

UDK 784"14"Binchois: 027.5(497.12Ljubljana)NUK

Jurij Snoj
LjubljanaDVA LISTA Z BINCHOISOVO IN BREZIMNO
GLASBO 15. STOLETJA V LJUBLJANSKI
NARODNI IN UNIVERZITETNI KNJIŽNICI

Rokopisna zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani hrani dva papirnata lista s konca 15. stol., na katerih je več poznosrednjeveških večglasnih skladb, nastalih približno sredi istega stoletja.¹ Na prvi strani lista (1 a) je konec tenorja in celoten kontra triglasnega Sanctusa znamenitega burgundskega skladatelja Gillesa Binchoisa (ok. 1400—1460); na hrbtni strani lista (1 b) je triglasni Agnus dei istega skladatelja, katerega ime je sicer delno zbledelo navedeno na zgornjem robu iste strani: (Bin)chois. Na prvi strani drugega lista (2 a) je konec glasu kontra neke nedoločene skladbe, katere predzadnji del se začneja z besedama Paradisi porta, zadnji pa je doksologija. Sledi triglasni motet Cibavit eos, vendar gre najbrž za sve skladbi: superius namreč ne spada k spodaj zapisanima tenorju in kontra. Je zgornji glas neke druge skladbe, ki je bil najbrž pomotoma zapisan k spodnjima glasovoma moteta Cibavit eos. Na hrbtni strani drugega lista (2 b) je triglasni motet Vere quia misit dominus in triglasna skladba, motet ali šanson Helas matres. Razen navedenih besed ta skladba nima besediila.² Z izjemo obeh Binchoisovih mašnih stavkov ohranjenim skladbam ni bilo mogoče določiti skladateljev.

1. Velikost ohranjenih listov je $28,4 \times 20,7$ cm, velikost zrcala $22,4 \times 17,2$ cm. Na vaski strani je 9 vrst, širina petih notnih črt meri 1,3—1,6 cm. Levi in desni rob omejuje navpična črta. Zapis je z izjemo nekaj mest dobro ohranjen. Nečitljiva je le prva vrsta na prvi strani drugega lista. Notno črtovje je nekoliko svetlejše kot ostali zapisi.

V papirju ohranjenega fragmenta je vodni znak: volovska glava, ki ima na temenu visok, drogu podoben izrastek, ki se na vrhu razpira v cvet. Natančna primerjava vodnih znakov obeh listov kaže, da nista čisto enaka, vendar se ločita le v velikosti posameznih delov risbe oziroma v razmerjih med njimi. Oba lista sta gotovo istočasni izdelek istega papirnega mlina. Motiv volovske glave z drogom ali križem na temenu se kot

1 Lista nimata signature. Ohranila sta se kot zalepka na notranjih straneh lesenih platnic rokopisa NUK, Ms 71. Prim. 7. Odlepljena in restavrirana sta bila spomladi 1988.
2 Gl. priloženi faksimile in tematični seznam skladb na koncu članka.

vodni znak razmeroma pogosto pojavlja, zlasti v 15. stol.³ Glede na to je tudi papir obravnavanih listov najverjetneje papirniški izdelek 15. stol. Temu v prid govori dejstvo, da je zelo soroden ali celo isti papir tudi v Ms 71, na platnicah katerega sta se obravnavana lista ohranila in ki je gotovo iz 15. stol.⁴

2. Ohranjena lista sta ostanek iste nekdanje popolne, kasneje pa uničene rokopisne enote; to je razvidno iz njune velikosti, zunanje ureditve zapisa, zlasti pa iz tega, da je zapis delo istega prepisovalca. Lista zelo verjetno nista bila sosednja, vendar ni mogoče določiti, kateri je stal v rokopisu pred drugim.

V rokopisih 15. stol. so posamezni glasovi zapisani navadno drug za drugim na obeh istočasno vidnih straneh odprtega zvezka, s čimer je omogočeno hkratno branje vseh glasov skladbe. Prvi od ohranjenih listov je stal torej v rokopisu najbrž tako, da je bil Sanctus na njegovi prvi strani. Superius in razen zaključka tudi tenor te skladbe sta bila zapisana na hrbtni strani izgubljenega lista, ki je stal v rokopisu neposredno pred prvim od ohranjenih listov. Tenor in kontra nimata v celoti izpisanega besedila; na ustreznih mestih so zapisani le začetki posameznih besedilnih odsekov. V kontra naj bi bil prvi del besedila zapisan v celoti; razprostira se prav do začetka naslednjega odseka (Pleni sunt); vendar ni niti popoln niti pravilno podpisan (prvi vzklík „sanctus“ manjka najbrž zato, ker je na njegovem mestu oznaka za glas, pač pa bi zadnji zapisani besedi morali slediti še dve) in ga ni mogoče šteti za merodajnega.

Na hrbtni strani lista je Agnus dei, ki sestavlja s predhodno skladbo enoto. Tretji in zadnji del Agnus dei je ponovitev prvega v proportio dupla, kar je razvidno iz dvojne menzure. Besedilo je v celoti zapisano le v superiusu, vendar sprememba besedila v tretjem delu skladbe tu ni navedena; označena je le v tenorju. Tenor in kontra imata tako kot v predhodnem stavku navedene le začetke posameznih besedilnih odsekov.

