

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 zapišanega 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 polifonia primitiva 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 einstmals 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 auf[treten]*.“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. VIIIf, Iff.

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.

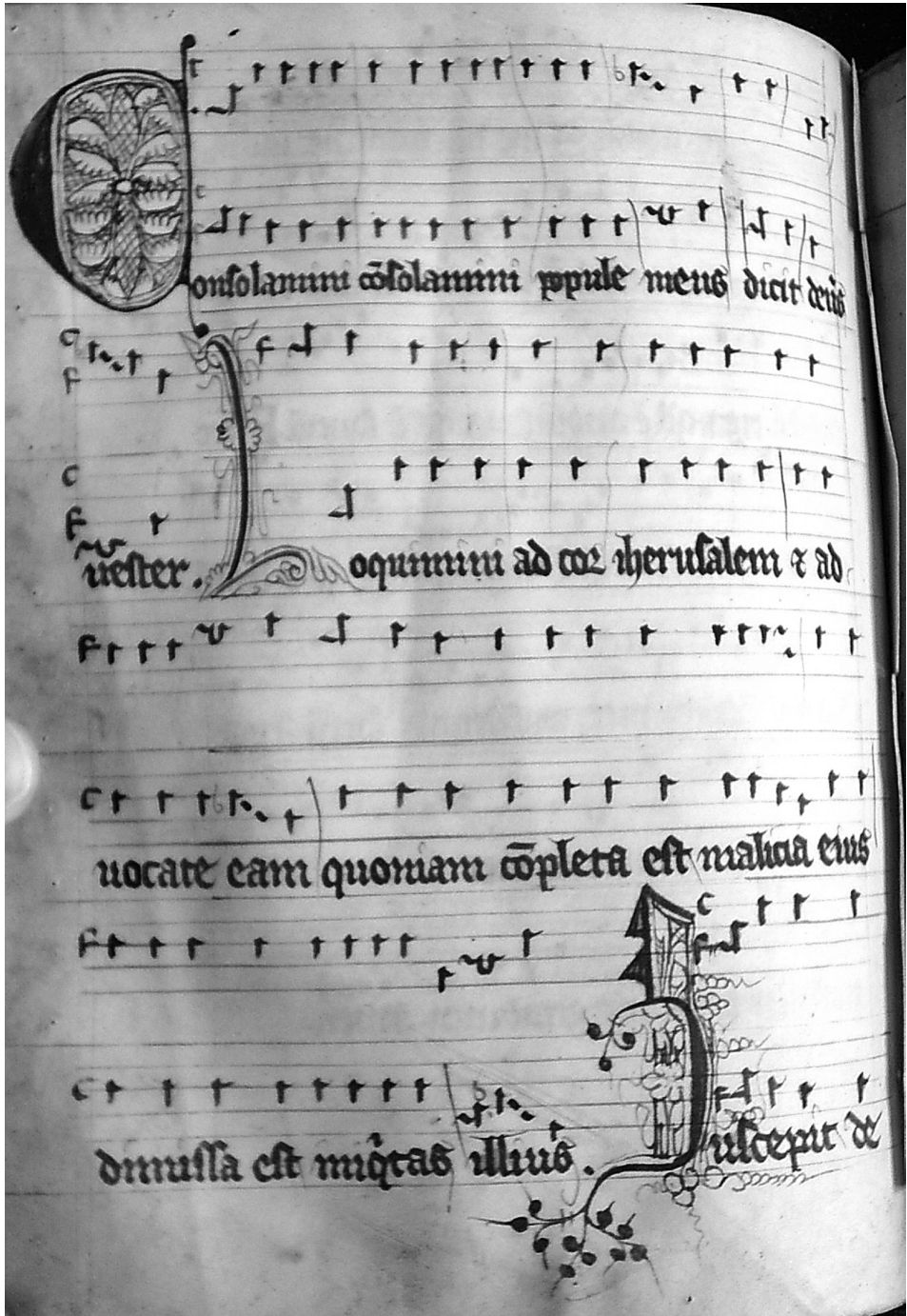
⁹ Federico Celestini, Herkunft und Inhalt der Handschrift Reichersberg 60, *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995), S. 7–29.

