

MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ
INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL CONFERENCE



NOTACIJA IN GLASBENA INTERPRETACIJA
NOTATION AND MUSICAL INTERPRETATION

PROGRAM IN IZVLEČKI
PROGRAMME AND ABSTRACTS

MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ
INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL CONFERENCE



NOTACIJA IN GLASBENA INTERPRETACIJA *NOTATION AND MUSICAL INTERPRETATION*

PROGRAM IN IZVLEČKI *PROGRAMME AND ABSTRACTS*

UREDILA / *EDITED BY:*
JURIJ SNOJ IN DARJA FRELIH

Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra
Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana
*Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the
Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana*

LJUBLJANA, NOVI TRG 4/II, MALA DVORANA ZRC

24. oktober 2008
October 24th, 2008

PROGRAM / PROGRAMME

9.00–9.30

Uvodni nagovor / *Opening Address*
JANEZ MATIČIČ

9.30–12.30

Dopoldanski sklop / *Morning Session*
Vodja / *Chair*: JURIJ SNOJ

RUDOLF FLOTZINGER: Verschriftlichungen sogenannter primitiver Mehrstimmigkeit / *Zapisi t. i. primitivnega večglasja*

STEFAN ENGELS: Mittelalterliche Notationen und ihre Bedeutung für eine musikalische Interpretation in einstimmigen Gesängen / *Tipi srednjeveške notacije in njihov pomen pri glasbenem interpretiranju enoglasnih spevov*

10.30–11.00

Odmor / *Break*

MICHAEL TALBOT: The Horizontal Spacing of Musical Symbols: A Brief Historical Overview / *Horizontalno razporejanje glasbenih simbolov: kratek zgodovinski pregled*

MATJAŽ BARBO: Duh in črka glasbe / *The Spirit and Letter of Music*

MARINA CHERNAYA: The Pianist and Musical Figuration / *Pianist in glasbena figuralika*

PROGRAM / PROGRAMME

15.00–18.00

Popoldanski sklop / Afternoon Session

Vodja / Chair: MICHAEL TALBOT

ALENKA BAGARIČ: Izvajalska predloga ali umetniška izdelava: notacijske značilnosti lutenjskih tabulatur Giacoma Gorzanisa / *A Guide to Performance or a Composer's Text: Notational Characteristics of Giacomo Gorzanis' Lute Tablatures*

DOMEN MARINČIČ: Terckvartakord v zapisu in praksi generalnega basa / *Der Terzquartakkord in Notation und Praxis des Generalbasses*

EVA VESELOVSKÁ: Choralnotationen der mittelalterlichen liturgischen Codizes des 14. und 15. Jahrhunderts in slowakischen Archivbeständen / *Notacija srednjeveških liturgičnih rokopisov 14. in 15. stol. v slovaških hraniščih*

16.30–17.00

Odmor / Break

KATARINA ŠTER: Paleografske značilnosti rokopisa MS 273 iz Univerzitetne knjižnice v Gradcu / *Notational Characteristics of Manuscript MS 273 at the Graz University Library*

JURIJ SNOJ: Simbolni način zapisovanja v poznosrednjeveških tipih glasbenih pisav / *Symbolic Representation in Late-Medieval Types of Musical Notation*

IZVLEČKI / *ABSTRACTS*

RUDOLF FLOTZINGER

Österreichische Akademie der Wissenschaften

VERSCHRIFTLICHUNGEN SOGENANNTER PRIMITIVER MEHRSTIMMIGKEIT

Sogenannte „primitive Mehrstimmigkeit“ hat erst in jüngerer Zeit das Interesse gefunden, das ihr zukommt. Zuvor scheint sich die Musikwissenschaft mit dem retrospektiven Charakter der greifbaren Beispiele als zufällige Zeugen einer reicheren mündlichen Praxis zufriedengegeben zu haben. Schon längere Zeit halten Musikhistoriker und -ethnologen die Notierungen, mit denen sie es hauptsächlich zu tun haben, als Vor- bzw. Nachschrift auseinander. In den 1970er Jahren begann man, eingehender nach den Funktionen von Schrift zu fragen. Im vorliegenden Zusammenhang heißt das: warum wurden Stücke von so großer Einfachheit, offensichtlich Repräsentanten von Musizierformen, die mit Notation eigentlich gar nicht rechnen, überhaupt verschriftlicht? Jedenfalls dürfen ihre Aufzeichnungen mit solchen aus einem Musikbetrieb, in dem Schrift notwendig ist, von vornherein nicht verglichen werden.

