

Christian | SLOVO OD
KADEN | HARMONIJE SVETA
H genezi novoveškega
pojma glasbe¹

Prevod Leon Stefanija

I.

Obstaja dvom, da je glasba »namerna organizacija zvočnih dogodkov«², urejeno zvenenje, *tonska umetnost* [Tonkunst] per se? Pregovor nam dopoveduje: ton naredi glasbo, samo on; s tem bi se lahko zadovoljili.

Vendar imajo ravno pregovori svojo zgodovino; in zgolj v njenih mejah se izkazuje njihova veljava. Samoumevnost se razume po sebi, dokler se ne ozremo po njenem zgodovinskem mestu. To še v posebno visoki meri velja za citirani pojem glasbe – »naš«³ pojem, pojem naših dni: je namreč upoštevanja vredno mladosten. Komajda pred 18. stoletjem se utrdi predstava o »tonski umetnosti«⁴ kot termin³, vsaj ne z dostojanstvom izobraževalne definicije. Starejši viri, namreč srednjeveški glasbenoteoretski spisi, glasbi podeljujejo drugačne poudarke. Pogosto se ne navezujejo na *rezultat* intonacije (sploh na »tone«), temveč na akt proizvajanja, na *dejavnost* muziciranja. Glasba je »scientia bene modulandi«⁴, »peritia modulationis«⁵, »veraciter canendi scientia«⁶, »ars ... regulariter canendi«⁷: to pomeni umetnost petja in igranja, praktično izvajanje⁸. Videti je, da se besedila z vsakdanjim jezikom celo, do okoli leta 1600, izogibajo posplošujočemu nadrejenemu pojmu »musica / Musik / music / musique«⁹; prednost se daje čutno konkretnim obeležjem kot »spev, »pesmi«, »petje«, tudi – z ozirom na kralja Davida, prednika instrumentalistov – formulaciji »strunska igra«¹⁰. Celó v definicijah, kjer se zvočnost neposredno omenja, je bistveno njeno

¹ Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs. V: Gesellschaft und Musik (Sociologia internationalis, Beiheft 1, ur. Wolfgang Lipp), Duncker & Humblot, Berlin 1992, 27–53. Prevedel Leon Stefanija.

² Meyers Großes Universalleksikon 1983, Bd. 9, 562.

³ Prim. Riethmüller 1985, 68 ff; Eggebrecht 1987, 20 f.

⁴ Augustinus, De musica, 86.

⁵ Isidor, 20.

⁶ Dialogus, 252.

⁷ Anonymus 11, 417.

⁸ Hüschen 1961, 976–77.

⁹ Kaden 1989, 55.

¹⁰ Gl. Kaspar Stieler's Wortschatzlexikon že leta 1691.

noetično jedro, *numerus*, ki je v njej postal zvok¹¹, kakor tudi duhovna zmožnost, *facultas*, zavedati se tovrstnega »numeriranja«. ¹² Zvenečnost tonov se torej kaže kot tako rekoč akcidenčna oziroma zgoj glasbeni trenutek, trenutek med drugimi.

Nam običajni pojem glasbe se resnično relativizira šele, ko zapustimo kulturni krog Zahoda. Tibetanski ritualni spevi – če argumentiram s skrajnim primerom – ne temeljijo na trdnih stopnjah tonov in tonskih sistemih, ki bi jih bilo mogoče racionalizirati, temveč na »tonskih obrisih«¹³, drsu [glissandu] podobnih melodičnih gestah. Javanske igre na gong so osnovane na nadvse kompleksnih zvočnih barvah in spektrih, katerih diastematika [intervalna razmerja] in »uglasitev« ostajata v glavnem ohlapna. Afriški ritmi pogosto ponujajo samo vzgibni vzorec s posebnim zvočnim senčenjem; vrhu tega želijo biti slišani *in videni*. Tonsko-avditivni razsežnosti se pridruži vizualno-gibna, mocionalna; ritmi vsebujejo »prikrite« deleže gibanja¹⁴, katerih »tiho prikrito« zaznavanje je pri komunikaciji neizogibno¹⁵. Glasba se ne obrača samo k ušesom; je intermodalna akcija v »enovitosti čutov«¹⁶.

Iz podobnih celostnih korenin izvira, kot je znano, zamisel antične musiké¹⁷. Ta tradicija je morala biti močno živa predvsem v evropskem srednjem veku. Že avguštska definicija glasbe (»scientia bene modulari«) bi spričo semantične kompleksnosti izraza »modulari«¹⁸ mogla nakazati omenjeno smer. Nedvomno se vizualno-mocionalna glasba tematizira v spisu *Opus tertium* (59. pogl.) Rogerja Bacona. Bacon sicer priznava, da naj bi bili »vsi avtorji« enotni glede tega, da predmet glasbe tvorijo toni (soni). Vendar v isti sapi ugotavlja,

»poleg [tistih] delov glasbe ..., ki se navezujejo na ton«, obstajajo še drugi, »ki imajo za predmet to, kar je vidno, namreč gestiko, ki zaobjema ekzultacije in telesne gibe vseh vrst«;

obrazložitev:

»tako nastane vsestranski užitek čutov, ne samo sluha, temveč tudi vida«.¹⁹

Še bolj slikovito zaznamuje stanje stvari Jean Gerson v svojem traktatu *De cantico. Za canticum sensuale*, čutno zaznavni spev (v nasprotju s *cantico*

¹¹ Cassiodor, 16.

¹² Boethius, V/1.

¹³ Ellingson 1979, 478.

¹⁴ Prim. Orozco 1987, 72.

¹⁵ Kubik 1973, 174.

¹⁶ Hornbostel 1925.

¹⁷ Zamminer 1989, 113.

¹⁸ = »po taktu ritmično merit; po taktu, melodično peti, igrati« – Heinichen 1909, 516; po Ciceru »sonum vocis pulsu pendum«, tj. »udarjati takt pri petju« – Georges 1909, 1777.

¹⁹ Poslovenjeno iz nemškega prevoda v članku.

rationale ali *intellectuale*), avtor začrta tri ravni apercipije, namreč raven gledanja, poslušanja in čutenja:

»visu ut in gesticulationibus, auditu ut in carminibus, tactu ut in venis pulsantibus.«

Johannes Mauburnus, ki je ob izteku 15. stoletja napisal priročnik sodobnih liturgičnih praks (in se s tem ponovno postavil na stopinje Huga iz Sv. Victorja), opiše oblike petja in plesa s poudarjenim afektiranjem. Govori o svetnih načinih muziciranja »lascivi homines«, med katerimi tisti,

»qui psallunt vel psallentes audiunt saltare debent«²⁰.

In primerljiva šega se reklamira tudi na duhovnem področju, s predpostavko, da so »saltationes« (plesni gibi, pantomimične geste) razumljeni kot »motus spirituales«²¹.

Spet širokosrčnemu pojmu glasbe se poklonita Franchino Gaffori²² in njegov naslednik, nemški humanist Johannes Cochleaeus²³, in sicer z razlikovanjem štirih kategorij glasbenikov:

1. oratorjev, lektorjev, pevcev psalmov in antifon;

2. tistih, ki so sposobni podati kompleksno menzurirano polifonijo;

3. pevci pesmi (musici ter cantores) v ožjem smislu;

4. mimi in histriones, ki znajoagirati s telesom posnemajoč glasove (»ad vocis imitationem gestibus corporis commovent«).

Še Claudius Sebastianus (Claude Sebastien), organist iz Metz, ki je deloval v drugi polovici 16. stoletja kot teoretik glasbe, razume kot povsem običajno in izvajalskopraktično normalno, da se petje psalmov podaja »cum voce ac gestu« in da se veselju srca v duhovni jubilaciji podeli²⁴ celovit telesni izraz. Sočasno – kot dokaz *ex negativo* – se slišijo kritike o tovrstnih navadah, denimo pri Lodovicu Zacconiju²⁵, ki je od cerkvenih pevcev zahteval, naj kljub vsem okoliščinam brzdajo svoje telo in naj ne pojejo z rokami in nogami.

Sešteto in strnjeno: do praga novega veka srečujemo pojmovanja glasbe – in načine ravnanja z glasbo –, ki jih je težko razumeti po merilih gole zvočnosti. Skorajda nasprotno: načrtno presegajo zvočnost. Ravno ti koncepti, ki so boetianski klasifikaciji glasbe,²⁶ domnevno sadovom spekulativnega duha, želeli pomagati k polnokrvni realnosti – so znali v tisto tonsko faktičnost *instrumentalis musicae* vselej vključiti tudi glasbo telesa in duše, *humana musica*, ob tem pa so se čutili anagogično zavezani tudi glasbi kozmosa, *mundana musica*. Tu ne gre za koncepte estetske *imanence*, temveč

²⁰ 1494, fol. C IV.

²¹ Prav tam.

²² 1496, 1.

²³ 1511, fol. A III v; prim. Reimer 1978, 8.

²⁴ 1563, fol. C 3.

²⁵ 1592, 55.

²⁶ Prim. Pietzsch 1929.

transcendence, koncepte, ki niso pripravljali »naše« glasbe in ne vodijo k njej, temveč ji stojijo nasproti: kot kulturni Drugi, kot alternativa. Zato je nujno postaviti docela globokosežno vprašanje: s katero pravico in iz kakšnih motivov se je iz »povsem Drugega« izvilo naše, za nas samoumevno pojmovanje glasbe – in kaj smo s tem dobili, kaj izgubili?

II.

Muzikologija, tako se zdi, zavedno podcenjuje brizanco tega razvoja. Po eni plati rada poudarja, da so »razlike med epohami evropske zgodovine glasbe ..., najsi so bile tako korenite, pustile notranjo enovitost pojma glasbe v bistvenem nedotaknjeno, dokler je ostala odločilna antična tradicija: tradicija, katere bistveni del je bilo načelo, ki je ostalo nespremenjeno skozi različne glasbene sloge, po katerem je tonski sistem konstruiran kot mreža posrednih in neposrednih povezav med konsonancami«²⁷; pričevanja, kakršnega je zapustil Roger Bacon, se s pravico »pozabijo«, potlačijo, včasih celo nepopolno citirajo²⁸. Po drugi plati pa je običajno obravnavati preobrate razumevanja glasbe med 15. in 17. stoletjem po vzorcu »spremembe slogov«²⁹, in to zdaleč ne neutemeljeno, če pomislimo na uveljavitev akordične harmonije³⁰ in na dur-molov sistem, ki je še danes nosilen, ali na nastanek monodične kompozicijske in estetske usmeritve »seconda prattica« in tehnike generalnega basa. Seveda gre pri teh pojavih brez izjeme za nova rangiranja tonskih razmerij, tako rekoč za transformacije vrhnjih struktur in ne za spreminjanje konceptualne globlje ravni v ozadju. Za spremembe na slednjem področju opozarja najprej teza, da naj bi glasba pri »prehodu od poznega srednjega veka v zgodnji novi vek«³¹ izkusila v vedno večji meri »pojezikovljenje« [*»Versprachlichung«*] in »počlovečenje« [*»Vermenschlichung«*]³²: s posnemanjem afektov in strasti, podrejanjem poetični besedi, odvrnitvijo od srednjeveško-ontološkega utemeljevanja (»zavoljo katerega« je videti, da sovpadajo »kozmos, človekova duša in glasba {kot} pojavne oblike enakih matematičnih razmerij«³³) in vedno močnejšim obračanjem k »retorično-empirični ravni«³⁴.

