

MUZIKOLOŠKI INŠTITUT
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

De musica disserenda

Letnik / Year V

Št./No. 1

2009

LJUBLJANA 2009

© 2009, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Izdajatelj / Publisher: Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Mednarodni uredniški svet / International advisory board: Zdravko Blažeković (New York), Bojan Buijić (Oxford), Ivano Cavallini (Palermo), Marc Desmet (Saint-Etienne), Janez Matičič (Ljubljana), Andrej Rijavec (Ljubljana), Stanislav Tuksar (Zagreb)

Uredniški odbor / Editorial board: Matjaž Barbo, Nataša Cigoj Krstulović, Metoda Kokole, Jurij Snoj

Glavni in odgovorni urednik / Editor-in-chief: Jurij Snoj

Urednik *De musica disserenda* V/1 / Editor of *De musica disserenda* V/1: Jurij Snoj

Naslov uredništva / Editorial board address: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Novi trg 2, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: dmd@zrc-sazu.si

Tel. / Phone: +386 1 470 61 97

Faks / Fax: +386 1 425 77 99

<http://mi.zrc-sazu.si>

Revija izhaja s podporo Ministrstva za kulturo RS in Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS. The journal is sponsored by the Ministry of Culture RS and by the Slovenian Research Agency.

Cena posamezne številke / Single issue price: 6 €

Letna naročnina / Annual subscription: 10 €

Naročila sprejema / Orders should be sent to:

Založba ZRC, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

Tel. / Phone: +386 1 470 64 64

Tisk / Printed by: Collegium Graphicum, d. o. o., Ljubljana

Naklada / Prinrun: 150

De musica disserenda je muzikološka znanstvena revija, ki objavlja znanstvene razprave s področja muzikologije ter z muzikologijo povezanih interdisciplinarnih področij. Izhaja dvakrat letno. Vsi prispevki so anonimno recenzirani. Navodila avtorjem so dostopna na spletni strani Muzikološkega inštituta ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

De musica disserenda is a journal of musical scholarship, publishing musicological as well as interdisciplinary articles regarding music. It is published twice a year. All articles are anonymously reviewed. Notes to contributors are available on the website of the Institute of Musicology ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

VSEBINA / CONTENTS

Razprave / Articles	5
Rudolf Flotzinger Zur Verschriftlichung sogenannter primitiver Mehrstimmigkeit	7
K vprašanju zapisovanja t. i. primitivnega večglasja	
Stefan Engels Mittelalterliche Notationen und ihre Bedeutung für eine musikalische Interpretation in einstimmigen Gesängen	19
Tipi srednjeveških glasbenih pisav in njihov pomen pri glasbenem interpretiranju enoglasnih spevov	
Michael Talbot The horizontal spacing of musical symbols: a brief historical overview	33
Horizontalno razporejanje glasbenih simbolov: kratek zgodovinski pregled	
Matjaž Barbo Duh in črka glasbe	43
The spirit and the letter of music	
Marina Chernaya A pianist and figurative writing	51
Pianist in glasbena figuralika	
Alenka Bagarič Izvajalska predloga ali umetniška izdelava: primer lutenjskih tabulatur Giacoma Gorzanisa	65
A guide to performance or a composer's text: the case of Giacomo Gorzanis' lute tabulatures	
Eva Veselovská Choralnotationen der mittelalterlichen liturgischen Kodizes des 14. und 15. Jahrhunderts in slowakischen Archivbeständen	85
Notacija srednjeveških liturgičnih rokopisov 14. in 15. stol. v slovaških hraniščih	

Katarina Šter

Paleografske značilnosti rokopisa MS 273 iz Univerzitetne knjižnica v Gradcu 107
Notational characteristics of manuscript MS 273 at the Graz University library

Jurij Snaj

Climacus v *Breviarium notatum Strigoniense* in gregorijanska modalnost..... 137
The climacus in the *Breviarium notatum Strigoniense* and the Gregorian modality

RAZPRAVE / ARTICLES

ZUR VERSCHRIFTLICHUNG SOGENANNTER PRIMITIVER MEHRSTIMMIGKEIT

RUDOLF FLOTZINGER

Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien

Izvleček: Poleg komponiranega večglasja je v srednjeveški in novoveški zgodovini glasbe obstajalo tudi preprosto večglasno petje, t. i. primitivna polifonija. Zapisi te glasbe, ki se v mnogih pogledih razlikujejo od zapisov komponiranega večglasja, razkrivajo tako svojsko funkcijo zapisanega kot tudi svojsko funkcijo zapisov; ti niso niti deskriptivni niti preskriptivni; ni jih mogoče imeti niti za zapise že obstoječe glasbe niti za izvajalcem namenjene skladateljske zapise.

Ključne besede: srednjeveška glasba, notacija, primitivna polifonija,

Abstract: In medieval and early modern music there existed, besides artificial polyphony, simple part singing, the so called primitive polyphony. Written examples of this music, which differs in several respects from artificial polyphony, reveal its special function, as well as the special function of the written documents themselves; they are neither descriptive (i.e. they are not written records of the music sung) nor are they prescriptive (i.e. they are not composers' scores to be performed by singers).

Keywords: medieval music, notation, primitive polyphony

Sogenannte „primitive Mehrstimmigkeit“ hat erst in jüngerer Zeit jenes Interesse gefunden, das ihr zukommt: man denke an die Bücher von Arnold Geering (1952) und Theodor Göllner (1961), die betreffenden *RISM*-Bände (1969/93) sowie die Tagungen in Cividale 1980 und Venedig 1996.¹ Dabei wurde die Frage ihrer Notierungen der Repertoire-Erfassung meist nachgeordnet. Zwar dürfte es keine Arbeit geben, in der die Notationsform nicht erwähnt wäre, in systematischer Weise ist sie aber kaum artikuliert

¹ Arnold Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jahrhundert*, Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft II, 1, Bern, 1952; Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 6, Tutzing, 1961; *RISM B IV*², München, Duisburg, G. Henle, 1969; *RISM B IV*³, München, Duisburg, G. Henle, 1972; *RISM B IV*¹⁻², Suppl. 1, München, G. Henle, 1993; *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa. Atti del congresso internazionale, Cividale del Friuli, 22–24 agosto 1980*, hrsg. von Cesare Corsi, Pierluigi Petrobelli, *Miscellanea musicologica* 4, Rom, Torre d'Orfeo, 1989; *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, hrsg. von Giulio Cattin, F. Alberto Gallo, Quaderni di "Musica e storia" 3, Bologna, Soc. Ed. Il Mulino, 2002.

worden. Die Musikwissenschaft scheint sich auf den retrospektiven Charakter der zufälligen Relikte einer einstmalen reicheren oralen Praxis geeinigt zu haben und damit zufrieden zu geben.

Zurecht war Geering davon ausgegangen, daß für das besagte Desinteresse die traditionelle entwicklungsgeschichtliche Einstellung verantwortlich sei. Trotzdem behandelte er die von ihm erfaßten Notate als „*musikalische Denkmäler*“, wünschte er sich „*eine zusammenfassende Ausgabe der Tonsätze*“, suchte er nach den Orten der „*frühesten Zeugnisse mehrstimmigen Gesanges*“, sprach er von „*ersten nachweislichen Pflegestätten*“ gemäß der betreffenden Handschriften, schrieb er hinsichtlich ihrer „*Pflege und Notierung*“ den „*Benediktinern und vor allem Zisterziensern den Hauptanteil*“ zu, erklärte er das mit „*den Bemühungen um die Verbreitung einer vertieften Frömmigkeit der Zisterzienser zu Ende des 13. Jahrhunderts bis hin zur Devotio moderna des 15. Jahrhunderts*“, behandelte er „*Tonsatz*“ und „*Stil*“ dieser „*frühesten Tonsätze*“ oder „*Kompositionen*“. Zu ihrer Notierung sagte er, daß wir nur „*die zufälligen Spuren der Praxis vor uns haben, und dass manches nur durch mündliches Exerzitium einstudiert wurde*“ sowie daß „*die zu untersuchenden Stücke [...] in allen Formen der Tonschriften von linienlosen Neumen bis zur weissen Mensuralnotation auftreten*“.² Zur Frage ihrer eigentlichen Begründung und Funktion, die hier im Mittelpunkt stehen soll, drang er nicht vor.

Im Grunde hatte Geering recht, jedoch: man verwendet heute eine Reihe von Begriffen in diesem Zusammenhang nur mehr unter Vorbehalt. Auch interessiert sich die Musikwissenschaft für orale Musikformen nicht mehr nur, um Lücken in der Geschichte der schriftlichen überbrücken zu können. Schon seit einiger Zeit halten Musikhistoriker und -ethnologen die Notierungen, mit denen sie hauptsächlich zu tun haben, als Vor- bzw. Nachschrift auseinander.³ Erst in den 1970er Jahren begannen Historiker, eingehender nach den Funktionen von Schrift überhaupt zu fragen.⁴ In dieser Tradition steht auch dieses Symposium, doch stellt sich die Frage hinsichtlich sogenannter primitiver Mehrstimmigkeit in besonderer Weise: denn eigentlich kann von Schrift weder auf *Komposition* noch auf *Interpretation* geschlossen werden. Beide Ausdrücke besitzen eine Spezifik, die hier nicht im üblichen Sinn anwendbar ist: *Komposition* ist nicht unbedingt an Schrift gebunden und *Interpretation* nicht ohne weiteres (z. B. je nach Sprache) mit *Wiedergabe* gleichzusetzen.⁵ Räumt man der Frage, was das Geschriebene eigentlich *meint*, entsprechendes Gewicht ein, ist *Interpretation* – und zwar je früher umso stärker – von Momenten geprägt, die vom Notat gar nicht festgehalten werden können, sondern auf Traditionen basieren oder bloße Konvention sind. Schließlich ist nicht jede Schrift auf eine Wiedergabe gerichtet.

² Geering, *Organa und mehrstimmige Conductus*, S. VIII f, 1ff.

³ Die Bezeichnung orientiert sich bekanntlich am relativen Zeitpunkt des Schreibens. Charles Seeger, Prescriptive and Descriptive Music-writing, *Musical Quarterly* 44 (1958), S. 184–195.

⁴ Allen voran: Leo Treitler, Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant, *Musical Quarterly* 60 (1974), S. 333–372; ders., The Early History of Music Writing in the West, *JAMS* 35 (1982), S. 237–279; ders., Reading and Singing: on the Genesis of Occidental Music-Writing, *Early Music History* 4 (1984), S. 135–208.

⁵ Rudolf Flotzinger, Zur Geschichte und Bestimmung des Begriffes Musikalische Interpretation, *Musikerziehung* 31 (1977), S. 51–59.

Deshalb muß hier anders gefragt werden: warum derartige Stücke – meist von großer Einfachheit, offensichtlich Repräsentanten von Musizierformen, die mit Notation eigentlich nicht rechnen – überhaupt schriftlich festgehalten wurden. Jedenfalls dürfen diese Aufzeichnungen mit solchen aus einem Musikbetrieb, in dem sie notwendig sind, von vornherein weder verglichen noch gleichgesetzt werden. So kann auch nicht vom Beginn solcher Notate im 12. Jahrhundert auf den Beginn mehrstimmiger Praktiken geschlossen werden. Vielmehr fällt auf, daß dieser Zeitpunkt mit dem zusammenfällt, als in Europa zunehmend komplexere Formen aufkamen, die schließlich zum Komponieren auf schriftlicher Basis führen sollten.⁶

Nicht zu übersehen ist vorerst, daß es sich fast ausschließlich um Gesänge aus klösterlichen Bereichen der Liturgie (oder zumindest solchen nahestehenden) handelt. Geerings Berufung auf Marius Schneider, daß sich in der langen Pflege der alten Stile eine gewisse Nähe zu volkstümlicher Ausführung von Mehrstimmigkeit, zu niederem Klerus und devotem Bürgertum (d. h. also im Gegensatz zu Kathedralen und anderen Großkirchen) ausdrücke,⁷ hat zwar einiges für sich, scheint aber von der Frage der Schriftlichkeit eher wegzuführen. Zu ihrer eigentlichen Begründung und Funktion können die verwendeten Notationen selbst keine Anhaltspunkte liefern. Immerhin lassen sich aber im Repertoire deutliche Gruppen unterscheiden und daraus gewisse Schlüsse ziehen.

(1) Ebenfalls hier einzubeziehen, ja die frühesten mehrstimmigen Aufzeichnungen überhaupt sind die ab dem späten 9. Jahrhundert bis in die Neuzeit zu findenden Beispiele (*exempla*) in theoretischen Traktaten. Daß es sich dabei allenfalls um Einzelstücke handelt und sie nicht (oder nur bedingt) der Wiedergabe dienen sollen, liegt auf der Hand.

(2) Am häufigsten, nämlich vom 12. bis ins 16. Jahrhundert zu finden sind Aufzeichnungen von einzelnen oder nur wenigen Stücken in anderem, nicht selten nicht-musikalischem Zusammenhang: von der Nähe zu Federproben bis zur Nachnutzung von Vorsatzblättern (z. B. Abb. 1–3). Die Gemeinsamkeit dieser Notate liegt in ihrer Zufälligkeit. Meist handelt es sich um nachträgliche Nutzung von noch vorhandenem Platz *in* (mehrheitlich sogar *außerhalb*) der eigentlichen Handschrift. Das unterscheidet sie sehr stark von der ersten Gruppe. Trotzdem liegt die Annahme nahe, daß auch weiterhin Demonstrations- und Lehrzwecke ihre eigentliche Begründung darstellen: bei einfachen Parallelorgana das Zeigen der betreffenden Intervalle und daß die Ergebnisse auch allein mit bloß vorgestellten Schlüsselwechseln zu gewinnen wären; bei anspruchsvolleren die Exemplifizierung verschiedener Möglichkeiten und Formen; auch daraus resultiert schließlich die Partituranordnung (fallweise auch in verschiedenen Farben, z. B. Abb. 3).

(3) Naheliegender sind Aufzeichnungen von geschlossenen Repertoires oder gleichartigen Stücken, etwa für das ganze Kirchenjahr oder einen bestimmten Anlaß. Solche sind schon deshalb, in manchen Fällen wohl auch wegen ihrer Neuheit, in eigenen Handschriften, Faszikeln oder Abschnitten zu finden, z. B. Innsbruck 457 (Jahreszyklus),⁸

⁶ Vgl. Rudolf Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210*, *Varia musicologica* 8, Bern [etc.], Peter Lang, 2007.

⁷ Geering, *Organa und mehrstimmige Conductus*, S. 61.

⁸ Jürg Stenzl, Die Handschrift 457 der Universitätsbibliothek Innsbruck, *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* N. F. 20 (2000), S.143–201.

Abbildung 1

Oxford, Bodl. Libr., Can. lit. 325



Reichersberg 60 (Antiphonar, Abb. 5),⁹ Kremsmünster 312 (Marienlieder)¹⁰ oder Stari Grad (*Benedicamus*, Abb. 6).¹¹ In diesen Fällen erklärt sich die Schriftlichkeit also vor allem aus der Analogie zu den funktional bestimmten liturgischen Büchern. Dazu kommt, daß sie meist jüngeren Datums (15.–17. Jh.) und auch etwas komplizierter sind, sodaß Notierung zumindest von Vorteil war (v. a. das Einüben erleichterte). Die Parallelität zu inzwischen viel weiter fortgeschrittenen Kompositionen liegt auf der Hand.

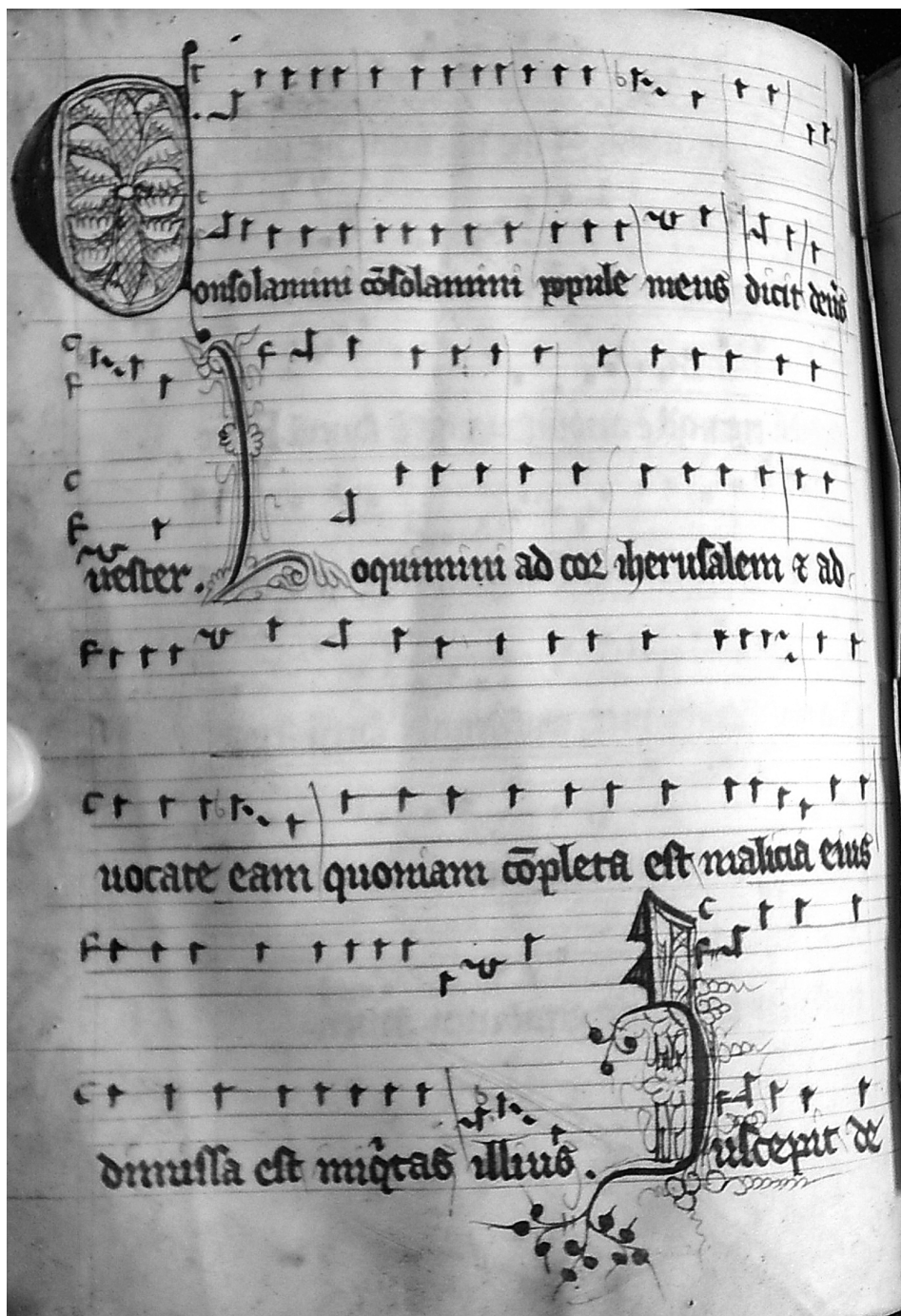
⁹ Federico Celestini, Herkunft und Inhalt der Handschrift Reichersberg 60, *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995), S. 7–29.

¹⁰ Rudolf Flotzinger, Zu Herkunft und Beurteilung des Codex Cremifanensis 312, *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz, 28.–30. Oktober 1999 anlässlich des 70. Geburtstages von Klaus Wolfgang Niemöller*, hrsg. von Helmut Loos, Klaus-Peter Koch, Edition IME 1/7, Sinzig, Studio, 2002, S. 143–158.

¹¹ Bojan Bujčić, Jedan rondel iz Dalmacije, *Arti musices* 3 (1972), S. 107–103; ders., A Rondellus from Dalmatia, *Arti musices*, special issue 2 (1979), S. 91–102; Rudolf Flotzinger, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit in Dalmatien, im übrigen Kroatien und in Slowenien, *Revista de Musicologia* 16/3 (1993), S. 1443 [39–43] (Kongress-Bericht Madrid 1992, Study session VII).

Abbildung 2

Wien, Österr. Nat. Bibl. 1894



(4) Ähnlich verhält es sich bei Einzelaufzeichnungen in sozusagen vertrautem Zusammenhang der praktischen Nutzbarkeit, z. B. die Stücke in den berühmten Codices

Abbildung 3
Voraus, Stiftsbibl. 22



von Cividale (14./15. Jh.),¹² die *Kyrie* in den Neuberger Gradualien (Gu 9/10, Anf. 15. Jh.) oder *Sanctus* und *Agnus* im Papier-Kodex des Franziskanerklosters Zadar (1645). Dabei kann man von einer Aufzeichnung um des Zusammenhangs willen ausgehen,¹³ selbst wenn die Stücke älter (z. B. die von Zadar im 17. mit denen in Vorau – Abb. 3 – aus dem 15. Jh. identisch) sind. Auch diese Aufzeichnungen stammen durchwegs aus späterer Zeit, die Parallele zur Überlieferung der Kunstgattungen ist also noch enger als bei der zuvor genannten Gruppe. Wenn Duplumstimmen erst später erfunden und in margine niedergeschrieben wurden, ist nicht nur die Partituranordnung verlassen, sondern kann dies sogar in einer anderen Notierung erfolgt sein (z. B. Graz 30, Abb. 4); daher sind sie leicht zu übersehen oder mißzuverstehen.

(5) Die Parallele zur inzwischen fortgeschrittenen Kunstmusik kann noch einmal gesteigert erscheinen: so sind z. B. die zwei Stimmen der *Benedicamus*-Tropen in Stari Grad (Abb. 6) und die beiden unterschiedlich notierten,¹⁴ den Schluß eines fragmentarischen Antiphonar-Hymnars in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde (sign. 19813/19, nach 1458) bildendenden *Benedicamus*-Tropen ebenfalls wie in einem Chorbuch auf

Abbildung 4

Graz, Univ. Bibl. 30



¹² Ebenso musterhaft: *Le Polifonie primitive di Cividale*, hrsg von Pierluigi Petrobelli, Cividale, 1980.

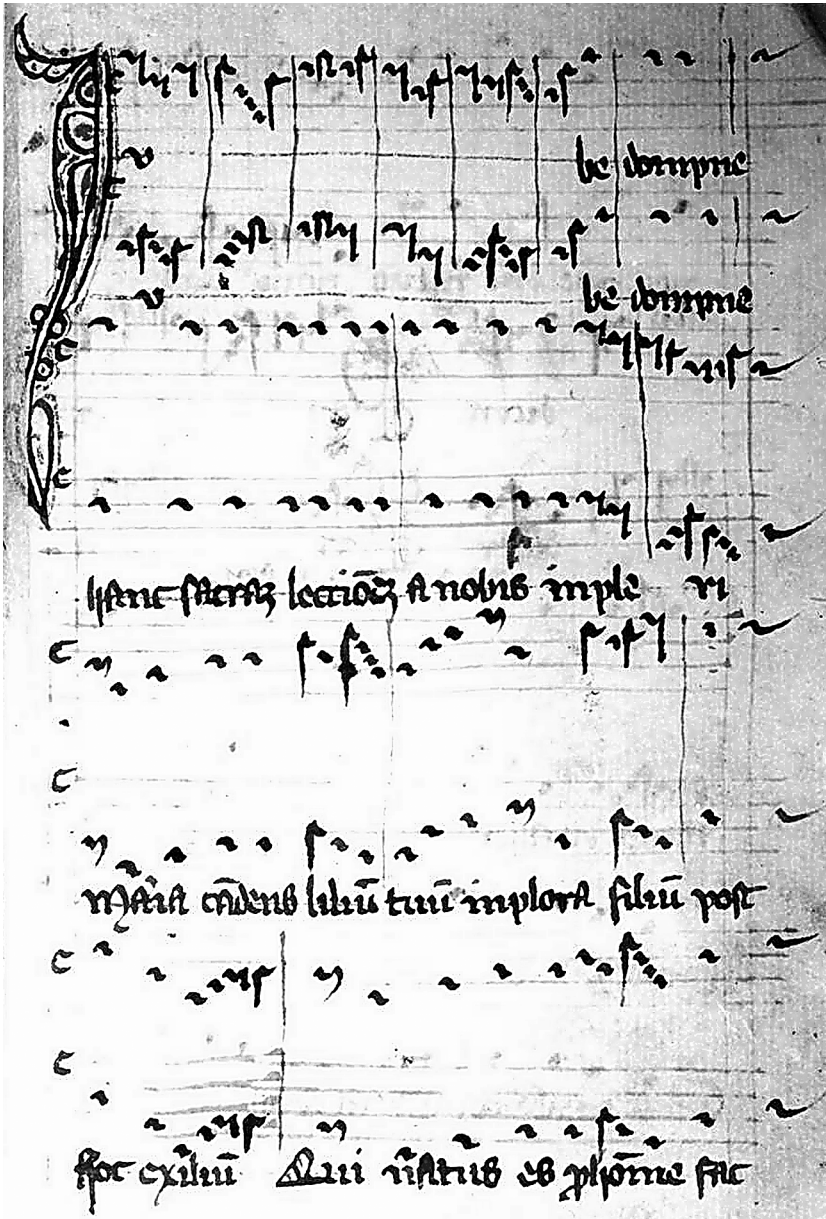
¹³ In diese Richtung zielt die Edition: *Magyar Gregoriánium / Cantus Gregorianus ex Hungaria*, hrsg. von Janka Szendrei et al., Budapest, Editio Musica, 1981.

¹⁴ *Verbum patris hodie* und *Qui nos fecit ex nihilo*, letzterer korrespondiert – nebenbei bemerkt – mit *Euo ie prissal* in Stari Grad.

gegenüberliegenden Seiten notiert; oder es findet sich in einem weiteren Franziskaner-Kodex von Zadar (von 1654) eine zweite Stimme zu einem *Credo* im vorhergenannten und stehen somit die Aufzeichnungen zueinander wie separate Stimmbücher.¹⁵

Abbildung 5

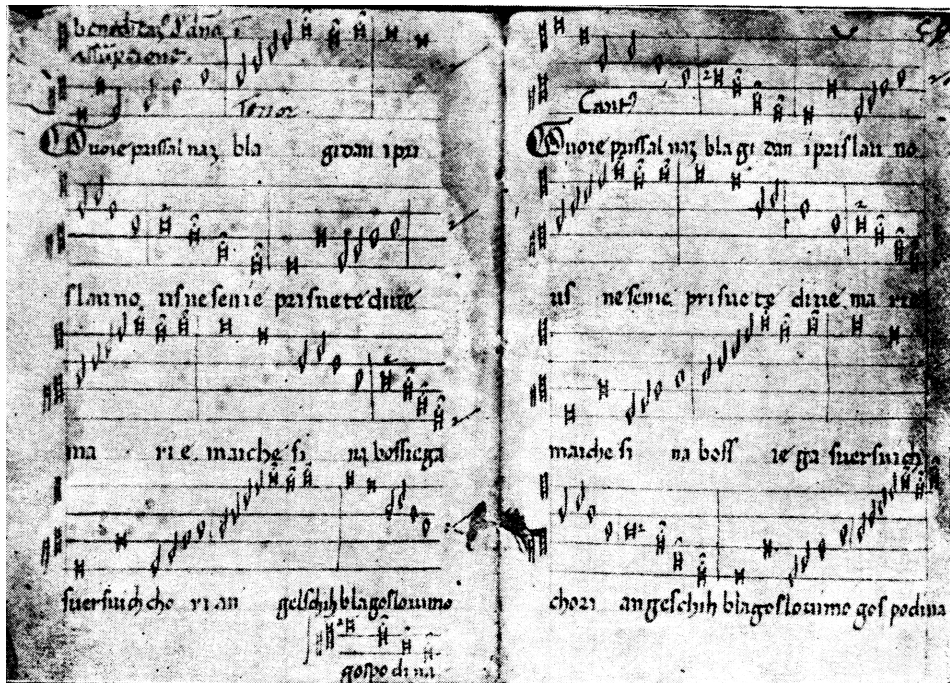
Reichersberg, Stiftsbibl. 60



¹⁵ Flotzinger, *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit in Dalmatien*, S. 1437 [33].

Abbildung 6

Stari Grad, Stiftsbibl., s. sign.



Das damit erreichte Ende derartiger Aufzeichnungen in Zentraleuropa hängt mit dem Rückzug primitiver Gesangsformen in Randgebiete zusammen. Das führt im Rückblick dazu, dem Bewahren¹⁶ von etwas, das Gefahr läuft oder bereits dabei ist, unaktuell zu werden und verloren zu gehen, als Motiv generell eine gewisse Rolle zuzuschreiben. Außerdem kann auf Repräsentativität der Beispiele geschlossen werden.

In den zwei zuletzt genannten Gruppen ist die Zusammengehörigkeit leicht zu übersehen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das fallweise durchaus beabsichtigt, z. B. wenn Mehrstimmigkeit in einem bestimmten Orden verpönt oder gar verboten war. Und es ist umso eher anzunehmen, wenn z. B. die betreffenden Stimmen falsche Schlüssel aufweisen¹⁷ (wie etwa das genannte Wiener *Verbum patris*).

Ganz offensichtlich ist: daß zum einen für diese fünf Gruppen auch das chronologische Moment eine Rolle spielt und daß sich zum andern die Begründung der Verschriftlichung recht unterschiedlich darstellt. Auch hinsichtlich ihrer praktischen Funktion lassen sich verschiedene Stufen erkennen: von ihrem Fehlen in Theorietraktaten über eine mit dem Choral vergleichbare Funktionalität bis zur mit der Zeit zunehmenden Anlehnung an Kompositionen im engeren Sinn. Das hängt auf der einen Seite mit der unbezweifelbaren Abkunft der artifiziellen Mehrstimmigkeit von der usuellen zusammen.

¹⁶ Besonders eindruckliche Beispiele scheinen die vom Schatzhaus in Delphi (außen!) zu sein.

¹⁷ Vgl. auch Sarah Fuller, Hidden Polyphony – A Reappraisal, *JAMS* 24 (1971), S.169–192.

Und auf der andern Seite ergibt sich der nahtlose Übergang zur sog. Franziskanermesse,¹⁸ die nur mehr den Generalbaß aufzunehmen hatte.

Zur Nahtstelle zwischen dem usuellen und artifiziellen Bereich gibt es erwartungsgemäß nur wenige Aussagen von Theoretikern. Die wohl wichtigste stammt vom bekannten Anonymus IV Coussemaker (um 1275), dessen Hauptgewicht auch die sogenannte Notre Dame-Musik betreffend auf der Notation liegt;¹⁹ hier meine Übersetzung (nach Edition Reckow 50, 5–15):

Das meiste lernten die Alten in diesen Dingen ohne schriftliche Aufzeichnung, weil sie selbst ein Verständnis der Zusammenklänge hatten [...] sie lehrten sie andere, indem sie sagten: „Hört zu und behaltet es“, und dann sangen sie es vor. Aber Schriftzeichen dafür hatten sie kaum, und sie sagten: „Dieser obere Ton klingt in dieser Weise gut mit dem unteren zusammen“ und das genügte ihnen. Daher brauchten sie lange Zeit, um etwas zu lernen. / Eine Verkürzung [dieser Zeit] wurde erreicht durch Notenzeichen seit der Zeit Perotins des Großen und etwas zuvor.

Daraus ist zweierlei ersichtlich: (1) Auch in der Geschichte der Notationen fand im 13. Jahrhundert ein wichtiger Paradigmenwechsel statt: von solchen, die ohne Tradition (konkret: Auswendiglernen des Chorals) nicht auskamen, zu solchen mit eigenen Regeln (Vorformen unserer heutigen Notenschrift). Daß sie diese Entwicklung nicht benötigten und daher nicht mitmachten, kennzeichnet die primitiven Mehrstimmigkeitsformen die ganze Zeit hindurch (auch die erwähnten Kodizes von Zadar sind von der zeitgenössischen Notation für Kompositionen trotz äußerer Ähnlichkeiten ziemlich weit entfernt). (2) Abermals spielt die Erleichterung und Verkürzung des Lernprozesses eine wichtige Rolle, die Parallele zur Guidonischen Erfindung der Notenlinien liegt klar zutage. Den entscheidenden, der gesamten späteren Entwicklung zugrunde liegenden Übergang stellte die sog. vormodale Notation dar, von der Anonymus IV sprach. In einer solchen wurde auch der sogenannte Magnus liber nach Leonin aufgezeichnet, und zwar offenbar nachträglich. Das haben wir also in der vorliegenden Tradition zu sehen und nicht umgekehrt, d. h.: Nachschriften sind keine Erfindung von Musikethnologen und Vorschriften haben sich erst langsam ausgehend von der pädagogischen Unterstützungsfunktion entwickelt.

Das führt zum wohl wichtigsten Punkt: Der Charakter der meisten Aufzeichnungen, von denen bisher die Rede war, entspricht zwar der Konservativität (nicht: Retrospektivität!) der greifbaren Beispiele, doch wäre er weder mit „nachschriftlich“ noch „primitiv“ immer ganz erfaßt. Sie können nämlich auf das Festhalten praktischer Gesichtspunkte verzichten, weil sie auf Wiedergabe zumindest nicht in gleichem Maße gerichtet sind wie im artifiziellen Bereich, vielmehr auf ein im-Gedächtnis-Behalten von etwas entweder bereits Bekanntem (wie Neumen für Choral) oder erst gemeinsam Einzuübendem. Einen Namen besitzt diese Kategorie derzeit nicht.

Schließlich ist den genannten Gruppen auch am Ende der Zeitachse eine weitere

¹⁸ Vgl. Ladislav Kačić, *Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33 (1991), S. 5–107.

¹⁹ John Haines, *Anonymus IV as an Informant on the Craft of Music Writing*, *The Journal of Musicology* 23 (2006), S. 375–425.

anzufügen: (6) neuzeitliche Transkriptionen, die bis heute von Musikologen hergestellt und publiziert werden. Daß bei aller Raffinesse auch sie niemals alle Aspekte des Gesangs (Intonation, Stimmgebung etc.) wiedergeben und mit der seit gut hundert Jahren möglichen technischen Tonaufzeichnung nicht in Konkurrenz treten können, ist völlig klar. Doch jenen fehlt im Gegenzug jegliche Abstraktion, die in einer Notation ja immer auch steckt.

Über alle sechs Gruppen aber läßt sich sagen: die je verwendeten Notationen sind nicht primär auf Wiedergabe gerichtet, sie haben stets nur unterstützenden Charakter (für die Theorie, das Lernen, das Gedächtnis, die Wissenschaft) – wie noch der Generalbaß. Deshalb können auch die Notationen im Vergleich mit den professionellen der Kunstmusik rudimentär sein, sich an deren jeweils aktuellen zwar orientieren, aber nicht an ihnen gemessen werden. Sozusagen mittelalterlich ausgedrückt, könnte man sagen: sie sprechen nicht immer für *musici*, sagen jedoch umso mehr über *cantoren* aus. Um einen Namen für sie zu erfinden, wäre der genannte, bloß zweiteilige Raster für eine funktionale Differenzierung von Notationen jedenfalls zu grob.

K VPRAŠANJU ZAPISOVANJA T. I. PRIMITIVNEGA VEČGLASJA

Povzetek

T. i. »primitivno večglasje« je šele v zadnjem času vzbudilo zanimanje, ki ga zasluži. Zdi se, da je muzikologiji poprej zadoščala misel, da so zapisi večglasja otipljive retrospektivne priče širše ustnoizročilne prakse. Glasbeni zgodovinarji in glasbeni etnologi, ki se ukvarjajo predvsem z notirano glasbo, že dlje časa ločujejo dve vrsti glasbenih zapisov: zapisi, ki so bili namenjeni izvajanju in zapisi, ki so nastali po zapeti ali zaigrani glasbi. V sedemdesetih letih se je vse intenzivneje postavljalo vprašanje po funkciji zapisa. V kontekstu te razprave to pomeni: zakaj so se najpreprostejše kompozicije, primerki oblik muziciranja, ki nikakor niso potrebovali zapisa, *sploh* začele zapisovati? Vsekakor se njihovi zapisi ne morejo primerjati z zapisi v okviru tistega glasbenega delovanja, pri katerem je zapis *nujno potreben*.

V znanem repertoarju je mogoče prepoznati več skupin: (1) Primeri v teoretičnih razpravah (od poznega 9. stol. do novega veka), ki naj bi kot taki ne služili izvajanju. (2) Posamični zapisi v drugih, pogosto neglasbenih kontekstih (12. stol.–16. stol.), od neobsežnih preizkusov peresa do ponovne uporabe že popisanih listov. Tudi ti primeri se morejo razumeti kot nastali v učne ali ponazarjalne namene (zato pogosto v partituri). (3) Manjši repertoarji istovrstnih kompozicij za posamezne dele cerkvenega leta ali za kako posebno priložnost, zbrani v posebnih rokopisih ali fasciklih (15. stol.–17. stol.); ti primeri se pogosto tesno navezujejo na sočasno kompozicijsko prakso v ožjem pomenu. (4) Posamični praktično uporabni zapisi v poznanem kontekstu (npr. številni *Kyrie*, *Benedicamus*); duplum je pogosto dodan šele kasneje in zapisan na rob, kar pomeni, da je partiturni zapis opuščen. (5) Povezava z zahtevnim umetniškim izvajanjem se zdi poudarjena, ko so glasovi zapisani ločeno na obeh straneh knjige (zbornska knjiga) ali v različnih zvezkih (glasovni zvezki).

Opustitev tovrstnih zapisov je povezana s prehajanjem primitivnih glasbenih oblik

v obrobje – vsaj v srednji Evropi. To dejstvo lahko nakazuje, da je imel motiv ohranjanja v *splošnem* pomembno vlogo. Poleg tega ima v zvezi s petimi navedenimi skupinami določeno vlogo tudi kronologija. Vzrok za zapisovanje se sicer res lahko različno razlaga in v zvezi s praktično funkcijo zapisovanja je mogoče prepoznati več različnih stopenj: od odsotnosti glasbenega zapisa v teoretičnih traktatih preko funkcije, primerljive s koralom, do vse očitnejše naslonitve na kompozicijsko prakso v ožjem pomenu. Slednje je mogoče povezati z nedvomnim izvorom artificalnega večglasja v prakticiranem. Prehod zaznamuje predmodalna notacija, v kateri je bil v 13. stol., že po Leoninu, zapisan *Magnus liber*. Zapisovanje po petju torej ni le domislek etnomuzikologov, pač pa je navedenim petim skupinam, že na drugi strani časovne osi, treba priključiti še novodobne transkripcije muzikologov (6).

Značaj vseh uporabljenih tipov notacij ustreza konservativnemu značaju primerov (ohranjevalnemu, ne pa retrospektivnemu!), vendar ga ni mogoče označevati niti kot primitivnega niti kot zaznamovanega s tem, da je zapis že zapetega. Trenutno zanj ni primerne izraza. Zapisi t. i. primitivnega večglasja niso usmerjeni v izvajanje v takšni meri kot v območju artificalne, komponirane glasbe, pač pa imajo vedno *podporno* vlogo: v zvezi s teorijo, učenjem, spominom, vednostjo.

MITTELALTERLICHE NOTATIONEN UND IHRE BEDEUTUNG FÜR EINE MUSIKALISCHE INTERPRETATION IN EINSTIMMIGEN GESÄNGEN

STEFAN ENGELS
Kunstuniversität Graz

Izvilleček: Izvajanje srednjeveške glasbe vključuje tri stopnje: znanstveno transkribiranje srednjeveških glasbenih zapisov, interpretiranje njihovega pomena, in dejansko izvajanje, ki je odvisno od umetniške naravnosti interpretator ter njegovega poslušalstva.

Ključne besede: nevmatska notacija, glasbena paleografija, glasbena interpretacija

Abstract: The performance of medieval music includes three different tasks: scholarly transcription of music manuscripts, interpretation of their meaning, and actual performance of music, which depends on the artist's inspiration but may also be susceptible to the audience.

Keywords: neumatic notation, paleography of music, musical interpretation

Alle Musiker, die sich mit der Aufführung von mittelalterlicher Musik beschäftigen, wissen, wie schwer es ist, aus den überlieferten Quellen alle wesentlichen Informationen für eine brauchbare Realisierung eines Gesanges oder eines Instrumentalstückes zu gewinnen. Die folgenden Überlegungen wollen dies beispielhaft anhand der Notationen von einstimmiger liturgischer Musik des süddeutschen und österreichischen Raumes zeigen;¹ dies unter der Prämisse, dass ja alle übrigen Notationen, seien es die Aufzeichnungen der weltlichen Lieder der Troubadoure, Trouvères und Minnesänger, seien es die geistlichen Cantionen, und seien es auch die im Verlauf des Mittelalters entstehenden Notationen der polyphonen Musik letztlich aus denjenigen Notationen hervorgehen, die für die Aufzeichnung des der abendländischen Kirche eigenen Gesanges, nämlich des Gregorianischen Chorals entwickelt wurden, teilweise unreflektiert, teilweise an die unterschiedlichen Gegebenheiten angepasst, verändert oder weiterentwickelt. Die ältesten Notationen in liturgischen Büchern sind seit dem 10. Jahrhundert die so genannten adiaستمatisch Neumen, graphische Zeichen ohne Linien, welche weniger die Aufgabe

¹ Zu den Neumen im österreichischen Raum siehe v.a.: Stefan Engels, Neumenfamilien und Choralnotationen in Österreich, *Cantus Planus, Papers Read at the 7th Meeting, Sopron, Hungary, 1995*, hrsg. von László Dobszay, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1998, S. 229–239; ders., Einstimmige liturgische Handschriften des Mittelalters in Tirol, *Musikgeschichte Tirols*, Bd 1, Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit, hrsg. von Kurt Drexel und Monika Fink (Schlernschriften 315), Innsbruck, Wagner, 2001, S. 219–322.

hatten, den ungefähren Melodieverlauf der liturgischen Gesänge wiederzugeben, als vielmehr den Gesang als besondere rhetorische Form des Gotteslobes zu präzisieren, also Choral als „gesungenes Gebet“ aufzuzeichnen. Je nach Region entstanden verschiedene Ausformungen und Familien dieser Neumenschriften. Während etwa im ostfränkischen Reich die Neumen mehr die Gestalt von zu kleineren und größeren Gebilden kombinierten grammatischen Akzenten annahmen, bestanden sie beispielsweise im aquitanischen Gebiet, also im heutigen Südwestfrankreich, eher aus aneinander gereihten Punkten. Das Besondere dieser Notation ist, dass die Zeichen die Tonhöhen berücksichtigten. Höhere Töne standen auf dem Blatt höher, tiefere tiefer.

Wenn wir nun über die Bedeutung mittelalterlicher Notationen für eine musikalische Interpretation sprechen, so müssen wir zwei Dinge grundsätzlich unterscheiden: wissenschaftliche Aufbereitung und praktische Durchführung. Die praktische Auseinandersetzung mit mittelalterlichen Quellen unterscheidet sich von der wissenschaftlichen grundsätzlich. Die wissenschaftliche Aufarbeitung ist Gegenstand der historischen Musikwissenschaft als geisteswissenschaftliche Disziplin; die praktische Ausführung von Musik ist die schöpferische Leistung eines Musikers, einer Musikerin. Für die Praktiker sind musikwissenschaftliche Forschungen nicht Selbstzweck, sondern deren Ergebnisse dienen der praktischen Anwendung für die Interpretation eines Stückes. Die Aufführungspraxis steht dabei im heute und jetzt, was etwa besonders für Kirchenmusiker bei der Ausführung liturgischer Musik zum Tragen kommt. Die historische Musikwissenschaft hingegen braucht bei ihren Untersuchungen keinerlei Rücksichten auf aufführungspraktische Gegebenheiten zu nehmen, sondern kann sich ihrem Forschungsgegenstand weitgehend unbefangen nähern.

Für den Gregorianischen Choral gibt es darüber hinaus noch weitere Parameter; er galt und gilt als der eigene liturgische Gesang der abendländischen Kirche, ist also der Gesang einer Religionsgemeinschaft, die ihn für seine Liturgie in Anspruch nimmt. Daher wurde die Choralwissenschaft bei ihrer Entstehung im 19. Jahrhundert häufig von kirchlichen Interessen überlagert.

Doch sollten diese Parameter, nämlich „Wissenschaft“, „Praxis“ und „Liturgie“ nicht miteinander vermengt werden. Am Beispiel der Auseinandersetzung um den so genannten „authentischen“ Choral in den liturgischen Büchern im 19. Jahrhundert lässt sich zeigen, wozu es führt, wenn diese Parameter nicht streng auseinander gehalten werden. Was war geschehen? Die Ideale der Romantik mit ihrer Hinwendung zum Mittelalter und der Wunsch nach kirchenmusikalischen Reformen bewirkten eine stärkere Beschäftigung mit dem Gregorianischen Choral in katholischen Kreisen und die Einbindung in die katholische Liturgie. Allerdings gab es keine einheitliche Überlieferung. Der damalige Papst Pius IX. wollte eine Lösung dieses Problems und wünschte einheitliche, authentische und vom Hl. Stuhl approbierte Choralbücher, die außerdem „römische Autorität“ für sich in Anspruch nehmen konnten, etwa, indem ihre Melodien auf der liturgischen Tradition der Stadt Rom selbst zurückgeführt werden konnten. Dafür kam aber nur eine Reformausgabe des Chorals, die so genannte *Editio Medicaea* von 1614 bzw. 1615 in Frage, die von den Päpsten in Auftrag gegeben worden war, aber über Rom hinaus aus verschiedenen Gründen keine Verbreitung gefunden hatte. Diese *Editio Medicaea* war seinerzeit von Francesco Suriano und Felicio Anerio nach den Vorgaben der damaligen

Zeit verfasst worden.² Man nahm an, dass sie dazu Manuskripte von Palestrina selbst benutzt hätten, der zusammen mit Annibale Zoilo durch Gregor XIII. 1577 mit einer Reformausgabe der Choralbücher betraut worden war, diese Arbeit aber nie abgeschlossen hatte. In dieser Ausgabe waren die Melodien des Chorals einer radikalen Bearbeitung und Vereinfachung nach monodischen Gesichtspunkten im Stil der Zeit unterzogen worden. Dennoch erschien diese Ausgabe für ein „Einheitsgesangbuch“ der römisch-katholischen Welt als geeignet. Mit der Edition betraute man den Priester, Kirchenmusiker und Musikwissenschaftler Franz Xaver Haberl (1840-1910). Den Druck der Ausgabe betreute der Verlag Friedrich Pustet in Regensburg, der dafür vom Heiligen Stuhl ein dreißigjähriges Druckprivilegium (1870-1900) erhielt.³ Diese Ausgabe der „*Neomedicea*“ wurde jedoch nicht verpflichtend vorgeschrieben, sondern nur empfohlen, galt aber andererseits als einzige offizielle Choralausgabe der römischen Kirche. Inzwischen hatten jedoch die Mönche von Solesmes einen ganz anderen Weg eingeschlagen. Sie trachteten danach, die ursprünglichen, also authentischen Melodien des Gregorianischen Chorals, den man gemäß der mittelalterlichen Tradition auf die Autorität des Hl. Gregors (um 600) zurückführte, zu rekonstruieren, indem sie sich dem Studium der mittelalterlichen Quellen zuwandten, in welchen man die Überlieferung des angeblich von Gregor geschriebenen Antiphonars zu entdecken glaubte. Zwar erwies sich die Annahme eines solchen Urantiphonars als Trugschluss, aber die Handschriftenforschungen der Solesmer Mönche erwiesen sich als unschätzbare Leistung auf dem Gebiet der Chorforschung und der Paläographie. Die Anhänger Solesmes forderten die Einführung und den Gebrauch der originalen mittelalterlichen Melodien in der katholischen Liturgie, während Haberl und die Anhänger der *Editio Medicea* diese von der römischen Kirche approbierte Ausgabe als einzig gültige authentische Choralversion ansahen und ältere Choralversionen auf diesem Hintergrund ablehnten. Erst mit der Wahl von Papst Pius X. 1903 wurde diesem mit viel Polemik und Erbitterung geführten Streit ein Ende gesetzt, indem der Papst eine neue Edition, die *Editio Vaticana*, in Auftrag gab, die auf den Erkenntnissen von Solesmes aufgebaut war, und auf deren Grundlage heute noch Choral gesungen wird. Da in dieser Auseinandersetzung argumentativ Wissenschaft (authentische Melodien) und Praxis (einheitlich, leicht singbar) kombiniert mit kirchlichen Interessen (approbiert, offiziell, authentisch römisch) vermischt wurden, konnte dies letztendlich nur zu Spannungen der einzelnen Interessensgruppen führen. Die Choralwissenschaft konnte sich allerdings erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von rein kirchlichen Interessen emanzipieren. Wichtige Bereiche der Chorforschung wie die gregorianische Semiologie sind aber

² Raphael Molitor, *Die Nachtridentinische Choralreform zu Rom*, 2 Bde, Leipzig, Leukart, 1901, 1902 (Reprint: Hildesheim, Olms, 1967). Eine zusammenfassende Einführung in die Entstehungsgeschichte und eine Analyse dieser Ausgabe bietet Giacomo Baroffio, *Editio Medicea und Editio Vaticana: Beziehungen und Unterschiede im Spannungsfeld zwischen Tradition und Erneuerung*, *Beiträge zur Gregorianik* 44 (2007), S. 87–110).

³ Nachzulesen bei Johannes Hoyer, *Der Priestermusiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Haberl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft*, Regensburg, Verlag des Vereins für Regensburger Bistumsgeschichte, 2005, besonders S. 177–232.

weiterhin in erster Linie an der Praxis ausgerichtet und für den Vollzug der Liturgie in der katholischen Kirche bestimmt.⁴

Wenden wir uns wieder der Interpretation mittelalterlicher Quellen zu. Diese musikalischen Denkmäler bieten besondere Probleme, weil sie gewisse Informationen, die uns heute in unseren Notationen selbstverständlich sind, nicht überliefern, wohl aber als selbstverständlich voraussetzen. Von unserem Standpunkt aus erscheint die mittelalterliche Notation ungenau und oft wenig informativ. Doch schließlich sind ja nicht wir die Adressaten der musikalischen Aufzeichnungen, sondern die jeweiligen Zeitgenossen der Autoren, denen diese Musik durch den täglichen Gebrauch geläufig war.

Aber auch im Mittelalter gab es für den Choral keine einheitliche Notation. Das Mittelalter ist ja keine einheitliche Epoche. Deduktionsschlüsse von einer Handschrift auf die andere müssen immer mit der gebotenen Vorsicht durchgeführt werden. Mit gleich aussehenden Zeichen und Symbolen können zu verschiedenen Zeiten und sogar in einer Epoche in verschiedenen Handschriften völlig verschiedene Dinge gemeint sein. Daher gilt heute für die Chorforschung, dass jede Quelle einzeln untersucht und analysiert werden muss. Als Beispiel nennen wir die Zeichen adiastematischer Notationen zu verschiedenen Zeiten. Episemata, die litterae significativae und die graphische Veränderung der Grundzeichen adiastematischer Neumen, die im 10. und 11. Jahrhundert eine rhythmische Differenzierung anzeigten, wurden im 12. Jahrhundert zur Bezeichnung von Halbtonschritten herangezogen.⁵

Abbildung 1

Salzburg, Stiftsbibliothek St. Peter, a IX 11, fol. 32v

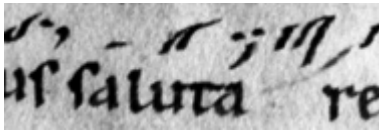
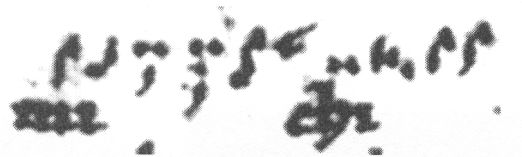


Abbildung 2

Rom, Bibl. Vat., Cod. Barb. lat. 559



Sowohl das Episem über (sa)-lu-(tare) des Graduale-Sequentiar aus dem Besitz der Petersfrauen in Abb. 1, als auch das „T“ in der Handschrift Barb. lat. 559 der Biblioteca Vaticana in Rom aus Lyon,⁶ beide in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden, zeigen einen Halbtonschritt und keine rhythmische Differenzierung an.