Das bekannte Repertoire läßt mehrere Gruppen erkennen: (1) Beispiele in theoretischen Abhandlungen (vom späten 9. Jh. bis in die Neuzeit), die also nicht der Wiedergabe dienen sollen. (2) Einzelstücke in anderem, nicht selten nicht-musikalischem Zusammenhang (12.–16. Jh.), von umfangreicheren Federproben bis zur Nachnutzung von Vorsatzblättern. Auch sie dürften in Demonstrations- und Lehrabsichten ihre eigentliche Begründung finden (daher stets Partituranordnung). (3) Kleine Repertoires gleichartiger Stücke für Teile des Kirchenjahres oder einen bestimmten Anlaß in eigenen Handschriften oder Faszikeln (15.–17. Jh.), oft auch stärker an die inzwischen fortgeschrittene Komposition im engeren Sinn angenähert. (4) Einzelaufzeichnungen in sozusagen vertrautem Zusammenhang der praktischen Nutzbarkeit (z. B. mehrere *Kyrie*, *Benedicamus*); oft ist die Duplumstimme erst später erfunden und in margine notiert, d. h. die Partituranordnung aufgegeben.

(5) Die Nähe zur Kunstmusik erscheint noch einmal gesteigert, wenn die Stimmen auf gegenüberliegenden Seiten (vgl. Chorbuch) oder in verschiedenen Handschriften notiert sind (vgl. Stimmbücher).

Das damit wenigstens in Zentraleuropa erreichte Ende solcher Aufzeichnungen hängt mit dem Rückzug primitiver Musikformen in Randgebiete zusammen. Das könnte darauf verweisen, daß als Motiv das Bewahren generell eine Rolle gespielt hat. Außerdem spielt für die besagten fünf Gruppen die Chronologie eine Rolle. Im übrigen stellt sich die Begründung der Verschriftlichung recht unterschiedlich dar und lassen sich hinsichtlich ihrer praktischen Funktion verschiedene Stufen erkennen: von deren Fehlen in Theorietraktaten über eine mit dem Choral vergleichbare bis zur zunehmenden Anlehnung an Komposition im engeren Sinn. Letztere korrespondiert mit der unbezweifelbaren Herkunft der artifiziellen Mehrstimmigkeit von der usuellen. Den Übergang markiert die vormodale Notation, in der im 13. Jh. der sog. *Magnus liber* nach Leonin aufgezeichnet wurde. Nachschriften sind also keine Erfindung von Musikethnologen. Vielmehr sind neuzeitliche Transkriptionen von Musikologen den genannten Gruppen auf der anderen Seite der Zeitachse als (6) anzufügen.

Der Charakter aller hier verwendeten Notationen entspricht zwar einem konservativen (= bewahrenden, nicht: retrospektiven!) der Beispiele, doch wäre er weder mit „nachschriftlich“ noch als „primitiv“ immer richtig gekennzeichnet. Derzeit gibt es dafür keinen eigenen Namen. Sie sind nicht in gleichem Maße auf Wiedergabe gerichtet wie im artifiziellen Bereich, sondern haben stets nur unterstützende Aufgaben: für die Theorie, das Lernen, das Gedächtnis, die Wissenschaft.

*

ZAPISI T. I. PRIMITIVNEGA VEČGLASJA

T. i. primitivno večglasje je še le v zadnjem času vzbudilo zanimanje, ki ga zasluži. Zdi se, da je muzikologiji poprej zadoščala misel, da so zapisi večglasja otipljive retrospektivne priče širše ustnoizročilne prakse.

Glasbeni zgodovinarji in glasbeni etnologi, ki se ukvarjajo predvsem z notirano glasbo, že dlje časa ločujejo dve vrsti glasbenih zapisov: zapisi, ki so bili namenjeni izvajanju, in zapisi, ki so nastali po zapeti ali zaigrani glasbi. V sedemdesetih letih se je vse intenzivneje postavljalo vprašanje o funkciji zapisa. V kontekstu te razprave to pomeni: zakaj so se najpreprostejše kompozicije, primerki oblik muziciranja, ki nikakor niso potrebovali zapisa, sploh začele zapisovati? Vsekakor se njihovi zapisi ne morejo primerjati z zapisi v okviru tistega glasbenega delovanja, pri katerem je zapis nujno potreben.

