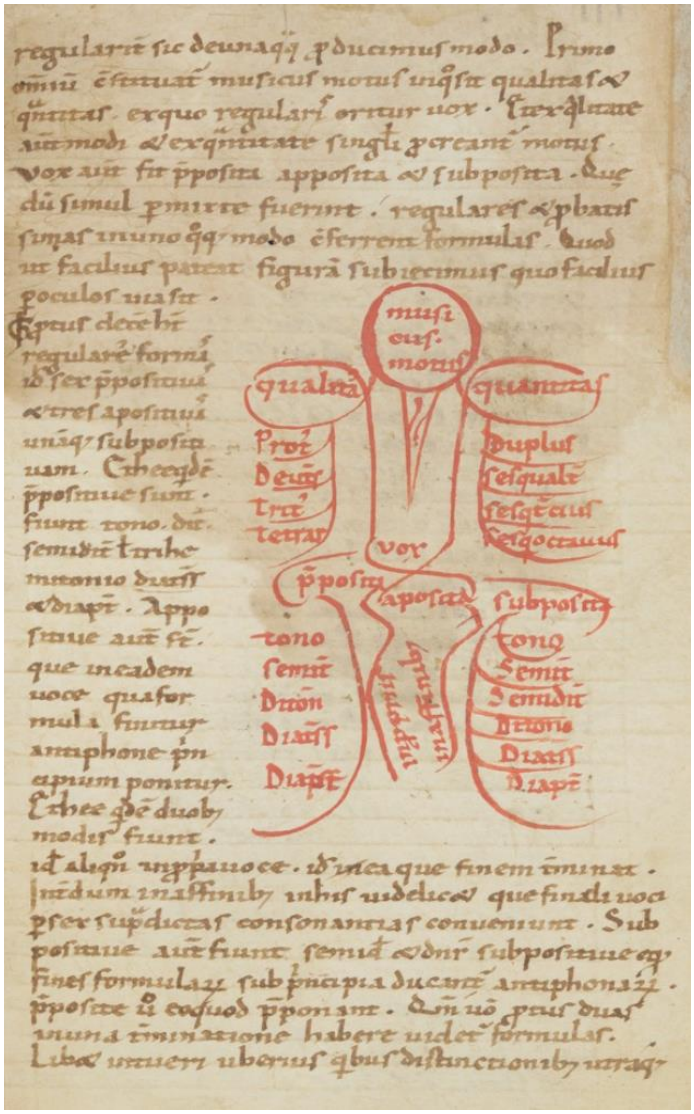
Mikrolog

Gvido iz Arezza



Naslov: Mikrolog

Naslov izvirnika: Micrologus

Avtor: Gvido iz Arezza

Leto izida: 2023

Sedež založbe: Oddelek za muzikologijo, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Spremna beseda: Leon Stefanija

Prevod iz latinščine: Sonja Weiss, Leon Stefanija

Recenzenti: Nejc Sukljan, Matjaž Barbo, Aleš Nagode, Katarina Zadnik

Naslovnica: Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 77, p*ergament · 112 ff. · 14 x 9 cm, srednja Italija, 12. stoletje.* Guido Aretinus, Micrologus; Prologus in Antiphonarium; De ignoto cantu; Regulae rhythmicae. http://www.e-codices.ch/de/fmb/cb-0077/111r

Univerza v Ljubljani

Založil: Založba Univerze v Ljubljani, za založbo Gregor Majdič, rektor.

Zbirka: Pojmovnik teorije glasbe. **ISSN 1855-9166**

Uredniki Leon Stefanija (FF), Katarina Zadnik (AG), Špela Vintar (FF), Branka Rotar Pance (AG), Dušan Bavdek (AG), Nico Schüler (Texas State University), Matija Marolt (FRI), Peter Šavli (KGBL)

Izdajatelji: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2008-, Fakulteta za računalništvo in informatiko, Laboratorij za računalniško grafiko in multimedije, 2016- Oddelek za glasbeno pedagogiko in Oddelek za kompozicijo in teorijo glasbe Akademije za glasbo, 2016-, Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU (2016-), Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana (2016-)

Oblikovanje: LeMag

E-knjiga. Spletna različica je dostopna na: http://pojmovnik.fri.uni-lj.si/

Cena: Publikacije je brezplačna

SPREMNA BESEDA **2**

Zakaj je Mikrolog pomemben danes? *2*
Zakaj je Gvido pomemben v zgodovini glasbe? *2*
Zakaj je Gvido pomemben danes? *18*

MIKROLOG **26**

INCIPIT MICROLOGUS <ID EST BREVIS SERMO IN MUSICA GUIDONIS> **26**

GVIDOV KRATKI SPIS O GLASBI **26**

EPISTOLA GUIDONIS AD THEODALDUM EPISCOPUM. 26
GVIDOVO PISMO NADŠKOFU TEODALDU 26
INCIPIT PROLOGUS 28
UVOD 28
INCIPUNT CAPITULA. 30
NASLOVI POGLAVIJ. 30
CAPITULUM I. QUID FACIAT QUI SE AD DISCIPLINAM MUSICAE PARAT 31
1. POGLAVJE. KAJ NAJ POČNE TISTI, KI SE PRIPRAVLJA NA ŠTUDIJ GLASBE? 31
CAPITULUM II. QUAE VEL QUALES SINT NOTAE VEL QUOT 31
2. POGLAVJE. KATERE IN KAKŠNE SO NOTE TER KOLIKO JIH JE? 31
CAPITULUM III. DE DISPOSITIONE EARUM IN MONOCHORDO 33
3. POGLAVJE. O RAZPOREDITVI NOT NA STRUNJAKU 33
CAPITULUM IV. QUIBUS SEX MODIS SIBI INVICEM VOCES IUNGANTUR 35
4. POGLAVJE. ŠEST NAČINOV, NA KATERE SE GLASOVI POVEZUJEJO MED SEBOJ 35
CAPITULUM V. DE DIAPASON ET CUR SEPTEM TANTUM SINT NOTAE 37
5. POGLAVJE. O OKTAVI, IN ZAKAJ JE SAMO SEDEM NOT 37
CAPITULUM VI. ITEM DE DIVISIONIBUS ET INTERPRETATIONE EARUM 39
6. POGLAVJE. NADALJE O DELITVAH [TONOV] IN NJIHOVEM POMENU. 39
CAPITULUM VII. DE AFFINITATE VOCUM PER QUATTUOR MODOS 41
7. POGLAVJE. O POVEZOVANJU GLASOV NA ŠTIRI NAČINE. 41
CAPITULUM VIII. DE ALIIS AFFINITATIBUS ET .B. ET .[SQB]. 43
8. POGLAVJE. O DRUGIH POVEZAVAH GLASOV IN O B IN ♮. 43
CAPITULUM IX. ITEM DE SIMILITUDINE VOCUM QUARUM DIAPASON SOLA PERFECTA EST 46
9. POGLAVJE. O PODOBNOSTI GLASOV, KI JE POPOLNA SAMO V OKTAVI. 46
CAPITULUM X. ITEM DE MODIS ET FALSI MELI AGNITIONE ET CORRECTIONE 47
10. POGLAVJE. O MODUSIH IN PREPOZNAVANJU TER POPRAVLJANJU NAPAČNE MELODIJE 47
CAPITULUM XI. QUAE VOX ET QUARE IN CANTU OBTINEAT PRINCIPATUM 48
11. POGLAVJE. KATERI GLAS NAJ POSTANE GLAVNI V SPEVU IN ZAKAJ. 48
CAPITULUM XII. DE DIVISIONE QUATTUOR MODORUM IN OCTO 50
12. POGLAVJE. O DELITVI ŠTIRIH MODUSOV NA OSEM. 50
CAPITULUM XIII. DE OCTO MODORUM AGNITIONE ACUMINE ET GRAVITATE 51
13. POGLAVJE. O PREPOZNAVANJU OSMIH MODUSOV GLEDE NA NJIHOVO VIŠINO IN NIŽINO 51
CAPITULUM XIV. ITEM DE TROPIS ET VI MUSICAE 53
14. POGLAVJE. O TROPIH IN MOČI GLASBE. 53
CAPITULUM XV. DE COMMODA VEL COMPONENDA MODULATIONE 55
15. POGLAVJE. O USTREZNO SESTAVLJENI MODULACIJI. 55
CAPITULUM XVI. DE MULTIPLICI VARIETATE SONORUM ET NEUMARUM 60
16. POGLAVJE. O MNOGOTERI RAZNOLIKOSTI ZVOKOV IN NEVM. 60
CAPITULUM XVII. QUOD AD CANTUM REDIGITUR OMNE QUOD DICITUR 63
17. POGLAVJE. DA JE VSE, KAR JE IZGOVORJENO, MOGOČE PRETVORITI V SPEV. 63
CAPITULUM XVIII. DE DIAPHONIA, ID EST ORGANI PRAECEPTO 67
18. POGLAVJE. O DVOGLASJU ALI PRAVILIH ORGANUMA 67
CAPITULUM XIX. DICTAE DIAPHONIAE PER EXEMPLA PROBATIO 70
19. POGLAVJE. PRIKAZ DVOGLASJA S PRIMERI. 70
CAPITULUM XX. QUOMODO MUSICA EX MALLEORUM SONITU SIT INVENTA. 73
20. POGLAVJE. KAKO JE GLASBA IZNAJDENA IZ ZVENA KLADIV 73

Spremna beseda

Leon Stefanija

Zakaj je Mikrolog pomemben danes?

Že iz očrta njegove zapuščine je razvidno, da ne sodi v najbolj zgodovinsko vplivne glasbenoteoretične spise benediktinskega meniha Guida (med 990 in 999 – po 1033, verjetno 1050). Štiri jih je zapustil, poznamo jih zlasti prek ponatisa v zbirki Marina Gerberta iz 18. stoletja. Zaradi manka natančnih datumov jih poznavalci navajajo po grobem kronološkem sosledju:

- poleg *Mikrologa*, »prvega učbenika za pevce« (Gushee, 1973, nav po Pesce, 1999, 5), izdanega sredi verjetno leta 1026, je podal
- pravila verzov in proze z naslovom *Regulae rhythmicae*,
- v *Prologus in antiphonarium* (antifonarij ni ohranjen) je uvedel notno črtovje;
- svoje delo je povzel v pismu bratu Michaelu, znanemu kot *Epistola ad Michaelem, Epistola de ignoto cantu ali Epistola Guidonis Michaeli Monachio de Ignoto Cantu Directa (ali Pismo bratu Michaelu)*.

Za današnje akademske razmere se zdi zapuščina skromna. Toda *Mikrolog* je tisti spis o glasbi, ki v srednjem veku kroži najprej po samostanih in od 13. stoletja tudi po univerzah kot eden najbolj razširjenih priročnikov za glasbo. Do 15. stoletja se je ohranilo okoli 70 prepisov (Palisca, Pesce, 2021). Zgodovinarji štejejo, da je po Boetijevih *Temeljih glasbe* Gvidov *Mikrolog* »najpomembnejši in najbolj vplivni« učbenik (Hirschmann, 2002).

Svojčas je bil tako pomemben, da ga je dal Papež Janez XIX poklicati v Rim, da mu pokaže svoj novi način poučevanja peta. O zavisti njegovih sodobnikov zgovorno pričajo med drugim tudi uvodni verzi *Mikrologa*. Danes ostaja wikipedijski znanec teorije glasbe kot eden začetnikov solfeggia in sodobne notografije. Ali se tisočletje po njegovih podvigih lahko še kaj naučimo iz njegove zapuščine?

Zakaj je Gvido pomemben v zgodovini glasbe?

Dober poznavalec zapuščine Gvida iz Arezza je strnil njegove prispevke takole:

> Pedagoška metoda Gvida iz Arezza temelji na treh sestavnih delih: poznavanju teoretičnih temeljev glasbe, zapisu glasbe na notno črtovje in pomnjenju tonov in intervalov, kar omogoča natančno podajanje notirane melodije (in obratno, zapisovanje slišane melodije). (Rusconi, 2009, 11)

Lahko bi dodali: Gvidov prispevek je treba iskati v *povezovanju* teorije in praktičnega učenja osnov glasbene umetnosti. Gvido namreč – na stežaj – odpira vrata med *natančnim podajanjem* zapisanega in *poustvarjanjem*. Odpravlja ustno predajo spevov in usmerja k *ustvarjanju* (ali pa ohranjanju) glasbe skozi medij zapisovanja natančnih tonskih višin. Da je tu teorija nujno potrebna, ni dvoma. Toda ne taka teorija, ki bi jo danes šteli za pomembno. Gvido ni teoretik Boetijevega kova. Sebe vidi na povsem drugem položaju, ko na koncu *Epistole bratu Michaelu zapiše*:

Qui autem curiosus fuerit, libellum nostrum, cui nomen Mikrolog est, quaerat; librum quoque Enchiridion, quem reverentissimus Oddo abbas luculentissime composuit, perlegat, cujus exemplum in solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi. Boetium in hoc non sequens, cujus liber non cantoribus, sed solis philosophis utilis est. (Gerbert, 1784, vrstice 382–8.)	Kdor bo vedoželjen, naj si priskrbi našo knjižico, ki se imenuje Mikrolog; in tudi knjigo Enchiridion, ki jo je najizvrstneje sestavil prečastiti oče Odo, naj prouči – njegov zgled sem opustil samo pri zvočnih figurah, saj so namenjene najmlajšim. Pri tem nisem sledil Boetiju, čigar knjiga ni uporabna za pevce, temveč samo za filozofe.

Ostaja torej v mejah praktične teorije. In v njej je precej pomemben kot glasbenik, ki povezuje obstoječe navade zapisovanja. Eden med njimi je denimo ključ pred notnim črtovjem. V *Regulae rythmice* posvari:

At si littera vel color neumis non intererit, Tale erit quasi funem dum non habet puteus, [120] Cuius aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus. (Waesberghe in Vetter, 1985, vrstice 119–120)	In če se črka ali barva ne bosta znašli pred nevmami, bo to tako, kot da bi z vrvjo iz vodnjaka zajemali vodo po mili volji.

Res je težko zajemati vodo iz vodnjaka z vrvjo brez vedra. Gvido priveže na vrv glasbene teorije dve večji vedri, ki pomagata črpati znanje o glasbi, glasbenoteoretično in praktično – oboje z namenom, da pomaga najmlajšim, kot bo razvidno iz nadaljevanja. Tako je Gvida mogoče ponazoriti ob dveh zgodovinskih postajah: zapisovanja glasbe in učenja intervalov s pomočjo solmizacije. Oboje je izpričano že pred njim, toda zasluge za sodobno uporabo obojega se pripisujejo Gvidu.

Glasbenoteoretična zapuščina: zapisovanje glasbe

Dandanes je razloček med teorijo in prakso samoumevnost, denimo med analitikom in ustvarjalcem, med teoretično podkovanim akademskim glasbenikom in samouškim ljubiteljem-praktikom, med poslušalcem in glasbenikom, ne nazadnje med poklicnim in ljubiteljskim ukvarjanjem z glasbo. Zgodovinsko gledano je Gvido tisti pisec o glasbi, ki korenito združuje obe področji, teoretično in praktično ukvarjanje z glasbo – področji, ki sta med 14. in 19. stoletjem sobivali brez ostre ločnice.

Očitno je za Gvida pomembna razlika med teorijo in prakso, ki jo omeni v zgoraj navedenem navedku konca na koncu *Epistole bratu Michaelu* – med teoretikom Boetijem in praktikom Odom iz Clunyja, ki mu Gvido pripiše prvi priročnik večglasja *Musica enchiriadis*. Tako kot je Boetij pomemben za prenos starogrške teorije glasbe skozi srednji vek, je Gvido pomemben kot *opismenjevalec* in *vaditelj* glasbenikov za ves novi vek. Ne nazadnje ostaja glasnik še danes utečenega načina poučevanja glasbe. Toda ločnica nikakor ni samoumevnost. Gvido je pravzaprav korenito spremenil tok teorije. Naj osvetlim rečeno s komentarjem znamenite izjave iz »besediloslovnega« nauka o glasbi *Regulae rhythmicae* (nav. po Dolores, 1999, 330):

Musicorum et cantorum magna est distantia;	Med muziki in glasbeniki obstaja velika razlika;
isti dicunt, illi sciunt, que componit musica.	Prvi govorijo o tem, drugi vedo, kako se sestavlja glasba.
Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia. Ceterum tonantis vocis si laudes acumina, superabit philomelam vel vocalis asina. Quare eis esse suum tollit dialectica.	Kajti ta, ki dela to, česar ne razume, se imenuje žival. Poleg tega, če hvališ rezke glasove, postavljaš slavčka nad zadnjične vetrove.[1] Tako se povzdignejo njihova načela.
Hae de causa rusticorum multitudo plurima, donec frustra vivit, mira laborat insania, dum sine magistro nulla discitur antiphona.	Spričo tega velika večina nevednih zmotno živi, čudežno nevedno, dokler jih učitelj ne nauči spevov.
Notis ergo illis spretis quibus vulgus utitur, qui sine ductore nusquam, ut cecus, progreditur, septem istas disce notas septem caracteribus:	Note torej njim razloči, ki se jih na splošno uporablja in ki se jih brez uka nikakor, kot slepec, ne bo našlo – teh sedem not razlikuj po črkah:
ΓABCDEFGabcdefgaa	Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, aa
Namque alie septene, que sequuntur postea, non sunt alie, sed una replicantur regula quia vocum, ut dierum, eque fit ebdomada. Quas si, sicut audiuntur, vis videre oculis, ore interim silente, manualis operis argumentum fiat certis diffinitum numeris. *Quibus septem tantum voces copulamus nomine, ut pervise clare parvis pateant puerulis, quas vocamus sic primarum litterarum spatium.*	Kajti nadaljnjih sedem, ki sledijo, niso drugačne, temveč so razgrnitve pravil teh glasov, kakor si sledijo dnevi v tednu. Kaj je mogoče slišati enako dobro kakor videti, četudi se medtem ne sliši – za to je treba ročno narediti pravilo z določenimi števili. *Tako vsega skupaj sedmim glasovom pridenemo imena, tako da ne bodo mogli spregledati niti najmlajši tega, kar imenujemo obseg prvih črk*.

Da bi bolje razumeli navedek, se kaže za trenutek vrniti v okoliščine, iz katerih je avtor izhajal. Gvido se ni zgledoval samo pri Boetiju, ampak zlasti v prvih učbenikih večglasja *Musici* in *Scolici enchiriadis* ter spisu anonimnega avtorja iz padanskega okraja *Dialogus de musica*, ki ga nekateri pripisujejo Odu iz Arezza.

Gvido se tako v *Mikrologu* ukvarja s klasičnimi teoretičnimi podrobnostmi delitve intervalov in imenovanja tonskih višin, ki jim pogosto pravi tudi »glas«. Sam ponudi dva načina delitve strunjaka (3. poglavje) in se v začetnih poglavjih ukvarja samo z opredelitvami glasov (intervalov) in notami. In jasno obrazloži, zakaj je oktava ključna in zakaj obstaja »samo sedem not« (5. poglavje). Pri tem resda v petem poglavju *Mikrologa* zatrjuje, da se drži navade *starih* pri zapisovanju imen tonov, a gre tu za

[1] Angleški prevod je nekoliko bolj skladen z Guidovim duhom: »Moreover, if one admires the piercing sounds of a loud voice, the donkey will beat the nightingale.« (Dolores, 1999, 333), toda latinska dikcija vključuje rimo, ki jo na tem mestu ne kaže spregledati, je pa v angleški verziji odsotna.

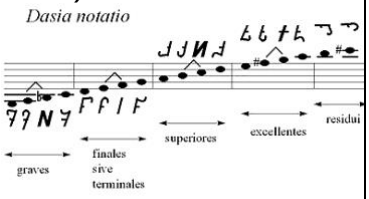
precej ohlapno prevzemanje, ki ustreza njegovemu cilju (prim. še Dolores, 1999, 9). Boetij je namreč imena tonskih višin zapisoval prav tako z abecedo, ampak z več črkami (od A do P), medtem ko dazejska notacija iz učbenikov *Enchiriadis* uporablja štiri posebne znake v različnih obratih. Za primerjavo med Gvidovimi načeli in rešitvami predhodnikov pomaga sopostavitev tonskih sistemov iz *Temeljev glasbe* Boetija, spisov *Enchiriadis* in iz *Mikrologa*:

Boetijevo tolmačenje grškega zapisa

(Nav. po Snoj, 2013, 233.)

	hipermiksolidijski	miksolidijski ali hiperdorski	lidijski	frigijski	dorski	hipolidijski	hipofrigijski	hipodorski
proslambanomenos	Ω Γ	∇ ⊥	7 ⊢	\ E	И Я	Q H	3 Ɛ	Ь Ч
hypate hypaton	Φ F	Ω Γ	⅂ Γ	7 ⊢	\ E	W h	Q H	3 Ɛ
parhypate hypaton	Y ⊬	Ψ ⊢	R L	F ⊥	Ω Γ	V ⊬	И Я	Ь Ɛ
lichanos hypaton	Π Ɔ	T ∃	Φ F	Ω Γ	∇ ⊥	7 ⊢	\ E	И Я
hypate meson	M ⊳	Π Ɔ	C C	Φ F	Ω Γ	⅂ Γ	7 ⊢	\ E
parhypate meson	Λ ∢	O K	P U	Y ⊬	Ψ ⊢	R L	F ⊥	Ω Γ
lichanos meson	H >	K Λ	M ⊳	Π Ɔ	T ∃	Φ F	C C	∇ ⊥
mese	Γ N	H >	I <	M ⊳	Π Ɔ	C C	Φ F	Ω Γ
trite synemmenon	B /	Z ⊏	Θ V	Λ ∢	O K	P U	Y ⊬	Ψ ⊢
paranete synemmenon	✱ ✓	Λ \	Γ N	H >	K Λ	M ⊳	Π Ɔ	T ∃
nete synemmenon	⊥ ∢	✱ ✓	Ɔ Z	Γ N	H >	I <	M ⊳	Π Ɔ
paramese	Ɔ Z	Γ N	Z ⊏	I <	M ⊳	O K	C C	Φ F
trite diezeugmenon	Λ ∢	B /	E U	Θ V	Λ ∢	Ξ K	P U	Y ⊬
paranete diezeugmenon	⊥ ∢	✱ ✓	Ɔ Z	Γ N	H >	I <	M ⊳	Π Ɔ
nete diezeugmenon	M′ ⊳′	⊥ ∢	Θ Ч	Ɔ Z	Γ N	Z ⊏	I <	M ⊳
trite hyperboleon	Λ′ ∢′	O′ K′	Λ′ ∢′	Λ′ ∢′	B /	E U	Θ V	Λ ∢
paranete hyperboleon	H′ ⊳′	K′ Λ′	M′ ⊳′	⊥ ∢	✱ ✓	Ɔ Z	Γ N	H >
nete hyperboleon	Γ′ N′	H′ ⊳′	I′ <′	M′ ⊳′	⊥ ∢	Θ Ч	Ɔ Z	Γ N

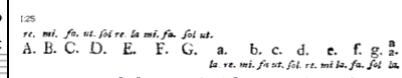
Dazijska notacija v spisih Musica in Scolica enchiriadis pozna osemnajst znakov, ki so preoblike sosledja ton, polton, ton (t, s, t) (navedeno po Anonimus, 1998):



Musica et scolica enchiriadis (c:a 900)

Notna podoba 1: dazijska notacija je znakovni zapis na 4-18 črtah s formalnim prestavljanjem štirih osnovnih znakov za vsak tetrakord. Slika: Wikipedia.

Gvido *posreduje* med sedmimi črkami in tonskii višinami, šestimi samoglasniki in dvema tetrakordoma v obsegu oktave.



Notna podoba 2: Gvido navaja v Arezzo 1993 sedemtonsko lestvico skupaj s solmizacijskimi zlogi, kar se je pri vrsti naslednikov ohranilo kot »mensura Guidonis« ali Guiodovo merilo. V Mikrologu predlaga, da se notam samo dodajo samoglasniki, in je na podlagi tega mogoče izvajati ali pa zapisovati vse speve (navedeno po Palisca, Pesce, 2001):

Angelo Rusconi je raziskoval tudi Gvidovo poznavanje zapisa svojega časa. Njegove izsledke je mogoče strniti takole: Gvido je poznal poleg *nevmatske notacije* »staroravenskega« tipa (»antico-ravennate«) in ni znano, ali je poznal beneventanske ali srednjeitalijanske notne zapise. Poleg tega je Gvido poznal zapise nekaterih starejših teoretikov. Zagotovo je poznal pretolmačenje grškega črkovnega zapisa Boetija, dazijsko notacijo iz spisa *Musica enchiriadis* in abecedni črkovni zapis za oktavo iz spisa *Dialogus de musica* psevdo Odona iz Clunyja in verjetno tudi zapise intervalov s črkami nad nevmami Hucbalda iz Saint-Amanda (*Hucbaldus Elnonensis*) (ok. 840–930). In poudariti kaže, da za črke uporablja izraz *notae*, note – »strokovni izraz za zapisani zvok, za razliko od izraza vox za zveneči zvok«. (Rusconi, 2009, 14).

Gvido zapiše v *Regulae rithmice*:

Solis litteris notare optimum probavimus, Quibus ad discendum cantum nihil est facilius, Si assidue utantur saltem tribus mensibus. [...] Causa vero breviandi neumae solent fieri, Quae si curiose fiant, habentur pro litteris, Hoc si modo disponantur litterae cum lineis. (Gerbert, 1784, po e-različici Pesce idr., 1993, 117–118)	Poskusili smo, da je najbolje notirati s črkami, Mimo tega ni nič preprostejšega pri učenju pesmi, Če se redno uporablja vsaj tri mesece. Za pospešitev [učenja] se uporabljajo nevme, Ki, če so natančne, zavzamejo mesto črk, Tako, če se prerazporedijo črke med črte.

Zapis, povzema Rusconi nakazujoč na 15. poglavje *Mikrologa*, je nekakšna mešanica nevmatske in črkovne notacije, kakršno zasledimo v Tonariju iz Saint-Bénignea v Dijonu (Rusconi, 2009, 17). Čeprav imamo v dazijski notaciji že primer povezovanja črke ozirom a znaka in relativne tonske višine, je tonski sistem niz tetrakordov, povrh se znajde v zapisu do 18 črt – branje zapisa je praktično precej težavno. Gvido zameji tonski sistem na oktavo.

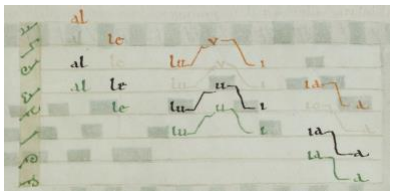
Gvido v *Prologu* k izgubljenemu antifonariju ponudi rešitev za razkorak med teoretično sicer povsem razumljivo, a praktično za pevca bodisi komajda sprejemljivo bodisi premalo natančno rešitvijo zapisovanja tonskih višin pri predhodnikih:

quod cum Dei adiutorio leviter sensatus et studiosus aliquis poterit facere, si, cum quanto studio neumae disponantur, curet agnoscere.	kdor s kančkom Božje pomoči želi narediti kaj z občutkom in marljivostjo in če to stori s študijem postavitev nevm, poskrbi za priznanje.
Ita igitur disponuntur voces, ut unusquisque sonus, quantumlibet in cantu repetatur, in uno semper et suo ordine inveniatur. Quos ordines, ut melius possis discernere, spissae ducuntur lineae, et quidam ordines vocum in ipsis fiunt lineis, quidam vero inter lineas, in medio intervallo et spatio linearum.	Tako se potem glasovi razporedijo, kakor da se sliši en samcat zvok, ki se ga v spevu poljubno ponavlja, vselej na svojem urejenem mestu. K boljšemu poznavanju teh redov vodijo črte, ki so blizu druga drugi. Nekaterim glasovom določa red to, da so na liniji, drugim pa, da so vmes. Intervali so med medprostori in linijami.
Quanticumque ergo soni in una linea vel in uno spatio sunt, omnes similiter sonant. Ut autem et illud intelligas, quantae lineae vel spatia unum habent sonum, quibuslibet lineis vel spatiis quaedam litterae de monochordo praefigurantur, atque etiam colores superducuntur: unde datur intelligi, quia in toto antiphonario et in omni cantu quantaecumque lineae vel spatia unam eamdemque habent litteram vel eumdem colorem, ita per omnia similiter sonant,	Kolikorkoli je torej zvokov na eni črti ali v medprostoru, vsi zvenijo podobno. Da pa bi zaznali to, katere črte ali kateri medprostori sodijo h kakemu zvoku, je treba naznačiti črte in medprostore s črkami strunjaka in pa tudi zgoraj omenjenimi barvami: zato je razumljivo, da je v celotnem antifonariju in pri vsakem spevu določena črta ali medprostor z določeno črko ali določeno barvo. Na

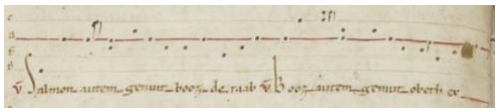
tamquam si omnes in una linea fuissent, quia sicut linea unitatem sonorum, ita [36] per omnia littera vel color unitatem significat linearum, ac per hoc etiam sonorum. (Gerbert, 1784, nav. po Pesce idr., 1993)

tak način se vse [tonske višine] podobno sliši, kakor da bi bile vse na eni črti. Kajti na tak način črta poenoti zvok tako za vse črke, kakor tudi za vse barve in tudi zvoke.

Toda tedaj obstoječi zapisi razmerij med toni torej uporabljajo črte ali linije. Tudi barvanje črto so že poznali pred njim. Toda Gvido je prvi, ki s pomočjo ključev (črtk/not) in barvnih črt (barve opustijo do konc 13. stoletja) ponazori tonski sistem na tak način, da ga glasbeniki nadalje razvijajo po domala enakem načelu kot danes.



Musica enchiriadis. Izrezek iz prvega učbenika večglasja iz 9. stoletja z dazijsko notacijo in črkovnim zapisom nakazuje, da je črtovje temeljnega pomena za zapis glasbe. Toda v tovrstnem zapisu obstaja od 4 do 18 črt, pred njimi pa se spreminjajo znaki za določen ton. Kljub dodajanju črk abecede pred znaki za posamezen glas (=ton) – T za ton in S za polton –, je ta, dazijska notacija manj priročna. (Zgornji izsek je iz Vatikanske knjižnice, elektronska kopija je last *https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/bav_pal_lat_1342/0219 .)*



Črke pred črto iz Troparija in prozarij iz Narbonne z akvitansko notacijo (1272–6) nakazuje še sistematično navajanje črk pred črtami (nav. po Paris, BnF, Lat. 778).

