

## 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.<sup>1</sup> Nekatere izmed njih so se dotaknile

<sup>1</sup> 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 kartuzijanskega 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.,<sup>2</sup> večina knjig iz njene bogate knjižnice pa je takrat prešla v last Univerzitetne knjižnice v Gradcu.<sup>3</sup>

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 kartuzijanskega 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 kartuzijanskih antifonarjev, ki bodo služili kot izhodišče za kritično izdajo kartuzijanskega 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 kartuzijanskimi 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.

<sup>2</sup> 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.

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

Seycz».<sup>4</sup> 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«.<sup>5</sup>

Po mnenju Nataše Golob antifonar pred »vseskozi sorodnimi« in sočasnimi avstrijskimi rokopisi prednjači predvsem po svojem dinamičnem »italijanizirajočem« slogu fleuronniranih inicial. Tudi slikarske iniciale in besedilo so značilni za avstrijske dežele tistega časa; slikarske in fleuronnirane iniciale so zelo sorodne tistim v Misalu iz Admonta in so najbrž delo skupine zunanjih, nesamostanskih mojstrov.<sup>6</sup> N. Golob ugiba, ali so se »italijansko, v okviru delavnice Giovannijsa da Gaibana izšolani iluminatorji ustavili v Žičah na svoji poti proti nižjeavstrijskim krajem, Kremsu itd.«<sup>7</sup> 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 kartuzijski avtorji, ki kljub omembi francoske podobe notacije na nekaterih mestih jasno govorijo o žički provenienci.<sup>8</sup> 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.«<sup>9</sup> 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.«<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

<sup>4</sup> »S formulo *est ecclesie* so označeni kodeksi, ki so bili stalno v cerkvi in zgoj 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.

<sup>5</sup> 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«.

<sup>6</sup> N. Golob, nav. delo, str. 70.

<sup>7</sup> N. Golob, nav. delo, str. 55.

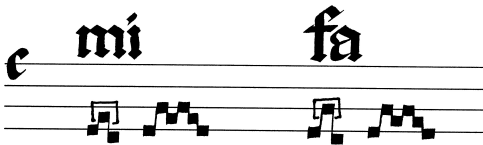
<sup>8</sup> V pismu avtorici z dne 19. 2. 2008 Gabriel van Dijck navaja stavek Augustina Devauxa, ki za rokopis 273 pravi: »Provenance: la chartreuse de Seitz«. To bi lahko jasno kazalo na žičko provenienco.

<sup>9</sup> A. Devaux, nav. delo, str. 4–5.

<sup>10</sup> N. Golob, nav. delo, str. 70.

<sup>11</sup> 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 rezponzorijih 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 rezponzorijih, 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.<sup>12</sup> Rokopisi, v katerih se ta melodična figura vedno ali večinoma pojavlja s tonom e (MI), tako sodijo v melodično družino Velike kartuzije, rokopisi z večinskim 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.<sup>13</sup> Na podlagi izmenjave teh sklopov Devaux sklepa na več kopistov oz. notatorjev, ki so morda sočasno prepisovali iz različnih rokopisov.<sup>14</sup> Te domneve pa ne podkrepi 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,<sup>15</sup> prvotno naj bi

<sup>12</sup> A. Devaux, nav. delo, str. 10.

<sup>13</sup> A. Devaux, nav. delo, str. 7–10.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> N. Golob, nav. delo, str. 70.

foliji merili ok. 35 x 24 cm.<sup>16</sup> 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 končnih<sup>17</sup> 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. tabelo 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 črnim 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 začinja z responzorijem *Jerusalem cito veniet* 2. adventne nedelje, po zgodnji foliaciji pa se rokopis začinja 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 odtenuh, ki se ponekod bližajo oranžni. Razmik med notnimi in

<sup>16</sup> R. Flotzinger, nav. delo, str. 56.

<sup>17</sup> 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 izgine; 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 naravno 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 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«. <sup>18</sup> Pojavljajo se ob večjih praznikih in pomembnejših nedeljah (vsaka adventna nedelja ima svojo slikarsko inicialo, pri nedeljah po binkoštih 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 fleuroniranih inicial, ki podobno kot slikarske kažejo vplive italijansko usmerjenega sloga. <sup>19</sup> Male

<sup>18</sup> N. Golob, nav. delo, str. 70.

