

MUZIKOLOŠKI INŠTITUT
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

De musica disserenda

Letnik / Year IV

Št. / No. 1

2008

LJUBLJANA 2008

© 2008, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Izdajatelj / Publisher: Muzikološki inštitut ZRC SAZU

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

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

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

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

Naslov uredništva / Editorial board address: Muzikološki inštitut ZRC SAZU,
Novi trg 2, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija
E-pošta / E-mail: dmd@zrc-sazu.si
Tel. / Phone: +386 1 470 61 97
Faks / Fax: +386 1 425 77 99
<http://mi.zrc-sazu.si>

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

Cena posamezne številke / Single issue price: 6 eur
Letna naročnina / Annual subscription: 10 eur

Naročila sprejema / Orders should be sent to:
Založba ZRC, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija
E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si
Tel. / Phone: +386 1 470 64 64

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

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

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

VSEBINA / CONTENTS

Razprave / Articles

Debra Lacoste Responsory tones at Klosterneuburg.....	7
Responsorijski psalmodični obrazci v Klosterneuburgu	
Alexej Jaroplov From comments on the chants to comments on the script.....	23
Od komentarjev petja do komentarjev zapisa	
Fiona McAlpine “Arripui Hymnarium”: variant finals in hymns.....	35
»Segel sem po himnarju«: variantni finalisi v himnusih	
Stefan Engels Die Notation des Millstätter Sakramentars.....	47
Notacija Millstattskega sakramentarja	
Susana Zapke Kritische Anmerkungen zur Topographie der westgotischen Notation.....	61
Kritične opombe k topografiji vizigotske notacije	
Anette H. Papp Die Antiphonen der unitarischen Quellen.....	79
Antifone unitarističnih virov	
Ann Buckley <i>Peregrini pro Christo</i> : the Irish church in medieval Europe as reflected in liturgical sources for the veneration of its missionary saints.....	93
<i>Peregrini pro Christo</i> : irska cerkev v srednjeveški Evropi kot se kaže v liturgiji njenih svetnikov misijonarjev	
Franz Karl Prassl St. Galler Neumen – Protokolle erklungener Musik? Einige Perspektiven zu Fragen der Aufführungspraxis.....	107
So sanktgallenske nevmne zapisi zvoneče glasbe? Opažanja v zvezi z interpretacijskimi vprašanji	

RAZPRAVE / ARTICLES

RESPONSORY TONES AT KLOSTERNEUBURG*

DEBRA LACOSTE

Wilfrid Laurier University, Waterloo (Ontario)

Izveček: Čeprav so obrazci, postavljajo verzi velikih rezponzorijev srednjeveškega oficija določena vprašanja v zvezi z identifikacijo in klasifikacijo. Nekateri kažejo takšno sestavo melodičnih figur, ki nakazuje modalno povezanost z rezponzorijem, vendar so različni od standardnih obrazcev (tonov); nekateri so podobni standardnim obrazcem, vendar se na kadenčnih in drugih pomembnih mestih odklanjajo od njih; slednjič se drugi zdijo sestavljeni na novo. Ob študiju treh antifonalov iz 12. oz. 14. stol. iz opatije Klosterneuburg so bile identificirane tiste melodične značilnosti, ki jih je mogoče opaziti v večini rezponzorijskih obrazcev iz imenovanega samostanskega središča. Da bi bilo mogoče bolje razumeti standardne obrazce in njihove variante, so bile v nadaljevanju pregledane nekatere bolj razvejane melodije rezponzorijskih verzov, kot so se peče v Klosterneuburgu.

Ključne besede: gregorijanski koral, rezponzorij, melodične formule.

Abstract: Despite their formulaic nature, the tones sung to the verses of *responsoria prolixa* in the medieval office pose certain problems of identification and classification. Some contain neume patterns which suggest a modal association but do not match the “standard” tones, some are similar to the standard tones but deviate at cadences or other significant points, and others appear to be newly-composed. With reference to three twelfth- and fourteenth-century antiphoners from the abbey of Klosterneuburg, I begin by identifying melodic features which are usual in the majority of responsory tones for this liturgical centre. Then, in order to provide a clearer understanding of verse-tones and their variants, I examine some of the more elaborate responsory-verse melodies sung at Klosterneuburg.

Keywords: Gregorian chant, responsory, melodic formulas.

Despite their formulaic nature, the melodies, or “tones”, sung to the verses of *responsoria prolixa* in the medieval office pose certain problems of identification. While many follow the gestures of a standard recitation formula, there are numerous others that contain either additional minor melodic fluctuations or quite different contours. Sparked by recurring

* The research for this paper was undertaken during the tenure of a Post-Doctoral Fellowship supported by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada. This paper was presented to the *Cantus Planus Study Group* at the *18th International Congress of the International Musicological Society* in the session entitled “Transition and Transformation in the Medieval Office: Form and Transformation in Medieval Responsories”. Travel assistance to attend the congress was provided by a Medieval Academy Travel Grant, awarded in the November 2006 competition of the Medieval Academy of America.

debates in the research office of the CANTUS database¹ over classification of such tones as either the usual formula² or “special”,³ (these being the two options available at present in the CANTUS indexing method for the “mode” field for responsory verses), I have undertaken a comparative melodic study of over 900 of the responsory tones contained in antiphoners from the Abbey of Klosterneuburg.

The uniformity of pitches and melodic gestures demonstrated in the Klosterneuburg responsory-verse melodies in several of the eight modes is astonishing, yet equally so is the variety of melodic variants intermingled with elements of the standard formulae. We are left to wonder, then, if the tones containing variants are to be considered “usual” or “special”. Is there a point at which a highly-modified formulaic tone is different enough from its basic formula that it should be considered in a separate category than its kin which exhibit simple recitation?

Let us first put these responsory tones in context. The “Great Responsories” are the genre of Latin chant most often associated with the lessons sung during the nocturns of Matins. The structure of these elaborate chants is ternary; between two framing choral “Respond” sections, the verses of the *responsoria prolixa* were sung by soloists. The melodies which were eventually notated in later medieval choir books suggest that these verses quite possibly derived from an earlier improvised practice where the soloists adapted texts of varying lengths to a melodic formula. Evidence supporting such a practice can be found in some of the earliest notated sources of Frankish-Roman (i.e., “Gregorian”) chant. The eleventh-century antiphoner from Chiavenna identified as *Chiavenna, Tesoro della Collegiata di S. Lorenzo – Museo Capitolare, s.c.*,⁴ for instance, has notation for only six of its 433 responsory verses. A scan through the facsimile of another early neumed source, “The Mont-Renaud Manuscript”,⁵ a gradual and antiphoner which demonstrates the liturgical practices of Noyon in the middle of the tenth century, reveals that the vast majority of verses for notated *responsoria prolixa* are without neumes even though their full texts are given. The introduction to this facsimile, prepared by the Monks of Solesmes, addresses some of these lacunae in the neumatation, a scribal feature which appears to have been added to the Latin texts at a later time.⁶ The authors write:

On observera que le notateur a laissé sans neumes un nombre relativement important de pièces, soit dans le Graduel, soit dans l’Antiphonaire. Parfois la raison est obvie. Lorsqu’une pièce revient à plusieurs reprises dans le répertoire, le notateur, pas plus que le scribe, ne répète son travail. Il se contente de renvoyer à l’endroit où se trouve la pièce notée. Il est pourtant des cas où l’absence de neumes est mystérieuse. Doit-on supposer que le notateur ignorait la mélodie des pièces qu’il laissait ainsi sans musique? Mais on trouve parmi elles les offices propres, ceux précisément qui

¹ CANTUS: A Database for Latin Ecclesiastical Chant, <http://publish.uwo.ca/~cantus/> (13 March 2008).

² It must be understood that “usual” or “standard” in this respect can involve substantial differences from manuscript to manuscript, or from one liturgical centre to another.

³ “Special” refers to the CANTUS “S” designation after the modal number in the “mode” field.

⁴ This manuscript has been indexed by CANTUS.

⁵ *Le Manuscrit du Mont-Renaud, X^e siècle, Gradual et antiphonaire de Noyon*, ed. Dom Joseph Gajard, *Paléographie Musicale XVI*, Solesmes (Sarthe), Abbaye Saint Pierre, 1955.

⁶ “Le ... Graduel et Antiphonaire ont été notés plus tard.” *Ibid.*, p.16.

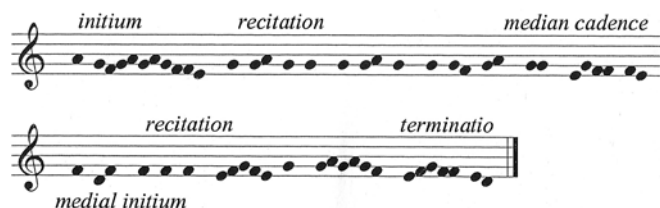
avaient le plus d'importance dans le pays, et que l'on chantait tous les ans, sans l'ombre d'un doute. Comment dire que leur mélodie ait été inconnue? La seule explication plausible paraît être la suivante: si le notateur a omis les neumes sur certaines pièces, c'est qu'il écrivait la musique non par une sorte de dictée musicale, mais en reproduisant un modèle écrit. Les pièces qu'il n'a pas notées sont simplement celles qu'il ne trouvait pas dans l'exemplaire où il copiait les neumes.⁷

Also notable, yet not understood, are the tonary letters entered for some responsories in the twelfth-century fragmented antiphoner from Lambach Abbey copied by the monk Gottschalk (i.e., the "Gottschalk antiphoner").⁸ Letters such as these accompany only antiphons in other medieval choirbooks and provide information regarding psalm-tone recitation and differentiae; could they be supplementing the neumatic notation for other formulaic chants, such as responsory tones, in this antiphoner?

It is generally acknowledged that there is one usual responsory tone for each of the eight modes.⁹ Descriptions of these tones generally conform to the practice of the soloists mentioned above; for instance, a twentieth-century manual on intonation describes the procedure as follows: "As a rubberband can be stretched to fit various sizes of parcels, so an accentus tone (melody) can be made to fit phrases of varying lengths."¹⁰

Indeed, there are obvious features of recitation in most responsory tones. The majority of settings are syllabic, and owing to their formulaic structure, they have fairly clearly-defined sections or elements. (See Example 1: a usual mode-4 tone at Klosterneuburg.) These include: the initium figure,¹¹ the recitation tone in the first half, the median cadence, the

Example 1



A usual mode-4 tone at Klosterneuburg

⁷ Ibid., p. 22.

⁸ This manuscript has also been indexed by CANTUS.

⁹ See, for example, Paul F. Cutter with Brad Maiani, Responsory (3. Melodies, (i) Modality), *Grove Music Online*, ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com.remote.libproxy.wlu.ca> (9 March 2008); *Liber Responsorialis*, Solesmes, E Typographeo Sancti Petri, 1895, pp. 50–51; Walter Howard Frere, *Antiphonale Sarisburense, with a Dissertation and Analytical Index 1*, London, Plainsong and Mediaeval Music Society, 1901–1924, p. 4 (reprint: Westmead, Gregg Press, 1966).

¹⁰ Ulrich Leopold, *A Manual on Intoning*, Philadelphia, The Board of Publication of the Lutheran Church in America, 1967, p. 5.

¹¹ The first pitch of any tone is not of consequence as it may vary; rather, it is the placement of the entire initium figure with the opening words of the text, with the multiple-note neume usually on the first unaccented syllable after the first accented syllable, which establishes a modal (tonal) characteristic.

medial initium (i.e., the beginning of the second phrase), the recitation tone in the second half, and the final cadence or *terminatio* figure. A great number of responsory tones demonstrate a bipartite melodic structure where each half of the tone centres around a reciting note of a different pitch; this structure usually conforms to the phrasing of a bipartite text. (See Example 2: a usual mode-7 tone showing bipartite structure.)

Example 2

Lo-cu - tus est Do - mi - nus ad Mo - y - sen di - cens:
lo - que - re fi - li - is Is - ra - hel et di - ces ad
e - os.

A usual mode-7 tone showing bipartite structure
CCL 1010, f. 106r (CANTUS ID#: 007013a)

Oposing this large group of more-or-less formulaic melodies are those which appear to be composed. These are found most often with responsories written in the later Middle Ages which have rhythmic and rhyming poetic texts. In an article by Andrew Hughes entitled “Modal Order and Disorder in the Rhymed Office”, he writes about the newer poetic Offices that, “the verses almost never use the appropriate responsory tone, or a clear reciting pitch.”¹² For example, the verses for these two mode 6 responsories (see Example 3: *Ora pro nobis* and Example 4: *A Domino factum*) exhibit none of the formulaic elements listed above (such as initium, reciting notes, and so on). Such formulaic elements, I propose, are the criteria for the classification of responsory tones as either “usual” or “special” (i.e., CANTUS’ “S”) within each mode. The two mode 6 verses, then, are identified as mode “6S” in the CANTUS database. Clearly, these composed tones are not related to the usual mode 6 responsory tone. (See Example 5: a usual mode-6 tone at Klosterneuburg.) What is not

Example 3

O - ra pro no - bis san - cte Pau - le
ut dig - ni ef - fi - ci - a - mur reg - no De - i.

A mode-6 “composed” tone (identified as “mode 6S”)
CCL 1010, f. 68r (CANTUS ID#: 600613a)

¹² Andrew Hughes, *Modal Order and Disorder in the Rhymed Office*, *Musica Disciplina* 37 (1983), p. 48.

clear, however, is the affiliation of other responsory tones which demonstrate some elements of the standard formulae but do not consistently follow them in their entirety.

Example 4



A Do - mi-no fac-tum est is - tud,
et est mi-ra - bi - le in o - cu-lis no-stris.

Another mode-6 “composed” tone (also identified as “mode 6S”) CCl. 1010, f. 77r (CANTUS ID#: 007844a)

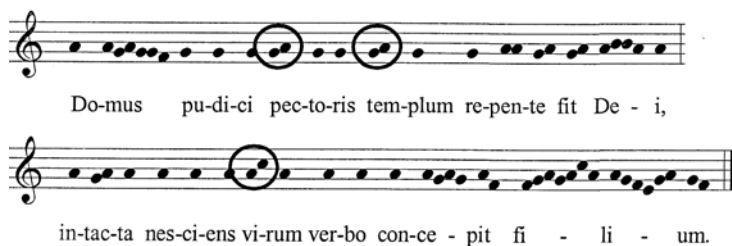
Example 5



A usual mode-6 tone at Klosterneuburg

Variations of verse-tone melodies are quite wide-ranging in their degrees of similarity or dissimilarity when compared with the usual modal formulae. On an elementary level, melodic elongations of the tone in order to accommodate a greater number of textual syllables are not limited to mere repetitions of the reciting note. For example, neumes of two or three neighbouring notes can be employed along with the reciting note to extend the melody to the appropriate length. (See Example 6: *Domus pudici*.) Such embellishments, as shown in the G-a neume within a G recitation in the first phrase of the verse *Domus pudici* and again in the second phrase with an a-c neume, occur in many of the modes and tend to support the supposition that the soloists’ responsory tones originated in an oral tradition of recitation.

Example 6



Do-mus pu-di-ci pec-to-ris tem-plum re-pen-te fit De - i,
in-tac-ta nes-ci-ens vi-rum ver-bo con-ce - pit fi - li - um.

A usual mode-1 tone at Klosterneuburg
CCl. 1010, f. 38r (CANTUS ID#: 006314a)

In his article “Rhymed Office Responsory Verses: Style Characteristics and Musical Significance”, James Boyce highlights several tones which appear in newer poetic offices with some standard melodic figures which establish the modal identity of the piece, yet where he supposes the composer could “express considerable individuality within a relatively traditional formula.”¹³ Such responsory tones with a mixture of formulaic elements and newly-composed material occur in the Klosterneuburg antiphoners in many forms. They show certain characteristics of the standard formulae for their modes, yet they are often highly independent of the usual responsory tones. These are the problematic ones to classify: are they similar enough to the modal formulae to consider them “the usual tones”, or are they different enough to be considered “composed”? The degree of melodic difference varies considerably, as can be seen in the following examples:

- Instead of the more usual bipartite structure, the verse *Quanti mercenarii* has three textual phrases. In order to fit the forty-seven syllables of text, a third phrase of neumes has been interpolated using an anticipated medial initium, the reciting tone from the second phrase, and a repeat of the median cadence. (See Example 7: *Quanti mercenarii*.)

Example 7

Quan - ti mer-cen-nar-i - i in do-mo pa-tris me-i na-bun-dant pa-ni - bus,
e - go au-tem sic fa - me per-e - o?
Sur - gam et i - bo ad pat-rem me-um et di - cam e - i.


A variant of the usual mode-7 tone with three textual phrases

CCI. 1010, f. 98r (CANTUS ID#: 007362a)

- There are numerous occurrences of a short text being set to only the first phrase of the usual tone. For example, the verse *Hoc est testimonium* has only fifteen syllables, and its complete text ends at the main gesture of the median cadence in the usual formulaic mode-3 tone. (See Example 8a: *Hoc est testimonium* and Example 8b: a usual mode-3 tone at Klosterneuburg.)

¹³ James J. Boyce, O. Carm., Rhymed Office Responsory Verses: Style Characteristics and Musical Significance, *Cantus Planus. Papers read at the 7th meeting, Sopron/Hungary, 1995*, Budapest, Hungarian Academy of Sciences, 1998, pp. 99–121, esp. p. 106.

Example 8a



Hoc est tes-ti-mo-ni-um quod per-hi-bu-it Io-han - nes.

A verse using only the first phrase of the mode-3 tone

CCI. 1013, f. 10v (CANTUS ID#: 007137a)

Example 8b



A usual mode-3 tone at Klosterneuburg

- The identification of tones becomes more complicated when the adaptation of melodic formulae to texts of varying lengths disguises some of the usual elements. For example, the *Gloria patri* for the responsory *Septies in die laudem dixi* for the first Sunday in Lent is so brief in its sixteen syllables that it is missing nearly everything between the median cadence and the final notes of the terminatio. (See Example 9a: *Gloria patri* and Example 9b: a usual mode-2 tone at Klosterneuburg.)

Example 9a

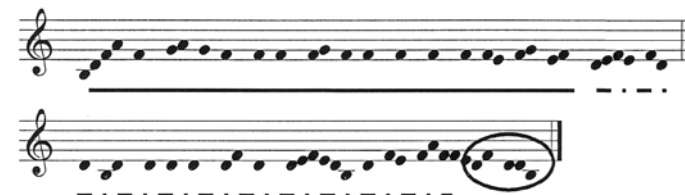


Glo-ri-a pa-tri, et fi-li-o, et spi-ri-tu-i san-cto.

A variant of a mode-2 tone

CCI. 1017, f. 131r

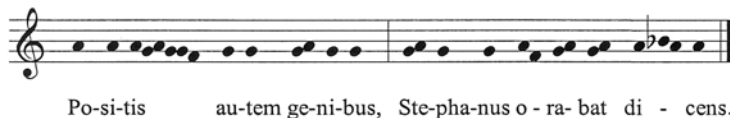
Example 9b



A usual mode-2 tone at Klosterneuburg

- One wonders, too, if it is appropriate for these two verses to have the same modal classification. (See Example 10: *Positis autem* and Example 11: *Igitur puella*.)

Example 10



A usual mode-1 tone at Klosterneuburg
 CCI. 1010, f. 27v (CANTUS ID#: 006885a)

In an effort to uncover the structural contours of the various responsory-verse melodies, I have transcribed and analyzed the pitches of 928 tones.¹⁴ The manuscripts referenced in the course of this research include *Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstiftsbibliothek 1010* and *1013*, dated to the twelfth century, and *Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstiftsbibliothek 1017*¹⁵ from approximately a century later. These books were copied and presumably used at Klosterneuburg, a double monastery near Vienna. These sources were selected on the basis of their pitch-accurate, legible notation,¹⁶ and because they contain the chants for the winter months, that is, beginning at Advent and continuing until just before Easter; therefore, they include such chants as those *per annum* which are to be sung on ordinary weekdays and are generally accepted as an older layer of the chant repertory.¹⁷

Following the transcription of the responsory-verse melodies, I reduced each tone by

¹⁴ Musical pitches encoded in the computer notation font “Volpiano”, developed at the Universität Regensburg under the direction of David Hiley, can be viewed both as modern black note-heads on a five-line staff or as data-strings of letters and dashes which can be manipulated in various ways in a database programme. This font is named for the early-eleventh-century theorist William of Volpiano who is credited with the letter notation used in the manuscript *Montpellier H.159*; each letter in the font (i.e., e, f, g, h, i, j, etc.) corresponds to a letter of this musical alphabet. The font can be downloaded free of charge: see Fabian Weber, *schriftart volpiano*, 2002–2006, <http://www.fawe.de/gruen/notensatz01.html> (13 March 2008). In the transcription of responsory verse-tones, neume groupings are shown by letters side-by-side, while syllables in the text are separated by a single hyphen and words by two hyphens. A single barline has been added into the letter notation to show where the first phrase ends in a standard, bipartite melodic formula.

¹⁵ These manuscripts are therefore identified with the abbreviation “CCI”, a reference to “Codex Claustroneoburgensis”.

¹⁶ The notation of CCI. 1010 and CCI. 1013 is characteristic of that found in many of the chant manuscripts housed in the Klosterneuburg library. The style consists of a mixed form of German neumes drawn with a small nib on a four-line dry-point staff. CCI. 1017, dating from approximately a century later than the other two manuscripts, exhibits more Gothic-styled German neumes drawn on a five-line staff which has been inked in black rather than etched with a stylus. The F- and C-lines are traced in red and yellow, respectively. The typical “Klosterneuburg” clefs are employed on all staves, that is, each staff line is labelled at the left-hand margin.

¹⁷ Other manuscripts which contain the *pars aestiva* usually include many newer saints’ feasts for which the texts are in verse, and for which many of the responsory tones are newly-composed and completely unrelated to formulaic recitation patterns.

Example 11

I-gi-tur pu-el - la cu-i di -xe-ro:
 da mi-chi a - quam de y -dri-a tu -a ut bi - bam;
 [et] il -la di -xe-rit: bi-be, Do - mi - ne,
 nam et ca-me-lis tu -is po - tum tri-bu - am;
 ip - sa est e - nim quam pre-pa-ra -vit
 Do - mi - nus fi - li - o Do - mi - ni me - i.

Another usual mode-1 tone at Klosterneuburg
 CCl. 1010, f. 90r (CANTUS ID#: 007827a)


removing all repeated notes; this allows for fairly-straightforward alphabetic sorting of the pitches within my database and reveals similarities not easily perceived when comparing full melodies. For instance, a regular tone which has such a short phrase that it nearly or completely neglects the recitation pitch for lack of enough syllables can quite easily be mistaken for a non-standard tone. However, when the repeated pitches are removed, such an absence of the recitation tone does not hinder the identification of specific gestures of the usual formula, such as the median cadence or the figure leading up to it. For example, the tone for *Periit fuga a me* has such a short first phrase that there is no recitation on the note F, as is expected for a usual mode-2 tone. (See Example 12a: *Periit fuga* and Example 12b: a usual mode-2 tone at Klosterneuburg.) However, when the repeated notes are removed for *Periit fuga* and it is compared to the framework of the usual mode-2 tone (also with its repeated notes removed), the resulting pitches are a nearly-identical match. (See Example 13a: *Periit fuga* with repeated notes removed and Example 13b: a usual mode-2 tone at Klosterneuburg with repeated notes removed.) The only significant difference in *Periit fuga* is the missing scalar passage F-a ascending and descending just after the initium. There are many more examples like this one, such as the seventh-mode verse *Captabant in animam iusti* which, again, has such a short first phrase that the expected repetition of

the recitation note, on “c”, is merely a single pitch. (See Example 14: *Captabant animam*. Compare this example to the “usual” mode-7 tone given in Example 15b.)

Example 12a



Per - i - it fu - ga a me,



et non est qui re-qui-rat a - ni-mam me - am.

A mode-2 tone with a short first phrase
 CCL. 1010, f. 104v (CANTUS ID#: 006622a)

Example 12b




A usual mode-2 tone at Klosterneuburg

Example 13a



Perit fuga with repeated notes removed

Example 13b



A usual mode-2 tone at Klosterneuburg with repeated notes removed

Example 14



Cap-ta - bant in a-ni-mam ius - ti,



et san - gui-nem in - no-cen-tem con-dem - na - bant.

A usual mode-7 tone at Klosterneuburg with a short first phrase
 CCL. 1013, f. 35v (CANTUS ID#: 006887a)

Another more complicated tone can also be clarified by using this reduction method for repeated pitches. The forty-two syllables of the verse *Tres enim* result in an extremely extended first phrase and an abbreviated second phrase. (See Example 15a: *Tres enim* and Example 15b: a usual mode-7 tone at Klosterneuburg.) A reduction of this melody demonstrates that, with the exception of the drop down to “G” and the rise to “F” just before the median cadence, this tone is, in fact, almost identical to the framework of the usual formula. (See Example 15c: *Tres enim* with repeated notes removed, and Example 15d: a usual mode-7 tone at Klosterneuburg with repeated notes removed.)

Example 15a

Tres e - nim ad-huc di - es sunt,
 post quos re-cor - da - bi - tur pha-ra-o mi-ni-ste-ri - i tu - i,
 et re-vo-cat te in gra - dum pris-ti - num;
 tunc me - men-to me - i.

end of first phrase

A usual mode-7 tone at Klosterneuburg with an extended first phrase
 CCl. 1017, f. 139r (CANTUS ID#: 007144a)

Example 15b

A usual mode-7 tone at Klosterneuburg

Example 15c

Tres enim with repeated notes removed

Example 15d



A usual mode-7 tone at Klosterneuburg with repeated notes removed

These examples demonstrate, then, that the responsory tones in the Klosterneuburg antiphoners appear to fall into not two, but at least three categories. These could be identified as “Usual Tone”, “Variant of the Usual Tone (V)”, and “Composed Tone (C)”. In the Klosterneuburg antiphoners, the variant tones are generally not connected with poetic, presumably later and newly-composed, rhymed Office texts. Their usage does not appear to have any consistent relationship with the position of the responsory within Matins,¹⁸ nor the Office in which they are sung,¹⁹ nor the feast or liturgical occasion of which these responsories are a part.²⁰ It is the length of the verse text, then, that appears to be the sole determinant; if that text is particularly short or long, the responsory tone is likely to undergo a varied adaptation. For instance, the short verses which employ only the first halves of the tones have an average of fourteen syllables each in the Klosterneuburg verses which have been transcribed.²¹

The following Table 1 (see p. 19) shows the number of verses in each mode as they are distributed among the three categories: the usual tone or the standard formula,²² any type of variant of that usual tone (whether it be only the first phrase, an extended form, an elision of the median cadence with the second phrase or another type) and newly-composed tone.

These figures can be represented pictorially as in the Table 2 (see p. 19), where the mode numbers 1 through 8 are along the horizontal axis and the relative quantities in each of the three categories of verse-tone types are shown in vertical bars.

¹⁸ Variant tones occur in all three nocturns of Matins with a fairly even distribution, and in other Offices in a variety of positions as well.

¹⁹ Although the majority of variant responsory tones occur in the Office of Matins, there are examples of variant tones in Offices of the day hours and Vespers as well. The weight towards Matins appears to be merely the result of the large quantity of data available in the long series of responsories accompanying lessons in that Office.

²⁰ Of the 167 variant (V) tones transcribed from the Klosterneuburg antiphoners, 42 are associated with saints’ feasts; even so, not all of these Offices have poetic texts. The other 125 “V” tones are found in feasts of the temporale, with more than half of these (that is, 65) occurring with responsories for the Sundays of Advent and Lent. However, the occasion *does* have something to do with newly-composed tones, that is “C” tones, if they are sung to poetic texts. Of the 208 “C” tones transcribed from the Klosterneuburg antiphoners, the majority occur in saints’ feasts.

²¹ Their lengths range from twelve to nineteen syllables. The instances of doxology (*Gloria patri*) have not been included in these figures.

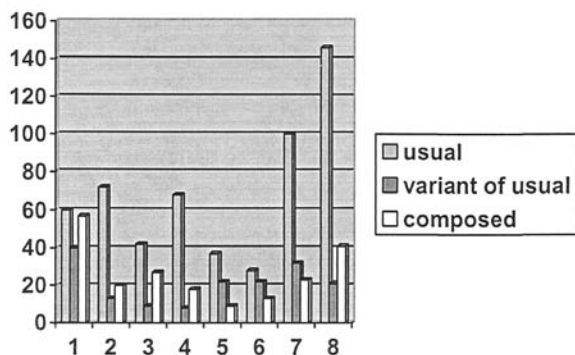
²² Abbreviated verses with notation which begins in the so-called “standard” way have been assumed to be the usual tone.

Table 1

MODE	1	2	3	4	5	6	7	8
usual	60	72	42	68	37	28	100	146
variant of usual	40	13	9	8	22	22	32	21
composed	57	20	27	18	9	13	23	41
Total by mode:	157	105	78	94	68	63	155	208

928 responsory verses by mode and type in Klosterneuburg antiphoners CCl. 1010, 1013, and 1017

Table 2



Verse-Tones by Mode and Type

What is striking to me is that over the course of the transcription and melodic comparison of these 928 responsory-tones, I edited (i.e., corrected) thirty-eight mode entries in the CCl. 1010 CANTUS index, seventeen in the index for CCl. 1017, and several more in the index for CCl. 1013. These changes involved, principally, the addition or removal of

Example 16a

Ca-ter-va-tim ru-unt po-pu-li,
 cer - ne-re cu-pi - en-tes qui per e-um fi- unt
 mi - ra - bi - li - a.

A usual mode-1 tone initially indexed as “1S”
 CCl. 1010, f. 2r (CANTUS ID#: 006679a)

the “S” designation. For example, during the initial indexing of CCl. 1010, I identified the tone for *Catervatim ruunt populi* as “Special” (see Example 16a, p. 19), when, through melodic reduction analysis and attention to the textual phrasing, it turns out to be merely a variant form of the standard melodic formula for mode 1 with no obvious G reciting note in the first phrase owing to a short text, an extended second phrase owing to a longer text, and an altered final cadence. Compare the reduced tone (Example 16b) to the usual mode-1 tone at Klosterneuburg (Example 16c). Very often, such altered tones as these do not obviously indicate their affiliations.

Example 16b



Catervatim ruunt populi
with repeated pitches
removed

Example 16c



A usual mode-1 tone at Klosterneuburg
with repeated pitches removed

The melodic reduction method works quite well in the identification of responsory-tone melodies. However, in one final example, I will demonstrate how our twenty-first-century inclinations towards classification can crumble under the elasticity of responsory tones. I am not suggesting that we refrain from categorizing chants, but I present this merely as a cautionary example to warn that results are provisional and should remain open to reinterpretation at a later time. There are, for instance, two related mode-7 tones, a verse and a doxology to the responsory *Lapides torrentes* for Stephen. The responsory verse, *Mortem enim*, appears to be a variant of the usual tone in its inclusion of several of the standard mode-7 elements intermingled with new material. (See Example 17a.) The *Gloria patri* for this same responsory, as expected, shares a similar melodic outline and, therefore, is related to this variant verse tone. (See Example 17b.) However, the *Gloria*

Example 17a

Mor - tem e - nim quam sal - va - tor dig - na - tus est pro ho - mi - ni - bus pa - ti,
hanc il - le pri - mus red - di - dit sal - va - to - ri.

A mode-7 variant of the usual tone
CCl. 1010, f. 27v (CANTUS ID#: 007075a)

patri, containing only sixteen syllables as opposed to thirty-one in the *Mortem* verse, has been abbreviated melodically in such a manner that it lacks the formulaic elements which had associated *Mortem enim* with mode 7, namely, the median cadence figure (over *patri*) and the medial initium (beginning with *hanc*). The *Gloria patri*, at first glance, then, appears to be a composed melody. It is only with reference to the intermediary variant tone *Mortem enim*, identified in the “V” category of responsory verse-tones, that the *Gloria patri* can be linked with mode 7.

Example 17b



A mode-7 apparently-composed tone (for the *Gloria patri* following *Mortem enim*)
CCI. 1010, f. 28r

So it seems then, that although many responsory tones follow standard formulae and can rather easily be associated with a particular mode, there are others for which such clarity is lacking. Modifications and elastic alterations abound in many of these tones and these melodic transformations can obscure our analyses which are so often based on the usual, expected, familial relationships of modal melodic figures and recitation pitches.

RESPONZORIJSKI PSALMODIČNI OBRAZCI V KLOSTERNEUBURGU

Povzetek

V srednjeveškem oficiju so se verzi velikih responzorijev peli po osmih standardnih melodičnih obrazcih; verz danega responzorija je potekal po obrazcu za tisti modus, v katerem je bil responzorij. Kljub temu predstavljajo melodije za responzorijske verze določena vprašanja v zvezi z identifikacijo in klasifikacijo. Nekatere so močno podobne standardnim obrazcem, vendar se na posameznih mestih razlikujejo od njih; nekatere implicirajo modalnost na enak način kot standardni obrazci, čeprav je njihov potek različen; slednjič so nekatere melodije za responzorijske verze povsem proste. Raziskava 928 responzorijev, prisotnih v treh rokopisih iz 12. in 13. stol. iz benediktinske opatije Klosterneuburg, kaže značilno sliko: Večina njihovih verzov sledi standardnim obrazcem; v številnih primerih je ta variiran; poleg tega vsebujejo klosterneuburški rokopisi tudi mnoge primere povsem prosto oblikovanih verzov. Metodološki problem razpoznavanja posameznih melodij je bil rešen tako, da so bile primerjane melodije v skrčeni obliki, tj. brez recitacijskega ponavljanja tonov.

FROM COMMENTS ON THE CHANTS TO COMMENTS ON THE SCRIPT*

ALEXEJ JAROLOV
Saint Petersburg Conservatory

Izvleček: Razprava obravnava reformo Aleksandra Mezeneza (druga pol. 17. stol.) in se osredotoča predvsem na razmerje med poimenovanjem tonov in poudarkom. Odkrite možnosti dvodimenzionalnega predstavljanja lestvice močno večajo število možnih transkripcij, hkrati pa tudi nakazujejo stenografska načela. Notacijska znamenja so nujno večpomenska, s čimer ustrezajo spreminjajočim se potrebam prozodičnega sosledja, omogočajo pravi način izgovarjave in pomensko neokrnjenost petih besed. Prepričanje, da obstoji le ena lestvica, je prikrilo prilagodljivost petja in predstavlja resno oviro pri transkribiranju.

Ključne besede: rusko obredno petje, ruska notacija, A. Mezenez.

Abstract: The paper discusses the reform of Alexander Mezenez (second half of the 17th century) and focuses especially on the interrelation between pitch denomination and accentuation. The discovered possibilities of the two-dimensional representation of the scale increase the number of possible transcriptional variants vastly, and give several cues as for the stenographical principles. The paleographic signs are endowed with necessary polyvalence to suit changing demands of prosodic context and preserve orthoepy and semantic integrity of the intonated words. The conviction that there is only one possible scale has deprived chant of the flexibility and, in deciphering melodies, remains a serious hindrance.

Keywords: Russian chant, Russian notation, A. Mezenez.

The reformers of znamenaja notation (notation of Znamenny Chant, major style of Russian medieval liturgical singing) in the 17th century had in mind to provide clear, discernable cantillation of the liturgical texts. This demand was a reaction on the gradual transformation of Chant semivowels into full vowels, accompanied or caused by the rapid expansion of melodic formulas. The époque, characterized by this process of transformation is called “razdel’norechiye”.¹ It embraced several centuries. The church publicist monk Euphrasinus

* The thrust of this paper and its general approach have been inspired by the St Petersburg musicologist Felix Raudonokas, who held the seminar “Musical syntax” at the State University of St Petersburg in the academic year 2001/02. – Special thanks are due to Mrs. Elizabeth Heller (University of Zurich), who has kindly revisited the paper and improved its English.

¹ Protoiyerey V. Metallov, *Ocherk istorii pravoslavnogo tserkovnogo peniya v Rossii*, Moscow, 1915, pp. 53–56; *Azbuka znamennogo peniya startsa Alexandra Mezentsa*, ed. S. Smolensky, Kazan, 1888, pp. 33–39.

protested against the faithfulness to graphical musical signs on the cost of understanding of the words: “We take care of the hooks and the sacramental speeches are corrupted.”² In these words he rather expressed the opinion of clergy than of the singers and their masters, known for the adherence to traditions: sometimes to local or individual traditions, but nevertheless to traditions of sign interpretation. Yet the efforts of clergy and part of theorists were united, because the reform was carried out under the badge of returning to the musical signs their primordial meaning, corrupted during the centuries of “razdel’norechiye”. This meant the rising of interest to the theoretical foundations of the Chant.

In this paper we’ll try to show the interrelation between accentuation – the main concern of clergy, and pitch system – the main concern of theorists. We start with the pitch system.

While lacking written theory *proprio sensu*, the scribes concentrated their attention on pragmatics of the notation: how and when this or another particular graphical musical sign (in Slavonic “znamia”, wherefrom “znamennaja notation”) was to be sung.

