Orgeln in Oesterreich*, Wien – München 1973, 201.

143 Prim. W. Haacke, *Orgeln, Königstein im Taunus* 1965, naslovnica.

144 Prim. I. Paroni – O. Barbina, *Arte organaria in Friuli, dine* 1973, Tav. XXXI.

145 Prim. A. Sagaseta – L. Taberna, *Organos de Navarra, Pamplona* 1985, 33.

146 Prim. A. Sagaseta – L. Taberna, *Organos de Navarra, Pamplona* 1985, 122.

147 Prim. H. Klotz, *Das Buch von der Orgel*, Kassel idr. 1972, Tafel III.

148 Prim. K. Gernhardt – H. Henkel – W. Schrammek, *Orgelinstrumente Harmoniums, Leipzig* 1983, Tafel 13.

1798 postavil Jožef Otonič v Vidmu ob Ščavnici, je zapisan prvi verz psalma 116: »Ps 116: Laudate Dominum omnes gentes: Laudate eum omnes populi« [Hvalite Gospoda, vsi narodi, slavite ga, vsa ljudstva] (str. 79). Girolamo Borghese je na orglah v cerkvi S. Giacomo in Augusta v Rimu iz leta 1655 napisal začetek 149. psalma: »Cantate Domino« [Pojte Gospodu].¹⁴⁹ Drugi pa so kar sestavili svoj napisal in različnih psalmskih vrstic. Tako je Nicolaes van Haeghen na orglah iz let 1654–58 v cerkvi St. Paulus v Atwerpnu sestavil napis: »In cymbalis et citharis laudate Dominum de caelis« [S cimballi in citrami hvalite Gospoda iz nebes].¹⁵⁰ Na orglah v slovaškem Lazisku je napis: »Glorificate eum organo in congregatione Sion« [Poveljučite ga z orglami v občestvu Siona].¹⁵¹ Na zelo starih orglah, saj so iz leta 1475 in stojijo v bolonjski cerkvi S. Petronio, je Lorenzo da Prato napisal: »Canite tuba in Sion« [Zatrobite na Sionu].¹⁵²

Johann S. Bach, največji mojster orgelske glasbe, je na koncu svojih skladb zapisal kratice SDG, ki pomenijo »Soli Deo Gloria« [Samo Bogu slava]. Zato je Zacharias Hildebrandt dal ta napis na orgle, ki jih je leta 1724 postavil v Hilbersdorfu pri Freibergu.¹⁵³ Podoben je napis »Ad gloriam Dei« [V Božjo slavo] na orglah iz leta 1750 v Smrečany.¹⁵⁴ Sodobni italijanski orglar Mascioni pa je na orglah iz leta 1993 v župnijski cervi v Miljah pri Trstu je združil znano hvalnico »Te Deum laudamus« s prvinami iz 150. psalma: »Te Deum laudamus in choro et organo« [Tebe Boga hvalimo z zborom in orglami].¹⁵⁵

Nekateri orgelski napisi pa niso iz Svetega pisma in se zato nanašajo bolj na glasbeno, kot na bogoslužno poslanstvo orgel. Nekateri so bolj ali manj besedne igre, npr. »Vicit vim virtus« [Krepost je premagala moč] na orglah v Grote ali Bavokerk v Haarlemu na Nizozemskem, ki jih je v letih

149 *Prim. Organi e cantorie nelle chiese di Roma, Roma 1994, 85.*

150 *Prim. F. Peeters – M. A. Vente, Die niederländische Orgelkunst, Antwerpen 1971, 204–205.*

151 *Prim. O. Gergelyi – K. Wurm, Historische Orgeln in der Slowakei, Brat 21989, 144.*

152 *Prim. C. Moretti, L'organo italiano, Milano 1973, priloga.*

153 *Prim. K. Gernhardt – H. Henkel – W. Schrammek, Orgelinstrumente Harmoniums, Leipzig 1983, Tafel 3.*

154 *Prim. O. Gergelyi – K. Wurm, Historische Orgeln in der Slowakei, Brat 21989, 141.*

155 *Prim. G Radole, La Diocesi di Trieste, Udine 2002, 146.*

1735–1738 postavil Christian Müller.¹⁵⁶ Napis »Momenti ex momento« [Iz trenutka v trenutek] na pozitivu v thürinškem Kleinschwabhausnu iz leta 1650 se verjetno nanaša na improvizacijo, ki je tako značilna za orgle.¹⁵⁷ Napis na orglah v slovaškem Štítniku iz leta 1639 se nanaša na splošno poslanstvo glasbe, ne samo orgelske: »Dulci sonum reficit tristia corda melos« [Melodija sladkega zvoka razveseli potrta srca].¹⁵⁸ Jezikovno najbolj zanimiv primer pa je napis v pesniški obliki elegičnega distiha. Le-ta je sestavljen iz klasičnih heksametra in pentametra. Prvi ima šest naglasov, ki se ne nanašajo na besedni naglas, ampak na starejšo dolžino in kračino samoglasnikov. Zato so nekateri poudarki za besedilo v prozi povsem nenavadni, npr. naglas na zadnjem zlogu. Drugi del elegičnega distiha pa je pentamenter, ki je sestavljen iz dve enako poudarjenih polovic po tri naglase, vendar se srednja dva štejeta za enega:

»Organa decantánt Christí laudésque decúsque
ét recreánt variís péctora nóstra sonís«

[Orgle pojejo Kristusu hvalo in čast,
in razveseljujejo naša srca z raznolikimi glasovi].¹⁵⁹

Najlepši napis – tudi med najstarejšimi, ki ga pa tudi v zadnjem času ponovno pišejo, npr. na pozitivu, ki ga je leta 1950 Alexander Schuke iz Potsdama naredil za dvorano deželnega cerkvenega urada v thürinškem Pflugensbergu pri Eisenachu¹⁶⁰ – pa je tisti, ki je bil povod za ta članek in pravi, da cerkvena glasba ni samo podoba, ampak že predi-gra večnega življenja:

MUSICASACRAPRAELUDIUMVITAEAEETERNAE.

156 Prim. W. Haacke, *Orgeln in aller Welt, Königstein im Taunus*, 1980, naslovnica; F. Peeters – M. A. Vente, *Die niederländische Orgelkunst, Antwerpen* 1971, 169.

157 Prim. W. Adelung, *Einführung in den Orgelbau, Wiesbaden* 1974, *Tafel* 30.

158 Prim. O. Gergelyi – K. Wurm, *Historische Orgeln in der Slowakei, Brat* 21989, 76.

159 Prim. W. Haacke, *Orgeln in aller Welt, Königstein im Taunus*, 1980, 5.

160 Prim. R. Quoika, *Das Positiv in Geschichte und Gegenwart, Kassel und Basel* 1957, *Tafel* 27.

Miroslav Adlešič: Orgle [priloga ?]

[BOGO-X-Adlesic.doc. Besedilo verjetno ni bilo mišljeno za objavo, odraža pa odsev avtorjevega pogleda na organološko izrazoslovje pred njim. Škuljeve redakcijske popravke (v modri barvi) smo vstavili v izvirno besedilo knjige Miroslava Adlešiča, Svet zvoka in glasbe; Ljubljana, Mladinska knjiga, 1964.]

Ne glede na pretirane sodbe, da so orgle »simbol« ali »kralj ~~instrumentov~~inštrumentov« ali »najmogočnejše glasbilo, ki v 2000-~~letnem~~letnem razvoju ni prenehalo rasti in napredovati«, so vendarle izredno popoln aerofon, ki ga sestavlja ~~dokaj~~[429>] težko ~~pregledna kombinacija množice~~»pregledna množica enotonskih piščali«. Zanimivo ni le to, da so se orgle iz rimskih amfiteatrov preselile v zasebna domovanja in od tod v cerkve, kjer so ~~sčasoma~~postale ~~sčasoma~~nepogrešljiv instrumentinštrument, temveč še bolj to, da so si v 20. stoletju utrle pot ~~še v gledališke, koncertne in kino~~in kino dvorane, ~~v radijske in televizijske studie ter v nekoliko modificirani obliki v zasebna stanovanja. Tako~~ki so ~~koncertne dvorane dandanes~~dandanes po vsem svetu opremljene z orglami. ~~Seveda so se moderne orgle smotno okoristile z novimi tehničnimi pridobitvami elektromagnetizma in elektronike. Ker pa bodo moderna elektronična glasbila orisana v kasnejšem poglavju, se hočemo tu~~Tu se hočemo omejiti zgolj na opis mehanskih orgel ne glede na to, ali žene njihove mehove elektromotor ali sila človeških mišic.