<sup>19</sup> N. Golob, nav. delo, str. 70. Fleuronée je »s peresom narisane geometrizirane okrasne znotraj in okoli iniciiale, iz katere izraščajo nitasti odganjki.« N. Golob, nav. delo, str. 135.



iniciales oz. začetnice besedil spevov so dveh vrst. Prve so barvne lombarde<sup>20</sup> (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 iniciales,<sup>21</sup> 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 iniciales 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 neuskklajene 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 responzoriji: 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 responzoriji 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 delo 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

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

<sup>21</sup> 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 vozlaste 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.<sup>22</sup> Manj so bile upoštewane rubrike in različne male iniciale.

Besedila spevov so zapisana v knjižni gotici,<sup>23</sup> 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 unciale. 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 (*Venite* 207v.3), začetna črka besede sredi tekočega besedila ali pa kot črka, ki neposredno sledi slikarski ali mali iniciali (*Qvem* 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 *alleluya*, *alleluïa*, *alleluÿa* 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* (*Karitas* 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. *radice* 1r.6, *dominus* 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 (*interibunt* 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 (*expectabo* 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

<sup>22</sup> Za nazornejšo predstavitev nekaterih paleografskih značilnosti pisav in razlik med njimi so bile nekatere črke in črkovne skupine tudi rekonstruirane – glej sliki 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.

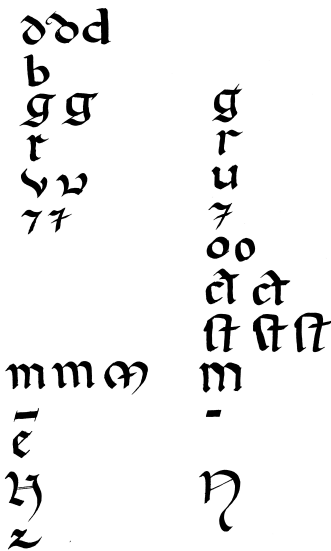
<sup>23</sup> Prim. Michael Gullick, John R. Nash, *Script* (2. Historical survey, (ii) Gothic), *Grove Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/art/T077192> (23. marec 2009). Prim. tudi Jakov Stipišić, *Pomoćne povijesne znanosti u teoriji i praksi*, 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 *responzoriji*, 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 zaključi 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*.

Čprav 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 izvirnik 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. Flotzinger<sup>24</sup> – ni pa izključeno. Morda se je le bolj zgledoval pri nekem izvirniku 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

<sup>24</sup> 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 zaključí 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, vi *R* 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 zaključí v smeri navzdol. Za črko *d* ta pisar – podobno kot predhodni – uporablja dve obliki: uncialni *d* z močno nazaj zasukano, 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 zavrt 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[ul]orum 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 kratice 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

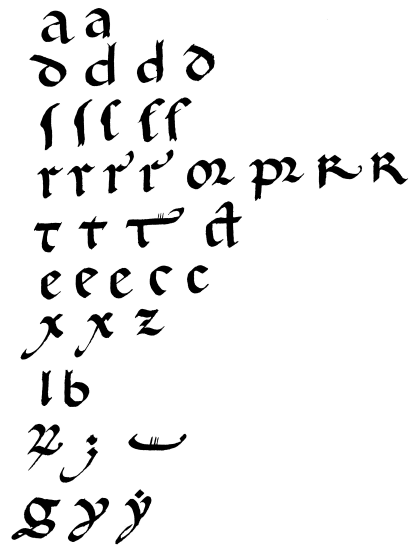
in kasnejšim v rokopisu 273 danes večkrat niso jasno vidne, je zagotovo, da so pri pisanju samega prvotnega besedila (ne upoštevajoč kasnejših korektorjev) sodelovali najmanj trije ali štirje (če upoštevamo pisarja med folijema 1r in 2v), morda pa celo več pisarjev.