With few exceptions the whole ensemble of these signs (hereafter “znamias”) dissipates into several families. Representatives of each family share the first, systematizing name and principal graphical outline and are featured with different additional signs that have a distinctive role.³ There are representatives with no additional signs. Their graphical outline is basic for the respective family.

Generally the sets of principal znamias and additional signs do not cross. Generally no subset of additional signs is bound to one family of principal znamias and vice versa – different families can use the same subset of additional signs, and the same family can be featured with different subsets of additional signs. The respective additional sign is essential for the second, qualifying name of the znamia. Underlying musical effects (in Slavonic “deystvo”) upon the principal basic outline znamias, or znamias, already featured with another additional sign of the same or different subset, are different in each particular case.

It is difficult to say what the real object of the above-mentioned musical effects is and how is it to be defined. One of the reasons for that is the absence of some basic notions, such as that of scales and intervals.

Among these additional signs the most common are the dots. Their varying amount allows distinguishing between different representatives of the same family. The link between the additional sign and the qualifying name cannot be traced back up to Byzantine tradition: according to Byzantine treatises dots (“kentemata”) do not belong to any special class of auxiliary neumes that would concretize pitch of principal neumes or exercise the same effect upon them.⁴ On the opposite, Russian manuals ascribe the dots, when applied to certain families, a qualifying force in a rather uniform sense.

Thus, the consecutive accumulation of the dots by the title family, the “hooks” (in

² *Muzykal'naya estetika Rossii XI-XVIII vekov*, ed. A. I. Rogova, Moscow, 1973, pp. 69–77.

³ Z. M. Gusseyanova, *Russkiye Muzykal'niye azbuki*, St Petersburg, 2003.

⁴ C. Floros mentions the problems, associated with classification of “kentema” and “dyo kentemata” according to the Byzantine treatises. His opinion is: “... völlig sicher ist indessen das folgende Ergebnis der komparativen Untersuchung: Das Sema [i.e. kentema] fungiert als Zusatzneume, die verdeutlicht, dass die Grundzeichen, denen sie beigegeben wird, einen hohen Ton schlechthin angeben.” Constantin Floros, *Universale Neumenkunde I*, Kassel, Bärenreiter, pp. 131–132.

Slavonic “kriuki”, wherefrom “kriukovaja notation” as synonym of “znamennaya notation”) imply rising of pitch.⁵ Together with authentic verbal description of the way how to sing the hooks (= just “to exclaim”), this circumstance can suggest identification of hooks with positions (degrees) of the scale and labeling the hook as a single-tone-znamia. This suggestion has no manifest disproof. However, it was not earlier than in 17th century that the hook has been explicitly announced a single-tone-znamia.⁶

The verb “to exclaim”, though exposing hooks as somewhat “atomary” signs, does not involve any dependence of the hook in question on pitch of preceding znamia(s). Instead of that the manuals bind the pitch of all hooks (and of some other major families of znamias as well) to the so-called “stroka” (“line”, pitch-reference element, zero-level for measurements).⁷ It is nowhere explained whether this “stroka” should be an “instant” (and so ever-changing) level or the unmovable baseline for the whole family of hooks. In other words, accumulation of the dots may also illustrate the growing ambit of “exclaiming” interval, which is invariant in regard to the actual pitch “position”. In this case one has to face following consequences:

1. The literal iteration of the same “single-tone-znamia” means the repetition of the same absolute pitch, if we do not consider the relation to pitch of previous znamia, and means the repetition of the same interval (= same relative pitch), i.e. establishing of the equidistant scale, if such a relation is taken into consideration (see Table 1, p. 26).

It is easy to see, that the “sameness” of the first type is similar to the sameness of staff-notation: the absolute (within the same tuning) identity of pitch symbols does not depend on their circumference. The sameness of the second type can be illustrated with Byzantine notation; the relative identity (number of fixed scale steps, forming the “exclaiming” interval) does not depend on pitch of the previous znamia (including different tunings).

2. The iteration of “single-tone-znamia” with increasing of the number of dots means repetition of the same interval (the same relative pitch), if the relation to absolute pitch

⁵ The amount of dots and their effect have essential reference also in Byzantian Chant: “Betrachtet man die Anwendungsart von Kentema und Dyo Kentemata vom Standpunkt des mittelbyzantinischen Notationssystems aus, so mag darin Unlogik oder Inkonsequenz gesehen werden, dass der bloße Punkt eine Terz aufwärts, zwei Punkte dagegen eine Sekunde aufwärts indizieren. Denn gerade das umgekehrte Verhältnis wäre weitaus einleuchtender. Sobald jedoch die paläobyzantinischen Notationsverhältnisse ins Auge gefasst werden, hellt sich der Sachverhalt auf: Das paläobyzantinische Kentema bezeichnet als Zusatzneume *einen* hohen Ton, die Dyo Kentemata aber zeigen, gleichfalls in Verbindung mit den ihnen zugewiesenen Neumen, *zwei* hohe Töne an.” C. Floros, op. cit., pp. 131–132. This “inconsequence” is especially uncomfortable exactly in znamennaya notation, where the “higher” kriuk uses two dots, and the “lower” kriuk one dot. The explanation of Floros uses the inherent ambiguity of the “tone”: the relative pitch to the previous neume, or the cantillation of the syllable, both possibilities presuppose each other.

⁶ M. V. Brazhnikov, *Drevnerusskaya teoriya muzyki*, Leningrad, 1972, p. 336.

⁷ The term “stroka” (“the line”) is essentially ambiguous. It may mean a kind of model or pattern (e.g. “heirmos stroka”) or simply a part of the tune (phrase of a certain length, in analogy with “stychon” or “colon”) with a characteristic ending. As pitch element “stroka” is highly controversial. This circumstance has been underlined by S. Frolov in an article presenting his interpretation of “stroka”: S. Frolov, K probleme zvukovysotnosti bespometnoj znamennoj notazii [On the problem of pitch-rendering of bespometnaja znamennaja notation], *Problemy istorii i teorii drevnerusskoj muzyki. Zbornik statej*, ed. A. S. Belonenko, Leningrad, 1979, pp. 124–148.

Table 1

Conditions of the “Line”	Number of dots of iterated znamia	Supposed position of iterated znamia in the scale	Supposed “step” (the next obtained position) of the scale
Independent from pitch of the previous znamia	Constant	The same	0
Pitch relation to previous znamia is considered	Constant	The next	+1

of some fixed previous znamia is taken into consideration. This means an ever-growing ambit of relation to the previous znamia (or the same increment of the relative pitch), if the reference is always taken to pitch of another (=next-coming) previous znamia (i.e. to the same relative pitch; see Table 2).

Table 2

Conditions of the “Line”	Number of dots	Supposed position in the scale	Supposed “step” (the next obtained position) of the equidistant scale	Supposed increment of the interval to the next obtained position of the scale.
“Line” (identified with some absolute pitch) is fixed	0 dots	pos. 0	0	0
	1 dot	pos.1	+1	0
	2 dots	pos. 2	+1	0
	3 dots	pos.3	+1	0

“Line” is a function of current rhythmic unit, e.g. pitch of the next-coming “previous syllable”	0 dots	pos. 0	0	0
	1 dot	pos.1	+1	+1
	2 dots	pos. 3	+2	+1
	3 dots	pos. 6	+3	+1

The multitude of these possibilities and their combinations may be enriched by the cases, where the value of increment grows on its turn (i.e. the value of “increment-of-increment” remains constant), and so on.

It is clear that each added dot brings a new row to our table. This ever growing complexity would require either (i) more and more complex hypotaxis-rules (as it is the case in Byzantine notation – the natural limits of hypotaxis-complexity are set by human ability to capture and process information while singing), or (ii) the growing number (and complexity) of concurring melodic variants, “resolving” the same graphical outline (as it is usual for notation of Znamenny Chant – the natural limits of this multitude are set by human ability to memorize long melodies). It is clear, that in the cultures where the oral tradition prevails over the literal one, different melodic variants of the same graphical complex are essentially distinctive in regard to the sign.

These considerations expose the term “single-tone-znamia” as inadequate, while the supposed “link” to any previous znamia or their combination (e.g. absolute pitch, relative pitch, or their regular changes) can be either (i) just “kept in mind” in order to grasp the extended formula in retrospect, or (ii) ex-tempore (improvised or written down as additional embellishment while copying the manuscript on instructive purpose, e.g. for beginners) illustrated by the respective or appropriate melodic figure. The choice between these two possibilities (and their combinations) depends on individual skill, tastes of the singer, traditions or liturgical situation.

We return once more to the reform. The distribution of the dots by hooks does not always coincide in pre-reform and deciphered post-reform versions, intonating the same text. If the pre-reform consequence of znamias would be placed against the corresponding syllables of the deciphered version (in staff-notation), the hook with a single dot would be sometimes found in the higher position than the hook with double dot. This is troublesome for any retrospect method application. The explanation that this is a pure matter of different melodic variants, is ill-founded, since it is not clear how many “melodic variants” could be denoted with the same combination or sequence of znamias (the concept of the literal “sameness” might not have been exactly as obvious for the medieval scribes as it is for us). It seems to be more fruitful to see such collisions as a pretext to contemplations about the consistency of notation, i.e. its possibility to render pitch and rhythmical phenomena in non-contradictory manner. This involves the idea of progressive changing of a qualified segment (as low, high, etc.) from the single position within the scale up to extended melodic formulas. In fact, many musical segments of different extension (from single-tone znamia up to *lizos* and *fitas*, containing several dozens of tones) use the same qualifications: low, dark, bright, high and so on, reflected in their second names.

The discussed ambiguities were felt uncomfortable among the Russian scribes in the early 17th century. This aroused the increased usage of the so-called “cinnabar marks”, a kind of *litterae significativae*, another generation of additional signs, concretizing pitch.⁸

The apologists of the transition to staff notation of the 17th century have identified in retrospect some of the cinnabar marks with the syllables of Guidonian hexachord. The invention of Alexander Mezenez, famous opponent of staff notation and the head of above-mentioned reformers of *znamennaja* notation, was expected to replace the cinnabar marks, and thus to avoid the transition to staff notation.⁹

Now we turn to some technical details of his method and look for its possible generalization. Mezenez presents the numbered set of the names of the cinnabar marks without assigning any pitch values. His next step betrays him as a smart theorist. The usual explanation of this step is the following: the scale is divided into 4 segments called *soglasie* (=area, literally “concordance”), each segment consisting of three degrees at regular intervals of major second with minor-second-spacing between the segments. Thus, it looks like an extended diatonic *systema teleion micron*. We prefer the following interpretation as more accurate and less selective: Mezenez divides the ensemble of marks into three equivalence

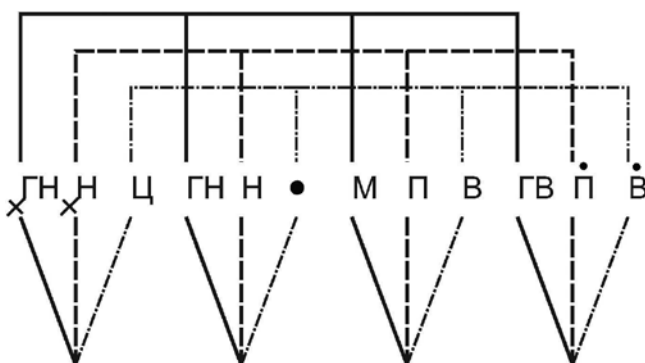
⁸ Z. M. Gusseyanova, “*Izveshcheniye*” *Aleksandra Mezentsa I teoriya muzyki XVII veka*, St Petersburg, 1995, pp. 88–134.

⁹ M. Brazhnikov, op. cit., pp. 384–412.

classes.¹⁰ The equivalence relation we label homonymy, because of the testified practice to use sometimes one cinnabar mark instead of another one (this practice is sometimes explained as transposition), or the principal interchangeability of the cinnabar marks on the distance of perfect fourth.¹¹

On the Figure 1 the lines of the same type (bold line, dash line, dot-dash line) show homonym degrees, the lines of different types show the heteronym degrees. Each sample of all three types without repetitions looks as multicoloured bunch. Such a sample is usually associated with above-mentioned soglasie, which is one of the basic technical terms of Znamenny Chant.¹² Actually this term has a broader range of meanings: from a single tone or degree to the whole tune or way of coordination. Here we are interested only in its pitch connotations, and the soglasie will be referred to simply as “sample”.

Figure 1



In fact there is more than one sample, containing all presented types of the lines (see Figure 2 and Figure 3). Neither Mezenez nor his predecessors considered samples as something countable. Moreover, even if they were countable, the system of Mezenez

¹⁰ M. Brazhnikov, op. cit., p. 331; Z. M. Gusseyanova, op. cit., p. 141. – In mathematics, equivalence relation is a binary relation between two elements of a set which groups them together as being “equivalent” in some way. The equivalence class of an element a in X is the subset of all elements in X which are equivalent to a . According to Mezenez, the characterization of the znamias will be exhausted with indication of the respective equivalence class, thus making the cinnabar marks themselves unnecessary. Since the majority of znamias can be used in all three classes, there is no explicit codependence between znamias and positions of the scales. This looks like loosing any connection to primordial meaning of znamias. In practice, the class-indication of Mezenez coexisted with cinnabar marks. Surely, the classification of the cinnabar marks has been extrapolated directly onto the znamias, which has its methodological problems: the mark shall belong to the class essentially, but the znamia belongs to it accidentally.

¹¹ M. Brazhnikov, op. cit., pp. 304–308; Z. M. Gusseyanova, op. cit., pp. 120–121. This interchangeability of the marks on the distance of the perfect fourth resembles identity of a degree with its octave replicas in the ecclesiastical modes. It resembles the famous “una nota supra la semper est canenda fa”, or, what is more likely, it is directly influenced by this rule as a result of the acquaintance with Latin theory.

¹² N. D. Uspenskiy, *Drevnerusskoye pesennoye iskusstvo*, Moscow, 1971, pp. 296–300; M. Brazhnikov, op. cit., p. 305.

would not help singer to make any choice between different samples.¹³ After removal of the marks, positions 1, 2, 3 are not to be distinguished from 4, 5, 6 or 4, 5, 3 in neither interpretation. To make a final judgment about the position of the znamia, one needs to consider not only the relation of belonging or non-belonging to equivalence-class, but also to the sample.

Figure 2

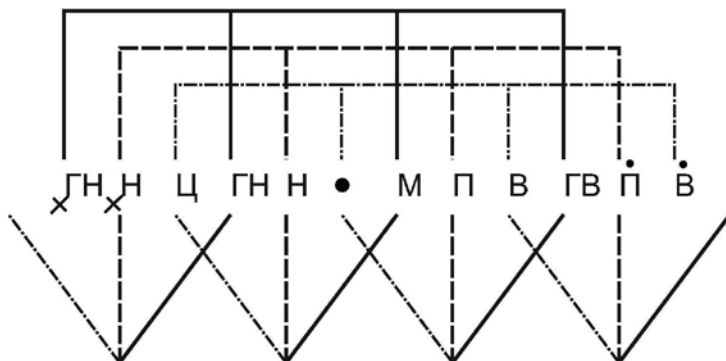
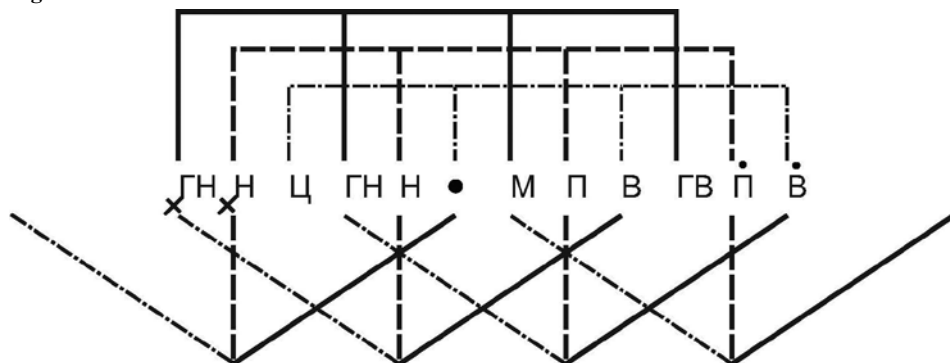


Figure 3



Mezenez does not implement such a relation.¹⁴ This abstinence correlates well with the refusal to associate explicitly the modes or individual znamias with pitch-positions

¹³ Professor Guseynova underlines this circumstance in her work, dedicated to the treatise of Mezenez. Z. M. Gusseynova, op. cit., p.141.

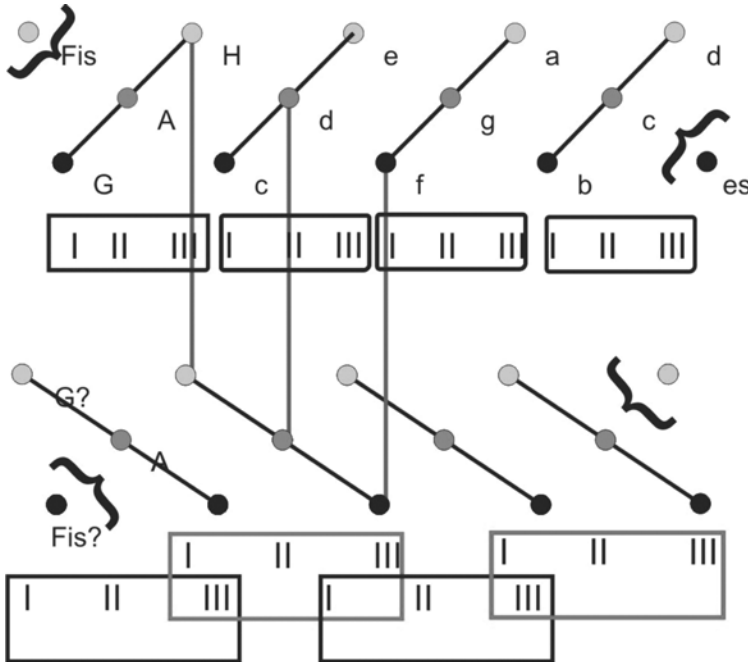
¹⁴ M. Brazhnikov, op. cit., pp. 333–334, underlines that subdivision of the scale into 4 samples with the respective qualification of each sample – e.g. dark (=low) sample, bright (=high) sample – is not authentic and such qualification is a purely research terminology. In fact, the “dark” hook remains “dark” with no “dark” sample assigned to it, which provokes immediate confusion: “dark” as belonging to a certain sample, or “dark” as being the lower degree of each sample. The situation is different from the Latin nomenclature, where the major segments of the scale (hexachords) are qualified and the degrees are “captured” with the help of solmisation syllables up a hexachord (due to the isomorphism of hexachords). The belonging to the sample vividly illustrates another aspect of “soglasie”, “concordance”. Different znamias belong to the same soglasie (are concordant) only if they belong to different equivalence-classes, otherwise they are “discordant” (one znamia is taken instead of another; in Slavonic “against another” or “contra another”). More frequently the

(final or recitations-tones), though the notion of pitch-position, referred to as “stepen” (“step”, or “degree”), was current by the theorists of the time. The Guidonian scale fits into the scheme of Mezenez perfectly. But is it the only one that fits?

The affinity of the so-called “obihodnyj zvukoriad” (a kind of “scala usuale”) – the river-bed of Znamenny Chant and Guidonian hexachord has been revealed after the adoption of the latter and is not free from its influence.

Figure 4 shows two ways, how the scheme of Mezenez could be understood. The triplets of dots on the oblique lines on the upper part of the Figure are the samples. The homonym degrees of the same equivalence class lie horizontally. The distance between the neighbouring degrees of the same sample is the major second. The lower part shows the same pitches (up to the names), but with the other connecting lines. If the upper part is correct as basis for nomenclature, one is allowed to assume that the lines on the lower part form the progression of minor thirds, and juxtapose different samples. But let us suppose for an instant that the lines on the lower part connect not the representatives of different samples, but the neighbouring degrees within the same sample; why should they be labelled as “thirds” in this case?

Figure 4



“Secundum” means “the next” and not “the nearest”, i.e. “the next obtained degree of the scale” (according to some rules). It says nothing about the acoustical value of the

term “concordance” is applied to the modes, which generalizes a particular sample to *the* sample, i.e. some certain choice of heteronym positions, responsible for building of equivalence-classes.

interval, neither is anything reported about the value of the “steps” of the scale in Russian authentic treatises. And the neighbourhood relation is determined only by the orientation of the picture. In this case the sample of the upper part becomes the contraposition of different samples. Marks, forming the semitone, undergo interchanging.¹⁵

Remembering the experiments with bunches of different line-types we have to accept an infinite number of realizations of Mezenez’s scheme. Although it may look artificial, this approach has its merits, especially when compared with dot-counting. The disadvantages of the latter can be illustrated as follows: if the samples consist of “minor thirds” and dots are distributed within such sample, then “c” gets 3 dots (as the highest degree in F[#]-a-c sample), “d” gets 2 dots (as the middle in B-D-F sample) and “e” gets a single dot (as the lowest in E-G-b^b sample), implying decreasing of number of the dots while “counting scale-upwards”.

But we have to show that the suggested alternative is not a pure theoretical speculation. Two following examples show treatment of the same complex of znamias according to both discussed possibilities. In the first case (see Figure 5) we see the same graphical formula, having different melodic “realizations” in different modes, in the second case (see Figure 6, p. 32) there is the sequence of znamias that can be interpreted either in “direct” or in “stenographic” sense; the latter seems to imply special conventions about mutual pitch relation of participating znamias.

Figure 5



The next illustration (see Figure 7, p. 32) helps to realize close kinship of these visually diverging variants. The scale presented is divided into 2 classes, each represented with its colour. Their trivial literal denominations are shown on the two upper lines. Two lower lines show that “dropping” of each second step in either (“second-based” or “third-based”) interpretation (e.g.: G-A-b instead of G-F[#]-a-c-b, or B-D-F instead of B-C-D-E-F) or “filling in” of the suggested gaps (G-F[#]-a-c-b instead of G-a-b, or B-C-D-E-F instead of B-D-F) converts both variants into one another, and thereby each variant is subdivided into two non-crossing classes. Both procedures (dropping and filling-in) are highly characteristic for melodic formation, reflected in the melodic formulas (“popevkas”), in their very names, rendered *in extenso* in manuals, and some technical terms (“lomka”, “fractio”, “break”, “drobity”, “to split up”, and others). The “accident-intervals” that necessarily accompany

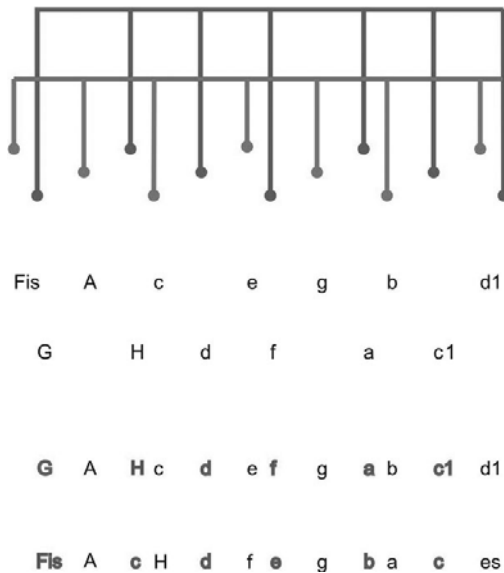
¹⁵ This explains how the same sign can be *ascendens* and *descendens*.

Figure 6



melodic elaborations (e.g. thirds or fourths) are not to be regarded as deviations from the sequence of seconds. They are all equivalent as possible basis for numeration and respectively for any graphical marking. The subdivision into two classes finds its immediate expression in the fact that big amount of melodic formulas is used either in odd or in even modes.¹⁶

Figure 7



¹⁶ A. Kruchinina, *Popavka znamennoogo raspeva v russkoy muzykal'noy teorii XVII veka. Pevcheskoye naslediy drevney Rusi (Istoriya, teoriya, estetika)*, St Petersburg, 2002, p. 49.

And finally: the relations “accented-unaccented” or “half-value-double-value” have to do exactly with this partition into two classes. While remaining in one of the accent-classes (“up-beat” or “down beat”), the singer cannot keep homonym degrees accented if he moves “along the scale” in the steps of the same duration in two-beat meter because of non-coincidence of two beats in the primary rhythmic measure in poetic text and three different (heteronym) degrees in the sample – primary syntactical unit of the scale. May be that is why the melody is often described as interweaving itself, winding-over (“previ-vaetsia”) from one mode into another.

Conflicts between phrasal and pitch integrities and their conciliation generate a multitude of melodic figures, making thus the melodic formation very close to logical discourse, requiring skills and intuition from the singer, and rectifying the comparison of church singing with “theology in sound”. Thus, the fourth-equivalence, so often underlined by the researches as the value of possible transfer of the melody (and herewith as evidence of the only possible structure of the scale) can be sometimes misleading. The same holds true for the “scale of durations”: what is true for quavers may be false for crotchets. This is to be compared with the observations on the non-symmetrical rhythm of the Chant, and the “drift” (progressive shifting) of melodic-rhythmic emphasis from metrically strong to metrically weak beats, leading to dismissing of correct verbal accent or adding the vowel between two adjacent consonants.¹⁷

The accentuation is often the only way to differentiate between authentic and plagal modes. Frequently observed transfer “a fourth-up or -down”, characterizing relationships of parallel modes, were not so instructive, if it would not reverse accentuation of homonym degrees. However, the technical details of melodic elaboration and implementation of the revealed ambiguities lie beyond the scope of the paper. It remains only to say that elimination or “inserting” of the syllables as a result of the vowel transformations process (mentioned in the beginning of the paper) may also have to do with the discussed “dropping” and “filling-in”.

We have tried to show how unreliable is the pitch indication, abstracted from accent and duration. In our considerations we often recur to what can be called “graphical way of theorizing”, which is not surprising: tables or, to follow the authentic terminology, “granei” (“facets”) are highly characteristic for the musical thinking and presentation of material in Russian medieval music-theoretical compendia. The first to contemplate over the ambiguities of the two-dimensional (tabular) presentation of the scale was Juri Arnold, contemporary of the first generation of Russian paleographers, highly appreciated by the classical Russian palaeographer S. Smolenski.¹⁸

To recapitulate, we return once more to the reform. We do not know whether the pretensions of Mezenz to revise radically the notation were well enough grounded, and whether his method has been really reconstructive. The old believers who did not accept his invention, keep their singing traditions till now. But what we do know is that the supposed meaning of znamias according to investigations of C. Floros does not agree with

¹⁷ N. D. Uspensky, *Drevnerusskoye pevcheskoye iskusstvo*, Moscow, 1971, pp. 85–113.

¹⁸ Juri Arnold, *Die alten Kirchenmodi, historisch und akustisch entwickelt*, Leipzig, 1878; id., *Teoriya drevnerusskogo tserkovnogo i narodnogo peniya I* (Teoriya pravoslavnogo tserkovnogo peniya), Moscow, 1880.

the explanations of their meaning in the authentic Russian treatises. Giving too much trust to traditional pitch denominations, the decipherer runs the risk to make the result of his work dependent (in literal sense of the word) on the melodic undulations, which excludes any comments on them.

Brought to the new soil, the chant certainly should have undergone transformations during more than 500 years. Can they be traced back? A probable way of a researcher who is trying to conciliate comparative-prospective approach of Floros and retrospective method of Smolensky, would lead from the study of Middle-Byzantine notation to the study of Russian znamia-to-staff bilingual notation. This seems to be the securest approach, but the system of znamias looks on this way as a subject to be described, and not as a descriptive system. As anything that would not only describe but explain, it seems to be passed over in silence. If znamennaja notation has been really ever able to comment on the chant, then the complaints of Euphrosinos have not lost their actuality till now: "We take care of the hooks and the sacramental speeches are still corrupted."

OD KOMENTARJEV PETJA DO KOMENTARJEV ZAPISA

Povzetek

»Pozorno upoštevamo notacijske znake, pri tem pa pačimo pomen svetih besedil,« je dejal Eufrosinus, znameniti ruski cerkveni pevec, gramatik in pisec 17. stol., ko je komentiral besedila, ki jih je petje očitno iznakazilo. Srednjeveška teorija je morala razložiti dvoje: kako pravilno uporabiti določeni znak in kako naj se izbrana melodija prilagaja besedam. Ta dva pristopa sta vodila k dvema nasprotujočima si strategijama. Medtem ko so prvi priročniki 15. stol. brez komentarja naštevati nevme, so nasprotne težnje vodile k rasti melodičnih variant, ki si jih je bilo treba zapomniti, in k iskanju novih možnosti njihovega analitičnega notiranja. Dodatni znaki, ki so bili na začetku tega procesa zelo redki, so se kasneje razvili v večji sklop nadgrajenih znakov, iz katerega je v poznem 16. stol. izšla naslednja plast nadgrajenih znakov itd. Kot dodani znaki so znaki bizantinske notacije prilagajali pomen drugih znakov, ki jih zdaj moremo razumeti kot osnovne znake, nosilce določenih funkcij; takšna možnost je bila prisotna že v bizantinski notaciji sami. Prepoznavanje hierarhije in medsebojne povezanosti notacijskih znakov rešuje mnoge metodološke probleme, povezane z njihovo pomensko dvoumnostjo.

“ARRIPUI HYMNARIUM”: VARIANT FINALS IN HYMNS

FIONA McALPINE
The University of Auckland

Izvleček: Ni nenavadno, da je dani himnus v različnih rokopisih v različnih modusih. Nekatera zamenjave so pogoste: himnusi, ki so v miksolijskem ali dorskem modusu, ali himnusi, katerih finalisi se razlikujejo za en ton. Obstoji tudi povezava med himnusi z različnimi finalisi in himnusi z nestabilnimi kadencami: to so tisti himnusi, ki ustrezajo več kot eni skupini v taksonomiji Janke Szendrei, ki bazira na opazovanju kadenčnih tonov stopnjo nad, pod finalisom ali na samem finalisu. Razprava obravnava skupino osmih himnusov, ki so nestabilni z ozirom na oba kriterija; ugotoviti je mogoče, da je odsotnost ključnega skoka navzgor v melodiji tista lastnost, zaradi katere so modalno nestabilni, tako da se pojavljajo v različnih modusih.

Ključne besede: gregorijanski koral, himnus, modalnost.

Abstract: It is not unusual for a hymn to be found in a different mode in different manuscripts. Certain relationships are common: for example, hymns which are transmitted as mixolydian or dorian, and hymns which are transmitted with their finals a tone apart. There is also a correlation between hymns with variant finals and hymns with unstable cadence points: those that fit into more than one structural group in Szendrei's taxonomy of hymn melodies on the basis of their cadence degrees above, below or equal to the final, whatever that final shall be. This essay investigates a small group of eight hymns which are unstable by both taxomic criteria, and concludes that it is their lack of meaningful leaps upwards that causes their instability and enables them to migrate from one mode to another.

Keywords: plainchant, hymn, modality.

The medieval sense of tonal centre is not a subject which has attracted much scholarly attention. Issues like variant finals in different versions of the same melody might almost suggest that there was no medieval sense of tonal centre, or that at any rate it was weak. However, I believe that a goal-directed analysis of chant melodies and a careful reading of medieval theorists indicate a distinct tonal awareness. Paradoxical though it may seem, the existence of variant finals actually points in the direction of such an awareness, since different versions of the same melody manipulate it, often in small ways, in order to project the modal final. In a context of overall stepwise melodic movement, leaps upwards from the final serve to distinguish that final early on in the piece and to set up an expectation of a stepwise return to it at the end of the piece.¹

When I turned my attention to Gregorian hymns, where variant finals are common,

¹ For a fuller discussion see Fiona McAlpine, *Tonal Consciousness and the Medieval West*, Bern, 2008.

“Arripui hymnarium” – to paraphrase Regino of Prüm:² I took Stäblein’s 1956 collection of some 550 melodies,³ in which the melodies are arranged according to their manuscript order, covered their final lines, began to sing them through and tried to predict what their last note would be. I was almost always correct. What made me so sure was that there was either a leap up from the modal final near the beginning of the song or after a prominent cadence point, or that there was a patterning of other leaps with strong modal indications, thereby foretelling the final. For example, although there are no leaps up from E in the first line of hymn number 59, shown in Example 1, the D–F pincer movement round a cadential E in the first line is a very characteristic phrygian signal, and the hymn ends on E. Slurs are used to highlight the pincer movement, and a straight line connects pitches which are found within the same neume.

Example 1

Heiligenkreuz 20,12

Cho - rus no - vac Je - ru - sa - lem

#59 *Chorus novae Jerusalem*

Circling round a cadential point often makes the mode of a hymn clear even if there are no leaps upwards at all.

A leap up from the final is a meta-signal which enables a hymn to exist in different modes: these two versions of *Aeterne rerum conditor* each feature a leap up of a fourth after the first cadence (see Example 2, p. 37).

Such cases are not hard to understand: there are so few thirds above the final in tetrardus hymns in general, and in cases of protus/tetrardus modal variance in particular, that the quality of the mode as mixolydian or dorian becomes less important to a singer than simply knowing which pitch to end on.⁴

Yet there were hymns whose endings I could not always predict. These hymns tended not only to vary in mode from one version to another but also to have unstable cadence points: those whose variants fit into more than one structural group in Janka Szendrei’s

² Regino (c. 842–915) introduces his *De harmonica institutione* with the words “Arripui Antiphonarium, et eum a principio usque in finem per ordinem diligenter revolvens, antiphonas, quas in illo adnotatas reperi, propriis, ut reor, distribui tonis.” (“I took the antiphoner, started at the beginning and continued conscientiously till the end, and every antiphon which I found in it I assigned to what I believe to be the correct tone.”) Edna Marie (Sr Mary Protase) Le Roux, *The “De Harmonica Institutione” and “Tonarius” of Regino of Prüm*, Ph.D. diss., Catholic University of America, 1965, p. 23.

³ Bruno Stäblein, *Hymnen 1, Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes, Monumenta Monodica Medii Aevi I*, Kassel, Bärenreiter, 1956.

⁴ See Fiona McAlpine, Tonal Profiles of G-mode hymns, *Cantus Planus. Papers read at the 12th meeting, Lillaftired/Hungary, 2004*, ed. László Dobszay, Budapest, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006, pp. 669–683.

taxonomy of Stäblein’s hymn melodies.⁵ This classification was based on Rajeczky’s classification of four-line hymns by cadence degree equal to, above, or below the final, irrespective of mode. His primary grouping for four-line hymns was by the cadence for the second line, the principal cadence, (“Hauptkadenz”) followed, in order of importance, by the cadence for the first line and then the cadence for the penultimate line. There is quite a strong correlation between these structures and mode, in fact: to take a few examples from the common four-line, eight-syllable hymn as found in Rajeczky’s 1956 edition of Hungarian hymns, where he presented this classification,⁶ most hymns in which the principal cadence was on the final were G-mode hymns, whereas a principal cadence a fifth above the final was overwhelmingly a sign of the D-mode. Tiny groups in which the principal cadence was a fourth or a sixth above the final contained almost exclusively E-mode songs. The most common cadence point for secondary cadences was the final, and in the dorian and mixolydian modes the next-most-common cadences were one degree above the final, whereas in the phrygian mode the next-most-common cadence was a fourth above the final, in fact in this mode penultimate cadences a fourth above the final ranked equally with penultimate cadences on the final. Cadences on the subfinal were more frequent in the dorian mode, whereas phrygian and mixolydian hymns never had a subfinal cadence at the end of their first lines.

There are 68 eight-syllable, four-line hymns represented by more than one version in Stäblein’s collection. Only 25 of those hymns are stable in both mode and cadence structure. Figure 1 (p. 38) shows a breakdown of those hymns of the 68 that are unstable in either mode or cadence structure.

⁵ Janka Szendrei, *Melodieordnung der Monumenta Monodica Medii Aevi*, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 6 (1964), pp. 277–298.

⁶ Benjamin Rajeczky, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I, Hymni et Sequentiae*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1956.

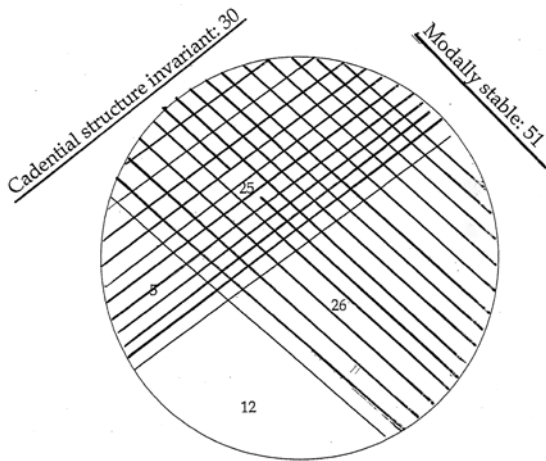
Example 2

Milan, Biblioteca Trivulziana 347

Klosterneuburg 1000

#1 *Aeterne rerum conditor*

Figure 1



Of these twelve, eight vary in principal cadence and mode:

#2
#3
#13
#14
#36
#134
#155
#413

Variant/invariant structure

Of these 68, 51 show modal stability, but only 30 show a stable cadence-structure in Szendrei's taxonomy. 25 of these 68 hymns are invariant in both structure and mode, 26 are stable in mode but variant in cadence structure, 5 only are invariant in structure but unstable modally – Example 2, *Aeterne rerum conditor*, is one of these – and 12 are variant in both cadence structure and mode. 43 of those 68 hymns are variable in one way or another. Of the 12 which are variant in both cadence structure and mode, 8 vary not only modally but even in their principal cadence (out of a total of 20 hymns which vary in their principal cadence.) These 8, which are the most highly-variable by any measure, are the focus of the present study, which will consider four of them in detail. I might add that the more versions of a tune that one was able to add to such a study, the more likely it would be that the group of 25 very stable hymns would shrink and the various groups of unstable hymns would grow. This would make for a never-ending project, so it seemed important to limit the field of inquiry in order to develop, from a focused examination of these eight hymns, a methodology for thinking about instability in the transmission of the hymn repertory in general. Rather than focusing on written transmission, though, this study will focus on the musical material itself.

