

# At notere musikalsk rytme i middelalderen: en ny kilde<sup>1</sup>

John Bergsagel

Vi ved alle hvor svært det er at kommunikere en sanselig oplevelse: det er vanskeligt nok at omtale de ting der har dimensioner, som man kan se og føle, men at beskrive de uhåndgribelige indtryk, såsom lys og farver, smag og lugt og lyd, er endnu mere besværligt. Det oplever vi, f.eks. når vi ønsker at købe en god flaske vin og vi spørger vinhandleren om en bestemt vin. Den er »fyldig, lang i smagen, tør, men samtidig tiltalende rund«, siger han – og så ved vi nøjagtig hvad der venter os, ikke sandt? Eller, som en reklame jeg fik for nylig udtrykte det, »alt det som ordforrådet kan indeholde af blomst, småbær, krydderier, fløj, dybde, intensitet, krop og holdbarhed, må nødvendigvis tages i anvendelse for denne vin«. Den er sikkert god – men hvordan mon den smager?

Musik har et særligt problem – for en kunst det utilfredsstillende, at den har en flygtig eksistens, den eksisterer kun når den klinger. Hvilke midler kan den skabende kunstner da bruge til at give sit værk vedvarende eksistens? Mange digtere har skabt kunstværker alt imedens de har indrømmet at »sproget ikke er beregnet til at gengive musik«, og den kan heller ikke males; alligevel har den menneskelige opfindsomhed fundet adskillige måder, ikke just (før den moderne grammofonindspilning) at fiksere eller fastholde selve musikken på, men i hvert fald måder hvorpå komponisten har kunnet give de nødvendige instrukser, så det skabte kan genskabes, og på den måde »kommunikeres« og sikres en vis permanens.


Jeg indskrænker mig i nærværende betragtninger til det system, der gennem ca. 2500 år er blevet udviklet til at nedfælde den europæiske musikarv på. Endvidere, selv om der fra de tidligste tider har været en *praktisk* måde at løse opgaven på, ved at notere hvilke greb man skal tage på et bestemt instrument for at fremkalde et bestemt musikalsk resultat (en metode der stadigvæk bruges til spil på lut eller guitar, for eksempel), vil jeg her kun behandle den mere abstrakte og almengyldige metode, der er blevet udviklet med det formål at forsøge at symbolisere selve musikken.

Som bekendt, er den metode baseret på en to-dimensional opfattelse af musik: at den foregår horisontalt i tid, og vertikalt i tonehøjde. Men hvor det første forekommer mig selvfølgelig – musikken flyder jo forbi medens den ene lyd efterfølger den anden – er det på ingen måde indlysende, hvorfor vi betegner toner som værende »høje« og »lave«. At successive toner udgør en række, som fra nedskrivningens begyndelse har været udtrykt alfabetisk, synes naturligt nok, men hvordan et lineært alfabet kom til at blive stillet vertikalt, så at sige, er aldrig blevet forklaret. Alligevel har det været tilfældet fra oldtiden; hos Kleonides (*Indledning til Harmonik*, 2. årh., A.D.), kan vi læse: »Årsagerne til forskelligheden mellem tonehøjderne er spænding og afspænding, konsekvenserne deraf er højde og dybde, da spænding fører mod det høje, og afspænding mod det dybe ... Tonehøjder kaldes også noder: man kalder dem »tonehøjder« (*τασεις, táseis*) når de er fremkaldt ved at slå på instrumenter, fordi de er spændt (*τετασθαι, tetasthai*); man kalder dem »noder« når de er lavet med stemmen. For det at være 'spændt' gælder dem begge.«<sup>2</sup>

Efter dette at dømmе, kan forklaringen på musikkens vertikale dimension være noget så banalt som synet af en tenor der hæver sig på tåspidser og »strækker« efter en »høj« tone, eller en bas der »bøjer« sig for at hente en dyb tone op af kælderens.

Hvorom alt er, behøver man ikke at tage en vertikal dimension i brug når man noterer musik med bogstaver. Det kan vi se i et håndskrift fra det 11. årh., hvor bogstaverne, skrevet i to rækker lige over sangens tekst, *Ut tuo propitiatus*, angiver en to-stemmig musikalsk udsættelse.