Die Entstehung früher Choralnotationen erfolgt auf einem Hintergrund, der dem unserer Notenschrift ganz entgegengesetzt ist. Der wesentliche Unterschied zu unserer

⁴ Zu diesem Thema siehe: Stefan Engels, Gregorianische Semiologie als musikwissenschaftliche Disziplin, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 89 (2005), S. 7–27.

⁵ Näheres dazu in Stefan Engels, Die Notation des Millstätter Sakramentars, *De musica disserenda* 4/1 (2008), S. 47–60.

⁶ Stefan Engels, Die Bedeutung der Buchstaben im Cod. Barb. Lat. 559 (XII.2) der Bibliotheca Vaticana, *Cantus Planus, Papers Read at the 6th Meeting, Eger, Hungary, 1993*, hrsg. von László Dobszay, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1995, S. 187–203.

Auffassung von Notation liegt im Sinn: in der Regel sind diese Notationen nicht präskriptiv sondern deskriptiv aufzufassen, das heißt der Schreiber notiert nicht das, was der Interpret singen soll, sondern was in seinem Umkreis gesungen worden ist, er zeichnet also auf, was er hört. Dies bedeutet für die Interpretation einen großen Unterschied. Die Neumennotation ist als Beschreibung des Ist-Zustandes und nicht als Singanweisung zu verstehen. Erst durch das Abreißen der Tradition findet hier ein Paradigmenwechsel statt, und erst ab diesem Zeitpunkt sind deskriptive Notationen als präskriptiv oder normativ aufzufassen.

Was mit der Interpretation deskriptiver Notationen gemeint ist, sei an einem Beispiel erläutert. Beim Trigon stehen die ersten beiden Noten eigentlich auf der gleichen Tonhöhe. Vergleicht man nun gleiche Melodien an verschiedenen Stellen innerhalb einer Handschrift, oder das gleiche Stück in verschiedenen Handschriften, so stellt man fest: die Puncta eines Trigon können einerseits durch eine Bivirga ersetzt werden (also zwei Töne auf gleicher Tonhöhe), so beim Trigon subpuncte in Abb. 3, andererseits aber die drei Puncta auch durch einen Torculus (also Tiefton-Hochton-Tiefton, die ersten beiden Töne stehen dann nicht auf gleicher Höhe), meist mit angezeigtem Halbtonintervall am Beginn, wie in Abb. 4.

Die falsche Frage wäre hier: Was wird mir als Interpretieren mit diesen Zeichen aufgetragen zu singen? Richtig ist: Was müssen die Schreiber gehört haben, dass sie diese Tonfolge entweder als auf gleicher Tonhöhe stehend oder aber als Halbtonschritt wahrgenommen haben? Vielleicht ein unbestimmtes Intervall oder einen Viertelton?

Melodien auf Linien können in unterschiedlichen Versionen überliefert sein. Hier gilt es für den Praktiker, jene melodische Variante zu wählen, die seinen Intentionen am ehesten entspricht. Für Choral­sänger, die den Choral auf der Grundlage der Semiologie praktizieren, wird dies die älteste erreichbare oder restituierbare Melodie sein. Bei spätmittelalterlichen Liedern werden möglicherweise andere Gesichtspunkte, etwa die Herkunft eines Stückes, im Vordergrund stehen. Fragen ähnlicher Art ergeben sich in Bezug auf den Rhythmus der Gesänge. Da sich der Rhythmus der Choralmelodien aus dem Sprachrhythmus ergibt, bzw. sich von diesem ableiten lässt, hat die Choralnotation niemals eindeutige rhythmische Komponente in unserem Sinne entwickelt. Als durch die Entwicklung der Mehrstimmigkeit eine eindeutige rhythmische Darstellung notwendig wurde, behalf man sich in den frühen Notationen damit, Noten in bestimmter Weise zu gruppieren, um bestimmte rhythmische Muster („modi“) zu definieren. Auf diese Weise entstand die Modalnotation, die in weiterer Folge durch Teilung der Einzelnoten in Zweier- oder Dreiergruppen divisive Rhythmen darstellen konnte und so zur Mensuralnotation wurde, aus der sich schließlich unsere heute gebräuchliche Notenschrift entwickelte. Die Choralnotation auf Linien kennt eine solche rhythmische Unterteilung nicht. Nicht nur Melodien des Chorals, sondern auch die Lieder der Troubadours, Trouvères und Minnesänger werden in der Regel einstimmig und ohne genaue rhythmische und andere aufführungsrelevante Angaben überliefert. Das führte um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu einer eigentümlichen gleichförmigen Interpretation, in der jeder Note der gleiche Wert zugeteilt wurde, weil eben der Notation keine besonderen Angaben zu entnehmen waren, eine Betrachtungsweise, die noch heute die Ausführung des Gregorianischen Chorals unbewusst mitprägt.

Abbildung 3

Verschiedene Neumenzeichen über der gleichen Melodie bei verschiedenen Stücken im Antiphonar von St. Peter in Salzburg, A-Wn 2700

GRADUALIA, 2.TON


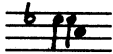
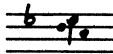
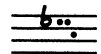










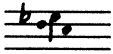

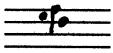
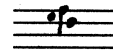
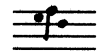

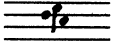
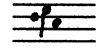

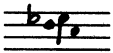
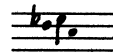
Tollite portas	p	∴	𐌹𐌺𐌰	𐌹𐌺𐌰	𐌹𐌺𐌰
A summo celo	!		𐌹𐌺𐌰	𐌹𐌺𐌰	𐌹𐌺𐌰
In sole	!		𐌹𐌺𐌰	_____	_____
Domine deus virtutum	𐌹		𐌹𐌺𐌰	_____	_____
Excita domine	!		𐌹𐌺𐌰	_____	_____
Hodie scietis	!		𐌹𐌺𐌰	𐌹𐌺𐌰	𐌹𐌺𐌰
Iustus ut palma	𐌹	∴	𐌹𐌺𐌰	_____	_____
Editio Vaticana					

𐌹𐌺𐌰	𐌹	𐌹	𐌹	𐌹	
_____	𐌹	𐌹	𐌹	𐌹	
_____	𐌹	𐌹	𐌹	𐌹	
_____	_____	_____	_____	_____	_____
𐌹𐌺𐌰		∴	𐌹𐌺𐌰	𐌹𐌺𐌰	
_____	_____	∴	𐌹𐌺𐌰	𐌹𐌺𐌰	
∴	𐌹𐌺𐌰	𐌹	𐌹	𐌹	

Wir wissen nur wenig über die Art der Ausführung der einzelnen Gesänge, über die Rhythmik, über Freiräume bei der Ausführung, respektive die Möglichkeiten der Improvisation, über die Qualität der Gesangsausbildung und der Stimmtechnik, über

Abbildung 4

Ersatz des Trigon durch andere Zeichen in verschiedenen Handschriften, bzw. Drucken

				
Antiphonar von St. Peter				
		(Allelu) - ia	(ibi) - mus	(hierusa) - lem
Graduale der Petersfrauen clm 11004				
				
St. Peter a IV14				
Graz 807				
Graduale Pataviense 1511				
Editio Vaticana				
		(Allelu) - ja	(ibi) - mus	(Jerusa) - lem

die Textaussprache oder die Intonation etc. Haben beispielsweise die Sänger bei der Interpretation ihrer Gesänge die Größe und Beschaffenheit des Raumes berücksichtigt? Inwieweit dürfen wir unsere Hörgewohnheiten und Hörerwartungen einbringen, inwieweit dürfen wir es nicht? Hörgewohnheiten und Hörerwartungen können im Mittelalter ja nicht die gleichen wie heute gewesen sein. Intonationsreinheit zum Beispiel steht nur innerhalb eines bestimmten Systems zur Diskussion. Selbst wenn es gelänge, die Aufführungspraxis der liturgischen Gesänge vollständig zu erschließen und genau zu interpretieren, würden wir auf dem soziokulturellen Hintergrund unserer Herkunft diese Musik in einer völlig anderen Weise wahrnehmen, als dies den mittelalterlichen Menschen möglich war. Was wir etwa als „mystisch“ empfinden, muss man im Mittelalter nicht auch so empfunden haben. Wenn wir die lateinische Sprache als exotisch und geheimnisvoll wahrnehmen, so dürfen wir nicht vergessen, dass diese Sprache im Mittelalter unter den Gebildeten die übliche Verkehrssprache war, also nicht als etwas Außergewöhnliches empfunden wurde. Wir müssen also das mittelalterliche Empfinden und die Mentalität der damaligen Menschen lernen wie eine Fremdsprache, um sie zu verstehen. Sonst kommen wir über eine

oberflächliche ästhetische Betrachtungsweise nicht hinaus. Man kann also mittelalterliche Musik, wie etwa den Gregorianischen Choral in die Gegenwart gleichsam transponieren und dem heutigen Hörverständnis anpassen, man kann aber auch versuchen, die Musik aus der Zeit ihrer Entstehung heraus zu begreifen. Beides ist möglich.

Notenschriften werden zunächst zu dem Zweck entwickelt, eine bestimmte Art von Musik zu notieren. Nur für diese spezielle Musik ist eine Notation optimal geeignet, für andere Musikgattungen nicht. So ist auch der mittelalterliche Schreiber mit Problemen konfrontiert, wenn er außerhalb des Gregorianischen Chorals Musik, etwa Tropen, Sequenzen oder gar weltliche Lieder mit Choralnotation notieren will, für welche diese nicht gedacht und daher auch nicht geeignet ist. Kodifiziert wird in erster Linie etwas, was in Vergessenheit zu geraten droht. Bei liturgischen Büchern aber dient die Aufzeichnung einer Liturgie und liturgischer Melodien in einem Buch dazu, die Rechtmäßigkeit des in einer Kirche praktizierten Ritus zu dokumentieren. Die in der Sakristei oder an einem sonstigen besonderen Platz aufbewahrten Liturgika sind also nicht in erster Linie für die praktische Ausführung gedacht, sondern zum überprüfenden Nachschlagen.

Wer denkt, aus dem Studium der Musiktheoretiker Hilfen für die Aufführungspraxis zu erhalten, wird enttäuscht sein.⁷ Im Mittelalter gab es eine deutliche Trennung zwischen dem Musiktheoretiker („musicus“) und dem praktischen Musiker („cantor“). Musiktheoretische Schriften der frühen Zeit beschäftigen sich eher mit dem antiken musiktheoretischen Erbe, wie es durch die fünf Bücher „*De institutione musica*“ des Boethius (um 480–524), den sechs Büchern „*De musica*“ des hl. Augustinus (entstanden zwischen 387 und 389), sowie den Werken von Cassiodorus (um 490–um 583) und Martianus Capella (5. Jh.) vermittelt worden war, einer Musiktheorie, die sich jedoch auf die antike Musikpraxis bezog und sich auf den liturgischen Gesang, den Gregorianischen Choral nur bedingt anwenden ließ. Die *ars musica* galt als mathematische Disziplin und neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie als Teil des Quadriviums, ein großteils spekulativer Bereich der Philosophie, der mit der tatsächlichen Musikausübung kaum in Zusammenhang stand. Daher ist es auch nur bedingt möglich aus frühen musiktheoretischen Schriften Rückschlüsse auf die musikalische Praxis zu ziehen. Brauchbare Anhaltspunkte für die Interpretation der Musik an sich sind dort rar. Eine Ausnahme bilden etwa die Lehrschriften zum organalen Singen, also zum Singen archaischer Mehrstimmigkeit, wie die *Musica enchiriadis* aus dem 9. Jahrhundert, die einige Beispiele enthält, wie eine zweite Stimme zu einer ersten (improvisatorisch) hinzuzufügen ist. Die Textsilben werden dabei auf Linien geschrieben. Diese werden mit Symbolen gekennzeichnet, den so genannten Dasiazeichen. Diese Dasia-Notation war aber nicht für praktische Zwecke, sondern lediglich zur Veranschaulichung von Tonbeispielen in theoretischen Traktaten gedacht. Theoretiker, die gleichzeitig auch als praktische Musiker hervortraten, sind selten, doch haben diese die musikalische Praxis dann auch entscheidend geformt. Der bedeutendste Musiktheoretiker des Mittelalters war gleichzeitig ein

⁷ Michel Huglo, Charles M. Atkinson, Christian Meyer, Karlheinz Schlager, Nancy Phillips, *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, *Geschichte der Musiktheorie*, Bd 4, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 2000.

Praktiker und Musikpädagoge, nämlich Guido von Arezzo.⁸ Er wurde wahrscheinlich um das Jahr 992 geboren; der Höhepunkt seines Wirkens fällt in die Jahre zwischen 1020 und 1035. Ursprünglich war er wohl Benediktinermönch oder zumindest Klosterschüler in der Abtei Pomposa an der adriatischen Küste in Mittelitalien. Ab 1023 oder kurz danach finden wir Guido als Lehrer der Kathedralschule von Arezzo. Dort verfasste er seinen *Micrologus*, der eine der zentralen musiktheoretischen Schriften des Mittelalters werden sollte. Alle seine Bemühungen waren stets darauf ausgerichtet, die Kenntnisse der Theorie der Praxis dienstbar zu machen. Guido war in erster Linie Gesangspädagoge und Lehrer. Aus diesem Grund entwickelte er die Notation auf Linien. Notationen auf Linien gab es schon vor Guido, denn im Laufe des 11. und 12. Jahrhunderts wurde zunehmend mehr Wert auf eine schriftliche Aufzeichnung einer exakten Melodie gelegt. Zu diesen Notationen gehörte die erwähnte Dasianotation. In der Aquitanischen Neumennotation, die in Südfrankreich verwendet wurde, zog man eine Orientierungslinie, deren Lage vom jeweiligen Modus des Gesanges abhängig war. Guido selbst verwendete zunächst eine bei den Musiktheoretikern durchaus übliche Buchstabennotation: Über den Text werden die einzelnen Töne der Tonreihe mit den dazu gehörigen Buchstaben geschrieben. Doch weder die Neumennotationen, noch die Buchstabennotation oder gar die Dasia-Notation waren letztendlich zur Niederschrift größerer Musikstücke in der Praxis brauchbar. Guidos Leistung bestand darin, eine Notation zu entwerfen, deren einzelne Linien den Abstand einer Terz bezeichneten. Noten können also auf oder zwischen den Linien stehen. Die Position der Halbtöne wird durch Schlüsselbuchstaben eindeutig definiert. Zur besseren Lesbarkeit wurden einzelne Linien eingefärbt: die F-Linie rot, die C-Linien gelb. Seltener findet man auch noch die grüne G-Linie. Jeder Ton ist nun eindeutig festgelegt und – genau das ist für die Entwicklung der Mehrstimmigkeit von größter Wichtigkeit – man kann auf diesem System mehrere Stimmen unter- bzw. übereinander schreiben, das heißt, es ist erstmals möglich, mehrere Töne optisch als gleichzeitig erklingend erkennbar zu machen. Erst durch Guidos Liniensystem wurde es möglich, neue Kompositionen auf dem Beschreibstoff (Pergament, später Papier) zu entwerfen und Musikern vorzulegen. Erst jetzt war man in der Lage, auch komplizierte Melodien zu dokumentieren und für die Menschen außerhalb des Gesichtskreises des Komponisten – in räumlicher und zeitlicher Hinsicht – festzuhalten.

Wichtig für die Aufführungspraxis mittelalterlicher Musik ist auch Guidos Lehre von der Erfindung einer zweiten Stimme. In Kapitel 18 des *Micrologus* beschreibt er das Verfahren, zu einer Chormelodie nach bestimmten Regeln eine zweite Stimme („*Diaphonia*“ oder „*Organum*“) zu setzen. Bei Passagen im Choral, die zwei Kantoren zugewiesen waren, konnte der eine die Chormelodie vortragen, der andere jedoch im Verfahren Note gegen Note eine zweite Stimme (*Organum*) improvisieren. Dies galt als Ornament, als Verzierung der Hauptmelodie. Die Organalstimme liegt unter der Hauptstimme. Sie wird möglichst in parallelen Quartan geführt. Verbotene Zusammenklänge sind die kleine Sekund und Intervalle, die größer als eine Quart sind.

⁸ Stefan Engels, Guido von Arezzo, *Künstler, Dichter, Gelehrte*, hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich, *Mittelalter-Mythen* 4, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2005, S. 115–132.

Schließt der Cantus (die Hauptstimme) in E, D oder C, darf die Organalstimme nicht unter C gehen (Grenzton, „vis organi“). Weitere Grenzöne sind F und G. Die Grenzöne können innerhalb eines Stückes wechseln. Bei einer Unterschreitung des Grenztones durch die Hauptstimme kann die Organalstimme auf dem Grenzton verharren („organum suspensum“, „aufgehängtes Organum“). Abschnittsschlüsse sollen im Einklang enden, der möglichst in Gegenbewegung („occursus“) erreicht wird. Bei Schlüssen auf F ist auch die Quart, also das C, als Schlussston möglich. Guido demonstriert dieses Verfahren anhand der Antiphon „O sapientia“, aber man kann dafür jede beliebige Melodie verwenden, etwa die Melodie zur Antiphon „Domine Deus“, der ersten Antiphon zu den Laudes am Palmsonntag (Abb. 5).

Abbildung 5

Do - mi - nus De - us au - xi - li - a - tor me - us:

et id - e - o non sum con - fu - sus.

Do - mi - nus De - us au - xi - li - a - tor me - us:

et id - e - o non sum con - fu - sus.

Auch die Notation auf Linien entwickelte sich in den einzelnen Regionen verschieden. Die wichtigsten Notationsformen sind einerseits die vorzugsweise in romanischen Ländern benützte Quadratnotation, deren Grundzeichen Quadrate sind und die auch heute noch in den offiziellen liturgischen Büchern verwendet wird, andererseits die im ostfränkischen Raum in der Regel benützte Gotische Notation mit Rhomben als Grundzeichen, die sich aus den lothringischen Neumen entwickelte.⁹ Daneben gibt es eine Unzahl anderer Notationsformen auf Linien mit unterschiedlicher Ausprägung. Die Übernahme dieser Notation, die letztlich auf dem von den mittelalterlichen Musiktheoretikern nach antiken Vorgaben entwickelten Tonsystem beruhte, war nicht überall selbstverständlich, vor allem dort nicht, wo Melodien bewahrt werden sollten, die aus diesem Tonsystem aufgrund ihrer chromatischen oder vielleicht sogar ekmelischen Struktur herausfielen.

⁹ Die aus den deutschen Neumen entstandene „Hufnagelnotation“ hat sich der Gotischen Notation optisch weitgehend angenähert.

Zahlreiche Schreibschulen bewahrten die adiastematischen Neumenschriften bis in das 14. Jahrhundert.¹⁰ In dieser Zeit wurden Choralnotationen auf Linien nicht mehr nur für die Aufzeichnung gregorianischer Gesänge benützt, sondern für alle möglichen Arten einstimmiger geistlicher und weltlicher Musik, für die diese Notation letztendlich nicht gedacht war. Aber es gab nur diese, und so musste man versuchen, die dort gebräuchlichen Zeichen anzupassen, etwa rhythmische Gegebenheiten durch spezielle aus der polyphonen Musik entlehnte Notenformen zu ergänzen. So entwickelte sich im 16. Jahrhundert die so genannte „semimensurale“ Notation zur Unterscheidung von langen und kurzen Notenwerten, in der Regel im Verhältnis 1:2. Man verwendete dazu Zeichen aus der Mensuralnotation, die man vereinfacht in die Choralnotation einführte. Bei den folgenden Beispielen aus Salzburger Handschriften stehen Rhomben für kurze Noten, Quadrate (mit oder ohne Cauda) für Noten von doppelter Zeitdauer. Es handelt sich um ein Salve Regina im E-Modus (Abb. 6) und um den Adventhymnus „Conditor alme siderum“ (Abb. 7), der im so genannten „Ambrosianischen Dimeter“ geschrieben steht (x — ◡ — x — ◡ — für je vier Zeilen).

Abbildung 6

Michaelbeuern, Man. Cart. 1, fol. 70v

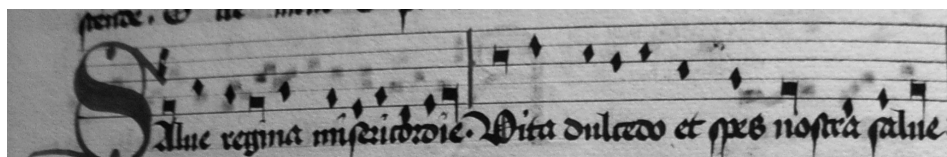


Abbildung 7

Stiftsbibl. St. Peter in Salzburg, Cod. a XII 24, fol.190



¹⁰ So zum Beispiel eine Handschrift aus Kremsmünster. Siehe: Stefan Engels, Ein Graduale des 14. Jahrhunderts als junger Zeuge einer alten Notenschrift. Die Handschrift clm 15730 der Bayerischen Staatsbibliothek, *Miscellanea Musicae, Rudolf Flotzinger zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Werner Jauk, *Musicologica Austriaca* 18, Wien, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1999, S. 69–91.

Schließlich kann die Interpretation eines liturgischen Gesanges durch gattungsgeschichtliche oder liturgiegeschichtliche Kenntnisse erhellt werden, wie folgendes Beispiel zeigt: Im Jahre 1575 erschien in Dillingen bei Sebaldus Mayer ein zweibändiges Salzburger Rituale, die „Libri agendorum“. Diese beiden Bände sind für uns deshalb wichtig, weil sie wesentliche Gesänge des mittelalterlichen Salzburger Ritus in relativ gut lesbarem Notendruck wiedergeben. So endet die feierliche Antiphon „Cum rex gloriae“ für die Prozession am Ostersonntag mit einem langen Allelujamelisma. Dieses wird in den „Libri agendorum“ von einem syllabischen Gesang (Alle Dei filius) gefolgt, das zunächst in keinem Zusammenhang mit dem vorigen Stück zu stehen scheint (Abb. 8).

Abbildung 8

276 Processio

es spes de spe ra tis magna

confolati o in tormen-

tis. Al le-

luia.

A lle Dei fili us ab hofte super bif-
fimo

indie Pascha. 277

fimo refurgens à mor te. Delens

Euæ cul pam latronem ferò flebi-

lem coniunctum be a tif sima

perdu xit ad regna. Quo iturus

e rat, Petrum cum cæte ris vifitat,

In Wirklichkeit handelt es sich aber bei dem syllabischen Stück um eine Gegenstimme zum Allelujamelisma,¹¹ wie es auch in anderen Handschriften überliefert ist,¹² und entpuppt sich auf diese Weise zu einem mehrstimmigen und textierten Tropus dieses Melisma (Abb. 9).

Aus dem eben Gesagten geht hervor, dass eine Benutzung mittelalterlicher Quellen für die Praxis in jedem Fall eine Bearbeitung voraussetzt.¹³ Die Verbindung von Wissenschaft

¹¹ Stefan Engels, Versteckte Polyphonie in einem Salzburger Rituale, *Slovenská Hudba* 3–4 (1996), S. 331–337.

¹² Zum Beispiel in Melk, Cod. 950, f. 246v/247r, vgl. Kurt von Fischer, *Handschriften mit mehrstimmiger Musik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts*, RISM B IV³, hrsg. von Max Lütolf, München, Duisburg, G. Henle, 1972, S. 91. Nach diesem kann die Unterstimme rekonstruiert werden.

¹³ Vgl. hierzu: Stefan Engels, Von der Schrift zum Klang. Die geistlichen Lieder der Mondsee-Wiener Liederhandschrift und die mittelalterliche Salzburger Liturgie, *Wiener Quellen der*

Abbildung 9

The image shows three staves of medieval square notation. The first staff has the lyrics 'Al - le ...'. The second staff has the lyrics 'Al - le De-i fi-li-us ab hos-te su-per-bis-si-mo...'. The third staff also has the lyrics 'Al - le De-i fi-li-us ab hos-te su-per-bis-si-mo...' and includes a second line of notation below it, which appears to be a different version or continuation of the melody, featuring some sharp signs.

und Praxis, also die Umwandlung von wissenschaftlicher Erkenntnis in klingende Realität, erfolgt über drei Schritte:

- 1. Rekonstruktion, Restitution.** Zunächst muss eine wissenschaftliche Edition der Quelle der Lesarten und aller sonstigen wissenschaftlichen Informationen erfolgen. In welcher Form eine Übertragung der Noten etwa in Quadratnotation, in moderner Notation oder auf andere Weise geschieht, muss je nach der Quelle eigens entschieden werden.
- 2. Interpretation (praktische Edition).** Aus einer wissenschaftlichen Edition kann man für gewöhnlich nicht singen oder musizieren. Wissenschaftliche Editionen geben ja nur die Quellen an sich wieder. Für die klangliche Realisation bietet sich jedoch ein weiter Spielraum, der aus dem Notenbild einer wissenschaftlichen Edition nicht hervorgehen kann. Die Herausgeber praktischer Editionen geben den Ausführenden daher Hilfestellungen in Form von Musizieranweisungen, wie zum Beispiel die genaue Festlegung von Melodie und Rhythmus, das Einfügen dynamischer Zeichen und aufführungspraktische Hinweise. Die praktische Edition ist also bereits eine Interpretation, die eine von mehreren Möglichkeiten der Realisation festlegt.
- 3. Präsentation (Ausführung).** Am Schluss dieser Reihe steht die eigentliche klangliche Realisation mit ihrer ganzen Bandbreite interpretatorischer Möglichkeiten gemäß den Fähigkeiten der Ausführenden und die Rezeption durch die Zuhörer.

Eine durchgehende Tradition des Choralgesanges gibt es nicht. Niemand kann verbindlich sagen, wie die uns vorliegende Notation zu lesen ist und wie man sie in richtiger

älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht, hrsg. von Birgin Lodes, Tutzing, Schneider, 2007, S. 257–286.

Weise ausführt. Nur ein sorgfältiges und umfangreiches Studium der mittelalterlichen Quellen kann uns in die Lage versetzen, diese Musik einerseits im Sinne ihrer Erfinder und andererseits im Sinne ihrer Interpreten zu verschiedenen Zeiten des Mittelalters zum Klingen zu bringen.

TIPI SREDNJEVEŠKIH GLASBENIH PISAV IN NJIHOV POMEN PRI GLASBENEM INTERPRETIRANJU ENOGLASNIH SPEVOV

Povzetek

Glasbeni zgodovinarji obravnavajo vire pogosto povsem drugače kot jih interpretirajo glasbeniki izvajalci. Vendar so oboji odvisni drug od drugega. Povezava znanosti in prakse, tj. pretvorba znanstvenega spoznanja v zvenco resničnost, poteka preko treh korakov:

- rekonstruiranje, obnavljanje (znanstveno transkribiranje),
- interpretiranje (izvajanju namenjena izdaja),
- predstavitev (izvedba).

Katere informacije, pomembne za interpretiranje, nam nudijo srednjeveški viri? Srednjeveški notatorji so zapisovali v prvi vrsti to, kar se jim je zdelo pomembno, kar pa je bilo samo po sebi umevno, so radi opuščali. Ker sami pogosto niso bili skladatelji glasbe, ki so jo zapisovali, moramo dodatno ločiti med deskriptivno in normativno notacijo.

Adiastematski nevmatski znaki najstarejših rokopisov 10. in 11. stol. komaj vsebujejo informacije glede tonske višine, pač pa mestoma zelo natančne navedbe glede ritmičnega oblikovanja. Nasprotno pa podobno izgledajoče nevmne od 12. stol. dalje krčijo ritmične informacije, zato pa vključujejo pogoste namige glede pojavljanja poltonov. Notacijski tipi, ki se poslužujejo črtovja, so glede tonskih višin nedvoumni; vendar je privzetje črtovja na osnovi pravil glasbene teorije privedlo do tega, da so bili opuščeni vsi dotlej obstoječi toni zunaj diatonične vrste. Ritmične navedbe so komaj še prisotne.

Navedeni tipi notacij so nastali za liturgično petje zahodnoevropskega bogoslužja, za gregorijanski koral. Ko pa je bila tovrstna notacija uporabljena za drugo enoglasno glasbo, kot za pesmi trubadurjev in truverjev, za minnelied in meistersang, ni mogla podati tam prisotnih ritmičnih značilnosti. Zato so se razvili dodatni znaki v smislu t. i. semimenzuralne notacije z elementi iz ritmično jasno definirane menzuralne notacije.

Kar zadeva večglasje, je treba omeniti, da je prvotno veljalo za zvrst tropiranja enoglasne melodije, ki se ni posebej zapisovalo. Vendar imamo občasno tudi v zapisu enoglasja namige na večglasno izvajanje, ko se npr. namesto prvotne melodije notira njen protiglas.

THE HORIZONTAL SPACING OF MUSICAL SYMBOLS: A BRIEF HISTORICAL OVERVIEW

MICHAEL TALBOT
University of Liverpool

Izvleček: V obdobju, ki zajema približno zadnjih 350 let, se je horizontalno razporejanje notnih znakov in pavz spremenilo. Način, pri katerem prevladuje načelo enakomerne razporeditve simbolov (najbolj ekonomičen način z ozirom na prostor), je zamenjal drugi, kjer je odločilno natančno vertikalno podpisovanje glasbeno sovpadajočih simbolov, v manjši meri pa prenos časovnega trajanja na horizontalo. Referat preiskuje razlog za spremembo in nekatere od njenih učinkov.

Ključne besede: notacija, glasbeni čas, pojmovanje glasbe

Abstract: Over the last 350 years or so the horizontal spacing of notes and rests has moved from a situation where the principle of equidistance between symbols (the most economical of space) is dominant to one in which the precise vertical alignment of musically coincident symbols and, to a smaller extent, the translation of temporal duration into horizontal distance is observed. The paper examines the reason for the change and some of its effects.

Keywords: notation, musical time, perception/conception of music

Like words on a page, the musical notes of a staff or a system proceed from left to right, continuing below on a new line when the right-hand margin is reached – and so it has always been, from the very beginning of staff notation. However, the notation of music differs from that of words in that it has to convey mathematically precise quantities. The pitch of individual notes is given its exact value by heighting, with the aid of staff lines and leger lines. The duration of individual notes is expressed primarily via a wide choice of symbols, which are differentiated through the presence or absence of a stem, the filling in or leaving void of the note-head, the presence or absence of one or more flags or beams, the presence or absence of figures (such as “3” for a triplet group) indicating a pattern of division, and so on. However, there is – at least, potentially – a subsidiary, even if less exact, means of conveying duration, which is by varying horizontal spacing. The mechanism is obvious: the horizontal space between one note and the next is in approximate proportion to the duration of the first note. Only by applying this principle is it possible, in a score, to ensure that any two notes struck together are in perfect (or near-perfect) vertical alignment. Even when we play from a single line on a single staff, the relationship of duration and horizontal space is maintained, albeit less strictly and sometimes only in token fashion.

Nowadays, we take for granted that this vertical alignment and differentiated horizontal spacing will exist: we see it in all modern printed music, and the programs for music notation on computers build it into their default settings. When we learn to notate music in manuscript, even if there is little explicit mention of the two cardinal rules for inter-note spacing (that notes struck together are aligned vertically and that the space left after a note reflects its value), we imbibe and reproduce it.¹

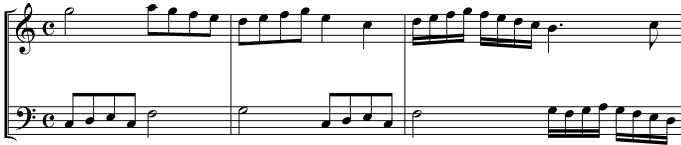
However, the modern rules for inter-note spacing are not essential in the way in which those for the form of symbol used are. A score with random, chaotic spacing between notes would still be an intelligible and possible, however inconvenient, vehicle for performance. And there are two respects in which the principle of *differentiated* horizontal spacing is inferior to a universally practised earlier system, the subject of this paper, based on *equidistant* spacing.

In the first instance, differentiated spacing is wasteful of paper (or, going back in time, of parchment). Example 1 shows this clearly. Example 1a adopts differentiated spacing, while Example 1b practises equidistant spacing, with much gain in compactness. If paper or parchment is a precious commodity, the less space consumed, the better. To put it brutally: blank portions of staff are a luxury that costs money.

Example 1

Differentiated and equidistant spacing compared

(a) Differentiated spacing



(b) Equidistant spacing



In the second instance, the result of differentiated spacing is less attractive to look at than that of equidistant spacing. Our modern attitude to standard musical notation (I am not speaking of innovative notations that employ graphics) is pragmatic, not aesthetic. However, a mentality that rejoices in decorated capitals and marginal illustrations is likely to be more receptive to the aesthetic aspect of a score, and so we find it in the

¹ At least, we do if we are competent musical scribes. The author has much experience of a stubborn minority of composition and harmony students who fail to implement the two rules.

pre-modern and even the early modern period. Where we care about *durations*, and regard the beginnings and endings of notes as fundamentally different (as they indeed are acoustically, given the phenomena of attack and decay), Medieval and Renaissance minds were more exercised by *proportions*. Whereas a duration is dynamic by nature, a proportion is static. If what matters most about notes and rests is their value *per se*, then it may seem logical to space them as evenly as one does when writing a numerical series such as 1, 3, 5, 7, 11, 7, 5, 3, 1. The interest of many Medieval composers in symmetrical, sometimes palindromic,² structures is very much in keeping with the idea that the passage of the reader's eye from left to right, moving steadily down the page, is not mainly, or only, a process charting the music's movement through time: it is also a conventional way of taking in a visual design in which, as in an architect's plan, there is certainly a "left" and a "right" (corresponding to "before" and "after") – but the left-to-right relationship is not regarded as *wholly* different in kind from the right-to-left relationship. In that perspective, it makes sense to locate a note or rest horizontally at its mid-sounding-point (or "mid-non-sounding –point" in the case of the latter!) rather than at the point of attack.³ This contrasts with the practice of modern notation, where it is specifically and solely the point of attack that governs the position of a note. Of course, once the space on either side of *one* individual symbol is equalized, one cannot but equalize the spaces between *all* symbols, irrespective of the different durations that they convey. The fact that in earlier notational practice stems ascend or descend from the *centre* of the note-head – a feature that in the case of music printed from movable type persists until late in the eighteenth century – seems to symbolize the Janus-like, free-standing character of the musical note. Conversely, placing the stem *to one side* of the note-head and beaming together consecutive short notes – both of these being practices that originated in handwritten music and were only later, following the introduction of engraving, adopted by printed music – produce a more dynamic visual effect that reflects and reinforces both the non-symmetrical character of the single note (as an acoustic phenomenon) and an awareness of how short notes combine to make up larger units.

Another difference is that in the older conception, musical time is something constructed "from the bottom up" by the notes and rests themselves. In the newer conception, it is more a prefabricated, empty grid into which the notes and rests have to be fitted. (Here, one could draw a parallel with the evolution of harmony. Before the eighteenth century harmony is conceived intervallically, the chord being merely the objective product of combinations of intervals. In modern harmony, the chord has an "ideal" structure to which the possibly divergent "real" structure has to be related, and it is no longer an absurdity to conceive of, for example, a dominant seventh chord lacking its root.) This concept of an invisible grid, already implied at an only slightly higher structural level by the presence of regular barring, encourages a more exact approach to horizontal placement.

The transition from equidistant to differentiated spacing did not take place quickly, consistently or uniformly, and it would require prolonged investigation and detailed study to describe its progress accurately. What is certain is that in 1650 it was not far advanced

² As in Guillaume de Machaut's *Ma fin est mon commencement*.

³ As, of course, happens today for the whole-bar (semibreve) rest.

but by 1800 had been largely completed. The relatively late date that I give for its universal adoption may come as a surprise. It certainly qualifies the rather too vague, and I think in part misleading, information given by Emanuel Winternitz in one of the rare passages in musicography to deal with the matter. Winternitz writes:

[...] Since the establishment of the modern score towards the end of the sixteenth century, score writing has come to employ in addition a more or less approximate representation of time lengths in terms of space lengths. Whenever corresponding bars in the different staves have notes of unequal time values, an arrangement is inevitable in which, say, the span covered by a half-note is twice the length of two quarter-notes and four times that of four eighth-notes.⁴

The remarkable fact is that that the adoption of notation in score as a primary medium of musical notation (scores had already been used as aids to composition and for didactic purposes for a very long time!) and the use of the barline, eventually taken over also for the notation of individual parts, did not immediately make the principle of equidistance obsolete, even though they undermined it and contributed in the long run to its supersession. There is nothing “inevitable” about the association of a score containing barlines with differentiated spacing: it coexisted, albeit uneasily, with equidistant spacing for literally centuries. Moreover, Winternitz is far too mechanical about his proportions: in practice, the space between two minims may easily be either less or more than that between two crotchets, even if he is not incorrect in proposing this ratio as a benchmark.

One may view the evolution of horizontal spacing in the period 1600–1900 as a kind of tussle between competing priorities. Favouring equidistant spacing were visual elegance and economy of paper use. Favouring differentiated spacing were the interests of the player and student of polyphonic music who needed, especially when sight-reading, to be able to assimilate and co-ordinate durations accurately – often without the time to “count” all note-values systematically. It is no accident that the first musical autographs in Winternitz’s anthology to exhibit an almost perfectly executed differentiated spacing are keyboard works, by Froberger (Plates 11–13). As Plate 12 shows, even when barlines are infrequent, it is possible to maintain perfect temporal alignment between all parts and staves. Predictably, Winternitz’s specimens of keyboard music by J. S. Bach (Plates 26–29) exhibit the same modern-looking spacing. To illustrate the more conservative approach, we can take the manuscript score of Vivaldi’s “Manchester” Sonatas for violin and bass, contemporary with the Bach pieces, where equidistant spacing remains the dominant principle.⁵ In the *Corrente* of the second sonata it is noticeable how each staff adheres to its own spacing logic independently of what the other is doing: in the many instances where each part ends the bar with three quavers, these are never given an exact vertical alignment.

⁴ Emanuel Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, 2nd edn, 2 vols, New York, Dover Publications, 1965, vol. 1, p. 7.

⁵ Published in facsimile as Antonio Vivaldi, *Le 12 sonate “di Manchester”*, with an introduction by Michael Talbot, Florence, S.P.E.S., 2004. This manuscript is copied in the hand of Vivaldi’s father Giovanni Battista Vivaldi, with autograph corrections and additions by the composer.

Interestingly, published music – especially that printed from type rather than engraved – seems to have been more conservative in this respect than handwritten music. Here, we can see the combined effect of a wish to pack as many bars as possible into a system for the sake of economy and a fondness for the pleasing regularities of equidistant spacing. This can be illustrated from page 8 of a late edition in score by John Johnson (1740)⁶ of Corelli's trio sonatas Op. 2 (Figure 1). It is noteworthy that in the illustrated third movement of the second sonata, in 3/2 metre, the dotted semibreves, undotted semibreves and minims are predominantly spaced equidistantly within their respective staves, even though no saving of space results therefrom. In fact, the horizontal alignment of shorter note-values was widely treated in the eighteenth century as a higher priority than that of longer note values. In particular, there was a reluctance to place a white note (i.e., all note-values from a minim upwards) close to the preceding note or barline.

This preference for leaving considerable space before (as well as after) a white note persisted into the nineteenth century in the case of semibreves in common time, particularly when serving as pedal-notes in the bass. This is illustrated by *Prière du soir*, fifth of the 25 *Préludes* of C. V. Alkan, as published in Berlin by A. M. Schlesinger c. 1847, which places semibreves centrally within the common-time bar even when the staff they occupy is shared with other parts in shorter note-values. Well might a modern performer be misled into imagining that these centrally positioned semibreves were syncopated notes sounding on the second or third beat! And we are not free of the “centring” phenomenon even today, since breve and semibreve rests (the latter also used as whole-bar rests in most metres) retain the privilege of sitting in the middle of the bar, unlike minim and shorter rests. This persistence of this anomaly – a proud relic of a principle that once governed all notes and all rests – can perhaps be explained by the fact that such a rest is so much more visible if placed centrally. Because it represents silence, it cannot itself become misperformed through incorrect alignment, and because it occupies an entire bar, it cannot cause any adjacent note to be misperformed.

The persistence of the principle of equidistance today is also vestigially apparent in the case of separate parts extracted from a score. Here, unlike in the score itself, there are no other notes with which to make vertical alignment, and so the differentiation of horizontal spacing according to note-value can be relaxed – although rarely to the extent that, say, no more space is left after a minim than after a crotchet. The result is often a compromise lying about half-way between the perfect proportionality identified by Winternitz and perfect equidistance.

One curious by-product of the move, in the late eighteenth and nineteenth centuries, to a perfect vertical alignment of coincident sounds was that, for a time, the dot of addition was sometimes treated as an independent symbol in its own right, being placed exactly at the point where the added duration commenced. This is illustrated by Alkan's vocal quartet on the sacred Hebrew text *Etz chajjim hi*, as published in Paris by S. Naumbourg

⁶ Numbered 431 in William C. Smith and Charles Humphries, *A Bibliography of the Musical Works Published by the Firm of John Walsh during the years 1721–1766*, London, The Bibliographical Society, 1968.

Figure 1

Page 8 of John Johnson's edition of Corelli's *Sonate a tre*, Op. 2 (c. 1740)

Source: IMSLP (International Music Score Library Project)

The image displays a page of musical notation for a three-part sonata. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The first system is marked 'Adagio' and includes a large number '8' at the beginning. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first five systems are in 3/4 time and feature various fingerings and ornaments indicated by numbers and asterisks. The sixth system is marked 'Allegro' and 'Opera III.' and is in 6/8 time. The page concludes with a double bar line.

in 1847.⁷ The – to modern eyes – ludicrous gap between the note-head and the following dot did not, however, win favour, and it has become normal for well over 100 years to standardize the space between note-head and dot and keep it no wider than demanded by clarity.

The change over time in the principles and practice of horizontal spacing in music notation is of little importance to editorial and performance practice. No duration is altered, after all, by a change in spacing. But it can be regarded legitimately as a symptom and concomitant of certain changes in the general perception of music that have occurred in the modern era.

For a start, it asserts the primacy of the score over the separate parts. Until score notation became dominant in the performance, as opposed to the mere study, of music – a process fully accomplished only in the nineteenth century – the beneficial consequences that would flow from an insistence on perfect (or as perfect as feasible) vertical alignment could be ignored in favour of aesthetic and economic factors. Inevitably, the principles that at the time appeared appropriate for the primary material, the parts, were liable to be reproduced without major modification in the derived material, the score. And the eventual domination of the score over the parts leads in turn to a host of other interesting questions, such as the triumph of “simultaneous” composition over “successive” composition and the ever-closer integration of texture, as represented by *durchbrochene Arbeit* and leading eventually to its ultimate reduction, *Klangfarbenmelodie*.

Differentiated horizontal spacing also marches hand in hand with the use of regularly spaced barlines. As we have seen, the presence of such barlines offers no guarantee that equidistant spacing will be abandoned, but it at least provides an argument by analogy for the adoption of vertical alignment between coincident notes or rests, through which the differentiation arises naturally.

We may also legitimately ask whether the high degree of rhythmic complexity in much post-1800, and especially post-1900, music would ever have come about without the extra degree of discipline introduced by exact vertical alignment. In particular, this notational exactitude is supportive of a feature to which, in another place, I gave the name of “diminuted metre”⁸. In diminished metre the *effective* beat-note is shorter than (typically, half the length of) the *ostensible* beat-note. So, in 4/4 metre it is the quaver, not the crotchet, that functions as the beat-note, as ascertained from the harmonic motion and phrase structure. One inevitable consequence of diminished metre is that more musical events tend to happen between two barlines, and without exact vertical alignment, the music would be that much harder to assimilate and perform, and perhaps even to conceptualize on the composer’s part.

Is the victory of differentiated spacing as complete as it is ever likely to be, or are future changes foreseeable? To judge from the students whose handwritten compositions and harmony exercises I have marked over several decades, the retention of the central

⁷ In the spelling “Etz Hayyim” this text in praise of the Torah (“Tree of Life”) is familiar from Milhaud’s *Service sacré*.

⁸ See Michael Talbot, Vivaldi’s “Late Style”: Final Fruition or Terminal Decline?, *Vivaldi, “Motezuma” and the Opera Seria: Essays on a Newly Discovered Work and its Background*, ed. Michael Talbot, *Speculum musicae* 13, Turnhout, Brepols, 2008, pp. 147–168, at p. 158.

position by whole-bar rests is counter-intuitive and, in the opinion of some of them, irrational. Music notation, like language, often evolves in a quasi-Darwinian way. If a mistake (the equivalent of a miscopying of genetic material) is committed often enough but no adverse effects are encountered, a “tipping point” may be reached where it suddenly becomes the new orthodoxy. So it has been, for example, with dotted rests, which, although disdained by a few conservative musical scribes even today, have a pedigree reaching back far into the eighteenth century.⁹ To some extent, the music notation programs for computers are retarding the process of change by building traditional practice into the default settings, so it may be a very long time before the centrally placed whole-bar rest loses its authority. It could also happen that one day some means is found of eliminating the visually ugly and notationally cumbersome “sprawl” (in the horizontal dimension) that unavoidably results from the insertion of accidentals, the “diagonal” relationship of note-heads a second apart or the need to separate any two stems pointing in the same direction. If this is ever achieved, the vertical alignment of coincident sounds will be able to move even closer to total perfection.

HORIZONTALNO RAZPOREJANJE GLASBENIH SIMBOLOV: KRATEK ZGODOVINSKI PREGLED

Povzetek

Danes se zdi samoumevno, da so v partituri hkrati nastopajoči toni podpisani, in da se horizontalni razpored notacijskih znakov ozira na njihovo trajanje (prostor med dvema polovinkama je večji kot med dvema osminkama). Vendar se je ta način zapisovanja, ki se je začel pojavljati sredi 17. stol., dokončno uveljavil šele v 19. stol. V partiturah 17. in 18. stol. je bilo običajno, da je bila daljša vrednost v danem glasu napisana sredi horizontalnega prostora, ki naj bi predstavljal njeno trajanje (celinka v enem glasu je bila tako zapisana med 2. in 3. četrtinko v drugem); poleg tega so bile v posameznih glasovih note zapisane čimbolj skupaj, ne oziraje se na to, ali so vertikalno nad ali pod njimi zapisani toni zveneli hkrati z njimi ali ne (gl. primera 1a in 1b na str. 34).

Proces uveljavljanja partiturnega podpisovanja hkrati nastopajočih tonov in razlikovalnega razporejanja not z ozirom na njihovo trajanje je bil kompleksen; prav zaradi tega tudi ni povsem pojasnjen. Podpisovanje se je uveljavilo zaradi lažjega branja partitur, razlikovalno razporejanje, za katero je potrebno več pisnega prostora, pa med drugim tudi zato, ker varčevanje s papirjem ni bilo več tako nujno. Vendar je v prehodu od enega do drugega načina zapisovanja mogoče videti tudi premik v pojmovanju glasbe oz. kompozicijske strukture. Starejši način, kjer so daljše vrednosti sredi pisnega prostora (in ne na mestu, ko ustrezní ton zazveni), odraža pojmovanje, po katerem je glasbeni čas celota, ki se po takšnem ali drugačnem proporciju deli v manjše dele; nasprotno pa strogo

⁹ I have discovered examples in Vivaldi's autograph manuscripts. Ironically, the original guidelines of the New Critical Edition of Vivaldi's works supervised by the Istituto Italiano Antonio Vivaldi forbade the use of dotted rests, even in compound metre.

podpisovanje implicira glasbeni čas kot vnaprej postavljeno mrežasto shemo, ki naj bi jo skladatelj izpolnil. Podobno se v partiturnem podpisovanju odraža zamisel, da je partitura po smislu pred glasovi (ki so le njeni sestavni deli). Takšno pojmovanje glasbenega stavka pa je v zgodovini privedlo do novih glasbenokompozicijskih zasnov, kot je bila npr. melodika zvočnih barv (»Klangfarbenmelodie«).

DUH IN ČRKA GLASBE

MATJAŽ BARBO

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: V 19. stoletju je podčrtano nasprotje med glasbenim tekstom in njegovo izvedbo. Zdi se, da se v kontrastu med neulovljivim, vsem umetnostim enakim duhom ter črko glasbenega teksta kažejo stara nasprotja, ki jih čas s poudarjeno individualizacijo glasbenega dela še pogloblja. Estetska normativnost glasbenega dela je uveljavila navidezni koncept samoregulirajoče avtonomnosti, ki pa vendar opozarja, da se glasba morda nikoli ni zares odrekla zunanjemu referenčnemu sistemu.

Ključne besede: estetika glasbe, glasbena hermenevtika, semiotika glasbe, koncept dela

Abstract: The 19th century emphasised the opposition between musical text and its performance. It seems that in the contrast between the unseizable spirit common to all arts and the letter of musical text the old oppositions can be seen, deepened even more with the historical progress of the accentuation of the individualisation of musical work. The aesthetic normatives of musical work have put into force the apparent concept of self-regulative autonomy, which, however, demonstrates that music has perhaps never actually rejected an external referential system.

Keywords: aesthetics of music, musical hermeneutics, semiotics of music, work-concept

E. T. A. Hoffmann v svoji znameniti oceni Beethovnovе *Pete simfonije* zapiše odličen slavospev izjemni moči glasbe: »In poslušalec se ne more upreti, da ga ne bi odneslo v čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti.«¹ Metafizično ožarjenost absolutne glasbe, ki more poslušalca dvigniti v »čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti«, Hoffmann značilno dopolnjuje z natančno strukturno analizo, ki dodaja njegovim besedam pridih »znanstvene strogosti«, metodološke izčiščenosti in objektivne stvarnosti. Po njegovem prepričanju namreč »samo globok uvid v notranjo strukturo Beethovnovе glasbe« lahko razjasni, kot pravi, »veličino preudarnosti mojstra.«² Pri tem vendarle poudarja, da tehnična izpopolnjenost sama na sebi ne more pomeniti estetske prepričljivosti glasbe: »Gotovo ne le izboljšanje izraznih sredstev (izpopolnitev instrumentov, večja virtuoznost izvajalcev), temveč globlje, notranje spoznanje pravega bistva glasbe je pripomoglo k

¹ Ernst Theodor Amadeus Hoffman, *Schriften zur Musik*, München, 1963, str. 37.

² Nav. mesto.

temu, da so genialni skladatelji povzdignili instrumentalno glasbo na sedanjo raven.«³ Seveda »globlje, notranje spoznanje pravega bistva glasbe« ostaja nedefinirano in kljub vsem poizkusom povezovanja s strukturno ravno ostaja njen pomen ovit v avreolo nekega skorajda mistično nedosegljivega onstranstva.