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

Opustitev tovrstnih zapisov je povezana s prehajanjem primitivnih glasbenih oblik na obrobje – vsaj v srednji Evropi. To dejstvo lahko nakazuje, da je imel motiv ohranjanja v splošnem pomembno vlogo. Poleg tega ima v zvezi s petimi navedenimi skupinami določeno vlogo tudi kronologija. Vzrok za zapisovanje se sicer res lahko različno razlaga in v zvezi s praktično funkcijo zapisovanja je mogoče prepoznati več različnih stopenj: od odsotnosti glasbenega zapisa v teoretičnih traktatih preko funkcije, primerljive s koralom, do vse očitnejše naslonitve na kompozicijsko prakso v ožjem pomenu. Slednje je mogoče povezati z

nedvomnim izvorom artificialnega večglasja v praticiranem. Prehod zaznamuje predmodalna notacija, v kateri je bil v 13. stol., že po Leoninu, zapisan *Magnus liber*. Zapisovanje po petju torej ni le domislek etnomuzikologov, pač pa je navedenim petim skupinam, že na drugi strani časovne osi, treba priključiti še novodobne transkripcije muzikologov (6).

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

STEFAN ENGELS
Kunstuniversität Graz

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

Die Behandlung der Quellen durch die Musikhistoriker ist oft eine gänzlich andere, als die Interpretation durch ausführende Musiker. Dennoch sind beide aufeinander angewiesen. Eine Verbindung von Wissenschaft und Praxis, also die Umwandlung von wissenschaftlicher Erkenntnis in klingende Realität, erfolgt über drei Schritte:

- Rekonstruktion, Restitution (wissenschaftliche Übertragung),
- Interpretation (praktische Edition),
- Präsentation (Ausführung).

Welche Informationen können uns mittelalterliche Quellen für eine Interpretation geben? Die mittelalterlichen Notatoren notieren ja in erster Linie das, was ihnen wichtig erscheint. Selbstverständliches lassen sie gerne weg. Da sie häufig nicht selbst die Komponisten der Musik waren, die sie aufschrieben, müssen wir zusätzlich zwischen deskriptiver und normativer Notation unterscheiden. Anhand von ausgewählten Beispielen aus den einstimmigen Notationen sei dies gezeigt:

Die adiastematischen Neumenzeichen der ältesten Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts geben uns kaum Informationen über die Tonhöhe, wohl aber teilweise äußerst exakte Angaben zur rhythmischen Gestaltung. Die ähnlich aussehenden Neumen ab dem 12. Jahrhundert hingegen reduzieren diese rhythmischen Informationen, geben hingegen klare Hinweise zu Halbtonintervallen. Die Notationen auf Linien klären die Unsicherheiten in Bezug auf die Tonhöhen; ihre Übernahme bewirkt indes aufgrund der Regeln der Musiktheorie, dass die dahin vorhandenen Töne einer Melodie außerhalb der diatonischen Reihe aufgegeben wurden. Rhythmische Hinweise sind kaum mehr vorhanden.

Diese Notationen wurden für den liturgischen Gesang der abend-

ländischen Liturgie, also den Gregorianischen Gesang, entwickelt. Wurde diese Notation für andere einstimmige Musik, wie die Gesänge der Troubadours und Trouvères, oder der Minnelieder und Meistergesänge verwendet, konnte sie dort vorhandene (frei-)rhythmische Informationen nicht wiedergeben. Deshalb entwickelte man Zusatzzeichen in der so genannten Semimensuralen Notation mit Elementen aus der rhythmisch klar definierten Mensuralnotation.

Was schließlich die Mehrstimmigkeit anbelangt, so gilt sie zunächst als eine Art Tropierung einer einstimmigen Melodie, die nicht eigens notiert wurde. Dennoch erhalten wir gelegentlich auch in der einstimmigen Notation Hinweise auf eine mehrstimmige Ausführung, wenn etwa statt der ursprünglichen Melodie die Gegenstimme notiert wird.

*

TIPI SREDNJEVEŠKE NOTACIJE IN NJIHOV POMEN PRI GLASBENEM INTERPRETIRANJU ENOGLASNIH SPEVOV

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

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

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

Adiastematski nevmatski znaki najstarejših rokopisov iz 10. in 11.