Hymns come relatively late to musical notation.⁷ There is perhaps a certain kind of memorability conferred on hymns, because of their strophic form, that can make hymn

⁷ See Susan Boynton, *Orality, Literacy and the Early Notation of the Office Hymns*, *Journal of the American Musicological Society* 56 (2003), pp. 99–168.

variants seem astonishingly faithful to melodic details, even if the whole sound or the whole *Gestalt* alters. After some six verses of an office hymn, day after day, it is lodged in one’s brain even if it does not conform to an internalised sense of what its deeper structure should be. One of the case studies presented in this article shows one monastic attempt to make such a hymn conform to a concept of deeper structure in which the last note of the hymn is given a particular emphasis earlier on.

The significant factor shared by these eight most-variable hymns is their relative lack of a leap from the final. Only two hymns, numbers 36 and 155, feature consistent leaps from the final. These are both cases of protus/tetrardus modal variance. Of the others, there are leaps from the final in only some variants in numbers 3, 13, 14 and 134. In several of these variants there is a suggestive leap, but the final that eventually ensues is not the one that the leap suggested it should be. Finally, numbers 2 and 413 have no leaps from the final at all in any version, and again any leaps that *are* there suggest a final other than the one which eventually ensues. Without strong signals to anchor the piece to a final, it is no wonder that the piece was able to float modally.

Example 3 shows number 3, a melody from Stäblein’s “early layer” of Milanese hymn melodies, a melody commonly-used for a variety of texts and a variety of everyday purposes, from ferial Lauds for the Cistercians to ferial Vespers for the twelfth-century Benedictines at Gaeta. Melody number 3 is a good example of those melodies which leap from the final in only some versions, and in others set up a suggestive leap which

Example 3

#3

does not in fact foretell the final. Modally, this group can represent any one of the four Gregorian mode-pairs, with the protus–tetrardus crossover being common to them all. Melody number 3 can represent hymns 14 and 134, both examples of a protus/tetrardus crossover; melody number 13, which has strong overtones of the phrygian mode, will be discussed below. Example 3 shows versions of melody number 3 from Milan, Nevers and the Cistercian hymnal, with the cadence degrees above the final numbered according to Rajeczky’s classification. (“1” means the same as the final, as in “scale degree 1”.) Each version has below it an analytical graphic summary, where stems down single out the final and stems up show the cadence notes. All versions have been transposed to the same pitch level for ease of comparison.

Almost all versions show a leap up from D in the first line, represented in the analysis by a dotted tie. This leap suggests a D final, an expectation heightened by a D cadence at the end of the line and no further leaps upwards, as shown in the Milan version. The C is therefore surprising, and that is why my dotted tie trails off into nothing beyond the double bar. It must have surprised the Cistercians also, because their version of the tune follows the Milan version in most of its melodic details, yet ends on a syntactically-correct D. The dotted ties show the further opportunities taken for leaps from D. An alternative workaround keeps the C ending, but takes care to leap up from C early in the song. This is shown most clearly in the twelfth-century version from Nevers cathedral – actually written on G – where the first cadence is on “C”, to use the pitches shown in Example 3, providing a marked jumping-off point for a leap to “F”, which by being larger and coming from a cadence point manages to make the earlier leap from “D” pale into relative insignificance. If we transpose it back to its original pitch level, we find in the first line not C, D and F but the pitch-complex G, a and c, which is a hypomixolydian signal.

Now it seems obvious in such a hymn that a change of mode will affect the cadential structure, since once the Cistercians had changed the final cadence, the principal cadence would naturally be a tone above the final instead of a third above it. The Cistercian version belongs to one of the least-common structural groups: that where the principal cadence is a second above the final. There are only 29 of these in Szendrei’s taxonomy: only tiny groups of songs with their principal cadence below even the subfinal (7 melodies) or above scale degree 5 (8 melodies) have fewer. Similarly, once the canons of Nevers changed the first cadence in order to project “C” as final by a leap, the first cadence is now the same as the final one rather than being a tone above it, as it is in the Milanese version. The monks of Gaeta and Einsiedeln and the canonesses of Klosterneuburg – whose versions are not shown in the example – followed a similar strategy, and their versions end on “C”: actually G at Gaeta and F at Einsiedeln. Because of the narrow range of melody number 3, which never exceeds a fifth in any of the variants collected by Stäblein, the issue whether the final is C, F or G is trivial. It is interesting that these melodic alterations put the hymn into the commonest category for a first cadence, whatever the principal cadence is: the same pitch as the final cadence. If we accept that the Milanese version represents the oldest version of this hymn – for the manuscript is granted its primacy by Stäblein not because it is the oldest one he used but because Milan is where hymn-singing in the West is held to have begun⁸ – hymn

⁸ See David Hiley, *Western Plainchant*, Clarendon Press, Oxford, 1993, p. 140.

number 3 provides a fascinating glimpse of measures taken to achieve something that felt correct. It is also interesting that five of my group of eight can be traced back to Milan, as shown by the low numbers – 2 to 36 – given them by Ståblein.

But there *are* modally unstable hymns which keep the same cadential structure. As I said, there are only five of these: those like *Aeterne rerum conditor* which vary between protus and tetrardus. All these hymns feature meaningful leaps, if not always in every variant. Protus-tetrardus crossovers feature heavily in the twelve highly-variable hymns: eight of them, in fact, including six from my sample of the eight least-stable hymns: numbers 3, 13, 14, 134, 155 and 413. 3, 13 and 413 also have a third alternative for the final, either F or E. Number 155, which features leaps from the final, can be represented by Example 1.⁹

Another of my group of eight, number 36, features a difference between C and G, the former from a Milanese manuscript of the seventeenth or eighteenth century, clearly an example of the taste for mixolydian having veered towards major. Both versions feature a meaningful leap up from the final.

Finally, there are those hymns from my sample of eight which involve the phrygian mode: 2, 13 and 413, and to these three pieces I shall now turn, starting with the two hymns which show no leaps up from the final in any version.

Melody number 413 sets the text *Dei fide qua vivimus* and features endings on G, D and E. A melody widespread but seldom sung, its dirge-like character fits terce for the ferias of Lent, to which it was mainly assigned. Example 4 shows versions from Einsiedeln, Verona and Worcester, representing the three different finals which are found for this hymn. There is no analytical layer: the slurs and ties on the transcriptions are used analytically, to show how gaps are filled. A straight line connects pitches which are found within the same neume.

Example 4

The image shows a musical score for three variants of the hymn "Dei fide qua vivimus". The score is written on three staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff is labeled "Einsiedeln 366" and has a 4-measure phrase, a 3-measure phrase, and a 3-measure phrase. The second staff is labeled "Verona CIX (102)" and has a 4-measure phrase, a 4-measure phrase, and a 3-measure phrase. The third staff is labeled "Worcester F160" and has a 2-measure phrase, a VII-measure phrase, and a 3-measure phrase. The lyrics are: "De - i fi - de qua vi - vi - mus Spe per - en - ni qua cre - di - mus Per ca - ri - ta - tis gra - ti - am Chris - ti ca - na - mus glo - ri - am."

#413 *Dei fide qua vivimus*

In only one of Ståblein’s variants does the final appear before the last line, and, in the case of the E-final version, the final does not appear until the very last note – something not uncharacteristic of phrygian-mode melodies in general. Therefore the leaps upwards

⁹ I have also discussed #155 elsewhere: see note 4.

which appear only in the third line (except in the Verona version, where there is one in the second line) are not from the final. For this reason its final was unguessable most of the time. The leaps from D in the final line of the D and E versions are almost too late to be meaningful. For this reason it is not surprising that the song is modally unstable. It consists rather in a slow descent through a fourth or a fifth, as shown by the stemmed black noteheads, and it is not surprising either that no cadential structures match; nor are the cadential degrees above the final among the most widespread.

Melody number 2 is an unadorned melody with a straightforward AA'BA form. It mainly sets the text *Splendor paternae gloriae* and was mainly sung at Lauds. It hovers between E and F and does not feature any leaps from the final. In Example 5 versions from Worcester and Kempten represent the two finals.¹⁰

Example 5

#2

Again, it is an example of a melody whose principal cadence, G, will necessarily vary in its intervallic relationship with the final because the two finals are one step apart. However, each ending was able to be predicted because of significant melodic patterns early on. The Worcester and Nevers versions use a D-F leap in the first line, circling around its cadential E in a typical phrygian fashion. The Milan version also circles around E in its first line, both starting and ending on E, although it does not use any leaps. On the other hand, the two Germanic versions, Kempten and Einsiedeln, both of which are pentatonic, open with the gapped subfinal fourth figure F C D F which is typical of a mode 6 opening.

Except for Gaeta, melody number 13 is a case of no leaps or the wrong leap. It is a melody which was used for a variety of texts in a variety of liturgical contexts. It is interesting that Ståblein found it only in Italian sources, apart from the Cistercian hymnal,

¹⁰ Melody 2₁ is not included in the example. I am not convinced that it ought to be regarded as the same melody. Worcester contains a second version of the same melody, which is not represented here. It is identical except for two places in the first line.

which modelled itself consciously on the use of Milan. Example 6 shows versions from Milan and Gaeta, as well as from the Cistercian hymnal.

Example 6

#13

With its first line starting on E, circling around E and cadencing on E, melody number 13 suggests a cadence on E: but no version finishes on E. If cadence structure was anything to go by, the cadence of line two in all versions would lead us to expect a final cadence on E, since by far the commonest scale degree for the principal cadence is the final. There are 141 hymns whose principal cadence is on the final, almost twice as many as the second-most common grouping, the 72 hymns whose principal cadence is on scale degree 5. The majority of pieces whose principal cadence is on the final – 84 out of 141 – also have their first cadence on the final, as does hymn number 13. Although the Milan version has no leaps upwards at all, the ending on D is unexpected from the perspective of cadence structure. This time the Cistercians did not administer the same kind of correction as they had in melody number 3: they made it sound yet more E-centred with a leap from E in the second line, a move also found in Verona – yet both versions still end on D. Gaeta too has a leap from E at that point, but it is preceded in the first line with a scarcely-registered leap from a liquescent C – and by ending on C this version causes the structural instability one would expect from versions whose finals were a step apart. It is instructive to compare hymn

melody number 13 with melody number 514 from Klosterneuburg (see Example 7), whose first line is almost identical, but whose continuation lives up to its phrygian promise.

Example 7

Klosterneuburg 1000

Be - a - ta no - bis gau - di - a An - ni re - du - xit or - bi - ta, Cum spi - ri - tus pa - tra - cli - tus Ef - ful - sit in di - sci - pu - los.

M 99

Nunc sanc - te no - bis spi - ri - tus

514

Although the first leaps upwards are from D, and there is a leap from E only at the end of the second line, lines two and three of melody number 514 constitute a pattern of leaps which acts as a strong phrygian signal: E D G a c. Its ending is totally predictable, and we have a well-made tune which is also found in Sweden and Hungary.¹¹ The similarity between the first lines shows up even more in the first line of the Swedish version.

To round off this study we ought to look at a control: a melody which remains in the same mode yet varies in cadence structure. We could compare melody number 3 to melody number 32, which is dorian everywhere, but in which there is only agreement on the first cadence (see Example 8).

Example 8

Milan Psalter (1574)

Ve - xil - la re - gis pro - de - unt, Ful - get cru - cis my - ste - ri - um, Qua vi - ta mor - tem per - tu - lit, Et mor - te vi - tam red - di - dit.

#32 *Vexilla regis*

Perhaps one of the things that makes that first cadence so stable is not just that it is the final, but also that it is the point from which there is a leap upwards in all versions of the tune.

This small sample of eleven hymns, eight highly variable and three for purposes of comparison, points up the importance of the leap in ensuring a stable modal transmission regardless of other kinds of variation. It underlines the overall stability of modes and points to their meaningfulness as a way of navigating one's way successfully through a piece from beginning to end.

¹¹ Carl-Allen Moberg, Ann-Marie Nilsson, *Die liturgischen Hymnen in Schweden II*, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1991, hymn number M99; Rajeczky (op.cit.) hymn number 24. This hymn is a good example of what could become a never-ending project: the Swedish hymn is found with a D ending as well as an E ending, both from the same twelfth-century manuscript, the first version to be sung on ferias at prime, the second to be sung at terce.

»SEGEL SEM PO HIMNARJU«: VARIANTNI FINALISI V HIMNUSIH

Povzetek

»Arripui antiphonarium ...« je v svojem traktatu *De harmonica institutione* zapisal Regino iz Prüma (ok. 842–915): »Segel sem po antifonalu, pregledal sem ga od začetka do konca, in antifone, ki sem jih našel v njem, sem dodelil, kot menim, pravim modusom.« Navezujoč se na to Reginovo poročilo, se postavlja vprašanje: ali je mogoče iz melodičnega poteka himnusov razbrati ciljni ton melodije, finalis? Odgovor je pritrdilni; sam melodični potek skoraj vedno na neki način napoveduje finalis oz. izkazuje pripadnost enemu od modusov. To velja celo za tiste himnuse, ki imajo v različnih rokopisih različne finalise, saj se hkrati s spremembo finalisa v zapisih zelo pogosto spremeni tudi melodični potek. Modalnost danega himnusa je zelo pogosto nakazana s karakterističnim skokom v melodiji, in prav odsotnost tega je pogost vzrok modalne dvoumnosti. Celotni kompleks vprašanj v zvezi z modalno pripadnostjo himnusov (kot tudi drugih gregorijanskih žanrov) je zelo zapleten, vendar je očitno, da izkazujejo melodije himnusov pretanjen glasbeni občutek za modalno pripadnost.

DIE NOTATION DES MILLSTÄTTER SAKRAMENTARS

STEFAN ENGELS
Kunstuniversität Graz

Izveček: Natančen pregled več folijev iz Millstattskega sakramentarja (s Koroške) je pokazal, da se tudi notacija tega rokopisa poslužuje posebnih nevmatskih znakov, ki nakazujejo položaj poltona. Podobno kot drugi južnonemški rokopisi 12. in 13. stol., ki kažejo tendenco po bolj določnem zapisu intervalov, je polton v sakramentarju nakazan z dodajanjem episem, s tractulusi (ki nadomeščajo punctume) in z oriscusom.

Ključne besede: nevmatska notacija, nemške nevm.

Abstract: A scrutinized examination of several folios from the Sacramentary of Millstatt (Carinthia, Austria) has revealed that the notation of this manuscript, too, makes use of the additional special neumatic signs denoting the position of the semitone. Similarly to other south-German neumatic manuscripts of the 12th and 13th century, whose notation shows a clear tendency to be more specific as for the exact intervals of the written melody, the semitone is signalled in the Sacramentary by episemas (attached to other signs), by tractuli (substituting puncta) and the oriscus.

Keywords: neumatic notation, German neumes.

Um 1070/77 wurde das Benediktinerkloster Millstatt in Kärnten am Millstätter See gegründet. Vom 12. Jahrhundert bis 1455 war ihm auch ein Frauenkloster angeschlossen. 1469 wurde es aufgelassen, wurde Sitz des St. Georgsritterordens und kam 1598 an das Grazer Jesuitenkollegium. Die Blütezeit für Kunst und Wissenschaft erlebte das Kloster im 12. Jahrhundert. Eine der wichtigsten liturgischen Handschriften aus dieser Zeit ist das so genannte „Millstätter Sakramentar“, Klagenfurt, Kärntner Landesarchiv 6/35, ein Pergamentcodex (Graduale-Sequentiar-Lektionar-Sakramentar) aus dem 12. Jahrhundert (s. Abbildungen 1–5).¹ Die Notation dieser Handschrift verwendet deutsche Neumen, wie sie im 12. Jahrhundert in der Salzburger Kirchenprovinz durchaus üblich waren:

¹ Peter Wind, Die Kärntner Entstehung des Millstätter Sakramentars, *Alte und moderne Kunst* 198/199 (Jg. 30, 1985), S. 25–32; Franz Unterkircher, Das „Sakramentar von Millstatt“ – Entstehung und Inhalt, *Studien zur Geschichte von Millstatt und Kärnten. Vorträge der Millstätter Symposien 1981–1995* (Tagungsbericht des Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten, Millstatt, 1984), hrsg. im Auftrag des Geschichtsvereines für Kärnten von Franz Nikolasch, Klagenfurt, 1997, S. 279–289; Stefan Engels, Musikalische Handschriften des 12. Jahrhunderts aus dem Kärntner und Salzburger Raum, *ibid.*, S. 291–302 (auch in *Tagungsbericht des Symposium zur Geschichte*

Einzelöne:



Punctum, Virga



Bivirga



Tristropha

zweitönige Neumen:



Pes



Clivis

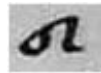
dreitönige Neumen:



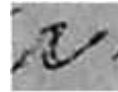
Climacus



Scandicus

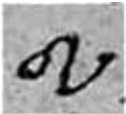


Torculus



Porrectus

in Kombination:

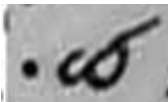


Torculus resupinus

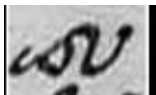


Trigon

Quilisma:

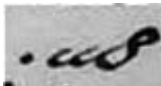


Quilismascandicus



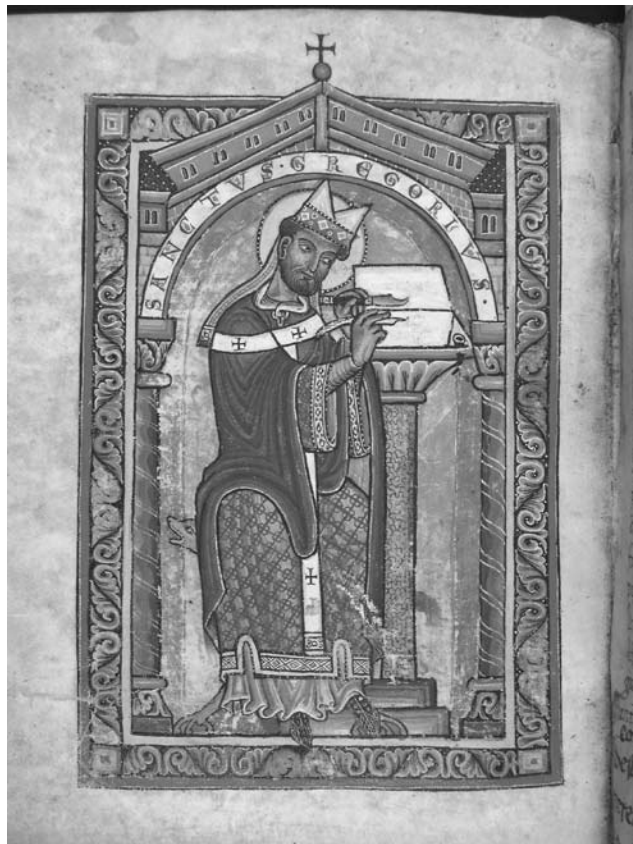
Quilismatorculus resupinus

Liqueszenzformen:



von Millstatt und Kärnten, Millstatt, 1986, S. 100–110); Franz Nikolasch, Bemerkungen zum liturgischen Kalender des Millstätter Sakramentars, *Tagungsbericht des Symposium zur Geschichte von Millstatt und Kärnten*, Millstatt, 1997, S. 20–40.

Abbildung 1



Millstätter Sakramentar,
fol. 7v

Offensichtlich angeregt durch die Klosterreformen des 12. Jahrhunderts, begann man sich über die Unzulänglichkeiten dieser adiastematischen Notation zunehmend Gedanken zu machen. Deren Neumen geben ja im Allgemeinen keine genauen Tonhöhen an, sondern zeichnen nur die Richtung der Melodie nach: nach oben oder nach unten, höher oder tiefer, aber ohne genaue Intervallangabe. Diesem Problem versuchte man auf verschiedene Weise zu begegnen, so auch der Schreiber des Millstätter Sakramentars. Ein gutes Beispiel für eine einfache Präzisierung einer syllabischen Melodieführung begegnet uns bei den Gesängen des Sequentiars ab fol. 64v. Da Sequenzen zum Großteil aus einer Aneinanderreihung von Einzeltönen bestehen, zeigt das Schriftbild eine Unzahl von Virgen und Puncta, die aber im Grunde nur beschränkte Aussagekraft haben. Je nach Skriptorium bzw. Schreiber ist die reguläre Einzelneume dabei entweder das Punctum oder die Virga. Ist sie das Punctum, zeigt die Virga einen Hochton in der Melodie an. Ist die reguläre Einzelneume die Virga, zeigt das Punctum einen Tiefton an. Im Millstätter Sakramentar ist letzteres der Fall, für Einzeltonneumen wird die Virga verwendet, das Punctum steht also für Tieftöne. Eine genauere Präzisierung ist mit den zur Verfügung stehenden Neumen nicht zu erreichen. Dennoch gibt es andere Möglichkeiten.

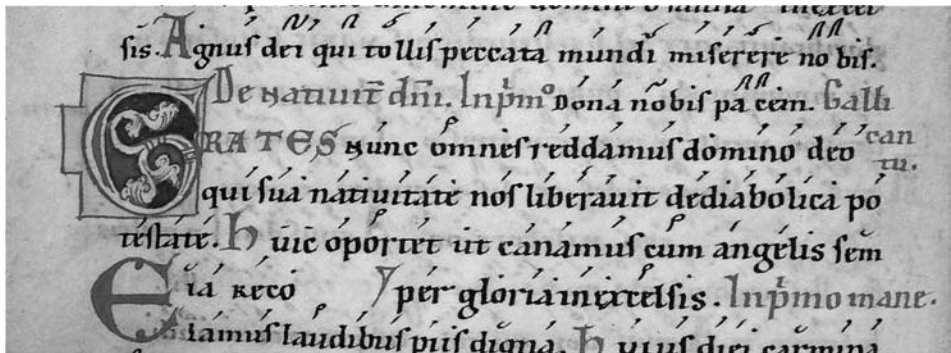
Sehen wir uns das erste Stück des Sequentiars an (s. Notenbeispiel und Abbildung 2 auf S. 50). Es ist die kurze Sequenz der Mitternachtsmesse an Weihnachten *Grates nunc*

omnes. Die Melodie dieser Sequenz kennen wir aus Handschriften mit lesbarer Notation auf Linien, so etwa aus einem Graduale aus St. Peter in Salzburg (Stiftsbibl. a IV 14, 13./14. Jh.):

Notenbeispiel

Gra-tes nunc om-nes red-da-mus do-mi-no de-o, qui su-a na-ti-vi-ta-te nos li-be-ra-vit de
di-a-bo-li-ca po-tes-ta-te. Hu-ic o-por-tet ut ca-na-mus-cum an-ge- lis sem-per: glo-ri-a in ec-cel-sis.

Abbildung 2



Millstätter Sakramentar, fol. 64v

Die Puncta sind also Tieftöne, so (*su*)-*a*, (*na*)-*ti*-(*vita*)-*te*, die übrigen Töne Virgen. Um eine Tonfolge von drei absteigenden Tönen besser sichtbar zu machen, hat sich der Schreiber etwas ausgedacht: zwischen der Virga als Hochton und dem Punctum als Tiefton gestaltet er den mittleren Ton als Virga ohne Knauf, so bei (*nativi*)-*ta*-(*te*), und präzisiert damit den melodischen Verlauf (den man aber zum Singen trotzdem kennen muss). Das Gleiche geschieht über (*cum*) *an-ge*-(*lis*) zur Kennzeichnung der absteigende Tonfolge zwischen *g* und *d*. Gemeint sind wohl die Töne *f* und *e*. Hier ist eine Melodiekorrektur anzubringen, denn die Handschrift aus St. Peter schreibt keine Einzelnote, sondern einen Pes über *-ge-*. Im Gegensatz dazu kennzeichnet der Schreiber den Hochton über (*libe*)-*ra*-(*vit*), indem er an den Knauf der Virga einen weiteren Strich nach oben anfügt. Insgesamt verfügt er daher über vier verschiedene Einzeltöne: Puncta und drei Sorten von Virgen. Damit ist zumindest eine wenn auch geringfügig genauere Angabe des Melodieverlaufes möglich.

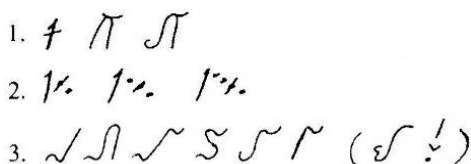
Aber auch für den melismatischen Melodieverlauf im Gradualeteil gibt es Möglichkeiten der Präzisierung, nämlich durch eine spezielle Gestaltung der Zeichen: Im süddeutschen Raum kennen wir im 12. Jahrhundert eine spezielle Neumenschrift aus

deutschen Neumen gebildet, die durch eine bestimmte Schreibweise, nämlich durch eine Veränderung der Grundzeichen oder Hinzufügen eines Episems eine Zusatzbedeutung anzeigt, und zwar einen Halbtonschritt.² Im folgenden seien die wichtigsten Grundregeln zusammengefasst.

Die Modifikation der Neumen erfolgt:

1. durch Episeme, also waagrechte Striche, vorzugsweise über Clivis und Torculus;
2. durch episemierte Puncta (Tractuli) bei absteigenden Neumen (Climacus);
3. durch (meist) s-förmige Oriscusgraphien bei Pes und Torculus (selten beim Scandicus).

Beispiel



Diese Zeichen ähneln stark den modifizierten Zeichen, die in der Notation von St. Gallen und Einsiedeln ein Jahrhundert zuvor zur Präzisierung von rhythmischen Gegebenheiten verwendet wurden,³ haben aber hier eine neue Bedeutung: Alle diese Graphien sind „Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung“, sie geben Halbtonschritte wieder.

Das Studium dieser Notationen ergibt:

1. Das Grundschemata des Zeichenrepertoires ist in allen Handschriften gleich, das Zeichenrepertoire und deren Anwendung jedoch unterschiedlich. Jede Handschrift muss daher eigens untersucht werden.
2. Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung werden nur an bestimmten Stellen gebraucht, d.h. sie können, müssen aber nicht verwendet werden.
3. Zwischen den Graphien dieser Notation und den gleich oder ähnlich aussehenden Graphien der Notation von St. Gallen und Einsiedeln in den ältesten Handschriften besteht kein Zusammenhang.
4. Die Handschriften des 12. Jahrhunderts mit dieser Notation stammen in der Mehrzahl aus Benediktinerklöstern, die dem Hirsauer Reformverband angehörten, oder der Hirsauer Reform zumindest nahe standen. Die wichtigste Handschrift mit dieser Notation ist das Antiphonar aus St. Peter in Salzburg (A-Wn, Ser. n. 2700, um 1160).⁴

² Den aktuellen Forschungsstand findet man in: Stefan Engels, *Neue Quellen zu Neumen mit adia-stematischer Zusatzbedeutung in österreichischen Handschriften*, *Papers read at the 12th meeting of the IMS Study Group Cantus Planus, Lillafüred/Hungary, 2004*, hrsg. von László Dobszay, Budapest, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006, S. 455–470.

³ Dazu: Luigi Agustoni und Johannes Berchmans Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals I* (Grundlagen), II (Ästhetik), Regensburg, Bosse, 1987, 1992.

⁴ Die Handschrift ist als Faksimile erschienen: *Das Antiphonar von St. Peter. Vollständige Faksimile*

Es liegt nahe, auch die Notation des Millstätter Sakramentars auf Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung hin zu prüfen. Dessen erster namentlich bekannter Abt Gaudentius kam ja im Jahre 1091 aus Hirsau. Ein kurzer Blick auf die Notation zeigt, dass sich auch in dieser Handschrift graphisch veränderte Zeichen befinden, deren Bedeutung nun allerdings zu prüfen ist. Sehen wir uns die Zeichen auf fol. 10v an (s. Abbildung 5, S. 57). Zur Überprüfung vergleichen wir diese Graphien mit den Tönen der gleichen Melodien in lesbaren Handschriften, aber ebenso auch mit den frühen adiastematischen Neumen, etwa des Codex Einsiedeln 121 aus dem 11. Jahrhundert.

Die hier verwendeten lesbaren Handschriften sind:

- das aus der gleichen Zeit stammende Graduale 807 der Universitätsbibliothek in Graz als wichtigste Vergleichshandschrift (K);
- Codex 759 der Bibliothèque Municipale in Verdun, ein Missale aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts aus der Benediktinerabtei Saint-Vanne in Verdun, geschrieben in Metzger Notation auf Linien. Der Codex ist das älteste Zeugnis einer Notation auf Linien in Ostfrankreich (V);⁵
- Cod. H. 159 der medizinischen Fakultät in Montpellier, ein Tonar aus dem 11. Jh. in adiastematischen französischen Neumen und Buchstabennotation (Mp).⁶

Hinzugezogen werden auch:

- Moosburger Graduale, München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156 aus St. Kastulus in Moosburg an der Isar, vollendet 1360. Gotische Notation (Moo);⁷
- Graduale Pataviense, ein Druck von Johannes Winterburger aus dem Jahr 1511. Gotische Choralnotation (Pat);⁸
- Graduale der Thomaskirche in Leipzig, Anfang des 14. Jh. Gotische Choralnotation (Th).⁹

Wir betrachten zunächst die Neumen mit Episem:



Clivis mit Episem

IN „Veni et ostende“ über (*osten*)-de
K, V(?¹⁰), Mp: fe¹¹

le-Ausgabe im Originalformat des Codex Vindobonensis Series nova 2700 der Österreichischen Nationalbibliothek mit Kommentarband, hrsg. von Franz Unterkircher und Otto Demus, Graz, Akadem. Druck- u. Verlagsanstalt, 1974. Die Notation wird besprochen bei: Stefan Engels, *Das Antiphonar von St. Peter in Salzburg*. Codex ÖNB Ser. Nov. 2700 (12. Jahrhundert), *Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik* 2, Paderborn, 1994.

⁵ Faksimile: *Verdun, Bibliothèque Municipale, Codex 759*, hrsg. von Nino Albarosa und Alberto Turco, Padova, 1994.

⁶ Faksimile: *Antiphonarium Tonale Missarum. XI^e siècle. Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier*, *Paléographie Musicale* VIII.

⁷ Faksimile: *Moosburger Graduale. München, Universitätsbibliothek, 2° Cod. ms. 156*, hrsg. von David Hiley, Tutzing, 1996.

⁸ Faksimile: *Graduale Pataviense (Wien 1511)*, hrsg. von Christian Väterlein, Kassel, 1982.

⁹ Faksimile: *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig*, hrsg. von Peter Wagner, *Publikationen Älterer Musik* V, VII, Leipzig, 1930, 1932 (Nachdruck: Hildesheim, G. Ohlms, 1967).

¹⁰ Schwer zu lesen.

¹¹ Recte: f|

Die Clivis steht für einen Halbtonschritt. Die weitere Untersuchung zeigt, dass dies auch für die anderen Zeichen dieses Typs gilt. Dazu genügt schon die Untersuchung von fol. 9r bis 12r (s. Abbildungen 3–5), welche die folgende Tabelle 1¹² der episemierten Clives zeigt, hier verglichen mit der Handschrift Verdun 759.

Tabelle 1

Fol.	Stück	Textstelle	Neumen	V
9r	IN Adte levavi PS. Vias tuas	(semitas tu)-as	CI	ch
9r	AL Ostende nobis	no-(bis)	CI	ch
9r	AL Ostende nobis	(salutare) tu-(am[!])	CI Cli PePP Cli V SSS PePP Tor Cli...	hdh
9r	OF Adte domine	(ne)-que	CI	ch
9r	OF Adte domine	qui	CI	ch
9v	GR Ex syon V. Congregate	(ordinave)-runt	... CI Tor CI Sca Pr	ch
9v	AL Letatus sum	(domi)-ni	CI	ba
9v	OF Deus tu convertens	tu	Tor CI	ch
9v	IN Dilexisti	(iniqui)-ta-(tem)	Tor	gag
10r	GR Qui sedes	(cheru)-bin	PePP Pr CI PePP	fe?
10r	GR Qui sedes	(ve)-ni	V PePP Pr CI ScaPP	fe
10r	AL Excita	(ve)-ni	CI	fe
10r	OF Benedixisti	(tu)-e	CI	fe
10v	IN Veni et ostende	(osten)-de	CI	fe
11r	CA Benedictus es	(sanctum ... glorio)-sum	CI	ch
11r	CA Benedictus es	(tui ... glorio)-sum	CI	–
11r	CA Benedictus es	(sancto ... glorio)-so	CI	ch
11v	OF Exulta satis	(sa)-tis	V CI	satis: ch-c
12r	CO Revelabitur	vi-(debit)	CI	fe



Climacus mit episemiertem Punctum als drittes Element

GR „In sole posuit“ V. „A summo celo“ über *ce-(lo)*

K: agfe; V: edch; Mp: - ; Moo, Pat, Th: edch

Der Halbtonschritt liegt hier unter dem episemierten Punctum.



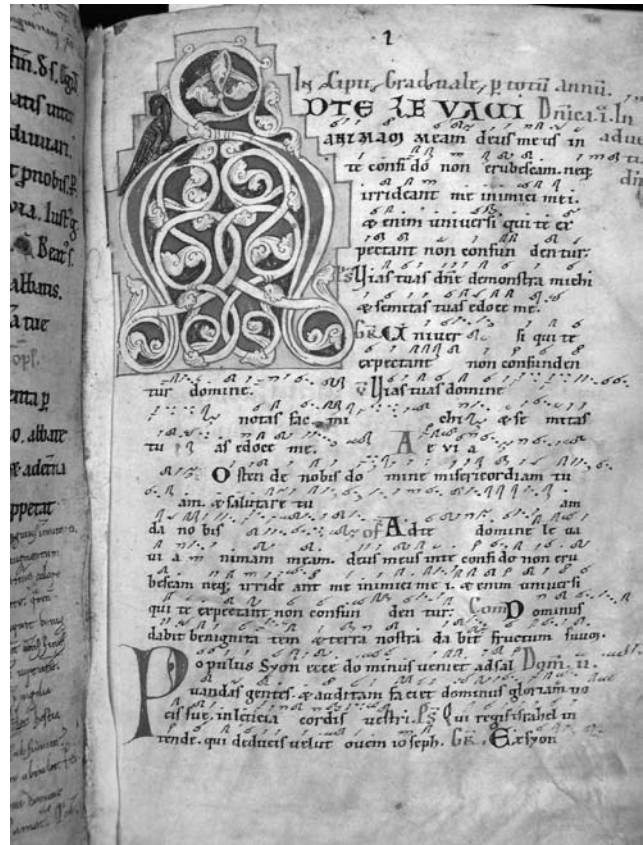
Pes subbipunctis mit episemierten Puncta

GR „Ostende nobis“ über *(da no)-bis*

K: gagf; V, Mp, Moo, Pat, Th: dedc

¹² Die Abkürzungen befinden sich auf S. 59–60.

Abbildung 3



Millstätter Sakramentar, fol.
9r

Als weiteres Beispiel sei eine Stelle auf fol. 12r genannt:

GR „Hodie scietis“ V. „Qui regis israhel“ über (*cheru*)-bin
K: gafd; V: deca; Mp: - ; Moo: dech; P, Th: deca

Die Episemata scheinen bei diesem Zeichen keine weitere Bedeutung zu haben, oder sind irrtümlich gesetzt.