³ Natančno teh dveh znakov med urejeno objavljenimi in obravnavanimi tipi vodnih znakov z motivom volovske glave ni. Piccard, G., *Ochsenkopf-Wasserzeichen*, Stuttgart 1966, Veröffentlichungen der Staatlichen Archivverwaltung Baden-Württemberg, Sonderreihe Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Findbuch II, 1–3. Drog na glavi je upodobljen z dvema črtama, na njegovem vrhu je cvet. S tem spada znak v XIII. oddelek Piccardove ureditve (Abteilung XIII, Ochsenkopf mit zweikonturiger Stange mit Blume). Cvet ima sedem listov; tipi s sedemlistnimi cveti so v Piccardovi razporeditvi pod številkami 201–300, vendar se nobeden od njih niti po izgledu niti po merah ne ujema natančno s katerim od obeh obravnavanih znakov. Še najbliže jima je št. 252, ki je v listih zapisov iz let 1450 in 1453 iz Ingelfingna in Münchna. Vsi v Piccardovem delu objavljeni tipi s sedemlistnimi cvetovi so iz papirja, izdelanega v 15. stol. Vodna znaka obravnavanih listov imata te drobne značilnosti: ušesa so obla, brez ostrih kotov kot v večini Piccardovih tipov; rogova sta zgoraj obrnjena navzven; drog je proti vrhu vse ožji; črta, ki upodablja teme, sega od enega do drugega roga, na njej stoji drog. Risba ni simetrična niti v prvem niti v drugem listu. Mere, ki jih za znake posameznih s številko označenih tipov navaja Piccard, so v primeru prvega od obravnavanih listov tele: a II 32 mm, h 109 mm, b 34 mm in c 17 mm. V drugem listu je h 102 mm, b 32 mm. (Črka a z rimsko II označuje širino med dvema vlaknoma papirja, med katerima je vodni znak, in sicer na mestu, kjer sta zgornja konca rogov; h je višina znaka; b je širina od konca enega do konca drugega ušesa; c je širina med zunanji-ma koncema navzven obrnjenih rogov.) Volovska glava je kot vodni znak zaznamovala določeno in sicer visoko kakovost papirja. Znak je imel mednarodno veljavo. Piccard, G., *Findbuch II*, 1, str. 25. — Tudi med več desetisočimi vodnih znakov, objavljenimi v zbirki *Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, Hilversum 1950—, natančno teh dveh vodnih znakov ni, čeprav je motiv volovske glave z drogom na temenu razmeroma pogosten.

⁴ Gl. 7.

Handwritten musical score for Contralto (CONTRA). The score is written on ten staves. The lyrics are in Latin and include:

- Osanna ut s
- Qui uenit
- Sandus Sandus
- Pleni sunt caeli
- Osanna
- Benedictus Qui uenit
- Osanna ut s

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The word "CONTRA" is written in large letters on the second staff. The score is a page from a manuscript, showing the vocal line for the Contralto part.

1a

Handwritten musical score for a choir, featuring tenor and soprano parts with Latin lyrics. The score is written on multiple staves with musical notation and lyrics in Latin. The lyrics include: "tol lis peccata mundi", "no bis Agnus dei qui", "tol lis peccata mundi de misere re re", "no bis TENOR Qui tollis", "miserere no bis Agnus dei", "qui tollis", "no bis Agnus dei", "qui tollis".

1b

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of several staves. The top staves contain instrumental parts. The middle staves contain vocal parts with lyrics. The lyrics are: "mi hoc Cibus e of eximie frumtu alleluia et de pe tra mel le factum est alle lu ca alla alle lu". Above the lyrics, the words "Paradisus" and "Gloriosus" are written. Below the lyrics, the parts for "TENOR Cibus est" and "CONTRA" are indicated. The bottom of the page shows a few more staves of music.

Handwritten musical score for a vocal ensemble. The score is written on six staves. The lyrics are in Latin and are written below the notes. The text includes: "Vere qua misit domini angelus suum et exiit me de manu herodis", "cepe da ti tunc plebis iudex", "TENOR huius Vere qua misit dno", "CONTRA", "Huius manus", "TENOR", and "CONTRA". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The paper shows signs of age and wear.

Vere qua misit domini angelus suum et exiit me de manu herodis
cepe da ti tunc plebis iudex
TENOR huius Vere qua misit dno
CONTRA
Huius manus
TENOR
CONTRA

276

2b

Drugi od ohranjenih listov je imel v rokopisu najbrž tako lego, da sta bila kontra nepopolne skladbe in motet *Cibavit eos* na prvi strani, motet *Vere quia* in *Helas matres* pa na hrbtni. To je razvidno iz položaja glasu kontra nepopolno ohranjene skladbe: da bi bili vsi glasovi te skladbe, najbrž trije, istočasno berljivi, so morali biti *superius*, *tenor* in prvi del kontra zapisani na hrbtni strani predhodnega lista. Tudi kontra te skladbe ima zaznamovane le začetke posameznih besedilnih odsekov. Konec skladbe ima dve na izbiro dani enačici, od katerih je druga (označena z besedama „vel hoc“) daljša.

Na isti strani so še trije glasovi moteta *Cibavit eos*, katerega besedilo je v celoti zapisano le v *superiusu*. Ta glas je mnogo krajši kot *tenor* in *kontra*; tudi sicer se ne ujema z njima in ga ni mogoče prepoznati kot pripadajočega isti skladbi. Očitno gre za pomoto in bi moral na tem mestu stati nek drug *superius*. To kaže tudi drobna, na desni rob narisana roka, katere kazalec je usmerjen k prvi vrsti *superiusa*. Najbrž gre za ujemalno znamenje, prek katerega je bilo mogoče najti pravi *superius* in dodeliti na ohranjeni list po pomoti zapisani glas ustrezni skladbi. Glede na to, da besedilo na ohranjenih listih ni točno podpisano in je pisano brez skrbnejšega ozira na glasbeni zapis, je možno, da pripada zapisani *superius* neki skladbi s povsem drugim besedilom.

Na hrbtni strani lista sta še dve skladbi; motet *Vere quia* ima celotno besedilo le v *superiusu*. Kontra nima besedila, za *tenor* pa je samo navedeno, da pripada skladbi s tem naslovom. Kot omenjeno, zadnja skladba nima besedila.

Od glasov sta vedno označena *tenor* in *kontra*. *Superius* ni imenovan, kar je v rokopisih 15. stol. pogosto.