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

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

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

MICHAEL TALBOT
University of Liverpool

THE HORIZONTAL SPACING OF MUSICAL SYMBOLS: A BRIEF HISTORICAL OVERVIEW

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

*

HORIZONTALNO RAZPOREJANJE GLASBENIH SIMBOLOV: KRATEK ZGODOVINSKI PREGLED

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

MATJAŽ BARBO
Univerza v Ljubljani

DUH IN ČRKA GLASBE

19. stoletje drastično izpostavi paradoksnost nasprotja med glasbenim tekstom in njegovo izvedbo. Zdi se, da se v kontrastu med duhom umetnosti, ki je neulovljiva, a vsem umetnostim enaka bit umetniškega, na eni strani ter črko glasbenega teksta, v katerem se duh uresničuje ter »oživlja« in zatorej predstavlja njegovo edino realno eksistenco, na drugi strani kažejo stara nasprotja, ki jih čas s poudarjeno individualizacijo glasbenega dela še pogloblja. Temu se pridružuje dilema o tem, ali je glasba kot tekst v funkciji izvedbe ali pa se mora izvedba čim bolj verno ravnati po notnem zapisu. Razprava se posveča vprašanju, v kolikšni meri se navedena nasprotja kažejo v koncipiranju konkretnega glasbenega dogodka v tem času.

*

THE SPIRIT AND LETTER OF MUSIC

The 19th century dramatically exposed the paradoxical contradiction between the musical text and its performance. In the contrast between the spirit of art on the one hand (which is an artistic being that is indefinable but common to all arts) and the sign of the musical text on the other (in which the spirit is self-actualized and "comes to life," thus representing the only real existence of the musical text), there appear to be ancient conflicts that continued to deepen even during this period of focus on the individualization of the musical work. This also relates to the issue of whether the music as text should be considered a function of the performance, or if it is the performance that must faithfully follow the musical text. This paper discusses the extent to which these contradictions manifest themselves in the conception of a specific musical event during that period.

MARINA CHERNAYA
Tver State University

THE PIANIST AND MUSICAL FIGURATION

In studying the text of a musical composition, the performer is guided by the desire to deeply penetrate the composer's concept. Performers usually have their own methods of studying compositions. Piano music's texture is polysemous and varied in its principles of construction. Great interpreters sometimes expose unexpected features of written musical texts, and these may even detract from other important details.

When examining a notated text and bringing it to life as actual sound, a performer looks at textual characteristics above all. The contemporary theory of the musical text states that two phenomena are important in texture formation: figuration and doublings, which both participate in shaping the textual image. Sometimes figures are very active in developing musical syntheses, especially in textures with combinatorial signs. Throughout history, individual composers have developed their own techniques in which certain figures and motifs have dominated, such as Mozart's unique combinatorial art. The extraordinary features of Domenico Scarlatti's sonatas stem from the role of instrumental positions in creating texture and structure. Twentieth-century composer-pianists such as Igor Stravinsky, Nikolai Medtner, and Sergei Prokofiev underlined the leading role of "finger improvisations" in their compositional processes. Each great composer-pianist has his own pianist's complex of positions that must be an object of investigation in solving interpretation issues in his music.

In professional music, figurative writing includes all of the devices used to artistically shape and organize the elements of a musical whole. Figuration only gained a more important role in constructing a musical composition at later stages of figurative writing development.

Thorough examination of figuration and doublings in a piece helps solve a performer's interpretive difficulties. Sometimes the notated text

does not bear specific features of the time period that were characteristic of the composer and his contemporaries' performance practice. In such cases, the desire for authentic interpretation leads us to necessary investigation of musical treatises and other appropriate historical sources.

This new type of musical thinking characteristic of 20th-century composer-pianists is termed "keyboard" or "topographic" orientation. Its main characteristics are the "two keyboards" principle and the principle of hand position symmetry, as in mirrored complexes played by the right and left hands. Many such devices were introduced by Claude Debussy and Igor Stravinsky, and their successors went even further with them.

*

PIANIST IN GLASBENA FIGURALIKA

Pri študiju teksta vodi interpreta želja po čim globljem prodoru v skladateljeve zamisli. Vsak izvajalec ima svojo lastno metodo študija kompozicije. Z ozirom na konstrukcijske principe je klavirska tekstura mnogoznačna in raznolika. Veliki interpreti izpostavijo včasih nepričakovane sestavine zapisanega glasbenega teksta in to lahko odzame pomen drugim sicer pomembnim detajlom.