Ker so v orglah združene zamisli množice izumiteljev in ker je njihova ~~gradnja~~izdelava in njihov »neupogljivi« ~~zven~~zvok sad prizadevanj in raziskovanj skoraj nepregledne vrste rodov, je zgodovina tega glasbila vredna prav posebne pozornosti. Glasbilo, ki je vodilo izumitelje k orglam, je ~~razen~~poleg dvojne piščali (~~aulosa~~brez dvomaaulos) ~~ne-dvomno~~iz kopice piščali sestavljena Panova piščal ali siringa. ~~Saj nam~~Že bežen pogled na skupino podobnih in na različne frekvence uglasenih cevki siringe še dandanes ~~najlaž~~najlaže pokaže, kaj pomeni »register« orgelskih piščali. Kakor vemo, Grki niso edini izumitelji siringe, saj so jo rabila plemena Amerike, Indokine, Indonezije in osrednje Afrike, ki gotovo niso imeli nobenih zvez s starimi Grki. Tudi ~~jezične piščali~~jezičniške piščali so stare več tisočletij; to nam pričajo izkopanine iz starega Egipta, Grčije in Kitajske. Skupine ~~jezičnih~~jezičniških piščali so rabili stari Kitajci kot nekakšne ustnične orgle precej stoletij pred ~~našim~~štetjemKristusom. Prav tako je relativno stara iznajdba meh. Brez njega namreč ne bi bilo starodavne ~~tehno~~loške proizvodnje železa. Izum »hidravličnih orgel« (gr. hidraulós) pripisujemo Ktesibiju iz Aleksandrije, ki ~~je~~živel okoli ~~4. leta~~270 ali okoli ~~4. leta~~180 ~~pr. n. š.~~Tedaj pred

Kristusom, ko ga namreč omenja Heron iz Aleksandrije v delu »*Pneumatica*«. Malo manj kot stoletje kasneje jih je opisal tudi rimski inženir Vitruvij Pollio v spisu »*De architectura*«. [430>] Pridevnik »hidravličen« izvirja od ~~to~~tega, ker je Ktesibij izkoristil vodo, da je mogel izravnati z mehovi dobljeni neenakomerni zračni tlak. ~~Hidraulose so rabili pri domačih in javnih veselicah ter v templjih.~~ Rimljani so spremljali z godbo hidravličnih orgel cirkuške predstave. L.

Leta 757 je bizantinski cesar Konstantin ~~Kopronij~~Kopronimos obdaroval frankovskega vladarja Pipina Malega z dragocenimi hidravličnimi orglami. Šestdeset let kasneje je bizantinski poslanik obdaroval s precej ~~zmogljivejšimi orglami~~popolnejšimi orglami cesarja Karla Velikega. O teh orglah so zapisali kronisti, da so dajale tako mogočne ~~zvenezvoke~~ kot grom in tako ljubke kot lira ~~in cimbele~~. Leta 826 je ~~zgradil benečanski~~ prezbiterbeneški duhovnik Gregorij ~~Ludeviku~~naredil Ludviku Pobožnemu v aachenski vladni palači mojstrske orgle, ki so bile še stoletja kasneje za zgled drugim graditeljem. ~~Prvi traktat o orglah izvira iz 9. stoletja izdelovalcem.~~ V 10. stoletju so si pričele orgle polagoma utirati pot v bogoslužje; to je trajalo vse do ~~4.~~leta 1400, ko so se dokončno zasidrale v njem. ~~Navzlic~~Kljub temu niso nikdar prenehale biti ~~tudi~~tudi cenjen posvetni ~~instrument~~instrument. V 10. stoletju je hidravlični način izravnave zračnega tlaka povsem zamenjal pnevmatični. Tedaj so tudi izoblikovali portativ, na ramenskem jermenu obešene majhne orgle ~~(slike)~~. Leva roka je poganjala meh, desna je igrala na klaviaturi. Kajpada je skoraj tisočletje stari portativ idejno utemeljil današnjo klavirsko harmoniko. Vzporedno s portativom se je razvijal pozitiv, idejni prednik harmonija. To so nekoliko večje stoječe orgle ~~na~~z eno samo klaviaturo in ~~z mehovi~~mehovi na nožni pogon. Pri tem ~~instrumentu~~instrumentu organist lahko ~~igralee~~ z obema rokama igra na manualu. V dokaj nagli razvoj orgel v Nemčiji in Franciji se Italija in Španija dolgo nista vključili, Anglija pa je vodilni deželi prehitela, ko so ~~4.~~leta 980 v angleškem gradu ~~VVinchester~~ zgradili veleorgleWinchester izdelali velike orgle s 400 piščalmi, 26 mehovi in dvema klaviaturama po 20 tipk. Pri teh orglah je torej sleherna tipka lahko zbujala k ~~zvenenju~~petju 10 piščali. Da doumemo nadaljnji tehnično ~~akustični~~ razvoj orgel, je potrebno, da spoznamo, kako so ~~zgrajene~~izdelane.

~~Orgle oblikuje troje značilnih delov: 1. piščalje z množico raznovrstnih piščali, 2. vetrovni stroj, ki ga sestavljajo mehove, vetrni kanali ali cevovodi in vetrniki s kaneclami, ter 3. upravljalo s klaviaturo (v obliki manualov in pedala) in trakturo (tj. z registri, ventili itd.).~~

~~Ker nas je uvodno poglavje pri acrofonih že seznanilo z osnovami ustičnih in jezičnih piščali, se lotimo zdaj opisa vetrovnega stroja orgel. Dandanes~~

~~Dandanašnji~~ zraka ne zgoščamo več s silo mišic, temveč z elektromotorji, ki ženejo trikotne črpalne in hkrati zgoščevalne mehove. V njih načrpani in na primeren tlak zgoščeni zrak prehaja v obsežne, četverokotne skladiščne mehove ali zračne zbiralnike, kjer poseben obtežilni pokrov nenehno ohranja enako velik zračni tlak. Zanimivo je, da so izdelovalci orgel v polpreteklih letih skušali doseči čim večji zračni tlak, pri čemer jim celo tlak 100 mm visokega vodnega stolpca ni zadoščal. ~~Dandanes~~ Danes so zlasti po zaslugi slovitega muzikologa, filozofa, afriškega misijonarja – zdravnika in Nobelovega nagradjenca Alberta Schweitzerja, ki je v dobi med svetovnima vojnama s posebnim poudarkom opozoril na ~~zvenske~~ zvočno lepoto baročnih orgel, prešli na skoraj polovico manjše tlake med 50 in 80 mm vodnega stolpca. Iz zbiralnika vodi osrednji ~~cevovod~~ kanal zgoščeni zrak v stranske ~~cevovode~~ kanale, ki se iztekajo v ~~vetrnike ali sapnišče~~ sapnice, to so nekakšni ~~škatlasti~~ zaboji za zrak. ~~Na vetrnikih~~ Pod sapnicami leže ~~ali so z njimi spojene sapnice s predalčki ali kaneclami~~ kancele, ki vodijo zrak v posamezne piščali. [432>]

~~Iz slik vidimo, da je mogoče z eno tipko na dvoje načinov zbuditi k zvenenju eno, dve ali več različnih piščali za »isti« ton. Če premakne organist za primerno razdaljo sapnico na poteg, to je desko s toliko luknjicami, kolikor istovrstnih piščali obsega določen »register«, * vključi vse »tonske kancele« z registrirano vrsto piščal. Ako zdaj igralec pritisne na tipko, se odpre ventil nad vetrovnikom in hkrati prično zveneti vse enotonske piščali nad kanceio, ki imajo sapnico primerno premaknjeno. Seveda se morajo pri sapnici na poteg luknjice ujemati z luknjicami v pokrovu ali v jarmu kancele.~~

~~Pri drugem načinu zbujanja zvenov so vse piščali določenega registra po cevovodih združene v eno samo kanceio. Dovod zraka iz kancele v piščali pa zapira za vsak »ton« posebna sapnica na stožec.* Če igralec pri tem zbujevalnem sestavu pritisne na tipko, odpre hkrati vse stožčaste ventile, ki so spojeni z njo. Ker pa je zgoščeni zrak~~

le v kancelah, ki so spojene z vetrniki, zazvene hkrati le »registrirane« piščali. V novodobnih orglah uporabljajo pretežno pravkar orisani sestav registrskih kancel, čeprav zbujaajo zvone, ki se po akustični strukturi bistveno razločujejo od zvenov, dobljenih z dokaj preprostejšim sestavom sapnic na poteg. Kakor je ugotovil F. VVinkel, zaznamo tedaj, če reproduciramo magnetofonski posnetek glasbe baročnih orgel tako, da z električnimi filtri močno ojačimo nizke frekvence, glasbo orgel iz obdobja okoli 1.1900. Če se torej jakost glasnosti nizkih delnih tonov orgelskih piščali veča, ne postanejo zvoni samo bolj temačni, ampak tudi bolj zabrisani in nekoliko bolj robati. VVinkelov poskus potemtakem lepo dokazuje trditve prejšnjega odstavka.