Antifonarij iz benediktinskega samostana Einsiedeln v Švici je sestavil menih Johannes I iz Schwandna v začetku 14. stoletja (pred 1314). Prikazuje nauk Gvida v kvadratni notaciji. Antiphonarium pro Ecclesia Einsidlensi. Pars hiemalis. Codex 610(88).

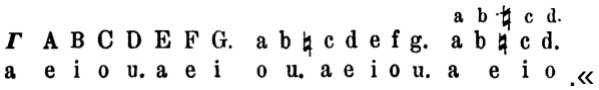
Tudi v predgovoru k izgubljenemu antifonariju Gvido omenja štiri črte. V 11. poglavju *Mikrologa* denimo doda dve črki abecede po načelu ključa (prim. še Hiley, 2016).V spodnjem primeru je stran iz Troparija iz Sv. Evroulta iz 14. stoletja (F-Pn, lat.10508, fol. 6r), kjer sta ohranjeni dve barvni črti (navedeno po Hiley, 2016):

Z zapisovanjem tonskih višin tako, da ni dvoumno, za katera tonska razmerja gre, je postala glasba natančneje prenosljiva. Gvido seveda še ni poznal ne pripomočkov za fiksno uglaševanje na določeno frekvenco, kot so glasbene vilice (ki so nastale v 18. stoletju), in ne zapisovanja notnih vrednosti za posamezne tonske višine (menzuralna notacija se razvije v zadnji petini 13. stoletja). Kljub temu pa je natančen zapis tonskih višin na notnem črtovju s ključi, gledano z očmi Gvidovega časa, izjemen prispevek k zapisovanju glasbe, povsem primerljiv z zapisom zvoka na nosilce zvoka.

Očitno pa to ni bilo dovolj za poučevanje osnovnih razmerij med tonskimi višinami, ki je terjalo še čisto praktično ponazoritev, ne le grafično abstrakcijo.

Gvidonska roka

Pri učenju spevov pa poskuša skozi teorijo razložiti korist pomnjenja modalnega sistema in razmerij med tonskimi višinami, poleg notnih vrednosti ključnega podatka za izvajanje glasbe. Gvido je v 17. poglavju *Mikrologa* začrtal pravcato predsolmizacijsko metodo z uporabo ponavljajočih se petih samoglasnikov, ki se izmenjujejo med »glasovi« ali tonskimi višinami po enakem načelu, kot se izmenjujejo črke abecede, ki označujejo »glasove«:

> »Da ne bomo predolgi s svojimi pravili: med črkami zberemo pet vokalov, brez teh ne zveni nobena druga črka in ne zlog, in ne izgotovi se najbolje vzrok, po katerem se iznajde sladko skladje med različnimi deli, tako kot pogosto vidimo pri sozvenenjih tonov, pa tudi pri soujemajočih se verzih v metriki – kakor da bi občudovali nekakšno simfonijo slovnice. Kdor se na glasbo odziva na podoben način, uživa v modulacijah dvojno.
> Tako zberemo pet vokalov, morda tiste, ki prispevajo veliko skladnosti besedam in nič manj ne bo tega v spevih in nevmah. Tako se naloži po vrsti črke strunjaka, ki jih je samo pet in ponavljajo tako dolgo, dokler se vsakemu zvoku ne podpiše vokal, in sicer takole:
>
> 
>

Natančne tonske višine so očitno le ena plat medalje; druga, enako pomembna, so razmerja med tonskimi višinami, kar od 19. stoletja poudarjajo psihologi glasbe. Ni odvečno omeniti, da veliko učiteljev solfeggia navaja učence poleg branja not z notnega črtovja tudi na klaviaturo – in nihče med profesorji nauka o kontrapunktu, generalbasu, harmoniji ali oblikoslovju ne gre mimo notnega črtovja in ključev. Od časa Gvida se je do danes spremenilo to, da se učimo poleg tonske višine še več lastnosti tona: trajanje tona, način vzbujanja, dinamiko, intenziteto in barvo. Kljub temu ostaja tonska višina – danes bi nedvomno morali dodati še *kakovost zvoka* – osnova vsakršnega ukvarjanja z glasbo.

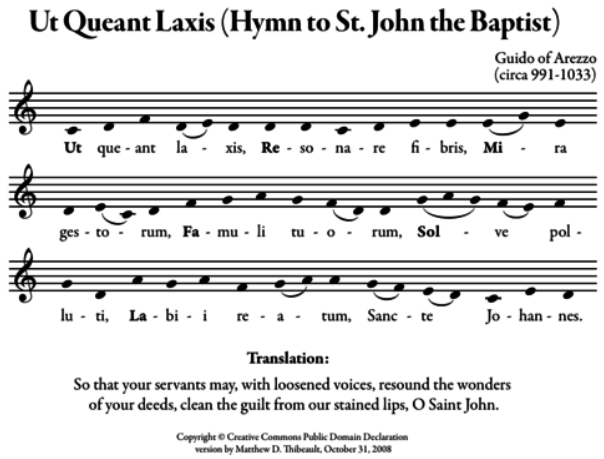
Prav prepričanje o pomenu sedmih tonov, ki se razgrinjajo skozi različne oktave, ga je, zgodovinsko gledano, peljalo k eni od najbolj znanih didaktičnih skladb[2] za učenje intervalov *Ut queant laxis*. Če je s ključi in notnim črtovjem pomagal, da se

[2] Odlična študija o pomnjenju glasbe v srednjem veku, kjer je vrsta podrobnosti tudi o sorodnih spevih, je napisala Busse Berger, 2005.

ohranjajo spevi v praksi, je s prvim delom hvalnice Svetemu Janezu Krstniku *Ut queant laxis*[3] mlade glasboželjne duhovnike opremil z učinkovitim načinom učenja intervalov:

Povzeto po Hermesdorff, 1884, 21.
Notografija spodaj povzeta po Wikipedii.

C D F DE D D D C D E E
Ut queant laxis *re*sonare fibris
EFG E D EC D F G a GFE D D
*mi*ra gestorum *fa*muli tu - orum,
GaG FE F G D a Ga FG a a
*sol*ve polluti *la*bii reatum,
GF ED C E D
sancte Johannes.



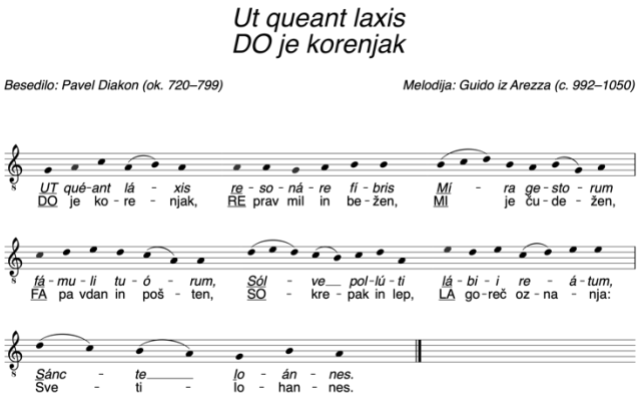
Notografija in prepesnitev (ne gre za prevod!) L S.

C D F DED D E C D E E
DOje korenjak, **RE** prav mil in bežen

E GED E DE F G A GFD D
MI je čudežen, **FA** pa vdan in pošten

G AEG F GD A G AFG AA
SO krepak in lep, **LA** goreč oznanja:

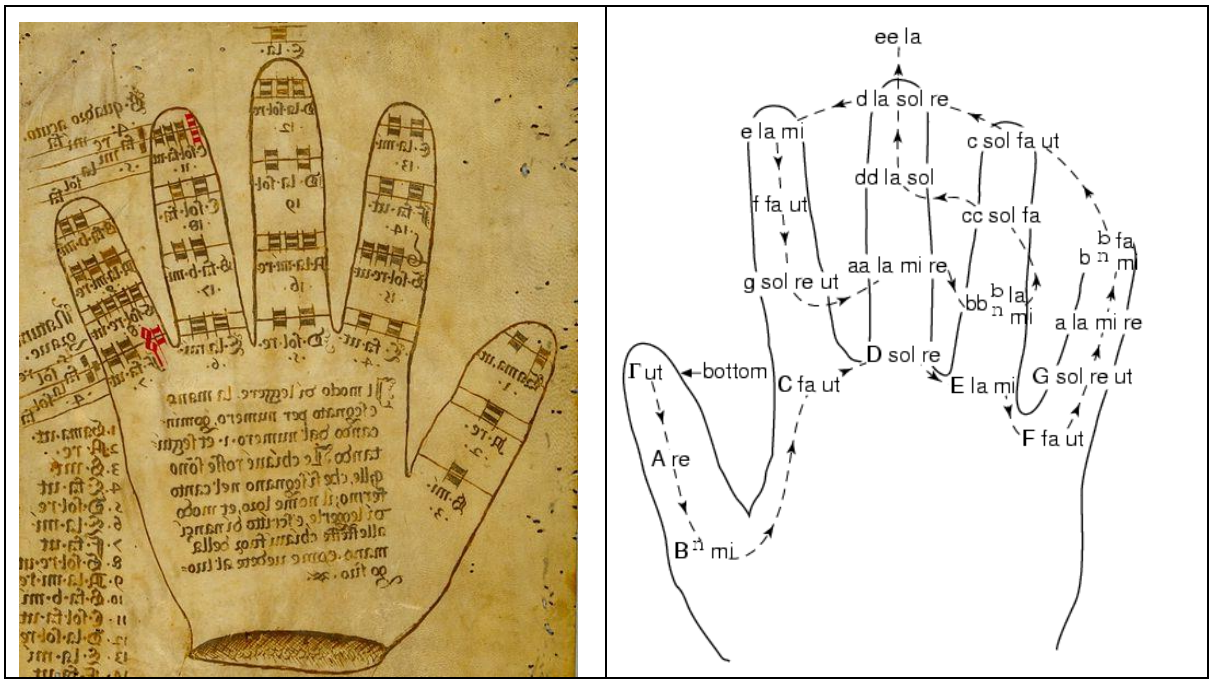
GFD C E D
Sveti **I**ohannes.



Znamenito »Gvidovo roko«, ki je izpeljana po začetnih zlogih verzov hvalnice, so poznali že pred Gvidom. Menda so mu jo pripisali zaradi *njegovega* načela solmizacije po heksakordih, ki poudarjajo vlogo poltona med tetrakordi oziroma pomen *tonov ut* in *fa*, ki jih zapiše na notno črtovje v 11. poglavju.

Gvidonska roka iz zadnja četrtine 15. stoletja iz rokopisa iz Mantove, hrani Oxford University MS Canon. Liturg. 216. f.168 recto.	Prikaz smeri branja zlogov na sodobni skici gvidonske roke (Hughes in Gerson-Kiwi, 2001).

[3] Hvalospev je napisan v sapfični kitici (SSKJ: »štirivrstični kitica, ki obsega tri verze s po petimi stopicami in dvostopični sklepni verz«). Gre za prvo vrstico himnusa v čast sv. Janeza Krstnika, ki ga rimski Breviar deli na tri dele, prvi, »Ut queant laxis« sodi k večernicam, drugi, »Antra deserti teneris sub annis« sodi k jutranjicam, tretji, »O nimis felix, meritique celsi« k hvalnicam ob rojstvu svetega Janeza Krstnika (24. junij). Čeprav je besedilo znano že poprej in ga je menda napisal Pavel Diakon, melodija ni nikoli imela liturgične vloge.



Začetni zlogi in prve tonske višine vsakega verza naj bi pomagali učencu, da si hitreje zapomni razmerja met pétimi tonskimi višinami. Poleg spremenjenega prvega zloga[4] takoj opazimo zlasti to, da zadnji verz ne nastopi na sedmem tonu, ampak se vrne na petega. Razlog za to je Gvidova interpretacija intervalov oziroma »glasov«. Kot teoretik ostaja zvest praksi: v obsegu sekste lahko vidimo osnovo petja spevov tistega časa. Virtuoznost in razmišljanje po načelih instrumentalne glasbe nikakor ni na mestu: duhovnik poje v hvalo Boga, petje je izraz hvaležnosti, ne umetniške svobode.

Flamskemu glasbeniku Hubertu Waelrantu (ok. 1517–1595) pripisujejo zasluge, da sta inicialki imena Sv. Janeza Krstnika (**S**ancte **I**ohannes) postali zlog za sedmi ton lestvice. Toda zgodba pevca in teologa Lodovica Zazzonija (1555–1627), ki jo je zapustil v 10. poglavju drugega dela svojega traktata *Prattica di musica* iz leta 1622, pomenljivo prikaže nadaljnje življenje Gvidovega glasbenodidaktičnega prispevka. V nadaljevanju ga prevedenega komentiram po prevodu[5]:

> **O glasbeni roki in njeni razširitvi, skupaj z iskanjem & uporabo ut, re, mi, fa, so, la. Poglavje 10.[6]**

---

[4] Zlog *ut* je zamenjal z *do* že Pietro Aretino (1492–1556), verjetno zaradi samoglasniške končnice (na »t« je precej težko poeti), od 17. stoletja naprej pa se zdi *do* namesto *ut* povsem utečena praksa – npr. pri Giovanniju Battistu Doniju (1595–1647), Ottu Giblu (1612–1682), ali pa Giovanniju Marii Bononciniju (1642–1678). Zato je v prevodu uporabljena do danes najbolj pogosta različica te oznake tona, torej *do*.

[5] Za vpenjanje:
In

Fotka: https://books.google.it/books/content?id=87tCAAAAcAAJ&pg=PA10&img=1&zoom=3&hl=en&sig=ACfU3U1uEi5TF9G_NK6TJ6lrQRiCGPOEEg&ci=129%2C570%2C769%2C802&edge=0
https://books.google.it/books/content?id=87tCAAAAcAAJ&pg=PA11&img=1&zoom=3&hl=en&sig=ACfU3U3lVhXGUgvsoALS6J4vcbU0hKJq7A&ci=97%2C71%2C772%2C184&edge=0

[6] Izvirnik se glasi takole: Della Mano Musicale e sue dittioni, col ritrouato, & vso di vt re mi fa sol la. Cap. X

Gia tutti tutti sanno (per non alongarmi molto in parole,) che l'anno di N. Signore 1024 dal Reuerendo Padre fra Guido Monaco fu trouata la cotanto commendata Mano Musicale co gl'eßacordi suoi, cioè

Že vsi vedo (da ne bomo preveč dolgobesedili), da je bilo v letu našega Gospoda 1024 s strani častitljivega očeta brata Guida meniha zelo priporočena glasbena roka s svojim heksakordom oziroma lestvico za solfedžiranje navzgor in navzdol, ki po naravi ustreza tudi visoki in najvišji legi, za kar uporablja hvalnico Sv. Janezu Krstniku *Ut queant laxis*, s katero hitro zasleduje svoj cilj. In v resnici se je tako dobro izkazala (glede na omenjeno roki in postavitev zlogov v njej), da od takrat do naših časov ni bilo nikogar, ki bi o omenjenem zlogovanju ut, re, mi, fa so, la kaj dodal. Poleg tega želijo modri možje danes olajšati način solfedžiranja not in so se naveličali omenjenih tonov in zlogov omenjenih šestih ut, re, mi, fa, so, la. In poskrbeli so, da vam s petjem pesmi nikoli ne bo treba spremeniti nobenega [zloga], da se povzpnemo do oktave.

Eden teh mož je bil Don Anselmo.[7] Flamski muzik prečastitega vojvode Bavarske, mojega patrona, ki mu je služil gospod Orlando [di] Lasso kot vodja kapele njegovega najsvetlejšega dvora. Kot se spominjam, je navrgel, da sta za dva zloga – si in hò – na koncu lestvice ut, re, mi, fa, so, la, ne da bi se poprej naredila kaka sprememba, smešna reč – slišati namreč

---

scale da solfeggiarmi sopra innanzi e indietro, canto nel graue, quanto che in natura, acuto, e sopracuto, seruendosi delle sillabe del binnodi San Gio. Battista Vt qeant laxis con quello che li segue appresto. Et in vero l'accommodò si bene (ragionando de detta Mano, e positioni, cioè Sillabe Musicali,) che da quel tempo in quà fino à nostri tempi non è mai stato niuno che quanto al sudetto vt re mi fa sol la d'abbia hauuto che dire. Se non che; ne giorni nostri alcuni acuti ingegni, volendo facilitar à scolari la via di solfeggiar le notte, si sono affaticati di gionger dittioni e sillabe alle sudette sei di vt re mi fa sol la, e far che solfeggiandosi un canto non si doueße mai far mutatione alcuna per ascender all'Ottaua.

Vno de questi fu Don Anselmo. Fiamengo Musico del Serenissimo Duca di Bauiera mio patrone, delquale il Signor Orlando laßo mastro di Capella in detta Serenissima corte, quand' io ero la mi raccontanua, ch' aggiongendoui lui queste due sillabe si, hò, alle scale di vt re mi fa sol la volea che si folfeggiasse come hò detto fino all' Ottaua, senza mai farsi mutatione alcuna: e ch' era ridicolosa cosa in sentirlo à solfeggiare vn canto con le sudette due dittioni agionte di si ho. E voi cantori bene spesso, non picciolo solazzo ci pigliauamo in solfeggiare alle uolte i passaggi Musicali di crome in sminuiture col sudetto si ho; ed in fine per compimento, e conclusione ne faceamo una bella risata, per hauer sentito dentro alle sollite dittioni di ut re mi fa sol la quelle dittioni e sillabe forastiere di si ho, aggiontoui dal sudetto autore.

L'altro per il secondo è stato il R. Don Adriano Bancheri Bolognese; quale nella sua Cartella Musicale, Prattica a 2. nella positione e corda di B f a b mi, agiogendoui quest' alrte due sillabe ba bi, il ba per il fa & il bi per mi, vuole in fatti, e mostra, che portandosi uno da C Sol fa ut, col dirui, ut, e poi col dirui ba, ò bi secondo il bisogno, se ne descenda uno à basso, senza farui mutatione alcuna. E perche l'opera è fuori alle stampe, o si può dire in man d'ogn'vno, lasciandone io ol giuditio ad ogni perito e buon cantore, dirò sol questo; che chi lascia la via vecchia per la noua più di quattro volte ingannato si trova.
In terzo luoco debbo dire eßer stato il R Don Gramatio Metalli, quale anch' egli studiando pur intorno à questa benedetta Mano Musicale, poch' anni fa dicdi fuori vna ruota fatta con righe Musicali con alcune chiaui dentro e lettere della sudetta Mano; e quiui appreso decchiarandoui il suo pensiero, s' affatica e mostra che senza predetta antica Mano Musicale si possi pratticare ogni gran cantilena, cosa che quanto all' inuentione eßendo molto dotta ingegnosa, speculatiua, e bella, vltimamente non si de dir altro, se non che; se fosse dato ch' alevi eßendone stato l'inuentore gli la desse à lui à pratticare, non sò se cosi facilmente come si per prouerbio ne cauaße i piedi. Si che per concluder questo capitolo con deliberato parere ferma opinione, dico: che la Mano Musicale antica, ritrouata dal predetto P Guido, detto anco Guidone, con le sue scale naturali, graue, acute, e sopracute, sono, e saranno sempre l'ottime porte, e vie da condurre ogni cantante, che brami di cantar per via di ragione al desiato sine di saper ben cantare, e solfiggiare.

[7] Morda gre za nizozemskega skladatelja z imenom Reulx de Anselmo (ok. 1524–57), čeprav je malo verjetno, saj je Lasso prišel na bavarski dvor leta 1556, Banchieri pa se je šele rodil dobro desetletje kasneje.

solfedžiranje speva z omenjenima dodanima izrazoma *si* in *ho*. In vi pevci precej pogosto, nemalo vsakič zabavno jemljete omalovaževalno kromatične glasbene odlomke, ki imajo omenjena zloga *si* in *ho;* in ob koncu podajanja smo se prav lepo nasmejali, da smo slišali med utečenimi izrazi ut re, mi fa, so še tista dva izraza in zgoraj omenjena zloga si in ho pri omenjenem avtorju.

Drugi, ki sledi, je spoštovani Don Adriano Banchiere iz Bologne; na njegovi razpravi *Cartella Musicale* postavil drugo rešitev na postavitvi in na struni, ki ima B, f, a, b mi dodal še zloga ba in bi, in sicer ba za fa & b za mi, hoče z dejstvi, in to tudi pokaže, da prinaša razporeditev C v zvezi so, fa, ut, opuščajoč ut, menjajoč ga nato z ba ali bi – glede na potrebe, če se linija spušča navzdol, ne da bi pri tem prišlo do kake mutacije. In ker je delo tiskano, tako rekoč v rokah slehernika, dopuščajoč presojo vsakemu strokovnjaku in dobremu pevcu, porečem samo tole: saj kdor zapušča staro pot v imenu nove in jo večkrat išče, ne ve, kaj išče.[8]

---

[8] Banchierijeva delitev sedme stopnje na *b* in *h* ni nova. Že S.Calvisius, znan zaradi svojega traktata *Compendium musicae* (1594), je leta 1600 uporabljal zlog *ni* za *h* (oziroma *e*) in *pa* za *b* (oziroma *es*). Razločevanje se kasneje razširi med teoretiki, saj Banchieri vztraja na teoretični delitvi *mutacije* sedme stopnje modusa (spremembe iz b v h ali obrnjeno), ki je danes povsem samoumevna. Pristop je vreden komentarja, saj je kasneje prav smer gibanja prinesla razlikovanja med lestvicami. Sprva kratka razprava ob prvem natisu (1601) je že leta 1622 narasla v obsežno študijo. Benediktinski menih Adriano Banchieri (1568–1634) že v prvi izdaji opozarja, da se z današnjim F ali basovskim, C ali tenorskim in G ali violinskim ključem lahko zapisuje vsa glasba. (Lege ali registre imenuje »ordini«, ki zamenjujejo – pri Gvidu položaje grave, acuta in superacuta ali nizka, visoka in najvišja lega.) Banchieri tako v prvi kot tretji izdaji ponudi s ključi dodatno ponazorjene lege in ohrani Gvidovo artikulacijo. Sploh je častil sobrata Gvida zaradi glasbene roke kot: »padre degno di memoria eterna« ali »zaslužni oče večnega spomina« (Banchieri, 1622, 4).
Ključni prispevek Banchierija je pozornost na smer gibanja glasov. Kako naj bi bilo prav razumeti gibanje navzdol/navzgor, ki prinaša *mutacije* sedmega tona lestvice (Banchieri razmišlja povsem v duhu dur-molovega sistema in tonskih spolov), razgrne v prispodobi o hiši, v kateri morajo biti vse potrebščine na svojem mestu. V duhu tedanjih prehranjevalnih navad poudari: žito je na zračnem podstrešju (da ne zgnije ali ga pojedo žužki), vino v temni kleti (da se ne pokvari). Enako je z gibanjem glasov: navzgor, na podstrešje, se hodi z drugimi močmi kakor navzdol, v klet. Hodimo po enakih stopnicah, a ne gre za enakovredne stopinje. Tako kot je Guido posvetil veliko pozornosti na pravilno uporabo ♭ in ♮, je Banchieri preprosto predlagal različno poimenovanje istega tona na sedmi stopnji lestvice tako, kot ga poznamo danes v germanskem svetu: *ba* za *b* in *bi* za *h*.

Adriano Banchieri: *Cartella musicale*, 1622, 3: »Guidova roka« z zlogi in »sodobnimi« ključi.

Adriano Banchieri: *Cartella musicale*, 1622, 8: delitev zlogov po treh legah ali glasovnih registrih v notnem črtovju.

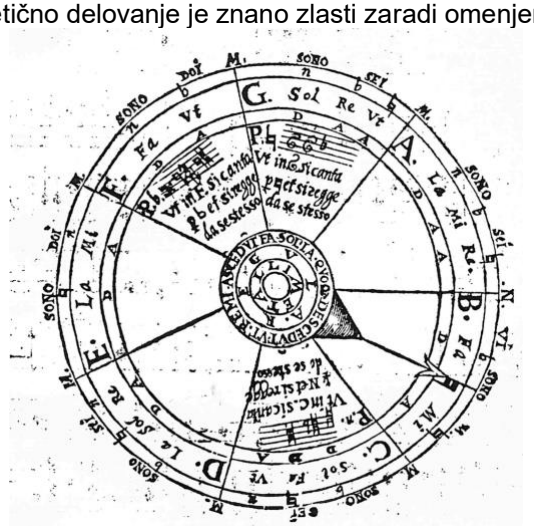
Adriano Banchieri: *Cartella musicale*, 1622, 20: predlog razlikovanja oznak za tona ♭ in ♮ glede na smer gibanja melodije.

> Tretjič, moram reči, da je častitljivi Don Gramatio Metalli,[9] ki je prav tako študiral to blaženo glasbeno roko, pred nekaj leti govoril o krogu z glasbenimi črtami in z nekaj ključi med črkami v poprej omenjeni roki; in ob tem se je naučil prikazovati njegovo misel s trudom in pokaal, da je [tudi] brez poprej omenjene starodavne glasbene roke mogoče vaditi vsako dolgo melodijo, ki je po domiselnosti zelo bistroumna, spekulativna in lepa, o čemer končno ni reči kaj drugega mimo povedanega; mogoče bi se reklo, da učenci niso bili za to, da iznajditelj to daje njim za vadbo, te reči preprosto ne poznam in se držim krilatice »ne pretegni si stopal«. Za zaključek tega poglavja z namernim trdnim mnenjem rečem: da je starodavna glasbena roka, ki jo je znova odkril prej omenjeni P Gvido, znan tudi kot Guidonne, s svojimi naravnimi, nizkimi, visokimi in najvišjimi lestvicami, je in bo vedno najboljši pristop in način, kako voditi vsakega pevca, ki stremi po poti petja z razumom peti in si prizadeva brez predhodnega znanja dobro peti in dobro solfedžirati.

Razvoj glasbenega zlogovanja je precej bolj razvejan od v navedku nakazanih treh primerov uporabe gvidonske roke. Prosto povzeto po morda najbolj zanimivih primerih, ki jih navajajo Ruhnke (1998), Hughes in Gerson-Kiwi 2001 in sproti dodani raziskovalci, kaže izpostaviti še nekaj primerov. Poimenovanja posameznih tonskih višin so se nekoliko razvejala po nacionalnih zgodovinah teorije glasbe. Poskusov predrugačevanja je precej. Denimo francoski matematik, inženir in izumitelj Jean Le

---

[9] Grammatio Metallo (1539/40– po 1615), med drugim kapelnik v Trbižu, neuspešno poskušal tudi v Ogleju, je bil ploden in viden glasbenik svojega časa. Skladal je tako cerkvena kot posvetna glasbena dela.
Njegovo glasbenoteoretično delovanje je znano zlasti zaradi omenjenega notnega kroga. V izdaji iz



leta 1614 je videti tako:
Ta melodični predhodnik harmonskega kvintnega kroga, ki naj bi ga prvi podal Nikolai/Mikolai Dilecki v priročniku *Идея граматикии мусикийской* {*Ideja glasbene slovnice*} leta 1679 (zagotovo je napačna navedba v literaturi, da naj bi to storil Heinichen v priročniku *Der General-bass* leta 1728). Glasbeni krog je bil očitno dobro znan pedagogom kot »Matallijeva pravila ("regula Metalli") ali preprosto »krog« in ga akaže razumeti kot »alternativo stoletni gvidonski roki«, ki jo je avtor vstavil v izdajo svojih *Ricercarov* leta 1609, napisanih tako za petje kakor tudi za igranje (»per sonare et cantare«) (Morelli, 2010). Kako razširjen pripomoček je bil Metallijev krog, pričajo številni ponatisi: od dvanajstih danes znanih, ki so se pojavili med letoma 1617 in 1685, je bila ena objavljena v Neaplju, tri v Benetkah in osem v Rimu. Kot poudari Morelli o zbirki s krogom: »postala je najbolj razširjeno in cenjeno izobraževalno delo v Italiji za poučevanje glasbenega branja pa tudi za začetek učenja imitativnega in kanoničnega kontrapunkta v celotnem sedemnajstem stoletju« (prav tam).

Maire (ok. 158– ok. 1650) naj bi ob uporabljal svoje zloge za solmizacijo: »va, ra, ma, fa, sa, la, za«. Nemški župnik in glasbeni teoretik Daniel Hitzler (1575–1635) je predlagal *bebizacijo* (»Bebisation«), ki naj bi odpravila »nepotrebni nauk o mutaciji v vsako smer gibanja«: 8 za diatonično oziroma 13 zlogov za kromatično lestvico »la, be, ce, de, me, fe, ge« (za tone a, b, c, d, es, f, g) in »bi, ci, di, mi, fi, gi« *(*za tone h, cis, dis, e, fis, gis). Ta pogled, ki zajema kromatično lestvico, so dopolnjevali tako rekoč teoretiki. Medtem ko je Ambrosius Profe (1589–1661) v svojem spisu *compendium musicum* zavrnil logiko heksakordne solmizacije in se zavzemal za učenje petja po tonih, imenovanih po črkah abecede ali ključih (»claves« – prva ključa sta črki abecede C in F!), je Otto Gibel (1612–1682), ki velja za prvega zgodovinopisca solmizacije, predlagal domala praobliko današnjega črkovanja lestvice (ki je zapisana odebeljeno v najnižji vrstici):

Daniel Hitzler, 1623.

				ci		*di*			*fi*		*gi*	
la		*bi*	*ce*		*de*		*mi*	*fe*		*ge*		*la*
	be					*me*						
a	***b***	***h***	***c***	***cis***	***d***	***dis/es***	***e***	***f***	***fis***	***g***	***gis***	***a***

Otto Gibel, 1659.

		di		*ri*			*fi*		*si*			
do			*re*			*mi*	*fa*		*so*		*la*		*ni*	*do*
				ma					*lo*		*na*	
c	***cis***	***d***	***dis/es***	***e***	***f***	***fis***	***g***	***gis/as***	***a***	***b***	***h***	***c***

Pogledi na solfedžiranje so z razmahom instrumentalne glasbe v 17. stoletju postavila v ospredje razliko med vokalnim in instrumentalnim pristopom. Že Profe je govoril o novem »klaviriranju« (»Clavirierens«) in »abecediranju« (»Abecedierens«) ob učenju tonskega sistema, ki se je čedalje bolj osredotočal tudi na instrumentalno glasbo, ne samo na petje. Prav razmah instrumentalne glasbe je prinesel vrhunec polemike o instrumentalnem »klaviriranju« (= razumevanje instrumentalnega stavka) in vokalnem »abecediranju« (= razumevanje tonskega sistema po zlogovanju s črkami abecede) v drugem desetletju 18. stoletja. V danes znameniti učeni polemiki med Johannom Heinrichom Buttstettom (1666–1727) (gl. Buttstett, 1716), ki se je zavzemal za heksakordalno solmizacijo, in Johannom Matthesonom (1681–1764), ki slednji kasneje razglasil že v naslovu svojega spisa Das Beschützte Orchestre, da je »tako končno že dolgo prepovedana določena do, re mi, fa, so – mrtva (ne vsa) muzika« (Mattheson, 1717).