*Humil. regis lantus ad ex. crist. imperiali*  
*ornamento ualtrā splendoris contulit gemma*  
*fulgidissima baur udelica wgyus i inus epo*  
*h g f g h k l n h k l k h h z a f g h. h k l b e l k h. h g f g h*  
*h b h a h g z f h a f g h l e z h. z h. h f g h g h c h z h h.*  
*Ut tuo ek r k t l p r o p i a t u s d o m i n i m e r u e p o u d o m i n u s d e u s*  
*de d e f e r e n s i k i m l k h. f a h. p g e h e e e d e p e h d e k h*  
*g h g f g h h k a f g h g h z h h. h z h. h g. h a b g f e f g e f d o f g h.*  
*Uo f p u r g a t o f a p e c c a t i s t u n g a r e e l i c i u s b u f*  
*Be ne dica mus do mi no.*  
*ne . . .*



Eks. 1: Oxford, Bod. Lib. Ms 572

Alligevel mærker man trangen til at visualisere musikken i rum, som i dette *Tonarium*, en fremstilling for begyndere af de forskellige tonearters karakteristiske formler, også fra det 11. årh. (eks. 2).

Fordi deres angivelser af tonehøjderne er utvetydige, var bogstaverne velegnet til brug i musikteoretiske og didaktiske værker, men til sangbøger beregnet til praktisk brug ved musikkens opførelse i forbindelse med gudstjeneste havde de for mange ulemper: deres betydning som symboler var ikke umiddelbar, de måtte læses hver for sig og deres afstand fra hinanden kalkuleres og det gjorde dem tunge og langsomme som notation; de virkede stive og gav ingen hjælp til musikkens frasering; og, især i en diastematisk opstilling, de optog megen kostbar plads på et pergamentblad. I bøger beregnet til praktisk brug findes derfor foretrukket en anden slags notation, med tegn kaldet *neumer*, der i stedet for at angive enkelte noder visuelt afspejler de bevægelser musikken formodes at skulle foretage. Disse tegn kan ses på det følgende blad fra et håndskrift fra Skt. Gallen kloster i Schweiz. Håndskriftet stammer fra det 9. årh., da Skt. Gallen var et betydeligt musikcentrum, og er et af de tidligste håndskrifter vi kender, der tydeligvis er beregnet til at skulle indeholde musikalsk notation – det kan man se på den store afstand der er lagt mellem tekstlinierne (eks. 3).

Neumerne svæver her frit i luften – *in campo aperto*, som det kaldes – og kan kun støtte hukommelsen hos en sanger der kender melodien i forvejen. Man kan ikke lære melodien ud fra neumerne alene, men ca. 1020, i Italien, beskrev Guido d'Arezzo en ny måde at skrive musik på, opfundet af ham selv, for at reducere det beklagelige tidsspild han som lærer havde måttet finde sig i gennem årene, når unge sangere skulle lære nye melodier. Metoden var den enkle, men geniale, at tegne et antal linier, der hver indikerede en bestemt tonehøjde, hvorved neumerne anbragt over og omkring disse linier fik en identitet. Derved blev »neumer«, dvs. tegn der angav musikkens retning og bevægelse, til »noder« – tegn der var i stand til at angive bestemte tonehøjder, og omkring år 1200 så et blad musik ud som eks. 4.

Dette ser måske ikke just moderne ud, men med hensyn til tonehøjde gør vi i virkeligheden ikke andet i dag, end det man lærte at gøre i det 11. årh. Det som vi desværre ikke kan læse ud fra et sådant nodebillede, er musikkens rytme; de noder der angiver tonehøjde fortæller ikke noget om deres varighed. At komponisterne følte nødvendigheden af at markere at nogle noder skulle holdes længere end andre er alligevel mærkbart her og der i kilderne, i form af

Ecce mo... dus primus Quin tus ad est iste  
 sic nos... atq;  
 Secun... dus. Accipi  
 ar... monan teno  
 hanc Octa  
 Quartus  
 uis & istam  
 probatu

Eks. 2: Paris, Bibl. Nat. lat 7211

**A** Om̄s gen. R̄g Venite. V. Accedite.

of Sic Inhot. AD Cō Incline. DOM. V. AN

**A** O icc dñs ego. TE NATI DNI.

R̄g Liberasti nos domine ex affligentibus

nos & eos qui nos oderunt confundisti.

Inde

o lauda

bimur tota die & nomini tu

o confitebimur In saecula. Illa Laudata

of De profundis. AD Cō Amen dico vobis.

INCIPIUNT ANTI CIRCULU ANNI.

**A** ULLIA.

Deus iudex iustus fortis & pacifens

numquid iustificatur per singulos dies.