Na podlagi obeh doslej opisanih »mehanskih traktur«** zlahka doumemo »elektropnevmatsko trakturo« (gl. sliko!). Preprost pogled na shemo zgovorno priča, da je mogoče zaporo na opno nadomestiti z elektromagnetnim relejem, kakor je skiciran na desni strani risbe. Tako nastane že popolna »električna traktura«. Menda ni treba posebej utemeljevati, da je pri električnih orglah mogoče odmakniti igralno mizo tako daleč od orgel, kolikor je dolg zvezni kabel. Ko igralec pritisne na tipko 1, vključi 2 električni tok, ki obkroža ovoje elektromagneta. Omagneteno jedro elektromagneta pritegne kotvico ventila 4, ki zapira dovod primerno zgoščenega zraka iz vetrnika na piano. V tem hipu se izravna zvečani zračni tlak v prostoru 5 z vnanim zrakom, v spodnjem prostoru 3 stisnjeni zrak pa vzdigne opno, ki je zvezana z dvojnimi ventilom V; zgornji ventil odpre pri tem zgoščenemu zraku pot v mešiček 6, spodnja zaklopka pa poskrbi, da ne uide ven. Zato zrak raztegne mešiček 3 in premakne palico Z, ki je zvezana z loputasto zaklopko 9 med vetrovnikom in kancelami. V tem hipu udari zrak iz vetrovnika 7 v prostor 9 in od tod skozi odprte luknjice v sapnici v ustrezne piščali. — Da je mogoče pravkar orisani elektropnevmatični način s pridom uporabiti tudi za odpiranje posameznih piščali, kaže preprosta shema. Ko potegne elektromagnet spodnjo zaklopko k sebi, se tlak v prostoru pod opno v vetrniku zmanjša. Zato se opna vda in potegne zgornjo zaklopko s seboj. V tem hipu udari zgoščen zrak skozi kancelo v piščal. Pregled doslej izumljenih elektro-pnevmatičnih načinov za zbujaanje orgelskih piščali kaže, da sta orisana načina s tehničnega gledišča nekako v sredi med

preprostimi mehanskimi in s posebnim motornim pogonom združenimi elektropnevmatičnimi načini.

Naposled je treba še pojasniti, kako je mogoče na elektropnevmatski način sprožiti register. V trenutku, ko se prst dotakne stikala, steče tok v elektromagnet in potegne k sebi kotvico (slika). Preskok kotvice povzroči, da se prej povezani in z zgoščenim zrakom napolnjeni prostori 1, 2 in 4 tako »razvežejo«, da ostane zgoščen zrak le še v prostorih 2 in 3; pri tem se premakne z vzvodom vred sapnica in zveže kancele s piščalci. Ker deluje celotni ustroj podobno kakor elektropnevmatski, ki je bil najprej orisan, ga zdaj ne kaže vnovič opisati.

Dokaj preprosteje je mogoče izpeljati registriranje in s pritiskom na tipko zaigrati določen ton samo z elektriko. Stikalo registra deluje pri tem načinu kot preprost rele, da zveže z virom električnega toka napeljavo do piščalnih zaklopk, ki trenutno ustrezajo. Ko pritisne organist tipko, zveže drug rele, ki s svojim elektromagnetom odpre zaklopko tik pod orgelsko piščaljo, kar je neposredno razvidno s slike.

Iz doslejšnjega besedila smo spoznali, da orgle lahko upravljajo mehanske, pnevmatske, elektropnevmatske, elektromagnetne in elektronične naprave. Nadalje so sestavljene iz igralne omare z 2 do 7 manuali (klaviaturami za roke), s pedalom (klaviaturo za noge) in z registraturo s stikali za vklapljanje registrov in sklopov. Tonski obseg manuala sega od C do f3, g3, a3 ali c4, pedala pa od C do d1, f1, g1 ali a1. Skupnost registrov v smislu »glasov« (piščali) imenujemo dispozicijo orgel. Za orgle je značilno, da se tedaj, ko pritisnemo na tipko, ne oglasi kakor pri klavirju le določen »ton« (osnovni ton), temveč zazvene lahko tudi za oktavo, kvinto ali terco višji ali nižji toni. Višino tona posameznega registra označujemo zato z dolžino najnižje piščali C, to je s »temeljnim t o n o m« registra Odprta piščal, ki zazveni tedaj, ko pritisnemo na skrajno levo tipko, v tonski višini C-ja, je dolga 8 čevljev ali 2,63 m, kar pišemo 8'. Register tega zaporedja piščali imenujemo zato osemčevljski register. Oktavo nižje zveni 16' (šestnajstčevljski register), dve oktavi nižje 32', kvinto višje 51/3', oktavo višje 4' itd. Žal se to označevanje ne ujema z dandanašnjo normalno uglasitvijo. Razen registrov, kjer se oglasa pri posamezni tipki le po ena piščal, so v orglah tudi registri z več piščalci (npr. 5). Te »sestavljene glasove« dajejo le ustnične piščali. Redko je z isto tipko združenih več piščali z isto višino in barvo. Pogosteje sta

nameščeni druga poleg druge nekoliko med seboj razglašeni piščali, da zvenita z značilnim utripajočim zvenom (utripajoči registri: Utripanje, Unda maris ali Morski val, Vox humana ali Človeški glas, Celestina itd.). »Mešani glasovi« ali miksture nastajajo tedaj, ko zvenijo hkrati različno visoki »toni«. Dobiti jih je mogoče na dvoje načinov: po prvem zvone le »toni«, ki so iz nižjih leg premaknjeni za vedno višje intervale. Primer take miksture je register Kornet, ki združuje piščali $8' + 4' + 22/s' + 2'f + 3/s'$. Pri drugem načinu so nad oktave segajoči intervali transponirani navzdol tako, da največji interval registra ne presega intervala septime. Zgled za tak register je »mikstura«, ki združuje piščali $1'/s' + 1' + 2/s' + V/s' + V'$. Zanimivo je, da v orglah ni piščali s preniha-jočimi jeziki, ki jih imajo harmoniji in harmonike; edina izjema je precej redki register Klarinet.

[437>] Preden se pobliže razgledamo po piščalju orgelorgelskih piščalih in njegovinihovi akustiki, je dobro, da v bežnih potezah orišemo vnanjo zgradbozunanjo obliko glasbila, ki mu muzikološki spisi in glasbene akustike ob klavirju in violini posvečajo največ besedila. Značilno pročelje orgel imenujemo ogledno stran ali prospekt. Ustnične piščali v prospektih orgel so le za okras ali pa se oglašajo le pri forte in fortissimo, ker njihovih zvenovnjihovega glasu ni mogoče udušiti. Le v prospektu pozitivov piščali povečini zvenijo po večini pojejo. Piščali so razporejene v orgelski omari v skupinah. Posamezno skupino sestavljajo vedno oblikovno in glasovno podobne piščali cele klaviature. Orgelska omara je navzven zaprta. Da doteka v zvočno polje več ali manj zvočne energije, skrbje posebne, oknicam podobne vetrnice ali žaluzije. V novejših orglah organist odpira ali zapira igralec žaluzije tako, da z nogo zavrti pred pedali nameščen valj ali nogalko.

Manuali so spodnji, srednji in zgornji in srednji. Med njimi je eden — pri dveh spodnji, pri treh ali več pa prvi ali drugi — glavni manual. Pri zelo velikih orglah s štirimi ali več manuali je najvišje ležeči »soloklavir« ali »solo-manualsolomanual«. Ker je vsak manual zvezan z drugačnimi skupinami piščali, zvenijepojejo njegovi »toni« v drugačni barvi in glasnosti.