3.1. *Sanctus* in *Agnus dei* predstavljata par dveh mašnih stavkov in sestavljata tako eno celoto.⁵ Teže pa je določiti vsebinsko povezanost med skladbami drugega od ohranjenih listov. *Cibavit eos* je *introit* oziroma *introitova* antifona praznika rešnjega telesa, *Vere quia* pa *introit* oziroma *introitova* antifona praznika Petra in Pavla (29. junij),⁶ ki je časovno vedno za praznikom rešnjega telesa. Oba moteta sta večglasni uglasbitvi *introitove* antifone, vendar je to edina zaznavna povezava med skladbami drugega od ohranjenih listov. Skladba, od katere se je ohranil le konec glasu kontra, bi bila glede na to, da ima najbrž tri dele, od katerih je zadnji *doksologija*, tudi lahko *introit* ali pa *responsorij*. Vendar se besedilo predzadnjega dela skladbe, *Paradisi porta*, ki je nedvomno marijanske vsebine, pojavlja v gregorijanskem repertoarju le kot antifona in *ofertorijski verz*.⁷ Te skladbe ni mogoče določiti kot večglasno uglasbitev gregorijanskega speva. Še več neznanega je okrog skladbe *Helas matres*. Kolikor je bilo mogoče ugotoviti, se beseda „*helas*“ v srednjeveški latinščini ne pojavlja,⁸ pogosta pa je v francoskih srednjeveških pesemskih besedilih, ki se večkrat začenjajo s tem vzklikom. To dejstvo postavlja vprašanje, ali gre sploh za latinski motet:⁹ možno je, da je skladba *Helas matres* šanson. Besedilo je bilo zapisano na nekem drugem, zdaj izgubljenem listu rokopisa, ali pa je izostalo pomotoma. Manj verjetno je, da besedilo ni bilo zapisano zato, ker bi bila skladba namenjena instrumentalni izvedbi.

⁵ Gl. 4.

⁶ *Introit* se začenja z besedami *Nunc scio vere quia*. Prvi dve besedi sta v motetu izpuščeni. Gl. 6.1., zadnji odstavek.

⁷ Bryden, J. R., Hughes, D. G., *An Index of Gregorian Chant*, Cambridge, Massachusetts 1969. *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig 1886–1922, največja zbirka srednjeveških himnodičnih besedil, besedila s tem začetkom nimajo.

⁸ Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, Graz 1954 (ponatis izdaje 1883–1887).

⁹ *Niti An Index of Gregorian Chant niti Analecta hymnica medii aevi* nimajo besedila s tem začetkom.

3.2. Po teoriji C. Hamma se je glasba v 15. stol. izvajala in razširjala prek manjših, nevezanih rokopisov iz po enega dvojnega lista ali ene same lege, ki so vsebovali bodisi eno samo skladbo, več skladb istega skladatelja, nastalih približno v istem času, ali pa več skladb več skladateljev, nastalih približno v istem času in prostoru. Obsežnejše rokopisne enote so nastajale bodisi tako, da je bilo več takih že uporabljenih rokopisov zvezano v eno samo knjigo; da je bila njihova vsebina prepisana v takem ali drugačnem zaporedju v obsežnejši zvezek; ali pa tako, da so bile skladbe teh rokopisov ob prepisu prerazporejene glede na zvrst.¹⁰ Iz natančnega pregleda vsebine obsežnejših rokopisov je večkrat možno določiti vsebino prvotnih, manjših rokopisov, katerih skladbe je prepisovalec tako ali drugače sestavil v večjo rokopisno enoto.

Vsebinska nepovezanost skladb ohranjenih listov kaže, da ne gre za ostanek „fascikelskega rokopisa“, kot je Hamm imenoval prvotne, nevezane rokopisne enote, iz katerih so se sestavljali večji rokopisi. Pač pa je možno predpostaviti, da sta bili obe Binchoisovi skladbi prepisani iz nekega fascikelskega rokopisa, ki ni vseboval skladb drugega od ohranjenih listov. O načinu sestave tega ni možno reči nič gotovega. Morda sta introita prevzeta iz iste predloge, vendar se glede na različna kompozicijskotehnična postopka v njiju¹¹ to ne zdi verjetno. Druga možnost bi bila, da sta Vere quia in Helas matres delo istega skladatelja. Vendar govori proti skupni predlogi skladb drugega lista dejstvo, da imajo znameniti tridentinski rokopisi od vseh skladb tega lista le motet Vere quia.¹²

4. V dostopnih vsebinskih popisih rokopisov 15. stol. in seznamih del posameznih skladateljev tega časa je bilo od ohranjenih skladb možno najti le tri: oba Binchoisova mašna stavka in motet Vere quia. Binchoisova stavka sta v tridentinskih rokopisih, največji zbirki skladb s srede 15. stol., ki vsebuje v sedmih zvezkih okoli 1500 različnih del.¹³ Sanctus je zapisan na začetku tridentinskega rokopisa št. 92,¹⁴ ki je nastal v Italiji, morda v Benetkah, ali pa v vplivnem območju beneških glasbenikov pred letom 1450,¹⁵ Agnus dei pa je zapisan dvakrat v prvem in še enkrat v drugem delu istega rokopisa, poleg tega pa je še v tridentinskem rokopisu št. 88,¹⁶ ki je nastal v času od 1444—1465.¹⁷ V tridentinskih rokopisih ta dva stavka nista združena v par, pač pa sta zapisana kot mašni par v nekoliko starejšem rokopisu iz Aoste,¹⁸ katerega najmlajši del je nastal najbrž na cesarskem dvoru v Innsbrucku v letih 1443—1446.¹⁹ Slednja letnica je torej zgornja meja nastanka obeh Binchoisovih del. Skladatelj je umrl 20. septembra 1460.²⁰

¹⁰ Hamm, C., *Manuscript Structure in the Dufay Era*, Acta musicologica XXXIV, 1962, str. 167, 170, 175.

¹¹ Gl. 6.1., 2. in 3. odstavek.

¹² Gl. 4., 1. odstavek.