**A** ULLIA.

tamentum semper nouitas  
 natalis instaurat  
 uis natiuitas singula  
 ris humanam expulit  
 necessitatem. **Q**uoniam  
 adisti. **M**ia. **P**ostro  
 die familiam tua  
 muneribus facis. cuius q̄s  
 interuentione nos rebue  
 cuius sollempnia celebra  
 mus. **A**d iussa in die  
 uer natus  
 et nobis  
 et filius datus nobis cuius  
 imperium super humeris  
 eius et uocabitur no  
 men eius magni  
 consilij angelus. **I**n  
 care domino carissimam no  
 cessitatem

um autem mias. **S**ed  
**Q**uoniam  
**O**nce  
 de q̄s Amen  
 Imps deus uo  
 nos unigeniti tui noua  
 per carnem natiuitas te  
 beret. quos sub peccati in  
 go ueritatem seruicul teneo.  
 per eundem. **A**d hebreos  
**R**s. **A**d ultiplarie  
 multatq̄ modis ois  
 deus loquent patrib; in p  
 phetis nouissime dieb; il  
 lis locutus est nobis in fi  
 lio quem constituit her  
 dem uniuersor; per quem se  
 ar et secula. **C**um cum sit  
 splendor glie et figura do  
 stantiae cuius portansq̄ oia  
 uerbo uirtutis sue. purga  
 tionem peccator; faciens.  
 seder ad dexteram maiest  
 tatis in excelsis. tanto me  
 uor angelis effectus q̄n  
 to differuntur pre illis  
 nomen hereditatur. **C**um  
 enim dicit aliquando an  
 gloz filius meus es cui  
 ego hodie genui te. **E**t  
 ruitum. **E**go et uille pe  
 ctem. **I** ipse eximius  
 filium. **E**t cum uerit in  
 fio dicit primogenitum

Eks. 4: Paris, Bibl. Nat. lat. 1107

fordoblede eller tredoblede noder, f.eks. Denne metode har faktisk dannet grundlag for rytmiske angivelser fundet i nogle få, sjældne provinsielle engelske kilder helt op i det 15. årh., som i eks. 5.

Manglerne ved dette systems primitive fremgangsmåde er åbenlyse: det kan kun bruges til at forlænge, ikke forkorte, værdien af en enkelt streg (sandsynligvis et *semibrevis*), og stregerne er kun praktisk nyttige i enheder bestående af 2 eller 3 gentagelser, da sangerne hurtigt må kunne overskue deres antal i sangenes forløb. Ellers har de nogle af de samme ulemper som alfabet-notationen havde, bl.a. at de gentagne noder optager forholdsmæssigt megen plads.<sup>3</sup>

Mere nuanceret er et system brugt i Skt. Gallen-håndskriftet (Eks. 3), hvor skriveren har indført små bogstaver i forbindelse med neumerne. Notker Balbulus, en munk fra Skt. Gallen, har forklaret betydningen af disse, som han kalder *litterae significativae*:<sup>4</sup> det lille »t«, f.eks., står for »tenere« – træk denne node ud; det lille »c« står for »celeriter« – disse noder er hurtigere, osv. Sådanne tegn viser ønsket om en rytmisk nuanceret fremførelse af musikken, men efterlader usikkerhed om nodernes præcise værdier. Det gør gruppefremførelsen af musikken vanskelig og systemet uegnet til brug hvor flere stemmer skal koordineres polyfont. Benyttelsen af *litterae significativae* forblev også ret begrænset.

Hvordan den gregorianske sangs rytme skal fortolkes er et kontroversielt emne; det er den almindelige opfattelse at dens opførelsestradition blev afbrudt – efter nogles mening uopretteligt – i det 11. årh., og selv om der er mange afvigende teorier, er kirkens officielle praksis idag baseret på en »frirytm« teori, udarbejdet af de benediktinske munke af Solesmes i det 19. årh., hvori alle noder er af principielt samme varighed.

Det 11. og 12. årh. så en opblomstring af metrisk accentueret og rimende latinsk poesi, som i flere håndskrifter findes i forbindelse med melodier, endog i flerstemmige udsættelser. I disse tilfælde, ser det ofte ud som om nodernes rytmiske fortolkning kan være bestemt af tekstens accentmønster. Et sådant hjælpemiddel til rytmisk fortolkning mangler dog i det store repertoire *liturgisk* musik, komponeret i slutningen af det 12. årh., åbenbart beregnet til den nybyggede Notre Dame domkirke i Paris. Denne monumentale samling af tostemmige satser, kaldet *organa*, skabt til brug ved kirkens festhøjtider gennem året, betragtes idag, for sin vision, sin organisation og sin mesterlige beherskelse af en avanceret satsteknik, som et stort skridt frem i den vestlige musiks udvikling. Samtiden har også beundret den: samlingen er omtalt som *Magnus liber organi de gradali et antiphonario* og, bortset fra ganske få (og tvivlsomme)