Registri ob strani ali robu klaviature imajo obliko gumbov ali kolebnih stikal. Glede na nalogo, ki jo opravljajo, ločimo: 1. piščalne, 2. zvezne, 3. ventilne, 4. igralne in 5. posebne registre; pri tem so prvi glavni, vsi drugi pa stranski. Piščalni registri vežejo s klaviaturo

posamezne skupine piščali ~~ali »glasove«~~. Zvezni registri povezujejo med seboj bodisi manuale, bodisi manuale s pedali; ter oskrbujejo zveze ali kopule. Ventilni registri odpirajo in zapirajo »ventile«, skrbeč s tem za primeren pritok in odtok zgoščenega zraka. Igralni registri olajšujejo igralcu igranje in registriranje. Po njihovi funkciji jim pravimo »zbiralniki« ali »kombinacije«. Med igralnimi registri je [438>] pomemben tutti ali pleno (fr. grand jeu), pri katerem se hkrati oglase piščali vseh registrov. Od teh registrov so prav tako pomembni tudi ~~zvenizvoki~~. Z njimi ~~dobljene kopule~~ dobljene zveze označujemo z rimskimi številkami. Oznaka I- do IV- pomeni, da zveze pri igranju na spodnji manual (I) tudi registrirani ~~zveniglasovi~~ četrtega manuala (IV). Iz oznake »II-III-P« torej sledi, da obstaja na primer kopula med drugim manualom in pedalom. Velike orgle imajo tako imenovano »generalno zvezo«, ki ~~igraleu organistu~~ omogoča, da mu gre registriranje naglo od rok. Poglavitne ventilne registre vključi igralec tako, da preprosto pritisne na gumb. Pri tem lahko izloči vse jezične piščali, ali crescendo ali miksture ali sleherno združitev registrov. Kombinacije igralnih registrov so svobodne ali vezane. Svobodne lahko pripravi igralec pred igro ter jih vključuje v primernih trenutkih. Vezane ali stalne zveze terja pravilna dinamika igre. Tako je mogoče z registri, ki obsegajo kombinacije fortissimo, forte, mezzoforte, piano in pianissimo, doseči, da se oglašča vedno le omejeno število piščali, ki dajejo poslušalcu primerno jakost glasnosti. Kombinacije so posebno pomembne tedaj, ko je treba doseči vtis enotne ~~barvenosti~~ barvitosti. V tem primeru združi vezan igralni register vse flavte ali vse jezične piščali ipd. Naposled je treba razen že omenjenega crescendnega valja poznati še posebne registre za tremolo, prolongement, zvonec ipd., ki jih nimajo vse orgle. Moderne orgle na elektromotor nimajo več posebnega registra evakuant, ki je spuščal iz mehovja zrak.

~~Razporedbo registrov~~, [439>] Razporeditev manualov, pedalov, ~~kopul~~ registrov, zvez itd. posameznega ~~instrumenta~~ inštrumenta združuje pojem dispozicija (~~— »razporedba«~~). Ker dinamika orgelske igre ne more vzbujati čustveno poglobljena doživetja, jih skuša organist ustvariti z agogiko, artikulacijo in kolikor mogoče različno poudarjenim udarjanjem na tipke. Jasnost in značilna polnost orgelskih ~~zvenov~~ zvokov pa terja orgelske registre, ki so uglaseni na alikvotne tone. Le tako more namreč ~~zvenska~~ zvočna zmes dveh, treh ali več glasov oblikovati

~~plastične zvenske~~plastične zvočne slike. Ker vsebujejo ~~zveni ustičnih~~zvoki ustničnih piščali tem manj višjih harmoničnih tonov, čim ~~više zvenijo~~višje pojejo, morajo poskrbeti dispozicije, da se sestav višjih ~~delnih tonov~~ ~~zvenov~~alikvotov, ki jih je možno zaigrati, vzdolž klaviature, ohranja ali pa celo narašča.

Nemalo čudenja ~~zbujav~~zbuja pogled v ~~odmevno~~omaro velikih orgel z obsežnim piščaljem ~~in z razvejenimi cevovodi~~. Tri, pet, deset, dvanajst in več tisoč piščali dokaj različnih velikosti in oblik gledalca bega, saj se v gozdu piščali ne more znajti. Dozdeva se mu, kakor da bi obče znani pregovor »od samega gozda ni ločiti več dreves«, dobil nasproten pomen. In vendar rabijo v piščalju le ustnične in jezične piščali. ~~Poglavitni tipi piščali, ki ustrezajo hkrati najznačilnejšim registrom, so narisani na sliki~~. Med 54 značilnimi piščalmi je 36 ustničnih in 18 jezičnih, to nekako kaže, da so ustnične dvakrat pomembnejše, in to je tudi res. Saj obstajajo relativno kar dobre orgle, ki v piščalju ~~jezičnih~~jezičniških piščali sploh nimajo.

Oglate piščali so iz lesa, okrogle iz kovine. Če zanemarimo vrsto kovine ali ~~zlitine~~litine, iz katere je izdelana posamezna skupina piščali, nam preprosto opazovanje pokaže, da je ~~barvenost zvenov~~barvitost ~~zvokov~~ istovrstnih piščali odvisna od menzure (razmerja med širino in dolžino piščali) in od oblike (valjaste, ~~valjasto-koničaste, koničaste, konične in~~ lijaste, ~~lijasto-lončaste itd.~~ *). Višina ~~zvenov~~glasov je pri orgelskih piščalih predvsem odvisna od dolžine; zato za menzuro samo dolžina piščali ni odločilna.

[440>] Glavno ~~zvensko~~zvočno sestavino dajejo orglam piščali registra principal in njemu sorodne odprte piščali ~~(gl. na sliki prvih devet piščali v zgornji vrsti ter dvajseto in devetindvajseto v drugi vrsti)~~. Značilno za te, na zunaj zelo podobne piščali je, da jih ~~je~~precej močan zračni tok ne more ~~prepihovati~~prepihati. Zato ~~zvenese~~oglašajo v njih dokaj glasno osnovni toni. ~~Kakor vidimo~~Iz spektrov ~~je razvidno, da~~ osnovni ton tem bolj obvladuje drugega in tretjega, čim širša je valjasta piščal. Principal sam zase ~~zvenise~~sliši nekam trpko- ~~in~~ mehko, sicer pa močno in polno. Ker ~~zvenese~~toni principalov 32', 16', 8', 4' in 2' slišijo brez izjeme kot alikvotni toni, jih rabijo v vseh navedenih registrih kot ~~izpolnilne~~dopolnilne tone, kot kvinte (10 2/3', 5 1/3', 2 2/3'), redkeje terce (1 3/5') ali zelo redko septime (2 2/7'). Principal 8' v prospektu ~~z dolžino 8'~~imenujemo včasih montre ~~8', njegovo 8', njegovo~~ zgornjo

oktavo pa prestant 4'. Najožja valjasta ~~ustična~~ustnična piščal je colina (~~Aeolina, n. Zartgeige = Nežne gosli~~), ki ~~zvenipoje~~ tiho in nežno ter podobno godalom, najširša je nočni rog, ki ~~zvenipoje~~ še mehkeje kakor flavta. V-Sredi med njima je principalna flavta, ki ima malo izrazit in dokaj ~~mehak zven.*~~mehak glas.

Med ~~koničastimi~~koničnimi in valjasto ~~koničastimi~~koničnimi odprtimi ustničnimi piščalmi so ~~najpomembnejše Flavte (lat. tibia). Koničastanajpomembnejše flavte. Konična~~ flavta ima zelo svetel ~~zven~~glas, sicer pa so vse mehke in, ~~mogli~~mogli bi reči, spektralno revne, čeprav ~~neme~~ brez ~~formatnega~~formalnega območja. To zaznamo prav posebej pri prečni ali kmečki flavti (~~le-to zrak preprihava~~), ~~preprihuje~~, pri nežni flavti (~~Dolce~~), pri, votli, poljski ali ptičji flavti in pri rahlo ~~intonirajoči~~intonirani jekovni flavti, ki precej dolgo vniha. Zaradi ~~rahlegarahlega~~ vibriranja je prav posebej značilna mehko ~~zvenečapojoča~~ bifara ali dvojna flavta (ki jo oblikujeta dve kriti piščali iz lesa), pri kateri ~~zvenitase slišita~~ hkrati rahlo ~~razglašeni ustnični~~razglašeni ustnični flavti ter povzročata ~~utripanje. Tudi araditelji oracnihanje. Izdelovalci orgel~~ izkoriščajo to dejstvo, da majhna luknjica nad ustnicami olajša preprihavanje. Tako dobivajo harmonično flavto. ~~Druge flavte, ki jih ni malo, prikazuje slika.~~

[441>] Tretja skupina odprtih ustničnih piščali z dokaj izrazitimi formanti sodi deloma k principalom in deloma k flavtam. V njej so glasovi, ki skušajo posnemati ali vsaj nadomeščati godala. Med njimi so pomembne že prej omenjena colina, ~~izredno~~izredno lepi orgelski glas salicional ~~8'8'~~, rogu podobni gamsov rog, ~~Koničastakonična~~ gamba ali viola da gamba, in lijasti ustnični dulcian. Vrh tega redko manjkajo ozko menzurirane piščali, ki v nekam bolj nosljajočih formantih posnemajo godala in harfo (violina, viola d'amore, kontrabas, harfin principal, harfna piščal ipd.). Pri večini teh piščali zazveni še kar izrazito šesti višji harmonični ton.