¹³ Trident, Museo Nazionale 87—92; Trident, Museo Diocesano B. L. (ta rokopis se navadno navaja kot Trident 93). Izbor skladb te zbirke je objavljen v Denkmäler der Tonkunst in Österreich 14/15, 22, 38, 53, 61, 76 in 120. Tematični katalog je v zvezkih 14/15 (rokopisi št. 87—92) in 61 (rokopis št. 93).

¹⁴ Tematični katalog, št. 1390.

¹⁵ Denkmäler der Tonkunst in Österreich 14/15, str. XV-XVI.

¹⁶ Tematični katalog, št. 224, 1369, 1447, 1547.

¹⁷ Denkmäler der Tonkunst in Österreich 14/15, str. XX.

¹⁸ Aosta, Biblioteca del Seminario maggiore, A¹ D 19. Fallows, D., Binchois, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, 2, str. 716.

¹⁹ Sources, MS, IX, 2: Renaissance polyphony, 15th century sources from northern Italy (and southern Germany), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 17, str. 675—676.

²⁰ Fallows, D., navedeno delo, str. 710.

Dejstvo, da Binchoisova stavka v tridentinskih rokopisih ne sestavljata para, pomeni, da niti ti rokopisi niti kako po njihovi predlogi nastalo rokopisno delo ni moglo biti predloga rokopisu, ki sta mu obravnavana lista nekdaj pripadala.

Binchois ni napisal nobenega celotnega mašnega cikla, ampak le več parov mašnih stavkov.²¹ Čeprav so mnogi njegovi sodobniki pojmovali mašo kot cikel petih stavkov, ki sestavljajo enoto, in čeprav se je zamisel mašnega cikla uresničila v monodiji že v 13. stol,²² 15. stol. še ni bilo čas, ko bi se uglasbitev mašnega ordinarija vesplošno pojmovala kot ena skladba s točno določenimi stavki. Posamezni stavki ali pari so se svobodno sestavljali v cikle, kot so se posamezni cikli tudi svobodno razstavljali in prenašali v obliki posameznih stavkov. To kaže pregled vsebine tridentinskih rokopisov, prav tako pa tudi ohranjeni Binchoisov par, katerega stavka sta v tridentinskih rokopisih razstavljena.

Motet *Vere quia misit* je v tridentinskem rokopisu št. 90,²³ ki je nastal v času od 1444–1465.²⁴ Zgornja časovna meja nastanka te brezimne skladbe je torej leto 1465. Ostalih skladb ni bilo mogoče določiti.²⁵ Nobena od skladb obravnavanih dveh listov se ne pojavi v rokopisih do približno četrtine 15. stol.²⁶

5.1. Glasbeni zapis je v beli menzuralni notaciji; le enoglasne intonacije v obeh Binchoisovih stavkih so pisane v koralni kvadratni notaciji. Odseki posameznih skladb so razmejeni z eno navpično črto; z eno ali dvema navpičnima črtama so navadno razmejeni glasovi iste skladbe, z dvema ali tremi pa je označen konec. Menzurna znamenja niso redno zapisana in jih je treba večkrat določiti iz samega poteka skladbe. Drugi menzurni znak na začetku *Agnus dei*, ki zaznamuje proportio dupla sicer iste menzure, velja za ponovitev.

Semiminime, to je četrtinke, so črne; prav tako so črna tudi vsa kolorirana mesta. Kolor se pojavlja tako v tempusu kot prolaciju. V skladbi *Helas matres* skupini črne *semibrevis* in črne *minime* (*minor color*) sledita večkrat po dve semiminimi. Zaradi grafične enakosti črne *minime* s semiminimo so ta mesta na prvi pogled težko razumljiva. Kljub pomenskemu razločku med kolorirano *minimo* in semiminimo je gotovo, da ima *minor color* na teh mestih pomen punktiranega ritma, kar je za drugo polovico 15. stol. že običajno.²⁷

Večkrat se v *tempus perfectum* pojavi nepopoln *color temporis*, ki obsega le dve črni *brevis*; vrednost tretje je zapisana z belimi notami ali pa manjka, tako da sta v *perfectum* tempus vrinjeni dve *imperfectum* *brevis*. Pri enem od takih primerov (prvi del *Agnus dei*) se pojavi eno *perfectum* kasneje v *contra* celotna *hemiolia* *major*, medtem ko

²¹ Isto delo, str. 714.

²² Apel, W., *Gregorian Chant*, London 1958, str. 420.

²³ Tematični katalog, št. 828.

²⁴ *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 14/15, str. XX.

²⁵ V tridentinskih rokopisih je pet motetov *Cibavit eos*, vendar med njimi ni istoimenskega moteta iz obravnavanih listov. Kolikor je bilo mogoče ugotoviti po seznamih del skladateljev 15. stol., objavljenih v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ima motet *Cibavit eos* le Johannes Brassart, vendar je njegova skladba v tridentinskih rokopisih. Štiriglasni motet *Cibavit eos* ima v zbirki *Choralis Constantinus* še Henricus Isaac; poleg tega je istoimenski motet še v nekem nekoliko mlajšem rokopisu, vendar tudi ta ni istoveten s skladbo v obravnavanih listih. Gl. Staehelin, M., *Der Grüne Codex der Viadrina*, Mainz 1971, skladba št. 25.

²⁶ RISM B/IV/3, RISM B/IV/4, München, Duisburg 1972.

²⁷ Apel, W., *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge, Massachusetts 1953, str. 128.

poteka superius ves čas v neokrnjenem tempus perfectum. Ne da bi bila posebej označena sprememba menzure se v perfektni tempus nekajkrat vrine en imperfektni tempus in obratno. Vse to je prav tako del notacijske kot slogovne podobe ohranjenih skladb.