Eks. 5: Saxilby Fragment (St. Botolphkirke, Saxilby-with-Ingleby, nr. Lincoln)



enkelte satser i andre kilder, er det første gang i historien at musikken er tilskrevet en bestemt komponist, en Magister Leoninus, *optimus organista*. Det er derfor en stor frustration ikke at være i stand til at fortolke dens rytme med sikkerhed. Problemet har også stået klart for samtiden, i hvert fald efter at 50-60 år var gået, for omkr. 1240-50 begynder nogle teoretikere at fortælle eftertiden hvordan disse organas rytme skal fortolkes.<sup>5</sup> Det er som om de ville hjælpe sangerne, når der nu ikke var en metrisk tekst til stede, ved at give erstatning for den rytmiske organisation som poesi, f.eks., kan bidrage med i en ikke-liturgisk sang. Metoden gik nemlig ud på, ikke at angive enkelte noders faste værdier, men at stille et antal rytmiske mønstre til rådighed for komponisten, som det var muligt at udtrykke gennem nodegrupper (*ligaturer*) på en måde der var let genkendelig for sangerne.

Der er seks sådanne mønstre, eller *modi*, og selvom de tidligste kilder ikke direkte sidestiller dem med de klassiske mønstre for poesi, gør en engelsk teoretiker ved navn Walter Odington ca. 1300 faktisk dette. De seks »rytmiske *modi*« og den sammensætning af *ligaturer* der udtrykker hver af dem ses i det følgende tabel:

MODE I (Trokæisk):	
MODE II (Jambisk):	
MODE III (Daktylisk):	
MODE IV (Anapæstisk):	
MODE V (Spondæisk):	
MODE VI (Tribrakisk):	

### Eks. 6: De seks rytmiske modi

Hvor disse grupperinger af noder forekommer kan musikkenes rytme vitterlig fortolkes med en vis sikkerhed, som i følgende passage:

• Clxviii •

The image displays a musical score for a clausula. At the top, the title "• Clxviii •" is written in a Gothic script. Below it, a system of two staves shows a highly decorated and complex melodic line with many accidentals and a large initial letter "R" with a flourish. The word "eg" is written below the first staff, and "nat." is written below the second staff. The main body of the score consists of four systems, each with two staves. The first system is labeled "Reg-". The second system is labeled "ELLER ?:". The third system is labeled "nat.". The notation is dense, featuring many beamed notes and ligatures, characteristic of medieval manuscript notation.

Eks. 7: MsF<sup>6</sup>, f. 168, clausula Regnat, med transskription

Men systemet havde unægtelig også adskillige mangler: enkeltstående noder kunne ikke tidsbestemmes, kun noder som var dele af et *ligatur*-bestemt mønster. For at give mening efter hensigten måtte mønstrene derfor gennemføres

regelmæssigt; dette gjorde dem selvfølgelig noget ufleksible, men på den anden side førte afvigelser fra mønstrene til tvetydighed, som det kan ses i de tre sidste takter af eksemplet.

Desværre udgør sådanne regelmæssigt indordnede steder kun nogle afsnit (de kaldes *clausulae*) i de større *organa* kompositioner. De kan oftest genkendes ved, at begge stemmer bevæger sig rytmisk aktivt (som i vort eksempel), hvorimod største parten af et *organum* består af lange passager, hvor overstemmen bevæger sig melismatisk over langt udholdte noder i *tenor*-stemmen, i hvad blev betegnet *organum purum* (det rene eller ægte organum) eller *organum per se* (det essentielle organum). Hvordan disse dele i *organum purum* skal fortolkes rytmisk er et af musikvidenskabens mest omstridte problemer, hvad den såkaldte »Notre Dame flerstemmighed« angår.

Meningerne spænder vidt: på den ene side er nogle af den overbevisning, at ethvert forsøg på at give en rytmisk fortolkning til *organum purum*s uregelmæssige notation vil være den rene hypotese.<sup>7</sup> På det andet ekstrem, hævder nogle det synspunkt, at uanset uregelmæssigheder, er det ikke bare muligt, men ønskeligt, at transskribere hele *Magnus liber organi* ud fra modal-rytmens principper, for derved at undgå det stilistisk utilfredsstillende sammenstød af urytmiserede og rytmiserede afsnit side om side i samme komposition.<sup>8</sup> Disse synspunkter kan ses sammenstillet i følgende eksempel:

The image contains two musical examples, each consisting of three staves. The first example is labeled 'Knapp' on the top staff and 'Waite' on the middle and bottom staves. The second example is labeled 'Kn' on the top staff and 'H' on the middle and bottom staves. Each example shows a rhythmic pattern in the upper voice (treble clef) and a corresponding pattern in the lower voice (bass clef). The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. The examples illustrate different rhythmic interpretations of the same underlying notation.