Torej gre za tri modele zgodovinske interpretacije z docela različno prepričevalno močjo. K prvemu, ki postulira enovitost zahodnjaškega poj-

²⁷ Dahlhaus 1987, 13.

²⁸ Riethmüller 1985, 76.

²⁹ Prim. Braun 1982.

³⁰ Blaukopf 1982, 180 ff.

³¹ Reckow 1989, 1.

³² Osthoff 1962.

³³ Reckow 1989, 8.

³⁴ Prav tam, 22.

ma glasbe, je ta študija polemično naravnana, in to v celoti, ponuja pa drugačen oris. Drugi model, ki se opira na spremembe sloga, je v tej polemiki bolj ali manj posredno zajet. Končno tretji model, model pojezikovljenja in retoriziranja, je treba jasno diferencirati; zasluži si največjo pozornost – in največjo kritiko. Dejstvo, da gre pri tem v danih okvirih le za skico novega pogleda, sicer ne potrebuje utemeljevanja, vsekakor pa potrebuje pripombo.

Najprej in pred vsem je treba vprašati, ali se s »pojezikovljenjem« resno odpre tista sprememba paradigme, ki je pomagala utemeljiti novoveško razumevanje glasbe – in ali je bilo pojezikovljenje sploh pojezikovljenje.

Tako neuničljivo se namreč nadalje ohranja naziranje, da k »temeljnim dosežkom« zlasti glasbe 16. stoletja sodi »popolnoma novo razmerje, ki so ga glasbeniki našli do jezika, besede in verza, prozodije in metrike, vsebine in občutenja pri predstavljanju besedil« – nasprotno pa naj bi srednji vek »ostal indiferenten glede razmerja med besedo in tonom«. ³⁵ Vendar: ta miselni razpon je sporen. Sodobne medievalistične raziskave ³⁶ so zmožle pokazati, da sta se antična nauka o etosu in afektih s svojimi toposi o gibanju duše, čutov in občutenja (»movere animos«, »movere affectus«), tudi z implikacijami »k učinku orientiranega imitatio« vsebin, ki jih prinaša besedilo, ³⁷ neprekinjena ohranila domala skozi ves srednji vek. In zelo dobro sta zmožla poroditi glasbenopraktične posledice ³⁸. Dejansko je deklamatorično-homiletična zgradbenost besedil smela biti, nič manj kakor »logično« členjenje po »gramatikalni zgradbi« ³⁹, osrednja potreba recimo gregorianske liturgike: v psalmodiji, pri antifonah in rezponzorijih. Celó z melizmi bogati napevi, kot aleluja, dopuščajo nedvoumno prepoznati svojo afektivno naravnanoost; in še v negaciji, kot jubilačije »sine verbis« ⁴⁰, računajo na povezave z besedo. Tudi zvrsti, kot motet, v svoji konstitucionalni raznolikosti besedil in posledični intertekstualnosti, so najbolj intimno pretkane z jezikovnimi vzorci. Še zdaleč se različne ravni besedila, kot se občasno zatrjuje, ne pustijo transportirati samo v različne glasove tako, da bi brez povezav nastople druga ob drugi. Po pravilu polifono poudarjajo semantično ključne besede in besedne konstelacije, včasih v določeni vrsti kanonične prepletenosti ⁴¹. Vselej znova se podpirajo, s stavčno tehniko in po fakturi, funkcije slovničnih sestavin, ko na primer v motetu »Dominator Domine« ⁴² sklepno krepki dativ »/benedicamus domi/-no« po izrazito

³⁵ Blume 1963, 276.

³⁶ Haas 1981; Reckow 1986, 1989; Arlt 1986.

³⁷ Reckow 1989, 14.

³⁸ Prav tam, 23 ff.

³⁹ Stäblein 1975, 140.

⁴⁰ Augustinus, Enarratio in psalmum, 1272; prim. Stäblein 1949/51.

⁴¹ Pesce 1987, 425 f; prim. edicijo Bamberškega kodeksa = BA pri Anderson 1977.

⁴² Ba, št. 31.

disonirajočih glasovih učinkuje smiselno – in nepozabno. Če sprejmemo Wittgensteinovo razlikovanje temeljnih modalitet človeškega sporočanja – modaliteti izrekanja in prikazovanja –⁴³ je mogoče reči, da bi tvorjenje melodike, ritmike in zvočne dispozicije pri *izrekanju* besedila moralo biti nehlinjeno, prežeto povezano z besedo, *uključno z deležem logično-proporcionalnih struktur* – in da nikakor ni mogoče pomisliti na intenzivnejše, »globlje« pojezikovljenje. Srednjeveška vokalna glasba se v tej luči izkaže, cum grano salis, kot *enovitost* besede in tona, zelo sorodna tisti pri Platonu favorizirani definiciji pesmi⁴⁴, ki jo sestavljajo logos, harmonia in rhythmos pod funkcionalnim primatom besede.

Znano je, da ima ta platonistični nastavek tudi v poznem 15. in zgodnjem 16. stoletju nosilno vlogo; skorajda se zdi, da animira »pojezikovljenje«⁴⁵. In vendarle je deležen opaznega prevrednotenja, če ne pozunanjenja. Namreč tako v glasbenoteoretskih refleksijah kakor tudi pri izvajanju umetnosti se naprej potisne paradigma, ki se zoperstavlja dotlej analizirani praksi: tonska postavitev nič več ne *sokonstituira* besedila v neposrednem generativnem oklepanju besede; *posnemala* naj bi vsebino besed, večinoma z upodabljaljoče-ponazoritvenimi, afektirajoče-slikarskimi sredstvi. Posne-manja stanj, strasti, občutkov, idej – s kategorijami Vincenza Galileia⁴⁶ »*imitazione*« oz. »*espressione di concetti dell'animo*« – pa ostajajo propozicionalnemu bitju jezika v glavnem tuje. V kolikor se uporablja mimetična demonstracija – študirati jo je mogoče na zgledih tako imenovanih madrigalizmov⁴⁷ –, se manj napaja iz oblik izrekanja in veliko več iz oblik *prikazovanja*. V osnovi ni logične, temveč ikonične narave. Imitativno obravnavano besedilo se tako obenem »prevaja« v medij, ki je jeziku tuj. In ker morajo zvočne ikone pogosto ostati nejasne ali abstraktne⁴⁸, jih doleti vsebinska razredčenost – češ naj bi vselej zaznavali njihovo temeljno propozicionalno substanco (kar ilustriranje nikakor samodejno ne podpira). Skratka, zvočno mimetiziranje je v nevarnosti, da »pokazateljsko« prekrije pojmovnost concetta. Pa tudi tam, kjer mimetiziranje uravnava stavčno melodiko in tone – Galilei⁴⁹ govori o neposredni imitaciji »*delle parole*« –, se ne kaže afiniteta do »dejanskega« jezika, temveč do govora, do akta govorjenja. Pri združevanju z besedo se tonska postavitev drži glasovno-pantomimične zunanje strani, na jezikovnem obrobju. Namesto »pojezikovljenja« – tako predlog Gerda Rienäckerja – postane proces »*pojezikovljenja*« ali, naravnost: *retoriziranje* v zelo ozkem smislu.

⁴³ Prim. Bierwisch 1979, 50 ff.

⁴⁴ Politeia, 398 d.

⁴⁵ Prim. Reckow 1989, 1.

⁴⁶ 1581, 82 ff; 1587 /91, 184; prim. tudi Vicentino 1555, 29. pogl.

⁴⁷ Prim. van den Borren 1930.

⁴⁸ Kaden 1984, 131 f.

⁴⁹ 1581, 82.

Gotovo je na tem mestu podana diagnoza groba in pregreta. Natančnejša raziskava glasbenopraktičnih tokov 16. stoletja bi morala poleg naznačenega prizadevanja po ikoniziranju upoštevati tudi druge tendence, kot denimo prizadevanja po subtilni deklamaciji besedila⁵⁰, kar vsekakor lahko prispeva k ponazoritvi propozicionalnih razsežnosti. Toda: tvorjenje zvoka, kjer koli se definira mimetično, pušča negotovo povezovanje med besedo in tonom. Vsekako je mogoče reči, da se s povečevanjem nazornosti [Bildhaftigkeit] hkrati izgublja semantična preciznost – primerljivo s splošnim razvojem retorike v 16. stoletju, ki pelje proč od definitivnih jezikovnih vsebin v prid abstraktnejše gestikulacije⁵¹. Retoriziranje zgodnje novoveške glasbe ni bilo rezultat integracije (*po*-jezikovljenja), temveč očitno določenega razpadanja in propadanja. Medtem ko ton imitira besedo, se do nje sistematično distancira, dobi celo lastno vrednost. Če mora teorija glasbe zahtevati, da naj ton *izključno in samo* služi besedilu⁵², potem vendarle potrjuje, da se je dogajalo drugače. »Stara« glasba po Platonovem merilu: sinkretična celota, »pevski jezik« [»Singsprache«]⁵³, umetnost *beseda-ton*, prispe z novim vekom v dokončno eksistenčno krizo. Iz sebe žene ven jezikovnost – in se ji postavlja nasproti, ali ob njo.