Glasbeni zapis je neskrben, skrajno nezanosljiv, poln nejasnosti in napak; razbrati ga je možno šele ob upoštevanju medsebojnih odnosov vseh glasov, vendar ostajajo mnoga mesta dvomljiva in jih je možno različno razlagati.²⁸

5.2. Besedilni zapis je v gotski minuskuli z nekaterimi sestavinami gotskega kurziva. Nedvomno je delo istega pisca kot glasbeni zapis, saj si ni mogoče predstavljati, da bi bil za besedilo, ki mestoma niti ni do konca in pravilno podpisano, uporabljen poseben prepisovalec, kot je bilo to v primeru skrbno izdelanih rokopisov, ki so jih izdelovale prepisovalske delavnice. Mali d ima glavno potezo močno nagnjeno v levo stran. Veliki E se pojavlja v dveh oblikah: z navpično levo potezo in v obliki polkroga. Mali g ima zelo obsežen spodnji lok. Nad malim i je pogosto poševna črtica, nekajkrat pika, ki je v tej vlogi mlajša in se pojavlja šele od 14. stol. dalje.²⁹ Mali r ima običajno obliko, razen v ligaturi, ki zaznamuje končnico „rum“ in sestoji iz desnega dela kapitalnega R, katerega poševna, v rokopisu skoraj vodoravna črtica je prečrtana (2 b, vrsta 2). Za mali s sta uporabljena dva znaka: pokončni ſ in zaviti s. Slednji je redkejši in se razen v okrajšavi s(upra) pojavlja le na koncu besed. Mali v se ne loči od malega u. Izjema je v besedi „vel“ (2 a, vrsta 4) in v samem glasbenem zapisu nad pomotoma črno brevis (2 a, vrsta 7),³⁰ kjer se desna poteza črke zgoraj v polkrogu spaja z levo. Rokopis se poslužuje tudi oblastih potez. Posamezne črke, tudi tiste, ki sestojijo iz istih sestavin, se med sabo dobro ločijo. Uporabljene so nekatere običajne okrajšave.

Kurzivne so črke d, g in zgoraj zaviti v, zlasti pa se kurzivnost rokopisa kaže v oblastih potezah in v tem, da so posamezne skupine črk zapisane brez odstavitve peresa in so spojene s poševnimi črticami.³¹ Kurzivni izgled daje rokopisu tudi uporaba razmeroma tankega peresa, zaradi česar so tiste poteze, ki bi bile v knjižni minuskuli znatno tanjše, po debelini skorajda izenačene z ostalimi. M. Kos je najbrž predvsem na osnovi paleografskih lastnosti besedilnega zapisa določil 16. stol. kot čas nastanka rokopisa.³²

6.1. Oba Binchoisova stavka imata v kontra enoglasne intonacije: Sanctus na začetku predzadnjega odseka (Benedictus), Agnus dei pa na začetku vsakega od treh odsekov. Intonacije so pisane v kvadratni koralni notaciji, kot da bi šlo za začetke koralnih spevov oziroma njihovih odsekov, ki bi se menzurirani, lahko pa še drugače spremenjeni nadaljevali v istem glasu. Vendar ni mogoče ugotoviti, da bi bil kateri od

²⁸ Da bi bil prepis v današnjo notno pisavo olajšan, so dvomna in napačna mesta navedena in obravnavana v priloženem komentarju h glasbenemu zapisu.

²⁹ Novak, V., *Latinska paleografija*, Beograd 1980, str. 250.

³⁰ O pomenu tega „v“ gl. komentar h glasbenemu zapisu.

³¹ Novak, V., navedeno delo, str. 251, 253.

³² Kos, M., Stele, F., *Srednjeveški rokopisi v Sloveniji*, Ljubljana 1931, št. 64, str. 104.

teh dveh stavkov grajen na kakem koralnem spevu.³³ V dejanski izvedbi je intonacijo, tako kot v gregorijanskem koralu, pel solist.

Na koralu temeljita oba moteta, nepopolno ohranjeni Cibavit eos, ki mu manjka superius, in Vere quia misit. Koral je v teh skladbah prisoten na dva povsem različna načina. V motetu Cibavit eos je koralni spev, antifona istoimenskega introita, v tenorju; je melodično nespremenjen³⁴ in poteka ves čas v enakih dolgih notnih vrednostih, v brevis. Drugače je v motetu Vere quia misit, kjer je koralni spev, antifona introita Nunc scio vere quia misit, v superiusu. Je koloriran; se pravi, da melodija ni samo ritmizirana, ampak so ji poljubno dodani ali iz nje izvzeti posamezni toni ali skupine tonov. Po osnovnih lastnostih se ne loči od ostalih dveh melodij skladbe. Koralni spev je tu samo ogrodje melodiji, ki je njegova prosta in osebnostna prepesnitev.

Oba načina sta zgodovinsko določena. Prvega je med drugim mogoče najti v zgodnejših bogoslužnih motetih skladateljev obdobja burgundske šole.³⁵ Drugi, gotovo angleškega izvora, je vsaj v neangleški glasbi mlajši; njegov pojav v burgundski šoli je treba pripisati angleškemu vplivu, ki je bil odločilen za slogovno preusmeritev te šole okoli leta 1430.³⁶ V končni razvojni stopnji, doseženi že na začetku 15. stol., je kolorirani koralni spev v zgornjem glasu, tako kot v ohranjenem motetu.³⁷

Motet Vere quia se začenja s tretjo besedo introita Nunc scio vere in tudi njegov superius izhaja iz koralnega speva od te besede dalje.³⁸ Očitno sta bili prvi dve besedi v dejanski izvedbi peti koralno in kot intonacija solistično. Koralno se je izvajal tudi psalmov verz z doksologijo, ki v primeru obeh motetov sledi večglasni uglasbitvi introitove antifone.