A že nekaj let kasneje je dopis Johanna Josepha Fuxa (1660–1741) postavil solmiziranje v povsem drugačen položaj. V drugem zvezku zapisov *Critica musica* (1725, str. 198) je Mattheson objavil njegov dopis, v katerem med drugim piše:

»in diesen Landen wegen der Beschwärlichkeit der aretinischen Silben sich niemand beklaget, sondern im Gegenteil deren gute Würkhung täglich zu gehör kommet: indem allhier Knaben von 9 und 10 Jahren zu finden, welche die schwäristen Stückhe all' improuiso wekhg singen, welches ia nit sein kunte, wenn die Aretinische erfindung so voller iammer und Elend wäre: auch bleibt man in Italien, alwo ohne widerredt die vornehmsten Singer hervorkommen, noch immer bei dieser Methode; und weillen ia Hamburg nit die ganze musicalische Welt ist, und nur aldorten so beschwärlich ist, die singkunst auf solche weiß zu erlernen, so laß ichs gar gern geschehen, das man alldorten das ut, re, mi, fa, sol, la, zu zu Graben tragen möge.«[10]	»V teh deželah se nihče ne pritožuje nad težavnostjo areških zlogov, temveč, nasprotno, njihov dober učinek pride dnevno na uho, tako da je tukaj najti dečke med 9. in 10. letom, ki najtežje skladbe odpojejo all' improviso, kar se vendar ne bi moglo dogajati, če bi bil aretinski izum tako beden in zanič; tudi v Italiji, kjer se brez dvoma pojavljajo najbolj ugledni pevci, se ta metoda še vedno ohranja; in ker Hamburg ni ves glasbeni svet, tisti kraji pa so tako očarljivi, da se pevsko umetnost poučuje na tak način, bi bil sicer z veseljem priča temu, če bi se dâlo pokopati ut, re, mi, fa, so, la.«

Fuxovi pomisleki izhajajo iz dvoma, ali morajo véliki umetniki na tako otročji način vaditi umetnost. Ne glede na njegove nadaljnje pripombe o solmizaciji, ki bi jo očitno rad pokopal, je treba dodati, da so različice solmizacije – izgovorjava ali pa samo izmenjevanje samoglasnikov na vsakem tonu kakor tudi različna zlogovanja tonskih višin – do danes del pevske izvajalne prakse.

Do 19. stoletja, ko se je s porastom obveznega izobraževanja solmizacija izkazala kot nepogrešljiva metoda poučevanja osnov glasbe, je pretekla še vrsta »Gvidonskih« predlogov. Ne kaže pa spregledati, da je obseg iznajdevanja zlogov vpet med dve glasbenopedagoški pričakovanji. Po eni plati je 1) imenovanje tonov za pevce povsem skladno z osnovnimi teoretičnimi postulati opisovanja tonskega stavka. Vzemimo primer. Johann Adam Hiller je leta 1774 začel prvo lekcijo petja (Hiller 1774, 32 in naprej) z današnjimi poimenovanji tonov lestvice (c, d, e, f, g, a, h, c), ki jo v kromatičnem gibanju navzgor in navzdol diferencira s poimenovanju, ki jih poznamo danes, se pravi navzgor c, cis, d, dis, e, f, fis ... in navzdol c, h, b, a, as, g, ges ... (prav tam, 54). Toda v štirinajstem poglavju poudari, da »zlogi niso za imenovanje tonov, temveč so dobri za pripravo na petje« (prav tam, 91). Zato v vadbenih primerih ne navaja tonov po njihovih imenih v tonskem sistemu, ampak uporablja zloge »da, me ni, po, tu, la, be« ali *damenizacijo* (Damenisation) – spet nekaj podobnega *bocedizaciji* (Bocedisation) ali petju tonskih višin po zlogih »bo, ce, di, ga, lo, ma, ni«, na kar je meril Seth Calvisius leta 1600, ko je govoril o »novejšem napredku« na področju prikrajanja Gvidonskih zlogov. Solmizacija (damenizacija, bocedizacija) je v tem primeru 2) priprava na umetniško podajanje in ne le osnovno učenje petja. Znajde se torej v dvojni vlogi: kot učni pripomoček za osvajanje glasbenoteoretične osnove tonskega sistema in kot pripomoček za vaje v virtuoznem podajanju glasbenega dela.

[10] Vpni odlomek iz Googla:
Slika: https://books.google.si/books/content?id=shdDAAAAcAAJ&pg=PA198&img=1&zoom=3&hl=en&sig=ACfU3U292Nbj4ICOAzlbhJGhACDu0wa3bQ&ci=193%2C94%2C693%2C516&edge=0

V različnih deželah so se bolj ali manj ohranjale različne solmizacijske rešitve. Tako je denimo v nemških deželah solmizacija ostala nekoliko manj razširjena kot v Italiji, Franciji ali v anglosaškem svetu. Sarah Anna Glover (1786–1867) je s svojim priročnikom *Scheme to Render Psalmody Congregational* (1835) razširila dve metodi, ki sta temeljili na Gibelovih rešitvah. Tako Hullahova (Hullah, 1841) kot Curwenova (Curwen, 1858) sta bili precej razširjeni. Njuna priročnika sta imela ponatis, tako kot priročnik enega od naslednikov, Greenwodov priročnik *The Sol-fa System, as Used in Lancashire and Yorkshire* (Greenwood, 1879/1907). Curwenov *Tonic-Sol-fa* sistem je v ZDA dobil drugačno preobleko kot *fasola* metoda, po katerem je Agnes Hundoegger (1858–1927) v nemških deželah razširila t. i. *Tonika–Do* metodo. Tudi njen priročnik je imel več ponatisov (Hundoegger, 1897), ponatisnili so ga leta 1907 in še nekajkrat kasneje. Sovpada z znamenito metodo *tonzlogovanja* ali *Tonwort* metodo Carla Eitza (1884–1924). Eitz je sprva (Eitz, 1891) matematično razpravo o tonskem sistemu, prestavil na področje glasbene pedagogike ponudil predhodnico današnjega zlogovanja tonskih višin:

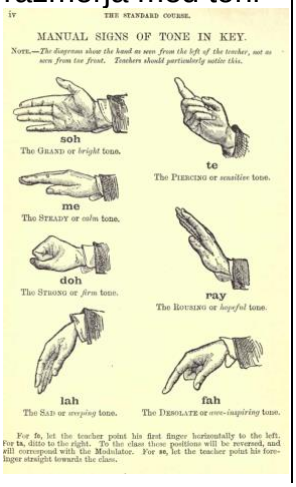
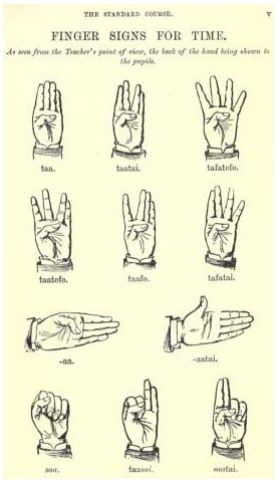
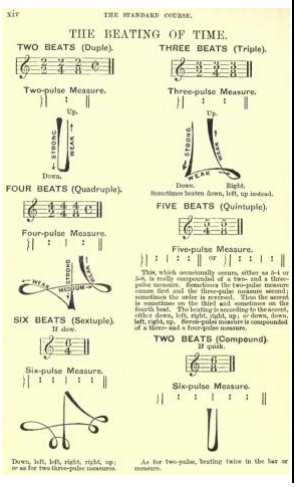
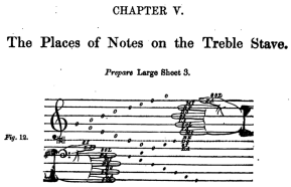
Današnja poimenovanja (CDE)	his		cisis		disis	eis		fisis		gisis		aisis	his
	c	cis des	**d**	dis es	**e**	**f**	fis ges	**g**	gis as	**a**	ais b	**h**	**c**
	deses		eses		fes	geses		ases		heses		ces	deses
Eitzova poimenovanja (Tonwort)	bo		tu		ga	sa		le		fi		no	bo
	bi	ro ri	**to**	mu mo	**gu**	**su**	pa pu	**la**	de da	**fe**	ki ke	**ni**	**bi**
	be		ti		go	so		lu		fa		ne	be
	tü					mü							tü
Hundoeggerina Tonika-Do metoda	**do**	di ru	**re**	ris mu	**mi**	**fa**	fi su	**so**	si lu	**la**	li tu	**ti**	**do**
					fu							du	

Prikaz 1: primerjava solmizacije tonov med današnjim sistemom in Eitzovim predlogom. Povzeto po Phleps, 2001, 96–97.

Za nekatere je bil Eitzov prispevek idealen: o tem priča denimo društvo *La-to-ni* (https://www.latoni.ch). Za druge je bil nekoliko prekompleksen: Richard Münnich (1877–1970) je predlagal *JALE* metodo, ki prevzema po Tonika–Do metodi relativnost med toni (Münnich, 1930), podobno je storil tudi Karel Phillippus Bernet Kempers (1897–1974), ki je predlagal prenovljeno *Tonika-Do* metodo s svojo *jamizacijo*, pri kateri so utečeni toni zamenjani za lestvične »ja, ri, mi, va, sa, li, ti, ja« (Kempers, 1946). Ne glede na to, naklonjenost glasbenega izobraževanja *relativni solmizaciji* (Heygster in Grunenberg, 1998) ostaja do danes domala enako

razširjena po svetu kot tisočletje doslej. Kljub temu je med nakazanimi rešitvami – »va, ra, ma, fa, sa, la, za«, »ut, re, mi fa, so, la, si, ni/pa«, »ut, re, mi fa, so, la, si, ho«, »ut re mi fa, so, la, ba/bi, ut«, »da, me ni, po, tu, la, be«, »ja, ri, mi, va, sa, li, ti, ja« ipd. – in danes najbolj razširjeno solmizacijsko različico »do, re, mi, fa, so, la, si, do«[11] razmeroma malo razlik. Pristop ostaja v vseh primerih enak: ponuja vpogled v osnove tonskega sistema.

Obstaja pa seveda precejšnja razlika med gvidonsko roko in rokami, ki so jim sledili skozi zgodovino. Če je v *Mikrologu* sugestija po gestičnem označevanju dolgih in kratkih zlogov v spevu brez roke, je danes roka pri izvedbah večjih zasedb – dirigiranje – nekaj povsem samoumevnega. Gvidonska roka je torej sčasoma pridobivala *povednost* in zna pokazati še vsaj tri dodatne razsežnosti mimo relativne višine v okviru tonskega sistema, in sicer:

Curwen, 1900, iv in naprej.			Hullah, 1849, 7.
... relativna razmerja med toni	... notne vrednosti	... ritmično sosledje	... in fiksne tonske višine
			

Četudi se zdi Gvidonska roka tehnicistični pripomoček, ne kaže pozabiti pomembnega dejstva. Glasbena roka, ki so jo pripisovali Gvidu, je nastala kot pripomoček, ki naj poveže zapleteno in filozofirajočo teorijo s prakso petja, ki se danes zdi preprosta. Tudi Gvido se vrne v zadnjem poglavju *Mikrologa* k tej filozofski tradiciji o pomenu tonov v univerzumu. Očitno se je zavedal pomena te tradicije, ki ji teoretiki pravijo platonistična ali pitagorejska (ali pitagorejsko-platonistična). Zavzemala se je za razumsko razčlenjevanje pojavov, po katerem je glasba le odsev razmerij med gibanji planetov, enako kot je človekova nrav rezultat nekih občih, univerzalnih načel. Nasproti te tradicije se je postavila aristoksenovska ali aristotelijanska (ali aristotelijansko-aristoksenovska). Ta je pragmatična, vezana na »mero človeka«. Če je Boetij značilen predstavnik prve glasbenoteoretične tradicije, je Gvidovo delovanje težko razmejiti od druge, kljub očitnemu spoštovanju pitagorejske.

Kaj danes »sporoča« delo Gvida iz Arezza, ki je najbolj zaokroženo, čeprav ne tudi celovito zbrano v *Mikrologu*?

11

Zakaj je Gvido pomemben danes?

Če v kratkem na tem mestu strnem Gvidove glasbenoteoretične in pedagoške zasluge, bi rekli, da je predstavil tonski sistem s še danes veljavnimi načeli:

- Uporaba tako črt kot medprostorov notnega črtovja, ki ima črkovni ključ oziroma do dve obarvani črti za prepoznavanje dveh tonov – F (rdeča) in C (rumena) – kot edinih v tonskem sistemu, pred katerima je polton, kasnejši vodilni ton. Prepoznavanje tonskih višin na notnem črtovju s ključem na začetku se je sčasoma samo širil, v osnovi so načela ostala enaka.
- Zamejitev tonskega sistema po načelu oktavne ekvivalence in pisanje tonov v njem z črkami abecede od Γ (=ut) do g. Ta način zapisovanja je ostal do danes samoumevnost, ki za njegov čas nikakor ni bila edini način zapisovanja značilnosti »glasov«, kot označuje tonske višine.
- Usmerjenost k praktični uporabi teoretičnega znanja ga je peljala k vzpostavitvi solfeggia za učenje intervalov. Na podoben način se podaja znanje o osnovah tonskega sistema in glasbenega stavka tudi danes, seveda v razširjeni obliki.

Pobliže si oglejmo nadgradnjo Gvidovih glasbenoteoretičnih postulatov na primeru solfeggia pri nas. Sodobna praksa solfedžiranja je po *Učnem načrtu* za predmet solfeggio na nižji stopnji, da po operativnih ciljih (str. 343) »Učenci: solfedžirajo; izvajajo in interpretirajo primere iz glasbene literature; **ustvarjajo**; poslušajo; spoznavajo«. Na višji ravni (Šavli, Bervar, Čopi, 2013), kjer je solfeggio obvezen strokovni predmet umetniške gimnazije glasbenih smeri, vsebine predmeta dijakom omogočajo »pridobitev temeljnih glasbenih znanj ter nadgradnjo njihovega praktičnega in teoretičnega znanja« (str. 4). Pri tem ne gre le za zajeten niz vsebin, ki so vezane na spoznavanje, poslušanje in reproduciranje zapisanega, temveč tudi za to, da dijaki »usvojijo osnovne improvizacijsko-**ustvarjalne postopke**« (prav tam). Poudarki na ustvarjalnosti učenca in dijaka kažejo na pomembno vsebinsko širitev vsebin: iz področja teorije glasbe (zapis, prepoznavanje in podajanje značilnosti glasbenega stavka) na področje ustvarjalnosti.

Prav razmerje med teorijo in prakso ima – poustvarjanjem in ustvarjanjem – za Gvidovo zapuščino veliko vlogo. Pomagal je učečim se glasbe, da bi čim prej lahko *poustvarjali*, kar je zapisanega, in da bi lahko zapisali, kar slišijo ali pa sami *ustvarijo*. Postavil je *prehod* med poslušanjem in ustvarjanjem, nekakšen most med poustvarjalnostjo in ustvarjalnostjo, med obstoječim in možnim. Zaobrnil je tedaj prevladujoče razmerje med teoretikom, ki razume vse in si edini zasluži naziv *muzikus*, in izvajalcem, *pevcem*, ki je, ker ne razume, zakaj počne to, kar mu je naloženo, na ravni *živali* v primerjavi s prvim. In to vez med različnima poloma glasbene prakse je omogočila do danes razširjena kombinacija 1. *ključev* na notnem črtovju, 2. uporabe prostorov med črtami notnega črtovja in 3. teoretična zamejitev razlik med tonskimi višinami na sedem.

Gvido ni bil izumitelj nobenega od teh treh pripomočkov. Ni odkril notnega črtovja, ni odkril oktave in ni odkril nujnosti po izhajanju iz določenega tona pri zapisovanju glasbe (kar do danes označujejo glasbeni ključi). Je pa Gvido vsekakor tisti glasbenik, ki se je soočal s tedaj drugim glasbenikom manj

pomembnim *povezovanjem teorije* in *praktičnega poučevanja* ter *zapisovanja glasbe*.

Do danes se je seveda to razmerje med teorijo in prakso večkrat spremenilo. Sploh kaže izpostaviti, da ima v glasbi razmerje med teorijo in prakso izjemno bogato zgodovino. Procesi profesionalizacije glasbenikov od ustanavljanja konservatorijev v 16. stoletju in akademij od 17. stoletja do danes verjetno najlepše pričajo o širjenju »glasbenih deležnikov«. Razraščanje in spreminjanja glasbenega sveta bi informacijski teoretiki obravnavali v okviru komunikacijske verige, Kurt Blaukopf opazuje dogajanja kot *glasbeno prakso* z različnimi *glasbenimi navadami* (Blaukopf, 1993), Christopher G. Small za dejanja »muzikovanja« ali *musicking* (Small, 1998), Howard Becker vse skupaj zaobjame preprosto kot *svet umetnosti* ali *Art World* (Becker, 1982).

Razlika med *védenjem* o glasbi (teorijo) in *izvajanjem* glasbe (praksa) je danes tako samoumevna, da se tako pri raziskovanju kakor tudi pri ustvarjanju glasbe pogosto zgodi, da se mejnica med obema izmuzne. Gvido je tisti, ki je odprl vrata glasbeniku, ki ni samo filozof, torej »prijatelj modrosti« ali »znanja«, »védenja«, ampak tudi in predvsem praktik, ki poje, ki izvaja, *podaja* glasbo poslušalcu. V zgodovino glasbe vpisuje poprej netematizirani proces povezovanja *védenja*, ki ne sme biti samo filozofsko, in *učenja*, ki je po naravi praktično. Odpira tista vrata, ki so ločevala »muzika« od »pevca« (danes bi rekli muziko/log/a in glasbenika), da ne bi slednji zgolj, kot pravi, kot »žival«, ki posnema, kar se nauči, samo ponavljal neko naučeni spev brez natančnega razumevanja.

Z odprtjem teh vrat med *znanjem o glasbi* in *glasbenem delovanju* se začne razpletati klobčič posredovanja med različnimi mediji znanja o glasbi: če je pevec – tako kot je znala žival uloviti pravi obrok hrane – znal najti prave tonske višine po načelu učenja »po posluhu« brez razumevanja zapetega (»dobesedno: »brez pameti«), odtlej lahko svoje početje razume. Lahko torej speve posreduje naprej ne le po ustni predaji, temveč s pomočjo pisne tradicije. In čeprav v tem procesu umanjka tisti člen, ki ga danes raziskovalci glasbe vedno vključijo – namreč poslušalec, »odjemalec« glasbe – je prav posredovanje med *vedeti* (razumeti) in *znati narediti* tisto, ki v nadaljevanju na stežaj odpre vrata premisleku o načinih umevanja slišanega: v širše pomenu besede antropologijo glasbe (estetiko, sociologijo, psihologijo, ipd.).

Z drugimi besedami, tedaj utečena ločevanja med človekom in živaljo, med *razumeti* in *delati*, med *vedeti* in *znati narediti* se z Gvidom izkažejo za komplementarnosti, za dve plati iste medalje, ne za alternativo.

Če se spomnimo omenjenih Rusconijevih treh pla(s)ti Gvidovega pomena za zgodovino glasbe – poznavanje 1. teoretičnih temeljev glasbe je povezoval z nujnostjo 2. zapisovanja glasbe in se zato ukvarjal 3. s pomnjenjem razmerij med toni – prestavimo v naš čas različnih *sosvetov* (Schütz, 1971), soresničnosti (Bense, 1954, 1965), *vzporednih svetov*, *virtualnih svetov* in podobnih »mehurčkov« znanja in delovanja, kaže premisliti Gvidovo zapuščino z naslednjimi poudarki:

1. Poznavanje teorije glasbe je danes eno najbolj »banalnih«, tehnicističnih, ozko specializiranih vprašanj. Novoveški glasbenoizobraževalni sistem (Kaden, 2003) je zožen na poznavanje osnov glasbenega stavka ali kompozicijsko tehniko in tehnologijo: tonski sistem (intervali in lestvice) so nekakšna formalna nujnost, ne temelj razumevanja osnov ustvarjanja, poustvarjanja in učinkovanja glasbe. *Teorija* glasbe, dobesedno: *opazovanje*

glasbe, po eni plati zanima samo poklicne ali šolajoče se glasbenike, širša javnost že nekaj časa ne spremlja vseh novosti in »novosti« na področju glasbene po/ustvarjalnosti. Kljub temu je učinek »muzikovanja« izjemno zanimiv za ekonomiste: ekonomski kazalci kažejo, da je prav »opazovanje« glasbe danes ena najbolj razširjenih kulturnih dejavnostih. Glasbena produkcija, ekonomsko gledano, pridobiva pomen, medtem ko vedno več glasbenikov ekonomsko živi na robu preživetja v glasbenih poklicih.
Teorija glasbe je danes, v svojem dobesednem pomenu *opazovanja* značilnosti tonskega sistema in kompozicijskih postopkov, dobila novo razsežnost: *poslušanje* glasbe. Teorija glasbe je z novimi tehnologijami prešla iz področja glasbene teorije in pedagogike glasbe na področje širše razumljenega raziskovanja glasbe s strani psihologije, sociologije, estetike in ekonomije.

2. Zapisovanje glasbe je postalo v digitalnem času bolj zapletena zadeva v primerjavi s predelektronskim obdobjem. Natančnost zapisa in podajanja glasbe je bodisi predmet brezmejnega občudovanja, ki spremlja vedno bolj profesionalizirane profile glasbenikov, bodisi obstranska zadeva za velik del populacije in tudi za del DIY (do-it-yourself) kulture, ki črpa iz bogate ljubiteljske in vsaj stoletje enako profesionalizirane popularne glasbene kulture. V obeh primerih so nove tehnologije pojem *zapisa glasbe* krepko razširile v primerjavi s tistim, ki ga vpeljuje Gvido.
Glasbeni zapisi niso samo notanirani, ampak tudi zvočni in video posnetki. Na začetku dvajsetega stoletja so načini proučevanja *zapisovanja* glasbe in simbolnega (notnega) glasbenega zapisa morali vključiti tudi analizo zvoka in videa. S tem se pomik poznavanja teorije glasbe pomaka tudi k IT strokovnjakom – ne ostaja samo v krogu akademsko izobraženih raziskovalcev glasbe.

3. Novi instrumenti in tehnologije za po/ustvarjanje glasbe – od avdio in video posnetkov in manipulacij z avdiovizualnimi dogodki do računalniško podprtega po/ustvarjanja – so precej spremenili vlogo in pa načine tako glasbenega zapisa kakor tudi pomnjenja pomembnih glasbenih pojavov. To velja tako za tonski sistem kot za recepcijo glasbe. V zadnjem poldrugem stoletju se je tonski sistem razdrobil na mikrostopinjske delitve tona in elektronsko generirane zvočne pojave. Tehnološki razvoj je povrh razvil kulturo vseprisotnosti glasbe in vedno manj preglednih navad uživanja glasbe. Občudovanja in zaničevanja glasbenih slogov, ki jih je prineslo zadnje stoletje, je komajda mogoče najti v zgodovini. Da »ne obstaja skladba, starejša od približno štiridesetih let, ki bi jo poznavalec štel za vredno poslušanja,«[12] se zdi danes enako neprištevno kot samoumevno.

[12] »Quippiam compositum, quod auditu dignum ab eruditis existimatur.« K predgovoru k *Liber de arte contrapuncti* (1477), iz katerega izvira navedek, kaže dodati še uvodu k *Proportionale musices* (1473-1474) je nekoliko natančneje opredelil *novo* glasbo, ki da je vredna poslušanja: »Danes je moč glasbe doživela tolikšno rast, da se zdi kot nekakšna nova a*rs*. Pravijo, da je izvir te [...] ars nove pri Angležih, med katerimi se kot glavni odlikuje Dunstable. Njegovi sodobniki v Galiji so bili Dufay in Binchois, sledijo pa še živeči (moderni) Ockegham, Busnois, Regis in Caron, ki so med vsemi v kompoziciji najodličnejši.« (»Quo fit ut hac tempestate, facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum quod ars nova esse videatur, cujus, ut ita dicam, novae artis fons et origo, apud Anglicos quorum caput Dunstaple exstitit, fuisse perhibetur, et huic contemporanei fuerunt in Gallia Dufay et Binchois quibus immediate successerunt moderni Okeghem, Busnois, Regis et Caron, omnium quos audiverim in compositione praestantissimi.« *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera I–IV*, ur. Edmond de Coussemaker. Paris: Durand, 1864–76 (ponatis v založbi Hildesheim, Olms, 1963), 4/154.

Solfeggio obsega tako »osnove glasbenega stavka« kakor tudi »zgodovinsko ozaveščanje« o glasbenih slogih in pojavih.
Kaj je vredno glasbenega spomina? Vprašanje namerno zavaja, pelje na dve strani, tehnično in razumevanjsko. Po eni plati ostaja povsem samoumevno, da se mora glasbenik naučiti osnov: za Guida edino pomembna razmerja med toni modusa so se sčasoma izkazala kot le ena plast razumevanja glasbenega stavka; danes se poleg tonske višine poučuje še ritmično-metrične značilnosti, intenziteto, dinamiko, agogiko in barvo tona. Toda tudi akustiki, sploh pa psihologi in zlasti prakticirajoči glasbeniki poudarjajo, da obstajajo različne ravni spomina mimo tega »čisto glasbenega«. Po drugi plati se namreč samoumevnost tega, kar je vredno poslušanja – intervali, tonske višine, ritmični in metrični pojavi, dinamične, agogične in instrumentacijske značilnosti: vse, na kar je pozoren današnji solfeggio –, se od konca 19. stoletja pospešeno postavlja pod vprašaj v kulturi »hitre pozabe« (Švob-Đokić, 2008) ali billboardovskih uspešnic. Ni pomembna določena kompozicijsko-tehnična značilnost, temveč lahko povsem subjektivna *prepoznavnost glasu* glasbenika, s katerim poslušalec najde »link« in ki ga »zatrese«, »pretrese«, »zadane«, »vzburi«, »prebudi« ipd. iz precej različnih estetskih razlogov.
V množici soobstoječih *slogov* – od *stare* glasbe, *Nove* glasbe, *alternativne* glasbe, množice popularnoglasenih »vrtičkov« in še kakega od ok. 4000 slogov pri ponudniku pretočne glasbe Spotify pod naslovom Every Noise At Once (http://everynoise.com/ – so merila tega, kar je vredno ohranjati v spominu, vsekakor presegla ožje področje akademske glasbene teorije. Trnasto področje ugotavljanja, kateri glasbeni pojavi so vredni glasbenega spomina, se ne odpira samo na širši kulturološki premisi, ampak že na ravni kompozicijskih izrazil: kako sploh poučevati poetološko in estetsko skrajno kompleksne pojave, denimo spektralizem, novokompleksniške čarovnije ali pa elektroakustično umetnost oblikovanja zvoka (»sound art«), v kratkem: mikrotonskost? Ali gre za glasbenoteoretično, psihološko, sociološko, estetiško, kritiško, zgodovinopisno ali »pragmatično« vprašanje – in s katerimi mehanizmi iščemo odgovor na to problematiko analize zvočnega obnebja?

Precej poenostavljeni argumenti zgoraj so seveda samo nekakšna umišljena »sporočila v steklenici«, ki jih iz zgodovinskega morja razbere iz Gvidove zapuščine sodobni muzikolog. Nedvomno, zgodovinar glasbene teorije lahko ob njih samo zamahne z roko, češ da je Gvidov prispevek k zgodovini teorije bolj zamejen in so tovrstne umetne podaljšave učinka nekega pojava, najsi še tako temeljnega, vsaj sumljive, če ne že povsem neuporabne.

Edino opravičilo za tako branje Gvidove zapuščine je pravzaprav sama narava vseh treh izpostavljenih pla(s)ti: 1) teorijo glasbe 2) zapis glasbe in 3) glasbeni spomin. Kot rečeno, Gvido jih obravnava brez jasnih mejnic, vse so pomembne za to, da lahko glasbo ne le *razumemo*, ampak tudi *delamo*, torej ustvarjamo ali poustvarjamo.

Razlika med *razumeti* in *delati*, tako pomembna za Guida, ima danes enako pomembno vlogo v svetu glasbe, kot jo je imela pred tisočletjem. Gvidovo omenjeno glasbenoteoretično gibalo je izrazito pedagoško usmerjeno – s svojim delom želi (kot omenjeno v zadnjem odstavku *Epistole*): »pomagati najmlajšim« (»quia parvulis

condescendi«). Danes, ko sta tako ustvarjalnost kot poustvarjalnost na zavidljivi ravni nepreglednosti, se zdi, da je Gvidov prispevek zlasti v njegovi etični drži zavedanja in vključevanja obeh polov tedanje teorije glasbe, tistega filozofskega in tistega »za najmlajše«.