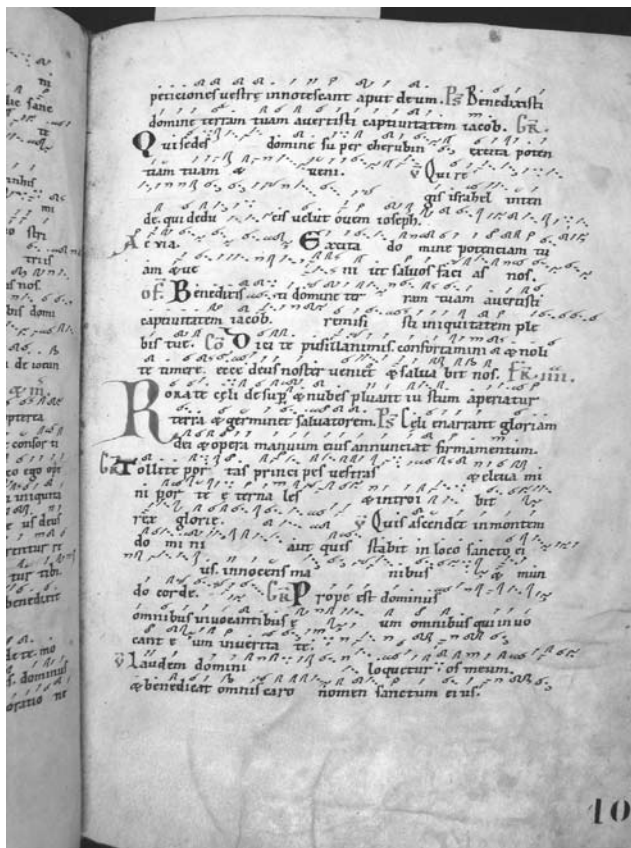


Trigon subbipuncte mit episemiertem Punctum als drittes Element

GR „Ostende nobis“ V. „Benedixisti“ über (*averti*)-sti
K, V: ccha;
GR „A summo celo“ V. „Celi enarrant“ über (*ei*)-us
K, V: ccha (Parallelstelle)

In der Tat scheint das episemierte Punctum an dieser Stelle auf ein Halbtonintervall hinzudeuten. An anderen Stellen ist dies aber nicht so, wie zum Beispiel fol. 12r:

Abbildung 4



Millstätter Sakramentar, fol. 10r

GR „Hodie sciētis“ V. „Qui regis israhel“ über *(cheru)-bin*
 K: efdc, V: hcag, Mp: -; Moo, P, Th: hcag

Die folgende Tabelle 2 (s. S. 56) zeigt die Ergebnisse der Untersuchung der episemierten Puncta für fol. 9r bis 12v. Die Bedeutung des episemierten Punctums ist nicht klar. Ein Halbtonschritt wird jedenfalls nicht angezeigt.



Offener Pes

OF „Confortamini“ über *et (salvos)*
 K: cd; V: d; Mp: ga; M, Pat, Th: cd
 CO „Ecce virgo“ über *vo-(cabitur)*
 K, V: hc; Mp: cc
 IN „Veni et ostende“ über *(che)-ru-(bin)*
 K: ff, V: ff, Mp: ff; Moo, Pat, Th: ff

Auch die Deutung dieser Graphie wirft Probleme auf. Zunächst erscheint es sicher,

Tabelle 2

Fol.	Stück	Textstelle	Neumen	K
10r	GR Qui sedes	(et ve)-ni	... Cl ScaPT(?)	bag
10r	GR Qui sedes V. Qui regis	re-(gis)	V ScaPP Cli4 V Tri Cli(?) ...	cag
10r	GR Ostende	(no)-bis	... PePP	–
10v	GR Ostende V. Benedixisti	(averti)-sti	PePP Pe Pr Tri4 ClPr	ffed
10v	GR A summo celo V. Celi enarrant	(ei)-us	PePP Pe Pr Tri4 ClPr (gleiche Stelle!)	ffed
10v	GR In sole V. A summo celo /bei (occursus ei)-us jedoch nicht/	ce-(lo)	Cli4 Cli ...	agfe
11r	GR Excita domine V. Qui regis	(cheru)-bin	Cl PePP V Tri4(?)	efdb
11r	HY Benedictus	(nos)-tro-(rum)	Cli	cha
11v	OF Ave maria	do-(minus)	... Pr PePP Cl Tri	cha
12r	GR Hodie scietis	(sci)-e-(tis)	Cl Tri4 Cl Pe	efdc
12r	GR Hodie scietis V. Qui regis	(cheru)-bin	Cl PePP V Tri4	gafd
12r	GR Hodie scietis V. Qui regis	(cheru)-bin	Cl PePP V Tri4	efdc
12r	GR Tecum principium V. Dixit	(scabel)-lum	Pe Pr Tri4 ClPr (gleiche Stelle!)	ffed
12v	OF Letentur V. Cantate d. canticum	do-(mino omnis)	PePP	dgfe
12v	OF Letentur V. Cantate d. canticum	(do)-mi-(no omnis)	PePP Cli	gagf
12v	OF Letentur V. Cantate d. canticum	(om)-nis	PePP	fgfe
12v	GR Benedictus qui venit	ve-(nit)	PePPP	cdcha

dass es sich um eine spezielle Neume handelt. Der geschlossene und der offene Pes sind unterschiedliche Zeichen:



≠



In den Handschriften mit Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung steht der offene Pes in der Regel stets für einen Halbtonschritt. Eine Durchsicht der ersten Seiten des Millstätter Sakramentars zeigt aber, dass dies in dieser Handschrift nicht so ist. Es handelt sich auch nicht um eine Neume, die speziell artikuliert werden soll, wie ein Vergleich mit dem Codex Einsiedeln 121 (E) ergibt.

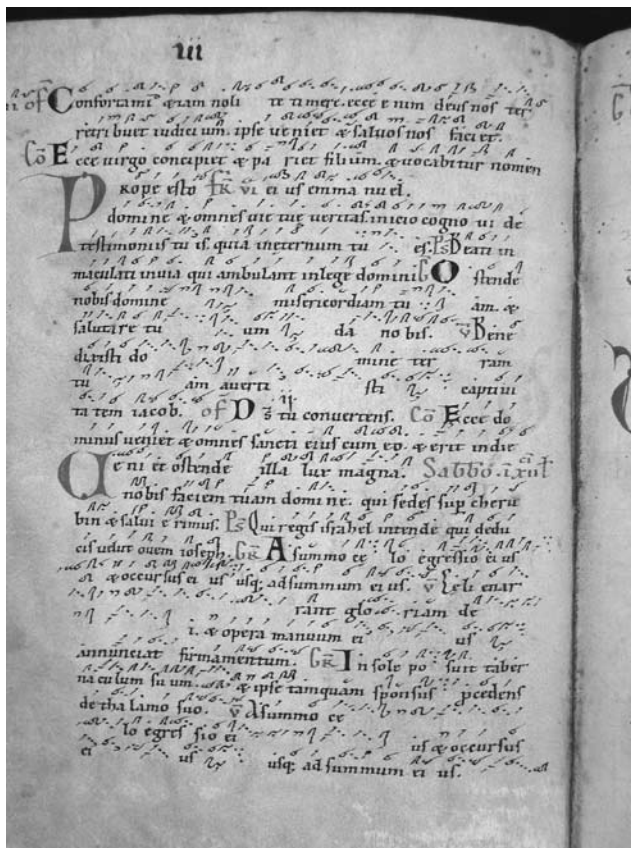
Die Tabelle 3 (s. S. 58) zeigt die Ergebnisse von fol. 9r bis 15r. Wofür dieser Pes steht, ist also nicht klar.

Betrachten wir nun die graphisch modifizierten Neumenzeichen Pes und Torculus:



Torculus mit einem verkürzten rechten Ast

Abbildung 5



Millstätter Sakramentar, fol. 10v

OF „Confortamini“ über *iam*
K, V: dfe

An dieser Stelle ist das zweite Intervall eine kleine Sekund.



Torculus mit Oriscus rechts

OF „Confortamini“ über *(e)-nim*

K, V: efe

OF „Confortamini“ über *(nos)-ter*

K: ffe; V: efe

IN „Prope esto“ über *Pro-(pe)*

K, V: dfe

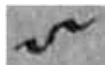
GR „Ostende nobis“ V. „Benedixisti“ über *(Be)-ne-(dixisti)*

K: de; V: c; Mp: ac; Moo: ach; Pat: ach; Th: ac

Tabelle 3

Fol.	Stück	Textstelle	Neumen	K	E
Offener Pes					
9r	IN Adte levavi PS. Vias tuas	e-(doce) me	Pe	ga	–
9r	AL Ostende nobis	(misericordi)-am	Pe	hc	p ^e
9r	AL Ostende nobis	da (nobis)	Cl Pe	ga	por v
9r	IN Populus Sion	(ad salvan)-das	Pe	ab	vs c
9v	GR Ex syon V. Congregate	il-(lic)	Pe	ac	PE
9v	IN Dilexisti PS Eructavit	me-(a)	Pe	ga	PE
9v	GR Dilexisti	o-(disti)	Pe	ga	s PE
9v	CO Diffusa	la-(biis)	Tor Pe	ga	pe qu
10v	CO Ecce virgo	vo-(cabitur)	Pe	hc	vv
10v	IN Vene et ostende	(che)-ru-(bin)	Pe	ff	vv
11r	GR Domine deus V. Excita	(fa)-ci-(as)	Pe	cd	pe
11r	HY Benedictus es V. Gloria patri	(spiritu)-i	Pe	cd	–
11v	OF Exulta satis	(iherusa)-lem	Pe TriP Cl ClPrs	fg	e TT
11v	IN Memento nostri	(in boni)-ta-(te)	PePPV	ff	Vv
12r	GR Hodie scietis V. Qui regis israhel	et (manasse)	Pe	fg	pe
12r	GR Tecum principium	(ge)-nu-(i)	Pe	cd	pe
12r	AL Dominus dixit	(me)-us	Pe	hc	pe
12v	OF Letentur V. Cantate ... benedicite	(bene) nun-(ciate)	Pe	ef	PE
12v	IN Lux fulgebit PS. Dominus regnavit	se	Pe	ga	PE
12v	GR Benedictus qui venit	(illu)-xit	Pe	hc	p ^e
12v	AL Dominus regnavit	de-(corem)	Pe	ef	e PE
13v	GR Sederunt principes	(persecu)-ti	Pe	hc	pe
13v	IN Ego autem	spe-(ravi)	Pe	hc	e PE l
13v	GR Iustus ut palma	(do)-mo	Pe	cd	pe
14v	IN Sacerdotes tui	(fa)-ci-(em)	PePPV	ff	im TOR
14v	OF Inveni david	(un)-xi	Pe	cc	p vv
14v	CO Beatus servus	do-(minus)	Pe	cc	l prS t
14v	CO Beatus servus	(invene)-rit	Pe	ef	PE
15r	OF Offerentur regi ... proxime	in (templum)	Pe	ef	TT

Auch hier ist das zweite Intervall eine kleine Sekund. Beim letzten Beispiel über *(Be)-ne-(dixisti)* müssen wir die späteren Handschriften heranziehen, um diesen Schritt nachweisen zu können. Eine Durchsicht der Handschrift ergibt, dass auch die übrigen Zeichen dieses Typs den Halbtonschritt von der zweiten zur dritten Note bezeichnen. Hier handelt es sich also zweifelsfrei um eine charakteristische Neume mit melodischer Zusatzbedeutung.



Torculus mit Oriscus beidseitig

OF „Confortamini“ über (*retribu*)-*et*
K, V: dfe, Mp: ach; Moo, Pat, Th: dfe

An dieser Stelle ist die Sache komplizierter. Das Zeichen steht eigentlich für zwei Halbtonintervalle, aufsteigend und absteigend. Bei allen Vergleichshandschriften ist aber nur das zweite absteigende Intervall ein Halbtonschritt.

An anderen Stellen des Millstätter Sakramentars jedoch stimmt jedoch die Beobachtung, dass diese Neume zwei Halbtonschritte anzeigt, zum Beispiel:

OF „Deus tu convertens“ über (*conver*)-*tens*, fol. 9v
K, V: cch; Mp: hch;¹³ Moo: ac; Pat: ach; Th: ccc
OF „Tui sunt celi“ unter (*ce*)-*li*, fol. 13r
K: ffe; V: efe; Mp: efe¹⁴

Möglicherweise dürfen wir bei (*retribu*)-*et* eine Melodiekorrektur anbringen, oder der Schreiber hat sich ganz einfach geirrt.

Fassen wir die Ergebnisse zusammen: Selbstverständlich handelt es sich bei unserem Befund zunächst um eine Vorinformation, der weitere Studien folgen müssen. Wir können aber feststellen, dass der Schreiber des Millstätter Sakramentars ebenso wie andere Schreiber anderer Skriptorien von Benediktinerklöstern im Bereich der Salzburger Kirchenprovinz, die mit der Hirsauer Reformbewegung in Verbindung stehen, Neumen mit melodischer Zusatzbedeutung zur Bezeichnung eines Halbtonschrittes verwendet. Nachweisen lassen sich die Clivis mit Episem, der Torculus mit verkürztem rechten Ast, bzw. der Oriscustorculus. Keine Erklärung lassen sich für die episemierten Puncta und den offenen Pes finden, sonst charakteristische Zeichen mit melodischer Zusatzbedeutung. Weitere Untersuchungen sollten hier Klarheit bringen.

Abkürzungen:

P	Punctum
V	Virga
T	Tractulus
S	Strophicus
SSS	Tristropa
Pe	Pes
Cl	Clivis
Pr	Pressus zweitonig
Tor	Torculus

¹³ Recte: ik_L. Der Tonar von Montpellier benützt eine Buchstabennotation und kennt zudem eigene Zeichen für Vierteltöne. Vgl. Joseph Gmelch, *Die Vierteltonstufen im Meßtonale von Montpellier*, Eichstätt, 1911.

¹⁴ Recte: ef_L

Sca	Scandicus
Cli	Climacus
Cli4	viertöniger Climacus
Prs	Pressus dreitönig
Tri	Trigon
Tri4	viertöniges Trigon

(Bei den Graphien des Codex Einsiedeln stehen Kleinbuchstaben für kurrente Neumen, Großbuchstaben für nicht kurrente Neumen, bzw. ihrer Teile. Hochgestellte Buchstaben sind Liqueszenzen. Kursiv gesetzte Buchstaben sind *litterae significativae*.)

NOTACIJA MILLSTATTSKEGA SAKRAMENTARJA

Povzetek

V razvoju nemške nedistematske nevmatske notacije se je v poznem srednjem veku pojavil nov tip pisave, katere posamični znaki nakazujejo poltonski postop, zlasti preko določenega modificiranega načina zapisa posamičnih znakov. Tako je bilo iz intervalno sicer nedoločenega zapisa lažje razbrati dejanski potek melodije. Rokopisi, ki vsebujejo tako reformirano glasbeno pisavo, izhajajo iz benediktinskih samostanov, ki so bili povezani z reformnimi prizadevanji samostana Hirsau. Nevmatski znaki reformirane pisave so znaki južnonemške nevmatske pisave, vendar so njihove oblike modificirane na različne načine: 1. z dodatkom episeme (zlasti v clivisu in torculusu); 2. z zamenjavo punctuma (kot sestavnega dela večtonskih znakov) s tractulusom; 3. z oriscusom (v obliki črke »s«), dodanim podatusu ali torculusu. Osnovni repertoar znakov je v vseh rokopisih isti, vendar se način njihove prilagoditve menja od rokopisa do rokopisa. Med kodeksi, pisanimi z nevmatsko pisavo, adaptirano v prikazanem smislu, je tudi sakramentar iz benediktinske opatije Millstatt na Koroškem, ki je bil napisan v 12. stol. Iz natančne analize uvodnih folijev je razvidno, kako so poltonski postopi nakazani v tem rokopisu.

KRITISCHE ANMERKUNGEN ZUR TOPOGRAPHIE DER WESTGOTISCHEN NOTATION*

SUSANA ZAPKE

Fundación BBVA, Madrid, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien

Izvleček: Rokopisi z Iberskega polotoka se v znanstveni literaturi delijo navadno na severno izročilo, za katero je značilna pokončna pozicija znakov, in na južno, kjer izkazuje notacija horizontalni duktus. Južno izročilo, ki se je začelo šele v 11. stol., velja za mlajše. Najnovejše raziskave, ki temeljijo na natančnem pregledu vseh iberskih rokopisov, postavljajo celotni korpus vizigotskih rokopisov v novo luč. Ob upoštevanju zgodovinskega dogajanja, zvez med posameznimi religioznimi centri kot tudi dejanske funkcije nevmiranih rokopisov (ali posamičnih nevmatskih vpisov) se kažejo zveze med severom in jugom kot tudi povezave med posameznimi rokopisi mnogo bolj zapletene in kompleksne.

Gljučne besede: vizigotska liturgija, španska nevmatska notacija, semiotika nevmatske notacije.

Abstract: In the scholarly literature, the Iberian manuscripts are normally divided into the northern tradition (with the characteristic upward position of the signs) and the southern one (with the horizontal ductus), the latter (starting only in the 11th century) being much younger. However, recent researches based on a scrutinized examination of all Iberian sources, have thrown new light on the entire corpus of visigothic manuscripts. Considering the historical development, interrelationship between various ecclesiastical centres, as well as actual function of the notated manuscripts (or single neumatic insertions), the connections between the northern and southern tradition, as well as between single manuscripts appear to be more intricate and complex.

Keywords: visigothic rite, visigothic notation, semiotics of neumatic notation.

Der westgotische, auch altspanischer oder mozarabischer Ritus benannt, ist in einem Corpus von 50 teils fragmentarischen, teils vollständigen musik-liturgischen Handschriften vom Ende des 9. bis zum 14. Jh. überliefert. Die Quellen werden in zwei Traditionen aufgeteilt, die geographisch dem nördlichen und dem südlichen Teil der iberischen Halbinsel entsprechen und sowohl formell als auch inhaltlich diverse Differenzierungsmerkmale aufweisen.¹

* Der Beitrag ist eine Darstellung einzelner kritischer Aspekte aus dem Aufsatz: Susana Zapke, Notation Systems in the Iberian Peninsula: from Spanish Notations to Aquitanian Notation (9th–12th Centuries), *Hispania Vetus. Musical-Liturgical Manuscripts. From visigothic origins to the Franco-Roman Transition (9th–12th Centuries)*, Bilbao, Fundación BBVA, 2007, S. 189–243.

¹ Die Fragen nach der inhaltlichen Unterscheidung beider Traditionen, der sogenannten kastilisch-leonesischen und der toletanischen, und nach ihrer Datierung werden an anderer Stelle besprochen: Susana Zapke, L'asymétrie du temps: changement formel, changement substantiel de la liturgie hispanique, *Une liturgie en crise ? Le rit hispanique au onzième siècle, Colloque du CNRS-CESCM*,

Aus musikpaläographischer Sicht gilt für die Quellen des Südens der horizontale und nicht scharf konturierte Notations-Ductus, während der senkrechte, präzisere Ductus für die nördlichen Quellen kennzeichnend ist. Ein weiteres Trennungsmerkmal stellt das Neumeninventar dar: die nördlichen Quellen sind umfangreicher und – je nach Produktionszentrum – unterschiedlicher als die südlichen. Die chronologische Zuordnung liefert ein weiteres Unterscheidungskriterium. Nach einer ersten fehlerhaften frühen Datierung des westgotischen Corpus von Toledo, die in den 60er Jahren von Mundó revidiert wurde, sind die südlichen Quellen in einem Zeitraum zwischen Ende des 11. und Anfang des 14. Jh. zugeordnet worden, während die ältesten Belege des Nordens bereits in die erste Hälfte des 9. Jh. zurück führen und, wenn auch nur noch vereinzelt, bis Mitte des 12. Jh. reichen.²

Mehrere Fragen sind diesen Klassifizierungskriterien entgegen zu stellen.

(I.) Die topographische Nord-Süd Trennung übersieht zwei zentrale Räume der westgotischen Kultpflege: die Diözesen von Braga und Coimbra, heute im nördlichen Teil von Portugal, und die katalanischen, präziser formuliert, die katalano-narbonensischen Zentren. Dazu sind die südfranzösischen Zentren zu rechnen, die aus einer Hybridisation beider Kulttraditionen – der gallikanischen und der westgotischen – entstanden sind und die partielle Übernahme bestimmter Stücke und liturgische Bräuche aus der westgotischen Tradition übernommen haben.³ Für die portugiesischen Diözesen sind die Verwendung der südlichen Notationsmorphologie und die breite Datierung zwischen Ende des 11. und Beginn des 13. Jh. von Relevanz, obwohl nur wenige Fragmente vorliegen. Der politische Zusammenhang mit Toledo erklärt die gemeinsame Notationsschrift sowie den späten Anschluß an die karolingische Reform und die ausgedehnte Beibehaltung der westgotischen Schrift und Notation. Aus der katalano-narbonensischen Diözese sind aus der Zeit vor der Reform vereinzelt Fragmente erhalten geblieben, was unter anderem mit der früheren Übernahme des karolingischen Ritus und der Entwicklung einer eigenen Notation, der katalanischen, zusammenhängt. Dennoch gehören hier zwei bedeutsame sehr frühe Ex-

Poitiers, 19–21 juin 2008 (in Vorbereitung). Über die traditionelle zweiseitige Einteilung des westgotischen Ritus, cf. Ismael Fernández de la Cuesta, *Historia de la música española* 1 (Desde los orígenes hasta el ars nova), Madrid, Alianza Editorial, 1983; id., *Canto mozárabe*, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* 7, hrsg. von Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, S. 840–853. Fernández de la Cuesta datiert die ältesten Quellen der südlichen Tradition oder „Tradición B“ zwischen dem 13.–14. Jh.; dabei lässt er die portugiesischen Exemplare aus. Rein musikpaläographisch gehören die toletanischen Quellen einem späteren Zeitpunkt an. Die Frage ist, nach welchen Vorlagen und warum die meisten toletanischen Quellen des westgotischen Ritus erst in der Zeit nach der Reconquista (1085), d.h. zwischen dem 12. und 14. Jh. kopiert wurden.

² Cf. Sedulius, Eugenius, Cato et alii, *Opera*, Paris, BNF, lat. 8093, 9. Jh.; das *Orationale*, London, BL, Add. ms. 30852, vom Ende des 9. bis Anfang des 10. Jh., und das *Antiphonarium* (Fragment), Paris, BNF, ms. n.a.l. 2199 vom Anfang des 10. Jh. Über die Datierung der toletanischen Quellen cf. Anscari M. Mundó, *La datación de los códices litúrgicos visigóticos toledanos*, *Hispania sacra* 18 (1965), S. 1–25.

³ Die traditionelle Nord-Süd Polarisierung geht von der aktuellen geopolitischen Definition „Spaniens“ aus, wodurch ganze Territorien – wie die Diözesen im heutigen Portugal und den südöstlichen Teil Frankreichs – ausgelassen wurden. Der katalanische Raum wurde hierbei nicht bedacht. Eine realitätstreue topographische Karte der Notationssysteme sollte über die geopolitischen Grenzen hinaus auch die kulturellen Räume beachten.

emplare: Das Antiphonarfragment, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, M. 1408/3 vom Anfang des 10. Jh. und das Lektionar-Antiphonarfragment aus Tarragona, Archivo Històric Arxidiocesà, 22/1 vom Ende des 9. Jh., kopiert in karolingischer Schrift und archaischer katalanischer Notation.⁴ Laut Mundó und Garrigosa entspricht ihre Notation einem archaischen Stadium der katalanischen Notation, nachdem sie von Sunyol und Anglès irrtümlicherweise als novallesische Notation eingestuft wurde. Ihr weitgehend mit den Quellen des Nordens gemeinsames Neumeninventar weist auf einen möglich identischen Ursprung der westgotischen und der katalanischen Notation hin bzw. stellt die Frage, ob es sich bei der sogenannten archaisch-katalanischen Notation nicht doch ebenfalls um einen frühen Beleg westgotischer Notation handelt. Die Grundsatzfragen lauten hier: In welchem Umfang hat der westgotische den katalano-narbonensischen Ritus vor der Filtration des fränkisch-römischen Repertoirs beeinflusst? Bestehen ausreichende Unterschiede zwischen der archaisch katalanischen und der senkrechten Morphologie der westgotischen Notation, die die Eigenständigkeit beider Notationstypologien legitimieren?⁵

(II.) Die traditionelle Klassifizierung der Notationssysteme der iberischen Halbinsel betrachtet das Neumeninventar der jeweiligen Traditionen als unverändertes, starres System – ohne Rücksicht auf das beinahe vier Jahrhunderte lang tradierte Zeichencorpus, das je nach kulturellem Zentrum und kontextueller Funktion unterschiedliche Morphologien entwickelte. Nicht zuletzt ist der schriftliche Kontext, ob musik-liturgische oder außerliturgische Quellen herangezogen werden, als weitere Variabel einer nuancierten Darstellung der Notationsinventare zu berücksichtigen. Die Erforschung der Funktion und des Sinngehalts der einzelnen Zeichen sowie die Erläuterung der Regeln, die dem Zeichensystem zugrunde liegen, wurden ebenfalls aus der genannten Klassifizierung ausgeschlossen.

Da die grundlegenden Arten der musikpaläographischen Analyse – die diachrone, die systemische und die semiotische Analyse – nicht miteingeschlossen wurden, entstand ein vereinfachtes Nord-Süd Gebilde, das bis heute seine Gültigkeit aufrecht hält.⁶ Nimmt man eine Unterteilung nach Zentren bzw. Kopierwerkstätten unter Berücksichtigung ihrer kulturhistorischen und ökonomischen Konjunktur hinzu, so ergeben sich weitere Unterscheidungsmerkmale: Die von Rojo und Prado vorgenommene komparative Notationsanalyse

⁴ Hier sei ebenfalls auf das Fragment der Einweihungsakte von Tona aus dem Jahre 889, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Pergamí 9.135 2-VIII-2, mit katalanischer Notation *in campo aperto* hingewiesen werden. Cf. Joaquim Garrigosa i Massana, *Els manuscrits musicals a Catalunya fins al segle XIII*, Col.lecció Emili Pujol 2, Lleida, Fundació Pública Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputació de Lleida, 2003, S. [70], 89 und [337], 217. Über den möglicherweise gemeinsamen Ursprung aus der Akzentnotation der katalanischen und der westgotischen Neumen siehe Anscari M. Mundó, *Un fragment molt antic de litúrgia romana a Catalunya. Excursus I: Nous manuscrits amb notació catalana arcaica; Excursus II: El "Missal Místic o Mixt" a Catalunya, II Congrés Litúrgic de Montserrat* 3, Abadía de Montserrat, 1967, S. 173–191.

⁵ Bruno Stäblein betrachtete beide als identisch, Sablayrolles dagegen die katalanische Notation als weitere Entwicklung der westgotischen. Mundó vertritt die Ansicht, daß sowohl die katalanische als auch die westgotische Derivate der Akzentnotation darstellen.

⁶ Gegen diese Typisierung der Notationssysteme hat González-Barrionuevo einen präzisen methodologischen Ansatz zur Untersuchung einzelner Zeichen angewendet; cf. Herminio González Barrionuevo, *La grafía del sálicus en la notación mozárabe de tipo vertical*, *Revista de Musicología* 12/2 (1989), S. 397–410. Die Ergebnisse daraus ermöglichen eine komparative Analyse mit zeitgleichen Zeichensystemen, wie die St. Gallener und die novallesische Notation.

geht von einer Selektion von sechs Quellen aus (eine aus Toledo und fünf aus dem Umfeld Silos-León), die eine zeitliche Spanne vom Ende des 9. Jh. bis Ende des 11. Jh. umfassen. Die einzelnen Notationszeichen werden dabei unabhängig von ihrem Kontext und von ihrer systemischen und semiotischen Analyse zu einer typisierten Form reduziert.⁷

(III.) Die traditionelle symmetrische Nord-Süd Teilung ging von einem selektiven Ansatz aus, der sich auf die „repräsentativen“ Quellen – unter Auslassung der Fragmente und der Quellen aus peripheren Zentren – beschränkte und die unterschiedlichen Entwicklungsstufen der Notation außer Acht ließ. Demzufolge gingen zahlreiche Nuancen verloren. Die Untersuchung des gesamten westgotischen Corpus setzt jedoch eine differenziertere topographische Erfassung des Quellenbestands voraus, die die Grenzen „Spaniens“ – in ihrer aktuellen geopolitischen Definition – überschreitet und die diachronische Variabel der verschiedenen Neumeninventare einbezieht. Dabei sollte die Spezifität der jeweiligen Notationssysteme vor dem Hintergrund des politischen, kulturellen und ökonomischen Umfeldes der Kopierwerkstätten untersucht werden.⁸ Dieser methodologische Ansatz ermöglicht erst die Formulierung einer differenzierten Topographie der westgotischen Notation / -en, aus der die morphologischen und die damit verbundenen semiotischen Variablen diachronisch und im Rahmen ihres jeweiligen kulturhistorischen Umfeldes interpretiert werden können.

(IV.) Das chronologische Unterscheidungskriterium ist von einer falschen Datierung der südlichen Quellen ausgegangen. Der Katalog des westgotischen Corpus von Carlo Millares gibt für die toletanischen Quellen zwei Datierungen an, wobei letztere (in der Tabelle im Anhang in eckige Klammern gesetzt) der von Mundó revidierten entspricht. Beide Datierungen liegen teilweise bis zu zwei Jahrhunderten auseinander.⁹ Mit Ausnahme der Fragmente aus Coimbra weisen die toletanischen Quellen eine spätere Entstehungszeit als die nördlichen Quellen auf. Inhaltlich dagegen entsprechen sie einem älteren Stadium der westgotischen Liturgie. Eine Trennung zwischen der strukturellen – inhaltlich bezogenen – und der formellen – auf Schrift und Notation bezogenen – Datierung ist notwendig, um die verschiedenen kulturellen *nuclei* und Traditionen chronologisch bestimmen und auseinander halten zu können.

(V.) Auch die Aussage, daß das Neumeninventar der südlichen Quellen weniger umfangreich sei als das der nördlichen, geht von einer nicht gesicherten empirischen Grundlage aus. Erstens ist die Zahl der erhaltenen südlichen Quellen viel geringer, zweitens gehören sie größtenteils einer späteren Entstehungszeit zwischen dem 12. und dem 14. Jh. an. Die Resultate der komparativen Analyse sind bei dieser ungleichen Quellenlage mit Vorsicht zu deuten.

⁷ C. Rojo, G. Prado, *El canto mozárabe*, Barcelona, Diputación Provincial, 1929.

⁸ Der Begriff *Scriptoria* wird hier bewußt umgangen und durch *Kopierwerkstatt* ersetzt, da bisher für die iberische Halbinsel keine aufschlußreiche Dokumentation über die vorhandenen *Scriptoria* nachzuweisen ist. Eine einzige Ausnahme darin stellt das *Scriptorium* von Tábara dar. Cf. Madrid, Archivo Histórico Nacional, cód. 1097/ B.

⁹ Beispiele hierfür aus Agustín Millares Carlo, *Corpus de códices visigóticos* 1, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, UNED, Centro asociado de las Palmas, 1999, S. 191 ff.: *Horae minores diurnae. Liber horarum*, Toledo, AC, 33.3., 10. Jh. in. [12. Jh. ex.]; *Liber manualis*, Toledo, AC, 35.3, 9. Jh. [11.–12. Jh.]; *Varia Officia et Missae*, Toledo, AC, 35.5, 11.–12. Jh. [13. Jh. med.].

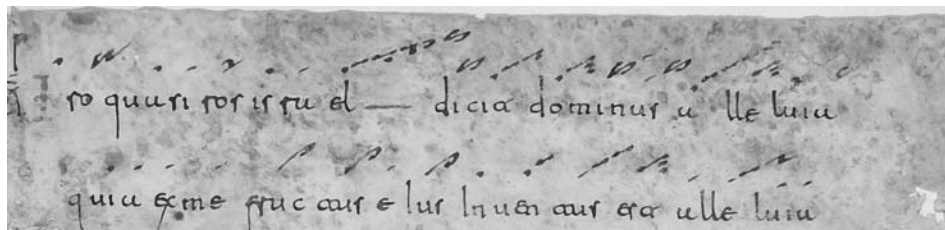
Die Tabelle (s. Anhang, S. 73–76) veranschaulicht die Datierung und die Zuordnung der Notationsinventare zu den verschiedenen kultur-politischen Zentren. Die Selektion umfasst 88, zum Teil vollständige, zum Teil fragmentarische Quellen des 9.–12. Jh.

Exempla

Anschließend sollen die annotierten kritischen Anmerkungen zur Klassifizierung westgotischer Notationstypologien exemplarisch erläutert werden.

Die symmetrische Trennung beider Traditionen in einer Nord-Süd-Achse wird durch die Tatsache widersprochen, daß die Diözesen von Coimbra und Braga in engem politischen und daher auch kulturellen Zusammenhang mit Toledo standen. Ebenso die Annahme, daß die Notation der südlichen Quellen einen unpräziseren *ductus* als die der nördlichen Quellen aufweist, läßt sich mit dem ältesten Antiphonarfragment aus Coimbra widerlegen (s. Abbildung 1).

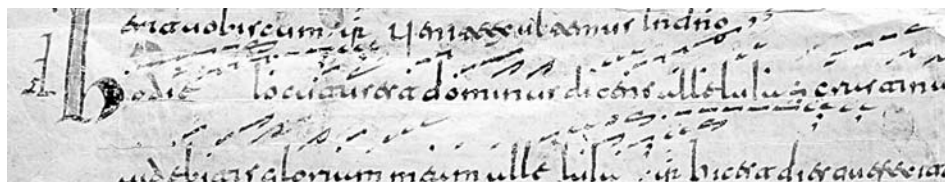
Abbildung 1



Coimbra, Arquivo da Universidade, IV-3ª-Gaveta 44 (22), Anfang des 11. Jh. Fragment)

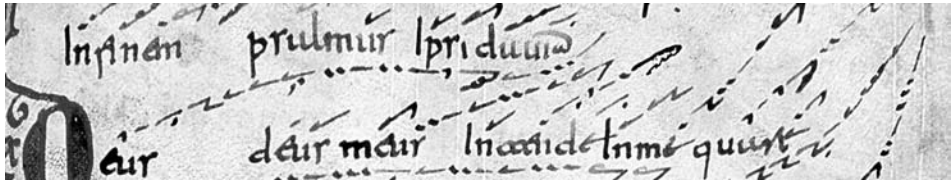
Anders ist es bei späteren Quellen der Fall, auf die eine undeutliche Schriftart und schneller *ductus* zutrifft, beispielsweise beim *Liber mysticus* (s. Abbildung 2) vom Ende des 11. bis Anfang des 12. Jh. und den *Varia Officia et Missae* von Mitte des 13. Jh. (s. Abbildung 3, S. 66).

Abbildung 2



Toledo, Kathedralarchiv, ms. 35-7, f. 55v, Ende des 11.–Anfang des 12. Jh.

Abbildung 3



Toledo, Kathedralarchiv, ms. 35-5, f. 152r, Mitte des 13. Jh.

Die Polarisierung zwischen der horizontalen, nördlichen *versus* der senkrechten, südlichen Notation, wird durch die Koexistenz verschiedener Notationssysteme und ihre Interaktion zwischen dem 9. und dem 14. Jh. ebenso aufgehoben. Die chronologische Reihung einer Quellenauswahl von 88 Exemplaren vergegenständlicht den Sachverhalt. Aus der chronologischen Übersicht sind folgende Entwicklungsstufen der Notationsinventare erkennbar:

- I. Katalanische Notation: dient zur Tradierung der katalano-narbonensischen und der fränkisch-römischen Liturgie.
 1. Phase: 9.–10. Jh., Fragmente aus Barcelona und Tarragona;
 2. Phase: 10.–11. Jh.;
 3. Phase: 12. Jh.;
 4. Phase: 13. Jh.
- II. Westgotische Notation: nordwestliche, nordöstliche, südliche Quellen zur Tradierung der westgotischen bzw. der fränkisch-römischen Liturgie.

Nord:

 1. Phase: 9.–10. Jh. *in.* (Paris, BNF, lat. 2199; London, BL, Add. ms. 30852);
 2. Phase: bis 11. Jh. *med.*;
 3. Phase: 11. Jh. *med.* / *ex.* (für die Tradierung der fränkisch-römischen Liturgie);

Süd:

 1. Phase: 11. Jh. *in.* (s. Abbildung 1);
 2. Phase: 11. Jh. *ex.*–12. Jh. *in.* (s. Abbildung 2);
 3. Phase: 12.–13. Jh. (Toledo, Museo de los Concilios y de la Cultura visigoda, 1325-2 und 1326).
- III. Übergangsnationen: katalanisch-aquitaine (ab dem 12. Jh.), katalanisch-quadratische, westgotisch-aquitaine (Ende des 11. Jh.), aquitanisch-quadratische Notation (Ende des 12. Jh.–13. Jh.).
- IV. Aquitanische Notation (Tradierung der fränkisch-römischen Liturgie, auch vereinzelte Fälle zur Tradierung von Stücken der westgotischen Liturgie, cf. das *Liber ordinum*, Madrid, RAH, cód. 56 und das *Liber ordinum* Silos, AM, Cód. 4).
 1. Phase: 11. Jh. (katalanische Exemplare);
 2. Phase: 11. Jh.–Mitte bis Ende des 12. Jh. Transitionsmorphologien;
 3. Phase: 13. Jh., Konsolidierung der Reform und progressiver Einfluß der Quadratnotation.

Wie anhand der Tabelle (s. Anhang, S. 73–76) ersichtlich, stimmt die Chronologie der Quellen nicht immer mit der Sequenz der unterschiedlichen Notationssysteme – westgotisch, katalanisch, Übergangsformen, aquitanisch – überein. Der Gebrauch bestimmter Notationssysteme hängt viel mehr mit der politischen und kulturellen Konjunktur der Zentren als mit einer linearen zeitlichen Abwicklung zusammen. Daraus ergeben sich anachronistische Situationen für manche Gebiete, sowie phasenweise eine Koexistenz der Notationssysteme, wie an folgenden Exemplaren ersichtlich wird: Toledo, BC, 35-6, westgotische Notationsvarianten des Nordens (verschiedene Schreiber und Inventare); Madrid, BN, ms. 10001, Notation des Südens und des Nordens von verschiedener Hand; Paris, BNF, n.a.l. 495, katalanische und Quadratnotation; Madrid, RAH, cód. 56, westgotische und aquitanische Notation.