V članku s pomenljivim naslovom *The Letter and the Spirit* Ralph Vaughan Williams to raven povezuje z »užitkom« (*pleasure*).⁴ Glasbeni užitek tako primerja z drugimi umetnostmi, zlasti s slikarstvom in poezijo, pri čemer poudarja, da je pri glasbi za pravi užitek nujno potrebno poslušanje. Tiho branje glasbe brez poslušanja primerja s prebiranjem vodiča po gorah, pri katerem se sicer bralec lahko delno vživi v planinski razgled in si pričara okus planinskega mleka, vendar ta izkušnja nikakor ni primerljiva s tisto, ki smo je deležni, ko se sami odpravimo v gore: »So it is with music; the pleasure and profit of reading a score silently is at the best purely intellectual, at the worst is nothing more than the satisfaction of having accomplished a difficult task successfully. It is not the pleasure of music. This can be achieved through the ear only.«⁵

Čutno doživetje, ki je za umetnosti, med njimi tudi za glasbo, nujen pogoj za estetsko učinkovanje, nas neposredno usmerja k A. G. Baumgartnu. Paralelno s filozofijo kot racionalnim spoznanjem Resničnega Baumgarten utemeljuje estetiko kot čutno zaznavo Lepega. Le prek čutnega zaznavanja, Vaughan Williams bi rekel: »skozi ušesa« (*through the ear only*), je mogoče priti do občutenja (oz. spoznanja) lepega, torej tistega Hoffmannovega »pravega bistva glasbe«.

Glasba ima torej dve pojavniki obliki, ali, kot pravi Alexander Ewing za glasbo Bacha, »... exists for us on paper and in performance: two kinds of existence, differing in degree perhaps, but the one as real as the other.«⁶ Njihovo različno pojavnost pa je mogoče povezati tudi z razlikami v ontološkem statusu. Prva namreč določa identiteto dela, druga pa se dotika njegovega pomena, torej tistega »pravega bistva glasbe«.

Eden za glasbo nedvomno ključnih zgodovinskih trenutkov je avtonomiziranje glasbenega jezika, izoblikovanje koncepta absolutne glasbe, ki ga je moč povezovati s spremembo prav v tem ontološkem statusu umetnine. Brez dvoma je še za velik del glasbene prakse tudi 19. stoletja veljalo, da je v ospredju glasbenikovega zanimanja izvedba kot prepričljiv (umetniški, družabni ali kakšen drugačen) dogodek, ne pa notni zapis. Slednji je tako pomenil le izhodišče za izvedbeni smoter. Prav zato ni predstavljal kakšne sklenjene in nespremenljive entitete in je bilo praviloma povsem legitimno spreminjati njegove sestavne dele, ga krčiti ali raztezati, če je to bilo mogoče opravičevati z izvedbenimi okoliščinami. Oziroma – bolje – z zunanjim referenčnim sistemom, v katerega se je vključeval in iz katerega je prejemal tako pomen kot smisel. Zunanji referenčni sistem je pravzaprav zaznamoval glasbi meje in deloma prav prek notnega zapisa opredeljeval relevantnost posameznih glasbenih elementov. V kontekstu glasbene teorije se je v treh stopnjah razvoja te discipline po C. Dahlhausu⁷ na začetku označeval kot kontemplacija

³ Nav. mesto.

⁴ Ralph Vaughan Williams, *The Letter and the Spirit*, *Music & Letters* 1 (1920), št. 2, str. 87–93.

⁵ Nav. delo, str. 90.

⁶ Nav. delo, str. 88.

⁷ Carl Dahlhaus, *Musiktheorie, Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, ur. Carl Dahlhaus, Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1971, str. 93–132.

tonskega sistema (»*Kontemplation der Tonsystem*«). Pomenil je izgradnjo tonskega sistema, vključenega v okvire določanja glasbe znotraj koordinat vesoljne harmonije, v kateri ni bilo razloga za opredeljevanje denimo barvnih razmerij ali dinamičnih niansiranj (kar seveda ne pomeni, da v realni izvedbi ta niso obstajala). V fazi »kontempliranja tonskega stavka« (»*Kontemplation des Tonsatzes*«) je relevantnost tonskih razmerij z notnim zapisom vred opredeljeval kontekst razmerij »nezavednega štetja duha«, kot ga je pozneje formuliral G. W. Leibniz: »prikrita aritmetična vaja duha, ki se ne zaveda, da šteje« (»*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*«).⁸

Kot končno stopnjo razvoja glasbenoteoretskega mišljenja Dahlhaus navaja osredotočenost v individualno delo z njegovimi samosvojimi enkratnimi potezami, k spoznanju katerih stremi »analiza individualnih del« (»*Analyse der individuellen Werke*«). Simbol spremembe te paradigme z uveljavitvijo absolutnega v sebi sklenjenega glasbenega dela je postal Beethovnov opus. Po zgledu klasične estetike Karla Philippa Moritza iz časa okoli leta 1780 velja Beethovnova dela razumeti kot sklenjene entitete, ki jim ne moremo ničesar odvzeti ali dodati, ne da bi to škodilo njihovi integriteti. Glasbeno delo, identificirano in utrjeno z nespremenljivim notnim zapisom, postaja osrednja identifikacijska točka glasbe. Vsak še tako droben odmik od podrobnosti, ki jih je avtor zabeležil na notnem papirju, pomeni odločilen odklon, ki lahko v temeljih zamaje identiteto glasbe (ter ga denimo nobena žirija na glasbenem tekmovanju ne bi tolerirala).

Tako se nesporno sicer različne interpretacije *Pastoralne* identificirajo v notnem zapisu, ki ga je zapustil skladatelj. Vendarle ta ne predstavlja končnega pomena glasbe, ki se, tudi če prevzamemo znamenito Hanslickovo formulo o glasbeni vsebini kot čisti zveneči formi v gibanju (»*tönend bewegte Formen*«), ne more omejevati na tonski zapis, saj je njen pomen skrit nekje onstran golega notnega črtovja, ki skupaj z vsemi znaki za note predstavlja zgolj le primarno plast, ki je podlaga za razvoj pomenskosti. Tudi »čisti« – ali tako imenovani »absolutni« – glasbeni pomen, ki ga posredujejo denimo funkcijske harmonske zveze, melodično tkanje, motivična igra ipd., je dosegljiv le prek strukturne analize, ki seže onstran golega zapisa. Njegov »pomen« je v »duhu«, ki »oživlja« »črko« notnega zapisa. Prav prepričanje, da je tudi v tem oziru glasba nosilka skritega četudi »zgolj« znotrajglasbenega pomena, je vplivalo na izoblikovanje številnih najrazličnejših analitičnih postopkov, ki so se v veliki meri sklicevali neposredno prav na Beethovnov opus. Rojevalo jih je temeljno prepričanje časa, ki ga nesporno v veliki meri sprejemamo za veljavnega tudi danes, da je glasbeni »pomen« razberljiv iz notnega zapisa, ni pa ga mogoče z njim identificirati. Semiotika je razvila celo paleto »znakov«,⁹ razberljivih iz ritmičnih modelov, tonskih pregibov in harmonskih zasukov, iz katerih je mogoče razluščiti glasbeni pomen, ki leži onstran njihove predstavnosti. Celo v trenutkih, ko se zdijo »kodi« razumevanja nedvoumni in jasni, se vsebinska interpretacija ne more ustaviti pri njih, ampak jih mora brati drugače, mora iskati njihov globlji pomen. Značilen primer lahko znova najdemo v Beethovnovi *Pastoralni* simfoniji, v kateri celo nedvoumnega onomatopoetskega oponašanja ptičev, kot opozarja sam skladatelj, ne velja razumeti v smislu golega slikanja narave, temveč je njegov pomen globlji. Beethoven je to izrazil s

⁸ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Epistulae ad diversos*, Leipzig, 1734, str. 240.

⁹ Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*, Aachen, Rader, 1985.

formulo »bolj izraz občutij kot slikanje« (»*mehr Ausdruck der Empfindung als Mahleres*«). Znak se ne sklicuje nase, ampak na nekaj onstran njega, bi rekli semiotiki. Nedvomno pa presega raven golega zapisa na papirju.

Pravzaprav vsi temeljni analitični modeli, vse od gole strukturne analize do semiotične razlage topikov ali hermenevtske metainterpretacije se opirajo na prepričanje, da je glasba »kategorialno« (C. Dahlhaus) oblikovan bolj ali manj kompleksni sistem, katerega pomen je mogoče osvetliti z različnih gledišč, nikoli pa ga ni možno zares popolnoma razkriti. V določeni meri in na poseben način se razodeva tako z vsakim tihim (analitičnim) branjem notnega teksta kot z njegovo ozvočitvijo v posamični izvedbi. Slednja predstavlja enega od možnih branj, »interpretacij«, razlag z notnim zapisom identificiranega umetniškega dela, katerega pomen vendarle leži onstran vsake konkretne oživitve v času. V tem smislu glasbenega dela ne moremo identificirati z nobeno od njegovih izvedb, saj vsaka prinaša udejanjanje enega samega branja iz množstva različnih branj, ki jih delo omogoča. Vsaka izvedba je tako le ena od možnih »interpretacij« branja nekega teksta, zato nikoli ne more v polnosti zajeti njegove celotne vsebine. Enako vsaka strukturalna analiza ali hermenevtska interpretacija pridata glasbenemu razumevanju enega od možnih aspektov nikoli celovito zaobjetega pogleda. Pri tem se oba možna pristopa seveda dopolnjujeta, kot poudarja M. Bergamo: »Redki so skladatelji, žal pa tudi muzikologi, ki se zavedajo, da oba sistema glasbe – ustvarjanje njene žive, poduhovljene strukture in miselno prediranje vanjo – predstavljata dve plati istega prizadevanja in da glede na specifične lastnosti sistema glasba, ki ga eni predvsem ustvarjajo, drugi pa premišljajo, mehanizmi funkcioniranja sistema ne morejo biti bistveno različni.«¹⁰

Prepričanje, da je v glasbenem tekstu – podobno kot pri poeziji ali v filozofskem tekstu – pomen skrit in ga lahko le deloma razkrijemo, nikoli pa ga ne moremo dokončno dojeti, je ključno zaznamoval recepcijo in interpretacijo glasbe. Glasbeni zapis, četudi z njim praviloma identificiramo glasbeno delo, je potemtakem zgolj mrtva črka na papirju, njegovega duha pa lahko v zveneči uresničitvi z ustrezno interpretacijo (bodisi glasbeno ali pa nenazadnje muzikološko analizo) razbira šele konkretna recepcija (»through ears only«). Po Vaughanu Williamsu je glasba tako celo le napol dokončana, ko je napisana: »But a musical composition when invented is only half finished, and until actual sound is produced that composition *does not exist*.«¹¹

Temeljna predpostavka, da glasba vsebuje pomen, ki je sicer deloma razberljiv iz notnega zapisa, nikakor pa ga z njim ne moremo identificirati, je prinesel povsem nov pogled tako na pomen glasbenega zapisa kot njegove zveneče izvedbe. Medtem ko je pomen glasbe, če ga opredeljujemo s pomočjo nekega zunanjega referenčnega sistema (denimo religioznega smisla, liturgične funkcije, plesnega namena ali preprostega sprostitvenega značaja), predložal tako njeno strukturno raven kot recepcijsko raven, je v pogojih nove estetike lepih umetnosti njen samoreferencialni značaj postopoma, a vedno jasneje in vedno močneje zamajal stari kategorialni sistem. Umetniška glasba se je od ostalih glasbenih praks, ki jih je primarno opredeljevala njihova »zunajglasben«

¹⁰ Marija Bergamo, Muzikologija med znanostjo in umetnostjo, *Muzikološki zbornik* 34 (1998), str. 10.

¹¹ R. Vaughan Williams, nav. delo, str. 89.

funkcija, ločila prav prek te samoreferencialnosti. Kot pravi J. Mukařovský, njen smisel določa njena estetska funkcija.¹² Umetnost je le umetnost, določena s samoreferencialnim estetskim normativnim sistemom.

Koncept lepih umetnosti Ch. Batteauxa,¹³ v katerega se sredi 18. stoletja vključí glasba, definira po A. G. Baumgartnu čutna zaznava.¹⁴ Edino pot k spoznanju estetsko vrednega razpira estetska kontemplacija, samopozaba, utopitev v enkratnost in edinstvenost umetniškega dela. Estetska kontemplacija omogoča vpogled v poetični »drugi« svet, v onstranstvo glasbene resničnosti, v Hoffmannovo »čudovito duhovno kraljestvo neskončnosti«. Glasba tako razkriva vpogled v neko »idejno resničnost« poetične ideje, do katere je mogoče priti le z zbranim tihim osredotočenjem na čutno zaznaven, delno razumljiv, a nikoli zares dokončno spoznaven svet zvokov.

Tovrstna kontemplacija je mogoča le znotraj avtonomne, v sebi sklenjene umetnosti, ki ji vsaka zunanja referencialnost omejuje in zmanjšuje veljavo. Ena najbolj samoumevnih estetskih zapovedi zato je, da mora biti glasba razvezana vsakega zunajglasbenega pomena. V tem smislu glasbe tudi ne »uživamo« (zdi se, da smo včasih kar v zadregi ob soočenju s čistim glasbenim »užitkom«, če se postavlja nad neko navidezno »umetniškostjo« glasbe), ampak jo kontempliramo in »razumemo«.

Estetsko prepričljiva glasba pa je tista, ki je »kontemplirana vredna«. Simbolno se zjedri v glasbenem delu kot sklenjeni zaokroženi formi, ki se brez ostanka vključuje v »muzejsko kulturo«, kot to imenuje Burkholder: »Once the concert hall became a museum, the only works appropriate to be performed there were *museum pieces* – either pieces that were already old and revered or pieces which served exactly the same function, as *musical works of lasting value which proclaimed a distinctive musical personality, which rewarded study, and which became loved as they became familiar.*«¹⁵ Drugačna praksa je cenjena kot manjvredna. Vaughan Williams tako govori denimo o »primitivnih oblikah glasbene improvizacije«, pri katerih se »invencija in prezentacija dogajata simultano«. ¹⁶

»Umetniško delo« pomeni torej enovito, a hkrati večplastno razslojeno celoto, ki vsebuje nekakšno »poetično idejo«, delno zajeto v vsaki posamični interpretaciji, a vendar bivajoče onstran vseh izvedb in razlag. Njen ontološki status je tako primerljiv Božjemu, ki se razodeva v »religiozni kontemplaciji«, katere neposreden posnetek je »estetska kontemplacija«. Tovrstnih paralel pa je še mnogo, saj glasba vzporedno razvija svoj »religijski« koncept z lastnimi božanstvi, svečeniki, templji, liturgijo, sistemom odnosov, filozofijo itn. Nenazadnje je pravzaprav religioznega značaja tudi prepričanje o nikoli dostopnem skrivnostnem pomenu absolutne glasbe, ki je sicer navzoč, a hkrati tako skrit in globoko večplasten, da ga nikoli ni mogoče do konca spoznati. Svetopisemsko vzporednico ima v mnenju, da je notni zapis le mrtva črka, ki jo oživlja duh zaledne ideje.

»Črko postave je treba razumeti v duhu, sicer ostanemo zaprti v zunanji izraz besede

¹² Jan Mukařovský, *Struktura, funkcija, znak, vrednost. Ogledi iz estetike i poetike*, Beograd, Nolit, 1987.

¹³ Charles Batteaux, *Les Beaux arts réduits à un même principe*, Pariz, 1746.

¹⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt na Odri, 1750.

¹⁵ Cit. po: Richard Taruskin, *The History of Western Music*, zv. 3, The Ninetenth Century, Oxford, Oxford University Press, 2004, str. 682.

¹⁶ R. Vaughan Williams, nav. delo, str. 88.

in ne pridemo do resnice,« pravi Maksim Spoznavalec. Zato je treba božjo besedo postaviti »na svetilnik Cerkve, na najvišji vrh resnične kontemplacije, odkoder bo vsem ljudem odkrivala sijaj božjih resnic«. ¹⁷ Maksim Spoznavalec izhaja seveda iz razlikovanja judovske postave, ki ji nasproti postavlja duha krščanstva, prav lahko pa bi tak zapis označeval črko notnega teksta nasproti duhu glasbe, ki ga dosega estetska kontemplacija. »Duh«, ki ga razodeva na eni strani religiozna kontemplacija (Cerkvena, »najvišja kontemplacija«), na drugi strani pa estetska kontemplacija, zadeva isto bistvo iskanja Resničnega, Lepega in Dobrega v življenju oziroma v umetnosti.

Vendarle je razlika med obema v zunanji referencialnosti »črke« obeh sistemov. Medtem ko v religioznem sistemu besedilo svoj pomen dobiva od zunaj, je v glasbi notni tekst nosilec svojega pomena, se nanaša na sebe samega. Njegov edini pomen so pravzaprav Hanslickove »zveneče forme v gibanju« (*»tönend bewegte Formen«*).

Stoletja dolgo je notna slika poleg podlage za »ozvočenje« glasbe hkrati pomenila tudi neposredno odslikavo simbolno zajetega zunanjega referenčnega sistema, ki ji je podeljeval smisel in pomen. Tako je denimo v prikritih kaligrafskih simbolih ali kompleksnih tonskih odnosih (kot npr. pri Bachu) simbolizirala neko višjo duhovno resničnost, ki se ji je priklanjal skladatelj, na drugi strani pa je morda preprosto pomenila začetni vzgib za prepričljiv in zabaven izvedbeni trenutek, v katerem je moralo biti dovolj prostora za improviziran preblisk (kot npr. pri Rossiniju). V trenutku, ko je tako očitno zunanjo referencialnost odpravljala, se je zatekala k drugi, navidezni samoreferencialnosti, v kateri se je vzpostavljala kot nekakšen samoregulirajoč »religijski« sistem. Ta je sicer ohranjal videz lastne avtonomnosti in sklenjenosti, pri tem pa se vendarle zatekal, kot smo videli, v neko navidezno »metafizično« realnost. Ta se je znotraj izvotljenega simbolizma lahko v »oživljanju« materializma notnega zapisa nevarno približala praznoverju izpraznjenega »brez-dušja«, ali pa je v vztrajanju v nekakšni meta-igri v sebi utemeljene kompleksne strukturne permutacije pripeljala do samoukinitve. In četudi navidez osvobodjena vsakega zunanjega referenčnega sistema je morda glasba vendarle vedno dokazovala, da se mu nikoli ni zares odpovedala.

THE SPIRIT AND THE LETTER OF MUSIC

Summary

Sensual experience is for music, in the same way as for all the arts, one at least apparently indispensable condition for its aesthetic effect. Through sensual perception only – according to Vaughan Williams “*through the ear only*” – one can reach a perception of beauty, which, according to E. T. A. Hoffmann, is “*the very essence of the music*”. The enforcement of the concept of absolute music brings forth the key change in the ontological status of these two different existential forms of music: the written score and the performance, both defining the meaning, as well as the identity of the work. Parallel with this, the concept

¹⁷ Maksim Spoznavalec, Luč, ki razsvetljuje vsakega človeka, *Bogoslužno branje*, zv. 5, Ljubljana, Slovenska škofovska liturgična komisija, 1977, str. 112–113.

of self-rounded musical work with self-regulative aesthetic referential system has been achieved. This is embodied in the written score, which represents, however, only the primary layer on top of which the development of meaning can be superimposed. The musical “meaning” can be understood from the musical text, but cannot be identified by it. All the basic analytical models – from structural analysis to the semiotic interpretation of topics or hermeneutic meta-interpretation – are based on the premise that music represents “categorical” system whose meaning can be illuminated from different standpoints, but can never be entirely revealed. Every performance or analysis is only one of numerous possible “interpretations” of the reading of some musical text, and for that reason its contents can never be entirely grasped. Thus, musical text can be compared to the dead letter on paper, whose spirit can be uncovered only by concrete reception of some sound realisation with the adequate interpretation (“through ears only”).

The meaning of music, when it is defined by some outer referential system, defines its structural as well as its reception level. In the condition of the new aesthetics of “beaux-arts”, its self-referential character gradually, but more and more obviously replaces the old categorical system. Artistic music was separated from other musical practice (defined primarily by its “outer-musical” function) just by this self-reference or “aesthetic function”. The only way to the recognition of aesthetic values can be traced by aesthetic contemplation, which is achievable within autonomous art. “A work of art” therefore signifies a uniform and at the same time multilayered whole, with some “poetic idea” partly captured by every single interpretation, yet existing beyond all performances and explanations. Its ontological status can be thus compared to the Divine revealed within “religious contemplation”, of which “aesthetic contemplation” is an immediate imitation. The Biblical parallel can be found in the belief that a musical score is only a dead letter which can be revived by the spirit of the metaphysical idea. The difference between both is the outer-reference of the “letter” of both systems. While in the religious system the text gets its meaning from outside, in music the musical score itself functions as the bearer of its own meaning. It refers to itself as some kind of self-regulated “religious” system. Otherwise, it preserves the appearance of its own autonomy and conclusions, but at the same time resorts to some seeming “metaphysical” reality. Within the hollow symbolism, under the condition of the “animated” materialism of the musical score, it could be approached by the superstition of the empty “un-spirituality” or, on the other hand, in persistence in some meta-play of complex structural permutation, based on it, it could convey self-abolishment. And though seemingly released from every reference system, music provides proof that in fact it always remains liable to it.

A PIANIST AND FIGURATIVE WRITING

MARINA CHERNAYA

Tver State University

Izleček: Tako v stari kot v novi klavirski glasbi je prisotna značilna klavirska figuralika, ki je v primeru velikih glasbenih del neločljivo povezana s skladateljevo kompozicijsko tehniko in njegovim načinom glasbenega mišljenja. Ob študiju klavirskih glasbenih del je potrebno upoštevati tudi način, kako je skladatelj svojo kompozicijo notiral, saj je le po tej poti mogoče najti ključ za pravo razumevanje in interpretiranje njegovih zamisli.

Ključne besede: glasbena figuralika, glasbeno tkivo, kontrapunktska tehnika, analiza

Abstract: In keyboard music, early as well as modern, there are characteristic instrumental figures, which, in the case of great musical works, appear to be inextricably bound up with the compositional technique and the composer's way of musical thinking. In studying keyboard music, it is necessary to consider the method of notation of the musical texture; it is the examination of this, the notational aspect of the musical work, that makes possible a correct understanding and interpretation of the composer's ideas.

Keywords: figurative writing, musical texture, contrapuntal technique, texture analysis

A performer's guide to a text is a special way of penetrating deeply into a composer's conception. A performer usually has his own method of studying a musical composition. Piano texture is multi-faceted and varied in the principles of its construction, but notation itself can sometimes indicate important details. Such facts explain why great performers frequently expose unexpected features of written musical texts.

When examining a note text and turning it into concrete sounds a performer first looks at the peculiarities of the texture. Modern texture theory points out two phenomena which are important in texture making – figuration and doublings. They participate in shaping texture images. *Figurative writing* means the totality of devices for artificially putting into shape and organizing the smallest elements of musical texture. Thorough examination of figuration and doublings in a piece helps to solve the performer's problems when dealing with the notation.

The Baroque epoch is full of masterly styles which work on texture, so that texture composition in pieces of this period needs thorough analysis and special investigation of its notation. The extensive development of figurative devices in English virginal music,

practically at the dawn of the clavier era, shows the significance of such art for instrumental music, and its outstanding position in music history. There were individual devices of operating figures and tunes in the Baroque era: Byrd's technique of using variants of a figurative pattern; the intricate technique of combining figures and tunes in clavier music created by D. Scarlatti; Bach's masterly texture of a clavier piece with basic figures, and, finally, in general – a special combinatorial approach to composing texture which was well-known to the great masters.

To have a look through individual contrapuntal and figurative technique, W. Byrd's *Fantasy* for virginal "Bells" can be examined. The whole composition is based on "white" diatonic, and the basso ostinato movement is reminiscent of the cult "voces" *ut-re-mi*. The melodic elements in the other parts have connections with the traditional ancient subject *ut-re-mi-fa-sol-la*, too. All tunes are formed of the initial figure that, in its transformations, forms a set of figures participating in texture making.

There are 9 partitions in the structure of "Bells", with different durations. In the first partition the two upper voices enter canonically (Example 1). Further on, the number of parts increases from two to four. The initial figure *a* changes while forming the variants *a1*, *a2*. Renewing of the initial figure deals with changing the direct movement for a wavy movement, which leads to the creation of a new element *b*. On the basis of *b* up and down moving variants appear – *b1*, *b2* and *b3*. A new element *c* comes from the central tone *e*, on which both of the basic elements (*a* and *b*) were directed. This element has different variants – *c1*, *c2* and *c3* (Example 2). An interesting combination appears when the shortened *c1* and *c2* are contrapuntally combined with the final partition of *c3* (Example 3). The stop on the dominant point after the flowing figurative movement is a sign of a certain boundary in the structure of the *Fantasy*. After coming in tonic, a texture modulation takes place. A fluent figuration type of singing is replaced by an ostinato type of passage, and the rule of texture structure changes, too. Layers of contrapuntal texture interchange, so the upper part becomes the lowest part. The passages are based on two new figures *d* and *f*, being variants of the initial figure in direct motion (Example 4).

Example 1

W. Byrd, *Fantasy* "Bells"



Example 2

W. Byrd, *Fantasy "Bells"*

The image shows four staves of musical notation for Example 2. The first staff contains three measures with annotations 'a', 'a1', and 'a2' above the notes. The second staff contains two measures with annotations 'b' and 'b1' above the notes. The third staff contains two measures with annotations 'b2' and 'b3' above the notes. The fourth staff contains four measures with annotations 'c', 'c1', 'c2', and 'c3' above the notes. The notation includes various rhythmic values and rests.

Example 3

W. Byrd, *Fantasy "Bells"*

The image shows a single staff of musical notation for Example 3. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are several annotations above the staff, including 'a', 'a1', 'a2', 'a3', 'a4', 'a5', 'a6', 'a7', 'a8', 'a9', 'a10', 'a11', 'a12', 'a13', 'a14', 'a15', 'a16', 'a17', 'a18', 'a19', 'a20', 'a21', 'a22', 'a23', 'a24', 'a25', 'a26', 'a27', 'a28', 'a29', 'a30', 'a31', 'a32', 'a33', 'a34', 'a35', 'a36', 'a37', 'a38', 'a39', 'a40', 'a41', 'a42', 'a43', 'a44', 'a45', 'a46', 'a47', 'a48', 'a49', 'a50', 'a51', 'a52', 'a53', 'a54', 'a55', 'a56', 'a57', 'a58', 'a59', 'a60', 'a61', 'a62', 'a63', 'a64', 'a65', 'a66', 'a67', 'a68', 'a69', 'a70', 'a71', 'a72', 'a73', 'a74', 'a75', 'a76', 'a77', 'a78', 'a79', 'a80', 'a81', 'a82', 'a83', 'a84', 'a85', 'a86', 'a87', 'a88', 'a89', 'a90', 'a91', 'a92', 'a93', 'a94', 'a95', 'a96', 'a97', 'a98', 'a99', 'a100'. The notation includes various rhythmic values and rests.

Example 4

W. Byrd, *Fantasy "Bells"*

The image shows two staves of musical notation for Example 4. The top staff contains four measures with annotations 'd', 'd1', 'd2', and 'd3' above the notes. The bottom staff contains four measures with annotations 'd', 'd1', 'd2', and 'd3' below the notes. The notation includes various rhythmic values and rests.

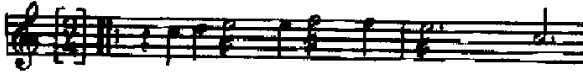
The initial functions of the parts are restored in the third partition. The inverted figure *c2* gains doublings, the inverted figure *d* enters in augmentation and is accompanied by doublings, too. A new element *g*, which is important in further composition, is introduced in the fourth partition (Example 5). The fifth partition gains reprise features in working with the elements, and in the sixth partition an elaborating motion is concentrated. Transformations of the element *g* lead to the rapprochement of *g* and *c2*: in the last bar of this partition, a sign of equality can be put between them since *c2* replaces *g*. The seventh partition is a variation on the material of the fourth partition. In the extensive eighth partition a passage component becomes important. The figure *f* is inversed and transformed into a tirade, and the *basso ostinato* figure is doubled in the upper part (Example 6). The texture becomes quite homophonic, which is proved by the harmonic figurations in the middle space. Such a construction of the texture is not stable, and is followed by “descanting under the Ground”¹ when the initial *sol-fa-mi-re* is renewed in the upper part

¹ Ch. Simpson, *The Division-violist on the Art of Playing Extempore upon a Ground*, London,

with contrapuntal accompaniment in the bass voice containing passages constructed out of modifications of *d* and *f*. In the last, ninth, partition, the initial contrapuntal texture is restored completely, and the masterly facture contains easily recognized variants of *g*, *f* and *d*. The fantasy structure is brought to an end by returning to the initial principles of texture structure and establishing the basic figures.

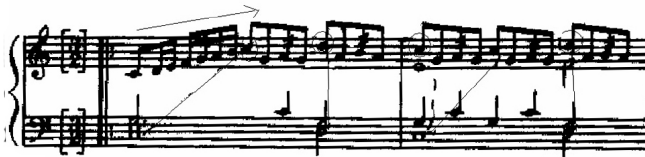
Example 5

W. Byrd, *Fantasy “Bells”*



Example 6

W. Byrd, *Fantasy “Bells”*



There are several principles which act in the construction of a free composition of Byrd’s *Fantasy*, reprise-like, rondo-like and variability being among them. Due to the similarity of the initial and closing partitions, as well as the fourth and the seventh partitions, the structure has a strict plan with the centre in the sixth “elaborative” partition. Fluency of texture depends on the contrapuntal movement of voices, as well as on the figurative movement which gives coloring to basic tunes.

D. Scarlatti’s technique in figurative writing differs from W. Byrd’s technique. In the varied texture of the various “Exercises” by Scarlatti, now called sonatas, multiform, even real combinatorial texture can be found. For example, combinatorial play with small tunes is masterfully led by the composer in the initial bars of the *Sonata* K. 156 in C major (Example 7). Tunes *a*, *b*, *c* and a tune-helper *x* participate in the construction of the four initial bars. The scheme here is the following:

a *b* *b* *c* *c*¹ *c* *c*¹
a *x* *b*(*R*) *b*(*I*)
a *x*

New York, 1965, p. 57.

Example 7

D. Scarlatti, *Sonata K. 156 in C major*

The image shows a musical score for D. Scarlatti's Sonata K. 156 in C major. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano dynamic marking (p) and a forte dynamic marking (f). The second system includes a trill (tr) and a crescendo marking (cresc.). Various musical elements are labeled with letters: 'a' for vertical figures, 'b' for horizontal figures, 'c' and 'c1' for horizontal figures with a stop on the dominant point, 'c2' for horizontal figures with a movement to the tonic, 'd' for chord tones, and 'x1' and 'x' for specific rhythmic patterns. The score is written in C major and 3/4 time.

Tune *a* has the function of the initial impulse, *initio*. It is like the capital letter of a text, so the following figures are similar to it and they are all somehow alike. Tune *b* contrapuntally accompanies *a* and then, inversed, starts to accompany another participant in this combinatorial game. Tune *c* has two variants – with a stop on the dominant point and with a movement to the tonic. The elements are used differently: *a* only vertically, and *c* only horizontally, whereas the displacement of *b* deals with the transformation of this tune. In the following four bars *a* and *b* are excluded, and the activity of *c* increases greatly. Movement on chord tones provides the element *d*. New variants of *c* appear, and their activity leads to a curious combination, with the scheme:

c^2 c^2 c^2 c^2 c^2 c^2
 c^2 c^2 c^2 c^2 c^2 c^2
 $x(I)d$ $x(I)d$ $x(I)c^3$ $x(I)c^3$

Later, the element *b* becomes active, and one of the combinations gives the following scheme:

e b^1 e
 b^1 b^1 b^1
 xI bR xI bR

Combinatorial play with tunes is very intricate, and has various stages when the roles played by elements are exchanged. Scarlatti seems like to exhaust the variants of using figures and tunes in this combinatorial game.

For the Baroque era, Scarlatti's manner of using simple figures as sounding equivalent to artificial images was very individual and special. For example, flourishes of arpeggio

symbolize a grand entrance or a valuable impression of a person, or imitate an energetic gesture (Example 8); repeated laconic figures of configuration, which was unusual for that period (taken from folk music), create the image of a guitar flamenco (Example 9). The last abstract comes from Scarlatti's *Sonata K. 33* in D major, where all of the subjects start with a third that is broken and repeated several times, or the sounds of the third are taken simultaneously and also repeated several times (Example 10). Scarlatti was looking for a picturesque sound in the folk manner of figuration, and in this he foresaw a trend in the romantic music of the 19th century.

Example 8

D. Scarlatti, *Sonata K. 66* in B-flat major



Example 9

D. Scarlatti, *Sonata K. 33* in D major



Example 10

D. Scarlatti, *Sonata K. 33* in D major

J. S. Bach's texture is sometimes based on using similar figures or on varying one basic figure. In both C minor cycles of the *Well-tempered Clavier* (*WTC* – or “Forty-eight”), texture-making involves in its movement a mordant pattern. Two examples from the preludes in C minor (*WTC* I and II) show how differently this element is involved in the texture structure (Examples 11 and 12). The cycle in *WTC* I is satiated with figures most of all, and the basic pattern runs throughout the texture. The *Prelude's* figurations sounding like a roaring flame are based on this figure. Being varied rhythmically, the pattern penetrates the fugue's texture (compare Examples 11 and 13). Though the notation in the *Prelude* indicates the usual two-part texture, the *Prelude's* texture has the features of a hidden, multi-voiced structure. There are two plans of sounding in reality (this is explained in Example 11). The marked figure is used in the background, and the main sounds of half-measures, having melodic significance, appear prominently, as they are situated in the extreme registers. The background contains a constantly repeated double-voiced horizontal block, with a strictly outlined contour. The powerful harmonic movement creates great energy, as though a special “sounding magma” is being born that covers the singing melody and a contrapuntal bass. Zigzag-like figurations, including the same element, produce violent exclamations, which begin with the constant dominant point (Example 14).

Example 11

J. S. Bach, *Prelude and Fugue in C minor (Well-Tempered Clavier I)*

Example 12

J. S. Bach, *Prelude and Fugue in C minor (Well-Tempered Clavier II)*

Example 13

J. S. Bach, *Prelude and Fugue in C minor (Well-Tempered Clavier I)*

Example 14

J. S. Bach, *Prelude and Fugue in C minor (Well-Tempered Clavier I)*

The culminating point is reached in the *Presto*, where in spite of a new feature of voice-leading – imitations – the initial texture contour is in fact back. But the texture block itself is abandoned, and instead of it a sort of band movement is created. Here, the hidden melody as it was in the initial portion of the *Prelude* is absent, so that figurations take on the function of thematic representation. There are no resemblances of it in the final recitative, but the element appears in the last bar of the *Prelude* (Example 15). The last variant of the main figure pervades all layers of the polyphonic texture in the *Fugue*: this element is repeated within the subject, and it is transferred sequentially in interludes in one or two voices, forming blocks familiar to the *Prelude* texture, going through different modifications. So the main element of the musical texture in the cycle – the repeated figure – gains the unusual features of mobility, ability of variant changes, and, finally, features of characteristic individuality.

Example 15

J. S. Bach, *Prelude and Fugue in C minor (Well-Tempered Clavier I)*



The other *Prelude* in the C minor cycle (*WTC II*) has a 2-part structure. In the first part, the mordant figure forms a thematic chain, in which rolling links based on the main figure descend in sequences. In the second half, repetitions of the main figure form an axis, concerning which a hidden melody is formed (Example 16). “Rolling”, “bubbling” figures, which pervade the musical texture of the cycles in C minor (in both parts of the *WTC*), have a semantic sense that stands near the artificial image of catastrophic presentiment, the violence of an all-absorbing element. The compound structure of Bach’s texture has its own semantics, and special skills are needed to “read” it. Texture analysis of the cycles in the *WTC* helps in creating images for an imaginative performance.

Example 16

J. S. Bach, *Prelude and Fugue in C minor (Well-Tempered Clavier II)*



Composers succeeding J. S. Bach, the most famous representatives of German contrapuntal tradition, think that his art represents the highest peak in the history of music. Not only Mozart but also Beethoven showed interest in the fugue, after studying Bach’s pieces, but it can be pointed out that in the Romantic era F. Mendelssohn, R. Schumann and J. Brahms turned to devices familiar to the previous epochs when dealing with the

German contrapuntal tradition. The 20th century is famous for neo-classical and neo-baroque styles. Many composers turned to deep studies of Baroque polyphony, and in some cases they were brought to create original techniques by using the rules of old contrapuntal art in new means of music. Amongst them are some very important works by P. Hindemith and A. Schoenberg. Each great composer-pianist had his own complex of devices, which are mirrored in the notation. This is a good subject for investigating the problems of interpretation.

The ideas of A. Schoenberg are embodied individually in the use of figurative and contrapuntal devices. A combination of masterly polyphonic technique and original figurative writing can be observed in *Five pieces* op. 23, for example, in the third piece of the cycle – *Langsam*. It begins as a fugue with a subject and a real answer that is varied with figurative and doubling devices (Example 17a). The sound complex is formed at the beginning, and then, on this basis, many combinations are found. The composition of this piece reminds one of the German *ricercar* tradition because of the compound devices and changes in the rules of the voice-leading. In the last six bars (Example 17c), all the sounds forming the subject and the answer are collected in sound complexes (on the basis of enharmonic equality of tones). One more texture component here is the changing of the rhythm axis, based on the chord complex, with the symmetrical structure shown in Example 17b. The tone complex from the subject and “axis” tones *sol-c* create the so-called “central element of the system”. Schoenberg uses contrapuntal devices when making different transpositions of the initial constructions. Except when varying the composition-appearance² of the subject-sound complex, but not leaving the framework of the given coordination of tones, Schoenberg operates with chromatic tunes and a special grace figure as well (Example 18a). The composer creates a transposition in the depth of the texture, exchanging rhythmical elements and constructing a figurative chain of modifications of the grace figure (Example 18b). There are two interludes corresponding to each other (from the 5th and 23rd bars) – see Examples 19a and 19b. The most obvious changes in the transpositions here concern the rhythmical solutions and the introduction of figurative tones. One of the portions contains a figurative chain dealing with rhythmic figuration. Original interpretation of the device depends on giving accompaniment to a *stretto* superposition of the answer, and the subject in extension for maintaining high activity in the inner movement (Example 20). The sounds of the accompaniment do not leave the frames of the sound complex given at the beginning, figures of jumps in thirds proceed from transpositions of intervals. Firstly, the subject is given in the straight movement and the answer is in a mirrored inversion, and then this transposition is inverted taking accompaniment in its process.

² The subject is given in diminution (Example 19), in extension (Example 20), inverted in a crayfish movement (Example 18a).

Example 17a

A. Schoenberg, *Five pieces op. 23, Langsam*

Langsam (♩ = ca 54)

dolce

p

p

This musical score is for the first system of Example 17a. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Langsam' with a quarter note equal to approximately 54 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The first measure of the treble staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. The bass staff also begins with a piano (*p*) dynamic. The music features complex, overlapping rhythmic patterns and chromatic movement.

Example 17b

A. Schoenberg, *Five pieces op. 23, Langsam*

Sym

Sym

This musical score is for Example 17b and consists of a single treble clef staff. It shows a few notes with a sharp sign (#) and the word 'Sym' written above and below the staff, possibly indicating a specific harmonic or symbolic element.

Example 17c

A. Schoenberg, *Five pieces op. 23, Langsam*

30

tempo

pp

rit.

molto rit.

pp

ppp

This musical score is for Example 17c and consists of three systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 30. The tempo is marked 'tempo'. The key signature has one flat. The second system includes a 'rit.' (ritardando) marking. The third system includes a 'molto rit.' (molto ritardando) marking. Dynamics range from piano (*pp*) to pianissimo (*ppp*). The music is highly complex, with many overlapping lines and chromatic passages.

Example 18a

A. Schoenberg, *Five pieces op. 23, Langsam*

Musical score for Example 18a, showing piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *p*, *sf*, *mf*, and *pp*. The tempo is marked *tempo*. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and a circled section in the upper staff.

Example 18b

A. Schoenberg, *Five pieces op. 23, Langsam*

Musical score for Example 18b, showing piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *ffp*. Measure numbers 25, 18, and 16 are indicated. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and a circled section in the upper staff.

Example 19a

A. Schoenberg, *Five pieces op. 23, Langsam*

Musical score for Example 19a, showing piano and bass staves. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *poco rit.*, and *pp*. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and a circled section in the upper staff.

Example 19b

A. Schoenberg, *Five pieces op. 23, Langsam*

Musical score for Example 19b, showing measures 9 and 8. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Annotations include 'poco rit.' at the beginning, 'tempo' above measure 9, and 'p espress' below measure 8. The piece concludes with a fermata over a final chord.

Example 20

A. Schoenberg, *Five pieces op. 23, Langsam*

Musical score for Example 20, showing measures 18, 16, and 30. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Annotations include 'poco rit.' at the end of the section and 'p' below measure 16. The piece concludes with a fermata over a final chord.

The rapprochement of contrapuntal and figurative writing was a sign of the times, but as far as Schoenberg is concerned it must be noted that he wanted to revive the traditions of the highly cultivated writing in German Baroque music. He acted like a successor of the Viennese classics: Mozart on getting acquainted with Bach's work created masterpieces in polyphonic genres; Beethoven started to compose fugues in his last period, and Schoenberg turned to intricate texture making with the use of compound devices.

Analysis of musical texture as if through the “prism” of figurative writing has an important practical significance in a pianist’s work. Thinking about “events” occurring in a musical text and their sound embodiment makes it possible to find the way of interpretation. A search for associations helps to create artificial images of music, and also solve technical problems. Examination of the individual style of notation is very important in the search for a proper interpretation, and in many cases thorough texture analysis can help in understanding the composer’s ideas.

PIANIST IN GLASBENA FIGURALIKA

Povzetek

Pri študiju teksta vodi interpreta želja po čim globljem prodoru v skladateljeve zamisli. Vsak izvajalec ima svojo lastno metodo študija kompozicije. Z ozirom na konstrukcijske principe je klavirska tekstura mnogoznačna in raznolika. Pri preučevanju glasbenega zapisa in njegovem oživljanju v dejanski zvok se izvajalec usmerja predvsem na tekstovne značilnosti in posebnosti. V visoko profesionalni glasbi je mogoče opazovati raznoliko glasbeno figuraliko, ki vključuje različne načine organiziranja elementov glasbenega tkiva. V baročnem obdobju je nastalo mnogo dovršenih opusov, katerih značilno kompozicijsko tkivo kliče k natančnejši analizi, ki mora upoštevati tudi notacijo. Posamezni baročni skladatelji so razvili lastno glasbeno figuraliko; Byrd se je usmerjal v tehniko variranja danega figuralnega vzorca; za D. Scarlattija je značilno pretanjeno kombiniranje klavirskih figur z melodiko; Bachova dela izkazujejo po eni strani zanimivo in originalno figuraliko, po drugi pa kompozicijsko kombinatoriko, kar je značilnost velikih mojstrov. Posebej so z ozirom na figuraliko obravnavane naslednje skladbe: Fantazija *Bells W.* Byrda, izbrane sonate D. Scarlattija ter oba para preludijev in fug v c-molu iz Bachovega *Temperiranega klavirja*. V 20. stol. so se uveljavili neoklasicistični in neobarčni slogovni principi. Mnogi skladatelji so se usmerili v poglobljen študij baročne polifonije in v nekaterih primerih jih je uporaba starih kontrapunktskih postopkov v novih sredstvih privedla k ustvaritvi originalnih novih kompozicijskih tehnik. Zanimiva je skladba *Langsam A.* Schönberga (*Pet skladb* op. 23), ki jo je mogoče analizirati z istega vidika in na podoben način kot omenjene kompozicije baročnih skladateljev. Spajanje in združevanje kontrapunktskih postopkov z glasbeno figuraliko je bilo značilno za čas in Schönberg si je še posebej prizadeval oživiti postopke in tehnike iz visoko razvite nemške baročne glasbe. Pri študiju bodisi stare bodisi novejšje glasbe je potrebno upoštevati način, kako je skladatelj svojo kompozicijo notiral, saj je le po tej poti mogoče najti ključ za pravo razumevanje skladateljevih zamisli.

IZVAJALSKA PREDLOGA ALI UMETNIŠKA IZDELAVA: PRIMER LUTENJSKIH TABULATUR GIACOMA GORZANISA

ALENKA BAGARIČ

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

Izleček: Članek problematizira namen in način transkribiranja lutenjskih tabulatur tržaškega lutnjista Giacoma Gorzanisa s srede 16. stoletja ter pomen tabulturnega zapisa, ki v svoji izvorni obliki najpopolnejše združuje navodila za izvajalce in informacije o glasbeni vsebini.

Ključne besede: Giacomo Gorzanis, transkripcije lutenjskih tabulatur, kritična izdaja

Abstract: This article discusses the purpose and method of transcribing the lute tablatures of the blind 16th-century lute player Giacomo Gorzanis from Trieste, as well as the meaning of lute tablatures, which in their original form bear significant instructions for player, as well as information about the music content.

Keywords: Giacomo Gorzanis, transcribing lute tablature, critical edition

Naslovna dilema v zvezi z glasbeno vsebino treh tiskov lutenjskih tabulatur slepega tržaškega lutnjista Giacoma Gorzanisa iz srede 16. stoletja¹ se je izoblikovala skozi transkribiranje tabulturnih zapisov v sodobno notacijo, opredelitev pa se je zaobrnila v zagaten položaj. Ni neumestno že takoj na začetku povedati, da tri Gorzanisove avtorske knjige, natisnjene v Benetkah med letoma 1561 in 1565, prinašajo prvenstveno plese, združene v plesne nize, katerih osnova so glasbeni vzorci z zgovornimi opisnimi naslovi kot so *passamezzo antico* in *passamezzo moderno*, *la dura partita*, *la roca el fuso*, *il Zorzi*, *cara*

¹ Giacomo Gorzanis (ok. 1530–po 1574), po rodu iz Apulije, je v času natisa lutenjskih tabulatur bival v Trstu. Biografske podatke o Gorzanisu so zbrali: Giuseppe Radole, Giacomo Gorzanis “leutonista et cittadino della magnifica città di Trieste”, *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Mozartjahr 1956*, ur. Erich Schenk, Gradec, Köln, Böhlau, 1958, str. 525–530; G. Radole, Musicisti a Trieste sul finire del Cinquecento e nei primi del Seicento, *Archeografo Triestino*, Ser. 4, 22 (1959), str. 133–161; Bruno Tonazzi, Il Cinquecentista Giacomo Gorzanis liutista e cittadino di Trieste, *Il Fronimo* 1/1 (1973), str. 6–14; B. Tonazzi, Notizie biografiche, *Giacomo Gorzanis, Libro de intabulatura di liuto (1567)*, ur. B. Tonazzi, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1975, str. 5–17; Arthur J. Ness, Gorzanis, Giacomo, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 10, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 166; Claudio Nuzzo, Gorzanis, Giacomo, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil* 7, 2. izdaja, Kassel [...], Bärenreiter, 2002, stolp. 1362–1364.

cosa, il Bergamasco, bataglia itd.² Vzorci se v vsakem plesu večkrat zaporedoma ponovijo in tvorijo oblikovni tip variacij v ožjem pomenu besede.³

Naloga transkribirati tabulature zapise jasno čitljivih in pregledno izdelanih izvirkov se na prvi pogled zdi dokaj enostavna – tudi za tiste, ki branja tabulatur niso večši brez pomoči tabele.⁴ O načinih in smotrih transkribiranja lutenjskih tabulatur iz 16. stoletja, ki so pravzaprav navodila za igranje v smislu napotkov za položaje prstov na ubiralki glasbila in ritmično zaporedje ubiranja strun, se je začelo razmišljati hkrati z novodobnim odkrivanjem lutenjske glasbe oziroma željo po njeni obuditvi, pred dobrimi stosedemdesetimi leti.⁵ Poznavalci glasbe za lutnjo so od takrat predlagali različne metode in pristope, ki so vodili v poglobljene diskusije ter oblikovanje smernic in priporočil za tovrstno delo.⁶

Začetki izdajanja lutenjskih skladb iz 16. stoletja v sodobni notaciji za potrebe izvajalcev segajo v zadnje dvajsetletje 19. stoletja in sovpadajo z delom znamenitega italijanskega zbiratelja in prepisovalca starih tabulturnih zapisov Oscarja Chilesottija. Med drugim je leta 1891 v Leipzigu izdal tudi antologijo renesančne glasbe za lutnjo z

² Izvirni naslovi se glasijo: *Intabolatura di liuto di messer Jacomo Gorzanis cieco Pugliese, habitante nella città di Trieste. Nouamente da lui composto et per Antonio Gardano stampato et dato in luce. Libro primo. In Venetia apresso di Antonio Gardano, 1561 – Il secondo libro de intabolatura di liuto, nouamente composto per messer Jacomo de Gorzanis Pugliese, habitante nella città de Trieste. Da lui diligentemente revisto et coretto. In Vinegia, apresso Girolamo Scotto, MDLXIII – Ponatis: Il secondo libro de intabolatura di liuto di messer Giacomo Gorzanis Pugliese, habitante nella città di Trieste. Nouamente da lui revisto et per Antonio Gardano ristampato. In Venetia apresso di Antonio Gardano, 1565 – Il terzo libro de intabolatura di liuto di messer Giacomo Gorzanis Pugliese, habitante nella città di Trieste. Nouamente da lui composto et per Antonio Gardano stampato. In Venetia apresso di Antonio Gardano, 1564*

³ Alenka Bagarič, Renesancijski plesi za lutnjo Giacomina Gorzanisa, *Historični seminar* 5, ur. Vojislav Likar, Petra Svobljak in Peter Weiss, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006, str. 139–157.

⁴ Razlage različnih tipov lutenjskih tabulatur so med drugimi podali: Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, zv. 2 (Tonschriften der Neuzeit: Tabulaturen, Partitur, Generalbaß und Reformversuche), Leipzig, 1919 (reprint: Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen 8, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, Hildesheim, Georg Olms, 1965); Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900–1600*, Cambridge (Mass.), The Mediaeval Academy of America, 1942; Bruno Tonazzi, *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature*, Ancona, Bèrben, 1971; Giuseppe Radole, *Liuto, chitarra e vihuela: storia e letteratura*, Milano, Edizioni Suvini Zerboni, 1979; Richard Rastall, *The Notation of Western Music*, London [...], J. M. Dent & Sons, 1983, str. 153–171.

⁵ Prvo muzikološko razpravo o lutenjskih tabulaturah je objavil Raphael Georg Kiesewetter, Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit der Einführung des Figural- und Mensuralgesanges und des Contrapunctes, aus dem Gesichtspuncte der Kunstgeschichte betrachtet, *Allgemeine Musikalische Zeitung* 33 (1831), str. 33–38 in 133–145. Po približno petdesetih letih je o tabulaturah v isti reviji razpravljajl Friedrich Chrysander, Abriß einer Geschichte des Musikdruckes vom 15. bis zum 19. Jahrhundert, *Allgemeine Musikalische Zeitung* [3. Ser.]14 (1879), str. 161–167 in 209–214.