Med ~~zaprtimi~~kritimi ustničnimi piščalmi orgel ločimo povsem in deloma krite. Značilna povsem krita lesena piščal z nežnim, svetlim ~~zvenom~~glasom, ki rabi zlasti za spremljavo, je ljubko krita. Dokaj svetel in v višjih legah razvlečenemu flavtnemu ~~zvenuglasu~~ podoben ~~zven~~glas daje register ~~Koničasto~~konično krita. Če to piščal preprihava zračni tok, nastane zink. Bolj topo, votlo in flavti podobno ~~zvenise sliši~~ dokaj široko menzurirana krita (n. Gedackt). Pri kritih orgelskih piščalih z ozko menzuro se prav posebej

izraža, da zazvenese oglašajo v zaprtikriti piščali le lihoštevilčni višji harmonični toni, ki so duodecima in terca dvojne oktave. Deloma kriti sta Cevastacevna flavta in Cevastocevna krita (~~gl. sliko!~~). V pokrov Cevastepokrov cevne flavte vtaknjena cevka zviša ton piščali, to pa tem manj, čim daljša je. Za deloma krite piščali je značilno, da dajejo zato, ker sodijo nekako v sredo med odprte in zaprte piščali, neharmonične višje tone. Da lahko navzlic temu uporabljamouporabljamou v glasbi deloma krite piščali, poskrbimo, da ostane razmerje med dolžino in prerezom obeh cevkcevi čim manjše. Primerna menzura je namreč pogoj, da se neharmonični višji toni oglašajo zelo šibko. Izrazito se uveljavlja kvinta pri kvintadeni.

Če združijo z nevtrarno zvenecimislišnimi temeljnimi glasovi (krita, konična flavta ipd.) alikvotno vrsto piščali s široko menzuro in sorazmernorazmeroma ozkimi ustnicami, dosežejo, da se orgelski zvenizvoki tako »obarvajo«, da postanejo podobni zvenomglasu določenega instrumentainstrumenta. Povezava takih »nerepetirajočih alikvotnih glasov« vodi do Instrumentnihinstrumentnih imitatorjev ali posnemalcev glasbil. Z njimi dobljene glasove imenujemo dandanes bodisi po še rabnih, bodisi po odmrlih glasbilih: kornet, cink, rog, zvonček, rezka piščal ipd. Nedavno so pričeli konstruiratizdelovati na enak način povezane septime, none, unacimeundecime in nadpovprečenenad povprečne kvarte, s čimer so ustvarili nove vrste glasov: Terčonaatercona 13/s'5', 8/e'9', sedemkvartna 1 V?1/7', 16/i9'19' itd.

Pihala, trobila in ne nazadnje človeški glas skušajo orgle kolikor mogoče posnemati z dokaj raznolikimi piščalmi, ki jih zbujajo k zvenenjuoglašanju večinoma na znotraj zadevajoči jezički. V kancelah vladajoč zračni tlak skuša torej odpreti odprtino, ki jo zapira jeziček. Jezične piščali z dolgimi lijaki povzročajo trobentam podobne zvenezvoke, jezične piščali s kratkimi, čašam podobnimi odmevniki pa značilno brneče zvenezvoke (brnjači ali regali). Le nekam votlo zveneciooglašujoči se klarinet rabi v ta namen prenihajoče jezičke. Svetleje bleščeč in hkrati žvenketajoč zvenzvok daje trobenta ali klarina, register, ki se v bistvu ne razločuje od pozavne. Jezična piščal na dvojni stožec je Basson—sbassons srednje mehkim in pojočim zvenomglasom. Podobna medvedja piščal z dokaj širokim resonatorjem zveniodmevnikom se oglašaja bolj brneče.

[442>] Ker so ostali glavni registri orgelskih jezičnih piščali narisani in pod sliko opisani, lahko zaključimo ta

bežni pregled piščalja z brez dvoma najbolj problematično jezično piščaljo registra vox humana (človeški glas). Čeprav so se vsi izdelovalci orgel prav posebej ukvarjali s to piščaljo, hoteč njen glas kolikor le mogoče približati človeškemu petju, njihov trud ni dosegel zaželenega cilja. Če pobliže pogledamo piščal vox humana⁵, takoj spoznamo, da se njena zgradba precej približuje človeškemu govorilnemu organu. Saj zbuja zven:zvok v njeni cevi, ki je podobna goltni in ustni votlini, nihajoč jeziček. Ker pa glasilki ne delujeta tako kakor prožen in ob zaporno steno zadevajoč kovinski jeziček, v resonančnih odprtinah odzvočne cevi ne nastaja človeškemu zvenu enak, temveč le precej podoben zven:zvok.

Graditelji:Izdelovalci orgel so že od nekdaj skušali na način, da so združevali posamezne značilne glasove, omogočiti orglavcu, da bi lahko s kar najmanjšim naporom izvajal estetično čim popolnejšo in psihološko čim učinkovitejšo igro. Posledica tega je, da poznamo dandanes približno ne le 200 tipov orgel, ki se razlikujejo v ventilih, registrih, trakturah itd., temveč domala nepregledno množico orgel z različnimi dispozicijami.

~~Da si bo bralec ustvaril vsaj približno sliko o orgelskih dispozicijah, navajamo dva zgleda. Prvi naj spopoini eelostransko shematsko sliko orgel z mehansko frakturno na str. 434, druga pa naj opiše nedavno zgrajen, akustično, tehnično in ne nazadnje glasbeno-estetično dognan instrument v bonnski »Beethovnovi dvorani«.~~

[443>] Iz razčlenitve orgelskih piščali vemo, da so narejene iz lesa in kovin ter se po gradnji:izdelavi kakor tudi po zvenski:zvočni strukturi bistveno razločujejo. Nadrobne meritve dajejo spoznanje, da se med seboj razločujejo tudi sicer povsem enake orgelske piščali iz raznih kovin. Kakor je dokazal Lottermoser, vpliva na stojno valovanje zraka v piščali dušenje sten. Ker stene ne morejo nihati harmonično z zrakom, motijo normalno stojno valovanje zraka v piščalih, resonatorjih ali v ceveh. To se prav posebno kaže pri piščalih iz aluminija, kjer je notranje trenje materiala majhno in jakost lastnih tonov kovine dokaj velika ~~(gl. sliko!)~~. Zato je zven:zvok v aluminijastih piščalih neprijetno hrapav. Orglarji so zato že davno delali orgelske piščali iz kositra, ki ga odlikuje precej veliko notranje trenje in ki ne ustvarja močnih neharmonskih komponent. Še boljša od kositra je zlitina kositra in svinca ali pa čisti:isti svinec, ki je najmočnejše dušen. Zanimivo je, da iz tega materiala že stoletja izdelujejo zlasti odprte in krite flavte. Pri tem je

mogoče z malenkostnimi zarezi v zgornji rob nosu ali jedra piščali toliko spremeniti režo, ki oblikuje proti ustnici iztekajočo se zračno lamelo, da neharmonični višji toni, ki jih povzroča stena, popolnoma izginejo. Vendar ~~to-šetole~~ ni vse. Te preproste zareze v jedrih opazno utišajo tudi nelepe začetne šume pri vnihanju ~~zvena-zvoka~~.