Das chronologische Ordnungsprinzip gibt ein asymmetrisches Bild in der Verwendung der iberischen Notationsarten. Während einige kulturelle Zonen an dem alten westgotischen Schreib- und Notationsmodus festhalten, beginnen andere, wie Katalonien, bereits Ende des 9. Jh. die karolingische Kultur zu assimilieren. Eine konservative Haltung zeigt die Peripherie um Santiago de Compostela: Orense,¹⁰ Lugo und die benachbarten portugiesischen Diözesen von Coimbra und Braga, sowie Toledo, wo Kopien von Quellen in westgotischer Schrift und Notation bis ins 14. Jh. hergestellt wurden. Dagegen erfahren die Zentren im Großraum La Rioja einen nuancierten Übergang, wobei auch hier unverständlich erscheint, daß Mitte des 11. Jh. noch zwei Exemplare des *Liber mysticus* (London, BL, Add. ms. 30845 und 30846) fertig gestellt wurden, d.h. zwei knappe Dekaden vor dem Konzil von Burgos (1080) und wenige Jahre vor dem Konzil von Jaca (1063). In Anbetracht der fortgeschrittenen Reformationsbewegung in Katalonien, Aragón und Navarra, erscheinen die zwei im königlichen Auftrag und im Umkreis von León entstandenen Handschriften, *Psalterium et Liber canticorum* (Santiago de Compostela, BXU, ms. 609, Reserv. 1) aus dem Jahre 1055 und das *Liber canticorum et horarum* (Salamanca, BGU, ms. 2668) aus dem Jahre 1059, ebenso anachronistisch. Dies bestätigt wieder einmal die Asymmetrie der zeitlichen Abfolge und der Verfahrensweisen während des Assimilationsprozesses des neuen Ritus.

Zusammenfassend ergibt sich die Komplexität der iberischen Notationslandschaft aus der Summe folgender Aspekte:

- Diversität der historischen Parameter: politische, ökonomische und kulturelle Verhältnisse der jeweiligen Kopierwerkstätten.
- Diversität der Chronologie: zeitliche Asymmetrien aufgrund der verzweigten politischen und kulturellen Situation und der relativen Autonomie der jeweiligen, klösterlichen, kirchlichen oder höfischen Kopierwerkstätten.
- Diversität der Morphologie und der semiotischen Deutung der Notationszeichen.¹¹

¹⁰ Besonders plastisch zeigt sich der Übergang in dem Brevierfragment aus dem Cathedralarchiv von Orense (Fragment 3, Anfang des 12. Jh.): Das Folio *recto* ist in westgotischer Schrift, das *verso* in karolingischer Schrift mit westgotischen Reminiszenzen, und die Notation ist durchgehend aquitanisch. Cf. Zapke, *Hispania Vetus*, S. 144.

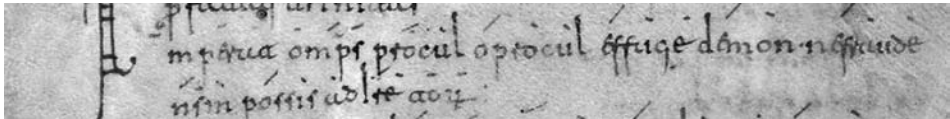
¹¹ Ein zusätzlicher Reflexionsansatz: die von Gonzalez Barrionuevo durchgeführten Stichproben einzelner Notationszeichen und dessen Feststellung über divergente semiotische Deutungen ergibt

– Diversität der Funktionen (auf die wir im folgenden kurz eingehen werden).

Für den rezitativisch-deklamatorischen Vortrag steht ein der Akzentnotation nahes Inventar bereit, für den Vortrag paraliturgischer Stücke ein dem Ekphonetischem ähnliches Inventar (s. Abbildung 5) und für die auskomponierten Melodien, wie Antiphonen, Responsorien, Invitatorien, das gesamte Neumeninventar, wobei auch hierfür eine spezifische Selektion zugrunde liegt.

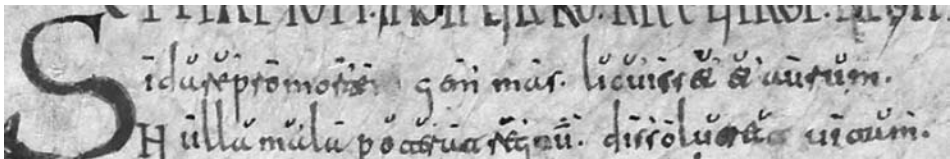
- a) Akzentneumen *Punctum* und *Virga* für den rezitativischen Vortrag;¹²
 - *Liber Misticus*, London, BL, Add. ms. 30845, f. 4r;
 - *Breviarium*, London, BL, Add. ms. 30847, f. 15v;
 - *Codex miscelaneus*, Madrid, BN, ms. 10029, f. 158v (s. Abbildung 4);
 - *Prosarium*, Córdoba, AC, ms. 123, f. 208r (add.).
- b) Ekphonetisches Inventar für den deklamatorischen, quantitativ metrischen Vortrag;
 - *Codex miscelaneus*, Madrid, BN, ms. 10029 (IX ex.–X in.), f. 54v (s. Abbildung 5).
- c) Gesamtes Neumeninventar.

Abbildung 4



Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10029, f. 158v

Abbildung 5



Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10029, f. 54v (Epitafion in sepulcro)

Als Excursus sei noch auf die musikliturgischen und außermusikalischen Quellen kurz hingewiesen, in welchen einzelne Notationszeichen, melodische Skizzen oder ganze Stücke vorkommen:

eine Situation, die von der Sprachwissenschaft als semiotisches Dreieck bekannt ist, und mit dem die Relation Symbol-Ding-Begriff gemeint ist. Der Zeichenträger bezieht sich nicht direkt auf einen außersprachlichen Gegenstand, sondern nur mittelbar durch die subjektivierte Vorstellung, bzw. durch den zugeordneten Begriff.

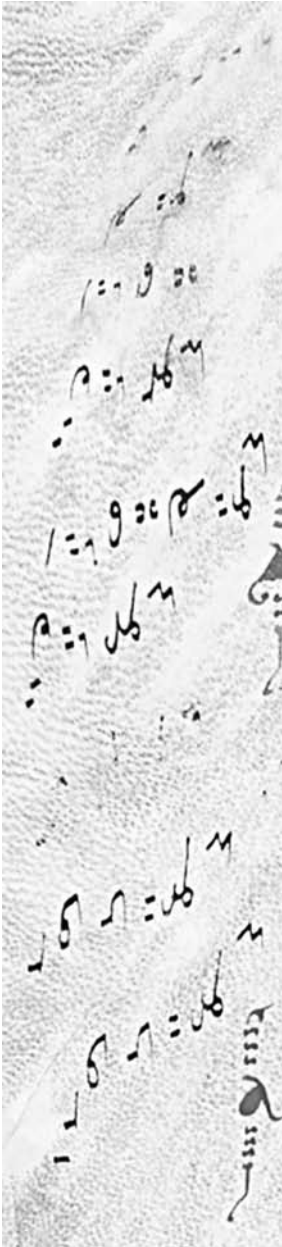
¹² Zusätzliche Beispiele liefern die notierten *Lamentationes Iheremiae* der Bibeln aus Cardeña (Burgos, AC, s.s., f. 237r) und Silos (Krakau, Czartorysky, Ms. 3118), sowie das Homiliar (Collection of Guild of St George, Sheffield Gallery and Museum Trusts, Ms. 31) unbekannter Herkunft.

- a) Musiknotation in nicht primär für den gesanglichen Vortrag konzipierten Quellen.
Beispiele:
- Bibel aus Cardeña, Burgos, AC, s.s. (Lamentationes);
 - Bibel aus Silos, Krakau, Czartorysky, ms. 3118 (Lamentationes);
 - Bibel aus León, León, AC, ms. 6 (Lamentationes);
 - Homiliarien von Córdoba, AC, ms. 1 und Sheffield Galleries & Museums Trust, ms. 31 (Sybilla);
 - *Sacramentarium*, Vic, ABEV, ms. 67;
 - *Leccionarium*, Lleida, AC, Roda 14;
 - *Sacramentarium*, Ritual, Pontificale, Lleida, AC, Roda 16;
 - *Codex miscellaneus*, Madrid, BN, ms. 10029;
 - *Orationale*, London, BL, Add. ms. 30852;
 - *Liber Horarum* (Fragment), El Escorial, RB, a.I.13, ff. 196–197.
- b) Nachtrag melodischer Motive, mit und ohne Textunterlegung, und vollständige Melodien in Quellen unterschiedlicher Typologie. Beispiele:
- Antiphonar, León, AC, ms. 8, ff. 1–7 (ganze Melodien sowie Notationsskizzen in den Prologen);
 - Ildephonsus, *De Virginitate*, El Escorial, RB, a.II.9, f. 1r (Nachtrag eines Responsoriums, aquitanische Notation);
 - *Codex miscellaneus*, El Escorial, RB, a.I.13, f. 197r (Nachtrag eines Responsoriums, westgotische Notation);
 - Antiphonar, London, BL, Add. ms. 30850, f. 239v;
 - Cassianus, *Collationes et alia*, Paris, BNF, n.a.l. 2170, f. 210v (Nachtrag eines Benedicamus, aquitanische Notation);
 - Paris, BNF, n.a.l. 2170, f. 236v (Responsorium an St. Martial, westgotische Notation mit aquitanischem Einfluß);
 - *Orationale*, London, BL, Add. ms. 30853, f. 261r (4 Linien aquitanischer Notation ohne Textunterlegung);
 - *Liber mysticus*, Madrid, RAH, cod. 30, f. 96r (Melisma ohne Textunterlegung).

Die Funktion einer Notationsfolge oder einzelner Notationszeichen ist je nach Kontext unterschiedlich. Der Eintrag melodischer Motive ohne Textunterlegung in Quellen diverser Typologien eröffnet den Raum für eine grundsätzliche Reflexion, auf die hier nur kurz eingegangen werden kann. Diese melodischen Nachträge, z. T. stereotype Klauseln, die unabhängig vom Text vorkommen, werfen die Frage nach der formellen Autonomie der Musik im frühen Mittelalter auf.¹³ Die Komposition melodischer Sequenzen, aus vorhandenen Notationsbausteinen, wie im Fall des *Liber mysticus* (s. Abbildung 6, S. 70), und die daraus rein formell abzuleitenden weiteren Folgen weisen auf die Existenz einer zugrunde liegenden Kompositionsgrammatik hin.

¹³ Die Unabhängigkeit vom Text wirft die Grundsatzfrage nach einer Text gebundenen, semantisch konnotierten, bzw. nach einer autonomen Wertung der Musik im frühen Mittelalter auf. Dieser Sachverhalt wird im Rahmen eines weiteren Aufsatzes über das Prosarium-Troparium von Huesca, Kathedralarchiv, cód. 4, untersucht.

Abbildung 6



Madrid, Real Academia de la Historia, cod. 30, f. 114v (Melisma ohne Textunterlegung)

Entfremdung von Notationszeichen für außermusikalische Zwecke:

- Verweisfunktion der Neumen;
- kryptographe Funktion der Neumen.

Die Verwendung von Neumen als Träger einer außermusikalischen Funktion, d.h. als Hinweis oder *signes de renvoie* auf die am Rande eingetragenen Glossen ist von zahlreichen westgotischen Quellen des Nordens bekannt. Als Beispiele hierfür gelten El Escorial, a.II.9, f. 78, El Escorial, ms. b.I.4. (Passionar von San Pedro de Cardeña), London, BL, Add. ms. 30851 und Madrid, BN, ms. 10029. Notationszeichen als Hinweise sind nur in der westgotischen Notation bekannt, und hier nur in der nordspanischen Variante (senkrechte Achse). Ihr Gebrauch reicht vom Ende des 11. Jh. bis Anfang des 12. Jh., aber sie tauchen hauptsächlich in früheren Quellen des Nordens auf.

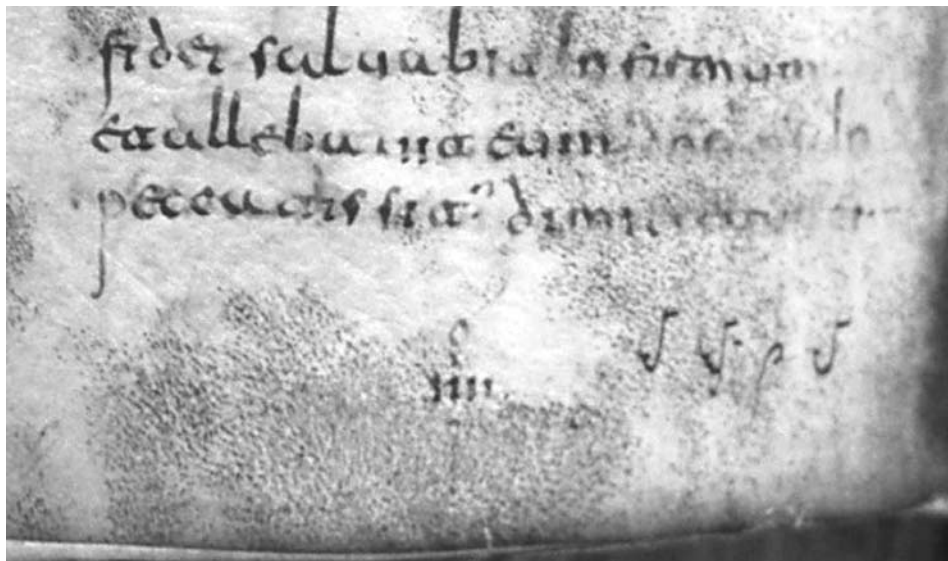
Die Verwendung von Neumen als kryptographe Zeichen kommt in Notarakten und historischen Dokumenten vor. Auf der iberischen Halbinsel waren drei Arten von so genannten substitutiven Schriften bekannt, von denen eine sich des musikalischen Notationsinventars bediente. In notariellen Akten werden bestimmte Namen durch Notationszeichen in chiffrierter Form wiedergegeben. Aus Portugal sind spätere Belege des 12. Jh. allerdings nur aus Notarakten erhalten. Insbesondere in den Diözesen Coimbra und Braga, die eine konservative Haltung vertraten und lange die westgotische Schriftart kultivierten, ist eine späte Verwendung der westgotischen Neumen als Kryptogramm nicht überraschend.¹⁴

Ob es sich im folgenden Fall (s. Abbildung 7) aus den so genannten *Glossae Aemilianenses* (*Sanctorum Cosmae et Damiani passio, missa et orationes*) um einen verschlüsselten Eintrag handelt, ist nicht auszuschließen.

Dieses Phänomen läßt zwei Grundaussagen erkennen: Das Notationssystem ist ein konventionelles und arbiträres System. Es besitzt keine absolute sondern eine polyvalente Deutung, die sich erst durch den Kontext definiert. Eine eingehende Untersuchung der kryptographisch verwendeten Neumenzeichen wirft wiederum die Frage nach der Autonomie des Zeichens auf. In diesem Fall haben wir es mit einem

¹⁴ Cf. Maria José Azevedo Santos, *Da visigótica à carolina. A escrita em Portugal de 882 a 1172*, Textos Universitários de ciências sociais e humanas, Lissabon, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e tecnológica, 1994.

Abbildung 7



Madrid, Real Academia de la Historia, cod. 60, f. 65v (*Glossae Aemilianenses*)

vom Notationssystem unabhängigen System zu tun, dessen Logik und Semiotik nicht dechiffrierbar ist.

Damit wird bestätigt, daß das Notationssystem kein exklusives Inventar der ausschließlich musikgebildeten Schreiber ist. Nicht wenige Notare und Kopisten verschiedenster Büchertypologien beherrschten das Notationsinventar, und zwar nicht nur vereinzelte Zeichen sondern ein breites Spektrum davon, wie aus den zahlreichen Einträgen in den Exemplaren aus El Escorial und Silos ersichtlich wird.¹⁵

Zusammenfassende Schlußbetrachtung

Die systematische Erfassung aller verschiedener Notationsidiome und deren Varianten, die auf der iberischen Halbinsel zwischen dem 9. und dem 13. Jh. verwendet wurden, muß auf der Grundlage eines möglichst breiten Handschriften-Corpus erfolgen, die nicht nur politisch und kulturell zentrale Orte und vollständige Handschriften berücksichtigt.

Die Topographie der mittelalterlichen iberischen Notation /-en folgt keinem einfachen Nord-Süd-Schema, das sich nach der Grenzlinie zwischen den christlichen und den eroberten Reichen orientiert, sondern die Komplexität der politischen Entscheidungen und der Vernetzungen zwischen Norden und Süden, sowie mit diversen Zentren des karolingischen Reiches, besonders mit den Provinzen Narbonne, Aquitanien, und punktuelle Verbindungen mit dem Burgund und der Normandie, widerspiegelt. Daraus ergibt sich

¹⁵ Cf. Miguel C. Vivancos, *Glosas y notas marginales de los manuscritos visigóticos del monasterio de Santo Domingo de Silos*, *Studia silensia* 19, Santo Domingo de Silos, Abadía de Silos, 1996.

eine je nach Zentrum zeitlich gestaffelte und individuell ausgelegte Geschichte, sowohl für den Zeitraum des westgotischen Ritus wie für die Assimilationsphase der fränkisch-römischen Reform.

Die westgotische Notation ist kein starres, sondern ein dynamisches System, das wie jedes sprachliche Zeichensystem in einem physischen, sozialen und psychischen Kontext immer wieder aktualisiert wird. Daher ist die gesamte historische Konjunktur der jeweiligen Zentren als wesentliche Informationsquelle zur Interpretation der Notationssysteme mit zu berücksichtigen.

Der Kontext ist für den Sinngehalt der einzelnen Notationszeichen maßgebend. Zur Semiotik der westgotischen Notation gehören die Fälle ihrer Anwendung als Glossenverweise oder als kryptographische Zeichen. Letztere stellen ein vom Notationssystem unabhängiges und in sich abgeschlossenes Zeichensystem dar.

Einträge melodischer Gebilde ohne Textunterlegung werfen erneut die Grundsatzfrage nach der Autonomie der Musik im frühen Mittelalter auf.

ANHANG

WESTGOTISCHE NOTATION. Senkrechter Ductus

Quelle	Datierung	Ritus
Léon		
Paris, BNF, n.a.l. 2199	s. X in. (s. IX ex.–X in., Gros)	H
León, AC, Ms. 8	s. X med.	H
Córdoba, AC, Ms. 123	s. X ex.–XI in.	FR
Santiago, BXU, Ms. 609 (Reserv. 1)	s. XI med. (1055)	H
Silos-San Millán		
London, BL, Add. 30852	s. IX ex.–X in.	H
Madrid, RAH, Cód. 56	s. X ex.	H* Transition (add.)
Krakau, Czartorysky, Ms. 3118	s. X ex.	H
Madrid, RAH, Cód. 30	s. X ex.	H
London, BL, Add. 11695	s. X ex.	H
Madrid, RAH, Cód. 118/cód. 14	s. XI in.	H (ohne Notation)
New York, HS, B 2916 (To. 33-2)	s. XI med.	H* Transition (add.)
London, BL, Add. 30851	s. XI med.	H (signes de renvoie)
Salamanca, BU, Ms. 2668	s. XI med. (1059)	H
Silos, AM, Cód. 5	s. XI med. (1059)	H* (add. westgotische Notation, Off. St. Martin de Tours)
London, BL, Add. 30850	s. XI ex.	FR* Transition (add. aquitanisch)
London, BL, Add. 30847	s. XI ex.	FR-Transition (westgotische Not., aquitanischer Einfluss)
San Prudencio Monte Laturce		
Silos, AM, Cód. 4	s. XI med. (1052)	H* Transition (add.)
San Martín de Albelda		
Sto. Domingo de la Calzada, AC, s.s.	s. X ex.–XI in.	H
Santa María la Real de Nájera		
Zaragoza, BGU, M-418	s. X ex.	H
Silos, AM, Cód. 3	s. XI in. (1039)	H
Silos, AM, Cód. 6	s. XI med. (Mundó), s. X ex.–XI in. (Millares)	H
Silos, AM, Cód. 7	s. XI med.	H
San Pedro de Cardaña		
Burgos, AC, s.s.	s. IX–X	H* (add. westgotische Notation)
Unbekannte Herkunft		
London, BL, Add. 30844	s. X in.	H
London, BL, Add. 30845	s. XI med.	H

Quelle	Datierung	Ritus
Unbekannte Herkunft		
London, BL, Add. 30846	s. XI in.	H
Toledo, BC, ms. 35-6	s. X ex.–XI in.	H
Sheffield Galleries & Museums Trust, Ms. 31	s. XI in.	FR-Transition
Madrid, BN, Ms. 10029	s. IX ex.–X in. (s. XI in., Mundó)	H (Toledo?/Aragón?)

WESTGOTISCHE NOTATION. Horizontaler Ductus

Quelle	Datierung	Ritus
Toledo		
Toledo, BC, Ms. 35-7	s. XI ex.–XII in. (Mundó), s. X (Millares)	H
Madrid, BN, Ms. 10001 (To. 35-1)	s. XII ex.–XIII in. (Mundó), s. IX (Millares)	H
Portugal		
Coimbra, AU, IV-3A ^a -Gav. 44	s. XI in.	H

KATALANISCHE NOTATION

Quelle	Datierung	Ritus
KATALONIEN		
Ripoll		
Barcelona, ACA, Ripoll 106	s. X in. (add. s. X med./ex.–XI in.)	CN
Barcelona, ACA, Ripoll 74	s. X ex.–XI in. (Mundó, post quem Jahr 1020)	CN* Transition
Barcelona, ACA, Ripoll 40	s. XI ex.	FR
Roda de Isábena		
Lléida, BC, Roda 16 (=RC 0036)	s. XI in. (1000–1018)	FR
Lléida, AC, Roda 18	s. XI ex.	FR* Transition (add. aquitanische Not.)
Lléida, AC, Roda 11	s. XII ex. (1191)	FR Transition (katalanische und aquit. Not.)
Vic		
Vic, ABEV, Ms. 67	s. XI med.	FR Transition
Vic, ABEV, Frag. XI/1	s. XI med.	CN
Vic, ABEV, Ms. 105	s. XII in.	FR Transition
Elna/Moissac		
Paris, BNF, Lat. 5304	s. XI med.	FR Transition
Paris, BNF, Lat. 933	s. XI ex.–XII in.	FR (westgot. Formulare)
Paris, BNF, n.a.l. 495	s. XII in.	FR Transition (katalanische Not. und Quadratnot.)

Quelle	Datierung	Ritus
Montserrat		
Montserrat, BM, Ms. 822	s. XII in.	FR
Montserrat, BM, Ms. 794-I	s. XII in.	FR-CN (verbetas)
Montserrat, BM, Ms. 72	s. XII ex.	CN
Montserrat, BM, Ms. 73	s. XII ex.	FR
Barcelona, BC, M 1147	s. XII ex.	CN

AQITANISCHE NOTATION

Quelle	Datierung	Ritus
KATALONIEN		
Ripoll		
Barcelona, ACA, Ripoll 42	s. XI in. (1040, Mundó)	(add. aquitanische Not.)
Roda de Isábena		
Lléida, AC, Roda 14	s. XII med.	FR-CN
Lléida, AC, Roda 8	s. XII med.	FR
ARAGÓN		
Huesca		
Huesca, AC, Cód. 1	s. XI ex.	FR
Huesca, AC, Cód. 4	s. XII in.	FR
Huesca, AC, Cód. 2	s. XII med.	FR
Huesca, AHP, 12.030/36	s. XII ex.	FR
Sta. Cruz de la Serós (Jaca)		
Jaca, AM, s.s.	s. XII ex.	FR
San Juan de la Peña		
El Escorial, RB, Ms. L.III.3	s. XII ex.	FR
El Escorial, RB, Ms. L.III.4	s. XII ex.	FR
El Escorial, RB, Ms. Q.III.10	s. XII ex.	FR
Madrid, BN, Ms. 9719	s. XII ex.	FR
CASTILLA-LEÓN		
San Pedro de Valeránica		
Córdoba, AC, Cód. 1	s. X med. (953)	H (add. s. XI med.)
Santo Domingo de Silos		
Paris, BNF, n.a.l. 2171	s. XI med.	FR Transition (add.)
London, BL, Add. 30848	s. XI ex.	FR Transition
Salamanca, BU, Ms. 2637	s. XII ex.	FR
San Millán		
Madrid, RAH, Cód. 18	s. XI ex (1090)	FR. Transition
Madrid, RAH, Cód. 51	s. XII in.	FR
Madrid, RAH, Cód. 45	s. XII ex.	FR
Santiago, AC, Fragm. 1	s. XII in.	FR. Transition
Orense, AC, Fragm. 3	s. XII in.	FR. Transition
Sigüenza, AC, Fragm., s.s.	s. XII med.	FR
Burgo de Osma, AC, Ms. 94	s. XII ex.	FR

Quelle	Datierung	Ritus
NAVARRA		
Roncesvalles		
Roncesvalles, Museo Coleg., s.s.	s. XII ex.	FR
Pamplona		
Pamplona, AC, s.s.	s. XII ex.	FR
Fitero		
Pamplona, ARGN, K. 6	s. XII ex.–XIII	FR
TOLEDO		
Toledo, BC, 44-1	s. XI ex.	FR
Paris, BNF, n.a.l. 1871	s. XI ex.	FR
Toledo, BC, 44-2	s. XII in.	FR
PORTUGAL		
Coimbra (Cathedral)		
Coimbra, AU, IV-3ª S-Gav. 44-20)	s. XI med.	FR. Transition
Lissabon, IAN, Torre do Tombo, Fragm. Cx 20, nº 14	s. XII ex.–XIII in. (1172–1200)	FR
Braga		
Braga, AD, Fragm. 244	s. XII ex.	FR
Braga, AD, Fragm. 210	s. XII ex.	FR
Braga, AD, Fragm. 243	s. XII med.	FR
Santa Cruz de Coimbra		
Porto, BPM, Santa Cruz 76, nº general 350	s. XII ex.	FR
Porto, BPM, Santa Cruz 83, nº general 1134	s. XII ex.	FR
Aveiro		
Aveiro, AD, Fragm., s.s.	s. XII ex.	FR
Unbekannte Herkunft		
London BL, Add. 30849	s. XI ex.	FR

Zahl der Quellen: 88

Abkürzungen

ABEV= Arxiu i Biblioteca Episcopal, Vic

AC =Archivo Capitular, Córdoba, Santiago, Orense, Toledo, Lleída, Burgos usw.

ACA=Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona

AD=Arquivo Distrital, Braga

AHA= Arxiu Històric Arxidiocesà, Tarragona

AHP= Archivo Histórico Provincial, Huesca

AM= Archivo Monástico, Silos, Sta. Cruz de la Serós

ARGN= Archivo Real General de Navarra

AU=Arquivo Universitario, Coimbra

BC= Biblioteca de Catalunya, Barcelona

BGU=Biblioteca General Universitaria, Zaragoza, Salamanca

BL= British Library, London

BM =Biblioteca Monástica, Montserrat

BN= Biblioteca Nacional, Madrid, Lissabon

BNF= Bibliothèque National de France

BNL= Biblioteca Nacional de Lisboa

BPM= Biblioteca Publica Municipal, Oporto

BU= Biblioteca Universitaria

BXU=Biblioteca Xeneral Universitaria, Santiago de Compostela

IAN= Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, Lissabon

RAH= Real Academia de la Historia, Madrid

RB=Real Biblioteca, El Escorial

FR: Fränkisch-römischer Ritus

H: Westgotischer (Hispanischer) Ritus

CN: Katalano-narbonesischer Ritus

Transition* = Nachträge

KRITIČNE OPOMBE K TOPOGRAFIJI VIZIGOTSKE NOTACIJE

Povzetek

Topografija srednjeveških notacijskih sistemov na Iberskem polotoku ni združljiva z delitvijo na sever in arabski jug; bolj kot to odraža kompleksnost političnega dogajanja na celotnem polotoku, povezovanje med severom in jugom, kot tudi z drugimi centri karolinške države, zlasti s provincama Narbonne, Akvitanija, pa tudi z Burgundijo in Normandijo. Vse to tvori individualno in časovno razdrobljeno zgodovino posameznih centrov, in sicer tako v času vizigotske liturgije kot tudi v fazi, ko je bila izpeljana frankovsko-rimska reforma. Vizigotska notacija ni okamenel, ampak dinamičen sistem, ki se podobno kot jezikovni sistemi uresničuje tako v fizičnem kot tudi v socialnem in psihičnem kontekstu. To pomeni, da je pri obravnavi in interpretaciji notacijskih sistemov potrebno upoštevati dejansko zgodovino posamičnih centrov. Za razumevanje pomena posamičnih notacijskih znakov je odločilen njihov kontekst. K semiotični razlagi vizigotske notacije sodijo tudi primeri rabe nemvatskih znakov kot kazalcev za glose ali znakov kriptografske narave. Slednji predstavljajo od notacije neodvisen zaprt znakovni sistem. Vnosi melodičnih tvorb brez besedila ponovno odpirajo vprašanje avtonomije glasbe v srednjem veku.

DIE ANTIPHONEN DER UNITARISCHEN QUELLEN

ANETTE H. PAPP

Ferenc Liszt Musikakademie, Budapest

Izveček: Deset rokopisov (imenovanih »graduali«) iz 17. in 18. stol. priča o obstoju glasbe madžarskih unitaristov. Med drugim vključujejo 25 antifon, ki predstavljajo repertoarno glasbeno jedro te madžarske ločine. Antifone imajo madžarska besedila; manj kot polovica jih je nastala kot adaptacije gregorijanskih antifon, medtem ko so ostale zelo verjetno nove glasbene kreacije.

Ključne besede: madžarski unitaristi, unitariistično petje, madžarska zgodovina.

Abstract: Ten manuscript books (called "graduals") from the 17th and 18th century testify to the music of the Hungarian unitarians. Among others, they include 25 antiphons which may be considered as the core musical repertoire of this Hungarian denomination. The antiphons in question have Hungarian texts; less than a half of them came into being as adaptations of Gregorian antiphons, whereas the others appear to be new music creations.

Keywords: Hungarian unitarians, unitarian chant, Hungarian history.

Als nach dem Konzil von Trient in Ungarn die lateinische Gregorianik zurückgetreten war, entwickelte sich bei den ungarischen (lutherischen, reformierten und unitarischen) Protestanten eine neue, auf der Muttersprache basierende Art von Gesang. In Fortsetzung der mittelalterlichen Tradition wurden Hunderte von Melodien mit übersetzten ungarischen Texten versehen.¹ Diese neuen, muttersprachigen Melodien wurden gesammelt in handschriftlichen, sogenannten „Gradualbüchern“,² sowie in zwei gedruckten Chorbüchern, die in dieser Form im 16. und 17. Jahrhundert, in einigen Fällen sogar bis ins 18. Jahrhundert benutzt wurden.

Eine erste Untersuchung dieser Quellen erfolgte erst anfangs des 19. Jahrhunderts in

¹ Im Rahmen des neuen Gottesdienstes hat alles einen Platz erhalten, was der Reformationslehre nicht widersprach; so blieben zahlreiche Lieder des Messe- und Breviermaterials erhalten, als Stücke aus der Liturgie der mittelalterlichen Gottesdienste, die ins Ungarische übertragen wurden. Siehe ausführlicher bei Kálmán Csomasz Tóth, *Graduálok* [Gradualien], *Magyarország Zenetörténete* II, 1541–1868 [Ungarische Musikgeschichte II, 1541–1686], hrsg. von Kornél Bárdos, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, S. 202–205; Ilona Ferenczi, Die ungarische Gregorianik im 16. und 17. Jahrhundert, *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 32 (1989), S. 158–165.

² Obwohl die Protestanten ihre liturgischen Gesangbücher nur ab dem 17. Jahrhundert als Graduale bezeichnen, werden in der Sekundärliteratur all diese Sammlungen, die liturgische, ungarischsprachige Sätze enthalten, *Graduale* genannt. Siehe bei *Graduale Rádáy XVII*, hrsg. von Ilona Ferenczi, *Musicalia Danubiana* 16, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1997, S. 84.

der Literaturwissenschaft, der am Ende desselben Jahrhunderts die musikalische folgte.³ In den letzten Jahrzehnten schritt die Erforschung der muttersprachigen Gregorianik in Ungarn voran: bis heute stehen diese Quellen sozusagen im Mittelpunkt des musikwissenschaftlichen Interesses.⁴

Die unitarische, auch „antitrinitarisch“ genannte Kirche entstand in Siebenbürgen im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts.⁵ Ihr geistiger Vater war Ferenc Dávid (1510–79), der sich vom anfangs katholischen zum lutherischen Glauben wandte.⁶ Er faßte aber auch Zweifel an dessen Abendmahlslehre und an der Lehre von der Dreieinigkeit der göttlichen Personen.⁷ 1564 veröffentlichte er eine Schrift, in der er die Singularität, die Einzelhaftigkeit derselben vertrat. Diese neue Lehre fand in Siebenbürgen rasche Verbreitung, die verstärkt wurde durch die Unterstützung von Zsigmond János, dem damaligen Fürst, der alsbald die neue Lehre annahm, sodaß nach wenigen Jahren zahlreiche Geistliche und ganze Gemeinden sich hinter die „Dávidischen“ (unitarischen) Gedanken stellten.⁸ Allerdings nahm die große Blütezeit dieser neuen Lehre mit dem Tod von Zsigmond János (1571) ein rasches Ende. Der neue Fürst, István Somlyai Báthory (1533–86) begann sofort und machtvoll die unitarische Kirche zurückzudrängen.⁹ Dank seiner „Arbeit“ stellten die mächtigen Adelsfamilien ihre finanziellen und ideellen Hilfen ein, sodaß die Mitgliedzahl der neuen Kirche bald auf die Hälfte zusammenschumpfte.¹⁰ Da die unitarische Kirche die eigenständigen Persönlichkeiten Jesu und des Heiligen Geistes nicht anerkennt, also die von der christlichen Kirche verkündete Trinität abstreitet, löste sie sich demzufolge aus der Organisation der protestantischen Kirchen. Die handschriftlichen unitarischen Gradualbücher zeigen aber, daß man – wie auch die lutherische und die reformierte Kirche – versuchte, die aus dem Mittelalter geerbte und

³ Siehe ausführlicher bei Ferenczi, op. cit., S. 5–8, 15.

⁴ Die Aktivität dieser Arbeit präsentiert sich in Gattungs-Analysen, Facsimile-Ausgaben, zusammenfassenden Untersuchungen sowie in Auseinandersetzung mit praktischen Anwendungsfragen.

⁵ Siehe ausführlicher: Jenő Zoványi, *A magyarországi protestantizmus 1565-től 1600-ig* [Der ungarische Protestantismus von 1565 bis 1600], Budapest, Akad. Kiadó, 1977, S. 11–56.

⁶ Eine Zusammensaffung über Dávid Ferenc siehe bei Ferenc Kanyaró, Dávid Ferencz, *Keresztény Magvető* 40 (1906), S. 1–16; Béla Varga, *Dávid Ferenc és az unitárius vallás* [Ferenc David und die unitarische Religion], Budapest, Unitárius Egyház, 1979; János Szász, *Dávid Ferenc*, Budapest, Magyarországi Unitárius Egyház, 1982.

⁷ Mihály Balázs, Dávid Ferenc nézeteinek összefoglalását és az erdélyi antitrinitarizmus kezdetéről bővebben lásd, *Az erdélyi antitrinitarizmus az 1560-as évek végén* [Der Antitrinitarismus in Siebenbürgen am Ende der 1560-er Jahre], *Humanizmus és Reformáció* 14, Budapest, 1988; Antal Pirmát, *Die Ideologie der Siebenbürger Antitrinitarier in den 1570er Jahren*, Budapest, Akad. Kiadó, 1961.

⁸ Die unitarische Kirche fand schnell Zulauf im Donau-Theiß Gebiet, im Süd-Baranya-Bereich in Transdanubien sowie im königlichen Ungarn.

⁹ Es standen folgende Mittel dafür zur Verfügung: 1. „Censura“; Zensur bedeutete in diesem Fall, daß die unitarische Kirche keine Werbung ausüben durfte; die Kirche und Schule in Gyulafehérvár wurde ihr genommen. 2. Im Jahre 1576 beschloß das Parlament, daß die unitarische Kirche nur in Kolozsvár und in Torda Konzil halten dürfe. 3. 1577 wurde beschlossen, daß Dávids Tätigkeit nur unter seinen Leuten erlaubt sei. Jegliche Missionsarbeit wurde verboten. Siehe ausführlicher bei János Szász, *Dávid Ferenc*, S. 9–10; Jenő Zoványi, op. cit., S. 101–137.