Pri preučevanju glasbenega zapisa in njegovem oživljanju v dejanski zvok se izvajalec usmerja predvsem na tekstovne posebnosti. Moderna teorija glasbenega teksta je dosegla, da sta pri oblikovanju teksture pomembna dva pojavi: figuracija in podvajanje, ki oba sooblikujeta tekstovno sliko. Pri razvijanju glasbene tvorbe so včasih zelo pomembne figure, še posebej pri teksturi s kombiniranimi znaki. V zgodovini glasbe so obstajale individualne tehnike skladateljev, s katerimi so obvladovali figure in motive, kot lahko vidimo npr. v Mozartovi edinstveni umetnosti kombiniranja. Nenavadno v sonatah D. Scarlattija izhajajo iz vloge instrumentalnih prijemov pri oblikovanju teksture in strukture. Skladatelji pianisti 20. stol., kot so bili I. Stravinski, N. Medtner in S. Prokofjev, so poudarjali vodilni pomen »prstne improvizaci-

je» pri skladateljskem procesu. Vsak veliki skladatelj pianist ima svoj lastni sklop prijemov, ki ga je ob interpretacijskih vprašanjih v zvezi z njegovo glasbo treba preučiti.

V profesionalni glasbi pomeni figurativno pisanje celoto prijemov pri umetniškem oblikovanju in organiziranju elementov glasbene tvorbe. Pri gradnji kompozicije je figuracija dobila pomembnejšo vlogo šele v poznih stopnjah razvoja figurativnega komponiranja.

Poglobljeno preučevanje figuracije in podvajanja pomaga reševati izvajalčeve interpretacijske probleme. Včasih zapis ne nosi posebnosti časa, ki so značilne za umetniško prakso skladateljevih sodobnikov. V takih primerih nas želja po avtentičnem interpretiranju vodi k potrebi po preučevanju glasbenih traktatov in drugih virov iz ustreznega zgodovinskega obdobja.

Nov tip glasbenega mišljenja, značilen za skladatelje pianiste 20. stol., se je imenoval »klaviaturni« ali »topografski«; njegove glavne značilnosti so bile načelo »dveh klaviatur«, načelo pozicijske simetrije, tj. zrcaljenje kompleksov desne in leve roke. Mnoge prijeme sta uvedla C. Debussy in I. Stravinski, njuni nadaljevalci pa so šli še dlje.

ALENKA BAGARIČ

Narodna in univerzitetna knjižnica

IZVAJALSKA PREDLOGA ALI UMETNIŠKA IZDELAVA: NOTACIJSKE ZNAČILNOSTI LUTENJSKIH TABULATUR GIACOMA GORZANISA

Glasbeni zapis v obliki italijanske lutenjske tabulature v treh knjigah Giacoma Gorzanisa (ok. 1530 do po 1574) iz prve polovice šestdesetih let 16. stoletja je glede trajanja, števila in poteka glasov ter absolutnih tonskih višin dokaj nedoločen in večznačen – s tem se soočimo predvsem pri poskusu transkribiranja tabulturnih zapisov v sodobni notni zapis – po drugi strani pa se kot projekcija slike ubiralke glasbila kaže kot dokaj verna različica dejansko igranih tonov. Nizi plesnih stavkov, temelječi na predobstojećih variacijskih vzorcih, ki jih najdemo v različnih obdelavah v številnih italijanskih, pa tudi francoskih in nemških tiskanih in rokopisnih virih, se zdijo glede dodajanja praviloma improviziranih elementov v smislu diminuiranja in okraševanja posameznih tonov do potankosti izdelani. Iz te predpostavke izhaja nov premislek o funkciji in namenu izdajanja tovrstnih glasbenih del ter njihovi dejanski uporabnosti.

*

A GUIDE TO PERFORMANCE OR A COMPOSER'S TEXT: NOTATIONAL CHARACTERISTICS OF GIACOMO GORZANIS' LUTE TABLATURES

Giacomo Gorzanis' (ca. 1530–after 1574) three volumes of lute compositions, published in the early 1560s and written in Italian lute tablature, pose several notational questions. With regard to the duration, number, and progression of the voices as well as the absolute pitch, the musical text of the compositions appears to be rather vague and polysemous. This is particularly evident when trying to transcribe the tablature into

modern notation. Yet on the other hand the musical text, regarded as a projection of the image of the lute's fingerboard, may be considered as a fairly faithful representation of what was actually played. The sets of dance movements – based on already existing variation patterns that are found in many versions in numerous Italian as well as French and German printed or copied sources – appear to be meticulously worked out, which may be observed in the additions of normally improvised elements such as diminution and ornamentation of single notes. This observation may lead to a re-examination of the function and aim of publishing such compositions as well as a new consideration of their actual usefulness.