V izogib možnim nesporazumom: nikakor ne trdim, da je srednjeveška glasba *veseskozi* proporcionalna; samo njena (uvodoma apostrofirana) bližina telesnosti naznanja dokajšen gestično-mimetični potencial. Vendar vztrajam pri tem, da prikazovanje in izrekanje, gestično in logično (z izjemo čiste instrumentalne glasbe) v glasbi nista bila specialistično razdrobljena, torej po eni plati kot funkcija tona in po drugi besede, temveč da sta se navzkrižno-celovito porazdelila – in da se je prav ta navzkrižnost v 16. stoletju razbila. Morda v tem tiči korenina *raztelesenja* novoveške glasbe (na kar sem v besedilu zgolj namignil). Kjer namreč ton v prvi vrsti postane gesta, kjer ton torej le še prikazuje in nič več ne izreka⁵⁴, lahko ekspresivnemu »telesnemu komentarju« zdrzne oziroma se odpravi v lastni pantomimi. Tako razumljeno retoriziranje glasbe, »*predstavljanje*«, ni pomenilo samo ločitve in izločitve besede, temveč je vodilo k široki dezintegraciji tona in besede.

III.

Ugotovitev je povsem resno protislovna. Domnevno »pojezikovljenje« glasbe se izkaže za svoje nasprotje. In izpričuje izgubo stabilnosti. Kar naj

⁵⁰ Palisca 1988, 348 ff.

⁵¹ Prim. Klotz 1992, 2. pogl.

⁵² Vicentino 1555, 86; Galilei 1587 / 91; prim. tudi Marinati 1587, 86 ff; Artusi 1598, 38 ff.

⁵³ Zaminer 1989, 123.

⁵⁴ Prim. Bierwisch 1979, passim.

bi retoriziranje preprečilo in zavrlo – ločevanje tona in besede –, se z njim nadalje reproducira. Odtod se ni treba čuditi, da razvejane teorije glasbene retorike – sploh že navodila za njihovo praktično izvajanje – pri večini traktatov o glasbi v 16. stoletju *manjkajo*. Še več: celo pri avtorjih, ki se eksplicitno ukvarjajo z glasbeno retoriko, na primer Seth Calvisius, ki je v svojem traktatu *Melopoeia* iz leta 1592 posvetil celo poglavje »de oratione sive textu«, se zdi, da jim je pri tej nalogi skorajda spodletelo. Do retoriziranja nastopajo, pri kasnejših obravnavah⁵⁵, bolj skeptično in izmikajoče. V premislek zato ostaja vprašanje: ali je retoriziranje zmoglo nositi »breme vsaj delno novega utemeljevanja glasbe« in ali je de facto zmoglo prevzeti nase vlogo »utemeljujočega, legitimirajočega načela«⁵⁶? To obenem usmerja pogled tudi k starejšim konceptom legitimiranja, predvsem na srednjeveško ontološko utemeljitev in njeno usodo v zgodovinskem procesu zgodnjega novega veka.

Pri tem se je dalo že drugod reči⁵⁷, da je težko računati s »pravo 'nadmestitvijo' ontologije z retoriko«. Ne le, da je od tridesetih let 16. stoletja dalje mogoče opaziti znamenje »okrepljenega kvadrivalnega umevanja glasbe«⁵⁸: v vrsti naukov o številih in proporcijah, pri obravnavi kontrapunktskih problemov⁵⁹. Tudi srčika tistega srednjeveškega razumevanja glasbe, ki vodi nazaj k Boetiju: predstava o glasbi sfer, celo *sveta*, mundana musica, ostaja kot miselni model prisoten še globoko v 17. stoletju.

Nedvomno: polemika je bila večkrat glasna. Zaradi empirične realnosti so postali še posebej sumljivi harmonski toni nebesnih teles; kvalificirali so jih kot odvečno spekulacijo z argumenti, nota bene, ki jih je razširil že Aristotel⁶⁰. V to falango sodijo Johannes Tinctoris⁶¹, Pietro Aaron⁶² in Francisco Salinas⁶³. Izviren poudarek zasledimo pri Gioseffu Zarlinu⁶⁴, za katerega je bila »musica mondana« tako komplicirana reč (»tanta diversità di harmonia di cose«), da je njeno osvetlitev štel za nedostopno (»che è impossibile di poterla esplicare«). Toda ob tovrstnem razvrednotenju »contra« soobstaja krepko pritrdilni »pro«, ne vedno pri velikih sodobnikih, a tudi pri njih.

Naj v dokaz omenim vsaj nekatere. Franchino Gaffori pojasnjuje modalne tvorbe in njihovo etično moč s pripisovanjem le-teh posameznim

⁵⁵ Calvisius 1609, 34 f.

⁵⁶ Reckow 1989, 37.

⁵⁷ Reckow, prav tam.

⁵⁸ Staehelin 1985, 90.

⁵⁹ Prim. Zarlino 1558.

⁶⁰ De caelo II, 290 b; Palisca 1988, 181 ff.

⁶¹ 1477, Prologus.

⁶² 1523, 4. pogl.

⁶³ 1577, I/4.

⁶⁴ 1558 I/6.

nebeškim telesom in starim bogovom⁶⁵. Za preverjanje služi podoba monokorda⁶⁶, čigar struna je enaka kači, opremljena z glavami peklenskega psa cerberja (Slika 1). Instrument ni nikakršna predmetna naprava, temveč organizem, živo kozmomorfno telo.

Ne manj učinkovito se o zvokih in zvenenju »in ipso ... caelo« izraža Giorgio Valla⁶⁷ z grafično strožjimi shemami, ki vsekakor izhaja iz duha astronomije. Gregorius Reisch, čigar Margarita philosophica sodi k najbolj brani enciklopedijam humanističnega obdobja, prizna »orbes celestes« najslajše zvenenje⁶⁸, in to z neskajeno platonističnim miselnim načinom⁶⁹. Za Michaela Keinspecka⁷⁰ se visoka harmonija, prav tako platonistično-pitagorejsko, razkriva v bistvu Boga: skozi mero, število in težo. Francesco Bocchi, čigar Discorso sopra la Musica je izšel v Firencah Vincenza Galileia in cvetoče Camerate, časti »gran suono del cielo«⁷¹, na mah podobnega Nilu, katerega tok je prav tako nedostopen človekovemu ušesu. In tako naprej. Tradiranje tega pogleda seže vsaj do traktata Harmonices mundi (1619) Johannes Keplerja in Kircherjeve Musurgia universalis (1650). Gledano skozi statistično optiko, ki ponuja zgolj grob pregled, ki pa je vendarle pregled – za to študijo sem pregledal okoli 100 traktatov 16. in zgodnjega 17. stoletja: skoraj vsak tretji avtor potrjuje, da mundana musica obstaja. Sta ontologija in kozmologija primerna protiigralca retoriziranju? »Cepitev glasbe«⁷² na dva konkurenčna sistema, celo v smislu tiste »prima« in »seconda prattica«, ki je prežemala diskusije okoli leta 1600⁷³?

Smemo gledati tako – po drugi plati pa spet ne. Brez dvoma je zgodnji novi vek razgibano obdobje, v katerem izplavajo na površje različne življenjske oblike in mentalitete, tako druga za drugo kakor tudi druga ob drugi in druga proti drugi. Že okoliščina, da se antična tradicija nadalje ne podeduje več linearno in je presejana skozi sito srednjeveškega občutenja ter znanja, temveč se obenem neposredno vrača h klasičnim virom, jamči za ustrezno napeto sinhronost. Skorajda bi rekli, da se je »proces civilizacije« (Norbert Elias) v 16. stoletju ustavil – ali razprl, razvejal: v množico opcij. Tudi kozmološkega pojmovanja glasbe tedaj ni treba razumeti kot relikta preživelega. Moglo se je ohraniti v nekakšnem zlatem fondu človeških možnosti, človeških alternativ.

In vendar ostaja tak prikaz preveč nedolžen in pripravljen na kompro-

⁶⁵ Prim. Palisca 1988, 18, 167 ff.

⁶⁶ 1496, naslovnica.

⁶⁷ 1501 1/2.

⁶⁸ 1503, 104.

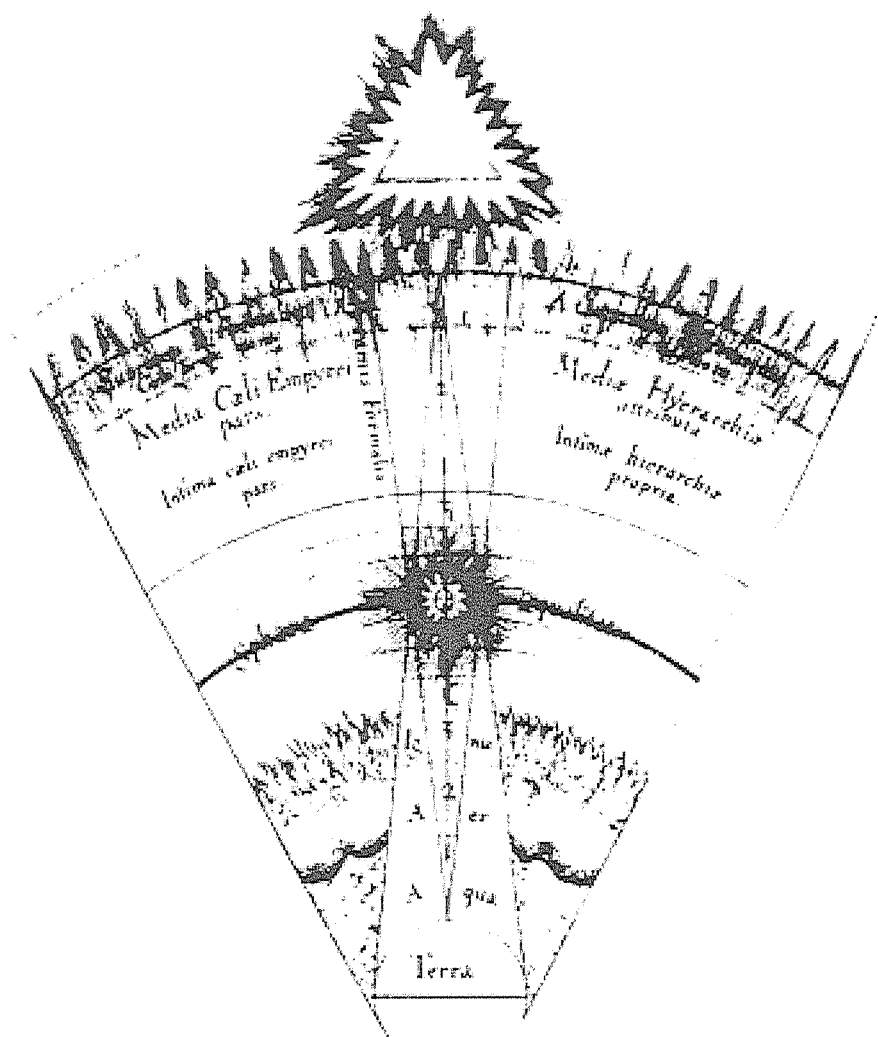
⁶⁹ Prim. Politeia, 617 b.