**Eks. 8: (M 14)<sup>9</sup> Alleluia Pascha nostrum (transskriberet Knapp,<sup>10</sup> Waite<sup>11</sup>)**

Andre videnskabsmænd har indtaget en mellemstilling, der viger tilbage fra forsøget på at gennemføre en modal-rytmisk fortolkning der hvor alle betingelserne herfor ikke er tilstede, men alligevel i notationen ser et forsøg på, fra skriverens side, at angive et rytmisk differentieret nodebillede. At det til en vis grad er lykkedes ham, fremgår af de ikke så få steder i eks. 9, hvor tre kvalificerede udgivere har forstået hans intentioner på samme vis. Det er, imidlertid, ligeledes klart at han ikke i alle detaljer har kunnet undgå tvetydighed.

Selvom jeg vil mene at nogle af disse fortolkninger er mere korrekte end andre, har Bukofzers synspunkt – nemlig, at »de samme regler tillader flere lige

Ludwig

Palisca

Tischler

Al- le-

F, f. 109

L le

L

P

T

lu-

F

**Eks. 9: (M 14) Alleluia *Pascha nostrum* (tr. Ludwig,<sup>12</sup> Palisca,<sup>13</sup> Tischler<sup>14</sup>)**

‘korrekte’ fortolkninger ... den iboende tvetydighed [er] et grundlæggende (ikke bare et tilfældigt) træk af notationen<sup>15</sup> – måske noget på sig, men dét gælder, vel at mærke, kun notationen, ikke nødvendigvis musikken. Nu er spørgsmålet: var det overhovedet skriverens ønske at nedfælde, så godt han kunne, et entydigt vidnesbyrd om musikken? En lærd tysk videnskabsmand<sup>16</sup>

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of four staves: Lute (L), Piano (P), Trombone (T), and Bass (F). The notation is in a single system with a common time signature. The Lute and Piano parts feature complex rhythmic patterns with many beamed notes. The Trombone and Bass parts have simpler, more rhythmic lines. The two systems are separated by a large gap, suggesting a continuation of the piece.

**Eks. 9 fortsat.**

har drøftet ideen om at *organum purum* var mere eller mindre improviseret, og at en sanger kunne synge et stykke på én måde ved én lejlighed, og næste gang på en anden.

Ideen forekommer mig ikke særlig realistisk: disse kompositioner var stadigvæk beundrede og komponistens navn holdt i ære et hundrede år efter de blev skabt; de er således kunstværker, ikke kollektivt arbejde. Jeg har svært ved at

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of four staves: L (Soprano), P (Piano), T (Tenor), and F (Bass). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

### Eks. 9 fortsat.

acceptere at Magister Leoninus, lige så lidt som hans senere kollegaer, ville have syntes det var ligegyldigt hvordan man behandlede hans kompositioner. Selvom han ikke var i stand til at skrive dem ud nøjagtigt som han tænkte sig dem – f.eks. med hensyn til rytmen – ville han utvivlsomt have indstuderet sit kor i deres autentiske fremførelse, og hans elever vil have følt sig æresforpligtet til at overlevere dem som de havde lært dem af mesteren.

Man må så spørge hvor pålidelig en mundtlig tradition kan være og over

The image shows a musical score for five parts: L (Lute), P (Piano), T (Tenor), and F (Fidelium). The score is written on five staves. The L, P, and T parts have a melodic line with various rhythmic values and phrasing. The T part has the text 'ya.' written below it. The F part has the text 'ja' written below it.

### Eks. 9 fortsat.

hvor lang tid. Vi kan måske lære af gregoriansk sang: Skt. Gallen håndskriftet, som vi så tidligere (Eks. 3) var skrevet ca. halvandet hundrede år før Guidos linesystem gjorde det muligt at fiksere melodierne skriftligt. Alligevel er der tilsyneladende en meget god overensstemmelse mellem Skt. Gallens gengivelse af en mundtlig tradition *in campo aperto* og senere fastsatte versioner.

*Magnus liber organi* er overleveret, mere eller mindre og blandt meget andet, i tre håndskrifter: to i Wolfenbüttel,<sup>17</sup> som går under betegnelserne *W1* og *W2*, og et i Firenze,<sup>18</sup> som har siglum *F*. De var nedskrevet mellem ca. 1230 og ca. 1260 – dvs. formodentlig omkr. 60 til 90 år efter musikken blev komponeret, ikke nogen lang periode for en mundtlig tradition at overleve i og meget kortere end den mellem Skt. Gallen-håndskriftet og det første linesystem.