⁶ Strnjene preglede izdajanja lutenjskih tabulatur so podali: Kurt Dorfmueller, Die Edition der Lautentabulaturen, *Musikalische Edition im Wandel des historischen Bewußtseins*, ur. Thrasybulos G. Georgiades, Musikwissenschaftliche Arbeiten 23, Kassel [...], Bärenreiter, 1971, str. 189–202; Hans Radke, Zum Problem der Lautentabulatur-Übertragung, *Acta Musicologica* 43 (1971), str. 94–103.

naslovom *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts*, v kateri so bile prvič na novo izdane tudi Gorzanišove skladbe.⁷ Chilesotti je transkripcije zapisoval deloma v dvojni notni sistem z violinskim in basovskim ključem, v antologiji pa je uporabil kitarski zapis v enem sistemu z oktaviranim violinskim ključem, pri čemer se je oprijel tudi kitarske uglasitve »v E«. V nekaterih skladbah je premestil akordne tone in jih s tem pripisal drugim glasovom ali pa note različnih trajanj povezal v sozvočje tonov z isto ritmično vrednostjo (Slika 1). K izdajanju ga je spodbudilo zanimanje za staro lutenjsko glasbo, ki so ga izkazovali predvsem ljubiteljski glasbeniki nemških kitarskih društev. Čeprav so Chilesottijeve transkripcije pravzaprav priredbe za kitaro, so lutnjo in literaturo zanjo iztrgale pozabi. Ker jo je želel predstaviti v čim bolj pristni podobi, je skonstruiral posodobljeno novo lutnjo s sedmimi enojnimi strunami, kitarskim mehanizmom in kovinskimi prečkami.

Slika 1

Oscar Chilesotti, *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts*, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1891, str. 26

Jacomo De Gorzaniš. (1563)⁸

Passo e mezzo detto O perfida che sei.



⁸ Il Secondo Libro de Intabulatura di Liuto Novamente composto per Messer Jacomo De Gorzaniš Pugliese Habitante nella città di Trieste. In Vinegia, Appresso Girolamo Scotto, 1563.
19293

Skozi več desetletij lahko zasledujemo dve nasprotujoči si izhodiščni predpostavki o smotru in načinu transkribiranja lutenjskih tabulatür.⁸ Na eni strani najdemo zagovornike tako imenovane interpretativne transkripcije, ki so tabulatür razumeli kot okrajšano pisavo in so zato težili k rekonstruiranju polifonih glasov. Pri tem so se sklicevali na ohranjena stara navodila za igranje, ki govorijo o izdržanju tonov, in na odzvanjanje strun.⁹ Od

⁷ Oscar Chilesotti, *Lautenspieler des XVI Jahrhunderts*, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1891.

⁸ Kurt Dorfmueller, *Die Edition der Lautentabulaturen*, str. 196–197; Hans Radke, *Zum Problem der Lautentabulatur-Übertragung*, str. 94.

⁹ O najstarejših navodilih za branje tabulatür gl. Dinko Fabris, *Lute tablature instructions in Italy: a survey of the regole from 1507 to 1759, Performance on Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Practice and Modern Interpretation*, ur. Victor Anand Coelho, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, str. 16–46.

transkripcije so zahtevali predstavitev muzikalnega smisla, pri čemer se niso ozirali na tehnično pogojene omejitve glasbila. Izpisovali so idealen polifoni stavek, ki naj bi ga lutnjist pri igranju realiziral v čim večji možni meri.

Zagovorniki tako imenovane formalne transkripcije so tabulaturu razumeli povsem drugače in jo obravnavali kot samostojno notacijo s svojimi zakonitostmi. Cilj njihove transkripcije je bil nadomestiti izvornik, a ohraniti preglednost prvotnega glasbenega zapisa. Hkrati so opozarjali na dejstvo, da nekateri toni ne zvenijo samo toliko, kot nakazujejo notne vrednosti, pri čemer so se prav tako sklicevali na upoštevanje starih pravil o izdržanosti tonov. Poudarjali so svojskosti nezapisanega oziroma prikritega polifonega sloga, ki se mora ohraniti tudi v sodobni notaciji. Vodilni zagovornik tega načina prepisovanja lutenjskih tabulaturnih v sodobno notacijo Leo Schrade je pojasnjeval, da se polifoni stavek z igranjem na lutnjo radikalno spremeni, saj namesto vokalne polifonije nastopi inštrumentu lastna labilna inštrumentalna polifonija. Najustrezneje jo ponazarja prav tabulatura, saj trajanja tonov ne določa jasno.¹⁰

Moderna notacija zahteva preciznost v izpisovanju, ki ji ne zadostita niti prva niti druga rešitev. Znaki za ritem v tabulaturah označujejo zgolj trenutek dotika oziroma trzaja in le izjemoma tudi trajanje zvena, vodenje glasov pa je v redkih tabulturnih skladbah enoznačno.

Iskanje znanstveno utemeljene kompromisne rešitve za transkribiranje lutenjskih tabulaturnih in preciziranje problema subjektivno določljivega trajanja zvena tabulturnih znakov za ritem nasproti modernim notam, ki zbujajo predstavo določenega trajanja tona in pripadnosti glasu ali akordu, se je intenziviralo v začetku 20. stoletja.¹¹ Iz tega časa izvirajo tudi smernice za transkribiranje. Njihovi oblikovalci so se zedinili glede zapisovanja not v dvojni notni sistem z violinskimi in basovskimi ključem, vodenje glasov in trajanje tonov naj bi se določalo glede na vsakokratno glasbeno teksturo, tehniko igranja in akustiko glasbila, oznake prstnih redov, leg in strun pa naj bi se dodajale le po potrebi.¹²

¹⁰ Leo Schrade, Vorbemerkung zur Übertragungsmethode, *Luys Milan, Libro de música de vihuela de mano Intitulado El Maestro*, ur. Leo Schrade, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1927, str. V–XIII.

¹¹ Oswald Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901. O problemu transkribiranja lutenjskih tabulaturnih so leta 1909 razpravljali na kongresu Mednarodnega muzikološkega društva na Dunaju. V uvodnem referatu je avstrijski muzikolog Adolf Koczirz kritiziral dotedanje načine transkribiranja, ki so dajali le bolj ali manj izdelano sliko glasbene vsebine, niso pa upoštevali informacij o načinu izvajanja. Po njegovem prepričanju bi bila transkripcija zmožna nadomestiti izvorno tabulaturu le z dodanimi primernimi simboli za tehnično izvedbo (za označevanje igranja v legah ipd.). Adolf Koczirz, Über die Notwendigkeit eines einheitlichen, wissenschaftlichen, instrumententechnischen Forderungen entsprechenden Systems in der Übertragung von Lautentabulaturen, *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909*, Wien, Artaria, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909, str. 222.

¹² Smernice je izdelala komisija, ki ji je predsedoval Jules Ecorcheville, sestavljali pa so jo Adolf Koczirz, Oscar Chilesotti, Alicja Simon, Egon Wellesz, Joannes Wolf in drugi. Pobudnik komisije A. Koczirz jih je leta 1911 kratko formuliral in praktično izpeljal v 37. zvezku zbirke *DTÖ*, v daljši obliki so bile objavljene leto pozneje. Adolf Koczirz, Grundsätze bei der Bearbeitung der Lautentabulaturen, *Österreichische Lautenmusik im 16. Jahrhundert: Hans Judenkünig, Hans Newsidler, Simon Gintzler, Valentin Greff Bakfark und Unika der Wiener Hofbibliothek*, ur. Adolf

Predlagana rešitev je bila prilagojena nelutnjistom in je v izdajateljski praksi prisotna še danes. S predpostavko, da mora sodobna izdaja lutenjskih tabulatur skozi tehnične možnosti igranja na glasbilo pripeljati do spoznanja muzikalne sintakse, so smernice dopolnili na prvem kolokviju o lutnji in glasbi zanjo leta 1957 v Neuilly-sur-Seine v Franciji s priporočilom, da naj bosta izvirna tabulatura in prepis v dvojnem notnem sistemu vedno objavljena skupaj.¹³

Svojestven način transkripcije je za študijo rokopisne knjige lutenjskih tabulatur Giacoma Gorzanisa uporabil Issam El-Mallah. Znake za prijeme je zamenjal z notnimi glavami, ki jih je zapisoval v dvojni notni sistem, ohranil pa je izvirno delitev s tabulaturnimi črtami in oznake za ritem, s čimer se je izognil prav najbolj perečemu vprašanju izdelave transkripcij. Vzporedno s transkripcijo je zabeležil tudi prepis izvirnih tabulatur.¹⁴

V primeru transkribiranja Gorzanisovih lutenjskih tabulatur za izdajo v seriji *Monumenta artis musicae Sloveniae* so se ob dokončanju dela, ki je sledilo danim smernicam, porodili številni pomisleki, pred katerimi si ne gre zatiskati oči s sklicevanjem na dosedanje rešitve. Potreba po vnovičnem premisleku prevzetih izhodiščnih načel je povlekla za sabo tudi dvom v smiselnost celotnega početja. Na podlagi zgodovinske argumentacije, kakor tudi današnjih izvajalskih izhodišč in lastne izkušnje, je bila na dlani ugotovitev, da je kakršenkoli prepis Gorzanisovih lutenjskih tabulatur v sodobno notacijo poseg v glasbeno teksturo in da je pravzaprav tabulatura, čeprav v več pogledih nedoločna in večznačna, tista, ki kot slika ubiralke glasbila daje izvajalcu najustreznejša navodila za igranje Gorzanisove glasbe. Čemu torej transkribirati, če je izvirni zapis povednejši od njegove razlage, in za koga transkribirati, saj vsi lutnjisti igrajo iz tabulatur oziroma večina lutnjistov zna igrati le iz tabulatur. V ta namen je bilo v zadnjih desetletjih

Koczirz, *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 37, Wien, Artaria, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911, str. XLVIII–L; A. Koczirz, *Kommission für Erforschung der Lautenmusik*, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 14 (1912), str. 1–8.

¹³ Michel Podolski, *A la recherche d'une méthode de transcription formelle des tablatures de luth*, *Le luth et sa musique*, ur. Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, str. 277–284; André Souris, *Tablature et syntaxe*, *Le luth et sa musique*, ur. Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, str. 285–290. Omenjeni kolokvij je spodbudil tudi srečanje urednikov in recenzentov izdaj v organizaciji Ameriškega muzikološkega društva leta 1973 v Chicagu. Razprava je izhajala iz predpostavke, da ugledna manjšina raziskovalcev, predvsem aktivnih kitaristov, še vedno transkribira za klasično kitaro, čeprav se sledeč prvemu kolokviju o lutnji iz leta 1957 strokovna mnenja v splošnem strinjajo, da mora biti transkripcija interpretativna in zapisana v dvojnem notnem sistemu z vzporedno navedenim izvirnim tabulaturnim zapisom. Poročilo s srečanja je v strnjeni obliki podal Thomas F. Heck, *Lute music: tablatures, textures and transcriptions*, *Journal of the Lute Society of America* 7 (1974), str. 19–30. Na drugem francoskem kolokviju posvečenem lutnji in glasbi zanjo je bil v zvezi s transkribiranjem lutenjskih tabulatur izražen predlog, da bi se transkripcija zapisovala v dvojni notni sistem, v katerem je med črtovjema le ena pomožna črta. Douglas Alton Smith, *Editing 18th-Century Lute Music: The Works of Silvius Leopold Weiss*, *Le luth et sa musique II, Tours, Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, 15-18 septembre 1980*, ur. Jean-Michel Vaccaro, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, str. 253–260.

¹⁴ Issam El-Mallah, *Ein Tanzyklus des 16. Jahrhunderts für Laute von Giacomo Gorzanis*, *Münchener Editionen zur Musikgeschichte* 1, Tutzing, Hans Schneider, 1979.

izdelanih precejšnje število faksimiliranih izdaj tiskov in rokopisnih zbirk, med njimi tudi obravnavane tri Gorzanišove knjige.¹⁵

Prvi pomislek zadovoljivo odpravimo s sklicevanjem na transkripcijo, ki opozarja na napake in nedoslednosti izvirnika, služi pa lahko tudi kot gradivo za zgodovinske ali primerjalne študije repertoarja (o transkripciji kot nadomestilu izvirne tabulature danes tako ali tako ne razmišljamo več). V nasprotju s starejšimi transkripcijami tabulatur v sodobno notacijo, ki so se podrejele praktičnim izvajalskim smotrom, je današnji smisel transkribiranja v pripravi kritičnih izdaj in primerjavi konkordančnih virov. Sodobni glasbeni zapis prevzame funkcijo komentatorja izvornih tabulatur in prinaša hipotetične ali subjektivne rešitve transkriptorja, ki se za način in načela transkribiranja odloča predvsem glede na glasbeno teksturo.¹⁶ Pri tem je potrebno razlikovati med intulacijami polifonih vokalnih skladb, polifonimi inštrumentalnimi skladbami in plesi, upoštevati je potrebno posebnosti glasbila, za katerega je bila izvirna tabulatura izdelana, pa tudi takratna navodila za intuliranje in načine okraševanja oziroma diminuiranja pri igranju na glasbila.¹⁷

Nadaljnji pomisleki v prevzeta izhodiščna načela transkripcije se nanašajo na absolutne tonske višine in sovisnost strukture in funkcije variacijskih glasbenih vzorcev, ki jih izpričujejo naslovi posameznih plesov oziroma plesnih nizov. Intonančno tri po vsebini sorodne Gorzanišove knjige, če predpostavimo uglasitev glasbila »v G«, temeljijo »v C«, »v G« in »v F«, vendar naletimo znotraj skladb na določene indice, ki nam dajo jasno vedeti, da je bilo za njihovo igranje zamišljenih več različno uglasenih glasbil z istimi relativnimi, a različnimi absolutnimi višinami.¹⁸ Posledično se ne moremo več povsem zadovoljiti s priporočilom za transkribiranje za glasbilo uglaseno »v G«. Rešitev zato poiščemo v tonskem načinu, ki je vezan na glasbeni vzorec. Za *passamezzo antico*, kot harmonizacijo spuščajočega se kvintnega postopa,¹⁹ je na primer značilen prvi modus v osnovni ali transponirani legi, zato se zdi zapis zamišljen za glasbilo, uglaseno za ton višje. V tem primeru bi plesni nizi vzorca *passamezzo antico* s svojimi variacijami temeljili »v D«, »v A« in »v G«.

Ob tehtanju načel prepisa Gorzanišovih tabulatur v sodobno notacijo je izzivalno stopilo v ospredje vprašanje njihove podrobnejše opredelitve, saj najdemo plese z enakimi ali zelo podobnimi opisnimi naslovi – tj. enakimi glasbenimi vzorci – večkrat tako v njegovih knjigah kot tudi v številnih ohranjenih tiskanih in rokopisnih tabulaturah njegovih

¹⁵ Giacomo Gorzaniš, *Intabulatura di liuto I–III*, Genève, Minkoff, 1981. Prim. tudi Robert Spencer, Making and Using Facsimiles, *Proceedings of the International Lute Symposium Utrecht 1986*, ur. Louis Peter Grijp in Willem Mook, Utrecht, STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1988, str. 92–97.

¹⁶ Primer kritične izdaje lutenjskih tabulatur s srede 16. stoletja je Perino Fiorentino, *Opere per liuto*, ur. Mirco Caffagni in Franco Pavan, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1996.

¹⁷ Strnjen pregled najpomembnejših virov je podal Andrea Damiani, *Method for Renaissance Lute*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 1999, str. 177–189.

¹⁸ Andrea Damiani, *Method for Renaissance Lute*, str. 7.

¹⁹ Susan McClary, *Modal Subjectivities: self-fashioning in the Italian Madrigal*, Berkley, University of California Press, 2004, str. 19.

sodobnikov.²⁰ Premislek smo oprli na njihovo vzporejanje z namenom, da iz prepleta glasov izluščimo tipične oblike in posebnosti vsakokratne obdelave.

V vseh treh Gorzanišvih knjigah zavzemajo osrednje mesto plesi vzorcev *passamezzo antico* in *passamezzo moderno*, ki z zaporedjem treh plesov *passamezzo* – *padoana* – *saltarello* tvorijo plesni niz na enaki ponavljajoči se akordni shemi osmih enakomerno dolgih trizovokov (Slika 2). Osnovni toni akordov v najnižjem glasu hkrati orisujejo razpoznavno melodijo, vendar je vzorec pri Gorzanišu običajno uporabljen na tak način, da ne nastane melodični ostinato. Prostor med dvema zaporednima akordoma izpolnjuje melodična linija, ki je izpeljana iz prehodov in obigravanja poljubnega akordnega tona, zato prepreda celoten tonski obseg oziroma vse glasove v modernem notnem zapisu. Prehodi med zaporednimi akordi vzorca so melodično večinoma izpeljani kot sekundni postopi, ki se zaključijo na prvo dobo takta. Melodija se neredko ne nadaljuje s tonom, v katerega se je prehod razrešil, ampak je poljubno prestavljena v drug akordni ton, ki je do izhodiščnega v oktavnem, terčnem ali kvintnem intervalu.

Slika 2

Giacomo Gorzaniš, *Pass'e mezzo antico primo* (začetek), iz *Intabolutura di liuto, Libro primo*, Benetke, Antonio Gardano, 1561 (Genova, Biblioteca Universitaria, z dovoljenjem)



²⁰ Za vsebine tiskov in rokopisov prim. Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600: A Bibliography*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1965; *Sources manuscripts en tablature. Luth et theorbe c.1500-c.1800: Catalogue descriptif / Manuscript sources in tablature. Lute and Theorbo: a Descriptive Inventory*, ur. C. Meyer et al., Baden-Baden, Bouxwiller, Editions Velentin Koerner, 1991–1999.

Oblikovno načelo Gorzanisovih plesov je glasbeni vzorec, osnovni princip Gorzanisovega kompozicijskega dela je variiranje glasbenih vzorcev. Skladateljevo delo je torej melodično in ritmično variiranje ali delitev dolgih not v krajše oziroma krajšanje dolgih tonov s toni manjših ritmičnih vrednosti, ki zavzemajo isto celotno trajanje. K temu se v plesnih nizih pridruži še spreminjanje metra. Načini inštrumentalnega okraševanja daljših not z ustaljenimi melodičnimi formulami so bili v 16. stoletju opisani v več priročnikih, osnovna tehnika prilagajanja vnaprej oblikovanih figurativnih vzorcev z obstoječo melodijo pa se skozi stoletje ni bistveno spreminjala.²¹

Gorzanisovi načini diminuiranja posameznih tonov in intervalov, ki smo jih v vlogi komentatorja izvirnika želeli ponazoriti s transkripcijo (Notni primer 1, str. 75), so obigravanje glavnega tona ali intervala, odklik od glavnega tona s terčnim, kvartnim, kvintnim, sekstnim ali oktavnim skokom in približevanje istemu tonu ali melodičnemu intervalu v sekundnem protipostopu ter hitri lestvični prehodi, ki pripeljejo v oktavno ponovitev glavnega tona ali izpolnijo interval med dvema tonoma. Transkripcija z upoštevanjem izvajalskih omejitev, ki izvirajo iz same zgradbe glasbila, kot so na primer prekrivanje tonov, igranih na isti struni, prstni redi leve roke in igranja v legah, ponazarja Gorzanisove načine krajšanja oziroma zamenjevanja daljših melodičnih tonov z ustaljenimi melodičnimi formulami v ponovitvah posameznih odsekov in zaporednih variacijah, izvirno označenih kot »deli« (*parte*).

Za ponazoritev opisanih postopkov sta navedena še dva primera. Gorzanisov *Salltarello detto il Zorzi* (Slika 3) je prikazan primerjalno z istoimenskim saltareloom neznanega avtorja, zapisanim ok. leta 1580 (Notni primer 2, str. 79, Notni primer 3, str. 80). Glasbeni vzorec *il Zorzi* je bil prepoznan kot tip melodičnega vzorca, katerih izdelava se odraža predvsem v razgibani melodiji, punktiranem ritmu in relativno hitrem harmonskem toku. Melodični vzorci so si v primerjalnih virih običajno med seboj precej podobni, čeprav različno harmonizirani in ritmizirani, praviloma pa so vsi različno okrašeni. Spremenljivo je obigravanje melodičnih tonov, ritmično gibanje in glasbeni značaj. Z okraševanjem osnovnih intervalov melodičnih glasbenih vzorcev se ohranja osnovni obris melodije, metrum in izvirna členitev.

Primerjava ene izmed maloštevilnih Gorzanisovih intabulacij večglasne vokalne skladbe z njeno najverjetnejšo predlogo, vilanelo iz večkrat ponatisnjene in zelo razširjene knjige štiriglasnih vilanel Baldassarja Donata z naslovom *Occhi lucenti assai piu che le stelle* (Slika 4), pa ilustrira tudi prevzemanje in inštrumentalno povzemanje priljubljenih posvetnih pesmi.²² Pri prenosu v tabulaturu je notna predloga ostala skoraj nespremenjena in le na koncu odsekov ji je Gorzanis dodal običajne lutenjske okraske (Slika 5; Notni primer 4, str. 82).

²¹ Howard Mayer Brown, *Embellishing Sixteenth-Century Music*, Oxford, Oxford University Press, 1976.

²² Vilanela je bila prvič objavljena v knjigi z naslovom *Napolitane et alcuni madrigali a quattro voci* v Benetkah pri Girolamu Scottu leta 1550. Že v prvem od šestih ponatisov s spremenjenim naslovom, ki sta jih v naslednjih osmih letih izdala Scotto in Antonio Gardano, je bila postavljena na začetek knjige, kar pomeni, da se je izmed vseh najbolj priljubila. Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539–1572)*, Oxford, Oxford University Press, 1998, str. 415–416, 425–426.

Slika 3

Giacomo Gorzanis, *Saltarello detto il Zorzi*, iz *Intabolatura di liuto, Libro primo*, Benetke, Antonio Gardano, 1561 (Genova, Biblioteca Universitaria, z dovoljenjem)

Glasba Gorzanisovih tabulatur je nastajala na njegovem glasbilu. Čeprav o Gorzanisovem glasbenem šolanju ne vemo ničesar, o njegovih sposobnostih pa lahko zgolj ugibamo, ga zaradi dejstva, da je bil popolnoma slep, prištevamo med skladatelje, ki so znali svojo glasbo zaigrati na glasbilu, ne pa tudi zapisati.²³ Zato izjava v posvetilu prve knjige tabulatur, v katerem pravi, da se je pri njeni pripravi naslonil »na svojo dolgoletno izkušnjo z lutnjo, kakor tudi na stalen pogovor z večšimi glasbeniki in njihove izkušnje«, ni zgolj leporečna manira.²⁴ Gorzanis je bil pri zapisovanju tabulatur povsem odvisen od pomoči svojih sodelavcev, ki so morali biti večji tako igranja na glasbilo kot tudi zapisovanja. Kdo so bili, ne vemo.

Kako naj si torej razlagamo vsebino Gorzanisovih knjig lutenskih tabulatur? Bodisi da so pretehtano zapisane izdelave priljubljenih glasbenih vzorcev, bodisi da so nabor predlogov za njihovo (okrašeno) izdelavo, ali pa morda zapisi njegovega improviziranja, so kot slike ubiralke glasbila veren »posnetek« Gorzanisovega igranja na priljubljeno glasbilo časa in njegove virtuoznosti.

²³ Jessie Ann Owens, *Composers at Work: The Craft of Musical Composition 1450–1600*, Oxford, Oxford University Press, 1997, str. 70–73.

²⁴ V izvirniki se odlomek glasi: *Hauendo io à persuasioni di più miei amici periti dell'arte Musica dato in luce alcune mie fatiche, et vigilie di Tabolatura, cavate si dalla lunga esperienza che già molti anni ho col Liuto, come dalla continua conuersatione et prattica di ualentissimi musici;*

Slika 4

Baldassare Donato, *Occhi lucenti assai*, glas Cantus, iz *Il primo libro di canzon villanesche alla napolitana a quatro voci, novamente ristampate*, Benetke, Girolamo Scotto, 1556 (Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka, z dovoljenjem)

Baldassare Donato

CANTUS

Occhi lucenti assai piu che le stelle. Occhi lucenti assai piu che le stelle. Occhi lucenti assai piu che le stelle. Riguarda homai il tuo seruo fidele. Deb non esser crudele E non voler ch'io mo ra Baciami vita mia baciami baciami anchora. Riguarda homai il tuo seruo fidele Deb non esser crudele E non voler ch'io mo ra Baciami vita mia baciami baciami anchora.

Slika 5

Giacomo Gorzanis, *Occhi lucenti assai piu che le stelle*, iz *Intabolutura di liuto, Libro primo*, Benetke, Antonio Gardano, 1561 (Genova, Biblioteca Universitaria, z dovoljenjem)

Occhi lucenti assai piu che le stelle. Occhi lucenti assai piu che le stelle. Occhi lucenti assai piu che le stelle. Riguarda homai il tuo seruo fidele. Deb non esser crudele E non voler ch'io mo ra Baciami vita mia baciami baciami anchora. Riguarda homai il tuo seruo fidele Deb non esser crudele E non voler ch'io mo ra Baciami vita mia baciami baciami anchora.

Notni primer 1

Giacomo Gorzanis, *Pass'e mezzo antico primo*: prepis tabulature in transkripcija (odlomek)

Lutnja v A
Lute in A

The image displays a musical score for a lute in A, consisting of three systems. Each system includes a six-line tablature staff at the top and a standard musical staff with a treble clef and a bass clef below it. The tablature staff contains numbers (0-3) and fret indicators (flags) above the lines. The standard staff contains a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The first system covers measures 1-3, the second system covers measures 4-6, and the third system covers measures 7-9. Measure numbers 4, 7, and 10 are indicated at the start of their respective systems.

25

Musical score for measures 25-27. The guitar part features a triplet of eighth notes (3-2-0-0-0) and another triplet (0-2-0-3-2-0-3-2). The piano accompaniment consists of eighth notes in the treble and chords in the bass.

28

Musical score for measures 28-30. The guitar part features triplets (3-5-3-1-0, 0-3-2-3-2-3) and a triplet (0-0-0). The piano accompaniment consists of eighth notes in the treble and chords in the bass.

31

Terza parte

Musical score for measures 31-33. The guitar part features triplets (0-7-5, 0-7-5, 0-3-0) and a triplet (0-1-0-3-1-0-3-2-3). The piano accompaniment consists of eighth notes in the treble and chords in the bass. The section is labeled "Terza parte".

34

Musical score for measures 34-36. The guitar part features triplets (0-2-3-0-2, 0-1-3, 0-1-3-1-0-3-1-0) and a triplet (3-3-1-0-3-1-0-3). The piano accompaniment consists of eighth notes in the treble and chords in the bass.

13

0 2 3 0 2 0 2 3 2 2 3 0 2 3 2 0 3 3 2 3 2 3 0 2 3 0 2 3 2 0 3 2 0

16

Seconda parte

0 0 0 0 3 0 1 3 1 0 3 1 0 3 2 3 1 3 0 2

19

3 3 5 6 3 5 3 5 6 3 5 3 5 6 3 5 3 1 0 3 1 0

22

0 0 2 2 2 0 2 2 3 1 0 1 3 1 0 3 2 0 2 3 1 0

37

0 3 0 2 0 2 3 0 1 3 0 1 3 0 3 1 0 0 0 1 1 4 5 4 0 2 3 0 2 4 0 2 4 0 2 4

40

0 3 2 3 0 2 0 2 0 1 3 1 3 0 1 3 0 1 3 1 0 3 2 3 0 2 0 2 0 2 0 1 3

43

3 0 2 3 0 2 3 0 2 3 2 0 3 2 0 3 3 1 0 1 0 2 0 2 0 3 2 0 2 3 0 2 0 1 3 0 1 3 1 0 3 2 0

46

0 2 3 0 0 3 1 0 2 0 2 3 0 2 3 0 2 3 2 0 3 2 0 0 2 3 1 0 2 0 4 2 0 2 3 2 2 2 2

Notni primer 2

Saltarello il Zorzi (ok. 1580), transkripcija

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a first ending bracket labeled '1' over the first two measures. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing a simple harmonic accompaniment of quarter and eighth notes.

The second system of musical notation also consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system, ending with a double bar line. The lower staff continues the accompaniment. A second ending bracket labeled '6' is placed over the final two measures of the upper staff, indicating a repeat or a specific ending.

Notni primer 3

Giacomo Gorzanis, *Saltarello detto il Zorzi*: prepis tabulature in transkripcija (odlomek)

Lutnja v G
Lute in G

The image displays a musical score for a lute piece. It consists of three systems of music. Each system includes a guitar tablature at the top and a standard musical notation at the bottom. The tablature is written on a six-line staff with numbers 0-4 representing frets. The standard notation is on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece is in 3/4 time. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The third system starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The tablature and standard notation are aligned to show the correspondence between the two.

Alenka Bagarič: Izvajalska predloga ali umetniška izdelava ...

9

Musical notation for measures 9-10. The top part shows a guitar-style fretboard diagram with fingerings (0, 1, 2, 3) and a piano accompaniment with treble and bass staves.

11

Musical notation for measures 11-12. The top part shows a guitar-style fretboard diagram with fingerings (0, 2, 3) and a piano accompaniment with treble and bass staves.

13

Musical notation for measures 13-14. The top part shows a guitar-style fretboard diagram with fingerings (0, 1, 2, 3) and a piano accompaniment with treble and bass staves.

15

Musical notation for measures 15-16. The top part shows a guitar-style fretboard diagram with fingerings (0, 2, 3) and a piano accompaniment with treble and bass staves.

Notni primer 4

Giacomo Gorzanis, *Occi lucenti assai piu che le stelle*: prepis tabature in transkripcija

Lutnja v G
Lute in G

The image displays a musical score for a lute in G, consisting of three systems of music. Each system includes a set of six-line tablature at the top and a standard musical notation (treble and bass clefs) below. The tablature uses numbers 0-5 to indicate fret positions and includes various symbols like vertical bars and slanted lines for rhythmic or articulation marks. The standard notation is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The second system begins with a measure number '3' and includes a repeat sign. The third system begins with a measure number '5'. The score concludes with a measure number '7'.

The image displays two systems of musical notation for a lute. Each system includes a tablature staff at the top, which uses numbers (0-5) to indicate fret positions on the strings, and a musical staff below it, which shows the corresponding notes and rests. The first system begins at measure 9 and the second at measure 11. The tablature staffs contain various sequences of numbers, some with bar lines and repeat signs. The musical staves show a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, often with accidentals, and rests.

A GUIDE TO PERFORMANCE OR A COMPOSER'S TEXT: THE CASE OF GIACOMO GORZANIS' LUTE TABLATURES

Summary

The three books of lute compositions by Giacomo Gorzanis (ca. 1530–after 1574), which were published in Venice in the early 1560s and written in Italian lute tablature, pose several notational questions. With regard to the duration, number, and progression of the voices, as well as the absolute pitch, the musical text of the compositions appears to be rather vague and polysemous. This is particularly evident when trying to transcribe the tablature into modern notation. Yet, on the other hand, the musical text, regarded as a projection of the image of the lute's fingerboard, may be considered as a faithful representation of what was actually played.

The sets of dance movements – based on already existing variation patterns which are found in many versions in numerous Italian as well as French and German printed or manuscript sources – appear to be meticulously worked out, which may be observed in the additions of normally improvised elements such as diminution and ornamentation of single notes.

This observation could lead to a re-examination of the function and aim of editing transcriptions of such compositions, as well as to a new consideration of their actual usefulness.

CHORALNOTATIONEN DER MITTELALTERLICHEN LITURGISCHEN KODIZES DES 14. UND 15. JAHRHUNDERTS IN SLOWAKISCHEN ARCHIVBESTÄNDEN

EVA VESELOVSKÁ
Slovak Academy of Sciences, Slovakia

Izyleček: V slovaških arhivskih zbirkah je 15 v celoti ohranjenih notiranih kodeksov: pet bratislavskih antifonalov (Bratislavski antifonal I, II, III, IV, 15. stol., se poslužujejo metensko-gotske notacije, Bratislavski antifonal V, 15. stol., pa češke notacije); Bratislavski misal I (esztergomska notacija, 14. stol.); Notirani misal Nr. 387 nekdanje Licejske biblioteke v Bratislavi (kvadratna notacija, 13. stol.); Kartuzijanski gradual-psalter iz Martina (kvadratna notacija, 15. stol.); Psalter iz Košic in Misal iz Vzhodno-slovaškega muzeja v Košicah (metensko-gotska notacija, 14.–15. stol.); Evangelijar iz Nitre (ekfonetski znaki, 12. stol.); dva rokopisa iz Prešova (metensko-gotska notacija, 14. stol.); dva kodeksa iz Spiša: Gradual Georgiusa iz Kezmaroka in Antifonal iz Spiša (metensko-gotska notacija, 15. stol.).

Ključne besede: notacija, kodeks, srednji vek, Slovaška

Abstract: In Slovakian archives there are 15 completely preserved medieval music manuscripts: five Bratislava antiphoners (the Bratislava Antiphoners I–IV, 15th century, written in the Messine-Gothic notation, the Bratislava Antiphoner V, 15th century, in the Bohemian notation); the Bratislava Missal I (Esztergom notation, 14th century); the Notated Missal Nr. 387 from the former Lycean Library in Bratislava (square notation, 13th century); the Carthusian Gradual-Psalter from Martin (square notation, 15th century); the Košice Psalter and the Missal from the East-Slovakian museum in Košice (Messine-Gothic notation, 14th–15th century); the Evangelary from Nitra (ekphonetic signs, 12th century); two manuscripts from Prešov (Messine-Gothic notation, 14th century); two manuscripts from Spiš: the Gradual of Georgius of Kezmarok and the Antiphoner from Spiš (Messine-Gothic notation, 15th century).

Keywords: notation, codex, Middle-Ages, Slovakia

Die Denkmäler der einstimmigen liturgischen Musik vom Gebiet der Slowakei bilden ein wertvolles Quellenmaterial, dank dem wir die mittelalterliche Musikkultur in der Zeit vom 9. bis 15. Jahrhundert rekonstruieren können. In der Slowakei ist leider nur sehr geringe Anzahl vollständiger Handschriften erhalten. Die Materialien bilden einen kleinen Teil der hierzulande im Mittelalter verwendeten liturgischen Bücher. In jüngster Zeit wird daher der Erforschung von fragmentarisch erhaltenen Handschriften, die sich in verschiedenen Archiven, Museen und Bibliotheken der ganzen Slowakei befinden, großes Augenmerk

gewidmet.¹ Im Rahmen des Projekts der Agentur für Wissenschaft und Entwicklung (APVV) Nr. APVV-51-043605 – *Quellen mittelalterlicher Kirchenmusik in der Slowakei* des Instituts für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften und der Katholischen Universität in Ružomberok läuft seit 2006 eine systematische Erforschung von mittelalterlichen notierten Materialien aus allen Archiv-, Museums-, und Bibliotheksinstitutionen vom gesamten Gebiet der Slowakei, verbunden mit ihrer detaillierten Erfassung, Analyse, Auswertung und Digitalisierung.² Dieses Projekt knüpft an die Forschungsergebnisse des slowakischen Musikwissenschaftlers Richard Rybáříč, des slowakischen Kodikologen Július Sopko, der ungarischen Musikhistorikerin Janka Szendrei sowie an Quellenforschungen an, die in der Dissertationsarbeit der Autorin bearbeitet worden sind.³ Die neuesten Ergebnisse der Quellenforschung wurden in zwei Publikationen, die Bratislavaer Kodizes und Fragmente beschreiben,⁴ im ersten Band der Edition *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia - Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*⁵ und in den wissenschaftlichen Studien der Mitarbeiter des Projekts veröffentlicht.⁶ Eines

¹ Ende 2004 wurden im Rahmen der Ergebnisse der Dissertationsarbeit der Autorin insgesamt 275 mittelalterliche Kodizes oder Fragmente vom Gebiet der Slowakei erfasst. 2006 verschob sich die Zahl der neuregistrierten Fragmente an die Grenze von 400 Einheiten. Ende 2007 bewegt sich die Zahl der bearbeiteten Materialien bereits im sechsten Hundert fragmentarisch erhaltener Handschriften.

² Die Quellenforschung wird unterstützt durch die Agentur APVV aufgrund des Vertrags Nr. APVV-51-043605. Projektziel ist die Gestaltung einer zentralen Datenbank mittelalterlicher notierter Materialien vom Gebiet der Slowakei (Bearbeitungsstellen sind: Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften und Institut für Musik, Wissenschaft und sakrale Musik der Pädagogischen Fakultät der Katholischen Universität in Ružomberok). Leiterin des Bearbeiterkollektivs ist die Autorin der Studie. Stellvertreter ist Doz. Dr. Rastislav Adamko, der sich der Analyse und Komparation der mittelalterlichen Liturgie im Hinblick auf musikalische Quellen vom Gebiet der Slowakei widmet. Mitbearbeiterin des Projekts ist Dr. Janka Bednáriková, die sich auf Forschung und Analyse der ältesten Materialien mit deutscher linienloser Neumennotation vom Gebiet der Slowakei spezialisiert.

³ Eva Veselovská, *Stredoveké liturgické kódexy s notáciou v slovenských archívnych fondoch, Stredoveké notačné systémy z územia Slovenska* [Mittelalterliche liturgische Kodizes in slowakischen Archivbeständen, Mittelalterliche Notationssysteme vom Gebiet der Slowakei], Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV, 2004 (Diss.).

⁴ Eva Veselovská, *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*, Bratislava, Museaum Musicum, 2002; Eva Veselovská, *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava II*, Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV, 2006.

⁵ Eva Veselovská, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*, Tomus I, Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV, 2008.

⁶ Eva Veselovská, Mittelalterliche Notationssysteme vom Gebiet der Slowakei – zu den neuesten Forschungsergebnissen, *Musicologica Istropolitana* IV, hrsg. von Marta Hulková, Bratislava, STIMUL, 2005, S. 9–39; Eva Veselovská, Die böhmische Notation in der Slowakei im 14. und 15. Jahrhundert, *Musicologica Istropolitana* VI, hrsg. von Marta Hulková, Bratislava, STIMUL, 2007, S. 9–56; Eva Veselovská, K najnovším objavom stredovekých notovaných fragmentov z Univerzitetnej knižnice v Bratislave [Zu den neuesten Entdeckungen der mittelalterlichen

der Schwerpunktgebiete war die Erforschung der mittelalterlichen Notationssysteme im Gebiet der Slowakei im 14. und 15. Jahrhundert (die absolute Mehrheit der Quellen stammt aus dem 14. und 15. Jahrhundert).

Im Rahmen der realisierten Forschung zu mittelalterlichen notierten Quellen aus der Slowakei wurden seit 1999 insgesamt etwa 550 Quellen erfasst, identifiziert und ausgewertet. In den slowakischen Archivbeständen befinden sich derzeit nur 15 vollständig erhaltene Kodizes mit Notation – 5 *Bratislavaer Antiphonarien*,⁷ das *Notierte Missale* Nr. 387 der ehemaligen Lyzeumsbibliothek in Bratislava, das *Bratislavaer Missale*, das *Kartäuser Gradual–Psalter* aus Martin, der *Kaschauer Psalter* und das *Missale* aus dem Ostslowakischen Museum in Košice, das *Evangeliar* aus Nitra, 2 Kodizes aus Prešov, 2 Zipser Kodizes (das sog. *Zipser Graduale des Georgius aus Käsmark* und das *Zipser Antiphonar*).

Von den allgemein verwendeten Klassifikationen und Terminologien halten wir für unseren geographischen Raum (mit bestimmten Vorbehalten) die Gliederungen und Systematiken von Solange Corbin,⁸ Bruno Stäblein,⁹ David Hiley und Janka Szendrei¹⁰ für am besten geeignet. Und das vor allem aus dem Grund, weil sie von der St. Galler Notation, den französischen und deutschen Notationssystemen ausgehen, die für die Quellen von unserem Gebiet die primären und bestimmenden Notationssysteme sind. In Mittel- und Westeuropa wurden einige Notationsneumenschulen definiert und charakterisiert, die sich häufig gegenseitig beeinflussten und vermischten (Corbin verwendet für die Vermischung der Elemente der einzelnen Systeme einen hervorragenden Terminus – Kontaktneumen). Janka Szendrei konkretisiert die Termini Böhmisches und Graner (ungarische) Notation nach den Zentren des kirchlichen und kulturellen Lebens dieser Zeit und bezeichnet sie

notierten Fragmente aus der Universitätsbibliothek in Bratislava], *Slovenská hudba* XXXII/2 (2006), S. 152–170; Rastislav Adamko, Príspevok k problematike kalendára v Misáli R. 387 [Ein Beitrag zur Problematik des Kalenders im Missale R. 387], *Slovenská hudba* XXXII/2 (2006), S. 144–151; *Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1425)* [Zipser Graduale des Georgius aus Käsmark], hrsg. von Amantius Akimjak, Rastislav Adamko, Janka Bednáríková, Ružomberok, Katolícka univerzita, Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej tvorby, 2006; Janka Bednáríková, Novoobjavené hudobné pamiatky v archíve ÚK SAV v Bratislave. Semiologický pohľad na adialematické fragmenty [Neuentdeckte Musikdenkmäler im Archiv der Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava. Eine semiologische Betrachtung adialematischer Fragmente], *Slovenská hudba*, XXXII/2 (2006), S.171–183.

⁷ Das *Bratislavaer Antiphonar II* besteht aus zwei sich ergänzenden Teilen IIa und IIb. Möglicherweise wurden sie nicht als Ganzes geschaffen. In der slowakischen kodikologischen Literatur ist allerdings das *Bratislavaer Antiphonar IIa und IIb* unter einer, der Signatur II angegeben.

⁸ Solange Corbin, *Die Neumen*, Palaeographie der Musik, Bd I, Fasc. 3, Köln, Arno Volk-Verlag, Hans Gering KG, 1977.

⁹ Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Musikgeschichte in Bildern, Bd III/4, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1975.

¹⁰ David Hiley, *Western Plainchant: a Handbook*, Oxford, Oxford University Press, 1993; David Hiley, Janka Szendrei, Notation (III, 1, Plainchant), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 18, hrsg. von Stanley Sadie, London, Macmillan Publisher Ltd., 2001, Sp. 84–119; Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des mittelalterlichen Ungarn], Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1981.

als Prager und Graner Notation.¹¹ Die Metzger Notation, die im Falle der Kodizes und Fragmente vom Gebiet der Slowakei dominant verwendet wird, bereichert sie um den Terminus „gotische“ aufgrund des anderen Systems der Federführung und der eindeutigen Gotisierung der Neumenformen (erhaltener Charakter der Grundelemente der Metzger Notation).

In der Slowakei sind mittelalterliche liturgische Quellen erhalten, die wir in 3 Notationshauptgruppen einteilen können: a) die deutsche linienlose Notation, b) die gotische Choralnotation und c) die Quadratnotation. Die gotische Choralnotation untergliedern wir noch in 4 Untertypen (Metzger-gotische, böhmische [Prager], Graner und deutsche gotische Notation). In der Slowakei findet man also 6 Typen mittelalterlicher Notationssysteme (geordnet sind sie nach der Zahl der erhaltenen Kodizes und Fragmente):

1. Metzger-gotische Notation (Metzger-gotische Mischnotation) ist das am häufigsten vertretene Zeichensystem, Quellen aus dem 14. bis 16. Jahrhundert, davon 10 Kodizes: 4 *Bratislavaer Antiphonarien*, 2 *Zipser Kodizes*, 2 Kodizes aus Prešov sowie *Kaschauer Psalter* und *Missale*; die meisten der Denkmäler mit Metzger-gotischer Notation halten wir für das Produkt der mittelalterlichen Skriptorien vom Gebiet der Slowakei.

Im Rahmen des Reformprozesses wurde Mitte des 15. Jahrhunderts eine Kontaktnotenschrift geschaffen, die man nicht als reine Graner, aber auch nicht als Metzger Notation betrachten kann, weil in ihr starke Graner Elemente wirkten. Szendrei nennt sie Metzger-gotische Graner Mischnotation.¹² Wir ordnen sie in die Metzger-gotische Gruppe ein, aber mit dem Attribut – Mischnotation. Die Entstehung dieser Notenschrift spiegelt das Bildungsniveau ungarischer Skriptorien wider, die zwar auf der alten Tradition aufbauten, sich aber auch nicht ausländischen Einflüssen verschlossen (vor allem unter Sigismund von Luxemburg, und in späterer Zeit). Die Vertreter der Metzger-gotischen Mischnotation sind zwei Bände mit Antiphonarien mit dem Graner Ritus von der Mitte des 15. Jahrhunderts (*Graner Antiphonar Mss. I. 3* aus der Hauptdiözesanbibliothek in Gran). Zur Zeichen- und Formenstruktur des *Graner Antiphonars* gesellen sich die im dritten oder vierten Viertel des 15. Jahrhunderts entstandenen Neumenformen des Fragments der Kammerrechnung Nr. 3112 aus Modra.¹³ Ähnlich wie das *Graner Antiphonar* präsentieren auch die Bruchstücke aus Modra das Metzger-gotische Mischsystem, das durch die böhmische Notenschrift beeinflusst war (Scandicus ist im charakteristischen böhmischen Stil gestaltet, ihn bilden Punctum und Pes). Diese Handschriften sind die einzigen Quellen, die die Assimilation böhmischer Elemente in der Graner Notationsschule belegen. Bei der Gesamtbewertung der mittelalterlichen Notationen, die im mittelalterlichen Ungarn verwendet wurden, war das Metzger-gotische Mischzeichensystem ein bedeutender Notationstypus aus der zweiten Hälfte des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Es

¹¹ Janka Szendrei, Choralnotation als Identitätsausdruck im Mittelalter, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27 (1985), S. 139–170; Janka Szendrei, Choralnotationen in Mitteleuropa, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1988), S. 437–446; Janka Szendrei, Graner Choralnotation, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30 (1988), S. 5–234.

¹² Janka Szendrei, Graner Choralnotation, S. 5–234.

¹³ Eva Veselovská, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*, Nr. 20, S. 75 (Graduale 3112, Kammerrechnung 1660).

wurde vor allem in den zentralen ungarischen Skriptorenwerkstätten verwendet (Gran, Ofen). Die in dieser Notation notierten Kodizes waren mehrheitlich großformatige, reich geschmückte liturgische Bücher.

2. Quadratnotation ist das zweithäufigste System. Es sind eine Vielzahl von Fragmenten und 2 Kodizes erhalten (*Kartäuser Graduale* aus Martin, *Notiertes Missale* aus der ehemaligen Evangelischen Bibliothek in Bratislava); die Provenienz der notierten Denkmäler ist wegen der Uniformität des Systems unsicher, es kann aber angenommen werden, dass die Mehrheit der Fragmente aus monastischen Skriptorenwerkstätten stammen.

3. Böhmisches Notation dokumentieren mehrere Dutzend Fragmente und ein Kodex – *Bratislavaer Antiphonar V*; auf unser Gebiet wurde sie in der Mehrheit der Fälle importiert, es ist aber auch das Wirken böhmischer Notatoren im slowakischen Umfeld vor allem um die Wende des 14./15. Jahrhunderts und Ende des 15. Jahrhunderts anzunehmen.

4. Graner Notation ist in einem Kodex (*Bratislavaer Missale I*) und auf einer kleinen Anzahl von Fragmenten aus dem Zeitraum vom Ende des 13.–16. Jahrhunderts erhalten; sie war das Produkt ungarischer Skriptorenwerkstätte aus der Umgebung von Gran. Außer den Paulinerklöstern verwendete diese Notation wahrscheinlich kein einziges Skriptorium direkt auf dem Gebiet der Slowakei.¹⁴

5. Deutsche linienlose Neumenschrift ist das älteste Notationssystem von unserem Gebiet; erhalten sind nur Fragmente aus dem 12. und 13. Jahrhundert (Bardejov, Bratislava, Košice, Kremnica, Levoča, Martin, Modra).

6. Deutsche gotische Choralnotation dokumentieren mehrere Fragmente, vor allem in der Westslowakei (Bratislava). Auf unser Gebiet wurde sie auf Büchereinbänden aus der jüngeren Zeit importiert, sie ist das einzige Notationssystem, das nicht mit einem ganzen Kodex belegt und nicht in der ganzen Slowakei erhalten geblieben ist.

Die erste Blüte der Kultur und Bildung verzeichnen wir im Mittelalter auf dem Gebiet der Slowakei zur Zeit Großmährens (9. Jahrhundert). Die byzantinische Mission des hl. Kyrill und des hl. Method übermittelte der slawischen Bevölkerung eine Fülle neuer religiöser und kultureller Anregungen. Mit dem Christentum war die slawische Bevölkerung schon in früherer Zeit in Berührung gekommen (deutsche Missionare). Zur Zeit der Konstituierung unseres ersten Staatsgebildes waren auf unserem Gebiet heidnische Bräuche und Religion vorherrschend. Eine starke Christianisierung der Bevölkerung begann nach der Ankunft der Mission der hll. Kyrill und Method auf Einladung des Herrschers Rastislav, also auf dem sog. Weg von oben, da das Christentum über die herrschende Gesellschaftsschicht in das Milieu der heidnischen Bräuche gelangte. Neben der byzantinischen Mission und der Tätigkeit der Apostel intensivierte sich im 9. Jahrhundert auch die Aktivität deutscher Priester und Missionare (lateinische Liturgie) auf unserem Gebiet. Nach dem Niedergang des Großmährischen Staates folgt eine Zeit der Rezession und Unterbrechung der Entwicklung von Kultur und Kunst. Die nächste Periode des Aufschwungs der Bildung beginnt erst zur Zeit der Eingliederung des Gebiets der Slowakei in den neuentstehenden Ungarischen Staat im Laufe des 10. und 11.

¹⁴ Im mittelalterlichen Kontext verstehen wir sie aber als einheimisches Produkt, also als Werk ungarischer Skriptorenwerkstätten.

Jahrhunderts. Die Benediktinerkonvente auf dem Berg Zobor und in Hronský Beňadik, zusammen mit dem Kapitel von Nitra, gehörten neben dem Kapitel von Gran zu den ersten Urkundenherausgebern (hier befanden sich also die ersten Skriptorenwerkstätten).¹⁵ Eine große Bedeutung für die Entwicklung des handschriftlichen Schaffens hatte zweifellos das Dekret Stephans I. über die Gründung von Pfarrkirchen, für welche die zuständigen Bischöfe die liturgischen Bücher bereitstellen sollten.

Zentren der Bildung und des religiösen Lebens waren außer den neugegründeten Klöstern auch Kapitel, Diözesanzentren und bedeutendere Städte. Während der Tatareneinfälle (1241–1242) wurden viele Buchdenkmäler, liturgische Behelfe und notierte Kodizes gerade aus dieser Periode vernichtet. Aus dem 9.–13. Jahrhundert sind in der Slowakei nur eine geringe Anzahl notierter Quellen (2 Kodizes, einige Fragmente) erhalten geblieben. Die ältesten Quellen aus dem 12. und 13. Jahrhundert sind nicht in der heimischen, sondern in der in die Slowakei importierten deutschen linienlosen Neumenschrift notiert. Sie spiegeln die kirchlichen Haupteinflüsse der damaligen Zeit wider. Man kann davon ausgehen, dass sie aus dem deutschen oder französischen Umfeld in die Slowakei importiert wurden bzw. in einem ungarischen Benediktinerkloster entstanden sind. Eine entwickelte Skriporentätigkeit nehmen wir in den oberungarischen Klöstern an, vor allem im Zobor-Konvent – Abtei des hl. Hippolyth auf dem Zobor bei Nitra¹⁶ und im Kloster Hronský Beňadik – Abtei des hl. Benedikt am Gran.¹⁷

Aus diesem geographischen Gebiet stammt eines der wertvollsten Denkmäler der Slowakei, das sog. *Evangeliar von Nitra* (auch *Szelephényi-Kodex* oder *Codex Nitriensis Latinus*), das heute in der Kirchlichen Schatzkammer der Burg von Nitra aufbewahrt ist (siehe Abbildung 1).¹⁸ Es ist der älteste liturgische Kodex in der Slowakei, er ist aber keine notierte Handschrift im echten Wortsinn. Es befinden sich dort Lektionszeichen (sog. *litterae significativae* – rhythmische: *c* [*cito* oder *celeriter*], *t* [*trahere* oder *tenete*]; melodische: *s* [*susum* oder *sursum scandere*]) und vereinzelte Neumenzeichen (deutsche linienlose Neumennotation: Virga, Pes), die auf die Art der Deklamation beim Lesen der Evangelien hinweisen. Nach Július Sopko wurde das Evangeliar für die liturgischen Bedürfnisse des

¹⁵ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], Martin, Matica slovenská, 1981, S. 6.