⁷⁰ 1496, Dedicatio.

⁷¹ 1581, 12.

⁷² Groth 1989, 323.

⁷³ Prim. Reckow 1989, 323.



mise. Predvsem se mora izpostaviti sumu o premenah kozmologije – premenah, ki so v 16. stoletju sredotežne. Fritz Reckow⁷⁴ je, opirajoč se na Kurta Flascha⁷⁵, ponudil prepričljiv obrazec, po katerem so se vzporedno z »‘desakraliziranjem’ ‘kozmosa v stroj sveta’ vedno pogostejše zastavljala vprašanja o ‘mehansko’ – matematičnem zagotovitlu,« da je torej, priostreno rečeno, prišlo do preformuliranja koncepta noetičnega in etičnega sveta: v smeri orisa tehnicizma sveta in sveta fizike. Tem mislim želim dodati še

⁷⁴ 1989, 38.

⁷⁵ 1989, 483.

eno gledišče. Zadeva »interpunkcijo« razmerja med nebeško in tuzemsko harmonijo.

Za Boetija⁷⁶, in z njim nasploh tudi za srednjeveški glasbeni nauk, je bilo docela jasno in nedotakljivo, da se tuzemsko zveneča instrumentalis musica izkazuje le kot odslikava musicae mundana⁷⁷: kot njen »odzven«, tako rekoč, njen implikat. Kje odtod se modusi in tonske stopnje *pri*-redijo svetnemu, je vedno neposredno odvisno od *nad*-reda in prioritete. Še Franchino Gaffori, kot smo videli, ali Giorgio Valla⁷⁸, ali tudi še vplivni teoretik glasbe Faber Stapulensis⁷⁹ so se popolnoma zavedali izpeljevanja tega »spodaj« od tistega »zgoraj«. Seveda so v 16. in 17. stoletju prav oni postali problematični. Z večidel neprivačno jezikovno dikcijo se razmerje v duhovni polzastrtosti preobrača: ne na splošno, vendar več kot v enem primeru.

Lodovicus Coelius Richerius⁸⁰, na primer, po strunah lire, ki jo uvaja kot orfejski instrument, dopušča menjavanje letnih časov: hypate poraja zimo, nete poletje, srednji tonski obseg naj bi prinesla pomlad in poletje (težko verjetno je uporaba izraza »producere« naključna). Instrumenta ne vodi konzmični cikel, temveč instrument njega. Antična mitologija pripisuje orfejevi pesmi sicer najbolj spektakularne učinke: na človeka in žival, na rastline, na doline, gore, reke itd.⁸¹, celo poroča, da naj bi pevčevo liro po njegovi smrti sam Zeus »premestil med zvezde«, »pozvezdil«⁸². Kot »urejevalca časa«, ki je uravnaval »vsa naravna časovna določila«⁸³, se seveda časti *Apolona*, boga svetlobe in božjega sonca; in on je po tem poslu dobro znan skozi celotno 16. stoletje. (Rudolf Schlink⁸⁴ med drugim opozarja: »Ex trium cordarum nervis {lyrae}, seu ex tribus his vocibus tria anni tempora Apollo non immerito invenisse fertur«.) Torej prenos kompetenc od boga svetlobe na delovno območje »enega najplemenitejših ljudi«⁸⁵ predstavlja krepko preusmeritev k zemeljskemu.

Nasprotno veliko previdneje opiše Claude Sebastien⁸⁶ liro kot »signum celeste«, kot nebeški simbol, »cum stellis collocatum«. Nadaljuje kajpak, da naj bi bila Bogu všeč samo menzuralna glasba, to pa po devizi:

»similis enim similem sibi quaerit.«

Dejansko to očitno pomeni, da naj božje vice versa nalikuje tuzemske-

⁷⁶ 1/27.

⁷⁷ Prim. Pietzsch 1929, 42.

⁷⁸ Loc. cit.

⁷⁹ 1496, 44 ff.

⁸⁰ 1566, 312.

⁸¹ Pauly-Wissowa, Bd. 18. I, 1249 f.

⁸² Prav tam, 1296 ff.

⁸³ Roscher, Bd. I, 423.

⁸⁴ 1588, 17.

⁸⁵ Vollmer 1874, 363.

⁸⁶ 1563, fol. G 2.

mu, in da je vsekakor treba: o glasbi nebes razmišljati v tirnicah menzuralne polifonije.

Korak naprej stopi Erycus Puteanus⁸⁷ s formulacijo, da naj bi »stari« strunam lire podelili sedem nebeških krogov in *ne obratno*:

»Lyrae chordis septem Deorum stellis illustres orbes tribuebant«

Zgodovinsko je opazovanje gotovo »pravilno«⁸⁸. Sočasno se kozmomorfnost gledišča izpodriva v prid antropocentričnemu – tem bolj, ko Puteanus v isti zvezi navaja izrek nekega sodobnega danskega pesnika Venusinusa:

»Musa dedit fidibus divos«,

ki, kakor koli jo poslovenimo, bogove (ali božje bistvo) obenem prikaže kot jetnika: vklenjenega s strunami, med njimi.

Kulturna mutacija je ne nazadnje popolnoma razvidna, ko Robert Fludd kot »pogon sveta«⁸⁹ konstruira monokord sveta – bistveno oddaljen od Gafforijevega –, in sicer tako, kot bi bila božja ustvarjenina gigantska instrumentalna tvorba (Slika 2). In Johannes Kepler⁹⁰ prikaže tonske lestvice planetov z menzuralno notacijo svojega časa tako, kot bi sledili navodilom nebeške partiture. Za Keplerja tudi

»nebeška gibanja niso nič drugega kakor [neslišna, vendar] stalna večglasna glasba«⁹¹.

In zemlja celo

»poje (!) *MiFaMi*, tako da je mogoče že na osnovi teh zlogov razbrati, da v našem domovališču vladata »*Mi*seria et *FA*mes«⁹².

Jasno: stara zemlja zna latinsko.

V ozadju takih pričevanj bi mogli domnevati delovanje napak in ohlapnosti, zlasti ker so se ob občevalnih načinih branja ohranjali neobčevalni (recimo pri Puteanusu in Sebastienju). Vendar je tam mogoče zaslediti tudi značilne napake polzavedne, ciljno obotavljive izjave nove mentalitete. Kljub vsemu je namreč za zgodnji novi vek evidentno, da Protagorov sporen stavek, po katerem je človek merilo vseh stvari, dobi družbeno vrednost na najvišji stopnji. Ko se je kozmična glasba odtegnila od človeško-zemeljske kot njena *uporabna oblika* v oddaljenih svetovih (Vicentino⁹³ pripoveduje, da naj bi Boethius nauk o proporcijah v glasbi *apliciral* na zvezde), se zrcali samo proces, ki najkasneje od izteka srednjega veka in s samoumevno novoplatonistično ostjo vodi makrokozmos in mikrokozmos k izo-

⁸⁷ 1602, 53.

⁸⁸ Prim. Zaminer 1989, 182.

⁸⁹ 1617, 1. pogl.

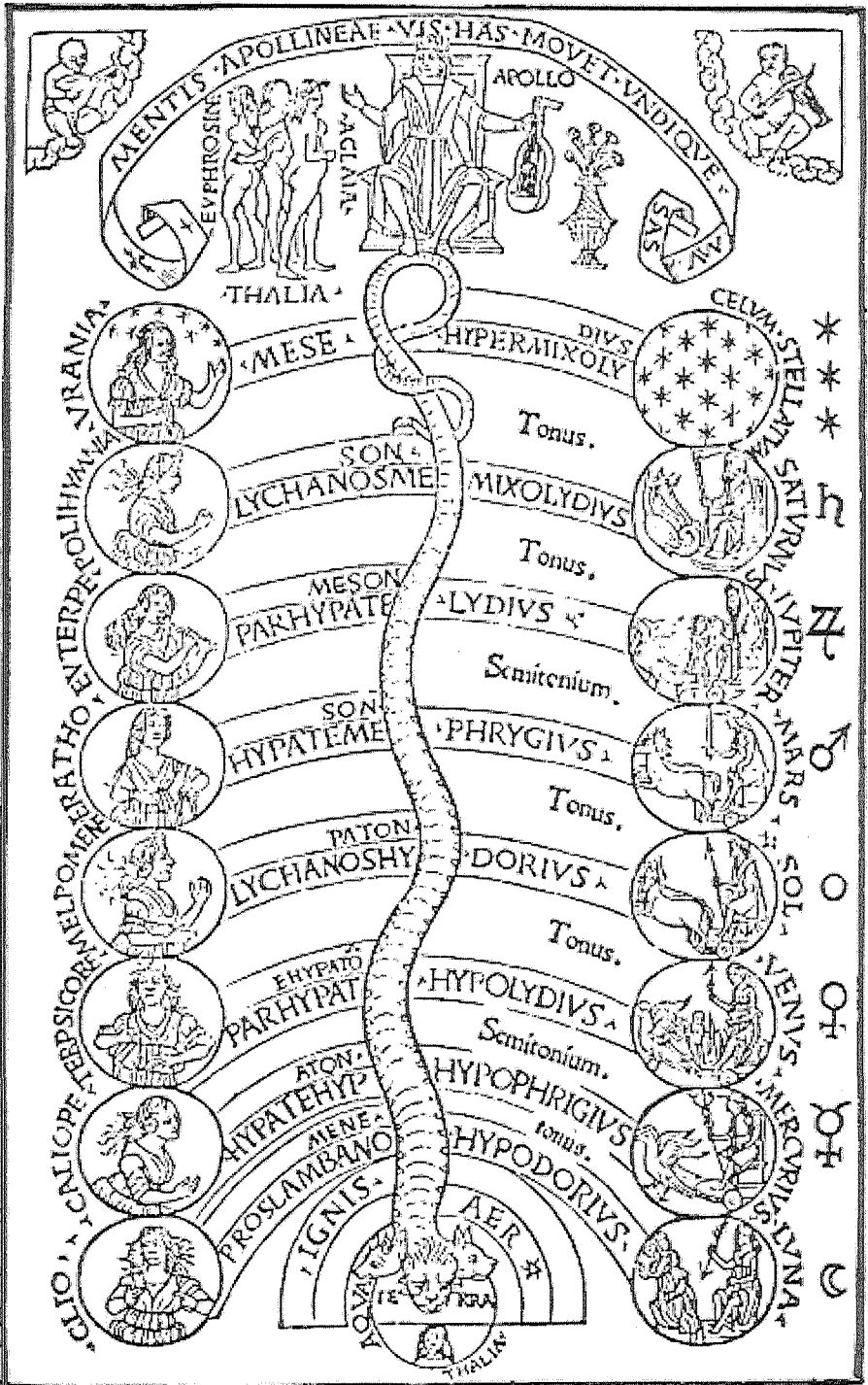
⁹⁰ 1619, 5. knjiga.