Også mellem de tre afskrifter af det *Magnus liber* repertoire finder man en imponerende indbyrdes overensstemmelse. Der er afvigelser, der viser at de ikke har været skrevet af efter hinanden, og der er også foretaget andre ændringer, melodiske og strukturelle, tilføjelser og forkortelser, som kan forklares på forskellig vis. Især i de stykker som regnes for at udgøre den oprindelige samling,<sup>19</sup> får man imidlertid indtryk af, at det generelt har været et ærbødigt forsøg på at overlevere denne musik loyalt. Det gælder, i hvert fald, dens melodiske udformning – om det rytmiske aspekt er det naturligvis mere vanskeligt at udtale sig. Nogle steder er en melodisk vending skrevet ud med en lidt afvigende gruppering af noderne i ét af håndskrifterne i forhold til de



andre, eller måske afviger de alle fra hinanden. Dette kan tolkes på forskellige måder: 1. nogle vil mene at det netop beviser at notationen ingen rytmisk betydning har og det kan være det samme om man skriver musikken på den ene eller på den anden måde; 2. andre vil mene at det beviser at skriverne ikke har følt sig forpligtet overfor en rytmisk tradition men har følt sig frit stillet til at skrive musikken om, hvis de havde lyst; 3. endnu andre vil mene det viser lige det modsatte, at brugen af andre nodetegn repræsenterer successive forsøg på at udtrykke den ene rigtige tradition mere og mere præcist på de steder skriverne syntes var tvetydige. Med hensyn til det første synspunkt, at notationen ingen rytmisk betydning havde, og at det kunne være ligemeget hvordan man skrev musikken ned, mener jeg det er modsagt af den høje grad af overensstemmelse i notation og den respekt for kontinuitet og tradition, der vitterlig findes de tre kilder imellem. Om det andet eller det tredje synspunkt er det rigtige, er det svært at afgøre, men jeg drister mig til at mene – foreløbigt, i hvert fald – at den nyeste forskning favoriserer det tredje, dvs., at ændringer i notationen fra håndskrift til håndskrift ofte er at forstå som forsøg på at forbedre den, dvs., at nærme sig en mundtligt overleveret original version.

En af de nyeste landvindinger indenfor dette forskningsområde er, at vi nu med rimelig sikkerhed ved at *W1* er den ældste af de tre kilder og at den var skrevet i 1230'erne,<sup>20</sup> ca. 15-20 år tidligere end *F* (ca. 1250), og at *W2* måske er 15-20 år yngre igen end *F*.<sup>21</sup> Stillet op kronologisk, tager de ændringer, der er blevet foretaget, sig ud mindre som omskrivninger af musikken, for bevidst at gøre versionerne forskellige fra hinanden, og mere som progressive forbedringer af vanskelige steders notation i ensartethedens øjemed. I eks. 10 ser sådanne steder først og fremmest ud til at være – som man også kunne forvente – netop de knudepunkter hvor de to stemmer kommer sammen, for her måtte sangernes udfoldelse koordineres.

Det er selvfølgelig frustrerende at ingen af disse versioner har kunnet opnå absolut utvetydighed, især da en langt bedre notation var under udvikling lige netop i de år da *F* og *W2* var under forberedelse. De samme teoretikere, der fortæller os om de rytmiske modi, fortæller faktisk også om de nye nodeformer og de regler der fremover ville præcisere de enkelte noders rytmiske værdier.<sup>22</sup> Desværre, med undtagelse af nogle ganske få tilfælde i *W2*, har disse notationsmæssige fremskridt åbenbart været for nye til at blive taget i brug i afskrivningen af de store samtidige håndskrifter, der indeholder størsteparten af hvad vi nu ved om musikken i den første halvdel af det 13. århundrede.

Det har længe været den almindelige opfattelse, at efter ca. 1250 har interes-

**Eks. 10: (M 14) Alleluia I i Mss W1, F og W2**

sen for *organum* og repertoiret repræsenteret af *Magnus liber organi* og dens udvidelser været erstattet af ny musik, især den nye form *motet*. W2 skulle således have været et slags sidste monument over den gamle glørværdige Notre Dame musik. Men vi har for nylig fået bevis for at man har været for hurtig til at afskrive gamle Leoninus' musik, som har været mere sejlivet end man før havde troet. Noget materiale, brugt i det 14. årh. til indbinding af en samling af Johannes de Sacroboscus skrifter, engang ejet af Frederik Is livlæge Matthæus Otten, nu i Det kongelige Bibliotek,<sup>23</sup> har vist sig at være fragmenter af endnu en afskrift af *Magnus liber organi*.<sup>24</sup> Denne afskrift, som jeg har givet siglum *K* (for »København fragmenter«), må have været skrevet efter W2 – måske 1270-75 – for skriveren har, til al held, haft kendskab til noget af den nye notationslære og fragmenterne udviser versioner af Leoninus' musik, som er

mere eksakte med hensyn til rytmiske detaljer end dem vi har kendt tidligere.