[444>] Jakost ~~glasnosti-zvenovzvokov~~ pri različnih orgelskih piščalih se relativno precej razločuje. Meritve zvočnega tlaka vseh zaporednih piščali posameznega registra so pokazale, da velja pravilo: čim širši postaja premer piščali, ~~tem-boljtemboli~~ narašča tlak v zvočnem polju. Zato dajejo zelo ozke piščali gamb in salicionala le majhne zvočne tlake. Če slede piščali normalni menzuri (najbolj ugodnemu razmerju med širino in dolžino piščali), se zvočni tlak zniža, če se zviša ~~piščalkin-osnovni ton piščali~~. Če ~~pa~~ pri višetonskih piščalih menzuro ustrezno zvečamo, dosežemo, da ostane zvočni tlak pri vseh frekvencah približno enak. Pridevnik približno pomeni, da se na primer pri principalu 8' tlak menja pri modernih orglah le med 0,8 in 1,6 mikrobara ali pri baročnih med 0,27 in 0,62 mikrobara. Pri ozkih flavtah in kritih z dokaj široko menzuro ostaja tlak v višini precej stalen. Povsem drugače je pri trobentah, te ~~zvenijepojejo~~ najglasneje v veliki oktavi (C—c) in so zato posebno primerne v pedalni skupini. Vendar je treba pristaviti, da taki registri izrazito učinkujejo na poslušalce ne toliko zaradi dokajšnje ~~jakosti-glasnosti~~, temveč pretežno zaradi velike množice višjih delnih tonov. — novejša elektroakustične meritve so dale spoznanje, da je akustični učinek piščali na poslušalca bistveno odvisen od valovne fronte, ki se prične razširjati v prostoru takoj po ~~zazvenuzanihanju~~ piščali. Od tod sledi, da je ~~jakost-glasnosti orgelskih-piščaliglasnost orgel~~ predvsem tudi funkcija sten, prostornine in oblikovanosti ~~prostora~~. Skratka, orgelske piščali morajo biti brezpogojno prirejene tako, da ustrezajo akustiki prostora, v katerem so nameščene orgle. Ker je akustika prostorov orisana bolj ob koncu tega spisa, lahko zdaj doumemo le dinamiko orgel, ki je določena z razmerjem med največjim (pri ff in plenumu!) in najmanjšim (pri pp) zvočnim tlakom posameznih piščali. K. W. Wagner je ugotovil, da doseže dinamika pri modernih orglah $P_{max} : P_{min} = 70$, kar ustreza 37 decibelom. Pri baročnih orglah v Ottobeurenu, o katerih ~~sodijo~~ poznavalci → ~~sodijo~~, da so ~~zvenskezvočno~~ največ vredne orgle sploh«, so izmerili dinamiko 25,7, kar ustreza 28 decibelom. Da dosega dinamika ~~modernih-orgel-eceloceló~~

vrednosti od ~~50~~do 50 do 60 decibelov, doumemo, če upoštevamo, da je mogoče z žaluzijami utišati najšibkejšo piščal tako, da povzroči 25 m od glasbila le še zvočni tlak 0,01 mikrobara, medtem ko dosega zvočni tlak na istem mestu pri plenumu in odprtih žaluzijah tudi precej na nad 20 mikrobarov.

Helmholtz, ki je pred sto leti prvi globlje spoznal akustiko orgel, je že dobro vedel, da orgelskim piščalim ni mogoče zvečati jakosti, če jim ne spremenimo višine. Spoznal je, da ~~zvenepojejo~~ široke krite piščali mehko in zelo ~~nežnejčno~~, v globini zamolklo in v višini vseskozi blagozvočno. Saj done polifone kompozicije z najdrznejšimi disonancami v registrih kritih piščali domala enakomerno ~~mehkotno~~mehkobno in blagozvočno, vendar tudi nedoločno, dolgočasno, slabotno, neizrazito in brez energije. Zato rabijo glasbeniki te registre le mimogrede in le z namenom, ~~da~~ izoblikujejo muzikalne fraze z najmehkejšimi ~~zvenizvoki~~. Sicer krepijo z njimi le osnovne tone drugačnih registrov. Pri registrih flaut se osnovnemu tonu pridruži dokaj izrazito oktava in največkrat tudi duodecima. Čeprav pri njih nastajajo tudi nekam šibki kombinacijski toni sekst in terc, so vendar ti toni preslabotni, da bi mogli njihovi ~~zvenizvoki~~ učinkovati izraziteje od ~~zvenovzvokov~~ kritih piščali. Skupaj z drugačnimi glasovi, ki poudarjajo zlog harmonije, pa so flautni registri nujni in nenadomestljivi. Odprti principal 8' dajejo, če imajo široko menzuro, zelo izrazite prve ~~3 delnetri~~ aliquotne tone, če pa imajo ozko menzuro, ~~pa~~ dokaj glasno ~~6šest~~ prvih ~~delnih~~aliquotnih tonov. Da jim podele večjo ostrino, jih združijo z oktavo višje ~~zvenecimpojočim~~ principalom 4' ali še z violinskim principalom, s čimer dobe še novo moč in ostrino. Tako dosežejo, da se ne morejo dovolj močno izoblikovati disonančni višji ~~harmonični~~aliquotni toni. Pri orglah je torej ~~igralec~~organist glede na druga glasbila na boljšem. Poljubno more spreminjati ~~barvenost~~ terbarvitost in doseči, da se kar najbolj približa značaju kompozicije. S piščalmi, ki prav posebno ojačujejo določene ~~višje~~aliquotne tone (na primer gamsov rog), povzroča organist le nekam nenavadne barve. Tako mu zlahka uspe, da izloči iz glavne harmonične celote posebno značilno tonsko zmes. Izredno ostre ~~zvenske~~zvočne barve dajejo ~~jezične~~jezičniške piščali in miksture. Po nekdanjem veljavnem vrednotenju je sklepal Helmholtz, da jih ~~je~~ mogoče uporabljati le pri spremljavi množičnega petja. Sicer delajo »neprenesljiv ropot in

brezupno zmedo tonov«. Ko pa spremljajo od neizšolanih pevcev dobljeno zvenskozvočno gmoto, jo obvladajo in jo napravijo prenosljivo. Naposled je Helmholtz prišel do spoznanja, da so v harmonskem pogledu barve orgelskih zvenovzvokov precej podobne človeškim, in je tako utemeljil odnose, ki jih tudi dandanes pogosto rabijo pri vrednotenju zvenskezvočne strukture orgel. SeveSeveda so se z novimi spoznanji vred spreminjala tudi »merila« za opredeljevanje teh odnosov.

[445>] Kakor večino glasbil moremo tudi orgle pravilno vrednotiti šele z akustičnega vidika. Pri tem je pglavitno, da z analizo ugotovimo spektralni sestav orgelskih zvenovzvokov in mikstur ter doženemo, kateri način vnihavanja zvenovzvokov daje sodobnim estetičnim zahtevam ustreznejšo orgelsko glasbo. Spoznanja do katerih so prišli akustiki v zadnjih dveh desetletjih, namreč kažejo, da so izravnalni pojavi v glasbeni umetnosti čsto pomembnejši kakor zdržema enakomerno zvenečipojoči toni. Podobno sodijo tudi fiziki, saj po Heisenbergu »svet ne obstoji, temveč se dogaja«, in po Schrödingerju je materija šele takrat »živa«, kadar neprenehoma nekaj izvršuje, če se giblje. Glede na to je glasba umetnost, ki je zasnovana v nenehno menjajočem se doživljanju zvenskegazvočnega sveta. Iz tega zornega kota so na področju glasbene akustike prav posebno zanimive raziskave, ki dajejo znanstvena spoznanja v odnosu do drugih zvenskihzvočnih pojavov. Tako je na primer spoznanje, da segajo resonance violinskih trupov, ki jih je izdelal veliki mojster Stradivari, v ista formantna območja kakor zveni najboljših starih baročnih orgel. Zlasti zanimivo je še, da se resonančna območja stradivark in temeljnih orgelskih piščali ujemajo s formantnimi območji vokalov a (okoli 1000Hz), e in i; v območju nosljajočega formanta (nad 1500 Hz) pa oboji močno upadajo, to daje zvenomzvokom jasno polnost in zvonkost v nižinah in lesk v višinah (~~prim. slike!~~). Nekaj podobnega zasledimo tudi, če primerjamo zvenskezvočne spektre violončela, kontrabasa, pozavne in klavirja v basu. Pri vseh teh glasbilih so nizki delni toni sorazmernorazmeroma šibki, tako da pri njih mračnih ali temačnih zvenovzvokov ne zaznavamo. Orgelski zvenizvoki so podobni, saj med njimi le redko odkrijemo neprijetne in nenaravne zvene z močnimi delnimi toni v nižinah in z visokimi delnimi toni, ki leže zunaj formantnih območij. Precej verjetno pričajo navedene vzporeditve o tem, da je glasbena umetnost dokaj

bolj prilagojena človeku lastnim glasovom in sluhu, da je torej dokaj bolj odvisna od psiholoških in zlasti fizioloških danosti kakor od časovno menjajočega se okusa.