¹⁰ Die heutige unitarische Kirche hat in Siebenbürgen ungefähr hundert Gemeinden.

ins Ungarische übersetzte Tradition in der eigenen Liturgie weiter zu pflegen, obwohl das eigene Repertoire bescheidener war als dasjenige der anderen Konfessionen.

Wegen der Anzahl und der spannenden Ergebnisse waren meine Untersuchungen der ungarischen Gradualbücher zunächst auf die Antiphonen der wichtigsten ungarischen lutherischen und reformierten Quellen gerichtet.¹¹ Die Frage, die ich in meiner Doktorarbeit¹² zu beantworten versuchte, ist die, wie sich das aus ungefähr achthundert Stücken bestehende neue Antiphonen-Repertoire zur mittelalterlichen ungarischen Tradition verhält.¹³ Sind diese neuen Stücke einfach nur Kopien (getreue Übersetzungen), oder sind sie selbständige Neuschöpfungen? In meiner Arbeit stellte ich zehn Kategorien fest, und unterschied zunächst:

- a. auf mittelalterlichen ungarischen Vorbildern basierende Stücke (getreue Übertragungen oder Übertragungen mit kleinen Änderungen);
- b. mit großer Freiheit benutzte Gesänge (freie Variationen, Ausschnitte, Tonänderungen, neue Text-Musik Verbindungen, Neutextierungen und Paraphrasen, Gattungswechsel);
- c. nach gregorianischen Mustern verfasste selbständige Kompositionen (Neukompositionen über Perikoptexte oder selbständige Schöpfungen).

Nach dieser ersten Untersuchung ist festzustellen, daß es ein gemeinsames protestantisches Erbe gegeben hat – obwohl die Unterschiede der Konfessionen berücksichtigt werden müssen –, das in festem Zusammenhang mit den zentralen ungarischen Ritus-Quellen (Strigonium) und deren Antiphonen steht.¹⁴

In diesem Jahr setzte ich meine Untersuchungen an den unitarischen Quellen und deren Antiphonen fort. Ich versuchte nun die folgende Frage zu beantworten: kann man in den unitarischen Quellen Kompositionen finden, die mit dem altprotestantischen Material identisch oder eng verwandt sind – oder hat die unitarische Kirche einen völlig selbständigen Weg beschritten? Können wir – wie in den lutherischen und reformierten Quellen – bestimmte Kategorien feststellen, wie:

- a. auf ungarischen oder anderen mittelalterlichen Vorbildern basierende Stücke;
- b. mit großer Freiheit behandelte Gesänge (freie Variationen, Ausschnitte, Tonänderungen usw.);
- c. nach gregorianischen Mustern verfasste freie Neukompositionen?

¹¹ Das Hauptmaterial der Gradualien gehört zu den Stundengebeten, nur wenige Sätze gehören zur Messe. Die drei wichtigsten Gattungen sind Hymnen, Psalmen und Antiphonen. Die reichhaltigste Gattung ist die der Antiphonen.

¹² Anette Papp, *A graduál-antifónák középkori kapcsolatai* [Die ungarische Gradual-Antiphonen und ihre Verbindungen mit den mittelalterlichen Melodien], Budapest, 2008 (CD Ausgabe).

¹³ Siehe ausführlicher: Anette Papp, *A graduál-antifónák középkori kapcsolatai*, [Die ungarische Gradual-Antiphonen und ihre Verbindungen mit den mittelalterlichen Melodien], *Egyházzenei füzetek* [Kirchenmusikalische Hefte] 1/11, Budapest, A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyházzenei Tanszéke és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2001.

¹⁴ Das bedeutet natürlich keineswegs, dass bei einzelnen Gesängen überhaupt kein, in heimischen oder ausländischen Quellen belegtes Modell verwendet wurde. Zusammenfassend ist es jedoch festzustellen, dass das Antiphonenrepertoire der ungarischen lutherischen und reformierten Gradualbücher überwiegend auf ungarische mittelalterliche Vorbilder, darunter auf das Material der Quellen der zentralen ungarischen (Graner) Überlieferung zurückblickt.

Es sind uns heute über zehn handschriftliche Gradual-Quellen bekannt (davon drei nur als Fragment), die in unitarischem Gebrauch waren.¹⁵ In fünf von diesen¹⁶ habe ich die Antiphonen untersucht. Die Untersuchung zeigt es deutlich, dass die Quellen – vollständig oder fragmentarisch – fünfundzwanzig Antiphonen enthalten, die man als „unitarisches Repertoire“ bezeichnen kann (s. Tabelle 1).¹⁷

Tabelle 1

Anfangszeile ¹⁸	Liturgische Bestimmung	Ton	In anderen protestantischen Quellen ¹⁹	Bibelstellen	Lateinische Vorbilder ²⁰
Úgy szereté az Isten e világot	Ann/a1	1.	–	Joh 3, 16	<i>Si deus dilexit mundum</i> ²¹

¹⁵ Csonka Antiphonale, Stoll Nr. 143 (*A magyar kézirtos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1565–1840)*, hrsg. von Béla Stoll, Budapest, 1963; zweite, verbreitete Ausgabe (1542–1840), Budapest, 2002), Komjátszegi Graduál, Stoll Nr. 137, Unitárius („Felvinci“) Graduál, Stoll Nr. 138, Graduale Sacrum, Stoll Nr. 140, Erdélyi Graduál-töredék, Stoll Nr. 144, Fitosváraljai Graduál, Stoll Nr. 208, Székelykeresztúri passionális, Stoll Nr. 286, Homoródalmási Kovács János graduálja, Stoll Nr. 1068, Bölöni Graduál, Stoll Nr. 1043 (die beiden letztgenannten gelten heute als verschollen; zuletzt wurden sie erwähnt in: Lőfi Ödön, Adatok a bölöni unitárius egyházközség történetéhez [Angaben zur Geschichte der Gemeinde der unitarischen Kirche in Bölön], *Keresztény Magvető* (1930), S. 109), Szabédi Graduál (Sammlung von Péter Hoppál; Übersicht des Materials in Péter Hoppál, *A Szabédi Graduál (1632)* [Gradual von Szabéd (1632)], *Magyar Zene* 2006/I, S. 39–52; Mikrofilmaufnahme: Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, unter Nr. 11658/2001-5). Laut Ferenczis Verzeichnis (siehe Ferenczi, *Graduale Ráday XVII*, S. 84) werden heute einunddreißig Manuskripte und gedruckte Materialien (Gradualien oder Gesangbücher mit Gradualcharakter) aus dem 16–17. Jh. registriert, die im lutherischen und reformierten Gebrauch waren, die entweder eine Ganz- oder eine Teilliturgie, oder auch nur bruchweise zum Gradualmaterial gehörende Sätze enthalten. Anhand der literarischen Angaben vermehrt sich diese Zahl beträchtlich.

¹⁶ Csonka Antiphonale, Komjátszegi Graduál, Unitárius („Felvinci“) Graduál, Graduale Sacrum, Szabédi Graduál.

¹⁷ Dieses Repertoire ist wesentlich kleiner als dasjenige der anderen Konfessionen: im Verhältnis zu den mittelalterlichen Quellen wurde die Zahl der Antiphonen im protestantischen Repertoire beträchtlich reduziert (in protestantischen Quellen gibt es 62 bis 274 Antiphonen). Dieser Unterschied ist neben Weglassung einzelner Horen auch mit einer verminderten Zahl der Feste zu erklären.

¹⁸ Bei der Umschreibung von den Sätzen der protestantischen Quellen habe ich die gemischte Schreibweise der Texte der heute geltenden Rechtschreibung entsprechend normalisiert.

¹⁹ Quellenabkürzungen: *Ba* = Graduale Batthyány, Anfang des XVII. Jahrhunderts (das Original in der Batthyány-Bibliothek zu Karlsburg; moderne Ausgabe in *Graduale Ráday*, hrsg. von Ilona Ferenczi, s. Anm. 2); *Ep* = Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635 (das Original in Handschriftenarchiv der Landesbibliothek Széchény, Fol. Hung. 2153; moderne Ausgabe: *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis*, hrsg. von Ilona Ferenczi, *Musicalia Danubiana* 9, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1988); *ÖG* = Öreg Graduál [Altes Graduale], gedruckt in 1636 (hrsg. von Geleji Katona István, Landesbibliothek Széchény, RMK I 658, RMNy 1643); *Spá* = Spáczay Graduál, Anfang des XVII. Jahrhunderts (Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára [Bibliothek des reformierten Kollegiums zu Debrecen] R 505).

²⁰ Die neuen Text-Musik-Verbindungen kursiv geschrieben.

²¹ Im Cantus-Index (<http://publish.uwo.ca/~cantus/>) lediglich eine Angabe: Quelle: E-Tc 44.1, liturgische Zeit: Dom. Pent., ohne Modusangabe.

Anfangszeile	Liturgische Bestimmung	Ton	In anderen protestantischen Quellen	Bibelstellen	Lateinische Vorbilder
Moyses azt mondja az Izrael Fiainak	Ann/a2	2.	–	Apg 7, 37	–
A'kiről szólt Moyses, arról az Atya	Ann/a3	3.	–	Mt 17, 5	<i>Adhuc eo loquente ecce nubes</i> ²²
Úgy mond Jézus: ha megmaradánodok	Ann/a4	4.	–	Joh 8, 31	<i>Si vos manseritis in sermone</i> ²³
A Krisztus azt mondja: én vagyok a feltámadás	Ann/a5	5.	–	Joh 11, 25–26	<i>Ego sum resurrectio et vita</i> ²⁴
Úgy mond Jézus: én vagyok az Út és igazság	Ann/a6	6.	–	Joh 14, 6	<i>Ego sum via veritas et vita</i> ²⁵
Ez az örök élet: hogy megismerjenek téged	Ann/a7	7.	–	Joh 17, 3	–
Bizonyos beszéd ez, és méltó arra	Ann/a8	8.	–	1Tim 1, 15	<i>Fidelis sermo et omni</i> ²⁶
A bűnnek zsoldja a halál	Ann/a9	2.	ÖG, Spá	Röm 6, 23	–
Minden, a'ki felmagasztalja magát, megaláztatik	Ann/a10	3.	ÖG, Spá, Ep	Lk 18, 14	<i>Omnis qui se exaltat</i> ²⁷
Az Úr jő ki, mint Óriás	Adv/a1	1.	ÖG, Spá, Ep	Jes 42, 13	–
Megesküdött az Úr Dávidnak	Nat/a1	3.	–	(Ps 110, 1)	–

²² Liturgische Bestimmung: Transfig. Dom. Die Moduszahl ist in den mittelalterlichen Quellen unterschiedlich: es gibt Varianten im 3., 5., 6. Modus, keine ist jedoch mit der unitarischen Melodie identisch.

²³ Liturgische Bestimmung: Qu/H1/f5 oder f5 post Cineres. Das Stück steht in sämtlichen Quellen im 7. Modus.

²⁴ Liturgische Bestimmung: pro Defunct. Das Stück steht in sämtlichen Quellen im 2. Modus.

²⁵ Liturgische Bestimmung: Philippi et Jacobi. Unterschiedliche Modusangabe in den mittelalterlichen Handschriften: es gibt Varianten im 6., 7., 8. Modus, keine ist jedoch mit der unitarischen Melodie identisch.

²⁶ Liturgische Bestimmung: Mariae Magd. Unterschiedliche Modusangabe in den mittelalterlichen Handschriften: es gibt Varianten sowohl im 1., als auch 2. Modus. Die unitarische Antiphon verwendet lediglich die erste Hälfte des mittelalterlichen Textes.

²⁷ Liturgische Bestimmung: Trin/D17. Meistens im 1. Modus, es finden sich jedoch auch Varianten im 8., bzw. 5. Modus.

Anfangszeile	Liturgische Bestimmung	Ton	In anderen protestantischen Quellen	Bibelstellen	Lateinische Vorbilder
Hirtelenséggel lőn a hírmondó Angyallal	Nat/a2	7.	–	Lk 2, 13–14	Facta est cum angelo
Szülé az ő Fiát, első szülöttét, és pólya ruhában	Nat/a3	4.	–	Lk 2, 7	–
Ha embereknek és Angyaloknak nyelvén szólnék	Qu/a1	5.	ÖG, Spá, Ep, Ba	1Kor 13, 1	–
Írván vagyon: nem csak kenyérral él az ember	Qu/a2	1.	ÖG, Spá, Ep	Mt 4, 4	Non in solo pane
Zsidóknak Júdás ilyen jegyet ada mondván	Qu/H6/f6	1.	ÖG, Spá, Ep, Ba	Mt 26, 48	Traditor autem
Miképpen Jónás volt három napon és három éjjel	Qu/H6/S	2.	ÖG 465	Mt 12, 40	<i>Sicut Jonas in ventre</i> ²⁸
A' Krisztus megholt a' mi bűneinkért	Pasc/a1	1.	ÖG, Spá	1Kor 15, 3–4	<i>Christus mortuus est propter</i> ²⁹
Az Istennek Angyala leszálla a mennyégből, járulván a koporsóhoz	Pasc/a2	8.	ÖG, Spá, Ep, Ba	Mt 28, 2	Angelus autem Domini
Bizony, bizony mondom ti néktek, ha ki megtartandja az én beszédemet	Pasc/a3	5.	ÖG, Spá, Ep	Joh 8, 51	<i>Amen amen dico vobis si quis</i> ³⁰
Feltámadván a Krisztus megjelenék	Asc/a	6.	ÖG, Spá, Ep, HG, Ba	Lk 24, 36	Pax vobis
Femnéne a Krisztus Mennyországban	Asc/a	6.	–	–	–
Mikor bételjesedett volna az ötvenedik nap	Pent/a1	3.	ÖG, Spá, Ep, Ba	Apg 2, 1	Dum compleretur

²⁸ Liturgische Bestimmung: Qu/H1/f4. Modus: 4.

²⁹ Liturgische Bestimmung: In tempore Paschae oder Sabb. p. Oct. Pasch. Modus: 1.

³⁰ Liturgische Bestimmung: Qu/D5. Modus: 1.

Anfangszeile	Liturgische Bestimmung	Ton	In anderen protestantischen Quellen	Bibelstellen	Lateinische Vorbilder
Szólnak vala különb különb nyelveken	Pent/a2	7.	ÖG, Spá, Ep, Ba	Apg 2, 11	Loquebantur variis

Nach dem jetzigen Stand der Untersuchung von 25 Antiphonen sind lediglich 12 nur in unitarischen Quellen zu finden.³¹ Mehr als die Hälfte der 25 Kompositionen, nämlich 13, finden sich auch in anderen protestantischen Quellen, von denen aber nur 6 als „gesamtprotestantisch“ bezeichnet werden können.³² Im Vergleich mit dem gesamtprotestantischen Repertoire bemerkt man, daß sich die Texte sehr eng am unveränderten Bibeltext orientieren, es fehlen die kürzeren oder längeren erklärenden Texteschübe oder neutestamentliche Kontexte, wie sie sich so häufig in den anderen protestantischen Quellen finden. Andererseits sind die unitarischen Antiphonen vielmehr unabhängige Kompositionen, von denen nur wenige konkrete lateinische Vorbilder haben.

In einer früheren Arbeit³³ stellte ich eine Statistik über den Zusammenhang der lutherischen und reformierten Antiphonen mit dem gregorianischen Repertoire auf (s. Tabelle 2):

1. Gesänge mit konkreten nachweisbaren lateinischen Vorbildern;
2. Gesänge, die das mittelalterliche Repertoire mit größerer Freiheit behandeln;
3. Gesänge, die auf kein konkretes Vorbild zurückzuführen sind, d. h. lediglich Melodie-Muster verwenden.

Tabelle 2

Mit gregorianischem Vorbild	Übersetzung	10,6%	69%
	Variante	39,2%	
	Kontrafaktur	15,3%	
	Ausschnitt	3,9%	
Mit größerer Freiheit behandelte Vorbilder	Gattungs-Änderung	0,4%	15,9%
	Tonart-Änderung	1,6%	
	Freie Variationen	5,2%	
	Neue Text-Melodie-Kombination	8,7%	
Ohne gregorianisches Vorbild	Selbständig	15,2	15,1%

Die genauen in Prozent aufgeführten Angaben lassen erkennen, daß die Antiphonen in den lutherischen und reformierten Quellen zumeist mittelalterliche Vorbilder besitzen; textliche und musikalische Erweiterungen sind nur selten zu finden.

³¹ Natürlich ist es möglich, dass das Muster in weiteren, bisher nicht berücksichtigten Quellen zu finden sein wird.

³² Diese Stücke sind fett geschrieben.

³³ Anette Papp, *A graduál-antifónák középkori kapcsolatai, Socia exultatione. A Rajeczky Benjamin születésének 100. évfordulóján tartott tudományos ülészak előadásai*, Budapest, MTA-LFZE Egyházzenei Intézet, 2003, S. 135–151.

Dagegen bieten die Antiphonen in den unitarischen Quellen folgendes Bild (s. Tabelle 3):

Tabelle 3

Mit erkennbarem gregorianischem Vorbild	Variante	28%
Mit großer Freiheit	Neue Text-Melodie-Kombination	40%
Ohne gregorianisches Vorbild	Selbständige Neuschöpfungen	32%

Die unitarischen Quellen weisen also im Gegensatz zu den anderen protestantischen Quellen eine größere Selbständigkeit auf: mehr als 50% der Antiphonen sind Neuschöpfungen oder mit großer Freiheit behandelte Stücke. Es entstehen neue, oder teilweise im Mittelalter noch unbekannte Texte sowie neue, vom gregorianischen Stil inspirierte Melodien. Bei manchen Melodien hätte man ein gregorianisches Vorbild vermuten können. Es stehen uns jedoch keine konkreten Nachweise, lediglich Stilmuster oder Stilmodelle zur Verfügung. Die Melodieschöpfer lehnen sich an den gregorianischen Stil an, schaffen aber in Wirklichkeit freie Stücke für die eigene neue Liturgie.

Zum Beispiel steht hier die dem Prinzip der „series tonorum“ folgende Antiphonen-Gruppe der Zeit „per annum“ (s. Beispiele 1–8).³⁴ Diese Reihe besteht aus Neuschöpfungen und neuen Text-Melodie Kombinationen. Die unitarischen Stücke sind mit keiner der in ungarischen Quellen nachweisbaren Serien identisch.

Beispiel 1³⁵

Úgy sze-re - té az Is - ten e vi - lá - got, hogy az ő e - gyet - len egy Fi - át é - ret -
 tünk ad - ná - ja, hogy min - den, va - la - ki hi - szen ő - ben - ne, el ne vesz - szen,
 ha - nem ő - rök é - le - te lé - gyen.

(Sic enim dilexit Deus mundum ut Filium suum unigenitum daret ut omnis qui credit in eum non pereat sed habeat vitam aeternam.)

³⁴ Überschrift: Felvinci, Csonka, Komjátszegi, Szabédi: „Sequntur Antiphonae in singulos septimanae dies distinctae ac ordine in diluculari sacro canendae“; GrSacr: „Sequntur Antiphonae universales, Diebus Dominicis annuatim cum suis Psalmis decanendae.“

³⁵ Felvinci Gr: f. 20; Komjátszegi Gr.: f. 16; Csonka Gr.: ohne Seitenzahl; GrSacr.: f. 20; Szabédi Gr.: f. 49.

Beispiel 2³⁶

Moj-zes azt mond-ja az Iz-ra-el fi-a-i-nak: Pró-fé-tát tá-maszt még ti-
nék-tek az Úr, U-ra-tok Is-ten-tek, mint én-ge-met, a ti a-tyá-tok fi-a-i
kö-zül, azt hall-gas-sá-tok.

(Hic est Moses qui dixit filiis Israhel prophetam vobis suscitabit Deus de fratribus vestris tamquam me.)

Beispiel 3³⁷

Az ki-ről szólt Moj-zes, ar-ról az A-tya Úr Is-ten fé-nyes köd-ből i-lyen bi-
zony-sá-got tőn: Ez az én sze-re-tő Fi-am, ki-ben Én-né-kem ked-vem tölt,
ő-tet hall-gas-sá-tok.

(Adhuc eo loquente ecce nubes lucida obumbravit eos et ecce vox de nube dicens hic est Filius meus dilectus in quo mihi bene conplacuit ipsum audite.)

³⁶ Felvinci Gr.: f. 21–22; Komjátszegi Gr.: f. 17–18; Csonka Gr.: ohne Seitenzahl; GrSacr.: f. 21; Szabédi Gr.: f. 50.

³⁷ Felvinci Gr.: f. 23; Komjátszegi Gr.: f. 19; Csonka Gr.: ohne Seitenzahl; GrSacr.: f. 23; Szabédi Gr.: f. 50.

Beispiel 4³⁸

Úgy mond Jé-zus: ha meg - ma - ra - dan - do - tok az én be - szé - dim - ben, bi - zony -
nyal én ta - nít - vá - nyim lész - tek, és meg - is - me - ri - tek a bi - zony - sá - got, és a
bi - zony - ság ti - te - ket meg - sza - ba - dít.

(Dicebat ergo Iesus ad eos qui crediderunt ei Iudaeos si vos manseritis in sermone meo vere discipuli mei eritis et cognoscetis veritatem et veritas liberabit vos.)

Beispiel 5³⁹

A Krisz-tus azt mond-ja: Én va- gyok a fel-tá- ma-dás és az é- let; a-ki
hi- szen én- ben- nem, még ha meg- ha- land is él; min- den pe- dig, va- la- ki
hi- szen én - ben - nem, so- ha ö- rök- ké meg nem hal.

(Dixit ei Iesus ego sum resurrectio et vita qui credit in me et si mortuus fuerit vivet.)

³⁸ Felvinci Gr.: f. 24; Komjátszegi Gr.: f. 21; Csonka Gr.: ohne Seitenzahl; GrSacr.: f. 24; Szabédi Gr.: f. 51.

³⁹ Felvinci Gr.: f. 25–26; Komjátszegi Gr.: f. 23; Csonka Gr.: ohne Seitenzahl; GrSacr.: f. 25; Szabédi Gr.: f. 51.

Beispiel 6⁴⁰



Úgy mond Jé - zus: én va - gyok az út és a bi - zony - ság, és az é - let: sen - ki
nem me - gyen A - tyám - hoz, ha - nem csak én - ál - ta - lam.

(Dicit ei Iesus ego sum via et veritas et vita nemo venit ad Patrem nisi per me.)

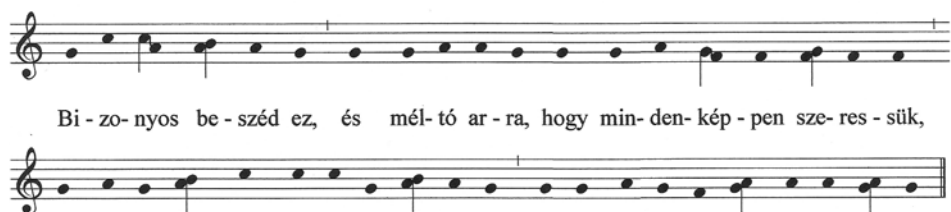
Beispiel 7⁴¹



Ez az ö - rök é - let, hogy meg - is - mer - je - nek té - ge - det, csak egy bi - zony
Is - tent, és a - kit te el - kül - döt - tél, a Jé - zus Krisz - tust.

(Haec est autem vita aeterna ut cognoscant te solum verum Deum et quem misisti Iesum Christum.)

Beispiel 8⁴²



Bi - zo - nyos be - széd ez, és méltó ar - ra, hogy min - den - kép - pen sze - res - sük,
hogy a Jé - zus Krisz - tus e vi - lág - ra jött a bű - nő - sö - ket üd - vö - zít - te - ni.

(Fidelis sermo et omni acceptione dignus quia Christus Iesus venit in mundum peccatores salvos facere.)

⁴⁰ Felvinci Gr.: f. 26; Komjászegi Gr.: f. 24; Csonka Gr.: ohne Seitenzahl; GrSacr.: f. 26; Szabédi Gr.: f. 52.

⁴¹ Felvinci Gr.: f. 28–29; Komjászegi Gr.: f. 26; Csonka Gr.: ohne Seitenzahl; GrSacr.: f. 28; Szabédi Gr.: f. 52.

⁴² Felvinci Gr.: f. 30; Komjászegi Gr.: f. 27; Csonka Gr.: ohne Seitenzahl; GrSacr.: f. 29; Szabédi Gr.: f. 52.

Beispiel 9⁴³

Hir - te - len - ség - gel jön a hír - mon - dó An - gyal - lal meny - nye - i se - reg

Fa - cta est cum an - ge - lo mul - ti - tu -

- nek so - ka - sá - ga, kik di - csé - rik va - la az Is - tent

do cae - le - stis ex - er - ci - tus lau - dan - ti - um et di - cen - ti - um

és mond - nak va - la: Di - cső - ség ma - gas - ság - ban Is - ten - nek; e

glo - ri - a in ex - cel - sis De - o et in ter - ra pax ho -

föl - dön bé - kes - ség, em - be - rek - ben jó a - ka - rat.

mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis al - le - lu - ja al - le - lu - ja.

Unter den Stücken mit nachweisbarem gregorianischem Vorbild gibt es keine mit genauer Übersetzung. Es gibt also im unitarischen Antiphonenrepertoire keine Stücke, die die mittelalterlichen Modell-Vorbilder melodisch genau befolgen, auch wenn man das lateinische und ungarische Stück melodisch und textlich eindeutig nebeneinander stellen kann: die ungarischen Adaptionen sind meistens gekürzt oder eben erweitert.

⁴³ Felvinci Gr: f. 42–43; Komjátszegi Gr: f. 39–40; GrSacr.: f. 41; Szabédi Gr.: f. 55. Die lateinische Antiphon: *Antiphonen*, hrsg. von László Dobszay, Janka Szendrei, *Monumenta Monodica Medii Aevi V*, Kassel, Bärenreiter, 1999, nr. 7168.

Zum Beispiel: Das Stück *Hirtelenséggel jön* (s. Beispiel 9, S. 90) existiert nur in unitarischen Quellen, die anderen protestantischen Quellen kennen es nicht. Im Verhältnis zu der mittelalterlichen Antiphon ist die unitarische Melodie freier, scheint selbständig zu sein, obwohl man dennoch nicht ausschließen kann, daß sie auf ein anderes ungarisches oder ausländisches Vorbild zurückzuführen ist.⁴⁴

Wie schon anfangs erwähnt: die Blütezeit der siebenbürgischen Unitarier umfaßte etwa 20 Jahre und es ist anzunehmen, daß ihr muttersprachiges Repertoire in dieser Zeitspanne entstanden ist.⁴⁵ Trotz der fortwährenden Kämpfe – oder vielleicht gerade deswegen – wurde es länger und sorgfältiger gepflegt als das Melodiegut der anderen Protestanten: es bestand bis weit ins 18. Jahrhundert.⁴⁶

Als Ergebnis ist es nun festzustellen, daß die unitarische Kirche ein muttersprachiges gregorianisches Repertoire von eigenem Wert besitzt.

⁴⁴ In den von mir untersuchten (polnischen, deutschen, Franziskaner) Quellen habe ich keine Variante gefunden, die als näheres Muster der unitarischen Melodie in Frage käme.

⁴⁵ Unitarische Gradualquellen sind uns heute zwar erst aus dem 17. Jh. bekannt, trotzdem vertrete ich die Meinung, dass die Entstehung des unitarischen (wie auch reformierten-lutherischen) Repertoires im 16. Jh. erfolgte. (Mehr über die Zusammenstellung des reformierten-lutherischen Grundrepertoires siehe bei László Dobszay, *A magyar graduál-irodalom első emléke, Magyar könyvszemle* 98 (1982), S. 100–112.)

⁴⁶ Die gedruckten Gesangbücher – zwar ohne Noten – überlieferten die Antiphonen-Texte unverändert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Am längsten konnte sich wahrscheinlich das „Passio-Singen“ erhalten. Péter Hoppál, ein junger ungarischer Forscher, konnte noch 2002 in Siebenbürgen eine Aufnahme mit einem alten „Kantor“ machen; es gelang ihm, dessen Kindheitserinnerungen zu beleben und mit einer kleinen Hilfe die musikalische Formeln dieses Singens wieder hervorzurufen.

ANTIFONE UNITARISTIČNIH VIROV

Povzetek

Madžarska unitaristična cerkev je doživela razcvet v Transilvaniji v času vladanja Jánoša Zsigmonda (1559–1571). Unitaristi niso sprejeli nauka o Jezusu kot božjem sinu, niti niso priznavali sv. Duha kot tretje božje osebe, zaradi česar so se zgodaj ločili od protestantov. Kljub temu so madžarski unitaristi (kot tudi kalvinisti in protestanti) skušali obdržati gregorijanski koral, in sicer z besedili, prevedenimi v madžarščino. Kot so pokazale že opravljene raziskave, je bil repertoar protestantskih in kalvinističnih antifon povezan s srednjeveškim gregorijanskim izročilom, kot je obstajalo na Madžarskem. Drugače je z antifonami v unitarističnih virih. Vsega skupaj se je ohranilo deset unitarističnih rokopisov (iz 17. in 18. stol.), imenovanih običajno kar »graduali«. V teh je 25 antifon z madžarskimi besedili, in te je mogoče obravnavati kot unitaristični repertoar. 13 od teh antifon je prisotno tudi v protestantskih pesmaricah. Nekatere unitaristične antifone so narejene po gregorijanskih predlogah, vendar je v primerjavi s protestantskim unitaristični repertoar bolj samostojen. Za več kot polovico antifon ni bili mogoče najti predlog in te antifone so bile v svojem času zelo verjetno novonastala dela.

PEREGRINI PRO CHRISTO: THE IRISH CHURCH IN MIEVEAL EUROPE AS REFLECTED IN LITURGICAL SOURCES FOR THE VENERATION OF ITS MISSIONARY SAINTS

ANN BUCKLEY

National University of Ireland, Maynooth

Izveček: *Irski svetniki, med katerimi so bile mnoge pomembne osebnosti evropske cerkvene in kulturne zgodovine, imajo pomembno vlogo v evropskih liturgičnih rokopisih. Kot kaže še potekajoča raziskava, so prisotni v več kot 300 srednjeveških rokopisih iz domala vseh evropskih dežel. V mnogih primerih so se godovi irskih svetnikov praznovali z novimi, določenim svetnikom namenjenimi oficiji; kolikor je znano doslej, vsebujejo ti več kot 150 proprijskih spevov.*

Ključne besede: *irska zgodovina, irski svetniki, srednjeveška liturgija.*

Abstract: *The Irish saints, many of whom were important figures in continental-European ecclesiastical and cultural history, figure prominently in European liturgical manuscripts. According to a research (still in progress), they make their appearance in more than 300 medieval manuscripts from nearly all the European countries. In many cases, the feasts of the Irish saints were celebrated by proper newly composed offices, which include, as far as is known, more than 150 proper chants.*

Keywords: *Irish history, Irish saints, medieval liturgy.*

Introduction

In spite of extensive publication on the medieval cults of Irish saints, the topic of their veneration in the liturgies of Mass and Office has received relatively little attention. A systematic account is timely, on several counts: 1) to provide complementary material for existing work on hagiography; 2) to identify sources with music notation; and 3) to examine the chant and texts for Irish saints within an international framework of reference. Before proceeding to the detail, it may be helpful to provide a brief historical overview.

The Irish church in medieval Europe

An isolationist view of Ireland, and hence of the Irish church, has for too long been a severely limiting factor in medieval Irish studies. Owing to the linguistic distinctiveness of Irish vernacular documents, much has been made of a notional “Celtic Church” which, it has often been assumed, would have had more in common with other Celtic-speaking Christians, e.g., in Wales, Scotland and Brittany, than with those elsewhere. Matters have

been further exacerbated by the twin handicaps of romanticism and nationalist politics in Ireland of the nineteenth and early twentieth centuries.

The situation has not been helped either by attitudes from outside of the country. Because of its geographical position on the perimeter of north-west Europe, many local customs and traditions survived for longer in Ireland, and indeed were able to develop in a relatively autonomous way, only because of their greater distance from centralising political/ecclesiastical dynamics. While being unrepresentative of the whole, various foreign commentators nonetheless tended to report on the distinctively local features of Irish Christianity which most struck them, rather than on what was familiar to their eyes and ears. Examples include the form of tonsure worn by monks of the early Irish church; disagreement over the calculation of the date of Easter; certain local liturgical practices; and a range of criticisms reflecting the Irish resistance to full alignment with Roman administration until the 12th century.¹

On the contrary, while having certain of its own distinctive customs, the Irish church was deeply connected with international Christianity from its earliest days. St Patrick (d. c. 491), although not the first Irish Christian missionary, was the first major figure in the period of conversion, hence his sobriquet, “Apostle of Ireland”. He hailed from western Britain, and was educated in Gaul. Gallican influence is one of the chief (though not exclusive) markers of early Irish liturgy, including hymnody.

The missionary activities of the early Irish church are another testimony to its engagement with the wider world, not only in neighbouring Britain but also continental Europe. Beginning in the late sixth and early seventh centuries, just some one hundred years after the death of St Patrick, monastic schools were developing in centres such as Bangor, Derry, Clonmacnois, Clonard, Durrow, Glendalough and Kells. These not only served local Irish people but also drew students from abroad, especially to monastic cities such as Bangor (founded by St Comgall, c. 516–c. 601), Clonard (founded by St Finian, d. 549) and Clonmacnois (founded by St Ciaran, c. 512–c. 545), which were major centres of learning. Indeed, an entire community of Anglo-Saxon monks settled in Co. Mayo among whom, for a time, was Willibrord (658–739), originally from Northumbria and founder of the monastery at Echternach (698). The first generation of Echternach scribes was trained in Ireland,² and its monastery was inhabited by both Anglo-Saxons and Irish.

The large numbers of monks, coupled with a developing missionary zeal, led many of them to leave Ireland to set up new communities in Britain and continental Europe, with the support of local political rulers. Columba (also known as Colum Cille, c. 521–97), founder of monasteries at Derry, Durrow, and possibly Kells, established a monastery on the island of Iona in Western Scotland which, at that time, formed part of the Irish kingdom of Dál Riada. Columbanus (c. 543–615) established monasteries in Francia at Annegray, Luxeuil, Fontaine, and in Lombardy at Bobbio. His *Rule* provided the basis for numerous

¹ The Irish church was the last to be brought fully within the jurisdiction of Rome with the granting of the four *pallia* (Armagh, Cashel, Dublin and Tuam) in 1152.

² Dáibhí Ó Cróinín, Rath Melsigi, Willibrord and the earliest Echternach manuscripts, *Peritia* 3 (1984), pp. 17–49. The Calendar of Willibrord includes several Irish saints, e.g., Brigid, Columba. See Louis Gougaud, *Les saints irlandais*, Louvain and Oxford, 1936, p. 39; *The Calendar of St Willibrord*, ed. H. W. Wilson, Henry Bradshaw Society 55, London, 1918.

other foundations established by his disciples and their successors over the succeeding four centuries in what are now northern and central France, southern Germany, Switzerland and northern Italy.³

Ecclesiastical and cultural relations between Ireland and the Continent were further consolidated by the engagement of Irish teachers, such as John Scottus Eriugena (d. 877?), and Sedulius Scottus (fl. mid-9th century), in Carolingian schools during the ninth century. This was also a time when many Irish, fleeing attacks from the Vikings, sought refuge on the Continent, bringing with them manuscripts and other valuables.

In the years following the death of Charlemagne and the division of his empire among his three sons, the main centres of patronage moved eastwards. Archbishop Bruno (d. 965), youngest brother of German Emperor Otto the Great, had an Irish teacher (Bishop Israel) in his youth, to whom he felt indebted throughout his life. As a result, he was well disposed towards the Irish. Becoming Chancellor in 940, he granted lands at Waulsort, near Dinant (in the area of the Ardennes and Haute-Picardie), to a group of Irish or Scottish monks in 946.⁴ Other communities followed in the Rhineland regions of Metz, Toul, and Cologne in the course of the 10th and early 11th centuries.⁵ After the death of Otto III in 1002, his successor, Henry II, and his wife, Kunigunda, were active in their promotion of the Cluniac reform movement, and gradually Irish abbots in the Rhineland were replaced by Germans.

Another important development which brought new energies to the Irish presence in Bavaria was the establishment of the Benedictine Schottenklöster. In 1075, Muiredach Mac Robartaigh (also known as “Marianus Scottus”) established the first of these at the priory of Weih-St-Peter in Ratisbon (Regensburg). That community subsequently transferred to the new abbey of St Jakob in 1090. Other foundations followed, including Würzburg (1134), Erfurt (1137), Nürnberg (1140), Konstanz (1142), and Vienna (1155). They were united into an independent Irish congregation (known as “Schotten”) in 1215 and remained under Irish control until the 15th century when most of them passed into German hands, with the exception of Regensburg, Erfurt and Würzburg which retained their Irish affiliation until the 16th century when they were taken over by the Scots.⁶

Relations between the German Schotten congregations and Ireland were active in both directions, mainly through close links between Regensburg, Würzburg and Cashel, the Episcopal (and royal) seat of Munster, the southern Irish province. The founder of the

³ For a recent account, and extensive bibliography, see Sara G. Casey, *Songs for the Peregrini: Proper Chants for Irish Saints as found in Continental Manuscripts of the Middle Ages*, Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 2003, passim.