Sammenstillet med de tre andre kilder, som den fjerde i rækkefølgen, ser *K* ud til at bekræfte indtrykket af, at hver successive kilde har forsøgt at afklare detaljer i tidligere versioner, for *K*'s ændringer indtræder ofte på de samme steder, som det er sket i de andre kilder.

The image displays a musical score for 'Alleluia I' in four parts: W1, F, W2, and K. The score is presented in two systems. The top system shows the first four staves, and the bottom system shows the same four staves with additional annotations. Vertical rectangular boxes are drawn across the staves to highlight specific rhythmic and melodic details that are consistent across the different sources. In the bottom system, the K staff includes a bracketed section with an upward-pointing arrow below it, and several instances of the notation '(T: G)' are placed above the staves, likely indicating a specific tempo or performance instruction. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes beamed together.

Eks. 11: (M 14) Alleluia I i *W1*, *F*, *W2* med (fragmentarisk) *K*

Selv om *K* kun er fragmenter, består de af 6 hele og 6 halve samhørende sider og indeholder større eller mindre dele af syv *organa*. Med deres mere avancerede notation er de i stand til at bidrage med mange værdifulde oplysninger om 1200-tallets flerstemmige musik. De indeholder, f.eks., et afsnit af *organum* om hvis rytmiske fortolkning to eksperter, Hans Tischler<sup>25</sup> og Rudolf Flotzinger,<sup>26</sup> har været vidt uenige, og som viser at Tischler, med en indsigt høstet af et halvt århundredes beskæftigelse med denne musik, faktisk har været på det rette spor, men selv han kunne ikke gætte sig frem til den smukke slutning vi nu kan læse i *K*:

F:

Tischler sci- mus

Flotzinger

K:

Bergsagel

T: di- vi- ni- tus

F:

B:

Ek. 12: Diskant-afsnit »scimus« fra (O 5)<sup>27</sup> Resp. *Gaude Maria V. Gabrielem* (tr. Tischler, Flotzinger, efter F; Bergsagel efter K)

The image displays a musical score for a voice and piano ensemble, consisting of two systems of staves. Each system includes a Tenor (T) staff, a Flute (F) staff, and a Bass (B) staff. The lyrics are written below the Tenor staff.

**System 1:**

- Tenor (T):** The lyrics are "te es- se". The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Flute (F):** The accompaniment features a series of eighth-note chords: G4-A4, G4-A4-B4, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4, G4-A4, G4.
- Bass (B):** The accompaniment consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

**System 2:**

- Tenor (T):** The lyrics are "af- fa- tum:". The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Flute (F):** The accompaniment features a series of eighth-note chords: G4-A4, G4-A4-B4, G4-A4-B4-C5, G4-A4-B4, G4-A4, G4.
- Bass (B):** The accompaniment consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Eks. 12 fortsat.

The image displays a musical score for three systems, each consisting of three staves labeled T, F, and B. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system features a melodic line on the T staff with slurs and fingering numbers (7, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>), and a bass line on the B staff with slurs and fingering numbers (7, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>). The second system continues the melodic and bass lines with similar slurs and fingering. The third system introduces a new melodic line on the T staff with slurs and fingering numbers (7, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>), and a bass line on the B staff with slurs and fingering numbers (7, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>, 7<sup>b</sup>). The notation includes various note values, slurs, and fingering numbers throughout.

Eks. 12 fortsat.

K kan også give nye oplysninger i den gamle strid om *organum purum*s musikalske karakter, og i det hele taget nærer man håb om, at disse fragmenter vil være i stand til at yde et væsentligt bidrag til vor viden om den ældre notations rytmske fortolkning. Af største betydning vil det være at få forholdet mellem kilderne afklaret. Det er altid betænkeligt at føre en senere versions karakteristika tilbage til en tidligere: at fortolke Leoninus' musik fra ca. 1170 i lyset af den nye danske kilde fra ca. 1270 kan kun lade sig gøre hvis jeg har ret i min formodning om, at de overleverede versioner, til trods for deres forskelle, virkelig er den samme musik som originalen og ikke omarbejdelser af den. Champollion ville ikke have kunnet lære at læse ægyptiske hieroglyffer hvis ikke de tre tekster på Rosettastenen havde fortalt den samme historie i direkte oversættelser og ikke i omskrevne versioner.