6.2. Tri v celoti ohranjene skladbe obravnavanih listov slogovno niso povsem enotne. V motetu Vere quia misit je še mogoče zaznati pozne sledi fauxbourдона,

33 Schildbachov katalog agnus dei s tem začetkom nima, čeprav je podoben št. 22. Schildbach, M., *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Dissertation, Erlangen-Nürnberg 1967. Katalog je vključen v *An Index of Gregorian Chant* in je bil uporabljen prek tega. Korale tudi ni ohranjeni kontra Sanctusa, prvega dela para. Njegove melodije v Thannabaurvem katalogu sanctusov ni. Thannabaur, P. J., *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*, München 1962. Katalog je vključen v *An Index of Gregorian Chant* in je bil uporabljen prek tega. Intonacija predzadnjega dela stavka ni vzeta iz nobenega sanctusa vatikanske izdaje. Še najbliže je ustreznemu mestu v maši IX, vendar se nadaljevanji ne ujemata. Liber Usualis, Parisiis, Tornaci, Romae 1941. Ohranjena stavka sta Binchoisov edini par sanctus-agnus dei, ki ni grajen na koralu. Fallows, D., navedeno delo, str. 716.

34 Melodične razlike med introitom Cibavit eos, kot ga vsebuje vatikanska izdaja gregorijanskega koralu (Liber Usualis, str. 943), in tenorjem obravnavanega moteta skoraj gotovo niso posledica skladateljevega prirejanja koralne melodije, pač pa melodične neenotnosti, ki je bila precejšnja zlasti v poznosrednjeveški gregorijanski. V izročilu, iz katerega je izhajal skladatelj moteta Cibavit eos, je imel istoimenski introit tak melodični potek.

35 Ficker, R. von, *The Transition on the Continent*, *The New Oxford History of Music III*, London 1964, str. 159.

36 Isto delo, str. 162–163.

37 Isto delo, str. 160–161.

38 V tridentinskih rokopisih se ta motet začne z drugo besedo introita: Scio vere. Začetek moteta zaradi tega ni obsežnejši, pač pa je razloček med obema zapisoma ta, da se superius v tridentinskih rokopisih ne začenja z a, ampak z g. S tem je prvo sozvočje moteta disonantno in skoraj gotovo gre za napako, vendar je razlog zanjo morda v tem, da je v koralnem spevu zlog „sci-“ tudi na tonu g. Liber Usualis, str. 1518.

kompozicijskega postopka, ki se poslužuje vzporednih sekstakordov s koralnim spevom v zgornjem glasju; postopka, katerega zvočnost je v prvi polovici 15. stol. temeljito prežela vso glasbo celinskega dela Evrope.³⁹ V tem motetu se večkrat, zlasti pa v kadencah, pojavijo vzporedni sekstakordi, ali pa gibanje posameznih glasov očitno izhaja iz njih in bi poenostavitev melodičnih linij pokazala kot osnovo stavka niz vzporednih sekstakordov. Imitacije, temeljnega oblikovnega načela renesančne polifonije, v tej skladbi ni. Zgornji glas je nekoliko živahnejši kot spodnja glasova, kar je tako kot vzporedni sekstakordi značilno za tkivo skladb burgundske šole.⁴⁰

Iudi v Binchoisovem *Agnus dei* je *superius* nekoliko živahnejši kot spodnja glasova. Sledov *fauxbourdona* tu ni, tudi zavestne imitacije ne. Pač pa je vsaj en primer hotene imitacije med kontra in *superiusom* v skladbi *Helas matres* (kontra: 2 b, zadnja vrsta, za *hemiolio* major; *superius*: 2 b, vrsta 6, za *brevis d¹*, imperficirano s pavzo malo čez sredino vrste). Ta skladba, v kateri nekaj mest z vzporednimi sekstakordi ni več mogoče razlagati kot sledi *fauxbourdona* in ki ima še vedno nekoliko živahnejši *superius*, je glede na pojav imitacije najnaprednejša; vendar njenega nastanka samo na osnovi tega ni mogoče postaviti v bistveno mlajši čas, saj se imitacija, čeprav redko, pojavlja tudi v skladbah burgundske šole.⁴¹

V vseh treh skladbah so disonantna mesta, za katera je možno reči, da odstopajo od načrtne in obvladane obravnave disonanc,⁴² in paralelne kvinte. Oboje je v Binchoisovem skladateljskem delu tudi sicer prisotno.⁴³

7. Obravnavana lista sta se ohranila kot zalepka na notranjih straneh lesenih platnic rokopisa NUK, Ms 71, kar je pri ugotavljanju časa in kraja nastanka dela, ki sta mu nekdanj pripadala, lahko pomenljivo. Ms 71 je iz konca 14. ali začetka 15. stol. Je delo več pripisovalcev in sestoji iz več delov: vsebuje sanktoralni del brevirja (fol. 1–208), himnar (fol. 209–211), skupni del brevirja (fol. 212–223) in homiliar Huga de Prato Florido (fol. 224–397).⁴⁴ Iz vsebine rokopisa je razvidno, da je bil namenjen uporabi na območju oglejskega patriarhata, pod katerega je cerkvenoupravno vse do ustanovitve ljubljanske škofije v letih 1461–1462, pa tudi še po tem, spadal pretežni del slovenskega narodnostnega ozemlja. Na bogoslužno oglejski izvor rokopisa kaže prisotnost treh izrazito oglejskih godov v brevirju in himnarju: Hilarija in Tacijana (oficij na fol. 142, himnus v himnarju), Kancija, Kancijana in Kancijanile (oficij na fol. 207) ter Mohorja in Fortunata (himnus v himnarju).⁴⁵ Poleg tega je v homiliarju slovenski prevod latinske besede „vepres“ (ostrožnice, fol. 300), zapisan še v 15. stol., najbrž le malo po nastanku rokopisa.⁴⁶ To pomeni, da je bil rokopis ali vsaj homiliar že v 15. stol. v zvezi s slovensko govorečim okoljem. Tu sta glede na to bila v času, ko sta bila prilepljena na platnice Ms 71 – rokopis ima vezavo iz 15. stol.⁴⁷ – tudi oba obravnavana lista in tu je bil morda tudi rokopis, ki sta mu nekdanj pripadala.