¹⁶ Das Kloster Zobor entstand nach 880 in Anknüpfung an die Tätigkeit des Bistums Nitra [Neutra]. Richard Marsina, *Nitra vo včasnóm a vrcholnom stredoveku* [Nitra im Früh- und Hochmittelalter], Nitra, Bratislava, Obzor, 1977, S. 31–32; Július Sopko, Skriptori a skriptoriá kláštorov na Slovensku [Skriptoren und Skriptorien der Klöster in der Slowakei], *Dejiny a kultúra rehoľných komunít na Slovensku*, Trnava, Trnavská univerzita, 1994, S. 85–96. Aus dem Kloster Zobor ist der Name des ersten Pädagogen Magister Valter belegt, der in den 30er Jahren des 11. Jahrhunderts wahrscheinlich auf Einladung des Bischofs Gerhard nach Csanád ging, wo er an der Kapitelschule Grammatik und Musik unterrichtete (*lectura et cantus*).

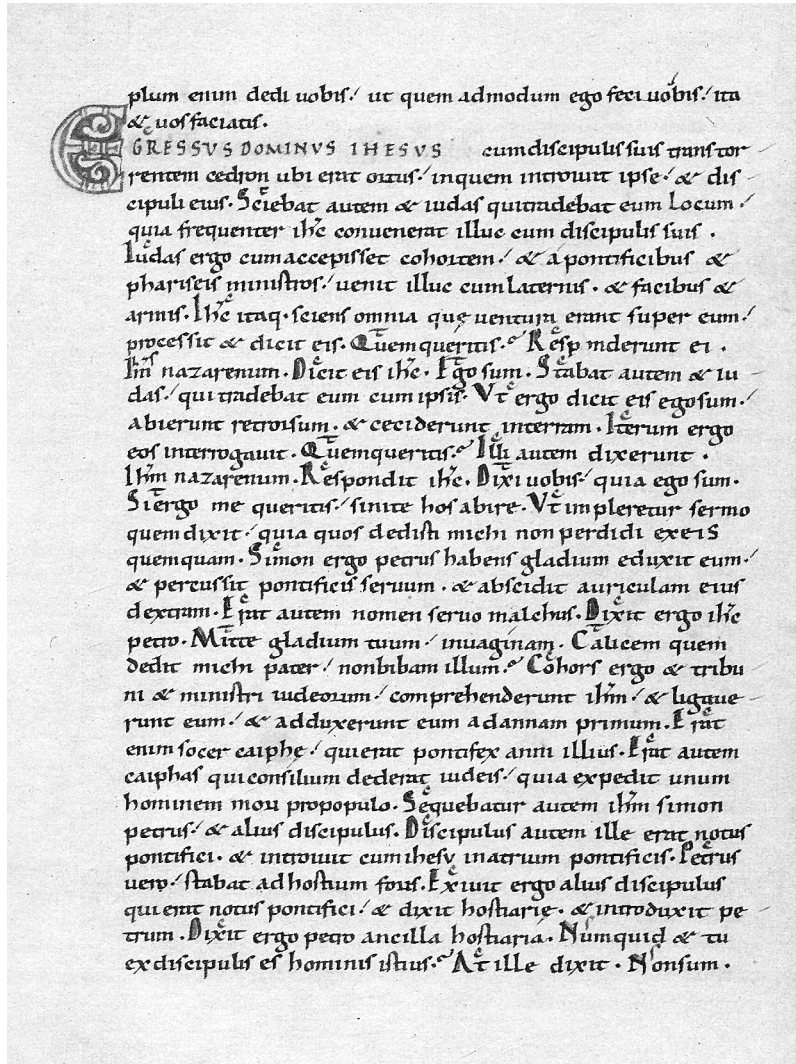
¹⁷ Das Kloster in Hronský Beňadik [St. Benedikt] wurde 1075 gegründet. Damianus Fuxhoffer, *Benedictini Pannonii. Monasteriologiae regni Hungariae libri duo totidem tomis comprehensi*, Tomus I–II, Budapest, Societas S. Stephani, 1858, 1860, S. 193, 217.

¹⁸ *Nitriansky kódex* [Kodex von Nitra], hrsg. von Július Sopko, Martin, Matica slovenská, 1987; Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*, Nr. 195; Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des mittelalterlichen Ungarn], C 43.

Konvents von Hronský Beňadik geschaffen.¹⁹ Die neuesten Forschungen von Jaroslav Nemeš und Adrian Káčerik beweisen, dass das älteste hinterlassene liturgische Handbuch in der Slowakei aus Aachen (Burtscheid) stammt, einen stärkeren östlichen Einfluss

Abbildung 1

Evangeliar von Nitra, Kirchliche Schatzkammer der Burg von Nitra, f. 27v



¹⁹ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], S. 6; Kilián Szigeti, A Szelephényi kódex, *Magyar Könyvszemle*, Budapest, MTA, 1961, S. 363–370.

erfühlt und monastischer, genauer, benediktinischer Herkunft ist.²⁰ Das Sanctorale des Kodex stammt aus dem 9.–10. Jahrhundert aus dem byzantinischen Süditalien, es enthält eine ungewöhnlich große Anzahl Heiligenfeste (140 Feste mit 244 Feiern) und ist auf der Grundlage mehrerer Vorlagen zusammengesetzt worden.²¹ Nach Nemeš war der Kodex höchstwahrscheinlich im dritten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts im Benediktinerkloster in Burtscheid, das Johannes dem Täufer geweiht war, verfasst worden.²²

Das *Notierte Missale* aus der Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften Nr. 387 (siehe Abbildung 2) ist wahrscheinlich das zweitälteste, in einem guten Zustand erhaltene liturgische Buch mit Notation, das sich derzeit in der Slowakei befindet.²³ Nach der Verlagerung eines Teils der Kirchenbücher der ehemaligen Kapitelbibliothek von Bratislava nach Ungarn, darunter auch des sog. *Pray-Kodex*²⁴ aus dem 12. Jahrhundert, wurde dieses gottesdienstliche liturgische Buch zum ältesten notierten Denkmal Bratislavas.²⁵ Es kann aber nicht zu den Denkmälern mit Provenienz aus Bratislava gezählt werden. Es ist nicht bekannt, wie es nach Bratislava gelangt ist. Nach der Schrift datiert Július Sopko das *Missale* in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Eine andere Ansicht vertreten die ungarischen Musikhistoriker Janka Szendrei und László Dobszay, die es zu den Denkmälern des 13. Jahrhunderts reihen und vermuten, dass es wahrscheinlich aus Nordwesteuropa stammt.²⁶ Auf diese Behauptung verweist die Tatsache, dass im Kalender Feste mehrere Heiliger Nordwesteuropas zu finden sind.²⁷ Die Quadratnotation dokumentiert die Tatsache, dass das Missale in monastischer Umgebung angefertigt und verwendet wurde. Die Form und das Gesamtbild der Notation verweisen auf die Entstehung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts,²⁸ daher ten-

²⁰ Jaroslav Nemeš, *Kodex von Neutra, Geistige Erbschaft der italienisch-griechischen Mönche und ihrer Nachfolger von Aachen*, Győr, Palatia Nyomda és Kiadó Kft., 2007; Adrian Káčerik, *Codex Nitriensis Latinus, Edizione critica del codice*, Rom, Pontificium Athenaeum S. Anselmi de Urbe, Pontificium institutum liturgicum, 1998 (Diss.).

²¹ Jaroslav Nemeš, *Kodex von Neutra*, S. 42.

²² Ebenda, S. 61–62.

²³ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], Nr. 134, S. 148–149.

²⁴ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku* [Mittelalterliche lateinische Kodizes slowakischer Provenienz in Ungarn und Rumänien], Martin, Matica slovenská, 1982, Nr. 201, S. 17. Der Kodex ist gegenwärtig in der Széchenyi-Landesbibliothek in Budapest mit der Standortsignatur Mny I aufbewahrt. Die Notation einiger Teile dieses Kodex stellt das älteste erhaltene Stadium der Graner Notation dar, die als eigenes Produkt des Graner Skriptoriums entstand und parallel zu anderen in Europa verwendeten Notationstypen verwendet wurde.

²⁵ Der Kodex ist derzeit an der Internetadresse der Zentralen Bibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften online verfügbar: http://oldbooks.savba.sk/digi/Rkp_zv_387

²⁶ László Dobszay, Niekol'ko aspektov skúmania stredovekých hudobných kódexov Bratislavy [Einige Aspekte der Untersuchung der Kodizes von Bratislava], *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia* 18, Bratislava, 1989, S. 20–21; Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des mittelalterlichen Ungarn], C 103, S. 70.

²⁷ Rastislav Adamko, Príspevok k problematike kalendára v Misáli R. 387 [Ein Beitrag zur Problematik des Kalenders im Missale R. 387], S. 144–151.

²⁸ Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, S. 162–181.

dieren wir eher zur Datierung der ungarischen Musikwissenschaftler. Zu einer näheren Provenienzeinordnung des Kodex könnte die Auswertung des musikalischen Inhalts der Messgesänge beitragen. Im Rahmen der Offertorien sind nämlich Verse aufgeführt, deren Analyse hilfreich für eine genauere Provenienzeinordnung dieser Handschrift sein könnte. Vergleichsanalysen des liturgischen Inhalts des Kalenders wurden unlängst von Rastislav Adamko veröffentlicht.²⁹ Sie bestätigen die skandinavische Herkunft der Handschrift, die zu den Handschriften der Erzdiözese in Lund tendiert. Auf dem Folio 14v und am Schluss des Kodex wurden zwei notierte Sequenzen (f. 14v–15r *Gaude Sion quod egressus* – Hl. Elisabeth, AH 55–120;³⁰ f. 254r *Gloriosae virgini choris* – B.M.V., AH 42–130, Chevalier 37704³¹) mit dem kursiven Metzger-gotischen Zeichensystem hinzugefügt, aufgrund derer wir die Vermutung aussprechen können, dass der Kodex wohl auch in unserem geographischen Raum verwendet worden sein konnte.

Das *Bratislavaer Missale I* (siehe Abbildung 3) aus der ehemaligen Kapitelbibliothek in Bratislava (in der slowakischen musikwissenschaftlichen Literatur als *Bratislavaer notiertes Missale* bezeichnet und im mitteleuropäischen Raum bekannt als *Missale Notatum Strigoniense*),³² gehört zu den bedeutendsten mittelalterlichen Musikdenkmälern vom Gebiet der Slowakei. Er ist heute der älteste notierte Kodex der ehemaligen Kapitelbibliothek, der sich gegenwärtig in Bratislava befindet. Zusammen mit weiteren Handschriften und Büchern war er Bestandteil der Bibliothek des Kollegiatkapitels beim St. Martinsdom in Bratislava. Wann die Handschrift an diesen Ort gelangte, ist unbekannt, bekannt ist aber, dass sie vom Bratislavaer Kapitel mehrere Jahre verwendet wurde. Der Entstehungsort der Handschrift war nicht Bratislava, sondern der Umkreis des Hauptkirchenzentrums des mittelalterlichen Ungarn – Gran. Die Notenschrift des Kodex auf einem Liniensystem ist die heimische, regionale Graner Notation, deren Existenz sich anhand ungarischer Denkmäler vom 12. bis zum 18. Jahrhundert verfolgen lässt. Das *Bratislavaer Missale I* gebraucht eine leicht gotisierte kalligraphische Notenschrift, die sich aus den Neumenformen, die im *Pray-Kodex* in zwei Formen erhalten sind, herauskristallisiert hat. Nach dem Notationstyp ordnet Janka Szendrei die Entstehung des Kodex in den Zeitraum der Jahre 1324–1341 ein. Anhand der Schrift des Kodex verschiebt Juraj Šedivý die Entstehung der Handschrift sogar an den Anfang des 14. Jahrhunderts

²⁹ Rastislav Adamko, *Príspevok k problematike kalendára v Misáli R. 387* [Ein Beitrag zur Problematik des Kalenders im Missale R. 387], S. 144–151.

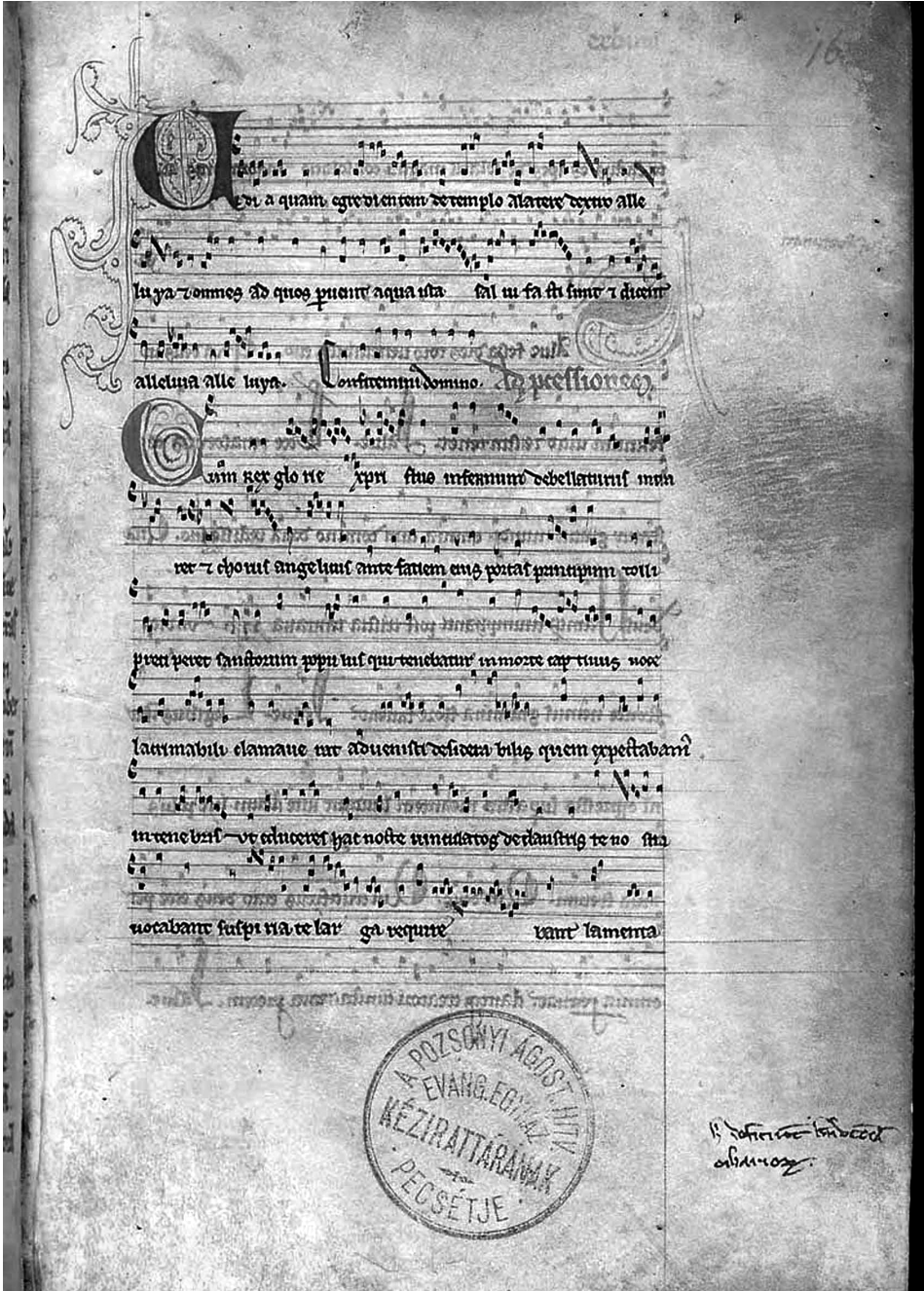
³⁰ *Analecta Hymnica Medii Aevi*, 55 Bde, hrsg. von Guido Maria Dreves, Clemens Blume, Leipzig, Fues's Verlag, 1886–1922.

³¹ Ulysse Chevalier, *Repertoireum Hymnologicum Medii Aevi*, VI Bde, Löwen, Polleunis & Ceuterick, 1892–1920.

³² *Bratislavaer notiertes Missale* ist ein eingebürgerter Terminus der slowakischen Musikwissenschaft, er wurde von Richard Rybárič geprägt. Die am weitesten verbreitete Bezeichnung in der slowakischen Literatur ist aber *Bratislavaer Missale I*. Eingeführt wurde sie von Július Sopko. Ungarische Musikhistoriker neigen eher zu der breiter verstandenen lateinischen Bezeichnung *Missale Notatum Strigoniense*, was sie mit dem inneren Gehalt des Denkmals, den Notationscharakteristika und dem angenommenen Entstehungsort, als welchen sie das Graner Skriptorium ansehen, begründen. *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*, hrsg. von Janka Szendrei, Richard Rybárič, *Musicalia Danubiana* 1, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, Budapest 1982.

Abbildung 2

Das Notierte Missale aus der Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Nr. 387, f.16r



(erstes Drittel).³³ Im 14. Jahrhundert wurde das *Bratislavaer Missale I* in Bratislava bereits verwendet. Das belegt der hinzugefügte Tractus *Rex regum*, der in der Metzger Notation aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts notiert ist. Dieses Notationssystem ist das typische System des Bratislavaer Skriptoriums, was die Notationen der Kodizes des Bratislavaer Kapitels aus dem 15. Jahrhundert belegen.

Aus der ehemaligen Bibliothek des Bratislavaer Kapitels befinden sich heute in Bratislavaer Archivbeständen auch 5 notierte Antiphonarien aus dem 15.–16. Jahrhundert.³⁴ Vom Inhalt her werden zu den Denkmälern mit heimischer Provenienz 4 erhaltene Antiphonarien der ehemaligen Kapitelbibliothek in Bratislava geordnet: *Bratislavaer Antiphonar I*, *Bratislavaer Antiphonar IIa* und *IIb*, *Bratislavaer Antiphonar III*³⁵ und *Bratislavaer Antiphonar IV*. Sie wurden durch Berufsnotatoren – Skriptoren auf dem Gebiet des mittelalterlichen Ungarn geschaffen. Das *Bratislavaer Antiphonar V* ist böhmischer Provenienz. Ausschlaggebend für die Einordnung der einzelnen Antiphonarien nach ihrer Provenienz war vor allem die Frage, inwieweit sie die Auswahl und Anordnung der liturgischen Gesänge eines bestimmten lokalen Ritus oder einer örtlichen Tradition verfolgten. Das Bratislavaer Kapitel als eine wichtige Kircheninstitution war lange Jahrhunderte Trägerin der Tradition aus dem mittelalterlichen Hauptkirchenzentrum Ungarns – aus Gran. Die *Bratislavaer Antiphonarien I, IIa* und *IIb, III* und *IV* dokumentieren die Graner liturgische Tradition äußerst genau.³⁶ Augenscheinlich ist aber die Unabhängigkeit der Notenschrift von der Graner liturgischen Tradition. Das dominante Notationssystem der 4 *Bratislavaer Antiphonarien I–IV* ist die Metzger-gotische Notation. Die Handschriften der bedeutendsten Kirchenzentren des mittelalterlichen Ungarn (Bratislava, Spišská Kapitula oder Hermannstadt) bewahrten verschiedene Varianten der Metzger-gotischen Notation. Der Typus der Metzger-gotischen Notation der *Bratislavaer Antiphonarien I–IV* tendiert zu den Notationen der Kodizes aus Mähren und Österreich. Die Notation des *Bratislavaer Antiphonars IIa* (Museum der Stadt Bratislava, A-5, A-49,

³³ Juraj Šedivý, *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*, Bratislava, Chronos Verlag, 2007, S. 89–92; Juraj Šedivý, *Forschungen der mittelalterlichen lateinischen Schrift in der Slowakischen Republik, Latin Paleography Network – Central and Central East Europe, The History of written Culture in the „Carpatho-Danubian“ Region I*, hrsg. von Hana Pátková, Pavel Špunar, Juraj Šedivý, Bratislava, Prag, Chronos Verlag, 2003, S. 19–32; Juraj Šedivý, Die Anfänge des Pressburger Kapitels, *Acta Historica Posoniensia II*, Bratislava, STIMUL, 2002, S. 107–118; Dušan Buran, Juraj Šedivý, Bratislavský misál I [Bratislavaer Missale I], *Gotika*, hrsg. von Dušan Buran, Bratislava, Slovenská národná galéria, 2003, S. 779.

³⁴ Die Faksimileausgabe der Bratislavaer Antiphonarien, zusammen mit den Begleitstudien von Július Sopko, Dušan Buran, Ľubomír Jankovič und Eva Veselovská wurde von der Slowakischen Nationalbibliothek in Martin in der Edition *UNESCO – Memory of the World, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta* verlegt.

³⁵ Der ungarische Musikhistoriker László Dobszay hält das *Bratislavaer Antiphonar III* für das Werk des Ofener Skriptoriums trotz der Tatsache, dass es musikalisch fast identisch ist mit den übrigen Antiphonarien des Bratislavaer Kapitels. Auf die Ofener Werkstatt verweisen die äußeren Parameter des Kodex: Schriftart, Illumination, Notation. László Dobszay, Niekoľko aspektov skúmania stredovekých hudobných kódexov Bratislavy [Einige Aspekte der Untersuchung der Kodizes von Bratislava], S. 17–18.

³⁶ Ebenda, S. 17–20.

Abbildung 3

Das Bratislavaer Missale I aus der ehemaligen Kapitelbibliothek in Bratislava, z. Z. Archiv der Stadt Bratislava, EC lad 3, EL 18, f. 1r

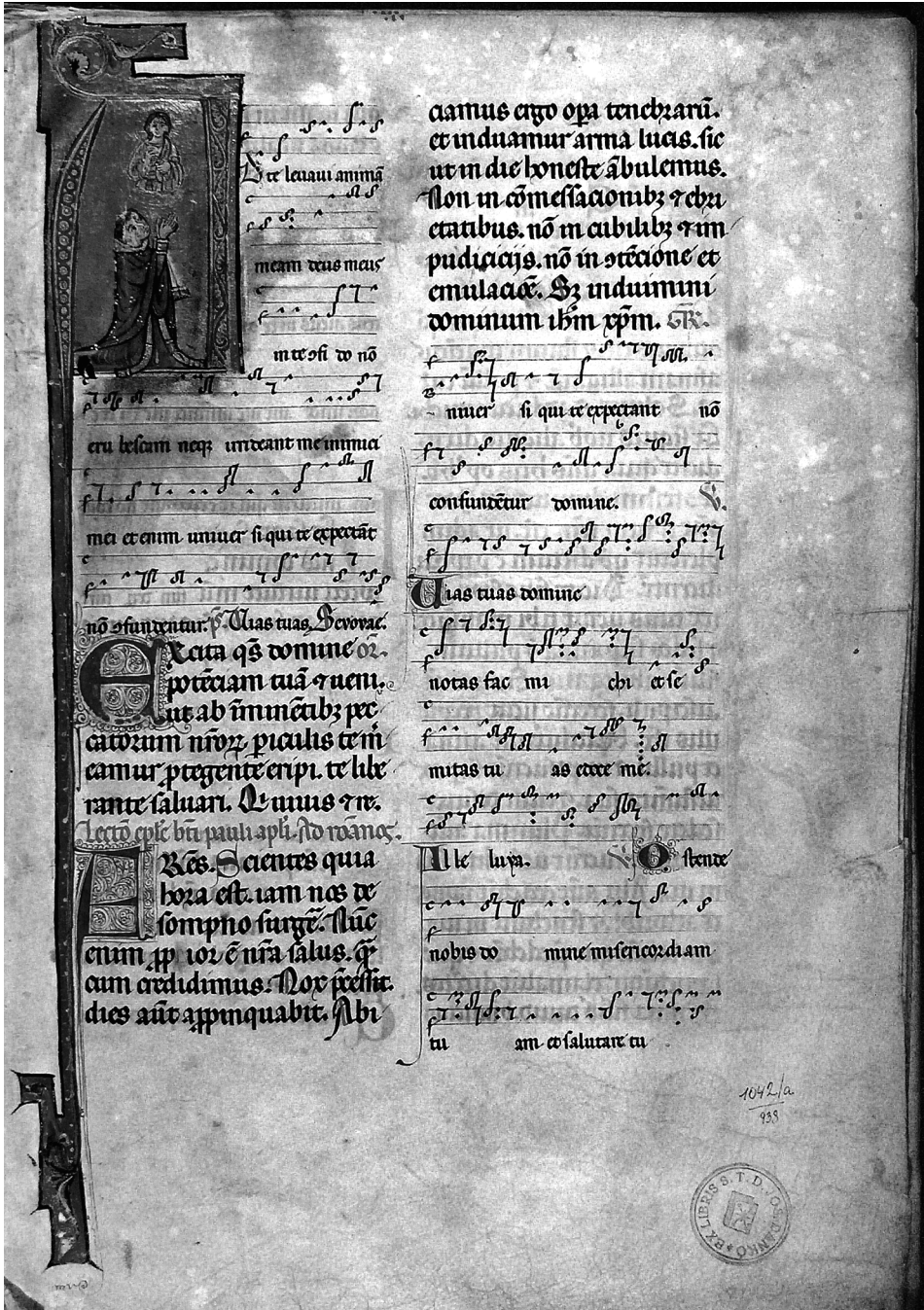


Abbildung 4

Bratislavaer Antiphonar IIa aus der ehemaligen Kapitelbibliothek in Bratislava, z. Z. Museum der Stadt Bratislava A/5, f. 1r



671/arch. 29a, 454/arch. 1928; Archiv der Stadt Bratislava, EC lad. 4) nähert sich vor allem dem Notationstypus des *Graduale monasterii O. Praem. Lucensis prope Znojmo* MIV 1 (Olmütz, Staatliche Wissenschaftliche Bibliothek) und des *Codex 100* der Stiftsbibliothek Rein (*Antiphonale Cisterciense*).³⁷

In einem ganz anderen Notationstypus ist das *Bratislavaer Antiphonar V* notiert (siehe Abbildung 5).³⁸ Es verwendet die böhmische Notation³⁹ mit dem typischen rhombischen Abschluss der einzelnen Neumen und dem nach rechts geneigten Duktus der Notenschrift.

Die böhmische Notation wurde, ähnlich wie die Graner, im Zeitraum des 12.–18. Jahrhunderts vor allem im Diözesankreis (Pfarrkirchen, Kapitel, Kathedralkirchen und Schulen) verwendet. Das Notationssystem war auf den Grundlagen der lothringischen Neumenzeichen aufgebaut. Im Lauf des 14. Jahrhunderts nahm die böhmische Notation dank der Stilisierung für repräsentative illuminierte Handschriften einen individuellen Charakter an. Diese Notationsschrift der Prachtkodizes tauchte bald in vielen osteuropäischen Ländern auf und löste sich von den liturgischen Bindungen. Der Einfluss der böhmischen Notationsschule spiegelte sich auch in den Bratislavaer Handschriften wider. Unter böhmischem Einfluss entstanden die notierten Teile der Bratislavaer Kodizes aus der ehemaligen Kapitelbibliothek in Bratislava, die sich heute in Budapest befinden – das *Bratislavaer Missale „D“* (Präfationen, Széchényi Bibliothek in Budapest, Clmae 216) und das *Psalterium des Kanonikers Blasius* (Széchényi Bibliothek in Budapest, Clmae 128). Hinzufügungen in böhmischer Notation aus dem 15.–17. Jahrhundert befinden sich auch im *Bratislavaer Antiphonar I* (214r). Nach Janka Szendrei gab es in Ungarn keine Skriptorenwerkstatt, in der notierte Kodizes mit dem böhmischen Notationssystem notiert wurden. Weitere Untersuchungen müssen diese Ansicht allerdings nicht unbedingt bestätigen. In slowakischen Archivinstitutionen taucht eine immer größere Menge fragmentarisch erhaltener Handschriften mit böhmischer Notation auf (z.B. Staatsarchiv in Bratislava, Außenstelle Trenčín), deren Zahl sogar die Menge der mittelalterlichen Bruchstücke mit dem Graner Notationssystem übersteigt. Nach der Zahl der erhaltenen mittelalterlichen notierten Materialien vom Gebiet der Slowakei steht nach neuesten Feldforschungen gerade die böhmische Notation an dritter Stelle (die erste und dominante Notation ist die Metzergotische, z.B. die *Bratislavaer Antiphonarien I–IV* u.a., die zweite die Quadratnotation). Böhmische Notationswerkstätten erhielten Ende des Mittelalters Aufträge auch aus entfernteren Städten. Aus den böhmischen Skriptorien stammen die Bruchstücke aus dem Staatsarchiv Bratislava mit Sitz in Modra, das Bruchstück eines liturgischen Buches

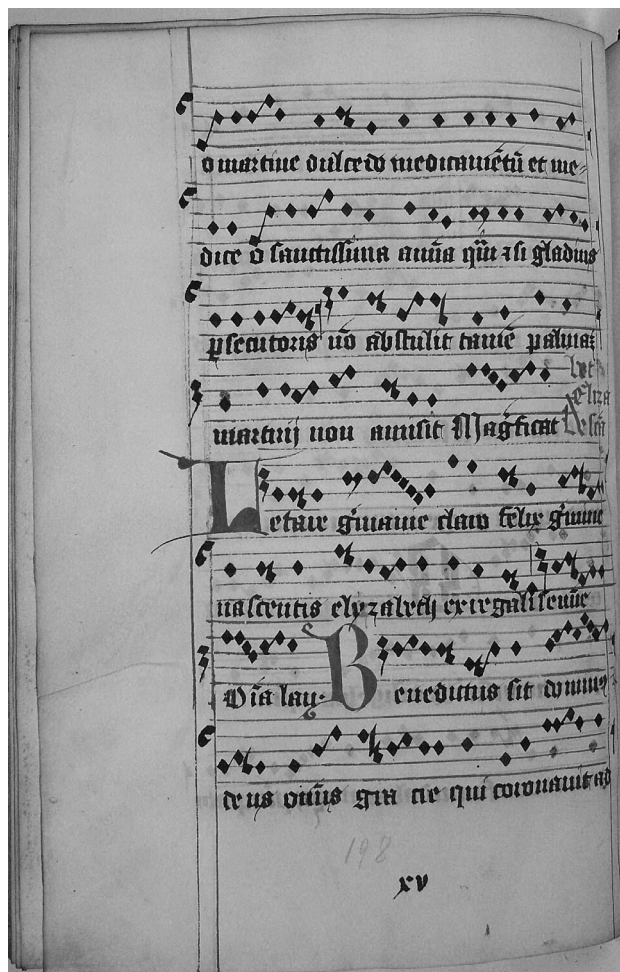
³⁷ Staatliche wissenschaftliche Bibliothek Olmütz, Sign. MIV – 1 (<http://dig.vkol.cz/dig/miv1/0001x.htm>); *Antiphonale Cisterciense*, Cod. 100 der Bibliothek Rein (<http://www.graz-seckau.at/pfarre/rein/antiphonale/antiphonale.php>, <http://www.oeaw.ac.at/kmf/cvp/beschreibungen/rein100p.pdf>).

³⁸ Nándor Knauz, *A pozsony káptalánnak kéziratái*, Esztergom, Horák Egyed, 1870, Nr. 17; Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*, Nr. 39; Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, C 28; Zsuzsa Czagány, *Praha (Temporale)*, Corpus Antiphonalium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae III/A, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1996.

³⁹ In der Literatur ist auch als rhombische oder Prager Notation erwähnt.

Abbildung 5

Bratislavaer Antiphonar V
aus der ehemaligen Kapitel-
bibliothek in Bratislava, z. Z.
Slowakisches Nationalarchiv,
17, f. 98v



aus der Universitätsbibliothek in Bratislava,⁴⁰ das Fragment eines Antiphonars aus der ehemaligen Lyzeumsbibliothek in Bratislava⁴¹ und aus dem Staatsarchiv in Bratislava,⁴² die das Werk derselben Skriptorenwerkstatt oder derselben Notationsschule wie das sog. *Zalka-Antiphonar* aus Győr⁴³ und das *Kuttenberger Kantonale* Mus.Hs. 15501 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien waren.⁴⁴ Die böhmische Notation des 14. und 15. Jahrhunderts ist auf Fragmenten von Bucheinbänden in den Archiven und Bibliotheken der ganzen Slowakei erhalten (Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Martin, Trenčín, Trnava, Poprad, Prešov u.a.). Die Notation des *Bratislavaer Antiphonars V* nähert

⁴⁰ Eva Veselovská, *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava II*, Nr. 88.

⁴¹ Ebenda, Nr. 115.

⁴² Ebenda, Nr. 76.

⁴³ Ebenda, S. 41.

⁴⁴ <http://www.oew.ac.at/kmf/cvp/beschreibungen/Mus.Hs.15501.pdf>

sich dem System des *Prager Graduales* B 1714 aus der Breslauer Universitätsbibliothek, dem *Prager Graduale* XII A 21 aus der Prager Universitätsbibliothek vom Ende des 15. Jahrhunderts, dem *Graduale* 40 (II A 2) aus dem Museum Ostböhmens in Hradec Králové (Königgrätz) vom Ende des 15. Jahrhunderts, dem *Graduale des Königs Vladislav* (das sog. *Ulászló-Graduale*) Mss. I. 3 aus der Cathedralbibliothek in Gran und den Olmützer Handschriften: dem *Notierten Brevier* R 625 aus der Universitätsbibliothek in Brno vom Ende des 14. Jahrhunderts und dem gedruckten *Brevier* Nr. 1517 aus der Nationalbibliothek in Wien.

Aus dem zweitbedeutendsten kirchlichen und kulturellen Zentrum, der mittelalterlichen Bibliothek des Zipser Kapitels, ist nur ein Torso der Materialien erhalten.⁴⁵ Schon im 13. Jahrhundert hatte das Kapitel die Funktion eines Beglaubigungsortes inne. Informationen über ihre Büchersammlung finden wir im Testament des Propstes Mutimír aus dem Jahr 1273, in dem er alle seine Bücher der Kathedrale St. Martin vermacht. Unter den Handschriften werden z.B. Sammlungen des kanonischen Rechts, theologische Bücher und ein Passionale genannt.⁴⁶ Für die Vergrößerung der Bibliothek sorgte in seinem Testament von 1348 Propst Johann und auch Propst Stock baute diesen Bestand zielstrebig weiter aus.⁴⁷ Von der eigenen Skriptorentätigkeit im Zipser Kapitel zeugt das Werk des Zipser Kanonikers Pavol Benedikti (um 1357), der das *Brevier* (*Liber diurnialis cum necrologio*) schuf.⁴⁸ Im Zipser Diözesanarchiv des Zipser Kapitels sind heute nur zwei mittelalterliche notierte Kodizes erhalten. Das *Zipser Antiphonar*⁴⁹ und das *Zipser Graduale des Georgius aus Käsmark* (1426)⁵⁰ stammen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁵¹ Beide Kodizes gehörten zum ältesten Bestand der Bibliothek des Zipser Kapitels und sind an ihrem ursprünglichen Ort aufbewahrt (St. Martinskathedrale). Das Metzger-gotische Notationssystem ist auf ein 5-Liniensystem von roter Farbe mit doppelter Umrahmung gesetzt (Antiphonar – 10 Zeilen, Graduale – 9 Zeilen), das zu dem polnischen Notationsusus tendiert. Für die ostslowakische Region war im 15. Jahrhundert ein besonders typisches

⁴⁵ Július Sopko, Anonymní skriptori a iluminátori východného Slovenska [Die anonymen Skriptoren und Illuminatoren der Ostslowakei], *Zborník príspevkov k slovenským dejinám*, hrsg. von Ján Bobák, Bratislava, Slovenský historický ústav MS, 1998, S. 114–131.

⁴⁶ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], S. 10.

⁴⁷ Ebenda S. 10.

⁴⁸ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku* [Mittelalterliche lateinische Kodizes slowakischer Provenienz in Ungarn und Rumänien], Nr. 307.

⁴⁹ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], Nr. 199; Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des mittelalterlichen Ungarn], C 82.

⁵⁰ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], Nr. 198; Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des mittelalterlichen Ungarn], C 84; *Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1425)* [Zipser Graduale des Georgius aus Käsmark (1425)], hrsg. von Amantius Akimjak, Rastislav Adamko, Janka Bednáriková, Ružomberok, Katolícka univerzita, Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej tvorby, 2006.

⁵¹ Július Sopko, Anonymní skriptori a iluminátori východného Slovenska [Die anonymen Skriptoren und Illuminatoren der Ostslowakei], S. 125–126.

Abbildung 6

Das Notierte Brevier aus der Staatlichen wissenschaftlichen Bibliothek in Prešov, f. 170r



Merkmal das 5-Liniennotationssystem (es handelt sich wahrscheinlich um den Einfluss der Krakauer Skriptorentradition), das in Verbindung mit einer doppelten roten Umrahmung und Verwendung des Custos verwendet wurde (*Zipser Graduale* und *Zipser Antiphonar*). Trotz der Existenz von nur zwei vollständigen Handschriften kann man aufgrund der präzisen Neumenstrukturen dieser Kodizes und der außerordentlich großen Anzahl erhaltener Fragmente aus verschiedenen Archivinstitutionen der Ostslowakei einige interessante Informationen über die Gewohnheiten der Notatorenpraxis dieses Gebiets im 14. und 15. Jahrhundert aufspüren. Im Metzger-gotischen Zeichensystem sind auch die Handschriften der Staatlichen wissenschaftlichen Bibliothek in Prešov (*Notiertes Brevier* von 1375⁵² und *Psalter* aus dem 14. Jahrhundert⁵³), das *Missale Clmae 92* aus der Szechény-Bibliothek in Budapest,⁵⁴ das *Missale* und der *Psalter*⁵⁵ aus dem Ostslowakischen Museum in Košice notiert. Etliche gemeinsame Merkmale enthalten das *Missale Clmae 92*, das *Zipser Graduale*, das *Zipser Antiphonar* und zahlreiche Fragmente aus der Lyzeumsbibliothek in Kežmarok, dem Staatsarchiv in Banská Bystrica – Außenstelle Banská Štiavnica und aus dem Staatsarchiv in Levoča – Außenstelle Poprad aus dem Zeitraum des 14. und 15. Jahrhunderts. Das Notationssystem dieser Kodizes ist in gewissem Maße uniform im Falle der scharfen, abgeschnittenen Enden einzelner Neumenformen. Clivis, Torculus und Porrectus haben keinen rhombischen Abschluss. Diese typisierte Struktur taucht auch in den geographisch nahen polnischen Handschriften auf.⁵⁶ Sie wird aber nicht in Bratislavaer Quellen und z.B. in der Quellenbasis von Banská Bystrica verwendet, wo eine etwas andere, deutlich rhombisierte, manieristische Form des Metzger-gotischen Systems mit rhombischen Neumenabschlüssen erscheint (*Bratislavaer Antiphonare I, II, IV*). Das *Notierte Brevier* aus Prešov (siehe Abbildung 6) und die kursive Notenschrift des *Missales* und des *Psalters* aus dem Ostslowakischen Museum in Košice stellen mit ihren Neumenformen eine bestimmte Zwischenstufe der beiden erwähnten Notatorengewohnheiten dar, weil die einzelnen Neumen mit einem rhombisierten Strich beendet sind, der aber nicht mit einem Kopf abgeschlossen ist.

⁵² Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], Nr. 197; Silvia Urdová, Spevy prvej adventnej nedele Notovaného breviára vo fonde Štátnej vedeckej knižnice v Prešove, *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I*, Bratislava, STIMUL, 2007, S. 241–250. Frau Mag. Urdová bin ich auch für die Fotos des Breviers sehr dankbar.

⁵³ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], Nr. 196.

⁵⁴ Budapest, Szechényho národná knižnica, Clmae 92. Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des mittelalterlichen Ungarn], M I; Alžbeta Güntherová, Ján Mišianik, *Stredoveká knižná malba na Slovensku*, Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, Nr. 6, S. 37–38.

⁵⁵ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], Nr. 161; Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des mittelalterlichen Ungarn], C 54.

⁵⁶ Andrzej Sutkowski, Cechy paleograficzne notacji muzycznych w polskich rękopisach średnio-wiecznych, *Musica Medii Aevi I*, Krakow, Polskie wydawnictwo muzyczne, 1965, S. 53–68; Janka Szendrei, Staff Notation of Gregorian Chant in Polish Sources of 12th–16th century, *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish sources 11th–16th century*, hrsg. von Elżbieta Witkowska–Zaremba, Kraków, Musica Iagellonica, 2001, S. 211–224, 237.

Das *Missale* aus dem Ostslowakischen Museum in Košice, mit Kolophon aus dem Jahr 1379, enthält leider nur einen kleinen notierten Teil der Präfation und mehrere Andeutungen einer linienlosen Notation im Rahmen des Vortrags der Präfationen. Der reich illuminierte Kodex stammt wahrscheinlich aus dem polnisch-böhmischen Umfeld, was der erhaltene Kalender belegt. In den Verzeichnissen von Július Sopko ist das *Missale* nicht beschrieben.⁵⁷ Die Reproduktion der Christus-Initiale wurde auf dem Hauptumschlag der Monographie *Mittelalterliche Buchmalerei in der Slowakei* von Alžbeta Güntherová und Ján Mišianik veröffentlicht. In der Publikation ist diese Handschrift aber nicht beschrieben.⁵⁸ Der sog. *Kaschauer Psalter*, stammt von der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts.⁵⁹ Er ist in Metzger-gotischer und böhmischer Notation notiert, Hinzufügungen Krakauer Ursprungs verwenden das Metzger-gotische Mischsystem. Dem Inhalt nach kann seine Herkunft in Polen (hl. Stanislav) vermutet werden. Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts wurde er in Košice schon verwendet. Der Kodex war Bestandteil der Pfarr-, später der Bischofsbibliothek (dann gelangte er in das Stadtarchiv und nach 1936 schließlich in das jetzige Ostslowakische Museum).⁶⁰

Der letzte Kodex von der Slowakei, *Psalter-Graduale* monastischen, Kartäuser Ursprungs, befindet sich im Archiv für Literatur und Kunst der Slowakischen Nationalbibliothek in Martin.⁶¹ Er verwendet die *Quadratnotation* von der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Ein ähnliches Notationssystem dokumentiert nur ein einziges Bruchstück, und zwar das Fragment eines Psalters von der Mitte des 15. Jahrhunderts aus dem Prešover Stadtrechnungsbuch von 1538.⁶² Die Quadratnote beider Quellen hat einen verwandten, leicht verlängerten, unregelmäßigen Charakter. Dieser Typ der Quadratnotation stammte aus einem Kartäuser Skriptorium.

ORTSREGISTER

Verzeichnis der heutigen slowakischen/tschechischen/ungarischen und deutschen/ungarischen historischen Ortsnamen

Slowakei

Banská Bystrica	Neusohl	Besztercebánya
Banská Štiavnica	Schemnitz	Selmencbánya
Bardejov	Bartfeld	Bartfa

⁵⁷ Július Sopko, Najstaršie košické rukopisné knihy [Die ältesten Kaschauer Handschriften], *Kniha* 75 (1975), Martin, Matica slovenská, S. 93.

⁵⁸ Alžbeta Güntherová, Ján Mišianik, *Stredoveká knižná maľba na Slovensku*.

⁵⁹ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], Nr. 161; Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* [Notierte Quellen des mittelalterlichen Ungarn], C 54.

⁶⁰ Polykarp Radó, *Libri liturgici manu scripti bibliothecarum Hungariae*, Budapest, 1944, S. 263–264, Nr. 63.

⁶¹ Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken], Nr. 191.

⁶² František Matúš, *Hudobná kultúra v historickom vývine východoslovenských miest* [Musikkultur in der historischen Entwicklung der ostslowakischen Städte], Bratislava, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1985 (Diss.), S. 101–107, Nr. 6.

Bratislava	Pressburg	Pozsony
Červený Kláštor	Rotes Kloster	
Hronský Beňadik	Sankt-Benedikt	Garamszentbenedek
Jasov	Jossau/Joss	Jászó
Košice	Kaschau	Kassa
Kremnica	Kremnitz	Körmöcbánya
Krupina	Karpfen	Korpona
Lechnica	Lechnitz	Lehnic
Leles		Lelesz
Levoča	Leutschau	Lőcse
Malacky	Malatzka	Malacka
Martin	Sankt-Martin	Turócszentmárton
Modra	Modern	Modor
Nitra	Neutra	Nyitra
Pezinok	Bösing	Bazin
Podolíneč	Pudlein	Podolin
Poprad	Deutschendorf	Poprád
Prešov	Eperies	Eperjes
Revúca	Großbrauschenbach	Nagyróce
Rožňava	Rosenau	Rozsnyó
Spiš	Zips	Szepes
Spišská Kapitula	Zipser Kapitel	
Svätý Jur	Sankt-Georgen	Szentgyörgy
Trenčín	Trenchin	Trencsén
Trnava	Tyrnau	Turóc
Zvolen	Altsohl	Zólyom
Ziar nad Hronom	Heiligenkreuz an der Gran	Garamszentkereszt
Zilina	Sillein	

Ungarn

Ráb	Raab	Győr
Ostrihom	Gran	Esztergom

Böhmen

Brno	Brünn	
Kutná Hora	Kuttenberg	
Olomouc	Olmütz	Alamóc
Praha	Prag	Prága

EDITIONEN

Bratislavský antifonár I, UNESCO – Pamät' sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta, hrsg. von Dušan Buran, Ľubomír Jankovič, Július Sopko, Eva Veselovská, Martin: Slovenská národná knižnica, 2004.

Bratislavský antifonár II, UNESCO – Pamät' sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta, hrsg. von Dušan Buran, Ľubomír Jankovič, Július Sopko, Martin: Slovenská národná knižnica, 2002.

Bratislavský antifonár III, UNESCO – Pamät' sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta, hrsg. von Dušan Buran, Ľubomír Jankovič, Július Sopko, Eva Veselovská, Martin: Slovenská národná knižnica, 2005.

Bratislavský antifonár IV, UNESCO – Pamät' sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta, hrsg. von Dušan Buran, Ľubomír Jankovič, Július Sopko, Eva Veselovská, Martin: Slovenská národná knižnica, 2007.

- Bratislavský antifonár V*, UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta, hrsg. von Dušan Buran, Lubomír Jankovič, Július Sopko, Eva Veselovská, Martin: Slovenská národná knižnica, 2007.
- Breviarium Notatum Strigoniense (saec. XIII)*, hrsg. von Janka Szendrei, Musicalia Danubiana 17, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1998.
- CAO – ECE, I/A Salzburg (Temporale)*, László Dobszay, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1988.
- CAO – ECE, II/A Bamberg (Temporale)*, Zsuzsa Czagány, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1994.
- CAO – ECE, III/A Praha (Temporale)*, Zsuzsa Czagány, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1996.
- CAO – ECE, III/B Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum)*, Zsuzsa Czagány, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2002.
- CAO – ECE, IV/A Aquileia (Temporale)*, Gabriela Gilányi, Andrea Kovács, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2003.
- CAO – ECE, V/A Strigonium (Temporale)*, László Dobszay, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2004.
- CAO – ECE, V/B Strigonium (Sanctorale)*, Andrea Kovács, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
- Codex Albensis*, hrsg. von Zoltán Falvy, László Mezey, Monumenta Hungariae Musica 1, Budapest, Akadémiai Kiadó, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963.
- Corpus Antiphonarium Officii I–IV*, hrsg. von Jean René Hesbert, Rom, Herder, 1963–1970.
- Graduale Strigoniense (saec. XIII)*, hrsg. von Janka Szendrei, Musicalia Danubiana 12, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1993.
- Graduale Triplex*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, Paris-Tournai, Desclée, 1979.
- Le graduel romain, Édition critique par les moines de Solesmes II (Les sources)*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1957.
- The Istanbul Antiphonal (about 1360)*, hrsg. von Janka Szendrei, Musicalia Danubiana 18, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2002.
- Liber Ordinarius Agriensis (1509)*, hrsg. von László Dobszay, Musicalia Danubiana, Subsidia 1, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2000.
- Melodiarum Hungariae Medii Aevi I, Hymny et sequentiae*, hrsg. von Benjamin Rajecky, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1956.
- Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*, hrsg. von Janka Szendrei, Richard Rybář, Musicalia Danubiana 1, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1982.
- Monumenta Monodica Medii Aevii V/I–III, Antiphonae*, hrsg. von Benjamin Rajecky, Janka Szendrei, László Dobszay, Kassel, Basel [...], Bärenreiter, 1999.
- Nitriansky kódex [Kodex von Nitra]*, hrsg. von Július Sopko, Martin, Matica slovenská, 1987.
- Paléographie Musicale, Les principaux Manuscrits de Chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes*, 18 Bde, Solesmes, Association Jean-Bouglher, Berne, Éditions P. Lang, 1886–(Reprint).
- Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1425) [Zipser Graduale des Georgius aus Käsmark*

(1425)], hrsg. von Amantius Akimjak, Rastislav Adamko, Janka Bednáriková, Ružomberok, Katolícka univerzita, Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej tvorby, 2006.

Übersetzt von Ute Kurdel

NOTACIJA SREDNJEVEŠKIH LITURGIČNIH ROKOPISOV 14. IN 15. STOL. V SLOVAŠKIH HRANIŠČIH

Povzetek

V slovaških hraniščih je 15 v celoti ohranjenih srednjeveških koralnih rokopisov ter množica fragmentov uničenih srednjeveških glasbenih knjig; popisovnje slednjih je še v teku, in trenutno obsega podatkovna zbirka slovaških fragmentov srednjeveških glasbenih rokopisov približno 550 enot. Vsa ta zapuščina izkazuje šest različnih tipov pisav: nemške nevmne, metensko-gotska notacija, madžarska (esztergomska) notacija, češka notacija, kvadratna notacija in nemška gotška notacija.