Z veliko mero poenostavljanja je mogoče reči, da se sodobna teorija glasbe odvija (ne le v Sloveniji) na štirih ravneh. Po eni plati se nekateri raziskovalci osredotočajo na zgodovinske glasbenoteoretične spise. Po drugi plati se vrsta pedagogov ukvarja s praktičnimi glasbenoteoretičnimi vsebinami. Po tretji plati se raziskovalci ukvarjajo s kompozicijskimi teorijami, *glasbenimi poetikami*, ki se raztezajo od kompleksnih avtorskih svetovnonazorskih konstruktov do najrazličnejši ljubiteljski ali DIY pojavov. In po četrti plati se z razvojem novih tehnologij, pospešeno v zadnjih dveh desetletjih z razvojem svetovnega spleta, etablirajo *poglede* (osnovni pomen teorije je *opazovanje, gledanje*) na glasbo, ki ne le povezujejo ali še ostreje razmejujejo glasbene prakse, temveč jih čedalje pogosteje prepuščajo različnim interesnim skupinam.

Zadnjemu pravimo ponavadi pluralizem. In Gvidova drža glede različnosti glasbenih teorij je povsem jasna. Njegova zapuščina kliče k povezovanju različnih kultur *razumevanja* in *delovanja*, v imenu najmlajših. Razslojena (ne samo) glasbenoteoretična sedanjost ponuja sicer pravcato bogastvo vsebin. In različne níti preteklosti, ki peljejo do nas, nakazujejo, da v zgodovinskih prelomnicah, del katerih je tudi Gvidova zapuščina, součinkujejo različne silnice, hotenja, potrebe, želje. Da se je njegov pristop komplementarnosti različnih glasbenih teorij ohranil v glasbeni zavesti tako dolgo, je seveda le vabilo k branju njegovega *Mikrologa* pa tudi premisleku o priložnostih, ki jih ponuja vsak čas, tudi naš.

Literatura

Arezzo, Guido d'. 1993. *Regulae rhythmicae in antiphonarii sui prologum prolatae Source*: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., ur. Martin Gerbert. St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784 (ponatis Hildesheim: Olms, 1963), 2:25–34. Prevzeto po spletni različici Dolores Pesce, Angela Mariani, Bradley Jon Tucker in Thomas J. Mathiesen za *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1993, https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIRR.

Anonymous. 1998. *Scolica enchiriadis de arte musica*. Ur. Hans Schmid, *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften (C. H. Beck, 1981), Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Band 3, 60–156. Povzeto po spletni verziji Andreas Giger, Dawn Reindl in Andreas Giger za *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1998, https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/SCENCH.

Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Bense, Max. 1954. *Aesthetica* vol. 1 (*Metaphysische Beobachtungen am Schönen*). Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

Bense, Max. 1965. *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik*, Baden-Baden: Agis.

Brockett, Clyde W. 1981. A comparison of the Five Monochords of Guido d'Arezzo. *Current Musicology*, 32, 1981, 29–42.

Busse Berger, Anna Maria. 2005. *Medieval Music and the Art of Memory*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Buttstett, Johann Heinrich. 1716. *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* . Leipzig: Otto Friedr. Werthern. https://imslp.org/wiki/Ut,_Mi,_Sol,_Re,_Fa,_La,_Tota_Musica_Et_Harmonia_%C3%86terna_(Buttstett,_Johann_Heinrich)

Curwen, John. 1859. *The Standard Course of Lessons on the Tonic Sol-fa Method of Teaching to Sing*. London: J. Curwen & Sons Ltd. Druga izdaja iz leta 1900 je dostopna na https://archive.org/stream/standardcourseof00curwuoft.

Gerbert Martin. 1784. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (3 zv.). St. Blaise: Typis San-Blasianis, 2:2–24. (Ponatis v založbi Hildesheim: Olms, 1963).

Gibel, Otto. 1659. *Kurtzer jedoch gründlicher Bericht von den vocibus musicalibus*, Bremen: Jakob Köhler. https://brema.suub.uni-bremen.de/urn/urn:nbn:de:gbv:46:1-4984 Greenwood, James. 1879. *The Sol-fa System, as Used in Lancashire and Yorkshire*. London, New York: Novello, Ewer and CO. https://archive.org/details/cu31924021797570

Hermesdorff, Michael. 1876. *Mikrolog Guidonis de disciplina artis musicae d. i. Kurze Abhandlung Guido's über die Regeln der musikalischen Kunst*. Trier: Commissions-Verlag der J. B. Brach's Buchhandlung.

Hermesdorff, Michael. 1884. Epistola Guidonis Michaeli Monacho de ignoto cantu directa = Brief Guido's an den Mönch Michael über einen unbekannten Gesang. Trier: Druck und Commissions-Verlag der Paulinus-Druckerei.

Heygster, Malte in Manfred Grunenberg. 1998. *Handbuch der relativen Solmisation.* Mainz: Schott.

Hiley, David. 2016. *Schlüssel und Liniensystem, Zur Choralnotation und den Neuerungen des Guido von Arezzo*. V: ur. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/15378

Hiller, Johann Adam. 1798. Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange / mit hinlänglichen Exempeln erläutert von. Leipzig: Johann Gottlob Fein. https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/content/pageview/5517490

Hirschmann, Wolfgang, 2002. *Guido von Arezzo*. V: MGG, ur. Laurenz, Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 2002, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/15889

Hizler, Daniel. 1623. *Extract auss der Neuen musica oder Singkunst*. Nürmberg: Abraham Wagenmann. https://www.loc.gov/item/21007022/

Hughes, Andrew, and Edith Gerson-Kiwi. "Solmization." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 6 Jan. 2021. https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026154

Huglo, Michel. 1969. L'auteur du "Dialogue sur la Musique" attribué a Odon. *Revue de Musicologie*, 55/2 (1969), 119–171.

Hullah, John. 1841. *Wilhem's Method of Teaching Singing Adapted to English Use*. London: John W. Parker and Son, West Strand. Druga izdaja iz leta 1849 je dostopna na https://archive.org/details/wilhemsmethodte00bocqgoog

Hundoegger, Agnes. 1897. *Leitfaden der Tonika-Do-Methode für den Schulgebrauch*. (1897)

Kaden, Christian. 2003. Slovo od harmonije sveta: h genezi novoveškega pojma glasbe. Prevod Leon Stefanija. Letnik 5, št. 1 (2003), 111–136. https://revije.ff.uni-lj.si/keria/article/view/4598

Kempers, Karel Phillippus Bernet. 1946. *Jamisatie: voorstel tot een nieuwe nomenclatuur in de muziek Jamisation*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse's.

Lütteken, Laurenz. 1997. "Notation," Mensuralnotation, Genese im 13. und Neuerungen im 14. Jahrhundert, Ars nova. V: MGG, edited by Laurenz Lütteken. Bärenreiter, Metzler, RILM, 2016–. Article first published 1997. Article published online 2016. Accessed January 17, 2021. https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/48801

Mattheson, Johann. 1717. *Das Beschützte Orchestres*. Hamburg: Schiller. https://imslp.org/wiki/Das_besch%C3%BCtzte_Orchestre_(Mattheson%2C_Johann)

Mattheson, Johann. 1725. *Critica musica*, zv. 2. Hamburg:Thomas von Wierings.

Morelli, Arnaldo. 2010. METALLO, Grammazio. Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 74 (2010), https://www.treccani.it/enciclopedia/grammazio-metallo_(Dizionario-Biografico)/.

Münnich, Richard. 1930. *JALE. Ein Beitrag zur Tonsilbenfrage und zur Schulmusikpropädeutik*. Lahr: M. Schauenburg K.G.

Palisca, Claude V., and Dolores Pesce. 2001. "Guido of Arezzo." *Grove Music Online.* 2001; Accessed 4 Jan. 2021. https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011968.

Pesce, Dolores. 1999. *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in antiphonarium, and Epistola ad Michahelem: A Critical Text and Translation, with an Introduction, Annotations, Indices, and New Manuscript Inventories.* Ottawa: Institute of Mediaeval Music (Musicological Studies, 73).

Phleps, Thomas. 2001. Die richtige Methode oder Worüber Musikpädagogen sich streiten. V: Schoenebeck, Mechthild (ur.). 2001. *Vom Umgang des Faches Musikpädagogik mit seiner Geschichte*. Essen: Die Blaue Eule (Musikpädagogische Forschung; 22), 93–140. https://www.pedocs.de/volltexte/2014/9578/pdf/AMPF_2001_Band_22.pdf

Ruhnke, Martin. 1998. *Solmisation, Reformversuche vom ausgehenden 15. Jahrhundert bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts*. MGG, ur. Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, https://www-mgg-online-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/mgg/stable/13035

Profe, Ambrosius. 1641. *Compendium musicum, d.i.: Kurze Anleitung, wie ein junger Mensch* […] *mit geringer Mühe, ohne einige Mutation, möge singen lernen.* Leipzig Christoph Jacob.

Rusconi, Angelo. 2005. Guido d'Arezzo, *Le opere. Mikrolog – Regulae rhytmicae – Prologus in Antiphonarium – Epistola ad Michaelem – Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*. Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.

Rusconi, Angelo. 2009. Le notazioni di Guido d'Arezzo. Atti dei seminari di studio, Fonte Avellana 2000-2002, a cura di Paola Dessì e Antonio Lovato, Verona, Gabrielli, 2009 (Quaderni del Collegium, 1), pp. 11–26.

Schütz, Alfred. 1971. *Gesammelte Aufsätze*, vol. 3 (*Studien zur phänomenolo- gischen Philosophie*). Den Haag: Martinus Nijhoff.

Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Hanover: University Press of New England.

Snoj, Jurij. 2013. Temelji glasbe / De institutione musica. Avtor Anicij Manlij Severin Boetij. Prevod, opombe in spremna študija Jurij Snoj, Založba ZRC SAZU, 2013.

Šavli, Peter, Alenka Bervar, Ambrož Čopi. 2013. Posodobljeni učni načrt. Solfeggio [Elektronski vir] : obvezni predmet : 315 ur. Ljubljana: Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport, Zavod RS za šolstvo. http://eportal.mss.edus.si/msswww/programi2018/programi/media/pdf/ucni_nacrti/2014/1_solfeggio-abc.pdf

Švob-Đokić, Nada, Jaka Primorac, Krešimir Jurlin. 2008. *Kultura zaborava: industrijalizacija kulturnih djelatnosti*. Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo, Naklada Jesenski i Turk.

Waesberghe, Joseph Smits van in Eduard Vetter (ur.). 1985. *Guidonis Aretini "Regulae rhythmicae"*. Divitiae musicae artis A/IV. Buren: Knuf, 1985, 92–133. Navedeno po e-različivi Sergei Lebedev, Elisabeth Honn, and Thomas J. Mathiesen v *Thesaurus Musicarum Latinarum*, 1995. https://chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIREG.

Mikrolog

Gvio iz Arezza

Prevod: Sonja Weiss, Leon Stefanija

Incipit Micrologus <id est brevis sermo in musica Guidonis>	Gvidov Kratki spis o glasbi
Gymnasio musas placuit revocare solutas, Ut pateant parvis habitae vix hactenus altis, Invidiae telum perimat dilectio caecum. Dira quidem pestis tulit omnia commoda terris, Ordine me scripsi primo qui carmina finxi.	**G**lej, razkropljene sem Muze nazaj poklical nam v šole, **v** upu, da mladim odkrijem, kar znano ni niti starejšim. **I**skra zavisti naj v duhu naklonjenem hitro ugasne; **d**olgo je že, kar seje nemir ta nadloga med nami.[13] **O**n pa, ki avtor je pesmi, z imenom ta spis naj uvede.
Epistola Guidonis ad Theodaldum Episcopum.	Gvidovo pismo nadškofu Teodaldu[14]
Divini timoris, totiusque prudentiae fulgore clarissimo, dulcissimo Patri et reverendissimo Domino Theodaldo Sacerdotum ac praesulum dignissimo, Guido suorum monachorum utinam	Prejasnemu in preblagemu očetu, čigar strahu Božjega in modrosti ne more nič zasenčiti, in prečastitemu gospodu Teodaldu, najvrednejšemu izmed vseh duhovnikov in škofov – Gvido, njegov

[13] Mišljen je Gvidov podpis v obliki akrostiha, ki prinese v osnovnih sporočilih povzetek avtorjevega glasbenega življenja. Gvido se je zavedal, da s svojim prispevkom mladim prinaša nekaj, česar še stari niso dobro poznali: zapisovanje melodične linije s konkretnimi tonskimi višinami, kar se je v osnovi ohranilo do danes. Tretji in četrti verz govorita o zavisti, ki je je bil deležen s strani drugih, in peti verz o ljubezni, ki jo je gojil do glasbe.

[14] Teodald (Theudaldus, Theodaldus, Theobaldus; ok. 990 – 12. junij 1036), je bil triinštirideseti škof v Arezzu od leta 1023 do svoje smrti. Gvida je 1924 ali 1025 povabil, da poučuje stolne pevce v Arezzu.

minimus, quidquid servus et filius.	služabnik in sin, ki si želi, da bi bil najneznatnejši med njegovimi menihi.
Dum solitariae vitae saltem modicam exsequi cupio quantitatem, vestrae benignitatis dignatio ad sacri verbi studium meam sibi sociari voluit parvitatem. Non quod vestrae desint excellentiae multi maximi spiritales viri, et virtutum effectibus abundantissime roborati, et sapientiae studiis plenissime adornati, qui et commissam plebem una vobiscum competenter erudiant, et Divinae contemplationi assidue et frequenter inhaereant: sed ut meae parvitatis et mentis et corporis imbecillitas miserata vestrae pietatis et paternitatis fulciatur munita praesidio, ut si quid mihi divinitus utilitatis accesserit, vestro Deus imputet merito. Qua de re cum de ecclesiasticis utilitatibus ageretur, exercitium musicae artis, pro quo favente Deo non incassum desudasse me memini, vestra iussit auctoritas proferre in publicum, ut sicut ecclesiam beatissimi Donati episcopi et martyris, cui Deo auctore iure vicario praesidetis, mirabili nimium schemate peregistis, ita eiusdem ministros ecclesiae honestissimo decentissimoque quodam privilegio cunctis pene per orbem clericis spectabiles redderetis. Et revera satis habet miraculi et optionis, cum vestrae ecclesiae etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum usquequaque locorum superent senes vestrique honoris ac meriti perplurimum cumulabitur celsitudo, cum post priores patres tanta ac talis ecclesiae per vos studiorum provenerit claritudo. Itaque quia vestro tam commodo praecepto nec volui contraire nec valui, offero solertissimae paternitati vestrae Musicae artis regulas, quanto lucidius et brevius potui explicatas philosophorum,	Medtem ko si želim svoje življenje vsaj v določeni meri preživeti v osami, se je vaša dobrotljiva vzvišenost odločila, da mojo malenkost pokliče k študiju Božje besede; a ne zato, ker vaša ekscelenca ne bi imela na voljo kopice duhovnih velikanov, ki so trdno zasidrani v dejanjih kreposti, hkrati pa jih krasita velika učenost in modrost, in ki bi skupaj z vami vešče poučevali vam predano ljudstvo ter se hkrati pogosto in vztrajno posvečali motrenju Boga, ampak zato, da bi umska in telesna šibkost moje malenkosti, ki ste se je usmilili, našla oporo v vaši očetovski skrbi; če mi bo torej po Božji volji dano biti v kakšno korist, naj Bog to pripiše vašim zaslugam. Ko se je razpravljalo o rečeh, ki bi bile koristne za Cerkev, je vaša visokost ukazala, naj priročnik za glasbeno umetnost, za katerega vidim, da se po Božji volji nisem zaman trudil z njim, postane dostopen javnosti: odkar ste sami prevzeli nalogo zastopati cerkev preblaženega škofa in mučenika Donata po Božji volji, ste čudežno izkazali prešteviline kreposti. Tako ste sebe predali služabnikom cerkve, najčastitljivejšemu in najvrednejšemu krogu uglednih izbrancev. Dovolj je torej čudovitih reči in možnosti, da vaša Cerkev mladino odlično izobrazi v študiju modulacije[15] kjer in kadar koli, tako da bo presegla svoje stare sobrate in s tem pomnožila čast in zasluge, ki samo rastejo po vzvišenosti ter po velikih očetih v cerkvi ostajajo z vami in vam zaradi vaše marljivosti povzdigujejo čast. Ker Vašim zaslugam ne želim niti morem nasprotovati, prinašam vašemu najbolj veščemu očetovstvu pravila glasbene umetnosti na kolikor se dá jasen in kratek način, sledeč filozofskim

[15] Modulatio označuje takt ali ritem (modulor: merim, uravnavam; modulus: mera, merilo). V dobesednem pomenu seveda ta izraz nikakor ne ustreza temu, kar je Gvido iz Arezza podal v Mikrologu. Izraz se torej nanaša na merjenje relativne tonske višine in pravila sestavljanja speva ne na notne vrednosti, ki predstavljajo časovna razmerja.

neque eadem via ad plenum neque eisdem insistendo vestigiis, id solum procurans quod ecclesiasticae oportunitati nostrisque subveniat parvulis. Ideo enim hoc studium hactenus latuit occultatum, quia cum revera esset arduum, non est a quolibet humiliter explanatum. Quod qua occasione olim aggressus sim quave utilitate et intentione perpaucis absolvam.	razlagam – ne vztrajajoč na vseh podrobnostih in niti ne v celoti izčrpno: samo to sem imel na skrbi, da bo koristilo tako Cerkvi kot naši mladini. Kajti ta študij je doslej ostajal nekako skrit, bil je v bistvu težaven, ni ga bilo mogoče komu ponižno razložiti. Ob tej priložnost pa verjamem, da sem uspel vsaj v kratkem zapolniti to korist in namen.
Incipit prologus.	Uvod.
Cum me et naturalis conditio et bonorum imitatio communis utilitatis diligentem faceret, cepi inter alia musicam pueris tradere. Tandem affuit divina gratia, et quidam eorum imitatione chordae ex nostrarum notarum usu exercitati ante unius mensis spatium invisos et inauditos cantus ita primo intuitu indubitanter cantabant, ut maximum plurimis spectaculum praeberetur; quod tamen qui non potest facere, nescio qua fronte se musicum vel cantorem audeat dicere. Maxime itaque dolui de nostris cantoribus qui etsi centum annis in canendi studio perseverent, numquam tamen vel minimam antiphonam per se valent efferre, semper discentes, ut ait Apostolus, et numquam ad scientiam veritatis pervenientes. Cupiens itaque tam utile nostrum studium in communem utilitatem expendere, de multis musicis argumentis quae adiutore Deo per varia tempora conquisivi, quaedam, quae cantoribus proficere credidi, quanta potui brevitate perstrinxi; quae enim de musica ad canendum minus prosunt, aut si quae ex his quae	Ker sem imel dobre naravne danosti in zgled dobrih ljudi, da sem si prizadeval gojiti družbeno koristne reči, sem se lotil med drugim mlade poučevati tudi v glasbi. Naposled mi je bila po božji milosti dano, da so bili nekateri izmed njih, kakor uglašene strune, izurjeni v naši notaciji še pred iztekom enega meseca zmožni brez obotavljanja zapeti nikoli poprej videne in slišane pesmi, takoj ko so jih prvič videli – osupljiv prizor za mnoge, ki so jih videli. Saj se vendar ne more imenovati za glasbenika ali kantorja,[16] kdor tega ne zmore. Tako mi je bilo zelo hudo za naše kantorje, ki že stoletje vztrajno študirajo petje, a še vedno niso sposobni sami izvesti niti najkrajše antifone, in čeprav »se vedno učijo«, kakor pravi Apostol, »ne morejo nikoli priti do spoznanja resnice«.[17] Zato sem v želji, da bi svoja tako koristna dognanja ponudil v skupno rabo, karseda strnil nekatera od mnogih spoznanj s področja glasbe, ki sem si jih z Božjo pomočjo pridobil v različnih obdobjih; in sicer tista, za katera sem menil, da so koristna za pevce. Za tista

[16] Razlika med glasbenikom ali muzikom in kantorjem ali pevcem je za Gvida velika. V *Regulae rhythmicae* zapiše znamenito pripombo: »*Musicorum et cantorum magna est distancia. Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia*«. Poslovenjena se glasi: »Med glasbenikom in pevcem je velika razlika. Prvi razume, kako se sklada glasba, drugi jo zna izvesti. In ta, ki ne ve, kaj dela, je opredeljen kot zver.

[17] 2 Tim 3.7.

dicuntur non valent intelligi, nec memoratu digna iudicavi, non curans de his, si quorumdam livescat invidia, dum quorumdam proficiat disciplina. Explicit prologus.	spoznanja o glasbi, ki so za petje manj koristna ali jih je težko razumeti, ko govorimo o njih, pa sem presodil, da jih je odveč omenjati, in se pri tem nisem oziral na tiste, ki jim ta priročnik vzbuja zavist, saj drugim pomaga pri izpolnjevanju v disciplini glasbe.[18] Konec uvoda.

[18] Gvidov sloves, zaradi katerega ga je papež Janeza XIX. povabil v Rim, da bi poučil duhovnike v svojem novem načinu poučevanja glasbe, je temeljil na učenju melodij skozi učenje intervalov v notnem črtovju. S svojo iznajdbo je pomagal pevcem, ki so se do tedaj učili večidel po ustni metodi – učitelj je zapel, učenci pa so ponavljali napeve. Ponudil je nedvoumna pravila za zapisovanje relativne tonske višine, s čimer je močno olajšal učenje večjega števila napevov v krajšem času in izvajanja tonskih višin z dotlej nepoznano natančnostjo.

Incipunt capitula.

Capitulum I. Quid faciat qui se ad disciplinam Musicae parat.
Capitulum II. Quae vel quales sint notae vel quot.
Capitulum III. De dispositione earum in monochordo.
Capitulum IV. Quod sex modis sibi invicem voces iungantur.
Capitulum V. De diapason, et cur septem tantum sint notae.
Capitulum VI. Item de divisionibus et interpretatione earum.
Capitulum VII. De affinitate vocum per quatuor modos.
Capitulum VIII. De aliis affinitatibus et .b. et [sqb].
Capitulum IX. Item de similitudine vocum, quarum diapason sola perfecta est.
Capitulum X. Item de modis et falsi meli agnitione et correctione.
Capitulum XI. Quae vox et quare in cantu obtineat principatum.
Capitulum XII. De divisione quatuor modorum in octo.
Capitulum XIII. De octo modorum agnitione acumine et gravitate.
Capitulum XIV. Item de tropis et vi musicae.
Capitulum XV. De commoda vel componenda modulatione.
Capitulum XVI. De multiplici varietate sonorum et neumarum.
Capitulum XVII. Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur.
Capitulum XVIII. De diaphonia id est organi praecepto.
Capitulum XIX. Dictae diaphoniae per exempla probatio.
Capitulum XX. Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa.

Naslovi poglavij.

1. poglavje. Kaj bi naj počel ta, ki se pripravlja na študij glasbe.
2. poglavje. Katere in kakšne so note ter koliko jih je.
3. poglavje. O razporeditvi not na strunjaku.
4. poglavje. Šest načinov, kako se glasovi povezujejo med seboj.
5. poglavje 5. O oktavi in zakaj je največ sedem not.
6. poglavje. O delitvi in razlaganju glasov.
7. poglavje. O štirih modusih in razmerjih med glasovi.
8. poglavje. O drugih povezavah glasov, tudi b in ♮.
9. poglavje. O podobnosti glasov v spevu, ki so popolni samo v oktavah.
10. poglavje. O modusih, njih prepoznavanju in popravljanju napačne melodije.
11. poglavje. Kateri glas in zakaj dobi primat v spevu.
12. poglavje. O delitvi štirih modusov na osem.
13. poglavje. O prepoznavanju, višjih in nižjih osmih modusov
14. poglavje. O tropih in značaju glasbe.
15. poglavje. O ustrezni ali sestavljeni modulaciji.
16. poglavje. O mnogoteri raznolikosti zvokov in nevm
17. poglavje. Kaj vsak prinese v spev in kaj je napisano.
18. poglavje. O dvoglasju ali redu organuma.
19. poglavje. Prikaz dvoglasja s primeri.
20. poglavje. Kako je glasba iznajdena s pomočjo odzvanjanja kladiv

Capitulum I. Quid faciat qui se ad disciplinam musicae parat

Igitur qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris notis descriptos addiscat, in monochordi usu manum exerceat, hasque regulas saepe meditetur, donec vi et natura vocum cognita ignotos ut notos cantus suaviter canat. Sed quia voces quae huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur, quomodo eas ibidem ars naturam imitata discrevit, primitus videamus.

1. poglavje. Kaj naj počne tisti, ki se pripravlja na študij glasbe?

Kdor se loteva študija naše vede, naj se uči peti nekaj pesmi, zapisanih po naših notah, naj izuri roko v uporabi strunjaka[19] in naj pogosto razmišlja o teh pravilih, dokler ne spozna moči in narave glasov in po notah lepo poje tako znane kot neznane speve. Ker pa glasove, ki so temelji te umetnosti, bolje spoznamo na strunjaku, si najprej oglejmo, kako jih je tam v posnemanju narave med seboj razmejila umetnost.

Capitulum II. Quae vel quales sint notae vel quot

Notae autem in monochordo hae sunt: In primis ponatur [Gamma] graecum a modernis adiunctum. Sequuntur septem alphabeti litterae graves ideoque maioribus litteris insignitae hoc modo: .A.B.C.D.E.F.G. Post has eaedem septem litterae acutae repetuntur, sed minoribus litteris describuntur, in quibus tamen inter .a. et .[sqb]. aliam .b. ponimus quam rotundam facimus, alteram vero quadravimus, ita: .a.b.[sqb].c.d.e.f.g. Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum, in quo .b.[sqb]. similiter duplicamus, ita: aa. bb. [sqb][sqb]. cc. dd. Hae a multis superfluae dicuntur; nos autem maluimus abundare quam deficere. Fiunt itaque simul omnes XXI, hoc modo: [Gamma]. A.B.C.D.E.F.G.a. b.[sqb].c.d.e.f.g.aa.bb.[sqb][sqb].cc.dd. Quarum dispositio a doctoribus aut tacita aut nimia obscuritate perplexa, adest etiam pueris breviter ac plenissime explicata.

2. poglavje. Katere in kakšne so note ter koliko jih je?

Note na strunjaku so naslednje: najprej je grška Γ [gama], ki so jo dodali moderni učenjaki.[20] Sledi sedem začetnih črk abecede za nizko lego, ki so zato pisane z velikimi črkami, takole: A B C D E F G. Potem se enake črke, vendar pisane z malimi črkami, ponovijo za višjo lego. V tem nizu pa med tona a. in h postavimo še en ton b tako, da je prvi zaokrožen, drugi pa štirioglat, takole: a, ♭, ♮ [H], c, d, e, f, g. S taistimi črkami, a v drugačnem zapisu, dodamo tetrakord v najvišji legi, pri katerem b na podoben način podvojimo, torej aa, ♭♭, ♮♮ [H][21], cc, dd.[22] Za te črke mnogi pravijo, da so odvečne; nam pa se zdi bolje, da jih je preveč kakor premalo. Vsega skupaj je torej 21 not, takole: Γ, A, B, C, D, E, F, G, a, ♭, ♮, c, d, e, f, g, aa, ♭♭, ♮♮, cc, dd. Njihova postavitev, ki jo učenjaki bodisi zamolčijo ali pa jo podajo preveč nejasno in zapleteno, je zdaj tu razložena na kratko, a dovolj celostno in primerno tudi za dečke.

[19] Tudi v Gvidovem času je strunjak ali monokord, tudi kanon, enostrunska naprava za raziskovanje intervalov: na leseno podlago napeta struna je omogočala aritmerične delitve, nad katere so podstavljali premični leseni mostiček.

[20] Gvido se verjetno zgleduje po traktatu *Dialogus de musica*, ki je nastal v severni Italiji okoli leta 1000, torej generacijo pred Gvidom (Huglo 1969). Čeprav ne gre za isto delitev (v *Dialogusu* je delitev manj obsežna kot pri Gvidu), je način delitve strune enak.

[21] Tu bi lahko bil kvadratni b, ki je v današnjem zapisu identičen h. Zato se pri prevodu vsaj za ta izraz držimo črke H oziroma nižaja ♭.

[22] Pri Hucbaldu se sistem konča pri cc, pri Gvidu pri dd, pri drugih celo pri ee.

Capitulum III. De dispositione earum in monochordo

.[Gamma]. itaque inprimis affixa ab ea usque ad finem subiectum chordae spatium per novem partire et in termino primae nonae partis .A. litteram pone, in qua omnes antiqui fecere principium. Item ab .A. ad finem nona collecta parte eodem modo .B. litteram iunge. Post haec ad .[Gamma]. revertens ad finem usque metire per IIII, et in primae partis termino invenies .C. Eademque divisione per IIII, sicut cum .[Gamma]. inventum est .C., simili modo per ordinem cum .A. invenies D., cum .B. invenies .E., et cum .C. invenies .F., et cum .D. invenies .G., et cum .E. a., et cum .F. b. rotundam. Quae vero sequuntur, similium et earumdem omnes per ordinem medietate facile colliguntur, utputa a .B. ad finem in medio spatio pone aliam .[sqb]. Similiterque .C. signabit aliam .c., et .D. signabit aliam .d., et .E. aliam .e., et .F. aliam .f. et .G. aliam .g. et reliquae eodem modo. Posses in infinitum ita progredi sursum vel deorsum, nisi artis praeceptum sua te auctoritate compesceret.