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 uporabljata znaki *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

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 alleluia, 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 siÿmon, 179v.10 siÿmon, 181r. 2 sÿmon, 181v.6 symonem) in pri besedi himnus. 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 [hymnum z izbrisano piko nad *y*], 127v.11 ÿmnum, 141r.7 ÿmnum, 146v.1 hymnum, 158r.7 hymnum, 168r.9 hymnis, 195r.4 ÿmnum, 195r.8 hymnum, 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 (*ihesus* 112v.5 / *iesus* 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*



Slika 3

Nekatere značilne črke pisarja zadnjega dela rokopisa 273

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 *iherusalem*, 116r.2 *ierusalem*, 125r.1 *iherusalem*, 171r.6 *ierusalem*, 202v.9 *ierusalem*, 222r.3 *iherusalem*, 236r.6 *iherusalem*). 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), *annuntiaabit* (129r.6) in *annuntiauerunt* (179r.7, 205v.3), *annunciaverunt* (206v.1, 212r.6), *annunciantium* (209r.11 [tu popravljeno 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 kartuzijskih 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.<sup>25</sup> 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 kartuzijskih glasbenih rokopisov. Podobno situacijo najdemo tudi pri popravkih nekaterih melodij z melodičnima različicama figure MI in FA (glej poglavje o korekturah).

<sup>25</sup> 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,<sup>26</sup> 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 melizmatske sklope. Več kot štirje povezani toni v rokopisu redko nastopajo, jih pa najdemo že v izvirnem 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

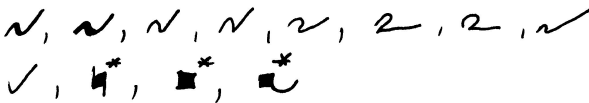
<sup>26</sup> Več o kvadratni notaciji npr. v David Hiley, Janka Szendrei, *Notation* (III, 1: History of Western notation: Plainchant, (vi, a) Pitch-specific notations, 13th–16th centuries), *Grove Music Online*, ur. L. Macy, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si> (22. marec 2009). Prim. tudi Jurij Snój, *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 rezponzorijev (tako v samih rezponzorijih 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).

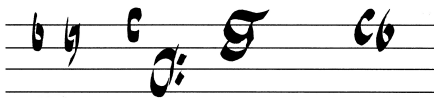


Slika 6

Različne oblike kustosov

V rokopisu se redno pojavljata predznaka *rotundum* in *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 kartuzijanskega 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.<sup>27</sup> 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 rombu; 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

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

ene strani ter z različnimi zaključki. Kvadratki 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 kvadrater 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 kvadratki, 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.



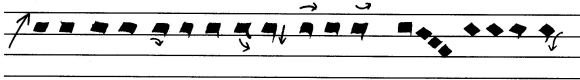
**Slika 10**  
Punctum, 1r.1 *cito*



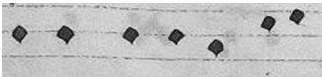
**Slika 11**  
Punctumi z zaključki,  
126r.2 *meas et cogn[...]*



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



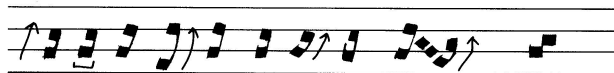
**Slika 13**  
Punctumi in punctumi inclinati



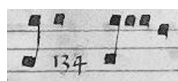
**Slika 14**  
Punctumi inclinati s kratkimi zaključki, 93r.10 *omnes angeli eius*

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 hrbtu 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

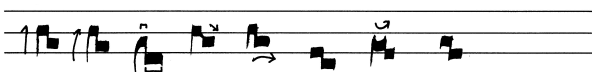


**Slika 16**  
Kvintna pesa z zaobljenim in ravnim hrptom,  
128v.4 *alleluia*, 128v.8 *scio*



**Slika 17**  
Pes z lomljenim hrptom, 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

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



Slika 25

Zaviti torculus,  
171r.10 *silentium*



Slika 26

Zgoraj zašiljeni  
torculus,  
143r.10 *alleluia*

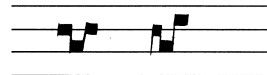
Porrectus ima, podobno kot clivis, zelo dolgo in odločno začetno črto (shematični prikazi na slikah 27 in 28). Večina porrectusov je nagnjena nekoliko v desno, a manj kot npr. punctumi; proti desni navzgor je občasno ukrivljena začetna črta (slika 29), trup figure je nato lahko nekoliko konkavno ali 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 *meiš*