Iz spektrov »tonov« c registrov principal 8', konična flauta 4', krita 8' in pozavnin bas 16' Silbermannovih orgel (1713) spoznamo na prvi pogled izrazito formantno območje okrog frekvence 1000 Hz. Če te spektre primerjamo s spektri običajnih ustničnih orgelskih piščali valjaste oblike (iz kositra), spoznamo, da so ~~zvenovzvoki~~ dokaj podobni flavti in ~~—~~ kakor je ugotovil že Helmholtz ~~—~~ pri nizkem tlaku neizraziti. Če tlak naraste, naraste tudi število višjih harmoničnih tonov, ne da bi spektrum s tem pridobil zaželeni formant. ~~NarobeObratno~~ so piščali ameriških orgel frekvenčno bogate, a ne kažejo izrazitih formantnih območij in zvenijo podobno kakor pihala v frekvenčnih obsegih nad 5000, 6000, 8000 in celo 11000Hz. Werner Lottermoser je posnel (1948) ~~zvenskezvočne~~ spektre istega registra baročnih Silbermannovih orgel in modernih orgel ~~(slikat)~~. Dognal je, da so zvočni tlaki posameznih delnih tonov pri starih orglah dva do trikrat manjši kot pri modernih. To dokazuje, da karakterizira dobre orgle edinole ~~barvenost zvenov~~ ~~barvitost zvokov~~, nikakor pa ne velika jakost glasnosti. Saj izoblikuje močan zračni tlak le veliko število višjih delnih tonov, in to povzroča nezaželeno nosljanje in rezkost ~~zvenovzvokov~~. Vse to dokazujejo spektri ~~zvenovzvokov~~ ameriških orgelskih piščali. Prav posebno močan vpliv na estetiko orgelskih ~~zvenovzvokov~~ ima intonacija, ki je pretežno odvisna od oblike robov v reži, skozi katero piha proti ustnici zrak. Lepo kaže razliko med starimi baročnimi in novimi orglami nihajna krivulja, dobljena s katodnim oscilatorjem. Nihajna krivulja četr tisočletja starih orgel je mirna, pri modernih pa močno plapolajoča. Prav posebno izrazita je razlika med dobrimi baročnimi in modernimi orglami pri plenumu, ki združuje principale, oktave in miksture enega manuala. Tu se kaže, da so pri starih orglah frekvence pod 200Hz in nad 2000Hz relativno zelo šibke. Pri modernih orglah so npr. v plenumu nizki delni toni največkrat posebej poudarjeni, kar dela ~~zvenezvoke~~ mračne in robate, tako da pri njih ~~—~~ glede na baročne namreč — pogrešamo pisanost in svetlost. Da bi ugotovil razlike med posameznimi ~~instrumenti~~ ~~inštrumenti~~, je W. Lottermoser leta 1953 posnel 15 metrov od orgel zgornjo mejo frekvenčnih spektrov treh zaporednih ~~zvenovzvokov~~ (tipk) povprečno iz 5 glavnih registrov sestavljenega plenuma od

C pa vse do c³. ~~Nekoliko značilnih rezultatov teh meritev je posnetih na sliki. V sredi in deloma na koncu je na prvi pogled očitna množica šibkih, toda po celotnem manualu enakomerno izravnanih spektrov.~~ V Silbermannovih orglah v Ottobeurenu ~~zvenise sliši~~ plenum v spodnji legi nekoliko temačno, vendar ne glasno, nato postaja od tona do tona vedno bolj svetel. Poslušanje čudovito izravnanih posameznih piščali in plenuma ter akustične ~~meritve~~ so pokazale, da doslej ni boljših orgel. Pri tem ~~zvenijo — se slišijo~~ — navzlic na videz šibki ~~jakosti~~ glasnosti posameznih ~~piščali — piščali~~ — mogočno in polno.

[448>] Prav posebno zanimiva spoznanja o orgelskih ~~zvenih~~ ~~zvokih~~ so dale akustične meritve s katodnim oscilografom, ki je bil združen z zvočnimi ~~siisiti~~ za pet zaporednih oktav. Posnetki nihajnih krivulj v zaporednih frekvenčnih območjih, ki jih je dobil F. Trendelenburg s sodelavci (1936) pri 250 let starih orglah, so zlasti pokazali vnihavanja in preoblikovanja delnih tonov nekaterih osnovnih registrov. Pri jezični piščali trobente je vnihavanje delnih tonov praktično že zaključeno po 2 do 3 nihajih. Pri ustnični piščali principala traja v nizkih tonskih območjih nad 0,6 sekund, preden se izoblikuje ~~stacionarni~~ ~~zven~~ ~~ustaljen zvok~~. Pri piščalih registra ljubko krit pokaže oscilogram, da se razvije prej, preden ~~prične zvenetise~~ ~~oglasi~~ piščal v uglaseni višini, 60 milisekund trajajoč visok uvodni »ton«, ki je približno 5,5 krat višji od osnovnega »tona«. Med igranjem sliši poslušalec te značilne melodiozne in nekam boječe vstopa pri vseh piščalih tega registra, ne glede na to, ali ~~zvenijose slišijo~~ same ali ob njih še druge piščali. Ker isti register modernih orgel opisanega pojava ne kaže, nastaja vprašanje, od kod izvira. Akustične raziskave so pokazale, da so razlogi za opisani pojav dvojni. Prvič, zelo majhen zračni tlak v vetrniku in kanceli na sapnico. Moderne orgle, ki uporabljajo običajno ~~sorazmemorazmeroma~~ velik zračni tlak v registrskih kancelah, opisanih vstopov nimajo. Ker leži pri teh orglah ventil tik ob piščali, vskoči ~~zven~~ ~~zvok~~ tako naglo, da se izrazit pojav vnihavanja ne more izoblikovati. Tudi akustika prostora vpliva na naglejši vstop ~~zven~~ ~~azvoka~~. Opazovanja so namreč pokazala, da se v prostorih, kjer ~~zven~~ ~~zvoki~~ še dolgo odmevajo, mnogo nagleje oglasijo piščali, ki imajo višine osnovnih tonov v bližini odmevajočih. Toda ne le akustika prostora, tudi medsebojni vpliv piščali povzroča, da jemlje zveneča ali izzvenevajoča piščal vstopajočo s seboj. Opazovanja so pokazala, da nastaja ta pojav dokaj

močnejše pri kancelah na sapnico kakor pri registrskih kancelah. Vsi ti pojavi pa kažejo, da dobimo zvenske zvočno in glasbeno najboljše orgle, če jih opremimo s starimi in preprostimi sapnicami. Seveda ta zahteva sama zase ne zadošča. Orgle morajo imeti še ustrezno dispozicijo, piščali same pa posebne menzure, tako da vpo vsem registru zazvenije zapojejo kolikor mogoče pravilno in enakomerno. Pri tem velja seveda, da baročni način gradnje izdelovanja orgel ni porok za odlično zvenske zvočno kvaliteto, ta je močno odvisna od zmožnosti intonacije.

[449>] V pričetku novega veka so bile orgle v Srednji Evropi že tehnično dokaj izpopolnjeno glasbilo. Imele so smotrno izoblikovano gonilno mehovje, lepo število glasov, nekoliko jezičnih piščali, dokaj velik tonski obseg ter razen poleg pedala več manualov. Saj so v 14. stoletju že pričeli razčlenjati miksture v posamezne »glasove« ter so hkrati s posebej zgrajenimi izdelanimi skupinami piščali ustvarili še posebne miksture. S piščalmi iz zlitine kositra in svinca ter iz bakra so dosegli zvočne efekte učinke, ki so še dandanes značilni za orgelske zvene zvoke. Zapore kritih piščali so preprosto preluknjali, poleg tega pa so dodali še piščali, ki so jim v luknjice vstavili cevke. Pri vseh piščalih so skušali s tem, da so spreminjali menzuro ter razdaljo med ustnično odprtino in ustnico, ustvariti čim večjo množico flavtnih glasov. V renesansi so obširni družini flaut polagoma pridružili domala enako obsežno družino pihal. Prvi člen te rodbine je bil krivi rog. Njemu so sledili brnjala (n. Pommer), Dučiani dulčiani, ranketi, cinki, regali itd. Seveda so tem registrom kaj kmalu pridružili še pozavno in trobente. — V zgodnjem baroku so preoblikovali zunanjo podobo orgel. Nastal je prospekt iz lepo oblikovanih zvenečih pojočih ustničnih piščali. Razen Poleg tega so tedaj izoblikovali dvojne mehove, zračne zbiralnike, zvezne registre in nekakšen barometru podoben merilnik za zračni tlak (vetrna tehtnica!). Iz iste dobe izvira tudi značilna razdelitev orgel v glavne orgle in manjši, za hrbtom igralea organista nameščeni pozitiv.