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 Musicología* 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
Vorau, 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.

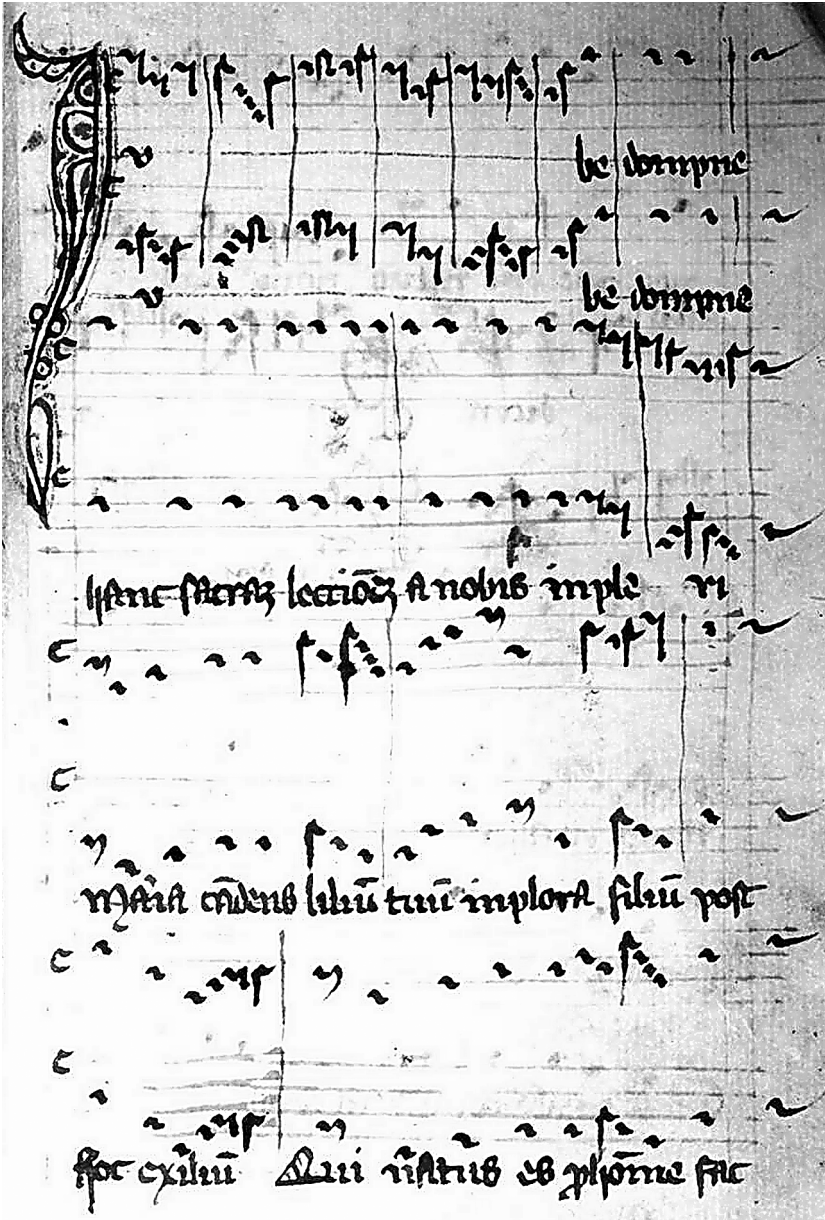
¹³ In diese Richtung zielt die Edition: *Magyar Gregoriánium / Cantus Gregorianus ex Hungaria*, hrsg. von Janka Szendrei et al., Budapest, Editio Musica, 1981.

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 artifiziiellen 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 artifiziiellen 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, *Anonymous 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 (zborska knjiga) ali v različnih zvezkih (glasovni zvezki).

Oпустitev 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 artifičnega 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 primernega izraza. Zapisi t. i. primitivnega večglasja niso usmerjeni v izvajanje v takšni meri kot v območju artifične, komponirane glasbe, pač pa imajo vedno *podporno* vlogo: v zvezi s teorijo, učenjem, spominom, vednostjo.