⁹¹ 7. pogl.

⁹² 6. pogl., prev po Pfrogner 1954, 173 in 168.

⁹³ 1555, 6 v.

PRACTICA MUSICE FRANCHINI GAFORI LAVDENSIS.



morfnosti⁹⁴, najde makrokozmos docela vsebovan v mikrokozmosu: *v človeku najde svet*. To seveda ni le nov pogled⁹⁵. To je obenem lepa iluzija. To je počlovečenje kot samonapihovanje, »pričlovečenje« in izguba »božje narave«⁹⁶. Da naj bi zemeljsko glasbo – za katero predstavlja trivializacijo že, če se jo razume izključno kot zvenenje (kot je znano: sama humana musica presega zvenenje) – merili po značajskih potezah empirične zvočnosti, ne more pomeniti nič drugega, kakor da jo instrumentaliziramo. S človekovega gledišča, v najglobljem smislu, se kozmološko ne ohranja, temveč ukine in razreši. Za »našo« glasbo to velja do dandanes.

IV.

Najsi torej ontološka in retorična utemeljitev glasbe v zgodnjem novem veku nastopata kot konkurenčni, sta si sorodni po svoji notranji strategiji. Sklicujeta se na častitljivi avtoriteti – na Platonov logocentrični pojem glasbe, na Boethiusovo musica mundana – in pretapljata njune substance. Na stare tirnice postavljata novo vozilo. To, kar obhajata, ni toliko *zamenjava* paradigme, temveč v prvi vrsti: *preobrat* paradigme, obrnitev značnega.

Seveda v spisih o glasbi tega časa obstaja resnično obsežna skupina traktatov, ki se ne ukvarja zadosti intenzivno niti z retoriko niti kozmologijo, celo komajda z etosom in afektom – in sploh nič z medsebojno igro duše in telesa. Ukvarjajo se z vsebinsko najbolj suhoparnimi rečmi: pouk tonskih stopenj in intervalov, solmizacija in notna pisava, nauk o cerkvenih modusih (že pogosto brez omembe njihove čutne vrednosti in semantike), končno časovne mere in ritmična faktura. Na prvi pogled so ti traktati skrajno konservativni. Neredko prepisujejo svojo modrost iz najstarejših virov; izdatno se omenja in raznoliko tudi citira Guido iz Arezza, praroditelj vseh pedagogov, »iznajditelj« do danes uporabne notacije v terčnih linijah. Argumentacija je namerno praktično-tehnicistična, krog obravnavanega zamejen na najnujnejše: govorim o tistih delih (in njihovih tradicijah), ki so razširjena z oznako »humanistični traktati«, na katere so močno vplivali nazori reformacijske dobe in praviloma izhajajo iz Nemčije ali nemško govorečih področij ter so prirejeni za pouk glasbe na latinskih šolah oziroma univerzah.

Novost in zgodovinska aktualnost teh traktatov zato ni v prvi vrsti v njihovih vsebinah, temveč predvsem v njihovem »duhu« – in njihovi funk-

⁹⁴ Peuckert 1943, 44 ff.

⁹⁵ Prim. identificiranje svetovnega in človeškega duha že v komentarju k *Timaju* Marsilia Ficina (Palisca 1988, 169).

⁹⁶ Groddeck 1909, 30.

ciji. Prvič v razvoju zahodne kulture prinašajo nauk o glasbi v socialno širino⁹⁷. V njih je natisnjeno in zapisano, kaj mora nova generacija humanistično izobraženih discipuli poznati in vedeti o glasbi.

Posledično je njihova pretenzija skromna in častihlepna hkrati. Avtorji pogosto razumejo svoja besedila kot uvod »pro incipientibus«⁹⁸, vendar tudi kot »compendiolum«⁹⁹ ali celo »compendium«¹⁰⁰, to pomeni: kot priročnik¹⁰¹ z insignijami celostne predstavitve. Ponekod je mogoče praktičnost podjetja prepoznati neposredno v naslovu: »Practica musica«¹⁰², »Mursurgia«¹⁰³ in »Paideia«¹⁰⁴. Nekajkrat pa je glasba v celoti izpostavljena: kot »Ein kurtz Deutsche Musica«¹⁰⁵, »Musica Teutsch«¹⁰⁶, »Deutsche Musica«¹⁰⁷, celo lapidarno »Musica«¹⁰⁸. To ni protislovje, v kolikor se navedeni spisi držijo tako ali tako specialnega pojma glasbe. Z dobri avguštinskem poreklom, seveda brez globlje Avguštinove teologije, ti traktati pridobivajo tiste, ki jih zanima »ars bene canendi« – samo ona¹⁰⁹.

Ponovno navezovanje na srednjeveško izročilo? Ponovno – menim nasprotno – njena preobrnjena podoba.

Prvič, naznačena tradicija dobi (ponavljam) v 16. stoletju spremenjeno težo, in sicer sociološko, družbeno-funkcijsko. Če jo je v srednjem veku zastopal pojem glasbe kot eden v vrsti drugih pojmov, mora poslej, pedagoško multipliciran, postati družbena norma, če ne samoumevnost¹¹⁰.

Drugič, humanistična »pevska umetnost« – za okrepitev kontrasta se kaže spomniti, denimo, na Avguštinove skrupulozne preudarke o razklanosti »voce« in »corde canere«¹¹¹ – poslej rigorozno oža razumevanje same sebe. Kot predmet, ki se ga poučuje pod okriljem glasbene produkcije in paleografije, ne potisne na rob zgolj moralnih obveznosti (vsekakor se ta prostor ohranja v predgovorih in epigramih), *temveč tudi in predvsem inherentno problematiko povezav med tonom in besedo*. Pomembne izjeme¹¹² le potr-

⁹⁷ Prim. Niemöller 1983.

⁹⁸ Faber 1548.

⁹⁹ Isti; Elsmann 1617.

¹⁰⁰ Lampadius 1537; Manchold 1595; Stiphelius 1614.

¹⁰¹ Rhaw 1517/20.

¹⁰² Finck 1556; Figulus 1565; Lossius 1563; Hoffmann 1572.

¹⁰³ Luscinius 1536.

¹⁰⁴ Fesser 1572.

¹⁰⁵ Agricola 1528.

¹⁰⁶ Wilflingseder 1561.

¹⁰⁷ Schneegass 1592.

¹⁰⁸ Listenius 1537; prim. Freige 1582.

¹⁰⁹ Prim. med drugimi Heyden 1537; Orgosinus 1603; Beringer 1605.

¹¹⁰ Prim. Hüschen 1961, 977.

¹¹¹ Prim. Abert 1964, 89 ff.

¹¹² Spisi Ornitoparchusa, Hermanna Fincka, Adriana Petita Coclica, Setha Calvisiusa in Joachima Burmeistra.

jujejo to pravilo. V približno 80 odstotkih virov¹¹³ ni niti enkrat omenjena vprašanja povezovanja tona in besede – ali pa ga obravnave tako obstransko zadevajo, da se iz njih ni mogoče česa resno naučiti. Za obdobje domnevnega pojezikovljanja gre kljub vsemu statistično za velik del spisov.

Tretjič, tako izbrano interesno področje mora postati programatsko in konceptualno učinkovito. Srednjeveški nauk o glasbi še ni imel nobene stiske z občasnimi osredotočaji na intonacijo in sistematiko tonov. Dokler ni bilo dvoma o širokem ontološkem kontekstu, v katerega je bila vpleta *instrumentalis musica*, je vzdržala usmeritev k »mehanskemu« in »tehničnemu«: k aspektom večglasnega glasbenega stavka, kontrapunkta, ritmične menzure ipd. Ni bilo česa, kar bi rinilo ven iz reda¹¹⁴. Še več: začasno-prehodno specializiranje je bilo mogoče brez težav zopet povezati s kozmološkimi temami; v tem smislu se ravna, na primer, *Musica enchiridias*, kjer se po obsežni debati o strukturah intervalov in polifoniji besedilo z nekaj skrajno ljubkimi besedami vrne k anagogiji Boga in narave¹¹⁵. Nasprotno v zgodnjem novem veku, ko se ontologija zamaje, vsako osredotočanje na ton »na in po sebi« izgubi svojo naivnost in nedolžnost, četudi je bilo nedolžno mišljeno. V kopernikansko negotovi zgradbi sveta – to je moja teza – postane tako osredotočanje model orientacije in zagotavljanja [Modell der Orientierung und Versicherung].

Na tej točki se torej pokaže jedro naše problematike. Zdi se, da se je mimo retoriziranega in (vedno bolj vprašljivega) kozmološkega pojma glasbe v 16. in 17. stoletju odpirala »tretja pot«: utemeljevanje glasbe zgolj znotraj tonskega reda. Gotovo bi bilo anahronistično govoriti o »tonski umetnosti« [»Tonkunst«] z modernim poudarkom na zvočni snovnosti glasbe. Humanistični spisi namreč preveč jasno poudarjajo *izdelovanje* [das Machen] glasbe: »canere«, »componere«, »ars poetica«. Povrh je obravnave avtorje mogoče umestiti – k čemur oni seveda le redko nagibajo – v posebno šolo antične filozofije glasbe: med krog tako imenovanih aristoksenovcev. Toda nasprotno: na »tretji poti« se opravi pomemben korak v smeri modernega koncepta glasbe.

In: ob *izdelovanju* se že tematizira *izdelano* [das Gemachte], strjeno dejanje, glasbeni »produkt«. Naznanitev tega novega mišljenja prinese znamenita *Musica* (1537) Nikolausa Listeniusa, skromna, toda večkrat na novo odkrita knjižica z obsegom približno 100 strani. V njej se prvič s tako odločnostjo slavi »opus perfectum et absolutum«, tudi »opus consumatum et effectum«. ¹¹⁶ Po svojem položaju se definira kot »post labore«¹¹⁷, kot stvar

¹¹³Na osnovi naključno izbranih 60 besedil.

¹¹⁴Spomniti kaže med drugim na traktate o organumu iz 11./12. stoletja – Eggebrecht / Zaminer 1970 –, na traktat Johanna de Garlandie *De mensurabili musica* ali spis Anonimus 4.

¹¹⁵Waeltner 1975, 18-19.