DOMEN MARINČIČ
Univerza v Ljubljani

TERCKVARTAKORD V ZAPISU IN PRAKSI GENERALNEGA BASA

Številni teoretični viri in glasbeni zapisi pričajo, da so izvajalci generalnega basa proti koncu 17. stoletja določenim sekstakordom začeli dodajati kvarto. Opisana praksa se je razvila v Italiji in se kmalu razširila v druge dežele. Prispevek bo prikazal razvoj in razširjenost tega fenomena, ki je našel pot v notacijo šele postopoma.

*

DER TERZQUARTAKKORD IN NOTATION UND PRAXIS DES GENERALBASSES

Zahlreiche theoretische und musikalische Quellen bezeugen, dass die Generalbassspieler spätestens gegen Ende des 17. Jahrhunderts angefangen haben, bestimmten Sextakkorden die Quarte hinzuzufügen. Diese Praxis entwickelte sich in Italien und verbreitete sich bald in andere Länder. Der Beitrag untersucht die Entwicklung und die Verbreitung dieses Phänomens, das erst allmählich im Notentext aufgezeichnet wurde.

EVA VESELOVSKÁ
Slovak Academy of Sciences

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

In der Slowakei ist leider nur eine sehr geringe Anzahl vollständiger Handschriften erhalten. Die Materialien bildeten nur einen kleinen Teil der hiezulande im Mittelalter verwendeten liturgischen Bücher.

In den slowakischen Archivbeständen befinden sich derzeit nur 15 vollständig erhaltene Kodizes mit Notation: 5 Bratislavaer Antiphonarien (Antiphonarien I–IV benützen die Metzger-gotische Notation, 15. Jh., Bratislavaer Antiphonar V böhmische Notation, 15. Jh.), das Bratislavaer Missale (Graner Notation, 14. Jh.), das Notierte Missale der ehemaligen Lyzeumsbibliothek in Bratislava (Quadratnotation, 13. Jh.), das Kartäuser Graduale-Psalter aus Martin (Quadratnotation, 15. Jh.), der Kaschauer Psalter und das Missale aus dem Ostslowakischen Museum in Košice (Metzger-gotische Notation, 14.–15. Jh.), das Evangeliar aus Nitra (linienlose Notation, 12. Jh.), 2 Prešover Kodizes (Metzger-gotische Notation, 14. Jh.), 2 Zipser Kodizes – das Zipser Georg-Graduale aus Käsmark und das Zipser Antiphonar (Metzger-gotische Notation, 15. Jh.).

*

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

Na Slovaškem se je žal ohranilo le majhno število popolnih rokopisov. Kar je ohranjeno, predstavlja tako le droben del v srednjem veku uporabljenih liturgičnih knjig.

V slovaških arhivskih zbirkah je zdaj le 15 v celoti ohranjenih notiranih kodeksov: pet bratislavskih antifonalov (antifonali I–IV, 15.

stol., se poslužujejo metensko-gotske notacije, bratislavski antifonal V, 15. stol., pa češke notacije), bratislavski misal (madžarska notacija, 14. stol.), notirani misal nekdanje licejske biblioteke v Bratislavi (kvadratna notacija, 13. stol.), kartuzijanski gradual-psalter iz Martina (kvadratna notacija, 15. stol.), psalter iz Košic in misal iz Vzhodnoslovaškega muzeja v Košicah (metensko-gotska notacija, 14.–15. stol.), evangelijar iz Nitre (notacija brez črtovja, 12. stol.), dva rokopisa iz Prešova (metensko-gotska notacija, 14. stol.), dva kodeksa iz Spišske: Georg-Graduale iz Kezmaroka in antifonal iz Spišske (metensko-gotska notacija, 15. stol.).