Najstarejši med petnajstimi rokopisi je *Evangeliar iz Nitre*; ta ni glasbena knjiga v pravem pomenu besede, saj vsebuje le posamične nevmatske znake v nemških adiasematskih nevmah, ki nakazujejo recitacijske obrazce za v knjigi zapisana besedila. Po najnovejših ugotovitvah naj bi rokopis nastal v 12. stol. v Burtscheidu pri Aachnu, od koder naj bi bil prinesen v samostan Hronský Beňadik. V esztergomski notaciji je zasnovan *Bratislavski misal I*, znan tudi kot *Missale notatum Strigoniense*. Ta znameniti rokopis je nastal v madžarskem verskem središču Esztergom, kjer se je razvila esztergomska oz. madžarska notacija, uporabljal pa ga je kapitelj pri cerkvi sv. Martina v Bratislavi. Kapitelj je imel tudi zbirko petih antifonalov (*Bratislavski antifonal I–Bratislavski antifonal V*). Prvi štirje so zelo verjetno delo domačih skriptorjev. Po vsebini izkazujejo esztergomski liturgični red, ki je veljal tudi za bratislavski kapitelj, vendar niso pisani v madžarski, pač pa v metensko-gotski notaciji, ki je v slovaškem gradivu najmočnejše prisotna. Za razliko od prvi štirih je peti bratislavski antifonal pisan v češki notaciji in zelo verjetno je nastal v katerem od čeških skriptorjev. Vsi bratislavski antifonali so iz 15. stol. V metensko-gotski notaciji so še drugi slovaški rokopisi: *Antifonal iz Spiša* in *Gradual Georgiusa iz Kezmaroka* sta iz prve pol. 15. stol. in bila sta v uporabi katedrale sv. Martina v Spišski Kapituli, kjer se hranita še zdaj. V Prešovu se hranita *Notirani breviri* iz 1375 in *Psalter*, tudi iz 14. stol. V istem tipu pisave sta še dva rokopisa, ki se hranita zdaj v Košicah: *Misal* iz leta 1379, katerega glasbeni del se omejuje na prefacije in ki izhaja s poljsko-češkega področja, ter *Psalter* s preloma 15. in 16. stol., ki je z ozirom na vsebino poljskega izvora. Posebno skupino predstavljajo slovaški rokopisi v kvadratni notaciji: *Notirani misal* iz nekdanje Licejske biblioteke v Bratislavi je bil z ozirom na svojo vsebino kopiran v eni od skandinavskih dežel, morda v škofiji Lund; za ta rokopis, ki je bil različno datiran (druga pol. 13. stol., 14. stol.) ni znano, kje na Slovaškem naj bi bil v rabi. V kvadratni notaciji je tudi *Kartuzijanski gradual-psalter* s preloma 15. in 16. stol., ki je kartuzijskega izvora in se hrani zdaj v Martinu.

PALEOGRAFSKE ZNAČILNOSTI ROKOPISA MS 273 IZ UNIVERZITETNE KNJIŽNICE V GRADCU

KATARINA ŠTER

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

Izvleček: Rokopis (MS) 273 iz kartuzije Žiče s konca 13. stoletja, ki ga hrani Univerzitetna knjižnica v Gradcu (UB Graz), je eden najstarejših kartuzijanskih antifonarjev. Po domnevah nekaterih avtorjev ga je napisalo več pisarjev in notatorjev, vendar le-ti v literaturi niso natančneje opredeljeni. Razprava predstavlja glavne paleografske lastnosti kodeksa s poudarkom na razlikah v zapisu besedila in v notaciji ter pri tem poskuša najti odgovor na vprašanje o številu in značilnostih različnih kopistov, ki so sodelovali pri pisanju rokopisa.

Ključne besede: rokopis 273 (UB Graz), kartuzija Žiče, notacija, gregorijanski koral

Abstract: The Graz University Library (UB Graz) holds a Carthusian antiphoner from the end of the 13th century (MS 273), which was used by monks at the Žiče (Germ. Seitz) monastery. It is one of the oldest Carthusian antiphoners. Several authors believe that it was written by several scribes, although these scribes are not precisely defined in the literature. The article discusses the main palaeographic properties of the codex, and focuses especially on the differences in the text and notation, thus trying to answer the question about the number and specific characteristics of the different scribes who took part in producing the manuscript.

Keywords: manuscript 273 (UB Graz), Žiče charterhouse, notation, plainchant

Med zapuščino kartuzije Žiče, ki jo danes hrani Univerzitetna knjižnica v Gradcu (UB Graz), se pod signaturo MS (Hs) 273 nahaja kartuzijanski antifonar s konca 13. stoletja. Rokopis je eden najstarejših skoraj v celoti ohranjenih kartuzijanskih antifonarjev in s tem eden najzgodnejših glasbenih dokumentov kartuzijanskega reda, zato je pomemben ne le za slovenski, temveč tudi za širši evropski prostor. Kljub temu je bil v širši muzikološki literaturi do nedavnega razmeroma neznan: o njem razpravljajo ali ga omenjajo šele nekatere študije iz obdobja zadnjih treh desetletij.¹ Nekatere izmed njih so se dotaknile

¹ V Lambresovem seznamu zgodnjih kartuzijanskih antifonarjev ga ne najdemo: Benoît M. Lambres, *Le chant des chartreux, Revue belge de musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 24/1 (1970), str. 17–41: 38. V svoj popis je kodeks že zajela študijska skupina iz Minnesote, ki je med letoma 1965 in 1973 v Avstriji fotografirala veliko število srednjeveških in renesančnih monastičnih rokopisov: John Evan Kreider, *Austrian Graduals, Antiphoners, and Noted Missals on Microfilm in the Hill Monastic Manuscript Library at St. John's Abbey*

paleografske problematike rokopisa, s katero se ukvarja tudi pričujoča razprava, in so zato služile kot orientacijsko izhodišče paleografske analize rokopisa; avtorji teh študij so bolj ali manj natančno nakazali smernice, ki so jih pripeljale do njihovih ugotovitev. Slednje so na kratko predstavljene v uvodu razprave, ki poleg tega zajema še okvirno predstavitev zgodovinskih okoliščin nastanka rokopisa in domneve o njegovi provenienci. Orisu osnovnih kodikoloških značilnosti rokopisa se posveča poglavje o ureditvi in podobi le-tega. Glavni namen razprave pa je paleografska analiza pisave besedila in notacije celotnega rokopisa, s katero bi bilo mogoče najti in vsaj hipotetično opredeliti različne roke, ki so sodelovale pri nastajanju prvotnega rokopisa: pisarjev, če že ne tudi notatorjev, je bilo zagotovo več. Tako analiza besedila kot pisave sta predstavljeni v ločenih poglavjih, razprava pa ima tudi poglavje o korekturah, saj je bilo različno tolmačenje nekaterih korigiranih mest ključnega pomena za razumevanje določenih paleografskih vprašanj rokopisa.

Splošno o rokopisu 273

Žička kartuzija, iz katere prihaja rokopis 273, je bila prva kartuzijanska postojanka, ustanovljena izven matičnih dežel kartuzijskega reda. Kot ena najstarejših in najuglednejših kartuzij je v času velike zahodne shizme postala glavni sedež redovnih postojank, ki so ostale zveste rimskemu papežu. Leta 1782 je bila skupaj z mnogimi drugimi samostani ukinjena v reformah Jožefa II.,² večina knjig iz njene bogate knjižnice pa je takrat prešla v last Univerzitetne knjižnice v Gradcu.³

Rokopis 273 je bil v uporabi v cerkvi žičke kartuzije, o čemer priča tudi ekslibris na današnjem fol. 247v – »Antiphonarium hoc est ecclesie sancti Johannis Baptiste in

and University, *Notes*, Second Series, 36/4 (1980), str. 849–863: 852. Kot enega liturgičnih virov za raziskavo o izvoru kartuzijskega antifonarja MS 273 navaja Hansjakob Becker, *Die Responsorien des Kartäuserbreviers, Untersuchungen zu Urform und Herkunft des Antiphonars der Kartause*, München, Max Hueber Verlag, 1971, str. XIV. V kontekstu študije kartuzijskih antifonarjev, ki bodo služili kot izhodišče za kritično izdajo kartuzijskega antifonarja, pa ga je obravnaval Augustin Devaux, *Introduction à une édition critique de l'antiphonaire cartusien*, Sélignac, 2000, str. 3–20: 4–5 (neobjavljeno; zahvaljujem se gospodu Gabrielu van Dijcku, ki mi je posredoval kopijo Devauxovega besedila). Rudolf Flotzinger ga je predstavil med drugimi srednjeveškimi glasbenimi rokopisi iz žičke kartuzije v članku Die notierten mittelalterlichen Handschriften aus der Kartause Seiz, *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice / Medieval Music in Slovenia and its European Connections*, ur. Jurij Snoj, Ljubljana, ZRC SAZU, Založba ZRC, 1998, str. 51–66. Kot eden temeljnih rokopisov za primerjavo s tremi drugimi kartuzijskimi antifonarji je MS 273 služil Frances Caroline Steyn, *Three unkonwn Carthusian liturgical manuscripts with music of the 14th to the 16th centuries in the Grey Collection, South African Library, Analecta cartusiana 167/1–2*, Cape Town, 2000.

² Zgodovino žičke kartuzije obširno opisuje Jože Mlinarič v delu *Kartuziji Žiče in Jurklošter*, Maribor, Založba obzorja, 1991; za kratek povzetek prim. tudi Nataša Golob, *Srednjeveški rokopisi iz žičke kartuzije (1160–1560)*, Ljubljana, Narodna galerija, 2006, str. 11–14.

³ Jože Mlinarič, Odnos kartuzijanov do knjige in naše slovenske kartuzije, *Knjižnica* 26/1–2 (1982), str. 23–46: 40–41.

Seycz«.⁴ Sama provenienca rokopisa pa ni povsem jasna; avtorji so na podlagi posameznih značilnosti rokopisa izpeljali različne domneve o izvoru. Z vidika notacije je opazna predvsem povezanost rokopisa s francoskim prostorom. Rudolf Flotzinger je tako na podlagi notacije sklepal na francoski izvor: »[...] an der französischen Herkunft ist nicht zu zweifeln«.⁵

Po mnenju Nataše Golob antifonar pred »vseskozi sorodnimi« in sočasnimi avstrijskimi rokopisi prednjači predvsem po svojem dinamičnem »italijanizirajočem« slogu fleuroniranih inicial. Tudi slikarske iniciiale in besedilo so značilni za avstrijske dežele tistega časa; slikarske in fleuronirane iniciiale so zelo sorodne tistim v Misalu iz Admonta in so najbrž delo skupine zunanjih, nesamostanskih mojstrov.⁶ N. Golob ugiba, ali so se »italijansko, v okviru delavnice Giovannijske da Gaibana izšolani iluminatorji ustavili v Žičah na svoji poti proti nižjeavstrijskim krajem, Kremsu itd.«⁷ Tako bi lahko rokopis 273 po njenem mnenju pomenil pomemben spomenik iz let, ko se je v avstrijskem prostoru uveljavil slog severnoitalijanskih knjižnih slikarjev.

S temi domnevami se znatno poveča možnost nastanka rokopisa v Žičah, kar sklepajo tudi kartuzijanski avtorji, ki kljub omembi francoske podobe notacije na nekaterih mestih jasno govorijo o žički provenienci.⁸ Augustin Devaux je rokopis 273 v svojem še neobjavljenem seznamu virov za kritično izdajo kartuzijskega antifonarja vendarle previdneje opisal kot »venant de la chartreuse de Seitz, copié entre 1271 (Ste. Marie Madeleine est solennité) et 1318: l'office du S. Sacrement fait défaut. Écriture française.«⁹ To lahko pomeni, da je rokopis iz Žič, ne pa tudi, da je v njih zagotovo nastal.

Kaj pa o rokopisu lahko povedo sledi, ki so jih pustili njegovi ustvarjalci, in koliko je le-teh sploh bilo? Tudi o tem v literaturi najdemo različna mnenja. N. Golob opaža spremembe v velikosti pisave in zapiše še, da je kljub enakomerni podobi notacije in besedila »mogoče ugotoviti vsaj devet izrazitejših paleografskih sprememb.«¹⁰ Ne pove pa natanko, katere bi te spremembe bile.

R. Flotzinger kot mesto najznačilnejše paleografske spremembe opredeli folij 39v, do katerega besedilo poteka na črnih, nato pa na rdečih pomožnih črtah. Tu je treba postaviti »prvo od številnih menjav najmanj dveh rok«, ki sta si zelo podobni in se razlikujeta predvsem po različni kratici *et* (nekakšna številka 7 s prečno črtico oz. brez nje), obe pa postajata vse večji in vse bolj površni.¹¹

⁴ »S formulo *est ecclesie* so označeni kodeksi, ki so bili stalno v cerkvi in zgolj za liturgično rabo. Tak ekslibris imajo trije [žički] antifonarji (Praga 2225, Gradec 18 in 273), [...]« Ekslibris naj bi bil vpisan v poznem 15. stoletju. Gl. N. Golob, nav. delo, str. 21.

⁵ R. Flotzinger, nav. delo, str. 56–57. Vprašanje je, ali tukaj »Herkunft« (poreklo oz. izvor) lahko popolnoma enačimo s provenienco. Vsekakor naj rokopis ne bi nastal v Žičah, saj Flotzinger piše, da je vprašljivo, kdaj je tja »prišel«.

⁶ N. Golob, nav. delo, str. 70.

⁷ N. Golob, nav. delo, str. 55.

⁸ V pismu avtorici z dne 19. 2. 2008 Gabriel van Dijck navaja stavek Augustina Devauxa, ki za rokopis 273 pravi: »Provenance: la chartreuse de Seitz«. To bi lahko jasno kazalo na žičko provenienco.

⁹ A. Devaux, nav. delo, str. 4–5.

¹⁰ N. Golob, nav. delo, str. 70.

¹¹ R. Flotzinger, nav. delo, str. 56–57.

A. Devaux je pri raziskovanju kartuzijanskih antifonarjev našel dve različici iste melodične figure. Ta figura se pojavlja v melizmih na končnem zlogu besed v določenih responzorijih 8. modusa, v njej pa na istem mestu lahko najdemo ton e (MI) ali ton f (FA). Na podlagi teh dveh različic, ki ju je poimenoval različici »MI in FA« (glej sliko 1), je Devaux opredelil dve različni melodični družini kartuzijanskih antifonarjev. Prva naj bi bila družina Velike kartuzije, za katero je značilna uporaba različice MI v teh responzorijih, druga pa je po različici FA značilna melodična družina kartuzije Portes, prve ustanove Velike kartuzije, ki je s slednjo tekmovala za vpliv v času porajajočega se kartuzijanskega reda.¹² Rokopisi, v katerih se ta melodična figura vedno ali večinoma pojavlja s tonom e (MI), tako sodijo v melodično družino Velike kartuzije, rokopisi z večinskimi deležem tonov f (FA) na istih mestih pa v melodično družino kartuzije Portes. Poleg rokopisov teh dveh melodičnih družin obstaja še skupina mešanih rokopisov, ki se bolj ali manj enakovredno poslužujejo obeh različic. V to skupino po Devauxovem mnenju sodi tudi žički rokopis 273, kjer naj bi se MI in FA različici melodične figure v manjših sklopih izmenično pojavljali skozi celoten rokopis.¹³ Na podlagi izmenjave teh sklopov Devaux sklepa na več kopistov oz. notatorjev, ki so morda sočasno prepisovali iz različnih rokopisov.¹⁴ Te domneve pa ne podkrepiti z morebitno paleografsko analizo grafične podobe notacije oz. njenih posameznih elementov. Devaux tudi ne govori posebej o paleografskih spremembah v besedilu rokopisa 273.



Slika 1

MI in FA različici melodične figure

Ureditev in podoba rokopisa 273

Foliji rokopisa 273 danes merijo približno 28 x 19 cm, sam kodeks je s platnicami iz 17. stoletja še nekoliko večji. Antifonar je bil v 17. stoletju močno obrezan,¹⁵ prvotno naj bi

¹² A. Devaux, nav. delo, str. 10.

¹³ A. Devaux, nav. delo, str. 7–10.

¹⁴ Devaux navaja, da ima popolnoma isti razpored MI in FA različic melodične figure tudi kartuzijanski antifonar, rokopis Lyon 509. Na podlagi tega domneva, da gre za rokopis, ki je žičkemu močno soroden. Rokopis Lyon 509 je bil sicer napisan za kartuzijo Ste-Croix-en-Jarez, kamor je po bivanju v Žičah odšel prior Hismion oz. Hismido. A. Devaux, nav. delo, str. 10; prim. tudi J. Mlinarič, nav. delo, 1991, str. 65. – Vprašanje menjave notatorjev ob izmenjavi različic MI in FA je podrobneje predstavljeno v poglavju o korekturah rokopisa 273 v nadaljevanju razprave.

¹⁵ N. Golob, nav. delo, str. 70.

foliji merili ok. 35 x 24 cm.¹⁶ Kodeks je bil obrezan z vseh strani, najbolj z zgornje in stranske, najmanj pa pri spodnjem robu, kjer je ostalo še precej praznega prostora. Da pa nekaj pergamenta manjka tudi tu, lahko opazimo na folijih s slikarskimi inicialami, kjer manjka košček slike (tako je npr. z inicialo v levem kotu spodaj na fol. 25v). Nekaj inicial je bilo izrezanih; ta mesta so kasneje zaplatili s pergamentom iz drugih kodeksov (to je npr. lepo razvidno na foliju 57, ki vsebuje pergamentni zalepek iz neke kasnejše knjige).

Kodeks je ohranjen skoraj v celoti, manjka le enajst začetnih folijev, najmanj šest končnih¹⁷ in šest vmesnih (po dva manjkajoča folija med današnjimi foliji 52 in 53, 124 in 125 ter 227 in 228; nekdanji izrezani folij 241 je bil nadomeščen z novim, kasnejšim). Rokopis je bil večkrat foliiran (prim. tabela 1): novejša oz. današnja foliacija je s svinčnikom zapisana na *recto* straneh folijev rokopisa; zgodnja oz. starejša foliacija je do folija 50 (danes fol. 39) s črnilom zapisana na straneh *recto*, od folija 51 dalje pa na straneh *verso*. Od folija 52v po starejši foliaciji so številke folijev nekajkrat zapisane celo dvakrat, z dvema različnima rokama, prva z močnejšimi potezami v črni barvi ter druga s tanjšimi in manjšimi številkami v rjavi barvi. Da je druga foliacija tu le podvajala prvo, ki zaradi obrezanih robov folijev na nekaterih mestih ni bila več vidna, je lepo razvidno npr. na foliju 54v, kjer je kasnejša roka pred številko 4 samo vrinila manjkajočo številko 5; prejšnja številka 5 je odpadla ob obrezovanju folija. Na folijih, kjer je še dobro vidna najzgodnejša foliacija, takšnega podvajanja ni. Vidna so tudi mesta, kjer se je prvi foliator zmotil (namesto fol. 146 je zapisal 147, kar je kasneje popravil in iz 7 napravil številko 6); drugi foliator je tu vedno upošteval pravilno različico številke. Druga stara foliacija je verjetno sorazmerno poznega nastanka, saj je najbrž nastala po obrezovanju robov rokopisa v 17. stoletju. Z roko drugega foliatorja je oštevilčena tudi *verso* stran nadomestnega folija 259 (danes 241; v tabeli označen z zvezdico *), ki je v rokopis prav tako prišel precej pozno. To bi lahko pomenilo, da je rokopis ob tem številčenju še v času menjave folija 259 (oz. 241) imel vsaj tiste vmesne folije, ki danes manjkajo – lahko pa je drugo številčenje želelo samo ohraniti podatek o prvotnem foliiranju in manjkajočih folijih ter se ni oziralo na tedanje dejansko stanje števila folijev. Obe zgodnejši foliaciji (v tabeli 1 prikazani pod skupnim imenom »starejša foliacija«) sta vir dragocenih informacij o prvotnem (ali vsaj nekem zgodnejšem) številu folijev; z njuno pomočjo je mogoče določiti, na katerih mestih manjkajo foliji in koliko jih je bilo, čeprav povsem natančnega podatka o prvotnem obsegu rokopisa zaradi izgube končnih folijev ni.

Današnji folij 1r se začneja z responzorijem *Jerusalem cito veniet* 2. adventne nedelje, po zgodnji foliaciji pa se rokopis začneja s folijem 12r. Starejša foliacija se konča s folijem 265, kasnejša pa s folijem 247. V resnici se je do danes ohranil še en folij rokopisa več, saj je v poznejši foliaciji spregledan folij med folijema 216 in 217 (označen kot folij 216b, ki sledi foliju 216 oz. 216a). Ker muzikološka in druga literatura posamezne folije rokopisa 273 navaja po novejši foliaciji, je to številčenje uporabljeno tudi v tej razpravi.

Prvih 29 folijev vsebuje po deset vrstic besedila in štiri notne črte z znaki kvadratne notacije. Besedilo je zapisano na črno-rjavkastih črtah, notne črte pa so rdeče, v bolj ali manj intenzivnih odtenkih, ki se ponekod bližajo oranžni. Razmik med notnimi in

¹⁶ R. Flotzinger, nav. delo, str. 56.

¹⁷ Tako ocenjuje N. Golob, nav. delo, str. 70.

besedilnimi črtami je običajno dokaj enakomeren, na nekaterih mestih pa so besedilne črte zelo blizu zgornje notne črte sledeče vrstice. Ob levem in desnem robu folija sta z istim črnilom kot besedilne črte narisani po dve vzporedni navpični robni črti. Dvojna robna črta na foliju 2v izginje; nadomesti jo enojna robna črta v isti barvi, toda nekoliko rahlejšega odtenka. Barvno manj intenzivne so od tega mesta dalje tudi besedilne črte. Dvojno robno črto spet srečamo na foliju 6r. Notne črte do vključno folija 29 praviloma segajo do (notranje) robne črte, nekatere besedilne črte pa presegajo robne črte. Vse do skrajnih (današnjih) robov folijev segata običajno prva in zadnja besedilna črta, lahko jih je tudi več (po dve spodnji in dve zgornji ipd.) Zdi se, da so daljše besedilne črte služile kot pripomoček za medsebojno naravnavo folijev, ki so jih sešili skupaj – ob stiku *verso* in *recto* strani dveh zaporednih folijev se črti na isti višini strani ponavadi stakneta v eno samo dolgo črto.

Tabela 1

Pregled foliacij rokopisa 273

Starejša foliacija	Novejša (današnja) foliacija	Dejansko število folijev
[1r–11v]		
12r–63v	1r–52v	1–52
64r–65v		
66r–137v	53r–124v	53–124
138r–139v		
140r–231v	125r–216av	125–216
232r–232v	216br–216bv	217
233r–243v	217r–227v	218–228
244r–245v		
246r–258v	228r–240v	229–241
259r–259v*	241r–241v*	242
260r–265v	242r–247v	243–248
[266r–271v?]		

Sledove pikiranja za besedilne in notne črte lahko zasledimo po celem rokopisu, vendar vedno samo na notranjem robu folijev. Vbodi v prvem delu rokopisa (do vključno fol. 29v) sicer niso jasno vidni – najdemo jih npr. na foliju 8r, – vendar je težko razločiti, po kakšnem sistemu so bile črte na podlagi pikiranja narejene. Na fol. 17v spodaj pa so dobro vidni sledovi vbodov za dvojni navpični robni črti.

S folijem 30 se število vrstic za eno poveča in se do konca rokopisa ne spremeni več. Velikost popisane polja na strani (zrcalo) ostane približno enaka, sicer pa se pisava besedila nekoliko poveča, notno črtovje pa nekoliko zmanjša (ne med vsemi črtami enako). Spremeni se barva dvojnih robnih in besedilnih črt – te so zdaj narisane z isto rdečo tinto kot notne črte. Tudi razmik oz. presledek med notnimi in in besedilnimi črtami je sprva še bolj enakomeren kot v prvem delu rokopisa. Kasneje se to ravnovesje občasno podre, saj razmiki med črticami postanejo povsem neenakomerni: širine vmesnih prostorov med posameznimi črticami notnega črtovja se med seboj lahko razlikujejo tudi za 1,5 ali celo 2 milimetra, in

to celo na isti strani (prim. fol. 144v). Na več mestih so vidni sledovi pikiranja, ki kažejo, da so bile vse vodoravne črte zasnovane kot ena sama skupina enakomerno razmaknjenih petih črt: spodnje štiri za note in zgornja za besedilo, sicer povezano z glasbenim zapisom predhodne vrstice. Pri prvi in zadnji vrstici melodije z besedilom je seveda drugače: zgoraj so samo štiri notne črte, spodaj pa je dodana črta za besedilo. Razmik med notnim črtovjem in pripadajočo besedilno črto spodaj je širok približno toliko kot dve vmesni polji med tremi črtami notnega črtovja. Notno črtovje je običajno zarisano do zunanjih in ne več samo do notranjih robnih črt, čeprav so same note napisane znotraj notranjega okvira. V vmesnem prostoru med obema robnima črtama na levi strani je ponavadi zapisan F-ključ (npr. fol. 37v) ali pa tja sega začetek kakšne male iniciiale, v prostoru med desnima črtama včasih najdemo kustose. Do skrajnih robov folijev je potegnjenih več besedilnih črt kot prej, včasih celo vse. Večina folijev je tudi zaradi natančnega stikanja posameznih črt med seboj lepo poravnana – črte tečejo naravnost od *verso* strani enega prek *recto* strani naslednjega folija. Slabo vidne črte so kasneje tudi popravljeni – morda jih je še enkrat občrtal rubrikator ali kdo drug z močnejšim rdečim črnilom (npr. 152r).

Na foliju 206v nastopi nova sprememba. Zopet se pojavita enojni robni črti v črno-rjavi barvi, s katero so ponovno narisane tudi besedilne črte. Po teh črtah je končni del rokopisa podoben prvemu delu antifonarja, čeprav ena stran folija tudi tu obsega enajst vrstic besedila in glasbe. Nenavadno pa je, da takšna sprememba nastopi na *verso* strani folija. Pikiranje prvih folijev tega dela rokopisa še vedno temelji na skupinici petih pik, ki je od naslednje skupinice oddaljena za dve piki (širini med notnima črtama), od folija 212r pa se pojavi nov način pikiranja. Tu najdemo po dve piki za vsako besedilno polje, ki zgoraj in spodaj omejuje velikost besedila, temu pa so dodane še štiri notne črte (lepo vidno npr. na folijih 213v in 220r). Vbodi za notno črtovje tu manjkajo oz. niso vidni. Vendar na način pikiranja iz predhodnega dela antifonarja naletimo tudi kasneje (na foliju 227r in večini nadaljnjih je tako spet vidna skupinica petih pik za notno črtovje z besedilno črto).

Vizualni podobi folijev rokopisa 273 daje morda najbolj značilno podobo njegovo likovno okrasje – velike slikarske iniciiale. Tiste, ki so v rokopisu še ohranjene, so zaradi obrezovanja robov največkrat poškodovane, deset pa jih je izrezanih. Med seboj so si slogovno podobne in kažejo vplive t. i. »italijanizirajočega sloga«. ¹⁸ Pojavljajo se ob večjih praznikih in pomembnejših nedeljah (vsaka adventna nedelja ima svojo slikarsko inicialo, pri nedeljah po binkošti pa jih npr. ni). Zdi se, da so bile slikarske iniciiale v rokopis vnešene kasneje kot besedilo; primer za to bi lahko bila iniciala na foliju 202v, ki se očitno prilagaja besedilu zgoraj. Slikar, ki je posegel z inicialo v pravokotnem okvirčku sicer že v prostor besedila nad seboj, je okrog črk pustil za milimeter praznega prostora, zato pravokotnik zgoraj ni zaključen z ravno črto. Podobno je z inicialo na fol. 4v, kjer slikar višine iniciiale ni mogel ali ni hotel prilagoditi majhnemu, nizkemu predvidenemu prostoru v okviru ene vrstice, zato je iniciala narisana pred navpično robno črto, pri čemer je pred nadaljevanjem besedila ostal prazen prostor. V rokopisu najdemo tudi nekaj fleuronniranih inicial, ki podobno kot slikarske kažejo vplive italijansko usmerjenega sloga. ¹⁹ Male

¹⁸ N. Golob, nav. delo, str. 70.

¹⁹ N. Golob, nav. delo, str. 70. Fleuronné je »s peresom narisani geometrizirani okras znotraj in okoli iniciiale, iz katere izraščajo nitasti odganjki.« N. Golob, nav. delo, str. 135.

inicialne oz. začetnice besedil spevov so dveh vrst. Prve so barvne lombarde²⁰ (modra, rdeča, vijoličasto-črna oz. razredčena črna, zelena), ki so okrogle in dokaj shematične, iz poteka besedila pa je razvidno, da so bile narisane posebej – pisar je zanje pustil prostor. Druga vrsta malih inicial so črne kadelne inicialne,²¹ ki so jih verjetno napisali sami pisarji, saj se s sledečim besedilom zelo lepo ujemajo (to je razvidno iz usklajenih prostorskih razmerij med temi inicialami in sledečim besedilom). Večinoma je kadelne inicialne vsaj v začetnem delu rokopisa dodatno obarval še rubrikator, ki je čeznje ob črni potegnil rdečo črto, vendar je pri tem le redko upošteval vijugaste linije in preplete črnih inicial. Tu je rdeča barva bolj kot krašenju namenjena jasnejšemu označevanju začetkov spevov, saj se s prvotnimi kadelnimi inicialami vizualno ne ujema vedno najbolje (zelo neusklajene rdeče in črne črte najdemo npr. pri *Tecum* 29r.1, *Fluminis* 32v.2 ...).

Zapis besedila spevov in notacija rokopisa sta paleografsko podrobneje predstavljena v sledečih poglavjih. Na tem mestu je navedenih samo nekaj problemov v zvezi s podobo posamezne strani rokopisa, ki lahko vplivajo na našo zaznavo paleografskih značilnosti pisave in notacije. Tako pisava kot notacija na prvi pogled dajeta dokaj enakomeren vtis, čeprav se postopoma spreminjata. Do konca rokopisa pisava postaja vse večja in večja. Velikost notacije rahlo narašča obenem z velikostjo pisave, vendar so razlike med notami v primerjavi s stopnjo povečanja pisave veliko manjše, skoraj malenkostne.

Za zaznavanje velikosti tako notacije kot besedila je odločilno tudi razmerje med gostoto besedila in notacije. Tak primer so foliji, kjer prevladujejo antifone ali rezponzoriji: pri antifonah se note zdijo manjše, ker je okrog njih več prostora. Manjša pisava pa deluje bolj pregledno in urejeno, pomeni lepše napisane note in več prostora v vse smeri (prim. fol. 177r). Na straneh z rezponzoriji je bila prostorska stiska večja, sploh na mestih daljših melizmov, kjer včasih ni jasno, katere note sodijo h katerim zlogom (prim. *domini* na fol. 15v.3). Že na prvi pogled takšne strani lahko delujejo bolj zmedeno, kot delo različnih notatorjev, čeprav je oblika not enaka oz. zelo podobna kot npr. pri predhodnih antifonah.

Na razlike v vizualni podobi folijev močno vpliva tudi (ne)enakomerna razporeditev notnih in besedilnih črt. Veliko spremembo prinese prehod z 10-vrstičnega na 11-vrstično polje; tu enako velika notna pisava kot prej izgleda popolnoma drugače. Zaradi drugačne kvalitete pergamenta se pojavljajo tudi velike vizualne razlike med *recto* in *verso* stranmi istih folijev, na katerih se pisava besedila in notacija lahko zdita povsem drugačni: včasih celo kot del drugega peresa, morda celo druge roke (na eni strani mehkejši in bolj zaobljeni, na drugi bolj ostri znaki).

Pisava besedila v rokopisu 273

Daleč največji delež rokopisa predstavljajo zapisi besedila in glasbe spevov kartuzijanskega antifonarja, ki so tudi glavni predmet paleografske analize. Analiza pisave besedila

²⁰ Lombarda je »preprosta, trebušasto zaobljena (uncialna) iniciala.« N. Golob, nav. delo, str. 136.

²¹ Kadela oz. kadelna iniciala je »črka oz. iniciala, narisana s široko prirezanim peresom, zato izrazite razlike med debelimi in tankimi potezami, ki se lahko sekajo in spreminjajo v vzlaste okraske.« N. Golob, nav. delo, str. 136.

temelji predvsem na preučevanju grafične podobe pisave in medsebojni primerjavi njenih posameznih elementov, kot so oblike posameznih črk in značilnih črkovnih skupin, njihove značilne poteze in posebnosti (zaključki, podaljški, koti, vrhovi itd.) ter povezave med njimi.²² Manj so bile upoštevane rubrike in različne male inicialne.

Besedila spevov so zapisana v knjižni gotici,²³ ki je v začetku rokopisa nekoliko bolj zaobljena kot v nadaljevanju. Sploh pri lombardah, pa tudi na nekaterih mestih v samem tekstu, najdemo še elemente uncialne. Kodeks 273 sicer ne razlikuje med črkama *u* in *v* (oziroma zaobljeno in ostrejšo obliko *u*-ja) ter običajno povsod uporablja zaobljeni *u*, toda poleg tega se občasno – sploh proti koncu rokopisa – pojavi tudi oblika današnje črke *v*. *V* lahko nastopa kot mala iniciala (*V*enite 207v.3), začetna črka besede sredi tekočega besedila ali pa kot črka, ki neposredno sledi slikarski ali mali iniciali (*Q*vem 179v.10). Za *i* se od samega začetka folija dokaj enakovredno uporabljajo trije znaki: *i*, *y* in *ÿ* (z nadpisano piko oz. kvadratom, ki ga na tem mestu predstavlja črtica), velikokrat celo na isti strani (prim. zaporedje besed *allelu*ya, *allelu*ia, *allelu*ja na fol. 117r.8). Sploh v zadnjem delu rokopisa se *y* zelo malo uporablja, namesto njega skoraj vedno nastopa *ÿ*. Namesto dveh *i*-jev prav tako včasih nastopa *y*, včasih pa najdemo skupino *ii*, zapisano tudi kot *ij*. V obliki črke *j* je napisana tudi marsikatera kadelna iniciala v zadnjem delu rokopisa (po foliju 206). Namesto *c* pa je enkrat v kadelni iniciali uporabljen celo *k* (*K*aritas 148v.5). Na splošno je raba črkovnih znakov v rokopisu 273 dokaj enotna.

V začetku rokopisa besedilo poteka enakomerno, vendar se že kmalu pojavijo drobne spremembe. Prvi folij in polovica drugega pri responzorijih ne izpisujeta začetne besede repetenduma, ki se ponovi po verzu, od 2. folija dalje pa se incipit repetenduma vedno pojavi. Poleg tega zgoraj na foliju 2v nastopijo tudi nekatere druge spremembe, ki kažejo na to, da se je pisar morda tu zamenjal. Značilna je oblika *d*-ja, ki je na dobrih treh straneh (do vključno fol. 2r in na začetku fol. 2v) velikokrat pokončen, kadar nastopa pred različnimi samoglasniki (npr. *rad*ice 1r.6, *dom*inus 2r.2), sicer pa je *d* uncialno okrogel – zaobljen je nekoliko bolj kot od folija 2v dalje. Značilni so zgornji zaključki črk *d*, *b* in *l*, ki so na folijih 1 in 2r na levi strani upognjeni nekoliko navzdol (*interi*bunt 1r.5). Od nadaljevanja se razlikuje še zapis sklopa črk *ct*: po foliju 2v je *t* visok, z vrhom nagnjen nekoliko nazaj proti *c*-ju (*expect*abo 2v.8), v samem začetku rokopisa pa je *t* – kljub temu, da ima tudi tu višji vrh kot v drugih sklopih črk – pokončen in se ne prilagaja obliki *c*-ja. Različna je tudi oblika *q*-ja: *q* na foliju 1r ima npr. spodaj nekoliko daljšo krivuljo (*quia* 1r.10), medtem ko se na foliju 2v ravno konča (*quoniam* 2v.2). Pisava na prvih straneh je nekoliko manjša in tanjša, medtem ko je pisava od fol. 2v dalje nekoliko večja in rahlo bolj zaobljena (razen pri nekaterih črkah, kot je npr. *d*, ki je prej bolj okrogel kot v nadaljevanju). Vendar sta si pisavi na pogled izredno podobni – v skrajnem primeru bi bilo

²² Za nazornejšo predstavitev nekaterih paleografskih značilnosti pisav in razlik med njimi so bile nekatere črke in črkovne skupine tudi rekonstruirane – glej slike 2 in 3. Črke na slikah posnemajo konkretno pisavo določenega dela rokopisa 273, vendar pa gre za prikaze, ki lahko zajamejo le eno od številnih možnih različic iste črke oz. zaporedja istih potez.

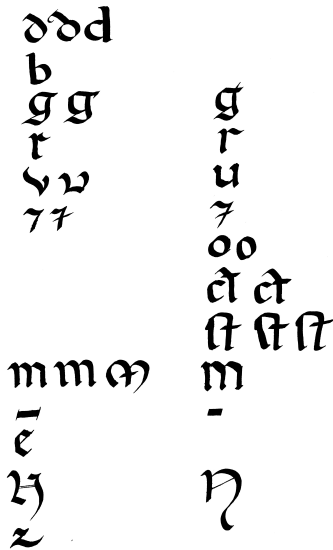
²³ Prim. Michael Gullick, John R. Nash, *Script* (2. Historical survey, (ii) Gothic), *Grove Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/art/T077192> (23. marec 2009). Prim. tudi Jakob Stipišič, *Pomočne povijesne znanosti u teoriji i praksi*, Zagreb, Školska knjiga, 1991, str. 99–125.

možno celo, da je pisar ostal isti, le da je uporabljal drugačno pero in nekoliko spremenil nekatere črke. Nadaljnjo primerjavo detajlov oteži tudi dejstvo, da je začetek rokopisa izgubljen in da na poldrugem ohranjenem foliju prvega pisarja ne najdemo nekaterih značilnih kratic (npr. krajšava za *seculorum amen*) – ohranjen je samo del z rezponzoriji, antifone se pojavijo šele na foliju 2v. Tako je težko povsem z gotovostjo trditi, da je že tu prišlo do menjave pisarja.

Od folija 2v do folija 30r sledi pisava (drugega?) pisarja, za katero so zlasti značilni zgornji ravni zaključki črk *d* in *b*: pozna dve obliki *d*-ja (uncialni, okrogli *d* ter pokončni *d*, ki se pojavlja zlasti pred samoglasnikoma *i* in *u*; prim. levi stolpec slike 2). Pokončni *d* se zgoraj zaključí ravno, nagnjeni oz. uncialni pa s poševnim zaključkom oz. črtico – kadarkoli se ta *d* pojavi na začetku vrstice, je zaključna črtica nekoliko ukrivljena nazaj (npr. *d* na začetku vrstice 5v.3). Zelo značilen je *r*, ki se konča z izrazito polkrožno, lunasto obliko. Črka *m* prav tako nastopa v gotizirani in uncialni (okrogli) obliki; slednja je pogosta zlasti pri besedah *amen* in *magnificat*. Značilna sta znaka za krajšanje besede in za *et* (kot nekakšna osminska pavza). Nekatere črke (npr. *e*) se končajo z daljšimi zaključki v smeri desno navzgor.

Od folija 30r dalje je pisava povsem drugačna; nastopil je nov pisar (prim. desni stolpec slike 2). Na pogled je pisava precej večja (pisar je imel morda širše prirezano pero), kar še dodatno prispeva k njenemu dokaj neenakomernemu videzu, saj so nepravilnosti pri večji pisavi bolj opazne. Pisar je bil dokaj površen, pri njem najdemo tudi veliko število napak, ki jih je kasneje večinoma opazil in popravil korektor. Črne iniciale tu izhajajo bolj iz krožnih oblik in ne iz oglatih. Črke so zgoraj značilno zadebeljene (*i*, *u*), kar je morda posledica hitrega iztekanja črnila iz peresa. Črka *r* izgubi polkrožni zaključek, namesto tega ima vijugo vstran. Tanek zgornji zaključek (črtico, ki sega nad telo črke) pa ima *g*. Značilna je zgoraj povezana kombinacija črk *st*, kjer je *s* zgoraj upognjen nekoliko nazaj, v levo, zaradi česar med črkama te skupine zgoraj nastane večji prazen prostor. Znak za krajšanje besed se spremeni – običajno nima več stranskih črtic. Znak za *et* je večkrat izpisan, v krajšavi sprva nima črtice oz. vijuge, od folija 34r pa jo ima (izgleda kot številka 7 s prečno črtico). Zelo ozka je črka *o*.

Čeprav se pisava nenehno rahlo spreminja, v nadaljevanju rokopisa dolgo časa nič ne kaže zagotovo na novega pisarja. Lahko da je pisar, ki je nerodno začel s folijem 30r – bodisi z vajo in utečenostjo ali pa z večjo osredotočenostjo na izvornik ter posnemanjem kakega drugega pisarja – počasi začel prevzemati in privzemati značilnosti, ki jih najdemo pri prvem oz. morda drugem pisarju (od folija 2v do 29v): *r* iz vijugastega postopoma pridobi značilni lunasti zaključek, *g* zaključek izgubi, sčasoma se



Slika 2
Nekatere različne črke dveh pisarjev

ob okroglem uncialnem **d**-ju začne pojavljati tudi pokončni **d**, ki zgoraj dobi zaključek z ravno črtico. Vendar se zdi, da je pokončni **d** za razliko od prvega dela rokopisa uporabljen pred poljubnimi vokali in povsem arbitrarno; namesto njega lahko nastopa tudi uncialni **d**. Tako se na foliju 80v pojavi pred **e**-jem, na 84v pred **a**-jem, na 90v pred **i**-jem ... Potem pa se vse bolj pogosto in nazadnje skoraj redno pojavlja pred **i**-jem in **u**-jem. Po foliju 108 ga praviloma vedno najdemo pred **i**-jem, pred **u**-jem pa v večini primerov. Enak kot v prvem delu včasih postane celo znak za krajšanje besed (brez zaključnih črtic).

Takšne in podobne različice črk in znakov se pojavljajo v različnih kombinacijah in nato spet za nekaj časa izginejo. Ker te spremembe in različice v rokopis prihajajo postopoma in se na posameznih folijih pojavljajo celo hkrati, je težko z gotovostjo trditi, da se je tu pisar zamenjal, kakor je menil R. Flotzinger²⁴ – ni pa izključeno. Morda se je le bolj zgledoval pri nekem izvorniku oz. se bolj trudil. Ob dodanih elementih predhodnika tako pisar tega dela rokopisa ohrani nekatere svoje elemente: kratica **am** (*amen*) npr. nikoli nima uncialnega **m**-ja na koncu. Poleg tega pisava občasno že uporablja vse bolj ostre in zašiljenje poteze, nato pa se zdi, kakor bi se spet zmehčala. Obenem pisava ves čas postopoma raste, ker se nenehno prilagaja višini prostora za besedilo, zato je črke iz različnih folijev med seboj včasih težko enakovredno primerjati. Ostrina oz. razločnost pisave je odvisna tudi od prirezanosti in obrabljenosti peresa ter kakovosti pergamenta; opazna je razlika med *recto* in *verso* stranmi folijev, ki je nastala zaradi pisanja na obkožno oz. mesno stran pergamenta.

Čeprav torej ni povsem jasno, kdaj in kje bi kaj lahko pripadlo povsem novemu pisarju ali pisarjem, se na foliju 186v v imenu **maRIA** pojavi povsem nov element, sklop treh uncialnih črk v zaključku imena, ki ga je pisar želel na ta način še posebej poudariti. V imenu **maRIA** se ta sklop črk do nastopa novega pisarja še nekajkrat pojavi. Podobno situacijo srečamo tudi pri zadnjem pisarju, vendar slednji uporablja samo veliko črko **R**, ki je bolj gotska kot pri tem pisarju; pri njem se takšen **R** pojavlja tudi v drugih besedah.

Prepisovanje obsežnega rokopisa, ki se lahko zdi skorajda mehanično delo (čeprav je to včasih tudi bilo, sploh če je bil pisar utrujen ali nezbran), je bilo v resnici aktiven proces. Ob njem se je pisar tudi učil, spoznaval nove načine zapisovanja črk in inicial ter jih prevzemal, če so mu bile bolj všeč od tistih, ki jih je uporabljal do tedaj. Zato ena sama sprememba črke ali različni manjši eksperimenti v pisavi še ne pomenijo nujno, da gre za drugega pisarja. Pisava med folijema 30 in 205 bi tako lahko bila dober primer aktivnega učenja pisanja s posnemanjem neke predloge ter pokazatelj spreminjajočih se podob ene in iste pisave. Lahko pa bi bila tudi dokaz za to, kako podobne si lahko postanejo oz. so različne roke, ki zapisujejo besedilo iste knjige, najbrž po isti predlogi, saj osrednji del rokopisa, ki se (vsaj za zdaj) še izmika natančni opredelitvi ene ali več rok, zajema dobrih 170 folijev oz. 340 strani, kar je za enega samega človeka obsežno delo.

Ob koncu rokopisa (od folija 206r dalje) nastopi nov pisar, ki je kodeks – vsaj do folija, kjer se zaključuje danes – tudi končal (slika 3). Prepoznaven je predvsem po veliki, stilizirani in rahlo zaobljeni pisavi, ki na zadnjih folijih postane nekoliko bolj površna. Značilna zanj je predvsem zaokrožena oblika črke **a**, kasneje se zaobljijo tudi nekateri **m**-ji. V desno navzgor so občasno zaobljeni tudi nekateri zaključki črk, kot so **a**, **m**, **s** in

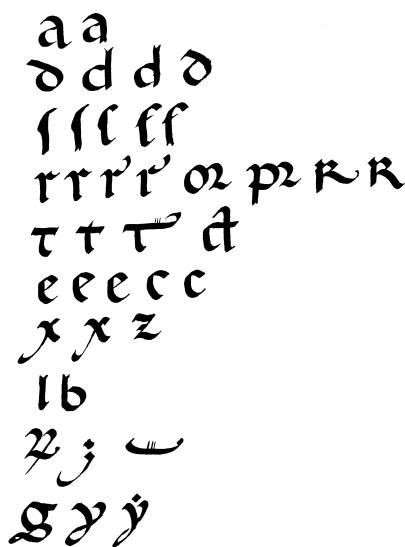
²⁴ R. Flotzinger, nav. delo, str. 56.

i, pa tudi *f* ... Skladno s to nagnjenostjo k zaokroženosti ta pisar rad uporablja vijuge in krivulje: na zaključkih nekaterih zadnjih črk v vrstici kot okras, drugje spet vijuge postanejo del načina zapisovanja črke (pri črki *y* in včasih pri *g*-ju) ali skupine črk (značilen je zaključek skupine *or* ali *pr*, kjer se *r* konča z vijugo spodaj). Za zaključevanje črke *r* uporablja kar štiri načine. Prvi je že omenjeni zapis črke v skupinah *pr* in *or* (*supra* 227r.10), drugi se konča s kratko lunasto krivuljo zgoraj (po tem nekoliko spominja na pisarja v prvem delu rokopisa, le da je lunasti zaključek tu manjši). Tretji način uporablja, ko ima na razpolago dovolj prostora; ko črka *r* nastopa na koncu vrstice, besede ali melizmatško uglasbenega zloga – tu jo zaključi z vehementno dolgo lunasto krivuljo navzgor (*sacer*-dos 230r.7). Zadnji *r* je veliki in nekoliko gotizirani *R*, ki ponavadi nastopi na koncu besede (npr. *multiplicabitur* *R* 210v.8, *viR* 232r.9) in se prav tako zaključuje s krivuljo v desno; na mestih, kjer je tak *R* uporabljen tudi sredi besede (samo pri imenu *maRia*, npr. na 242r.4), pa je krivulja manj izrazita in se zaključi v smeri navzdol. Za črko *d* ta pisar – podobno kot predhodni – uporablja dve obliki: uncialni *d* z močno nazaj zasukan, včasih skoraj vodoravno črto (*lapide* na fol. 219v.2), ki proti koncu rokopisa nekajkrat dobi še kratek zaključek (podoben zaključkom v prvem delu rokopisa do fol. 29v). Drugi *d* je pokončen, nastopa pa praviloma skoraj vedno pred *i* in pogosto tudi pred *u* (v tem je sistem tega pisarja podoben slogu njegovega predhodnika; 220v.11 *benedictionem*). Črko *t* pisar zapisuje bolj uncialno, okroglo kot predhodni pisar; značilno je, da je zgornja črtica na obeh straneh telesa črke enako dolga, nad njo se – sploh proti koncu rokopisa – pogosto vidi vrh črke. Značilna sta še zapisa skupin črk *ct* in *st*: pri prvi je *t* napisan v visoki obliki – vrh sega čez črtico *t*-ja – in se naslanja na predhodni *c*, vendar je zgornji del *t*-ja bolj pokončen kot pri predhodnem pisarju. Bolj pokončno učinkuje tudi zapis skupine *st*, kjer prav tako nastopa visoki *t*, črki pa sta takorekoč vzporedni (pri predhodnem pisarju je *s* zavil nekoliko nazaj, tako da je zgornji prostor med črkama večji kot spodaj). Vrhovi in spodnji del nekaterih črk imajo običajno značilne rogovile (zgoraj zlasti *b*, *l* in pokončni *d*, spodaj *p*, včasih tudi *i*, *a* ipd.). Značilen je še zapis črke *z*, kjer pisar uporablja prečno črtico. Ta pisar za besedo et nikoli ne uporablja kratice, in tudi oznake za *magnificat* ali *seculorum amen* le redko popolnoma skrajša; uporabi toliko črk, kolikor le ima prostora (npr. *magnif[icat]*, *sec[ulorum] am[en]*). Oznaka za končnico *-rum*, ki je sicer redko uporabljena, ima prav tako značilne vijuge in krivulje (npr. *seculo[rum]* na foliju 211r.5). S krivuljo ta pisar rad zaključuje tudi spodnjo piko podpičij (oz. na nekaterih folijih pike sredi besedilnega polja), ki jih največkrat uporablja za razmejevanje posameznih stavčnih enot – kot neke vrste ločila (takšno je npr. podpičje za *terram* 206r.11 itd.) – ali pa kot kratico v besedi *usque* (*us[que]* na foliju 228r.1). Znake za krajšave pisar včasih z domiselno potezo izpelje iz same predhodne črke (taka je npr. krajšava pri črki *d*[eus] 227v.2, ali *t[er]*ra na 232r.4). V tem delu besedila splošna oblika pisave in nekatere njene značilne poteze (s kratkimi črticami okrašene krivulje ipd.) kažejo tudi na to, da je pisar najverjetneje napisal tudi večino rubrik.

Proti koncu rokopisa je bil kot nadomestek starejšega izrezanega folija vstavljen folij 241 s kasnejšo pisavo. Tako pisava kot notacija na tem foliju se od ostalega rokopisa bistveno razlikujeta in sodita v kasnejši čas. Prav tako so kasneje kot besedilo (a najbrž ne vse v istem času) v rokopis prišli številni besedilni dodatki in korekture nekaterih besed: posamezni zlogi so bili izbrisani ali spremenjeni ... Čeprav meje med prvotnim

in kasnejšim v rokopisu 273 danes večkrat niso jasno vidne, je zagotovo, da so pri pisanju samega prvotnega besedila (ne upoštevajoč kasnejših korektorjev) sodelovali najmanj trije ali štirje (če upoštevamo pisarja med folijema 1r in 2v), morda pa celo več pisarjev.

Hipotezo o različnih pisarjih oz. menjavah rok potrjujejo nekatere besede, ki so v rokopisu 273 napisane na dva ali celo več različnih načinov: to so pravopisne variante. Najpogosteje gre za osebna in krajevna imena, pa tudi za nekaj drugih besed. Takšne besede lahko razdelimo v več večjih skupin. Prva uporablja znake *i*, *y* in *ÿ* za *i*. V drugo skupino sodijo besede, ki se razlikujejo po (ne)rabi črke *h*, pa naj bo na začetku ali sredi besede. V tretjo skupino sodijo besede, kjer se enkrat uporablja *m*, drugič *n*; v četrto tiste, ki so v rokopisu 273 napisane tako s *t* kot z *d*. V peto sodijo besede, ki namesto *mn* uporabljajo *mpn*, in v zadnjo tiste, ki uporabljajo zlog *ci* namesto *ti*. Rokopis 273 tovrstne besede praviloma skoraj vedno zapisuje s *ti*, nekaj je



Slika 3

Nekateri značilne črke pisarja zadnjega dela rokopisa 273

stalnih izjem (iusticia, leticia itd.), nekaj besed pa najdemo tudi v obeh različicah – in te so za paleografsko analizo tudi najbolj zanimive. Rokopis ima sicer še nekaj drugih pravopisnih različic, ki ne sodijo v nobeno od zgornjih skupin, vendar so te besed med seboj zelo različne in jih ne moremo razporediti v kakšne večje skupine.