¹¹⁶Fol. A III v.

in objekt, ki temelji na sebi. Njegova opredelitev obstoja je primerljiva z opredelitvama nadaljnjega obstoja [Fortdauern] in zapuščine [Hinterlassenwerden], da bi

»etiam artifices mortuo [aliquid] ... relinquat«¹¹⁸.

Glasbeno delo mora prestopiti linijo smrti svojega avtorja; nastane – dodajam – spričo *smrtnega strahu*. Kajti narediti perfektno¹¹⁹ se zdi potrebno le tistemu, ki želi živeti onstran smrti, seveda ne v kozmomorfni varnosti, vzet nazaj v prah, temveč s pomočjo ohranjanja in upredmetenja [Verkapselung]: niti v nebesih niti na zemlji, temveč »med« nebesi in zemljo, v odvezano-absolutnem *predmetu*. Odtlej datira zgodovina glasbe kot zgodovina glasbenih del. Človekovo samouveljavljanje¹²⁰ najde svoj element v stvarnem – in v *stvarah*.

Srednjeveškim glasbenim navadam bi morala ostati tovrstna nuja po konzerviranju – in tak strah pred minevanjem – docela zagonetna. »Celo znani skladatelji se v [njihovih] virih mahoma umikajo mlajšim, tudi mojstrske obdelave duhovne melodije niso na poti novim, mlajšim ... Pokojni veliki mojstri hitro postanejo legende, ker njihovih del kmalu nihče več ne pozna ... Le tedaj, ko ni bilo pri roki nobene nanovo komponirane glasbe, so še naprej uporabljali stare.«¹²¹ Tradicija sama je živa in bo, z vitalno nezagledanostjo [Rück-sichtlosigkeit] v preteklost, vedno živela naprej.

Toda z zgodnjo novoveško zamisljivo opusa stopi v ospredje vsaj »artifex«, poetični muzik, skladatelj iz toka življenja. Premaga in obvlada življenje – v nesmrtnosti, ki jo zagotavljajo stvari. Zato je samo posledica tega, da v eliksir tubitka nesmrtnosti glasbe napreduje najbolj otrdelo, »najbolj mrtvo«: notacija. Delo, notacija in glasba pojmovno postanejo eno. Na primer: v popularni verziji spisa Heinricha Glareana *Dodekachordon* »Us Glareani Musick užzug«¹²² je šest »znakov« ut, re, mi, fa, so la¹²³ stilizirano izpostavljenih kot »začetek in osnova« muziciranja. V spisu *Compendium musices*, ki ga je napisal Auctor Lampadius,¹²⁴ so note *definitorično* merilo menzuralne glasbe; to je

»ars quae variis notarum ac pausarum figuris constat«.

Tudi Johannes Zanger¹²⁵ vidi nevrvalgično točko glasbe v »notarum pausarumque consideratio«. Vse, določi Nicolaus Roggius,¹²⁶ naj bi bilo v notah:

¹¹⁷Prav tam.

¹¹⁸Prav tam.

¹¹⁹»facere sive fabricare« – prav tam.

¹²⁰Blumberg 1983.

¹²¹Gülke 1975, 14–15.

¹²²Basel 1557, II, 2.

¹²³Solmizacijski znaki; stavljeno C.K.

¹²⁴Bern 1537, fol. C VII.

¹²⁵Leipzig 1554, fol. B.

¹²⁶Wittenberg 1566, fol. A 8v.

»Omnis enim cantus notulis scribendo exprimitur« – praznoverje, ki vztraja v estetiki še v 19. in 20. stoletju.¹²⁷ Postvarjenje, če dovolite, v preobleki *ponotenja*.

Mar ne bi bilo tej glasbi celo pomembnejše, *ko bi* nekaj od nje *ostalo*, »proprie componistarum«¹²⁸, kakor *kaj* naj bi to, kar bi ostalo, konkretno bilo? Seveda: »Boga častiti in hvaliti«, »ljudem pa v korist in prid« – to se vselej obnese kot končni cilj glasbe. Georg Quitschreiber, thürinški protestantski kantor, od katerega sem prevzel krilatico,¹²⁹ zastopa celotno občestvo luteransko-veselih verskih somišljenikov. Vendar za konkretizacijo božje hvale, npr. s poetično besedo, to tako natančno rečeno sploh ni bistveno glede na okoliščine. Namreč »v starih pesmih«, nadaljuje Quitschreiber – in te so, po protestantski meri, komajda lahko bile prastara katoliška liturgica, temveč kvečjemu dela iz sredine 16. stoletja – naj

»nihče se v besedilu ne bi smel motiti in nanj opirati, kakor se pogosto dogaja, *temveč mora note togo peti naprej*¹³⁰, s takim tekstom, kakršnega so predniki delno slabo podstavili.«

Retoriziranje, parodirano s togostjo.

Najbrž je treba resno razumeti dejstvo, da se je v 16. stoletju uveljavlja kritika proti glasbi, ki je izpraznjena svojega pomena. Naravnana je na polifonijo sporočil, ki naj bi prinašala gromozansko »šumenje«¹³¹, na knjige polne not brez razuma in smisla¹³², na golo ugajajoče žgečkanje ušes¹³³. Kajti kolikor vneto-prenagljeno se opusna glasba združuje s (protestantsko) tehniko dela, s »vleis und erbeyt«¹³⁴, z »labor« in »doctrina«¹³⁵, toliko bolj je ogrožena, da v svojem izluščenem bitku, posebno kot instrumentalna glasba¹³⁶, naravnost podleže časovnemu razpečevanju in postane »igrača«, gola »zabavnost«¹³⁷. Zadnja omenjena izraza (ludicrum, oblectamentum) se sicer obravnavata že povsem pozitivno pritrjujoče. In ideja, kot jo je Giovanni Maria Artusi izrekel dobesedno na začetku svojega traktata o kontrapunktu¹³⁸:

»La Musica è un diletto,«

je kot topos prodrla že v 16. stoletju. Označuje tisti razvojni tok, v katerem, po volji stroke, glasba pride k sebi, se obrne k sebi¹³⁹. Vendar ta raz-

¹²⁷Kaden 1984, 166 f.

¹²⁸Finck 1556, fol A IIv.

¹²⁹Leipzig 1605, A IV v.

¹³⁰Stavljeno C.K.

¹³¹Agrippa von Nottesheim 1527, 79.

¹³²Carlo Valgulio, nav. po Palisca 1988, 90.

¹³³Galilei 1581, 87.

¹³⁴Agricola 1528, fol. III; prim. Figulus 1565 A II.

¹³⁵Rhaw 1517/20, B VII.

¹³⁶Galilei 1581, 87.

¹³⁷Lossius 1563, A II.

¹³⁸1598, fol. a 3.

¹³⁹Prim Eggebrecht 1973.

vojni tok zaznamuje tudi krizo smisla, ki odrija vstran veliki etos glasbe, njen dar »raztezanja čez vse stvari«, »ad omnia extendere«¹⁴⁰, *biti kot svet*.

Tu razgrnjene niti zgodovinsko-pojmovne mreže je treba v posameznostih nedvomno podati še veliko bolj natančno. In na tem mestu nikakor ne želim sugerirati, da je šlo za preprost preobrat od funkcionalno-ritualne muzike k odvezani-absolutni glasbi. »Rojstvo« absolutne glasbe – če naj sploh o njej govorimo – je dolgotrajen proces, *longue durée*¹⁴¹. Naj bo dovolj omeniti izsledek, da je že zgodnji novi vek poznal glasbo, *eno* glasbo, ki je stala zunaj kozmologije in retorike – pa ne le na teoretično-konceptualni ravni, temveč tudi v praktični dejavnosti.

Morda je dopustno v tej zvezi pomisliti na vizijo Nicolausa Kuzanskega. Gre za vizijo ne-upodabljajoče, ne-imitacijske umetnosti. Povezuje se s predočbo samoudejanjajočega človeka, nekakšnega *humanus deus*, ki sam ustvarja moč lastne imaginacije¹⁴². Kuzanski razloži problem, ne brez ironije, na primeru izdelovalca žlic, ki si naloži zahtevo po večji popolnosti od tiste pri ustvarjalcu upodabljajoče umetnosti. Temelj: žlica – in podobne priprave – niso dane v naravi; izvirajo iz iznajditeljskega duha človeka per se:

»Coclear extra mentis nostrae idem alius non habet exemplar. Nam etsi statuarius aut pictor trahat exemplaria a rebus, quas figurare satagit, non tamen ego, qui ex lignis coclearia et scutellas et ollas ex luto educo. Non enim in hoc imitor figuram cuiuscumque rei naturalis. Tales enim formae cocleares, scutellares et ollares sola humana arte perficiuntur. Unde ars mea est magis perfectoria quam imitatoria figurarum creaturarum et in hoc infinitae arti similior.«¹⁴³

V drugem spisu¹⁴⁴ Kuzanski razširi misel; kot primere »iznajditeljskih pradosožkov« človeka¹⁴⁵ navaja aritmetiko, geometrijo, astronomijo (!) – in *glasbo*, kakor tudi *glasbilo*, ki se ima zahvaliti v celoti človeškemu duhu, namreč *Orfejevo liro*. Verjetno nihče zlahka ne bi mogel utemeljiti neposredne povezave med tem filozofskim nastavkom o »večji popolnosti«, ki se artikulira kot »sola humana arte«, in pojmom opusa pri Listeniusu. Toda povzdigovanje izdelovalca žlic v Človeka-Boga, osamosvajanje glasbe v pojavnost brez predloge [Vorbildlose]: mar slednje ne bi moglo pripraviti ustrezne mentalitete za opisano »tretjo pot« glasbe?

¹⁴⁰Jacobus von Lüttich, *Speculum musicae*, I/2.

¹⁴¹Tudi če je bilo drugod, ob analizi besedil vsakdanjega jezika – Kaden 1989, 62 ff –, mogoče pokazati, da je v drugi polovici 16. stoletja prišlo do pomika interesov: od uporabnih značilnosti glasbe k »čistim« zvočnim razsežnostim.

¹⁴²Blumenberg 1982, 91 ff.

¹⁴³Idiota de mente, 62.

¹⁴⁴De ludo globi II; nav. po Blumenberg 1982, 95.

¹⁴⁵Blumenberg, prav tam.

V.

Skepsa te študije je prodorna, penetrantna. Namesto pojezikovljenja glasbe je bilo treba obravnavati *retoriziranje* in *pretvorjanje* [Vergestellung], namesto humaniziranja *počlovečenje*, povrh še *postvarjanje* [Versachlichung] in *ponotenje* [Vernotelung], izgubo glasbene telesnosti in razvijanje samozadostnosti zvoka. To se zdi izzivalno in tendenciozno; in zapletom niti izročila v 16. stoletju nikakor ni enkrat za vselej zadoščeno. Vendarle vztrajam pri tem, da je podana podoba kot celota ustrezna prav zaradi svoje idealnotipske priostritve – in zmore spodbuditi nova vprašanja.