³⁹ Grout, D. J., *A History of Western Music*, New York 1960, str. 133.

⁴⁰ Isto delo, str. 144.

⁴¹ Prav tam.

⁴² V nekaterih primerih gre morda le za napake v prepisu.

⁴³ Fallows, D., navedeno delo, str. 715.

⁴⁴ Kos, M., navedeno delo, str. 103–104.

⁴⁵ O oglejski pripadnosti teh godov gl. Smrekar, J., *Stare pisane mašne bukve kranjskega farnege arhiva*, *Zgodovinski zbornik* 1, 2, 1888, 1889, stolpca 37–38.

⁴⁶ Kos, M., navedeno delo, str. 104.

⁴⁷ Prav tam.

Povezanost obeh listov z Ms 71 je vidna še v tem, da ima papir, na katerem je pi- san homiliar, isti vodni znak, volovsko glavo z drogom.⁴⁸ M. Kos je postavil nastanek obeh obravnavanih listov v 16. stol. Dejstvo, da je njun zapis na istem ali vsaj zelo so- rodnem papirju kot homiliar, ki je gotovo nastal še v 15. stol., pa dupušča domnevo, da je rokopis, ki sta mu lista pripadala, nastal v krajevni in časovni bližini Ms 71 oziro- ma njegovega homiliarja. Upoštevač čas nastanka zapisanih skladb bi bilo to lahko konec 15. stol. Nobeden od prepisovalcev oziroma sestavljalcev Ms 71 ni istoveten s prepisovalcem predstavljenih dveh listov.

Tematični seznam skladb⁴⁹

Contra

1. 1a  Tr 1390 Binchois
Sanctus

Binchois

Tenor

Contra

2. 1b  Tr 224
Agnus dei

a)  [Contra]

b)  [Contra]
Paradisi porta

⁴⁸ Ta vodni znak, za katerega velja prav isti opis kot za znak obeh obravnavanih listov, je v mnogih listih homiliarja. Ker so ti nagosto popisani, je težko viden. Kos ga ne omenja. Tudi v listih homiliarja razmerja med posameznimi deli risbe niso vedno povsem enaka. S prostim očesom ni bilo mogoče najti povsem istega znaka, kot je v prvem ali drugem od obravnavanih listov, s čimer bi bila zagotovo potrjena istost papirja; vendar je vsaj glavna mera, širina med vlakni papirja, ista. Papir homiliarja je morda nekoliko debelejši.

⁴⁹ Taktnice so dodane zaradi lažjega branja. Ostali dodatki h glasbenemu zapisu so v ogletem oklepaju. Ligature so označene z oglatim lokom. Številka in druge navedbe za oznako Tr se nanašajo na tridentinske rokopise.

⁵⁰ V komentarju so uporabljene tele okrajšave: L (longa), B (brevis), S (semibrevis), M (minima), Sm (semiminima), c. o. p. (cum opposita proprietate), p. d. (punctus divisionis), p. add. (punctus additonis). Pavze so označene tako, da je ustrezna vrednost v oklepaju. Po- samezna mesta so obravnavana v vrstnem redu, kot se pojavljajo v skladbah, ne glede na to, v katerem od glasov.

4. [Superius]

Cibavit eos

5. Tenor

Contra

Cibavit eos

6. 2b

Tenor

Contra

Vere quia misit

Tr. 828 (Nunc) scio vere

7.

Tenor

Contra

Helas matres

Komentar h glasbenemu zapisu⁵⁰

1a

Sanctus. *Vrsta 2, zadnje tri perfekcije pred L*: manjka vrednost ene M: en ton ali pavza mora biti podaljšana. *Vrsta 2, tretja perfekcija drugega dela skladbe*: prvi dve S, zapisani najbrž z ligaturo c. o. p., sta nečitljivi. *Vrsta 2, konec*: Nejasen je pomen besede „duo“. Morda označuje, da ima B le dve S, da je torej imperfektna, kar je razvidno tudi iz nadaljevanja. Vendar ostaja vprašanje, kaj je odnosnica prilastka „duo“; semibrevis je namreč samostalnik ženskega spola in se oblika „duo“ z njim ne ujema. *Vrsta 3, predzadnja perfekcija pred L*: slabo čitljivo, skoraj gotovo pavza S in ligatura c. o. p. *Vrsta 5, zadnja ligatura*: obe S imata p. add.; velja le eden. *Vrsta 1, konec*: pavze niso točno izpisane. *Vrsta 8*: En tempus je nujno imperfekten: v zaporedju dveh B pred koncem skladbe mora biti prva perfektna (similis ante similem perfecta). Predhodna B na f je tako nujno imperfektna a parte post.

1b

Agnus dei. Vrsta 7, druga S na g: do sledeče kadence je ena M odveč; S g bi morala biti najbrž M. *Vrsta 7, za M po hemiolii major:* del zapisa v vrednosti štirih M manjka. *Vrsta 2, začetek:* poškodovano in težko čitljivo mesto; skoraj gotovo M c² in M d². *Vrsta 7, konec:* e¹, f¹ in e¹ tik pred koncem vrste so pravilno f¹, g¹ in f¹, kar je razvidno tudi iz razvezaja, ki je pravilno postavljen pred drugi f¹. *Vrsta 2, za prvo S a¹:* nečitljivo, skoraj gotovo M g¹. *Vrsta 5, za tretjo S d¹ na koncu prve tretjine vrste:* nečitljivo, skoraj gotovo B c¹. *Vrsta 8, druga S g¹:* Manjka p. d. Strogo po teoriji bi bilo mesto treba razložiti v smislu treh perfekcij: B SSS B. Vendar je iz povezav z ostalima glasovoma razvidna navedena rešitev. *Vrsta 2, začetek drugega dela skladbe:* pavze so zapisane pomotoma. *Vrsta 2, prva S f¹ v drugem delu skladbe:* sledeča pika ni del glasbenega zapisa. *Vrsta 3, začetek:* do sledeče kadence je ena M odveč; p. add. za M g¹ je zapisan najbrž pomotoma. *Vrsta 9, ligatura d¹ – e¹ malo pred sredino vrste:* pika ali črtica za ligaturo ni del glasbenega zapisa.