⁴ Because the west of Scotland, centred on Iona, was part of the Irish Columban church, the distinction between “Irish” and “Scottish” is not significant at this time. They were all “Scotti”.

⁵ One of the more famous Irish monks associated with Cologne was Marianus Scottus “the Chronicler” (Máel Brigitte, d. 1082), a member of the Irish community at the Benedictine Abbey of Groß St Martin from 1056 until 1058. It may have been due to the influence of Bishop Israel that Irish monks were introduced to Groß St Martin, which they controlled from c. 975 until the latter part of the 11th century. See Dagmar Ó Riain-Raedel, *Irish Benedictine Monasteries on the Continent, The Irish Benedictines. A History*, ed. Martin Browne OSB and Colmán Ó Clabaigh OSB, Dublin, The Columba Press, 2005, pp. 25–63, esp. pp. 30–31.

⁶ For a recent overview, see Ó Riain-Raedel, *Irish Benedictine Monasteries on the Continent*, p. 35 ff.; see esp. p. 52 and footnote 72 for an account of the Scottish takeover.

monastery of St Jakob at Würzburg was the third abbot of St Jakob at Ratisbon, Christian McCarthy, a member of the leading royal family of Munster. He was a close relative of Cormac McCarthy, king of Munster at the time, who was responsible for building Cormac's Chapel at Cashel, consecrated in 1134, the same year as the founding of the Würzburg Schottenkloster.

There is insufficient space here to develop the topic any further. However, it has immediate relevance for the discussion which follows that a single folio has lately come to light containing litanies which include saints from both North Munster and Regensburg.⁷ It is dated to the early twelfth century and in all likelihood was written for Weih-St-Peter. It is doubly important since some of the Irish saints included are not otherwise recorded in the severely depleted corpus of Irish liturgical sources to survive from this time. Furthermore, until now the only liturgical manuscripts to have been identified from the period of the Irish Benedictine monks on the Continent are in the Vienna Schottenstift.⁸

In the course of the twelfth century, the Irish church in Ireland came under increasing pressure to adopt Roman norms of administration. In origin monastic, its abbots had from the outset been the ecclesiastical counterpart of local secular rulers, feudal overlords, and were commonly of the same kin. Abbots were sometimes succeeded by their sons or other close relatives, similar to royal dynastic succession; hence there was increasing tension in the control and management of church affairs as the diocesan system developed in urban centres. The Viking settlers in Ireland had been converted to Christianity by Anglo-Saxon missionaries in Scandinavia and so looked to Canterbury as their ecclesiastical authority. Diocesan bishoprics were introduced in the Viking cities of Dublin in 1042, Waterford in 1086, and Limerick in 1107. Several of the first bishops of Dublin swore allegiance to Canterbury.⁹

However, while it is sometimes believed that the Anglo-Normans, who were officially established in Ireland by Henry II in 1172, represented the principal source of pressure to reform the Irish church, the first impulses came earlier in the 12th century from Irish-based churchmen who had closer links with continental Europe.

St Malachy, Archbishop of Armagh (1134–48), became a Cistercian and disciple of Bernard of Clairvaux, and with Bernard's help, introduced the order to Ireland. St Laurence O'Toole, following his appointment as Archbishop of Dublin in 1162, introduced the Augustinian canons regular of the Arrouaisian order to the Cathedral of the Holy Trinity (now Christ Church) and was said to have been actively involved in chant reform.¹⁰ The Arrouaisian Rule was adopted thereafter in several other Irish cathedrals and churches. Other communities followed, such as the Premonstratensians, also in the twelfth century;

⁷ The fragment was identified in 2007 by Dr Timothy Bolton of Sothebys while examining a private collection of books in England. It was bound into the spine of a later volume. I thank Br. Colmán Ó Clabaigh OSB, and Fr Senan Furlong OSB, of Glenstal Abbey, for kindly bringing this discovery to my attention.

⁸ See Martin Czernin, *Fragments of liturgical chant from medieval Irish monasteries in continental Europe*, *Early Music* 28/2 (2000), pp. 217–224.

⁹ For further details, see Aubrey Gwynn, *The first bishops of Dublin*, *Reportorium Novum* 1 (1955–6), pp. 1–26 (repr. in *Medieval Dublin: the living city*, ed. Howard Clarke, Dublin, Irish Academic, 1990, pp. 37–61).

¹⁰ Thomas Messingham, *Florilegium insulae sanctorum*, Paris, 1624, pp. 384–5. Original source not supplied.

Dominicans, Franciscans, and Carmelites in the course of the thirteenth – many of them taking over local communities of Irish monks.

Around this time, pressure on the Irish church to conform to centralising authority in matters of liturgical practice (including singing) and church administration was often expressed in documents of a highly critical and negative nature. Ireland was increasingly portrayed abroad as a barbaric wilderness¹¹ by writers including Bernard of Clairvaux, Hildegard of Bingen, and Gerald of Wales. The extent and effectiveness of such polemics changed its international reputation from one which had been admired and cultivated throughout Europe for some five hundred years as the “island of saints and scholars” to one which suffered prejudice, marginalisation, and the eradication from memory of many of its illustrious men and women. This is seen with particular clarity in the patterns of culting, including liturgical veneration, of Irish saints on the Continent, in the course of the twelfth century.

Cults of the saints

The *Peregrini pro Christo* who left Ireland in the 6th/7th centuries brought their liturgical practices (and attendant devotional culture) with them to their new settlements. Cults of Irish saints were introduced to Francia by Irish, and subsequently also Breton,¹² monks who established scriptoria in Northern France. Similarly, the monasteries of St Gall and Reichenau were centres of transmission of these cults in the German regions.

Patrick, Brigid, Columbanus and Fursa were attested on the Continent already by the 7th century.¹³ The extant liturgical calendars of Frankish Gaul provide evidence for the cults of over forty Irish saints. The feast of St Brigid was celebrated at Rebais, Meaux, Nivelles, Senlis, Corbie, Marchiennes, Saint-Amand, Saint-Vaast.¹⁴ A litany in a 9th-century *libellus precum* from Mondsee, eastern Bavaria (in present-day Austria) includes invocations to Columbanus, Fursa, Patrick, Columba, Comgall, Adomnán, Brigid, Kilian, Ita, and Samthann.¹⁵

¹¹ Jean-Michel Picard, Adomnán's *Vita Columbae* and the Cult of Colum Cille in continental Europe, *Proceedings of the Royal Irish Academy* 98 C 1 (1998), pp. 1–23, esp. p. 20.

¹² During the Viking incursions, many Breton monks took refuge in Francia, and established scriptoria in centres such as Fleury, Soissons, Tours, Corbie, Orléans, Laon, Liège, often alongside their Irish *confrères*. See Jean-Michel Picard, *Omnes sancti chori Hiberniae sanctorum orate pro nobis: manuscript evidence for the cult of Irish saints in medieval Europe, Music, Liturgy and Cultural Legacies of the Medieval Irish Church*, ed. Ann Buckley and Liam Tracey (forthcoming).

¹³ Picard, *op. cit.*, pp. 10–15. For fuller treatment of the subject, see *id.*, Early contacts between Ireland and Normandy: the cult of Irish saints in Normandy before the conquest, *Ogma. Essays in Celtic Studies in honour of Próinséas Ni Chatháin*, ed. Michael Richter and Jean-Michel Picard, Dublin, Four Courts, 2002, pp. 85–93; *id.*, Adomnán's *Vita Columbae* and the Cult of Colum Cille in continental Europe, *passim*.

¹⁴ See Lester K. Little, *Benedictine Maledictions*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993, pp. 180–181.

¹⁵ Now in the Bibliothèque municipale, Orléans: F-O 184. See M. Coens, Les litanies bavaroises du *Libellus precum* dit de Fleury, *Analecta Bollandiana* 77 (1959), pp. 373–391; further references

Apart from a small handful of the more famous “international” saints, such as Patrick and Brigid, there is a distinct cleavage between Irishmen and women who served the church or set up foundations in Ireland and Britain, and those who emigrated to the Continent. Most of those who left Ireland under Columbanus, as well as their successors, went into permanent exile. They established reputations abroad, and in time were venerated in their adopted regions, but not usually in Ireland itself. (St Fursa is among the few exceptions.)

In addition to Columbanus, some of the better-known “continental” Irishmen include Gall (d. c. 630) who established a monastery in Switzerland which still bears his name; Fursa (French “Furcy”, d. 650), whose monastery was at Lagny-sur-Marne, and is buried in Péronne; Fiachra (d. c. 670), who became bishop of Meaux; Findan or Fintan (d. 879), who established a hermitage at Rheinau, and was nominated secondary patron of the Benedictine monastery which was founded there in the 11th century;¹⁶ Virgil (Ferghil, d. 784), who became Bishop of Salzburg; Colmán (Coloman or Kolomann, d. 1012) of Melk, martyr, and one of the patron saints of Austria and Hungary; Kilian (d. c. 689), bishop and patron saint of Würzburg.

St Brendan of Clonfert (St Brendan “the Navigator”, c. 486–575) was also widely known internationally in the 12th century, not least through the extensive circulation of the *Navigatio Brendani* which was translated into several languages.

Two Irish-based saints whose cults were taken up in France are St Malachy (1094–1148), who was promoted by Bernard of Clairvaux through the Cistercian order (Bernard wrote his Life, adapted from the Life of St Martin of Tours – who was also much venerated in Ireland);¹⁷ and St Laurence O’Toole (Lorcán Ó Tuathail, or Laurent d’Eu) who died at Eu in Normandy in 1180, where his office was written.¹⁸

While some of these cults became universal – e.g., Patrick, Brigid, Columbanus, Fursa – others remained within the locality of particular foundations and disappeared with the demise of their Irish communities. Those that continued had eventually become part of living tradition outside of the boundaries of the monastery and its own historic identity. For example the cult of Columba was known from Brittany to Austria by the 8th century, and had spread to Brixen in the Italian Tyrol (It. Bressanone), then southern Bavaria,¹⁹ by

in Picard, Adomnán’s *Vita Columbae* and the Cult of Colum Cille in continental Europe, p. 10 and footnotes 46–47.

¹⁶ I wish to thank Bernhard Hangartner for his generous assistance with information about the cult of St Findan.

¹⁷ Cf. Jean Leclercq, Documents on the cult of St Malachy, *Seanchas Ardmhacha* 3 (1959), pp. 318–336, esp. 327–332, and pl. 2; Barbara Hagg and Michel Huglo, Recueil de traités en trois volumes, vol. I, XIIe siècle [Douai, Bibliothèque municipale, Ms. 372/1], *Cantus 21 : Mémoires du chant : Le livre de musique d’Isidore de Séville à Edmond de Cousse-maker*, ed. Bruno Bouckaert, Neerpelt and Lille, 2007, pp. 70–71. This article contains a colour reproduction of part of the office for St Malachy on p. 70.

¹⁸ See David Hiley, Rouen, Bibliothèque Municipale, MS 249 (A.280) and the early Paris repertory of ordinary of mass chants and sequences, *Music and Letters* 70/4 (1989), pp. 467–482, esp. 471–472, 481–482, for a source of sequences in honour of St Laurence O’Toole from the collegiate church of St Laurent at Eu.

¹⁹ He is commemorated in a Missal from Novacella (formerly Neustift). See Picard, Adomnán’s *Vita Columbae* and the Cult of Colum Cille in continental Europe, p. 11 and fn. 54.

the 12th century. However, it remained confined to Irish circles and had disappeared by the mid-12th century. On the other hand, the cults of Brigid and Fursa developed independently after the 10th century – Brigid because of her association with fertility and lactation; Fursa for his visions. His veneration became even more widespread in the 12th century with the growth of interest in the issue of Purgatory.²⁰ A book containing his Life and notated Office was presented to St Louis (Louis IX) who assisted at the occasion of the translation of his relics to Péronne (Peronna Scottorum, where he is buried) on 17 September 1256.²¹ Similarly, Kilian is still celebrated today not only in Würzburg but also, for example, in south-east Poland.

Summary of liturgical sources and patterns of distribution

With a chronological span of one thousand years, from the 7th to the 17th centuries, medieval liturgical materials for Irish saints are found today in libraries in Ireland, Britain, Belgium, France, Italy, Switzerland, Germany, Austria, the Czech Republic, Hungary, Croatia, and Poland. These comprise a corpus of over 150 separate chants and liturgical prayers in genres such as antiphons, hymns, sequences, tropes, and spoken texts, representing some forty saints in more than 300 manuscripts and printed books. In addition they contain within their calendars and litanies the names of saints not necessarily represented by Proper texts.

To date, Proper liturgical chants, extending from individual antiphons, sequences, or hymns, to full offices, are known to exist for seventeen saints, as follows: Babolenus, Brendan, Brigid, Canice, Columba, Columbanus, Dympna, Findan, Fridolin, Fursa, Gall, Kilian, Laurence O’Toole, Maglorius, Malachy, Patrick, Virgil.

In Austria, materials dating between the twelfth and the fifteenth centuries include Augustinian, Benedictine, Cistercian and Dominican liturgical books from religious houses in Admont, Heiligenkreuz, Innsbruck, Klosterneuburg, Kremsmünster, Lambach, Linz, Salzburg, St Florian, St Lambert, St Pölten, Vienna, Vorau, Wilhering, Zwettl.

Irish saints most frequently encountered in the medieval Austrian liturgical year are Kolomann, Gall, Kilian, Virgil, with occasional occurrences of Brigid, Columbanus, and Patrick. Most significantly, a fully notated office and other items for the feast of the Translation of Virgil of Salzburg have been recovered in a 15th-century Augustinian source from St Florian which contains also readings, and a copy of his *Vita*.²²

For Belgium, materials have been recovered for Columbanus, Dympna, Foillan, Kilian, Rumold in sources from Gheel, Ghent, Liège, Mons, St Truiden. Their date range is 11th–16th centuries.

Sources in the Czech Republic contain liturgies for Brigid, Gall, Kilian, Kolomann,

²⁰ Picard, *Omnes sancti chori Hiberniae sanctorum orate pro nobis*: manuscript evidence for the cult of Irish saints in medieval Europe (see fn. 12, typescript, p. 8).

²¹ F-Pa 944. I thank Michel Huglo for kindly drawing this source and related literature to my attention. See *Le Trésor de la Sainte-Chapelle, Paris, Musée du Louvre, 31 mai – 27 août 2001*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 148, no. 34.

²² A-Wn 547.

and Malachy. Among them are a 14th-century breviary with offices for Kilian, Columbanus and Gall, and an early 15th-century office for Brigid – all from St George’s Chapel, Prague Castle, without music notation.

In France, liturgical materials exist from Beauvais, Caen, Douai, Eu, Hainault, Metz, Rouen, Paris/St Magloire, Troyes, Vesoul. The saints which predominate are Columbanus, Fiachra, Fursa, Gall, Laurence O’Toole, Maglorius, Malachy, Rumold. Their date range is 11th–16th centuries.

German sources are mainly from the south: Eichstätt, Nürnberg, Regensburg, Trier, Worms, Würzburg. Liturgies for Brigid, Kolomann, Columbanus, Fridolin, Gall and Kilian are predominant, with a date range from the 8th–17th centuries

Italian sources derive from Assisi, Bobbio, Bologna, Florence, Ivrea, Padua, Turin, Udine. They contain texts for Brendan, Brigid, Cataldus, Columbanus, Gall, Maglorius, Patrick, Rumold, with a date range from the 10th–17th centuries.

Polish liturgical manuscripts have been identified which contain Propers for Irish saints, or references to them in Kalendars and litanies. Among them are Brigid, Columbanus, Gall, Kilian, Malachy. The date range is 11th–16th centuries.

In Switzerland, the materials are mostly from Einsiedeln, St Gallen, and Rheinau. They include liturgies for Brigid, Columba, Columbanus, Findan, Fridolin, Gall. Their date range is 9th–15th centuries.

Research on liturgical sources

Until recently, the monumental fifty-five volume *Analecta Hymnica Medii Aevi*, edited by Guido Dreves and Clemens Blume (Leipzig 1886–1922), has been the most representative large-scale survey containing liturgical material for Irish saints.²³ However, being some one hundred years old, and containing a large number of errors, it is in need of substantial revision. The texts have been subjectively edited. Chants for certain saints are not found in the cited manuscripts. A further difficulty is the incomplete listing of libraries where the manuscripts are housed, while library sigla are frequently incomplete. The presence (or absence) of notation is rarely mentioned, making it particularly inconvenient for musicologists.

Furthermore, the original *Analecta Hymnica* project was limited to rhymed offices and hymns, with the result that much material relating to liturgical Propers was excluded, e.g., prayers and other prose items such as lections, as well as unrhymed antiphons, responsories, verses.

And since the purpose of *Analecta Hymnica* was to list only Proper texts, i.e. where the specific saint is mentioned by name, this overlooked numerous instances where a feast was marked by standard texts. For example, in the case of Brigid, material might be borrowed from the Common of Virgins, or from comparable texts for the office for Our Lady, St Otilia, or St Birgit of Sweden; or texts for St Rupert used for Virgil of Salzburg.

A further problem is geographical. Sources from the German lands represent the greater

²³ Another useful source is Dom Louis Gougoud’s work which contains important information on liturgical traditions. See especially his *Les saints irlandais* (fn. 2 above), *passim*.

part of the survey. France and Italy are not widely represented, hence much more primary work remains to be undertaken, as is also the case for Central and Eastern Europe. Since the opening up of archives and the resurgence of research on medieval holdings, Poland in particular has proved to be of great significance, particularly in the area of Krakow. Virgil of Salzburg instigated a mission not only to the Slavs of Carinthia (now in Austria) but also to the Czech lands. In the eleventh century, a Benedictine monastery was founded at Tyniec, near Krakow, by monks from Brauweiler (near Cologne) under royal patronage. At least one of the abbots of Tyniec is believed to have been Irish.

In order to address these issues, a project was established in 2003,²⁴ the aim of which has been to document and electronically archive the entire corpus of devotional texts for Irish saints, and their melodies where they exist, and where they can be transcribed into modern notation. While the emphasis is on saints born in Ireland, there is sometimes doubt as to their exact provenance. A further complication is caused by the occasional tendency, especially in the Carolingian era, to claim Irish ancestry for a founder saint in order to enhance the reputation of a monastery. However, in those cases where there was a definite association with an Irish community, we opt for inclusivity on the grounds that they represent an Irish cultural presence. (An example is Babolenus (d. c. 670), Abbot of St-Pierre-des-Fossés (later St Maur-des Fossés) near Paris. Claims for his Irish birth may be unfounded, but he was educated at the Columbanian monastery of Luxeuil.²⁵)

All of the materials are being organised in a fully searchable database. Included also will be brief biographies of the saints in question, summary details of the religious houses and the manuscript or printed sources, together with a comprehensive and regularly updated bibliography. An interactive website (with links to other relevant sites) will be managed and maintained in order to enable comments and scholarly contributions to be submitted electronically.

The database will enable exhaustive searches by:

- chant or prayer genre, lection, textual and melodic incipit, textual phrase and melodic formula;
- manuscript type, library, shelf-mark;
- saint, and context of reference (e.g., sanctorale, litany, calendar);
- ecclesiastical institution;
- authors of melodies and texts (where known);
- bibliographic reference (by author and title).

Conclusion

The project seems timely in view of the increasing interest in regional studies in this field. In being an exhaustive exploration of one cultural strand, it complements and extends exist-

²⁴ The research has been made possible through support from the Irish Research Council for Humanities and Social Sciences Project Grants Scheme.

²⁵ I am grateful to Kate Helsen for drawing St Babolenus and his office to my attention, and for her generosity in making her research materials available to me.

ing work such as LMLO,²⁶ and the *Historia* series. The searchable edition of the texts of rhymed offices in LMLO²⁷ includes some Irish saints, but these amount to less than half of the number now identified. Nor does LMLO include hymns or lections. By the same token, many of the materials of this project are not found in the standard literature, such as *Corpus antiphonalium officii*, *Monumenta monodica medii aevi*, Chevalier's *Repertorium hymnologicum* and *Bibliotheca hagiographica latina*.

In engaging with similar projects in other countries, we hope to bring Irish and Irish-related materials more actively within the international sphere of research on chant, liturgical poetry, and hagiography, and at a wider level to contribute to the study of music and liturgy as part of the fuller social dynamic of which they were once an integral part. In conclusion, it needs to be emphasised that such a project can only achieve its long-term aim through extensive and ongoing consultation and collaboration with others. Contributions of materials and other suggestions from colleagues will be welcome at any time.

Appendix

Saints from Ireland or with Irish associations for whom liturgical Propers survive in medieval sources

(Feastdays are included in parentheses. An asterisk denotes a presence outside of Ireland and Britain.)

Aedius Killariensis / Aedh Mac Bricc (November 10)

*Babolenus (June 26)

Bega (October 31)

*Brendanus (May 16)

Brigida (February 1)

Camelacus

Cannicus (October 11)

*Cataldus (May 10)

*C(h)olomannus (October 13)

Columba (June 9)

*Columbanus (November 23)

Comgillus (May 10)

*Disibodus (September 8; 6 July according to Hildegard of Bingen)

*Donatus of Fiesole (October 22)

*Dympna (May 30, formerly May 15)

Fechinus / Vigean (January 20)

*Fiacrius (August 30)

*Findanus (Feast: November 25, Translatio: May 8)

²⁶ Andrew Hughes, *Late Medieval Liturgical Offices: Tools for Electronic Research: Texts, Subsidia Mediaevalia* 23, Toronto, 1994; *Sources and Chant, Subsidia Mediaevalia* 24, Toronto, 1996.

²⁷ Website: www.pims.ca/lmlo.html; it may be consulted also on the CANTUS website, www.let.uu.nl/ogc/cantus/HTML/CANTUS_index.htm.

Fin(n)ianus of Clonard (December 12)
*Foillanus (October 3)
*Fridolinus (March 6)
*Fursaeus (January 16)
*Gallus (October 16)
Kiaranus / Ciaran (September 9)
*Kilianus, Colonatus et Totnanus / Kilianus et socii eius (July 8)
Lasreanus Daminisensis / Molassius (April 18)
*Laurentius Dublinensis / Laurence O'Toole (November 14)
*Maglorius (October 24)
*Malachia (November 3)
Monenna / Darerca / Blinne (July 6)
*Patricius (March 17)
Patricius, Columba, Brigida (Translatio: June 10)
*Rumoldus (June 24)
*Sunniva (July 7)
Tigernacus (April 4)
*Virgilius (Feast: November 27, Translatio: September 24)

Select bibliography

- Brannon, Patrick V., *A Contextual Study of the Four Notated Sarum Divine Office Manuscripts from Anglo-Norman Ireland*, Ph.D. diss., Washington University, 1990 (UMI Dissertation Services no. 9103125, UMI, Ann Arbor, 1994).
- Brannon, Patrick V., The Search for the Celtic Rite. The TCD Sarum Divine Office MSS Reassessed, *Irish Musical Studies* 2 (Music and the Church), ed. H. White and G. Gillen, Dublin, Irish Academic Press, Blackrock, Co., 1993, pp. 13–40.
- Brannon, Patrick V., Medieval Ireland: Music in cathedral, church, and cloister, *Early Music* 28/2 (2000), pp. 193–202.
- Buckley, Ann, Music and musicians in medieval Irish society, *Early Music* 28/2 (2000), pp. 165–190.
- Buckley, Ann, Music in Ireland to c.1500, *A New History of Ireland* I, ed. Dáibhí Ó Cróinín, under the auspices of The Royal Irish Academy, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 744–813.
- Casey, Sara G., *The Sanctus Chant of the Drummond Missal: a semiotic study* (unpublished typescript, 1996).
- Casey, Sara G., “Through a glass, darkly”: Steps towards reconstructing Irish chant from the neumes of the Drummond Missal, *Early Music* 28/2 (2000), pp. 205–215.
- Casey, Sara G., *Songs for the Peregrini: Proper Chants for Irish Saints as found in Continental Manuscripts of the Middle Ages*, Ph.D. diss., University of Pittsburgh, 2003.
- Czernin, Martin, Fragments of liturgical chant from medieval Irish monasteries in continental Europe, *Early Music* 28/2 (2000), pp. 217–224.
- Early Music of Ireland*, ed. Ann Buckley, *Early Music* 28/2 (May 2000, with contributions

- from Patrick Brannon, Ann Buckley, Sara Casey, Martin Czernin, Theodore Karp, Altramar Medieval Music Ensemble).
- Haggh, Barbara and Huglo, Michel, *Receuil de traités en trois volumes*, vol. I, XIIe siècle [Douai, Bibliothèque Municipale, Ms. 372/1], *Cantus 21 : Mémoires du chant : Le livre de musique d'Isidore de Séville à Edmond de Coussemaker*, ed. Bruno Bouckaert, Neerpelt and Lille, 2007, pp. 70–71.
- Hiley, David, Rouen, Bibliothèque Municipale, MS 249 (A.280) and the early Paris repertory of ordinary of mass chants and sequences, *Music and Letters* 70/4 (1989), pp. 467–82.
- Hiley, David, *Chants in honour of St Birinius of Wessex and St Brendan the Navigator*, PMMS Occasional series 3 (n.d.).
- Karp, Theodore, A serendipitous encounter with St Kilian, *Early Music* 28/2 (2000), pp. 226–237.
- Music, Liturgy and Cultural Legacies of the Medieval Irish Church*, ed. Ann Buckley and Liam Tracey (forthcoming).
- Die Musik der irischen Benediktiner in Wien*, ed. Martin Czernin, Graz (in press).
- Schulze, Kathrin, *Das Gallusoffizium. Untersuchungen und Edition*, MA thesis, University of Erlangen–Nürnberg, 1995.

Discography

- Scottish Medieval Plainchant: Columba, Most Holy of Saints*. Cappella Nova, conducted by Alan Tavener. Introductory note by Isobel Woods Preece. Gaudeamus: CD GAU 129, ASV (1992).
- The Miracles of St Kentigen*. Cappella Nova, conducted by Alan Tavener. Introductory note by Greta Mary Hair. CD GAU 169, ASV (1997).
- In Honor of St Patrick. Chant for His Feast*. The Schola Cantorum of St Peter's in the Loop. The Order of St Benedict, Collegeville, Minnesota (1998).
- Crossroads of the Celts. Medieval Music of Ireland, Brittany, Scotland and Wales*. Altramar Medieval Music Ensemble. DOR-93177 (Dorian 1999).
- Celtic Wanderers. The Pilgrim's Road*. Altramar Medieval Music Ensemble. DOR-93213 (Dorian 2000).
- "*Flame of Ireland*". *Medieval Irish Plainchant. An Office for St Brigit*. Canty Ensemble with William Taylor, medieval wire-strung clàrsach. Music edition and contribution of booklet note on manuscript sources by Ann Buckley. CD GAU 354 (Sanctuary Classics 2005).
- "*Apostle of Ireland*". *Medieval Irish Plainchant: an Office for St Patrick*. Canty Ensemble with William Taylor, medieval wire-strung clàrsach. Text edited by Senan Furlong OSB. Music edition and contribution of booklet note on manuscript sources by Ann Buckley. DA 25065 (Divine Art 2008).

*PEREGRINI PRO CHRISTO: IRSKA CERKEV V SREDNJEVEŠKI EVROPI KOT SE
KAŽE V LITURGIJI NJENIH SVETNIKOV MISIJONARJEV*

Povzetek

V zgodovini srednjeveške Evrope se pogosto omenjajo Irci (imenovani včasih tudi »Scotti«), ki so delovali v različnih predelih kontinentalne Evrope, bodisi kot misijonarji, menihi, nune, škofje ali pa učenjaki in pisci svojega časa. Številne samostanske skupnosti so ustanovili irski menihi; v nemških deželah je od 13. do 15. stol. obstajala kongregacija irskih samostanov (»Schotten«). Ker so bili mnogi v religioznem življenju dejavni Irci in Irke kanonizirani, se je njihov spomin ohranjal tudi v liturgiji. Irski svetniki so prisotni v mnogih kodeksih iz domala vseh evropskih dežel. Oficiji njihovih godov so pogosto sestajali iz spevov in drugih sestavin, katerih besedila se neposredno nanašajo nanje. Po zdajšnjih podatkih obstoji okoli 150 proprijskih spevov iz oficijev irskih svetnikov, ki so prisotni v okoli 300 srednjeveških kodeksih.

ST. GALLER NEUMEN – PROTOKOLLE ERKLÜNGENER MUSIK? EINIGE PERSPEKTIVEN ZU FRAGEN DER AUFFÜHRUNGSPRAXIS*

FRANZ KARL PRASSL
Kunstuniversität Graz

Izveček: Najnižji ton melodičnega postopa, ki ga je mogoče ponazoriti v obliki črke »V« in ki se med drugim pojavlja v treh standardnih gregorijanskih melodičnih formulah (v zaključni kadenci nekaterih introitov deuterus modalnosti, v tretji frazi nekaterih gradualov drugega modusa, v tretji frazi nekaterih aleluj osmega modusa), ima v melodičnem poteku speva poseben pomen. V sedmih zgodnjih nevmiranih gradualnih rokopisih je pogosto zapisan na poseben način, ki nakazuje ustrezno interpretacijo.

Ključne besede: glasbena interpretacija, nevmatska notacija.

Abstract: The lowest note of the melodic gesture in the form of the letter "V" that, among others, appears in three standard Gregorian formulas (in one of the final cadences of the deuterus introits, in the third section of some of the second-mode graduals, in the third section of some of the eighth-mode alleluia verses), has a special structural meaning. In seven early notated graduals it appears quite often written in a specific way, implying thus a special appropriate musical interpretation.

Keywords: musical interpretation, neumatic notation.

1. Notation und Aufführungspraxis

Jede Art von Notation nimmt in irgendeiner Form Stellung zu Fragen der Aufführungspraxis, negativ oder positiv. An Urtextausgaben barocker Werke kann man erkennen, dass meist der für einen Interpreten „interessante“ Informationswert in Hinblick auf das „Wie“ der Ausführung nicht einmal ansatzweise mitgeteilt wird. Partituren von Gustav Mahler oder Max Reger hingegen sind oft überladen mit Detailanweisungen zur konkreten Spielpraxis. Dennoch lassen auch die Partituren der Letztgenannten weite Spielräume für eine konkrete Ausgestaltung ihrer Musik offen. Es ist eine altbekannte Tatsache: Notation wird der konkreten musikalischen Realität immer nachhinken. Notation ist nur in sehr unvollkommener Weise fähig, das darzustellen, was klingende Musik ausmacht, was Komponisten gewollt haben, und wie letztendlich das geschriebene „Gerippe“ der Musik mit dem „Fleisch“ einer konkreten Interpretation ummantelt werden muss. Seit vielen Jahrzehnten beschäftigt sich ein eigener Forschungszweig der modernen Musikologie mit diesen Fragen am Schnittpunkt zwischen schriftlicher Darstellung von Musik und ihrem

* Vortrag beim IMS-Kongress Zürich 2007 im Rahmen der Study Group Cantus Planus.

Erklingen.¹ Auch das weite Feld der mittelalterlichen Musik im Allgemeinen und der so genannten „Gregorianik“ im Besonderen ist mit diesen Fragestellungen konfrontiert, vor allem dann, wenn diese Musik nicht nur mit allen Wenn und Aber und einem (legitimen) kritischen Skeptizismus aus der theoretischen Perspektive betrachtet werden kann,² sondern erklingen muss, wie z.B. im liturgischen Vollzug. Hier schlägt dann die Stunde der Wahrheit (oder des Irrtums), hier sind Entscheidungen eines Interpreten zu fällen ohne Wenn und Aber. Auch diese Entscheidungen liegen im Schnittpunkt zwischen Schrift und Klang, sie sind eingebettet in das Phänomen eines Übergangs. Es ist dies in den ältesten Neumennotationen der Übergang vom Klang zur Schrift, später wie heute der Übergang von der Schrift zum Klang. Es ist daher angemessen, diesen Fragen im Rahmen eines Kongresses unter dem Motto „Passagen“ nachzugehen.

2. Liturgischer Gesang als ästhetisch-theologischer Anspruch

Die Grundspannung zwischen dem tatsächlichen musikalischen Vollzug und seiner möglichen oder nicht (mehr) möglichen schriftlichen Darstellung betrifft von Anfang an auch die liturgische Musik des lateinischen Mittelalters in all ihren Spielarten, handelt es sich bei der „Gregorianik“ doch um eine höchst ausdifferenzierte professionelle Musik, die im Dienste der Liturgie höchsten ästhetischen Ansprüchen genügen und entgegen späteren Einschätzungen keinesfalls Usus oder Cantus, also klerikales Handwerk sein wollte. Augustinus hat diesen Anspruch in narrativer Weise in einer Auslegung des 33. (32.) Psalms sehr plastisch ausgedrückt:

Quaerit unusquisque quomodo cantet Deo. Canta illi, sed noli male. Non vult offendi aures suas. Bene cantate, fratres. Si alicui bono auditori musico, quando tibi dicitur: canta ut placeas ei, sine aliqua instructione musicae artis cantare trepidas, ne displiceas artificii, quia quod in te imperitus non agnoscit, artifex reprehendit: quis offerat Deo bene cantare, sic iudicanti de cantore, sic examinanti omnia, sic audienti? Quando potes afferre tam elegans artificium cantandi, ut tam perfectis auribus in nullo displiceas?

Ein jeder fragt, wie er dem Herrn singen soll. Singt ihm, aber nicht schlecht! Er will nicht, dass wir seine Ohren beleidigen. Singt gut, Brüder! Wenn du vor einem musikkundigen Hörer singst und man dir sagt: „Singe so, dass du seinen Beifall findest“, dann fürchtest du dich, ohne Unterricht in der Musik zu singen. Du möchtest dem Künstler nicht missfallen, denn was der Unkundige an dir nicht bemerkt, das tadelt der Künstler. Wer möchte da nicht Gott ein gutes Singen anbieten, ihm, der Richter über den Sänger ist, der alles genau prüft und der gut zuhört? Wann könntest du eine so auserlesene Kunst anbieten, dass du diesem vollkommenen Gehör in nichts missfällst?³

¹ Vgl. dazu: *Musikalische Interpretation*, hrsg. von Hermann Danuser, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 11, Laaber, Laaber Verlag, 1992.

² Vgl. dazu die Konklusionen zur Notation des Rhythmus in: David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, S. 385.

³ Enarr. in Ps. 32,7; *Corpus Christianorum, Series Latina* 38, Turnhout, Brepols, 1956, S. 253,

Es geht also nicht um das Singen an sich, gefragt ist *gutes Singen*, also kunstvoll interpretierte Musik, in technischer wie in theologischer Hinsicht. Gregorianik bringt liturgische Texte in musikalischer Weise zum Erklingen, das ist ja unbestritten. Ebenso zählt zu den bekannten Erfahrungstatsachen, dass die schriftliche Präsentation von Texten ein gänzlich anderes Phänomen darstellt als die akustische. Geschriebenes steht gewissermaßen in neutraler Distanz zum Rezipienten, ein Vortragender hingegen kann sich nicht hinter der Maske des „Objektiven“ verstecken. Allein die Art seines Vortrags ist eine persönliche Stellungnahme zum Vorgetragenen, sei diese distanziert oder engagiert. Und in der Musik ist deren Nicht-Interpretation oder die Verweigerung derselben – aus welchen Gründen auch immer – automatisch eine Positionierung des Interpreten zu seinem Gegenstand. Den Kirchenmusikern der Spätantike ging es um gute Musik im Sinne eines ethisch-theologischen Postulats. Heutige Interpreten von Gregorianik fühlen sich dem nicht immer verpflichtet. Es genügt ja auch vollkommen, „interessant“ zu sein, sich am Markt mit einer neuen Idee zu positionieren, eine „Alternative“ zu kreieren, um dem Bedürfnis eines säkularen Publikums nach ästhetischer Abwechslung zu genügen.

3. Interpretationsfragen bei Musikschriftstellern des neunten Jahrhunderts

Intensives Nachdenken über Interpretationsfragen scheint auch den Musikschriftstellern aus der Zeit zwischen der Entstehung und der Notation des fränkisch-römischen Chorals selbstverständlich gewesen zu sein. Dazu zählen auch die Erläuterungen, dass die ursprünglichen Notationen selbstverständlich zu aufführungspraktischen Fragen Stellung beziehen, also in Hinblick auf musikalische Interpretation aussagekräftig sind. Immer wieder zitiert werden die Äußerungen Hucbalds zu den Vorteilen der *consuetudinariae notae*, also der adiastematischen Neumen. Sie zeigen ja nach den Aussagen Hucbalds die *tarditas* und die *celeritas* der Melodie, die *tremula vox*, das Legato und die Artikulation (*qualiter ipsi soni iungantur in unum uel distinguantur ab inuicem*).⁴

Relativ ausführlich beschäftigt sich die *Musica enchiriadis* mit einem zweiten Aspekt musikalischer Interpretation, mit der Frage, wieweit der Inhalt eines Gesangs seinen Ausdruck in der Melodiegestaltung und ihrem graphischen Ausdruck finden muss:

Quomodo vero tantam cum animis nostris musica commutationem et societatem habeat, etsi scimus, quodam nos similitudine cum illa compactos, edicere ad liquidum non valemus, nec solum diiudicare melos possumus ex propria naturalitate sonorum, sed etiam rerum. Nam affectus rerum, quae canuntur, oportet ut imitentur cantionis affectus, ut in tranquillibus rebus tranquillae sint neumae, laetisonae in iucundis, moerentes in tristibus, quae dure sunt dicta vel facta, duris neumis exprimi, subitis, clamoris, incitatis, et ad caeteras qualitates eventuum et affectuum deformatis. Item ut in unum terminentur particulae neumarum atque verborum. [...] Sunt interdum res, quae et hoc tono, et illo tono aequo congruenter recipiuntur, ut cantari possint: sunt interdum res,

deutsch in: *Lektionar zum Stundenbuch* 1/8, Freiburg i.Br., 1979, S. 305–306.