De multiplicibus diversisque monochordi divisionibus unam apposui, ut cum de multis ad unam intenderetur, sine scrupulo caperetur. Praesertim cum sit tantae utilitatis, ut et facile intelligatur et intellecta vix obliviscatur. Alius vero dividendi modus sequitur, qui etsi memoriae minus adiungitur, eo tamen monochordum velociore celeritate componitur, hoc modo: Cum primum a [Gamma] ad finem novem passus id est particulas facis, primus passus terminabit in .A., secundus vacat, tertius in .D., quartus vacat, quintus in .a., sextus in .d., septimus in .aa., reliqui vacant. Item cum ab .A. ad finem novenis partiris, primus passus terminabit in .B., secundus vacat, tertius

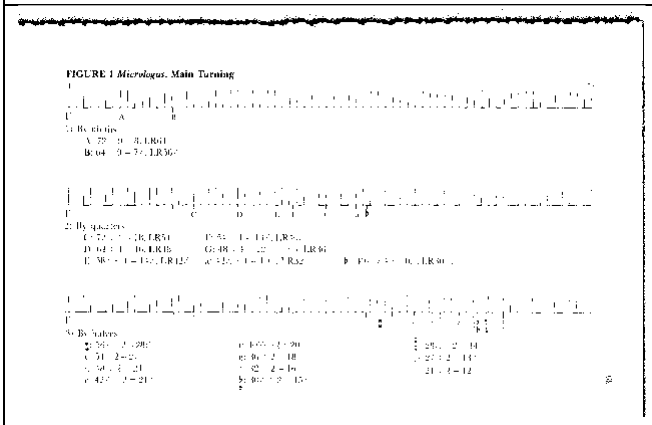
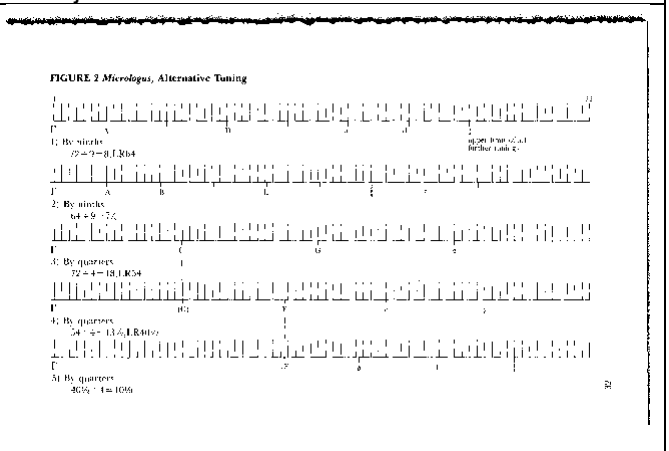
3. poglavje. O razporeditvi not na strunjaku.[23]

Najprej določi Γ in prostor pod struno od nje pa do konca razdeli na devet delov ter na koncu prvega postavi črko A, s katero so začetek označevali vsi stari muziki. Enako kot poprej odmeri od A do konca še eno devetino in ji dodaj črko B[24]. Potem se vrni h Γ in prostor do konca razdeli na štiri dele; na koncu prvega se nahaja C. S to delitvijo na štiri dele, ki razkrije razmerje med Γ in C, boš na podoben način s pomočjo A našel D in potem boš prišel po vrsti od B do E, od C do F, od D do G, od E do višjega A[25], in od F do tona b. Naslednje note zlahka vse dobimo s prepolovitvijo razdalje od istih črk, ki so jim podobne: tako na primer nad ♭[=♮] na koncu postavi še ♮♮. Podobno C zaznamuje še dodatni c, D še dodatni d, E še dodatni e, F še dodatni f, G še dodatni g in ostale na isti način. Tako bi lahko brez omejitev nadaljeval navzgor ali navzdol, če te ne bi pri tem omejevalo načelo umetnosti.

O mnogoterih in različnih delitvah strunjaka sem zgoraj predstavil le eno; ko se namreč človek osredotoči na eno izmed mnogih, jo dojame brez težav. Poleg tega je zelo koristna, saj je lahko razumljiva in jo je, ko jo enkrat razumeš, težko pozabiš. Obstaja pa še en način delitve strunjaka, ki si ga je sicer težje zapomniti, zato pa je z njim delitev strunjaka tem hitrejše, in to naslednji: najprej od Γ do konca strune naredimo devet korakov, tako da razdaljo razdelimo na devet enakih delov. Prvi del se konča pri A, drugi je brez oznake, tretji se konča na D, četrti je brez oznake, peti se konča na a, šesti na d, sedmi na aa in preostala sta neoznačena Prav tako se, ko razdeliš razdaljo od A do konca strune na devet delov, prvi konča na B[=H], drugi je brez oznake, tretji na E, četrti je brez oznake,

in .E., quartus vacat, quintus in .[sqb]., sextus in .e., septimus in .[sqb][sqb]., reliqui vacant. Item cum a .[Gamma]. ad finem quaternis dividis primus passus terminabitur in .C., secundus in .G., tertius in .g., quartus finit. A .C. vero ad finem similiter quatuor passuum primus terminabit in .F., secundus in .c., tertius in .cc., quartus finit. Ab .F. vero quaternorum passuum primus terminabit in .b. rotundam, secundus in .f. Et de dispositionibus vocum hi duo regularum modi sufficiant, quorum superior quidem modus ad memorandum facillimus, hic vero extat ad faciendum celerrimus. In sequentibus vero omnes divisionum modi in brevi patebunt.	peti na ♮ , šesti na e, sedmi na ♮♮, druga pa sta neoznačena. In ko se od Γ do konca celota razdeli na štiri dele, se prvi konča na C, drugi na G, tretji na g in četrti je na koncu. Če se od C do konca struna na podoben način razdeli na štiri dele, se prvi konča na F, drugi na c, tretji na cc in četrti na koncu. Če se delitev na štiri dele začne pri F, se prvi del konča z ♭ in drugi na f. Za razporeditev glasov[26] naj zadoščata ta dva načina urejanja. Med njima se prvi lažje vtisne v spomin, drugega pa je mogoče najhitreje izpeljati. V nadaljevanju bodo na kratko prikazani vsi načini delitve.

[23] Gvido ima v vseh svojih spisih pet delitev strunjaka (Brockett 1981). V *Micrologusu* predstavi dve izmed njih. Brockett 1981 ponudi za dve temeljni delitvi naslednji shematski prikaz

Glavna delitev	Druga, »težje zapomnljiva« delitev, ki je hitreje izvedljiva:
	

[24] Tu in na več, v samem besedilu označenih mestih v nadaljevanju bi moral biti H, če je od A do naslednjega tona 9:8 (odmerimo eno devetino, torej je to interval V2).

[25] Morala bi biti mala črka, torej a.

[26] Kot na drugih mestih tudi tu prevod sledi izvirniku, čeprav gre očitno za tone. Glede terminologije pri Gvidu prim. Waesberghe in Schouten-Glass, 1974.

Capitulum IV. Quibus sex modis sibi invicem voces iungantur

Dispositis itaque vocibus inter vocem et vocem alias maius spatium cernitur, ut inter .[Gamma]. et .A. et inter .A. et .B., alias minus, ut inter B. et C. et reliqua. Et maius quidem spatium tonus dicitur, minus vero semitonium, semis videlicet id est non plenus tonus. Item inter aliquam vocem et tertiam a se tum ditonus est, id est duo toni, ut a .C. ad .E.; tum semiditonus, qui habet tantum tonum et semitonium, ut a .D. in .F. et reliqua. Diatessaron autem est, cum inter duas voces quocumque modo duo sunt toni et unum semitonium, ut ab .A. ad .D. et a .B. in .E. et reliqua. Diapente vero uno tono maior est, cum inter quaslibet voces tres sunt toni, et unum semitonium, ut ab .A. in .E. et a .C. in .G. et reliqua. Habes itaque sex vocum consonantias, id est tonum, semitonium, ditonum, semiditonum, diatessaron et diapente. In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur, vel intendendo vel remittendo. Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utillimum est altae eas memoriae commendare, et donec plene in canendo sentiantur et cognoscantur ab exercitio numquam cessare, ut his velut clavibus habitis canendi possis peritiam sagaciter ideoque faciliusque possidere.

4. poglavje. Šest načinov, na katere se glasovi povezujejo med seboj

Ko smo torej tako razporedili posamezne glasove, opazimo da je v nekaterih primerih razmik med glasovi večji, npr. med Γ in A ter A in B[=H], med drugimi pa manjši, npr. Med B[=H] in C ter ostalimi. Večja razdalja se imenuje *ton*, manjša polton, saj gre očitno za polovico tona, ne pa za cel ton.[27] Enako je med določenim glasom in tretjim od njega včasih velika terca, ki obsega dva tona – npr. od C do E – drugič mala terca, ki ima samo ton in pol, npr. od D do F in tako naprej. Kvarta pa je, ko sta dva glasova na katerikoli način oddaljena med seboj za dva tona in polton, kakor sta npr. A in D ter H in E. Kvinta je za en ton večja, ko je med poljubnima dvema glasovoma razmik treh tonov in pol, kakor med A in E ter C in G in tako nadalje. Imaš torej šest sozvočij[28] med toni, to so: ton, polton, velika terca, mala terca, kvarta in kvinta. V nobenem spevu se glasovi med seboj ne povezujejo na način, ki bi bil drugačen od opisanega, bodisi navzgor bodisi navzdol. Ker te maloštevilne kadence[29] oblikujejo celotno harmonijo, je pomembno, da si jih globoko vtisnemo v spomin in da ne prenehamo z vajo, dokler jih pri petju temeljito ne zaznavamo in prepoznavamo.[30] Te kadence naj ti bodo kakor ključ do tega, da boš na razumen način in zato tem lažje osvojil veščino petja.

---

[27] Gvido razlaga dve značilnosti tona: ena je njegova relativna višina v okviru tonskega sistema, druga intervalno razmerje med dvema tonoma. Čeprav bi morala za pojasnitev delitve intervalov na tem mestu znajti samostojna študija, naj zadošča pripomba, da je več različnih poddelitev poltona, tona, male in tudi velike terce (»dvoton«). Prim.: Pythagorean tuning na Wikipediji.

[28] Mišljeni so intervali med zaporednima tonoma, ne sozvočja v današnjem pomenu besede.

[29] Kadenca je mišljena kot zveza, ki ni samo končna, sklepna zveza, ampak katera koli zveza.

[30] Hermesdorff navaja, da gre pri izrazih *sentiantur* et *cognoscantur*, zaznavamo in prepoznavamo, za »duhovno«, lahko bi dodali tudi »razumsko zaznavanje intervala« (*sentiantur*) še preden zazvenijo, medtem ko se intervali prepoznavajo kognitivno (*cognoscitur*), torej ko se pojejo. Pevec bi moral

obvladati tako teoretično znanje kot praktično prepoznavanje razmerij med toni – obe predstavi o intervalu.

Capitulum V. De diapason et cur septem tantum sint notae

Diapason autem est in qua diatessaron et diapente iunguntur; cum enim ab .A. in .D. sit diatessaron, et ab eadem .D. in .a. acutum sit diapente, ab .A. in alteram .a. diapason existit. Cuius vis est eandem litteram in utroque habere latere, ut a .B. in .[sqb]., a .C. in .c., a .D. in .d. et reliqua. Sicut enim utraque vox eadem littera notatur, ita per omnia eiusdem qualitatis perfectissimaeque similitudinis utraque habetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ut semper primum et octavum eumdem dicamus, ita primas et octavas semper voces easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus, ut .D. et .d. Utraque enim tono et semitonio, et duobus tonis remittitur, et item tono et semitonio et duobus tonis intenditur. Unde et in canendo duo aut tres aut plures cantores, prout possibile fuerit, si per hanc speciem differentibus vocibus eandem quamlibet antiphonam incipiant et decantent, miraberis te easdem voces diversis locis, sed minime diversas habere, eundemque cantum gravem et acutum et superacutum tamen unice resonare, hoc modo:

[CSM4:110; text: a, [sqb], c, ga, g, Ga, G, [Gamma], [Gamma]A, A, B, C, Summi regis archangele Michael]

CSM4:110

a	a	a	a	b	c	b	a		a	a
ga	a	ga	a	b	c	b	a	g	a	a
Ga	a	Ga	a	b	c	b	a	G	a	a
ΓA	A	ΓA	A	B	C	B	A	Γ	A	A
Sum - mi	re - gis	archan - ge - le						Mi - cha - el		

Item si eandem antiphonam partim gravibus partim acutis sonis cantaveris, aut quantumlibet per hanc speciem variaveris, eadem vocum unitas

5. poglavje. O oktavi, in zakaj je samo sedem not

Oktava je torej tista, ki združuje kvarto in kvinto: ker je kvarta od A do D in nadalje kvinta od istega D do a navzgor, je od A do a oktava: njena značilnost je v tem, da ima na vsakem koncu enako črko, saj sega od ♭[=H] do ♮, od C do c, od D do d. in tako naprej. Kakor se oba glasova označujeta z enako črko, tako velja, da imata povsem isto kakovost, pripisuje pa se jima tudi najpopolnejšo medsebojno podobnost. Kakor pri sedmih dneh, ki jih, potem ko se končajo, spet ponovimo tako, da prvega in osmega vedno imenujemo z istim imenom, tako tudi prvi in osmi glas vedno označimo in poimenujemo z isto oznako, saj v njunem sozvočju zaznamo njuno naravno skladnost, na primer D in d. Obema tonoma namreč v smeri navzdol sledi postop ton, polton in dvakrat po ton, prav tako obema v smeri navzgor sledi postop ton, polton in dvakrat po ton.[31] Če torej dva pevca, ali pa trije ali več, kolikor je to mogoče, z glasovi, ki se razlikujejo v tem intervalu [za oktavo], začnejo in odpojejo isti spev, naj bo katerikoli, boš očaran ugotovil, da so glasovi sicer v različnih legah, a se med seboj zelo malo razlikujejo; in da isti spev v nizki, srednji in visoki legi pravzaprav zveni enoglasno. Takole:

GSII:6

visoko	g	a	g	a	♭	c	♭	a	g	a	a
srednje	Ga	a	Ga	a	♮	c	♮	a	G	a	a
nizko	ΓA	A	ΓA	A	B	C	B	A	Γ	A	A
	Sum	mi	re	gis	ar	chan	ge	le	Mi	cha	el.

32

Tudi če boš pel spev deloma v spodnji

apparebit. Unde verissime poeta dixit: septem discrimina vocum, quia etsi plures fiant, non est aliarum adiectio sed renovatio earumdem et repetitio. Hac nos de causa omnes sonos secundum Boetium et antiquos musicos septem litteris figuravimus, cum moderni quidam nimis incaute quattuor tantum signa posuerunt, quintum et quintum videlicet sonum eodem ubique charactere figurantes, cum indubitanter verum sit quod quidam soni a suis quintis omnino discordent nullusque sonus cum suo quinto perfecte concordet. Nulla enim vox cum altera praeter octavam perfecte concordat.	in deloma v zgornji legi ter poljubno menjaval lege v razponu tega intervala, bodo glasovi izpadli enotni. Zato je nadvse resnično, kar pravi pesnik: »Razlikuj sedem glasov.«[33] Četudi jih nastane več, ne gre za dodajanje novih, temveč za obnovo in ponavljanje taistih sedmih. Zato smo po zgledu Boetija in starih muzikov vse zvoke[34] označili s sedmimi črkami. Pač pa so se nekateri sodobni avtorji neprevidno omejili na štiri znake, petega pa označujejo vedno z isto črko, čeprav ni nobenega dvoma, da so nekateri zvokipovsem razglašeni s svojimi kvintami, kot recimo B[=H] in F; sploh pa noben glas ni popolnoma skladen s svojo kvinto: noben glas namreč ne zveni z drugim tako popolno kakor z oktavo.[35]

[31] Gvido želi s tem dokazati simetrično intervalno strukturiranost tetrakordov znotraj oktave

interval		1		1		1/2		1	**| |**	1		1/2		1		1	
ton	Γ		A		H		C		**|D|**		E		F		G		a
ton	G		a		♮		c		**|d|**		e		f		g		aa
interval		1		1		1/2		1	**| |**	1		1/2		1		1	

[32] Tudi v tem ponazorilu so napačne oznake: B v nizki legi bi moral v obeh primerih biti oglati B oz. H.
[33] Vergilij, *Eneida* VI.646.
[34] Prvič v besedilu nastopi izraz *sonus*, najlažje bi ga bilo prevajati kot »ton«, predstavlja pa Gvidu verjetno abstrakcijo med tonom in glasom. V vsakem primeru gre za vez med razumskim in kognitivnim zaznavanjem.
[35] Razglašenost se nanaša na popolnost, ki je lastna samo oktavi: medtem ko je oktava vedno popoln in konsonančen interval, sta v sistemu prisotni tudi zvečana kvarta oz. tritonus (med f in h) in zmanjšana kvinta oz. semidiapente (med h in f), ki sta disonančna intervala.

Capitulum VI. Item de divisionibus et interpretatione earum

Ut autem de divisione monochordi in paucis multa perstringam, semper diapason duobus ad finem passibus currit, diapente tribus, diatessaron quatuor, tonus vero novem, quae quanto passibus numerosiores tanto sunt spatio breviores. Alias vero divisiones praeter has quatuor invenire non poteris. Diapason autem interpretatur de omnibus, sive quod omnes habeat voces, sive quia antiquitus citharae octo per eam fiebant chordis. In hac specie gravior vox duo habet spatia, acuta unum, ut .A. et .a. Diapente dicitur de quinque; sunt enim in eius spatio voces quinque, ut a .D. in .a. Sed gravis eius vox tria habet spatia, acuta duo. Diatessaron sonat de quattuor, nam et habet voces, et gravior eius vox quattuor habet spatia, acuta vero tria, ut a .D. in .G. Has tres species symphonias, id est suaves vocum copulationes memineris esse vocatas, quia in diapason diversae voces unum sonant. Diapente vero et diatessaron diaphoniae id est organi iura possident, et voces utcumque similes reddunt. Tonus autem ab intonando, id est sonando, nomen accepit, qui maiori voci novem, minori vero octo passus constituit. Semitonium autem et ditonus et semiditonus, etsi voces ad canendum coniungunt, divisionem tamen nullam recipiunt.

6. poglavje. Nadalje o delitvah [tonov] in njihovem pomenu.

Če naj na kratko strnem vse o delitvi strune na strunjaku, [je smiselno ohraniti v spominu], da oktava seže do konca strune v dveh enakih korakih, kvinta v treh, kvarta v štirih, ton [v2] v devetih.[36] Kolikor več je teh korakov, tem krajša je razdalja med tonoma. Vendar poleg teh štirih ne boš mogel najti druge delitve.[37] Izraz 'oktava' izhaja iz besede 'vse' [(dià) *pasôn*], bodisi ker vsebuje vse druge glasove bodisi ker so imele stare kitare osem strun, s katerimi so dosegle oktavo. V tem intervalu vsebuje nižji glas dva dela strune, višji glas pa enega, kot npr. A in a. Kvinta se imenuje zato, ker obsega pet glasov, npr. od D do a. Toda v kvinti ima nižji glas tri mesta, višji dve. Kvarta zveni čez štiri tone, kolikor jih tudi ima; spodaj ima glas štiri stopinje, zgoraj pa tri, npr. od D do G.[38] Te tri intervale smo, če se boš spomnil, imenovali 'simfonije', tj. mile povezave glasov, saj v oktave različna glasova zvenita kot en sam glas, sozvočji kvinte in kvarte pa sta osnovi za dvoglasje, tj. organum,[39] saj spodnji in zgornji glas vselej zvenita podobno povezano. Ton [v2] pa je dobil svoje ime iz intoniranja, to je iz zvenenja, ki ga določa za veliki ton devet, za mali ton pa osem delov strune:[40] Polton, velika in mala terca pa se na strunjaku ne delijo, čeprav pri petju povezujejo glasove med seboj.

---

[36] Za oktavo je treba struno deliti na dva enaka dela, pri čemer vsebuje nižji ton oba dela, višji pa samo enega (zato je razmerje oktave 2:1) Za kvinto je treba struno razdeliti na tri dele, pri čemer vsebuje nižji ton vse tri, višji pa samo dva (zato je razmerje pri kvinti 3:2). Enako velja z kvarto: struno je treba razdeliti na štiri dele, pri čemer vsebuje nižji ton vse štiri, višji pa samo tri (zato je razmerje pri kvarti 4:3). Pri tonu (v2) pa se struna deli na devet delov, pri čemer vsebuje nižji ton vseh devet, višji pa osem (razmerje 9:8).

[37] Prim. 3. poglavje.

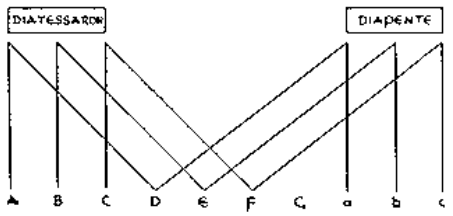
[38] Gvidova razlaga je nekoliko specifična pri razlagi kvinte in kvarte, vsekakor pa gre za delitev, ki je razvidna iz sheme v opombi št. 19: a-b-h-c-d – d-e-f-g; Gvido torej šteje samo tone, ki peljejo do kvarte, ne všteje pa kvarte.

[39] Prim. 18. poglavje.
[40] Ta stavek ima dve posebnosti. Prva je *intonando* (dativ gerundija od *intono*), ki v tem kontekstu pomeni 'donenje'. Ton, kot najmanjša enota v oktavnem sistemu, se v tem primeru nanaša na dajanje intonacije pri petju, kjer pevci kot v odmevu ponovijo spevovodjevo intonacijo, potrebno za začetek speva. Druga posebnost je, da Gvido opozarja, da se polton, mala in velika terca na strunjaku ne delijo, da pa se ti intervali uporabljajo pri petju.

Capitulum VII. De affinitate vocum per quattuor modos

Cum autem septem sint voces, quia aliae ut diximus, sunt eaedem, septenas sufficit explicare, quae diversorum modorum et diversarum sunt qualitatum. Primus modus vocum est, cum vox tono deponitur et tono et semitonio duobusque tonis intenditur, ut .A. et .D. Secundus modus est, cum vox duobus tonis remissa, semitonio et duobus tonis intenditur, ut .B. et .E. Tertius est qui semitonio et duobus tonis descendit, duobus vero tonis ascendit, ut .C. et .F. Quartus vero deponitur tono, surgit autem per duos tonos et semitonium, ut .G. Et nota quod se per ordinem sequuntur, ut primus in .A., secundus in .B., tertius in .C. Itemque primus in .D., secundus [8] in .E., tertius in .F., quartus in G. Itemque nota has vocum affinitates per diatessaron et diapente constructas: .A. enim ad .D, et .B. ad .E. et .C. ad .F. a gravibus diatessaron, ab acutis vero diapente coniungitur hoc modo:

CSM4:119



7. poglavje. O povezovanju glasov na štiri načine.

Imamo torej sedem različnih glasov, saj so vsi ostali, kot smo povedali, ponovitev teh sedmih. Zato je dovolj, če razložimo različne kakovosti njihovega povezovanja. Prvi način je tisti, v katerem se glas spusti za en ton, in nato dvigne za ton, za polton in še dva tona, kot [se to dogaja] med A in D.[41] Drugi način je, ko se glas spusti za dva tona in nato dvigne za pol tona in nadalje še za dva tona, npr. od B do E.[42] Pri tretjem načinu se spusti za polton in dva tona, dvigne pa se za dva tona, npr. od C do F.[43] Pri četrtem načinu pa se glas spusti za en ton, dvigne pa za dva tona in polton, kot npr. G.[44] In bodi pozoren na to, da si [izhodiščni toni] sledijo v zaporedju: prvi način je na A, drugi na B[=H], tretji pa na C. Enako je prvi na D, drugi na E, tretji na F, četrti na G. Prav tako bodi pozoren na to, da vse povezave tvorijo kvarto in kvinto: A se povezuje z D, B[=H] z E, C z F, od spodaj [navzgor] v kvarto, od zgoraj [navzdol] pa v kvinto, in sicer takole:

kvarta	kvinta
kvarta	kvinta
kvarta	kvinta
kvarta	kvinta
A B C D E F G a h c d itn.

41

interval		1		1		½		1	
ton	Г		**A**		B		C		**D**
ton	C		**D**		E		F		G
interval		1		1		1/2		1	

42

interval		1		1		½		1		1	
ton	Г		A		**B**		C		D		**E**
ton	C		D		**E**		F		G		A
interval		1		1		1/2		1		1	

[43]

interval		1		1		½		1		1		1/2	
ton	Г		A		B		**C**		D		E		**F**
ton	C		D		E		**F**		G		a		♮
interval		1		1		1/2		1		1		½	

[44] Tule se je Gvido zmotil, saj je sosledje celih in poltonov za D drugačno kot za G – napako je popravil v *Epistoli*:

interval		½		1		1		1/2	
ton	B		**C**		D		E		**F**
ton	E		**F**		G		a		♮
interval		1/2		1		1		1	

Capitulum VIII. De aliis affinitatibus et .b. et .[sqb].

Si quae aliae sunt affinitates, eas quoque similiter diatessaron et diapente fecerunt. Nam cum diapason in se diatessaron et diapente habeat et easdem litteras latere utroque contineat, semper in medio eius spatio aliqua est littera, quae ad utrumque diapason latus ita convenit, ut cui litterae a gravibus diatessaron reddit, eidem in acutis per diapente conveniat, ut in superiori figura notatur; et cui a gravibus diapente contulit, eidem a superioribus diatessaron dabit, ut .A. .E. .a.; .a. enim et .E. in depositione concordant, quae in utraque duobus tonis semitonioque conficitur. Itemque .G. cum ad .C. et .D. per easdem species resonet, unius depositionem alterius elevationem sumpsit. Nam .C. et .G. duobus pariter tonis et semitonio surgunt, et .D. et .G. tono et semitonio pariter inflectuntur. .b. vero rotundum, quod minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum .F. habet concordiam; et ideo additum est, quia .F. cum quarta a se .[sqb]. tritono differente nequibat habere concordiam; utramque autem .b. [sqb]. in eadem neuma non iungas. In eodem vero cantu maxime .b. molli utimur, in quo .F.f. amplius continuatur gravis vel acuta, ubi et quandam confusionem et transformationem videtur facere, ut .G. sonet protum, .a. deuterum, cum ipsa .b. sonet tritum. Unde eius a multis nec mentio facta est; altera vero .[sqb]. in commune placuit. Quod si ipsam .b. mollem vis omnino non habere, neumas in quibus ipsa est, ita tempera, ut pro .F.G.a. et ipsa .b. habeas .G.a.[sqb].c.; aut si talis est neuma, quae post .D.E.F. in elevatione vult duos tonos et semitonium, quod ipsa .b. facit, aut post .D.E.F. in depositione vult duos tonos, pro .D.E.F. assume .a.[sqb].c. quae eiusdem sunt

8. poglavje. O drugih povezavah glasov in o b in ♮.

Če so še kake druge povezave, jih na podoben način ustvarita kvarta in kvinta. Ker oktava vsebuje kvarto in kvinto in ima na začetku in koncu iste črke, je sredi nje vedno kakšna črka, ki se z začetkom ali koncem oktave povezuje tako, da s to črko od spodaj tvori kvarto, medtem ko z isto črko od zgoraj pride do kvinte, kakor je zapisano v preglednici zgoraj; če pa s to črko od spodaj tvori kvinto, bo z isto črko od zgoraj dala kvarto, npr. A, E in a. Kajti a in E se ujemata v tem, da se z obeh spustimo za dva tona in za polton. Na enak način je G, ki ima C in D iste intervale,[45] navzdol z enim in navzgor z drugim. C in G imata namreč oba navzgor dva tona in polton, prav kakor sledi D in G ton in polton navzdol. In okrogli ♭, ki mu zaradi tega, ker je manj pravilen, pravijo dodani ali mehki, je skladen z F in je dodan zato, ker se F s kvarto ♮ ne more drugače povezovati kot v tritonus; obeh tonov, ♭ in ♮, pa raje ne združuj v isti nevmi[46]. Najpogosteje mehki ♭ uporabljamo v tistem spevu, v katerem večkrat nastopata bodisi nota F v spodnji legi bodisi nota f v zgornji legi. Zdi se, da pri tem lahko ustvari nekakšna zmeda ali preobrazba, tako da G zveni kot *protus*,[47] a kot *deuterus,* ♭ sam pa zveni kot *tritus*; zato ga mnogi velikokrat niti ne omenjajo.[48] Drugega, namreč ♮, pa na splošno z veseljem ohranijo. Če mehkega ♭ sploh nočeš imeti, spremeni nevme, v katerih se nahaja, tako, da na primer namesto F, G, a in ♭ postavi G, a, ♮ in c. Lahko pa, če imaš nevmo, ki v smeri navzgor od not D, E in F zahteva dva tona[=v2] in pol, zaradi česar nastopi ♭ sam, ali ki po D, E in F navzdol zahteva dva tona, namesto D, E in F vzameš a, ♮ in c, ki si

modi et praedictas depositiones et elevationes regulariter habent. Huiusmodi enim elevationes et depositiones inter .D.E.F. et .a.[sqb].c. clare discernens confusionem maxime contrariam tollit. De similitudine vocum pauca perstrinximus, quia quantum in diversis rebus similitudo conquiritur tantum ipsa diversitas, per quam mens confusa diutius poterat laborare, minuitur; semper enim adunata divisis facilius capiuntur. Omnes itaque modi distinctionesque modorum his tribus aptantur vocibus. Distinctiones autem dico eas, quae a plerisque differentiae vocantur. Differentia autem idcirco dicitur, eoquod discernat seu separet plagas ab autentis, caeterum abusive dicitur. Ergo omnes aliae voces cum his aliquam habent concordiam, seu in depositione seu in elevatione, nullae vero in utroque se exhibent similes cum	sledijo po enaki meri in se dvigujejo ter spuščajo na prej opisani ustrezen način. Če na tak način jasno razlikuješ postope pri vzpenjanju in spuščanju med D, E, F, in a, ♮, c, se v največji meri odpravi zmeda [glede uporabe ♭ in ♮]. Kratko razpravo smo torej namenili podobnosti glasov; z iskanjem podobnosti med različnimi stvarmi se namreč zmanjšuje ta različnost, ki bi zmedla človekov um in podaljševala njegove napore, kajti to, kar je strnjeno, je vedno je lažje razumeti. Tako se vsi načiniu [povezovanja tonov] in razločevanja med njimi ravnajo po treh glasovih [*sc.* C, D in E]. Z razločevanji imam v mislih tisto, kar mnogi imenujejo razlike. Razlika pa se imenuje to, kar razdruži ali loči plagalne od avtentičnih [modusov]; vsaka drugačna raba tega izraza je napačna. Torej imajo vsi drugi glasovi nekakšno skladje s temi [*sc.* C, D, E], tako pri gibanju navzdol kot

[45] Namreč kvarti in kvinti. Svobodneje rečeno: vsaka oktava ima na obeh koncih enake črke (Cc, Dd, Ee itn.) in vsaka vključuje kvinto in kvarto, tako da ima vsaka oktava en ton (kvinto), ki je s prvim tonom spodaj v razmerju kvinte, z zgornjim tonom pa v razmerju kvarte. Ali obratno: oktava je razdeljena na kvarto + kvinto ali kvinto + kvarto. Guido v resnici govori o (dveh) sredinskih tonih! Ker v njegovem tonskem sistemu ni tona, ki bi oktavo razdelil točno na polovico, sta kot sredinska tona določena dva, npr. v oktavi G–g sta to c in d. S prvim se oktava razdeli na kvarto + kvinto, z drugim na kvinto + kvarto. Z enim tonom ima skupno gibanje navzgor

interval		1		1		½	
ton	**G**		a		♮		c
ton	**C**		D		E		F
interval		1		1		½	

In z drugim navzdol (Guido navaja samo prva dva koraka (1, 1/2), o zadnjem tonu ne govori):

interval		1		½		1	
ton	D		E		F		**G**
ton	A		B		C		**D**
interval		1		½		1	

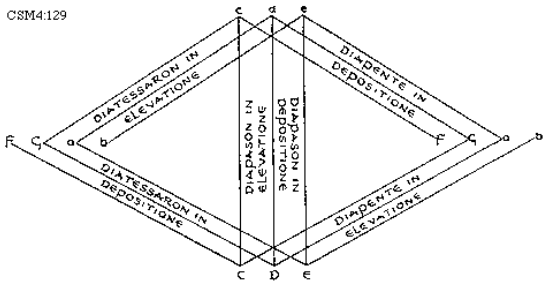
[46] O nevmah je sicer govora v 15. poglavju: nevma pomeni Gvidu zveza tonov, ne nevmatski znak – člen speva ali melodične linije.