KATARINA ŠTER

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

PALEOGRAFSKE ZNAČILNOSTI ROKOPISA MS 273 IZ UNIVERZITETNE KNJIŽNICE V GRADCU

Pod signaturo MS 273 se v Univerzitetni knjižnici v Gradcu danes nahaja kartuzijanski antifonar s konca 13. stoletja, ki je bil v rabi v kartuziji Žiče. To je najstarejši (čeprav ne v celoti) ohranjen antifonar katerekoli slovenske kartuzije. Po domnevah nekaterih avtorjev je rokopis simultano delo več kopistov, ki so morda prepisovali iz različnih virov, kar bi lahko pojasnilo njegovo neenotnost, zlasti melodične razlike med spevi. Po klasifikaciji Augustina Devauxa, ki na podlagi dveh stalnih različic določenih melodičnih obrazcev govori o dveh melodičnih družinah kartuzijanskih antifonarjev, MS 273 tako sodi v vmesno družino t. i. hibridnih rokopisov.

Referat bo predstavil paleografske značilnosti in posebnosti kodeksa, pri čemer se bo osredotočil predvsem na razlike v zapisu besedila in v notaciji posameznih delov antifonarja. Z rezultati paleografske analize je mogoče identificirati tudi nekatere kopiste, ki so sodelovali pri izdelavi rokopisa. Vse to pa lahko pripomore k boljšemu razumevanju raznovrstnih značilnosti tega kartuzijanskega antifonarja.

*

NOTATIONAL CHARACTERISTICS OF MANUSCRIPT MS 273 AT THE GRAZ UNIVERSITY LIBRARY

The Graz University Library holds a Carthusian antiphonal from the end of the 13th century (MS 273), which was used by monks at the Žiče (Germ. *Seiz*) monastery. It is the oldest (although only partially) preserved antiphonal from any of the Carthusian monasteries in Slovenia. Several authors believe that it was probably written by several scribes simultaneously, who were copying from various sources, which could

explain its inconsistencies, especially with regard to melodic variants among the chants. Following Augustin Devaux's classification, which uses two consistent variants of particular melodic patterns to identify two families of Carthusian antiphonals, the antiphonal in MS 273 belongs to the "hybrid" manuscript family.

This paper discusses the paleographic characteristics and special features of the codex, and focuses especially on the variations in the text transcription and notation found in particular parts of the antiphonal. The findings of the paleographic analysis make it possible to identify some of the scribes that took part in producing the manuscript. In turn, this may contribute to a better understanding of various features of this Carthusian antiphonal.

JURIJ SNOJ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU

SIMBOLNI NAČIN ZAPISOVANJA V POZNOSREDNJEVEŠKIH TIPIH GLASBENIH PISAV

Nevmatske pisave so v svojem jedru ikonske in analitične, in sicer v tem smislu, da je velika večina njihovih znakov grafična odslikava elementov, iz katerih sestoji zapisovana glasba. Vendar so med nevmatskimi znaki tudi takšni, ki delujejo kot simboli in katerih grafične slike ni mogoče primerjati z zapisanim postopom. (Eno takšnih znamenj je quilisma, katere polkrožni zavočki ne pomenijo več tonov, pač pa en sam ton z določeno funkcijo.) Razvoj nevmatskih pisav je v splošnem potekal tako, da so specialni nevmatski znaki polagoma izginjali; v kvadratni notaciji se toni zapisujejo le s kvadrati in tudi v vzhodnih gotskih pisavah je težnja po razločnem zapisovanju posamičnih tonov (z romboidnimi punctumi in virgami z odebeljeno glavico) zelo očitna. A kljub odsotnosti simbolnih znakov je v nekaterih poznih notacijah mogoče najti znake, ki niso grafična odslikava zapisane glasbe (oz. postopa). Med temi je značilni climacus v esztergomski (madžarski) notaciji, katerega prvi element je zelo pogosto bipunctum (označujoč zgornji ton postopa navzdol). Razumevanje opisanega znaka kot ikonske predstavitve mišljenega postopa nakazuje dvojno dolžino prvega tona, vendar je dvojna dolžina z ozirom na glasbeni potek pogosto vprašljiva in celo malo verjetna. (O tem vprašanju je razpravljala J. Szendrei.) Primerjava vrste zapisov istih spevov v dveh ključnih rokopisih v madžarski notaciji (Istanbulski antifonale, *Breviarium notatum Strigoniense*) kaže, da ima znak tako ikonski kot simbolni pomen; kot ikonski znak zaznamuje ton dvojne dolžine; v primerih, ko dvojna dolžina tona ni verjetna, pa naznačuje rahel vsebinski in interpretacijski poudarek na začetku postopa navzdol.