⁴ Hucbald von Saint-Amand, *De harmonica institutione*, hrsg. von Andreas Traub, *Beiträge zur Gregorianik* 7 (1989), S. 64.

quae minime suum sensum aequae huic et illi tono attribuant, ita ut si transponantur, aut priorem dulcedinem non servant, aut ad sensum indecentes fiant.

Auf welche Weise aber die Musik mit unseren Seelen einen so starken Austausch und eine so starke Verbindung hat – auch wenn wir wissen, dass wir durch eine gewisse Ähnlichkeit mit ihr verbunden sind – können wir mit Gewissheit nicht aussagen, und wir können einen Gesang nicht nur aus der ihm eigenen Wirklichkeit der Töne beurteilen, sondern auch aus der Wirklichkeit der Dinge. Denn den Charakter der Dinge, der im Gesang dargestellt wird, muss auch der Charakter des Gesangs nachahmen; so sollen bei ruhigen Dingen die Melodien (= Neumen) ruhig sein, fröhlich klingend bei erfreulichen, wehmütig bei traurigen; was mit Härte gesagt oder getan ist, soll mit harten Melodien ausgedrückt werden, mit überraschenden, laut schreienden, beschleunigten und mit solchen, die den übrigen Eigenschaften der Ereignisse und Zustände angepasst sind. Ebenso muss es sein, dass die kleinen Abschnitte der Melodien und Worte an einem einzigen Punkt enden. [...] Es gibt mitunter Dinge, die mit diesem oder mit jenem Ton gleich passend aufgenommen werden, sodass man sie singen kann. Es gibt mitunter Dinge, die ihren Sinn in keinem Fall diesem oder jenem Ton zuteilen, sodass, wenn sie versetzt werden, sie entweder ihre frühere Lieblichkeit nicht bewahren oder zum Sinn unpassend werden.⁵

Die Grundaussage ist: der *affectus rerum* muss im *affectus cantionis* nachgeahmt werden. In der Musik muss das „nachgeahmt“, also dargestellt werden, was besungen wird. Die Melodien müssen das ausdrücken, was ihnen zugrunde liegt. Was sind nun die *res*, von denen in der Liturgie gesungen wird? Es sind deren zentrale Inhalte: Verkündigung und Gebet, Lob, Klage, Freude, Trauer, Buße, Hinwendung zu Gott und zum Nächsten in der Gemeinschaft der Kirche. Der „Charakter“ dieser Dinge muss sich im „Charakter“ der Gesänge ausdrücken. So fordert der Autor des Traktats unterschiedliche „Neumen“, also melodische Bauteile, wie man modern sagen könnte, für die unterschiedlichen Inhalte des im Gesang Auszudrückenden: stille, fröhliche, traurige, harte, überraschende, laut schreiende, schnelle und noch etliche andere. Was hier sehr allgemein, aber treffend beschrieben ist, ist nichts anderes als die Ausdruckspalette einer heutigen Neumentabelle mit den vielen unterschiedlichen graphischen Zeichen samt all ihren Episemen, Zusatzbuchstaben und sonstigen Zutaten.⁶

Die theoretischen Schriften des neunten Jahrhunderts geben die Grundrichtung an, wie Neumen grundsätzlich gelesen werden sollten: als Interpretationsanleitung. Dennoch sind diese Schriften keine Interpretationslehre. Sie sind auch zu unspezifisch, um Hinweise für eine detailgetreue musikalische Umsetzung der Neumengraphien zu liefern. Wir finden diese Informationen in der Notation selber.

⁵ *Musica enchiriadis, Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* 1, hrsg. von Martin Gerbert, St. Blasien, 1784 (Reprint: Hildesheim, G. Olms, 1963), S. 152–173, Kapitel 19, S. 172f. Ich danke Heinrich Rumphorst für die Mithilfe bei den Übersetzungen.

⁶ Vgl. dazu auch: Franz Karl Prassl, *Gregorianische Gesänge als Zeugnisse für patristisches Schriftverständnis, Beiträge zur Gregorianik* 45 (2008), S. 43–58, bes. S. 48–50.

4. Neumenschreiber als Interpreten

Nicht wenige Quellen aus dem Zeitraum vom frühen zehnten bis zum beginnenden elften Jahrhundert geben in der Schreibweise deutscher Neumen, vor allem in der St. Galler Tradition, oft in sehr unterschiedlicher, aber doch vergleichbarer Weise an, wie gregorianisches Repertoire musikalisch realisiert werden soll. Das Studium der Details zeigt erstaunliche Übereinstimmungen im Großen wie im Kleinen, aber auch subtile Differenzen. Das Wissen um die Tatsache, dass die Handschriften dieser Zeit musikalische Nachschriften eines auswendig gekonnten und in der Chorgruppe auch so vollzogenen Repertoires darstellen, verbietet es, zahlreiche graphische Divergenzen in kleinen Details als „Fassungsfragen“ oder „unterschiedliche Improvisationsergebnisse“ von Kantoren darzustellen. Vielmehr ist zu beachten, dass die Schreiber uns ihre Gesänge nicht als „Urtextausgaben“, sondern in Form einer konkreten lokalen Interpretationsweise mitteilen, die zwar in den grundsätzlichen *mainstream* der karolingischen „Schule“ eingebunden ist, sich aber durch die Person eines Musikers, der ein *scriptor interpres*⁷ ist, auch in ihren individuellen Komponenten präsentiert. Unterschiedliche musikalische Persönlichkeiten haben an unterschiedlichen Orten in nicht immer vergleichbaren Kontexten auf Basis einer gemeinsamen liturgisch-musikalischen Ausrichtung ein über weite Strecken gemeinsames Repertoire gesungen, dirigiert, einstudiert. Wie gehen diese „Musikdirektoren“ mit musikalischen Details um? Wie wird der unterschiedliche musikalische Zugang zu feststehenden Melodieformeln graphisch sichtbar? Wie sind diese Differenzen aus der Perspektive eines Ausführenden, eines Sängers oder Dirigenten, zu interpretieren?

Diesen Fragen soll nun anhand von Formelvergleichen nachgegangen werden. Kadenzen und Melismen in Typusmelodien bieten reichliches Anschauungsmaterial für den unterschiedlichen musikalischen Zugriff auf gleich bleibende melodische Gebilde. Das Gemeinsame der hier betrachteten Beispiele ist die Frage nach der Artikulation im melodischen Tiefpunkt bei V-förmigen melodischen Formeln. Wie ist die Note im Tiefpunkt der Formel zu behandeln, wenn danach eine spannungsgeladene höhere Note folgt? Wird der Tiefpunkt übersungen oder in irgendeiner Form beachtet? Das Vergleichsmaterial sind adiastematische deutsche Handschriften aus einem Zeitraum von etwas 100 Jahren, die aus unterschiedlichen Orten wie St. Gallen, Einsiedeln, Regensburg und (zum Vergleich) aus Metz kommen. Die verwendeten Quellen sind:

- | | |
|---------|--|
| – B | D-BAs lit. 6, Graduale um 1000 |
| – E | CH-E 121, Graduale um 970 |
| – G 339 | CH-SGs 339, Graduale 10 ² |
| – G 342 | CH-SGs 342, Gradualteil um 920 |
| – G 359 | CH-SGs 359, Cantatorium um 920 |
| – L | F-LA 239, Graduale um 900 |
| – Mi | D-W Guelf 1008 Helmst., Graduale nach 1000 |

⁷ Vgl. dazu: Franz Karl Prassl, *Scriptor Interpres. Von Neumenschreibern und ihren Eigenheiten, Beiträge zur Gregorianik* 37 (2004), S. 55–72.

Die St. Galler Quellen sind online zusammen mit ihrer Beschreibung abrufbar, die übrigen Quellen sind in den gängigen semiologischen Lehrwerken sowie in den einzelnen Nummern der Beiträge zur Gregorianik z.T. ausführlich beschrieben.⁸

5. Kadenzformeln bei Kadenzen des Deuterus

In zahlreichen Kadenzen des Deuterus⁹ wird unmittelbar vor dem Ende des Gesangs nochmals eine modale Spannung zwischen den Hauptstrukturebenen SOL und MI aufgebaut.¹⁰ Ein letztes Mal wird durch ein agogisch hervorgehobenes SOL ein musikalischer Akzent gesetzt, dessen Spannung sich in einem ruhigen Auslaufen der Bewegung hin zur Finalisnote MI entlädt. In der Polarität SOL – MI zusammen mit dem Durchlaufen des hier als Durchgangsnote fungierenden FA wird die modale Struktur dieser Gesänge nochmals nachdrücklich hörbar gemacht. Eine wichtige Frage in diesem Kontext ist: wie wird dieses letzte verbreiterte SOL erreicht?

In den drei Introitusgesängen *Nos autem gloriari*, *In nomine Domini* und *Reminiscere* gibt es identische Schlusskadenzen (s. Beispiel 1). Eine Gruppe aus acht Tönen steht jeweils auf der Akzentsilbe des letzten Wortes – der vorletzten Silbe des Stückes. Die ersten beiden Töne, die Clivis SOL-FA, laufen bereits in verlangsamer Bewegung und bereiten in entfernterer Weise das Ende vor. Der nun folgende Climacus LA-SOL-FA führt jetzt direkt zu jenem spannungsvollen SOL der ersten Note des zweiten Climacus, welcher die unmittelbare Kadenz darstellt. Die Note FA des ersten Climacus sorgt nun für eine zumindest optische Verwirrung. Sie ist innerhalb dieser melodischen Formel sowohl mit einem Punctum als auch mit einem Tractulus geschrieben, also sowohl in flüssiger als auch in intensivierter Bewegung, welche sich in diesem Falle in einem Abbremsen am Tiefpunkt ausdrücken wird. Der Tractulus steht in G 342 in zwei von drei Fällen, einmal in G 339, je einmal in E, B und Mi, sowie konsequent immer in L. Es gibt keine Systematik, nach der gesagt werden könnte, wo nun der Tractulus das Punctum ersetzt und wo nicht. Tatsache ist, dass die verschiedenen Schreiber an diesem sensiblen Punkt im Verlauf der Kadenz wohl etwas „gefühl“ haben und diesem Gefühl mitunter auch einen graphischen Ausdruck verliehen haben. Die Frage des Interpreten ist: falle ich flüssig und unvorbereitet in das letzte spannungsgeladene SOL (die drittletzte Note der Silbe) hinein, oder bereite ich dieses SOL agogisch auf dem FA vor? Diese Vorbereitung geschieht durch eine Intensivierung

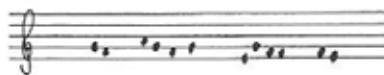
⁸ Z. B. Luigi Agustoni, Johannes Berchmans Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals* I (Grundlagen), II (Ästhetik), Regensburg, Bosse, 1987, 1992. Im Rahmen des Projektes „Codices Electronici Sangallenses (CESG) – Virtuelle Bibliothek“ sind derzeit unter <http://www.cesg.unifr.ch/de/> (Zugriff am 01.06.2008) 144 digitalisierte Handschriften aus St. Gallen online verfügbar, darunter die Codices CH-SGs 339, 342, 359, 376, 381, 390, 391, 484, und noch etliche mehr, die für Notations- und aufführungspraktische Studien interessant sind.

⁹ Mit den Kadenzformeln des Deuterus beschäftigt sich auch: Clyde Brockett, *Formulaic cadential neumes for deuterus mode finalis cognition*, *The Past in the Present. Cantus Planus Meeting 2000 2*, hrsg. von László Dobszay, Budapest, Liszt Ferenc Academy of Music, 2003, S. 103–121. Unsere Darlegungen können diesen Beitrag aus einer anderen Perspektive ergänzen.

¹⁰ Zu den Strukturen der einzelnen Modi vgl.: Agustoni, Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals* 1, S. 50–53.

Beispiel 1

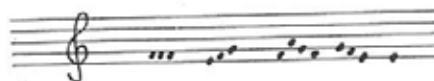
1) Karlenz formeln bei Kadenz im Deuterus



4 IN Nos autem:	SO	- / . / .	MVS.
G 342/185	X	/ . / .	-
E 188	X	/ . / .	-
G 339/68	X	/ . / .	-
B 37	X	/ . / .	-
Mi 105v	X	/ . / .	-
L 93	f	∴ ∴	f

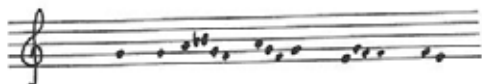
4 IN Iudica me DS:	Fortitudo	me	a
G 342/186	X / . /	∴	X
E 164	X / . /	∴	X
G 339/58	X / . /	∴	X
B 32	X / . /	∴	X
Mi 89r	X / . /	∴	X
L 76	f ∴ ∴	f	f

3 IN In nomine Dni:	Pa	-	tris
G 342/187	X / . / .	-	-
E 191	X / . / .	-	-
G 339/68	X / . / .	-	-
B 37v	X / . / .	-	-
Mi 106r	X / . / .	-	-
L 95	f ∴ ∴	f	f



4 IN Reminiscere	no	-	stris
G 342/154	X / . / .	-	-
E 118	X / . / .	-	-
G 339/10	X / . / .	-	-
B 24v	X / . / .	-	-
Mi 60v	X / . / .	-	-
L 45	f ∴ ∴	f	f

4 IN Omnis terra	al	-	tris	si	-	me
G 342/150	∴	∴	∴	∴	∴	-
E 97	∴	∴	∴	∴	∴	-
G 339/20	∴	∴	∴	∴	∴	-
B 12v	∴	∴	∴	∴	∴	-
Mi 53v	∴	∴	∴	∴	∴	-
L	////					



3 IN Caritas	al	-	le	-	lu	-	ia
G 342/243	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	X
E 260	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	X
G 339/95	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	X
B 51	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	X
L 128+116 ↓	f ∴ ∴	∴ ∴	∴	∴	∴	∴	f

4 IN Exaudivit	al	-	le	-	lu	-	ia
G 342/203	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	X
E 228	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	X
G 339/86	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	X
B 46	/ / . / .	/ . /	∴	∴	∴	∴	X

des FA, dessen Bewegungsimpuls abgefangen und verlangsamt wird. Das kadenzierende SOL wird dadurch mit einem kleinen rhythmischen Stau vorbereitet und bekommt damit ein größeres musikalisches Gewicht. Diese Kadenzvorbereitung durch das FA beim Singen zu realisieren oder nicht ist eine Entscheidung des Interpreten, welcher diese nach seinem Geschmack und Empfinden treffen wird, nachdem einzelne Tractuli im Tiefpunkt solches anzeigen. Die Neumenschreiber geben deutliche Hinweise, dass die Entscheidung für ein gewichtigeres FA vor dem letzten SOL eine wichtige Option ihrer eigenen Interpretation dargestellt hat, sie geben diese Hinweise aber nicht konsequent (außer L, dessen Schreiber auf die Darstellung solcher Artikulationspunkte geradezu fixiert ist). Dies lässt die Frage zu, ob es sich hier um eine gewisse Flexibilität in der musikalischen Ausgestaltung von Kadenzten gehandelt hat, oder ob bestimmte Selbstverständlichkeiten – aus der Sicht gewisser Interpreten – einfach graphisch nicht immer dargestellt worden sind. L ist in dieser Beziehung konsequent, die deutschen Handschriften kennen das Phänomen ebenso, verweisen aber nicht immer darauf.

Einen ähnlichen Kadenzverlauf haben die Introiten *Caritas Dei*, *Exaudivit* und *Iudica me Deus*. Der Kadenzverlauf ist hier gegenüber den vorherigen Beispielen etwas ausgeweitet. Die Melodie steigt anhand der hervorgehobenen Strukturtöne langsam zur Finalis ab. Es beginnt mit einem Climacus resupinus, dessen nach dem Tiefpunkt FA wieder aufsteigendes SOL auch als Silbenartikulation automatisch hervorgehoben ist (G 339 deutet dies sogar graphisch an). Das FA ist durch die Verdoppelung der dritten Torculusnote profiliert und entspannt sich im MI. Wiederum stellt sich die Frage, wie das FA im Tiefpunkt des Climacus resupinus LA-SOL-FA-SOL zu behandeln ist. Zweimal artikuliert E diesen Tiefpunkt mit einem Tractulus, einmal ist dies in Mi zu beobachten. Überraschenderweise schreibt L einmal einen Punkt und einmal einen kleinen Uncinus. Auch hier bleibt die Entscheidung der Interpreten fragil und nicht eindeutig, es gibt Hinweise auf eine gute und intensivierte Vorbereitung der resupinen Virga, aber eben nur vereinzelt. War ein solches Verhalten selbstverständlich oder dem Gespür der Sänger anheim gestellt?

Eine Variante der zuerst genannten Kadenzten ist das letzte Beispiel mit dem Ende des Introitus *Omnis terra*. Anstelle des Climacus LA-SOL-FA steht ein Pes subbipunctis FA-LA-SOL-FA, dem wiederum ein Climacus folgt, dessen erste Note SOL hervorgehoben ist. Nur Mi zeigt eine Artikulation des zweiten FA an.

6. Melodischer Tiefpunkt in einer Formel der Gradualien des zweiten Modus

Die in Beispiel 2 dargestellte Melodieförmel steht in den Gradualien des zweiten Modus meist jeweils im dritten Abschnitt des Chorstückes und des Soloverses. In untransponierter Schreibweise (moderne praktische Editionen notieren diese Gesänge meist eine Quint höher) stellen die Strukturnoten den Abstieg FA-DO-SI bemolle dar, wäre nicht da noch ein RE, über dessen Gewichtung nun zu reden sein wird.

Auf den Climacus FA-MI-RE folgt die Clivis FA-DO, das RE ist also gewissermaßen ein Tiefpunkt der melodischen Bewegung. Auch hier wiederum ist dieses RE in den adiastematischen deutschen Notationen häufig als Punktum – und somit als flüssige Note – ausgewiesen, es gibt aber auch nicht wenige Fälle, wo an dieser Stelle ein Tractulus steht, eine gewichtigere

Beispiel 2

2. Graduale 2. Modus

helisma Chorstück (3. Abschnitt) helisma Vers (3. Abschnitt)



Gh Tollite: introibit

G 342/115	✓. ✓	∧ [-]	
E 10	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
G 359/28	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
G 359/4	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
B 3	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
ni 7v	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
L 12	∧. ✓	∧ / √. ∨ √	∧ √

maxi-bus

✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
✓. ✓	[abgekürzt / shortened]	
✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
∧. ✓	∧ / √. ∨ √	∧ √

Gh Excita: ve-ni

G 342/115	✓. ✓	∧ [-]	
E 16	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
G 359/33	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
G 359/6	✓. ✓	[-]	
B 4	✓. ✓	[-]	
ni 10	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
L 15	∧. ✓	∧ / √. ∨ √	∧ √

Ephra-im

[-]	
✓. ✓	∧ / √. ∨ √
✓. ✓	∧ / √. ∨ √
✓. ✓	∧ / √. ∨ √
✓. ✓	∧ / √. ∨ √
[-]	
∧. ✓	∧ / √. ∨ √

Gh laetis ut palma multiplicabitur

G 342/122	✓. ✓	∧ [-]	
E 57	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
G 359/41	✓. ✓	∧ / √. ∨ √	
G 359/14	✓. ✓	∧ [-]	
B 9	✓. ✓	∧ [-]	
ni 22v	✓. ✓	∧ [-]	

to-am

✓. ✓	∧ [-]
✓. ✓	∧ / √. ∨ √
✓. ✓	∧ / √. ∨ √
✓. ✓	[-]
✓. ✓	[-]
✓. ✓	∧ [-]

Gh Hodie scietis -

G 359/36	
L 17	
G 342/117	-

Ephra-im

✓. ✓	∧ / √. ∨ √
∧. ✓	∧ / √. ∨ √
✓. ✓	∧ / √. ∨ √

Note, bei deren Beachtung aus dem Abstieg FA-DO-SI bemolle hörbar ein Abstieg FA-RE-DO-SI bemolle wird. Eine statistische Auswertung über das konkrete Verhalten der Schreiber an dieser Stelle ist nur schwer möglich, denn die Formel wird häufig abgekürzt geschrieben, und unser Fall steht erst gegen Ende des Melismas. Die verkürzte Schreibweise – nur den Anfang wird angedeutet – hat in G 342 den banalen Grund, dass der Textschreiber dem Notator viel zu wenig Raum für die Neumen gelassen hat, ansonsten wird das Melisma auch aus diesem Grunde so selten ausgeschrieben, weil es sehr häufig vorkommt, vor allem im Adventquaterber. Die Notatoren der einzelnen Quellen verwenden Punkt und Tractulus in dieser Sektion der Formel oft in ein und demselben Stück unterschiedlich. So liest man im Chorstück des Graduale *Excita* in G 359 einen Tractulus, im Solovers hingegen ein Punctum. Selbst in L ist an dieser Stelle seltener ein Uncinus anstelle des Punctum zu finden. Die Neigung, hier eine Artikulation im Tiefpunkt auszudrücken, ist also schwach ausgeprägt, aber doch vorhanden. Dies hängt auch damit zusammen, dass der Schwung, welcher in die doch breiter ausgeprägte Binnenkadenz DO-SI bemolle führt, nicht allzu sehr abgebremst werden soll. In G 342 ist darauf zu verweisen, dass auch unterschiedliche Schreiberhände im Gradualteil für die Neumierung vorhanden sind, welche durchaus ihr eigenes Profil haben und unterschiedlich vorgehen.¹¹ In diesem Fall stammen jedoch alle Beispiele von Hand A, die hier selbst uneinheitlich agiert.

In großer Einhelligkeit jedoch schreiben die meisten Quellen die erste Clivis in der Kadenz (FA-DO) partiell kurrent (die zweite Note ist episemiert), auch Schreiber A in G 342, der selten die Clivisgraphien verändert.¹² Ebenso große Übereinstimmung besteht hinsichtlich des rhythmischen Wertes der Note DO im ersten Pes subbipunctis der hier dargestellten Formel, welche ebenfalls einen melodischen Tief- bzw. Umkehrpunkt darstellt: sie ist immer kurrent geschrieben. An dieser Stelle stellt das DO aber auch nicht ansatzweise eine modal wichtige Strukturnote dar.

7. Melodischer Tiefpunkt in einer Formel der Alleluia des achten Modus

Ein längeres Melisma im dritten Abschnitt der Alleluiaverse des achten Modus ist immer mit einem Wort- bzw. Sinnakzent verbunden. Die hier zu besprechende Stelle sind die Töne SI bemolle-LA-SOL-LA, wobei es wiederum um das agogische Gewicht des SOL geht (s. Beispiel 3). Häufig ist dieser Abschnitt als Climacus resupinus geschrieben, der im LA zum Abschluss kommt. Nicht selten jedoch wird dieses LA auch graphisch mit der folgenden Tristropha verbunden, sodass diese als eine amplifizierte Pesbewegung¹³ erscheint, als Tristropha praepunctis. Die melodische Bewegung in diesem Abschnitt ist also entweder als Climacus resupinus + Tristropha oder als Climacus + Tristropha praepunctis

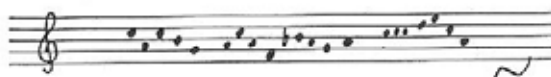
¹¹ Susan Rankin, *Ways of Telling Stories, Essays on Medieval Music – in Honor of David G. Hughes*, hrsg. von Grame M. Boone, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Dept. of Music, 1995, S. 371–394.

¹² Vgl. dazu: Franz Karl Prassl, *Codex St. Gallen 342 – eine wichtige Quelle für semiologische Studien, Festschrift Georg Beres*, Budapest, 2008 (in Druck).

¹³ Vgl. dazu: Agustoni, Göschl, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals 2*, S. 105–107.

Beispiel 3

3. ALLELUIA 8. Modus Vers 3. Abschnitt Wortakzent 1. Teil



AL OSTEODE salutare tu- -UM

G 342/109	N.	✓.	/.	-	m	♩
E 1	N.	✓.	/.	/	m	♩
G 359/26	N.	✓.	/.	-	m	♩
G 339/2	N.	✓.	/.	/	m	♩
B 1v	N.	✓.	/.	-	m	♩
II 3	N.	✓.	/.	-	m	♩
L 166	V.	∩	∩	∩	∩	∩

AL DOMINUS dixit ego ho- - die

G 342/118	N.	✓.	/.	-	m	♩
E 25	N.	✓.	/.	/	m	♩
G 359/28	N.	✓.	/.	-	m	♩
G 339/10	N.	✓.	/.	[E]		
B 5v	N.	✓.	/.	/	m	♩
II 16	N.	✓.	/.	/	m	[E]
L 166	V.	∩	∩	∩	∩	∩

AL DOMINUS regnavit ex. lae-ten- - tur

G 342/260	N	/.	[E]			
E 348	N	/.	✓.	/.	/	m
G 359/149	N	N.	✓.	/.	/	m
G 339/24	N	N.	[E-]			
B 14v	N	N.	✓.	/.	/	f m
II 34	N	N.	✓.	/.	-	m
L 169	N	N.	∩	∩	∩	∩

AL Laudate anima Deo me- - o

G 342/262	N.	✓.	[E]			
E 353	N.	✓.	/.	/	m	♩
G 359/151	N.	✓.	/.	[E-]		
G 339/130	N.	✓.	[E-]			
B 70v	N.	✓.	/.	/	m	♩
L			[E-]			

ausgedrückt. Das rhythmische Ergebnis beider Schreibweisen ist vollkommen identisch: das LA ist in jedem Falle mehrwertig, sei es durch die Neumengruppierung im Falle der resupinen Virga, sei es durch den Tractulus, der den leichten Strophici vorangeht und *qua* Tractulus in dieser Konstellation den Mehrwert anzeigt. Für uns geht es aber primär um die Note davor: um das SOL im Tiefpunkt des Climacus (resupinus).

Das SOL an dieser Stelle ist häufig durch den Tractulus als mehrwertig ausgewiesen. Das Cantatorium G 359 macht dies regelmäßig, in der gleich alten Quelle G 342 folgt Schreiber A diesem Usus ebenfalls konsequent. In E und in den jüngeren St. Galler Codices wird diese Schreibweise seltener. Interessanterweise kennt L den Brauch der Artikulation im Tiefpunkt nicht. Diese wäre dennoch einleuchtend: unabhängig von den Schreibweisen der Stelle, welche verschiedene Möglichkeiten der Gliederung des Melismas anzeigen, haben wir es mit einem Resupinphänomen zu tun, bei dem der Umkehrpunkt zur Vorbereitung der Resupinnote hervorgehoben werden soll, um etwas mehr Spannung zu erreichen. Die agogische Vorbereitung der resupinen Virga ist den älteren St. Galler Schreibern offenbar ein wichtiges Anliegen, das auch seinen graphischen Ausdruck bekommt. Ein halbes Jahrhundert später lässt die Sorgfalt bei der graphischen Darstellung dieser mehrwertigen Note merklich nach. Ist dies nun die Vernachlässigung der Darstellung einer Selbstverständlichkeit oder ein Wandel in der Interpretation eines Details? Die Darstellung dieser Stelle findet nicht immer ihren Niederschlag in den einzelnen Graphien: das Melisma wird häufig abgekürzt geschrieben.

Die hier beschriebenen Phänomene einer Artikulation im Tiefpunkt bei Resupinbewegungen sind Ausdruck unterschiedlicher Einstellungen von Interpreten, oft auch unterschiedlicher „Stimmungslagen“ ein und desselben Schreibern. Man kann diese und ähnliche Stellen grundsätzlich mit mehr oder weniger agogischer Spannung gestalten. Gefragt sind hier Geschmack, Erfahrung und künstlerisches Gestaltungsvermögen von Interpreten – damals wie heute.

SO SANKTGALLENSKE NEVME ZAPISI ZVENEČE GLASBE? OPAŽANJA V
ZVEZI Z INTERPRETACIJSKIMI VPRAŠANJI

Povzetek

Vsak notacijski zapis pušča možnost umetniškega interpretiranja, tudi tisti, ki skuša biti kar najbolj natančen. Medtem ko predstavlja velika večina glasbenih zapisov skladateljska dela, ki jih je treba na neki način interpretirati, so najstarejši glasbeni zapisi, zapisi v ne-diastematskih nevmah, prav nasprotno, zapisi že obstoječe glasbe, kot je obstajala in bila interpretirana v karolinških glasbenih centrih. Najstarejši glasbeni rokopisi, ki posredujejo sicer razpoznavno isti glasbeni repertoar, vključujejo tako v nevmatski zapis mnoge detajle, ki nakazujejo določeno interpretacijo. Vendar so z ozirom na interpretacijske detajle nevmatski rokopisi pogosto neenotni: določena interpretacija je bodisi izrecno zapisana (ali nakazana), ali pa so na ustreznem mestu zapisani le toni sami brez kakršne koli interpretacije. To dejstvo zastavlja vprašanje: je pisec izpustil interpretacijski detajl zavestno, ker ni predpostavljal posebne interpretacije, ali pa zgolj zato, ker je imel interpretacijo, ki je sicer ni zapisal, za samoumevno. Gregorijanske melodije vsebujejo številne v različnih spevih pojavljajoče se standardne melodične formule in primerjava različnih zapisov teh formul je hvaležno gradivo pri iskanju odgovora na vprašanje, kako naj se interpretirajo. Razprava se osredotoča na vprašanje interpretacijske artikulacije najnižjega tona v postopu v obliki črke »V«, ki je sestavni del treh stalnih melodičnih formul: zaključne formule nekaterih introitov deuterus modalnosti; formule, ki se pogosto pojavlja v tretji frazi gradualov drugega modusa; formule, ki pogosto nastopi v melizmu tretje fraze aleluj osmega modusa. Iz pregleda ustreznih mest v sedmih nevmiranih gradualnih rokopisih iz 10. in zgodnjega 11. stol. je razvidno, da so se vsi nevmatorji zavedali strukturnega pomena obravnavanega tona, ki predstavlja izhodišče gibanja navzgor; mnogi so njegov pomen izpostavili z zapisom njegove posebne interpretacije.

AVTORJI

Debra Lacoste, doktorica muzikoloških znanosti, je predavateljica na Univerzi Wilfrid Laurier, Ontario. Naslov: Wilfrid Laurier University, 75 University Avenue West, Waterloo, Ontario, N2L 3C5, CA. E-pošta: deblacoste@rogers.com

Alexej Jaroplov je raziskovalec in bibliotekar na Konzervatoriju v Sankt Peterburgu. Naslov: Teatrnaya Square 3, Saint Petersburg, 190000, Rusija. E-pošta: jaroplov@mail.ru

Fiona McAlpine, doktorica muzikoloških znanosti, je predavateljica na Univerzi v Aucklandu. Naslov: The University of Auckland, Private Bag 92019, Auckland Mail Centre, Auckland 1142, New Zealand. E-pošta: fe.mcalpine@auckland.ac.nz

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

Susana Zapke, doktorica muzikoloških znanosti, je znanstvena sodelavka na Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria v Madridu in predavateljica na Inštitutu za analizo, teorijo in zgodovino glasbe Univerze za glasbo in igralsko umetnost na Dunaju. Naslov: Universität für Musik und darstellende Kunst, Anton-von-Webern-Platz 1, A-1030 Wien. E-pošta: zapke@susanazapke.com

Anette H. Papp, doktorica muzikoloških znanosti, je predavateljica na Akademiji za glasbo Ferenc Liszt v Budimpešti. Naslov: Ferenc Liszt Music Academy, Liszt Ferenc tér 8, Budapest 1061. E-pošta: zti90@zti.hu

Ann Buckley, doktorica muzikoloških znanosti, je raziskovalka na Irski narodni univerzi v Maynoothu. Naslov: National University of Ireland, Music Department, Maynooth, Co. Kildare, Ireland. E-pošta: Ann.Buckley@nuim.ie

Franz Karl Prassl, doktor muzikoloških znanosti, je redni profesor na Umetniški univerzi v Gradcu. Naslov: Kunstuniversität Graz, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz. E-mail: franz.prassl@kug.ac.at

AUTHORS

Debra Lacoste, Ph.D. – musicology, is lecturer at the Wilfrid Laurier University, Ontario. Address: Wilfrid Laurier University, 75 University Avenue West, Waterloo, Ontario, N2L 3C5, CA. E-mail: deblacoste@rogers.com

Alexej Jaropolov is researcher and librarian at the Research music library of Saint Petersburg Conservatory. Address: Teatrnaya Square 3, Saint Petersburg, 190000, Russia. E-mail: jaropolov@mail.ru

Fiona McAlpine, Ph.D. – musicology, is senior lecturer at the University of Auckland. Address: The University of Auckland, Private Bag 92019, Auckland Mail Centre, Auckland 1142, New Zealand. E-mail: fe.mcalpine@auckland.ac.nz

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

Susana Zapke, Ph.D. – musicology, is scientific researcher at the Fundación Banco Bilbao Vizcaya Argentaria, Madrid, and lecturer at the Universität für Musik und darstellende Kunst, Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik, Vienna. Address: Universität für Musik und darstellende Kunst, Anton-von-Webern-Platz 1, A-1030 Wien. E-mail: zapke@susanazapke.com

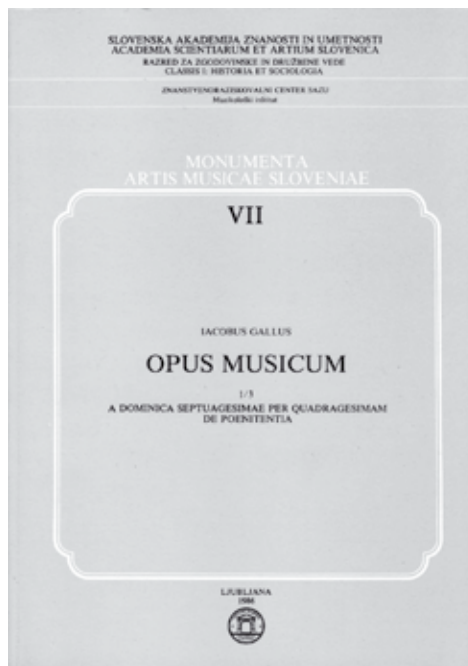
Anette H. Papp, Ph.D. – musicology, is lecturer at the Ferenc Liszt Music Academy, Budapest. Address: Ferenc Liszt Music Academy, Liszt Ferenc tér 8, Budapest 1061. E-mail: zti90@zti.hu

Ann Buckley, Ph.D. – musicology, is Government of Ireland Research Project Fellow at the National University of Ireland, Maynooth. Address: National University of Ireland, Music Department, Maynooth, Co. Kildare, Ireland. E-mail: Ann.Buckley@nuim.ie

Franz Karl Prassl, Ph.D. – musicology, is professor at the Kunstuniversität Graz. Address: Kunstuniversität Graz, Leonhardstraße 15, A-8010 Graz. E-mail: franz.prassl@kug.ac.at

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

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



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

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



De musica disserenda IV/1 • 2008

VSEBINA / CONTENTS

Razprave / Articles

Debra Lacoste

Responsory tones at Klosterneuburg

Responzorijski psalmodični obrazci v Klosterneuburgu

Alexej Jaropolov

From comments on the chants to comments on the script

Od komentarjev petja do komentarjev zapisa

Fiona McAlpine

“Arripui Hymnarium”: variant finals in hymns

»Segel sem po himnarju«: variantni finalisi v himnusih

Stefan Engels

Die Notation des Millstätter Sakramentars

Notacija Millstattskega sakramentarja

Susana Zapke

Kritische Anmerkungen zur Topographie der westgotischen Notation

Kritične opombe k topografiji vizigotske notacije

Anette H. Papp

Die Antiphonen der unitarischen Quellen

Antifone unitarističnih virov

Ann Buckley

Peregrini pro Christo: the Irish church in medieval Europe as reflected in liturgical sources for the veneration of its missionary saints

Peregrini pro Christo: irska cerkev v srednjeveški Evropi kot se kaže v liturgiji njenih svetnikov misijonarjev

Franz Karl Prassl

St. Galler Neumen – Protokolle erklungener Musik? Einige Perspektiven zu Fragen der Aufführungspraxis

So sanktgallenske nevmne zapisi zveneče glasbe? Opažanja v zvezi z interpretacijskimi vprašanji