[47] Glede modusov gl. opombo ob koncu 10. poglavja.

[48] Raba ♭ povzroča zmedo zato, ker ne prepoznamo več modusa. Prvi modus (avtentični protus) ima finalis na d in njegovo zaporedje tonov in poltonov je 1 1/2 1 1 1 1/2 1. Sedmi modus (oz. avtentični tetrardus) ima finalis na g in njegovo zaporedje tonov in poltonov je 1 1 1/2 1 1 1/2 1. Če v sedmem modusu (avtentičnem tetrardusu) zamenjamo h z b, dobimo enako zaporedje tonov in poltonov kot v prvem modusu (avtentičnem protusu). Od tu zmeda, saj modusi takrat niso bili postavljeni na absolutne tonske višine, ampak samo relativno.
Enako je z drugim modusom (avtentičnim deuterusom): ima enako zaporedje tonov in poltonov kot modus, ki se začne na tonu a in v katerem ton h zamenjamo z b. In enako je z modusom, ki ima izhodišče na b: ta bo imel enako zaporedje tonov in poltonov kot peti modus (avtentični tritus).

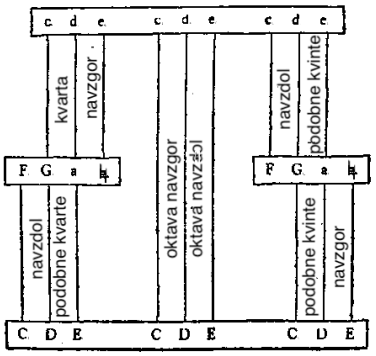
aliis, nisi in diapason. Sed horum similitudinem omnium in hac figura quam subiecimus, quisquis requisierit, reperire poterit.

CSM4:129



navzgor; noben glas se v eni ali drugi smeri ne kaže kot podoben drugemu, razen pri oktavi. Kdor želi, bo podobnosti med njimi našel v spodnji shemi:

GSII:9



Capitulum IX. Item de similitudine vocum quarum diapason sola perfecta est	9. poglavje. O podobnosti glasov, ki je popolna samo v oktavi.
Supradictae autem voces prout similes sunt, utpote aliae in depositione, aliae in elevatione, aliae in utroque, ita similes faciunt neumas adeo ut unius tibi cognitio alteram pandat. In quibus vero nulla similitudo monstrata est vel quae diversorum modorum sunt, altera alterius neumam cantumque non recipit; quod si compellas recipere, transformabit. Utputa si quis vellet antiphonam cuius principium esset in .D., in .E. vel in .F., quae sunt alterius modi voces, incipere, mox auditu perciperet quanta diversitatis transformatio fieret. In .D. vero et .a. quae unius sunt modi, saepissime possumus eundem cantum incipere vel finire. Saepissime autem dixi et non semper, quia similitudo nisi in diapason perfecta non est. Ubi enim diversa est tonorum semitoniorumque positio, fiat necesse est et neumarum. In praedictis namque vocibus et quae unius modi dicuntur, dissimiles inveniuntur; .D. enim deponitur tono, .a. vero ditono; sic et in reliquis.	Kakor so si zgoraj navedeni glasovi med seboj podobni – bodisi ko gredo v smeri navzdol ali navzgor ali pa v obeh smereh[49] – tako tvorijo podobne nevme. Če torej poznaš eno, se ti razkrije tudi druga. Če si nevme med seboj niso nič podobne ali sorazlično urejene, nevma ne sprejme druge kakor jih tudi spev ne sprejme; in če ga k temu prisiliš, se bo spremenil.[50] Zamisli si recimo, da bi želel antifono, katere začetek je na D, začeti z glasovoma E ali F, ki sta različna . Sluh bi kmalu zaznal, kakšno preoblikovanje terja njihova različnost. Na D in a, kjer je razporeditev tonov enaka, pa je zelo pogosto mogoče isti spev začeti ali končati: dejal sem zelo pogosto in ne vedno, saj podobnost mimo oktavne ni popolna. Kjer različnost nastopi v obliki postopov za ton in polton, se to nujno kaže tudi v nevmah. Saj tudi v zgoraj omenjenih glasovih najdemo razlike kljub vpetosti v isti modus: tako se recimo od D lahko spustimo samo za en cel ton, od a pa za dva; podobno je tudi z ostalimi.

[49] Čeprav v tem prevodu ni tega naknadno dopisanega dela besedila, je smiselno opozoriti na protislovja, ki jih porodijo kasnejši dodatki, na kar je opozoril Hermesdorff: iz trditve s konca 8. poglavja kasnejših dopisov traktata je razvidno, da se »noben glas v eni ali drugi smeri ne kaže kot podoben drugemu, razen v oktavi«: C in G sta si po intervalih enaka samo po sosledju tonov navzgor, ne pa tudi navzdol. Enako velja za E in ♮.

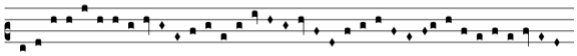
[50] Spev namreč, na kar opozarja v *Epistoli*. Tu kot primerno sredstvo doseganja različnega značaja (*proprietas*) posameznega modusa predlaga, da vsak spev začnemo najprej na D, potem na E, pa F in tudi na tonu G.

Capitulum X. Item de modis et falsi meli agnitione et correctione

Hi sunt quattuor modi vel tropi, quos abusive tonos nominant, qui sic sunt ab invicem naturali diversitate disiuncti, ut alter alteri in sua sede locum non tribuat, alterque alterius neumam aut transformet aut numquam recipiat. Dissonantia quoque per falsitatem ita in canendo subrepit, cum aut de bene dimensis vocibus parum quid demunt gravantes, vel adiiciunt intendentes, quod pravae voces hominum faciunt; aut cum ad praedictam rationem plus iusto intendentes vel remittentes, neumam cuiuslibet modi aut in alium modum pervertimus, aut in loco qui vocem non recipit, inchoamus.
Quod ut exemplo pateat, in Communione Diffusa est gratia, multi propterea, quod erat incipiendum in .F. uno tono deponunt cum ante .F. tonus non sit; sicque fit ut finis Communionis eiusdem ibidem veniat ubi nulla vox est. Cantoris itaque peritiae esse debet quo loco vel modo quamlibet neumam incipiat, ut ei vel si motione opus est, affines voces inquirat. Hos autem modos vel tropos graece nominamus protum, deuterum, tritum, tetrardum.

10. poglavje. O modusih in prepoznavanju ter popravljanju napačne melodije

Imamo štiri moduse ali trope, ki se napačno imenujejo toni. Zaradi razlik se med seboj naravno ločujejo, tako da ne pustijo drug drugega na svoje mesto in vsak od njih nevmo drugega bodisi preoblikuje ali pa je ne sprejme. Zaradi napačnega načina petja se tako v spev prikrade tudi disonanca: bodisi ko pevci sicer dobro odmerjene glasove znižajo ob spuščanju ali pa jih zvišajo ob dvigovanju [melodične linije], do česar pride zaradi slabih glasov ljudi, bodisi ko se omenjeni intervali preveč povečajo ali zmanjšajo, s čimer nevmo določenega modusa napačno prestavimo v drug modus ali pa začnemo na mestu, ki ne dopušča tega glasu.



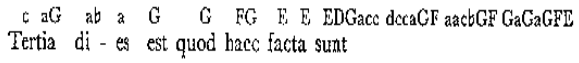
Naj to ponazorimo.[51] V komuniu *Difusa est gratia* mnogi besedo *propterea,* ki bi se morala začeti na F, začnejo ton niže, čeprav pred F ton[=v2] niže ne obstaja: zato se zgodi, da se komuni konča na mestu, kjer glas ne obstaja. Izvedenosti pevca mora biti torej prepuščeno, na katerem mestu in v katerem modusu se bo začela neka nevma, zato da poišče njej sorodne glasove, če je potrebno prestavljanje. Take moduse ali trope grško imenujemo protum, deuterum, tritum, tetrardum.

[51] V nekaterih rokopisih 11. stoletja je nad *diffusa est* in *propterea* zapisana melodija z nevmami. Hermesdorff ponudi dve varianti.

Capitulum XI. Quae vox et quare in cantu obtineat principatum

Cum autem quilibet cantus omnibus vocibus et modis fiat, vox tamen, quae cantum terminat, obtinet principatum; ea enim et diutius et morosius sonat. Et praemissae voces, quod tantum exercitatis patet, ita ad eam aptantur, ut mirum in modum quandam ab ea coloris faciem ducere videantur. Per supradictas nempe sex consonantias voci quae neumam terminat reliquae voces concordare debent. Voci vero quae cantum terminat, principium eius cunctarumque distinctionum fines vel etiam principia opus est adhaerere. Excipitur quod cum cantus in .E. terminat, saepe in .c. quae ab ea diapente et semitonium distat principium facit, ut antiphona

CSM4:141



Praeterea cum aliquem cantare audimus, primam eius vocem cuiusmodi sit, ignoramus, quia utrum toni, semitonia reliquaeve species sequantur, nescimus. Finito vero cantu ultimae vocis modum ex praeteritis aperte cognoscimus. Incepto enim cantu, quid sequatur, ignoras; finito vero quid praecesserit, vides. Itaque finalis vox est quam melius intuemur. Deinde si eidem cantui versum aut psalmum aut aliquid velis subiungere, ad finalem vocem permaxime opus est coaptare, non ad primae vel aliarum adeo inspectionem redire. Additur quoque et illud quod accurati cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittunt. Nec mirum regulas musicam a finali voce sumere, cum et in grammaticae partibus pene ubique vim sensus in ultimis litteris vel syllabis per casus,

11. poglavje. Kateri glas naj postane glavni v spevu in zakaj.

Čeprav ima vsak spev mnogo glasov in se povezujejo na mnogo načinov, je glavni glas tisti, ki zaključi spev, saj zveni in traja dlje. Tudi predhodni glasovi se – kar je vidno samo izvedencem – prilagodijo temu zadnjemu tako, da se zdi, da na neki nenavaden način prevzamejo od njega podobno barvo.[52] Ostali glasovi, ki zaključujejo nevmo, morajo namreč biti v skladu z zgoraj omenjenimi šestimi sozvočji.[53] Glasu, s katerim se spev konča, pa mora slediti tudi njegov začetek, kakor tudi vsi konci ali začetki nadaljnjih odsekov. Izjema je spev, ki se zaključi na E, čeprav se pogosto začne na c, ki je od končnega tona oddaljen za kvinto in polton[=m6], na primer v spodnji antifoni:[54]

Ko slišimo koga peti, ostajamo po prvem glasu nevedni, v katerem modusu poje, saj ne vemo, ali mu bodo sledili toni, poltoni in ostali intervali. Ko pa se spev konča, na podlagi predhodnihglasov jasno prepoznamo modus zadnjega. Ko se spev začne, ne veš, kaj bo sledilo, ko pa se konča, sprevidiš, kaj se je dogajalo poprej. Tako je zadnji glas tisti, ki ga najbolje doumemo. Dalje, če želiš istemu spevu dodati verz, psalm ali kaj drugega, je treba to naravnati predvsem po zadnjem glasu, ne pa se vračati in pregledovati prvega ali kakega drugega.
Dodati kaže, da se v skrbno postavljenem spevu posamezni odseki zaključujejo z zadnjima glasom speva. Nič nenavadnega ni, da pravila glasbe temeljijo na zadnjem glasu – tako kot v slovnici skoraj vselej narekujejo smisel

numeros, personas, tempora discernimus. Igitur quia et omnis laus in fine canitur, iure dicamus quia omnis cantus ei sit modo subiectus et ab eo modo regulam sumat, quem ultimum sonat. A finali itaque voce ad quintam in quolibet cantu iusta est depositio, et usque ad octavas elevatio, licet contra hanc regulam saepe fiat, cum ad nonam, decimamve progrediamur. Unde et finales voces statuerunt .D.E.F.G. quod his primum praedictam elevationem vel depositionem monochordi positio commodarit; habent enim deorsum unum tetrachordum gravium, sursum vero duo acutarum.	zadnje črke ali zlogi, po katerih prepoznavamo sklon, število, osebo in čas. Ker se torej tudi hvala poje vselej na koncu, po pravici rečemo, da je vsak spev podvržen tistemu modusu, ki zazveni na koncu, ter se ravna po njegovih pravilih. Tako se na koncu speva povsem upravičeno lahko k zadnjemu glasu spustimo za kvinto oziroma dvignemo za oktavo, čeprav se to pravilo pogosto krši z nadaljnjimi postopi do none ali decime. Zategadelj so bili za zaključne glasove postavljeni D, E, F, in G, ki so zaradi svoje postavitve na strunjaku primerni za prej omenjena postope navzgor ali navzdol; saj vključujejo [te note] tetrakord nizkih navzdol in [dopuščajo še] dva tetrakorda visokih navzgor.

[52] Smisel je naslednji: zlasti učeni glasbeniki zaznavajo, da vsi toni, od katerih vsak prispeva k barvitosti speva? spričo svojega razmerja do osnovnega tona, sodijo k modusu osnovnega tona.
[53] Mišljeni so intervali m2, v2, m3, v3, č4 in č5 ali v Gvidovi nomenklaturi: polton, ton (m2), ton in polton (m3), dvoton (v3), kvarta in kvinta (prim. 4. poglavje), ki se pojavljajo v spevu in se morajo ravnati po osnovnem – sklepnem ali zaključnem in začetnem – tonu.
[54] Primer je po Hermesdorffu, 67.

Capitulum XII. De divisione quattuor modorum in octo

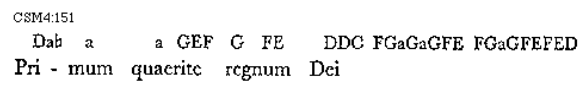
Interea cum cantus unius modi, utpote proti, ad comparationem finis tum sint graves et plani, tum acuti et alti, versus et psalmi et siquid ut diximus, fini aptandum erat uno eodemque modo prolatum, diversis aptari non poterat. Quod enim subiungebatur si erat grave, cum acutis non conveniebat; si erat acutum a gravibus discordabat. Consilium itaque fuit ut quisque modus partiretur in duos, id est acutum et gravem, distributisque regulis acuta acutis et gravia convenirent gravibus; et acutus quisque modus diceretur autentus, id est auctoralis et princeps, gravis autem plaga vocaretur, id est lateralis et minor. Qui enim dicitur stare ad latus meum minor me est, caeterum si esset maior ego aptius dicerer stare ad latus eius. Cum ergo dicatur autentus protus et plagis proti et similiter de reliquis, qui naturaliter in vocibus erant quattuor in cantibus facti sunt octo. Abusio autem tradidit latinis dicere pro autento proto et plagis proti primus et secundus, pro autento deutero et plagis deuteri tertius et quartus, pro autento trito et plagis triti quintus et sextus, pro autento tetrardo et plagis tetrardi septimus et octavus.

12. poglavje. O delitvi štirih modusov na osem.

Spevi v enem modusu, recimo v prvem, so glede na svoj zaključek včasih nizki in enakomerni, včasih pa visoki in povzdignjeni. Zato se verzi in psalmi ali kaj drugega, kar bi se moralo, kot smo že povedali, uskladiti z zaključkom, niso mogli prilagoditi tem razlikam, čeprav so se ves čas odvijali v istem modusu. Karkoli je bilo dodano, če je bil to nizek ton, se ni ujemal z visokimi, če pa je bil visok, se ni skladal z nizkimi. Zato je bilo odločeno, da se vsak modus razdeli na dva, to je na visokega in nizkega, in da se vsakemu dodelijo pravila, tako da se visoki toni ujamejo z visokimi, nizki pa z nizkimi, pri čemer se vsak visoki modus imenuje avtentični, torej izvirni in glavni, vsak nizki pa se imenuje plagalni, to je stranski in podrejeni. Tisti, namreč, za katerega rečem, da stoji ob moji strani, je manjši od mene; če bi bil namreč večji, bi bilo bolj ustrezno reči, da stojim jaz ob njegovi strani. Kakor torej govorimo o avtentičnem prvem modusu in plagalnem prvega, je podobno tudi pri ostalih, tako da je teh modusov, ki so glede na glasove naravno štirje, v pesmi dejansko osem. Vendar pa Latinci zaradi napačnega izročila namesto avtentični prvi in plagalni prvi modus pravijo prvi in drugi modus, namesto avtentični drugi in plagalni drugi, tretji in četrti, namesto avtentični tretji in plagalni tretji peti in šesti ter namesto avtentični četrti in plagalni četrti sedmi in osmi modus.

Capitulum XIII. De octo modorum agnitione acumine et gravitate

Igitur octo sunt modi, ut octo partes orationis et octo formae beatitudinis, per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus qualitatibus variatur. Ad quos in cantibus discernendos etiam quaedam neumae inventae sunt, ex quarum aptitudine ita modum cantionis agnoscimus sicut saepe ex aptitudine corporis quae cuius sit tunica, reperimus, ut



Mox enim ut cum fine alicuius antiphonae hanc neumam bene viderimus convenire, quod autenti proti sit non est opus dubitare; sic et de reliquis. Ad hoc etiam plurimum valent et versus nocturnalium responsoriorum et psalmi officiorum et omnia quae in modorum formulis praescribuntur, quas qui non novit, mirum est si quam partem horum quae dicuntur, intelligit. Ibi enim praevidetur quibus in vocibus singulorum modorum cantus rarius saepiusve incipiant et in quibus minime id fiat, ut in plagis quidem minime licet vel principia vel fines distinctionum ad quintas intendere, cum ad quartas perraro soleat evenire. In autentis vero, praeter deuterum, eadem principia et fines distinctionum minime licet ad sextas intendere; plagae autem proti vel triti ad tertias intendunt, et plagae siquidem deuteri vel tetrardi ad quartas intendunt.
Memineris praeterea, quod sicut usualium cantuum attestatione perhibetur, autenti vix a suo fine plus una voce descendunt. Ex quibus autentus tritus rarissime id facere

13. poglavje. O prepoznavanju osmih modusov glede na njihovo višino in nižino.

Obstaja torej osem modusov[55] – kakor obstaja osem delov govora in osem oblik blaženosti –, po katerih lahko potekajo vsi spevi in se pri tem spreminja osem različnih kakovosti.[56]
Da bi moduse v spevih razlikovali, so iznašli[57] določene nevme, po katerih prepoznamo modus pesmi, glede na to, kako se ujema z njimi – tako kot pogosto to, komu pripada tunika, ugotovimo po tem, čigavemu telesu se prilega. Na primer:[58]

Brž ko vidimo, da se ta nevma prilega koncu neke antifone, ne moremo več dvomiti, da pripada avtentičnemu prvemu modusu. Enako velja tudi za druge.
V pomoč so tudi verzi responzorijev nokturnov in psalmi oficija, kakor tudi vse, kar je predpisano v obrazcih[59] posameznih modusov. Če kdo teh obrazcev ne pozna, je malo verjetno, da bo razumel tu povedano. Na podlagi teh obrazcev se namreč dá vnaprej ugotoviti, s katerimi glasovi posameznih modusov se spev začne pogosteje oziroma redkeje, in s kateri se sploh nikoli. Tako ne smemo v plagalnih oblikah začetkov in koncev odsekov nikoli razširiti do kvinte, saj je še kvarta na teh mestih zelo redka. V avtentičnih načinih pa, z izjemo devtera, nikakor ni dovoljeno začetkov in koncev raztezati do sekste; se pa plagalni načini prota [II. modus] ali trita [VI. ton ali modus] vzpnejo na terco, plagalni načini deutera [IV. tona] in tetrarda [VIII. ton] pa na kvarto.[60]
Ne pozabi tudi, da se, kot kažejo spevi, ki se pogosto uporabljajo, pri

propter subiectam semitonii imperfectionem videtur. Ascendunt autem ad octavam et nonam vel etiam decimam. Plagae vero ad quintas remittuntur et intenduntur. Sed intensioni et sexta auctoritate tribuitur, sicut in autentis nona et decima. Plagae vero proti, deuteri, et triti aliquando in .a.[sqb].c. acutas necessario finiuntur. Supradictae autem regulae permaxime caventur in antiphonis et responsoriis, quorum cantus ut psalmis et versibus coaptentur, oportet communibus regulis fulciantur. Alioquin plures cantus invenies, in quibus adeo confunditur gravitas et acumen ut non possit adverti cui magis, id est autento an plagae conferantur. Praeterea et in ignotorum cantuum inquisitione praedictarum neumarum et subiunctionum appositione plurimum adiuvamur, cum talium aptitudine soni cuiusque proprietatem per vim tropicam intuemur. Est autem tropus species cantionis qui et modus dictus est, et adhuc de eo dicendum est.	avtentičnem načinu konec skoraj nikoli ne spusti več kot samo za en glas. Iz teh spevov je razvidno, da avtentični tritus [V. ton] to stori zelo poredko zaradi nepopolnosti poltonskega postopa navzdol. Navzgor pa avtentične oblike segajo do oktave, none ali celo do decime. Plagalni načini pa se raztezajo navzgor in navzdol do kvinte. Nekatere avtoritete dopuščajo razteg navzgor tudi do sekste, v avtentičnih načinih pa do none in decime. Plagalni načini prota, deutera in trita [2., 4. in 6. tona] pa se včasih nujno končajo na zgornjih a, ♮ in c. Zgoraj navedena pravila se še posebej pozorno upoštevajo pri antifonah in responzorijih, katerih spevi bi morali temeljiti na običajnih pravilih, zato da bi se lepo ujeli s psalmi in verzi. Sicer boš odkril mnogo spevov, v katerih so nižki in viški tako pomešani, da ni mogoče razlikovati med avtentičnimi in plagalnimi modusi. Poleg tega nam je tudi pri raziskovanju neznanih napevov v veliko pomoč dodajanje omenjenih nevm in tega, kar sodi k njim, saj lahko na podlagi njihovega ujemanja doumemo lastnost vsakega zvoka prek delovanja tropov. Trop pa je značilnost speva, ki se imenuje tudi modus, o čemer moramo zdaj še nekaj povedati.

[55] Gvido pozna osem modusov, štiri za nizke ali plagalne in štiri za visoke ali avtentične lege z naslednjimi obsegi (osnovni ton je zapisan okrepljeno), pri čemer je treba dodati, da so grška imena dodana kasneje:

Protus (dorski)	A B C **D** E F G A ♮ c d
Deuterus (frigijski)	B C D **E** F G A ♮ c d e
Tritus (lidijski)	C D E **F** G A ♮ c d e f
Tetrardus (miksolidijski)	D E F **G** A ♮ c d e f g.

[56] Smisel kaže povzeti takole: vsi spevi oz. petje nasploh je sestavljeno iz sedmih tonov (a ♮/♭ c d e f g) v treh kakovostnih postavitvah ali legah (nizke ali *graves*, srednje ali *acutae* in visoke ali *superacutae*) ter zavoljo svojega razmerja do osnovnega tona prispevajo k barvitosti speva.

[57] *Inventae sunt* (od *invenio,* iznajti, odkriti; v spisu *Epistoli* tudi *repertae*) se nanaša na kratke nevme, kratke melodije, ki jih najdemo v tonarijih, ki so dejansko iznajdeni za omenjeni namen in jih ni v praktičnih liturgičnih spevih, opozarja Hermesdorff.

[58] Notni primer je prevzet po Hermesdorffu, str. 73.

[59] Psalmodični obrazci ali formule ali tudi oblike se navezujejo na temeljno delitev modusov na avtentične in plagalne, ki tvorijo sistem štirih modusov. Prim. *Epistola*.

[60] Avtentične oblike modusov, z izjemo tretjega tona (ali modusa), torej ne morejo kadencirati na zgornji seksti, temveč največ na zgornji kvinti. Plagalne oblike pa ne morejo kadencirati na zgornji kvinti, temveč največ na zgornji kvarti.

Capitulum XIV. Item de tropis et vi musicae

Horum quidam troporum exercitati ita proprietates et discretas ut ita dicam, facies extemplo ut audierint, recognoscunt, sicut peritus gentium coram positis multis habitus eorum intueri potest et dicere: hic Graecus est, ille Hispanus, hic Latinus est, ille Teutonicus, iste vero Gallus. Atque ita diversitas troporum diversitati mentium coaptatur ut unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur, alius plagae triti eligat voluptatem, uni tetrardi autenti garrulitas magis placet, alter eiusdem plagae suavitatem probat; sic et de reliquis.

Nec mirum si varietate sonorum delectatur auditus, cum varietate colorum gratuletur visus, varietate odorum foveatur olfactus, mutatisque saporibus lingua congaudeat. Sic enim per fenestras corporis habilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis. Inde est quod sicut quibusdam saporibus et odoribus vel etiam colorum intuitu salus tam cordis quam corporis vel minuitur vel augescit. Ita quondam legitur quidam phreneticus canente Asclepiade medico ab insania revocatus. Et item alius quidam sonitu citharae in tantam libidinem incitatus, ut cubiculum puellae quaereret effringere dementatus, moxve citharoedo mutante modum voluptatis poenitentia ductum recessisse confusum.

Item et David Saul daemonium cithara mitigabat et daemoniacam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebat. Quae tamen vis solum divinae sapientiae ad plenum patet, nos vero quae in aenigmate ab inde percepimus. Sed quia de artis virtute vix pauca libavimus, quibus ad bene

14. poglavje. O tropih in moči glasbe.

Tisti, ki so dobro izurjeni v prepoznavanju lastnosti in posameznih podob, če lahko tako rečem, tropov, jih bodo prepoznali takoj, ko jih bodo zaslišali, tako kot bi dober poznavalec ljudstev, če bi imel pred seboj več ljudi, ob pogledu nanje lahko rekel: ta je Grk, ta je Španec, oni Latinec, tisti tam Nemec in tisti Francoz. Razlike med tropi ustrezajo razlikam v načinu razmišljanja, tako da so nekomu všeč nepovezani skoki avtentičnega devtera, drugi izbere užitek plagalnega trita, tretjega privlači klepetavost avtentičnega tetrarda, četrtemu ugaja blaga plagalna oblika taistega in tako naprej za vse druge.

Ni se treba čuditi, če uho uživa v raznolikosti slišanih zvokov, kakor se oko veseli raznolikosti barv ali kakor so nosu ljube različne vonjave ali kakor jezik uživa v različnih okusih jedi. Tako namreč skozi okno telesa čudežno prodre globoko v srce sladkost ustreznih reči. Zaradi tega lahko zdravje tako srca kot telesa naraste ali upade ob določenih okusih, barvah, vonjavah in celo ob pogledu na določene barve. Tako beremo, da naj bi nekoč petje zdravnika Asklepiada ozdravilo norost nekega brezumneža.[61] Prav tako naj bi nekomu drugemu zvok kitare vzbudil tolikšno strast, da je z vso brezglavostjo želel vdreti v kamrico nekega dekleta; a brž ko je kitarod zamenjal modus, se je pokesal svoje pohote in se ves zmeden umaknil.

Tako je tudi David omehčal Savlove demone s kitaro in ukrotil njihovo divjost s sladko močjo te umetnosti.[62] Vendar v celoti pozna to moč samo božja modrost, od koder jo mi spoznavamo v uganki. Toda ker smo porabili nemalo

modulandum rebus opus sit videamus.	besed o môči te umetnosti, si poglejmo, kaj je potrebno za dobro modulacijo[63].

[61] Asklepiad iz Kiosa (pozneje Pruzija) v Bitiniji (ok. 129/124–40 p. n. š), grški zdravnik in filozof poznega helenizma, je bil utemeljitelj metodistične šole zdravljenja, ki je cvetela do zatona rimskega cesarstva in je bila poleg dogmatične in empiristične tradicije ena glavnih usmeritev antične medicine. Po tej teoriji je zdravje v telesu odvisno od nemotenega pretakanja nevidnih delcev, iz katerih sestoji telo, skozi pore kože. Zdravil je tako, da je skušal doseči harmonijo v telesu s pomočjo diete, telesne vadbe, kopeli, pa tudi glasbe.

[62] Biblija pripoveduje v dveh medsebojno izključujočih se različicah o Davidu, judovskem kralju in avtorju številnih psalmov. Po prvi (1 Sam 16,14-23) je Savla razveselilo Davidovo igranje na citre, ker ga je »mučil zli duh, ki ga je poslal Gospod«. Sledi (1 Sam 17) znana zgodba o zmagi nad velikanom Goljatom: pastir David, ki naj bi bratom v vojski prinašal kruh in sir, se je odzval na posmehovanje filistejskega prvaka in ga v boju premagal s preprosto pračo.

[63] Modulacija je v tem primeru sopomenka za skladanje ali komponiranje, kar seveda ni identično ustvarjanju pomenu klasicistično-romantičnega pojmovanja ustvarjalnosti.