Omenjena je bila že beseda *alleluïa*, kjer je raba črkovnih znakov *i*, *y* in *ÿ* dokaj poljubna. Podobno je z besedo *paraclitus*, ki med folijema 137r in 143r nastopi z vsemi tremi znaki. Prav tako se ti znaki mdr. dokaj mešano pojavljajo pri osebnem imenu *simon* (nekaj primerov po vrstnem zaporedju folijev: 60r.11 *symon*, 112v.5 *symon*, 170r.1 *sÿmoni*, 179r.4 *sÿmon*, 179v.1 *sïmon*, 179v.10 *sïmon*, 181r. 2 *sÿmon*, 181v.6 *symonem*) in pri besedi *hïmnus*. Za zadnjo besedo je značilna še občasna uporaba začetne črke *h*, ki je tu najbrž prav tako dokaj poljubna, čeprav je bolj razdeljena po posameznih skupinah (49v.6 *ÿmnus*, 50r.10 *hÿmnum*, 51r.3 *ÿmnum*, 71v.1 *hÿmnum* [hÿmnum z izbrisano piko nad *y*], 127v.11 *ÿmnum*, 141r.7 *ÿmnum*, 146v.1 *hÿmnum*, 158r.7 *hÿmnum*, 168r.9 *hÿmnnis*, 195r.4 *ÿmnum*, 195r.8 *hÿmnum*, 203r.5 *hÿmnum*, 231r.2 *hÿmnum*). Iz naštetih primerov je razvidno, da različni zapisi črke *i*, ki se lahko sočasno nahajajo celo na istem foliju, v istih besedah ne morejo biti jasen pokazatelj paleografskih sprememb v rokopisu.

Prav tako ne morejo biti dober pokazatelj takšnih sprememb nekatera imena s črko *h* oz. brez nje, ki se dokaj mešano pojavljajo skozi rokopis; tudi tu včasih najdemo obe različici na istem foliju ali sosednjih folijih (*i*hesus 112v.5 / *i*esus 113r.10, *gabriel* 173v.2 / *gabriel* 175v.5). V osebnih imenih se črka *h* pogosto uporablja, ne pa vedno (*michael*, *emanuel* 15r.5 / *emmanuel* 61r.9, *samuel*). Najdemo jo tudi na začetku nekaterih besed, kjer jim sledita samoglasnik a ali o (*habundantia* 16r.3 / *habundantiam* 80r.2, *hascendit*

142v.6 / ascendit 143v.10 / ascendit 193v.6, ostium 147v.11 / *hostium* [ostium s kasneje izbrisanim *h*-jem]). Zelo značilna je tudi beseda *ierusalem*, kjer se *h* na vsake toliko časa pojavi v določenem sklopu (1v.10 *ierusalem*, 7r.1 *ierusalem*, 10r.2 *ierusalem*, 23r.6 *ierusalem*, 59v.10 *ierusalem*, 87r.9 *ierusalem*, 116r.2 *ierusalem*, 125r.1 *ierusalem*, 171r.6 *ierusalem*, 202v.9 *ierusalem*, 222r.3 *ierusalem*, 236r.6 *ierusalem*). V zadnjem primeru bi bil vzrok razlike v zapisu morda res lahko paleografska sprememba pisave oz. menjava roke, ni pa nujno.

Besed, kjer bi lahko srečali tako *m* kot *n*, je v rokopisu 273 malo. Najznačilnejši primer je morda beseda *tanquam*, ki se večinoma pojavlja v obliki z *n*-jem (npr. na 101v.1, 109r.4, 143v.11, 162v.2, 214r.6 ...), z *m*-jem (*tamquam*) pa na foliju 15v v 9. vrstici in kar dvakrat na foliju 144. Podobno je z besedo *comprehendere* oz. *comprehendere*, ki jo prav tako srečamo na sosednjih folijih (184v.9 in 185v.9, pa tudi že na 112r.10).

Prav tako je malo besed, kjer bi se lahko uporabljala črka *d* ali *t*; največkrat se to zgodi pri besedi *apud* (105r.1) oz. *apud* (112r.11, 133v.6, 181v.6, 218v.4). Zanimiva je primerjava med besedilom na foliju 105r.1 in 112r.11, kjer se poleg besede *apud* ponovi še nekaj drugega besedila. Kljub podobnostim v pisavi so tu prisotne tudi nekatere razlike, kar bi lahko pomenilo, da je nekje med tema dvema folijema prišlo do menjave dveh sicer zelo podobnih rok, ni pa tega mogoče trditi z gotovostjo. V nadaljevanju namreč spet najdemo elemente pisave, ki so običajni za predhodne folije.

Pri besedah rokopisa 273, v katerih najdemo tako *ti* kot *ci*, je morda najbolj zanimiva beseda *nuntio* oz. *annuntio* s svojimi izpeljankami, ki je v obeh različicah po sklopih razporejena po rokopisu: *annunciaverunt* (60r.10), *annuntiabit* (129r.6) in *annuntiaverunt* (179r.7, 205v.3), *annunciaverunt* (206v.1, 212r.6), *annunciantium* (209r.11 [tu popravljen v *annunciancium*], 209v.11), *nunciat* (216r-b.7) in *nunciate* (245r.9). Proti koncu rokopisa se večinoma uporablja različica s *ci*. Vsaj ob prehodu k zadnjemu pisarju (na fol. 206) je mogoče potrditi, da se z novim pisarjem pojavi tudi nova različica, ki jo potem ta uporablja vse do konca svojega pisanja.

Poleg tega naj bi se besedila kartuzijanskih antifonarjev med seboj razlikovala tudi v drugih različicah, ki so v literaturi še zelo malo raziskane. Po Devauxovem mnenju gre za pojav, po katerem se antifonarji kartuzijanov razlikujejo od gradualov reda, kjer različnih variant rokopisi skoraj ne poznajo. Devaux tudi na podlagi teh različic izpelje domnevo o več družinah, vendar opozarja, da kriteriji še niso dodelani in da je dvajset primerov, ki jih v svoji študiji navaja, zgolj provizoričnih.²⁵ Za več besedilnih različic (sedem od dvajsetih), ki jih našteje Devaux, je v rokopisu 273 mogoče najti popravek oz. spremembo iz ene različice v drugo (npr. pri *docendum* / *docendos* na fol. 10v.2, kjer se sicer pojavlja beseda *docendos* 10v.2, je pod končnico *-dos* zabrisano mesto, ki je bilo morda prvotno *-dum*). Te različice so sicer večjega pomena za medsebojno primerjavo besedil antifonarjev kot za paleografsko analizo enega samega rokopisa. Zanimivo pa je dejstvo, da so popravki doleteli ravno mesta, ki naj bi kodeks povezovala z neko določeno družino kartuzijanskih glasbenih rokopisov. Podobno situacijo najdemo tudi pri popravkih nekaterih melodij z melodičnima različicama figure MI in FA (glej poglavje o korekturah).

²⁵ A. Devaux, nav. delo, str. 13.

Notacija rokopisa 273

Glavna metoda paleografske analize notacije je bila primerjava posameznih notacijskih znakov: prav iz takšne primerjave je bolj ali manj razvidno, v kakšni obliki se določeni notacijski znaki pojavljajo skozi celoten rokopis, kar lahko pove marsikaj o notatorjih tega glasbenega zapisa, pri čemer je poudarjen predvsem grafični aspekt notacije. Kriteriji primerjave posameznih elementov so: oblika osnovnih elementov notacije, nagib (kot) oz. usmerjenost notne pisave, ravne črte oz. krivine v trupu not, zaključki peresa pri posameznih notah, razmerje med velikostjo note in črtovjem ...

Notna podoba rokopisa 273 je – kljub občasno neenakomernemu črtovju in spreminjajočem se razmerju do naraščajoče pisave besedila – zelo enotna tako z ozirom na stalno navzoče oblike osnovnih elementov, kakor tudi v posebnostih, ki se pojavljajo zelo redko, vendar razpršeno, na različnih mestih rokopisa. Notacija rokopisa 273 je kvadratna notacija na štirih rdečih črtah,²⁶ s ključema C1 in F (glej sliko 4), ponekod se pojavi tudi G1 (slika 5). Na nekaterih folijih sta uporabljena oba glavna ključa, na večini pa samo eden: C1 ali F. Za rokopis 273 je značilno predvsem, da večinoma uporablja osnovne elemente kvadratne notacije in da večjih sklopov med seboj povezanih not ni, so le manjše osnovne skupinice not, povezane v večje melizmatične sklope. Več kot štirje povezani toni v rokopisu redko nastopajo, jih pa najdemo že v izvornem zapisu, še več pa v kasnejših korekturah. Tako kot besedilna ima tudi notna podoba rokopisa namreč več plasti. Za prvotno zapisano plastjo so v rokopis prihajali še kasnejši dodatki (predznaki, črte) in razni popravki oz. dopolnitve; že samo dejstvo, da je spremenjenih mest toliko – skoraj ni strani brez popravka –, priča o tem, da je bil rokopis v rabi zelo dolgo časa.



Slika 4
Ključa F in C1, 1r.8



Slika 5
Ključ G1, 2r.8

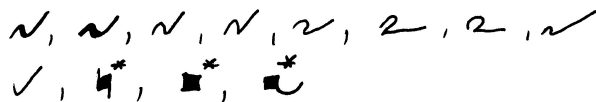
Skozi celoten rokopis najdemo v notnem črtovju pokončne črte rdeče in rjave barve. Rdečih črt je več vrst: močne rdeče črte v intenzivni barvi se prvič pojavijo na fol. 7v, morda so bile z isto barvo okrašene tudi kadelne iniciale rokopisa, v katerih je zarisana rdeča črta. Zdi se, da so z isto rdečo barvo napisane tudi nekatere male iniciale (začetek in evangelio antifona na 141v). Z rdečim črnilom je občasno popravljen tudi začetek oz. ena vrsta notnega črtovja. Druge, rdečkasto-oranžne črte, so bile napisane s tanjšim

²⁶ Več o kvadratni notaciji npr. v David Hiley, Janka Szendrei, Notation (III, 1: History of Western notation: Plainchant, (vi, a) Pitch-specific notations, 13th–16th centuries), *Grove Music Online*, ur. L. Macy, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si> (22. marec 2009). Prim. tudi Jurij Snoj, *Gregorijanski koral*, ZRC SAZU, Založba ZRC, Ljubljana, 1999, str. 244–246. Nekaj komentiranih primerov kvadratne notacije, podobne notaciji rokopisa 273, ima tudi Olivier Cullin, *L'image musique*, Pariz, Librairie Arthème Fayard, 2006, str. 98–101.

peresom oz. z več vzporednimi potezami tanjšega peresa; tudi ta črtalec je krasil iniciale, a ne s črtami, temveč s krožci in črticami (*Loquetur* 7v.8). Rdeče črte običajno označujejo konec intonacije v antifonah.

Rjave črte se delijo na močnejše in tanjše, čeprav tudi slednje niso vse enako tanke, a so morda delo iste roke. Nekatere so dolge in močne; te običajno nastopajo pred ponovljenimi deli responsorijev (tako v samih responsorijih kot po verzih) in pred posameznimi spevi ali njihovimi deli (npr. pred intonacijo psalmov, pred začetki diferenc). Namesto enojne rjave črte na nekaterih mestih najdemo tudi dvojno (dve vzporedni navpični črti, prim. črto med besedami *alleluia* in *seculorum amen* na fol. 126r.3). Druge, manjše in precej tanjše, ki ne segajo čez celo notno črtovje in se večkrat pojavljajo v obliki rogovil, pa delijo melizme v manjše skupinice ali povezujejo zloge besedila z njim pripadajočimi posameznimi notami in melizmi. Različno intenzivnost rjave oz. rdeče barve bi lahko na nekaterih mestih pojasnilo tudi dejstvo različnih količin barve ali pa debeline peresa, čeprav ne moremo trditi, da so vse črte enake barve delo iste roke. Različne barvne odtenke (od rdeče do oranžne in rjave) najdemo na več folijih, mdr. na fol. 10v (O-antifone). Rjava barva črt in črtic je včasih podobna tisti, ki jo je uporabljal korektor. Enake barve (rjavkaste) kot rjave črte so tudi kasneje dodani predznaki in nekateri kustosi – vprašanje je, ali bi vsaj nekatere med njimi lahko napisal kateri od črtalcev.

Kustos (gl. sliko 6; kasnejše oz. redko uporabljene oblike so označene z zvezdico) se v neenakomernih presledkih pojavlja skozi cel rokopis; včasih na številnih zaporednih folijih, občasno samo na enem; včasih v vseh vrsticah, nekatere strani pa imajo samo po en kustos. Na začetku je kustos debelejši, potem zapisan s tanjšim peresom v obliki kljukice ali številke 2 (rjavkasta oz. močno razredčena črna tinta). Prav slednji znak (2 s podaljšanim spodnjim delom) najpogosteje označuje kustos v tem rokopisu. Tudi kustosi v obliki številke 2 se pojavljajo zapisani z različnimi barvami ali pa z različnimi oblikami v okviru ene same strani (prim. folij 218v). Najbrž niso bili vsi zapisani v istem času. Kustos iz kasnejšega obdobja ima obliko majhne kvadratne note ali pa večje kvadratne note z močnima stranskima črtama (kot nekakšen današnji razvezaj s počrnjenim notranjim poljem, fol. 232v). Ob nekaterih kustosih je dorisano notno črtovje za še boljšo preglednost. Včasih je to črtovje rdečkaste, spet drugič rjave barve; slednjega je nekoliko bolj nerodno dodal notator ali kasnejši korektor (prim. 190v.10).

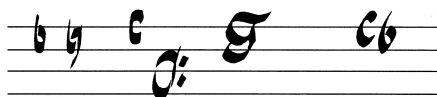


Slika 6

Različne oblike kustosov

V rokopisu se redno pojavljata predznaka b *rotundum* in b *quadratum*, okrogli (v nadaljevanju samo: b) in kvadratni b izvirne časovne plasti, ki sta napisana z močnimi in širokimi linijami. Tako b kot kvadratni b (v obliki črke h) najdemo v zaobljeni in tudi v bolj oglati obliki (21v.2; glej tudi sliko 7); v slednji se kvadratni b vizualno bliža celo današnjemu razvezaju (slika 8). B-ji so večkrat neposredno priključeni C1-ključu na

začetku vrstice (slika 9), kvadratni b-ji redkeje. Kasneje so bili z rjavim oz. svetlejšim ali razredčenim črnim črnilom s tanko pisavo dodani »mlajši« b-ji in kvadratni b-ji (črnilo je podobno tistemu, s katerim so narisane rjave črte). Kasnejši b-ji na nekaterih mestih niso potrebni in samo podvajajo prvotni b (npr. tam, kjer velja za celo vrsto), kvadratni b-ji pa nedvoumno označujejo mesto, kjer se neha b *rotundum*. V rokopisu sicer nisem zasledila mesta, kjer bi bilo videti, da je prišlo do brisanja izvirnih b-jev. Je pa veliko le-teh dodanih; veliko kvadratnih b-jev pa se pojavlja celo v spevih, ki sicer nimajo nikjer nobenega predznaka (ne izvirnega ne kasnejšega; npr. 110r.4 *christum*; spev Dixit autem na foliju 155r.4–7). Na ta način nam rokopis daje dragoceno informacijo o kasnejši izvedbi oz. vsaj zapisih melodij kartuzijskega antifonarja v Žičah, v katerih se je očitno pojavljalo veliko več b-jev kot v 13. stoletju. Zdi se, da je bil kasneje večji del izvajalske prakse bolj fiksiran; morda so menihi v nekaterih spevih velikokrat peli b in je tam nek korektor izrecno napisal kvadratni b, da se b v dejanski izvedbi ne bi pojavljal. Vprašanje pa je še: ali so kasnejši menihi tudi katere druge speve iz tega antifonarja peli z b-ji, čeprav le-teh v samem prvotnem zapisu ni bilo in jih tudi kakšen kasnejši korektor ni napisal?



Slika 7
Ključni in predznaki



Slika 8
Kvadratni b, 21v.2



Slika 9
Oznaka za okrogli b ob ključu, 2r.8

Najpogostejši znak za posamezen (en sam) ton je punctum (slika 10); ta se občasno pojavlja s kratkim repkastim zaključkom, ki ga pusti pero na koncu note (dobro vidno npr. na foliju 128r.2 *terra* ali na foliju 126r; glej sliko 11). V primeru tega rokopisa bi težko govorili o razlikovanju med punctumom in virgo (ta bi morala imeti na desni strani daljši zaključek); kvečjemu ta rokopis razlikuje med punctumi (kvadratki) in punctumi inclinati (rombi oz. nagnjeni punctumi), kot npr. pri besedah *animam meam* na fol. 13v.7 (slika 12) ali na fol. 123r.²⁷ Punctumi in punctumi inclinati so shematično prikazani tudi na sliki 13; kratke puščice nakazujejo smer notne pisave, le puščica v začetku vrstice nakazuje njen kot oz. nagnjenost. Večinoma so vsi punctumi – kot sicer notna pisava tega rokopisa nasploh – nagnjeni nekoliko v desno in zato so nekateri kvadratki zelo podobni rombom; na nekaterih mestih običajnih punctumov od nagnjenih skoraj ni mogoče ločiti (razlikovanje pa je vidno na 14v.5 *domini* ter fol. 132r in 146v). Oblike obeh vrst punctumov so lahko zelo različne (tudi v okviru ene same strani): od ravnih do konkavno vbočenih oz. konveksno izbočenih z

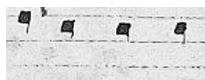
²⁷ Poimenovanje nagnjeni punctum povzeto po »punctum inclinatum«, *Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae*, Pariz [...], Desclée et socii, 1961, str. x.

ene strani ter z različnimi zaključki. Kvadratici se od rombov ločijo po kotu, pod katerim so nagnjeni proti desni glede na črtovje. Pri punctumih znaša ta kot v okviru celotnega rokopisa med približno 73° in 88°, pri punctumih inclinatih pa med 55° in 67° (90° bi pomenilo, da je kvadratek popolnoma pravokoten na črtovje). Kvadratne note se od rombov ločijo tudi po kratki zaključni črtici, ki je pri punctumih inclinatih precej šibkejša (prim. fol. 186r ali fol. 93r.10 – slika 14) – ali pa je sploh ni, medtem ko se pri običajnih punctumih pogosteje pojavlja. Na nekaterih folijih kratkih zaključkov not skorajda ni, drugje pa so povsod, vendar takšno spremembo lahko prinese že sledeči folij ali pa se zgodi celo v okviru iste strani (na zgornjem delu strani so npr. zaključki pri vseh punctumih, spodaj jih ni).

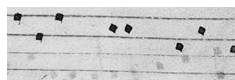
Zastavlja se vprašanje, ali je bila raba kvadratkov oz. rombov stvar notatorjevega okusa ali je ta samo dosledno prepisoval neko predlogo. Zakaj se pri nekaterih antifonah pojavljajo skoraj samo rombi, drugje pa samo izključno kvadratici, medtem ko na drugih mestih nastopajo mešano? Zdi pa se, da značilna razlika v oblikah punctumov, ki včasih nastopajo na posameznih folijih, o različnih možnih notatorjih največkrat ne pove dosti, saj je ista razlika med njimi lahko prisotna že v okviru enega samega folija.



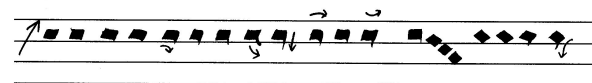
Slika 10
Punctum, 1r.1 *cito*



Slika 11
Punctumi z zaključki,
126r.2 *meas et cogn[...]*



Slika 12
Punctumi in punctumi inclinati,
13v.7 *animam meam veni et*



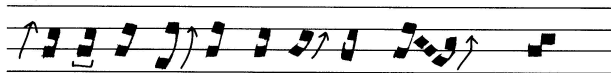
Slika 13
Punctumi in punctumi inclinati



Slika 14
Punctumi inclinati s kratkimi zaključki, 93r.10 *omnes angeli eius*

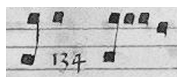
Pes je tako kot večina punctumov običajno nekoliko nagnjen v desno. Različne oblike se pojavljajo zaradi različnih velikosti kvadratkov v pesu in zaradi oblike hrbtna, kakor je prikazano na sliki 15 (začetna puščica nakazuje kot pisave, ostale smer oz. potezo navzgor ob hrbtnu pesa). Lahko sta obe noti enako veliki ali pa je spodnja nekoliko daljša (npr. *consiliarius* 1r.2); višja nota je ponekod zelo ozka, kar še dodatno grafično poudari spodnjo noto. Vseskozi, še zlasti pa proti koncu rokopisa, se sicer pojavljajo tudi oblike z daljšo zgornjo noto. Hrbet pesa je lahko popolnoma raven, ali pa bolj ali manj ukrivljen, zaobljen (sploh pri večjih intervalih; zaobljeni pes najdemo npr. na 99r.5 *cornium*; zaobljeni pes z daljšo spodnjo noto pa npr. na 135v.11 *alleluia*). Kvintni pes se npr. pojavlja tudi na istem foliju tako z ukrivljeno kot ravno hrbtno črto (slika 16). Na nekaterih mestih najdemo tudi pes z lomljenim hrbtnom,

kjer se krivulja med spodnjo in zgornjo noto nekako prelomi (148r.3 *me*, slika 17); ponavadi se to zgodi takrat, ko sta noti nagnjeni pod precej drugačnim kotom (v takih primerih prva nota pesa pogosto zaključuje vrsto punctumov inclinatov, druga pa ima isti nagib kot običajni punctum: prim. 11v.8 *benedictus*). Figura pes ima lahko različne oblike tudi na isti strani (ravni, zaobljeni in lomljeni pes skupaj najdemo na veliko folijih, mdr. na 152 r).



Slika 15

Različice oblike pesa



Slika 16

Kvintna pesa z zaobljenim in ravnim hrbtom, 128v.4 *alleluia*, 128v.8 *scio*



Slika 17

Pes z lomljenim hrbtom, 148r.3 *me*

Za clivis je značilna dolga začetna črta, ki sega čez trup clivisa, proti koncu rokopisa je včasih nekoliko krajša (shematičen prikaz na sliki 18). Tudi tu je spodnja (druga) nota grafično običajno nekoliko daljša od zgornje (npr. *parati* 13r.5, *eos* 101r.5 ali *formido* 164r.3, slika 19). Sploh je ta značilnost vse bolj pogosta proti koncu rokopisa, kjer je druga nota na nekaterih mestih poudarjeno dolga in ob zaključku nekoliko ukrivljena navzdol. Tudi clivis je običajno nagnjen v desno, kar izstopa zlasti pri potezi začetne črte, ki je včasih dokaj ukrivljena v desno, proti koncu rokopisa pa lahko celo nekoliko vijugasta (slika 20). Sploh v začetku rokopisa intervalno majhne clivise (npr. v obsegu sekunde) povezuje skoraj diagonalna črta, saj noti nista razporejeni druga pod drugo, temveč diagonalno v smeri proti desni navzdol; ker so note zelo majhne, se v toliko večjem črtovju ne morejo stikati v vogalih. Proti koncu rokopisa je pogostejši clivis z navzgor zašiljenima vogaloma zgornje note (slika 21).



Slika 18

Različice oblike clivisa



Slika 19

Clivis z dolgo drugo noto, 164r.3 *formido*



Slika 20

Vijugasti clivis, 153r.6 *necessit*



Slika 21

Clivis z zašiljenim vrhom, 188r.2 *specie*

Tudi torculus (shematičen prikaz na sliki 22) je v začetku rokopisa nagnjen nekoliko v desno. Zgornja nota je običajno najožja, spodnji dve – zlasti zadnja – sta nekoliko daljši (npr. *parati* 13r.5; prva nota je npr. zelo poudarjena v vrstici 79r.9; prim. tudi sliki 23 in 24). Črti ob srednji noti sta lahko nekoliko zaviti (ena je ponavadi ravna, druga ukrivljena navzven ali navznoter; slika 25). Lahko je močno zavita že črta, ki pride iz začetne note, sploh proti koncu rokopisa. V drugi polovici rokopisa ima torculus velikokrat zašiljen vrh (poudarjena zgornja vogala srednje note; slika 26).



Slika 22

Različice oblike torculusa



Slika 23

Torculus z ozko
zgornjo noto,
1r.1 *merore*



Slika 24

Torculusa z ožjo
srednjo noto,
79r.8 *dominus*



Slika 25

Zaviti torculus,
171r.10 *silentium*

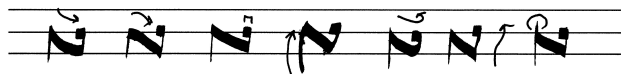


Slika 26

Zgoraj zašiljeni
torculus,
143r.10 *alleluia*

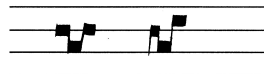
Porrectus ima, podobno kot clivis, zelo dolgo in odločno začetno črto (shematični prikazi na slikah 27 in 28). Večina porrectusov je nagnjena nekoliko v desno, a manj kot npr. punctumi; proti desni navzgor je občasno ukrivljena začetna črta (slika 29), trup figure je nato lahko nekoliko konkavno ali konveksno ukrivljen, druga povezovalna črta navzgor pa je ponavadi bolj navpična kot začetna (ima manj nagiba proti desni). V nekaterih primerih je začetna črta bolj ravna, lahko je bolj ravna tudi diagonalna črta. Proti koncu rokopisa se tudi druga črta nagne precej v desno (slika 30). Začetna črta se občasno podaljša čez vrh začetka debele diagonalne črte.

Če je s porrectusom neposredno povezan punctum, ki je nižji od njegove zadnje note (porrectus flexus, sicer posebej predstavljen v nadaljevanju razprave), je tretja nota porrectusa obrnjena navzven, proti desni, in se nato stopničasto nadaljuje v nov punctum (kot prva nota clivisa brez začetne črte).



Slika 27

Pogostejše različice oblike porrectusa



Slika 28

Porrectus v redkejši obliki



Slika 29
Porrectus, 13v.4 *meis*



Slika 30
Porrectus iz zadnjega dela rokopisa, 218r.7 *pace*

Pri scandicusu se pojavljata dve vrsti povezovanja spodnje note z zgornjim pesom. Spodnja nota je grafično poudarjena takrat, ko ji z njo povezani pes sledi za razmik kvadratne note vstran (slika 31). Lahko pa se vse tri note povezane preko iste linije (prim. shematični prikaz na sliki 32), kar se sicer tudi redno pojavlja v izvirnem rokopisu, na nekaterih mestih pa je bila skupna črta dodana kasneje (do scandicusa s skupno ravno linijo pridemo z vrinjeno noto sredi pesa ali s samostojnim punctumom, ki se poveže z desno stranjo spodnje note pesa). Scandicus je prav tako kot ostali notni elementi tega rokopisa vsaj v začetku nagnjen nekoliko v desno (slika 33). Od sredine rokopisa dalje (nekako od folija 125) je za scandicus značilen tudi zašiljen levi zgornji vogal srednje note (slika 34). Obenem se pojavljajo zašiljeni vrhovi zgornjih not pri torculusih in clivisih, pes pa ima ponavadi navzgor zašiljeno spodnjo noto.



Slika 31
Scandicus, 112r.1 *ambulant*



Slika 32
Različice oblike scandicusa

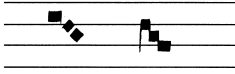


Slika 33
Scandicus, 76r.4 *intret*



Slika 34
Scandicus z zašiljeno srednjo noto, 125v.6 *virtutis*

Climacus se v rokopisu 273 pojavlja v dveh oblikah (slika 35); prva nota je grafično poudarjena po sami osnovni obliki (običajni punctum, ki mu sledita dva punctuma inclinata) ali pa z dolgo začetno črto. Grafično climacus v drugem primeru izhaja iz clivisa, ki mu je dodana spodnja nota. Možne oblike climacusa prikazujeta še sliki 36 in 37 (na sliki 37 je bila črta pod punctumom na začetku drugega climacusa najbrž dodana kasneje).



Slika 35

Različice oblike climacusa



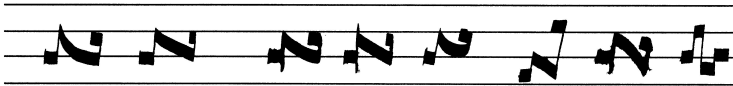
Slika 36

Redka oblika climacusa z rahlo zašiljeno
zgorjnjo noto, 80r.10 *tuum*

Slika 37

Dva climacusa, 2r.8 *die*

Štirje med seboj povezani toni so izpeljani iz osnovnih elementov in notnih skupinic ter imajo tudi enake značilnosti kot le-te. Različne oblike pri torculusu resupinusu (slika 38; nekaj značilnih oblik prikazujejo še slike 39–41) in porrectusu flexusu (prikaz na sliki 42 in slika 43) izhajajo iz različnih ukrivljenosti debelejšje srednje črte, velikosti začetne in zaključne note. Pri torculusu resupinusu je izredno pomemben tudi položaj prve note: zdi se, da je notator običajno najprej zapisal prvo noto, nato pa ob njej začrtal črto in nadaljeval figuro (punctum + porrectus), zato gre tu pravzaprav za porrectus praepunctis. Od nadaljevanja grafično nekoliko ločena prva nota se ob svojem spodnjem robu tudi ne ujema vedno s sledečo pokončno črto. Poleg teh običajnih oblik najdemo tudi nekatere druge, redkejšje oblike štirih med seboj povezanih tonov (slika 44).



Slika 38

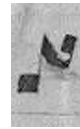
Različice oblike torculusi resupinusa



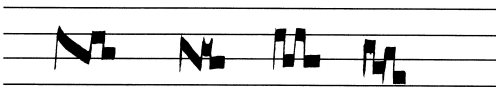
Slika 39

Torculus resupinus, 79v.6 *odor*

Slika 40

Lomljeni oz. vijugasti torculus
resupinus, 208r.5 *mentientes*

Slika 41

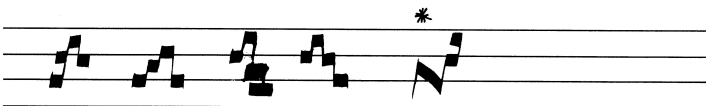
Zaviti torculus resupinus,
89v.10 *hodie*

Slika 42

Različice oblike porrectusa flexusa



Slika 43

Porrectus flexus z zašiljeno zgornjo
noto, 9v.5 *gaudete*

Slika 44

Redkejšje oblike štirih povezanih tonov (*: zelo redka oblika)

Več kot štirje povezani toni v so v rokopisu redki, jih pa kljub temu najdemo (prim. prikaza na slikah 45 in 49 ter slike 46–48). Ponekod je razvidno, da takšna povezava ni bila prvotna in je bolj ali manj posrečeno delo kasnejše roke (slike 55–57 iz poglavja o korekturah). Kasnejše korekture so namreč velikokrat težile k povezovanju ločenih notnih skupinic.



Slika 45

Sklopi petih tonov v rokopisu 273 (*: redke oblike)



Slika 46

Povezava petih tonov,
79v.6 *comedam*



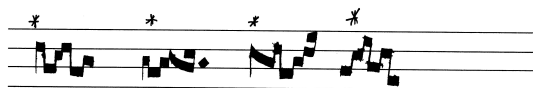
Slika 47

Povezava petih tonov,
2r.2 *dicit*



Slika 48

Pogosta povezava petih tonov,
značilna za besedo alleluia,
118r.6 *alleluya*



Slika 49

Sklopi šestih tonov v rokopisu 273 (*: redke oblike)

Daljše melizmatске sklope, v katerih nastopajo takšne skupine iz več povezanih not, najdemo večinoma v rezponzorijih. Običajno se namesto osnovnih notnih povezav daljše le redko pojavijo, še redkeje pa nastanejo verižne povezave kvadratnih not, ki so pogostejše v kasnejših kartuzijanskih antifonarjih (kljub temu jih tudi v rokopisu 273 najdemo v vseh oblikah od dveh povezanih not dalje). V antifonah je še posebej razločno vidna oblika posameznih punctumov, tako nagnjenih kot običajnih. Samostojni punctum je v rokopisu 273 velikega pomena: za zapisovanje melodij v tem antifonarju je značilno ravno to, da grafično izpostavijo eno samo oz. prvo noto.²⁸ Na začetku melizma zelo poredko stoji daljši sklop tonov; ta ponavadi nastopi šele po uvodnem krajšem zaporedju tonov (npr. punctum in pes). V drugi polovici rokopisa so za notno pisavo značilni zašiljeni vrhovi nekaterih not; ponavadi gre za zgornje (clivis, torculus), lahko pa tudi za srednje ali spodnje note (scandicus oz. pes)

Eden od pripomočkov za odkrivanje potez peres(a) iz 13. stoletja so tudi v slikah prikazane ilustracije oz. prikazi osnovnih elementov notacije na podlagi konkretnih primerov

²⁸ To se jasno vidi tudi iz primerjave s katerim od kasnejših žičkih antifonarjev. Prim. Katarina Šter, Two antiphonals from the Carthusian monastery in Žiče: Manuscripts 273 and 7 from the Graz University Library, *De musica disserenda* IV/2 (2008), str. 7–20: 13–15.

v rokopisu. Note na teh slikah so napisane s poševno prirezanim peresom debeline treh milimetrov, ki se sicer uporablja za pisanje črk pisave gotice. S podobno prirezanimi peresi so najbrž zapisali tudi črke in note tega rokopisa (čeprav za zapisovanje besedila in glasbe najverjetneje niso uporabljali istih peres). Kot pisave je pri črkah v obravnavanem rokopisu običajno ok. 45°, pri notah pa še več; nekatere so pisane skoraj pravokotno na podlago. Note v ilustracijah izhajajo iz osnovne oblike punctuma in so tako zapisane skoraj pod pravim kotom na podlago ter postavljene v črtovje s širino prostora 6 milimetrov, v razmerju 1:2 glede na debelino peresa. Takšno razmerje je mogoče zaslediti na nekaterih folijih rokopisa 273, seveda pa bi lahko bilo tudi drugačno, saj se medsebojno razmerje med višino not in širino prostorov v notnem črtovju nenehno spreminja. Zaradi jasnosti prikaza je bolje, da ima posamezen notni znak v črtovju dovolj prostora.

Tehnika zapisovanja znakov kvadratne notacije je dokaj preprosta, saj jo skoraj očitno narekujejo sam prirez peresa in kot pisave. Bistvenega pomena je, da pero ostane vedno v enakem kotu na podlago, ne glede na to, v katero smer se premika. Če postavimo pero na pisalno podlago pod dokaj visokim kotom, bo črta navpično navzdol oz. navzgor zelo tanka (slika 50: A – pero na simbolu je prirezano ravno, saj slika služi zgolj kot skica). Pri istem kotu bo črta vstran debela; nastal bo kvadrateg (B). S kombiniranjem potez navzgor in navzdol, v desno in redkeje tudi v levo (F) tako dobimo večino osnovnih elementov kvadratne notacije. Vse note, ki so v notnem zapisu med seboj povezane, je mogoče napisati v eni sami potezi (tako je bilo najverjetneje tudi v primeru rokopisa 273, saj je tak način zapisovanja najhitrejši in daje tudi najlepše rezultate). Če spremenimo kot peresa na podlago, se spremeni tudi nagnjenost notnega elementa (C, D). Tako se npr. za punctume in za punctume inclinate pero lahko drži pod različnim kotom (če je pero drugače prirezano, bi kot morda lahko ostal celo isti, spremenila bi se le smer). Črte lahko z manj ravnimi potezami peresa vstran tudi ukrivimo (E); pri takšnih zavojih se kot peresa na podlago lahko nekoliko spremeni, sicer so vmesne vijuge debelejšje. Da se je kot zares spremenil, lahko vidimo tudi iz različne postavitve izhodiščne in končne kvadratne note na podlago (E). Z ravnimi potezami diagonalno navzgor in navzdol pa dobimo povezovalne črte porrectusa flexusa ipd. (F).



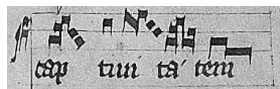
Slika 50

Shematičen prikaz zapisovanja kvadratne notacije

Korekture v rokopisu 273

V rokopisu najdemo različne vrste kasnejših dodatkov in korektur. Dodatki zadevajo mesta, kjer je prvotni pisar ali notator kaj spregledal, pozabil napisati besedilo oz. note; zelo redko je dodana povsem nova vsebina. Tu največkrat ni jasno, ali gre za dodatek z novo vsebino iz kasnejšega obdobja, ki je prvotni rokopis ni poznal, ali pa za popravek

mesta, na katerega je prvotni pisar oz. notator pozabil, pa bi tam moral biti (slika 51). Nekajkrat je pisar besedila pred notatorjem pozabil napisati kakšno besedo; v nekaterih takih primerih so napisane samo note in korektor je tako dopolnil le besedilo (kakor npr. na fol. 177r). Korektor je tako dodal bodisi note bodisi besedilo, lahko pa tudi oboje (npr. dodana vrstica z besedilom in melodijo manjkajoče difference na fol. 135v.12; 4r.10 *ego*).



Slika 51

Kasneje dopisana besedila in glasba, 140r spodaj

Druge vrste korektur so tiste, ki spreminjajo že obstoječa besedila ali melodije. Tako je npr. popravljeno ime *abraham* na foliju 70r, kjer je vmesni zlog *-ha-* na nekaterih mestih izbrisan (ime je zapisano kot *abram*). Nekatero črke spremenijo oz. nadomestijo prejšnje; pri besedilih najdemo zelo značilen primer pri t. i. O antifonah, kjer je bila končnica *-dum* najverjetneje izbrisana in spremenjena v *-dos* (fol. 10v: *docendum* / *docendos*, *redimendum* / *redimendos*). Tu se zaradi korekture nekoliko spremeni pomen besedila.

Od melodičnih popravkov so zelo značilni magnificati z intonacijo *g-a-g-c-c* (8. ton), pri katerih formula *seculorum amen* vsebuje tone *c-c-h-a-c-d*; drugi *g* v intonaciji je tu izbrisan (3v.7), medtem ko pri magnificatih z isto intonacijo in diferenco *c-c-h-c-a-g* (diferenca *G*) isti *g* v intonaciji ostane (4r.4). Med melodične korekture sodijo tudi note, ki v veliki večini primerov nadomestijo izbrisano starejšo noto ali pa se vrinejo v že napisane notne skupine (pes tako npr. na sredini lahko dobi še en kvadratek in s tem postane *scandicus*, iz *punctuma* lahko nastane pes ipd.). Na nekaterih mestih je korektor note samo izbrisal (tak primer je npr. izbrisana druga nota v *clivis*, zlasti v sekundnih postopih in ob poltonih *c-h* oz. *f-e*, ki jo pogosteje najdemo zlasti v zadnjem delu rokopisa: 213v.11 *passi*) ali pa je spremenil medsebojno povezavo različnih not. Največkrat je korektor določene melodije popravil tako, da je obenem brisal prvotno različico in dodajal nove note; v takih primerih včasih dobimo tudi druge notne figure (pri brisanju začetne note zloga in dodajanju nove note na koncu tako pri 111v.11 *die* iz *clivis* dobimo pes).

Posebna vrsta korektur zadeva *MI* in *FA* različici iste melodične figure (gl. sliko 1). Čeprav sodi uporaba teh dveh različic bolj med vprašanja melodičnih posebnosti rokopisa kot med tista, ki zadevajo notacijo, gre v primeru rokopisa 273 tudi za paleografsko vprašanje. Ker so kartuzijani za preučevanje na voljo verjetno imeli samo črno bele kopije rokopisa, vsa mesta, kjer so bile melodije spremenjene oz. korigirane, niso bila dobro vidna. Poleg tega je bila pri določanju različic *MI* in *FA* odločilna tudi hipoteza o sorodnosti z rokopisom iz Lyona. Samo tam, kjer so popravki *FA*→*MI* zelo jasno vidni, je Devaux – tudi zaradi potrjene sorodnosti z rokopisom Lyon 509 – kot prvotno različico navedel *FA*.²⁹

Nekateri popravki teh melodičnih figur so očitni na prvi pogled (slika 52), pri drugih pa se je pokazalo, da je bil del črte *f* okrog delikatne note izbrisan (npr. 237v.8), ali pa je bila cela figura zastavljena tako visoko na črti *d*, da je malo verjetno, da bi ji neposredno

²⁹ Prim. A. Devaux, nav. delo, str. 7–10.

sledila nota e (MI). Pri nekaterih skupinah so vidne packe okrog polja MI / FA, nota MI je ponekod narisana z novo, bolj temno barvo (npr. 196r.6), ali pa se vratovi nove note MI zelo slabo stikajo z noto d (RE) ali c (DO). To kaže na to, da bi bil na mestih, kjer domnevno nastopa različica MI, lahko popravljen celoten rokopis 273. Zelo verjetno je torej, da je izvirni rokopis na vseh mestih vseboval samo različico FA, kar bi – če hipoteza o dveh melodičnih družinah kartuzijanskih antifonarjev drži – rokopis 273 oddaljilo od tradicije Velike kartuzije in ga približalo kartuziji Portes.

Devaux je prav na podlagi domneve o dveh melodičnih različicah, ki nastopata v tem rokopisu, sklepal, da sta antifonar notirali najmanj dve osebi. Ker pa kaže, da več melodičnih različic v začetku pravzaprav ni bilo, samo na podlagi tega ni mogoče trditi, da je bilo notatorjev več. So pa korekture različic FA v MI pokazatelj o kasnejši spremembi tradicije v antifonarjih žičke kartuzije. V žičkih antifonarjih 15. stoletja je pogostejša – če že ne edina – različica te melodične variante MI.³⁰



Slika 52

Popravljena različica melodične figure: iz FA v MI, 1v.8 *consolabimini*

Včasih gre v primerih besedilnih in melodičnih korektur za očitno napako prvega pisarja ali notatorja. Tak primer so npr. deli melodije, zapisani v napačnem ključu in s tem na napačni višini. Korektor je ta del melodije izbrisal in zapisal v drugi legi (npr. na fol. 106r).

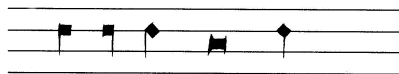
Kasnejše korekture so bolj pogoste v zapisu glasbe kot v zapisu besedila. Na ta način je rokopis dobil kar nekaj novih besed, ali pa se je starejšemu zapisu spremenil pomen. S kasnejšimi melodičnimi korekturami ne dobimo samo novih intervalnih razmerij v posameznih delih melodij, temveč se zaradi prerazporeditve not v skupine spremeni tudi način izvedbe. Sploh je to gotovo pri korekturah, ki zadevajo predznake, saj je z njimi na ta način v rokopis prišlo veliko b-jev in kvadratnih b-jev.

Kasnejše dodatke in popravke prepoznamo po tem, da so napisani z drugim črnilom (v primerjavi s črno izvirno notacijo uporablja korektor – ali korektorji – rjavkasto črnilo). Značilna oblika note je pravokotnik rjavkaste barve z močnima črticama ob straneh, prim. sliko 51), notna pisava ima povsem drug naklon kot pisava prvotnega rokopisa 273 (korekture so bolj navpične, prim. 13v.1 *eius*). Na nekaj mestih je tonska višina nakazana samo z drobnimi vodoravnimi črticami (227v.6 *terra*). Še posebej zanimivih je nekaj korigiranih mest, kjer se pojavlja drug tip notacije (npr. 1v.1 *pauperum*).

Korekture in kasnejši dodatki lahko zabrišejo jasno prvotno sliko izvirnega rokopisa, a obenem – če jih uspemo razločiti od prvotne pisne plasti rokopisa – na paradoksen način povedo veliko o tistih posebnih lastnostih izvirnega rokopisa, ki se nam morda ob opazovanju sprva zdijo samoumevne. Toda niso; dokaz za to so prav ti tujki, posebne oblike not in njihove povezave, ki izstopajo od sicer zelo poenotene notacijske podobe rokopisa

³⁰ A. Devaux, nav. delo, str. 9; K. Šter, nav. delo, str. 12–13.

273. Prav s tem, ko se nam zdi, da prvotni pisar ne bi nikoli uporabil takšne ali drugačne povezave med notami, pridemo do predstave o značilnem povezovanju not in njihovi obliki v rokopisu. Značilni primeri za to so lahko nenavadne oblike punctuma (slika 53) in posebne povezave notnih znakov v pesu (slika 54) ter v drugih notnih skupinah (slika 55), ki so najbrž nastale kasneje kot prvotni glasbeni zapis rokopisa. Veliko vprašanj v zvezi s korekturami nam najbrž lahko pojasni primerjava s kasnejšimi kartuzijanskimi antifonarji iz Žič, ki se jim slog korektur približuje, še na več pa najbrž ni nedvoumnega odgovora.



Slika 53

Kasnejše oblike punctuma



Slika 54

Kasnejše oblike pesa



Slike 55–57

Kasnejše korekture oz. povezovanje not v rokopisu 273

Latinski pregovor pravi, da ima vsaka, še tako majhna knjižica, svojo lastno usodo in zgodbo. Ta pregovor v veliki meri velja za rokopis 273, v katerem so svoj pečat pustile roke njegovih prvih pisarjev, iluminatorjev, notatorja (ali notatorjev) in številnih drugih. Zaznamovali pa so ga tudi ljudje kasnejših obdobij z drugačnim mišljenjem, načinom življenja, z novimi pravili in idejami – ustvarjalci korektur v tem rokopisu. Včasih so korektorji v rokopis posegli do te mere, da je težko začrtati ločnico med izvirnim in kasnejšim. A tudi če se izvirnemu rokopisu kolikor toliko približamo, ga je težko povsem določno opredeliti in opisati.

Primerjalna paleografska analiza zapisov besedila in notacije spevov antifonarja 273 je pokazala, da je kodeks delo najmanj treh ali štirih pisarjev, pri čemer – sploh v osrednjem delu rokopisa – ni izključeno, da jih je bilo morda celo več. Še precej bolj nejasna je notna podoba rokopisa. Grafična podoba elementov kvadratne notacije v rokopisu

je kljub manjšim razlikam in občasnim spremembam dokaj enotna; čeprav se velikost notne pisave občasno spreminja, oblika osnovnih enot ostaja vseskozi zelo poenotena. Posamezni elementi se bolj ali manj redno pojavljajo po celem rokopisu, pa naj gre za kustos, glavne oblike povezanega sklopa petih tonov ali obliko b-jev. Tudi če pri različnih elementih notacije na različnih mestih rokopisa izstopajo določene značilnosti, ob njih vseskozi ostajajo navzoče tudi druge (pes z ukrivljenim, lomljenim in ravnim hrbtom se tako pojavlja po celem rokopisu, le da v določenih delih morda bolj stopi v ospredje ena značilnost). Rokopis 273 bi tako lahko notirala ena sama oseba. Če sta bila notatorja dva (kar bi bilo glede na obseg rokopisa dokaj verjetno) ali celo več (kar je z ozirom na dokajšnjo enotnost zapisa manj verjetno), sta si njuni pisavi oz. sistema zapisovanja tako podobna, da ni nemogoče s popolno gotovostjo reči, kje je nehal prvi in začel drugi (oz. na katerih mestih sta se izmenjevala). Hipoteza o dveh notatorjih, ki naj bi prepisovala iz različnih virov in tako na različnih mestih rokopisa zapisala drugačno različico melodične figure MI oz. FA, pa ne more držati, saj se zdi, da so vsa mesta z različico MI kasnejše korekture prvotne različice FA.

Nedvoumnega odgovora na vprašanje o vseh rokah, ki so antifonarju 273 dale pisno notno podobo, na tem mestu še ni mogoče dati. Mogoče pa je odkriti nekaj značilnosti ter podati nekaj hipotez in smernic ali vsaj idej, kamor bi lahko vodila nadaljnja paleografska preučevanja kodeksa. Takšna raziskava lahko obenem vsaj od daleč omogoči vpogled v tradicijo, v kateri je rokopis 273 živel svoje nadaljnje življenje tudi potem, ko je bilo delo prvih rok že zdavnaj končano.

NOTATIONAL CHARACTERISTICS OF MANUSCRIPT MS 273 AT THE GRAZ UNIVERSITY LIBRARY

Summary

The Graz University Library (UB Graz) possesses a Carthusian antiphoner from the end of the 13th century (MS 273), which was used by monks at the Žiče (Germ. Seitz) monastery. It is one of the oldest almost completely preserved Carthusian antiphoners, although it was not until lately that it was discussed in the musicological and other literature outside the borders of today's Slovenia. Scholars researched this manuscript for different purposes. The musicologist Rudolf Flotzinger discussed it together with the other medieval music manuscripts from Žiče. The Carthusian author Augustin Deavux was interested in the manuscript because it is one of the most important sources for the future critical edition of the Carthusian antiphoner. Moreover, the art historian Nataša Golob described it mostly from the point of view of the history of art.

These authors did, to some extent, agree about the date of the manuscript's provenance, but their opinions about the place of its provenance differ due to the different aspects which they emphasize. Their opinions also differ on the issue of the manuscript's palaeographic characteristics. However, all of the authors agreed that it was probably written by several scribes (including notators). Thus, Golob found as many as nine more significant palaeographic changes in this manuscript, when Flotzinger mentions at least

two scribes of the text. Due to the constant changing of one note (MI or FA) of the same melodic figure in the responsories of the 8th mode throughout the whole manuscript, Devaux concluded that there must have been two notators, who copied the music simultaneously from two different sources.

The article focuses especially on the variants in the text transcription and notation, and thus tries to answer the question about scribes and notators who took part in producing the manuscript. Although the question remains partly unanswered in the sense of achieving a final result, it was possible to define at least three or even four different scribes of the text, and an even larger number of them is also possible. As far as notation is concerned, all the MI variants of the above-mentioned melodic figure proved to be later corrections of the FA variants, so the manuscript was much more unified at the time of its copying than it is now, at least from the notational point of view. Two notators cannot, on the basis of the different variants of the same melodic figure, be confirmed. However, there are constant changes in the appearance of the same notational symbols, although different features of the notes often occur even on the same folios. In this way it is hard to place a dividing line between the possible notators of the manuscript. It seems possible that there could have been only one notator, although the extent of the manuscript makes this unlikely.

CLIMACUS V BREVIARIUM NOTATUM STRIGONIENSE IN GREGORIJANSKA MODALNOST

JURIJ SNOJ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izyleček: V *Breviarium notatum Strigoniense* (kompiliranim konec 13. stol. v Esztergomu) se pojavljata dve obliki climacusa: običajno je prvi ton znaka zapisan z dvojnim punctumom, mestoma pa se pojavlja tudi oblika, kjer je prvi ton znaka podan le z enim punctumom. Oba znaka nastopata bodisi samostojno bodisi kot sestavina širših sestavljenih znakov. Climacus z dvojnim punctumom nastopa zlasti na ključnih tonih modusov; na teh tonih se pojavlja tudi climacus z enojnim punctumom, vendar ne tako izrazito. Iz tega je mogoče sklepati, da je prvi ton climacusa z dvojnim punctumom podaljšan oz. na neki način poudarjen, in da je med obema oblikama znaka rahel pomenski razloček. Vendar se zdi, da pisec pri razločevanju dveh oblik znaka ni bil dosleden; znak z dvojnim punctumom je uporabljal tudi za zapis običajnega postopa treh ali več tonov v smeri navzdol.