V 18. stoletju je dosegla gradnja izdelava orgel v zvenskem zvočnem pogledu največji vzpon. »Klasične orgle« s konca 14. stoletja so tedaj dokončno zaključile 300 let dolgo razvojno dobo kot nov tip, kot »baročne orgle«. Razvijali so jih zlasti v Angliji, Franciji in Nemčiji. Da je v nazadnje imenovani deželi vplivala orgelska glasba Bacha (Umetnost fuge, koral) na mojstre, ki so

~~gradili~~zdelovali »baročne orgle«, dokazujejo imena snovalcev (Scheibe, Silbermann, Gabler, Holzhey, Riepp). Za orglarje v drugi polovici tega stoletja je značilno prizadevanje, prilagoditi orgelski ~~zven~~zvenu~~zvok~~ zvoku orkestra. Ker so godala hrbtenica orkestra, so skušali preoblikovati piščali z ~~zvenskim~~zvočnim značajem pihal in trobil tako, da bi ~~zvene~~lepele kakor godala. Uresničenje tega ~~zvenskega~~zvočnega ideala je razvoju orgel prej škodilo kakor koristilo. ZvenečePojoce piščali so smele tedaj ostati v prospektu le kot ~~ne~~zvenečepojoc okras. S posameznimi klaviaturami spojene značilne orgelske ~~zvene~~zvoke so zato vedno bolj povezovali. Akustična načela so jim sicer preprosto omogočala oblikovati na višjih harmoničnih tonih bogate ~~zvene~~zvoke, toda vzporedno s tem so vedno bolj zginevali značilni pojavi vnihanja, ki so jih dajali slišati poslušalcem vstopi posameznih značilnih piščali. Da bi pomagali novemu idealu preprostejših orgel, so vpeljali prenehajoče jezične piščali. Tako so dosegli, da so se nekateri ~~zveni~~zven~~iz~~zvoki slišali, kakor ~~zven~~izzvoki harmonijev ali harmonik. Ker so se s temi za glasbilo dokaj ~~neorgan-~~skimi~~zven~~neorganskimi zvoki preveč oddaljili od ~~zvenskega~~zvočnega ideala, so prenehajoče piščali kmalu začeli zopet opuščati. V tej dobi (to je v 18. stoletju) ima za ~~spopol-~~nitevspopolnitev orgel precejšnje zasluge Slovenec Križman.

[450>] V 19. stoletju lahko zasledimo, kako je vplivala na oblikovanje orgel tedaj bohotno razširjajoča se mehanska in strojna tehnika. V tem pogledu so zlasti pomembna prizadevanja Angležev. Leta 1852 je izumil Charles S. Barker »~~pnevmatične~~vzvo~~de~~de«, ~~pnevmatični~~vzvod, ki s pomožnimi mehovi ~~odpirajo~~odpira in ~~zapirajo~~zapira glavne ~~zaklopke~~1-ventile. Leta 1867 je H. Willis izoblikoval tudi »~~pnevmatiko~~ piščali«, nekaj let kasneje pa so razni izumitelji pridružili omenjenim mehanskim krmilnim sestavam električne. Le-~~ti~~ so bili sprva še vedno elektropnevmatični, dokler ni »zračne sile« povsem izrinila električna. V tej dobi ima za ~~spopoln~~itev orgel velike zasluge Francoz A. Cavaille-Coll, med Slovenci pa Goršič. Ob koncu 19. stoletja si je elektromotor za vedno utrl pot v orgle.* Dvajseto stoletje je stare orgelske konstrukcije ~~spopolnilo~~ z novimi. Čeprav so že nekatere baročne orgle vsebovale zvončke in jeklene palice, so vendar mehanskim registrom na široko odprla vrata šele ki no org le (1925). Značilni registri te vrste so namreč: Grom, Dež, Veter, Avto (troblja!), Lokomotiva (piščali),

Žvrgolenje (ptičje!), Rene, Gong itd. Za kinoorgle, ameriške
vrvliške orgle in nemški »Oskald« je značilno, da niso niti
prave orgle niti pravi harmonij ter spadajo nekako v sredo
med njiju. Opremljene so z izrazitimi tremulanti in tudi z
nekam bolj nosljajočimi glasovi, ki zvane podobno kakor
saksofon. Ob koncu je treba omeniti, da vodi domala ravna
pot od orgel (zlasti modernih) k množici sodobnih
elektroničnih instrumentov izpopolnitev orgel velike
zasluge Francoz A. Cavaillé-Coll, med Slovenci pa Goršič.
Ob koncu 19. stoletja si je elektromotor za vedno utrl pot
v orgle.

Moderna psihologija glasbe je doslej predvsem pri
 orglah rešila precej vprašanj, ki so povezana z
~~zvenskim~~zvočnimi funkcijami glasbil. To pa zaradi tega,
 ker so se med vsemi starimi ~~instrumenti~~inštrumenti le pri
 orglah ohranili registri, menzure in intonacije v prostorih,
 ki so bili ~~zvenskim~~zvočnim storitvam teh glasbil prvotno
 namenjeni. Torej je na dlani, zakaj morejo predvsem ti
~~instrumenti~~inštrumenti pojasniti, kakšni ~~zvenski~~zvočni
 ideali so vodili glasbenike v minulih stilnih ~~dobah.~~
~~Mensura~~obdobjih. Menzura orgelskih piščali podeli
 glasovom, tedaj namreč, ko le—te v danem prostoru
 intoniramo, značilne spektralne sestave. Ob njih
 doživljamo zmogljivost ~~instrumenta~~inštrumenta in z njimi
 ustvarjene glasbe. Hkrati lahko preučujemo bodisi večglasni
~~linearni~~vodoravni slog glasbenega stavka; bodisi
~~vertikalno~~navpično harmonsko učinkovitost ~~zvenov.~~
~~Sprva~~zvokov. Prva navedena ~~zvenska~~zvočna funkcija
 določa tako imenovano premo prostorno moč ali linearnost
 (~~an. linearity, n. Raumlinsenstärke~~). Saj posreduje tako od
 enoglasnega kakor tudi od večplastnega glasbenega stavka
 volumsko—plastične in prostorno—globinske zvočne
 vtise. ~~Za njim naveden nasproten zvenski tip z majhno~~
~~močjo glasbene linije pa je harmonska moč navpičnih~~
~~zvenskih povezav.~~ Razvoj orgelske glasbe nam ~~lepo~~ kaže,
 kako so se dobe z izredno linearnostjo menjavale z dobami
 večje ~~polifonije~~harmonije. Doba ~~tako imenovanega~~
 generalnega basa ~~pa~~ je zavzela osrednje mesto med tema
 dvema poloma. Značilna lastnost linearnosti je
~~zvenska~~zvočna zgoščenost. Pri J. S. Bachu spoznamo celo
 pri močno se odmikajočih glasovih, pa tudi pri velikih
 razlikah v ~~barve~~nosti neko~~barvitosti~~ notranjo ~~sovisnost~~
~~zvenov~~soodvisnost ~~zvokov.~~ Čim bolj ta
~~sovisnost~~soodvisnost pojema, tem bolj postanejo
~~zveni~~zvoki zakriti ali zasenčeni. V tem smislu lahko

govorimo tudi o nekakšni cepitvi. Tudi pri zvezi ~~osnovnih~~ osnovnih registrov in alikvotnih glasov ~~tonov~~ je pomembna zgoščenost. Velika zgoščenost povezuje lahko tudi oddaljene glasove — ~~kakor Subbas 16' – npr. subbas 16'~~ in ~~prepihano Bifaro (= dvojno cevasto flavto) 2' – bifaro 2' –~~ v novo enoto. Majhna zgoščenost povezavo raztrga, kar kaže zveza bordun 46'16' in flažolet 2'2'. Močna linearnost tudi opazno ublaži disonance. Zato jo cenimo pri starih orglah in hkrati pogrešamo pri novejših, kjer sili ta pomanjkljivost ~~orglavea~~ organista, da pogosto menjava registre. Po raziskovalcu E. K. ~~Rösslerju~~ Rösslerju (1952) lahko pravkar bežno opisane povezave združimo v preprosto pravilo: prostornost —= zgoščenost —= moč trajanja (živega ~~zvena~~) — zvoka) — disonančna izrazitost. Harmonska moč stremlje k zasenčevanju ter manjša moč trajanja kakor tudi disonančno izrazitost. Iz teh izvajanj torej sledi, da lahko šele podrobna analiza registrov točno opredeli zvenske zvočno funkcijo posameznih orgel.

ECCE ORGANVM!