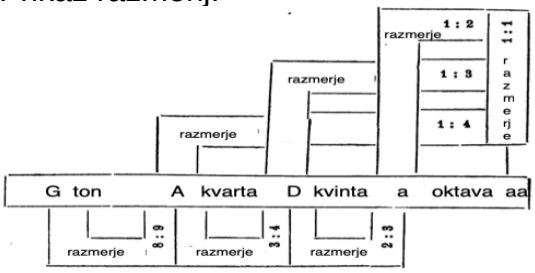
Capitulum XV. De commoda vel componenda modulatione

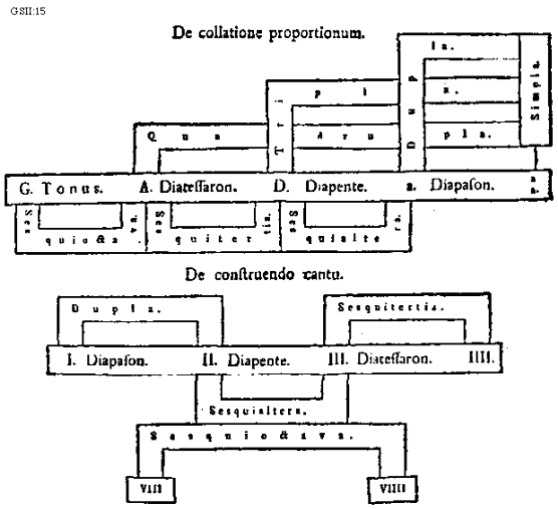
Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt phthongi, id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas; ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est partem constituunt cantilenae; et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum. De quibus illud est notandum quod tota pars compresse et notanda et exprimenda est, syllaba vero compressius. Tenor vero, id est mora ultimae vocis qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionis existit. Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur, et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem, aut tremulam habeant, id est varium tenorem, quem longum aliquotiens apposita litterae virgula plana significat. Ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum eiusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur, atque respondeant nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia.

15. poglavje. O ustrezno sestavljeni modulaciji.

Kakor so torej v pesmi urejene črke in zlogi, deli, stopice in verzi, tako so v harmoniji zveni, to so zvoki, ki se po en, dva ali trije povezujejo v zloge[=intervale], slednji pa posamično ali v dvoje tvorijo nevmo, iz katerih se tvorijo deli, ki sestavljajo spev. Ena ali več nevm tvorijo odsek, ko je čas za vdih. Glede tega kaže reči, da je treba vsako nevmo zapisati in podati strnjeno, zloge pa še toliko bolj. Posamezni sestavni deli se ločijo z zadržanimi zaključnimi toni, ki so ob koncu zloga komaj kaj daljši, nekoliko daljši ob koncu nevme in najdaljši na koncu odseka.[64] Prav tako je treba spev izvesti z udarjanjem mere,[65] kakor pri metričnih stopicah, in to tako, da se en ton v primerjavi z drugim drži dvakrat dlje oziroma je dvakrat krajši,[66] ali pa da ima kak ton tremolo,[67] skratka da imajo toni različna trajanja; da je to trajanje dolgo, je večkrat označuje s posebno oznako, vejico ali vodoravno črtico nad črko. Predvsem pa moramo pri razporeditvi nevm, ki so bodisi ponovitev istega zvoka ali pa povezava dveh ali več [zvokov], paziti, da so razporejene tako, da si vedno med seboj ustrezajo bodisi glede na število glasov bodisi glede na razmerja med postanki. Včasih naj bodo nevme, ki odgovarjajo drugim, enake, včasih naj enostavnim odgovarjajo dvojne ali trojne, včasih pa take, ki so v razmerju 3:2 ali pa 3:4. [68]

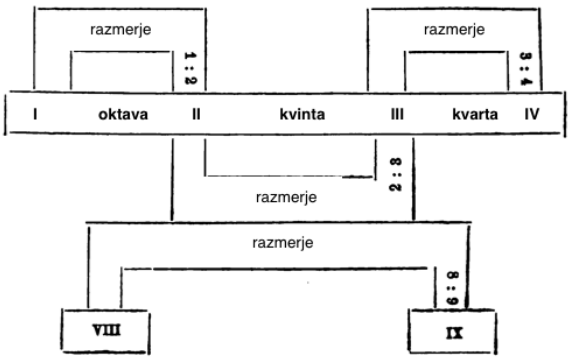
Prikaz razmerij:





Proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringat, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. Quam rationabilitatem etsi saepe non comprehendamus, rationabile tamen creditur id quo mens, in qua est ratio, delectatur. Sed haec et huiusmodi melius colloquendo quam vix conscribendo monstrantur.
Item ut more versuum distinctiones aequales sint, et aliquotiens eaedem

Sestava speva:



Muzik naj preudari, kako bo razdelil nastajajoči spev, tako kot sestavljalec verzov razmišlja, iz katerih stopic bo ustvaril verz – s to razliko, da se muzik ne omejuje nujno na toliko pravil, saj se njegova umetnost z razumno raznolikostjo pri razporejanju glasov v vseh pogledih spreminja. Četudi te razumnosti pogosto ne zaznavamo, velja za razumno to, v čemer um, ki vsebuje razum, uživa. Toda to je bolje podati ustno kakor pisno.
Deli speva morajo biti, tako kot zgradba verzov, enakomerni; včasih naj se ponavljajo bodisi taki, kot so, bodisi

---

[64] Očitno gre tri možne zaključke posameznih enot, iz katerih je sestavljen spev: *suspiratio* ali kratek postanek brez vnovičnega vdiha, *respiratio* ali dih, kjer pevec kratko zajame zrak za nadaljnje petje, in pavzo ali postanek, kjer se pevec ustavi in diha za daljši vdih, kolikor je to skladno s pevsko prakso tistega časa.

[65] Pevec naj bi si z nogo ali tihim ploskanjem z rokama štel časovne enote, čeprav v tistem času zapis še ne omogoča ritmično-metrične diferenciacije. Dajanje »takta« je očitno pomembno kljub neobstoječi tehniki za jasno izkazovanje časovnega toka glasbe. Gvido v nadaljevanju svetuje pevcu, naj se ravna po ritmu besedila.

[66] *Morula* se nanaša na časovno razsežnost tona, ki je lahko torej daljši ali krajši – odvisno od tega, kako se interpretira v dani situaciji. Tudi iz nadaljnjega izvajanja je očitno, da je časovna razsežnost pomembna, čeprav tačas še ni orodja za opredelitev ritmičnih proporcev med toni.

[67] *Tremulam* se navezuje na *morulam*, torej širitev tona. Danes poznamo sicer dva tipa tremoliranja: 1. hitro ponavljanje istega tona in 2. nihanje tonske višine v smislu okraska tona. V tem primeru gre verjetno za drugi tip.

[68] Gvido govori o tem, da naj so zaključki nevm (=*tenorji*) med seboj lahko oddaljeni za naslednje intervale:
1:1 unisono
2:1 oktava (dvojno razmerje)
3:1 oktava s kvinto (trojno razmerje)
3:2 kvinta (tripolovično razmerje)
4:3 kvarta (štiritretjinsko razmerje)
Na prvem ponazorilu sta potem tudi četverno razmerje (4:1), ki je dvojna oktava, in devetosminsko razmerje (9:8), ki je ton (v2), ki ju v besedilu ne omenja.

repetitae aut aliqua vel parva mutatione variatae, et cum perpulchrae fuerint duplicatae, habentes partes non nimis diversas, et quae aliquotiens eaedem transformentur per modos, aut similes intensae et remissae inveniantur. Item ut reciprocata neuma eadem via qua venerat redeat, ac per eadem vestigia. Item ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem altera inclinata e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit cum in puteo nos imaginem nostram contra exspectamus. Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas. Variabuntur hae vel omnes neumae, cum alias ab eadem voce incipient alias a dissimili secundum laxationis et acuminis varias qualitates. Item ut ad principalem vocem, id est finalem, vel si quam affinem eius pro ipsa elegerint, pene omnes distinctiones currant, et eadem aliquando sicut et vox neumas omnes aut perplures distinctiones finiat, aliquando et incipiat, qualia apud Ambrosium si curiosus sis, invenire licebit. Sunt vero quasi prosaici cantus qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae maiores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum. Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. Sicut enim lyrici poetae nunc hos nunc alios iunxere pedes, ita et qui cantum faciunt,	nekoliko spremenjeni, čeprav čisto malo. Posebno lepi odseki naj se ponovijo, ne da bi si bili med seboj preveč različni, če pa se kdaj ponovijo isti, naj se preoblikujejo, pri čemer se mora preoblikovanje ravnati po modusu, ali pa se poiščejo podobni postopi navzgor in navzdol.[69] Recipročna nevma se mora vrniti po isti poti, po kateri je prišla in pri tem slediti svojim korakom.[70] Kakršen obseg ali potek linije napravi ena nevma, ki skoči[71] z visokih tonov, takšnega naj napravi druga, ki ji odgovarja z nasprotnega območja nizkih tonov – tako kot pričakujemo, da bo obrnjena naša podoba na vodni gladini. Dalje, včasih naj ima en zlog eno ali več nevm, včasih pa ena nevma več zlogov. Spreminjajo se lahko vse nevme, tako da se ene začnejo na istem glasu, druge pa na različnem, pač glede na različne kakovostne razlike nizke in visoke lege. Dalje naj bo glavni glas, to je finalis, – ali pa sosednji, ki se ga izbere namesto njega – tisti, proti kateremu se odvijajo skoraj vsi odseki; in tako kot se z istim glasom končajo vse nevme ali večina odsekov, tako naj se včasih z njim tudi začnejo, kakor je mogoče, če koga to zanima, videti pri Ambroziju.[72] Obstajajo pa tudi bolj prozni spevi. Pri teh ni treba toliko paziti na vse, kar smo rekli, niti ni tako pomembno, ali so nekateri členi daljši nekateri pa krajši in ali se končujejo na različnih mestih po prosti volji, tako kot je značilno za prozo. Za metrične speve pa imam tiste, saj jih pogosto pojemo tako, da je videti, kakor da verze skandiramo z nogami, kakor se zgodi, ko dejansko pojemo metrično [besedilo]. Tu moramo paziti, da ni

[69] Nejasen stavek. *Distinctiones* ali odseki oz. deli, ki jih ustvarjajo kadence, naj bi bili grajeni simetrično in naj bi se ponovili (*eadem*) nespremenjeno ali komajda nekoliko variirano ali pa dopolnjeni z novimi členi, ki naj se ne bi razlikovali od dotedanjih členov glasbenega toka.
[70] Z drugimi besedami: Gibanje nevm naj bo kar se da zrcalno: za kolikor se ena spusti, za toliko naj se druga dvigne.
[71] Čeprav je glagol *saliendo*, je verjetno v prvi vrsti mišljen enak ambitus (*ambitum vel lienam*) oziroma register (nizek, srednji, visoki), ne glede na to ali ga dosežemo s skokom ali s postopom.
[72] Prim ambrozijanski napev: https://hmn.wiki/sl/Ambrosian_chant.

rationabiliter discretas ac diversas neumas componant. Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant, id est sit similitudo dissimilis, more praedulcis Ambrosii. Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, alia iambico more decurrit, et distinctionem nunc tetrametram nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes, et multa alia ad hunc modum. *Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis obscoenitatem paret, quod tamen raro opus erit curare. Item ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus graves sint neumae, in tranquillis rebus iocundae, in prosperis exultantes et reliqua. Item saepe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia saepe aut maiori impulsu aut minori efferimus, adeo ut eiusdem saepe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur. Item ut in modum currentis equi semper in finem distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassae perveniant. Spissim autem et raro prout oportet, notae compositae huius saepe rei poterunt indicium dare. Liquescunt vero in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur. Porro liquescenti voci punctum quasi maculando supponimus hoc modo:

CSM4:176 GD F Ga a G
Ad te le - va - vi.

preveč dvozložnih nevm in da se jim pridružijo tudi trizložne ali četverozložne. Kakor so lirski pesniki uporabljali zdaj ene in zdaj druge stopice, tako tudi tisti, ki pišejo spev, pri kompoziciji po pameti zlagajo posamezne in raznolike nevme. Po pameti izbirati različne nevme pa pomeni, da pride do zmerne raznovrstnosti nevm in odsekov, tako da se nevma z nekakšno podobnostjo vedno skladno ujema z drugo nevmo in odsek z odsekom, po načelu podobnosti različnega, v duhu milega Ambroža. Med metrično poezijo in spevom je nemajhna podobnost, le da imamo v eni stopice in verze v drugem pa nevme in odseke: tako na primer ena nevma teče v daktilskem, druga v spondejskem in tretja v jambskem metru, med odseki pa boš našel nekatere, ki so tetrametri, pentametri ali celo heksametri; in še mnogo drugega na ta način. V posameznih delih in odsekih naj zaključki nevm sovpadajo z zaključki besed in naj se na dolgem tonu ne znajde kratek zlog ali dolg zlog na kratkem tonu, saj to vse pokvari, na kar je sicer treba le redko paziti.
Učinek pesmi naj posnema vsebino speva tako, da so denimo pri žalostnih rečeh nevme težke, pri mirnih rečeh prijetne, pri srečnih poskočne in podobno. Glasovom pogosto dodajamo padajoče in naraščajoče poudarke, ker jih često zapojemo bodisi z večjim bodisi z manjšim pritiskom: tako se zdi, da se isti glas ob ponavljanju dviguje ali spušča. Proti koncu odsekov morajo biti glasovi pred mestom vdiha posejani bolj na redko, kakor dirjajoč konj, ki se utrujen in s težkim korakom bliža kraju počitka. Ta učinek je pogosto dosežen z bolj gostim ali po potrebi redkejšim postavljanjem not. V mnogih primerih pa se glasovi prelijejo kakor se to zgodi s črkami, in sicer tako, da je med začetnim glasom in sledečim tako gladek prehod, da nimamo občutka, da

Si eam plenius vis proferre non liquefaciens nihil nocet, saepe autem magis placet. Et omnia quae diximus, nec nimis raro nec nimis continue facias, sed cum discretione.	se je začetni končal.[73] Nad prelivajoči glas pa se pripiše točka kakor kakšna packa, takole: G DE Ga a G Ad te le-va-vi. Če želiš ta zvok še bolj polno izpostaviti brez prelivanja, to nič ne škodi, temveč je tako še lepše. Vse, o čemer smo govorili, naj se uporablja ne premalokrat in ne prevečkrat, temveč s premislekom.

[73] Smisel tega stavka je naslednji: tona ne kaže navezovati na naslednji ton z mehkim prehajanjem med njima brez jasne spremembe tonske višine samo zato, ker se tudi drugi ton poje z isto črko kot prvi – naj ne bi bilo nejasnega prelivanja med toni, kar je sicer neizbežno pri zlogih s samoglasniki, ki se prenesejo na naslednjo tonsko višino. Če bi recimo peli

Dc	CF
ad	te

, ne bi smeli imeti vtisa, da pevec na zlog ad poje D D ali pa na zlog te naredi melizem brez jasne delitve tonske višine.

Capitulum XVI. De multiplici varietate sonorum et neumarum

Illud vero non debet mirum videri cur tanta copia tam diversorum cantuum tam paucis formata sit vocibus, quae voces non nisi sex modis, ut diximus, sibi iungantur tam per elevationem quam per depositionem, cum et de paucis litteris, etsi non perplures conficiantur syllabae, potest enim colligi numerus syllabarum. Infinita tamen partium pluralitas concrevit ex syllabis, et in metris de paucis pedibus quam plura sunt genera metrorum, et unius generis metrum plurimis varietatibus invenitur diversum, ut hexametrum. Quod quomodo fiat, videant grammatici; nos, si possumus, videamus quibus modis distantes ab invicem neumas constituere valeamus.

Igitur motus vocum, qui sex modis fieri dictus est, fit arsis et thesis, id est elevatio et depositio; quorum gemino motu, id est arsis et thesis, omnis neuma formatur praeter repercussas aut simplices. Deinde arsis et thesis tum sibimet iunguntur, ut arsis arsi et thesis thesi; tum altera alteri, ut arsis thesi et thesis arsi coniungitur; ipsaque coniunctio tum fit ex similibus, tum ex dissimilibus. Dissimilitudo autem erit, si ex praedictis motibus alius alio plures paucioresve habeat voces, aut magis coniunctas vel disiunctas. Dissimiliter deinde vel similiter facta coniunctione motus motui tum erit praepositus, id est in superioribus positus; tum suppositus; tum appositus, id est cum in eadem voce unius finis erit alteriusque principium; tum interpositus, id est quando unus motus infra alium positus et minus est gravis et minus acutus; tum commixtus, id est partim interpositus partimque suppositus aut praepositus aut appositus. Rursusque hae

16. poglavje. O mnogoteri raznolikosti zvokov in nevm.

Nikogar ne bi smelo čuditi, da se takšno obilje tako različnih spevov oblikuje iz tako malo glasov, ki se, kot rečeno, med seboj povezujejo zgolj na šest načinov [intervalov], enkrat v smeri navzgor in drugič v smeri navzdol. Tako se tudi s pomočjo nekaj črk izoblikujejo zlogi, ki jih sicer ni veliko, saj je njihovo število lahko določiti. Vendar pa se dalje zlogi povezujejo v neskončno število besed in tudi v metriki se z nekaj stopicami tvori mnogo vrst metrumov, in znotraj ene vrste metruma se najde mnogo različic, kot denimo v heksametru. Kako se to dela, je stvar slovničarjev, mi pa si, če je mogoče, oglejmo, na kakšen način lahko sestavimo med seboj različne nevme.

Kot rečeno se torej gibanje glasov tvori na šest načinov, in sicer s pomočjo *arze* in *teze*, to pomeni z dvigovanjem in s spuščanjem. Vsaka nevma dobi svojo obliko zaradi možnosti tovrstnega dvojnega gibanja, to je z dvigovanjem in spuščanjem – razen ponovljenih in pa enostavnih.[74] Arza in teza se med seboj nadalje povezujeta tako, da enkrat arza sledi arzi ali teza tezi, drugič pa tako, da ena sledi drugi, torej arza tezi ali teza arzi;[75] povezujeta se torej enkrat po načelu podobnosti, drugič po načelu nepodobnosti.[76] Do nepodobnosti bo prišlo, če bodo izmed poprej opisanih intervalov imeli eni več oziroma manj glasov kakor drugi ali če bodo ti toni med seboj bolj ali manj povezani. Nadalje bo gibanje, ki nastane s povezovanjem bodisi enakih ali neenakih elementov, lahko postavljeno bodisi nad drugo gibanje, tj. med višje [tone], bodisi pod njega ali ob njega, kar pomeni, da se bo prvo gibanje končalo na istem tonu, na katerem se bo začelo drugo; lahko pa bo eno gibanje

positiones dirimi possunt secundum laxationis et acuminis, augmenti et detrimenti modorumque varias qualitates. Neumae quoque per omnes eosdem modos poterunt variari et distinctiones aliquando. De qua re et descriptionem subiecimus quo facilior per oculos via sit.	vstavljeno v drugega kar pomeni, da je postavljeno znotraj drugega, od katerega je manj nizko in manj visoko. Lahko pa imamo tudi gibanje, ki je zmešano z drugim, kar pomeni, da je deloma vstavljeno, deloma postavljeno nad drugega, deloma pod njega, deloma pa stoji ob njem.[77] Te pozicije lahko po drugi strani ločujemo glede na gibanje navzgor ali navzdol, glede na širjenje ali krčenje [števila tonov] in glede na različne kakovosti modusa. Tudi nevme je mogoče spreminjati na enak način, in včasih tudi odseke. Na tem mestu smo dodali preglednico, ki nam bo s preglednostjo olajšala razumevanje:

[74] Kot enostavne nevme kaže razumeti punkto ( ), virgo ( ) in apostrof (') kakor tudi njihove podvojenke in potrojenke v unisonu.

[75] Obstajajo torej štirje načini, in sicer: arza+arza (npr. GACD+ ACDE), arza+teza (ACDE+EDCB), teza+teza (FGED +EDCB), teza+arza (ADCB+CDEF).

[76] Kot opiše v naslednjem stavku, se podobnost nanaša na postavitev več nevm z bolj ali manj povezanimi postopi in enakim številom tonov, medtem ko nepodobno gibanje tvorita eno en ali več postopov z različnim številom tonskih postopov in različnih intervalov.

[77] Variante povezovanja nevm so torej ključno vezane na število tonov, smer gibanja in pa položaj, druge nevme do prve, tako da je lahko druga nevma bodisi nad bodisi pod bodisi ob prvi bodisi vstavljena vanjo bodisi povsem pomešana z njo. Na ta način dobimo naslednje variante: (povzeto po Hermesdorffu):

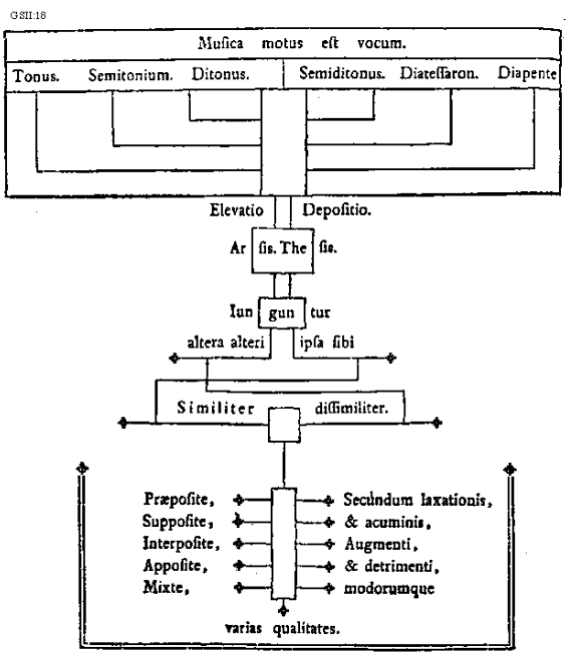
- Postavljeno nad
  - Po podobnosti: arza+arza teza+teza arza+teza teza+arza

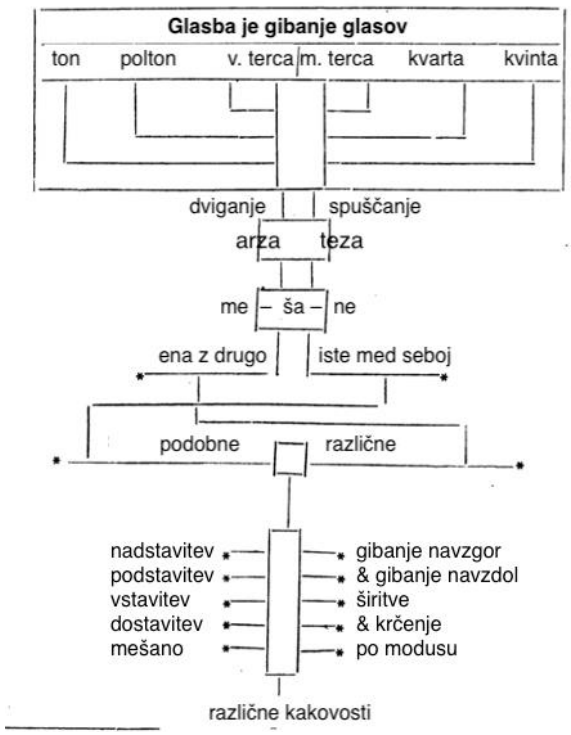
  - Po nepodobnosti arza+arza teza+teza arza+teza teza+arza
    a) visoko/nizko

  - Po nepodobnosti: teza+teza arza+arza teza+arza teza+arza
    b) glede št. tonov

  - Glede na intervale; teza+teza arza+teza teza+arza teza+arza

Na tak način dobimo 16 različic povezovanja nevm, ki jim je treba prišteti še različice pod nevmo in pa vse tiste variante, ki jih terja položaj nevme ob, v ali pa mešanje med nevmami.


GSII:18
Muſica motus eſt vocum.
Tonus. Semitonium. Ditonus. Semiditonus. Diateſſaron. Diapente
Elevatio Depoſitio.
Ar ſis. The ſis.
Iun gun tur
altera alteri ipſa ſibi
Similiter diſſimiliter.
Præpoſite, Secundum laxationis,
Suppoſite, & acuminis,
Interpoſite, Augmenti,
Appoſite, & detrimenti,
Mixte, modorumque
varias qualitates.

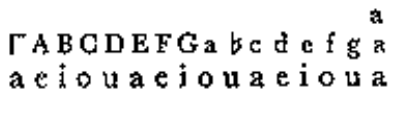

Glasba je gibanje glasov
ton polton v. terca m. terca kvarta kvinta
dviganje spuščanje
arza teza
me – ša – ne
ena z drugo iste med seboj
podobne različne
nadstavitev gibanje navzgor
podstavitev & gibanje navzdol
vstavitev širitve
dostavitev & krčenje
mešano po modusu
različne kakovosti

Capitulum XVII. Quod ad cantum redigitur omne quod dicitur

His breviter intimatis aliud tibi planissimum dabimus argumentum utillimum visu, licet hactenus inauditum. Quo cum omnium omnino melorum causa claruerit, poteris tuo usui adhibere quae probaveris commoda et nihilominus respuere quae videbuntur obscoena. Perpende igitur quia sicut scribitur omne quod dicitur, ita ad cantum redigitur omne quod scribitur. Canitur ergo omne quod dicitur, scriptura autem litteris figuratur. Sed ne in longum nostra regula producatur, ex hisdem litteris quinque tantum vocales sumamus sine quibus nulla alia littera, sed nec syllaba sonare probatur earumque permaxime casus conficitur, quotienscumque suavis concordia in diversis partibus invenitur, sicut persaepe videmus tam consonos et sibimet alterutrum respondentes versus in metris, ut quamdam quasi symphoniam grammaticae admireris. Cui si musica simili responsione iungatur, duplici modulatione dupliciter delecteris.

Has itaque quinque vocales sumamus, forsitan cum tantum concordiae tribuunt verbis, non minus concinentiae praestabunt et neumis. Supponantur itaque per ordinem litteris monochordi, et quia quinque tantum sunt, tamdiu repetantur donec unicuique sono sua subscribatur vocalis, hoc modo:

CSM4:188



In qua descriptione id modo perpende,

17. poglavje. Da je vse, kar je izgovorjeno, mogoče pretvoriti v spev.

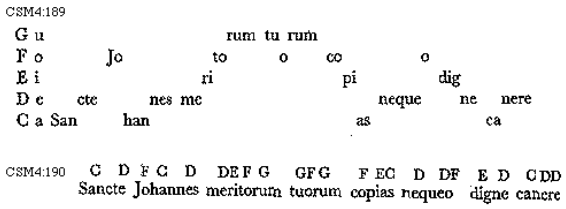
Potem ko smo to na kratko razložili, ti bomo predstavili še drugo, zelo preprosto pravilo, praktično uporabno, čeprav doslej še neslišano. Ko bomo z njim pojasnili vse počelo melodike, še vedno lahko po potrebi uporabiš le to, kar se ti bo zdelo primerno, in zavržeš vse, kar bo videti neprimerno. Pomisli torej, da je, kakor je vse, kar se izreče, mogoče zapisati, prav tako vse, kar se zapiše, mogoče pretvoriti v spev. Zapeti je torej mogoče vse, kar se izreče, zapis pa oblikujejo črke. Da ne bomo predolgi s svojimi pravili: izmed teh črk izberemo samo pet samoglasnikov, brez katerih, kot se je pokazalo, ne zazvenita nobena druga črka ali zlog. Ti so tudi glavni razlog za prijetno ubranost različnih delov: zaradi njih pogosto vidimo verze, ki so med seboj tako ubrani in metrično tako odgovarjajo drug drugemu, da lahko v njih občuduješ nekakšno jezikovno simfonijo. Če se takemu besedilu pridruži še glasba z enako sozvočnostjo, potem dvojno uživaš v dvojni modulaciji.

Vzemimo torej teh pet samoglasnikov. Če prispevajo toliko k skladnosti besed, bodo morda ustvarile prav toliko spevnosti v nevmah. Postavimo jih torej po vrsti pod črke strunjaka, in ker jih je samo pet, naj se jih ponovi tolikokrat, da se vsakemu zvoku podpiše vokal, in sicer takole:

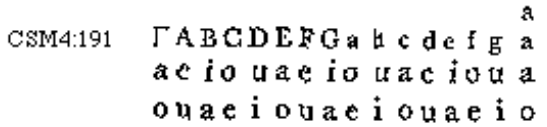
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♭ ♮	c	d	e	f	g	a a	b ♭ ♮	c c	D d
a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o

Ob tem zapisu preudari naslednje: če drži, da teh pet črk poganja celoten

quia cum his quinque litteris omnis locutio moveatur, moveri quoque et quinque voces ad se invicem ut diximus, non negetur. Quod cum ita sit sumamus modo aliquam locutionem, eiusque syllabas illis sonis adhibitis decantemus, quas earumdem syllabarum vocales subscriptae monstraverint, hoc modo:

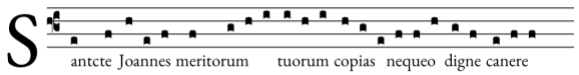


Quod itaque de hac oratione factum est, et de omnibus posse fieri nulli dubium est. Sed ne gravis tibi imponatur necessitas quod ad hunc modum vix cuilibet symphoniae minus quinque accidant voces et ipsas quinque transgredi saepe ad votum non suppetat: ut tibi paullo liberius liceat evagari alium item versum subiunge vocalium, sed ita sit diversus ut a tertio loco prioris incipiat, hoc modo: [20]



Ubi cum duobus ubique subsonis in

govor, potem ne bomo zanikali, da se tudi pet glasov med seboj spravlja v gibanje, kot smo rekli. Če to drži, vzemimo neki stavek in ga izgovorimo tako, da njegove zloge odpojemo, pri čemer uporabimo tiste zvoke, ki jim ustrezajo, kot smo zgoraj pokazali, podpisani samoglasniki v teh zlogih:[78]



Kar smo napravili s to povedjo, je brez dvoma mogoče napraviti z vsako drugo. Vendar te to utegne preveč omejevati, saj na ta način poljubni simfoniji pripade samo pet glasov, ki jih pogosto ni mogoče preseči, kot bi si morda želel; za nekoliko več svobode v gibanju dodaj spodaj še eno vrstico samoglasnikov, ki pa naj se od prve razlikuje po tem, da se začne na njenem tretjem členu[79], takole:

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	♭ ♮	c	d	e	f	g	a a	♭ ♮ ♭ ♮	c c	D d
a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o
o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e	i	o	u	a	e

Zdaj imamo torej dva samoglasnika pod vsakim tonom; in če je samoglasnikov pet, pri čemer ima vsak zvok pod sabo najprej en in potem drugi samoglasnik, imaš že nekoliko bolj proste roke, da zvočno gibanje zastaviš širše ali ožje in ga spreminjaš, kakor ti je drago. Zato

[78] Primer, ki je notiran in tu prevzet po Hermesdorffu, prinaša drugačno razporeditev samoglasnikov od opisane v besedilu zgoraj: Namesto črke o na tonu C je tukaj črka a. Črka a je v resnici pri tonu c in če spev začnemo na tonu c, potem se melodija ujema: c/a, d/e, e/i, f/o, g/u. Očitno gre za poljubno uporabo samoglasnikov kot priročnega orodja za učenje intervalov, kakršnega poznamo pri solmizaciji oziroma pri solfeggiu. Solmizacija uporablja samo štiri samoglasnike: d**o**, r**e,** m**i,** f**a (**s**o**, l**a**, s**i**/t**i**, d**o** so ponovljeni). Gvido verjetno poskuša učenca čim prej opremiti za samostojno učenje melodične linije in ustvarjanje spevov ne glede na to, da so podrobnosti »teorije« v praksi nekoliko drugačne. Njegova himna Sv. Janezu, kjer je zadnji samoglasnik črka u, in pa nadaljnja pot solmizacije jasno nakazujeta to držo. Gvidov nespregledljiv prispevek pa je v tem, da je učenje tonskih razmerij v tem primeru dobesedno prestavil iz teoretičnega področja, ki ga predstavlja delitev modusov na sedem tonskih razmerij, v popolnoma drugačen svet izvajalne prakse: na pevsko, praktično področje učenja in ustvarjanja spevov. Soglasnikov pač ni mogoče péti tako, kot lahko pojemo samoglasnike, idealnega sistema pa, kot kaže med drugim tudi zgodovina črke u pri solfeggiu, ni za vse jezike.