Predvsem je treba uvideti, da se raznovrstne težnje, o katerih je bilo govora, ravnaajo sredotežno vsaj v enem pogledu: brez izjeme označujejo izgubo uravnovešenega obstoja, v katerem se je človek poznal kot celota in bil vključen v cel svet. Najbolj izrazito izstopa poteza, razvidna iz prevrednotenja kozmičnega – kot bivajočega, ki se poslej ravna po zemeljskih izkušnjah. Kajpak je mogoče v tem videti protest zoper sholastično teologijo pokoritve¹⁴⁶, razbremenitev človeškega od religiozne indoktrinacije – *ki je bila resnična razbremenitev*. Toda gledano z »objektivne« plati je morala prav ona utemeljiti tisto nadvladovanje narave, ki se je že zdavnaj izkazalo za nezmožno življenje¹⁴⁷. In tako se nam zdi danes človekovo samopoveličevanje, ki se je masovno ustalilo z zgodnjim novim vekom, skrajno globoka družbena stiska. Ko postane družbeno življenje zaradi neupoštevanja in razlastitve narave, njenih virov, oropano svojih bivanjskih osnov, postane očitno, da v zmagoslavju in bohotenju samouveljavljanja utrpi škodo: družbenost [Sozialität].

Seveda se moramo spomniti tudi tistih potez, ki razcepljenost človeka izpričujejo in persona: razdejanje enovitosti telo-duša in harmonije, specializacija smisla, sposobnosti, dejanj, kar producent opusa potrebuje ali misli, da potrebuje. In ne smemo pozabiti tistega postvarjenja, ki v stvareh, objektih vidi najvišjo vrednost preživetja, celo uravnavalca medčloveških odnosov. Vse te posameznosti sodijo k socialni psihologiji industrijske dobe; gradijo jo, že dolgo pred njenim zmagoslavnim pohodom.

Morda bega, da rečeno kaže na področje, ki se ponavadi varuje pred kulturno kritiko: bogastvo svobode, sanj, človeško Drugega – umetnosti, glasbe. Hkrati se zdi zapisano bistvu novoveške civilizacije, ki išče in najdeva svojo potrditev ravno tam, kjer pogojevanje ostaja neopazno in kjer se žalostno [Leidhaftes] prekodira v zadovoljstvo. Kar je na novoveški umetnosti in glasbi afirmativnega (in kar v dobi »post« Horkheimer in »post« Adorno le še redki čutijo spodbudno raziskovati)¹⁴⁸ se razkriva na površju

¹⁴⁶Blumenberg 1983, 75 ff.

¹⁴⁷Berman 1985.

¹⁴⁸Prim. Federhofer 1990.

v ideoloških in političnih programih. To učinkuje veliko bolj krepko v duhovnih globinah: v umetniških konceptih, »samorazumljivostih«, v pregovore strjenih bazičnih pojmi.

Brezmejno pretiravanje? Menim da ne. Pojasnimo še enkrat, da je razjezikovljenje [Entsprachlichung] glasbe v 16. stoletju – širitev gestikulacije in tonske ikoničnosti – privedlo do dejanske razdrobljenosti človeških zmogljivosti, do razpletanja celostnih oblik vedenja – in tudi do njihove specialistične razpršitve po družbenem prostoru. Še enkrat si predstavimo, da osredotočanje na zvočnost in avditivni čut – praviloma se pozdravlja kot počutenje [Versinnlichung] – ni znalo stopnjevati ravno čutnega v celostno-telesni intermodalitetnosti, temveč ga je razdelilo in izoliralo v način zaznavanja [Wahrnehmungsweise] nekoč enotnega organa. Če si končno v misel priključimo dejstvo, da zajemanje glasbenega delovanja v stvarno skladišče, v glasbeno delo, v katerem je notacija zadala smrtni udarec živo-entropičnemu izročilu (ali je v to izročilo vsaj zarezala): potem se pokaže, da je glasba pomagala k mehaniziranju živosti toliko, kolikor je bila sposobna prispevati k njej.

Toda tudi »stvari, ki jih človek ima, imajo v določenem smislu njega«. To vemo; besede so izrekli zgodnji romantiki, izvirajo iz enega med Athenaeum fragmenti.¹⁴⁹ Seveda nam je enako oblast stvari nad človekom predočil že Hieronimus Bosch. Njegov pekel muzikantov, nasprotje naravnega paradiža, vrta radosti,¹⁵⁰ je naseljen z bitji, ki nič več ne igrajo instrumentov, temveč instrumenti igrajo nanje, prisilno, v mukah: eno bitje je vklenjeno v boben in se udarja ob njega in po njem; drugo bitje je napeto med strune harfe; tretje bitje na lastni goli koži nosi note, ki jih drugi prepevajo; na četrtega se piha v piščalki, vanj izhlapeva para. Instrumentaliziranje človeka: groza.

S sprevačanju takih apokaliptičnih razsežnosti – prav z njimi – sovpada tudi geneza novoveškega koncepta glasbe. Človek vlada kozmosu, v glasbi, z glasbo. Ljudi žene, v glasbi, skozi glasbo: delo. Človek je, v glasbi, skozi glasbo, sprt s samim seboj: to se razkriva na poti k »tonski umetnosti«. Prehod od transcendence k imanenci vodi skozi vse postaje *ena* logika. Pot zapiranja vase, človeka vase in v stvar, je pot k peklu instrumentov.

Tako konča, v nekem zelo širokem smislu, harmonija sveta docela muzikalično. Glasba sfer ne zanika pravice do bivanja »naši« glasbi, celo v prid nekakšni odprtosti za empirično. Opusti se človekova samoskromnost, v lepoti, v estetski biti. Opusti se mesto človeka v »ekološko« rangirani zgradbi sveta.

Le eno nas lahko žalostno-razveseljujoče prizadene: da je 16. stoletje ta prehod prevzelo nase s težkim srcem; da se njegove paradigme ne spre-

¹⁴⁹1798/1800, 82.

¹⁵⁰Prim. Fraenger 1975, 31 ff.

minja, temveč preobrača in da je bilo slovo od harmonije sveta *slovo*. To slovo, v svoji obotavljivosti, še vedno omogoča preobrat. Najpoprej pa je – vredno pozornosti.

LITERATURA

- AARON, Pietro: *Toscanello*. Venedig 1523.
- ABERT, Hermann: *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*. Tutzing 1964².
- AGRICOLA, Martin: *Ein kurtz Deudsche Musica*. Wittenberg 1528.
- AGRIPPA VON NETTESHEIM, Heinrich Cornelius: *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium*. Köln 1527.
- ANDERSON, Gordon A. (Hrsg.): *Compositions of the Bamberg Manuscript*. Neuhausen-Stuttgart 1977.
- ANONYMUS 4 = RECKOW, Fritz (Hrsg.): *Der Musiktraktat des Anonymus 4*. Bd. 1: Edition, Wiesbaden 1967.
- ANONYMUS 11: *Tractatus de musica plana et mensurabili*. V: *Coussemaker Scriptores III*, 416–475.
- ARISTOTELES: *De caelo*. Dt. Übers. O. Gigon. Zürich 1950.
- ARLT, Wulf: *Nova cantica. Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters*. V: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10 (1986), 13–62.
- ARTUSI, Giovanni Maria: *L'arte del contrapunto*. Venedig 1598².
- ATHENAEUM: Zeitschrift von A. W. Schlegel und F. Schlegel (1798–1800). Auswahl, Leipzig 1978.
- AUGUSTINUS, Aurelius: *De musica*. Hrsg. G. Marzi. Florenz 1969.
- AUGUSTINUS, Aurelius: *Enarratio in psalmum*. V: *Patrologia latina*, Bd. 37.
- BACON, Roger: *Opus tertium*. Hrsg. J. S. Brewer. London 1859.
- BERINGER, Maternus: *Musica Das ist die Singkunst*. Nürnberg 1605.
- BERMAN, Morris: *Wiederverzauberung der Welt. Am Ende des Newtonschen Zeitalters*. Reinbek 1985.
- BIERWISCH, Manfred: *Musik und Sprache*. V: *Jahrbuch Peters* 1978, Leipzig 1979, 9–102.
- BLAUKOPF, Kurt: *Musik im Wandel der Gesellschaft*. München 1982.
- BLUME, Friedrich: *Renaissance*. V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11, Kassel 1963, 224–280.
- BLUMENBERG, Hans: *Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner*. Frankfurt/M. 1982.
- BLUMENBERG, Hans: *Säkularisierung und Selbstbehauptung*. Frankfurt/M. 1983.

- BOCCHI, Francesco: *Discorso sopra la musica*. Florenz 1581.
- BOETHIUS, Anicius Manlius Torquatus Severinus: *De institutione musica*. Hrsg. G. Friedlein. Leipzig 1867.
- BORREN, Charles van den: *Le madrigalisme avant le madrigal*. V: *Studien zur Musikgeschichte (Festschrift Guido Adler)*. Wien 1930, 78–83.
- BRAUN, Werner: *Der Stilwandel in der Musik um 1600*. Darmstadt 1982.
- BURMEISTER, Joachim: *Musica poetica*. Rostock 1606.
- CALVISIUS, Sethus: *Melopoeia* Erfurt 1592.
- CALVISIUS, Sethus: *Exercitatio musica tertia*. Leipzig 1609.
- CASSIODORUS, Flavius Magnus Aurelius: *Institutiones musicae*. V: *Gerbert Scriptorum I*, 14–19.
- COCHLAEUS, Johannes: *Tetrachordum musices*. Nürnberg 1511.
- COCLICO, Adrian Petit: *Compendium musices*. Nürnberg 1552.
- CUSANUS = Nicolaus de Cusa: *Idiota de mente*. V: *Opera omnia*, Bd. 5 (Hrsg. L. Baur), Hamburg 1983.
- DAHLHAUS, Carl: *Gibt es »die« Musik?* V: DAHLHAUS, Carl–EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Was ist Musik?* Wilhelmshaven 1987², 9–17.
- DIALOGUS de musica* (napačno pripisan Odu iz Clunya) v: *Gerbert Scriptorum I*, 251–303.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Funktionale Musik* V: *Archiv für Musikwissenschaft* 30 (1973), 1–25.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Gibt es »die« Musik?*: DAHLHAUS, Carl–EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Was ist Musik?* Wilhelmshaven 1987², 18–31.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich–ZAMINER, Frieder: *Ad organum faciendum*. Mainz 1970.
- ELLINGSON, Terry Jay: *The Mandala of Sound. Concepts and Sound Structures in Tibetan Ritual Music*. Wisconsin-Madison 1979.
- EISMANN, Heinrich: *Compendiolum artis musicae*. Wolfenbüttel 1617.
- FABER, Heinrich: *Compendiolum musicae pro incipientibus*. Nürnberg 1548.
- FABER STAPULENSIS, Jacobus: *Musica libris quatuor demonstrata*. Paris 1496.
- FEDERHOFER, Hellmut: *Das negative Kunstwerk in der Musikphilosophie Adornos*. V: *Archiv für Musikwissenschaft* 47 (1990), 247–263.
- FESSER, Johannes: *Paideia musicae. Kindtliche Anlaytung oder Underweysung der Edlen Kunst Musica*. Nürnberg 1572.
- FIGULUS, Wolfgang: *De musica practica*. Nürnberg 1565.
- FINCK, Hermann: *Practica musica*. Wittenberg 1556.
- FLASCH, Kurt: *Das philosophische Denken im Mittelalter*. Stuttgart 1986.
- FLUDD, Robert: *De macrocosmi historia*. Oppenheim 1617.
- FRAENGER, Wilhelm: *Hieronymus Bosch*. Dresden 1975.
- FREIGE, Johann Thomas: *Paedagogus*. Basel 1582.
- GAFFORI, Franchino: *Theorica musicae*. Mailand 1492.