Ključne besede: nevmatska notacija, madžarska notacija, gregorijanska modalnost

Abstract: There are two forms of climacus in the *Breviarium notatum Strigoniense* (compiled at the end of the 13th century in Esztergom): normally, the first note of the sign is given by way of a double punctum, but sporadically there appears also a form in which instead of two puncta there is just one. Both varieties function as independent signs as well as constituent parts of the compound neumes. The climacus with the double first note is found especially on the pivotal notes of the modes; this applies to the climacus with the single first note as well, yet not to the same extent. From this observation it follows that there is a slight distinction between the signs, and that in the double-first-note climacus the first note might be prolonged or emphasised in some other way. However, it seems that the distinction was not strictly observed by the scribe, who used the form with the double punctum also for simple downward motion, without any prolongation of the first note.

Keywords: neumatic notation, Hungarian notation, Gregorian modality

Uvod

Eno od vprašanj, ki se zastavlja v zvezi z različnimi tipi nevmatskih pisav, kot tudi v zvezi z vsako glasbeno pisavo, je razmerje med zapisom in zapisanim. Na zgolj teoretični ravni predpostavlja to vprašanje obstoj dvojega: obstoj zapisa in obstoj zapisane stvari, pri čemer se med enim in drugim nujno vzpostavlja takšno ali drugačno razmerje. Razmišljanje o razmerju med zapisom in zapisanim se včasih težko izogne nevarnosti,

da bi potekalo v zaprtem krogu, še zlasti ko gre za stvar, ki jo je mogoče poznati le iz zapisa. To, da je nekaj spoznavno le v krogu in mejah lastnega zapisa, pomeni izenačitev zapisa in njegove vsebine, s tem pa tudi izenačitev razmerja med obema. Vendar je pri dejanskem zgodovinskem in glasbenopaleografskem študiju, kot je študij srednjeveških nevmatskih pisav, drugače: Vednost o srednjeveškem koralu ne izhaja iz enega samega zapisa, pač pa iz nepregledno velike množice rokopisov. Ti z ozirom na način, sistem zapisovanja, tip glasbene pisave, se pravi po svojih pisnih, paleografskih lastnostih niso povsem enaki, čeprav se nanašajo na isto ali vsaj istovrstno glasbo. To pomeni: na osnovi številnih, med sabo različnih zapisov istega (istovrstne glasbe, istih glasbenih celot, spevov) si je mogoče ustvariti tako splošno predstavo o srednjeveškem koralu, kot tudi splošno predstavo o dejanski podobi posameznih spevov. Prav to pa omogoča razmislek o razmerju med zapisom in zapisanim. Katero koli srednjeveško glasbeno pisavo, kateri koli tip nevmatske pisave je mogoče primerjati s splošno predstavo o glasbi, srednjeveškem koralu, zapisanem z njo. Podobno je na ravni posamičnega možno katerikoli dejanski zapis katerega koli speva primerjati s splošno predstavo o njegovi podobi, kot jo je mogoče razbrati iz drugih zapisov. Vprašanje razmerja med zapisom in zapisanim ima tako na ravni stvarnega glasbenopaleografskega študija naslednjo obliko: kako se v danem zapisu – ali v skupini danih zapisov – kaže glasba, kot je poznana na osnovi številnih drugih zapisov; kakšno je razmerje med izbranim zapisom in splošno podobo tistega, kar je zapisano z njim.

Razmerje med zapisom in zapisanim se vzpostavlja z ozirom na različne vidike ali lastnosti zapisanega in ena od teh je tonski sestav gregorijanskih spevov: to, da sestojijo iz niza tonov. Nedvomno so osnovno gradivo srednjeveškega koralu kot glasbe toni srednjeveškega tonskega sistema. Toni, ki sami po sebi sicer še nimajo glasbenega smisla, sestavljajo v gregorijanskih spevih nekajtonske glasbene postope, figure, ki nosijo glasbeni smisel, kot jim ga daje podoba speva kot glasbene celote. Čeprav glasbeni toni sami še niso nosilci smisla, vzpostavljajo nevmatske pisave razviden in določljiv odnos do tonov. Iz večine nevmatskih znakov je namreč na neki način razvidno, koliko tonov zaznamujejo, kot tudi kakšno glasbeno gibanje se prek njih vzpostavlja. Omenjeno lastnost nevmatskih pisav je mogoče ilustrirati na primeru nemških nevm: tractulus zaznamuje en ton (gl. ponazorilo 1), prav tako virga (gl. ponazorilo 2), in tako tractulus kot virga obsegata le eno grafično sestavino. Podatus označuje dva tona v smeri navzgor (gl. ponazorilo 3), torculus tri v razmerju nizko-više-niže (gl. ponazorilo 4), torculus resupinus štiri v razmerju nizko-više-niže-više (gl. ponazorilo 5), torculus resupinus subbipunctis šest v razmerju nizko-više-niže-više-niže-niže (gl. ponazorilo 6); če primerjamo navedene vsebine z ustreznimi znaki, moremo videti, da je iz znakov razvidna smer gibanja, ki se vzpostavlja prek tonov, prav tako pa je iz vsakega znaka jasno razvidno tudi število zapisanih tonov. Enako je pri drugih nevmatskih znakih: Clivis označuje dva tona v smeri navzdol (gl. ponazorilo 7), porrectus tri v razmerju visoko-niže-više (gl. ponazorilo 8), porrectus subbipunctis pet v razmerju visoko-niže-više-niže-niže (gl. ponazorilo 9) itd. Kot omenjeno, se v vseh teh primerih vzpostavlja razločno razmerje med grafičnimi sestavinami znakov in številom tonov, in sicer tako, da ima vsak ton ustrezno grafično sestavino.

-

/

∫

Ponazorilo 1

Ponazorilo 2

Ponazorilo 3

∫

N

N:

Ponazorilo 4

Ponazorilo 5

Ponazorilo 6

∫

N

N:

Ponazorilo 7

Ponazorilo 8

Ponazorilo 9

Tudi likvescentni in posebni nevmatski znaki odsevajo število zapisanih tonov. Cephalicus zaznamuje dva tona navzdol, od katerih je drugi likvescentni ton, in znak, ki je ustrezno modificirani clivis, vključuje dva grafična elementa (gl. ponazorilo 10); epiphonus označuje dva tona v smeri navzgor, od katerih je drugi likvescentni in v ustrezno modificiranem podatusu, imenovanem epiphonus, je mogoče prepoznati dve sestavini (gl. ponazorilo 11); virga strata označuje dva tona (gl. ponazorilo 12), pes stratus tri tone (gl. ponazorilo 13), pes quassus dva tona (gl. ponazorilo 14), strophici dva, tri ali več zaporednih tonov na isti višini (gl. ponazorili 15 in 16). Kot je razvidno iz grafičnih podob, ima pri navedenih znakih vsak ton svoje pisno vzporedje.

∫

∫

∫

Ponazorilo 10

Ponazorilo 11

Ponazorilo 12

∫

∫

∫

Ponazorilo 13

Ponazorilo 14

Ponazorilo 15

∫

Ponazorilo 16

Vendar ni vedno tako, saj nekateri likvescentni in posebni nevmatski znaki ne vzpostavljajo razločnega enosmernega razmerja do zapisanih tonov. Med likvescentnimi je takšen ancus (gl. ponazorilo 17), ki označuje tri tone v smeri navzdol, od katerih sta drugi in tretji likvescentna. Kot je razvidno iz grafične podobe znaka, sta drugi in tretji ton podana z nečlenjeno krivuljo, ki je ni mogoče razdeliti v dve sestavini. Dvom se vzbuja pri znaku pressus minor, različni znaka pressus maior. Slednji označuje tri tone: dva na isti višini ter nižji ton, kar vse je razvidno iz oblike znaka (gl. ponazorilo 18). V nasprotju s tem označuje pressus minor le dva tona, višjega in nižjega, pri čemer je prvi ton na isti višini kot zadnji ton predhodnega znaka (gl. ponazorilo 19). Pressus minor se prav zaradi tega, ker je njegov prvi ton na isti višini kot predhodni ton, grafično povezuje s predhodnim znakom, ki je največkrat clivis (tako tudi v ponazorilu 19). Če si ogledamo grafično podobo znaka pressus minor, ni povsem jasno, ali sestoji le iz dveh sestavin, od katerih bi vsaka označevala en ton, ali iz treh. Še zlasti pa je povezava med mišljenimi toni in grafično podobo znaka pretrgana pri quilismi oz. znakovnih kombinacijah s quilismo. Quilisma-pes (gl. ponazorilo 20) označuje le dva tona v smeri navzgor, čeravno bi zavojčki nakazovali, da je tonov več; podobno je pri kombinaciji s tractulusom, ki označuje tri tone v smeri navzgor (gl. ponazorilo 21): očitno je srednji med njimi podan z zavojčki, ki bi sami zase z ozirom na svojo grafično obliko nakazovali več kot en sam ton.



Ponazorilo 17



Ponazorilo 18



Ponazorilo 19



Ponazorilo 20



Ponazorilo 21

Predstavljeno bi bilo s pojmovanji semiotične teorije možno izraziti kot vprašanje, ali so nevmatske pisave ikonske ali simbolne,¹ se pravi, ali so njihovi znaki na neki način grafično oblikovane slike tistega, kar zapisujejo, pri čemer je mogoče vzpostaviti zvezo med zapisom in zapisanim, ali le simboli z dogovorjenim pomenom. Že iz doslejšnjega prikaza je razvidno, da so nevmatske pisave v nekaterih pogledih ikonske, v nekaterih simbolne, v nekaterih pogledih pa tako ikonske kot simbolne. Če se osredotočimo na vprašanje, kakšne so v razmerju do najosnovnejšega glasbenega gradiva, tonov samih po sebi, moremo reči, da so prvenstveno ikonske, mestoma pa tudi simbolne: večina znakov ima namreč takšno grafično obliko, da je iz nje jasno razvidno, koliko tonov označujejo; v nekaterih primerih pa so nevmatski znaki v razmerju do zapisanih tonov vendarle simbolni: tak je npr. ancus in takšni so tudi vsi znaki s quilismo.

¹ Pierre Guiraud, *Semiology*, London, Routledge, 1975, str. 25–27.

Problem

V prikazani problemski sklop sodi tudi vprašanje, kaj natančno označuje tipična in prevladujoča oblika znaka climacus (označujočega tri ali več tonov smeri navzdol) v izbranem rokopisu, in sicer v *Breviarium notatum Strigoniense* (v nadaljevanju BNS). Kot pove že ime, pod katerim je bil izdan,² je rokopis po svojem tipu notirani brevir, se pravi, da vsebuje oficijski proprij za celotno liturgično leto: tako govorjena oz. recitirana besedila (lekcije) kot tudi peta, ki so opremljena z glasbenim zapisom. Ker vsebuje celotno oficijsko liturgijo leta, obsega BNS v današnji podobi 328 folijev.³ Po dosedanjem vedenju naj bi bil rokopis nastal v poznem 13. stol. v madžarskem srednjeveškem verskem središču Esztergom (lat. Strigonium).⁴ Pisan je v esztergomiški ali madžarski notaciji in sodi med najpomembnejše spomenike imenovanega tipa pisave. Zgodovina rokopisa, ki se hrani v knjižnici premonstratskega samostana Strahov v Pragi (CZ-Pst, DE. I. 7.), ni povsem pojasnjena.⁵

Madžarska notacija je razmeroma dobro raziskana in poznana: tako v pogledu zgodovinskega razvoja kot tudi v pogledu pisnih značilnosti.⁶ Podobno je razmeroma natančno preučena tudi notacija BNS.⁷ Kot pri drugih nevmatskih pisavah se vzpostavlja vidna povezava med znaki in zapisanimi toni tudi v tem rokopisu. V primerjavi z adiestematskimi nevmami je omenjena povezava v BNS še poudarjena: glasba je namreč tu zapisana v takrat že več kot poldrugo stoletje starem gvidonjanskem črtovju in nevmatski znaki so na mestih, kjer v črtovju zaznamujejo tone, pogosto odebeljeni. Toni so tako v notacijski sliki posebej izpostavljeni in opazni.

Oglejmo si posamične notacijske znake BNS z ozirom na njihovo razmerje do tonov, osnovnega gradiva zapisanih spevov. En sam ton nad zlogom je zapisan s punctumom (gl. ponazorilo 22), ki je grafično drobna romboidna figura; navadno jo uvaja tanka poševna črtica, nastala, ko se pero dotakne pisne površine. Znak je v grafičnem smislu enostaven, obsega eno samo sestavino, zapisan je z eno samo pisno potezo in označuje en sam ton. Clivis, ki podaja dva tona v smeri navzdol (gl. ponazorilo 23), sestoji iz dveh potez in obsega v grafičnem smislu dve sestavini. Porrectus (gl. ponazorilo 24), ki pomeni tri tone v zaporedju visoko-niže-više, je iz treh sestavin. Podobno je tudi pri drugih znakih: Dva tona navzgor sta zapisana z znakom, podobnim ležečemu S (gl. ponazorilo 25) in prvi od obeh tonov je na mestu spodnje krivulje, drugi pa na mestu zgornje. Torculus (gl. ponazorilo 26) je nadaljevanje podatusa in tretji ton znaka je podan z rahlim odstavnim zavoječkom ob koncu navpične poteze navzdol. Če sledi torculusu še en ton v smeri navzdol, če torej obsega tone v zaporedju: nizko-više-niže-niže, je potezi v smeri navzdol priključena sestavina, ki je grafično enaka clivisu (gl. ponazorilo 27). Vzporedno s tem

² *Breviarium notatum Strigoniense*, ur. Janka Szendrei, *Musicalia Danubiana* 17, Budimpešta, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 1998.

³ J. Szendrei, nav. delo, str. 41 (Introduction).

⁴ Nav. delo, str. 42, 44–45 in op. 19.

⁵ Nav. delo, str. 40.

⁶ Janka Szendrei, Die Geschichte der Graner Choralnotation, *Studia musicologica* XXX (1988), str. 5–234.

⁷ *Breviarium notatum Strigoniense*, ur. Janka Szendrei, str. 42–46.

znakom so trije toni v smeri navzgor (scandicus, gl. ponazorilo 28), zapisani z na neki način prelomljeno krivuljo; znak tako izgleda kot ukrivljeni ali zlomljeni podatus, pri čemer je srednji ton postopa podan prav z levim ukrivkom (ali usločnino). Razširitev opisanega znaka predstavlja scandicus flexus (gl. ponazorilo 29), ki izgleda kot zlomljeni torculus. Iz prikazanega je razvidno, da so znaki BNS sestavljeni tako, da je iz njihove grafične oblike možno razbrati, koliko tonov vsebuje postop, ki ga zaznamujejo. V razmerju do tonov so torej ikonski.

Ponazorilo 22

Ponazorilo 23

Ponazorilo 24

Ponazorilo 25

Ponazorilo 26

Ponazorilo 27

Ponazorilo 28

Ponazorilo 29

Močan dvom o ikonskosti pa vzbuja prevladujoča oblika climacusa, ki zaznamuje tri ali več tonov v smeri navzdol, kot tudi tisti sestavljeni znaki, ki kot eno od svojih sestavin vključujejo prevladujočo obliko climacusa. V BNS nastopa climacus v dveh oblikah, od katerih je prva običajna, druga pa skrajno redka. Pri običajni obliki (gl. ponazorilo 30) je zgornji ton postopa zapisan z dvema grafičnima elementoma, dvema punctumoma, ki jima v vertikali sledita dva ali več nadaljnjih punctumov, ki označujejo nadaljnje tone padajočega postopa (v nadaljevanju je ta oblika poimenovana z izrazom »climacus z dvojnimi nastavkom«.) Drugačna je druga, redkejša oblika climacusa (gl. ponazorilo 31), ki obsega le tri sestavine, in sicer tri v vertikali podpisane punctume, od katerih je prvi opremljen s tanko poševno črtico, nastalo, ko se pero dotakne pisne površine (v nadaljevanju »climacus z enojnim nastavkom«.) Kot omenjeno, je climacus z enojnim nastavkom z ozirom na pogostnost pojavljanja izjemen. Opisani obliki se pojavljata tudi v širših, večtonskih sestavljenih kombinacijah, kot je npr. scandicus subbipunctis (gl. ponazorili 32 in 33), climacus resupinus (gl. ponazorili 34 in 35), torculus resupinus subbipunctis (gl. ponazorilo 36 in 37) ipd. Na prvi pogled se zdi, da je climacus z enojnim nastavkom v sestavljenih večtonskih znakih nekoliko bolj pogost, čeprav še vedno dosti redkejša kot climacus z dvojnimi nastavkom.



Ponazorilo 30



Ponazorilo 31



Ponazorilo 32



Ponazorilo 33



Ponazorilo 34



Ponazorilo 35



Ponazorilo 36



Ponazorilo 37

Glede na to, da so znaki notacije BNS zamišljeni tako, da je iz njih natančno razvidno število tonov, oz. da ima vsak ton z nevmatskim znakom zapisanega postopa v samem znaku svojo grafično vzporednico, bi moral imeti prvi ton postopa, zapisanega s climacusom z dvojnimi nastavkom, dvojno dolžino, tj. obsegati bi moral dva tona iste višine; nasprotno pa naj bi bili z drugo, redkejšo obliko climacusa (z enojnim nastavkom) zapisani trije ali več po dolžini enakih tonov v smeri navzdol. Vendar bi takšno branje ustreznih mest pomenilo, da je v domala vseh s climacusom zapisanih postopih prvi ton po svoji dolžini poudarjen, podvojen, kar se z ozirom na splošno podobo zapisane glasbe ne zdi verjetno. Kaj torej zaznamuje climacus z dvojnimi punctumom? Ga je treba brati na ikonski način in zaznamujeta punctuma dvojno dolžino tona, ali pa je simbol za tri (ali več) po dolžini enakovrednih tonov v smeri navzdol? Če je res slednje, se pojavljajo nadaljnja vprašanja: Zakaj se prvi ton climacusa zapisuje z dvema punctumoma? Zakaj obstojita dve različni obliki znaka, od katerih je druga sicer izjemno redka? Zakaj je v sestavljenih znakih climacus z enojnim punctumom vendarle nekoliko pogostejši?

Metodologija

Vprašanje, kaj pomeni climacus z dvojnimi nastavkom, je bilo že obravnavano, in sicer v sklopu razpravljanja o zgodovini madžarske notacije, kar pomeni, da je bilo v metodološkem smislu obravnavano zlasti na zgodovinski način: Znak naj bi bil v madžarsko notacijo prevzet po nekaterih italijanskih pisavah, kjer ima climacus podobno obliko. Prvotno naj bi imel v madžarski notaciji drugačen pomen kot climacus z enojnim nastavkom, in sicer naj bi njegov dvojni punctum v resnici označeval podaljšani ton. Vendar naj bi se pomen znaka v madžarskih rokopisih menjal že v 13. stol., ko naj bi se začel uporabljati kot običajni in prevladujoči, čeprav ne edini znak za postop treh ali več tonov navzdol. BNS že izkazuje pomenski premik: dvojni nastavek climacusa v tem rokopisu ne označuje več dvojne dolžine, in dva različna climacusa se v tem rokopisu uporabljata le iz pisnotehničnih razlogov.⁸

⁸ Nav. delo, str. 44–45.

Odgovoru na vprašanje o pomenu znaka se je možno približati tudi po drugi, primerjalni poti. Skladno z uvodnim razmislekom bi bilo možno primerjati določeni izbor climacusov v BNS z ustreznimi mesti v drugih, zgodovinsko bližnjih rokopisih, ki bi imeli isto vsebino in iste speve; iz tako izpeljane primerjave bi bilo mogoče razbrati pomen dvom vzbujajočega znaka. Vendar je ob tej zamisli treba upoštevati naslednje: Gregorijanski koral oz. srednjeveška liturgična monodija ni eksaktna glasba v tem smislu, da bi imeli gregorijanski spevi eno samo nujno podobo (kot npr. polifone skladbe 16. stol.). Kot je znano, obstojijo gregorijanski spevi v bolj ali manj številnih variantah, nastalih ob prostorskem širjenju repertoarja skozi čas; posamični rokopisi (ali ožje povezane skupine rokopisov) imajo tako lahko lastne, unikatne variante. Prav to pa relativizira opisano primerjalno metodo. Climacus z dvojnimi nastavkom lahko zaznamuje unikatne variante, kar pomeni, da primerjava ustreznih mest z drugimi rokopisi ne more biti povsem zanesljivo vodilo pri določanju pomena znaka. Poleg tega izhaja iz dejstva, da gregorijanski spevi niso eksaktna glasba, še en pomislek: Neeksaktnost same glasbe dopušča tudi neeksaktnost in ohlapnost zapisa. Isti spev, ista standardna fraza ali ista standardna figura se v istem rokopisu lahko pojavlja v dveh ali celo več glasbenih variantah. Če je možna tovrstna ohlapnost v glasbi, če je možno, da se ista glasba (isti spev, ista figura) pojavlja v istem rokopisu v dveh variantah, je možno tudi to, da je ista glasba ali isti glasbeni postop v istem rokopisu zapisan na dva različna načina. To pomeni, da ima isti znak v istem rokopisu lahko dva variantna pomena, kot tudi, da imata dva malenkostno različna znaka v istem rokopisu lahko isti pomen. Za ilustracijo slednjega naj bo naveden zapis responzorija *Ecce iam* v BNS:⁹ Ko je ob koncu speva zapisan incipit tistega dela responzorija, ki naj se ponovi (repetenda), je zapis nekoliko drugačen; znotraj samega responzorija je na ustreznem mestu climacus z dvojnimi nastavkom, v repetendi pa climacus z enojnim nastavkom (gl. ponazorili 38 in 39). Očitno imata dva malenkostno različna znaka tu isti pomen. Iz prikazanega je mogoče povzeti: Ker gregorijanski koral sam ni eksaktna glasba, odgovora na zastavljeno vprašanje ni mogoče poiskati po deduktivni poti. Pokaže ali nakazuje ga lahko le raziskovalna empirija. Prav zato pa je empirični tudi odgovor; bolj kot da bi bil dokončen, nakazuje smer rešitve, in bolj kot da bi bil izključevalen, dopušča približke in takšna ali drugačna odstopanja. Z ozirom na to je zastavljeno vprašanje, kaj pomeni climacus z dvojnimi nastavkom v BNS, potrebno nekoliko prilagoditi in razostriti: Kam vodi in kaj pokaže primerjava mest, kjer se v BNS pojavlja climacus, z ustreznimi mesti v drugih virih?



Ponazorilo 38

Ponazorilo 39

Za natančnejši pregled je bilo izbrano 17 responzorijev z začetka rokopisa, kar pomeni iz adventnega obdobja.¹⁰ Kot je znano, sodijo adventni responzoriji v najstarejši in zato

⁹ Fol. 6r.

¹⁰ Izbrani so bili naslednji responzoriji: I. modus: *Canite tuba* (BNS 4r, IA 10r), *Descendit de*

tudi bolj ustaljeni gregorijanski repertoar. Pregledana in izpisana so bila vsa mesta, kjer se v izbranih responzorijih pojavlja climacus, in sicer bodisi kot samostojno znamenje bodisi kot sestavina širšega, več kot tritonskega znaka. Vsa ta mesta so bila v smislu osnovne orientacije primerjana z drugim, isto vsebino vključujočim rokopisom. Izbran je bil »Istanbulski antifonal« (v nadaljevanju IA), imenovan tako, ker je zdaj v Istanbulu.¹¹ Ta rokopis je nastal nekaj desetletij kasneje kot BNS, okoli leta 1360, in sicer v neki ne natančneje določeni škofiji esztergomske metropolije. V Istanbul naj bi bil odnesen na začetku 16. stol.¹²

IA je pisan v istem tipu pisave kot BNS. Notacijski znaki rokopisa imajo grafično enako ali zelo podobno obliko kot znaki BNS in tudi pisna tehnika mlajšega rokopisa se zdi bolj ali manj enaka pisni tehniki starejšega. Pisavi obeh virov se tako razlikujeta zlasti po tem, da izkazuje notacija IA mlajšo pismorazvojno stopnjo. Rokopisa sta si zgodovinsko nedvomno zelo blizu; a kot se v starejšem skoraj vedno pojavlja le climacus z dvojnimi nastavkom, je v mlajšem z morebitnimi zelo redkimi izjemami to znamenje odsotno. Prvi ton climacusa je v IA zapisan s punctumom, ki ga uvaja poševna črtica (gl. ponazorilo 40), zapisana v grafičnotehničnem smislu podobno kot punctum (in prvi od obeh punctumov v climacusu z dvojnimi nastavkom) v BNS. Podobno je tudi pri sestavljenih znakih; trije ali več tonov v smeri navzdol so v sestavljenih znakih zapisani v IA z vertikalno podpisanimi punctumi, pri čemer je prvi med njimi (sicer sredi znaka) podan le z eno grafično sestavino, iz česar je jasno razvidno, da gotovo nima dvojne dolžine (gl. ponazorilo 41). Ker sta si rokopisa močno sorodna, bi bilo že iz te razlike mogoče soditi, da prvi ton climacusa v BNS nima dvojne dolžine. A oglejmo si, kaj je mogoče izpeljati iz primerjalne obravnave izbranih primerov.



Ponazorilo 40



Ponazorilo 41

caelis (brez prozul, BNS 15r, IA 19v); II. modus: *Non auferetur* (BNS 5r, IA 10v), *Docebit vos* (BNS 9v, IA 8v); III. modus: *Egredietur dominus* (BNS 10r, IA 13r), *Me oportet minui* (BNS 7r, IA 10v); IV. modus: *Videbunt gentes* (BNS 10v, IA 13v, tu »Viderunt gentes«); V. modus: *Ecce iam veniet* (BNS 6r, IA 10v); VI. modus: *Modo veniet* (BNS 9r, IA 12r), *Clama in fortitudine* (BNS 8v, IA 12r); VII. modus: *Vicesima quarta* (BNS 4v, IA 10r), *Nascetur nobis* (BNS 8r, IA 11r), *Praecursor pro nobis* (BNS 10v, IA 13r); VIII. modus: *Non discedimus* (BNS 9v, IA 11r), *Orietur stella* (BNS 8v, IA 12r), *Virgo Israel* (BNS 7r, IA 10v), *Iuravi dicit* (BNS 5r, IA 11r).

¹¹ Istanbul, Topkapi Sarayı Müzesi, Deissmann 42. Rokopis je dostopen v faksimilu: *The Istanbul Antiphonal – about 1360*, ur. Janka Szendrei, Musicalia Danubiana 18, Budimpešta, Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 2002.

¹² Janka Szendrei, *Mittelalterliche Choralhandschriften in Istanbul, Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting, Esztergom and Visegrád, 1998*, ur. László Dobszay, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, 2001, str. 75–77.

Obravnava gradiva

Vseh primerov samostojnega climacusa z dvojnimi nastavkom je v izbranih rezponzorijih 30 (gl. tabela 1); enojni climacus se pojavi osemkrat. Na vseh teh mestih se z izjemo 10 nedoločljivih mest (melodična varianta, druga melodija oz. melodični obrazec v verzu) pojavlja v IA climacus z enojnim nastavkom. Pri climacusi, ki nastopajo kot sestavina drugih znakov, je razmerje med znamenji z enojnim in dvojnimi nastavkom spremenjeno v prid enojnega nastavka: v izbranih rezponzorijih je v BNS 78 primerov sestavljenih znakov z enojnim climacusom in 42 primerov takšnih sestavljenih znakov, ki vključujejo climacus z dvojnimi nastavkom. Tudi na teh mestih – z izjemo pet nedoločljivih¹³ – je v IA ustrezní ton zapisan z eno samo grafično sestavino, ki lahko označuje le en sam ton.

Tabela 1

Climacusi v adventnih rezponzorijih

Climacus	Število primerov
z dvojnimi nastavkom	
–kot samostojno znamenje	30
–v kombinacijah	42
z enojnim nastavkom	
–kot samostojno znamenje	8
–v kombinacijah	78

Ob teh številkah je treba omeniti, da je določevanje, kaj je samostojni climacus, kaj ne, kaj climacus z enojnim nastavkom in kaj z dvojnimi, mestoma dvomno. V nekaterih primerih ni jasno, ali je climacus – bodisi z enojnim ali z dvojnimi nastavkom – samostojno znamenje ali pa ga je treba razumeti kot nadaljevanje predhodnega znaka, s katerim bi tvoril pisnovsebno enoto. Pri dvojnem climacusu se je mogoče opreti na to, ali se dvojni punctum stika s predhodno grafično sestavino ali ne; vendar sta stik ali odsotnost stika lahko le slučajna, kar pomeni, da vprašanja ni mogoče dokončno rešiti. Kljub temu je bilo pri obravnavi in razvrščanju primerov uporabljeno merilo stičnosti: stični climacusi z dvojnimi prvimi toni so bili razumljeni kot sestavina sestavljenega znaka, nestični pa kot primeri samostojnega climacusa. Pri enojnem climacusu je vprašanje še nekoliko bolj zapleteno. V izbranem gradivu se pojavi ta znak na začetku zloga (kar pomeni, da ima gotovo vlogo samostojnega znaka) le enkrat (re. *Docebit*), v vseh drugih primerih pa nastopa climacus z enojnim nastavkom sredi melizma, in sicer tako, da bi ga bilo mogoče razumeti tudi kot nadaljevalno širjenje predhodnega znaka. Za ilustracijo naj bo navedeno zaporedje podatusa subbipunctis in climacusa (gl. ponazorilo 42), zaporedje, ki bi ga bilo

¹³ Med nedoločljiva je šteto tudi mesto na začetku rezponzorija *Videbunt gentes* (nad zlogom *tuum*), kjer nastopi v IA sestavljeno znamenje, ki bi ga bilo mogoče razumeti kot zvezo petih tonov (nizko-više-niže-niže-niže) ali pa kot spoj *torculusa* in *climacusa*, ki bi kot tak obsegal šest tonov (nizko-više-niže-isto-niže-niže). Tudi v IA so nekateri sicer redkejši znaki na podoben način dvomni kot climacusi v BNS. Pravkar omenjeni sestavljeni znak se pojavlja tudi v BNS, gl. nadaljevanje.

mogoče razumeti tudi kot eno samo znamenje. Ne glede na nejasnost, so bili tovrstni primeri razumljeni kot samostojni climacus z enojnim punctumom.



Ponazorilo 42

A tudi vprašanje, ali je v danem primeru zapisan enojni ali dvojni punctum, ni vedno lahko odgovorljivo. Ustrezni del znaka je največkrat oblikovan tako, da je jasno razvidno, ali sestoji iz ene same ali dveh grafičnih sestavin; nekajkrat pa je zapis dvoumen in v ustrezni potezi bi bilo mogoče sprevideti tako eno samo ali pa dve sestavini. V takih primerih je bila pri razvrščanju upoštevana verjetnejša možnost.

Poleg tega so v rokopisu tudi primeri, da je sam znak sicer različno oblikovan, vendar ni jasno, koliko ton zaznamujočih grafičnih sestavin v resnici vključuje. Takšni so primeri znakov, ki sestojijo iz zaporedja torculusa ali clivisa kot prve sestavine in climacusa kot druge. Da bi bilo mogoče bolje predstaviti problem, si še pred obravnavo omenjenih znakov oglejmo znak, ki bi ga bilo mogoče poimenovati z izrazom torculus flexus. Pri samem torculusu (kot tudi pri clivisu) je zadnji ton podan z zaključno potezo navzdol. Poleg običajnih, tako ali drugače razširjenih torculusov, se pojavlja v BNS tudi znak, ki izgleda kot zveza torculusa in clivisa (znamenje je bilo že omenjeno, gl. ponazorilo 27). Strogo ikonsko branje tega znaka bi navajalo k prepoznavanju petih tonov v zaporedju nizko–više–niže–isto–niže; a zelo verjetno zaznamuje ta redki znak le štiri tone (nizko–više–niže–niže), pri čemer je torculusu (nizko–više–niže) dodan še en nižji ton. Vodoravna črtica, ki bi jo bilo ob ikonskem branju mogoče razumeti kot ponovitev predhodnega tona, se pojavlja v tem znaku zelo verjetno le iz pisnotehničnih razlogov, saj morata biti navpični, dva tona v smeri navzdol zaznamujoči potezi na neki način razmejeni.

Torculus flexus je redek in njegov pomen je razmeroma jasen. Dvom pa se vzbuja pri znakih, kjer se sestavljata torculus ali clivis in climacus (gl. ponazorilo 43). Tudi tu se prva, zgornji ton označujoča sestavina climacusa navezuje na predhodno pokončno črto – zadnji ton torculusa oz. clivisa, pri čemer ni jasno: ali je prva sestavina climacusa le pleonazem za zadnji ton torculusa oz. clivisa (kot v primeru znaka torculus flexus), do katerega bi prišlo le iz pisnotehničnih razlogov, ali pa pomeni prva sestavina climacusa ponovitev predhodnega tona, ki bi bil tako hkrati tudi prvi v sledečem spustu navzdol. V prvem primeru bi kombinacija s torculusom označevala pet tonov (nizko–više–niže–niže–niže), v drugem šest (nizko–više–niže–isto–niže–niže). Ne glede na prikazano nejasnost so ti primeri razumljeni kot primeri climacusa z enojnim nastavkom v sestavljenih znakih.



Ponazorilo 43

Bolj kot da bi obravnava prikazanih vprašanj vodila do veljavnih zaključkov, ponazarja gregorijansko neeksaktnost. Opisanih dilem najbrž ne bi bilo težko rešiti, če bi bila zapisana vsebina sama eksaktna in če bi bila skladno z njo eksaktna tudi pisava. A kot je vsebina sama v nekaterih detajlih nedoločena, tako ostaja nejasna tudi pisava. Izsledke primerjave z IA, ki je nedvomno močno blizu BNS, bi bilo zato mogoče strniti v naslednjo sodbo: Climacus z dvojnimi nastavkom, bodisi samostojni bodisi kot sestavina sestavljenega znaka, ima v BNS načeloma isti pomen kot sicer redkejši climacus z enojnim nastavkom. Še točneje bi bilo mogoče reči, da med climacusom z enojnim in dvojnimi nastavkom v tem rokopisu ni eksaktne pomenske razlike. Ob tem se zastavlja vprašanje, zakaj rokopis vendarle uporablja dva različna znaka (oz. dve vrsti znakov). Je možno, da zaznamujeta dva po sestavi različna znaka isto? Odgovor je treba iskati v dejstvu, da gregorijanski koral ni eksaktna glasba. Obstoj dveh climacusov nakazuje razlikovanje, a to ni eksaktno izpeljano. To pomeni: Climacus z dvojnimi nastavkom zaznamuje tri tone v smeri navzdol, mestoma pa je bil z njim mišljen morda tudi postop treh (ali več) tonov navzdol s podaljšanim oz. na neki način poudarjenim prvim tonom. V obliki primera si lahko predstavljamo, da je nevmator rokopisa (ali njegove predloge) tri tone navzdol zapisoval običajno s climacusom z dvojnimi nastavkom, mestoma pa tudi s climacusom z enojnim nastavkom, slednje zlasti v sestavljenih znakih; če je menil, da mora biti prvi ton podaljšan oz. poudarjen, se je odločil za dvojni nastavek; a mestoma morda ni vedel, ali je prvi ton v postopu navzdol podaljšan ali ne, in temu ustrezno se je odločil bodisi za climacus z enojnim ali dvojnimi nastavkom. Posledica tega je opisana nejasnost in kljub splošni razumljivosti zapisa in določenosti zapisane glasbe so v rokopisu tudi neeksaktna mesta.

Climacus in modalnost

Dejstvo, da se v BNS pojavljata dve vrsti climacusa odpira še en sklop vprašanj, ki zadevajo samo gregorijansko melodiko in njeno modalnost. Climacus zaznamuje spust navzdol, spust, ki poteka največkrat postopno, tj. brez skokov, in obsega tri tone ali več. Izhodišče spusta je zgornji ton climacusa, prav tisti, ki se zapisuje bodisi z enim ali dvema punctumoma, in ta je kot izhodišče spusta v plastični gregorijanski melodiki na neki način poudarjen in izpostavljen. Kot se je pokazalo ob iskanju in pregledovanju climacusov, ti ne nastopajo na vseh tonih enako pogosto (tj. njihov zgornji ton, izhodišče spusta se ne pojavlja na vseh tonih enako pogosto). Natančnejši pregled kaže, da so toni, na katerih se zlasti pogosto pojavljajo climacusi, v različnih modusih različni. S stališča iskanja pomenskega razločka med enojnim in dvojnimi climacusom pa je še zlasti zanimivo to, da obstoji z ozirom na pogostnost pojavljanja na določenih tonih danega modusa med climacusom z dvojnimi in climacusom z enojnim nastavkom občuten razloček. Z drugimi besedami: v danem modusu se na določenih karakterističnih tonih climacusi z enojnim nastavkom ne pojavljajo z isto pogostnostjo kot climacusi z dvojnimi nastavkom.

Tabela 2

Climacusi po modalni pripadnosti spevov

Ton	Dvojni climacus	Enojni climacus
I. modus		
f	4	4
g	1	
a	6	
c1	5	1
II. modus		
f	4	6
g		2
a	2	
III. modus		
g		1
a	1	1
c1	1	4
IV. modus		
f	1	
g	1	
a	3	1
V. modus		
a	1	
b	1	
c1	3	1
VI. modus		
a		3
h (b)	2	7
c1		1
VII. modus		
f		5
g		1
a		2
b		1
c1	11	9
d1	4	2
e1	3	3
f1	6	1
g1	1	
VIII. modus		
f	2	3
a		5
c1	10	15
d1	2	1

V nadaljevanju si oglejmo, na katerih tonih se pojavljajo enojni in dvojni climacusi v posameznih modusih. Pogled v tabelo 2 pokaže, da se dvojni climacus pojavlja v vsakem

od osmero modusov zlasti na enem, dveh ali treh tonih. V I. modusu so to toni f, a in c1, v II. modusu f in a, v III. modusu a in c1, v IV. modusu a, v V. modusu c1, v VI. modusu b, v VII. modusu c1, d1 in f1, ter v VIII. modusu c1 in d1. Kot je razvidno iz tega naštevka, so med imenovanimi toni tudi tenorski toni modusov (v tabeli podani krepko): toni, ki ustvarjajo v razmerju do finalisa značilno modalno napetost, in okoli katerih se zelo pogosto gibljejo gregorijanske melodije posameznih modusov. V I. modusu je tenorski ton a, v II. modusu f, v III. c1, v IV. modusu a, v V. modusu je tenorski ton c1, v VI. modusu a, v VII. modusu d1 in v VIII. modusu c1. Razhajanje med tonom, na katerem se najpogosteje pojavlja climacus z dvojnimi nastavkom in tenorskim tonom je opazno le v VI. in VII. modusu. A tudi ostali toni, na katerih se pogosteje pojavlja climacus z dvojnimi nastavkom, so v neki zvezi z modalnostjo. V modalnosti protus (s finalisom d, I. in II. modus) se kot tona, na katerih nastopa climacus z dvojnimi nastavkom, kažeta f in a, terca in kvinta finalisa; v modalnosti deuterus (s finalisom e, III. in IV. modus) sta to tona a in c1, ki sta tenorska tona IV. in III. modusa; v modalnosti tritus (s finalisom f, V. in VI. modus) nastopa dvojni climacus pogosto kvarto in kvinto nad finalisom in podobno je v modalnosti tetrardus (s finalisom g, VII. in VIII. modus). Kje se pojavlja climacus z dvojnimi nastavkom, je očitno povezano z modalnostjo spevov. Če s temi opažanji primerjamo tone, na katerih se v posameznih modusih pojavljajo climacusi z enojnim nastavkom, vidimo, da nastopajo na ključnih tonih modusov tudi ti, vendar ne tako izrazito; večkrat kot climacuse z dvojnimi nastavkom jih moremo v posameznih modusih najti tudi na drugih tonih.

Zaključne ugotovitve

Kaj je iz predstavljenih opažanj in ugotovitev mogoče razbrati z ozirom na pomen climacusa z dvojnimi nastavkom? Kot je pokazala prejšnja razprava, so mesta, kjer se pojavlja dvojni climacus, v določenem smislu neeksaktna, bodisi z ozirom na samo glasbo bodisi z ozirom na notacijski znak. Pregled tonov, kjer se v vsakem modusu pojavlja dvojni climacus, ne odpravlja dvoma o njegovem pomenu niti ne (odpravlja) prikazane neeksaktnosti, vendar jo pojasnjuje: Mesta, kjer se v BNS pojavlja enojni climacus, niso dvomna; njihov zgornji ton ima običajno dolžino. Dvom se pojavlja le v zvezi s climacusom z dvojnimi nastavkom, pri katerem bi bil lahko izhodiščni ton spusta (zapisan z dvema punctumoma) na neki način podaljšan ali poudarjen. Kot je bilo prikazano, je prav ta ton zelo pogosto eden od pomembnejših, ključnih tonov modusa in speva, zasnovanega v njem. Zdi se, da so ta mesta ostala nedoločena in neeksaktna prav zato, ker je v resnici obstajal dvom, ali naj se izhodiščni ton climacusa, postavljenega na ključni ton modusa, na neki način izpostavi, podaljša in poudari. S primerom si lahko predstavljamo, da se je pisec rokopisa (ali katere od njegovih neznanih predlog) na neki način moral zavedati razločka med enojnim in dvojnimi climacusom, in da je v nekaterih primerih dvomil, ali naj bo izhodiščni ton climacusa poudarjen ali ne; najbrž ni naključje, da je bil v dvomu zlasti takrat, ko je bil prvi ton spusta na katerem od modalno občutljivejšem tonu zapisovanega speva.

THE CLIMACUS IN THE *BREVIARIUM NOTATUM STRIGONIENSE*
AND THE GREGORIAN MODALITY

Summary

In the notated breviary, known as *Breviarium notatum Strigoniense* (BNS), which was compiled by the end of the 13th century in the Hungarian ecclesiastical centre Esztergom, there are two forms of climacus (denoting a succession of three or more notes in downward motion): normally, the first note of the sign is given by way of a double punctum (two puncta on the same pitch), beneath which there follow three or more vertically aligned puncta. Sporadically, however, another form of climacus may be found, in which, instead of two, there is just one punctum at the top of the descent. Both varieties function as independent signs, as well as constituent parts of the compound neumes. The notational signs of the BNS are conceived in such a way that they indicate quite clearly the number of respective notes: as in neumatic notation in general, there is also, in the notation of the manuscript under consideration, a clear correspondence between the notes of the melody and their graphic representation, any note of the melody having its graphical equivalent in the respective neumatic sign. This characteristic of the notation implies a prolongation of the first note of the normal form of climacus (with the double punctum). Yet, according to such an interpretation, nearly every succession of three or more notes in downward motion to be found in BNS would start with a prolonged note, which does not seem probable.

In order to determine the precise meaning of the double-punctum climacus in BNS, all the instances of the sign (appearing either independently or in compound neumes, with the first note doubled or not) in the series of 17 advent responsories were copied out and compared to the parallel places in the so called Istanbul antiphoner, which was compiled some decades after the BNS, and was written in the same Hungarian notation (Table 1). The comparison revealed that there is always just a climacus with a single first note at the corresponding places in the younger Istanbul antiphoner (disregarding some unidentifiable cases). From this it would follow that there is no difference in meaning between the two varieties of climacus in the BNS, and that the climacus with the double punctum functions here just as a graphic convention (as was already established by Janka Szendrei). Yet the comparison revealed another interesting aspect of the notation, as well as Gregorian modality: in the BNS the climacus with a double punctum does not appear on all the notes of the gamut equally, but seems to be modally bound, i.e. its first note (written with the double punctum) is to be found especially on the pivotal notes of the modes. This applies to the climacus with the single first note as well, yet not to the same extent (Table 2). From this observation it follows that there is a slight distinction between the two varieties of the sign, and that in the double-first-note climacus the first note might be meant as having a prolonged duration or being emphasised in some other way. However, it seems that the distinction between the two varieties of climacus was not strictly observed by the scribe, who applied the form with the double punctum also for simple downward motion, without any prolongation of the first note.

Avtorji

Rudolf Flotzinger, doktor muzikoloških znanosti, je profesor na Univerzi v Gradcu in član Avstrijske akademije znanosti. Naslov: Postgasse 7, A-1010 Wien. E-pošta: rudolf.flotzinger@uni-graz.at

Stefan Engels, doktor muzikoloških znanosti, je znanstveni sodelavec na Umetniški univerzi v Gradcu. Naslov: Kunstuniversität Graz, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz. E-pošta: engels@virgilschola.org

Michael Talbot, doktor muzikoloških znanosti, je profesor na Univerzi v Liverpoolu in član Britanske akademije. Naslov: 36 Montclair Drive, GB-Liverpool, L18 0HA. E-pošta: mtalbot@liverpool.ac.uk

Matjaž Barbo, doktor muzikoloških znanosti, je profesor na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Naslov: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: matjaz.barbo@guest.arnes.si

Marina Čornaja, doktorica muzikoloških znanosti, je profesorica na Državni Univerzi v Tveru, Rusija. Naslov: Željabova 33, RUS-170 100 Tver. E-pošta: marina.chernaya@tversu.ru

Alenka Bagarič, magistra muzikoloških znanosti, je vodja Glasbene zbirke, Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani, in asistentka na Akademiji za glasbo, Univerza v Ljubljani. Naslov: Turjaška 1, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: alenka.bagaric@nuk.uni-lj.si

Eva Veselovská, doktorica muzikoloških znanosti, je raziskovalka na Slovaški akademiji znanosti. Naslov: Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava. E-pošta: Eva.Veselovska@savba.sk

Katarina Šter, diplomirana muzikologinja, je raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: katarina.ster@zrc-sazu.si

Jurij Snoj, doktor muzikoloških znanosti, je raziskovalec na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU in profesor na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Naslov: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-pošta: snoj@zrc-sazu.si

Authors

Rudolf Flotzinger, Ph.D. – musicology, is a professor at the University of Graz, and a member of the Austrian Academy of Sciences. Address: Postgasse 7, A-1010 Wien. E-mail: rudolf.flotzinger@uni-graz.at

Stefan Engels, Ph.D. – musicology, is a researcher at the Kunstuniversität Graz. Address: Kunstuniversität Graz, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz. E-mail: engels@virgilschola.org

Michael Talbot, Ph.D. – musicology, is a professor at the University of Liverpool and a fellow of the British Academy. Address: 36 Montclair Drive, GB-Liverpool, L18 0HA. E-mail: mtalbot@liverpool.ac.uk

Matjaž Barbo, Ph.D. – musicology, is a professor at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Address: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-mail: matjaz.barbo@guest.arnes.si

Marina Chernaya, Ph.D. – musicology, is a professor at the Tver State University, Russia. Address: Zhelyabova st. 33, RUS-170 100 Tver. E-mail: marina.chernaya@tversu.ru

Eva Veselovská, Ph.D. – musicology, is a researcher at the Slovak Academy of Sciences. Address: Dúbravská cesta 9, SK-841 04 Bratislava. E-mail: Eva.Veselovska@savba.sk

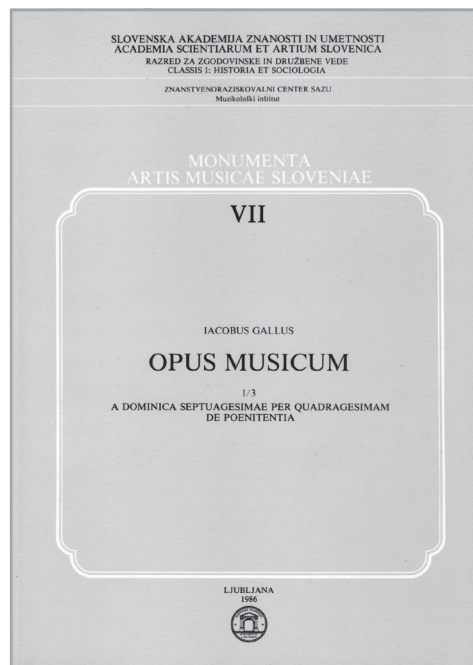
Alenka Bagarič, MA – musicology, is Head of the Music Collection, National and University Library, Ljubljana, and an assistant at the Academy of Music, University of Ljubljana. Address: Turjaška 1, SI-1000 Ljubljana. E-mail: alenka.bagaric@nuk.uni-lj.si

Katarina Šter, BA – musicology, is an assistant researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-mail: katarina.ster@zrc-sazu.si

Jurij Snoj, Ph.D. – musicology, is a researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU, and a professor at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001 Ljubljana. E-mail: snoj@zrc-sazu.si

Muzikološki inštitut
Znanstvenoraziskovalnega centra
Slovenske akademije znanosti
in umetnosti izdaja tudi zbirko
znanstvenokritičnih izdaj starejše
glasbe.

The Institute of Musicology of the
Scientific Research Centre of the
Slovenian Academy of Sciences and
Arts publishes also a series of critical
music editions.



Monumenta artis musicae Sloveniae je zbirka znanstvenokritičnih notnih izdaj spomenikov slovenske glasbe, ki jo skupaj izdajata Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Slovenska akademija znanosti in umetnosti. Doslej je izšlo že več kot 50 zvezkov, v katerih so natisnjena glasbena dela od renesanse do 19. stoletja izpod peresa najpomembnejših slovenskih skladateljev in tistih ustvarjalcev, ki so dalj časa delovali na ozemlju današnje Slovenije in so tako bistveno prispevali k podobi našega preteklega kulturnega in glasbenega življenja. V zbirki so objavljeni celotni glasbeni opusi J. Handla – Gallusa, J. K. Dolarja in I. Poscha ter izbrana dela V. Wratnyja, L. F. Schwerdta, A. Ivančiča, D. Lagkherja, J. F. Zupana, W. Stricciusa, J. Prennerja, G. Plautziusa, J. K. Novaka, G. Gorzanisa in F. J. B. Dusika. Poteka izdajanje vseh v celoti ohranjenih del Gabriella Pulitija v sedmih zvezkih. Zbirko tržiža Astrum d.o.o. (www.astrum.si) in Založba ZRC (<http://zalozba.zrc-sazu.si>).

Monumenta artis musicae Sloveniae is the series of scholarly critical editions of the monuments of Slovenian music published jointly by the Institute of Musicology of the Scientific Research Centre and the Slovenian Academy of Sciences and Arts. More than 50 volumes have so far been published, embracing compositions dating from the Renaissance up to the 19th century and including works by leading Slovenian composers as well as by ones who worked for a period of time on the territory of modern Slovenia, thereby becoming active contributors to our past cultural and musical life. The series includes the complete works of J. Handl – Gallus, J. K. Dolar, and I. Posch, as well as volumes presenting selected compositions by V. Wratny, L. F. Schwerdt, A. Ivančič, D. Lagkhner, J. F. Zupan, W. Striccius, J. Prenner, G. Palutzius, J. K. Novak, G. Gorzanis, and F. J. B. Dusík. Currently in press is an edition of the *opera omnia* of Gabriello Puliti in seven volumes. The series is marketed by ASTRUM Music Publications (www.astrum.si) and by the Scientific Research Centre's publishing house (ZRC Publishing, <http://zalozba.zrc-sazu.si>).