**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

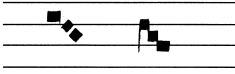


**Slika 33**  
Scandicus, 76r.4 *intret*



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

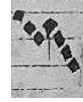
Climacus se v rokopisu 273 pojavlja v dveh oblikah (slika 35); prva nota je grafično poudarjena po sami osnovni obliki (običajni punctum, ki mu sledita dva punctuma inclinata) ali pa z dolgo začetno črto. Grafično climacus v drugem primeru izhaja iz clivisa, ki mu je dodana spodnja nota. Možne oblike 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

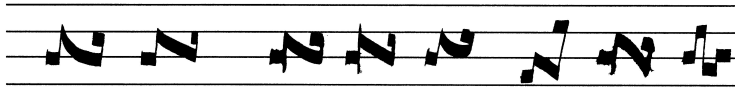


**Slika 36**  
Redka oblika climacusa z rahlo zašiljeno  
zgornjo noto, 80r.10 *tuum*



**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 porrectus 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, redkejše oblike štirih med seboj povezanih tonov (slika 44).



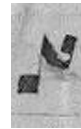
**Slika 38**  
Različice oblike torculusu resupinusu



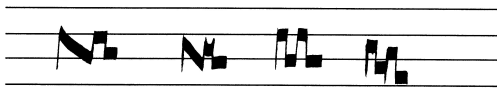
**Slika 39**  
Torculus resupinus, 79v.6 *odor*



**Slika 40**  
Lomljeni oz. vijugasti torculus  
resupinus, 208r.5 *mentientes*



**Slika 41**  
Zaviti torculus resupinus,  
89v.10 *hodie*



**Slika 42**  
Različice oblike porrectusa flexusa



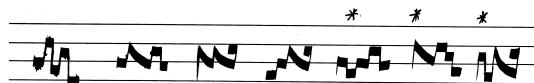
**Slika 43**  
Porrectus flexus z zašiljeno zgornjo  
noto, 9v.5 *gaudete*



**Slika 44**  
Redkejše oblike štirih povezanih tonov (\*: zelo redka oblika)

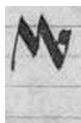


Več kot štirje povezani toni v so v rokopisu redki, jih pa kljub temu najdemo (prim. prikaza na slikah 45 in 49 ter slike 46–48). Ponekod je razvidno, da takšna povezava ni bila prvotna in je bolj ali manj posrečeno delo kasnejše roke (slike 55–57 iz poglavja o korekturah). Kasnejše korekture so namreč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



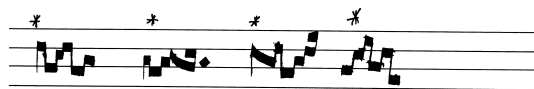
Slika 47

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 rezponsorijih. 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.<sup>28</sup> 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

<sup>28</sup> 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 narekujeta 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).



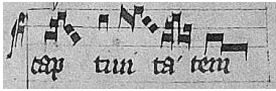
Slika 50

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 diference na fol. 135v.12; 4r.10 *ego*).



Slika 51

Kasneje dopisana besedilo 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 izbrisan in spremenjena v *-dos* (fol. 10v: *docendum* / *docendos*, *redimum* / *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 izbrisanost starejšo noto ali pa se vrinejo v že napisane notne skupine (pes tako npr. na sredini lahko dobi še en kvadrateg in s tem postane *scandicus*, iz *punctuma* lahko nastane pes ipd.). Na nekaterih mestih je korektor note samo izbrisal (tak primer je npr. izbrisanost 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*.<sup>29</sup>

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

<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>



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).

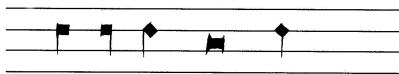
Kasnejše korekture so bolj pogoste v zapisu glasbe kot v zapisu besedila. Na ta način je rokopis dobil kar nekaj novih besed, ali pa se je starejšemu zapisu spremenil pomen. S kasnejšimi melodičnimi korekturami ne dobimo samo novih intervalnih razmerij v posameznih delih melodij, temveč se zaradi prerazporeditve 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

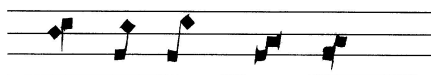
<sup>30</sup> A. Devaux, nav. delo, str. 9; K. Šter, nav. delo, str. 12–13.

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 obdobj 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 izvornim in kasnejšim. A tudi če se iz izvornemu 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 hrptom 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.