- GAFFORI, Franchino: *Practica musicae*. Mailand 1496.
- GALILEI, Vincenzo: *Dialogo della musica antica et della moderna*. Florenz 1581.
- GALILEI, Vincenzo: *Discorso di Vincentio Galilei intorno all'uso delle dissonanze (1587/91)*. V: REMPP, Frieder (Hrsg.): *Die Kontrapunkttraktate Vincenzo Galileis*. Köln 1980.
- GARLANDIA, Johannes de: *De mensurabili musica*. Hrsg. E. Reimer. Wiesbaden 1972.
- GEORGES, Heinrich: *Kleines Lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Hannover/Leipzig 1909.
- GERSON, Jean: *Tres tractatus de canticis*. V: *Opera omnia*. Köln 1484.
- GLAREAN, Heinrich = *Us Glareani Musick ein ußzug*. Basel 1557.
- GRODDECK, Georg: *Kunst und Literatur*. V: *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst (1909)*. Frankfurt/M. 1978, 19–37.
- GROTH, Renate: *Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert*. V: *Geschichte der Musik-theorie* (Hrsg. F. Zaminer), Bd. 7, Darmstadt 1989.
- GÜLKE, Peter: *Mönche, Bürger, Minnesänger*. Leipzig 1975.
- HAAS, Max: *Musik und Affekt im 14. Jahrhundert*. V: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, N. F. 1 (1981), 9–22.
- HEINISCHEN, F. A.: *Lateinisch-Deutsches Schulwörterbuch*. Leipzig/Berlin 1909.
- HEYDEN, Sebaldus: *Musicae, id est, artis canendi libri duo*. Nürnberg 1537.
- HOFFMANN, Eucharius: *Musicae practicae praecepta*. Wittenberg 1572.
- HORBOSTEL, Erich M. von: *Die Einheit der Sinne*. V: *Melos* 4 (1924/25), 290–297.
- HÜSCHEN, Heinrich: *Musik*. V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 9, Kassel 1961, 970–1000.
- ISIDORUS Hispalensis: *Sententiae de musica*. V: *Gerbert Scriptorum 1*, 19–25.
- LÜTTICH, Jacobus von (= Jacobus Leodiensis): *Speculum musicae*. Hrsg. R. Bragard. Rom 1955–1973.
- KADEN, Christian: *Musiksoziologie*. Berlin/Wilhelmshaven 1984.
- KADEN, Christian: »Was hat Musik mit Klang zu tun?!« *Ideen zu einer Geschichte des Begriffs »Musik« und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte*. V: *Archiv für Begriffsgeschichte* 32 (1989), 34–75.
- KEINSPECK, Michael: *Lilium musicae planae*. Basel 1496.
- KEPLER, Johannes: *Harmonices mundi libri V*. Linz 1619.
- KIRCHER, Athanasius: *Musurgia universalis*. Rom 1650.
- KLOTZ, Sebastian: *Rhetorisches Verständnis von Musik. Geschichte, Genretheorie und Kommunikationsformen in der englischen Musik um 1600*. Phil. Diss. Berlin (Humboldt-Universität) 1992.
- KUBIK, Gerhard: *Verstehen in afrikanischen Musikkulturen*. V: *Musik und Verstehen* (Hrsg. P. Faltin und H.-P. Reinecke). Köln 1973, 171–188.
- LAMPADIUS, Auctor: *Compendium musices*. Bern 1537.

- LISTENIUS, Nikolaus: *Musica*. Wittenberg 1537.
- LOSSIUS, Lucas: *Erotemata musicae practicae*. Nürnberg 1563.
- LUSCINIUS, Othmar: *Musurgia seu praxis musicae*. Straßburg 1536.
- MACHOLD, Johannes: *Compendium Germanico-latinum musices practicae*. Erfurt 1595.
- MARINATI, Aurelio: *Somma di tutte le scienze*. Rom 1587.
- MAUBURNUS, Johannes: *Rosetum exercitationum spiritualium et sacrarium meditationum*. Zwolle 1494.
- MEYERS Großes Universallexikon. Mannheim/Wien/Zürich 1983.
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: *Zum Einfluß des Humanismus auf Position und Konzeption von Musik im deutschen Bildungssystem der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*. V: *Musik in Humanismus und Renaissance* (Hrsg. W. Rüegg und A. Schmitt), Weinheim 1983, 77–97.
- ORGOSINUS, Heinrich: *Neue und zuvor nie erfundene Singekunst*. Leipzig 1603.
- ORNITOPARCHUS, Andreas: *Musice activae Micrologus*. Leipzig 1517.
- OROZCO, Danilo: *Der Son. Musikprozesse und Kategorie als Komponenten nationaler Identität Kubas*. Phil. Diss. Berlin (Humboldt-Universität) 1987.
- OSTHOFF, Helmuth: *Der Durchbruch zum musikalischen Humanismus*. V: *International Musicological Society, Report of the Ninth Congress New York 1961*, Bd. 2, Kassel 1962, 31–39.
- PALISCA, Claude V.: *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. Yale University Press 1988.
- PAULY-WISSOWA = *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Bd. 18. 1., Stuttgart 1939.
- PESCE, Dolores: *A Revised View of the Thirteenth-Century Latin Double Motet*. V: *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), 405–442.
- PEUCKERT, Will-Erich: *Theophrastus Paracelsus*. Stuttgart 1943.
- PFROGNER, Hermann: *Musik. Geschichte ihrer Deutung*. Freiburg 1954.
- PIETZSCH, Gerhard: *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*. Halle 1929.
- PLATON: *Werke*. 8 Bde. Darmstadt 1971.
- PUTEANUS, Erycus: *Musathena*. Hanau 1602.
- QUITSCHREIBER, Georgius: *Musikbüchlein für die Jugend*. Leipzig 1605.
- RECKOW, Fritz: *Processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter*. V: *Musiktheorie* 1 (1986), 5–29.
- RECKOW Fritz: *Zwischen Ontologie und Rhetorik. Die Idee des movere animos und der Übergang vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit in der Musikgeschichte*. *Reisensburger Gespräche* III (1989), Typoskript.
- REIMER, Erich: *Musicus-cantor*. V: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden 1978.
- REISCH, Gregorius: *Margarita philosophica*. Freiburg 1503.

- RHAW, Georg: *Enchiridion utriusque musicae practicae* (1517/20). Wittenberg 1535.
- RICHERIUS (= RHODIGINUS), Ludovicus Coelius: *Lectionum antiquarum libri XXX*. Basel 1566.
- RIETHMÜLLER, Albrecht: *Stationen des Begriffs Musik*. V: *Geschichte der Musiktheorie* (Hrsg. F. Zamminer), Bd. 1, Darmstadt 1985, 59–95.
- ROGGIUS, Nicolaus: *Musicae practicae sive artis canendi elementa*. Braunschweig 1566.
- ROSCHER, W. H.: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 1, Leipzig 1884/86.
- SALINAS, Francisco: *De Musica libri septem*. Salamanca 1577.
- SCHLICK, Rudolf: *Qua musices origo prima*. Speyer 1588.
- SCHNEEGASS, Cyriacus: *Deutsche Musica*. Erfurt 1592.
- SEBASTIANUS (= SEBASTIEN), Claudius: *Bellum musicale*. Straßburg 1563.
- STÄBLEIN, Bruno: *Alleluja*. V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Kassel 1949/51, 331–350.
- STÄBLEIN, Bruno: *Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig 1975.
- STAEHELIN, Martin: *16. Jahrhundert. Theorie und Anschauung der Musik*. V: KONRAD, Ulrich–ROTH, Adalbert–STAEHELIN, Martin: *Musikalischer Lustgarten*. Wolfenbüttel 1985, 90–91.
- STIELER, Kaspar: *Der teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs*. Neudruck München 1968.
- STIPHELIUS, Laurentius: *Compendium musicum latino-germanicum*. Jena 1614.
- TINCTORIS, Johannes: *Liber de arte contrapunti* (1477). V: *Coussemaker Scriptores IV*, 76 ff.
- VALLA, Giorgio: *De harmonica* (Buch I–V). V: *De expetendis et fugiendis rebus opus*. Venedig 1501.
- VICENTINO, Nicola: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Rom 1555.
- VOLLMER: *Wörterbuch der Mythologie*. Hrsg. W. Binder. Stuttgart 1874.
- WAELTNER, Ernst Ludwig: *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*. Bd. 1: Edition, Tutzing 1975.
- WILFFLINGSEDER, Ambrosius: *Musica Teutsch*. Nürnberg 1561.
- ZACCONI, Lodovico: *Prattica di musica*. Venedig 1592.
- ZAMINER, Frieder: *Musik im archaischen und klassischen Griechenland*. V: *Die Musik des Altertums* (Hrsg. A. Riethmüller/F. Zamminer), Laaber 1989, 113–206.
- ZANGER, Johannes: *Practicae musicae praecepta*. Leipzig 1554.
- ZARLINO, Gioseffo: *Istitutioni harmoniche*. Venedig 1558.