[79] Na ponazorilu se v resnici začne ne četrtem členu, na o in ne na i, ki bi bil tretji člen.

quibus quinque habeantur vocales, cum videlicet cuique sono et una subsit, et altera satis tibi liberior facultas accedit et productiori et contractiori pro libitu motu incedere. Unde et hoc nunc videamus qualem symphoniam huic rhythmo suae vocales attulerint.

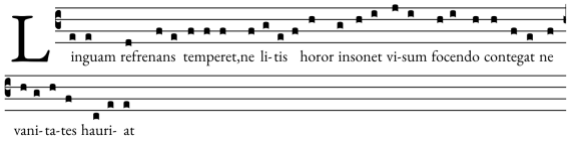
CSM4:192

F	G	a	b	c	d	e	f
e	i	o	u	a	e	i	o
u	a	e	i	o	u	a	e

G G FaG a aa, abG a c b c d ed c d c
Linguam refrenans temperet ne litis horror insonet, visum fovendo
c aG a cbGa F GG
contegat ne vanitates hauriat.

In sola enim ultima parte hoc argumentum reliquimus, ut melum suo tetrardo conveniens redderemus. Cum itaque suis tantum vocalibus quidam aptam sibi adeo vindicent cantilenam, non est dubium quin fiat aptissima, si in multis exercitatus de pluribus potiora tantum sibique aptius respondentia eligas, hiantia suppleas, compressa resolvas, producta nimium contrahas, ac nimis contracta distendas, ut unum quod accuratum opus efficias.
Illud praeterea scire te volo quod in morem puri argenti cunctus cantus quo magis utitur, coloratur, et quod modo displicet, per usum quasi lima politum postea collaudatur, ac pro diversitate gentium ac mentium, quod huic displicet ab illo amplectitur, et hunc oblectant nunc consona ille magis probat diversa; iste continuationem et mollitiem secundum suae mentis lasciviam quaerit, ille utpote gravis, sobriis cantibus demulcetur; alius vero ut amens in compositis et anfractis vexationibus pascitur; et unusquisque eum cantum sonorius multo pronuntiat, quem secundum suae mentis insitam qualitatem probat. Quae omnia si dictis argumentis assiduo exercitio inhaeseris,

zdaj poglejmo, kako so samoglasniki razgibali sozvočje v spodnji pesmi.



Samo v zadnjem delu smo opustili to pravilo, tako da smo melodijo zaključili v njej ustreznejšemu četrtem načinu[=avtentičnem četrtem modusu/tetradusu].[80] Nekateri speviprejmejo ustrezno melodijo že samo s svojimi samoglasniki. Zato ni dvoma, da bo melodija najustreznejša takrat, ko boš preizkusil veliko možnosti in nato izmed mnogih izbral samo najučinkovitejše in tiste, ki se med seboj najbolj ujemajo, pri čemer se boš izognil prevelikim skokom, razrahljal preveč strnjena mesta, skrajšal, kar je razvlečeno, in podaljšal, kar je prekratko: na ta način boš dobil enovito in natančno izdelano delo.
Poleg tega bi rad, da veš, da je kakor s čistim srebrom tudi z vsakim spevom tako, da se tem bolj sveti, čim bolj se ga uporablja; četudi sprva ne ugaja, se z uporabo – kakor s pilo – obrusi in nato postane predmet hvale. Poleg tega so ljudje različnih nravi: kar nekoga odbija, drugemu godi. Nekdo uživa v skladju, drugi v različnosti; ta išče povezanost in mehkobo, ki prijata njegovemu igrivemu duhu, drugemu, ki je bolj strogega značaja, so ljubši resni spevi; spet tretji se kot brezumnež naslaja nad dodelanimi in zapletenimi problemi. Prav vsak pa za spevnejšega razglaša tisti napev, ki ga najbolj odobrava v skladu s prirojeno lastnostjo svojega duha. Če se boš z nenehno vajo držal vseh omenjenih navodil, ne boš ostal neveden. Navsezadnje pravila moramo uporabljati, dokler je naše znanje še nepopolno; zato si pridobimo popolno

[80] Pripomba se verjetno nanaša na to, da se na sklepno besedo (*hauriat*) nad prvi a postavi ton F, ki mu po zgornji shemi pripadata samo samoglasnika e in u in ne a. Oz. obratno (ker izhaja iz besedila!): nad samoglasnik a v besedilu bi lahko po shemi postavil G, c ali e, on pa je postavil F.

ignorare non poteris. Immo et argumentis utendum est donec ex parte cognoscimus, ut ad plenitudinem scientiae perveniamus. Sed quia haec in longum prosequi proposita brevitas non exposcit, praesertim cum ex his perplura valeant colligi, de canendo ista sufficiant. Iam nunc diaphoniae praecepta breviter exsequamur.	poznavanje neke vede. Ker pa obljubljena jedrnatost ne dopušča daljše obravnave teh reči, dasi bi mogli pridati še marsikaj, naj to o petju zadošča. Zato se sedaj na kratko lotimo načel dvoglasja.

Capitulum XVIII. De Diaphonia, id est organi praecepto

Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus, cum disiunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonantes concordant. Qua quidem ita utuntur, ut canenti semper quarta chorda succedat, ut .A. ad .D. ubi si organum per acutum .a. duplices, ut sit .A.D.a., resonabit .A. ad .D. diatessaron, ad .a. diapason; .D. vero ad utrumque .A.a., diatessaron et diapente; .a. acutum ad graviores diapente et diapason. Et quia hae tres species tanta se ad organum societate ac ideo suavitate permiscent ut superius vocum similitudines fecisse monstratae sunt symphoniae, id est aptae vocum copulationes dicuntur, cum symphonia et de omni cantu dicatur. Dictae autem diaphoniae hoc est exemplum:

Diapason c d e c d e d c c c ♮ a g c d e d d c.

Diapente F G a F Ga G F, F F E D C F G a G G F.

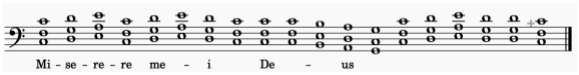
Miserere mei Deus.

Diatessaron C D E C D E D C C C B A Γ C D E D D C.

Potes et cantum cum organo et organum quantum libuerit duplicare per diapason; ubicumque enim eius concordia fuerit, dicta symphoniarum aptatio non cessabit.
Cum itaque iam satis vocum patefacta sit duplicatio, gravem a canente succentum, more quo nos utimur, explicemus. Superior nempe diaphoniae modus durus est, noster vero mollis, ad quem semitonium et diapente non admittimus, tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus, sed semiditonus in his infimatum diatessaron vero obtinet principatum.
His itaque quattuor concordiis diaphonia cantum subsequitur. Troporum vero alii apti, alii aptiores, alii aptissimi existunt.

18. poglavje. O dvoglasju ali pravilih organuma.

V dvoglasju, ki ga imenujemo organum, zvenijo glasovi ločeno. V njem se glasova med seboj blagozvočno razhajata. Nekateri ga uporabljajo tako, da pevca vselej spremlja razmik kvarte, kot je A–D. Kjer se organum podvaja z višjim tonom a, tako da imaš recimo tone A, D in a, zveni ton D kot kvarta do A in kvinta do a, torej sta tona A in a medsebojno ločena navzdol za kvarto in navzgor za kvinto, kar skupaj tvori oktavo. Ker se te tri vrste [intervalov] v organumu medsebojno tako tovariško in prijetno združujejo – saj je bilo že poprej pokazano, da ustvarjajo podobnost med glasovi – se imenujejo simfonije, tj. ustrezne povezave glasov[82], čeprav izraz simfonija uporabimo tudi za vsak napev. Tukajle je primer dvoglasja, o katerem smo govorili:



Spev lahko po mili volji podvajaš z organumom in organum z oktavo; kjer koli bo namreč med glasovi skladje oktave, prej omenjena ubranost simfonij ne bo umanjkala.
Ker smo dovolj jasno prikazali podvajanja glasu, bomo razložili še, kako se uporablja v spevu nizka sosledja. Nedvomno je zgoraj omenjena diafonija v trdem načinu, naša pa v mehkem, kjer ne dopuščamo poltona in kvinte; sprejemamo pa veliko sekundo, veliko in malo terco s kvarto, pri čemer je mala terca najslabša izbira, najboljša pa kvarta.
Glasova spremljata spev s štirimi sozvočji. Izmed tropov so eni ustrezni, drugi ustreznejši in tretji najustreznejši. Ustrezni so tisti, ki ustvarijo organum

Apti sunt, qui per solam diatessaron quartis a se vocibus organum reddunt, ut deuterus in .B. et .E.; aptiores sunt qui non solum quartis, sed tertiis et secundis per tonum et semiditonum, licet raro respondent, ut protus in .A. et .D. Aptissimi vero, qui saepissime suaviusque id faciunt, ut tetrardus et tritus in .C. et .F. et .G. Hae enim tono et ditono et diatessaron obsequuntur Quorum a trito in quem vel finis distinctionum advenerit, vel qui proximus ipsi finalitati suberit subsecutor numquam tamen descendere debet nisi illo inferiores voces cantor admiserit. A trito enim infimo aut infimis proxime substituto deponi organum numquam licet. Cum vero inferiores voces admiserit congruo loco, et per diatessaron organum deponatur; moxque ut illa distinctionis gravitas ita deseritur ut repeti non speretur, quem prius habuerat locum subsecutor repetat, ut finali voci si in se devenerit commaneat, et si super se e vicino decenter occurrat. Qui occursus tono melius fit, ditono non adeo, semiditono numquam. A diatessaron vero vix fit occursus, cum gravis magis placet illo loco succentus; quod tamen ne in ultima symphoniae distinctione eveniat est cavendum. Saepe autem cum inferiores trito voces cantor admiserit, organum suspensum tenemus in trito; tunc vero opus est ut cantor in inferioribus distinctionem non faciat, sed discurrentibus sub celeritate vocibus praestolanti trito redeundo subveniat, et suum et illius laborem facta in superioribus distinctione repellat. Item cum occursus fit tono diutinus fit tenor finis, ut ei et partim	sam s kvarto, torej držijo intervale v razdalji za kvarto, tako kot deuterus na B[=H] in E. Ustreznejši so tisti, ki nastopajo ne samo v kvartah, ampak občasno tudi v tercah in sekundah, se pravi v razdalji velike sekunde in, čeprav manj ustrezne, male terce, tako kot protus na A in D. Najustreznejši pa so tisti, ki najpogosteje in najbolj gladko ustvarijo organum, tako kot tetrardus in tritus na C, F in G.[83] Tem se namreč prilegajo velika sekunda, velika terca in kvarta. Spremljevalni glas se nikoli ne sme spustiti nižje kot na tritus,[84] na katerem se bodisi končajo odseki ali ki sam nastopi na kocu odseka; razen če glas pevca dopušča nižje glasove. Organum se namreč nikoli ne sme spustiti pod najnižji tritus ali pod tistega, ki je najbliže najnižjim [tonom]. Kadar pa glas pevca na ustreznem mestu dopusti nižje tone kot je tritus, se tudi organum spusti za kvarto; brž pa, ko zapusti nižino, tako da ni pričakovati ponovitve, se mora spremljevalni glas vrniti na poprejšnje mesto, zato da se sreča in ostane z zaključnim glasom, če je ta isti, če pa je končni glas nad njim, mu polagoma prihaja nasproti.[85] To zbliževanje je najboljše z veliko sekundo, slabše z veliko terco in nemogoče z malo terco. S kvarto se tak vzvratni postop zgodi zelo redko, saj je na takem mestu bolj ustrezen nižji ton. Je pa treba paziti, da ta ne nastopi v zadnjem odseku sozvočja. Ko si pevec dovoli iti pod tritus, organum pogosto zadržimo na njem; ob tej priložnosti pevec v odseku ne sme iti niže, temveč gre, medtem ko se glasovi hitro zvrstijo, od spodaj nazaj proti tritu in s tem sebi in višjemu glasu prihrani napor, ko

[82] *Symphonia* je oznaka za bodisi interval, sozvočje, kakor tudi ali spev v celoti.
[83] Poprej so se glasovi organuma vselej gibali v intervalih 4+5, Gvido z naslednjim stavkom dopusti še druge intervale, veliko in malo terco ter veliko sekundo, ne pa tudi male sekunde in kvinte.
[84] Tritus kot tretji ton, kot bo razvidno iz nadaljevanja, se nanaša zlasti na tona C in F.
[85] Zadnja stavka sta le podrobnejši opis rečenega, razlog, zakaj organum ne sme pod tritus (C) sledi šele v naslednjem poglavju – to je polton pod C (in F), ki nima velike terce. S tema intervaloma pa nastane *occursus*, zbliževanje ali prekrivanje tonov glavnega in spremljevalnega glasu (kot je rečeno v nadaljevanju), do česar ne bi smelo biti. Gl. še 19. poglavje.

subsequatur et partim concinatur; cum vero ditono diutior, ut saepe per intermissam vocem dum vel parva sit subsecutio, etiam toni non desit occursio. Quod quia tunc fit cum harmonia finitur deutero; etsi cantus non speratur ultra ad tritum descendere, utile tunc erit proto vim organi occupare, subsequentibus subsequi, finique per tonum decenter occurrere. Item cum plus diatessaron seiungi non liceat, opus est cum plus se cantor intenderit, subsecutor ascendat, ut videlicet .C. sequatur .F., et .D. .G., et .E. .a. et reliqua. Denique praeter .[sqb]. quadratam singulis vocibus diatessaron subest, unde in quibus distinctionibus illa fuerit, .G. vim organi possidebit. Quod cum fit, si aut cantus ad .F. descendat, aut in .G. distinctionem faciat, ad .G. et .a. congruis locis .F. subsequitur; si in .G. vero cantus non terminet, .F. cum cantu vim organi admittit.[81] Cum vero .b. mollis versatur in cantu, .F. organalis erit. Cum ergo tritus adeo diaphoniae obtineat principatum ut aptissimum supra caeteros obtineat locum, videmus eum a Gregorio non immerito plus caeteris vocibus adamatum. Ei enim multa melorum principia et plurimas repercussiones dedit, ut saepe si de eius cantu triti .F. et .C. subtrahas, prope medietatem tulisse videaris. Diaphoniae praecepta donata sunt, quae si exemplis probes, perfecte cognosces.	konča odsek v višji legi. Prav tako se ob nasprotnem postopu, kjer nastopi velika sekunda, končni glas zadrži dolgo, tako da ga spodnji glas deloma spremlja, deloma pa ubrano zveni z njim. Ko se velika terca pojavlja dlje, se pogosto pri vmesnem glasu tvorijo drobni postopi, ki pa ne smejo biti manjši od tona.[86] Ko pride do tega, potem se harmonija zaključi na deuteru: četudi ni pričakovati, da bi se spev spustil do trita, bi kazalo ob tej priložnosti ohraniti organum na protu in slediti sosledju navzdol tako, da koncu pridemo nasproti s tonom [v2]. Nadalje glasova ne smeta biti oddaljena več kot za kvarto, če pa se to zgodi in pevec želi večji [razmik], se mora tudi spremljevalni glas dvigniti, na primer tako, da se C naveže na F, D na G, E na a itn. Končno kvarta spremlja od spodaj vse tone razen ♮, v odsekih, zato bo imel ton G[87]v odsekih, kjer pride do tega, zven organuma. Če se to zgodi, pri čemer se bodisi spev spusti na F bodisi se odsek konča na G, potem G in a na ustreznih mestih od spodaj spremlja F; če pa se spev ne konča na G, F v spevu izgubi moč v organumu.[88] Kadar pa je v spevu ton b, nastopi v organumu ton F. Ko torej tritus[89] dobi tolikšno prevlado v dvoglasju, prevzame nad vsemi vodilno mesto. Že Gregorju je bil najljubši, in to ne brez razloga. On je namreč mnoge začetke melodij kakor tudi mnoge ponovitve namenil tritu, tako da se pogosto zdi, da v primeru, ko iz njegovega speva izločiš trita na F in C, odstraniš skoraj polovice vsega. Pravila dvoglasja so torej podana, in če jih boš preizkusiš s primeri, jih boš popolnoma spoznal.

[81] Kritična izdaja ima *amittit,* kar je zelo pomembna razlika: *amittit* pomeni 'izgubi', *admittit* pa 'dopušča'.
[86] Stavek v izvirniku po vsebini ni jasen. Prevod izpostavlja izogibanje mali sekundi, do katere je pri sklepih avtor previden.
[87] Prim. 19. poglavje.
[88] Z drugimi besedami gre za naslednje: pod h ne more biti kvarta, saj bi bil to tritonus (F-h). Praktično rečeno, če imamo ton h, se torej namesto F v organumu uporabi G, da se izognemo tritonusu.
[89] Torej 5. in 6. ton ali modus.

Capitulum XIX. Dictae diaphoniae per exempla probatio

Igitur a trito non deponimus organum, sive in eo sive in sequentibus finiatur, hoc modo:

CSM4:209

F FG GFF DEFEDC
Ip - si so - li
C CDDCC CCCCCC

Ecce finis in trito .C.

CSM4:210,1

F G GaG GF
Servo fi - dem
C D DED DC

Ecce alia distinctio in trito .F. in quo et quartis vocibus per diatessaron subsequimur, et diatessaron succentus plusquam occursus placet.

CSM4:210,2

F FE D FG F
Ipsi me to ta
C CC C CD C

Ecce alia eiusdem modi.

CSM4:210,3

F F F FE G FE D D
Devoti - o -ne committo
C C C CC D CC C D

Ecce alia distinctio in proto .D., in qua et toni occursus ad finem patet.

Item

CSM4:211,1

C DF F F F F FE DE E
Homo erat in Iheru - sa - lem,
C CC C C C C CC CC E

19. poglavje. Prikaz dvoglasja s primeri.

Organuma torej ne spustimo tako, da bi se končal pod tretjim tonom, ne glede na to, ali je zaključek na njem ali na sledečih notah; takole:

F F G G F F D E F E D C [glavni glas]
Ipsi so - li
CC D D C C C C C C C [organum]

Tu je zaključek na tretjem tonu[90] C.

F G G a G G F [glavni glas]
servo fi - d e m
C D D E D D C [organum]

Takole pa je videti odsek na tretjem tonu F, v katerem si glasovi sledijo v kvartah in se kvarta [tudi na koncu] prilega veliko bolj od nasprotnega gibanja v isti ton.

F F ED F GF
Ipsi me to- ta
C C CC C DC

Tukaj je še en odsek te vrste:

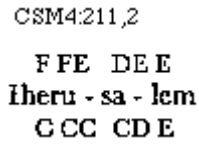
F F F F EG F E D D D
Devoti-o-n e com- mitt – o
C C C C CD C C C C D

Tukaj je drugačen odsek v protu D. Na koncu se glasova stikata s celim tonom.

C D C F F F F D E
Homo erat in Iherusalem
C C C C C C C D E

ali pa

aut ita

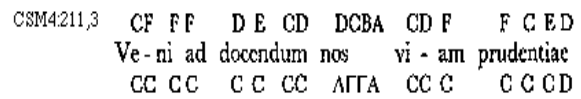


Ecce distinctio in deutero .E. in qua ditoni occursus vel simplex vel per intermissas patet.

F FED E
Hier-usalem
D DDD E

Tule je odsek v devteru na E, ki prikazuje zbliževanje velike terce, najsi enostavno ali z vmesnimi glasovi.

Item

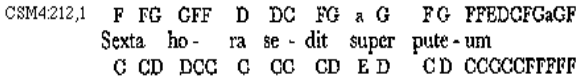


C F F D F CD D CDF R C E D
Veni ad docendum nos viam prudentiae.
C C C C C CC A CCC C C C D

Distinctio in proto .A. In hac distinctione inferiores trito .C., qui fini proxime subest .D., voces admissae sunt, et locus prior finita gravitate repetitus est.

Tu je odsek v prvem tonu A. V tem odseku so dovoljeni glasovi, ki so pod tretjim tonom C, ki je takoj pod končnim D, in ko je nizka lega zaključena, se vrne [melodija] na prejšnjo lego. Enako tukaj:

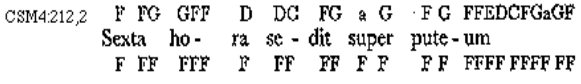
Et in hac similiter:



F Ga aFGF F G a G F D F EDCFGGGF
Sexta hor-a sedit super puteum.
C DEECDC C D E D C C C FF FFF FFF

Takole se organum dviguje, pri čemer je treba paziti, da ob zadnji kadenci ne ostane spodaj.

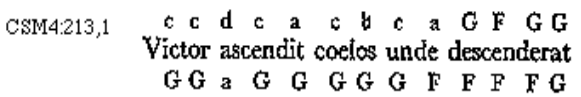
Ecce ut ascendit organum ne in ultima distinctione succineret cavens.



F FG GFF DDCF G aG F G FFEDC
Sexta hora se-d-it super puteum.
F FFF FFFF FFFF F FF F F FFFFF

Tukaj je prikazano, kako moramo, ko si pevec dovoli nizke tone, organum ohranjati na tritusu F.

Ecce quomodo admittente cantore graves voces organum suspensum tenemus in trito .F.



cd d d c a c b[91] c a G F GG
Victor ascendit coelos unde descendet
GG a a G G G G G F F F FG

Ecce ut .F. ad .G. et .a. in finem subsequitur. Idem in plagali trito invenies usurpatum videlicet ut ad .c. et .d. ita .b. subsequatur, sicut ad .G. et .a. subsequitur .F. hoc modo:

Tule si poglej, kako na koncu F spodaj spremlja G in a. Enako rabo boš našel v plagalnem modusu na tretjem tonu, in sicer tako, da b od spodaj spremlja c in d, prav tako kot F spremlja G in a, takole:

[90] Tudi tu je ton identičen z modusom.

[91] Moral bi biti kvadratni b, torej ♮. Gl. 18. poglavje.

CSM4:213,2 c c d dedc d d c Venite ad - oremus c c c cccc b b c Curiosus itaque existas et in usum exercitando vertas, si symphoniam habeas satis tibi hae regulae diaphoniam dabunt. De origine autem musicae artis quia rudem lectorem vidimus in primis tacuimus, quod iam exercitato magisque scienti in finem tribuimus.	c c d dedcdd e Venite Adoremus c c c ccccb ♭ c Bodi torej pozoren in se uri v uporabi vsega pravkar povedanega; če imaš neko melodijo, ti bodo ta pravila zadoščala za dvoglasje. Na začetku smo molčali o izvoru umetnosti glasbe, saj se nam je zdel bralec še premalo vpeljan. Zdaj pa mu, ko je bolj izurjen in že več ve, želimo posredovati tudi to znanje.

Capitulum XX. Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa.

Erant antiquitus instrumenta incerta et canentium multitudo, sed caeca: nullus enim hominum vocum differentias et symphoniae descriptionem poterat aliqua argumentatione colligere, neque posset unquam certum aliquid de hac arte cognoscere, nisi divina tandem bonitas, quod sequitur suo nutu disponeret.

Cum Pythagoras quidam magnus philosophus forte iter ageret, ventum est ad fabricam in qua super unam incudem quinque mallei feriebant, quorum suavem concordiam miratus philosophus accessit primumque in manuum varietate [24] sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos. Quo facto sua vis quemque secuta est. Subtracto itaque uno qui dissonus erat a caeteris alios ponderavit, mirumque in modum divino nutu primus XII, secundus IX, tertius VIII, quartus VI, nescio quibus ponderibus appendebat. Cognovit itaque in numerorum proportione et collatione musicae versari scientiam. Erat enim ea constitutio in quatuor malleis, quae est modo in quatuor litteris .A.D.E.a. Denique si .A. habeat XII et .D. IX, sintque quattuor ternarii pro passu, habebit .A. in XII ternarios quattuor, et .D. in IX ternarios tres. Ecce diatessaron. Rursus cum habeat .A. XII, et .D. teneat VIIII, quaternarios passus tres habebit .A., duos vero .E., et diapente patet. Sint iterum XII in .A. et VI in alteram .a., senarius medietas est duodenarii, sicut .a. acuta alterius .A. medietate colligitur. Adest ergo diapason. Ita ipsa .A. ad .D. diatessaron, ad .E. diapente, alteri vero .a. diapason reddit. .D. quoque ad .E.

20. poglavje. Kako je glasba iznajdena iz zvena kladiv.

O starih glasbilih ne vemo veliko; pevcev je bilo veliko, a so bili nevedni. Noben človek namreč ni bil zmožen razumsko utemeljiti razlik med glasovi in opisati sozvočja. O tej umetnosti ne bi mogel nihče spoznati ničesar zanesljivega, če ne bi Božja dobrota po svoji volji omogočila nekaj, o čemer bo govora v nadaljevanju.

Veliki filozof Pitagora je nekoč med sprehodom po naključju prišel do delavnice, v kateri so po enem nakovalu udarjali s petimi kladivi. Filozof se je začudil ob prijetnem sozvočju in stopil bliže. Najprej je mislil, da je raznolikost zvokov odvisna od moči različnih rok, zato je velel, da zamenjajo kladiva; a ko je bilo to storjeno, je še vedno vsakemu kladivu sledil njegov zven. Zato je izmed vseh odstranil tisto kladivo, ki je disoniralo, in stehtal preostala, ki so, kakor po čudežu, po Božji volji merila prvo 12, drugo 9, tretje 8 in četrto 6 enot neke mere, ki je ne poznam. Tako je spoznal, da se védenje o glasbi skriva v številčnih razmerjih in primerjavah. Razmerje med štirimi kladivi je bilo namreč prav tisto, ki je povezovalo štiri note: A, D, E in a. Če ima torej A 12 enot in D 9, pri čemer obstajajo štiri enote s trojnimi koraki, bo imel A v dvanajstih enotah štiri, D pa tri. To je kvarta. Še enkrat, ker ima A 12 in D 9 enot, bo imel A tri četrtine, medtem ko bo imel E dve, in tako ostane kvinta. Naj jih bo spet 12 v A in 6 za a., je šestica polovica dvanajstice, a visoka polovica drugega A. Tako nastane torej oktava. Na isti način se dobi kvarta med A in D kvarta ter kvinta med A in E kvinta, med A in a pa oktava. Med D in E nastane ton [v2], med A in a pa na vsako stran zvenita kvarta [z A] in kvinta z [a]. In E prav tako tvori z D veliko sekundo[=v2],

tonum, ad utrumque .A.a. diatessaron et diapente sonat. Et .E. etiam ad .D. tonum, utrique .A.a. diapente vel diatessaron mandat; .a. vero acuta cum .A. diapason, cum .D. diapente, cum .E. diatessaron sonat. Quae cuncta in supradictis numeris curiosus perscrutator inveniet. Hinc enim incipiens Boetius panditor huius artis, multam miramque et difficillimam huius artis cum numerorum proportione concordiam demonstravit. Quid plura? Per supradictas species voces ordinans monochordum primus ille Pythagoras composuit, in quo quia non est lascivia, sed diligenter aperta artis notitia, sapientibus in commune placuit, atque usque in hunc diem ars paulatim crescendo convaluit, ipso doctore semper humanas tenebras illustrante, cuius summa sapientia per cuncta viget saecula. Amen. Explicit Micrologus, id est brevis sermo in musica	z A in a pa prinese kvinto in kvarto: visoki a zveni z A v oktavi, z D v kvinti, z E v kvarti. Vsak ukaželjni raziskovalec bo vse to našel v zgoraj navedenih številkah. To je bilo tudi izhodišče Boetiju, ki je prvi širil to umetnosti in je izčrpno predstavil njeno čudovito ter nadvse zapleteno skladnost s številčnimi razmerji. Kaj dodati? Znameniti Pitagora je bil prvi, ki je s pomočjo zgoraj omenjenih razmerij uredil glasove in sestavil strunjak. Slednji vsebuje znanje te umetnosti. Ni provršinsko, temveč pazljivo razkrito in je zato zadovoljilo vse poznavalce. To znanje se je do današnjega dne postopoma vedno bolj krepilo po zaslugi istega učitelja, ki vselej razsvetljuje človekovo temo in čigar najvišja modrost cveti na veke vekov. Amen. Tu se konča Micrologus, to je kratka razprava o glasbi.