*

SYMBOLIC REPRESENTATION IN LATE-MEDIEVAL TYPES OF MUSICAL NOTATION

Neumatic notation is basically iconic and analytical, in the sense that the great majority of its signs graphically portray segments of the melodies transcribed. Yet among the neumatic signs there are also some that function as symbols: signs whose graphic images are not parallel to the related musical progression. (One of these signs is the quilisma, whose little hooks do not stand for two or three notes, but for just one note with a specific function.) Generally, the development of neumatic notational systems proceeded such that these “special” neumatic signs gradually disappeared; in square notation the notes are written only with squares, and in the eastern Gothic scripts the tendency to emphasize single notes (using diamond-shaped puncti and virgae with thick heads) is also plainly evident. Despite this lack of symbolic signs, in some later notational styles it is still possible to find signs that are not graphic representations of the melody or progression transcribed. These include the climacus of the Esztergom (Hungarian) notation, whose first element is very often (but not exclusively) written as a bipunctum (representing the highest note of the downward progression). The iconic interpretation of this sign would lead to the assumption that the bipunctum in fact stands for the double value of the first note, which, in many cases, seems unlikely for musical reasons. (This issue was addressed by Janka Szendrei.) This comparison of a number of chants found in both of two representative Hungarian 14th-century sources (the Istanbul Antiphonal and the *Breviarium notatum Strigoniense*) makes it clear that the sign in question should be understood in some cases as a symbol, and in others as an icon. As an icon it really does stand for a double value; yet where a double value does not seem likely, it must be taken as an indication of a slight interpretative emphasis at the beginning of the descent.

UDELEŽENCI / PARTICIPANTS:

Alenka Bagarič, Ljubljana, SI
alenka.bagaric@nuk.uni-lj.si

Matjaž Barbo, Ljubljana, SI
matjaz.barbo@ff.uni-lj.si

Marina Chernaya, Tver, RU
marina.chernaya@tversu.ru

Stefan Engels, Gradec / Graz, AT
engels@virgilschola.org

Rudolf Flotzinger, Dunaj / Wien, AT
rudolf.flotzinger@kfunigraz.ac.at

Domen Marinčič, Ljubljana, SI
domen.marincic@web.de

Jurij Snoj, Ljubljana, SI
snoj@zrc-sazu.si

Katarina Šter, Ljubljana, SI
katarina.ster@zrc-sazu.si

Michael Talbot, Liverpool, GB
mtalbot@liverpool.ac.uk

Eva Veselovská, Bratislava, SK
Eva.Veselovska@savba.sk

Mednarodni muzikološki simpozij
International Musicological Conference

Notacija in glasbena interpretacija
Notation and Musical Interpretation

© 2008, ZRC SAZU, Muzikološki inštitut

Uredila / *Edited by:* Jurij Snoj, Darja Frelih

Mednarodni organizacijski odbor / *International Organizational Committee:*
Jurij Snoj, ZRC SAZU
Metoda Kokole, ZRC SAZU
Michael Talbot, University of Liverpool
Stefan Engels, Kunstuniversität Graz

Oblikovala / *Designed by:* Milojka Žalik Huzjan
Slika na naslovnici / *Illustration on the Cover:* Katarina Šter

Izdal / *Published by:*
Muzikološki inštitut ZRC SAZU / *Institute of Musicology*

Sofinanciranje simpozija in publikacije / *Conference and Publication Supported by:*
Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti
Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts
Javna agencija za raziskovalno dejavost Republike Slovenije
Slovenian Research Agency

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

781.24(067)(082)
781.68(067)(082)
78.033(067)(082)

MEDNARODNI muzikološki simpozij (2008 ; Ljubljana)

Notacija in glasbena interpretacija : program in izvlečki = Notation and musical interpretation : programme and abstracts / Mednarodni muzikološki simpozij, 24. oktober 2008 = International Musicological Conference, Ljubljana, October 24th 2008 ; [organiziral] Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti = [organized by] Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts ; uredila, edited by Jurij Snoj in Darja Frelih. - Ljubljana : Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2008

ISBN 978-961-254-087-6

1. Gl. stv. nasl. 2. Vzp. stv. nasl. 3. Snoj, Jurij, 1953- 4. Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Muzikološki inštitut
241177600

Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra
Slovenske akademije znanosti in umetnosti

*Institute of Musicology, Scientific Research Centre
of the Slovenian Academy of Sciences and Arts*