2a

Nedoločena skladba. Vrsta 2, začetek novega odseka: Tri S med dvema B zahtevajo perfekcijo; p. d. torej ne velja. V nasprotnem primeru bi predstavljale štiri M en vrinjeni imperfektni tempus. Pravo rešitev bi bilo možno razbrati iz ostalih glasov. *Vrsta 2, konec:* Mesto je težko čitljivo in najbrž napačno. Zapisane vrednosti niso smiselne. Možna rešitev: (M) M M M · Sm S. Z nejasnostjo tega mesta je morda v zvezi en nekoliko kasneje vrinjeni imperfektni tempus. *Vrsta 3, B d¹ na prvi tretjini vrste:* manjka p. d.; B je perfektna, saj se nadaljevanje izide le v tem primeru. *Vrsta 3, predzadnja M d¹:* rep je prečrtan, kar naj bi pomenilo S; vendar je iz nadaljevanja razvidno, da gre za M. *Vrsta 3, predzadnja S h:* sledeča, komaj vidna pika je zapisana pomotoma ali pa ni del glasbenega zapisa. *Vrsta 3, zadnja nota:* Rep ni viden, vendar gre skoraj gotovo za M. Sledeča pika je morda le ostanek kustosa.

Cibavit eos (superius). Vrsta 4, po punktirani M g¹ malo pred sredino vrste: Punktirana M zahteva, da je vsaj ena od naslednjih not Sm. Glede na sosledje so verjetno vse tri M, ki sledijo punktirani M, pravilno Sm. *Vrsta 4, S h¹ malo pred koncem vrste:* V nadaljevanju je ena M preveč. Morda je navedena S pravilno M. *Vrsta 5:* Višina tonov je razvidna iz kustosa na koncu predhodne vrste. Ustrezni g-ključ na prvi črti ni zapisan. *Vrsta 5, M g¹ malo pred koncem vrste:* Do konca je ena M premalo. Morda je navedena M pravilno S.

Cibavit eos. Vrsta 7, zadnja ligatura: Iz povezave s tenorjem je razvidno, da so zadnji trije toni ligature zapisani pomotoma. Ligatura sestoji samo iz dveh B. *Vrsta 7, predzadnja B:* „v“ označuje, da je B pomotoma črna: „vacua“. *Vrsta 8, B g v prvi polovici vrste:* Iz sosledja je razvidno, da je sledeči p. add. zapisan pomotoma. *Vrsta 9, zadnja ligatura:* Ligatura iz dveh L, od katerih je prva punktirana. Njenega pomena najbrž ni treba jemati čisto natančno: glas se končuje s tonom a (bodisi A ali pa a), ki nastopi skupaj s predzadnjim tonom tenorja in leži do konca skladbe.

2b

Vere quia misit. Vrsta 1, konec: težko čitljivo: B f¹ in pavza S. *Vrsta 5, ligatura pred hemiolio major v prvi polovici vrste:* iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da je p. add. zapisan pomotoma. *Vrsta 3, predzadnja B:* iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da je navedena B imperfektna oziroma da bi tako kot sledeča morala biti črna. *Vrsta 3, konec:* zadnja, slabo vidna nota je S g. *Vrsta 4, za kolorirano L:* iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da imajo črne d, e in f pomen nekoloriranih vrednosti. Kolorirane so pomotoma. Isto velja za sledečo skupino črnih not tik pred končno L. *Vrsta 2, zadnja S f¹:* kot je razvidno iz sosledja in povezav z ostalima glasovoma, je sledeči p. add. zapisan pomotoma.

Helas matres. Vrsta 7, prvi ton tenorja: Iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da je prva B tenorja imperfektna. Praviloma bi moral za sledečo S stati p. d. *Vrsta 5, končna B:* iz sosledja je razvidno, da je B perfektna; manjka p. d. *Vrsta 9, začetek:* prva, slabo čitljiva nota je M d. *Vrsta 7, konec:* do sledeče kadence manjkata dve S; možna rešitev bi bila, da bi stala namesto zadnje S f perfektna B. *Vrsta 9, punktirana S c¹ kmalu za hemiolio major:* Iz povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da je vrednost navedene S pet M. Notne vrednosti, ki bi vsebovala pet M na meji dveh perfekcij, v menzuralni notaciji ni mogoče zapisati. *Vrsta 9, B c¹ približno na sredi vrste:* Manjka p. d. B je perfektna, saj se v nasprotnem primeru glasbeni tok do naslednje B ne izide in manjka ena S. *Vrsta 6, skupina črnih not malo pred koncem vrste:* Iz sosledja in povezav z ostalima glasovoma je razvidno, da imajo črne S g¹, M f¹, M e¹ in M d¹ pomen belih notnih

vrednosti. Kolorirane so pomotoma. *Vrsta 6, zadnja nota*: ni jasno, ali je g¹ ali f¹. *Vrsta 9, B d¹ malo pred koncem skladbe*: iz sosledja je razvidno, da je B zapisana pomotoma namesto S. *Konec skladbe*: Pred zadnje sozvočje skladbe je vrinjen en imperfektni tempus.

SUMMARY

The article is a presentation of two sheets of paper from the late 15th century containing 3 fully, and 4 partly preserved polyphonic musical pieces. The identification has been completed successfully only in three of these, namely the Sanctus-Agnus Dei pair by G. Binchois, and the motet Vere quia, which have also been preserved in the Trent Codices. Added is a thematic catalogue of the pieces preserved, together with a commentary on the musical notation which is often ambiguous and faulty. The two sheets, which are only fragments of a larger manuscript unit that has been lost, have been preserved as stick-on paper on the covers of a Latin manuscript from the 14th or 15th century which is almost certain to have originated from the Slovene ethnic territory.