## Noter

1. Artiklens noget populære præsentation af stoffet skyldes dens oprindelse som en forelæsning holdt for ikke-fagfolk i Den kgl. danske Videnskabernes Selskab den 19. marts 1992. En fyldigere behandling, med udgivelse i faksimilier og transskriptioner, af de heri omtalte »København-fragmenter« fra det 13. årh., er under forberedelse af forfatteren.
2. Citeret efter Oliver Strunks engelske oversættelse i hans samling *Source Readings in Music History* (New York 1950), s. 35.
3. Se M. Bent og R. Bowers, »The Saxilby Fragment«, *Early Music History* I (1981), s. 1-27.
4. Se J. Froger, »L'épître de Notker sur les 'lettres significatives'«, *Études grégoriennes*, v (1962), s. 23-72.
5. Se M. Haas, »Die Musiklehre im 13. Jahrhundert von Johannes de Garlandia bis Franco« i *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (Darmstadt 1984), s. 89-159, og F. Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus 4*, Teil I: Edition; Teil II: Interpretation der *organum purum*-Lehre. Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. IV-V (Wiesbaden 1967).

6. Se n. 18 neden for.
7. H. H. Eggebrecht, »Die Mehrstimmigkeit bis zum 12. Jahrhundert« i *Die mittelalterliche Lehre von der Mehrstimmigkeit* (Darmstadt 1984), s. 84.
8. W. G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony, its Theory and Practice* (New Haven and London 1954), s. 119.
9. Dvs. den 14. Messe-stykke i Leoninus' *Magnus liber organi de gradali* ifølge F. Ludwigs nummerering i hans *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* I, 1 (Halle 1910).
10. J. Knapp, »Polyphony at Notre Dame of Paris«, Kap. XII i *The New Oxford History of Music*, Vol. II: The Early Middle Ages (2nd rev. ed., London 1990), s. 581, Eks. 189.
11. W. G. Waite, *op.cit.*, s. 126.
12. F. Ludwig, »Zum ersten Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* V (1923), s. 448.
13. C. Palisca, No. 16 i *Norton Anthology of Western Music* I (2nd ed., New York), s. 47.
14. H. Tischler, *The Parisian Two-Part Organum* (Stuyvesant, N.Y. 1988).



15. M. Bukofzer, anmeldelse af Waite, *op. cit.*, i *Notes* XII (1955) s. 233.
16. H. H. Eggebrecht, *op. cit.*, s. 83.
17. Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek 677 (*olim* Helmstedt 628) [W1], og 1206 (*olim* Helmstedt 1099) [W2].
18. Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. 29,1 [F].
19. Se, f.eks. H. Husmann, »The Origin and Destination of the *Magnus liber organi*«, *The Musical Quarterly* XLIX (1963), s. 311-330.
20. M. Everist, »From Paris to St. Andrews: The Origins of W1«, *Journal of the American Musicological Society* XLIII (1990), s. 1-42.
21. R. Balzer, »Thirteenth-Century Illuminated Miniatures and the Date of the Florence Manuscript«, *Journal of the American Musicological Society* XXV (1972), s. 1-18.
22. Se n. 5 oven for.
23. København, Det kgl. Bibl., Gammel kongelige Samling 1810, 4°.
24. For en beskrivelse af fragmenterne og deres indhold se J. Bergsagel, »The Transmission of Notre Dame Organa in Some Newly-Discovered 'Magnus liber organi' Fragments in Copenhagen«, *Atti del XIV Congresso della Società di Musicologia, Bologna, 27 agosto-1 settembre 1987, III: Free Papers*, a cura di A. Pompilio, etc. (Torino 1990), s. 629-36.
25. Se note 14.
26. R. Flotzinger, *Der Discantus-Satz im Magnus liber und seiner Nachfolge* (Wien-Köln-Graz 1969), s. 98.
27. Dvs. den 5. Officium-stykke i Leoninus' *Magnus liber organi de antiphonario* i Ludwigs *Repertorium* (se oven note 9).

## Summary

The Notation of Musical Rhythm in the Middle Ages: A New Source.

Whereas it is obvious that music in time, it is not at all self-evident why something so intangible should be regarded as also existing in space. Yet, in developing a system for writing music down, the problem of the spatial dimension, musical pitch, was solved nearly three centuries before a notation capable of simultaneously expressing the durational values of the pitches was given definitive form by early 14th-century theorists. The stages by which this came about, and consequently how much early 13th-century music is to be interpreted rhythmically, are not yet fully understood. However, a new Danish source from the second half of the 13th century, fragments used in the 14th-century binding of DK-Kk Gks 1810 4°, in which a repertoire of music known to have been composed in Paris before 1200 appears written in a notation more rhythmically specific than any known heretofore, perhaps offers a key to an understanding of the musical conception of the original.